معرفت فرهنگی اجتماعی، سال چهارم، شماره دوم، پیاپی ۱۴، بهار ۱۳۹۲، ص ۳۱ ـ ۵۳

سینمای ایران
و ارزیابی ابعاد شخصیت مرد در آن براساس متون اسلامی
بررسی فیلم «تسویه حساب»

سیدحسین شرف‌الدین / استادیار جامعه‌شناسی موسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی‌ؒ sharaf@qabas.net
رفیع‌الدین اسماعیلی / دانشجوی دکتری رشته فرهنگ و ارتباطات دانشگاه باقرالعلوم‌ؑ afi.esmaeili@Yahoo.com
دریافت: ۱۳۹۲/۴/۱ـ پذیرش: ۱۳۹۲/۸/۸

چکیده: سینما باید با نگاه معرفت‌شناختی براساس خاستگاه و مبانی برگرفته از فرهنگ اسلامی به ارائهٔ الگوی مناسب از شخصیت مرد یا زن بپردازد. این مقاله ضمن بررسی نظریات موجود دربارهٔ ارتباط مردان و زنان و نظریهٔ حاکمیت مردان، برابری مردان و زنان، نظریهٔ «تفاوت»، به طرح نظریهٔ «مکمّلیت»، و ارتباط این نظریات با سینما می‌پردازد. سپس با بررسی شخصیت مرد در اسلام، ویژگی‌های مطلوب مردان را از آیات و روایات جمع‌آوری کرده است. در ادامه، به بررسی شخصیت مرد در فیلم سینمایی «تسویه حساب»، با روش «تحلیل روایت» و «تحلیل رمزگان» جان فیسک پرداخته شده است. هدف از این تحقیق، بررسی ویژگی‌های شخصیت مرد در اسلام و تطبیق آن با فیلم سینمایی مزبور است. به نظر می‌رسد، ویژگی‌هایی که در این فیلم برای شخصیت مرد بیان شده، نه‌تنها با فرهنگ اسلامی مطابقت ندارد، بلکه بعکس آن است و الگوهای غیرخودی در آن نقش دارد.

کلیدواژه‌ها: اسلام، مرد، سینما، تسویه حساب، نشانه‌شناسی.

مقدمه

سینما به‌عنوان یکی از ابزارهای مهم اجتماعی‌سازی در دنیای نوین، با بازنمایی الگوهای حاکم بر زندگی اجتماعی در قالب اجرای نمایش‌گونه، عملاً نقش برسازنده و بازتولیدکنندهٔ این هنجارها را در زندگی اجتماعی امروزی بر عهده دارد (سلطانی، ۱۳۸۵). وجود شکاف میان واقعیت و آنچه در رسانه ارائه می‌شود، سبب شده است تلاش‌های بسیاری برای توصیف و تبیین چگونگی و چرایی شکل‌گیری بازنمایی رسانه‌ای از جهان خارج صورت گیرد. به سبب ماهیت رسانه‌ای سینما، همواره معانی و دلالت‌هایی در سینما وجود دارد که سازندهٔ اثر سینمایی آن را به‌منظور دریافت طیف گسترده‌ای از مخاطبان در آن اثر گنجانده است. در حال حاضر و در دهه‌های اخیر، سینما، هم به‌عنوان رسانه از سازندگان و هم به‌عنوان هنر و سرگرمی با طیف عظیمی از تماشاگران در سراسر جهان روبه‌روست.

با توجه به اینکه انقلاب اسلامی ایران را می‌توان مبدأ تحولات عظیم اجتماعی، فرهنگی و معرفتی دانست، پژوهش‌های گوناگونی در علوم انسانی، با نگاهی ویژه به آن، به ارائه تحقیقات و نظریه‌های خویش پرداخته‌اند. هرچند هر انقلابی را می‌توان در عرصه‌های گوناگون تأثیرگذار دانست، اما انقلاب ایران از ویژگی منحصر به‌فردی در میان دیگر انقلاب‌های جهان برخوردار است که همان «دینی بودن» و یا به‌عبارت دقیق‌تر، «اسلامی بودن» است. بنابراین، با توجه به اسلامی بودن حکومت ایران، انتظار این است که سینما فرهنگ مذهبی جامعه ایران را در تمامی ابعاد مدنظر داشته باشد و به دلیل آنکه نهاد خانواده از مهم‌ترین نهادهاست، باید خانواده‌ای را منعکس کند که منطبق با اسلام باشد. وقتی سینمای ایران به خوبی شخصیت مرد و زن را تصویر نکشد و الگوهایی غیراسلامی از شخصیت مرد و زن ارائه دهد اثراتی منفی بر خانواده و به مرور زمان، اضمحلال خانواده و فراموشی فرهنگ خودی را موجب می‌شود. شخصیت مرد دارای دو بعد فردی و اجتماعی است. بعد فردی نگاهی صرفاً روان‌شناسانه به بحث است. ولی بعد اجتماعی، که نگاهی فرهنگی- اجتماعی است، مدّ نظر این تحقیق است.

اگرچه دربارهٔ شخصیت زن کارهای پژوهشی صورت گرفته، ولی موضوع شخصیت مرد و بررسی نحوهٔ بازنمایی آن به فراموشی سپرده شده است. سؤال اصلی در این، پژوهش این است که ویژگی‌های شخصیت مرد در آیات و روایات چیست؟ و آیا این ویژگی‌ها در سینما منعکس می‌شود؟

مبانی نظری تحقیق

با توجه به نیازهای طبیعی، زیستی و روانی زنان و مردان، قوانین نوشته و نانوشتهٔ زیادی در طول تاریخ، دربارهٔ ارتباط مردان و زنان شکل گرفته است. این قوانین موجب ایجاد گرایش‌های مختلفی از ارتباط

زن و مرد شده است. ادیان الهی نیز به رابطهٔ میان زنان و مردان نظر داشته و برای این رابطه و دستورها، سخنان و دیدگاه‌هایی ارائه کرده‌اند. از سوی دیگر و در دوره‌های پسین نیز رابطهٔ میان زن و مرد جزو سلسله موضوعات جذّاب برای فمینیست‌ها بوده است. درگیری طولانی آنان بر سر بحث برابری و تفاوت، نشان‌دهندهٔ اهمیت موضوع برای آنان است. اتخاذ هرگونه نگرش دربارهٔ دو مفهوم مزبور، در تحلیل رابطهٔ میان زنان و مردان تأثیر اساسی دارد (علاسوند، ۱۳۹۰، ص ۹۸).

سؤال مهمی که در تمامی این نظریات وجود دارد این است که آیا زن و مرد انسان‌هایی برابرند؟ اگر پاسخ مثبت است پس علت این همه تفاوت وظایف و نقش‌ها، تفاوت در رفتارها، احساسات، علایق و سلیقه‌ها چیست؟ اگر پاسخ منفی است و زن و مرد با یکدیگر متفاوتند؛ این تفاوت در چه حد و سطحی است؟ آیا این تفاوت‌ها زن و مرد را مکمّل یکدیگر قرار می‌دهد؟

نظریهٔ «حاکمیت» و تسلط مردان بر زنان

مطالعهٔ تاریخ فلسفهٔ غرب نشان می‌دهد که زن در سنت فلسفی و فرهنگی غرب، موجودی حقیر، تابع و تنها خدمت‌رسان به مرد بوده است. حتی در ادبیات یونان و آثار هیسود، این امر مشاهده می‌شود. بنا بر نظر هیسود، (Hesiod) در ابتدای آفرینش، فقط مردان بودند که بدون هیچ رنجی بر روی زمین زندگی می‌کردند، ولی با ظاهر شدن نخستین زن بر روی زمین، تیره‌روزی انسان آغاز شد و بدین‌سان بدیُمنی و فساد با ظهور زن در میان نژاد انسان پایدار گشت و وجود زن در حکم مجازاتی ابدی برای مردان شد (مولر آکین، ۱۳۸۳، ص ۱۸-۱۹). از دیدگاه *ارسطو*، مرد است که به زن حیات می‌دهد، و زن ابزار تولیدمثل برای مرد است (همان، ص ۲۱).

ارسطو زن را موجودی درجه دوم و تابع مرد می‌دانست و در نظریه اجتماعی خود، که در قالب هرم تدرّج صعودی و سلسله‌مراتبی موجودات بیان کرده، مردان نخبه و خردمند و فرمانروا را در رأس این هرم قرار داده است، و در پایین این هرم مردمانی‌اند که با توجه به شأن و منزلت اجتماعی‌شان در درجات گوناگون رده‌بندی شده‌اند؛ ولی زنان در این رده‌بندی هم‌ردیف با کودکان، بردگان، حیوانات و کالاها قرار گرفته‌اند (همان، ص ۱۳٦). او اعتقاد دارد: طبیعت آنجا که از آفریدن مرد ناتوان است، زن را می‌آفریند. زنان و بردگان محکوم به اسارت هستند و به‌هیچ‌وجه، سزاوار شرکت در کارهای عمومی نیستند (رودگر، ۱۳۸۸، ص ۱۳۱). *روسو* نیز معیارهای کاملاً متفاوت اخلاقی برای زن و مرد ذکر کرده و نقش مستبدانه و مسلطی برای مردان در مقابل همسرانشان قایل شده است (مولر آکین، ۱۳۸۳، ص ۱٤٥).

فرانسیس بیکن زن را همچون طبیعت می‌دانست که مانند آن شناخته‌شدنی است و مرد مانند علم است که باید بر آن طبیعت تسلط یابد. وی ازدواج را پیوندی مشروع بین عقل و طبیعت می‌دانست که نوع حاکمیت در آن، اگرچه حاکمیت زورمندانه نیست، اما نیاز به اعمال زور نیز به‌طور کل منتفی نیست (علاسوند، ۱۳۹۰، ص ۱۰۲).

جان لاک بر این اعتقاد بود که نقش مسلط در خانواده به خاطر عدم توانایی زن به مرد واگذار شده است (مولر آکین، ۱۳۸۳، ص ۱۸٤). حاکمیت این تفکر تا صدها سال بعد به چالش کشیده نشد و آثار آن در عرصهٔ حیات اجتماعی، اقتصادی و سیاسی، عینیت و استحکام یافت.

نظریهٔ «برابری»

دو اصل و شاخصهٔ مهم نظریهٔ «برابری»، تأکید بر برابری زن و مرد و انکار تفاوت‌های دو جنس است. از جمله دلایلی که موجب شد نظریهٔ «برابری» ایجاد شود، دیدگاه فیلسوفان غرب دربارهٔ تحقیر زنان بوده است که دیدگاه برخی از آنها بیان شد. فمینیست‌ها شاهد این مسئله بودند که تفاوت‌های زنان با مردان، نقطهٔ شروع و توجیهی بود برای محرومیت آنان از امتیازاتی که مردان برخوردارند و به همین دلیل، برای رهایی از این موقعیت فرودستی، منکر هرگونه تفاوت شدند و مدعی برابری کامل زن و مرد گردیدند.

این گروه از فمینیست‌ها اعتقاد داشتند که تفاوت ماهوی یا جوهری میان زنان و مردان وجود ندارد و دستاوردهای تمدن بشری همان‌گونه که حقوق و مسئولیت‌هایی را برای مردان داشته است، برای زنان نیز باید داشته باشد (مشیرزاده، ۱۳۸۲، ص ۱۵۹).

نظریهٔ «تفاوت»

شاید بتوان گفت اصرار زیادی که فمینیسم لیبرال بر برابری مطلق زن و مرد داشت، در ذائقهٔ عمومی و حتی خود زنان، تا حدی افراطی، مخرّب و دور از واقعیت به نظر می‌رسید. ازاین‌رو، شکل‌گیری نظریهٔ «تفاوت» در حقیقت، واکنشی انتقادی به نظریهٔ «برابری» به‌شمار می‌آید (رودگر، ۱۳۸۸، ص ۱۳٤). در این نظریه، از زنان به‌عنوان موجوداتی اخلاقی‌تر از مردان خواسته می‌شد تفاوت خود را حفظ کنند. زنانی همچون *کلی*، *اسمیت* و *اندرسون* بر این باور بودند که قانون‌گذاری متفاوت برای زنان از این نظر لازم است که زنان به لحاظ توانایی‌های جسمانی و به لحاظ اجتماعی با مردان تفاوت دارند و در نتیجه، آسیب‌پذیرترند و باید مورد حمایت خاص قرار گیرند (مشیرزاده، ۱۳۸۲، ص ۱٦٤). به نظر

فمینیست‌های قایل به نظریهٔ «تفاوت»، اجرای قوانینِ برابر در حقیقت، به نوعی بی‌عدالتی و ظلم در حق زنان می‌انجامد؛ چراکه اولاً، زنان به‌دلیل نابرابری‌ها و ظلم‌های گذشته، در شرایطی نابرابر با مردان به‌سر می‌برند و اجرای قوانین برابر در این حالت نابرابر نمی‌تواند محرومیت‌های تاریخی زنان را جبران کند (رودگر، ۱۳۸۸، ص ۱۳۸).

نظریهٔ «مکمّلیت»

وجود حداقلی از تفاوت‌های طبیعی میان زن و مرد کانون محلّ توافق همگان است و بین این تفاوت‌ها و انتظاراتی که از هر دو جنس وجود دارد، رابطهٔ مستقیم برقرار است. بنابر تفاوت‌ها و انتظارات یادشده، نظام حقوقی معینی در شریعت بین زنان و مردان برقرارشده است. در این نظام، هم نقش‌های طبیعی و هم نقش‌هایی که دو صنف باید بر پایهٔ قانون برعهده گیرند، مکمّل یکدیگرند. بنا بر نظریهٔ «مکمّلیت»، زن و مرد دو موجود با تفاوت‌هایی طبیعی‌اند. تفاوت‌های آنان هدفمند و بر پایهٔ طرح حکیمانهٔ آفرینش است. به‌عبارت روشن‌تر، همان‌گونه که وجود تفاوت‌های طبیعی هدفمند میان زنان و مردان، آنان را نیازمند و مکمّل یکدیگر قرار می‌دهد، می‌تواند مبنای آن نظام اخلاقی یا حقوقی قرار گیرد که نقش‌ها و رفتارهای مکمّل را برای آن دو در حیطهٔ خانواده در نظر می‌گیرد. این تفاوت‌ها به‌طور طبیعی، مردان و زنان را به سوی یکدیگر جذب کرده است (علاسوند، ۱۳۹۰، ص ۱۱٤ـ۱۱٦). برای مثال، اگر جامعه را به‌مثابهٔ موجودی زنده تصور کنیم، بی‌شک، زن و مرد، دو عضو اساسی این موجود هستند که هر کدام با ایفای نقش ویژهٔ خود، در عین انجام وظایف مشترک، زمینهٔ سلامت و پویایی جامعه را فراهم می‌کنند، به شرط آنکه هر عضو نقش خود را به خوبی ایفا کند... همکاری و هماهنگی با تمام اجزای دیگر است. در این صورت، تفاوت نقش‌ها و فعالیت‌ها، نه‌تنها نشانهٔ کم اهمیتی اعضا نیست، بلکه همین تفاوت‌های حکیمانه ضامن هماهنگی و پویایی مجموعه و مانع بروز اختلال در این پیکر است (چراغی‌کوتیانی، ۱۳۸۹، ص ۱۰۲).

سینما و جنسیت

پس از ظهور سینما و بازنمایی سینما از زندگی اجتماعی و خانوادگی مردم، نظریه‌پردازان حوزهٔ خانواده نیز به بیان دیدگاه‌های خود در این زمینه پرداختند. استدلال برخی فمینیست‌ها دربارهٔ فیلم‌های سینمایی این است که سینمای امروز در غرب «نگاه مردانه» نسبت به مسائل ایجاد می‌کند. از این دیدگاه، ناخودآگاهِ جمعی جامعهٔ مردسالار، ساختار فیلم‌های سینمایی توده‌ای را تعیین می‌کند. تصویر زن در این فیلم‌ها، به این شکل ظاهر می‌شود که زن موضوع امیال جنسی و عشقی مردانه است و سینما زن را

برای «حظّ بصر» مردانه نمایش می‌دهد. برخی از فمینیست‌ها برآنند که باید از طریق تحلیل لذت و زیبایی، به نحوی که در فیلم‌های توده‌ای ظاهر می‌شود، به تخریب آن پرداخت و با این شیوه، ساختار مردانهٔ فیلم‌ها را ویران کرد (بشیریه، ۱۳۷۹، ص ۱۱۷).

فمینیست‌ها در گذشته، پیش‌بینی کرده بودند که رسانه‌های گروهی ازجمله سینما و تلویزیون، در آینده به آوردگاه جنبش زنان تبدیل خواهد شد. آنان معتقد بودند: از این رسانه‌ها می‌توان به‌عنوان ابزاری ایدئولوژیک بهره گرفت؛ ابزاری که بر ضد تصویرسازی قالبی زنان در رسانه‌های مردمحور واکنش نشان خواهد داد (رضوانی، ۱۳۸۵، ص ۸۰). فمینیست‌ها اعتقاد داشتند که با دوری از اصول و قواعد استودیویی و پرهیز از قالب‌های رایج سینما، زدودن قالب‌ها، انگاره‌ها و شیوه‌های سنتی نظارهٔ زن در سینما، می‌توان سینمای متفاوت و مستقلی را بنا نهاد. هدف فمینیست‌ها آن بود که آرایش قدرت و سازوکار روانی ـ اجتماعی زمینه‌ساز جامعهٔ پدرسالار را آشکار سازند (همان، ص ۹۷).

گسترش جنبش زنان به همراه ظهور فیلم‌سازی مستقل، شرایط رشد سینمای فمینیستی را به وجود آورد که منجر به ایجاد نظریات مختلفی در این حوزه، ازجمله نظریهٔ «فمینیستی فیلم» و نظریهٔ «لذت بصری و سینمای روایی فیلم» شد. نظریهٔ «فمینیستی فیلم» طی دو دههٔ گذشته، تأثیر چشم‌گیری بر کل نظریهٔ فیلم نهاده است.

در این نظریه، پذیرش فیلم به‌منزلهٔ تولیدکنندهٔ نگاه است. دستگاه فیلم‌برداری و دوربین نیز به‌عنوان چشم استعاری تحلیل می‌شود. چشم دوربین از چشم انسان که بنا به گفتهٔ *والتر بنیامین*، «فاقد خودآگاهی بینایی است»، دید گسترده‌تری دارد (کخ، ۱۳۸۱، ص ۱۹۱). چشم دوربین، که طبعاً به دست انسان هدایت می‌شود، در دنیا سیر می‌کند، نگاه خود را با انتخاب زاویهٔ دید، متوجه پدیده‌های خاصی می‌کند و در قالب تصویر، به تماشاگر ارائه می‌دهد. در این صورت، نگاه تماشاگر آزاد نیست؛ زیرا جز نگاه دوربین چیزی را نمی‌بیند. ناچار است نگاه منقطع و بی‌رحمانهٔ نماهای نزدیک را دنبال کند. بنابراین، دوربین شیوه‌های نگاه و مسیر حرکت تماشاگر را معین و به او تکلیف می‌کند کدام پدیده را واجد اهمیت بداند و از ناخودآگاه بینایی متمایز سازد. براساس این نظریه، نگاه دوربین عمدتاً مردانه است. این نگاه مردانه، نگاه تماشاگر را کاملاً در اختیار می‌گیرد و منحرف می‌سازد و در دایرهٔ ادراک حسی مردانه محبوس می‌کند (همان، ص ۱۹۱ـ۱۹۲).

نظریهٔ «لذت بصری و سینمای روایی» توسط *لورا مالوی*، نظریه‌پرداز انگلیسی فیلم و فرهنگ، ایجاد شد. *مالوی* با استفاده از روان‌کاوی سعی کرد نشان دهد چگونه ناخودآگاه جامعهٔ پدرسالار، قالب فیلم

را شکل داده است. وی از روان‌کاوی برای درک و برداشت افسون سینمای هالیوود بهره گرفت. به گمان وی، افسون و جذبهٔ سینمای سنتی می‌تواند از طریق مفهوم «نظربازی» شرح داده شود که مطابق نظریات *فروید*، یک محرک و انگیزهٔ بنیادین است. در فیلم سنتی، رفتار جنسی در اصل و ریشهٔ خود، همانند چیزی است که ادامهٔ نگاه تماشاگر را بر پردهٔ نقره‌ای حفظ می‌کند (اسدی، ۱۳۸۵). او در مقالهٔ خود، با رویکردی روان‌کاوانه، به بررسی و نقد رابطه‌ای می‌پردازد که میان دراماتورژی نگاه در سینمای روایی و نیازهای تماشاگر، شامل نظریه «بازی»(Voyeurism) و «جلوه‌فروشی»(exhibitionism) وجود دارد و از لحاظ زیبایی‌شناسی، چگونگی عجین شدن هم‌ذات پنداری تماشاگر را با تصاویر فیلم بررسی می‌کند (کخ، ۱۳۸۱، ص ۱۹۳). وی براساس نظریه‌های *فروید*، دو نوع لذت را در تجربهٔ بصری سینما تشخیص داد: لذت تماشا و لذت شگفتی به کالبد انسانی.

لذت تماشا درواقع، همان «اسکوپوفیلیایی»(scopophilia) مورد اشارهٔ *فروید* بود که در آن بیننده، دیگران را به‌صورت اشیایی برای نظاره می‌داند و آنها را تابع نگاه کنجکاو و برتری‌جویانهٔ خویش قرار می‌دهد.

لذت دوم از تقویت جنبهٔ خودشیفتگی(nercissistic) اسکوپوفیلیا به دست می‌آید. شخص، شیفتهٔ شباهت خویش با کسانی می‌شود که روی پرده می‌بیند و سرانجام، دچار این برداشت اشتباه می‌شود که مشغول تماشای تصویر منعکس‌شدهٔ خویش است و خود را به‌جای آدم‌های روی پرده می‌نشاند (رضوانی، ۱۳۸۵، ص ۱۰۶).

مالوی به این نتیجه می‌رسد که در سینما، این دو لذت دو شاخهٔ اصلی تشکیل‌دهندهٔ جوهر تجربهٔ بصری هستند؛ منتها در اوّلی، آن تصویر وسوسه‌انگیز همواره از آن زن است، و در دومی، همواره مردها هم‌ذات و متعالی بیننده هستند. *مالوی* توضیح می‌دهد که نگاه تماشاگر از راه فرایندهای هم‌ذات‌پنداری در سینما، هم‌راستا با نگاه قهرمان مرد فیلم و معطوف به ستارهٔ زن است. آنها هر دو در میل به تصاحب این شیء کنار هم قرار می‌گیرند و بیننده با میانجی‌گری قهرمان مرد، قدرت دستیابی به او را برای خود، شدنی می‌داند (همان، ص ۱۰۷).

نظریات فمینیستی در سینمای ایران بسیار تأثیرگذار بوده است و در بسیاری از فیلم‌ها، ردّپای این نظریات مشاهده می‌شود.

روش تحقیق

اگرچه توجه به نشانه‌ها و شیوه‌های ارتباطی آنها پیشینه‌ای دیرینه دارد، اما می‌توان گفت: تحلیل نشانه‌شناختی نوین با کار زبان‌شناس سوئیسی، *فردینان دوسوسور*(Ferdinand de saussre)، و فیلسوف

آمریکایی، *چارلز ساندرز پیرس*(Charles saunders peirce)، آغاز می‌شود (آسابرگر، ۱۳۷۹، ص ۱۶). نشانه‌شناسی در شکل معاصر خود، نمی‌تواند با یک روشِ از پیش معین به تحلیل معنا بپردازد؛ زیرا دیگر یک رشته نیست. به بیان دیگر، نشانه‌شناسی نه‌تنها حوزه‌ای بین رشته‌ای است، بلکه به یک فرارشته تبدیل شده است (ساسانی، ۱۳۸۹، ص ۷۷). همان‌گونه که روش نشانه‌شناسی به یک فراروش تبدیل شده است. نشانه‌شناسی با نتایج جالب در حوزهٔ فیلم، نمایش، پزشکی، معماری و بسیاری حوزه‌های دیگر مربوط به ارتباطات و انتقال اطلاعات به کار برده شده است. درواقع، برخی از نشانه‌شناسان ادعا می‌کنند که می‌توان همه چیز را تحلیل معناشناسانه کرد؛ معناشناسی از نظر آنان، ملکهٔ علوم تفسیری محسوب می‌شود؛ یعنی شاه کلیدی که با کمک آن، معنای همهٔ چیزهای ریز و درشت دنیا برای ما روشن می‌شود (آسابرگر، ۱۳۷۹، ص ۱۷).

در نظر نشانه‌شناسان، هیچ‌گونه پیامی فارغ از رمز وجود ندارد. ازاین‌رو، آنها همهٔ تجربه را متضمّن فراگرد رمزوارگی می‌دانند. در همین چارچوب است که رمزگشایی نه‌تنها مستلزم شناخت و فهم و درک متن، بلکه تفسیر و ارزیابی و داوری در خصوص آن را نیز دربر می‌گیرد (ضمیران، ۱۳۸۲، ص ۱۵۱). از دیدگاه *جان فیسک*، «همهٔ رمزها معنا را می‌رسانند» (فیسک، ۱۳۸۶، ص ۹۸). او هدف از تحلیل نشانه‌شناختی را معلوم کردن آن لایه‌های معانی رمزگذاری‌شده‌ای می‌داند که در ساختار فیلم‌ها، برنامه‌های تلویزیون و به‌طور کلی، تولیدات صوتی- تصویری، حتی در قسمت‌های کوچک این برنامه‌ها قرار می‌گیرد (همان، ص ۱۳۰). برای این کار، *فیسک* مهم‌ترین بخش تحلیل نشانه‌شناختی را تشخیص رمزهای موجود در فیلم قلمداد کرده، به معرفی نحوهٔ شناسایی و تحلیل آنها می‌پردازد.

به اعتقاد *جان فیسک*، رمز عبارت است از: «نظامی از نشانه‌های قانونمند که همهٔ آحاد یک فرهنگ به قوانین و عرف‌های آن پایبندند». این نظام، مفاهیمی را در فرهنگ به وجود می‌آورد و اشاعه می‌دهد که موجب حفظ آن فرهنگ است. رمز، حلقهٔ واسط بین پدیدآورنده، متن و مخاطب است، و نیز حکم عامل پیوند درونی متن را دارد. از راه همین پیوند درونی است که متون گوناگون در شبکه‌ای از معانی به وجودآورندهٔ دنیای فرهنگی ما با یکدیگر پیوند می‌یابند. این رمزها در ساختاری سلسله‌مراتبی و پیچیده عمل می‌کنند که جدول (۱) برای روشن کردن موضوع، آن را به شکلی ساده نشان داده است (همان، ص ۱۲۷).

در این پژوهش، تلاش شده است تا از روش «تحلیل روایت» به‌منظور مشخص شدن سیر روایت فیلم، و از روش «تحلیل رمزگانِ» *جان فیسک* برای معلوم کردن لایه‌های معانی رمزگذاری‌شده در فیلم‌ها استفاده شود. به سبب آنکه تحلیل روایت مخاطب را در جریان سیر داستان قرار می‌دهد، ابتدا به تحلیل روایت فیلم و سپس به تحلیل رمزگان فیلم موردنظر پرداخته می‌شود.

طبق دیدگاه فیسک، رمزها دارای سه سطح هستند: واقعیت، بازنمایی، ایدئولوژی (همان، ص ۱۲۸). به‌عبارت دیگر، واقعه‌ای که قرار است به فیلم سینمایی تبدیل شود قبلاً با رمزهای اجتماعی رمزگذاری شده است؛ یعنی سطح واقعیت، و برای اینکه به لحاظ فنی قابل پخش باشد از صافی رمزهای فنی می‌گذرد و به وسیلهٔ رمزهای ایدئولوژیک در مقوله‌های انسجام و مقبولیت اجتماعی قرار می‌گیرد. فیسک می‌گوید: طبقه‌بندی این رمزها براساس مقوله‌هایی دل‌بخواه و انعطاف‌پذیر صورت گرفته است (همان، ص ۱۲۷). این رمزها در جدول ذیل نشان داده شده است:

جدول (۱): سطوح مختلف رمزهای جان فیسک

سطح	واقعیت یا رمزهای اجتماعی	واقعه‌ای که قرار است از تلویزیون پخش شود پیشاپیش با رمزهای اجتماعی رمزگذاری شده است؛ مثل ظاهر، لباس، چهره‌پردازی، محیط، رفتار، گفتار، حرکات سر و دست، و صدا.
سطح ۲	بازنمایی یا رمزهای فنی	رمزهای اجتماعی را عوامل فنی به کمک دستگاه‌های الکترونیکی رمزگذاری می‌کنند. برخی از رمزهای فنی عبارت است از: دوربین، نورپردازی، تدوین، موسیقی و صدابرداری که رمزهای متعارف بازنمایی را انتقال می‌دهند و رمزهای اخیر نیز بازنمایی عناصری دیگر را شکل می‌دهند؛ از قبیل روایت، کشمکش، شخصیت، گفت‌وگو، زمان و مکان و انتخاب نقش‌آفرینان.
سطح ۳	ایدئولوژی یا رمزهای ایدئولوژیک	رمزهای ایدئولوژی عناصر مزبور را در مقوله‌های «انسجام» و «مقبولیت اجتماعی» قرار می‌دهند. برخی از رمزهای اجتماعی عبارت است از: فردگرایی، پدرسالاری، نژاد، طبقهٔ اجتماعی، مادی‌گرایی و سرمایه‌داری.

روش تحلیل رمزگان *جان فیسک* در تحلیل فیلم به ما کمک شایانی می‌کند که در این پژوهش، تلاش شده است با کمک از این روش، به تحلیل موردنظر برسیم. به همین سبب با بسط سه سطحی که فیسک گفته است و براساس الگوی ذیل (جدول ۲) فیلم نقد و تحلیل شده است.

(جدول۲): چارچوب تحلیل فیلم برگرفته از دیدگاه جان فیسک

رمزهای فیلم	رمزهای اجتماعی (تناسب بازیگران بر اساس فرهنگ واقعی آنان در جامعه)	گفتار	
		محیط	
		لباس	
		وضع ظاهر و...	
	رمزهای فنی	زمان و مکان	
		وسایل صحنه	
		بازیگران	نام بازیگران
			انتخاب بازیگران
			لباس بازیگران
			اجرا یا شیوه رفتار
		صدا	گفت‌وگو
			موسیقی
	رمزهای ایدئولوژیک	مفهوم اصلی	
		دسته‌بندی مفاهیم	
		مفاهیم به حاشیه رفته	

شخصیت مرد در اسلام

آیات و روایات مربوط به شخصیت مرد در یک کتاب مشخص جمع‌آوری نشده است. به همین دلیل، ابتدا با مراجعه به کتب مرجع، آیات و روایاتی که در باب وظایف و ویژگی‌های مرد است، جمع‌آوری شده، به‌گونه‌ای که بتوان ادعا کرد: مرد در متون اسلامی از این ویژگی‌ها برخوردار است. با توجه به اینکه نقش پدری در فیلم ***تسویه حساب*** مدنظر نیست، این ویژگی‌ها بیان نشده است.

به دلیل آنکه نقل آیات و روایات در ظرفیت این مقاله نمی‌گنجد، تلاش شده است مفاهیمی‌که از آیات و روایات برداشت شده است در جدول (۳) منعکس می‌شود. قریب ۲۱۴ ویژگی از این منابع به دست آمد. با توجه به اینکه برخی از مفاهیم توضیح یا مصداقی از مفاهیم دیگر بود، مفاهیم تکراری حذف شد و در ۷۵ مفهوم خلاصه گردید که این مفاهیم نیز تحت شش مقوله یا مفوم کلی‌تر قرار گرفت تا بتوان طبقه‌بندی درستی از این مفاهیم انجام داد.

جدول (۳): ویژگی‌های شخصیت مرد در آیات و روایات

قوّامیت	برطرف کردن نیازهای معنوی	تأمین نیازهای عاطفی		تأمین نیازهای اقتصادی	تأمین نیازهای جنسی	آزار ندادن همسر
ریاست خانه	دعوت همسر به عبادات مستحبی	مهر و محبت بیشتر به همسر	دلبری بانو	پرداخت نفقه زن	الزام ارتباط جنسی هر چهار ماه یک بار	کتک نزدن
برتری قدرت جسمی	تقوا	خوش رفتاری	خیرخواهی نسبت به دیگران	کسب روزی حلال	درنگ کردن در تأمین نیاز جنسی	سیلی نزدن
زن تحت اختیار مرد است	داشتن عفّت و حیاء	هدیه دادن	شاد کردن همسر	دادن خرجی از دست‌رنج خود	پناهگاه زن بودن	کمک در کار خانه
وسعت در زندگی	دیندار بودن	خوش‌زبانی	پاک‌دل بودن	وسعت در زندگی		ناراحت نکردن
امر به معروف و نهی از منکر	دعا کردن برای خانواده	خوش‌خویی	همدم زن بودن	تصرف نکردن در اموال زن		اخم نکردن
نگهبانی و نگهداری از زن	پرهیزگاری	خوش‌اخلاقی	رفتار نیک با همسر	تأمین رفاه		درهم نکشیدن چهره
تدبیر امور زندگی	تهمت نزدن	آراسته بودن	مدارا کردن	ولخرجی نکردن		خوار نکردن
ستم نکردن به خانواده		توجه به سلیقه همسر	گرامی‌داشتن همسر	خسیس نبودن		طلاق ندادن
آموزش ادب به خانواده		سازگاری	نرم‌خو بودن	دست و دل باز بودن		سخت‌گیری بیجا نکردن
اصلاح امور زندگی		صبر و شکیبایی	اظهار علاقه به همسر	میانه‌روی		غیرت بیجا نداشتن
آموزش علم به خانواده		به دست آوردن قلب زن	کنار خانواده بودن (همنشینی)	پرداخت مهریهٔ زن		داد نزدن
		شفقت با خانواده	درهم نکشیدن چهره			گذشت از اشتباهات
		صمیمیت با همسر	روابط نیکو			بد دل نبودن

تحلیل فیلم تسویه حساب

معرفی فیلم

نویسنده و کارگردان: *تهمینه میلانی*

تهیه‌کننده: *محمد نیک‌بین*

سال تولید: ۱۳۸٦

بازیگران اصلی: *لادن مستوفی، مهناز افشار، بهاره افشاری، السا فیروزآذر، رضا عطّاران، حامد بهداد.*

خلاصهٔ داستان

«تسویه حساب» داستان چهار زنی است که مقصّر تمامی مشکلات خود در زندگی را مردان می‌دانند و هر کدام از آنها قربانی خودخواهی و زورگویی مردان شده است.

زیبا، که در ۱۲ سالگی به زور پدرش با مردی مسن ازدواج می‌کند، با رابطه‌ای که با دوست پسرش دارد، دارای فرزندی نامشروع می‌شود و وقتی عشقش به او خیانت می‌کند فرزندش را به شوهر اعدامی‌اش نسبت می‌دهد که بالاخره موجب می‌شود بهزیستی بچه را به خانواده‌ای بسپارند.

سارا که مادرش پس از فوت پدرش، با مرد دیگری ازدواج کرده است، روزی مورد تجاوز ناپدری خود قرار می‌گیرد و از خانه فرار می‌کند و به دلیل آبروداری و به خاطر آنکه زندگی مادر و دو بچه‌ای را که از ناپدری دارد، خراب نکند به مادرش چیزی از این قضیه نمی‌گوید.

لیلا، که معتاد است، نگاهش به مردان یک نگاه مصرفی است و در زندان بچه‌دار می‌شود. پدربزرگش به علت پاک شدن این ننگ، دستور می‌دهد به بچه غذا ندهند تا بچه بمیرد.

مریم، که به خاطر ادامهٔ تحصیل و زورگویی‌های پدرش به اتفاق خواهرش به تهران فرار کرده است، تلاش می‌کند به خواهر خود، که با یک سرباز ازدواج کرده است – که اتفاقاً شوهر خواهر هم مردی بی‌عاطفه، خشن، زورگو و بیزار از زندگی است ـ کمک کند.

این چهار نفر، که از همهٔ مردان عالم متنفرند، تلاش می‌کنند تا با به دام انداختن مردان، با آنان تسویه حساب کنند. این زنان با توسّل به سلاح زنانه، سعی می‌کنند مردان لاابالی و هوسران جامعه را به دام انداخته، تنبیه کنند؛ زیرا همهٔ آنها کینه دارند و فکر می‌کنند از مردها بازی خورده‌اند.

الف. تحلیل روایت

هر روایت و داستانی بیش از هر چیز، آغاز و فرجامی دارد که این آغاز و فرجام، هر داستانی را از جهان عینی و داستان‌های دیگر جدا می‌کند. هر روایت از پنج عنصر ذیل تشکیل شده است (محمدی و عباسی، ۱۳۸۰، ص ۱۷۹).

۱. پارهٔ ابتدایی: پارهٔ ابتدایی به معرفی چهار شخصیت زن فیلم اختصاص می‌یابد و سعی می‌کند در فضای زندان، میان این افراد رابطه‌ای برقرار کند. آنها با یکدیگر قرار می‌گذارند که پس از آزاد شدن، با یکدیگر کار کنند. آنها پس از آزاد شدن، در خانه‌ای دور هم جمع می‌شوند تا کاری را شروع کنند.

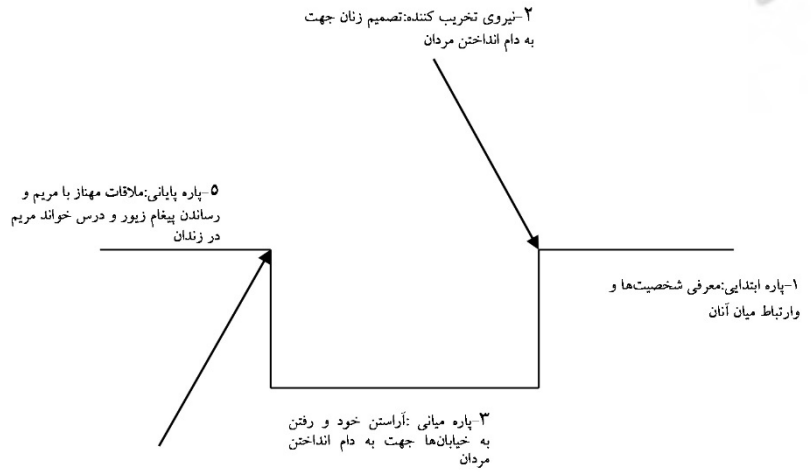
۲. نیروی تخریب‌کننده: تصمیمی که چهار شخصیت زن برای انتقام از مردان می‌گیرند نیروی تخریب‌کنندهٔ داستان است. آنها در واکنش به اتفاقاتی که در زندگی داشته‌اند، می‌خواهند از مردان انتقام بگیرند. تصمیم می‌گیرند ظلمی را که مردان به آنان کرده‌اند را تلافی کنند و با به دام انداختن مردان، از آنها انتقام بگیرند.

۳. پارهٔ میانی: پارهٔ میانی روایت از تصمیم زنان آغاز می‌شود و این بخش، که طولانی‌ترین بخش فیلم است، به نحوهٔ به دام انداختن مردان توسط زنان می‌پردازد. زنان در تلاشند که با آراستن خود و ایستادن در خیابان، مردان را به دام انداخته، با کتک زدن آنها در خانه‌ای، پول‌های کلانی را از آنان بگیرند.

٤. نیروی سامان‌دهنده: این بخش از روایت زمانی است که حمید به پلیس زنگ می‌زند و اطلاع می‌دهد که دختران چه کاری انجام می‌دهند و پلیس نیز با تعقیب و گریز، سعی می‌کند آنها را دستگیر کند تا اینکه زنان تصادف می‌کنند.

۵. پارهٔ پایانی: بخش آخر روایت از زمانی شروع می‌شود که مهناز در زندان به دیدن خواهر خود می‌رود و با او صحبت می‌کند و پیغام زیور را به مریم نشان می‌دهد. زیور از مریم درخواست می‌کند که خوب درس بخواند تا به او در ادارهٔ کافی شاپ کمک کند. مریم هم در زندان مشغول درس خواندن می‌شود.

شکل (۱): سیر روایت فیلم «تسویه حساب»



تحلیل رمزهای جان فیسک

۱. رمزهای اجتماعی: منظور فیسک از «رمزهای اجتماعی» این است که حضور انسان‌ها در زندگی واقعی، همواره حضوری رمزگذاری شده است. به‌عبارت دیگر، ادراک ما از اشخاص گوناگون براساس ظاهرشان، طبق رمزهای متعارف در فرهنگمان شکل می‌گیرد (فیسک، ۱۳۸۰، ص ۱۲۹). نکتهٔ مهمی که می‌توان دربارهٔ رمزهای اجتماعی گفت این است که واقعیت، پیشاپیش رمزگذاری شده است. به بیانِ دقیق‌تر، فقط به‌وسیلهٔ رمزهای فرهنگمان است که می‌توانیم واقعیت را درک و فهم کنیم. در فیلم *تسویهٔ حساب*، از رمزهای اجتماعی همچون لباس، گفتار، رفتار و چهره‌پردازی در جهت واقع‌گرایی فیلم بهره گرفته شده است. در این زمینه، از لباس‌های مناسب با طبقه اجتماعی مردان و زنان به‌منظور واقع‌گرایی استفاده شده است. برای مثال، زندانیان هر کدام لباسی با توجه به طبقهٔ اجتماعی خود بر تن دارند. حمید و مهناز هم، که وضع مالی خوبی ندارند، لباس‌هایی معمولی پوشیده‌اند. بعکس مردان به دام افتادهٔ ثروتمند لباس‌های بسیار شیک پوشیده‌اند. چهار شخصیت اصلی زن نیز در زمانی که به خیابان می‌روند و می‌خواهند مردان آنان را ثروتمند تصور کنند لباس‌های شیک و زیبا می‌پوشند، درحالی‌که در زندان و منزل، لباس‌های معمولی می‌پوشند. از رمز گفتار نیز برای واقع‌گرایی فیلم استفاده شده است. زندانیان با زبان خاص خود و مردان و زنان طبقهٔ بالا با زبان فارسی استاندارد صحبت می‌کنند. این در حالی است که فردی مثل حمید با زبان کوچه و بازار صحبت می‌کند. چهار شخصیت اصلی داستان غیر از سارا – که خانوادهٔ او نیز از طبقهٔ بالا هستند ـ در نقش اصلی خود، با زبان کوچه و بازار و در هنگام ایفای نقش زنان ثروتمند، با زبان فارسی استاندارد صحبت می‌کنند. چهره‌پردازی و رفتار بازیگران نیز براساس طبقهٔ اجتماعی‌شان بوده و به واقع‌گرایی فیلم کمک کرده است.

۲. رمزهای فنی: واقعه‌ای که قرار است از تلویزیون یا سینما پخش شود برای آنکه رنگ واقعیت به خود بگیرد پیشاپیش با رمزهای اجتماعی رمزگذاری می‌شود و برای آنکه از طریق سینما قابلیت پخش پیدا کند از رمزهای فنی همچون دوربین، نورپردازی، صدا و وسایل صحنه می‌گذرد. رمزهای فنی بدین سبب دارای اهمیت هستند که در ایجاد معنا به‌صورت کلی نقش مهمی ایفا می‌کنند؛ زیرا عمدتاً به شیوهٔ خلّاقانه و نه صرفاً فنی از آنها استفاده شده است تا معنای کلی را پدید آورند (سلبی و کاودری، ۱۳۸۰، ص ۷۱).

۲ـ۱. زمان و مکان: کارکرد اصلی زمان و مکان این است که بسیاری از رمزهای فیلم براساس زمان و مکان فیلم برگزیده می‌شود. مکان یک فیلم می‌تواند معنای خاصی را به مخاطب القا کند. از سوی

دیگر، فیلم نمی‌تواند خود را از زمانی که در آن ساخته شده است جدا کند. به‌عبارت دیگر، بافت موقعیتی هر فیلم در خلق معنای آن تأثیرگذار است. رمز زمان و مکان به خلق معنای کلی فیلم کمک می‌کند. زمان این فیلم به سال‌های اخیر اشاره دارد که مشکلات اجتماعی در جامعه بیشتر شده است و اگرچه فیلم عامل همهٔ این مشکلات را مردان می‌داند، ولی به نظر می‌رسد کم‌رنگ شدن ارزش‌ها و باورهای مردم در حوزهٔ اعتقادات دینی و نفوذ فرهنگ غرب در کشور، در ایجاد چنین فضایی که در فیلم ترسیم‌شده بی‌تأثیر نبوده است. در این زمان، کشورهای غربی، ایران را به رعایت نکردن حقوق زنان متهم می‌کردند و بر این اعتقاد بودند که در ایران، مردان به زنان ستم می‌کنند و این فیلم نیز تلاش می‌کند این دیدگاه را تأیید کند. مکان ابتدا و انتهای فیلم در زندان است که زنان در آنجا زندانی هستند؛ همان‌گونه که وقتی از زندان آزاد می‌شوند در مکانی بدتر (جامعهٔ ایران) اسیرند و مردان هرچه را می‌خواهند بر آنان تحمیل می‌کنند. مکان این فیلم تهران است؛ هم به علت سهولت کار کردن در تهران و هم شاید به نظر کارگردان، تهران مرکز مشکلات اجتماعی، فاصلهٔ طبقاتی، فرزندان سقط‌شده و روابط نامشروع است.

۲ـ۲. صدا: صدا به دلایلی یک فن نیرومند است: نخست اینکه جنبهٔ حسی نیرومندی را درگیر می‌کند. دوم آنکه صدا می‌تواند فعّالانه نحوهٔ درک و تفسیر تصاویر را در بیننده شکل دهد (بوردول و تامسون، ۱۳۹۰، ص ۳۱۱). صدا وسیله‌ای برای درک و فهم کنش فیلم است. با یک آزمون ساده، اهمیت صدا در رسانه‌های تصویری آشکار می‌شود؛ بدین‌گونه که اگر صدای تلویزیون را ببندیم و ۱۵ دقیقه از یک برنامه را نگاه کنیم، سپس ۱۵ دقیقهٔ بعدی را با صدای روشن تماشا کنیم، ولی به تصویر نگاه نکنیم. کدام ۱۵ دقیقه مفهوم‌تر است؟ قطعاً صدای بدون تصویر خودکفاتر از تصویر بدون صداست (باتلر، ۱۳۸۸، ص ۲۱۵). صدا در فیلم، مشتمل است بر: گفت‌وگو و موسیقی.

الف. گفت‌وگوها (دیالوگ‌ها): «گفت‌وگو» آن نوع ویژگی صوتی است که تماشاگران به راحت‌ترین شکل به آن واکنش نشان می‌دهند. در فیلم‌ها، هیچ چیز برای ما دست‌یافتنی‌تر از معنای حرف‌هایی که شخصیت‌ها بر زبان می‌آورند، نیست (کیسبی یر، ۱۳۸٦، ص ۷۱). در ادامه، گفت‌وگوی‌های محوری در این فیلم بررسی می‌شود:

۱.بددهنی(فحش و ناسزا): متأسفانه در بسیاری از صحنه‌های این فیلم، شاهد فحش و ناسزا از سوی مردان و زنان فیلم هستیم. بددهنی در این فیلم، بسیار بیش از حد است، به‌گونه‌ای که در روند فیلم، به یک امر طبیعی تبدیل می‌شود. برای مثال، در صحنه‌ای که مریم برای اولین بار به دیدن خواهرش

می‌رود و حمید وارد خانهٔ خود می‌شود و وقتی می‌فهمد که مریم در خانه هست از هر دو طرف گفت‌وگویی رد و بدل می‌شود که سراسر ناسزا و فحش است.

۲. لقب‌های مردان از زبان زنان: در این فیلم، لقب‌های زیادی به مردان داده شود؛ در سراسر فیلم و نسبت به تمامی مردانی که در فیلم هستند، این لقب‌ها به کار می‌رود و اصلاً لقب خوبی برای هیچ مردی به کار نمی‌رود و فقط به مرد آرشیتکت (مهندس عمران) می‌گویند: اون آدم حسابیه و این کاره نیست. ازجملهٔ این لقب‌ها، حیوون، سگ، آشغال، خر، و عوضی است. برای مثال، در صحنه‌ای که سارا و مریم می‌گویند دلمون برای این مردها می‌سوزد، زیبا در جواب می‌گوید: «شماها چتونه؟ یه نگاه به دور و برتون بندازید! همین آشغال‌های پولدار تازه به دوران رسیده (مردان)، همین عوضی‌ها اگر دستشون برسه هزار تا بلا سرمون میارند و ککشون هم نمی‌گزه، و فریاد ما هم به هیچ جا نمی‌رسه». در صحنه‌ای دیگر مریم می‌گوید: «شاید مردها پدر و مادر خوبی نداشتند که بهشون یاد بدند مثل آدم رفتار کنند» که سارا در جواب می‌گوید: «خیلی‌هاشون هم پدر و مادر خوبی داشتند، اما خودشون می‌خواستند مثل حیوون باشند».

۳. سرایت دادن به همهٔ مردان: متأسفانه این لقب‌ها را به تمامی مردان سرایت می‌دهند. در جای‌جای فیلم، به این مطلب اشاره می‌شود که همهٔ مردها آشغالند؛ همهٔ مردها عوضی هستند؛ مثلاً، در جایی که علی (رضا عطاران) پیش زیبا می‌آید، گفت‌وگویی انجام می‌دهند که بر این مطلب تأکید می‌کند:

علی: زیبا جان، ببخشید! جوون بودم، احمق بودم، نفهمیدم، دور و برم پرِ دختر بود، ولی الان عوض شدم، خونه دارم، زندگی دارم. ماشین رو ببین، به خدا حیفه!

زیبا: الاغ! آدم چیزی رو که بالا آورده دیگه نمی‌خوره، وقتی یادم می‌افته به خاطر تو چند بار رگ دستم رو زدم می‌خوام بمیرم. واقعاً که عجب خری بودم!

علی: زیبا جان، تو رو خدا ببخشید!

زیبا: من تو رو بخشیدم، خیلی وقته بخشیدمت. تو هم از من بدبخت‌تر بودی؛ ولی بدون که زخمی که توی قلب منه هیچ‌وقت و هیچ‌وقت و هیچ‌وقت خوب نمیشه. از همتون متنفرم، همتون آشغالید.

در صحنه‌ای دیگر، که مردی به نام «اسد» را بی‌هوش می‌کنند و او را در ماشین خودش می‌گذارند، چنین گفت‌وگو می‌شود:

سارا: خیلی خُر خُر می‌کنه، نکنه بلایی سرش بیاد!

زیبا: فوقش هم بیاد، یک سگ کمتر. تازه هاجر خانم (همسر مرد) هم دعامون می‌کنه.

ب. موسیقی: بهترین کاربرد موسیقی افزایش حسّ عاطفی مخاطب نسبت به قهرمان فیلم است. موسیقی می‌تواند واکنش‌های احساسی بیننده را به شدت تحت تأثیر قرار دهد؛ چنان‌که می‌تواند تداعی‌کنندهٔ یک شخصیت، فضا، موقعیت، یا مفهوم خاصی باشد.

در این فیلم، موسیقی بیشتر در تشدید حس هم‌دلی مخاطبان با قهرمانان فیلم (زنان) و بر علیه مردان است. در جاهایی که مشکلات زنان در جامعه مطرح می‌شود موسیقی نیز به کمک آنان می‌آید تا مخاطب با آنان احساس هم‌دردی کند و در جاهایی که از ظلم مردان بر زنان صحبت می‌شود موسیقی به مخاطب کمک می‌کند که این حس را بهتر درک کند. در جایی که لیلا دربارهٔ مشکلاتش سخن می‌گوید که او را به زور شوهر داده‌اند و تقصیر پدر او بوده و... لیلا قصد خودکشی دارد که زیبا بلند می‌شود و او را در بغل می‌گیرد و در اینجا موسیقی فیلم به کمک آنان می‌آید تا احساسات مخاطب را علیه مردان برانگیزد. در صحنه‌ای دیگر، که زیبا به علی می‌گوید: «من از همتون متنفرم، همتون آشغالید» موسیقی مجدداً به کمک مخاطب می‌آید تا حسی را که او دارد به مخاطب القا کند؛ دوست دارد هیچ مردی در این عالم نباشد و هرچه بدبختی و مشکل در جامعه است از دست این مردان بی‌وجدان است! در صحنه‌های دیگر نیز موسیقی در خدمت شخصیت‌های زن و بر ضد شخصیت‌های مرد است.

۲ـ۳. بازیگران

الف. نام بازیگران: نام بازیگران در فیلم‌ها اهمیت فراوانی دارد. در بسیاری از مواقع، از نام بازیگران می‌توان به نقشی که آنان می‌خواهند بازی کنند، پی برد. همچنین از نام آنان مثبت بودن یا منفی بودن نقش آنان را نیز می‌توان فهمید؛ زیرا نام شخصیت بار معنایی آن را حمل می‌کند. در فیلم *تسویه حساب*، نام‌های شخصیت‌های اصلی مرد، مذهبی است. نام علی و حمید برای دو شخصیت مرد انتخاب شده است، درحالی‌که برای شخصیت‌های زن نام‌های زیبا، لیلا، سارا و مهناز انتخاب شده، که نام‌هایی غیرمذهبی است. کارگردان در فیلم مزبور، اسامی شخصیت‌های مرد و زن را کاملاً معنادار انتخاب کرده و شخصیت‌های مرد را که شخصیت‌های منفی داستان هستند، به مذهب پیوند داده است تا نشان دهد منشأ ستمی که به زنان می‌شود مذهب آنان است.

ب. انتخاب بازیگران: بازیگرانی که نقش مردان یا زنان قهرمان یا تبهکار و نیز نقش‌های فرعی فیلم را بازی می‌کنند، اشخاصی واقعی هستند که قبلاً حضورشان توسط رمزهای اجتماعی به نحوی رمزگذاری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شده است. این بازیگران شخصیت‌هایی در رسانه‌ها هستند که برای بینندگان وجود بینامتنی دارند و معانی حضورشان نیز بینامتنی است. آنها نه فقط باقی‌ماندهٔ نقش‌های دیگر را که بازی کرده‌اند با خود به همراه دارند، بلکه معانی‌شان از متن‌های دیگر را نیز می‌آورند (فیسک، ۱۳۸۰، ص ۱۳۲). نمی‌توان بازیگرانی را که برای بازی در فیلمی انتخاب می‌شوند فقط در همان فیلم مشاهده کرد، بلکه بازیگران، بخصوص بازیگران مطرح و سرشناس، حالتی بینامتنی دارند و در نتیجه، انتظاراتی را با توجه به فیلم‌ها و نقش‌های قبلی خود به همراه می‌آورند. در این فیلم، کارگردان از بازیگران مطرح و سرشناس برای نقش‌های مردانه و زنانه استفاده کرده است؛ زیرا طبق گفتهٔ کارگردان، به سینمای پرمخاطب اعتقاد دارد و تلاش می‌کند تا از بازیگران حرفه‌ای استفاده کند. در بازیگران زن، *مهناز افشار* و *السا فیروزآذر* ازجمله بازیگرانی هستند که کارگردان به آنان اعتماد زیادی دارد؛ زیرا به‌عنوان قهرمان فیلم‌های دیگر خود، از آنان استفاده کرده است. در بازیگران مرد نیز بیشتر از کسانی استفاده شده است که سابقهٔ بازی در نقش‌های منفی را در کارنامه خود دارند که این مانعی برای ایجاد همدلی مخاطبان با این دسته از بازیگران است. به استثنای نقش مهندس (محمد نیک‌بین) که تنها مرد تقریباً مثبت فیلم است، که او هم همسر واقعی *تهمینه میلانی* (کارگردان) است.

ج. اجرا یا شیوهٔ رفتار: از جمله اموری که به بازیگران در خلق معنای فیلم کمک می‌کند اجرا و شیوهٔ رفتار آنان است. در شیوهٔ رفتار شخصیت‌های قهرمان و شخصیت‌های ضدقهرمان، تفاوت‌هایی وجود دارد. یکی از تفاوت‌های این دو گروه از شخصیت‌ها، همکاری و همراهی آنان با هم است (فیسک، ۱۳۸۰، ص ۱۳۵). ازجمله مواردی که می‌توان در اجرا یا شیوهٔ رفتار در این فیلم بیان کرد، همراهی و همکاری زنان فیلم با یکدیگر است و هدف آنان نیز به دام انداختن مردان است، برخلاف مردان، که همه با یکدیگر در به دام انداختن زنان رقیب هستند. همهٔ زنان در حرکات و رفتارهای خود، افرادی باهوش و پر تحرک هستند، درحالی‌که مردان برخلاف قهرمانان داستان، افرادی احمق هستند که به‌راحتی به خواسته‌های زنان گوش می‌دهند. در میان این مردان، هم افراد جوان تازه ازدواج کرده وجود دارد و هم مردان پیری که آخر عمر خود را می‌گذرانند و همه از ابتدای ازدواج تا پیری به فکر خیانت به زنان خود هستند. از دیگر رفتارهای مردان این است که تفاوت آشکاری بین ادعاها و رفتارهای بازنمایی‌شدهٔ آنان در این فیلم وجود دارد. همهٔ مردان فیلم افرادی دورو و دروغ‌گو هستند. در نتیجه، شیوهٔ رفتار همهٔ مردان فیلم فقط تیره و تار است و متأسفانه کارگردان فضایی سیاه از جامعهٔ مردان ارائه داده است.

۲ـ۴. وسایل صحنه

فیلم‌ها برای انتقال معنای موردنظر خود، به شدت به وسایل صحنه وابسته‌اند. وسایل صحنه یک منبع اطلاعات نمادین در فیلم‌هاست که از معانی ضمنی و اسطوره‌ای برخوردار است.

در این فیلم، مردان غالباً دارای ماشین‌های گران‌قیمت هستند و وضع مالی خوبی دارند، درحالی‌که زنان وسیله‌ای ندارند و از ماشین صاحب‌خانه استفاده می‌کنند. زنان سلاح گرم و چاقو به همراه دارند که شاید کارگردان می‌خواهد با اینکار، نشان دهد زنان هم می‌توانند کارهای مردانه انجام دهند و با جرئت و شجاع هستند.

۳. رمزهای ایدئولوژیک: مهم‌ترین کاربرد رمزهای ایدئولوژیک این است که عناصر دو سطح قبل، یعنی رمزهای اجتماعی و رمزهای فنی، را در مقولهٔ انسجام و مقبولیت اجتماعی قرار می‌دهند؛ زیرا معنا فقط زمانی ایجاد می‌شود که «واقعیت» و انواع بازنمایی و ایدئولوژیک در یکدیگر ادغام شوند و به نحوی منسجم و ظاهراً طبیعی به وحدت برسند. رمزهای ایدئولوژیک از این نظر دارای اهمیت هستند که رابطهٔ بین رمزِ فنی انتخاب بازیگران و رمز اجتماعی آن بازیگران را معنادار می‌کنند. همچنین استفادهٔ تلویزیونی از دو رمز یادشده را به کاربرد وسیع‌تر آنها در فرهنگ ـ به‌طورکلی ـ مربوط می‌سازند (فیسک، ۱۳۸۰، ص ۱۳۲). به سبب تحلیل بهتر مفاهیم ایدئولوژیک در فیلم‌ها، آنان در سه قسم توضیح داده خواهد شد:

الف. مفهوم اصلی: نقطهٔ مرکزی در این فیلم، فمینیسم رادیکال است. به‌عبارت دیگر، مفهوم اصلی، که در سراسر این فیلم احساس می‌شود این است که از میان تمام تبعیض‌ها و ستم‌های طبقاتی، قومی، مذهبی و نژادی، بنیادی‌ترین ساختار ستمگری به جنسیت تعلّق دارد که همان نظام «پدرسالاری» است. از نظر رادیکال‌ها، فرد فرد مردان از تسلط بر زنان سود می‌برند. تحقیقاتی که در دهه هفتاد صورت گرفت و حاکی از ستم و خشونتی بود که زنان در طول زندگی خویش از ناحیه نیروی بدنی مردان متحمل می‌شدند، به بدبینی رادیکال‌ها نسبت به مردان دامن زد، به‌گونه‌ای که مردان علت مظلومیت و دشمن اصلی زنان معرفی شدند. بنابراین، در فمینیسم رادیکال، شاهد تقابل، رویارویی و دشمنی دوجنس تحت عنوان طبقهٔ ستمگر (مردان) و طبقهٔ ستم‌دیده (زنان) هستیم (رودگر، ۱۳۸۸، ص ۸۵).

ب. دسته‌بندی مفاهیم: مقصود از دسته‌بندی مفاهیم ، تمام مفاهیم دیگری است که کارگردان در جهت اثبات مفهوم اصلی، از آنها بهره گرفته است:

۱. ظالم بودن مردان در برابر مظلوم بودن زنان: در کل فیلم، به مخاطب القا می‌شود که اگر به زنان جامعه ظلمی می‌شود مقصّر اصلی مردان و نظام مردسالاری جامعه است. اگر زیبا به اینجا رسیده و رابطه‌ای نامشروع با علی (دوست پسرش) داشته مقصّر پدر اوست که او را به زور شوهر داده است، درحالی‌که از دیدگاه اسلام، رضایت طرفین شرط لازم برای ازدواج است. اگر سارا به این حال و روز افتاده به خاطر ناپدری اوست که قصد تجاوز به او را داشته، درحالی‌که حق شکایت برای سارا محفوظ بوده و می‌توانسته است به‌صورت قانونی از حق خود دفاع کند. اگر مریم از خانه فرار کرده به خاطر زورگویی‌های پدرش بوده است که در فیلم مشخص نشد این زورگویی‌هایی که گفته می‌شود چه بوده است. حتی اعتیاد و مشکلات لیلا را هم به گردن پدربزرگش می‌اندازد. به هر حال، مشکلی در دنیای زنانه نیست که ارتباطی با مردان نداشته باشد و مرد ظالم به تمام معناست. به همین دلیل، به زنان حق می‌دهد که مردان را دستگیر کنند و به محاکمه بکشند و خود حکم را جاری کنند. به دستگاه قضایی هم، که مرد قاضی آن است، اعتمادی ندارند. اگر به گفت‌وگویی که بین زیبا و راننده، که یکی از مردان به بند کشیده شده است، توجه شود کارگردان ظلمی را که مدنظر دارد با موسیقی موردنظر خود به مخاطب می‌گوید و آنان را تحت تأثیر قرار می‌دهد:

«راننده: همتون از یک قماشید.

زیبا: نه از یک قماش نیستیم، ولی هممون درد داریم، هممون کینه داریم؛ از آدم‌هایی که ما رو بازی دادند، ما رو فروختند. نه بچه بودنمون رو فهمیدیم، نه دختر بودنمون رو، نه زن بودنمون رو، نه مادر بودنمون. تو هم به جای نهی از منکر کردن، برو امر به معروف کن که دختراشون رو درست بار بیارند؛ مثل آدم بهشون نگاه کنند، حمّال عوضی»!

در نتیجه، فیلم دنیایی تیره و تار از مردان به تصویر می‌کشد؛ مردانی که ظلم می‌کنند و این ظلم را حق طبیعی خود می‌دانند. در آخر فیلم، شاید مخاطب به این نتیجه برسد که مشکلی در جامعه نیست که مردی در پشت صحنهٔ آن نباشد و هر ظلم و بی‌عدالتی در حق زنان اتفاق بیفتد پای یک مرد در میان است.

۲. سیاه نمایی تبعیض جنسیتی در ایران: کارگردان به‌گونه‌ای وانمود می‌کند که در جامعهٔ ایران، حقوق زنان اصلاً رعایت نمی‌شود، درحالی‌که واقعیت غیر از این است و زنان زیادی هستند که با مشکلات متعددی در جامعه مواجهه شده و از طریق قوانین کشور، امور خود را پی‌گیری کرده و نتیجه هم گرفته‌اند. البته انتقاد ما به نوعی، انتقاد به باورها و اعتقادات کارگردان است؛ زیرا اشکال وی، اشکالی

ریشه‌ای است؛ او به برخی از احکام اسلام انتقاد دارد. او بدون در نظر گرفتن تفاوت‌های ذاتی زن و مرد، بر این اعتقاد است که زنان و مردان باید در همهٔ زمینه‌ها مساوی باشند و اگر زن مثل مرد نتواند در جامعه کار کند تبعیض است. در جای‌جای فیلم، تبعیض‌های جنسیتی نشان داده شده است؛ مثلاً، نیروی انتظامی با مردانی که به دنبال ناموس مردم هستند کاری ندارد، ولی به هر طریق، زنان را دستگیر می‌کند. حتی پلیس از راه‌های گوناگون برای دستگیر کردن آنها استفاده می‌کند؛ مثلاً، در صحنه‌ای مردی یکی از دختران را در خیابان سوار می‌کند که بعداً معلوم می‌شود پلیس است و دختر از دست او می‌گریزد. در بخش‌های دیگری نیز این تبعیض جنسیتی از زبان زنان فیلم شنیده می‌شود که فریاد زنان به جایی نمی‌رسد.

۳. خیانت مردان: مفهوم دیگری که در این فیلم بر آن تأکید شده خیانت مردان است؛ زیرا تمامی مردانی که به دنبال زنان در خیابان هستند متأهل بوده و برخی دارای فرزند نیز هستند. در خیانتی که کارگردان به تصویر کشیده، فرقی میان پیر و جوان نیست. حتی دامادی که تازه در حال ازدواج است دست به خیانت می‌زند، و جالب‌تر اینکه دوست پسر زیبا، که زیبا به خاطرش چند بار رگ دست خود را زده بود، به او خیانت می‌کند. اگر حمید نیز به زنش خیانت نمی‌کند به خاطر فقر و بی‌پولی است که او با آن روبه‌روست. البته در کل فیلم، یک مرد را نشان می‌دهد که اهل خیانت نیست و به قول زیبا آدم حسابی است که فقط یک دقیقه از این فیلم ۱۰۳ دقیقه‌ای به او اختصاص می‌یابد و نقش آن را هم همسر کارگردان بازی می‌کند.

٤. نگاه ابزاری مردان به زنان: از مفاهیم دیگری که کارگردان قصد داشته است در این فیلم برای منفی جلوه دادن مردان به مخاطب بفهماند این است که مردان نگاهی ابزاری به زن دارند و زن را برای رسیدن به هدف خود می‌خواهند که بهترین شاهد مثال در فیلم زمانی است که مشخص می‌شود مردی به نام کامران فقط به دلیل اینکه بتواند به خارج از کشور برود و ویزا بگیرد با دختری ازدواج کرده است و به این مطلب به راحتی اعتراف می‌کند. در نتیجه، مرد را کاملاً بی‌عاطفه و بی‌وجدان معرفی کرده و زن را وسیله‌ای برای کارهای خود قرار داده است.

۵. هوس‌بازی مردان: فیلم چنین نشان می‌دهد که مردان زن را فقط برای ارضای غریزه و شهوت خود می‌خواهند. در نمایی از فیلم، زیبا با صراحت می‌گوید: «این احمق‌ها می‌خوان ما فقط زن باشیم. خب ما هم با زن بودنمون حالشون رو می‌گیریم». در نمایی دیگر، گفت‌وگویی بین سارا و مرد عکاس اتفاق می‌افتد که مطلب قبلی را به گونه‌ای دیگر می‌رساند:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

«عکاس: شما چی فکر کردید؟ فکر کردید خیلی خوشگلید؛ مثل علف هرز دختر ریخته توی دفتر من. دخترایی میان اونجا واسه هنرپیشگی که شما چهار تا کلفتشون هم نمی‌شید. سر اینکه کدومشون منو به تور بزنند خودشون رو تیکه تیکه می‌کنند.

سارا: تو چکار می‌کنی؟ پدرانه نصیحتشون می‌کنی که برگردند سر خونه زندگیشون یا باهاشون مثل دستمال کاغذی رفتار می‌کنی؟

عکاس: وقتی یه آدم خودشو به شکل دستمال کاغذی در آورده، من چرا باید جوش اضافی بزنم.

سارا: برای اینکه تو مدعی هستی. ادعا می‌کنی که می‌فهمی؛ مثلاً، جای مردم فکر می‌کنی. اگر توی که می‌فهمی غریزی عمل کنی چه فرقی با یک آدم بی‌سواد داری؟

عکاس: شما فکر می‌کنید با یک گل بهار می‌شه؟ اشتباه می‌کنید، همتون رؤیایی هستید».

این گفت‌وگو نشان‌دهندهٔ نگاه ابزاری مردان به زنان است که جلوه‌ای دیگر از منفی نشان دادن مردان در فیلم است که از زنان مثل دستمال کاغذی استفاده می‌کنند و بعد آن را دور می‌اندازند و آخر سر هم عکاس می‌گوید: «حالا اگر من هم درست بشم بقیهٔ مردها رو چکار می‌کنید؛ چون با یک گل بهار نمی‌شه».

در صحنه‌های فیلم، مشاهده می‌شود که شهوت‌رانی و هوس‌رانی به اکثر مردان نسبت داده می‌شود و قصد دارد به مخاطب بفهماند که غریزه و هوس‌رانی مرد است که این همه مشکلات را در جامعه به وجود آورده است. در فیلم، حتی نوع نگاه مردان به زنان را با عدسی «تلوفتو» نشان می‌دهد که دلالت بر چشم‌چرانی مردان دارد. همچنین نشان می‌دهد که این مرد است که برای دست دادن اقدام می‌کند، ولی زن دست خود را عقب می‌کشد و دست نمی‌دهد. گفت‌وگوهای فیلم هم بر این مطلب تأکید می‌کند. برای مثال، در جایی که اسد سارا را سوار ماشین می‌کند به او می‌گوید: «می‌شه عینکتو برداری که چشمای قشنگتو ببینم؟» و در ادامه نیز وقتی قصد دارد با سارا دست بدهد سارا دست خود را عقب می‌کشد، اسد به او می‌گوید: «حتماً دستای قشنگی داری، خوشگله!»

ج. مفاهیم به حاشیه‌رانده‌شده: مفاهیم به‌حاشیه‌رفته یعنی مفاهیم مهمی که کارگردان آنها را به حاشیه رانده، درحالی‌که می‌توانسته است آنها را بیان کند. بسیاری از مفاهیمی که در متون اسلامی نام برده شد در این فیلم نه‌تنها به آنها توجه نشده، بلکه کاملاً بعکس مورد استفاده قرار گرفته است؛ ازجمله قوامیت مرد، برطرف کردن نیازهای عاطفی، غیرت، آزار ندادن همسر و خیانت نکردن. تفاوت شخصیت مرد در فیلم ***تسویه حساب*** با فرهنگ اسلامی و اشعار سعدی در جدول ذیل نشان داده شده است:

جدول (٤): مقایسهٔ ویژگی‌های شخصیت مرد در فیلم «تسویه حساب» با فرهنگ اسلامی

مرد در فیلم «تسویه حساب»	مرد در اسلام
خائن	خیانت نکردن
دروغ‌گو	صادق
ظالم	پناهگاه زن
بی‌عاطفه	مهر و محبت
بی‌حیا	پرهیزگار
آزار دادن	آزار ندادن
بد دهن بودن	فحش ندادن
بی‌غیرت	با غیرت
هوس‌باز	پرهیزگار

نتیجه‌گیری

در این پژوهش، به بیان ویژگی‌های شخصیتی مرد در اسلام پرداخته شد و ۷۵ ویژگی از میان آیات و روایات برداشت گردید. با تطبیق این ویژگی‌ها با فیلم سینمایی ***تسویه حساب***، روشن شد که این فیلم به این ویژگی‌ها نپرداخته و دیدگاه‌هایی که این فیلم مطرح کرده براساس الگوهای غیرخودی بوده و این فیلم با محوریت فمینیسم رادیکال به بیان شخصیت مرد پرداخته است. متأسفانه با گسترش فرهنگ غربی در کشور، محصولات سینمایی تحت تأثیر آنها قرار گرفته و نشناختن درست فیلم‌سازان از فرهنگ اسلامی نیز در این‌باره مؤثر بوده است. به همین دلیل، از یک‌سو، پژوهشگران حوزهٔ دین و ارتباطات باید تلاش خود را به کار گیرند که با مراجعه به منابع اسلامی، به تحقیق و پژوهش دربارهٔ تمام موضوعاتی که در جامعه اهمیت دارد و سینما آن را بازنمایی می‌کند، بپردازند و الگوهای مناسبی برای سینماگران استخراج کنند، و از سوی دیگر، فیلم‌نامه‌نویسان و کارگردانان مسلمان در جامعهٔ ایران باید تلاش کنند که فیلم‌هایی براساس فرهنگ اسلامی بسازند و در این راه، از پژوهشگران حوزهٔ دین و ارتباطات مشورت و راهنمایی بگیرند.

منابع

اسدی، طیبه، «نقد فمینیستی فیلم» (شهریور ۱۳۸۵)، ***پیام زن***، سال پانزدهم، ش۱۷٤، ص۵۰– ۵۸.

آسابرگر، آرتور (۱۳۷۹)، ***روش‌های تحلیل رسانه‌ها***، ترجمهٔ پرویز اجلالی، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

باتلر، جرمی‌جی(۱۳۸۸)، ***تلویزیون: کاربرد و شیوه‌های نقد***، ترجمهٔ مهدی رحیمیان، تهران، دانشکده صدا و سیما.

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

بوردل، دیوید و کریستین تامسون(۱۳۹۰)، ***هنر سینما***، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران، مرکز.

چراغی کوتیانی، اسماعیل(۱۳۸۹)، ***خانواده، اسلام و فمینیسم***، قم، مؤسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی(ره).

رضوانی، سلمان (۱۳۸۵)، ***فمینیسم و رسانه‌های تصویری***، قم، مرکز پژوهش‌های اسلامی صدا وسیما.

رودگر، نرجس(۱۳۸۸)، ***فمینیسم: تاریخچه، نظریات، گرایش‌ها، نقد***، تهران، دفتر مطالعات و تحقیقات زنان.

ساسانی، فرهاد(۱۳۸۹)، ***معناکاوی؛ به سوی نشانه‌شناسی اجتماعی***، تهران علم.

سلبی، کیت و ران کاودری(۱۳۸۰)، ***راهنمای بررسی تلویزیون***، علی عامری مهابادی، تهران، سروش.

سلطانی گرد فرامرزی، مهدی، «نمایش جنسیت در سینمای ایران» (بهار و تابستان ۱۳۸۵)، ***پژوهش زنان***، ش۱٤، ص۶۱–۹۲.

ضمیران، محمد(۱۳۸۲)، ***درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر***، تهران، قصه.

علاسوند، فریبا(۱۳۹۰)، ***زن در اسلام***، قم، دفتر مطالعات و تحقیقات زنان.

فیسک، جان(۱۳۸٦)، ترجمهٔ ***درآمدی بر مطالعات ارتباطی***، ترجمه مهدی غبرایی، تهران، دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.

کخ، گرترود (۱۳۷٦)، ***نگاهی دیگر: جنبه‌های نظریهٔ فمینیستی سینما، زن و سینما***، ترجمهٔ منیژه نجم عراقی و دیگران، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.

کیسبی یر، الن(۱۳۸٦)، ***درک فیلم***، ترجمهٔ بهمن طاهری، چ سوم، تهران، چشمه.

محمدی، محمدهادی و علی عباسی(۱۳۸۰)، ***صمد: ساختار یک اسطوره***، تهران، چیستا.

مشیرزاده، حمیرا(۱۳۸۲)، ***از جنبش تا نظریه اجتماعی***، تهران، شیرازه.

مولر آکین، سوزان(۱۳۸۳)، ***زن از دیدگاه فلسفه سیاسی غرب***، ترجمهٔ نادر نوری‌زاده، تهران، قصیده سرا و روشنگران و مطالعات زنان.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی