سیمای زنان ایرانی در تلویزیون‌های اروپا؛

مطالعهٔ موردی مستندهای تلویزیونی

عبدالله بیچرانلو *[۱] و سیده راضیه یاسینی [۲]

چکیده

در این مقاله با مطالعهٔ سه مستند تلویزیونی ساخته‌شده برای تلویزیون‌های اروپا دربارهٔ ایران، چگونگی تصویرپردازی از زن ایرانی در این مستندها، بازخوانی و از روش تحلیل نشانه‌شناختی برای تحلیل مستندهای منتخب، استفاده شده است. در مجموع، دو گونه تصویر از زن ایرانی در این مستندها ارائه شده است. در تصویر اول، به بازتولید کلیشه‌های شرق‌شناسانهٔ رسانه‌ای در خصوص ایران پرداخته شده؛ فضایی مطلقاً سیاه از وضع زن ایرانی تولیدشده که برخی مختصات آن عبارت‌اند از حیات در فضای سیاه اجتماعی، فرودستی مطلق، و تقابل رویکردهای رسمی کشور با آزادی و حیات خودمختار زن ایرانی. در تصویر دوم، برخی تصاویر خاکستری از زن ایرانی ارائه شده است. برای نمونه، دختران نوجوانی که احساس اجباری در مورد پوشش و آرایش خود ندارند یا زن عکاس خبری، فیلمساز و تاجری که به فعالیت‌های فرهنگی، هنری و اقتصادی پررنگی در جامعه می‌پردازند.

واژه‌های کلیدی: ایران، بازنمایی، تلویزیون، زن، شرق‌شناسی، مستند.

دریافت: ۱۳۹۲/۲/۲۸ پذیرش: ۱۳۹۳/۱۱/۸

مقدمه

پیشرفت‌ها در عرصهٔ فناوری اطلاعات باعث بروز پدیده‌ها و تحولات جدیدی در فضای رسانه و ارتباطات رسانه‌ای شده است. در دههٔ اخیر، دیدن برنامه‌های تلویزیون از طریق اینترنت گسترش یافته و شبکه‌های تلویزیونی ماهواره‌ای نیز پخش جهانی را سرعت بخشیده‌اند

۱. استادیار دانشگاه تهران (نویسندهٔ مسئول) bikaranlou@ut.ac.ir
۲. استادیار پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات yasini@ricac.ac.ir

(میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۴۲). در پی تغییرات شگرف سخت‌افزاری، شاهد انقلاب نرم‌افزاری نیز بوده‌ایم که فراهم‌شدن زیرساخت‌های فناورانه، باعث بهره‌گیری‌های نوینی از این فناوری‌ها در اشکال و محتواهای گوناگون شده است. هر رسانه در جهت تقویت گفتمانی خاص یا تضعیف گفتمانی دیگر فعالیت کرده‌اند. با اوج‌گیری تقابل سیاسی غرب و ایران در دههٔ اخیر، تصویر ایران در شبکه‌های تلویزیونی خبری غرب، پربسامدتر شد، به نحوی که موضوع‌های مربوط به ایران، از ارزش پوشش بالایی برخودار بوده‌اند. در این میان، زن ایرانی یکی از عناصر مورد تمرکز در بازنمایی از ایران است.

بازنمایی رسانه‌ای

نظریه‌پردازان بر این باورند که بازنمودهای تصویری و متنی رسانه‌های جمعی اهمیت زیادی برای واقعیت زیستهٔ ما دارد. بنابراین، تحلیل‌های خود دربارهٔ این بازنمودها را در چارچوب نظریهٔ بازنمایی[1] صورت‌بندی کرده‌اند.

نظریهٔ بازنمایی اما به لحاظ سطح تحلیل، به دو نوع کلاسیک و جدید تقسیم می‌شود. بر اساس نظریهٔ کلاسیک بازنمایی، آثار هنری و فرهنگی هر جامعه‌ای بازتاب‌دهندهٔ مسائل اجتماعی زمان خود است و همچون آینهٔ اجتماع عمل می‌کند (راودراد، ۱۳۸۲؛ کنی، ۲۰۰۵). نظریهٔ کلاسیک بازنمایی همچنین این پرسش را مطرح می‌سازد که رسانه‌ها و آثار هنری تا چه اندازه، واقعیت اجتماعی را بازنمایی می‌کنند. در پاسخ به این پرسش، نظریه‌پردازان کلاسیک بازنمایی، مسائل مختلفی را مطرح کرده‌اند. برخی بر این باورند که رسانه‌ها بازتاب‌دهندهٔ هنجارها و ارزش‌های حاکم بر جامعه‌اند. تاکمن بر آن است که رسانه‌های جمعی به «بازتولید نمادین اجتماع» می‌پردازند؛ یعنی، به نحوه‌ای که جامعه میل دارد خود را ببیند می‌پردازند (استریناتی، ۱۳۸۰).

برخی دیگر به ویژه نظریه‌پردازان روان‌کاوی، تولیدات هنری و رسانه‌ای را ارضاکنندهٔ نیازها و تخیلات مشترک اجتماعی می‌پندارند یا آن را رؤیاهای اجتماعی برخاسته از ضمیر ناخودآگاه جمعی تصور می‌کنند. از سوی دیگر، برخی با تأسی به سنت مارکسیستی، آثار هنری را محصول شرایط اقتصادی و اجتماعی، همچنین ایدئولوژی طبقهٔ حاکم بر جامعه می‌پندارند (کنی، ۲۰۰۵). بر اساس رویکرد کلاسیک بازنمایی، رسانه‌هایی همچون تلویزیون و سینما

1. Representation Theory

(استریناتی، ۱۳۸۰: ۱۲۱) در مقایسه با دیگر هنرها «با زمینهٔ اجتماعی‌شان رابطهٔ تنگاتنگی دارند (دووینیو، ۱۳۷۹: ۶). به همین دلیل، بهتر می‌توانند بازنمایی مسائل و واقعیات زندگی انسانی و شاخصی برای سنجش وضع فرهنگی و اجتماعی باشند.

نظریهٔ جدید بازنمایی که ملهم از مطالعات فرهنگی معاصر مباحث مربوط به چرخش زبانی است، بر آن است که رسانه‌ها آینه‌وار اقدام به انعکاس واقعیت نمی‌کنند، بلکه بر ساخت اجتماعی واقعیت اثر می‌گذارند (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷: ۹؛ بنت، ۱۳۸۶: ۱۲۱). بنابراین، «بازنمایی را باید ساخت رسانه‌ای و زبانی واقعیت دانست» (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷: ۹).

استوارت هال (۱۹۹۷: ۱۸)، با استفاده از دیدگاه نشانه‌شناسی منتج از آرای سوسور و نگاه گفتمانی برگرفته از دیدگاه‌های فوکو نشان می‌دهد که بازنمایی، ویژگی‌هایی برساختی دارد. برساختی بودن بازنمایی برای هال از خلال نگاه به زبان به مثابهٔ رسانهٔ محوری در چرخهٔ فرهنگ شکل می‌گیرد که معانی به وسیلهٔ آن در چرخهٔ فرهنگ، تولید و چرخش می‌یابد. بنابراین، هال زمانی که از فرایندهای بازنمایی صحبت می‌کند و اصطلاح *نظام بازنمایی* را برای بیان نظام مفهومی خود می‌سازد از دو مرحله سخن می‌گوید:

۱. نظامی مشتمل بر تمام گونه‌های موضوع‌ها، افراد و حوادث که به واسطهٔ مجموعه‌ای که بازنمایی ذهنی نامیده می‌شود، اشکال مختلفی از مفاهیم سازماندهی، دسته‌بندی و طبقه‌بندی می‌شود و به واسطهٔ چنین نظام طبقه‌بندی‌ای می‌توان بین هواپیما و پرنده (با وجود اینکه هر دو در آسمان پرواز می‌کنند) تفاوت قائل شد.
۲. در یک مرحله بالاتر، این مفاهیم با یکدیگر به اشتراک گذاشته می‌شوند و به اصطلاح، معانی فرهنگی مشترکی ساخته می‌شوند تا تفسیری واحد از جهان به اشتراک گذاشته شود. بنابراین، صرف وجود مفاهیم کافی نیست و ما نیاز به مبادله و بیان معانی و مفاهیم داریم و این امر ما را به نظام بازنمایی دیگری سوق می‌دهد که همانا نظام «بازنمایی زبانی» است.

بر این اساس هال در درون نظام زبان از سه‌گانهٔ مفاهیم، اشیا و نشانه‌ها یاد می‌کند و معتقد است مجموعه‌ای از فرایندها، این سه مقوله را به یکدیگر مرتبط می‌کند. هال این فرایند را *بازنمایی* می‌نامد و براساس چنین ایده‌ای معتقد است که معنا برساختهٔ نظام‌های بازنمایی است.

شرق‌شناسی رسانه‌ای

مطالعات پسااستعماری از حوزه‌های مطالعاتی است که به مطالعهٔ نوع تعامل فرهنگی غرب و شرق می‌پردازد. از پیشگامان این مطالعات ادوارد سعید است. «به نظر او، شرق‌شناسی، به

عنوان یک سنت درازمدت اروپایی، جایگاه ویژه‌ای در تجربهٔ فرهنگی اروپا دارد. با این نگاه، *شرق* در تعریف هویت فرهنگی غرب به عنوان *غیرِ*غرب نقش تعیین‌کننده‌ای داشته است. از این نظر، شرق‌شناسی، شیوهٔ اندیشه‌ای است مبتنی بر تمایزی هستی‌شناسانه و معرفت‌شناسانه میان شرق و غرب. شرق‌شناسی ابزار سلطه‌ای برای ساختن تصورات دربارهٔ شرق است که احکامی دربارهٔ آن صادر می‌کند، برخی دیدگاه‌ها را مجاز، برخی دیگر را ممنوع می‌شمارد و بدین ترتیب، شرق را شکل می‌دهد» (بشیریه در سمتی، ۱۳۸۵: ۱۵).

محققانی چون سعید و کریم نشان داده‌اند که شرق‌شناسی، ایدئولوژی مسلط در روابط غرب با جهان اسلام است. کریم تکرار تصاویر شرق‌شناسانه از اسلام و مسلمانان را در رسانه‌های آمریکایی نشان می‌دهد و تبیین می‌کند که تصویر از اسلام به مثابهٔ تهدید، به گفتمان غالب در آمریکا تبدیل شده است. صنعت رسانه‌ای هم‌راستای دیگر سازمان‌ها، به شیوه‌هایی خاص، تصویری از خاورمیانه نشان می‌دهد که توجیه سلطهٔ غرب را تقویت می‌کند. گفتمان رسانه‌ای، اقدامات خشونت‌آمیز و هراسناک را بدون توجه به پیچیدگی مسائل سیاسی و تاریخی و فارغ از روابط تاریخی قدرت صورت‌بندی می‌کند، در حالی که این مسائل در واقع، ریشه در روابط تاریخی قدرت دارد. در این گفتمان، اسلام به مثابهٔ مهم‌ترین «دیگری»، پایگاه کلیدی مخالفت با ارزش‌های غربی، جایگزین کمونیسم شده است.

تولید متون رسانه‌ای در دل چارچوبی کلان انجام می‌شود که در آن ایدئولوژی‌های شرق‌شناسانه که در نهادهای سیاسی و فرهنگی بقا می‌یابند از طریق الزامات اقتصادی صنعت رسانه‌ای نظام می‌یابند. تصاویر رسانه‌ای تروریسم، رویکردها به سیاست خارجی آمریکا را موجه و تحسین‌برانگیز می‌سازد. سازمان‌های رسانه‌ای، دولتی و نظامی با عینک شرق‌شناسی، نسخه‌هایی از مسائل سیاسی و اوضاع جهانی را تولید می‌کند. موسکاتی[1] (۲۰۰۲) معتقد است که تصویرسازی‌های رسانه‌ای از جنگ، از طریق انسانیت‌زدایی از اعراب و مسلمانان، ضمن صورت‌بندی تهدید آن‌ها به عنوان «دیگری»، حمایت عمومی از مداخلهٔ آمریکا در جنگ خلیج [فارس] و در عراق را برانگیخت (ویلکینز، ۲۰۰۹: ۶).

فارغ از ریشه‌های تاریخی و نظری شرق‌شناسی، می‌توان گفتمان حاکم بر شرق‌شناسی رسانه‌ای را در معرفی خود و بازنمایی دیگران، در چارچوب جدول ۱ ارائه کرد که مبنای تحلیل مستندهای تلویزیونی در مطالعهٔ حاضر قرار گرفته است.

1. Muscati

جدول ۱. گفتمان حاکم بر شرق‌شناسی رسانه‌ای (برگرفته از: مهدی‌زاده، ۱۳۸۷: ۹۹)

چارچوب معرفی خود (غرب)	چارچوب بازنمایی دیگری (شرق)
توسعه و نوگرایی	عقب‌ماندگی و تحجر
تساهل و بردباری	تعصب و خشونت
صلح‌طلبی	شرارت و جنگ‌طلبی
عقلانیت و مسئولیت‌شناسی	جنون و تندروی
قربانی تروریسم	مروج تروریسم
آزادی زنان	سرکوب زنان

روش تحقیق و نمونه

در تحلیل مستندها رویکرد تفسیری اتخاذ شده است. یکی از روش‌ها در پژوهش کیفی به منظور شناخت، توصیف، و گاهی تشریح پدیده‌ها از دل پدیده‌ها، تحلیل اسناد (متن، عکس، فیلم یا موسیقی) است (راپلی، ۲۰۰۷: x).

در این مطالعه، تلاش شده است تا جای ممکن ضمن ارائهٔ توصیفی از آنچه در مستند روایت شده، دلالت‌های نشانه‌نشاختی هر بخش از مستندها تبیین شود. تحلیل نشانه‌شناختی روشی را فراهم می‌آورد که در آن متون خاص به نظام پیام‌هایی که در آن عمل می‌کنند مرتبط می‌شود. در این تحلیل، «متن ترکیبی از نشانه‌هاست (مثل کلمات، تصاویر، اصوات، یا اطوار) که با ارجاع به قراردادهای یک ژانر و در یک رسانه ارتباطی خاص ساخته و تفسیر شده است» (چندلر،۱۳۸۷: ۲۱). هر مستند در دو محور همنشینی عناصر گوناگون متن و جانشینی آن‌ها تحلیل می‌شود تا از متن هر مستند رمزگشایی شود. منظور از تحلیل همنشینی یک متن یعنی نگاه کردن به آن همچون سلسله‌ای از رویدادها که نوعی روایت خاص را می‌سازد. تحلیل جانشینی یک متن به معنای جستجوی الگوی پنهان تقابل های نهفته در متن و سازندهٔ معناست (آسابرگر، ۱۳۷۹: ۷۵).

جامعهٔ مورد مطالعه را مستندهای تلویزیونی پخش شده از شبکه‌های تلویزیونی اروپا تشکیل می‌دهد که از میان آن‌ها سه مستند با روش نمونه‌گیری هدف‌مند «که گاهی آن را *نمونه‌گیری قضاوتی* نیز می‌نامند» (سفیری، ۱۳۸۷: ۵۹) برای تحلیل انتخاب شد. مقاله بر مستندهایی متمرکز شده که رویکرد فرهنگی- اجتماعی در آن‌ها غالب است و نیمه‌بلند یا بلند بودن آن‌ها از جهت زمانی مورد نظر بوده است تا از ارزش تحلیلی بیشتری برخودار باشد. از این رو، حداقل مدت مستندهای مطالعه شده، ۵۱ دقیقه است. علاوه بر این‌ها، مستندهایی انتخاب

شده‌اند که از شبکه‌های پربیننده‌ای مانند *بی‌بی‌سی* یا *آرته* پخش شده‌اند و برخی از مستندها مانند *تابوها* و *دوجنسی‌ها در ایران* در جشنواره‌های گوناگون فیلم در اروپا تحسین شده‌اند.

۱. *تابوها*[1] (زهره و منوچهر)

جدول ۲. مشخصات مستند *تابوها*

نویسنده و کارگردان	میترا فراهانی
زبان	فارسی با زیرنویس فرانسوی
شبکهٔ پخش‌کننده	PH TV
سال پخش	۲۰۰۴
مدت	۶۸ دقیقه
محصول	فرانسه

چکیدهٔ روایت مستند

این مستند با ارجاع به داستانی در ادبیات ایران (*زهره و منوچهر*) و بازسازی آن، روابط زنان و مردان و عشق‌ورزی در ایران را تحت محدودیت‌هایی بسیار پرحجم توصیف کرده است.

تحلیل مستند

روایت مستند ابتدا در تهران (سال ۱۳۸۲) بر مصاحبه با چند نفر دربارهٔ اهمیت بکارت در ایران متمرکز است. از اظهار نظر فردی دوجنسی که به جنس زن تغییر جنس داده است و مصاحبه با دختر جوانی که بر اهمیت این موضوع در ایران تأکید می‌کند. پسر جوانی با اشاره به اهمیت موضوع برای دختران در ایران، به مقایسهٔ میزان آزادی دختر و پسر در رابطهٔ جنسی صحبت می‌کند و آن را نابرابر می‌داند (دال بر محدودیت برای زنان در مقابل آزادی برای مردان).

گفتگوها به نمای متوسط چهارراهی پررفت‌وآمد در تهران برش می‌خورد. در نمای یک فروشگاه، روی کاغذی نوشته شده: «مقنعهٔ اعلاء موجود است.» سپس، سر مصنوعی یک مانکن که مقنعه به سر و عینک آفتابی بر چشم دارد می‌چرخد تا رو به دوربین قرارگیرد (تضاد مقنعه

1. Taboos

با عینک آفتابی و موی مصنوعی بیرون آمدهٔ مانکن، تضاد هویت زن ایرانی با ظاهر محجبه اما مانکن‌وار او).

مستند به تصاویری از بیلبوردهای شهری برش می‌خورد که بر نجابت زن تأکید می‌کند. یکی از تصاویر بیلبوردها، دختربچه‌ای را در حال نماز نشان می‌دهد. در زیرنویس این تصویر، جمله‌ای نوشته شده است: «خدایا یاری‌ام کن که آنی از دایرهٔ عفت و متانت یک دختر مسلمان گام بیرون ننهم.» که تداعی مثبت دارد، اما در زیرنویس مستند به «خدایا کمک کن از محدودیت‌ها تجاوز نکنم.» ترجمه شده که رویکردی اجباری و تحمیلی و برای مخاطب، تداعی منفی دارد.

مستند به موازاتی که روایت *زهره و منوچهر* را در قالبی نمایشی دنبال می‌کند. وضعیت امروز زنان ایران را هدف قرارمی‌دهد. در این مقطع زهره از خواب بیدار شده و موضوع در ایران امروز، پی گرفته می‌شود.

نماهایی از مراسم ازدواج‌های مذهبی نمایش داده می‌شود. با زنی که بر لزوم رابطهٔ جنسی آزاد پیش از ازدواج برای دختران تأکید دارد گفتگو می‌شود. مستند به نمای خیابان می‌پیوندد و در نمای دور، تصویری از پسر و دختری نشان داده می‌شود که با حفظ فاصله در حال صحبت‌اند، در حالی که کلمهٔ آزادی در پس‌زمینه بر تابلویی نقش بسته (نبود آزادی حتی در ارتباط کلامی بین دوجنس).

تصویر به نمای نزدیک پاهای برهنهٔ خانمی با کفش پاشنه‌بلند و لباس قرمز پیوند می‌خورد که وارد پاساژی می‌شود. سپس، تصویر، مردی با ظاهر مذهبی را نشان می‌دهد که از پشت شیشه به چکمهٔ پاشنه‌بلندی نگاه می‌کند. مستند به نمای زنی چاق پیوند می‌خورد که با ولع در حال زبان‌زدن به بستنی قیفی بلندی است و نیز نماهای متعددی از پیاده‌روهای شهر که در آن‌ها دختران و پسران در پی هم می‌آیند (دال بر بروز کمبودهای جنسی در رفتارهای روزمره).

در مقطع دیگر مستند، دختری که با فیلتر شدن چهره، ناشناس مانده، اظهار می‌کند محدودیت‌هایی را که مادر از او انتظار دارد رعایت نمی‌کند، گرچه در ظاهر مطابق میل مادر رفتار می‌کند. او رابطهٔ جنسی را پایان دورهٔ دختربچگی می‌دانسته است. مصاحبه با برش به لانگ‌شاتی از یک آپارتمان با چند پنجرهٔ روشن ادامه می‌یابد و دختر عدم اطلاع برخی مادران از روابط جنسی دختران را تشریح می‌کند. نمای پنجره‌های روشن در شب از نزدیک نشان داده می‌شود. پنهان‌کاری طرفین راه‌حل نهایی برای رضایت‌مندی دوطرف دانسته می‌شود (روابط جنسی پنهانی، نتیجهٔ اعمال محدودیت بر تعامل دو جنس).

دختر دیگری که با لباس خواب قرمز می‌گوید سکس را دوست دارد ولی از آن می‌ترسد، چون مجرد است و نگران آیندهٔ ازدواجش است (هراس و ناامنی زنان از آیندهٔ مبهم). تصویر به فضای کویر برش می‌خورد. زهره لباس سفید بر تن، شال سرخ بر سر (مظهر عشق و پاکی) با کوزه‌ای در دست، به سوی دریاچه می‌رود. مرد بدقواره‌ای دنبالش می‌کند. در کنار نهر، منوچهر را در حال آب‌تنی می‌بیند. نما، دریاچهٔ پاک و آبی زلال و آسمان صاف است (پاکی عشق زهره و منوچهر). در این حال تصویر به نمای نزدیک زنی در حال سیگار کشیدن برش می‌خورد. مستند، به نمای تبلیغ بیلبورد پوشاک آقایان پیوند می‌خورد، در حالی که محمدرضا گلزار در کنار موج دریا با کت و شلوار نشسته، که از نوعی تقارن معنایی میان منوچهر در آب دریا و گلزار در آب دریا برخوردار است (گلزار، ایده‌آل زن امروز معرفی می‌شود). جهت نگاه گلزار و زن سیگاری در امتداد هم است. در بیلبورد مذکور، عبارت «استاندارد بدن را می‌شناسیم.» وجود دارد که تداعی تیپ مرد ایده‌آل و حسرت زنان برای دستیابی به آن است. هنوز تصویر قبلی برش نخورده که در تصویر بعدی، روحانی محضرداری می‌گوید: «رأس همهٔ مفسده‌ها، از نگاه چشم است.» بحث رابطهٔ نگاه و شهوت در مستند ادامه می‌یابد و تصاویری واقعی از دختران و پسران در خیابان‌های شهر، در فضای شب نشان داده می‌شود؛ نمایشی از چهرهٔ دختران زیبا، در حالی‌که روحانی همچنان نگاه به زیبایی را تقبیح می‌کند.

یک رزمندهٔ دوران جنگ بر فضای فاقد معنویت شهر اشک می‌ریزد. برش به نمای بیلبورد دختربچه‌ای چادری است که نگاهش به چهرهٔ امام (ره) است. بر بیلبورد بعدی نوشته شده است: «حجاب، مصونیت و متانت است.» بیلبورد دیگری زنی را پشت سر رزمندگان با چادر نشان می‌دهد (تضاد گفتمان رسمی و دینی با زیرپوست شهر).

در ادامه، حکایت *زهره و منوچهر* پی گرفته می‌شود. آن‌ها در کنار ساحل دریاچه‌اند. منوچهر لباس می‌پوشد و به خانه برمی‌گردد. زهره تعقیبش می‌کند. از کنار بادگیرهای معروف یزد می‌گذرند و فضای سنتی یزد به نمایش درمی‌آید. در این زمان، مستند به یک پل هوایی در تهران برش می‌خورد و زنی با پوشش چادر را نشان می‌دهد که از روی پلی عبور می‌کند، که در میله‌هایی فلزی محصور است که همچون زندان تداعی می‌شود (تداعی حصار و محدودیت برای زنان). در این نما، مردی جلوتر (به مثابهٔ منوچهر) در حال عبور و زنی با چادر (به مثابهٔ زهره) به دنبال اوست.

روایت مستند، در کارگاهی تولیدی پی گرفته می‌شود. فضا محقر است. پسر جوانی با

دختری آراسته و چادری حضور دارد که گفته می‌شود همکار اوست. چادر این فرد در ابتدا روی سرش، در نمای دوم، روی دوشش و بار دیگر، به کنار انداخته می‌شود (دلالت بر زیاده بودن چادر).

در بخش داستانی مستند، زهره همچنان در حال تعقیب منوچهر در بیابان دنبال می‌شود. در نمای دور، مکان مقدسی با گنبد سبز وجود دارد. منوچهر وارد این مکان می‌شود و زهره در پی اوست. منوچهر به درگاه خدا برای رهایی از وسوسهٔ زهره در حال ندبه است. او در محراب است و زهره عشوه‌گرانه به کنار او می‌رود. در همین مکان نفر سوم، مردی با ظاهری امروزی و مذهبی است که از پنجره‌ای در بالای سقف، آن دو را نظاره می‌کند (دلالت بر زیر چشم و کنترل بودن زنان و نبود امنیت و آزادی).

ضمن نمایش تصاویری از نماز جمعه و حضور زنان در این مراسم، سخنانی از آیت‌الله یزدی در منقبت مقام زن بیان می‌گردد. وی به آزادی دختران و پسران در فضای باز جامعه اعتراض می‌کند و می‌گوید: «زن متشخصی که یک انسان است تبدیل می‌شود به ابزار شهوت‌رانی.» در همان حال تصویری از داخل یک اتوبوس نشان داده می‌شود؛ تصویر زنانی که خسته و خمودند و بعضاً با چادری روی صورت را هم پوشانده‌اند. دوربین از تصویر زنان نشسته روی صندلی حرکت می‌کند و روی چهرهٔ دختر جوانی ختم می‌شود که به بیرون نگاه می‌کند. این نما به ایستگاه اتوبوس و خروج زنان و مردان از دو در مجزا برش می‌خورد (دلالت بر خمودی زنان و تفکیک جنسیتی).

در ادامهٔ مستند، مردی با ظاهر مذهبی، دربارهٔ حد زدن شرعی و برکات آن صحبت می‌کند. در این حال، صدای صلوات بلندی در نماز جمعه پخش می‌شود و تصویر، با نمایش گلدسته‌های مسجد دانشگاه، تلفیق می‌شود. در این زمان، نماهایی نزدیک از زنان نشان داده می‌شود که با چادر در حال نمازند. نمایش جمعیت زنان از بالا در راه‌پیمایی‌ها و مراسم سیاسی با تم موسیقی محزون مذهبی همراه می‌گردد (دلالت بر رویکرد غالب و رسمی به زنان).

مستند در مقطعی دیگر، نمای درشتی از یک رزمندهٔ قدیمی جنگ را نشان می‌دهد. او با با قرائت آیاتی از قرآن دربارهٔ جاری کردن حدود بر زنان زناکار می‌گوید: «رحم به خرج ندهید/ محکم بزنید.» از سخنان او چنین استنباط می‌شود که چون در ایران امروز به این آیهٔ قرآن عمل نشده، فساد گسترش یافته و آمار طلاق بالا رفته است (دال بر شدت عمل دینداران در قبال زنان).

بلافاصله تصویر دوباره به فردی مذهبی پیوند می‌خورد که روی انگشتر و تسبیح او در نماهای دیگر تأکید شده بود- ناظر بر خلوت زهره و منوچهر. او با دو مار در نمای نزدیک بازی می‌کند. او در کوچه نشسته و زهره را در حال عبور می‌ترساند. زهره به بستری زیبا می‌رود و موهایش را شانه می‌کند. در پس‌زمینهٔ این فضا و روی دیوار، نقاشی دولته‌ای، دو عاشق و معشوق را ایستاده در کنار هم نشان می‌دهد. این نقاشی با یک خط عمود به دو قسمت تقسیم شده و به نحوی نشان می‌دهد که میان آن‌ها فاصله افتاده است.

مستند به تصویر منوچهر برش می‌خورد که در قاب پنجره‌ای از فضایی مخروبه نشسته و چیزی می‌خواند. او کتاب را می‌بندد و به روبه‌رو می‌نگرد. زهره نشسته کنار یک پنجره در فضای شب، منتظر است. نمای دریاچه در شب نشان داده می‌شود، در حالی که منوچهر در همان فضای متروکه به خواب رفته است. مرد مذهبی مار به دست، از سوراخ بام به زهره نگاه می‌کند. انگشتری عقیقی بر انگشت کوچک دست راست است، در حالی که مار روی لباس زهره حرکت می‌کند، مرد می‌دود و دور می‌شود (دلالت بر وجود خطر و نبود امنیت برای زنان).

مستند به تصاویری از خندهٔ فردی با ظاهر مذهبی برش می خورد که می‌گوید: «اصل با تنبیه است، اصل با سفت و سخت گرفتن قضایاست.» رزمندهٔ سابق می‌گوید: «عضو فاسد باید بدون ملاحظه درمان یا قطع شود.» او معتقد است: «شلاق زدن برای پاک کردن جامعه لازم است. جامعه باید از لوث زناکار پاک شود» (تدوین موازی این گفتارها با ماجرای زهره و منوچهر باعث می‌شود مرد مار به دست استعاره از نگاه دینی به زن باشد که گویی دین به ماری تشبیه می‌شود).

تصویر نقاشی بر بیلبورد بزرگی، جمعی از زنان چادری را نشان می‌دهد که عکسی از امام خمینی را در دست دارند که روی آن، عبارت «خمینی روح خدا در کالبد زمان بود.» نقش بسته است. موقعیت مکانی این بیلبورد در کنار بزرگراهی است که ماشین‌ها با سرعت بسیار از کنار آن در گذرند (دلالت بر گذشتن از ارزش‌های انقلاب و اینکه ارزش‌های مربوط به زنان، ارزش‌های مربوط به گذشته است). در این مقطع از مستند، رزمندهٔ سابق می‌گوید: «باید فرهنگ جبهه را به نوجوانان آموخت.» هم‌زمان و بلافاصله، تصویر به نمای دور از تهران در شبی تاریک برش می‌خورد که سیطرهٔ سیاهی بر جامعه را تداعی می‌کند. نمای نزدیک‌تری از یک میدان در همان شب تاریک نشان داده می‌شود، در حالی که حضور نیروی انتظامی با باتوم،

فضایی از ترس را به وجود آورده است. مأموران دنبال ماشین‌ها می‌دوند. زنی اظهار می‌کند: «بچه‌های امروز کمتر احساس ترس می‌کنند... من الان هم پلیس می‌بینم حالم بد می‌شود حتی اگر برای آن‌ها موردی هم نداشته باشم، اثرش تا آخر عمرم باقی است.» در اینجا، دو پسر که دستشان در گردن دو دختر است، نشان داده می‌شود. دختر و پسر جوانی نیز اظهار می‌کنند: «اگر جایی باشم که می‌دانم من را نمی‌گیرند، احساس لذت آزادی می‌کنم» (دلالت بر زیبایی رهایی و آزادی). هم‌زمان، مستند به نمایی از زن و مرد ایستاده‌ای بر فراز تهران همراه با صدای پرنده در زمینهٔ تصویر پیوند می‌خورد و بلافاصله رزمندهٔ سابق را نشان می‌دهد که می‌گوید: «در این فضا نفس کشیدن سخت است. مردم خود را در محضر خدا نمی‌بینند.» و مستند خاتمه می‌یابد.

جمع‌بندی

این مستند که در آن، زهره، نماد زن ایرانی است، مدعی است که زنان ایرانی از گذشته‌های دور، در برابر رویکرد مردسالارانه به زن رنج‌های فراوانی کشیده‌اند و این رنج همچنان پابرجاست.

- در محور همنشینی، این مفاهیم در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند تا زن ایرانی را در چنگال مردانی سلطه‌جو و واپس‌گرا به تصویر کشد: بخشی از زنان ایرانی از جمله با پرداختن به نشانه‌هایی همچون سیگار کشیدن، در حصار بودن در ارتباط با جنس مخالف- چه در ارتباطات کلامی و چه غیرکلامی- غمگین و پیوسته در کنترل و در معرض خشونت و بردگی جنسی دانسته می‌شوند. در تصویر دیگری از زن ایرانی، وی هماهنگ با گفتمان رسمی کشور، خمود و فارغ از لطافت زنانه به تصویر درآمده است؛ زنی که در مناسک سیاسی و دینی نقشی فعال دارد، اما گویی از زنانگی بی‌بهره است. همچنین، زن ایرانی در حسرت ارتباطی امن و روان با مردی با تیپ آرمانی مدرن، شیک و پرجلوه، به تصویر درآمده است.
- در محور جانشینی، تقابل‌هایی به این شرح به تصویر درآمده است: مرد ایرانی در برابر زن، به این معنا که مردان بر زنان تسلط مطلق دارند و زنان در جایگاه فرودست‌اند. همچنین، تلاش شده است هر گونه رابطهٔ زنان، در قید و بند به تصویر درآید و در مقابل، حسرت رابطهٔ آزاد زنان و مردان برجسته شود. بر اساس رویکرد این مستند، در گفتمان رسمی، امنیت و آزادی از زنان سلب شده است.

۲. راجه درون ایران[1]

جدول ۳. مشخصات مستند *راجه درون ایران*

کارگردان	Paul Sapin
راوی	راجه عمر
زبان	انگلیسی
شبکهٔ پخش‌کننده	BBC Four
سال پخش	۲۰۰۷
مدت	۹۰ دقیقه
محصول	انگلیس

چکیدهٔ روایت مستند

راجه عمر، مستندساز با تمرکز بر موضوع‌های گوناگون اجتماعی، دینی و اقتصادی، پیوند این موضوع‌ها با حوزهٔ سیاست در ایران را برقرار کرده است. در بخش‌هایی از این مستند، به موضوع زنان نیز با تمرکز بسیار، پرداخته شده است.

تحلیل مستند

در آغاز، تصاویری از عبور بی‌نظم عابران در تهران نشان داده می‌شود. راوی به قهوه‌خانه‌ای می‌رود. مترجم راوی، خطاب به او می‌گوید: «بسیاری از خارجی‌ها که به ایران سفر می‌کنند، دوست دارند در اینجا بمانند و با دختران ایرانی ازدواج کنند.» و ادامه می‌دهد اینجا می‌توان چهار بار ازدواج کرد (حرص مردان شرق در قبال زنان). در ادامه، نماهایی از ایران مدرن نشان داده می‌شود که در برخی از آن‌ها زنان حضور دارند؛ ماشین‌های مدل بالا، تبلیغ محصولات خارجی مانند «بیم[2]» یا موسیقی «دنیا دیگه مثل تو نداره» در کنار تصویر بنیامین بهادری (خواننده) و دختران علاقه‌مند به او که در صدد امضا گرفتن از اویند (مظاهر فرهنگ مدرن در ایران).

1. Rageh inside Iran
2. Beem

یکی از افراد مصاحبه‌شونده در مستند، خبرنگاری به نام نیوشا توکلی است که راوی او را بسیار موفق معرفی می‌کند چون در ۲۴سالگی‌اش عکاس خبری است. تصویر بلافاصله به زنان چادری بسیار پوشیده در تظاهرات حمایت از لبنان پیوند می‌خورد (زنان مدرن در برابر زنان سنتی). گفتگویی میان راوی با فردی حاضر در تجمع صورت می‌گیرد: «آیا بیشتر مردم با آنچه می‌گویید، موافق‌اند؟» «بله حدود ۸۰ درصد- اما اینجا جمعیت زیادی نیست...، چون روز تعطیل نیست و مردم سر کارند.» راوی برای گفتگو به خانهٔ نیوشا می‌رود. نیوشا که در تظاهرات شال مشکی داشت، شال قرمز پوشیده و آراسته و متفاوت با قبل است. او می‌گوید: «پس از اینکه بوش گفت ایران محور شرارت است، موضوع زن در محور شرارت را دست‌مایه قراردادم.» مستند به نمایش آثار عکاسی او در این موضوع می‌پردازد. تصاویری از مادران شهید و بعد زنان کم‌پوشش، تصویر دیگر از زنی مانتویی در حال چسب‌زدن به پای زخمی خودش است و زنی چادری از چادر به‌عنوان پرده استفاده می‌کند؛ تصویر زن جوانی در حال تمرین فوتبال (تصویر زنان دیندار و سنتی در برابر زنان امروزی).

راوی همراه نیوشا به مرکز خرید تندیس در شمال تهران می‌رود. نمایی از مشتریان به نمایش درمی‌آید و بر تصویر زنان با صندل‌های رنگی تأکید می‌شود. راوی می‌گوید: «اینجا ایرانی را یافتم که پیش از این فکرش را نمی‌کردم.»

توکلی می‌گوید: «فرهنگ ما در حال تغییر است... حالا جوانان آزادترند». کلام او به تصویر دختران و زنانی با آرایش‌های غلیظ پیوند می‌خورد. راوی از دو نفر از این دختران می‌پرسد: محدودیت‌های شما به خانواده مربوط است یا اجتماع؟ آن‌ها می‌گویند: «این یک مشکل اجتماعی است. مردم هر چه محدودتر شدند، اوضاع بدتر شد. سکس و مواد مخدر و ... بسیار بدتر از دیگر کشورها.»

راوی می‌پرسد: «چرا زنان در پی مدند؟ چرا تعداد جراحی زیبایی در ایران این قدر زیاد است و عادی هم به نظر می‌رسد؟» دختری که بینی‌اش را عمل کرده پاسخ می‌دهد: «این یک امر عادی برای زیبایی است و غالب دوستانم عمل جراحی داشته‌اند.»

توکلی به راوی می‌گوید: «این یک فرهنگ است که باید تغییر کند و ربطی هم به دولت ندارد.» راجه به مغازه‌ای از وسایل شنا که می‌رسد، تعجب می‌کند (تداعی شرق عقب‌مانده) و توکلی می‌پرسد: «نکند فکر می‌کردی اینجا مردم شنا نمی‌کنند؟»

مستند به نما از بزرگراهی در تهران برش می‌خورد. راوی می‌گوید: «تصمیم گرفتم به دیدن تهران از نگاه نیوشا بپردازم.» در این مقطع بر دو موضوع تمرکز جدی می‌شود: «شیوع عمل

زیبایی میان زنان و دختران حتی بیشتر از لس‌آنجلس» و موضوع حجاب «اگر حجاب اجباری نبود، اینجا می‌توانست لس‌آنجلس باشد» (حجاب، مانع مدرن شدن زنان ایرانی).

راوی به بهانهٔ اقدام به نگارش مقاله‌ای دربارهٔ زنان و برای مصاحبه، به دفتر مجلهٔ *چلچراغ* می‌رود و با هیئت تحریریهٔ آن گفتگو می‌کند. وی از آن‌ها می‌پرسد: «چگونه می‌توانم راجع به مسائل زنان جوان در ایران بدانم؟» پاسخ می‌دهند: «باید با مردها و زن‌ها هم‌زمان مرتبط باشی چون بسیاری از رفتار زن‌ها حامل رفتار مردهاست.» راوی سؤال می‌کند: «چرا در ایران مردها بیشتر از زن‌ها حرف می‌زنند؟» (چون بیشتر سؤال‌های او را خبرنگاران مرد جلسه پاسخ می‌دادند) بلافاصله یک دختر می‌گوید: «اینجا ایران است و مردها هستند که می‌خواهند حرف بزنند» (تمرکز بر فرودستی زنان در ایران).

راوی مدعی است که می‌خواهد در مقاله‌اش در مورد روز مادر مطلب بنویسد. او به زمان افتتاح تونل رسالت (مقارن با روز مادر در ایران) اشاره می‌کند و به آنجا می‌رود. زنانی در مراسم با چادر سفید حضور دارند که نوعروس‌اند. راوی ضمن گفتگو با زوج‌ها، بر پاسخ یک زن تمرکز می‌کند که پاسخ داده بود: «خوبه بد نیست.» راوی تکرار می‌کند: «در ایران مردها حرف می‌زنند نه زن‌ها» (تمرکز بر فرادستی و تفوق مردها بر زنان).

راوی با نمایش مغازه‌های میدان هفت‌تیر در تهران، به جایگزینی مانتو به جای چادر و اصرار دولت برای جایگزینی مانتویی بلند به جای مانتوی کوتاه اشاره می‌کند. او با زن بازرگانی مصاحبه می‌کند که می‌گوید: «زنان امروزه به جلو حرکت کرده‌اند. آن‌ها با کلاشینکف به خیابان آمدند و دیگر حاضر نیستند به خانه بازگردند و فقط آشپزی کنند.» در این مکان آثار هنری متمرکز بر زنان روی دیوارها به نمایش درآمده است که مستند بر یکی از آن‌ها تمرکز می‌کند: تصویر زنی چادری با اسلحه‌ای در دست (زن ایرانی با فرهنگ سنتی یا گذشته فاصله گرفته است).

راجه با مونا زندی (فیلمساز) مصاحبه می‌کند که بر عدم آزادی هنرمندان تأکید می‌کند و می‌گوید در انتظار رأی دادگاه برای اکران فیلم خود، با موضوع «تجاوز» است. راوی می‌افزاید که شنیده است در ایران، زن‌ها را به خاطر رانندگی دستگیر کرده‌اند. در این زمان، تصویر زنی راننده که روسری از سرش افتاده، نشان داده می‌شود. در مقایسه، راوی به آزادی زنان در شمال شهر اشاره دارد و دلیل آن را در مقایسه با پذیرش زنان در جنوب شهر، مقاومت آن‌ها در برابر محدودیت‌ها می‌داند (برجسته‌سازی مظاهر فرهنگ مدرن در برابر فرهنگ سنتی).

در ادامهٔ مستند، راوی به استودیوی ضبط بنیامین می‌رود و مدیر برنامه‌های او در مورد

متن آهنگ‌های پاپ می‌گوید: «اغلب ابراز ندامت مردی است که به عشقش خیانت کرده است» (قربانی شدن زنان در رابطه با مردان).

در مقطع دیگری از مستند، تمرکز دوربین روی تصاویری از رهبر انقلاب در میدان مخبرالدوله تهران و برش به تصاویری از امام خمینی (ره) در نمایی است که تصویر بلندگویی به لحاظ مکانی، روی دهان تمثال امام (ره) جای گرفته است. راجه در زمینهٔ همین تصویر ایستاده و می‌گوید: «در تهران که هستید، همواره حس می‌کنید تحت نظارت نیروهای روحانی هستید[1]» (دال بر پروپاگاندا و کنترل).

سرانجام مستند نشان می‌دهد که مقالهٔ راجه در مورد زنان آماده شده است. راوی آن را به سردبیر *چلچراغ* ارائه کرده و نظر او را جویا می‌شود. وی می‌گوید راجه خطوط قرمزی را رعایت نکرده است؛ مثلاً در مورد «حجاب، مواد مخدر یا حقوق زنان» و توصیه می‌کند: «باید با کلمات و عبارات بازی کرد تا همان معنا به دست آید اما مستوجب توبیخ یا محدودیت نشود.» در اینجا راوی می‌گوید: «فهمیدم این سردبیر و همکارانش چه مسیر دشواری برای انتقال حقیقت به مخاطبانشان پیش رو دارند.»

در خاتمهٔ مستند، نشان داده می‌شود که مجلهٔ *چلچراغ* مقالهٔ راجه را چاپ کرده است. عنوان مقاله، «سرزمین عجایب» است. راوی به اصلاح تصویری اعمال شده بر پوشش اندک زنانی که با آن‌ها مصاحبه کرده معترض است و با نشان دادن تصاویر می‌گوید در این نمونه‌ها، تصویر دست‌های برهنه یا موهای مصاحبه‌شوندگان، با فتوشاپ پوشانده شده است.

جمع‌بندی

این مستند با رویکردی تا حدودی متفاوت با دیگر مستندهای ساخته‌شدهٔ در مورد ایران به تصویرپردازی از ایران پرداخته و علی‌رغم تقلید از دیگر مستندسازان باتجربه‌تر در خصوص بازنمایی ایران، تلاش کرده است تا کفهٔ حضور نشانه‌های زندگی مدرن در ایران را پررنگ کند که در نهایت، این تصویر، از ایران ملموس‌تر شود. در چنین رویکردی، ایران سنتی دارای فرهنگ دینی، در برابر ایران برخوردار از برخی مظاهر مدرنیته مانند مصرف لوازم خانگی غربی و موسیقی پاپ، همچنین زنان فعال در عرصه‌های هنری و اجتماعی قرار داده می‌شود.

برخی از نتیجه‌گیری‌های این مستند دربارهٔ وضع زنان در ایران، به نحوی مؤید توفیق کسانی است که عرصه‌های جهانی را تجربه می‌کنند. برای نمونه، نیوشا که به عکاسی خبری

---

۱. از این نما در مستندهای مختلفی که از ایران ساخته می‌شود، بهره گرفته شده و به نحوی است که القای حاکمیت پروپاگاندای دینی گسترده در ایران را در بردارد.

مشغول بوده، در حال ساخت فیلمی در آمریکا معرفی می‌شود. از سوی دیگر، محدودیت‌های زنان در ایران، همچنان قابل توجه است. مستند اذعان دارد که مونا زندی موفق به دریافت مجوز برای نمایش فیلم خود نشد و به همین دلیل مجبور به حذف صحنه‌های بسیاری از فیلم خود شد. این در حالی است که همین فیلم در خارج از کشور جوایزی را از آن خود کرده است.

همچنین، زنی به نام غزل که خود وی در مستند، مبتلا به سرطان معرفی می‌شود با سختی‌های انجمنی که در حمایت از کودکان مبتلا به سرطان راه‌اندازی کرده، دست و پنجه نرم می‌کند. زن تاجر موفق معرفی شده در فیلم نیز پس از مرگ مادرش در اثر ابتلا به سرطان، به مؤسسهٔ غزل پیوسته و با او همکاری می‌کند. به طور کلی، مجموعهٔ آنچه در خصوص زنان ایرانی در این مستند به نمایش درمی‌آید را می‌توان برآیندی از محرومیت‌ها و محدودیت‌هایی دانست که به واسطهٔ شرایط جامعه بر آن‌ها تحمیل شده است.

- در محور همنشینی. تصویر سیاهی از ایران در پدیده‌هایی مانند بی‌نظمی، کنترل دولت بر جامعه، محرومیت زنان از حقوق اجتماعی، و نبود آزادی بیان در ایران تجلی پیدا کرده است.
- در محور جانشینی. مردها در برابر زنان، یا به عبارت دقیق‌تر مسلط بر زنان، به تصویر درآمده‌اند. سنت و دین در برابر مدرنیسم و زنان سنتی و دارای فرهنگ دینی در برابر زنان مدرن و علاقه‌مند به فرهنگ غرب طرح شده‌اند.

۳. تن‌فروشی در پس حجاب[1]

جدول ۴. مشخصات مستند *تن‌فروشی در پس حجاب*

کارگردان و راوی	ناهید پرسون سروستانی
زبان	انگلیسی
شبکهٔ پخش‌کننده	BBC Four
سال پخش	۲۰۰۶
مدت	۵۲ دقیقه
محصول	سوئد، با همکاری Mette Hoffaman Meyer YLE FST / CBC/SBS/ BBC

1. Prostitution behind the Veil

چکیدهٔ مستند

این مستند به روایت داستان زندگی دو زن خیابانی به نام فریبا و مینا و به موازات، به موضوع‌های دیگری از جمله اعتیاد و فقر در ایران می‌پردازد.

تحلیل مستند

طلیعهٔ مستند، تصاویری بازی شده توسط زن و کودکی در حاشیهٔ خیابان در شبی تاریک است. خودرویی از راه می‌رسد. گفت‌وگوی طراحی شده میان راننده و زن، مبین آن است که زن نیازمند ۵ یا ۶ هزار تومان پول است اما راننده نمی‌پذیرد و می‌گوید که *مثل ملاها پولدار نیست* (دال بر این که روحانیان طبقه‌ای ثروتمندند). راوی که مهاجری ایرانی است در تاکسی، مناظری از خیابان‌ها را نظاره می‌کند؛ نماها بر بیلبوردهای خیابانی با تصاویری از روحانیون متمرکز است.

همچنین، تصاویری از دختران گل‌فروش در خیابان نشان داده می‌شود و راوی اظهار می‌دارد که از دیدن این صحنه‌ها شوکه شده است (دلالت ضمنی بر گسترش فقر که دامن‌گیر دختران نیز شده است).

راوی از مأمورانی می‌گوید که با وجود داشتن مجوز و حجاب، فیلم‌برداری‌اش را متوقف کرده‌اند. او می‌گوید: «مأموران باید مطمئن شوند که مردم قوانین اسلامی را رعایت می‌کنند. زنان نمی‌توانند با مردان دست بدهند [طرح تفاوت فرهنگی به عنوان جبر حکومتی] و باید حجاب داشته باشند. آن‌ها نمی‌توانند با مردان راه بروند مگر آنکه ثابت کنند همسرند یا از خویشاوندان یکدیگرند.» راوی با فال‌فروشی به نام حبیب آشنا می‌شود. حبیب در گفتگو با

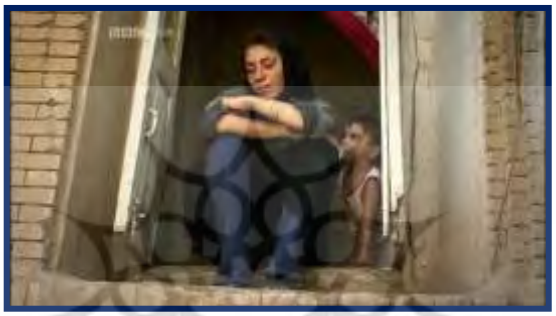
همسایه نخست به او سیگار تعارف می‌کند (دخانیات، تسکین درد). دو زن هم در کنار او زندگی می‌کنند. مینا ۲۰ ساله با دخترش و فریبا ۲۴ ساله با پسرش زندگی می‌کند. در گفتگوی میان آن دو مشخص می‌شود که از زنان خیابانی‌اند. آن‌ها از وضعشان گلایه می‌کنند و در برابر دیدگان کودکانشان مواد مصرف می‌کنند. راوی می‌گوید زمانی که در ایران بوده زنان هرگز مصرف‌کنندهٔ مواد نبوده‌اند، اما اکنون بیشتر خانواده‌ها به آن مبتلایند (دال بر وخامت اوضاع زنان ناشی از وقوع انقلاب). مستند با نمایش حالت رخوت و خواب‌آلودگی این دو زن در خیابان و تنهایی فرزندانشان در حالی که اظهار گرسنگی می‌کنند، سیاهی زندگی آنان را به تصویر درمی‌آورد. مینا از ناامیدی برای خوشبختی خودش و آرزوی خوشبختی بچه‌اش می‌گوید در حالی که تحت تأثیر مواد مخدر است (دلالت ضمنی بر وضعیت سیاه زنان).

مینا که یکی از دو زن مطرح شده در مستند است، خطاب به دختر کوچکش لفظ بابا را تمرین می‌کند و به شوخی می‌افزاید که برایش پدری پیدا خواهد کرد (دلالت ضمنی بر بی‌پناهی زنان و دختران).

راوی یک زن خیابانی را در گفتگو با مشتری‌اش همراهی می‌کند. تصویر در این بخش از مستند، به نمای داخلی یک مسجد و صدای اذان در آن محل پیوند می‌خورد (همنشینی فساد و نشانه‌های دینی). راوی با اشاره به این مطلب که پیش از انقلاب، ایران یکی از آزادترین کشورها بوده است، اما [امام] خمینی، قرآن را در قانون اساسی دخالت داده و از این‌رو، گناهان فردی هم جرم محسوب می‌شود، به تضییع حقوق زنان چنین اشاره می‌کند: «زنان بازندگان اصلی بودند زیرا بر آن مبنا، سهم ارث یک زن، نصف ارث یک مرد است.» وی همچنین می‌افزاید: «بسیاری از ساختمان‌ها درهای مجزا برای زنان و مردان دارند و در اتوبوس‌ها مردان جلو و زنان در عقب می‌نشینند [دال بر درجهٔ دوم و طفیلی بودن زن]. سن بزرگسالی برای زنان ۹ سال است [بهره‌برداری از جنس زن در کودکی] پس سن مجازات قرآنی برای زنان ۹ سالگی است [شرایط دشوار دختران]». راوی می‌گوید: «خانواده‌های فقیر دختران را مجبور به ازدواج با جوانانی می‌کنند که آن‌ها را دوست ندارند و برخی دختران به شهرهای بزرگ پناه می‌برند تا کاری بیابند اما سرانجامشان به خیابان‌ها ختم می‌شود.»

راوی اظهار می‌دارد: «صیغه بیش از آنچه فکر می‌کرده در ایران رواج دارد.» مستند مردی را به عنوان همسر صیغه‌ای مینا – یکی از دو زن مطرح شده در مستند- برای دو ماه معرفی می‌کند (او هم سیگاری است). در ادامه، مینا به اتاق دوستش فریبا می‌رود و دست زخمی و بدن کبودش را به فریبا نشان می‌دهد. او می‌پرسد: « چه کسی این کار را کرده؟» و او پاسخ می‌دهد: «شوهرم.» اما در زیرنویس تصویر «صیغه‌ام» نوشته می‌شود. سپس صدای گریه بچه می‌آید و مینا می‌گوید که بچه‌اش از شوهر صیغه‌ای‌اش کتک خورده است (اوضاع رقت‌بار زنان در برابر خشونت مردان).

مستند با موسیقی محزونی، تنهایی و بی‌کسی مینا و بچه‌اش را نشان می‌دهد.



در ساختمان محل سکونت این دو زن، نشانه‌هایی دینی به تصویر در می‌آید؛ برای نمونه فردی در اتاقی نماز می‌خواند و حبیب در ورود به خانه با عبارت «یاالله»، زنان نامحرم را خبر می‌کند (دلالت بر رفتارهای ناشی از بافت دینی). در تداوم به نمایش گذاردن این نشانه‌ها، حبیب به اتاق فریبا می‌رود و به او پیشنهاد صیغه می‌دهد (دال بر هوسرانی مرد ایرانی و سوءاستفاده از زنان). سپس، در مورد شرایط چانه می‌زنند و سرانجام توافق می‌کنند. حبیب رو به دوربین می‌گوید: «وقتی فریبا همسر من باشد، باید گذشته را کنار بگذارد و برای خروج از خانه و دیدار هر یک از بستگانش، باید از من اجازه بگیرد. من هم باید او را در رفتن و برگشتن همراهی کنم» (دلالت ضمنی بر فرادستی مرد و فرودستی زن در رابطهٔ همسری). فریبا گریه می‌کند و تظاهر می‌کند دل‌تنگ فرزند است. می‌گوید شوهرش پنهان از او فرزندش را فروخته چون او تمام مدت، بیرون از خانه مشغول کسب درآمد بوده است (زنان مظلوم، قربانی مردان ظالم).

مستند تصاویری از رابطهٔ خصوصی حبیب و فریبا را به نمایش درمی‌آورد. فریبا از این رابطه خوشحال است، میوه می‌خورد و می‌خواند و می‌رقصد (توقع حداقلی زنان ایرانی از خوشبختی). پس از آن، حبیب به یکی از مستأجرها تذکر می‌دهد که پنجرهٔ مشرف به اتاق فریبا را باز نکند (تظاهر به غیرت دینی نسبت به زنی که از او بهره‌مند است).

مستند با تصاویری از همراهی مینا با مردان خیابانی دنبال می‌شود. او و دختر کوچکش به همراه دو مرد به خانه‌ای وارد می‌شوند. یکی از آن دو مرد، بچه را سرگرم می‌کند و منتظر نوبت می‌ماند و دیگری فریبا را همراهی می‌کند. در این حال مینا روسری را از سر برمی‌دارد و در اتاق بسته می‌شود (دلالت بر عنوان فیلم یعنی *تن‌فروشی در پس حجاب*).

مستند، چند ماه بعد، فریبا را نشان می‌دهد، در حالی که از پیش حبیب رفته و در موقعیت جدید و خانهٔ شوهر صیغه‌ای‌اش است؛ شوهری که متأهل است و فرزند دارد اما با همسرش درگیر اختلافاتی است (موقعیت متزلزل زنان در خانواده‌های ایرانی).

هم‌زمان با گفتگوی راوی و فریبا، شوهر او سرزده وارد می‌شود و او را بابت هویت فیلم‌بردار و عدم حضور طولانی‌اش در خانه سؤال‌پیچ می‌کند (زن در کنترل مرد). راوی در بیان عاقبت وضعیت مینا نیز می‌گوید که او مجبور شده دختر کوچکش را به مادربزرگش بسپارد و در جستجوی بخت خود به شهر دیگری برود (آوارگی اجتماعی زنان).

مستند با همان موسیقی حزن‌آلودی که آغاز شده بود رو به پایان می‌گذارد، درحالی‌که چشمان ناامید زنی به نقطهٔ نامعلومی می‌نگرد. تصاویری از بزرگراه‌های تهران با تصاویری از امام و فرزندشان به نمایش درمی‌آید (دلالت بر اینکه حکومت دینی، مسبب وضع موجود است). راوی در حال مراجعت به سوئد است، در حالی که دوربین بر تابلوی نشانگر تفکیک محل زنان از مردان در فرودگاه، متمرکز می‌شود. راوی که خود را در وضع مشابهی با مینا و فریبا قرارمی‌دهد که موفق به مهاجرت شده، می‌گوید: «میلیون‌ها زن محکوم به ماندن در ایران هستند و امکان ترک ایران را ندارند؛ جایی که مواد مخدر و فحشا همراه با هم‌اند» (ایران، جهنم زنان).

جمع‌بندی

این مستند همچون اغلب مستندهای ساختهٔ ایرانیان مهاجرت کرده از ایران در پی وقوع انقلاب اسلامی، از جهت تکنیک تصویری و کارگردانی، از قوت چندانی برخوردار نیست. تلاش راوی بر تصویرپردازی از بافت اجتماعی ایران در سال ۱۳۸۳ یعنی زمان ساخت فیلم، به نحوی است که

نشان دهد زنان بسیار زیادی، اقدام به تن‌فروشی می‌کنند. بر اساس این روایت، جامعهٔ ایران، فاسد، سیاه و ناامیدکننده است و حکومت ایران، مسبب آن است. زنان، موجودات ضعیفی تصویر شده‌اند که تنها از کارکرد جنسی برخوردارند و از هیچ‌گونه قدرت تغییر سرنوشت خود برای رهایی از چنگال مردان هوسران بهره‌مند نیستند. در این روایت، زنان موجوداتی درجهٔ دوم به شمار می‌روند که از سنین بسیار پایین (۹ سالگی) در معرض بهره‌برداری جنسی قرارمی‌گیرند. همچنین، شرایط وخیم مذکور، ناشی از حاکمیت دین بر جامعهٔ ایران دانسته شده، به گونه‌ای که نشانه‌های مذهبی در همنشینی با رفتارهای پلشت گوناگونی قرار داده شده است[۱].

- در محور همنشینی. زنان با فقر و اوضاع وخیم اقتصادی در ایران دست به گریبان نشان داده شده‌اند. فضای سیاه اجتماعی از جمله تن‌فروشی و اعتیاد به مواد مخدر و خرید و فروش غیرانسانی کودکان، به ازهم‌پاشیدگی خانواده منجر شده است. نشانه‌ها در این محور، مبین اوضاع رقت‌بار زنان و دال بر ضعف و ناتوانی، شئ‌وارگی جنسی و تن فروشی آنان است.
- در محور جانشینی. در این محور، ناامیدی زنان در برابر امیدواری آنان قرار گرفته است. همچنین، فرودستی زنان در برابر فرداستی مردان هوسران، بسیار آشکار است.

نتیجه‌گیری

بر اساس مبانی نظری این مطالعه و تحلیل مستندهای تلویزیونی منتخب، می‌توان دو رویکرد مستندهای شبکه‌های تلویزیونی اروپایی به زنان ایرانی را معرفی کرد که بر مبنای آن‌ها دو گونه تصویر از زن ایرانی ارائه شده است.

رویکرد اول که رویکرد غالب در مستندهای تحلیل شده است، مبتنی بر بازنمایی کلیشه‌های شرق‌شناسانهٔ رسانه‌ای در خصوص ایران است. برخی نماهای ارائه‌شده از زن ایرانی در این تصویر عبارت‌اند از حیات در فضای سیاه اجتماعی، فرودستی، حاکمیت مطلق مرد بر سرنوشت او، و تقابل همهٔ سیاست‌ها و رویکردهای رسمی کشور با آزادی و استقلال و حیات خودمختار زن ایرانی. در این رویکرد، فضای اجتماعی ایران به گونه‌ای ترسیم شده است که در آن همهٔ عبارات، رنگ‌ها و حوادث حاکی از یأس و ناامیدی است و افق سیاهی از آیندهٔ زنان

۱. کارگردان، با بازی گرفتن از عواملی محدود و با افزودن نریشن (روایت) مطلوب خود بر آن، تصویری سیاه از ایران ارائه کرده است.

ایرانی پیش‌روی مخاطب قرار داده می‌شود و شور زندگی در آن‌ها دیده نمی‌شود. زندگی زنان در معرض ناملایمات و تهدیدهای شدیدی قراردارد. آن‌ها فرودستانی‌اند که هم از جانب مردان و هم از جانب قوانین حاکم بر آن، شرایط و قواعدی سخت بر آن‌ها تحمیل شده است. مستند *تن‌فروشی در پس حجاب* و *تابوها* چنین تصویری از فضای اجتماعی ایران ارائه کرده‌اند. بر اساس این روایت، فضای اجتماعی ایران سیاه و ناامیدکننده و زنان، موجودات ضعیفی‌اند که تنها از کارکرد جنسی برخوردارند. این تصویر، نمونه‌ای بارز از ارائهٔ کلیشه‌های شرق‌شناسانه دربارهٔ رویکرد مردان شرق به زنان است.

در رویکرد دوم که رویکردی بازتابی به وضع زنان در ایران امروز دارد تصویری ارائه شده است که از سیاه‌نمایی افراطی فاصله گرفته است و در نماهایی خاکستری از آن‌ها تلاش کرده است ضمن برشمردن مسائل و مشکلات زنان ایرانی، موفقیت‌ها و کامیابی‌های آن‌ها و رضایت نسبی آن‌ها از زیست کنونی خود را نیز بازتاب دهد. برای نمونه، افرادی معرفی شده‌اند، از جمله دختران نوجوانی که احساس اجباری در مورد پوشش و آرایش خود ندارند یا زن عکاس خبری، فیلمساز و تاجری که به فعالیت‌های فرهنگی، هنری و اقتصادی پررنگی در جامعه می‌پردازند و کنشگرانی فعال‌اند، نه منفعل و فرودست.

منابع

۱. آسابرگر، آرتور (۱۳۷۹). *روش‌های تحلیل رسانه‌ها*. ترجمهٔ پرویز اجلالی، تهران، دفتر مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
۲. استریناتی، دومینیک (۱۳۸۰). مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه، ترجمهٔ ثریا پاک نظر، گام نو.
۳. بنت، اندی (۱۳۸۶). *فرهنگ و زندگی روزمره*. ترجمهٔ لیلا جوافشانی و حسن چاووشیان، اختران.
٤. چندلر، دانیل (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران، سورهٔ مهر.
۵. دووینیو، ژان (۱۳۷۹). *جامعه‌شناسی هنر*، ترجمهٔ مهدی سحابی، مرکز.
۶. راودراد، اعظم (۱۳۸۲). *نظریه‌های جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*. دانشگاه تهران.
۷. سفیری، خدیجه (۱۳۸۷). *روش تحقیق کیفی*، تهران، پویش.
۸. سمتی، محمدمهدی (۱۳۸۵). *عصر سی‌ان‌ان و هالیوود*، ترجمهٔ نرجس‌خاتون براهوئی،تهران، نشر نی.
۹. مهدی‌زاده، سیدمحمد (۱۳۸۷). *رسانه‌ها و بازنمایی*، تهران، دفتر مطالعات و توسعهٔ رسانه‌ها.
۱۰. میرعابدینی، احمد (۱۳۸۷). *پژوهشنامهٔ رسانه‌های دیداری و شنیداری*، تهران، پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

11. Hall, Stuart (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Thousand Oaks, and New Delhi: Sage/Open University Press.
12. Kenney, Keith (2005). *Representation Theory*, From Handbook of Visual communication: Theory, Method and Media, LEA.
13. Rapely, Tim, (2007). *Doing Conversation, Discourse and Document Analysis*, Sage.
14. Wilkins, Karin G. (2009). *Home /Land/ Security: What We Learn about Arab Communities from Action- Adventure Films*, Lexington Books.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی