زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۱۳، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۰: ۱ـ۳۴
DOI: 10.22059/JWICA.2021.323615.1593

تحلیل بازنمایی زن شاغل در فیلم‌های سینمای ایران پس از انقلاب

اعظم راودراد[۱*]، زهرا مجدی‌زاده[۲]

چکیده

نحوهٔ بازنمایی زنان شاغل در رسانه‌ها از عوامل فرهنگی اجتماعی تأثیرگذار بر رد یا تأیید کلیشه‌های جنسیتی سنتی مربوط به زنان و اشتغال آن‌ها به شمار می‌رود و می‌تواند در تغییر باورهای فرهنگی مربوط به اشتغال زنان مؤثر واقع شود. هدف این مقاله، مطالعهٔ بازنمایی زنان شاغل در سینمای ایران پس از انقلاب است. در بخش نظری تحقیق، از نظریهٔ بازنمایی هال استفاده شده است. روش تحقیق نیز برمبنای الگوی نشانه‌شناسی جان فیسک بوده است. نتایج حاصل از مطالعهٔ بازنمایی زنان شاغل در سینمای ایران نشان می‌دهد که زنان شاغل مدرن، برخلاف کلیشهٔ زن سنتی، دارای قدرت، توانمندی و استقلال بیشتری در زندگی خود بوده و تابع مردان نیستند. در بیشتر آثار ساخته‌شده با محوریت زنان شاغل، سعی شده است ضمن نقد ایدئولوژی مردسالاری، از برابری‌طلبی و شایسته‌سالاری در اشتغال دفاع شود. به‌رغم تلاش برای دوری از نگاه مردسالارانه، شاهد طبیعی‌سازی نقش خانه‌داری برای زنان هستیم.

کلیدواژگان

اشتغال زنان، ایدئولوژی، بازنمایی، کلیشه‌های جنسیتی، نشانه‌شناسی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. استاد دانشکدهٔ علوم اجتماعی دانشگاه تهران ravadrad@ut.ac.ir
۲. دانشجوی دکتری علوم ارتباطات اجتماعی zahra.majdizade@ut.ac.ir
تاریخ دریافت ۱۳۹۹/۱۲/۱، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۳/۳

مقدمه

مراد از «اشتغال»، خروج از خانه و پرداختن به کاری معین، در وقت مشخص و با حقوق و مزایای تعیین‌شده است [۲۵]. مروری بر اشتغال زنان در ایران نشان می‌دهد که در دوران پیش از انقلاب و نیز در سال‌های اولیه پس از انقلاب، سهم مشارکت زنان در اشتغال در مقایسه با کشورهای توسعه‌یافته و نیز سایر کشورهای درحال‌توسعه پایین بوده است [۲۳، ص۷۵ـ۷۶].

به‌رغم نگاه منفی به اشتغال زنان در دوران پهلوی و اوایل انقلاب اسلامی و متعاقب آن، تمایل‌نداشتن زنان به اشتغال و موانع فرهنگی و اجتماعی در برابر آن، در دوران سازندگی پس از جنگ، شاهد آغاز افزایش سهم اشتغال زنان هستیم. هرچند این افزایش سهم ناچیز بوده و همچنان مردان هستند که سهم عمده‌ای از بازار کار را در اختیار دارند. در میانهٔ دههٔ ۱۳۷۰ و در دولت اصلاحات، براساس سیاست‌های فرهنگی اخذشده و افزایش تحصیلات زنان، برای نخستین‌بار درصد رشد جمعیت زنان شاغل از درصد رشد جمعیت مردان شاغل پیشی می‌گیرد و شاهد رشد سریع‌تر نرخ مشارکت زنان در جامعهٔ ایران هستیم [۲۳، ص ۷۷ و ۱۴۴].

از دلایل مهم سطح پایین اشتغال زنان در ایران، به‌رغم افزایش توانمندی‌ها و افزایش تحصیلات آنان در دوره‌های اخیر را می‌توان زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی دانست [۱۶]. نگاه منفی جامعه به اشتغال زنان و کلیشه‌های سنتی رایجی که زنان را تنها در نقش‌های مادری و همسری می‌پذیرند، از موانع فرهنگی اجتماعی اشتغال زنان به شمار می‌رود که از طریق جامعه‌پذیری جنسیتی تقویت و بازتولید می‌شوند. جامعه‌پذیری جنسیتی فرایندی است که طی آن افراد صفات و ویژگی‌های جنسیتی را فرامی‌گیرند و با توقعات جامعه از مردان و زنان آشنا می‌شوند [۱۰، ص۴۵]. این جامعه‌پذیری به صورت رسمی و از طریق آموزش‌های نهادهای رسمی همچون مدارس و دانشگاه‌ها یا به صورت غیررسمی از کانال‌هایی همچون رسانه‌ها انجام می‌پذیرد [۱۵، ص۹۴]. درخصوص نهادهای رسمی، به‌عنوان نمونه می‌توان به تحقیق ملک‌زاده [۲۳، ص۴۰] اشاره کرد که نشان می‌دهد در کتاب‌های درسی دورهٔ ابتدایی ایران نزدیک به ۹۰درصد مشاغل خارج از خانه به مردان اختصاص یافته است و کلیهٔ امور داخل خانه برعهدهٔ زنان بوده است. کانال‌های غیررسمی همچون رسانه‌ها و به‌ویژه سینما و تلویزیون نیز نقش مهمی در جامعه‌پذیری جنسیتی افراد دارند. میزان و نحوه حضور زنان شاغل در این رسانه‌ها در نحوهٔ نگرش مخاطبان به مسئلهٔ اشتغال زنان تأثیرگذار است. بنابراین، نحوهٔ بازنمایی زنان شاغل در رسانه‌ها ازجمله سینما نیز از عوامل فرهنگی اجتماعی مهم و تأثیرگذار در رد یا تأیید کلیشه‌های جنسیتی مربوط به زنان و اشتغال آن‌ها به شمار می‌رود و به همین دلیل در تحقیق حاضر مورد توجه قرار گرفته است.

هدف اصلی این تحقیق شناخت چگونگی بازنمایی زنان شاغل در سینمای ایران پس از انقلاب بوده و به همین دلیل مطالعهٔ تصویر زن شاغل در سینمای ایران و مقایسهٔ این تصویر در دوره‌های مختلف سیاسی پس از انقلاب مدنظر قرار گرفته است.

پیشینهٔ تحقیق

در این بخش، به نتایج مهم دو دسته از تحقیقات اشاره می‌شود. دستهٔ اول، تحقیقات مربوط به تحولات اشتغال زنان در جامعه و دستهٔ دوم تحقیقات مرتبط با تحولات بازنمایی این موضوع در رسانه‌هاست. در رابطه با مسئلهٔ اشتغال زنان، تاکنون تحقیقات و مقالات متعددی انجام پذیرفته است که درمجموع نشان‌دهندهٔ تغییراتی در شرایط زنان و افزایش سطح تحصیلات و اشتغال آن‌ها در سال‌های اخیر بوده است. با وجود این، به نظر می‌رسد که همچنان تعارضاتی میان اشتغال زن و ایفای نقش خانه‌داری و همسرداری او وجود دارد که ریشهٔ آن را در زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی می‌توان جست.

مثلاً نتایج تحقیق صادقی و بدری‌منش [۱۳] در مقاله‌ای با عنوان «مطالعهٔ تفسیری نقش خانه‌داری» نشان می‌دهد که با وجود تغییرات بسیاری که در وضعیت زنان (اشتغال و تحصیلات) رخ داده است، همچنان مسئولیت مهم‌ترین کارهای خانه بر دوش زنان قرار دارد. در پژوهشی دیگر، با عنوان «آیا می‌توان بین کار زن در خانه و کار بیرون آشتی برقرار کرد؟»، توسلی [۳] نشان می‌دهد که بیشتر زنان موردمطالعه معتقدند میان کار به‌عنوان یک فعالیت اقتصادی در جامعه و حفظ و نگهداری زندگی خانوادگی و مراقبت از کودکان تعارض وجود دارد.

از طرف دیگر، تحقیقات انجام‌شده در حوزهٔ بازنمایی زنان در رسانه‌ها نشان می‌دهد زنان بازنمایی‌شده در سینما و تلویزیون، معمولاً تابع، غیرمستقل و نسبت به مردان، فرودست به تصویر کشیده شده‌اند. درخصوص بازنمایی مسئلهٔ اشتغال زن در سینما، مثلاً می‌توان به تحقیق سلطانی و رحمتی [۱۲] اشاره کرد که با تحلیل محتوای ۶۲ فیلم از سال‌های ۱۳۵۹ تا ۱۳۸۳، نشان می‌دهد در فیلم‌های بررسی‌شده نسبت حضور مردان شاغل به زنان شاغل، تقریباً نسبت سه به یک بوده است و نیز زنان شاغل در مقایسه با مردان شاغل منزلت شغلی نسبتاً پایین‌تری داشته‌اند.

همچنین، نتایج تحقیقات دیگر بیانگر آن است که متناسب با تغییر سیاست‌های فرهنگی در دوران اصلاحات، شاهد افزایش بازنمایی زنان شاغل در این دوره هستیم؛ مثلاً کاظمی و جوادی یگانه [۲۰] نشان داده‌اند که در بازنمایی‌های سینمایی دههٔ ۱۳۷۰، شاهد زنانی هستیم که بر استقلال مالی خود تأکید دارند. در این دوره بازنمایی اشتغال زنان افزایش چشمگیری یافته و آن‌ها در مشاغلی همچون استاد دانشگاه، خبرنگار، وکیل و پرستار به تصویر کشیده شده‌اند.

پژوهش راودراد [۷] با عنوان «تغییرات نقش زن در سینمای ایران» و با مقایسهٔ فیلم‌های سینمایی قبل و بعد از خرداد ۱۳۷۶، نیز نشان می‌دهد که متناسب با تغییر سیاست‌های فرهنگی در آثار سینمایی پس از خرداد ۱۳۷۶، زنان در سینما بیشتر مورد توجه قرارگرفته‌اند و

کیفیت مشاغل زنان در آثار پس از خرداد ۱۳۷۶ تغییر یافته است. پژوهش قاسمی، آقابابایی و صمیم [۱۹] نیز مؤید این نکته است که در نیمهٔ دوم دههٔ ۱۳۷۰ و در مقایسه با نیمهٔ اول آن، زنان بیشتر در نقش‌های شغلی و شهروندی دیده می‌شوند.

همچنین، درخصوص نحوهٔ بازنمایی زنان شاغل، مطالعه‌ای موردی بر روی دو سریال تلویزیونی انجام شده است. حبیب‌پور، طالبی و آهنگران [۵] به بررسی نحوهٔ بازنمایی زنان شاغل در دو سریال *دلنوازان* و *همسایه‌ها* پرداخته‌اند و نتیجه گرفته‌اند که زنان شاغل عمدتاً در نمای متوسط رو به پایین بازنمایی شده‌اند و زن مطلوب بازنمایی‌شده در هر دو سریال، زنی است که نقش‌های خانوادگی را به نقش شغلی ترجیح می‌دهد و اجازه نمی‌دهد شغلش بر خانواده و نقش‌های خانوادگی تأثیر مخربی بگذارد.

جمع‌بندی تحقیقات انجام‌پذیرفته نشان می‌دهد که مطالعهٔ بازنمایی اشتغال زنان در سینما اندک بوده و بیشتر توجه محققان بر نحوهٔ بازنمایی و نمایش زن به‌صورت‌کلی بوده است و چنین نتیجه گرفته‌اند که زنان بازنمایی‌شده در سینما و تلویزیون، معمولاً تابع، غیرمستقل و نسبت به مردانْ فرودست به تصویر کشیده شده‌اند. همچنین، تحقیقات اندک صورت گرفته درخصوص بازنمایی اشتغال زنان، افزایش بازنمایی زنان شاغل و بهبود منزلت شغلی آن‌ها در دوران اصلاحات را نشان می‌دهند. مقالهٔ حاضر بر مطالعهٔ چگونگی بازنمایی زنان شاغل در سینمای ایران و در چهار دورهٔ سیاسی پس از انقلاب متمرکز است. بدین ترتیب نوآوری مقالهٔ حاضر در مقایسهٔ تحولات اشتغال زنان در سطح جامعه و چگونگی بازنمایی آن در سینماست.

چارچوب نظری

در این پژوهش، با توجه به در نظر گرفتن نقش سینما در جامعه به‌عنوان یک رسانه و به دنبال پاسخ به سؤال چگونگی نمایش زنان شاغل در سینمای ایران از نظریهٔ بازنمایی استوارت هال استفاده شده است. به عقیدهٔ هال، بازنمایی عبارت است از تولید معنا به‌واسطهٔ زبان. زبان‌ها با بهره‌گیری از نشانه‌ها به جهان واقعی اشاره کرده‌اند و آن را به صورت نمادین نمایش می‌دهند.

جهان بازتاب دقیق یا غیردقیق در آینهٔ زبان نیست. معنا در قالب زبان و از طریق نظام‌های بازنمایی گوناگون تولید می‌شود؛ نظام‌هایی که برای آسان‌کردن کار خود «زبان‌ها» می‌نامیم. معنا با عمل بازنمایی تولید می‌شود. به عبارتی، معنا از طریق عمل دلالت‌گرانه- یا همان تولید معنا- ساخته می‌شود [۲۶، ص۵۵]. هال معتقد است که در امر بازنمایی فقط بخشی از واقعیت موردتوجه قرار گرفته و سایر جنبه‌های آن نادیده انگاشته می‌شوند. بازنمایی درحقیقت فرایند تولید معناست، زیرا نخستین عناصر چرخهٔ فرهنگ، زبان معنا و بازنمایی هستند [۲۲، ص۱۱۴].

کنش‌گران اجتماعی، نظام‌های مفهومی فرهنگ خود و نظام‌های زبانی را به کار می‌برند تا معنا بسازند، جهان را معنادار کنند و دربارهٔ آن جهان ارتباط معناداری با دیگران برقرار کنند. البته نشانه‌ها می‌توانند بعد مادی هم داشته باشند. بازنمایی یک شکل از کنش و یک نوع عمل است که از اشیای مادی و آثار استفاده می‌کند. اما معنا نه به کیفیت مادی نشانه‌ها، بلکه به کارکرد نمادین آن‌ها وابسته است [۲۶، ص۴۸ـ۵۰].

از استراتژی‌های مهم بازنمایی، می‌توان به دو راهبرد «کلیشه‌سازی» و «طبیعی‌سازی» اشاره کرد. کلیشه‌سازی در حالت کلی فرایندی است که براساس آن جهان مادی و جهان ایده‌ها در راستای ایجاد معنا طبقه‌بندی می‌شود تا مفهومی از جهان شکل بگیرد که منطبق بر باورهای ایدئولوژیکی باشد که در پس کلیشه‌ها قرارگرفته‌اند [۲۴، ص۱۹]. طبیعی‌سازی نیز به فرایندی اطلاق می‌شود که از طریق آن، ساخت‌های اجتماعی، فرهنگی و تاریخی، به صورتی عرضه می‌شود که گویی اموری آشکارا طبیعی هستند [۹، ص۱۵۲].

بنابراین، طبق نظریهٔ بازنمایی هال، از طریق زبان و با استفاده از نشانه‌ها و نمادها، می‌توان معانی را تولید کرد، آن‌ها را به سایر افراد جامعه انتقال داد و در فرهنگ منعکس کرد. رسانه‌ها نیز، به دلیل آنکه از ابزار زبان برای ارتباط بهره می‌گیرند، جهان واقعی را به صورت نمادین نشان می‌دهند و به خلق معانی می‌پردازند.

اشکال رسانه‌ای واقعیت، شکل خاصی از بازنمایی جهان است که از منطق زبانی تبعیت می‌کند. فیلم‌ها و سریال‌ها معانی را برساخته و منتقل می‌کنند. آن‌ها معنای آشکاری در خود ندارند و همچون زبان حامل معانی هستند. آن‌ها، همچون نشانه‌ها، مقاصد ما را نمایندگی می‌کنند؛ به‌گونه‌ای که دیگران می‌توانند آن‌ها را رمزگشایی کنند، بفهمند و واکنش‌های خود را در برابر آن سامان دهند [۲۷، ص۵].

بنابر تعریف جان فیسک، رمز عبارت است از نظامی از نشانه‌ها که حلقهٔ واسط میان مؤلف، متن و مخاطب هستند. وی از سه نوع رمزگان در بازنمایی رسانه‌ای نام می‌برد که عبارت‌اند از رمزگان ظاهری، فنی و ایدئولوژیک. در این میان، رمزهای ایدئولوژیک از اهمیت بسیاری برخوردارند، زیرا قادرند سایر رمزگان‌ها را به گونه‌ای سامان دهند که مجموعه‌ای از معانی منسجم به دست آید [۱۸، ص۱۲۷ـ۱۲۹]. بنابراین، می‌توان گفت که اگر ایدئولوژی یک اثر سینمایی بر مردسالاری بنا شده باشد، این ایدئولوژی بر سایر سطوح بازنمایی نیز تأثیر می‌گذارد و درنهایت زمانی که سطوح واقعیت، بازنمایی و ایدئولوژی باهم ادغام شده و منسجم به نظر برسند، ایدئولوژی موردنظر رواج داده می‌شود.

رسانه پاره‌ای از واقعیت را بازنمایی نمی‌کند؛ بلکه آن را خلق می‌کند و می‌سازد. آنچه بازنمایی می‌شود واقعیت نیست؛ ایدئولوژی است و تأثیرگذاری این ایدئولوژی با خاصیت رسانه تقویت می‌شود. خاصیت رسانه است که به ایدئولوژی لباس حقیقت می‌پوشاند [۱۷، ص۹].

بنابراین، مسئلهٔ مهم در بازنمایی واقعیت در رسانه‌ها این است که یک رسانه هیچ‌گاه ابزاری خنثی و بی‌طرف در ارائهٔ تصویر به حساب نمی‌آید.

رسانه متکی به زبان و معناست و زبان و معنا نیز در چارچوب گفتمان متکی بر قدرت است. بنابراین بازنمایی رسانه‌ای دارای سوگیری ایدئولوژیک بوده و در راستای تضعیف یا تثبیت قدرت و ایدئولوژی حاکم گام برمی‌دارد [۲۸، ص۳۲].

تأثیر بازنمایی بر دنیای واقعی به بازنمایی کارکردی ایدئولوژیک می‌دهد و پرسش از کارکرد ایدئولوژیک بازنمایی‌ها در هر متنی مهم‌ترین مسئله‌ای است که باید برای درک آن بازنمایی بررسی شود. بازنمایی یکی از ابزارهای مهم استیلای ایدئولوژیک حاکم بر گروه‌های دیگر است که به تداوم استیلا کمک می‌کند. از سوی دیگر، تلاش برای تغییر در هر سیستم بازنمایی باید به چالش با نیروهای هژمونیک پشتیبان بازنمایی معطوف باشد [۸، ص۴۴].

بنابراین، در بازنمایی واقعیت در رسانه‌ها، بخشی از واقعیت گزینش‌شده و جنبه‌هایی دیگر از آن نادیده گرفته می‌شود. به عبارت دیگر، جهت‌گیری‌های ایدئولوژیکی، فرهنگ و قدرت بر چگونگی رمزگذاری و بازنمایی واقعیت از سوی رسانه‌ها تأثیرگذار است. این در حالی است که مخاطبان بازنمایی رسانه‌ای را به‌مثابهٔ انعکاس واقعیت می‌پندارند و از آن تأثیر می‌پذیرند. سینما نیز، به‌عنوان یک رسانه، توانایی اثرگذاری بر افکار عمومی با استفاده از عمل بازنمایی را در اختیار دارد.

به‌کارگیری زبان در رسانه چه‌بسا در جهت هدایت افکار عمومی یا انحراف آن به کار گرفته شود، زیرا این زبان است که می‌تواند بازنمایانندهٔ حقایق باشد یا آن‌ها را وارونه و واقع‌نما عرضه کند. نقش و کارکرد سینما نیز به‌منزلهٔ رسانه‌ای که از زبان برای ارتباط با مخاطبانی انبوه بهره می‌گیرد همین‌گونه ارزیابی می‌شود [۲، ص۷۹].

آزاد ارمکی و امیر [۱]، شش کارکرد اصلی برای سینما برشمرده‌اند که عبارت‌اند از همذات‌پنداری، اقناع و تبلیغ، گریزخواهی، جامعه‌پذیری، نشان‌دادن واقعیت و ایجاد نگرش‌های جدید. از میان کارکردهای ذکرشده، عمدتاً چهار کارکرد گریزخواهی، جامعه‌پذیری، نشان‌دادن واقعیت و ایجاد نگرش‌های جدید، در میان فیلم‌های ایرانی به چشم می‌خورند.

در ذیل کارکرد جامعه‌پذیری، سینما به دنبال الگوسازی و آموختن هنجارهای جاری جامعه بوده و افکار عمومی را در راستای تثبیت وضعیت و ایدئولوژی حاکم هدایت می‌کند. فیلم‌هایی که وجه غالب آن‌ها تخلیهٔ هیجانی، ارضای تخیل و سرگرمی مخاطب باشد، کارکرد گریزخواهی دارند. فیلم‌هایی که بیشتر برای به تصویر کشیدن رنج‌ها، کاستی‌ها و مشکلات جامعه ساخته می‌شوند و فضای تلخ حاکم بر آن‌ها مخاطب را به حس همدردی و تغییر به نیاز برمی‌انگیزد، فیلم‌هایی با کارکرد نشان دادن واقعیت اجتماعی هستند. همچنین فیلم‌هایی که سعی می‌کنند از مرزها و قالب‌های موجود پا فراتر گذارند و با شکستن تابوها، تشکیک در رسوم، سنت‌ها و

عقاید، ما را دعوت کنند با نگاهی نو به قضایای قدیمی بنگریم، ذیل کارکرد ایجاد نگرش‌های جدید قرار می‌گیرند [۱، ص۱۱۲ـ۱۱۵]. بدین ترتیب، در موضوع بازنمایی اشتغال زنان، آثاری که به موضوع اشتغال زنان می‌پردازند، درصورتی‌که کارکرد عمدهٔ آن‌ها گریزخواهی و جامعه‌پذیری باشد، به تقویت کلیشه‌های جنسیتی زن سنتی برای زنان شاغل می‌پردازند و آن‌ها را تقویت می‌کنند. در سوی دیگر نیز، آثاری با کارکرد نشان دادن واقعیت اجتماعی یا ایجاد نگرش‌های تازه قرار دارند که سعی می‌کنند کلیشه‌های موجود را بشکنند و مخاطب را وادارند به‌گونه‌ای نوین به زن شاغل و مسائل آن بنگرد. بر این اساس، می‌توان مشخص کرد که هریک از آثار تحلیل‌شده به دنبال بازتولید کلیشه‌های موجود بوده یا سعی در تغییر آن‌ها داشته است.

در پژوهش حاضر، در نظر داریم با استفاده از نظریهٔ بازنمایی هال نشان دهیم آثار سینمایی ایرانی مرتبط با اشتغال زنان چگونه زنان شاغل را بازنمایی می‌کنند. بنابراین، برخی از سؤالات این پژوهش عبارت‌اند از: پایگاه اجتماعی زنان شاغل و میزان موفقیت آن‌ها در اشتغال در سینمای ایران چگونه به تصویر کشیده شده است؟ بازتاب شرایط اجتماعی دوره‌های مختلف و تأثیر آن در بازنمایی زنان شاغل چگونه بوده است؟ ایدئولوژی و کارکرد فیلم‌های سینمایی مرتبط با اشتغال زنان، در دوره‌های مختلف زمانی، چگونه بوده است؟

روش‌شناسی

در این پژوهش، از روش تحقیق کیفی و تکنیک نشانه‌شناسی استفاده شده است که برای تحلیل متون علاوه بر ظاهر متن، به معانی ضمنی و پنهان آن نیز توجه دارد. همچنین متناسب با موضوع تحقیق، الگوی نشانه‌شناسی جان فیسک به دلیل انتقادی بودن آن انتخاب شده است.

فیسک سه سطح مختلف را برای تشخیص رمزگان موجود در فیلم مشخص کرده که عبارت‌اند از: سطح واقعیت، سطح بازنمایی و سطح ایدئولوژی. در سطح واقعیت یا رمزگان اجتماعی، آنچه قرار است توسط رسانه‌های تصویری به نمایش گذاشته شود، پیشاپیش با رمزهای اجتماعی همچون ظاهر، لباس، رفتار و گفتار رمزگذاری شده است. در سطح بازنمایی یا رمزگان فنی، برای آنکه رمزهای اجتماعی از نظر فنی قابل پخش باشند، لازم است از فیلتر رمزهای فنی عبور کنند. بنابراین، این رمزها در سطح بازنمایی و توسط رمزهای فنی قابلیت ارائه پیدا می‌کنند. در سطح ایدئولوژی، رمزهای ایدئولوژی، عناصر ذکرشده را در مقوله‌های انسجام و مقبولیت اجتماعی قرار می‌دهند. بنابراین، رمزهای ایدئولوژیک به دو سطح رمزگذاری فوق اضافه می‌شود تا نسخهٔ مناسبی از رویداد برای مخاطب ارائه شود [۱۸، ص۱۲۷ــ۱۲۸]. تحلیل‌گر نشانه‌شناس با تحلیل هر سه سطح اثر و رمزگشایی آن به معناهای تولیدشده در اثر پی می‌برد و ایدئولوژی حاکم بر آن را تشخیص می‌دهد.

روند ایجاد معنا مستلزم حرکت مستمر صعودی و نزولی در سطوح مختلف رمزگذاری است. معنا تنها زمانی ایجاد می‌شود که «واقعیت» و انواع بازنمایی و ایدئولوژی در یکدیگر ادغام شوند و به نحوی منسجم و ظاهراً طبیعی به وحدت برسند. نقد نشانه‌شناختی این وحدت را واسازی می‌کند و نشان می‌دهد که «طبیعی» به نظر آمدن این وحدت، ناشی از تأثیر بسزای رمزهای ایدئولوژیک بر آن است [۱۸، ص۱۲۸ـ۱۳۰].

جامعهٔ آماری و نمونهٔ تحقیق

جامعه آماری این تحقیق شامل آثار سینمایی ایرانی پس از انقلاب است که نقش اول زن در آن‌ها شاغل است. نمونه‌گیری این پژوهش به صورت هدفمند انجام شده است. در این روش نمونه‌گیری، پژوهش‌گر از تخصص یا دانش خود دربارهٔ برخی گروه‌ها برای انتخاب موضوعاتی که نمایانگر آن‌ها باشد استفاده خواهد کرد [۲، ص۱۱۰]. به‌این‌ترتیب، در پژوهش حاضر، از میان آثاری که در آن‌ها بازیگر نقش اول زن، کاراکتر یک زن شاغل را بازی می‌کند، نمونه‌هایی که ارتباط بیشتری با مسئلهٔ اشتغال زنان داشته‌اند، به منظور مطالعهٔ موردی انتخاب شده‌اند.

برای این منظور، فیلم‌های سینمایی ایران پس از انقلاب به چهار دورهٔ زمانی پیش از سال ۱۳۷۶، سال‌های ۱۳۷۶ تا ۱۳۸۴، سال‌های ۱۳۸۴ تا ۱۳۹۲ و سال‌های ۱۳۹۲ تاکنون، تقسیم‌بندی شده و تعداد فیلم‌هایی که در آن‌ها بازیگر نقش اول زن کاراکتر یک زن شاغل را بازی می‌کند، در هر دورهٔ زمانی مشخص‌شده است.

در ادامه، با توجه به آنکه در همهٔ این آثار، نقش زن شاغل به یک اندازه پررنگ نبوده و اشتغال زن و مسائل آن در برخی از فیلم‌ها مهم‌تر و در برخی دیگر به صورت حاشیه‌ای مطرح شده است، از میان فیلم‌های هر دوره، نمونه‌هایی برای تحلیل نهایی انتخاب شده‌اند که بیشترین ارتباط را با موضوع اشتغال زن و مسائل و چالش‌های آن داشته‌اند.

جدول ۱. فیلم‌های نمونه و منتخب مرتبط با اشتغال زنان در چهار دورهٔ زمانی پس از انقلاب

دورهٔ زمانی	تعداد سال	تعداد فیلم‌های با زن نقش اول شاغل	عناوین فیلم‌های منتخب	کارگردان فیلم
اول	۱۹ سال	۶ فیلم	*همسر*	مهدی فخیم‌زاده
دوم	۸ سال	۳۳ فیلم	*بانوی اردیبهشت* *مجردها*	رخشان بنی‌اعتماد اصغر هاشمی
سوم	۸ سال	۳۰ فیلم	*خروس‌جنگی* *یکی از ما دو نفر*	سید مسعود اطیابی تهمینه میلانی
چهارم	۳ سال	۱۹ فیلم	*پنج‌ستاره* *ناهید*	مهشید افشارزاده آیدا پناهنده

بنابراین از دورهٔ اول، فیلم همسر به‌عنوان نخستین فیلمی که به موضوع اشتغال زنان پرداخته است، برای تحلیل انتخاب شده است. همچنین با توجه به افزایش تعداد فیلم‌های با محوریت اشتغال زنان در سایر دوره‌ها، از هریک از دوره‌های دوم، سوم و چهارم، دو فیلم انتخاب شده و مورد تحلیل قرار گرفته است که به ترتیب عبارت‌اند از *بانوی اردیبهشت*، *مجردها*، *خروس‌جنگی*، *یکی از ما دو نفر*، *پنج‌ستاره* و *ناهید*.

روایی و پایایی تحقیق

با پیدایی روش‌های پژوهش کیفی و با توجه به برداشت‌های متفاوت و تأکید آن بر جنبهٔ کیفی رفتار انسانی، اعتبار و پایایی هم از آزمون‌های آماری حوزهٔ کمی به‌سوی مفاهیمی نسبی‌گرایانه‌تر و تفسیری‌تر تغییر کرده است [۱۴، ص۲۱]. در تجربه‌های پژوهش کیفی می‌توان تعداد زیادی تفسیر داشت و پژوهشگر از میان آن‌ها آنچه را که محتمل‌ترین و مفیدترین تفسیر باشد، برای شرح و بسط برمی‌گزینند [۲۱، ص۳۴۱]. در تحقیقات کیفی به‌جای تأکید بر پایایی و روایی، از مفهومی به نام قابلیت اعتماد نیز استفاده می‌شود. این امر مشتمل بر چهار عامل است که اعتمادسازی را در متن تحقق می‌بخشد. این چهار عامل عبارت‌اند از: استفاده از چند روش گردآوری داده‌ها، بازرسی مسیر کسب اطلاعات، وارسی از سوی افراد تحت بررسی و استفاده از گروه پژوهشی [۶، ص۱۷۱ـ۱۷۲].

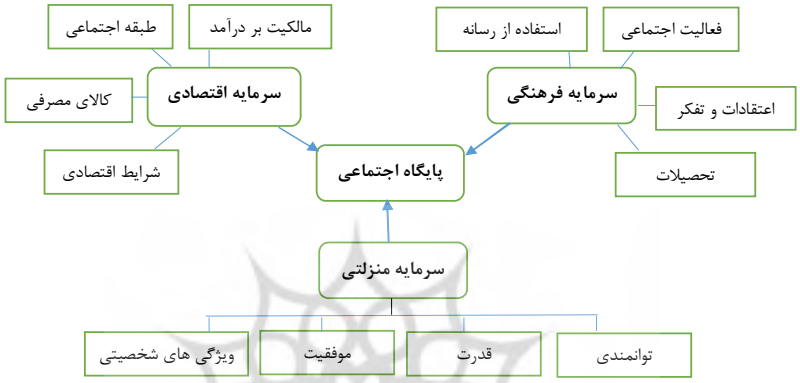
در این پژوهش علاوه بر تجزیه‌وتحلیل اطلاعات برمبنای الگوی نشانه‌شناسی و استفاده از منابع اسنادی، دو کارشناس مرتبط بازرسی مسیر کسب اطلاعات را انجام داده‌اند. به‌این‌ترتیب که نتایج به کارشناسان ارائه شده و آن‌ها به‌طور دائم پژوهش را رصد کرده و آرای خود را ارائه داده‌اند. در ادامه، نکات موردنظر آن‌ها در تحلیل توسط محققان اعمال شده است.

گردآوری و تحلیل یافته‌ها

به‌منظور گردآوری اطلاعات، ابتدا با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و فیش‌برداری، بنیان نظری و مفهومی تحقیق شکل گرفت. سپس فیلم‌هایی که به‌عنوان نمونه انتخاب‌شده بودند تهیه شد تا پس از مشاهدهٔ دقیق، با استفاده از روش تحلیل نشانه‌شناسی مورد تجزیه‌وتحلیل قرار گیرد.

در مرحلهٔ تحلیل، ابتدا به منظور استخراج معانی آشکار تولیدشده در هر اثر، از تحلیل همنشینی و توصیف سکانس‌به‌سکانس هر اثر استفاده شد. سپس به‌منظور انسجام‌بخشی به معانی آشکار فیلم، از داده‌های به‌دست‌آمده از تحلیل همنشینی، برای مشخص‌کردن پایگاه اجتماعی زن شاغل در هر اثر استفاده شد. برای تعیین پایگاه اجتماعی، سه شاخص سرمایهٔ اقتصادی، سرمایهٔ فرهنگی و سرمایهٔ منزلتی در نظر گرفته شده است.

تطبیق این الگو برای تحقیق حاضر و به‌منظور آگاهی از پایگاه اجتماعی زنان شاغل در آثار موردمطالعه، به شرح ذیل بوده است: الف) سرمایهٔ فرهنگی زن شاغل: نوع اعتقادات و تفکر، تحصیلات، استفاده از وسایل ارتباط‌جمعی، نوع شغل، فعالیت اجتماعی. ب) سرمایهٔ اقتصادی زن شاغل: درآمد و حق مالکیت بر درآمد، نوع کالاهای مصرفی و شرایط اقتصادی زندگی، طبقهٔ اجتماعی. ج) سرمایهٔ منزلتی زن شاغل: توانمندی، موفقیت، قدرت و ویژگی‌های شخصیتی.



شکل ۱. الگوی تعیین پایگاه اجتماعی؛ برگرفته از [۱۹]

درنهایت نیز، به‌منظور دستیابی به معانی و ایدئولوژی پنهان آثار، از تحلیل نشانه‌شناسی انتقادی جان فیسک استفاده شد. فیسک معتقد است واقعه‌ای که قرار است در فیلم‌های سینمایی به نمایش درآید، ابتدا با رمزهای ظاهری همچون لباس، محیط و... رمزگذاری شده و در ادامه واقعیت از فیلتر بازنمایی و رمزهای فنی دوربین، روایت، نورپردازی و... می‌گذرد. درنهایت نیز، با رمزهای ایدئولوژیک همچون فردگرایی، پدرسالاری، طبقهٔ اجتماعی، سرمایه‌داری و... گره خورده و در مقوله‌های انسجام و مقبولیت قرار می‌گیرد.

جان فیسک رمزگانی همچون وضع ظاهری، لباس، چهره‌پردازی، محیط، رفتار، گفتار و صدا را در زمرهٔ رمزگان اجتماعی قرار می‌دهد. چندلر این دسته‌بندی را کامل می‌کند و رمزگان ظاهری را به چهار دسته رمزگان زبان گفتاری، رمزگان بدنی، رمزگان مربوط به کالا و رمزگان رفتاری تقسیم می‌کند [۴، ص۲۲۱ـ۲۲۳]. فیسک در توضیح رمزگان فنی هر اثر به رمزهایی همچون دوربین، صداپردازی، بازیگران و وسایل صحنه اشاره می‌کند. کیت سلبی و ران کاودری موارد دیگری را به رمزگان فنی می‌افزایند که عبارت‌اند از اندازهٔ نما، زاویهٔ دوربین، نوع عدسی، وضوح، ترکیب‌بندی، رمزهای رنگ، رمزهای نورپردازی [۱۱، ص۱۴ـ۲۱]. همچنین، سطح سوم رمزگان فیسک، ایدئولوژی است که به دو سطح اول و دوم وابسته بوده و نتیجه تحلیل موفق در آن دو سطح است.

یافته‌های تحقیق

در ابتدای این بخش، تحلیل کامل فیلم همسر ارائه شده است تا اعتبار شیوهٔ تحلیل فیلم‌ها مشخص باشد. اما به دلیل کمبود فضای یک مقاله، در مورد سایر فیلم‌ها فقط به ذکر نتایج اصلی در جدول‌های مربوطه اکتفا شده است. اما در تحقیق مبنای این مقاله، همهٔ فیلم‌ها با روشی که در تحلیل فیلم همسر قابل‌مشاهده است تحلیل‌شده‌اند.

فیلم همسر

الف) خلاصهٔ داستان

شیرین و همسرش احمد در یک شرکت دارویی کار می‌کنند. شایستگی‌های شیرین موجب می‌شود که وی به‌عنوان رئیس آن شرکت برگزیده شود که این موضوع از سوی همسرش قابل‌پذیرش نیست. درنهایت وی در مدیریت شرکت دارویی موفق بوده و همسر خود را به تسلیم وامی‌دارد.

ب) تحلیل همنشینی فیلم

این فیلم از ۳۴ سکانس تشکیل شده است که در تحقیق مبنای این مقاله همهٔ سکانس‌ها تحلیل شده و اطلاعات لازم از آن‌ها به دست آمده است. اما به دلیل کمبود جا در این مقاله فقط چند سکانس مهم‌تر بیان می‌شود.

سکانس اول: شیرین (بانوی شاغل)، به اتاق مدیرعامل شرکت می‌رود و درخصوص فرستادن یک کارمند زن به کارگزینی، با تصمیم وی مخالفت می‌کند. وی با اصرار و سماجت، به انتقاد صریح از عملکرد مدیرعامل می‌پردازد و از نحوهٔ برخورد مدیرعامل با زنان کارمند انتقاد می‌کند:

رفتار اخیرتونم که با خانما واقعاً نوبره!

خانما چه هیزم تری به شما فروختن؟

تحلیل: زن شاغل از ویژگی‌هایی چون مصمم‌بودن، جدیت، شجاعت و توانمندی بالا برخوردار است. وی همواره سعی دارد که از حقوق زنان شاغل در محیط کار خود دفاع کند.

سکانس دهم: احمد با بیان این عبارت که «اختیار خونه‌م رو هم ندارم؟ نکنه اینجا هم تو رئیسی؟» نگرانی خود از ریاست زن و قابل‌پذیرش نبودن این موضوع را نشان می‌دهد. در ادامه اظهار می‌کند که در خانهٔ خود هر کار بخواهد انجام می‌دهد و سپس ظروف روی میز را می‌شکند.

تحلیل: همسر زن شاغل به‌عنوان فردی غیرمنطقی معرفی شده است که به دلیل داشتن گرایش‌های مردسالارانه و اقتدارطلبانه نمی‌تواند ریاست همسر خود و اطاعت از وی در محیط کار را بپذیرد.

سکانس دوازدهم: احمد در خانه مشغول تعمیر لوازم الکترونیکی است که شیرین و بچه‌ها وارد می‌شوند. شیرین علاوه بر آوردن بچه‌ها، مقداری خرید کرده و سبزی به دست وارد می‌شود. سپس به این موضوع اشاره می‌کند که به دلیل استفادهٔ احمد از ماشین، او مجبور شده از آژانس استفاده کند، زیرا نخواسته از ماشین شرکت استفادهٔ شخصی بکند. تعهد کاری وی با خنده و تمسخر احمد مواجه می‌شود. در ادامه، شیرین لباس خود را عوض می‌کند و در آشپزخانه در حال آب‌کردن کتری است.

تحلیل: کارهای عرفاً زنانه برعهدهٔ شیرین و کارهای عرفاً مردانه برعهدهٔ احمد است؛ اشاره به وظیفه‌شناسی شیرین و تعهد کاریِ وی.

ج) پایگاه اجتماعی

جدول ۲. پایگاه اجتماعی زن شاغل فیلم همسر

سرمایهٔ فرهنگی	تحصیلات	تحصیلات دانشگاهی مناسب	بالا
	اعتقادات	قانونمندی، وظیفه‌شناسی، دفاع از حقوق زنان شاغل	
	فعالیت اجتماعی	شغل مناسب، مهارت در رانندگی	
	وسایل ارتباط‌جمعی	مطالعهٔ روزنامه	
سرمایهٔ اقتصادی	مالکیت بر درآمد	دارد، کمک‌خرج خانواده	متوسط
	طبقهٔ اجتماعی	متوسط	
	کالای مصرفی	متوسط	
	شرایط اقتصادی	متوسط	
سرمایهٔ منزلتی	توانمندی	بالا: قدرت تصمیم‌گیری، تأثیرگذاری و تغییر شرایط	بالا
	قدرت	قدرتمندی در خانه (دفاع منطقی از خود) و محیط کار	
	موفقیت	موفقیت در زندگی شخصی و محیط کار	
پایگاه اجتماعی	ویژگی شخصیتی	شجاعت، هوشمندی، تعهد، مستقل، منطقی، فعال	بالا

د) تحلیل رمزگان جان فیسک

رمزگان اجتماعی

ـ ظاهر و پوشش: در این فیلم، شخصیت‌های منفی مرد فیلم، همگی از نظر ظاهری با سبیل به نمایش درآمده‌اند؛ این در حالی است که در عرف، سبیل نمایندهٔ مردانگی محسوب می‌شود.

همین‌طور می‌توان به تفاوت ظاهر احمد متناسب با شرایط روحی وی اشاره کرد. در سکانس‌های اولیهٔ فیلم، که هنوز موضوع ریاست شیرین مطرح نشده است، وی را با ظاهری آراسته مشاهده می‌کنیم، درحالی‌که در ادامه آشفتگی روحی ناشی از عدم پذیرش ریاست شیرین توسط وی در آشفتگی ظاهری احمد نیز منعکس می‌شود.

لباس و پوشش افراد متناسب با شرایط اجتماعی آن‌ها انتخاب شده است. پوشش زن شاغل در خانه تغییر کرده و از رنگ‌های شاد و به‌ویژه سفید استفاده شده است.

ـ لحن و گفتار: در طول فیلم متناسب، با نحوهٔ تفکر احمد درخصوص کار شیرین، لحن و گفتار وی نیز تغییر می‌کند. گفتار وی نیز نشان‌دهندهٔ نگاه از بالا به پایین او نسبت به همسرش است.

ـ رفتار: قانون‌مندی، وظیفه‌شناسی، تعهد کاری و اولویت‌دادن به قانون در برابر زندگی شخصی برخی از اعتقادات شیرین است که در بخش‌های مختلفی از فیلم در رفتار وی متجلی می‌شود. همچنین، در این فیلم فعالیت‌های عرفاً زنانه همچون آشپزی‌کردن توسط شیرین و فعالیت‌های عرفاً مردانه همچون تعمیر لوازم خانه از سوی احمد انجام می‌شود.

ـ محیط: شرکت دارویی (محل کار)، محیط اصلی این فیلم را شکل می‌دهد و زن بیش از آنکه در محیط خانه نمایش داده شود، در محل کار دیده می‌شود. بنابراین، اشتغال شیرین به‌عنوان موضوع محوری فیلم معرفی می‌شود.

رمزگان فنی

ـ اندازهٔ نما: بیشتر نماهای این فیلم از نوع نمای متوسط و نمای کامل هستند. بدین ترتیب که در ارتباط و گفت‌وگوی میان شیرین و احمد بیشتر از نمای متوسط استفاده‌شده که نشان‌دهندهٔ رابطهٔ شخصی با سوژه است. همچنین در سایر نماها بیشتر از نمای کامل و متوسط استفاده شده است که اهمیت روابط اجتماعی را نشان می‌دهد.

ـ زاویهٔ دوربین: استفاده از زاویهٔ دوربین در بسیاری از نماها به‌صورت هم‌سطح چشم بوده است. با وجود این، در برخی نماها به‌ویژه در مواردی که شاهد پیروزی شیرین و عجز احمد هستیم، از زاویهٔ دوربین سربالا، که نشان‌دهندهٔ تسلط و برتری است، برای شیرین و زاویهٔ سرازیر، که بیانگر شکننده بودن سوژه است، برای احمد استفاده شده است.

ـ موسیقی: در سکانس‌هایی که به پیروزی شیرین و موفقیت او در مقابل مردان ختم می‌شود، شاهد موسیقی شاد و پیروزمندانه هستیم که به‌نوعی با تمسخر مردان همراه است.

ـ رنگ و نورپردازی: در این فیلم از نورپردازی مایه‌روشن استفاده شده که خوشبختی و نیک‌انجامی را نوید می‌دهد و با پایان خوش داستان تناسب دارد.

ـ وسایل صحنه: دکوراسیون ساده خانه، داشتن رایانه در منزل، اتومبیل شخصی پیکان و... نشان‌دهندهٔ سرمایهٔ اقتصادی متوسط خانواده است. همچنین مطالعهٔ روزنامه از سوی شیرین، در افزایش سرمایهٔ فرهنگی وی تأثیرگذار است.

رمزگان ایدئولوژیک

هنگامی‌که یافته‌های به‌دست‌آمده از رمزگان اجتماعی و فنی را ترکیب کنیم و آن‌ها را در مقوله‌های انسجام و مقبولیت قرار دهیم، این امر نتیجه می‌شود که رمزگان ایدئولوژیک فیلم شایسته‌سالاری و برابری‌طلبی است. همسر اگرچه ایدئولوژی مردسالاری را به نمایش می‌گذارد (در رفتار احمد و سایر مردان)، همواره آن را به چالش می‌کشد و درنهایت از ایدئولوژی برابری‌طلبی و شایسته‌سالاری دفاع می‌کند (با پذیرش ریاست شیرین توسط احمد با توجه به آگاهی از توانمندی‌های وی).

این فیلم نشان می‌دهد که زنان نیز می‌توانند در اشتغال و حتی مشاغل سطح بالایی هم چون مدیریت موفق عمل کنند. بنابراین، اشتغال افراد نه براساس مردسالاری و ترجیح مردان بر زنان، بلکه براساس شایسته‌سالاری و توانمندی افراد، فارغ از زن و مرد بودن آن، باید صورت گیرد.

با وجود این، همچنان ایدئولوژی مردسالاری در لایه‌های زیرین فیلم غالب است. مثلاً وقتی کار زن و مرد در خانه باهم نمایش داده می‌شود، می‌بینیم که زن مشغول انجام‌دادن کارهای عرفاً زنانه و مرد مشغول انجام‌دادن کارهای عرفاً مردانه است. همچنین در فیلم به کار زنان در خانه، به‌عنوان امری طبیعی و پذیرفته‌شده، اشاره می‌شود؛ به‌این‌ترتیب که اگر زن شاغل همهٔ فعالیت‌های عرفاً زنانه را هم در خانه انجام دهد، اشتغال او قابل‌قبول است؛ وگرنه خیر.

جدول ۳. خلاصه‌یافته‌های تحلیل نشانه‌شناختی فیلم همسر

رمزگان اجتماعی	ظاهر و پوشش	نمایش شخصیت‌های منفی مرد با سبیل (نمایندهٔ مردانگی در عرف جامعه) ظاهر آراستهٔ احمد پیش از ریاست شیرین و آشفتگی ظاهری پس از ریاست وی
	لحن و گفتار	تغییر لحن و گفتار احمد، متناسب با نحوهٔ تفکر وی درخصوص کار شیرین گفتار احمد نشان‌دهندهٔ نگاه از بالا به پایین او نسبت به همسرش است.
	رفتار	تجلی اعتقادات، وظیفه‌شناسی مسئولیت‌پذیری شیرین در رفتار وی انجام‌دادن فعالیت‌های عرفاً زنانه همچون آشپزی کردن توسط شیرین و فعالیت‌های عرفاً مردانه همچون تعمیر لوازم خانه، توسط احمد
	محیط	محیط اصلی فیلم و عمدهٔ نمایش زن در محل کار است و نه در محیط خانه
رمزگان فنی	اندازه نما	نمایش گفت‌وگوی شیرین و احمد، با نمای متوسط و نمایش رابطهٔ شخصی با سوژه، استفاده از نمای کامل و متوسط در سایر نماها و نمایش اهمیت روابط اجتماعی
	زاویهٔ دوربین	در مواردی که شاهد پیروزی شیرین و عجز احمد هستیم، از زاویهٔ دوربین سربالا که نشان‌دهندهٔ تسلط و برتری است، برای شیرین و زاویهٔ سرازیر که بیانگر شکننده‌بودن سوژه است، برای احمد استفاده شده است.
	موسیقی	موسیقی شاد و پیروزمندانه در سکانس‌هایی که به پیروزی شیرین و موفقیت او در مقابل مردان ختم می‌شود.
	نورپردازی و رنگ	استفاده از نورپردازی مایه‌روشن و نوید خوشبختی و نیک‌انجامی؛ تناسب با پایان خوش داستان
	وسایل صحنه	نمایش سرمایهٔ اقتصادی متوسط خانواده با دکوراسیون سادهٔ خانه، داشتن رایانه در منزل، اتومبیل شخصی پیکان و... نمایش سرمایهٔ فرهنگی شیرین با مطالعهٔ روزنامه و...
رمزگان ایدئولوژیک	شایسته‌سالاری و برابری‌طلبی؛ غالب‌بودن ایدئولوژی مردسالاری در لایه‌های زیرین فیلم	

فیلم *بانوی اردیبهشت*

الف) خلاصهٔ داستان

فروغ در آستانهٔ ازدواج مجدد قرار دارد و فرزندش، به‌عنوان نمایندهٔ فرد سنتی، با این ازدواج مخالف است. درنهایت، وی تصمیم می‌گیرد که نقش‌های مادری، اشتغال و علایق شخصی خود را هم‌زمان دنبال کند.

ب) یافته‌های حاصل از تحلیل همنشینی

فیلم از ۲۲ سکانس تشکیل شده است. به دلیل کمبود جا در این مقاله تنها چند سکانس مهم‌تر بیان می‌شود.

سکانس اول: فیلم با نمایی از چهرهٔ فروغ (زن شاغل) آغاز می‌شود. در این نما نیمی از چهرهٔ او در روشنایی و نیمی دیگر از چهره‌اش در تاریکی قرار دارد. وی در خانه مشغول نوشتن است و آنچه را می‌نویسد به‌آرامی زمزمه می‌کند. تعدادی عکس روی میز قرار دارد. در پایان سکانس، این جمله از زبان فروغ شنیده می‌شود: آدمیت هدیه نیست؛ حقی است واگذارنشدنی.

تحلیل: روشنفکر و اهل مطالعه بودن زن شاغل

سکانس شانزدهم: دوست فروغ با مانی با صحبت می‌کند و سعی می‌کند که او را با منطق توجیه کند؛ اما مانی، به‌رغم اعتراف به درست بودن و منطقی بودن حرف‌های او، آن را نمی‌پذیرد و می‌گوید که از وقتی یادش است فقط خودشان باهم بوده‌اند و حالا نمی‌تواند حضور فرد دیگری را در کنار مادر خود بپذیرد.

تحلیل: خودخواهی فرزند وی، به‌عنوان نمایندهٔ فرد سنتی و درک‌نکردن عواطف زنانهٔ مادر

سکانس هجدهم: فروغ با یک نمایندهٔ زن مجلس (فائزه هاشمی) صحبت می‌کند. وی به ایرادهای موجود در اجرای قانون اشاره می‌کند و اینکه دلیل آن فرهنگ حاکم در کشور ما و قاضی بودن مردان است. هم‌زمان صدای اعتراض زنی شنیده می‌شود که می‌گوید شش سال است دویده است تا بچه‌اش را ببیند، اما نتوانسته است.

تحلیل: تبعیض‌های موجود در جامعهٔ مردسالار؛ تبعیض در مشاغلی همچون قضاوت و تبعات آن برای زنان جامعه

ج) پایگاه اجتماعی

جدول ۴. پایگاه اجتماعی زن شاغل فیلم *بانوی اردیبهشت*

سرمایهٔ فرهنگی	تحصیلات	داشتن تحصیلات دانشگاهی	بالا
	اعتقادات	روشنفکر و مدرن بودن، مدافع حقوق زنان به‌ویژه زنان آسیب‌دیده و اقشار پایین جامعه	
	فعالیت اجتماعی	فعال اجتماعی در حوزه زنان و اقشار آسیب‌دیده، رانندگی	
	وسایل ارتباط‌جمعی	مطالعه و نگارش مطلب، داشتن کتابخانهٔ شخصی بزرگ	
سرمایهٔ اقتصادی	مالکیت بر درآمد	دارد، خرج خانواده	متوسط
	طبقهٔ اجتماعی	متوسط	
	کالای مصرفی	متوسط	
	شرایط اقتصادی	متوسط	
سرمایهٔ منزلتی	توانمندی	قدرت تصمیم‌گیری متوسط، ناتوان در تغییر شرایط و تأثیرگذاری	بالا
	قدرت	قدرتمندی بالا	
	موفقیت	موفقیت نهایی در زندگی شخصی و محیط کار	
	ویژگی شخصیتی	مدرن، مهربان، سلطه‌گر، اجتماعی، مستقل، فعال	
پایگاه اجتماعی		بالا	

د) تحلیل رمزگان جان فیسک

جدول ۵. خلاصهٔ یافته‌های تحلیل نشانه‌شناختی فیلم *بانوی اردیبهشت*

رمزگان اجتماعی	ظاهر و پوشش	چهرهٔ آرام و مهربان زن شاغل، استفاده از شال و عینک دودی توسط زن شاغل و روشنفکر بودن وی
	لحن و گفتار	لحن آرام زن شاغل، بغض زنان آسیب‌دیده، لحن توأم با پرخاشگری مردان
	رفتار	پیاده‌روی، کوه‌نوردی، رانندگی، گوش دادن به موسیقی کلاسیک و مطالعهٔ زن شاغل و نمایش روشنفکری وی
	محیط	نمایش تقابل برج‌ها و بزرگراه‌های تهران با محلات پایین‌شهر
رمزگان فنی	اندازهٔ نما	نمای درشت و بسیار درشت در نمایش مادران آسیب‌دیده و القای حس عاطفه، نمای دور و نشان دادن اهمیت زمینه در نمایش فقر و نابرابری‌ها، نمای میانه و رابطهٔ شخصی با سوژه هنگام گفت‌وگوی زن شاغل و فرزندش، نمای کامل و اهمیت روابط اجتماعی در مصاحبه با مادران
	زاویهٔ دوربین	استفاده از زاویهٔ هم‌سطح چشم و همذات‌پنداری
	موسیقی	گوش‌دادن به موسیقی کلاسیک توسط زن شاغل و موسیقی پاپ توسط فرزندش، متناسب باشخصیت آن‌ها
	نورپردازی و رنگ	نورپردازی و رنگ تیره در پوشش، متناسب با موضوع و انتقاد از شرایط اجتماعی
	وسایل صحنه	کتابخانه در اتاق زن شاغل و سرمایهٔ فرهنگی بالای وی
رمزگان ایدئولوژیک		برابری‌طلبی

ترکیب یافته‌های حاصل از رمزگان فنی و اجتماعی و قرار دادن آن در مقوله‌های انسجام و مقبولیت بیانگر آن است که فیلم رشد فکری زنان را راهی برای رسیدن به جامعه برابر می‌داند و از ایدئولوژی برابری‌طلبی دفاع می‌کند.

۳. *مجردها*

الف) خلاصه داستان

لادن مدیر یک کارگاه است. پذیرش کارکردن برای او به‌عنوان یک زن از سوی منوچهر دشوار است؛ اما درنهایت آن را می‌پذیرد.

ب) یافته‌های حاصل از تحلیل همنشینی

فیلم از ۱۹ سکانس تشکیل‌شده است. به دلیل کمبود جا در این مقاله فقط چند سکانس مهم‌تر بیان می‌شود.

سکانس چهارم: ژاله از اتومبیل پیاده می‌شود و کارتن‌های خریداری‌شده را از صندوق‌عقب اتومبیل خارج می‌کند. امیرحسین، درحالی‌که به او نگاه می‌کند، می‌پرسد که چرا ما بیکاریم و خود ادامه می‌دهد که آن‌ها جای ما را گرفته‌اند.

تحلیل: مردان جامعه دیدگاه‌های مردسالارانه دارند و با تلقی آنکه کار بیرون از خانه مختص مردان است، جایگاه زن را در خانه و انجام‌دادن امور خانه‌داری می‌دانند و روی‌آوردن زنان به اشتغال را عامل بیکاری مردان معرفی می‌کنند.

سکانس ششم: لادن در کارگاه دیده می‌شود، درحالی‌که با جدیت بر کار کارگران نظارت می‌کند و با متر اندازه‌های قطعات را بررسی می‌کند.

تحلیل: زن شاغل به‌عنوان زنی جدی، سخت‌کوش، مقتدر و سختگیر معرفی شده است.

سکانس چهاردهم: کارفرمای لادن از دادن پول به وی طفره می‌رود و می‌گوید که نباید شرکتشان با یک زن قرارداد می‌بست و کاری را که مردان می‌توانند انجام دهند نباید به یک زن سپرد.

تحلیل: تأثیر جنسیت در کارشکنی و عدم همکاری مردان در برابر زنان در محیط کار؛ به‌عنوان یکی از چالش‌های پیش روی زنان در اشتغال.

ج) پایگاه اجتماعی

جدول ۶. پایگاه اجتماعی زن شاغل فیلم *مجردها*

سرمایهٔ فرهنگی	تحصیلات	بالا	بالا
	اعتقادات	لازمه اقتدار در کار، سخت‌گیری و جدیت است وقت‌شناسی و تعهد کاری	
	فعالیت اجتماعی	زن شاغل تنها در محل کار دیده می‌شود، رانندگی	
	وسایل ارتباط‌جمعی	-	
سرمایهٔ اقتصادی	مالکیت بر درآمد	دارد	متوسط
	طبقهٔ اجتماعی	متوسط	
	کالای مصرفی	متوسط	
	شرایط اقتصادی	متوسط	
سرمایهٔ منزلتی	توانمندی	قدرت تصمیم‌گیری تغییر شرایط و تأثیرگذاری بالا	بالا
	قدرت	قدرتمندی بسیار بالا	
	موفقیت	موفقیت نهایی در زندگی شخصی و محیط کار	
	ویژگی شخصیتی	قدرت، شجاعت، تعهد، سلطه‌گر، مستقل	
پایگاه اجتماعی		بالا	

د) تحلیل رمزگان جان فیسک

جدول ۷. خلاصهٔ یافته‌های تحلیل نشانه‌شناختی فیلم *مجردها*

رمزگان اجتماعی	ظاهر و پوشش	چهرهٔ جدی زن شاغل، پوشیدن شال و روسری در محیط کار و معرفی به‌عنوان زن مدرن و غیرسنتی
	لحن و گفتار	در گفتار فیلم به تحصیلات بالای زن شاغل در برابر نداشتن تحصیلات مردان اشاره می‌شود. همچنین دیالوگ‌ها بیانگر ترجیح نیروی کار مرد در جامعه و کارشکنی مردان در برابر زنان شاغل بوده و آن را برگرفته از تربیت اجتماعی و مردسالاری می‌داند.
	رفتار	رفتار جدی و سخت‌گیرانهِ زن شاغل و کنار گذاشتن عواطف زنانه عکس‌العملی در برابر نگاه و رفتار نادرست مردان با زنان شاغل در محیط کار است
	محیط	حضور زن تنها در محیط کار مشاهده می‌شود.
رمزگان فنی	اندازهٔ نما	نمای کامل و تأکید بر اهمیت روابط اجتماعی
	زاویهٔ دوربین	زاویهٔ هم‌سطح چشم و همذات‌پنداری
	موسیقی	موسیقی شاد با مایه‌های طنز و نوید پایان خوش
	نورپردازی و رنگ	نورپردازی مایه‌روشن، تناسب با ژانر و پایان خوش
	وسایل صحنه	استفاده از ابزار کار همچون خط‌کش مهندسی و ساعت برای زن، وسایل آشپزخانه هم چون کفگیر در دست مردان
رمزگان ایدئولوژیک		شایسته‌سالاری و برابری‌طلبی

ترکیب یافته‌های حاصل از رمزگان فنی و اجتماعی و قراردادن آن در مقوله‌های انسجام و مقبولیت، بیانگر آن است که فیلم تحصیلات زنان راهی برای رسیدن به برتری در اشتغال می‌داند و از ایدئولوژی شایسته‌سالاری و برابری‌طلبی دفاع می‌کند.

۴. خروس‌جنگی

الف) خلاصهٔ داستان

مریم از رسیدگی به کارهای خانه و فرزندان خسته شده و به همسرش پیشنهاد می‌دهد که جای خود را با او در مدیریت تالار پذیرایی جابه‌جا کند؛ اما پس از اشتغال بیرون از خانه، در ایفای نقش مادری دچار تعارض می‌شود و درنهایت تصمیم می‌گیرد به خانه بازگردد.

ب) یافته‌های حاصل از تحلیل همنشینی

فیلم از ۱۵ سکانس تشکیل شده است؛ به دلیل کمبود جا در این مقاله فقط چند سکانس مهم‌تر بیان می‌شود.

سکانس دوم: زن پرده‌ها را می‌کشد. لباس‌ها را داخل لباسشویی می‌اندازد و سپس چای را آماده می‌کند. در نمای بعد، او را در حال خرید نان می‌بینیم. سپس لباس‌ها را از بندآویز برمی‌دارد؛ درحالی‌که مرد خانه هنوز در رختخواب است. نمای بعد زن را در اتومبیل نشان می‌دهد که هم‌زمان با رانندگی از طریق تلفن همراه با مادر خود سخن می‌گوید و اینکه از همسر خود و بی‌خیالی‌ها و رفتارهایش خسته شده است.

تحلیل: انجام‌دادن امور خانه، رسیدگی به امور فرزندان و نیز خرید مایحتاج خانه برعهدهٔ زن خانه‌دار است؛ درحالی‌که تنوع این امور از سوی مردان نادیده گرفته می‌شود و درک نمی‌شود.

سکانس پنجم: محمود به کمک پسرش، علی، ظرف‌ها را می‌شوید و هم‌زمان با تلفن صحبت می‌کند و از غلامرضایی می‌خواهد کاری کند که مریم از کار در تالار منصرف شود. غلامرضایی در پاسخ می‌گوید که زن را چه به این کارها! مرد شستن ظرف‌ها را از او پنهان می‌کند و به‌دروغ می‌گوید که در حال تماشای تلویزیون است. وی در شستن ظروف ناشیانه عمل می‌کند و گوشی تلفن از دستش به درون ظرف‌شویی می‌افتد.

تحلیل: محمود در انجام‌دادن امور خانه ناتوان است و نیز از انجام‌دادن امور عرفاً زنانه شرمسار است و سعی دارد انجام‌دادن امور خانه را از دوستان خود پنهان کند.

سکانس دوازدهم: زن در تالار مشاهده می‌شود. عروس و داماد به تالار وارد می‌شوند. درحالی‌که گروهی از مهمانان صلوات می‌فرستند و گروهی دیگر کف می‌زنند. در ادامه نیز مهمانان با یکدیگر درگیر می‌شوند. مریم با کلافگی با محمود تماس می‌گیرد و از او چاره می‌خواهد.

تحلیل: حضور زن شاغل (مریم) در محیط کار بااقتدار همراه است؛ با وجود این، وی هنگام بروز چالش از همسر خود کمک می‌خواهد.

ج) پایگاه اجتماعی

جدول ۸. پایگاه اجتماعی زن شاغل فیلم *خروس‌جنگی*

سرمایهٔ فرهنگی	تحصیلات	-	نسبتاً پایین
	اعتقادات	پذیرش اعتقاد به ضعیف‌بودن جنس زن در برابر مرد تمایل به اشتغال بیرون از خانه به دلیل اعتقاد به دشواری کار زنان در خانه	
	فعالیت اجتماعی	رانندگی	
	وسایل ارتباط‌جمعی	-	
سرمایهٔ اقتصادی	مالکیت بر درآمد	دارد	نسبتاً بالا
	طبقهٔ اجتماعی	متوسط	
	کالای مصرفی	بالا (اتومبیل گران‌قیمت)	
	شرایط اقتصادی	متوسط	
سرمایهٔ منزلتی	توانمندی	متوسط	متوسط
	قدرت	بالا	
	موفقیت	ناموفق	
	ویژگی شخصیتی	مدرن، تعهد، سلطه‌گر، صداقت، وابستگی	
پایگاه اجتماعی		متوسط	

د) تحلیل رمزگان جان فیسک

جدول ۹. خلاصهٔ یافته‌های تحلیل نشانه‌شناختی فیلم *خروس‌جنگی*

رمزگان اجتماعی	ظاهر و پوشش	در ابتدای فیلم ظاهر آراسته و پوشش رنگ روشن، پس از اشتغال حضور در خانه با لباس‌های محل کار و عمدتاً تیره، عدم توانایی تفکیک امور خانه و خارج از خانه استفاده از نام زنانه (فرزانه) برای کاراکتر یک مرد به‌ظاهر قدرتمند اما ضعیف
	لحن و گفتار	تأکید بر دشواری کارهای خانه در قالب گفتار، اشاره به ضعیف‌بودن زنان توسط محمود و اعتراض‌نکردن مریم به این جمله و گفتن اینکه به من نگو زن!
	رفتار	ایجاد طنز از طریق نمایش رفتار ناشیانه و پراشتباه محمود در انجام‌دادن کارهای خانه و تقویت مردانه نبودن این امور، قطع‌شدن ارتباط مادر با فرزندان پس از اشتغال
	محیط	معرفی محیط کار در تالار به‌عنوان محیطی مردانه و حضور نداشتن زنان کارمند
رمزگان فنی	اندازهٔ نما	نماهای کامل
	زاویهٔ دوربین	هم‌سطح چشم
	موسیقی	موسیقی طنز هنگام حضور مرد در خانه و انجام‌دادن امور خانه، القای خنده‌دار بودن انجام‌دادن این کارها توسط مردان
	نورپردازی و رنگ	نورپردازی مایه‌روشن و تناسب با ژانر کمدی
	وسایل صحنه	تأکید بر استفاده از پیشبند آشپزخانه توسط مرد
رمزگان ایدئولوژیک		مردسالاری

ترکیب یافته‌های حاصل از رمزگان فنی و اجتماعی و قراردادن آن در مقوله‌های انسجام و مقبولیت، بیانگر آن است که فیلم زن را به‌عنوان جنس ضعیف‌تر معرفی می‌کند و نقش‌های مادری و همسری را برای وی در اولویت قرار می‌دهد؛ بنابراین فیلم از ایدئولوژی مردسالاری دفاع می‌کند.

یکی از ما دو نفر

الف) خلاصهٔ داستان

سارا در شرکتی استخدام می‌شود که رئیس آن به کارمندان زن خود نگاه ابزاری دارد و به دنبال سوءاستفاده از آنان است. سارا در برابر خواسته‌های وی مقاومت می‌کند و کار خود را با موفقیت به پایان می‌رساند.

ب) یافته‌های حاصل از تحلیل همنشینی

فیلم از ۲۲ سکانس تشکیل شده است که به دلیل کمبود جا در این مقاله فقط سکانس‌های مهم‌تر ذکر می‌شود.

سکانس سوم: سارا برای مصاحبه به شرکت بابک آمده است. بابک از سن سارا و سال تولدش می‌پرسد. در ادامه او را صمیمانه و با عبارت سارا جون خطاب می‌کند که سارا از او می‌خواهد او را با عنوان خانوادگی‌اش خطاب کند. سکانس با نگاه خیره و شیطنت‌آمیز بابک به سارا به پایان می‌رسد.

تحلیل: نگاه جنسیتی به زنان و هوس‌بازی مردان؛ به‌عنوان چالش‌های زنان در محیط کار

سکانس هشتم: سارا در آشپزخانه حضور دارد و پدر متوجه می‌شود که سارا به فکر فرورفته است. پدر، درحالی‌که به امور آشپزی مشغول است، از سارا می‌خواهد که زیر گاز را خاموش کند.

تحلیل: برخلاف عرف جامعه، پدر سارا در خانه و مشغول آشپزی نمایش داده می‌شود. سارا در این خصوص وظیفه‌ای بر عهده ندارد.

سکانس دهم: سارا، نازنین، شایان و بابک در اتاق حضور دارند و مشغول بحث درخصوص بناهای تاریخی هستند. سارا و نازنین به حفظ بنای تاریخی اصرار دارند و شایان و بابک به این موضوع اهمیت نمی‌دهند.

تحلیل: درحالی‌که زن شاغل به حفظ ارزش‌های سنتی در کنار پذیرش مدرنیته اعتقاد دارد، شخصیت مقابل او (بابک) به دستاوردهای سنتی نگاه منفی دارد و آن را بی‌ارزش می‌پندارد.

ج) پایگاه اجتماعی

جدول ۱۰. پایگاه اجتماعی زن شاغل فیلم *یکی از ما دو نفر*

سرمایهٔ فرهنگی	تحصیلات اعتقادات فعالیت اجتماعی وسایل ارتباط‌جمعی	داشتن تحصیلات دانشگاهی از امریکا مدرن‌بودن در کنار عدم نفی سنت، تعهد در روابط بیشترین حضور در محل کار، رانندگی مطالعهٔ کتاب	بالا
سرمایهٔ اقتصادی	مالکیت بر درآمد طبقهٔ اجتماعی کالای مصرفی شرایط اقتصادی	دارد بالا بالا بالا	بالا
سرمایهٔ منزلتی	توانمندی قدرت موفقیت ویژگی شخصیتی	بالا بالا موفقیت تعهد،اجتماعی،مستقل،منطقی،فعال	بالا
پایگاه اجتماعی		بالا	

د) تحلیل رمزگان جان فیسک

جدول ۱۱. خلاصهٔ یافته‌های تحلیل نشانه‌شناختی فیلم *یکی از ما دو نفر*

رمزگان اجتماعی	ظاهر و پوشش	استفاده از شال و عینک دودی و نیز آرایش ملایم، مدرن‌بودن و متانت
	لحن و گفتار	لحن و نحوهٔ بیان بابک؛ معرفی وی به‌عنوان یک مرد هوس‌باز
	رفتار	رفتارهای غیرکلامی، به‌ویژه نگاه‌های خیره و جنسیتی بابک به دختران مطالعهٔ اشعار سنتی، گوش‌دادن به موسیقی سنتی و علاقه‌مندی به بناهای تاریخی در رفتار سارا
	محیط	نمایش ابنیهٔ تاریخی و سپس شرکت مدرن؛ اشاره به دوران گذار سنت به مدرنیته
رمزگان فنی	اندازهٔ نما	نمای کامل
	زاویهٔ دوربین	زاویهٔ هم‌سطح چشم
	موسیقی	شنیدن موسیقی سنتی توسط سارا و موسیقی خارجی توسط بابک
	نورپردازی و رنگ	نورپردازی مایه‌روشن و رنگ‌های شاد؛ متناسب با موفقیت نهایی سارا
	وسایل صحنه	حضور کتب و لوازم سنتی در فضای مدرن خانه سارا؛ اعتقاد حفظ سنت‌ها در کنار مدرن‌شدن
رمزگان ایدئولوژیک		فمینیسم

این فیلم، یک زن شاغل قدرتمند را نشان می‌دهد که با وجود مشکلات فراوانی که در محیط کار برایش به وجود می‌آورند، کار خود را با موفقیت پشت سر می‌گذارد. وی همچنین مردی را که بسیاری از زنان مشتاقانه خواهان او هستند تسلیم می‌کند و به دنبال خود می‌کشاند. مردان این فیلم، هوس‌باز و خیانت‌کار معرفی شده‌اند. هرچند فیلم با نمایش پدری روشنفکر، که دخترش را در تصمیم‌گیری‌ها آزاد و مختار گذاشته و کارهای خانه را نیز خود برعهده گرفته است، او را به‌عنوان یک مرد نمونه معرفی می‌کند. درمجموع و با ترکیب یافته‌های به‌دست‌آمده از رمزگان فنی و اجتماعی، می‌توان گفت که فیلم از ایدئولوژی فمینیسم دفاع می‌کند.

پنج‌ستاره

الف) خلاصهٔ داستان

مریم برای کسب مخارج خود در یک هتل پنج‌ستاره به نظافت مشغول می‌شود. اما به دلیل حسادت و توطئهٔ یکی از مدیران هتل، درنهایت کار خود را رها می‌کند.

ب) یافته‌های حاصل از تحلیل همنشینی

فیلم از ۱۶ سکانس تشکیل شده است که به دلیل کمبود جا در این مقاله فقط سکانس‌های مهم‌تر ذکر می‌شود.

سکانس چهارم: مریم در حال آویزان‌کردن لباس‌های شسته‌شده بر طناب است و هم‌زمان صحبت‌های پدر و مادرش را می‌شنود. هما درحالی‌که کفگیر به دست دارد و به غذا رسیدگی می‌کند، به همسرش می‌گوید که چرا می‌خواهد به خاطر شهریهٔ دانشگاه خانه را بفروشد؛ به‌ویژه آنکه مریم دختر است و برای دختر چه به دانشگاه رفته باشد و چه نرفته باشد، شوهرش تصمیم خواهد گرفت.

تحلیل: زن شاغل این فیلم، سنتی و متعلق به طبقات پایین اجتماعی است.

انجام‌دادن امور مربوط به خانه، توسط مادر و دختر خانواده انجام می‌شود.

سکانس ششم: مریم از لابی مجلل هتل عبور می‌کند و نگاه سرشار از حسرت وی و نیز مقایسهٔ او که منتظر اتوبوس است با دختری که از اتومبیل گران‌قیمت خود پیاده می‌شود و دیگران در را برایش باز می‌کنند.

تحلیل: فیلم بر تفاوت‌ها و تضادهای طبقاتی اشاره دارد.

سکانس یازدهم: آقای آهنگری با عصبانیت به خانم محتشمی که قصد آزاردادن مریم را دارد یادآوری می‌کند که خود وی با فوق‌دیپلم منشی‌گری در جایگاه مدیریتی قرار گرفته است.

تحلیل: زن مدیر و ثروتمند فیلم، تحصیلات مناسب با شغل خود ندارد و با بی‌عدالتی این منصب شغلی را به دست آورده است. وی همچنین با صفات حسادت و خودخواهی معرفی

می‌شود.

ج) پایگاه اجتماعی

جدول ۱۲. پایگاه اجتماعی زن شاغل فیلم *پنج‌ستاره*

سرمایهٔ فرهنگی	تحصیلات	دیپلم- دانشجو	نسبتاً
	اعتقادات	حفظ عزت‌نفس	پایین
	فعالیت اجتماعی	-	
	وسایل ارتباط‌جمعی	مطالعهٔ کتب درسی	
سرمایهٔ اقتصادی	مالکیت بر درآمد	دارد، خرج تحصیل	پایین
	طبقهٔ اجتماعی	پایین	
	کالای مصرفی	پایین	
	شرایط اقتصادی	پایین	
سرمایهٔ منزلتی	توانمندی	پایین	پایین
	قدرت	پایین	
	موفقیت	ناموفق	
	ویژگی شخصیتی	سنتی، ضعف، ترس، تعهد، صداقت، وابسته، منفعل	
پایگاه اجتماعی		پایین	

د) تحلیل رمزگان جان فیسک

جدول ۱۳. خلاصهٔ یافته‌های تحلیل نشانه‌شناختی فیلم *پنج‌ستاره*

رمزگان اجتماعی	ظاهر و پوشش	چهرهٔ ساده، معصومانه و بدون آرایش مریم به‌عنوان یک دختر سنتی در برابر آرایش غلیظ زنان مدرن و مرفه
	لحن و گفتار	اشاره به تحصیلات پایین یک مدیر، بی‌عدالتی و توزیع مشاغل براساس پول و ثروت در گفتار مدیر دیگر
	رفتار	رفتار شرافت‌مندانهٔ طبقات محروم در مقابل رفتار نامناسب و حسادت آمیز ثروتمندان
	محیط	تقابل هتل *پنج‌ستاره* و محل زندگی زن شاغل؛ اشاره به تفاوت طبقاتی و بی‌عدالتی
رمزگان فنی	اندازهٔ نما	نمای کامل
	زاویهٔ دوربین	زاویهٔ هم‌سطح چشم
	موسیقی	موسیقی غمگین تیتراژ ابتدایی و انتهایی، پابرجا ماندن مشکلات
	نورپردازی و رنگ	نورپردازی و رنگ‌های روشن، نوید امید به بهبود شرایط
	وسایل صحنه	پشتی و تلویزیون قدیمی در خانه زن شاغل، در مقابل مبلمان، نورافشان‌ها و ظروف گران‌قیمت هتل
رمزگان ایدئولوژیک		عدالت‌خواهی

ترکیب یافته‌های حاصل از رمزگان فنی و اجتماعی و قراردادن آن در مقوله‌های انسجام و مقبولیت بیانگر آن است که فیلم، با نمایش بی‌عدالتی و تضاد طبقاتی در جامعه، نشان می‌دهد که در جامعهٔ کنونی، تفاوت شغلی نه براساس تحصیلات و شایستگی، بلکه برمبنای پول و ثروت تعریف می‌شود. بنابراین، صرفاً با داشتن پول می‌توان به مشاغل بالای مدیریتی رسید و تحصیلات نمی‌تواند رسیدن به مشاغل بهتر را تضمین کند؛ بنابراین، فیلم از ایدئولوژی عدالت‌خواهی دفاع می‌کند.

۷. *ناهید*

الف) خلاصهٔ داستان

ناهید از همسر خود جدا شده و برای تأمین مخارج خود و پسرش مجبور است کار تایپ انجام دهد. ازدواج وی با مسعود او را از این شرایط سخت می‌رهاند. اما همسر سابق وی با شنیدن این خبر فرزندشان را از ناهید جدا می‌کند تا ناهید از تصمیمش منصرف شود.

ب) یافته‌های حاصل از تحلیل همنشینی

فیلم از ۱۸ سکانس تشکیل شده است که به دلیل کمبود جا در این مقاله فقط سکانس‌های مهم‌تر ذکر می‌شود.

سکانس دوم: ناهید از صاحب‌کار خود می‌خواهد که حقوق این ماهش را زودتر بدهد و او در پاسخ به اشتباه بودن ثبت‌نام امیررضا در مدرسه غیرانتفاعی با وجود مشکلات مالی ناهید اشاره می‌کند. در ادامهٔ سکانس امیررضا را می‌بینیم که از راه می‌رسد و به‌دروغ ادعا می‌کند که با دوستانش به مغازهٔ فلافلی رفته است و رفتن به قهوه‌خانه را کتمان می‌کند.

تحلیل: زن شاغل، به‌رغم داشتن مشکلات مادی، تحصیل فرزند خود را در اولویت قرار می‌دهد و این در حالی است که فرزند قدر فداکاری مادر را نمی‌داند.

سکانس شانزدهم: زنگ خانه به صدا درمی‌آید و برادر ناهید وارد می‌شود و ضمن اشاره به بی‌آبرویی او، به صورتش سیلی می‌زند. سپس با فحاشی به او می‌گوید که ازاین‌پس باید با ما زندگی کنی تا بیش از این آبروریزی نشود.

تحلیل: حاکمیت نگرش‌های مردسالارانه سنتی در شهرهای کوچک و ستمگری مردان علیه زنان؛ به‌عنوان برخی از مشکلات زنان در جامعه.

سکانس هجدهم: ناهید لب دریا ایستاده است و از مسعود می‌خواهد که وکیلش بار دیگر موضوع حضانت را پیگیری کند. سپس هر دو در کنار هم در ساحل قدم می‌زنند. دریا همچنان مواج و طوفانی است.

تحلیل: به‌رغم تلاش ناهید برای مبارزه با شرایط موجود؛ طوفانی‌بودن دریا هم چنان

از تلاطم زندگی او حکایت می‌کند.

ج) پایگاه اجتماعی

جدول ۱۴. پایگاه اجتماعی زن شاغل فیلم *ناهید*

سرمایهٔ فرهنگی	تحصیلات	-	پایین
	اعتقادات	تمایل به استقلال و نارضایتی از تفکرات سنتی	
	فعالیت اجتماعی	-	
	وسایل ارتباط‌جمعی	-	
سرمایهٔ اقتصادی	مالکیت بر درآمد	دارد، خرج خانواده	پایین
	طبقهٔ اجتماعی	پایین	
	کالای مصرفی	پایین	
	شرایط اقتصادی	پایین	
سرمایهٔ منزلتی	توانمندی	پایین	پایین
	قدرت	پایین	
	موفقیت	ناموفق	
	ویژگی شخصیتی	بی‌وفایی، پنهان‌کاری، سلطه‌پذیر، وابسته	
پایگاه اجتماعی		پایین	

د) تحلیل رمزگان جان فیسک

جدول ۱۵. خلاصه‌یافته‌های تحلیل نشانه‌شناختی فیلم *ناهید*

رمزگان اجتماعی	ظاهر و پوشش	تفاوت پوشش ناهید در شرایط اجتماعی مختلف، علاقهٔ ناهید به رهایی از سنت‌ها و تغییردادن پوشش دور از چشم سنت
	لحن و گفتار	گفتار ناهید و دروغ‌گویی و پنهان‌کاری وی
	رفتار	رفتار خشونت‌آمیز و متعصبانهٔ مردان، عدم‌حمایت زنان سنتی از یکدیگر
	محیط	محیط اصلی فیلم یک شهر کوچک سنتی است نمایش دریای مواج و خاکستری نماد شخصیت و حالات درونی ناهید
رمزگان فنی	اندازهٔ نما	نمای کامل
	زاویهٔ دوربین	هم‌سطح چشم
	موسیقی	موسیقی غمگین و صدای امواج دریا متناسب با تلاطم ناهید
	نورپردازی و رنگ	نورپردازی و رنگ تیره، در مقابل نورپردازی و رنگ روشن در خانه مسعود که نوید خوشبختی می‌دهد
	وسایل صحنه	زندگی ساده و به دور از امکانات ناهید در مقابل زندگی مرفه و نسبتاً مدرن مسعود
رمزگان ایدئولوژیک		برابری‌طلبی

ترکیب یافته‌های حاصل از رمزگان فنی و اجتماعی و قراردادن آن در مقوله‌های انسجام و مقبولیت، بیانگر آن است که فیلم مبارزه با سنت‌ها و قوانین مردسالارانه را به‌عنوان راهی برای رسیدن به برابری معرفی و از ایدئولوژی برابری‌طلبی دفاع می‌کند.

تحلیل یافته‌ها

در فیلم‌های تحلیل‌شده که با محوریت زنان شاغل ساخته شده‌اند، زنان شاغل به دو گونه متفاوت بازنمایی شده‌اند.

۱. زنان شاغل مدرن: همچنان که در فیلم‌های *همسر*، *بانوی اردیبهشت* و *یکی از ما دو نفر* مشاهده شد، زنان شاغل مدرن زنانی هستند که شغل و تحصیلات مناسب دارند، عمدتاً از طبقهٔ متوسط اجتماعی هستند و سرمایهٔ فرهنگی، منزلتی و پایگاه اجتماعی مناسب دارند. این زنان با صفات روشنفکری، غیرسنتی و دارای پوشش مدرن، توانمند و قدرتمند، مستقل و فعال، بازنمایی شده‌اند. زنان شاغل این فیلم‌ها در پایان فیلم چالش‌های به‌وجودآمده را به‌خوبی مدیریت می‌کنند و در کار و زندگی شخصی خود موفق‌اند.

۲. زنان شاغل سنتی: همچنان که در فیلم‌های *پنج‌ستاره* و *ناهید* مشاهده شد، زنان شاغل سنتی، زنانی هستند که از روی اجبار و نیاز مالی به اشتغال روی آورده‌اند. این زنان تحصیلات و شغل پایینی دارند و به‌رغم داشتن سرمایهٔ منزلتی نسبتاً مناسب، سرمایهٔ فرهنگی و پایگاه اجتماعی نامناسبی دارند. آن‌ها همچنین در پوشش خود سنتی هستند؛ به‌رغم تلاش برای استقلال، به کمک دیگران وابسته‌اند و در پایان فیلم در حل مشکلات زندگی شخصی و کاری خود ناموفق‌اند.

بنابراین، زن شاغل سنتی، در رویارویی با موانع ساختاری و اجتماعی ناموفق است و مشابه کلیشه‌های رایج زنان به‌صورت ضعیف و وابسته به تصویر کشیده شده است. در مقابل، زنان شاغل مدرن در رویارویی با موانع ساختاری و اجتماعی موفق‌اند و برخلاف کلیشه‌های رایج در خصوص زنان، به‌صورت مستقل، فعال، موفق و قدرتمند، بازنمایی شده‌اند. بنابراین، در این آثار، مدرن‌بودن زنان با استقلال و موفقیت در اشتغال آن‌ها ملازمه دارد.

جدول ۱۶. خلاصهٔ یافته‌ها؛ دو گونهٔ متفاوت از بازنمایی زنان شاغل در سینمای ایران

زنان شاغل مدرن	زنان شاغل سنتی
شغل و تحصیلات مناسب	تحصیلات و شغل نامناسب
عمدتاً از طبقه متوسط اجتماعی	اجبار و نیاز مالی
سرمایهٔ فرهنگی، منزلتی و پایگاه اجتماعی مناسب	سرمایهٔ منزلتی نسبتاً مناسب سرمایهٔ فرهنگی و پایگاه اجتماعی نامناسب
روشنفکر، غیرسنتی و دارای پوشش مدرن، توانمند و قدرتمند، مستقل و فعال	پوشش سنتی، وابستگی به دیگران به‌رغم تلاش برای استقلال
مدیریت چالش‌های به‌وجودآمده	ناتوان در مدیریت چالش‌ها
موفق در کار و زندگی شخصی	ناموفق در کار و زندگی شخصی

در ارتباط با بازتاب شرایط اجتماعی و تفاوت نحوهٔ نمایش زن شاغل در دوره‌های مختلف زمانی می‌توان به نکات ذیل اشاره کرد:

- در دورهٔ اول (آغاز انقلاب تا پایان دولت سازندگی)، در دولت سازندگی برای نخستین بار به اشتغال زنان توجه شده و در فیلم *همسر* یک زن شاغل توانمند در سطوح بالای مدیریتی، در یک جامعه مردسالار به نمایش درآمده است.
- در دورهٔدوم (دولت اصلاحات)، به‌رغم آنکه تفکر مردسالاری بر جامعه حاکم است، امکان افزایش تحصیلات و اشتغال زنان فراهم شده و زنان به استفاده از فرصت به‌وجودآمده برای تغییر شرایط تشویق می‌شوند. در فیلم‌های *بانوی اردیبهشت* و *مجردها*، کسب تحصیلات و رشد فکری به‌منزلهٔ راهی برای رسیدن به جامعهٔ برابر و پیشرفت زنان معرفی می‌شود.
- در دورهٔ سوم (دولت اصول‌گرا)، شاهد بیش‌ازپیش دوقطبی‌شدن جامعه و پررنگ شدن تضاد سنت و مدرنیته هستیم که در آثار این دوره بازتاب داده شده است. فیلم‌های مرتبط با اشتغال زنان در این دوره نیز رویکردهای متفاوتی دارند. در فیلم *یکی از ما دو نفر*، اشتغال زنان تشویق و ترویج شده و در فیلم *خروس‌جنگی*، با نمایش تعارض اشتغال زنان با نقش مادری، زنان به ماندن در خانه و ایفای نقش مادری تشویق شده‌اند.
- در دورهٔ چهارم (دولت تدبیر و امید)، با توجه به آنکه فیلم‌های موردمطالعه مربوط به سال‌های نخست این دولت هستند، به نظر می‌رسد واکنشی به دوران پیشین بوده و متناسب با شرایط فکری و روحی جامعه، عدم تحقق شعارهای گذشته به‌ویژه عدالت اجتماعی را نشان می‌دهند. در فیلم‌های *ناهید* و *پنج‌ستاره*، زنان شاغلی از طبقات پایین و محروم جامعه نشان داده شده‌اند که به‌رغم تلاش برای تغییر شرایط، ناموفق هستند. تفکر مردسالاری همچنان در جامعه و به‌ویژه بافت سنتی و شهرهای کوچک

مشاهده می‌شود. تحصیلات تضمین‌کنندهٔ دستیابی به مشاغل مناسب و عامل رسیدن به برابری نیست و سرمایهٔ اقتصادی در کسب مشاغل برتر تأثیرگذار است. با وجود این، در این آثار متأثر از روی کار آمدن دولت جدید، میزانی از امید به بهبود شرایط مشاهده می‌شود. در این خصوص، می‌توان به تلاش ناهید برای گرفتن حق حضانت فرزند خود در پایان فیلم و نیز استفاده از نورپردازی مایه‌روشن در فیلم *پنج‌ستاره* اشاره کرد.

موضوع، ایدئولوژی و کارکرد فیلم‌های هر دوره نیز بررسی‌شده است که در ادامه توضیح داده می‌شود.

از نظر موضوع، در میان فیلم‌های مطالعه‌شده، سه فیلم به موضوع پذیرش اشتغال و مدیریت زنان در محیط کار توسط مردان، دو فیلم به موضوع قرار گرفتن زن شاغل در دوراهی مادرانگی و حفظ فرزند یا دنبال‌کردن علایق شخصی و دو فیلم دیگر نیز به چالش‌های زنان در محیط کار پرداخته‌اند که نشان‌دهندهٔ آن است که موضوعات ذکرشده از موضوعات اساسی مورد توجه سینمای ایران درخصوص اشتغال زنان بوده است. این موضوعات که در جدول ۱۷ نشان داده شده، در ادامه توضیح داده می‌شود.

جدول ۱۷. موضوعات مرتبط با اشتغال زنان؛ در فیلم‌های بررسی‌شده از هر دوره

موضوع/ دورهٔ زمانی	دورهٔ اول	دورهٔ دوم	دورهٔ سوم	دورهٔ چهارم
پذیرش اشتغال زنان	*همسر*	*مجردها*	*خروس جنگی*	
زن شاغل در دوراهی مادری و حفظ فرزند یا دنبال کردن علایق زنانه و شخصی		*بانوی اردیبهشت*		*ناهید*
چالش‌های زنان در محیط کار			*یکی از ما دو نفر*	*پنج‌ستاره*

یکی از فیلم‌های مطالعه‌شده در دوره‌های اول تا سوم، به موضوع پذیرش اشتغال زنان اختصاص یافته است. این امر نشان می‌دهد که در سال‌های اولیهٔ حضور زنان در محیط کار، هنوز اشتغال زنان، آن هم در سطوح بالای مدیریتی، از سوی مردان قابل پذیرش نبوده است. به‌رغم آنکه در فیلم‌های دورهٔ اول و دوم سعی می‌شود اشتغال زنان در بیرون از خانه نشان داده و تقویت شود، در دورهٔ سوم با نمایش اشتغال زن به‌عنوان مانعی در برابر ایفای نقش مادری، بر حضور زن در خانه تأکید می‌شود.

از میان دو فیلم مطالعه‌شده در دورهٔ دوم و چهارم، یک فیلم از هر دوره به موضوع قرار گرفتن زن شاغل در دوراهی مادری یا دنبال‌کردن علایق شخصی پرداخته‌اند. تکرار این موضوع، پس از گذشت دو دهه، نشان‌دهندهٔ پابرجابودن مشکلات زنان است. هنوز هم زنانی هستند که اسیر سنت‌اند، تحصیلات دانشگاهی ندارند و نمی‌توانند از حقوق زنانه و

شخصی خود دفاع کنند. قوانین موجود در جامعه نیز، پس از گذشت دو دهه، تغییر نکرده و با قراردادن حق حضانت فرزندان برای پدران، حقوق زنان نادیده گرفته می‌شود و دست و پای آن‌ها بسته می‌شود.

با پذیرش مسئلهٔ اشتغال زنان، موضوع جدیدی در فیلم‌های سینمایی مطرح می‌شود که عبارت است از چالش‌های زنان در محیط کار و در برابر کارفرما؛ موضوعی که در دوره‌های اخیر (دورهٔ سوم و چهارم) در فیلم‌های مرتبط با اشتغال زنان به آن پرداخته شده است. این زنان شاغل، درحالی‌که اهداف کاری خود را دنبال می‌کنند، به علت مواجهه با رفتار نامناسب کارفرمای خود و حسادت اطرافیان، در آستانهٔ رهاکردن و ترک کار خود قرار می‌گیرند. در این میان، زن شاغلی که پایگاه اجتماعی مناسبی دارند، کار خود را با موفقیت پشت سر می‌گذارند؛ درحالی‌که زن شاغل سنتی و بدون پایگاه اجتماعی مناسب در حل چالش خود به کمک دیگران وابسته است و درنهایت نیز کار خود را رها می‌کند.

ایدئولوژی فیلم‌ها نیز در جدول ۱۸ قابل‌مشاهده است و در ادامه تشریح می‌شود.

جدول ۱۸. ایدئولوژی فیلم‌های بررسی‌شده در دوره‌های مختلف

ایدئولوژی/ دورهٔ زمانی	دورهٔ اول	دورهٔ دوم	دورهٔ سوم	دورهٔ چهارم
برابری‌طلبی/	همسر	*بانوی اردیبهشت*		*ناهید*
شایسته‌سالاری		*مجردها*		
مردسالاری			*خروس جنگی*	
فمینیسم			*یکی از ما دو نفر*	
عدالت‌خواهی				*پنج‌ستاره*

به جز فیلم *خروس‌جنگی* که ایدئولوژی مردسالاری در آن به چشم می‌خورد، در سایر فیلم‌ها مردسالاری نقدشده و بیشتر فیلم‌ها از ایدئولوژی برابری‌طلبی و شایسته‌سالاری در اشتغال دفاع می‌کنند. همچنین در فیلم *یکی از ما دو نفر* شاهد ایدئولوژی فمینیسم هستیم.

کارکرد فیلم‌ها نیز در دوره‌های مختلف با ویژگی‌های هر دوره تناسب داشته است که در جدول ۱۹ خلاصه شده و در ادامه توضیح داده می‌شود.

جدول ۱۹. کارکرد فیلم‌های بررسی‌شده در دوره‌های مختلف

کارکرد/ دورهٔ زمانی	دورهٔ اول	دورهٔ دوم	دورهٔ سوم	دورهٔ چهارم
ایجاد نگرش جدید	همسر	*بانوی اردیبهشت*	*یکی از ما دو نفر*	
		مجردها		
جامعه‌پذیری/			*خروس جنگی*	
گریزخواهی				
نمایش وضع موجود				*پنج‌ستاره*

در فیلم‌های دورهٔ اول و دوم، از رشد فکری، کسب تحصیلات و اشتغال زنان ترویج و تشویق و از تفکر شایسته‌سالاری و برابری‌طلبی دفاع می‌شود. بنابراین، کارکرد این آثار ایجاد نگرش جدید است. در دورهٔ سوم، فیلم *خروس‌جنگی* سعی دارد در قالب یک نمایش طنز و با نمایش ناتوانی زن شاغل در انجام‌دادن وظایف مادرانهٔ خود، زن را از اشتغال بیرون از خانه نهی کند. بنابراین، دو کارکرد جامعه‌پذیری و گریزخواهی در این فیلم مشاهده می‌شود. این در حالی است که فیلم *یکی از ما دو نفر*، علاوه بر پذیرش اشتغال زنان، برخلاف تفکر رایج، مرد را در آشپزخانه و مسئول انجام‌دادن امور خانه نشان می‌دهد و زن در این خصوص وظیفه‌ای را برعهده ندارد. بنابراین، کارکرد اصلی آن ایجاد نگرش جدید است. فیلم‌های مطالعه‌شده از دورهٔ کنونی نیز با نشان‌دادن واقعیت، یعنی عدم تحقق برابری و عدالت، سعی می‌کنند حس همدردی مخاطب را برانگیزند و متعاقب آن احساس نیاز به تغییر را به وجود آورند.

بنابراین، از میان آثار بررسی‌شده، *خروس‌جنگی* کلیشه‌های جنسیتی زن سنتی را تقویت می‌کند، درحالی‌که سایر آثار سعی دارند کلیشه‌های موجود را بشکنند و مخاطب را وادار کنند به‌گونه‌ای نوین به مسائل زنان و اشتغال آن بنگرد.

نتیجه‌گیری

همان‌طور که گفته شد، در بازنمایی واقعیت در رسانه‌ها، بخشی از واقعیت گزینش شده و جنبه‌هایی دیگر از آن نادیده گرفته می‌شود. به عبارت دیگر، جهت‌گیری‌های ایدئولوژیکی، فرهنگ و قدرت، بر چگونگی رمزگذاری و بازنمایی واقعیت توسط رسانه‌ها تأثیرگذار است.

یافته‌های این مقاله بیانگر آن است که به‌رغم وجود برخی تفاوت‌ها در نمایش زن شاغل در دوره‌های زمانی متفاوت، درمجموع بازنمایی زن شاغل در سینما، با نقد مردسالاری، دفاع از برابری‌طلبی و شایسته‌سالاری در اشتغال همراه بوده است. همچنین، با تأکید بر مدرن و روشنفکر بودن زن شاغل و قرار دادن او در برابر کلیشهٔ زن سنتی (شاغل و غیرشاغل)، لازمهٔ موفقیت زن شاغل، داشتن پایگاه اجتماعی مناسب و مدرن‌بودن نمایش داده شده است.

این رویکرد و جهت‌گیری در بازنمایی زن شاغل نشان می‌دهد سینماگرانی که موضوع اشتغال زنان را در محوریت داستان خود قرار داده‌اند، به دنبال تغییر وضع موجود و اصلاح نگرش و کلیشه‌هایی بوده‌اند که توسط نهادهای حاکم بر جامعه، همچون آموزش‌وپرورش و صداوسیما، شکل گرفته و ترویج داده می‌شوند. در این آثار، ضمن تلاش به‌منظور فاصله‌گرفتن از کلیشهٔ زن ضعیف و سنتی، چنین نشان داده شده است که برای رسیدن به برابری و بهبود شرایط زنان، تنها اشتغال زن و حضور وی در اجتماع کافی نیست؛ بلکه لازم است تحصیلات زنان نیز افزایش یابد و نگرش آنان تغییر کند.

با وجود این، همچنان طبیعی سازی نقش خانه‌داری برای زنان، در بیشتر این آثار به چشم

می‌خورد و اینکه این تفکر نهادینه‌شده، خواسته یا ناخواسته، در این فیلم‌ها بازتولید می‌شود. در نقطهٔ مقابل و در فیلم *یکی از ما دو نفر*، شاهد انجام‌دادن امور خانه توسط مرد هستیم و اینکه زن در این خصوص وظیفه‌ای برعهده ندارد. بنابراین، جای خالی آثاری که در آن تعامل و همکاری زن و مرد در انجام‌دادن امور مربوط به خانه بازنمایی شده باشد به چشم می‌خورد؛ به‌ویژه زمانی که زن نیز همچون مرد به کار بیرون از خانه اشتغال دارد.

منابع

[۱] آزاد ارمکی، تقی؛ امیر، آرمین (۱۳۸۸). «بررسی کارکردهای سینما در ایران (ارزیابی سینمای سال‌های ۱۳۷۴ تا ۱۳۸۵ براساس توزیع کارکردی فیلم‌ها)»، نشریهٔ *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ش۲، ص ۹۹ـ۱۳۰.

[۲] بیچرانلو، عبدالله (۱۳۹۱). *بازنمایی ایران و اسلام در هالیوود*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

[۳] توسلی، غلامعباس (۱۳۸۲). «آیا می‌توان بین کار زن در خانه و کار بیرون آشتی برقرار کرد»، نشریهٔ *مطالعات اجتماعی روان‌شناختی زنان (مطالعات زنان)*، ش۲، ص ۳ـ۲۶.

[۴] چندلر، دانیل (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران: سورهٔ مهر.

[۵] حبیب‌پور، کرم؛ طالبی، سحر؛ آهنگران، محمد (۱۳۹۲). «بازنمایی اشتغال زنان و نقش آن در ساختار خانواده (مطالعهٔ موردی: سریال‌های *دلنوازان* و *همسایه‌ها*)»، فصل‌نامهٔ *مطالعات سبک زندگی*، ش ۳، ص ۶۹ـ۱۰۴.

[۶] راجر دی، ویمر؛ جوزف آر، دمینیک (۱۳۸۴). *تحقیق در رسانه‌های جمعی*، ترجمهٔ کاووس سیدامامی، تهران: سروش.

[۷] راودراد، اعظم؛ زندی، مسعود (۱۳۸۵). «تغییرات نقش زن در سینمای ایران»، مجلهٔ *جهانی رسانه*، دورهٔ اول، ش۲، ص ۱ـ۲۷.

[۸] ربیعی، علی؛ احمدزاده نامور، فرناز (۱۳۸۷). «نظریهٔ بازنمایی رسانه‌ای و تحلیل افکار عمومی متقابل آمریکایی‌ها و ایرانی‌ها»، نشریهٔ *دانش سیاسی*، ش۲، ص ۳۷ـ۶۲.

[۹] سروی زرگر، محمد؛ گیویان، عبدالله (۱۳۸۸). «بازنمایی ایران در سینمای هالیوود»، فصل‌نامهٔ *تحقیقات فرهنگی ایران*، دورهٔ۲، ش پیاپی۸، ص۱۴۷ـ۱۷۷.

[۱۰] سفیری، خدیجه؛ ایمانیان، سارا (۱۳۸۸). *جامعه‌شناسی جنسیت*، تهران: جامعه‌شناسان.

[۱۱] سلبی، کیت؛ کاودری، رن (۱۳۸۰). *راهنمای بررسی تلویزیون*، ترجمهٔ علی عامری مهابادی، چ اول، تهران: سروش.

[۱۲] سلطانی گردفرامرزی، مهدی؛ رحمتی، محمدمهدی (۱۳۸۶). «شیوه‌های بازنمایی جنسیت در سینمای ایران»، نشریهٔ *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، دورهٔ ۳، ش۱۰، ص ۷۹ـ۹۸.

[۱۳] صادقی فسایی، سهیلا؛ بدری‌منش، اعظم (۱۳۹۴). «مطالعهٔ تفسیری نقش خانه‌داری»، فصل‌نامهٔ *فرهنگی- تربیتی زنان و خانواده*، دورهٔ۱۰، ش ۳۱، ص ۵۹ـ۸۷.

[۱۴] عباس‌زاده، محمد (۱۳۹۱). «تأملی بر اعتبار و پایایی در تحقیقات کیفی»، نشریهٔ *جامعه‌شناسی کاربردی* (مجلهٔ پژوهشی علوم انسانی دانشگاه اصفهان)، دورهٔ ۲۳، ش پیاپی ۴۵، ص ۱۹ـ۳۴.
[۱۵] علاسوند، فریبا (۱۳۹۰). *زن در اسلام*، قم: هاجر.
[۱۶] فروتن، یعقوب (۱۳۹۰). «بازنمایی الگوهای اشتغال زنان در متون درسی ایران»، مجلهٔ *زن در توسعه و سیاست (پژوهش زنان)*، دورهٔ ۹، ش پیاپی ۳۳، ص ۳۹ـ۷۸.
[۱۷] فیسک، جان (۱۳۷۶). «فرانوگرایی و تلویزیون»، ترجمهٔ حسام‌الدین آشنا، فصل‌نامهٔ *رسانه*، س۸، ش پیاپی ۳۱، ص ۸ـ۱۴.
[۱۸] فیسک، جان (۱۳۸۰). «فرهنگ تلویزیون»، ترجمهٔ مژگان برومند، فصل‌نامهٔ *ارغنون*، ش۱۹، ص ۱۴۲ـ۱۲۵.
[۱۹] قاسمی، وحید؛ آقابابایی، احسان؛ صمیم، رضا (۱۳۸۷). «بررسی نقش و پایگاه اجتماعی زن و مرد در فیلم‌های دههٔ ۱۳۷۰ سینمای ایران»، نشریهٔ *هنرهای زیبا*، ش ۳۵، ص ۱۲۵ـ۱۳۴.
[۲۰] کاظمی، عباس؛ جوادی یگانه، محمدرضا (۱۳۸۵). «معرفی پژوهش، تحلیل محتوای فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب اسلامی دربارهٔ نگرش نسبت به زنان»، *کتاب زنان*، س۸، ش۳۲، ص۲۰۲ـ۲۰۸.
[۲۱] لیندلف، تامس آر؛ تیلور، برایان سی (۱۳۹۲). *روش‌های تحقیق کیفی در علوم ارتباطات*، ترجمهٔ عبدالله گیویان، چ۲، تهران: همشهری.
[۲۲] معینی‌فر، حشمت‌السادات؛ محمدخانی، نجمه (۱۳۹۰). «بازنمایی الگوی مصرف یک خانوادهٔ امریکایی: سیمسون‌ها در اوقات فراغت»، فصل‌نامهٔ *تحقیقات فرهنگی*، دورهٔ ۴، ش اول، ص ۱۲۸ـ۱۰۵.
[۲۳] ملک‌زاده، فهیمه (۱۳۹۲). *تأثیر جنسیت بر اشتغال زنان*، تهران: جامعه‌شناسان.
[۲۴] مهدی‌زاده، سیدمحمد (۱۳۸۷). *رسانه‌ها و بازنمایی*، تهران: دفتر مطالعات و توسعهٔ رسانه‌ها.
[۲۵] ندری ابیانه، فرشته (۱۳۸۵). «خانه‌داری، اشتغال و زنان ایرانی». مجلهٔ *بانوان شیعه*، ش ۹، ص ۱۲۲ـ۸۹.
[۲۶] هال، استوارت (۱۳۹۳). *معنا، فرهنگ و زندگی اجتماعی*، ترجمهٔ احمد گل محمدی، چ۲، تهران: نی.
[27] Hall, S. (2003). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices,*London: Sage Publication.
[28] Hall, S. &Jhally, S. (2007). *Representation & the Media*, Northampton, MA: MediaEducation Foundation.