فشارهای ساختاری و برسازی هویت جنسیتی زنان در فیلم‌های سینمایی دهه‌ی ۱۳۷۰ شمسی
(موردهای مطالعه: روزی که زن شدم، عروس آتش، دو زن)

اشرف‌السادات پیرو نذیری[۱]

تاریخ وصول: ۹۷/۰۵/۰۹
تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۹/۲۰

چکیده

این پژوهش با هدف مطالعه‌ی رابطه‌ی فشارهای ساختاری و سنخ برسازی شده‌ی هویت جنسیتی زنان در دهه‌ی ۱۳۷۰ شمسی انجام شد. از آنجا که پژوهش‌گر بر آن است که شرایط اجتماعی موجود در شکل‌گیری هویت جنسیتی در جامعه نقش مؤثری ایفا می‌کند، دهه‌ی ۷۰ به دلیل تغییرات سیاست فرهنگی که منطبق بر نظریه‌ی پارسنز بود و کنش‌های فردی در قالب الگوهای فرهنگی را برای توسعه تشویق می‌کرد، انتخاب شد و فیلم‌های سینماییِ این دوره که فشارهای ساختاری در زندگی زنان به عنوان یکی از موضوعات محوری انتخاب شده بود، در جامعه‌ی نمونه قرار گرفتند. تحلیل گفتمان نیز برای تحلیل داده‌ها انتخاب شد. نتایج نشان داد که فیلم‌های سینمایی بازتاب دهنده‌ی واقعیت اجتماعی موجود بودند و با برخورداری از ویژگی‌های تحصیل، هدف‌مندی، مبارزه، کنش‌گری و کنش‌های اعتراضی دست به برسازی هویت زن مدرن معترض زدند که الگوی زنان در این دهه به شمار می‌رفت.

واژگان کلیدی: هویت جنسیتی، فشارهای ساختاری، تحلیل گفتمان، الگوهای فرهنگی، سیاست فرهنگی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱- استادیار گروه علوم اجتماعی تحصیلات تکمیلی دانشگاه فرهنگیان گیلان، ایران. dr.a.peyronaziri@gmail.com

مقدمه

گروه‌بندی به واسطه‌ی ویژگی زن بودن و مرد بودن مهم‌ترین و بزرگ‌ترین گروه‌بندی است که در هر جامعه وجود دارد و هر گروه بر اساس تفکرات قالبی و باورهای کلیشه‌ای که از سنت‌ها، عرف و ارزش‌های اجتماعی تغذیه می‌کند، دارای صفاتی می‌شود که انتظارات زنانگی و مردانگی را به همراه دارد. این صفات که ویژگی‌های بارز زنان و مردان در هر یک از گروه‌ها را نشان می‌دهد، در واقع بر این اصل مبتنی است که همه‌ی مردان باید از قالب‌های رفتاری و ارزش‌های مردانگی پیروی کنند و همه‌ی زنان هم باید مانند یکدیگر از باورهای عمومی زنانگی الگو بگیرند. اما در واقعیت چنین امری تحقق پیدا نمی‌کند و سنخ‌های متفاوتی از الگوهای مردانگی و زنانگی در جامعه وجود دارد که با هویت‌یابی افراد در ارتباط است. آنچه که اهمیت دارد این است که جنسیت به عنوان پایه‌ی سازمان‌دهنده‌ی تئوری زندگی مدرن پابرجاست؛ «عملا در هر فرهنگی، تفاوت‌های جنسیتی، راه و رسم محوری هستند که در آن انسان‌ها خود را به عنوان اشخاص می‌شناسند، روابط اجتماعی را سازماندهی کرده و سمبلی از پیشامدها و فرایندهای طبیعی و اجتماعی هستند» (سفیری،۱۳۸۸: ۱۸).

رسانه‌ها، به‌خصوص رسانه‌های دیداری نقش مهمی در انتقال فرهنگ ایفا می‌کنند و در خلال این امر، گاهی آشکارا و گاهی به صورت پنهان نقش‌ها و کلیشه‌های جنسیتی را در قالب الگوهای رفتاری و هنجاری که برای مخاطبان می‌تواند هویت‌بخش باشد را ارائه می‌دهند. از آنجا که بخش بزرگی از الگوهای رفتاری در یک جامعه در فرآیند جامعه‌پذیری و اجتماعی شدن رخ می‌دهد و تأثیر فراوان رسانه‌ای مثل سینما در این فرایند قابل چشم‌پوشی نیست.

هویت اجتماعی عبارتست از بازتولید و بازتغییر دائمی الگوی ارزش‌ها، نمادها، خاطرات، اسطوره‌ها و سنت‌هایی که میراث متمایز گروه‌های اجتماعی را تشکیل می‌دهند (جنکینز،۱۳۸۱: ۷). زنان به عنوان یکی از گروه‌های اجتماعی که در جامعه‌ی امروزی علاوه بر اینکه نقش‌های سنتی درون خانه و خانواده را بر عهده دارند، در نقش‌های دیگری چون آموزش و اقتصاد نیز سهیم هستند. هویت اجتماعی دارای ابعاد مختلف است، یکی از آن‌ها هویت جنسیتی است که به میزان زیادی توسط جنسیت مشخص می‌شود. اما جنسیت به تنهایی نمی‌تواند هویت جنسیتی را مشخص سازد و به ویژگی‌های دیگری وابسته است. از مهم‌ترین شاخص‌هایی که هویت جنسیتی زنان را پراهمیت ساخته و پژوهش‌های متعددی درباره‌ی آن صورت گرفته را باید حاکمیت فرهنگ پدرسالاری به شمار آورد. این فرهنگ باعث شده است تا زنان به مقابله با نگرش‌ها و انتظارات جامعه از خودشان بپردازند که تفکیک زن سنتی از زن مدرن یکی از پیامدهای این مبارزه است.

جنسیت مقوله‌ای اجتماعی است و مشمول رفتار، نقش و حضور اجتماعی زن و مرد می‌باشد، برداشتی اجتماعی ° فرهنگی از زن و مرد است و در بافت فرهنگی، به صورت مشخصه‌های روانی، اجتماعی و کنش‌متقابلی ظاهر می‌شود (گیدنز،۱۳۷۸: ۱۲۲). به نظر فوکو، جنسیت منظومه‌ای اتفاقی از گفته‌ها،

رفتارها و مضامینی است که در عصر حاضر آدمیان را در چنبره‌ی مناسبات قدرت و گفتمان قرار می‌دهد. به دیگر سخن، جنسیت راهبردی در جهت اداره، تولید و نظارت بر اندام آدمیان و مناسبات اجتماعی آن‌ها است. در فرهنگ مدرن، جنسیت به عنوان اهرمی برای چیرگی بر وجود انسان‌ها به کار می‌رود. او مدعی است که آدمیان به زعم خود، خود را از سلطه‌ی الگوهای جنسی و اخلاقی قدرت قدیم آزاد می‌سازند، اما غافل از آنند که در دام الگوهای قدرتی تازه افتاده‌اند (فوکو،۱۳۹۳: ۱۶۳). در جوامع غربی تحولات باعث می‌شد نقش‌های سنتی با سرعت زیاد جایشان را به نقش‌های مدرن دهند و به تدریج از اعتبار نقش‌های سنتی کاسته شود.

هم‌زمان با تحولات نقش زنان به عنوان همسر، مردان نیز با این تغییرات کنار می‌آمدند و دیری نگذشت که چهره‌ی زن به کلی تغییر کرد. وارد بازار کار شد و به رقیبی جدی برای مرد تبدیل گردید. درآمد مستقل زن، ساختار هرم قدرت را در خانواده دگرگون کرد. کسب استقلال اقتصادی زنان، آنان را در تصمیم‌گیری‌های خانوادگی نظیر تعیین تعداد فرزندان، محل سکونت مستقل، گذران اوقات فراغت و مشارکت در موضوعات روزمره‌ی خانگی از انفعال خارج نموده و صاحب رأی نمود (آندره،۱۳۵۴: ۱۸). در اینجا بود که هویت جنسیتی سنتی و مدرن در لایه‌های زیرین خود دارای انشقاق‌هایی شدند که این لایه‌ها از کنش‌های زنان در جامعه و نقش‌هایی که ایفا می‌کردند، تاثیر فراوان می‌گرفت. در این پژوهش، پژوهشگر بر آن است تا به این پرسش پاسخ دهد که هویت جنسیتی زنان در اثر فشارهای ساختاری چه تغییراتی داشته است؟ هدف اصلی و بنادیت پژوهشگر در این مقاله، شناخت نقش فشارهای ساختاری در جامعه‌ی ایران را در تحول هویت جنسیتی زنان در فیلم‌های سینمایی دهه‌ی ۱۳۷۰ است.

رویکرد بازتاب بر این باور است که هنر حاوی اطلاعاتی درباره‌ی جامعه است. رویکرد بازتاب مبتنی بر این فرضیه است که هنر آیینه‌ی جامعه است. همانطور که ویکتوریا الکساندر می‌گوید: «نمایش جنایت در تلویزیون نژادپرستی را بازتاب می‌نماید» (Alexander,2003,21). بنابراین سینما بر اساس این رویکرد شرایط اجتماعی موجود را بازنمایی می‌کند. در دهه‌های اخیر، در اثر گسترش نوگرایی و نوسازی در عرصه‌ی جهان، تحولاتی در زمینه‌های فرهنگی و ساختاری روی داده که سبب دگرگونی نقش‌های اجتماعی و آگاهی‌های زنان شده است. افزایش تحصیلات و اشتغال در میان زنان از سویی سبب کاهش مطلوبیت الگوی زن سنتی می‌شود و از سوی دیگر سبب دشواری در هماهنگ کردن نقش‌های سنتی با نقش‌های جدید شده و به بحران هویت زنان منتهی می‌گردد. از سوی دیگر زنان به عنوان قشری از جامعه که وظایفی چون پرورش و اجتماعی کردن فرزندان و فراهم کردن آرامش و امنیت درون خانواده را بر عهده دارند، تامین شرایطی کم مخاطره و به دور از استرس‌های محیطی و کاستن از تنش‌های حاصل از تضاد نقش‌های متفاوت، آنان را در ارائه‌ی کارکرد بهتر یاری می‌رساند.

سیاست‌های سینمایی در قالب بایدها و نبایدهایی تعریف شده که توسط وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی دولت‌های دهه‌ی هفتاد شمسی در عرصه‌ی تولید، نمایش و توزیع فیلم تبیین شده است. در

دهه‌ی ۷۰ این سیاست‌ها مبتنی بر نظریه‌ی پارسنز است. رابطه‌ی میان فرهنگ و سیاست را جامعه‌شناس معروف ـ تالکوت پارسنز ـ بررسی کرده است. وی با طرح نظریه‌ی سیستمیِ خود، جامعه را به چهار زیرسیستم اصلی تقسیم می‌کند که عبارت هستند از: اقتصاد، سیاست، فرهنگ و زیرسیستم همبستگی اجتماعی. رابطه‌ی این چهار زیرسیستم رابطه‌ای متقابل است (نقیب زاده،۱۳۷۹: ۱۰۹). به نظر پارسنز بهترین شیوه و روش برای درک کل واقعیت اجتماعی آن است که آن را به عنوان سیستم در نظر بگیریم. جامعه نیز همچون سیستم‌های مکانیکی یا ارگانیکی، مجموعه‌ای از اجزاء است که بین آن‌ها روابط متقابل وجود دارد. چنین جامعه‌ای صرفا بر زور و قدرت متکی نیست بلکه بر مکانیسم‌های همبستگی پیچیده و از آن جمله مبانی اخلاقی استوار است. بنابر نظر پارسنز تصور جامعه به عنوان یک مجموعه و سیستم به این معنی نیست که در آن کشمکش و منازعه پدید نمی‌آید؛ بلکه حتی ندرت منابع و ارزش‌ها موجب رقابت می‌گردد و از این رقابت، منازعه برمی‌خیزد (بشیریه،۱۳۸۱: ۸۵). بنابراین توزیع منابع و ارزش‌ها یکی از مهم‌ترین مسایل نظام اجتماعی است و از این رو ضرورت کنترل اجتماعی پیش می‌آید.

پارسنز با طرح مفهوم ضرورت کارکردی اعتقاد دارد که هر جامعه اگر بخواهد زنده بماند باید چهار کار ویژه‌ی مهم را به انجام برساند: تطابق با محیط[1]؛ که این وظیفه به اقتصاد مربوط است. دستیابی به هدف[2]؛ که به وسیله‌ی دولت به اجرا درمی‌آید. همبستگی اجتماعی[3] (پیوند نهادها با یکدیگر)؛ که به وسیله‌ی نهادهای حقوقی و مذهب به انجام می‌رسد. حفظ الگوهای ارزشی[4] از یک نسل به نسل دیگر؛ که این نیز وظیفه‌ی خانواده و نظام آموزش و پرورش است (سو،۱۳۷۸: ۳۳). انجام چهارکار ویژه‌ی اصلی که به ترتیب توسط چهار نظام اقتصادی، نظام سیاسی، نظام حقوقی و نظام ارزشی (فرهنگی) صورت می‌گیرد، سبب حفظ، تداوم و استمرار نظام اجتماعی می‌شود.

پارسنز در نظریه‌ی سیستمی خود به عامل فرهنگ و نظام فرهنگی و ارزشی اهمیت بیشتری می‌بخشد و آن را یکی از مکانیسم‌های همبستگی پیچیده‌ی جامعه و زیربنای اجتماعی تلقی می‌کند. وی فرهنگ را به سه ایستار شناختی، عاطفی و ارزشی تقسیم می‌کند و تصدیق می‌کند که معتقدات، سمبل‌ها، نمادها و ارزش‌ها در تحلیل و مطالعه‌ی جامعه دخیل هستند. بدین ترتیب وی نظام فرهنگی را در نوع نظام سیاسی مؤثر می‌داند. براساس تئوری ساختی‌ـ کارکردی پارسنز نظام سیاسی هر جامعه، نتیجه‌ی فرهنگ سیاسی پویای آن جامعه است (آل غفور،۱۳۷۵ :۱۱۷). «اگر قرار باشد مفهوم فرهنگ سیاسی را به نحوی مفید و مؤثر به کار ببریم، باید آن را با تحلیل‌های ساختاری تکمیل کنیم. اما مشکل این است که ساخت‌های سیاسی از یک سو محصول فرهنگی سیاسی به شمار می‌روند و از سوی دیگر

1- Adaption
2- Goal Attainment
3- Integration
4 -Latency

فرهنگ سیاسی را شکل می‌دهند» (بشیریه،۱۳۸۰ :۱۶۱). البته اندیشمندان دیگری نظیر آلموند و همکارانش با استفاده از مفاهیم و چارچوب‌های پارسونز، در مطالعات خود به این نتیجه رسیدند که فرهنگ و ساختار سیاسی دارای ارتباطی متقابل هستند. همچنان که صاحب‌نظر حوزه‌ی فرهنگ سیاسی، لوسین پای، نیز بر وجود رابطه‌ای تعادلی میان قدرت سیاسی و فرهنگ سیاسی تأکید می‌کند.

از سوی دیگر، سیاست فرهنگی نیز در وجود قدرت حاکم تجلی می‌یابد. هر ساختار قدرت یا دولتی، سیاست فرهنگی اعلام شده یا اعلام نشده‌ای را پی می‌گیرد. دولت‌ها نه تنها به قصد تأثیرگذاری در حوزه فرهنگ دست به فعالیت می‌زنند، بلکه گاهی هم با عدم مداخله و اجتناب کردن از هر عملی می‌توانند بر همین حوزه تأثیر بگذارند. در هر حال هر حکومتی در حوزه فرهنگ، سیاستی را اعلام می‌کند و به این ترتیب دلبستگی‌های خود را به نوع نگرش فرهنگی نشان می‌دهد. از سوی دیگر نوع نگرش فرهنگی سیاست‌گذاران و کارگزاران فرهنگی هر دولت و حکومتی متأثر از گفتمان سیاسی حاکم و فرهنگ سیاسی غالب است (پهلوان، ۱۳۷۸ :۳۰۲-۲۸۹)، زیرا هر گفتمان، شکل خاصی از زندگی و کردارهای سیاسی را ممکن می‌سازد و هویت و خودفهمی‌های فردی را با شیوه‌ی ویژه‌ای تعریف می‌کند و برخی از امکانات زندگی سیاسی را محقق و برخی دیگر را حذف می‌نماید.

در هر جامعه‌ای اعم از سنتی و مدرن، پیشرفته یا جهان سومی، توسعه‌یافته یا در حال گذار موانعی بر سر راه انتخاب‌های افراد وجود دارد. این انتخاب‌ها که شالوده‌ی کنش‌های انسانی را پی‌ریزی می‌کند، در هر جامعه‌ای به تناسب موقعیت مکانی، زمانی، شرایط تاریخی، فرهنگی و اقتصادی تفاوت می‌کند. جامعه‌ی ایران با سابقه‌ی حاکمیت مردسالاری و کلیشه‌های جنسیتی بر افراد فشار وارد می‌آورد و آن‌ها را وادار به همنوایی و رعایت هنجارهایی می‌کند که در دوام بخشیدن به ساختارهای اجتماعی، زمینه‌های معرفت‌شناختی ایرانیان را بر همین بنیان‌ها نهاده است و حتی زنان به بازتولید فرهنگی که در آن مردسالاری ترویج می‌شود، کمک شایانی کرده‌اند. عرف، قانون و سنت ایران علی‌رغم همه‌ی تفاوت‌هایی که با هم دارند، در یک نکته مشترک هستند و آن این است که بر بستری از مولفه‌های مردسالاری قرار گرفته‌اند که تغییر این فرهنگ کاری بس دشوار می‌نماید.

بررسی تحولات سیاسی- اجتماعی ایران در نیمه اول دهه ۷۰ نشان می‌دهد که در آغاز این دهه و پس از جنگ تحمیلی بر اساس الگوی سیستمی پارسنز تغییرات ایجاد شده در حوزه اقتصاد به دیگر حوزه‌های نظام اجتماعی نیز سرایت کرد و از همه مهم‌تر سبب تحول در نظام فرهنگی و ارزشی جامعه گردید. پیرو توسعه و نوسازی کشور پس از جنگ، به تدریج نظام فرهنگی و ارزشی جدیدی در جامعه شکل گرفت که با ارزش‌ها و هنجارهای نظام سیاسی کشور هماهنگی و تعادل نداشت. از این رو روز به روز به شکاف ارزشی میان این دو نظام (نظام فرهنگی جامعه و نظام سیاسی کشور یا دولت حاکم) افزوده شد (mh.farhangoelm.ir/Articles/1344).

سیاست‌های فرهنگی و سینمایی یک نظام سیاسی معمولاً به دو گروه سلبی و ایجابی قابل طبقه‌بندی هستند. سیاست‌های سلبی آن‌هایی هستند که نوع خاصی از فیلم یا موضوعات ویژه و یا تصاویر معینی را نفی می‌کنند و برای جلوگیری از ظهور آن‌ها در عرصه‌ی هنر در قالب قانون و مقررات اجتماعی عرضه می‌شوند. سیاست‌های سلبی می‌توانند باعث حذف برخی از اشکال هنری از عرصه‌ی اجتماع شوند و از طرف دیگر راه را برای گسترش هر چه بیشتر برخی دیگر بگشایند. از همین جنبه است که سیاست‌های ایجابی مطرح می‌شوند. در سیاست‌های ایجابی عملاً برخی از انواع فیلم، موضوعات خاص و حتی تصاویر معینی تشویق و ترویج می‌شوند و فیلم‌های مقبول از جهات مختلف مورد حمایت قرار می‌گیرند. همین مسأله باعث می‌شود که در ساختار هنری یک جامعه و به خصوص در فیلم و سینما وزن برخی از موضوعات و مضامین بسیار سنگین‌تر از برخی دیگر باشند؛ برخی سبک‌ها مجال ظهور پیدا نکنند و یا برخی در عرصه‌ی سینما یکه‌تازی کنند. بنابراین شیوع و غلبه‌ی سبک خاصی در فیلم‌سازی و رواج موضوعات و مضامین خاص همه و همه متأثر از سیاست‌های کلان فرهنگی جامعه است (راودراد، ۱۳۷۸: ۱۱۸).

روش

در پژوهش‌های کیفی داده‌های مورد نیاز پژوهش‌گر باید تبدیل به اسناد نوشتاری شده و سپس مورد تحلیل قرار گیرد. به همین دلیل روش این تحقیق با اینکه با تاکید بر فیلم‌های سینمایی صورت گرفت، ولی پژوهش‌گر برای تحلیل، این داده‌ها را به صورت فیش‌های کتابخانه‌ای درآورد. در پژوهش‌های اسنادی، ممکن است برای گردآوری داده‌ها از اسنادی که به صورت شنیداری، دیداری و مکتوب منتشر شده‌اند، استفاده گردد (بیکر،۱۳۸۹: ۱۶۵). بر این اساس، این پژوهش یک پژوهش اسنادی به شمار می‌رود. فیلم‌های انتخاب‌شده در این پژوهش با توجه به محوریت نقش زنان در فیلم‌های دهه‌ی ۷۰ و شکل‌گیری هویت جنسیتی در میان آنان، با تأکید بر فشارهای ساختاری گزینش شدند. به همین دلیل، فیلم‌های عروس آتش، روزی که زن شدم و دو زن از میان فیلم‌های مختلف برای تحلیل انتخاب شدند.

از نظر لاکلاو و موفه[1] تمامی پدیده‌های اجتماعی خصلت گفتمانی دارند. از این رو، آن‌ها اهمیت را به فرایندهای گفتمانی می‌دهند و همه چیز را گفتمانی در نظر می‌گیرند. بر اساس این رویکرد، کل قلمرو اجتماعی شبکه‌ای از فرایندهایی است که معنا به واسطه و در متن آن‌ها خلق می‌شود. فرایند خلق معنا همان فرایند اجتماعی تثبیت معنای نشانه‌ها است. هدف تحلیل گفتمان، توصیف و تبیین فرایندهایی است که افراد از طریق آن‌ها بر سر نحوه‌ی تثبیت معنای نشانه‌ها با هم نزاع و کشمکش می‌کنند. همچنین هدف این نوع تحلیل، توصیف سازوکارهایی است که به سبب آن‌ها برخی موارد تثبیت معنا به قدری عرفی می‌شوند که طبیعی فرض می‌شوند. براساس نظریه‌ی گفتمان، معنا هیچگاه تثبیت نمی‌شود

1- Laclau & Moufee

و همین عامل باعث کشمکش‌های اجتماعی همیشگی بر سر تعریف هویت و جامعه است. وظیفه‌ی تحلیل‌گر گفتمان، توصیف کشمکش‌هایی است که بر سرِ تثبیت معنا در همه‌ی سطوح جامعه جریان دارند. به نظر آن‌ها هر گفتمانی در ارتباط با گفتمان‌های دیگر به طور دائم در حال تغییر است. گفتمان‌های مختلف برای کسب هژمونی، تثبیت معناها به شکلی که خود می‌خواهند، با هم وارد نزاع و کشمکش می‌شوند و نزاع گفتمانی شکل می‌گیرد (سلطانی،۱۳۸۴: ۷۳). در واقع، لاکلاو و موفه با بهره‌گیری از تفکرات سوسور بیان می‌کنند که دیگر هیچ بنیادی وجود ندارد که به بقیه‌ی پدیده‌ها معنا و هویت ببخشد، بلکه هویت هر چیز در شبکه هویت‌های دیگری که با هم مفصل‌بندی شده‌اند، کسب می‌شود.

برداشت لاکلاو و موفه از گفتمان در واقع مجموعه‌ای از دال‌هایی (و در ادبیات فوکویی گزاره‌ها و احکام) است که در یک شبکه روابط معنایی قرار گرفته‌اند که هر کدام از این دال‌ها، معنای خود را مدیون روش چینش و جایگاه خود در این شبکه هستند. بنابراین، مفهوم مفصل‌بندی، نقش مهمی در گفتمان دارد. منظور از ترکیب‌بندی، هر نوع عملی است که باعث ترکیب عناصر مختلف باهم می‌شود، به طوری که هویت آنان در نتیجه‌ی مفصل‌بندی تغییر پیدا می‌کند. کلیت ساخت‌یافته حاصل مفصل‌بندی، گفتمان است(Laclau & Moufee,1985,105). گفتمان یعنی تثبیت نسبیِ معانی در یک حوزه‌ی خاص که حول و حوش "نقطه‌ی مرکزی" خاصی شکل می‌گیرد. نقطه‌ی مرکزی، نشانه‌ی شاخصی است که دیگر نشانه‌ها حول آن نظم پیدا می‌کنند و از نوع رابطه، معنای خود را با این نقطه‌ی محوری کسب می‌کنند.

در تحلیل گفتمان به آن دسته از عنصرهایی که مستعد داشتن معناهای مختلف‌اند، دال‌های شناور می‌گویند. دال‌های شناور، نشانه‌هایی هستند که گفتمان‌های مختلف می‌کوشند تا به آن‌ها به شیوه‌ی خاص خود معنا ببخشند. حتی نقاط مرکزی نیز دال‌های شناور هستند. آن‌ها اشاره به نقطه‌ای روشنگر درون یک گفتمان دارند، دال شناور اشاره دارد به چیزی که محل نزاع و کشمکش گفتمان‌های مختلف است (یورگنسن و فیلیپس،۱۳۸۹: ۱۲۸). در استفاده از این روش لازم است ابتدا بستر اجتماعی مشخص شود، پس از آن زمینه‌ای که موضوع تحقیق در آن بررسی خواهد شد و در گام سوم محوریت متن باید تشخیص داده شود. دال برتر و دال‌های شناور نیز تعیین‌کننده‌ی این امر هستند که هویت‌های جنسیتی زنان بر اساس بستر و متن و با تاکید بر دال برتر و دال‌های شناور چه سنخی را بازنمایی می‌کند.

یافته‌ها

سینما بازتاب دهنده‌ی مسائل و مشکلات اجتماعی در مضمون‌ها و قالب‌های متفاوتی است که می‌تواند به برخی از معضلاتی که به زبان علمی یا عامیانه قابل طرح و بررسی نیستند، به زبان هنری بپردازد. در فرایند فیلم‌سازی، استفاده از زبان تصویر و هنر و تاثیرگذاری کلام بر مخاطب باعث می‌شود

که مشکلات اجتماعی به شیوه‌ای همدلانه و در خلال زندگی روزمره به مخاطبان ارائه شود. فشارهای ساختاری جامعه در ارتباط با برسازی هویت جنسیتی در میان زنان به عنوان بستری اجتماعی که نقش‌های جنسیتی در آن معنا پیدا می‌کنند را می‌توان در فیلم‌های سینمایی که بر این فشارها تاکید کرده‌اند، مورد مطالعه قرار داد.

در این دوران، سطح توقعات و انتظارات گروه‌های مختلف جامعه نظیر دانشگاهیان، روشنفکران، دانشجویان، جوانان و زنان بالاتر از واقعیت‌های موجود قرار گرفت. آزادی، مشارکت سیاسی واقعی، تشکیل نهادهای مدنی، رعایت حقوق فردی و اجتماعی، نوگرایی و نواندیشی به ویژه نواندیشی دینی، قانون‌گرایی، دفاع از حقوق زنان، توسعه فرهنگی، شایسته سالاری، خردورزی، تکثرگرایی و جامعه چند صدایی، تحمل مخالف، تساهل و تسامح، پرهیز از فشار و خشونت و ... خواسته‌ها و انتظاراتی بودند که جامعه سربرآورده از جریان توسعه و نوسازی اقتصادی خواهان تحقق آن‌ها در کشور بود. سیاست‌گذاران فرهنگی و سینمایی دهه‌ی ۷۰، تحت حاکمیت فرهنگ سیاسی سنتی اقدام به سیاست‌گذاری در حوزه سینما نموده‌اند (mh.farhangoelm.ir/Articles/1344).

در شرایطی که تاریخ اجتماعی ایران و وضعیت زنان در جامعه با تنگناها و محدودیت‌های زیادی مواجه است که کم و بیش در سایر کشورها نیز دیده می‌شود، فشارهای ساختارهای مردسالار نیز بر محدودیت‌های ناشی از عرف و سنت افزوده شده و شرایط موجود اجتماعی را برای زنان دشوارتر ساخته است. این شرایط در بسیاری از فیلم‌های سینمایی بازتاب داشته است که در مضمون‌های مختلف قرار دارند. گرچه همه‌ی فیلم‌هایی که درباره‌ی زنان ساخته شده‌اند به طور مستقیم یا غیرمستقیم به این نکته اشاره دارند، اما در این پژوهش تنها فیلم‌هایی انتخاب شده‌اند که محور موضوع فیلم، فشارهای ساختاری جامعه باشند. فیلم‌های انتخاب شده در این بخش عبارتند از روزی که زن شدم، عروس آتش و دو زن.

عروس آتش (۱۳۷۸)، حدیث سنت‌های عشیره‌ای عرب ایران است و عشق پرویز و احلام را روایت می‌کند که یکی به انگیزه‌ی عشقی پرشور و با آگاهی نسبت به زمان و موقعیت خود در طلب حق طبیعی‌اش به مبارزه‌ای نابرابر با سنت‌های رایج و پذیرفته شده‌ی جامعه‌ای به شدت مردسالار برمی‌خیزد، و دیگری به رغم وحشتش از قوانین قبیله، در حسرت جوانیِ هدر شده به یاری او می‌شتابد. اما آنان به تنهایی توان به انتها بردن مبارزه را ندارند. چرا که مبارزه با چنین سنت‌هایی در توان آن‌ها نیست. سنت‌های عشیره پیشاپیش سرنوشت احلام را رقم زده‌اند، در واقع احلام یا باید با یکی از پسرعموهایش ازدواج کند و یا تا آخر عمر بی‌جفت و فرزند بماند و چنان‌چه به این سرنوشت محتوم تن ندهد و بر ازدواج با کسی بیرون از طایفه‌ی خود اصرار ورزد یا اقدام به فرار کند و یا هر عمل دیگری که نشانگر سرپیچی او از سنت‌ها و فرمان‌های طایفه باشد، انجام دهد، مردان عشیره پاسخ او را با مرگ و مثله شدن خواهند داد. زنان فیلم در چند جا احلام را از این سرنوشت می‌ترسانند و به او هشدار می‌دهند که در آن صورت مردان قبیله پرویز را نیز خواهند کشت. به روایت صفحات حوادث روزنامه‌ها– که فقط برخی از اخبار

حوادث را منعکس می‌کنند- زنان و دختران بی‌شماری به دست شوهر، برادر یا پدر خود و به بهانه‌های واهی به قتل می‌رسند. انگیزه‌ی این قتل‌ها همان قدر منطقی است که انگیزه‌ی مردان قبیله در کشتن زنان و دختران بی‌شماری که به دست شوهر، برادر یا پدر خود به قتل می‌رسند. به هر حال خشونت با زنان و قتل آن‌ها معمولاً بر نگاهی مالکانه به زن و در لوای تعابیر مردانه‌ی غیرت و ناموس‌پرستی صورت می‌گیرد.

در اوایل فیلم، هر وقت صحبت از نامزدی احلام و پسرعمویش فرحان می‌شود، جابه‌جا به هدایایی که فرحان در بازگشت از هر سفر برای احلام آورده، اشاره می‌شود. مادر احلام، خاله و زن عمو (مادر فرحان) از هدایا و سوغاتی سخن می‌گویند و در غیاب مردان از آرزوهای بربادرفته و ازدواج‌های اجباری و تحمیلی‌شان. خاله‌ی احلام در معامله‌ی ازدواج تحمیلی، به شدت مغبون شده است. اگر زنان دیگر در خانه‌ی شوهران ناخواسته فرزندانی به دنیا آورده‌اند که علاقه به آن‌ها، زندگی را تاحدی برایشان قابل تحمل کرده، او حتی از این بهانه‌ی تحمل نیز محروم است. او در نه سالگی به همسری مردی عقیم درآمده و وقتی بالاخره در شانزده سالگی از او طلاق می‌گیرد. شوهر سابق به زندانبان او تبدیل می‌شود و با تفنگ در اطراف خانهٔ پدری‌اش کشیک می‌کشد تا مبادا زن جوان با مرد دیگری ازدواج کند و راز او برملا شود. احلام با خودسوزی در شب عروسی‌اش خود را از تن دادن به ازدواج تحمیلی نجات می‌دهد.

فیلم روزی که زن شدم (۱۳۷۹)، شامل سه داستان است که قصه‌ی اول روایتی از نگاه دختر بچه‌ی نه ساله نسبت به شروع زندگی‌اش به عنوان یک زن ایرانی است و با درک آزادی زن در سنین بالاتر پایان می‌یابد. حوا شخصیت اصلی قصه‌ی اول است که ۹ سال دارد و از نظر جامعه، نه سالگی دختر، به عنوان آغاز زنانگی اوست. این زندگی جدید برای حوا با مراسم سنتی آغاز می‌شود. حوای نه ساله توسط مادر و مادربزرگش نصیحت می‌شود که زن شدن خود را باور کند و آدابش را به جا آورد. با این حال برای حوا، ماندن در خانه فقط یک رسم آزاردهنده است. چیزی که برای وی مهم است؛ این است که باید وعده‌ی بستنی خوردن او با پسرکوچک همسایه، حسن، پابرجا بماند. اما دوستش حسن نیز نمی‌تواند وعده‌ی بستنی خوردن را ادا کند، چون مشق شبش را هنوز تمام نکرده است. وعده‌ی بستنی خریدن به خریدن آب نبات منجر می‌شود و حوا و حسن آخرین دقایق کودکی حوا را به خوردن آب نبات می‌گذارنند.

قصه‌ی دوم، روایت زندگی آهو است. زنی مقاوم که دشواری‌های زن بودن در جوامع سنتی را با قوانینی که زن را در جوامع سنتی محدود می‌سازند، فراتر از ساختار خانوادگی در همه‌ی موقعیت‌ها با رفتار خود نشان می‌دهد. در مسابقه‌ی دوچرخه‌سواری، اشتیاق قوی زنان به آزادی در جامعه‌ی سنتی نمایش داده می‌شود که به طور هم زمان دوچرخه‌های آنان با اسبان اعضای خانواده‌ی آهو که سعی دارند جلوی وی را بگیرند، حالتی متضاد پیدا می‌کند. در قصه‌ی سوم، حورا یک پیرزن است که به جزیره آمده

و از ارثی که به او رسیده، اقدام به خرید لوازم خانگی و اشیایی که رویای یک عمر او بوده می‌کند. پیرزن رویایش را از طریق دریا به نقطه‌ای نامعلوم می‌برد.

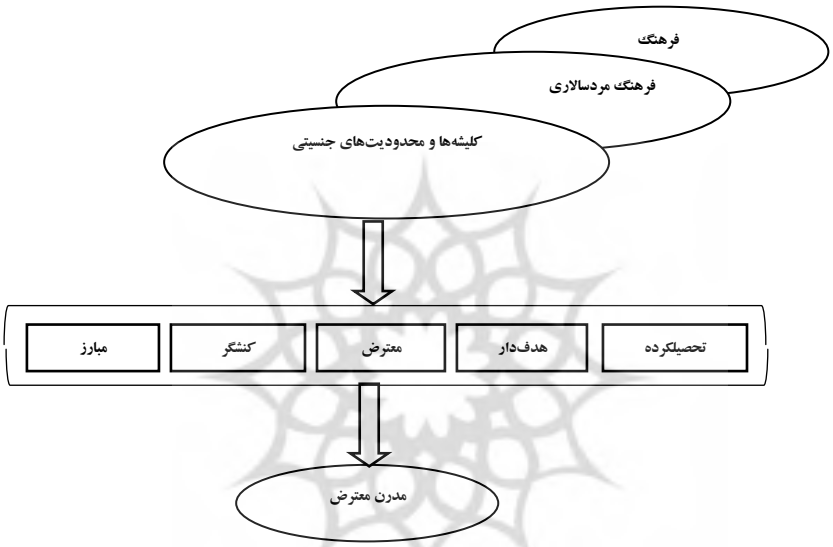
دو زن (۱۳۷۷)، درباره‌ی زندگی زنی با استعدادها و ضعف‌های گوناگون است که یک جوان چاقوکش عاشقش شده و فکر می‌کند فقط عزم و علاقه‌ی او برای ازدواجش با دختری زیبا کافی‌ست، اما بعد ناچار می‌شود با مردی ازدواج کند که زن را همچون موجودی مطیع و خدمتگزار در خانه می‌پندارد و هویت انسانی و شخصیت و علایق او را نادیده می‌گیرد؛ پدر هم کم و بیش کسی شبیه شوهر فرشته است، البته اندکی نرم‌خوتر از او و دست‌کم اجازه داده دخترِ جوانش برای تحصیل به شهر بزرگ برود و تنها سوار اتوبوس شود. فرشته با استعدادهای چندگانه‌اش، آن قدر جسارت دارد که به رویا پیشنهاد رفتن به کلاس کاراته و تشکیل گروه "دختران آپاچی" را می‌دهد، با پدر، شوهر و عاشق چاقوکش‌اش مجادله می‌کند، اما آن قدر ضعیف است که وقتی پس از اسیدپاشی حسن، پدر در بیمارستان او را می‌بیند و به جای همدردی و دلجویی پرخاش می‌کند. فرشته جز یک پاسخ کوتاه، این برخورد غیرمعقول را می‌پذیرد و دم نمی‌زند و بعد هم در خانه شوهر به قانون او تن می‌دهد. دو زن درباره‌ی زندگی زنی جسور و با استعداد است که تسلیم سرنوشت و اجبار اطرافیانش می‌شود (حسنی‌نسب، ۱۳۸۴: ۳-۹۲ در سی سال ماهنامه فیلم).

جدول (۱): مفصل‌بندی دال‌های گفتمان در فیلم‌های روزی که زن شدم، عروس آتش، دو زن

بستر	فرهنگ جامعه
زمینه	فرهنگ مردسالاری
متن	کلیشه‌های جنسیتی
دال برتر	محدودیت‌های جنسیتی
	تحصیلکرده
	هدف‌دار
دال‌های شناور	معترض
	کنشگر
	مبارز
هویت بازنمایی‌شده	مدرن معترض

عوامل جبری که زنان با آن مواجه هستند در بخش دوم قصه‌ی روزی که زن شدم، به خوبی نمایش داده شده است. اما تلاش‌های این زن در طول زندگی که سرکوب شده تا دوران پیری به جایی نمی‌رسد. تلاش‌های وی همچنین می‌تواند نشان‌دهنده‌ی یک تلاش سمبولیک برای آزادی یا نوعی طغیان علیه مردسالاری باشد. علاوه بر این که تصمیم‌گیری وی جسورانه است، ولی با حالتی آرام و ملایم راهی دریا می‌شود. با این حال راز آخرین گرهی که حورا به انگشت خود گذاشته برملا نمی‌شود. این نکته‌ی نهایی در فیلم است که زن ایرانی تا زمانی که قدرت زنانگی‌اش دارای اهمیت است، چنان تحت فشار ساختارهای اجتماعی قرار دارد که نمی‌تواند کنشی در راستای تغییر وضعیت خود انجام دهد.

عروس آتش نمونه‌ای از ایجاد محدودیت با کلیشه‌های جنسیتی است، با این تفاوت که در فیلم عروس آتش، کلیشه‌های جنسیتی و قومی در هم تنیده شده‌اند و سعی دارند تا زنی را که توان رهایی از آن‌ها را دارد وادار به تسلیم کنند. اما این زن که خود را در برابر تغییر ساختارهای مقاوم اجتماعی ناتوان می‌بیند، دست به خودسوزی می‌زند و اعتراض خود را این گونه به نمایش می‌گذارد. فیلم دوزن هم هویت زن مدرن را در گونه‌ی معترض آن بازنمایی کرده است و مانند دو فیلم عروس آتش و روزی که زن شدم، با سلطه‌ی ساختار حاکم به پایان می‌رسد.



نمودار (۱): دال‌های گفتمان در فیلم‌های روزی که زن شدم، عروس آتش، دوزن

بحث و نتیجه‌گیری

مهم‌ترین و مطلوب‌ترین وظیفه‌ی زن در فرهنگ ایرانی این است که همسری خوب و مادری فداکار باشد. بنابراین زن هرچه نقش‌های خانوادگی خود را بهتر انجام دهد، بیشتر از او تقدیر و حمایت می‌شود. به همین دلیل حضور زنان در فضای بیرون از خانه در صورتی که در انجام دادن نقش‌های همسری و مادری تاثیر منفی بگذارد، چندان خوشایند نخواهد بود. بنابراین زنان علاقمند به فعالیت‌های اجتماعی، شغلی، داوطلبانه و هنری در عمل مجبورند که نقش‌های اجتماعی خود را بر اساس حفظ و تداوم نقش‌های خانوادگی سامان دهند.

تأثیر جنسیت در جوامع متفاوت بر اساس انواع تغییرهای اجتماعی رخ داده در آن‌ها با هم متفاوت است. در مورد ایران می‌توان گفت عامل خانواده و فرهنگ خاص غالب در آن مبتنی بر درکی جنسیتی از نقش‌ها و وظایف دو جنس در حوزه‌های عمومی و خصوصی است که زنان را به سوی گونه‌ای از فعالیت هنری سوق می‌دهد که متناسب‌تر با فعالیت‌های خانگی آن‌ها به نظر می‌آید و برعکس آنان را از فعالیت

در حوزه‌هایی که با این فعالیت‌ها کم‌تر تناسب دارد، بر حذر می‌دارد. در سینمای ایران کلیشه‌های جنسیتی که توسط بیش‌تر زنان نیز پذیرفته شده است و در فرآیند اجتماعی شدن هم تأثیر فراوانی روی افراد می‌گذارند، از جمله موضوعات تاثیرگذار در هویت‌بخشی به زنان است. در دهه‌ی ۷۰ حضور کمرنگ زنان در فیلم‌های سینمایی به شکلی تغییر یافت که محوریت روایت‌های داستانی را مسائل زنان و خانواده تشکیل می‌داد. با این وجود، سینما به چالش با یکی از مهم‌ترین باورهای اجتماعی پرداخت و تصویرگر آدم‌هایی شد که هر کدام با انگیزه‌ها و توجیه‌های متفاوت قدم در حیطه‌ای گذاشتند که هنجارهای اجتماعی، پیشاپیش محکومیت آن را طی قرن‌ها تثبیت کرده بود.

در این دهه، زنانی در فیلم‌ها به تصویر کشیده شدند که علی‌رغم داشتن مولفه‌های اصلی پایگاه اجتماعی مدرن، پایبند به نقش‌های سنتی بودند یا از آنان انتظار می‌رفت که نقش‌های سنتی خود را به خوبی ایفاء کنند. کمتر فیلمی در این دوران ساخته شده است که در پایان رای به تسلیم زنان در برابر ساختارهای مردسالارانه نداده باشد. حتی در فیلم‌هایی مثل عروس آتش گرچه زنان در غیاب مردان، از سرنوشت و تقدیر خود سخن می‌گفتند و شکوه می‌کردند، اما شخصیت اصلی فیلم را به پذیرش آداب و رسوم قبیله به عنوان سرنوشت محتوم خود تشویق می‌کردند تا امنیت در قبیله را حس کند. در دهه‌ی ۷۰ بود که بازنمایی سلطه‌ی ساختارهای مردسالارانه در فیلم‌های سینمایی کمتر شد، اما این سلطه هرگز از بین نرفت و در دهه‌های بعدی به ترمیم و تقویت تفکر مردسالاری در فیلم‌های سینمایی پرداخته شد.

تصورات و ایدئولوژی‌های حاکم در جامعه برخاسته از وضعیت اجتماعی و فرهنگی جامعه هستند و برسازنده‌ی کلیشه‌های جنسیتی که از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود. هویت‌های جنسیتی نیز متاثر از این دو ویژگی هستند. به همین دلیل فمینیست‌ها، بازنمایی را مقوله‌ای سیاسی و ایدئولوژیک می‌دانند و معتقدند تا زمانی که فیلم‌ساز موضوع را در محدوده‌ی شناخت خود از واقعیت اجتماعی قرار دهد و درباره‌اش تصویرگری کند، هرگز از ایدئولوژی‌ها و کلیشه‌ها رهایی پیدا نخواهد کرد. بنابراین در فیلم‌های سینمایی بیش از آن‌که نقد اجتماعی یا تحولی بنیادی به نمایش گذاشته شود به تولید و بازتولید کلیشه‌ها، ایدئولوژی‌ها و تفکرات حاکم بر جامعه پرداخته می‌شود و بازنمایی در واقع محصول همین ایدئولوژی بوده است.

با ورود به دهه‌ی ۷۰، حضور زنان در عرصه‌های اجتماعی با افزایش تعداد تحصیلکرده‌ها در جامعه‌ی زنان، شاغل شدن آنان، ورود به جامعه و افزایش روابط اجتماعی آنان ادامه پیدا کرد. زنان با تغییرات اجتماعی که رخ داده بود و زمینه‌ساز تحولات فرهنگی شده بود، بستری مناسب را برای ابراز وجود در جامعه داشتند. در این دوره بود که زنان توانستند در مقابل ساختارهای اجتماعی که محدودکننده‌ی کنش‌های آنان بود، دست به اعتراض و حتی کنش برای تغییر بزنند. این دوره، دوره‌ای بود که ساختارهای اجتماعی، میدان اجتماعی مناسبی در اختیار زنان گذاشته بود و دقیقا رابطه‌ی متقابل بین

تحولات اجتماعی و سنخ‌های هویتی بازنمایی شده در فیلم‌ها بیان‌گر چنین تغییراتی در بستر اجتماعی جامعه است.

تکرار و بازنمایاندن روابط موجود اجتماعی، به برقراری روابط و تکرار و ثبات آن‌ها کمک می‌کند. همین که فیلم چیزی را نمایش دهد، آن پدیده از حیطه‌ی تسلط فیلم خارج می‌شود و تنها بازنمایی جنسیت نیست که در اینجا مهم انگاشته می‌شود؛ بلکه گفتمانی جایگزین گفتمان قبلی شده است که نشان‌دهنده‌ی گسستی معرفتی در جامعه است. این گسست معرفتی باعث می‌شود تا شناخت انسان‌ها از موقعیت و شرایط اجتماعی دستخوش تغییر گردد و آگاهی آنان نسبت به انتخاب‌هایی که می‌توانند داشته باشند، افزایش یابد. با این رویکرد است که پایگاه اجتماعی و سبک زندگی بیش از طبقه‌ی اجتماعی نقش دارد و منجر به غالب شدن گفتمانی جدید می‌گردد. بازشناسی هویت‌های جنسیتی در دهه‌ی ۱۳۷۰ نشان داد که هویت جنسیتی زن مدرن معترض که به کنشگری بر اساس آگاهی را حتی در موقعیت‌های فشارآور به لحاظ ساختاری اهمیت می‌دهد، بیش از سایر هویت‌های جنسیتی بازنمایی شد.

منابع

– آل غفور، محمد تقی. (۱۳۷۵، تابستان و پاییز). نقش فرهنگ در ساختار سیاسی ایران معاصر. فصلنامه نقد و نظر، شماره سوم و چهارم

– آندره، میشل. (۱۳۵۴). جامعه‌شناسی خانواده و ازدواج. ترجمه‌ی فرنگیس اردلان. تهران: نشر دانشگاه تهران

– بشیریه، حسین. (۱۳۸۱). جامعه‌شناسی سیاسی، چاپ هشتم. تهران. نشر نی

– بشیریه، حسین. (۱۳۸۰). دیباچه‌ای بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران. تهران. موسسه نگاه معاصر

– بیکر، ترزال. (۱۳۸۹). نحوه انجام تحقیقات اجتماعی. ترجمه‌ی هوشنگ نایبی. تهران: نشر نی

– پهلوان، چنگیز. (۱۳۷۸). فرهنگ شناسی؛ گفتارهایی در زمینه فرهنگ و تمدن. تهران. انتشارات پیام امروز

– جنکینز، ریچارد(۱۳۸۱). هویت اجتماعی. ترجمه‌ی تورج یار احمدی. تهران: نشر و پژوهش شیرازه

– راودراد، اعظم. (۱۳۷۸، خرداد). تبیین فیلم وجامعه. فصلنامه فارابی، شماره ۳۴

– سفیری، خدیجه. (۱۳۸۸). جامعه‌شناسی جنسیت. تهران: انتشارات جامعه‌شناسان

– سلطانی، سید علی اصغر. (۱۳۸۴). قدرت، گفتمان و زبان، تهران: نشر نی

– سو، آلوین. ی. (۱۳۷۸). تغییر اجتماعی و توسعه. ترجمه‌ی محمود حبیبی مظاهری. تهران. انتشارات پژوهشکده مطالعات راهبردی

– فوکو، میشل. (۱۳۹۳). دانش و قدرت، ترجمه‌ی علی ضمیران. نشر هرمس

– گیدنز، آنتونی. (۱۳۸۷). تجدد و تشخص: جامعه و هویت شخصی در عصر جدید. ترجمه‌ی ناصر موفقیان. تهران: نشر نی

– نقیب زاده، احمد. (۱۳۷۹). درآمدی بر جامعه شناسی سیاسی. تهران. سمت

– یورگنسن، ماریان و لوئیز فیلیپس. (۱۳۸۹). سه نظریه و روش در تحلیل گفتمان. ترجمه‌ی هادی جلیلی. تهران: نشر نی

– سی سال ماهنامه‌ی فیلم.

- Alexander, Victoria. (2003). Sociology of the Arts. London: Blackwell publishing.

- Laclau, E., & Mouffe, C., (1985). Hegemony and socialist strategy towards a Radical Democratic politics,London: verso.

- mh.farhangoelm.ir/Articles/1344.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی