*Sociology of Culture and Art* Volume 5. Issue 5. Winter 2024. Pages 21 to 35

Research Paper

# The representation of the female cover-up in post-revolutionary Iranian cinema.

**Ehsan Aqababaee [1]*, Mahsa Shoeibi[2], Zahra Lotfi forushani [3]**

1. Associate Professor, Department of Sociology, Faculty of Literature and Human Sciences, University of Isfahan, Isfahan, Iran (Corresponding author).
2. Master's student in Women's Studies, University of Isfahan, Isfahan, Iran.
3. Master's student in Women's Studies, University of Isfahan, Isfahan ,Iran.

https://doi.org/10.22034/scart.2023.139461.1332

Received: July 26, 2023
Accepted: November 1, 2023
Available Online:March 15, 2024

**Keywords:** Cross-gender acting, Iranian cinema, Gender stereotype, Narrative analysis.

## Abstract

Cross-dressing has become a filmmaking strategy for the representation of women. The increasing trend of the use of cross-dressing in Iranian cinema has raised the question of what is the purpose of cross-dressing in Iranian cinema and how is it represented. To achieve this goal, by adapting theories in the field of women's studies and representation, the method of narrative analysis has been used and 18 films which were made in Iran's post-revolutionary cinema between 1978 and 2022 have been selected by purposeful sampling. The findings show unlike the optimism of previous researches which have considered this characterization as a deficiency of the ruling discourse, the female character is represented in two ways: a gentle woman and a coquettish one. With the way they walk, use hand gestures, sweet laughs, and repeatedly touch their face and make-up, these women exaggerate flirtatiousness to achieve their deceptive goals. Men's incentive for cross-dressing compromise hiding their identity for escaping from trouble, provoking other men, revenge, utilitarianism, and deviance. Cinematic arrangements also reduce these women to a sexual objects. Finally, this representation has led to the reproduction of gender stereotypes in the Iranian society, i.e. the duality of modern-traditional women.

Aqababaee, E., Shoeibi, M. & Lotfi Forushani (2024). The representation of the female cover-up in post-revolutionary Iranian cinema. *Sociology of Culture and Art*, 5 (5), 21-35.

**Corresponding author:** Ehsan Aqababaee
**Address:** Associate Professor of Sociology, University of Isfahan, Iran
**Tell:** 00989132218639
**Email:** e.aqababaee@ltr.ui.ac.ir

# Extended Abstract

## 1- Introduction

Cinema's link with gender and gender relations by characterizing different human concepts is stereotyping and represents real or distorted images of women and men. The depiction of women through cinema in the context of Iranian movies has a gender coding and represents specific images of women in a patriarchal society .Cross-dressing in Iranian Cinema has created a field for direct representation of heterosexuality and heterosexual behavior in Iranian cinema, and it started with the comedy film Mademoiselle Khale (1336). With the change of the dominant discourse, after the Islamic revolution of 1357, the previous stereotypes became obsolete and the female body representation was limited, and new cross-gender acting grew in the heart of the Islamic country. The process of increasing the use of this technique, arouse questions like:

"1. How is cross-dressing represented in Iranian cinema?

2. What is the purpose of cross gender acting in the story of the film?

3. Does cross-dressing reinforce the stereotyping of the female role?

which will be helpful in clarifying the research problem.

## 2- Methods

The method used in the present article is "Narrative Analysis" in which the two terms story and discourse are separated. In this article, at the level of story, character and action, and at the level of discourse, events and cinematic arrangements will be reviewed .Character is studied through Goffman's idea .The Character is a reflection of appearance of the actors in the film and the Act is the actions that performs by them. The Events conclude what is happening to the characters and the Cinematic Arrangements include camera movement, framing, close-up, etc. The validity of the present research is guaranteed in three ways: "accurate description", "simplicity" and "coherence". In addition, several theoretical systems and methods including narrative analysis, representational and feminist theories are used in a coherent report writing situation.

## 3- Results

The results show that cross-gender acting represent female character in two ways: a gentle woman or a coquettish one. The gentle woman is often in the role of mother, wife, and servant, and is depicted with older actors, which in a way stereotypes middle-aged women. Coquet woman is a charming woman with brown or blonde hair color, face and nails makeup, wearing different accessories and using artificial protrusions for the upper body and sometimes without head covering. It is full of flirtatiousness and activism, who is away from the traditional role of women and turns into a rebellious and western modern woman.

All of the represented acts of cross-dressing (except 3of them) are "deception" type. Escaping, extortion, impersonation and exposing other men's relationships are examples of cross-dress acting in movies. The event of motherhood takes place in the patriarchal ideology, while men who have voluntarily chosen femininity in order to achieve their goals face the ideology of discipline. Love is found as a main theme in 7 out of 18 movies. Cross-dress acting takes place as an event of marriage, revenge and love.

Cinematic arrangements represent women as sexual objects. For this purpose, the camera's focus permissively reduces the woman's body to a fragment of her body and engages the viewer's desire. If the film revolves around the perspective of the male character, the audience identifies with his perception and watches the woman as an object for enjoyment. Slow movement separates the character from time, focuses the audience's gaze on the body and turns the movement into something sensual. The way of lighting helps the characters and has an aesthetic purpose.

Representation of the cross-dresser as a sexual object moves towards the activation of both heterosexual and non-heterosexual desire. At the time of cross-dress acting, it is the idea of queer people to show their fellow bodies that is flaunted on the cinema screen, while filmmakers encode the appearance of queer people in a way to creating strong visual and sensual effects. On the other hand, it can be said that the queer man also want to be seen. Gays appear in the cinema in two roles, the sexual subject of the film and the sexual subject for LGBT people and cinema audiences. Iranian filmmakers , unfortunately , have been caught in following the rules , traditions and cinematic censorship and the discussion of heterosexuality is criticized a lot.

## 4- Conclusion

Iranian cinema ,After revolution, faced challenges in representing the image of women, which has led to use cross-dressing as a strategy in order to show women. The duality of modern /traditional woman recreates the same duality of gentle /coquet woman. Based on the findings of this research, the stereotype of flirting for women as the main characteristic of female personality and the act of deception is a stereotype of female trickery. The event of motherhood is done in the service of maternal and patriarchal ideology, while the event of cross-dressing is done in the service of the ideologues of discipline, and we face the revelation of the fake

Aqababaee, E., Shoeibi, M. & Lotfi Forushani (2024). The representation of the female cover-up in post-revolutionary Iranian cinema. *Sociology of Culture and Art*, 5 (5), 21-35.

identity. In cross-dress acting, use in the event of marriage, revenge and love, and we faced with two positive and negative characters, both of whom have voluntarily chosen cross-dressing and want to return to their original masculine identity. Cinematic arrangements represent women in the position of sexual object. In the perspective of feminist-psychoanalytical foundations, cross-dressing exaggerates the stereotypes of femininity and masculinity, and the stereotypes are reconstructed ironically and play a political role. Cross-dress acting in Iran is also based on the exaggeration of the female stereotype and is influenced by the post-revolutionary environment. Based on Butler's theory, this research comes to the conclusion that gender stereotypes mocking female character in order to gain more profit by defying the society's norm. Films turn to cross-dressing to arouse the emotions of the audience and show the reality and escapism to show the family and social reality to the audience.

## 5- Funding

No funding has been received for conducting this research.

## 6- Arrrrr rr Cnntriuutinns:

This article was written in collaboration with each author.

## 7- Conflict of Interests:

The authors declare no conflict of interest.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فصلنامه علمی جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر | دوره پنجم، شماره پنجم، زمستان ۱۴۰۲، ص ۲۱-۳۵

مقاله پژوهشی

# بازنمایی زن‌پوشی در سینمای پساانقلاب ایران

**احسان آقابابایی*[۱]، مهسا شعیبی[۲]، زهرا لطفی‌فروشانی [۳]**

۱. دانشیار، گروه جامعه‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد مطالعات زنان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران.

۳. دانشجوی کارشناسی ارشد مطالعات زنان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران.

https://doi.org/10.22034/scart.2023.139461.1332

**تاریخ دریافت: ٤ مرداد ١٤٠٢**

**تاریخ پذیرش: ١٠ آبان ١٤٠٢**

**انتشار آنلاین: ٢٥ اسفند ١٤٠٢**

**چکیده**

زن‌پوشی به یک استراتژی فیلمسازی جهت نمایش زن تبدیل شده است. روند افزایشی استفاده از زن پوشی در سینما ایران، این سوال را مطرح نموده که هدف زن‌پوشی در سینمای ایران چیست و چگونه بازنمایی می‌شود. برای نیل به این هدف، ضمن اقتباس نظریاتی در حوزه مطالعات فمینیست و بازنمایی، روش تحلیل‌روایت مورد استفاده قرار گرفته است و ۱۸ فیلم که در طی سال‌های ۱۳۵۷ تا سال ۱۴۰۰ در سینمای پساانقلابی ایران ساخته شده با روش نمونه‌گیری هدفمند انتخاب شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد که برخلاف خوش‌بینی پژوهش‌های پیشین که این‌گونه شخصیت‌پردازی را نقص گفتمان حاکم قلمداد کرده‌اند، شخصیت زن‌پوش به دو شیوه زن‌رام و زن‌طناز بازنمایی شده است. این زنان با نحوه راه‌رفتن، استفاده از حرکات دست، خنده‌های ملیح و دست‌زدن مکرر به چهره و آرایش، به نحو اغراق‌آمیزی عشوه‌گری پیشه می‌کنند تا به مقاصد فریبکارانه خود دست یابند. انگیزه مردان از زن‌پوشی شامل پنهان‌سازی هویت و فرار از مخمصه، تحریک مردان، انتقام، منفعت‌طلبی و کجروی است. تمهیدات سینمایی نیز زن‌پوش را به ابژه جنسی فرو می‌کاهد. در نهایت، این بازنمایی به بازتولید کلیشه‌های جنسیتی در جامعه ایرانی یعنی دوگانه زن مدرن-سنتی منجر شده است.

**واژه‌های کلیدی:** زن‌پوشی، سینمای ایران، کلیشه‌جنسیتی، تحلیل‌روایت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

**استناد:** آقابابایی، احسان؛ شعیبی، مهسا و لطفی‌فروشانی، زهرا (۱۴۰۲). بازنمایی زن‌پوشی در سینمای پساانقلاب ایران. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵ (۵)، ۲۱-۳۵.

* **نویسنده مسئول: احسان آقابابایی**

**نشانی:** دانشیار، گروه جامعه‌شناسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران.

**تلفن:** ۰۹۱۳۲۲۱۸۶۳۹

**الکترونیکی:** e.aqababaee@ltr.ui.ac.ir

## ۱- مقدمه و بیان مسئله

سینما به دلیل ظرفیت و امکاناتش، مفاهیم و مسائل مختلف انسانی از جمله جنسیت، احساسات، خاطره و تخیل را به تصویر می‌کشد (برانستون، [1]۲۰۰۰). علاوه بر این، سینما، رسانه‌ای کلیشه‌ساز نیز هست. یکی از این کلیشه‌ها «کلیشه‌های جنسیتی» است. از این قرار، هنگام صحبت از موضوع زنان در جامعه باید به تعصبات سینمایی توجه کرد زیرا سینما می‌تواند به کلیشه‌ها قدرت و مقبولیت ببخشد و نسخه‌ای متفاوت از حقیقت، به مخاطب تحمیل کند. از این قرار، سینما با جنسیت و مناسبات جنسیتی گره خورده و حاوی تصاویر واقعی یا تحریف‌شده از زنان و مردان است.

متن فیلم‌های سینمایی در ایران دارای رمزگذاری جنسیتی است که با سایر گفتمان‌های رمزگذار تفاوت دارد و برخی رموز را به نفع دیگر رموز بیرون رانده و نظام خود را می‌سازد. دلیل این امر آن است که بافتار فیلم‌ها عملکرد فعالانه‌ایی دارند که می‌توانند رموز را جا به جا کند (استم[2]، ۱۳۸۳). یکی از انواع کلیشه‌های جنسیتی، رمزگذاری زن‌پوشی است. سینما از مهم‌ترین ژانرهایی است که با تکیه بر کلیشه‌های جنسیتی، تصاویر خاصی از زنان را در ارتباط با جامعه مردسالاری بازنمایی می‌کند (زین العابدینی و شفیعون، ۱۴۰۲). سینما همچنین می‌تواند نگاهی سرکوبگرایانه یا رهایی‌بخش داشته باشد. اهمیت اجتماعی سینما بدون درنظرگرفتن جنبه‌های تخریبی در سنت‌ها، قابل‌باور نیست و ادراک افراد از جهان را تغییر می‌دهد. بنابراین سینما نقش انکارناپذیر در شکل‌گیری دیدگاه‌ها و رفتاری افراد و هدایت مناسبات و تغییر افکار عمومی دارد و بازتابی از واقعیت اجتماعی است (عظیمی دولت آبادی و داورمقدم، ۱۳۹۸).

در دوره پهلوی دوم، «زن‌پوشی» در سینمای ایران با فیلم مادموزال خاله (۱۳۳۶) شروع شد. ظاهرشدن در فیگور جنس‌مخالف، زمینه‌ای را برای بازنمایی غیرمستقیم از دگرباشی و رفتارهای دگرباشانه در این فیلم کمدی ایجاد کرد و سپس در فیلم‌های دیگری چون شیرفروش (۱۳۳۹) اینم یه جورشه (۱۳۳۸)، آخرین‌هوس (۱۳۳۹)، دوستت دارم (۱۳۴۲) و مرخصی اجباری (۱۳۴۴)، محملی برای نمایش تمایلات سرکوفت خورده شد. به مرور در جامعه‌ای محافظه‌کار و مردسالار، مردان زن‌پوش جای خود را به اِواخواهرها[3] دادند. در دهه ۱۳۵۰، تمایلات دگرباشانه آماج توهین‌های زن‌ستیزانه قرار گرفت (حسینی،۱۳۹۹).

با وقوع انقلاب ۵۷، گفتمان اسلام‌گرایی، قوانین جدیدی را وضع نمود و تغییرات قابل توجهی در نحوه بازنمایی و کاراکترها ایجاد کرد. کلیشه‌های جنسیتی قبلی منسوخ و کلیشه‌های جدیدی شکل گرفت (نفیسی ۲۰۰۱؛ آقابابایی، ۱۴۰۰). در حالی که نمایش بدن زن با محدودیت مواجه گردید، برخی از سینماگران استراتژی «زن‌پوشی» را دوباره به کار گرفتند. اما زن‌پوشی جدید در دل یک نظام اسلامی تکوین می‌یافت و بر روی پرده سینما سازوکارهای جدید به خود می‌گرفت و تصویر کمتر سانسور شده‌ای از زنانگی در دسترس عموم قرار می‌داد. روند افزایشی روی‌آوردن کارگردان‌های فیلم‌های پرمخاطب و بازیگران مطرح به زن‌پوشی اهمیت این موضوع را نشان می‌دهد که هدف ایجاد زن‌پوشی در فیلم‌ها چیست و سینما چگونه آن را بازنمایی می‌کنند. مقالهٔ حاضر بر اهمیت پرداختن به زن‌پوشی در سینمای بعد از انقلاب اسلامی تاکید دارد. بدین منظور پاسخ به سوال های زیر می‌تواند در آشکارسازی مسئله تحقیق راهگشا باشد.

۱. زن‌پوشی در سینمای ایران چگونه بازنمایی می‌شود؟
۲. هدف ایجاد زن‌پوشی در داستان فیلم‌ها چیست؟

[1] .Branston
[2] . Stam

[3] واژه اواخواهر یک متلک و همان ای وای خواهر است که به مردانی که رفتار زنانه دارند گفته می‌شود.

آقابابایی، احسان؛ شعیبی، مهسا و لطفی‌فروشانی، زهرا (۱۴۰۲). بازنمایی زن‌پوشی در سینمای پساانقلاب ایران. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵ (۵)، ۲۱-۳۵.

۳. زن‌پوشی به کلیشه‌سازی نقش زنانه چگونه دامن می‌زند؟

## ۲- پیشینهٔ پژوهش

### ۲-۱: پیشینهٔ تجربی

در مطالعات خارجی، پژوهش‌های بسیاری در رابطه با مخالف‌پوشی (هاوکس، ۱۹۹۵؛[۴] بونر،۱۹۹۸؛[۵] بورسیه[۶]،۱۹۹۹؛ والدن،۲۰۰۶)[۷] و مطالعات سینما و بازنمایی زن (کوهن، ۱۹۸۵،[۸] داون، ۱۹۸۷؛[۹] بری،۱۹۸۸؛[۱۰] مالوی،۱۹۸۹؛[۱۱] ریچ،۱۹۹۰؛[۱۲] داسگوپتا،۲۰۰۶؛[۱۳] یو،۲۰۱۱)[۱۴] انجام شده است. استدلال محققانی همچون دباشی (۱۹۹۹)،[۱۵] نفیسی (۲۰۰۱)[۱۶]، فیشر (۲۰۰۴)[۱۷] و معلم (۲۰۰۵)[۱۸]، در فضای سینمای ایران پس از انقلاب، یک فضای ابهام آمیز توصیف شده که در تلاش برای تصویرسازی ملی و سوژه‌بودگی ایرانی بوده و در آخر سوژه‌بودگی زن‌پوشی از دل این مناقشات بیرون می‌آید. معلم (۲۰۰۵) محوریت جنسیت را در این روند در نظر می‌گیرد و پست مدرنیته ایرانی را از طریق تعاملات مفاهیم ملی و فراملی در سینما جستجو می‌کند و به ارتباط بین تمثال و تراجنسیتی‌های سینمای ایران می‌پردازد، همچنین به بررسی لحظات گذر، مخالف‌پوشی و تغییر جنسیت در ایران توجه دارد. نجم آبادی (۲۰۰۵)[۱۹] به میل همجنس‌گرایان در ایران می‌پردازد. خشتی (۲۰۰۹)[۲۰] در مقاله خود به ترسیم فضاهای گفتمانی و بررسی چهره‌های تراجنسیتی در سینمای ایران می‌پردازد و مسیر تبدیل شدن تاریخی سوبژکتیویته‌های نوظهور ترنس و دگرباشان را ردیابی می‌کند و واژه «کوییر» را در مطالعه خود (برگرفته از سامرویل،۲۰۰۷)[۲۱] استفاده می‌کند. زین‌العابدینی و شفیعیون (۱۴۰۲) در پژوهش خود به بررسی کلیشه‌های جنسیتی در سینمای ایران می‌پردازند و نشان می‌دهند که صنعت فیلم‌سازی ایران از تکرار کلیشه‌های جنسیتی مبرا نبوده است. برخلاف پژوهش‌های خارج از ایران، در پژوهش‌های داخلی به مسئله زن‌پوشی توجه چندانی نشده است و فقط یک مقاله در زمینه مخالف‌پوشی انجام شده است. محمودی و غنیون (۱۳۹۶) نیت مردان از مخالف‌پوشی را فریب و رسیدن به هدف عنوان می‌کنند. از نظر این پژوهش، مخالف-پوشی، اعتباری‌بودن گفتمان حاکم را یادآوری شده و به طور موقت آن را به چالش می‌کشد. مطالعه حاضر ضمن ارج نهادن به مطالعات پیشین، سعی دارد به شیوه متفاوت به بررسی مخالف‌پوشی سینمای ایران بپردازد. اصلی‌ترین هدف پژوهش پیش رو توجه به بازتولید کلیشه‌های جنسیتی و اهداف زن‌پوشی در فیلم‌ها است که برخلاف پژوهش‌های بالا، به بررسی سوژه زن‌پوشی در برخی از فیلم‌های بعد از انقلاب می پردازد. بنابراین برای برساخت مفاهیم اجتماعی نو، نیازمند پژوهشی مستقل است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[4] Hawkes
[5] Bonner
[6] Bourcier
[7] Wolden
[8] Kohn
[9] Doane
[10] Berry
[11] Mulvey
[12] Rich
[13] Dasgupta
[14] Yue
[15] Dabashi
[16] Naficy
[17] Fisher
[18] Moallem
[19] Najmabadi
[20] Kheshti
[21] Somerville

آقابابایی، احسان؛ شعیبی، مهسا و لطفی‌فروشانی، زهرا (۱۴۰۲). بازنمایی زن‌پوشی در سینمای پساانقلاب ایران. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵ (۵)، ۲۱-۳۵.

## ۲-۲: ملاحظات نظری

با توجه به اینکه موضوع مقاله حاضر در رابطه با تراپوش‌ها است تعریف این اصطلاح به درک بیشتر خواننده کمک می‌کند. تراپوش‌ها[۲۲] افرادی هستند که لباس جنس مخالف پوشیده و به آن‌ها «لباس ضربدری» [۲۳]و «نافی جنسیت» [۲۴]هم می‌گویند. صنعت سینما، تراپوش‌ها را به شیوه‌ای شوخ و طنز در فیلم‌های کمدی به نمایش می‌گذارد (اترینگتون و داوتی، ۱۳۹۷[۲۵]). مبانی نظری پژوهش حاضر متشکل از دو نظریه فمینیستی – روانکاوری و نظریه بازنمایی است، که در ادامه به مروری اجمالی از این دو می‌پردازیم.

### نظریات فمینیستی- روانکاوی

ورود روان‌کاوی به درون نظریه فمینیستی فیلم، به جای آنکه تفاوت‌های جنسی را از پیش‌تعیین‌شده بداند به تغییر و ساختارزدایی دست می زنند و به هویت که زنانگی و مردانگی به صورت اجتماعی شکل می‌گیرد، تاکید دارند. بحث مهم لورا مالوی (۱۹۷۵) «لذت بصری و سینمای روایی»[۲۶] که بر روی روابط متنی بین پرده و بیننده تمرکز دارد، بخش مهمی از نظریه فمینیستی مبتنی بر روان‌کاوی است. مالوی موضوع زنانه در درون آپاراتوس سینمایی را تحلیل می‌کند و نشان می‌دهد که سینما با قواعد و شرایط خود، دیده‌شدن زن را سبب می‌شود. مالوی معتقد است که فیلم از نقطه دید مردانه روایت می‌شود و سپس بیننده‌ایی که با قهرمان مرد همسان‌پنداری کرده را با عنوان نظر باز یاد می‌کند. از نظر وی روایت در سینمای روایی کلاسیک بر مبنای سیر و سلوک ادیپی است و به دریافت‌ها و فانتزی‌های مردانه درباره زنان گره می‌خورد. در نقطه مقابل، سینمایی که زنان می‌خواهند خود را به گونه دیگر به نمایش بگذارند برای شکل‌دادن متفاوت سوژه اجتماعی و میل دوگانه یک روایت ضد ادیپی خواهد بود (هیوارد، ۱۳۸۸)[۲۷].

باتلر اشاره می‌کند که مردان هم‌باش، با پوشیدن لباس زنانه به بی‌ثباتی و قالب‌گیری مجدد هنجارها از طریق ایده‌آل‌های جنسیتی می‌پردازند و به همین دلیل ادعاهای مردانگی هژمونیک ناهمجنس‌خواه را بی‌ارزش می‌کنند. ناهمجنس‌خواهی هژمونیک یک اجرای تقلیدی است که به تولید ایده‌آل‌های خود پرداخته و آن‌ها را تکرار می‌کند. به نظر باتلر باید توجه کرد که تحقیرها و طردهایی که برای مسئلهٔ هم‌باش است به شکل‌گیری وحدت نادرست بین مردان و زنان منجر می‌شود که مقبول تمام جوامع نیست (بارکر، ۱۳۸۷)[۲۸]. باتلر از دگرگون شدن هویت ها به دلیل زن پوشی سخن می‌گوید. وی زن‌پوش را یک کاراکتر زرق و برق دار می‌داند که لباس‌های عجیب و غریب می‌پوشند که می‌تواند زنی باشد در لباس مرد یا عکس آن. همچنین می‌تواند شامل یک زن که به شکل یک زن دیگر یا یک مرد که به شکل مرد دیگری تغییر قیافه داده است، تصویر شود. زن‌پوش‌ها با مرزهای هویت‌های جنسی بازی می‌کنند. آن‌ها عمداً کلیشه زنانگی و مردانگی را به صورت اغراق آمیز بازنمایی می‌کنند. بنابراین کلیشه‌ها به صورت کنایه بازسازی می‌شوند. زن‌پوش‌ها در مورد هویت واقعی خود کسی را گول نمی‌زنند. مانند «اثر بیگانگی»

22 Trannies
23 Cross-dresser
24 Gender-bender
25 Etherington-Wright, Doughty
26 Visual and Other Pleasures
27 Hayward
28 Barker

آقابابایی، احسان؛ شعیبی، مهسا و لطفی‌فروشانی، زهرا (۱۴۰۲). بازنمایی زن‌پوشی در سینمای پساانقلاب ایران. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵ (۵)، ۲۱-۳۵.

برشت[۲۹]نمایش آن‌ها بر اساس یک نوع همکاری با تماشاچی است. هویت جنسی «متعارف» و به تبع آن، کاراکتر مشروط هویت جنسی را به نمایش می‌گذارد. به همین دلیل، زن‌پوش یک نقش کاملاً سیاسی است که هر گونه هویت طبیعی را تخریب می‌کند. به گفته باتلر «از بعضی جهات عملکرد زن‌پوش آن چیزی است که ما در زندگی روزمره انجام می‌دهیم، وقتی که ما خود را با هویت‌های جنسی حاکم همنوا می‌کنیم. در نتیجه، ما لازم داریم یاد بگیریم که همان فاصله و همان طنزی که در رابطه با این هویت‌ها توسط زن‌پوش به نمایش گذاشته می‌شود را مرسوم کنیم.»(هاشملو،۱۴۰۰). باتلر معتقد است واژگانی مانند زن و مرد اسم نیستند؛ بلکه فعل هستند؛ بنابراین، جنسیت همیشه یک فعل است. همچنین هیچ هویت جنسیتی ثابتی وجود ندارد. این هویت را به صورت عملی تولید می‌شود نکتهٔ شایان ذکر در بحث جنسیت به‌مثابهٔ اجراگری در باتلر این است که کنش‌های جنسیتی را دو بعد ایجابی و سلبی را دارند .جنبهٔ سلبی به تکرار ساختارهای در آنها متولد شده است، محکوم است که به اتحاد و ثبات ظاهری هویت جنسیتی تاکید دارد؛ اما در جنبهٔ ایجابی، سوژه دستِ‌کم می‌تواند کلیشه‌ها را به سخره بگیرد و برخی از این شکل‌های تمسخر، سرپیچی از هنجارهای اصلی است. ساختار فرهنگی، اجتماعی، گفتمان و قدرت همه‌جا حاضر است؛ ولی می‌توان با اعمال شورش و اجرای نقیضه‌گون دربرابر آنها مقاومت کرد و با ورود به ساحت عاملیت و جعل هویت به واژگون‌سازی هویت برساخته اقدام کرد. اگرچه هویت جنسیتی به‌مثابهٔ اجراگری در چهارچوب ساختارهای مختلف برساخته می‌شود، همواره روزنه‌ای به‌منظورِ ظهور الگوهای جدید در آن وجود دارد؛ الگوهایی که دربرابر الگوهای ثابت ناهنجار و غیرطبیعی قلمداد می‌شوند؛ اما همین تکرار کنش‌ها می‌تواند در طول زمان آن‌ها را منطقی و معقول نشان داده شود (هاشملو،۱۴۰۰). بدین ترتیب در موضع فمنیست – روان‌کاوری، زن‌پوشی کلیشه‌ها را به صورت کنایه بازسازی می‌کند و یک نقش کاملاً سیاسی است که هر گونه هویت ها را دستخوش تغییر قرار می‌دهد.

**نظریه بازنمایی**

دیدگاه سینمای پس از انقلاب‌اسلامی در بازنمایی زن، این است که زن ابزاری برای سرگرمی و لذت نبوده بلکه نشان از هویت فرهنگی جامعه است. حضور زن در این دوره با تغییرات و تحولات چشمگیری رو به رو است که با توجه به ساختارهای اجتماعی و فرهنگی انقلاب مشخص می‌شود. اوایل دهۀ ۷۰، زنان با نقش‌های مهمتری چون دکتر، پرستار و مادر دلسوز ظاهر شدند. رشد فرهنگ اسلامی سبب شد زن به موضوع اصلی فیلم تبدیل شود که خود به دو گروه تقسیم می‌شوند. گروه اول بازنمایی زنان سنتی است، که دغدغه خانوادگی داشته و کارکرد مهم‌شان خانه‌داری است؛ و گروه دوم بازنمایی زن مدرنی است، که به مسائل کلان توجه کرده و دغدغه فراتر از خانواده دارد. این دو گروه تابع تحولات سیاسی و اجتماعی است (عبدالخانی، ۱۳۹۰).

هال در نظریه برساختگرایی بازنمایی[۳۰] توضیح می‌دهدکه رسانه واقعیت را بازتاب نمی‌دهد بلکه آن را به شکل رمز نشان داده و با طرح این سوال که سرکوب‌ها چگونه در عنوان بازنمایی جنسیتی اجرا می‌شوند، پاسخ می‌دهد که مفهوم فتیشیسم و تعریف آن یعنی متفاوت به مثابه دیگری، تقلیل به بدن، بدوی در مقابل تمدن، موجود جنسی، بت وارگی، سوژه تقلیل شده از نمایش بدن می‌باشد. عواملی که سبب ویژگی فتیشیسم می‌شود به دلایل گوناگون است. یکی از عوامل قطعه قطعه شدن سوژه و تقلیل به یک اثر شده و جز به جای کل جایگزین می‌شود، در آخر شی یا ابژه، یا قطعه‌ای از کل به سوژه تبدیل می‌شود که این عمل نقش مهمی را در بازنمایی ایفا می‌کند (گیویان و سروی زرگر ، ۱۳۸۸). هال، بازنمایی را با بهره‌گیری از نشانه‌ها به تولید معنا در

[۲۹] در روش بیگانه‌سازی برشت، تماشاچی از همذات‌پنداری با کاراکترهای نمایش باز داشته می‌شود. پذیرش و یا رد اعمال بازیگران به صورت آگاهانه صورت می‌گیرد و نه در سطح ناخودآگاه تماشاچی

[30] Representational constructivism

آقابابایی، احسان؛ شعیبی، مهسا و لطفی‌فروشانی، زهرا (۱۴۰۲). بازنمایی زن‌پوشی در سینمای پساانقلاب ایران. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵ (۵)، ۲۱-۳۵.

جهان واقعی تعریف می‌کند که به صورت نمادین نمایش داده می‌شود. جهان بازتاب واقعی نیست بلکه با استفاده از قالب زبان می‌تواند نظام‌های بازنمایی گوناگونی ایجاد کرد. به عبارتی، معنا از طریق عمل دلالت‌گرانه یا همان تولید معنا ساخته می‌شود. هال تاکید می‌کند که در بازنمایی فقط بخشی از واقعیت مورد توجه قرار می‌گیرد و سایر واقعیت‌ها چشم پوشی می‌شود (معینی‌فر و محمدخانی، ۱۳۹۰). «کلیشه‌سازی» و «طبیعی‌سازی» دو راهبردی مهم بازنمایی می باشد. کلیشه‌سازی به فرایندی گفته می‌شود که جهان را برای ایجاد معنا طبقه‌بندی می‌کند تا مفهومی از جهان شکل دهد (مهدی زاده،۱۳۸۷؛ کبیری و شافعی، ۱۴۰۰). طبیعی‌سازی نیز به فرآیندی گفته می‌شود که ساخت‌های اجتماعی و فرهنگی به صورتی نمایش داده می‌شود که گویی امور طبیعی هستند (گیویان و سروی زرگر، ۱۳۸۸؛ کبیری و شافعی،۱۴۰۰).در نظریه بازنمایی هال، از طریق نشانه‌ها و زبان است که می‌توان معانی را خلق کرد و به افراد جامعه نشان داد و وارد فرهنگ می‌شود. رسانه‌ها جهان واقعی را به صورت نمادین نشان می‌دهند و به خلق معنا می‌پردازند. فیلم‌ها معانی خاصی را ایجاد می‌کنند و به مخاطب انتقال می‌دهند. آن‌ها معانی آشکاری ندارند بلکه با نشانه‌ها مقاصد خود را نشان می‌دهند تا مخاطب آن را رمزگشایی کند و به آن واکنش نشان دهد. گاهی رسانه‌ها از زبان برای انحراف افکار عمومی استفاده می‌کنند زبان می‌تواند بازنمای حقایق باشد هم آن را وارانه و واقع‌نما نمایش دهد. رسانه از نقش و کارکرد سینما با زبان برای ارتباط با انبوهی از مخاطبان بهره می‌گیرد (بیچرانلو، ۱۳۹۱؛ کبیری و شافعی،۱۴۰۰). هر کلیشه‌ایی دارای دو ویژگی است: ویژگی اول این است که نمی‌توان به سهولت آن را تغییر داد و دوم تولید بار معنایی منفی است و استورات هال کلیشه را کنش معناساز معرفی می‌کند و برای درک بازنمایی نیازمند بررسی عمیق کلیشه‌ها هستیم (بارکر، ۱۳۸۸؛ کبیری و شافعی، ۱۴۰۰). مطالعه مبانی نظری و مفهومی همچون چراغی است که راه این پژوهش کیفی را روشن می‌کند. بدین معنی که از نظریه فمینیستی – روانکاوانه این ایده را مبنا قرار می‌دهیم که از یک سو، سینما همواره زنان را موضوع لذت نظری مردان قرار داده است و زن‌پوشی در سینمای ایران نیز چنین مقاصدی را هم دنبال می‌کند. از سوی دیگر، جنسیت امری اجرایی است و لذا زن‌پوشی اجرای زنانگی با همان کارکردهای معمول خواهد بود. نظریه بازنمایی هال نیز به ما نشان می‌دهد که زنانگی در سینمای ایران را صرفاً بازنمایی واقعیت موجود نینگاریم، بلکه کلیشه‌های جنسیتی در آن رمزگذاری و بازتولید می‌شوند.

## ۳- روش پژوهش

روش مورد استفاده در مقاله حاضر «تحلیل‌روایت» است. این روش متعلق به پارادایم تفسیری بوده و از نظر هستی‌شناسی ایدئالیستی و از لحاظ معرفت‌شناسی برساخت‌گرا است. بر مبنای یک تعریف، تحلیل‌روایت ساختار بیرنگ و نظام‌مند روایت‌گویی را مطالعه می‌کند (ریان و ون لپان،۱۹۹۳: ۱۱۰)[۳۱] در تحلیل‌روایت، دو اصطلاح داستان و گفتمان از هم مجزا می‌شود. گفتمان شامل همهٔ شگردهایی است که مؤلفان به کار می‌گیرند تا به شیوه‌های گوناگون اصل داستان را عرضه کنند (مک کویلان،۲۰۰۴)[۳۲] داستان عبارت از کنش‌هایی است که به لحاظ منطقی و زمانی با هم در ارتباط بوده و شخصیت‌ها یا آن را به وجد می‌آورند یا از سر می‌گذرانند (برگر،۱۹۹۷؛ بال،۲۰۰۹)[۳۳]. در این مقاله در سطح داستان، شخصیت و کنش در سطح گفتمان، رخداد و تمهیدات سینمایی مورد بررسی قرار می‌گیرد. شخصیت، خصلت‌ها و ویژگی‌های فردی ثابت و پایداری هستند که از طریق بازیگران در جهان داستان دست به کنش می‌زنند. در این مقاله شخصیت از طریق ایده گافمن مطالعه می‌شود. از نظر گافمن (۱۹۷۸) شخصیت افراد در جلوی صحنه شامل نمای شخصی است که مجموعه‌ای از چیزهایی را دربر گرفته که با اجرای شخص مشخص

[31] .Ryan&Von Lphen
[32] . McQuillan
[33] . Berger,; Bal.

آقابابایی، احسان؛ شعیبی، مهسا و لطفی‌فروشانی، زهرا (۱۴۰۲). بازنمایی زن‌پوشی در سینمای پساانقلاب ایران. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵ (۵)، ۲۱-۳۵.

می‌شود که شامل نمای ظاهری فرد، پوشش، الگوهای رفتاری، لباس، ژست و حالت چهره می‌شود. کنش نیز آن چیزی است که شخصیت‌ها انجام می‌دهند (آسا برگر،۱۳۸۰؛ گافمن، ۱۹۷۸؛ ریمون‌کنان،۱۳۸۷)[۳۴] درمورد تمهیدات سینمایی با استفاده از تکنیک‌های فیلم‌برداری، از قبیل قاب‌بندی، نورپردازی، جلوه‌های بصری و زوایای دوربین با به تصویرکشیدن کاراکتر معنایی فراتر از گفته‌ها و عملکردها به مخاطبین منتقل می‌شود (آقابابایی،۱۴۰۰). در جدول ۱ به اختصار به روش مورد استفاده در مقاله پیش‌رو پرداخته می‌شود:

**جدول ۱: روش تحلیل روایت**

| ابزار روشی | توضیح | سطح تحلیل |
|---|---|---|
| شخصیت | عبارت است نما و منش بازیگران فیلم | داستان فیلم |
| کنش | آن اعمالی است که شخصیت آن را انجام می‌دهند | داستان فیلم |
| رخداد | حوادثی که پیش پای شخصیت‌ها قرار می‌گیرد | گفتمان فیلم |
| تمهیدات سینمایی | شامل حرکت دوربین، قاب‌بندی، کلوزآپ و..... | گفتمان فیلم |

حجم نمونه مقاله حاضر از ۱۸ فیلم سینمای ایران است که در طی سال‌های ۱۳۶۵ تا ۱۳۹۶ در سینمای پساانقلابی ایران ساخته شده است. از نظر ژانر، ۱۵فیلم کمدی و ۳ فیلم دیگر درام هستند. روش نمونه‌گیری از نوع هدفمند است و هدف انتخاب فیلم‌هایی است که مرد زن‌پوش در آن‌ها بازنمایی شده باشند. این فیلم‌ها در جدول ۲ قید شده اند:

**جدول ۲: نمونه‌های تحقیق**

| ردیف | نام فیلم | سال | ردیف | نام فیلم | سال |
|---|---|---|---|---|---|
| ۱ | دستفروش | ۱۳۶۵ | ۱۰ | پسر تهرانی | ۱۳۸۷ |
| ۲ | آدم برفی | ۱۳۷۳ | ۱۱ | کلاه کیس | ۱۳۸۸ |
| ۳ | مزاحم | ۱۳۸۰ | ۱۲ | خوابم میاد | ۱۳۹۰ |
| ۴ | صورتی | ۱۳۸۱ | ۱۳ | آخر خلاف | ۱۳۹۲ |
| ۵ | معادله | ۱۳۸۲ | ۱۴ | مرد خاکستری | ۱۳۹۲ |
| ۶ | مکس | ۱۳۸۳ | ۱۵ | خواب‌زده | ۱۳۹۲ |
| ۷ | شاخه گلی برای عروس | ۱۳۸۳ | ۱۶ | دم سرخ‌ها | ۱۳۹۶ |
| ۸ | کلاهی برای باران | ۱۳۸۵ | ۱۷ | لازانیا | ۱۳۹۶ |
| ۹ | قاعده بازی | ۱۳۸۵ | ۱۸ | کروکودیل | ۱۳۹۶ |

**اعتبار:**

اعتبار پژوهش حاضر از سه طریق «توصیف دقیق» (پولکینگهورن، ۲۰۰۷)[۳۵]، «سادگی» و «انسجام» (لیبلیچ و همکاران، ۱۹۹۸)[۳۶] تضمین می‌شود. توصیف دقیق یعنی در انجام پژوهش حاضر تلاش شده تا جزئیات داستان را موشکافانه توضیح داده تا فاصله تبدیل متن دیداری و متن نوشتاری به حداقل خود برسد. رعایت توضیحات ساده از وقایع باورپذیری یافته را ممکن کرده است. علاوه بر این، استفاده از چند منظومه نظری و روشی شامل تحلیل‌روایت، نظریه‌های بازنمایی و فمنیستی در وضعیتی منسجم گزارش نویسی می‌شود.

34 .Asa berger; Goffman; Rimon-Kenan.
35. Polkinghorne.
36. Lieblich et al.

آقابابایی، احسان؛ شعیبی، مهسا و لطفی‌فروشانی، زهرا (۱۴۰۲). بازنمایی زن‌پوشی در سینمای پساانقلاب ایران. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵ (۵)، ۲۱-۳۵.

## ۵- تحلیل یافته‌ها

### شخصیت

در فیلم‌های مورد مطالعه شخصیت زن‌پوش به دو شیوه زن رام و زن طناز ظاهر می‌شوند. زن رام اغلب در نقش مادر، همسر و خدمتکار در فیلم های دست فروش (۱۳۶۵)، مکس (۱۳۸۳)، قاعده بازی (۱۳۸۵)، کلاهی برای باران (۱۳۸۵)، خوابم میاد (۱۳۹۰) ) با بازیگرانی مسن به تصویر کشیده شده که خود به نوعی به کلیشه‌سازی از زنان میانسال می‌پردازد. به عنوان مثال در فیلم کلاهی برای باران (۱۳۸۵) در سکانس دوم زن‌پوشی، جلال در نقش یک پیرزن ظاهر می‌شود با موهای سفید و حنازده، با عینک و گریم سنگین برای بالابردن سن، مانتوی بلند، روسری صورتی و گل‌دار که به همراه سبد خرید با عصا راه می‌رود. او با صدای لرزان و با تکه کلام *«من ننه آقاشم»* به تحکیم نقش میانسالی می‌پردازد (تصویر۱). در فیلم آخر خلاف (۱۳۹۰) مرد زن‌پوش با پوشیدن چادررنگی و پوشاندن صورت و تکان‌دادن شانه‌های خود به نشان گریه‌کردن و حرف‌نزدن به دلیل اینکه هویت‌اش آشکار نشود ظاهرشده، درحالیکه بازیگر مرد نقش مقابل (آقا بیوک)، حرکات و حرف نزدن او را به باحیایی تفسیر می‌کند (تصویر۲). زن‌رام در کسوت مادر نیز ظاهر می‌شود. مادری که نظافت می‌کند، آشپزی می‌کند، نسبت به فرزند خود حساس است و با سکانس‌هایی همچون بوسه و بغل‌کردن، قربان صدقه‌رفتن، نقش مادرانگی را به مخاطب انتقال می‌دهد. در فیلم خوابم میاد (۱۳۹۰) رضا (رضا عطاران) یک مرد ۴۰ ساله و معلم و مجرد که در کنار پدر و مادر خود زندگی می‌کند روایت یک زندگی ساده و صمیمی را نشان می‌دهد. مادر او (اکبر عبدی) با کارهایی همچون لقمه‌گرفتن برای پسر یا بوسیدن او یا نگرانی مدوام، کلیشه‌های مادرانه را نشان می‌دهد. حتی با همسر خود نیز رفتار مادرانه نشان می‌دهد: *«صبرکن صبرکن شلوارت پاره است درش بیار بدوزمش.»* در فیلم‌هایی همچون دستفروش (۱۳۶۵)، مکس (۱۳۸۳) و قاعده‌بازی (۱۳۸۵) با زنانی مواجه می‌شویم که برحسب موقعیت و انگیزه‌های متفاوت زن‌پوش شدند و از صحبت کردن امتناع می‌ورزند (تصویر۳).

**تصویر۱: کلاهی برای باران(۱۳۸۵)**

**تصویر ۲: آخر خلاف(۱۳۹۰)**

**تصویر۳:خوابم میاد (۱۳۹۰)**

زن‌طناز، زن کرشمه‌ای است با رنگ موی قهوه‌ای یا بلوند، آرایش صورت و ناخن‌ها، داشتن اکسسوری‌های مختلف و استفاده از برجستگی‌های مصنوعی برای بالاتنه و گاها بدون پوشش سر است. مملو از عشوه‌گری و کنشگری فعال بوده که از نقش سنتی زن دور شده و به زن مدرن غربی و سرکش بدل می‌شود. بعد از انقلاب‌اسلامی الگوی زن‌طناز با فیلم آدم‌برفی (۱۳۷۳) نمایش داده شد. اکبر عبدی با ویژگی‌هایی همچون موی قهوه‌ایی و چتری، ناخن لاک‌زده، لباس‌های صورتی و روشن، آرایش صورت، کلاه به جای روسری، گردنبند و گوشواره و در قسمت‌های از فیلم بدون کلاه با موهای آراسته جلوی دوربین ظاهر می‌شود، با نازک‌کردن صدا و حرکات زنانه، هویت زنانگی را نمایان می‌سازد تا جایی که زن‌بودن را بر مردبودن ترجیح می‌دهد: *«اسی: عفت مرد به غیرتشه تو رختات عوض شده جوهرت که عوض نشده عباس. عباس: لطفاً منو درنا صدا کن وقتی چرچیل مرد همون بهتر که من زن بمونم»* (تصویر۵). در فیلم مزاحم (۱۳۸۰) امین حیایی با ویژگی‌های موی چتری، آرایش غلیظ و استفاده از لنز، پوشیدن لباس‌های تیره و دستکش زن پوش می‌شود با استفاده از هنر تقلید صدا به راحتی صدای زنانه را تقلید کرده و در منزل

خود، بدون حجاب ظاهر می‌شود (تصویر۶). در تمامی فیلم ها به غیر از دست فروش (۱۳۶۵) از منش عشوه‌گرانه بهره برده شده است. از ارکان مهم عشوه‌گری حرکات دست، صدای بسیار نازک، تکیه‌کلام‌ها و فحش‌های تطهیر شده، جسارت و لمس جنس مخالف است. برای مثال در فیلم پسر تهرانی (۱۳۸۷) ، سروش تهرانی (با بازی امین حیایی) به ناچار برای دورزدن شرط پدر برای به اجرا نگذاشتن سفته‌هایش در مقابل ازدواج‌کردن، از یک بازیگر مرد تئاتر (نادر سلیمانی)درخواست می‌کند که نقش نامزد او را بازی کند. مرد زن‌پوش با دلبرانگی زیاد به بازنمایی نقش زنانه می‌پردازد.

انگیزه مردان از زن‌پوشی در فیلم‌های مورد مطالعه متفاوت است که شامل پنهان‌سازی هویت و فرار از مخمصه، تحریک مردان، انتقام‌جویی، منفعت‌طلبی و کجروی می‌باشد (جدول۳). مثالی از پنهان‌سازی هویت در فیلم معادله (۱۳۸۲)، بیژن (با بازی حسین یاری) پسری است که در پی مراسم خواستگاری همکلاسی‌اش زهره از او خواسته می‌شود تا برای ازدواج با خانواده حضور پیدا کند. او با جستجوهای زیاد پدرش را پیدا کرده اما آن مرد، پدربودن را انکار می‌کند، بنابراین در پی اثبات، زن‌پوش‌شده تا از پدرش آزمایش دی‌ان‌ای[۳۷] بگیرد

**جدول۳: انگیزه مردان از زن پوشی**

| نوع انگیزه | نام فیلم‌ها |
|---|---|
| پنهان‌سازی هویت و فرار از مخمصه | مکس(۱۳۸۳)، قاعده‌بازی (۱۳۸۵)، تحریک مردان معادله(۱۳۸۲)، پسر تهرانی (۱۳۸۷)، مرد خاکستری (۱۳۹۲)، لازانیا (۱۳۹۶) |
| تحریک مردان | معادله(۱۳۸۲)، پسر تهرانی (۱۳۸۷)، مرد خاکستری (۱۳۹۲)، لازانیا (۱۳۹۶) |
| انتقام جویی | مزاحم (۱۳۸۰ |
| منفعت طلبی | فیلم آدم برفی (۱۳۷۳)، دم سرخ‌ها (۱۳۹۸) |
| کجروی | کجروی کلاهی برای باران (۱۳۸۵)، آخرخلاف (۱۳۹۲)، کروکودیل (۱۳۹۶) |

منظور از منفعت‌طلبی، استفاده از منافع زنانگی است که در جامعه برای زنان وجود دارد و برای رسیدن به هدف خود مردانگی را کنار می‌گذارند. مانند اینکه زنان از سربازی معاف هستند در فیلم دم‌سرخ‌ها (۱۳۹۶) دو پسر جوان در پی گرفتن معافیت سربازی، خود را ترنس و هم‌باش معرفی می‌کنند. در رخداد انتقام هدف اصلی مقابله به مثل‌کردن و تباهی زندگی مرد مقابل است. در فیلم مزاحم (۱۳۸۰) نوید عاشق غزاله بوده اما در طی ماجراهایی غزاله، نوید را کنار گذاشته و با بازیگری معروف ازدواج می‌کند. نوید (با بازی امین حیایی) به قصد انتقام زن‌پوش می‌شود تا به شوهر غزاله نزدیک شود و غزاله مشکوک به تماس‌های فرد غریبه می‌شود و با حس وجود نفر سوم در زندگی اش مجبور به ترک خانه شده و درخواست طلاق دهد.

**تصویر ۴:** *قاعده بازی(۱۳۸۵)*

**تصویر ۵: آدم برفی (۱۳۷۳)**

**تصویر۶: مزاحم (۱۳۸۰)**

۳۷. DNA

آقابابایی، احسان؛ شعیبی، مهسا و لطفی‌فروشانی، زهرا (۱۴۰۲). بازنمایی زن‌پوشی در سینمای پساانقلاب ایران. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵ (۵)، ۲۱-۳۵.

**کنش**

همه کنش‌های بازنمایی‌شده زن‌پوشی (به جز فیلم دست‌فروش، خواب زده و خوابم میاد) از نوع «کنش فریب» است. فرار، اخاذی، جعل هویت و برملاکردن روابط دیگر مردان از مصادیق فریب‌های زن‌پوشی در فیلم‌ها می باشد. فیلم‌ساز به منظور درگیر نگه‌داشتن تماشاگر با موضوع، دیدگاه زن‌پوشی را اختیار کرده و دگرباشان نیز برای آن که رفتارشان متناسب با انتظارات جامعه باشد، نقابی استعاری اختیار می‌کنند. در تقلید علنی هژمونی دگرباشی می‌توان آسایش و احساس امنیت را یافت. برای مثال در فیلم آدم‌برفی (۱۳۷۳) زمانی که زن‌پوش، خواهان بازگشت به هویت خود است از کاراکتر زن مقابل خود در رابطه با زن‌پوشی می‌پرسد: «*درنا: [...] دنیاجون یه مردِ خب. به یه دلیلی مجبوره زن بشه. می‌خواستم ببینم به نظرت درسته یا غلط؟. دنیا: [...] اینجور آدما روانین. درنا: نخیر روانی نیست خیلی هم عاقلِ. دنیا: پس یه جانیه.*» بنابراین کاراکتر زن، زن پوشی را به روانی و جانی بودن نسبت می دهد.

**رخداد**

در سه فیلم دست‌فروش (۱۳۶۵)، خواب زده (۱۳۹۰) و خوابم میاد (۱۳۹۲)، شاهد زن‌پوشی بازیگر مرد از ابتدا تا انتهای داستان، در جهت ایفای نقش مادری و حمایتی هستیم. رخداد مادرانگی در فیلم‌های ذکر شده در خدمت ایدئولوژی مادرانه و مردسالاری صورت می‌پذیرد. مادرانی که حتی پس از مرگ نیز (خواب زده (۱۳۹۰)) در حمایت از فرزند خود هستند، درخانه از شوهر و فرزند پسر خود حرف شنوی دارند (خوابم میاد (۱۳۹۲)). در فیلم‌های مکس (۱۳۸۳) و قاعده بازی (۱۳۸۵) (سکانس دوم و زن پوشی حمید لولایی در نقش کاراگاه) زن پوشی به منزله عاملیت فریب دیگر افراد صورت گرفته تا فرد زن‌پوش شده به راحتی با جعل هویت اصلی خود از شرایط بگریزد. در سکانس اول این فیلم نیز اسرافیل خان در جهت سرک‌کشیدن به خانواده خود زن‌پوش شده تا سر از کارشان در بیاورد (تصویر۷). اما در فیلم‌های کلاه‌گیس (۱۳۸۸) و کروکودیل (۱۳۹۶) کاراکتر مرد فیلم خودخواسته و طبق نقشه و برنامه قبلی زن‌پوش شده تا با جعل هویت اصلی خود از معرکه فرار کرده و دزدی بکند. عاملیت فریب در فیلم پسرتهرانی (۱۳۸۷) نیز قابل مشاهده است. در این سه فیلم ایدئولوژی انضباط حاکم بوده و هویت اصلی مردان زن‌پوش لو می‌رود (به جز مکس که خودخواسته به هویت اصلی‌اش برمی‌گردد). فیلم دم‌سرخ‌ها (۱۳۹۶) داستان دو پسر به نام‌های نادر و بهمن است که در جهت نرفتن به خدمت سربازی حاضرند به همه کاری دست بزنند. در قسمتی از فیلم نادر زن‌پوش‌شده و بهمن نیز لباس‌های متفاوت و متعلق به جامعه دگرباشان را بر تن می‌کنند. در ملاقات با دکتر می‌گویند: «*نادر: جونم براتون بگه دکی جوون بچه که بودیم لباسای زنونه لباسای مامانامونو می‌پوشیدیم. بهمن: هروقت لباس مامانامونو می‌پوشیدیم می گرفتن زیر باد کتک مارو. نادر: جناب دکتر شما که متخصص هستید آیا درسته که ما بریم سربازخونه با این روحیات، یسری جوون هرزه هم همینجوری با چشماشون مارو بخورن. بهمن: آقای دکتر ما تومون یچیز دیگست. نادر: آره واقعاً*» آن‌ها پس از شنیدن صحبت‌های متخصص از این روش روی برگردانده و خواهان بازگشت به هویت مردانه هستند: «*یه چیزی که با پوست و استخوان فهمیدم این بود که دختر بودن درد داره درسته که سربازی نمیرند در عوض نمی تونند استادیوم برند. نمی تونند موتور سوار بشند و به راحتی ما نمی تونند لباس جنس مخالف بپوشند.*» در تمام فیلم‌های بررسی‌شده به ایدئولوژی انضباط برخورد می‌کنیم، فرد زن‌پوش در آخر به خواسته خود نمی‌رسد و هویت جعلی او فاش می‌شود.

عشق به عنوان مضمونی اصلی در۷ فیلم از ۱۸ فیلم یافت شده است. زن‌پوشی به منزله رخداد ازدواج، انتقام و عشق به کار صورت می‌گیرد. ما با دو شخصیت مثبت و منفی در عشق‌ورزی روبرو هستیم. نقطه تشابه این دو شخصیت زن‌پوشی خودخواسته و تمایل به بازگشت به هویت مردانه‌شان است. در فیلم‌های معادله (۱۳۸۲)، شاخه گلی برای عروس (۱۳۸۳)، کلاهی برای باران (۱۳۸۵)، مردخاکستری (۱۳۹۲) و لازانیا (۱۳۹۶) شخصیت‌های مثبت فیلم در پی رخداد ازدواج زن‌پوش شده و یا فردی را

مجبور به زن‌پوشی می‌کنند (فیلم شاخه گلی برای عروس (۱۳۸۳) ). در فیلم مزاحم (۱۳۸۰) در هنگام گره‌گشایی فیلم و برداشتن نقاب زنانه، نوید مردانگی‌اش را با نشان‌دادن اسلحه و کاربرد آن در سوسک کشتن نشان می‌دهد: «*نوید: نترسیا من سوسک هارو می‌کشم با این.*» در این فیلم، نیما یک شخصیت منفی بوده و در پایان در بغل مرد سوپر استار می‌گرید (تصویر۸) عنوان فیلم نیز بازگوکننده ایدئولوژی انضباط حاکم بر داستان است. در فیلم صورتی (۱۳۸۱) ساخته فریدون جیرانی، زن‌پوشی به منزله پیرنگی فرعی عملکرد دارد زیرا در آن مرد به واسطه ایفای نقش تئاتر زن پوش شده تا کلیشه سازی‌های مادرانه را طنازانه به تصویر بکشد (تصویر۹).

**تصویر ۷: قاعده بازی(۱۳۸۵)**

**تصویر۸: مزاحم(۱۳۸۰)**

**تصویر ۹: صورتی(۱۳۸۱)**

فیلم سینمایی آدم‌برفی (۱۳۷۳) ساخته داود میرباقری اولین تجربه زن‌پوشی به منزله مضمون اصلی در داستان فیلم، در سینمای پساانقلاب است، با وجود اینکه در ایران تصویربرداری نشده بود تا سال‌ها بر روی پرده سینما نرفت. عباس خاکپور (با هنرمندی اکبر عبدی) مرد جوانیست که در آرزوی مهاجرت به آمریکاست. عباس ابتدا با تراشیدن سبیل خود که کلیشه‌ای ترین نشانه مردانگی اوست، به عنوان تنها راه برای گرفتن ویزای امریکا، زن پوش می‌شود. او در قامت یک زن‌کرشمه، کلیشه زنانه را به خود می‌گیرد. دوگانگی‌های شخصیت ظاهری عباس و درنا (عباس زن‌پوش) به وضوح قابل مشاهده است. عباس با عاشق‌شدن، قید رفتن به آمریکا را می‌زند اما با بازگویی هویت اصلی خودش در نزد دنیا می‌ترسد. او در خیال خود به دنیا اعتراف می‌کند که مرد است. او از اسی می‌خواهد تا به هویت مردانه اش برگردد: «*من کیم اسی خان. چی ام؟ هیچی. من هیچی نیستم حتی قد یه تفاله. قد یه آخ. آدم هرچقدرم که آشغال باشه باز یه اسم و رسمی داره. یه کسی هست. یه چیزی داره. اما من چی دارم؟ هیچی. تو یه مردی اسی خان. میدونی خاری یه مرد چه دردی داره [... ]تیغم بزن اما سیبیلمو بهم پس بده.*»(تصویر۱۰). زن‌پوشی در این فیلم با ایدئولوژی‌های مردسالارانه همخوانی دارد. در فیلم دست‌فروش (۱۳۶۵) پسر خانه با سر کردن روسری کلیشه‌ای‌ترین بازنمایی زنانه را نمایش می‌دهد. او بچگی نکرده همانند دیوانه‌ها با سرکردن یک روسری دائماً در حال بازگویی صحبت‌های مادرش در کودکی است و مسبب تمام بدبختی خود را مادر می‌داند و محروم‌شدن او از سرکار رفتن و ازدواج را با منت مراقبت‌کردن از او عنوان می‌کند. روزی در حین بازگشت تصادف می‌کند و به بیمارستان منتقل می‌شود. مادرش در غیاب رسیدگی پسرش از دنیا می‌رود. فردای آن روز پسر از بیمارستان فرار کرده تا به خانه برود، کارهای روتین خود را انجام بدهد آشپزی کند و به مادرش رسیدگی کند در حالی که مادر او مرده است ولی پسر نمی‌خواهد با این حقیقت مواجه شود. در پایان داستان او به چهره خود در آینه ای شکسته نگاه می‌کند، در حالیکه هنوز روسری به سر دارد دائماً می‌گوید: «*دیگه خسته شدم.*» در این فیلم کلیشه‌های ذهنی پسر جوان او را وادار به زن‌پوشی کرده تا رخداد انجام کارخانگی را به تصویر بکشاند. بر طبق ایدئولوژی مردسالاری، یک مرد وظیفه‌ای در قبال کار خانگی نداشته و از او انتظار می‌رود که در بیرون از خانه مشغول باشد(تصویر ۱۱).

**تصویر ۱۰: آدم برفی(۱۳۷۳)**

**تصویر ۱۱: دستفروش(۱۳۶۵)**

**تمهیدات سینما**

تمهیدات سینمایی، زن‌پوش را در مقام ابژه جنسی بازنمایی می‌کنند. بدین منظور دوربین بر موهای بیرون از روسری، ناخن‌های آراسته، آرایش صورت و کفش پاشنه بلند با نماهایی آهسته و طولانی تمرکز می‌کند. علاوه بر این، فوکوس دوربین به طور مجاز، بدن زن‌پوش را به تکه‌ای از بدن او تقلیل داده و میل تماشاگر را به کار می‌اندازد (تصویر ۱۲ و ۱۳). تمرکز شدید برای معانی ضمنی جنسی همچون کفش زنانه (مردخاکستری،۱۳۹۲)، کلوزآپ از از بخش‌های مختلف بدن (لازانیا،۱۳۹۶) و استفاده از رنگ قرمز و نمایش موی زن (پسرتهرانی، ۱۳۸۷) در جهت عینیت پذیری افراطی بدن زنانه عمل می‌کند. برای مثال، در فیلم شاخه گلی برای عروس (۱۳۸۳)، با تذکر صاحب محضر برای رعایت حجاب روبرو هستیم: *«لا الله الا خانم من چند بار باید به شما بگم حجابتونو رعایت کنید.»* دوربین چشم مخاطب است، وقتی دوربین در حول محور یک کاراکتر چرخ بزند، چشم مخاطب او را به عنوان یک شی (نه یک انسان) بررسی می‌کند. اگر فیلم حول محور دید کاراکتر مرد بچرخد، مخاطب با نحوه درک او همذات‌پنداری کرده و زن‌پوش را تنها به عنوان یک شی در جهت لذت‌بردن تماشا می‌کنیم. حرکت آهسته، شخصیت را از زمان جدا کرده، نگاه مخاطب را بر بدن متمرکز کرده و حرکت را به چیزی حسّی تبدیل می‌کند. نحوه نورپردازی به شخصیت‌سازی‌ها کمک کرده و هدفی زیبایی‌شناختی را در پی دارد و در نورپردازی فیلم مکس (۱۳۸۳) شخصیت زن‌پوش در دو بعد دیده شده و او را فاقد عمق و انسانیت نشان می‌دهد (تصویر۱۴). در موقعیت روایی، بدن زن جنسی شده و خارج از جریان روایت قرار می‌گیرد؛ همانند نورپردازی سه بعدی اگر مردی از نظر فیزیکی در فضای سه بعد خود مستقر باشد، همانند یک شخصیت واقعی، توانایی تاثیرگذاری بر محیط و دنیای اطراف خود را دارد و زمانیکه شخصیت را از فضای اطرافش جدا نمایش داده شود؛ انتزاعی‌تر به نظر می‌رسد. یک کاراکتر را می‌توان با نمایش آن‌ها با پس‌زمینه‌ای کم یا بدون تشخیص، در یک زاویه و فوکوس مبهم به عنوان یک بازتاب نیمه‌شفاف درمیان جزییات دیگر از فضای خود جدا کرد. برای مثال در فیلم دستفروش (۱۳۶۵) مادر در هاله‌ای از ابهام نمایش داده می‌شود (تصویر۱۵). بازنمایی زن‌پوش به مثابه ابژه جنسی در جهت به کاراندازی هم‌میل دگرباشانه و هم غیردگرباشانه حرکت می‌کند. در زمان مخالف‌پوشی کاراکتر، این تصور دگرباشان از پیکر هم‌باشان است که بر روی پرده سینما به رخ کشیده می‌شود، درحالی‌که فیلم‌سازان ظاهر دگرباشان را به نحوی رمزگذاری می‌کنند که علاوه بر ایجاد تاثیرات قوی بصری و شهوانی، تصور دگرباشانه‌ای را از آن‌ها بازنمایی کنند. از طرفی نیز می‌توان گفت هم‌باشان خودشان هم می‌خواهند که دیده شوند[۳۸]. هم‌باشان در سینما در دو نقش، سوژه جنسی شخصیت داستانی فیلم و سوژه جنسی برای دگرباشان و مخاطبان

[۳۸] ترزا دلوتریس(۱۹۸۴) در رساله خود با عنوان «آلیس نه: فمینیسم، نشانه شناسی و سینما» توضیح می‌دهد که روایت‌ها به تولید ذهنیت‌ها کمک می‌کند و ساختارهای روایی براساس میل و تمنای ذاتا ادیپی که همان کنترل زنان از سوی مردان است شکل می‌گیرد. پسر در فیلم دستفروش (۱۳۶۵)با این میل ادیپی خود چنان درگیر است که هویت مردانه خود را در قالب پوششی زنانه درگیر می‌کند. او برای تمیزکاری خانه و پخت و پز (کارهای خانگی که در آن حتی مهارت کافی ندارد و غذای سوخته تحویل می‌دهد) دال زنانه روسری را به سر کرده تا با پوشاندن نرینگی خود، کارهای خانگی را که کلیشه‌ای

آقابابایی، احسان؛ شعیبی، مهسا و لطفی‌فروشانی، زهرا (۱۴۰۲). بازنمایی زن‌پوشی در سینمای پساانقلاب ایران. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵ (۵)، ۲۱-۳۵.

سینما حضور پیدا می‌کنند. متاسفانه فیلم‌سازان ایرانی در پیروی از قواعد، سنت و سانسور سینمایی ایران گیر کرده و بحث هم‌باشی مورد انتقاد بسیار زیادی قرار می‌گیرد[۳۹].

**تصویر: لازانیا(۱۳۹۶)  تصویر۱۳: معادله(۱۳۸۳)  تصویر ۱۴: مکس(۱۳۸۳)  تصویر ۱۵: دستفروش(۱۳۶۵)**

## ۵- بحث و نتیجه‌گیری

صنعت سینمایی ایران پس از انقلاب‌اسلامی به دلیل مواضع دینی، برای بازنمایی تصویر زنان با چالش‌هایی مواجه شد. این صنعت، بازنمایی فیلتر شده‌ای بر شخصیت‌پردازی زنان ایجاد کرد. زن‌پوشی به عنوان یک استراتژی فیلمسازی در جهت دور زدن نمایش زنان استفاده گردید. اما یافته‌های این مقاله نشان می‌دهد که این امر خود منجر به شکل‌گیری نوعی از کلیشه جنسیتی شده است که در ادامه به آن‌ها می‌پردازیم.

بازنمایی زن‌پوش به صورت دوگانه زن‌رام و زن‌طناز، دوگانه شایع جامعه ایران یعنی زن سنتی و زن مدرن را بازسازی می‌کند. زن رام با تعهد به نقش‌های خانوادگی وام دار سنت‌ها و زن طناز از محدودیت‌های خانوادگی فراتر می‌رود و متاثر از ملازمات جهان مدرن است. زن‌پوش‌ها به نحو اغراق آمیزی عشوه‌گری پیشه می‌کنند. نحوه راه‌رفتن، استفاده از حرکات دست، تغییر وضعیت صورت، خنده‌های ملیح، بازی با لباس‌ها به خصوص شال و دست‌زدن مکرر به چهره و آرایش چهره از مصادیق عشوه‌گری محسوب می‌شوند. به گفته هال (۱۹۹۷) کلیشه‌سازی در برگیرنده تقلیل افراد به ویژگی منفی اغراق شده است که تفاوت را تقلیل و ذاتی و طبیعی نشان می‌دهند. کلیشه عشوه‌گری برای جنس زن به عنوان ویژگی اصلی آنان تاکید می‌شود. کنش فریب زنانه کلیشه‌سازی از تصویر زنان به عنوان موجوداتی حیله‌گر است. در سنت ایرانی، زنان با اتکا به مکر و حیله فتنه به پا می‌کنند و وظیفه مرد کنترل این جوهر زنانه است. چنین کلیشه‌ای در تصویر سینمایی زن‌پوش برجسته می‌شود. نتایج این پژوهش با پژوهش زین العابدینی، شفیعیون (۱۴۰۲) و محمودی بختیاری (۱۳۹۶) در رابطه با تکرار کلیشه‌ها در سینمای ایران همسو است. انگیزه مردان از زن‌پوشی شامل پنهان‌سازی هویت و فرار از مخمصه، تحریک مردان، انتقام، منفت‌طلبی و کجروی می‌باشد در سه فیلم شاهد زن‌پوشی بازیگر مرد از ابتدا تا انتهای داستان، در جهت ایفای نقش مادری و حمایتی هستیم. رخداد مادرانگی در فیلم‌های ذکر شده در خدمت ایدئولوژی مادرانه و مردسالاری صورت می‌پذیرد. در تمام فیلم‌های بررسی‌شده به ایدئولوژی انضباط برخورد می‌کنیم، فرد زن‌پوش در آخر به خواسته خود نمی‌رسد و هویت جعلی او فاش می‌شود.

تنها برای زنان می‌داند، انجام دهد: «*تو هیچوقت به من اعتماد نکردی و نگذاشتی کار خودمو بکنم هی زن بودنتو به رخ من کشیدی اگر بهم فرصت بدی بهت ثابت میکنم که من از تو زن ترم.*»

[۳۹] . زمانیکه از نقطه نظر یک مرد به کاراکتر زن پوش نگاه شود، مخاطب  با درک احساسات و اعمال  و دیدگاه آن مرد، کاراکتر زن پوش را به عنوان دیگری می‌شناسد. در این موقعیت مخاطب به جنسی[۳۹] روی آورده (رجوع شود به گی، ۱۹۹۵) و شخصیت زن‌پوش در جایگاه عاملی اروتیک نمایش داده می‌شود. همانگونه که نیل می‌گوید صنعت سینما با استفاده کالایی از بدن مرد مشکل دارد ( به نقل از اترینگتون رایت و داوتی،۱۳۹۷).

آقابابایی، احسان؛ شعیبی، مهسا و لطفی‌فروشانی، زهرا (۱۴۰۲). بازنمایی زن‌پوشی در سینمای پساانقلاب ایران. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵ (۵)، ۲۱-۳۵.

عشق به عنوان مضمونی اصلی فیلم‌ها یافت شده است. زن‌پوشی به منزله رخداد ازدواج، انتقام و عشق به کار صورت می‌گیرد. ما با دو شخصیت مثبت و منفی در عشق‌ورزی روبرو هستیم. نقطه تشابه این دو شخصیت زن‌پوشی خودخواسته و تمایل به بازگشت به هویت مردانه‌شان است. تمهیدات سینمایی، زن‌پوش را در مقام ابژه جنسی بازنمایی می‌کنند. بدین منظور دوربین بر موهای بیرون از روسری، ناخن‌های آراسته، آرایش صورت و کفش پاشنه بلند با نماهایی آهسته و طولانی و کلوزآپ از از بخش‌های مختلف بدن، استفاده از رنگ قرمز و نمایش موی زن در جهت عینیت پذیری افراطی بدن زنانه عمل می‌کند. نحوه نورپردازی به شخصیت‌سازی‌ها کمک کرده و هدفی زیبایی‌شناختی را در پی دارد. زن پوشی از منظرمبانی فمینیستی- روان‌کاوی به اغراق گرایی کلیشه های زنانگی و مردانگی می‌پردازد و کلیشه‌ها به صورت کنایه بازسازی می‌شوند و یک نقش کاملا سیاسی است. زن پوشی در ایران نیز به اغراق نمایی کلیشه زنانه می‌پردازد و تحت تاثیر فضای پس از انقلاب است. این پژوهش بر مبای کنش جنسیتی ایجابی باتلر است که کلیشه‌های جنسیتی را به سخره می‌گیرند و از سرپیچی هنجار اصلی یک جامعه سود می‌برند. سینمای ایران با قواعد و شرایط خود، دیده شدن زن را ایجاد می‌کند. بر مبنای بازنمایی، زن به دو گروه سنتی و مدرن نمایش داده می‌شود که زن پوشی نیز از همین مبنا پیروی می‌کند و دو گروه زن‌رام و زن‌طناز می‌پردازد. فیلم‌ها برای برانگیختن احساسات مخاطب و کارکرد نشان‌دادن واقعیت و گریزخواهی به زن‌پوشی روی می‌آورند تا واقعیت خانوادگی و اجتماعی را به مخاطب نشان دهند.

## ملاحظات اخلاقی

### پیروی از اصول اخلاق پژوهش

در انجام این پژوهش با فردی مصاحبه نشده است لذا نگرانیهای اخلاقی در این باب وجود ندارد. در سایر موارد همچون سرقت علمی، ذکر منابع و انتقال صحیح دانش اخلاق رویه‌ای لحاظ شده است.


### حامی مالی

هیچگونه منابع مالی یا منافع غیر مادی از سازمان های دولتی و یا غیر دولتی دریافت نشده است.


### مشارکت نویسندگان

این مقاله با همکاری همه نویسندگان نوشته شده است.

### تعارض منافع

بنابر اظهار نویسندگان مقاله حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع بوده است.

## منابع


آزاد ارمکی، تقی و خالق‌پناه، کمال (۱۳۹۰). سینما درباره سینما: متا سینما در سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی و مجادله بر سر خود سینما. *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ۷(۲۵)، ۷۱-۹۵

استم، رابرت (۱۳۸۳). *مقدمه‌ای بر نظریه فیلم*. ترجمه: احسان نوروزی و گروه مترجمان، تهران: سوره مهر (حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی).

آسابرگر، آرتور (۱۳۸۰). *روایت در فرهنگ عامیانه*. ترجمه محمدرضا لیراوی، تهران: انتشارات سروش.

آقابابایی، احسان (۱۴۰۰). *فیلم و جامعه ایرانی*. اصفهان: انتشارات دانشگاه اصفهان.

آقابابایی، احسان؛ شعیبی، مهسا و لطفی‌فروشانی، زهرا (۱۴۰۲). بازنمایی زن‌پوشی در سینمای پساانقلاب ایران. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵ (۵)، ۲۱-۳۵.

بارکر، کریس (۱۳۸۷). *مطالعات فرهنگی*. ترجمه: مهدی فرجی و گروه مترجمان، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

حسینی، حسن (۱۳۹۹). *راهنمای سینمای ایران*، جلد اول (۱۳۰۹-۱۳۶۱). تهران: نشر روزنه‌کار.

رایت، اترینگتن و داوتی، روث (۱۳۹۷). *درک تئوری فیلم: چگونه فیلم ها را بفهمیم*. ترجمه: رحیم قاسمیان، تهران: نشر واحه.

زین‌العابدینی, پیام و شفیعیون, حوری (۱۴۰۲). کلیشه‌سازی جنسیتی و بازنمایی زنان در سینمای ایران. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵(۲)، ۱۹-۳۵

عبدالخانی، لنا (۱۳۹۰). بازنمائی نقش زنان در سینما (سیاست گذاری های فرهنگی در سینمای قبل و پس از انقلاب اسلامی). زن و فرهنگ، (۱۰) ، ۸۷-۹۶.

کبیری, افشار و شافعی، ئەسرین (۲۰۲۳). بازنمایی سوژه زن در سینمای نمایش خانگی (مطالعه موردی سریال مانکن). *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*, ۵(۲): ۳۶-۵۴.

کنان، شلومیت ریمون (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمه: ابوالفضل حری، تهران: نشر نیلوفر.

گیویان، عبدالله و سروی زرگر، محمد (۱۳۸۸). بازنمایی ایران در سینمای هالیوود. *تحقیقات فرهنگی ایران*، ۲ (۴): ۱۴۷-۱۷۷.

محمودی بختیاری، بهروز و غنیون کورش (۱۳۹۶). مخالف پوشی در سینمای ایران: رویکردی پساساختارگرایانه. زن در فرهنگ و هنر، ۹ (۳): ۳۵۹-۳۸۴.

معینی‌فر، حشمت‌السادات و محمدخانی، نجمه (۱۳۹۰). بازنمایی الگوی مصرف یک خانواده امریکایی: سیمسون ها در اوقات فراغت. *فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران*، ۴ (۱): ۱۰۵-۱۲۸.

مهدی‌زاده، سیدمحمد (۱۳۸۷). *رسانه‌ها و بازنمایی*. تهران: دفتر مطالعات و برنامه‌ریزی رسانه‌ها.

هیوارد، سوزان (۱۳۸۸). *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*. ترجمه: فتاح محمدی، زنجان: نشر هزاره سوم.

## References

Bal, M. (2009). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto Buffalo London: University of Toronto Press.

Berger, A. A. (1997*). Narratives in popular culture, media, and everyday life*, Thousand Oaks: Sage Publications.

Berry, C. 1988. "*China's New 'Women's Cinema.'" Camera Obscura*. 18:8-20.

Bonner, F. (1998). *Forgetting Linda: Women cross dressing in recent cinema. Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, *12*(3), 267-277.

Bourcier, M.-H. (1999) *'Des « femmes » travestis aux pratiques transgenres: repenser et queeriser le travestissement'*, Clio, no. 10, pp. 117–136.

Branston, G. (2000), *Cinema & cultural Modernity* open university Press.

Dabashi, H. (1999). *Mohsen Makhmalbaf's A Moment of Innocence. Life and Art: The New Iranian Cinema*, 115-128.

Dasgupta, S. (2006). *The New Edge of Indian Cinema: An Analysis of the Treatments of Gender, Sexuality, and Matrimony in the New Indian Cinema in English. Asian Cinema*, *17*(1), 138-154.

De Lauretis, T. (1984). *Alice doesn't: Feminism, semiotics, cinema* (Vol. 316). Indiana University Press.

Doane, M. A. (1987). *The desire to desire (Vol. 27). Bloomington*: Indiana University Press.

Fischer, Michael. (2004). *Mute dreams, blind owls, and dispersed knowledges: Persian poesis in the transnational circuitry*. Durham, N.C.: Duke University Press.

Gay, P. (Ed.). (1995). The freud reader .London: Vintage. Genz,R. (2007) 'Post-feminism Media Culture. Elements of Sensibility', *European Journal of Culture Studies*. 10 (2), 147-66.

Goffman, E. (1978). *The presentation of self in everyday life* (Vol. 21). *London: Harmondsworth*.

آقابابایی، احسان؛ شعیبی، مهسا و لطفی‌فروشانی، زهرا (۱۴۰۲). بازنمایی زن‌پوشی در سینمای پساانقلاب ایران. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵ (۵)، ۲۱-۳۵.

Hall, s. (1997). *"The Work of Representation*", in S. Hall et al, *Cultural Representation and Signifying Practice*, London: Sage Publication.

Hawkes, G. L. (1995). *Dressing up—Cross dressing and sexual dissonance. Journal of Gender Studies*, *4*(3), 261-270.

Horak, Laura (2016): *Girls Will Be Boys: Cross-Dressed Women, Lesbians, and American Cinema,1908–1934*. *New Brunswick, NJ*.

Kheshti, R. (2009). *Cross-dressing and gender (tres) passing: The transgender move as a site of agential potential in the New Iranian Cinema*. *Hypatia*, *24*(3), 158-177.

Kuhn, A. (1985) *'Sexual disguise and cinema', in The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*, ed. A. Kuhn, Routledge and Kegan Paul, London and New York, pp. 48–73.

Lieblich, A., Tuval-Mashiach, R. and Zilber, T. (1998). *Narrative Research: Reading, Analysis and Interpretation.* London: Sage Publications.

McQuillan, M. (2000). *The Narrative Reader*. London and New York: Rutledge

Miriam, H (1994) *Babel &Babylon: Spectatorship in American Silent film, President and fellows of Harvard College*.

Moallem, Minoo.( 2005) . *Between warrior brother and veiled sister: Islamic fundamentalism and the politics of patriarchy in Iran.* Berkeley: University of California Press.

Mulvey, L. (1975) Visual pleasure and Narrative Cinema, Screen, Vol.16(3). Reprinted in Visual and Pleasure (Mulvey, 1989).

Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures. Bloomington*: Indiana University Press.

Naficy, Hamid.(2001). *Iranian cinema. In Companion encyclopedia of middle eastern and North African film*, ed. Oliver Leaman. New York: Routledge.

Najmabadi, A. (2005). *Women with mustaches and men without beards: Gender and sexual anxieties of Iranian modernity*. Univ of California Press.

Neale, S. (1993). *Masculinity as spectacle. Screening the male: Exploring masculinities in Hollywood cinema*, 9-20.

Polkinghorne, D. E. (2007). Validity Issues in Narrative Research. *Qualitative Inquiry*, 13(4): 471-486.

Rich, B. R. (1990). In the name of feminist film criticism. Issues in feminist film criticism, 268-287..

Rimon-Kenan, Shlomit, (2007*), Narrative: Contemporary boutiques*, translated by Abolfazl Hari, Tehran, Nilufar Publishing.(In Persian)

Ryan, Marie-Laure & Ernst van Alphen (1993). "Narratology." I. R. Makaryk (Ed1)l*Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*. Toronto: U of Toronto P, 110–16.

Somerville, Siobhan. (2007). *Queer. In Keywords for American cultural studies*, eds. Bruce Burgett and Glenn Hendler. New York: New York University Press.

Stam,R, (2013*). Film Theory: An introduction*, translated by: Ehsan Noorwarzi et all, Tehran: Surah Mehr (art field of the Islamic advertisement Organization). (In Persian)

Waldron, D. (2006). *New clothes for temporary transvestites? Sexuality, cross-dressing and passing in the contemporary French film comedy.* Modern & Contemporary France, *14*(3), 347-361.

Yue, M. B. (2011). *Gender and Cinema: Speaking through Images of Women. Asian Cinema*, *22*(1), 192-207.

آقابابایی، احسان؛ شعیبی، مهسا و لطفی‌فروشانی، زهرا (۱۴۰۲). بازنمایی زن‌پوشی در سینمای پساانقلاب ایران. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵ (۵)، ۲۱-۳۵.