نشریهٔ زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۳۹۲: ۳۰۷ـ۳۲۶

بازنمایی رفاقت‌های مردانه و دوستی‌های زنانه در ژانر کمدی‌ـ رمانتیک سینمای ایران

تحلیل متن یازده فیلم کمدی‌ـ رمانتیک ایرانی

حمیدرضا مدقق[1*]

چکیده

پرداختن به مناسبات عاشقانهٔ زن و مرد به شکلی خنده‌آفرین سبب شده که غالب آثار کمدی سینمای ایران، چه قبل و چه بعد از انقلاب، در ژانر کمدی‌ـ رمانتیک قرار گیرند. قهرمانان مرد و زن این فیلم‌ها معمولاً پیش از پیوندشان در پایان روایت، از راهنمایی و کمک‌های دوستانی از جنس خود بهره می‌گیرند. در چارچوب نظریهٔ ژانر، درک چگونگی رابطهٔ قهرمانان مرد و زن کمدی‌ـ رمانتیک با دوستانشان و اینکه این بازنمایی حامی و تقویت‌کنندهٔ کدام ارزش‌ها و باورها برای مخاطبان است، هدف این پژوهش است. بدین‌منظور، یازده فیلم کمدی‌ـ رمانتیک ایرانی، که در بازهٔ ۱۳۶۹ تا ۱۳۹۰ در سالن‌های سینماها نمایش عمومی داشته‌اند، با بهره‌گیری از تقابل‌های دوجزئی، تحلیل متن شده است. نتایج پژوهش گواه آن است که تقابل رفاقت مردانه/ دوستی زنانه در کمدی‌ـ رمانتیک ایرانی بیانگر درونمایهٔ بیهودگی اتحاد زنان است و این درونمایه، دست‌اندرکار بازسازی اجتماعی ایدئولوژی مردسالاری است. همسر (۱۳۷۳) تنها روایت این پژوهش است که از این الگوی تقابلی پیروی نمی‌کند و در آن دوستی‌های زنانه به رسمیت شناخته می‌شوند و ستایش می‌گردند.

کلیدواژگان

ایدئولوژی مردسالاری، تحلیل متن، تقابل دوجزئی، ژانر کمدی‌ـ رمانتیک، سینمای ایران.

---

۱. دانشجوی دکتری علوم ارتباطات اجتماعی، دانشگاه علامه طباطبایی، دبیرسرویس هنری شبکهٔ خبر
modaghegh49@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۸/۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۱۰/۲۲

مقدمه و طرح مسئله

برای سینمای ایران ژانرهای متفاوتی قائل شده‌اند. برخی از این گونه‌ها ـ همچون تریلر، فانتزی، فیلم جاده‌ای، و خیابانی ـ همتایان خارجی نیز دارند و برخی مانند فیلم جاهلی، فیلم روستایی، و سینمای دفاع مقدس از رنگ و بو و اصالتی کاملاً ایرانی برخوردارند. در این میان، اما بی‌تردید سینمای کمدی، پردوام‌ترین و پرسابقه‌ترین ژانر[1] سینمای ایران بوده است؛ گونه‌ای از فیلمسازی که قدمتی به درازای حیات سینمای کشور دارد و شمار بسیاری از فیلم‌های تاریخ سینمای ایران را دربرمی‌گیرد. *آبی و رابی* (۱۳۰۹) ـ نخستین فیلم بلند تاریخ سینمای ایران ـ فیلمی کمدی بود و از ۱۳۲۷ (که فیلمسازی در ایران به شکل مستمر آغاز شد) تا ۱۳۵۷ هیچ سالی را نمی‌توان یافت که در آن فیلمی کمدی به نمایش درنیامده باشد. سینمای کمدی، پس از انقلاب، با *خانهٔ آقای حقدوست* (۱۳۶۰) تولدی دوباره یافت و با فیلم‌های پرمخاطبی نظیر *اتوبوس* (۱۳۶۵)، *اجاره‌نشین‌ها* (۱۳۶۶)، *خواستگاری* (۱۳۶۹)، *آدم‌برفی* (۱۳۷۶)، *آتش‌بس* (۱۳۸۵)، و سه‌گانهٔ *اخراجی‌ها*، توفیق آن تداوم یافت.

گذشته از قدمت و تعداد فراوان فیلم‌ها، سینمای کمدی ایران از منظری دیگر نیز شایان توجه است. حضور پررنگ مضمون عشق به منزلهٔ مضمونی محوری در فیلم‌های کمدی ایرانی و پرداختن این فیلم‌ها به مناسبات عاشقانهٔ زن و مرد، چه قبل و چه بعد از انقلاب، سبب شده که غالب فیلم‌های کمدی ایرانی در ژانر «کمدی‌ـ رمانتیک» قرار گیرند. شخصیت‌های اصلی سینمای کمدی ایران اغلب زنان و مردانی هستند که در مناسباتی عاشقانه باهم روبه‌رو می‌شوند، معمولاً دربارهٔ هم دچار سوءتفاهم می‌شوند، باهم ستیز می‌کنند، و اغلب، پیش از آن که درنهایت به هم بپیوندند و پایانی خوش را پدید آورند، در زمینهٔ چگونگی رابطه‌شان با طرف مقابل، از مشورت، راهنمایی، و کمک دوستانی از جنس خود بهره می‌گیرند. اما با وجود تداوم تولید، موفقیت در گیشه، و جذب مخاطب انبوه، غالب تولیدات ژانر کمدی‌ـ رمانتیک ایران همواره آماج صفاتی همچون «سطحی»، «مسخره»، «فاسد»، و «فیلم‌فارسی» (اصطلاحی تحقیرآمیز که در ادبیات سینمایی ایران رواج دارد) بوده است. حاکمیت چنین دیدگاهی به معنای برترشمردن ارزش‌های زیبایی‌شناختی فیلم‌ها و نادیده‌گرفتن و فراموش‌کردن وجوه فرهنگی و جامعه‌شناختی آن‌هاست؛ این اتفاق برای سینمای کمدی‌ـ رمانتیک ایران روی داده است.

البته حقیقت دارد که شماری از فیلم‌های کمدی‌ـ رمانتیک ایرانی از ارزش‌های زیبایی‌شناختی بهره‌ای ندارند، اما این امر نباید سبب غفلت از دیگر وجوه آن‌ها شود. بلکه می‌توان به جای اینکه با محکومیت سریع این متون رهیافتی آسان در پیش گرفت، کوشید با

---

۱. genre: معادل واژهٔ ژانر در زبان فارسی، «گونه» است، اما در ادبیات سینما و تلویزیون کشور همچنان ژانر رواج بیشتری دارد.

اتخاذ رویکردی علمی‌ـ انتقادی، جهانی را توضیح داد و درک کرد که این آثار خلق می‌کنند و به تبیین‌هایی مشروح‌تر دربارهٔ سینمای کمدی‌ـ رمانتیک ایران دست یافت.

نفیسی در این باره معتقد است: «حتی فیلم‌های ظاهراً بی‌معنا را هم نمی‌توان یک‌سره بی‌مایه دانست، زیرا همچون فیلم‌های 'سنگین'، این نوع فیلم‌ها (آکنده از اسطوره‌ها، باورها، ارزش‌ها، و تنش‌های گوناگون)، هم متأثر از ذهنیت فیلمساز است و هم زاییدهٔ فرهنگی که پذیرای ساختن و تماشای آن‌هاست. این‌گونه فیلم‌ها از سویی به دلیل محبوبیتشان در میان توده‌ها بر چگونگی برداشت مردم از جامعه تأثیر می‌گذارند و از سوی دیگر، هویت فردی و ملی جامعه را هم بازمی‌آفرینند» [۳،ص۵۳۸].

بر این اساس، پژوهش حاضر در پی آن است که برخلاف رویکرد متداول «سطحی‌انگاری سینمای کمدی‌ـ رمانتیک ایران»، مسیری دیگر در مواجهه با این ژانر برگزیند و از طریق تحلیل انتقادی برخی از فیلم‌های ژانر کمدی‌ـ رمانتیک سینمای ایران، به‌مثابهٔ متونی رسانه‌ای، دریابد که روایت‌های این ژانر، رابطهٔ قهرمان زن و قهرمان مرد با دوستانشان را چگونه تصویر می‌کنند و این بازنمایی، حامی و تقویت‌کنندهٔ کدام ارزش‌ها و باورها برای مخاطبان است.

چارچوب نظری

این پژوهش در چارچوب نظریهٔ ژانر[1] در مطالعات فیلم انجام می‌گیرد. ژانر طبقه‌ای انعطاف‌پذیر و ناپایدار مبتنی بر مجموعه‌ای از قراردادها از جمله قراردادهای روایی است که به شکل شهودی بین مخاطبان و فیلمسازان اشتراک دارد [۹،ص۱۹۹]. ما هروقت بخواهیم روایت یک فیلم را طبقه‌بندی کنیم، به ژانر متوسل می‌شویم [۱،ص۲۲۱] و این مفهوم به چارچوبی سودمند در تحلیل فیلم تبدیل شده است. سینمای هالیوود به‌طور خاص (و همهٔ سینماها به‌طور عام) بر قراردادهای ژانر و انواع روایت [۱،ص۱۴] استوار است و ژانرها نقشی بنیادی در نحوهٔ تولید معنا از سوی فیلم‌های عامه‌پسند دارند [۱۵،ص۶۱]. ژانرها را می‌توان براساس قراردادهایشان، یعنی ترکیبی از ویژگی‌های تکرارشوندهٔ مورد انتظار و تا حدی قابل پیش‌بینی‌شان، تعریف کرد. یکی از مرسوم‌ترین این قراردادها، که در طبقه‌بندی متون ژانری فیلم کاربرد دارد، «پی‌رنگ کلیشه‌ای»[2] است. منظور از پی‌رنگ، عناصری از روایت است که در تصویر به همان نظم و ترتیبی که مخاطب می‌بیند و می‌شنود ظاهر می‌شوند و زمان پی‌رنگ دقیقاً برابر با طول فیلم است؛ مثلاً، می‌توان کمدی‌ـ رمانتیک را براساس کلیشهٔ «مرد با زن مواجه می‌شود» تشخیص داد [۱۳،ص۲۱۹].

در سطح متن، ژانر برای پرداختن به متون رسانه‌ای از منظری دانشگاهی ابزار سودمندی

1. genre theory
2. formulaic plot

است [۴،ص۴۱]. چارچوب‌های ژانر را می‌توان بازتاب یا تجسم زمینه‌های اجتماعی دانست. این چارچوب‌ها همچنین نقش مهمی در بازتولید گفتمان‌های اسطوره‌ای و ایدئولوژیکی بازی می‌کنند که زندگی ما در آن‌ها تجلی می‌یابد [۲،ص۸۳]. ژانر صرفاً گروه متمایزی از داستان‌های عامه‌پسند متشکل از شخصیت‌های آشنا، پی‌رنگ‌های قراردادی، درونمایه‌های تکرارشونده، و پایان‌بندی‌های ارضاکننده نیست. کارکرد ژانر نیز صرفاً سرگرم‌کردن مخاطبان نیست. ژانرها معانیِ ضمنی اجتماعی دارند. آن‌ها نقش‌هایی برای تقلید ارائه می‌دهند و جهان‌بینی‌هایی پدید می‌آورند که رفتار سیاسی و اجتماعی ما را تغییر می‌دهد. ژانرها همچنین در گذر زمان با تحولی که می‌یابند، برخی ارزش‌ها و باورها را تولید و تقویت می‌کنند [۵،ص۷۳]. فیلم‌های ژانری همیشه دربارهٔ زمان‌هایی هستند که در آن پدید می‌آیند، چون سرگرمی الزاماً دربردارنده، بازتاب‌دهنده، و مروّج ایدئولوژی است [۸،ص۳۰۲]. پس ژانر دربردارندهٔ گمان‌های ایدئولوژیک و ارزش‌های معین است. به نظر فیسک، «قراردادهای ژانری دربردارندهٔ دغدغه‌های ایدئولوژیک بسیار مهم زمان‌هایی هستند که در آن محبوب شده‌اند» [۷،ص۱۱۰] و نیل اضافه می‌کند ژانرها نه‌فقط دربردارندهٔ این دغدغه‌ها هستند، که فعالانه این دغدغه‌های ایدئولوژیکِ بسیار مهم را عرضه هم می‌کنند [۱۳،ص۲۳۳].

ایدئولوژی ژانر کمدی‌ـ رمانتیک، نیاز به یافتن حسی از هویت و برقراری مجدد ساختارهای خانوادگی است. البته این فیلم‌ها حسی از رهایی و تفریح را نیز به وجود می‌آورند و عامدانه امور شناخته‌شده و آشنا را واژگون می‌کنند تا آرامش را، که همان تثبیت زناشویی و وصلت مرد مناسب با قهرمان زن است، در پایان دوباره برقرار کنند [۱۰،ص۴۶]. روایت‌های این ژانر همچون افسانه‌های پریان با جشن عروسی پایان می‌یابد و درنتیجه اهمیت سنت و همرنگی با جماعت تحکیم می‌شود [۱۰،ص۳۱].

ژانر کمدی‌ـ رمانتیک را می‌توان ترکیبی از دو ژانر عاشقانه و کمدی دانست که نمایشگر روایتی است که بر پیشرفت یک رابطه متمرکز است و چون کمدی است، به پایان خوش منجر می‌شود که ازدواج نهایی آن زوج است. روایت‌های ژانر اغلب مبتنی بر یک زوج اصلی است که در آغاز ضد یکدیگرند، اما با وجود گرفتاری‌های فراوان و انزجار متقابل، به سازگاریِ گریزناپذیری که باهم دارند پی می‌برند. بنابراین، ساختار روایی کمدی‌ـ رمانتیک از این قرار است: زن با مرد مواجه می‌شود، عوامل گوناگونی مانع باهم‌بودن آن‌ها می‌شوند، اتفاق‌ها و دردسرها در پی می‌آیند، و درنهایت زوج مزبور به این باور می‌رسند که برای هم ساخته شده‌اند. رابطهٔ زوج ستیزه‌جو آشکارا دربردارندهٔ موضوعات مربوط به جنسیت است. درحقیقت، درونمایهٔ اصلی ژانر کمدی‌ـ رمانتیک، «ستیز جنسیت‌ها» است که پویایی اصلی ژانر را تأمین می‌کند [۱۰،ص۴].

کمدی‌ـ رمانتیکِ معاصر زنان را به‌مثابهٔ افرادی نیازمند و سطحی تصویر می‌کند که

دغدغه‌شان پیداکردن مرد مطلوب و ازدواج حتی به بهای فداکردن شغلشان برای اوست. این روایت‌ها به تنگنای زنان برای داشتن همه‌چیز اذعان می‌کنند و پیشنهاد می‌دهند که سعادت حقیقی را فقط می‌توان از طریق عشق کسب کرد و این چیزی است که همهٔ زنان، فارغ از مرتبهٔ شغلی‌شان، برای آن تقلا می‌کنند [۱۰،ص۱۳۳]. در مقابل، قهرمان مرد در کانون کمدی‌ـ رمانتیک قرار دارد و باید ابژهٔ پذیرفتنیِ میل زن و نیز مخاطب باشد. او باید رؤیای تماشاگر باشد و آنچه قهرمان زن ندارد ارائه کند. برخی از مؤلفه‌های قهرمان مرد در خلال دهه‌ها تکرار شده‌اند و این گویای آن است که تغییر در بازنمایی جنسیت در این ژانر اگر هم صورت گیرد، بسیار کُند خواهد بود. قهرمان مرد در بسیاری از کمدی‌ـ رمانتیک‌ها عامل شتاب‌دهندهٔ قهرمان زن است و او را در سفری که دربردارندهٔ درس‌های دشوار و رشد عاطفی است به پیش می‌راند و پاداش نهایی این سفر، خوشبختی متقابل در آینده است. قهرمان مرد، به شکل مرسوم، مخالف قهرمان زن است و ارزش‌ها و حتی سبک زندگی او را به چالش می‌کشد [۱۰،ص۴۵].

بنابراین، رابطهٔ عاشقانه در کمدی‌ـ رمانتیک شکلی از مذاکرهٔ مواضع می‌یابد و متضمن دگرگونی آن امیالی می‌شود که همچون مانعی در سر راه پیوند زوج قرار دارند. با وجود برخی استثناها، بیشتر فیلم‌ها امیال زنان را مانع اصلی ازدواج جلوه می‌دهند و درنتیجه این امیال، به ابژهٔ اصلی دگرگونی کمیک فیلم تبدیل می‌شوند. البته فرایند مذاکره در کمدی‌ـ رمانتیک فقط پرسشی در زمینهٔ نزاع امیال بین زن و مرد نیست، بلکه بیانگر تضادهای روایی بین گفتمان‌های هریک از آن‌ها نیز است. اما آنچه اهمیت دارد، دگرگونی زن است؛ هرچند با احتمالی بسیار کمتر امکان تغییر آرا و ارزش‌های مرد نیز وجود دارد.

اغلب بین زن و مرد بحثی وجود دارد دربارهٔ آنچه زن «باید» بخواهد و آنچه زن می‌گوید درحقیقت «واقعاً» می‌خواهد. در این موارد، مرد در جانب «ارزش‌های صحیح»، که از طرف روایت حمایت می‌شود، قرار می‌گیرد و به‌لحاظ ایدئولوژیکی «حرف اول» را می‌زند. بدین‌ترتیب، فرایند دگرگونی بیانگر پیشروی زن به سمت موضعی است که از طرف قهرمان مرد بیان و عرضه می‌شود. پایان‌بندی این کمدی‌ها را می‌توان این‌چنین جمع‌بندی کرد: درک شادمانه و لذت‌بخشی که زن درنهایت بدان دست می‌یابد این است که امیال او (میل به ثروت، رفاه، و استقلال) را می‌توان برای مسرّت بزرگ‌تری، که عشق راستین است، به‌درستی رها کرد [۱۱،ص۱۴۲-۱۴۵]. روبینفلد نیز بر این باور است که قهرمان زن کمدی‌ـ رمانتیک حتی اگر تسلیم «خواسته»ی قهرمان مرد نیز نشود، به‌یقین تسلیم «نیاز» او خواهد شد و در هر صورت با چشم‌پوشی از خواسته‌ها و نیازهای شخصی‌اش، درنتیجهٔ ازدواج با قهرمان مرد «سروسامان می‌گیرد» [۱۲،ص۲۲].

شخصیت‌های فرعی نیز نقشی اساسی در روایت کمدی‌ـ رمانتیک دارند. اغلب علاوه بر زوج اصلی، شخصیت‌های دیگری نیز وجود دارند که عشق حقیقی زوج اصلی سبب طرد آن‌ها

می‌شود. دوستان نزدیک نیز نقشی حیاتی دارند و منبع پند و تفسیرِ رابطه یا مخزن اعتمادبه‌نفس آن زوج محسوب می‌شوند. دوست همچنین می‌تواند نقطهٔ مقابل ویژگی‌های فوق‌العادهٔ شخصیت‌های اصلی باشد و خصلت‌های جذاب آن‌ها را برجسته کند. اما خانواده در کمدی‌ـ رمانتیک به شکل عجیبی غایب است و شخصیت‌ها در فضای ژنتیکی غریبی زندگی می‌کنند که در آن دوستانْ خانوادهٔ حقیقی محسوب می‌شوند. البته خانواده، در صورت وجود، گاه می‌تواند مشکل‌آفرین باشد و در مسیر رابطه، دشواری و مقاومت ایجاد کند [۱۰،ص۶ـ۸].

کمدی‌ـ رمانتیک دربارهٔ اهمیت نهاد ازدواج است و به شکل مرسوم بر میل فرد به ازدواج یا برعکس دربارهٔ بی‌تمایلی وی به ازدواج یا مقاومت فعالانه در برابر این نهاد متمرکز است. کمدی‌های ازدواجِ دوباره[1]، تصویرگر شکست زوج در ازدواجشان و شورش علیه این نهاد است اما درنهایت آن‌ها درک می‌کنند که به یکدیگر نیاز دارند و اعتمادی دوباره به ازدواجشان پیدا می‌کنند. ازدواج به معنای بازگرداندن نظم، اعطای خوشبختی به شخصیت‌ها، واردکردن آن‌ها به درون جامعه، و حل‌وفصل آشفتگی و کشمکش است. کمدی‌ـ رمانتیک به احتمال قوی محافظه‌کارتر از دیگر کمدی‌هاست، چون به ساختارهای جامعه و ایدئولوژی‌های مسلط احترام می‌گذارد و ارائه‌دهندهٔ پایانی است که سنت و همرنگی با جماعت را تقویت می‌کند [۱۰،ص۷۶]. پایان‌بندی کمدی‌ـ رمانتیک، لحظهٔ پیوند و نظم و هنگامی است که موضع بزرگسالانه مسئولیت‌پذیری به شکل مرسوم پذیرفته می‌شود. ماهیت پایان‌بندی مهم نیست، بلکه رسیدن به آن اهمیت دارد و اینکه چگونه ایدئولوژی عشق در خلال این فیلم‌ها به‌مثابهٔ مسیری درست، برای زن ساختار می‌یابد و اینکه چگونه امیال نابهنجار زن در ارتباط با این ایدئولوژی قرار می‌گیرند [۱۱،ص۱۵۶].

روش‌شناسی

این پژوهش به روش تحلیل متن[2] انجام می‌گیرد. اصطلاح تحلیل متن دربارهٔ رویکردهای تحلیلیِ خاصی مانند تحلیل نشانه‌شناختی، تحلیل تصویر، تحلیل محتوا، تحلیل روایت، و تحلیل ژانر کاربرد دارد. این روش‌ها برای توصیف و معنادارکردن مؤلفه‌های خاصی از متن می‌کوشند و درحقیقت مدعای آن‌ها این است که چنین مؤلفه‌هایی (نظیر نشانه‌ها و قراردادها) واقعاً وجود دارند [۶،ص۱۵]. کشف ایدئولوژی یا «نظام اعتقادی پنهانِ» یک پیام در کُنهِ بیشتر اشکال تحلیل متن وجود دارد و هدف این تحلیل، معمولاً یافتن معانی و ارزش‌های پنهانی است که ممکن است در خوانش نخست آشکار نباشند [۱۴،ص۷۷]. وقتی تحلیل یک متن منفرد (یک لغت، یک عکس، یک آگهی، یا یک فیلم) به تحلیل مجموعه‌ای از متون مشابه گسترش

1. the comedies of remarriage
2. textual analysis

می‌یابد، این متون فراهم‌آورندهٔ اطلاعات بسیار بیشتری خواهند بود. چنین تحلیلی را، که «تحلیل ژانر»[1] نام دارد، می‌توان برای مطالعهٔ شماری از متون مشابه در یک دورهٔ گستردهٔ زمانی به‌کار برد و به بررسی این امر پرداخت که آیا توازن قدرت اجتماعی در یک جامعهٔ فرضی گاهی تغییر می‌کند؟[۱۲،ص هفده‌ـهجده].

تحلیل ژانر معمولاً با استفاده از «تقابل‌های دوجزئی»[2] صورت می‌گیرد. تقابل‌های دوجزئی، مفاهیم مخالفی‌اند که پژوهشگر از متن اخذ می‌کند. بنیادی‌ترین تقابل‌ها بین «خیر و شر» یا «زن و مرد» وجود دارد و پژوهشگر می‌تواند واژگان یا عناصر بصری‌ای را بیابد که به یکی از دو سوی تقابل مربوط می‌شوند، تضاد را برجسته می‌کنند، و تأیید یا رد یک جزء از تقابل را در مقابل جزء دیگر نشان می‌دهند؛ مثلاً، مردانْ قوی، سخت، و منطقی‌اند، حال آنکه زنانْ انعطاف‌پذیر، نرم، و احساساتی محسوب می‌شوند. شریران با لباس‌های تیره و صورت‌های نتراشیده در سایه‌ها به تصویر کشیده می‌شوند، اما قهرمانان در روشنایی و پاکیزه‌اند و لباس‌های رنگی به تن دارند [۶،ص۱۷]. بی‌تردید، تقابل‌های دوجزئی ایدئولوژیک‌اند، چون دو اصطلاح را در مقابل یکدیگر قرار می‌دهند و درنتیجه بر رابطه‌ای ارزشی دلالت دارند [۱۳،ص۱۶۱].

ترنر هنگام بحث دربارهٔ تفاوت‌های جنسیتی می‌نویسد: «تصور زن و مرد، به‌مثابهٔ یک تقابل، بدین معناست که زن آن چیزی است که مرد نیست. حال اگر مرد قوی باشد، زن باید ضعیف باشد و به همین ترتیب ادامه می‌یابد؛ یعنی: مرد/ زن، قوی/ ضعیف، منطقی/ غیرمنطقی، قابل اعتماد/ غیرقابل اعتماد» [۱۶،ص۸۴]. به نظر وی، تقابل‌های دوجزئی بیانگر بازنمایی پی‌رنگ است و هر ساختار روایی را می‌توان این‌گونه تحلیل کرد [۱۶،ص۱۹۵].

در این پژوهش نیز، متن یازده کمدی‌ـ رمانتیک ایرانی، با هدف درک بازنمایی این فیلم‌ها از رفاقت‌های قهرمان مرد و دوستی‌های قهرمان زن، با بهره‌گیری از تقابل‌های دوجزئی، تحلیل می‌شود. ژانر کمدی‌ـ رمانتیک در این مقاله، مجموعه‌فیلم‌های بلند داستانی سینمای ایران (با زمانی بیش از هفتاد دقیقه)، در فاصلهٔ ۱۳۶۹ تا ۱۳۹۰ است که روایتشان دربارهٔ رابطهٔ عاطفی «یک زوج اصلیِ زن و مرد» است و این «رابطهٔ عاشقانه» یا «زناشویی»، در این فیلم‌ها به شکلی شوخ‌طبعانه تصویر شده است. این فیلم‌ها باید دستِ‌کم در یک سالن سینما، به مدت یک هفته، به نمایش عمومی درآمده باشند.

براساس این تعریف، پس از شناسایی مجموعه‌فیلم‌های کمدی‌ـ رمانتیک سینمای ایران (۱۳۶۹ـ ۱۳۹۰)، «به شکل هدفمند» یازده فیلم، که رفاقت‌های مردانه و/ یا دوستی‌های زنانه در پی‌رنگ آن‌ها نقش بارز و مؤثری داشت، انتخاب و تحلیل شدند. این فیلم‌ها عبارت‌اند از:

---

1. genre analysis
2. binary opposition

خواستگاری (۱۳۶۹)، *همسر* (۱۳۷۳)، *آدم‌برفی* (۱۳۷۶)، *عینک‌دودی* (۱۳۷۹)، *دختر ایرونی* (۱۳۸۲)، *نوک برج* (۱۳۸۴)، *توفیق اجباری* (۱۳۸۶)، *همیشه پای یک زن در میان است* (۱۳۸۷)، *زن‌ها فرشته‌اند* (۱۳۸۷)، *لج و لجبازی* (۱۳۸۹)، و *ورود آقایان ممنوع* (۱۳۹۰).

رفاقت مردانه/ دوستی زنانه

در *خواستگاری* (۱۳۶۹)، نخستین کمدی‌ـ رمانتیک سینمای پس از انقلاب، رفاقت مردانه حضوری کارساز دارد. جواد در مجلس ختم همکار سابقش رفقای قدیمی‌اش را می‌بیند و پس از گفت‌وگو با آن‌هاست که اقتدار خود را بازمی‌یابد و تصمیم می‌گیرد با ازدواج مجدد وضعیت زندگی‌اش را تغییر دهد. او به عزیز دل می‌بندد و وقتی هم عزیز به او می‌گوید: «کار من و شما به جایی نمی‌رسه»، کوتاه نمی‌آید. جواد با کمک مؤثر رفقایش نشانی منزل جدید عزیز را پیدا می‌کند و با طرح نقشه‌ای او را از خانه بیرون می‌آورد. در فصل پایانی فیلم، عزیز، در نقش همسر جواد، در خانهٔ قدیمی او از جواد و دوستانش پذیرایی می‌کند. رفاقت مردانه بدین‌ترتیب تمهیدی است در خدمت توانمندکردن قهرمان مرد و برآورده‌کردن خواستهٔ او که چیزی جز تصاحب و به تسلیم واداشتن قهرمان زن نیست.

جوادکلک و رئیسش، اسی‌کلاهبردار، رفقای عباس در *آدم‌برفی* (۱۳۷۶) نیز چنین نقشی دارند. آن دو، پس از آنکه مطمئن می‌شوند «دنیا مثل آفتاب پاک است»، تصمیم می‌گیرند به عباس مهربان و عاشق برای تصاحب و نجات دنیا، که زنی افسرده و شکست‌خورده است، کمک کنند. مطابق نقشهٔ اسی، شخصیت خیالیِ درنا کشته می‌شود و عباس در قالب برادر درنا، توافق دنیا را برای ازدواج کسب می‌کند و آن دو از ترکیه به ایران بازمی‌گردند.

اما در *دختر ایرونی* (۱۳۸۲) دوستیِ زنانه نه‌فقط کارساز نمی‌افتد و زن را توانمند نمی‌کند، بلکه با سرزنش شدید نیز مواجه می‌شود. مریم دختری مستقل و متکی به نفس و مدیر یک کارگاه مجسمه‌سازی است. او آن‌قدر گرفتاری دارد که حاضر به ازدواج نیست. از سوی دیگر، نگاهی سنت‌شکنانه به تشریفات پیش از ازدواج دارد و معتقد است: «این رسم مسخره‌ایه که دخترها باید بشینن خونه تا یه نفر بیاد خواستگاری» و درنتیجه «هیچ اشکالی نداره اگه یه دختر هم به خواستگاری یه پسر بره». مریم برای اثبات حرفش، با کمک دوستانش، یک خواستگاریِ صوری ترتیب می‌دهد و در آن از علی‌شوتی، کارگر کارگاه مجسمه‌سازی‌اش، تقاضای ازدواج می‌کند. در ادامه، مریم متوجه می‌شود که علی مدت‌هاست عاشق اوست و حتی به خاطر این عشق، خانوادهٔ ثروتمندش را ترک کرده و زندگی زاهدانه‌ای پیش گرفته است. مریم، که مجذوب علی شده، به خانواده‌اش اعلام می‌کند که قصد دارد با علی ازدواج کند. فیلم می‌تواند، همچون بسیاری از دیگر روایت‌های کمدی‌ـ رمانتیک، همین‌جا با پایان خوشِ ازدواج مریم و علی پایان یابد، اما این کافی نیست؛ چون مریم هنوز به سزای دوستی‌های زنانه و

سنت‌شکنی‌اش دربارهٔ تشریفات پیش از ازدواج نرسیده و به اندازهٔ کافی تنبیه نشده است.

مریم، از روی خیرخواهی و با هدف آشتی‌دادن علی و خانواده‌اش، آن‌ها را باهم روبه‌رو می‌کند، اما این موضوع سبب می‌شود علی گمان کند توجه مریم به دلیل اطلاع او از ثروت فراوان خانواده‌اش است. علی، مریم را ترک می‌کند و این موضوع سبب بی‌قراری و افسردگی مریم می‌شود؛ تا آنجا که خانواده و دوستانش تصمیم می‌گیرند این بار همراه او واقعاً به خواستگاری علی بروند. بدین‌ترتیب، این فرصت برای علی فراهم می‌آید تا مریم جسور را، که حالا بی‌قرار عشق شده، بابت پیشنهادش در مخالفت با سنت‌های پیش از ازدواج (و نه مخالفت با اصل نهاد ازدواج) حسابی سرزنش و تحقیر کند: «شما اصلاً کی هستی اومدی خواستگاریِ من؟ جوابم منفیه... به تو گفتم نَه، تا بدونی وقتی به خواستگارات جواب نه می‌دادی، چه حالی می‌شدن. سردستهٔ یه جماعت شدی، مرتب سخنرانی می‌کنی، با آبروی خودت و خانواده‌ت بازی می‌کنی که چرا پسرا نمی‌رن خواستگاری دخترا و حالا دخترا برن خواستگاریِ پسرا؟ اینکه دلیلش روشنه. پسرا نمی‌آن، چون شما دخترا ناز دارید، اَدا دارید، هزار جور توقع دارید. از کجا پسرایِ امثال علی‌شوتی می‌تونن برای شما خونه بخرن، ماشین بخرن و هزار جور خرت و پرت دیگه؟ نمی‌تونن، می‌رن می‌افتن یک گوشه دق می‌کنن.» پس از صدور این بیانیه علیه «دوستیِ زنانه» و«زن سنت‌شکنی که جسارت کرده و از خطوط قرمز عبور کرده»، روایت، علی را وامی‌دارد که با گذاشتن یک دسته‌گل و پیغام «نوکرت تا ابد» جلو در منزل مریم، به او بفهماند که تسلیم‌شدن وی را پذیرفته و بدین‌ترتیب نیاز کمدی‌ـ رمانتیک به پایان خوش نیز برآورده می‌شود.

البته چنین پایانی سبب می‌شود روایتْ رندانه از پاسخ به برخی پرسش‌ها طفره برود؛ درحالی‌که اساساً علی در فهم نیت خیرخواهانهٔ مریم در فراهم‌آوردن زمینهٔ آشتی او و خانواده‌اش اشتباه کرده، چرا مریم باید تاوان پس بدهد و تحقیر شود؟ و اینکه در تقابل علی/ مریم چرا مریمِ مستقل، مدیر، و جسور نمی‌تواند «سردستهٔ جماعت دختران سنت‌شکن» باشد، اما علیِ شوتِ دروغگو (دربارهٔ هویت خود و پدر و مادرش) و ترسویی که در دوران کار در کارگاه شهامت ابراز عشق به مریم را ندارد، می‌تواند به «نمایندگی از همهٔ پسرهای دل‌شکسته» حافظ سنت‌ها شود و از دخترها بخواهد که به نفع برآورده‌شدن نیازهای پسران از خواسته‌هایشان چشم‌پوشی کنند؟ همهٔ این‌ها در حالی است که مریم اساساً مخالف ازدواج (که در کمدی‌ـ رمانتیک فوق‌العاده اهمیت دارد) نیست و پیشنهاد او صرفاً بیان راهکاری خیرخواهانه برای تسهیل ازدواج دختران است. اما مریم درهرحال باید تحقیر و تنبیه شود، چون از خط قرمزهای سنت عبور کرده است. تحقیر مریم، تحقیر زنِ مستقل و جسور کمدی‌ـ رمانتیک و سرزنش«دوستی‌های زنانه» است که روایت با دستاویز قراردادن یک پایان خوش، «طبیعی‌اش» می‌کند. مریمِ سنت‌شکن نمی‌تواند سردستهٔ هیچ جماعتی باشد و تحقیر او در

مقام «دختر ایرونی» درحقیقت تحقیر همهٔ دختران جسور، مستقل، و توانمند ایرانی و دعوت آن‌ها به چشم‌پوشی از خواسته‌هایشان به‌منظور برآورده‌کردن نیازهای پسران ایرانی است.

بهروز در *نوک برج* (۱۳۸۴) برای نجات قلب بی‌عاطفهٔ دکتر لیلا و تصاحب او از مشاوره‌های هم‌خانه و رفیق نزدیکش، دکتر بهمن، استفاده می‌کند. بهمن، که زنان بسیاری خواهان دوستی با او هستند، جوانی شوخ، مهربان، و باتجربه است و رفتار دل‌نشینی دارد. او حامی بهروز در روند تصاحب لیلاست، واکنش‌های لیلا را تجزیه‌وتحلیل می‌کند، و متناسب با آن به بهروز راهکار نشان می‌دهد و درنهایت با طرح نقشه‌ای سبب می‌شود که او به هدفش برسد. اما در مقابل، نگار، منشی لیلا، با رفتار ماشینی‌اش آشکارا دختری «گیج و منگ» است که همیشه در حال مطالعه است و توجهی به اطرافش ندارد؛ رفتاری که بهروز به همین دلیل چندبار دستش می‌اندازد. نگار در حسرت ارتباط با یک مرد است. او، پس از تحویل‌دادن دسته‌گل بهروز، به لیلا می‌گوید: «خوش به حال شما؛ مزاحم‌های من فقط زنگ می‌زنن و فوت می‌کنن». در تقابل با حضور بسیار مؤثر بهمن، حضور کم‌خاصیت نگار صرفاً فرصتی برای روایت است تا به بهانهٔ او، لیلا (قهرمان زن) را وادارد که نزد نگار به «نقطه‌ضعف خود» اعتراف کند: «تو ماهی که اخلاق سگ من رو تحمل می‌کنی.»

رفاقت بین سینا (تاجر ثروتمند) و ناصر (دزد چاقوکش) در *عینک‌دودی* (۱۳۷۹)، با وجود تعلق هریک از آن‌ها به دو طبقهٔ فرهنگی‌ـ اقتصادیِ کاملاً متفاوت، خیلی زود شکل می‌گیرد و عمیق می‌شود. آن‌ها باهم درددل می‌کنند و سینا درنهایت با استخدام ناصر در شرکتش و پشتیبانی از او، به وی کمک می‌کند به هدفش، که تصاحب دختر کولی است، برسد. اما در مقابل، دوستی بین مینا و سایر زنان فیلم، که همگی متعلق به یک طبقه‌اند، سبک‌سرانه و جلف به تصویر کشیده می‌شود. میترا (وکیل مینا) چندین بار مینا را به دلیل تصمیمش برای جدایی از سینا و فراری‌دادن دختر کولی، «دختر دیوانه» خطاب می‌کند. مینا دوستان فمینیستش را با عنوان «خبرنگاران خل‌وچل» معرفی می‌کند و آن‌ها او را «سوپروومن ماجراجو» می‌خواند. زن‌ها، برخلاف حمایت مؤثر سینا از ناصر، نمی‌توانند کاری برای دختر کولی انجام دهند. نقشه‌شان برای پرداخت بدهی پدر دخترک با شکست مواجه می‌شود و درنهایت هم، برخلاف میلشان، دختر تسلیم عشق ناصر می‌شود. جالب آنکه خود دخترک هم مینا و دوستانش را، که در پی احقاق حقوق وی هستند، نمایندهٔ خود نمی‌داند و به تلاش‌های آن‌ها اعتقادی ندارد: «من دلسوز نمی‌خوام. من با بدبختی درس خوندم. یه دختر کولیِ پاپتی بدبخت رو که نمی‌شه بختش رو ظرف یه شب سپید کرد. تو رو خدا بذارید به درد خودم بمیرم.» او بدین‌ترتیب با ناصر، که معتقد است «آن‌ها خیر تو را نمی‌خواهند»، و با مادر مینا، که به طعنه می‌گوید: «کوری عصاکش کوری دیگر شود»، هم‌عقیده است.

بدین‌ترتیب، در *عینک‌دودی* همهٔ شخصیت‌های زنِ فیلم (به جز یک نفر) منفی و

خطاکارند. مردان فیلم (سینا و ناصر) در جریان روایت با کمک به یکدیگر، توانمند و مسلط می‌شوند. سینا پس از یک شب اقامت در خانهٔ ناصرلمپن، با یافتن شیوهٔ جدیدِ مواجهه با زنش (زبان زور و گفتن ناسزا) موفق می‌شود که زن بی‌عاطفه‌اش را مهار کند و ناصر نیز با کمک سینا سرانجام دختری را که دوست دارد تصاحب می‌کند. با پاسخ مثبت دختر کولی به خواستگاری ناصر، حتی پدر معتاد دخترک نیز، که به این ازدواج اصرار دارد و بابت آن دخترش را حبس کرده و کتک زده است، به خواسته‌اش می‌رسد؛ بی‌آنکه پاسخگوی ستم‌هایی باشد که بر دخترش روا داشته است. در تقابل مردان/ زنان، با توانمندشدن سویهٔ مردان (سینا و ناصر)، سویهٔ زنان (مینا و اطرافیانش) تضعیف می‌شود. مینا با دیوانه‌خواندن خود در پایان فیلم می‌پذیرد که حق با سینا بوده است. دختر کولی با تسلیم‌شدن به ناصر می‌پذیرد که فرارش اشتباه بوده و می‌بایست خیلی زودتر حرف پدر معتادش را، که «قطعاً» خیر و صلاح وی را می‌خواسته، قبول می‌کرد. میترا، با تقلید صدای دختر کولی، مانع پاسخ مثبت او به ناصر می‌شود و در صحنهٔ پایانی در محضر، بابت این فریبکاری سرزنش می‌شود. فرشته و فیروزه، همکاران خبرنگار مینا، ضمن آنکه «ضدمرد»اند، بی‌توجه به رنجی که دخترک کولی کشیده، فقط قصد دارند از ماجرای فرار او «تیترهای خوب» برای مطالبشان دربیاورند. موکل میترا زن روان‌پریشی است که با زدن بشقاب به سر شوهرش او را به کما فرستاده و حالا به همراه مادرش، که در جنون دست‌کمی از خود او ندارد، خواستار حق و حقوق قانونی‌اش است و بالاخره مادر مینا هم دائماً با «بچه» خطاب‌کردن دخترش، او را عصبی می‌کند و سبب می‌شود که مشکلات مینا بیش از آنکه ناشی از سوءرفتار سینا باشد، به نظر ریشه در دوران کودکی او و رفتار و تربیت غلط مادرش داشته باشد.

تنها شخصیت زن مثبتی که در اطراف مینا حضور دارد، خالهٔ میتراست؛ زن جاافتاده‌ای که دائماً از شوهر مرحوم و «سایهٔ سرش» به نیکی یاد می‌کند، هنوز در فراق او می‌گرید، و از اینکه نتوانسته هیچ‌گاه برایش فرزندی به دنیا آورد شرمگین است. این شرمندگی زمانی بیشتر می‌شود که به خاطر می‌آورد بارها به شوهرش پیشنهاد و اصرار کرده که زن دیگری بگیرد، اما مرد این کار را نکرده است تا آنکه «بعد از یک عمر حسرتِ ونگِ یک بچه دق کرد و مرد». ضمناً خالهٔ میترا تنها زنی است که پی می‌برد دختر کولی به ناصر بی‌علاقه نیست و برخلاف مینا و دوستانش، که به سرنگرفتن وصلت دختر و ناصر اصرار دارند، به وی توصیه می‌کند «با دل خودت روراست باش. تو دوستش داری؟ هر مردی عیب و ایرادی داره. ناصر هم مثل همه. تازه می‌گن توبه کرده.»

عینک‌دودی همچنین نخستین کمدی‌ـ رمانتیک ایرانی است که مشاور و دوست قهرمان زن را یک وکیل قرار داد و با برساختن تقابل وکالت مردانه/ وکالت زنانه، تصویری یک‌سویه و ضدمرد از زنان وکیل پدید آورد. میترا در جریان روایت دائماً تلاش می‌کند مانع وصلت ناصر و

دختر کولی شود (و این البته در کمدی‌ـ رمانتیک خطای بسیار بزرگی است). امری که آقای مجرد، وکیل سینا، در انتهای فیلم با کنایه آن را به میترا گوشزد می‌کند: «خانم وکیل، چرا از طلاق می‌گین، چرا از عشق و ازدواج نگیم؟». در صحنه‌ای از فیلم، میترا، که حقوقدان است و باید قانونگرا باشد، برای رسیدن به هدفش (ممانعت از ازدواج ناصر و دختر کولی) حتی حاضر می‌شود برخلاف میل دخترک، با تقلید صدای او، ناصر را فریب دهد تا شاید وی ناامید شود.

در فصل پایانیِ فیلم، سینا فریادزنان میترا را بابت این فریبکاری به باد سرزنش می‌گیرد و درضمن ادعا می‌کند که او با نشان‌دادن راه‌های قانونی به موکلانش سبب می‌شود که آن‌ها میلیاردها پول از مملکت خارج کنند. مادر مینا هم میترا را «چشم‌دریده‌ای» می‌داند که حرف طلاق را در دهان دخترش انداخته و از او می‌خواهد که در زندگی دخترش دخالت نکند، چون «تو شوهر نداری و نمی‌دونی زندگی خانوادگی یعنی چی». آخرین حضور میترا در فیلم، صحنه‌ای است که مینا به او، که کنار «آقای مجرد» نشسته و گرم صحبت با وی است، نگاه می‌کند. مینا لبخندزنان با بیان جمله «وکیل ما رو باش»، به حضور شخصیتی در فیلم پایان می‌دهد که خیلی زود سرسلسلهٔ گروهی از زنان بی‌عاطفه در ژانر کمدی‌ـ رمانتیک ایرانی شد که علت واقعی تنفرشان از مردان، نه پایمال‌شدن حقوق زنان، که پیشقدم‌نشدن هیچ مردی برای گرم‌کردن قلب سرد آن‌ها بود.

شخصیت وکیل ضدمرد (و ضدازدواج) در نقش دوست نزدیک قهرمان زن را می‌توان در *توفیق اجباری* (۱۳۸۶) نیز یافت. لیدا معتقد است: «مرد، مَرده. خارجی و ایرانی هم نداره. همه غیرقابل تحمل، لوس، ازخودراضی، و سر به هوان». او پس از گرفتن طلاق سیمین از رضا، با ترتیب‌دادن جشنی در خانه‌اش، به سیمین و سایر دوستانش می‌گوید: «این جشنِ گرفتنِ حق از رضا و دادن حق به حق‌داره [سیمین]. امشب شب مردکُشیه. داوطلب‌ها دست‌ها بالا.» و پس از آنکه دوستان متأهلش، که نگران شوهرانشان هستند، جشن را ترک می‌کنند، با لحنی تحقیرآمیز می‌گوید: «می‌ترسن دیر برسن، کس دیگه‌ای بالششون رو صاحب بشه.» لیدا در ادامه با نشان‌دادن عکس رضا و سیم‌سیم (زنی از فرنگ برگشته)، سیمین را دربارهٔ رضا دچار سوءتفاهم می‌کند. او به همراه سیمین و فرنگیس (که آن‌ها نیز حقوق خوانده‌اند) اتاق خواب و حمام خانهٔ رضا را، به‌عنوان دودانگ سهم سیمین از خانه، پلمپ می‌کنند. اما رضا به طعنه آن‌ها را، که با ظاهرسازی متن قانون را قرائت می‌کنند، «گروه سرود وکلای جوان» می‌خواند، دستشان می‌اندازد، و با فریاد از خانه بیرون می‌کند. رضا در صحنهٔ دیگری نیز سیمین را سرزنش می‌کند که خودروی او را گرفته تا «با گروه سرود بره عشق و حال».

آخرین حضور لیدا در روایت، صحنه‌ای است که او به یکی از موکلانش، که تقاضا دارد «پوست شوهرش کنده بشه»، اطمینان می‌دهد که «وی از فردا ممنوع‌الخروجه» و سپس با فرنگیس عازم شمال می‌شود تا از آشتی (یا به قول خودش منّت‌کشی) سیمین و رضا جلوگیری

کند. برخلاف شخصیت سرد و مخالف‌خوان لیدا، عطا ـ برادر سیمین و رفیق نزدیک رضا ـ شخصیت شیرین، شلوغ، و بامزه‌ای دارد و مهم‌تر از همه اینکه خواستار ازدواج مجدد سیمین و رضاست. فرنگیس (که سیمین او را مغزفندقی می‌خواند و سایر دوستانش هم وی را دست می‌اندازند) مدام به عطا ابراز علاقه می‌کند، اما عطا برخورد تحقیرآمیزی با وی دارد. در پایان فیلم، عطا و پدربزرگ رضا با طرح نقشه‌ای سبب آشتی او و سیمین می‌شوند و با دیدن وصلت دوبارهٔ آن‌ها از شادی همدیگر را در آغوش می‌گیرند. اما لیدا، که مخالف این وصلت است، هرگز به شمال نمی‌رسد.

در *توفیق اجباری* نیز، همچون *عینک‌دودی*، علاوه بر قهرمان زن، دوستان او نیز خطاکارند. سیمین حسود و شکاک است و بی‌دلیل از همسر مهربان و نجیبش طلاق گرفته است. او آرزوی رضا برای داشتن بچه را مسخره می‌کند و درنهایت وادار به عذرخواهی می‌شود. سیم‌سیم با هدف پیوند دوبارهٔ سیمین و رضا نقشهٔ بارداری قلابی سیمین را طرح‌ریزی می‌کند و رضا را فریب می‌دهد، اما فاش‌شدن حقیقت موجب شرمندگی او می‌شود. فرنگیس در حسرت توجه عطا می‌سوزد و به دلیل رفتار بچه‌گانه‌اش همه او را دست می‌اندازند و مسخره می‌کنند. بیتا، دور از چشم سیمین، برای اغوای شوهر سابق دوستش تلاش می‌کند. لیدا هم، که سردستهٔ گروه است، به‌شدت از مردان متنفر است و دائماً به شکل جنون‌آمیزی برای کسب «حقوق زنان» تلاش می‌کند.

در *لج و لجبازی* (۱۳۸۹) فرهاد پس از آنکه تصمیم می‌گیرد پونه، زن سابقش، را تصاحب کند، دو نوبت با سپهر، رفیق نزدیکش، مشورت می‌کند. سپهر بار نخست ضمن تأیید تصمیم فرهاد، به او قوت قلب می‌دهد: «هرکسی ندونه، من می‌دونم نمرهٔ مخزدنت بیسته.» و بار دوم برای موفقیت در تصاحب پونه او را راهنمایی می‌کند: «به جای دعوا برو کارهایی بکن که جلوی پونه مقبول باشی. ببین توی این سال‌ها از تو چی می‌خواسته. برو فکر کن به غرغرهایی که می‌زد. زن‌ها تمام خواسته‌هاشون در غرغرهاشونه.» درنهایت، فرهاد با به‌کاربستن راهنمایی‌های سپهر با موفقیت پونه را تصاحب می‌کند.

اما برخلاف رفاقت کارآمد فرهاد و سپهر، دوستی پونه و مینا نمونه‌ای دیگر از دوستی‌های بی‌خاصیت قهرمان زن کمدی‌ـ رمانتیک ایرانی است. مینا در وصف پونه می‌گوید: «اخلاق هیتلر [داری]، دستپخت کوکب خانم». او درضمن در حسرت ازدواج می‌سوزد: «من شاه نخواستم. همون شاهزاده بیاد با یه پرادو دودَر سفید، من بله رو گفتم و خلاص.» مینا همچنین آشکارا به رابطهٔ پونه و نریمان (رقیب فرهاد) حسادت می‌کند و دور از چشم پونه برای اغوای نریمان تلاش می‌کند: «اگر شما مهربونی‌تون رو بذارید برای یه آدمی که بیشتر مناسبتونه، پونه هم اون اشتباهی رو که باید بکنه، می‌کنه [با فرهاد ازدواج می‌کند.]» پونه البته متوجه حسادت دوست نزدیک خود هست و در پاسخ به مینا، که معتقد است پونه با نریمان «کم دخترخاله

نشده»، می‌گوید: «این زبونت بادبزن جیگرته، ولی من، عاشق همین اخلاقاتم.» و بدین‌ترتیب با تأیید حسادت مینا درحقیقت حسادت زن در دوستی‌های زنانه را طبیعی می‌کند. در پایان روایت، لبخند تلخ مینا در مراسم ازدواج پونه و فرهاد، پس از آنکه می‌فهمد نریمان یک شیاد و تحت تعقیب پلیس است، نشان از شکست وی دارد و اینکه او همچنان در حسرت ازدواج با یک مرد باقی خواهد ماند.

در *ورود آقایان ممنوع* (۱۳۹۰) ثمربخشیِ استثناییِ دوستی دختران نوجوان به این دلیل است که اولاً هدف اتحاد آن‌ها تنبیه خانم دارابی، مدیر فمینیستشان، است که «عشق را فقط متعلق به قصه‌ها» می‌داند و ثانیاً آن‌ها در دفاع از معلم شیمی خود، که یک مرد است، متحد می‌شوند. درضمن، فرمانده دخترها در مقابله با خانم دارابی نیز دکتر شاپوری (قهرمان مرد) است که درنهایت هم خانم مدیر را به تسلیم وامی‌دارد.

در همیشه *پای یک زن در میان است* (۱۳۸۷) وجود زنی خیالی و توانمند به نام پری طلعت‌پور «بهانه‌ای است تا زن‌ها برای یک هدف مشترک دور هم جمع شوند». طلعت‌پور، که هرگز دیده نمی‌شود اما مجهز به قدرت‌های ماورالطبیعه است، زن را موجودی مقتدر و مرموز نشان می‌دهد؛ بااین‌حال، آن‌طور که مادر مریم (تنها شخصیت زن منطقی و مثبت فیلم) در پایان روایت به او می‌گوید: «مطابق آیینی پنج هزار ساله، زن‌ها پری طلعت‌پور نمی‌شن که شوهراشون رو بکشن، پری می‌شن که بفهمن چقدر اون‌ها رو دوست دارن.» بدین‌ترتیب، در هر دو نمونه، دوستی زنان و هدف مشترک آن‌ها در خدمت منافع مردان قرار می‌گیرد و در نمونهٔ دوم، این موضوع شکلی آیینی و ازلی نیز می‌یابد.

مریم، که یک وکیل است، در آغاز *زن‌ها فرشته‌اند* (۱۳۸۷) طلاق نازنین (قهرمان زن)، دوست نزدیکش، را از دکتر ساسان همسر او می‌گیرد. مریم پس از آنکه ساسان به او می‌گوید: «بالاخره کار خودت رو کردی»، پاسخ می‌دهد: «وقتی توی خونه حبسش کرده بودی، حرف مردم رو توی سرش می‌زدی، باید فکر اینجا رو می‌کردی. تو درِ خونه‌ت رو روی همه بستی، مبادا کسی با اون معاشرت کنه. مشکل تو اینه که فکر می‌کنی پول همه‌چیزه.» مریم کمی بعد برای آنکه طلاق لیلا، دوست دیگرش، را از فرهاد، همسر هوسباز او، بگیرد، نازنین را، که زن ثروتمند و شیک‌پوشی است، همچون یک طعمه در مقابل فرهاد (قهرمان مرد) قرار می‌دهد تا او به امید ازدواج با نازنین، اموال لیلا را به او برگرداند و وی را طلاق دهد. نقشهٔ زنان کارساز می‌افتد و فرهاد، که تصور می‌کند نازنین «از لحاظ مالی توپه، از لحاظ عشقی و عاطفی هم کم نمی‌آره» لیلا را طلاق می‌دهد. اما وقتی، در برابر نگاه حیرت‌زدهٔ فرهاد، نازنین جلو محضر به جای او، لیلا را سوار خودرو گران‌قیمتش می‌کند، رؤیای فرهاد فرومی‌پاشد.

اما طرد فرهاد به معنای شکست ایدئولوژی مردسالاری نیست. دو دیالوگ پایان‌بخشِ روایت گواه این مدعاست. لیلا از نازنین می‌پرسد: «تو تصمیمت رو گرفتی؟ برمی‌گردی پیش آقای

دکتر؟» و نازنین پاسخ می‌دهد: «آره، می‌دونی چیه؟ فهمیدم که دکتر از خیلی مردها بهتره.» به بیان دیگر، هرچند فرهاد در مقام قهرمان مرد طرد می‌شود، این موضوع سبب می‌شود قهرمان زن با درک «خوب‌بودن شوهر سابقش» و اعتراف به «اشتباهش در جداشدن از او»، در پایان روایت مصمم به جبران «خطایی» باشد که در آغاز روایت با کمک مریم مرتکب آن شده بود. از سوی دیگر، طرد مرد فریبکار و بی‌وفا (فرهاد) به معنای توانمندکردن مرد دیگری (ساسان) است که احتمالاً به‌مراتب خطرناک‌تر از مرد نخست است. درحالی‌که، به گفتهٔ مریم، علت جدایی نازنین از ساسان «حبس نازنین در خانه از سوی ساسان و ممانعت از معاشرت او با دیگران» است، اعتراف نازنین به اینکه اشتباه کرده و با دیدن فرهاد متوجه شده که «ساسان از خیلی از مردها بهتر است»، متضمن این معناست که «زندگی با مرد بددل و زورگو بهتر از مرد فریبکار و هوسران است» و نتیجه آنکه «بهتر است نقاط ضعف شوهرانتان را بپذیرید و صبور باشید، چون به احتمال قوی مردانی بدتر از آن‌ها هم وجود دارند».

طرد قهرمان مرد درنتیجهٔ همکاری قهرمان زن با دوستانش، دوری‌گزینی از پایان‌های خوش مرسوم است و بدین‌ترتیب *زن‌ها فرشته‌اند* به یک کمدی‌ـ رمانتیک نامتعارف تبدیل می‌شود. اما این نامتعارف‌بودن به معنای «پیروزی دوستی زنانه» و «توفیق اتحاد زنان» نیست، چون از یک‌سو، علت جدایی لیلا از فرهاد اساساً دوستی لیلا با زنان دیگران است و اینکه او متوجه نبوده زنان به‌عنوان موجوداتی متجاوز می‌توانند از هر فرصتی استفاده کنند و شوهران دوستانشان را از چنگ آن‌ها درآورند (فرهاد، سیمین، یکی از دوستان نزدیک لیلا، را صیغه کرده است). لیلا با گریه در این‌باره به مریم و دوست دیگرش می‌گوید: «همه‌ش تقصیر شماهاست، وگرنه حالا من خوشبخت بودم، سر خونه زندگی‌م بودم.» از سوی دیگر، در نیمهٔ نخست روایت، فرهاد از حضور مریم در دادگاه ابراز نگرانی می‌کند و رفیقش بر هراس او مهر تأیید می‌زند: «وقتی پای یه وکیل زن در میونه، یعنی غیر از تو و زنت، کس دیگه‌ای هست که بازی رو بلده، بنابراین اگر گاف بدی، حالاحالاها باید بدوی».

پیش‌بینی رفیق فرهاد درست از آب درمی‌آید و مریم در نقش یک «وکیل مجرد ضدمرد که به طلاق علاقه‌مند است» با طرح نقشه‌ای سبب طرد فرهاد می‌شود. اما درحقیقت او چندان هم برنده نیست. لیلا (که آشکارا تمایلی به طلاق ندارد) در همان روزی از فرهاد جدا می‌شود که نازنین (که پیش‌تر مریم عامل جدایی او بوده) خبر می‌دهد دوباره نزد شوهر سابقش برمی‌گردد. به بیان دیگر، نقشهٔ مریم برای «جداکردن» لیلا از فرهاد به هدف خود می‌رسد، اما هم‌زمان سبب می‌شود که نازنین هم دریابد اتحاد پیش‌تر او با مریم برای جدایی از ساسان یک اشتباه بوده است و اساساً نباید از شوهرش طلاق می‌گرفت. درضمن، اتحاد مریم، لیلا، و نازنین آشکارا یک کلاهبرداری است که در آن، مریم در مقام یک وکیل، به جای پیداکردن راهکاری قانونی برای حل مشکل لیلا، با طعمه قراردادن نازنین و استفاده از جذابیت ظاهری او، به‌مثابهٔ یک

سلاح فریبنده، فرهاد را گول می‌زند و اموالش را «تلکه می‌کند». امری که مریم خود نیز در نیمهٔ نخست روایت با بیان آنکه «هر وکیلی روش خودش رو داره» بر آن مهر تأیید می‌گذارد. فریبکاری و کلاهبرداری زنان، معنایی کنایه‌وار به نام این روایت (*زن‌ها فرشته‌اند*) می‌بخشد. درحقیقت، وقتی که زنان برای هدفی مشترک علیه مردان گرد هم می‌آیند، آن‌ها دیگر نه «فرشته» که «فریبکارانی تبهکار» خواهند بود.

در همسر (۱۳۷۳)، پس از آنکه شیرین، به علت اخراج بی‌دلیل نسرین، دوست و همکار نزدیکش، به مدیرعامل شرکت اعتراض می‌کند، همسرش، احمد، برای حفظ موقعیت خود در مقام معاون شرکت، از او می‌خواهد که استعفا دهد. احمد می‌گوید: «اگر تو بخوای باز هم توی شرکت بمونی، ممکنه من کارم رو از دست بدم. من نمی‌خوام استعفا بدم. بهتره تو استعفا بدی... گور پدر سابقه‌ت، اصلاً کارکردن تو به چه دردی می‌خوره؟» احمد در پاسخ به این اعتراض شیرین نیز، که «من برای کارم مثل تو درس خوندم و دانشکده رفتم»، جواب می‌دهد: «هرچی کار کردی بسه. دیگه بهتره به من و بچه‌هات برسی... چیزی کم و کسر نداریم، فقط دیگه نمی‌خوام زنم کار کنه.» شیرین، پیش از استعفا، با کمک نسرین به تخلفات مدیرعامل پی می‌برد و آن دو، احمد را با انگیزهٔ رئیس‌شدن وادار به بررسی موجودی انبار می‌کنند. احمد در انبار حبس می‌شود و شیرین با همراهی نسرین، احمد را، که ترسیده، از انبار نجات می‌دهد. صحت گفته‌های زن‌ها ثابت می‌شود، اما درحالی‌که احمد، با تصور پست ریاست، عزل و دستگیری مدیرعامل را نتیجهٔ تلاش و پیگیری خود قلمداد می‌کند، حکم ریاست شیرین ابلاغ می‌شود. این موضوع احمد را آزرده و خشمگین می‌کند، چون «نمی‌تواند بپذیرد که زنش رئیس او شده است».

اما برخلاف تصور احمد، شیرین یک رئیس و مدیر واقعی است. او پس از آنکه شیرین سِمت‌های رفقای وی را تغییر می‌دهد، تهدید می‌کند که چون «نمی‌خواهد زنش رئیسش باشد»، قاطعانه در مقابلش خواهد ایستاد. اما شیرین کوتاه نمی‌آید. احمد به بهانهٔ اسباب‌کشی تلاش می‌کند مانع حضور همسرش در شرکت شود، اما شیرین این مشکل را هم با کمک نسرین، که جانشین اوست، حل می‌کند. موضوعی که کنایهٔ احمد را سبب می‌شود: «خیلی خوش‌خدمتی می‌کنه، خدا حفظش کنه.» در مقابلِ رابطهٔ «شیرین- نسرین»، احمد برای اثبات بی‌لیاقتی زنش و دستیابی خود به پست ریاست، با سه تن از رفقایش در شرکت همدست می‌شود. او می‌گوید: «آرزوی ریاست رو به دلش می‌ذارم. اون‌قدر ادامه می‌دم تا از ریاست بَرش دارن.»

شیرین در ادامه برای دستگیری دلالان دارو با خانم جعفری، افسر پلیس، متحد می‌شود. آن دو با کمک یکدیگر فروشنده‌ای خلافکار را تعقیب می‌کنند و او که پیش‌تر با کنایه از «آجان زن» یاد کرده بود، درنهایت دستانش را در برابر دو زن به نشانهٔ تسلیم بالا می‌برد. اما وقتی که مثلث شیرین- جعفری- نسرین نمی‌توانند خلافکاری سه رفیق احمد را ثابت کنند،

شیرین عزل و احمد جایگزین او می‌شود. بار دیگر شیرین، پیش از استعفا، با کمک نسرین سرنخ تازه‌ای از سرقت داروها می‌یابد، ولی احمد حاضر به قبول آن نیست: «بس کن. اون بازی دیگه تموم شد. رفقای من دزدی می‌کنن؟ بسیار کار خوبی می‌کنن. اصلاً من خودم دستور دادم این کار رو بکنن. به شما چه ربطی داره؟ من مسئول این شرکتم و خودم جوابگو خواهم بود. شما بفرمایید سر کارتون، اصلاً مگر قرار نبود کارت رو تحویل بدی؟»

درحالی‌که زنان شرکت از رفتن شیرین ناراضی‌اند و معتقدند: «این شرکت بدون شما دیگه هیچ لطفی نداره، ما گفتیم با حضور شما این شرکت سروسامونی می‌گیره»، کنجکاوی احمد حقانیت سخنان شیرین را ثابت می‌کند و او رفقایش را هنگام خارج‌کردن دارو از انبار غافلگیر می‌کند: «من احمق رو بگو چقدر پای شما ایستادم. چقدر اون زن بیچاره می‌گفت این‌ها دزدن، اما من می‌گفتم تهمت می‌زنی. این‌ها رفقای من‌ان. این معنی رفاقته؟» سارقان می‌گریزند و احمد دوباره در انبار حبس می‌شود. اما شیرین بار دیگر با کمک جعفری او را نجات می‌دهد و سارقان دستگیر می‌شوند. در آخرین صحنهٔ فیلم، احمد و شیرین دوشادوش هم در راهروی شرکت در حال حرکت‌اند. آن دو مقابل دفتر مدیرعامل می‌رسند، احمد در را باز می‌کند، لحظه‌ای درنگ می‌کند، و سپس خطاب به شیرین آخرین دیالوگ فیلم را می‌گوید: «بفرمایید». نمای پایانی فیلم، صورت خندان و پیروز شیرین است که دورشدن همسرش را نگاه می‌کند.

در ژانر کمدی‌ـ رمانتیک ایرانی، همسر تنها روایتی است که در آن قهرمان مرد تسلیم قهرمان زن می‌شود و ضمناً همهٔ شخصیت‌های مرد نیز منفی و خطاکارند. احمد، مردِ بی‌منطق و زورگویی است که به شکلی استثنایی در کمدی‌ـ رمانتیک ایرانی درنهایت می‌پذیرد که «احمق» بوده و زنش حق داشته است. رفقای او هم مشتی دزدند که رفاقتشان با وی صرفاً فرصت و پوششی برای تداوم دزدی‌هایشان است و احمد خود پس از «نجات‌یافتن»، آن‌ها را تحویل قانون می‌دهد. بدین‌ترتیب، رفاقت مردانه این بار دیگر نه‌فقط سرشار از اطمینان، اعتماد، و کارآمدی نیست، بلکه نشان از دورویی و فریب دارد. در مقابل، دوستی و اتحاد شیرین با نسرین و خانم جعفری ثمربخش است. آن‌ها همدیگر را درک می‌کنند، پشتیبان هم‌اند، و به یکدیگر اعتماد دارند. درحالی‌که، نشانی از دختران در حسرت ازدواج، حسود با رفتار جلف، و ژست‌های دروغین ضدمردشان نیست، زنان فیلم کارهایی را که وظیفهٔ خود می‌دانند با هوشیاری، زیرکی، و جدیت تمام انجام می‌دهند، با کمک یکدیگر موفق می‌شوند، و درنهایت قهرمان مرد را نجات می‌دهند. در اتحاد آن‌ها، قدرت وجود دارد و برخلاف معمول، زن‌ها در پی آن نیستند که چشمان یکدیگر را از حدقه درآورند. بنابراین، روایت «رفیق‌بازی» قهرمان مرد را طرد و «دوست‌خواهی» قهرمان زن را ثمربخش می‌داند. مطابق پیام برآمده از این تقابل، «زنان به دوستانی از جنس خود نیاز دارند تا شوهرانِ نیازمند خود را نجات دهند» و این پیام آشکارا بیانگر درونمایهٔ «ثمربخشی اتحاد زنان» است.

نتیجه‌گیری

در کمدی‌ـ رمانتیک ایرانی، رفاقت قهرمان مرد و دوستانش مقوله‌ای جدی، کارآمد، و سرشار از شادی، اطمینان، و اعتماد است. قهرمان مرد دربارهٔ مناسباتش با قهرمان زن با رفقایش مشورت می‌کند و راهنمایی می‌گیرد. این توصیه‌ها اغلب کارساز می‌افتند و قهرمان مرد با عمل به آن‌ها قهرمان زن را به تسلیم وامی‌دارد. در مقابل، دوستی‌های زنانه غیرجدی و ناکارآمد است و اغلب صبغه‌ای ضدمرد دارد. قهرمان زن و دوستانش دائم همدیگر را مسخره می‌کنند و دست می‌اندازند. دوستان قهرمان زن، که معمولاً رفتاری سبک‌سرانه دارند، به او دربارهٔ کم‌کردن رویِ قهرمان مرد یا چگونگی خلاص‌شدن از شرّ او مشورت می‌دهند؛ مشاوره‌هایی که البته در سرنوشت مقدّر قهرمان زن در کمدی‌ـ رمانتیک ایرانی (تسلیم نهایی او به قهرمان مرد) تأثیری ندارند. دوستان قهرمان زن اغلب «دختران ترشیده‌ای» (لفظی که معمولاً بین قهرمان زن و دوستانش رواج دارد و یکی از پرکاربردترین عبارت‌ها در کمدی‌ـ رمانتیک ایرانی است) هستند که در حسرت ازدواج با یک مرد می‌سوزند. آن‌ها همچنین گاهی رقیبان بالقوه‌ای محسوب می‌شوند که به قهرمان زن به دلیل داشتن مردی در زندگی‌اش حسادت می‌کنند.

جدول۱. ژرف‌ساخت تقابل رفاقت مردانه/ دوستی زنانه در ژانر کمدی‌ـ رمانتیک ایرانی

رفاقت مردانه	دوستی زنانه
کارآمدی	ناکارآمدی
پایداری	ناپایداری
صداقت	حسادت
جدیت	سبک‌سری
خواستهٔ مرد	حقوق زن
قهرمان مرد	**قهرمان زن**
تصاحب می‌کند	تسلیم می‌شود
نجات می‌دهد	نجات می‌یابد

بدین‌ترتیب، تقابل رفاقت مردانه/ دوستی زنانه در کمدی‌ـ رمانتیک ایرانی، «رفیق‌بازی» قهرمان مرد را تقدیس و «دوست‌خواهی» قهرمان زن را طرد می‌کند. مطابق پیام برآمده از این تقابل، «زنان نه به دوستانی از جنس خود، که به شوهر نیاز دارند». براساس این تقابل، همچنین «در پشت هر زن فمینیستی که از مردها متنفر است، یک زن سرکوب‌شده به لحاظ جنسی وجود دارد که در جست‌وجوی مرد خوش‌تیپی است که او را به خانهٔ بخت ببرد». بنابراین، تقابل رفاقت مردانه/ دوستی زنانه در کمدی‌ـ رمانتیک ایرانی بیانگر درونمایهٔ

«بیهودگی اتحاد زنان» است و این درونمایه مطابق جدول۱ دست‌اندرکار «بازسازی اجتماعی ایدئولوژی مردسالاری» است.

همسر (۱۳۷۳) تنها روایت این پژوهش است که از این الگوی تقابلی پیروی نمی‌کند. در این فیلم، دوستی‌های زنانه به رسمیت شناخته و ستایش می‌شوند و درنهایت بی‌آنکه قهرمان زن وادار شود از امیال و خواسته‌هایش چشم‌پوشی کند، پیوند بین او و قهرمان مرد دوباره برقرار می‌شود و زناشویی آن‌ها تجدید حیات می‌یابد؛ با این تفاوت که این‌بار سویهٔ قهرمان زن با کمک و راهنمایی دوستانش تقویت شده و توازن قدرت به نفع او پایان یافته است. چنین بازنمایی درحقیقت در خدمت «بازسازی اجتماعی ایدئولوژی مردسالاری» نیست.

لازمهٔ تداوم مردسالاری زوال دوستی‌های زنانه است و تقابل رفاقت مردانه/ دوستی زنانه ارائه‌دهندهٔ چنین زوالی است. این تقابل بیانگر ممکن‌نبودن دوستی و اتحاد زنان با یکدیگر است، زیرا براساس آن، زنان ذاتاً دوستانی سبک‌سر، حسود، یا رقبایی متجاوزند. با در نظر گرفتن آنکه در بازهٔ زمانی ۱۳۶۹ تا ۱۳۹۰ فقط یک روایت (همسر) از این الگو پیروی نکرده است، می‌توان گفت ژانر کمدی‌ـ رمانتیک در این بازه، دوستی زنان با یکدیگر را بسیار محافظه‌کارانه و در خدمت منافع مردان بازنمایی کرده است.

منابع

[۱] کالکر، رابرت (۱۳۸۴). *فیلم، فرم و فرهنگ*، ترجمهٔ بابک تبرایی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

[۲] کینگ، جف (۱۳۸۶). *مقدمه‌ای بر هالیوود جدید*، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: هرمس.

[۳] نفیسی، حمید (۱۳۷۱). «گونهٔ فیلم جاهلی در سینمای ایران: بررسی ساختاری فیلم *داش‌آکل*». فصلنامهٔ *ایران‌نامه*، س۱۰، ش۳، ص۵۳۷-۵۵۲.

[4] Bennett, peter, Jerry Slater and Peter Wall (2006). *A2 Media Studies: The Essential Introduction*, New York: Routledge.

[5] Berger, Arthur Asa (1992). *Popular Culture Genres: Theories and Texts*, London: Sage.

[6] Burton, Graeme (2002). *More Than Meets the Eye: An Introduction to Media Studies*, London: Arnold.

[7] Fiske, John (1999). *Television Culture*, New York: Routledge.

[8] Grant, Barry Keith (2007). "Genre", In Barry Keith Grant, *Schirmer Encyclopedia of Film*, Vol2, New York: Thomson Gale. p. 297-308.

[9] Herman, David, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan (2005). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, New York: Routledge.

[10] Mortimer, Claire (2010). *Romantic Comedy*, New York: Routledge.

[11] Neal, Steve and Frank Krutnik (2001). *Popular Film and Television Comedy*, New York: Routledge.

[12] Rubinfeld, Mark D. (2001). *Bound to Bond: Gender, Genre, and the Hollywood Romantic Comedy*, Connecticut: Praeger.
[13] Stadler, Jane and Kelly McWilliam (2009). *Screen Media: Analysing Film and Television***,** Sydney: Allen & Unwin.
[14] Stokes, Jane (2003). *How to Do Media and Cultural Studies*, London: Sage.
[15] Taylor, Lisa and Andrew Willis (1999). *Media Studies: Texts, Institutions and Audiences*, New York: Blackwell.
[16] Turner, Graeme (1999). *Film as Social Practice*, New York: Routledge.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی