ISSN: 2538-3116 Home Page: Jwica.ut.ac.ir

The University Of Tehran Press

Woman in Culture and Arts

Discourse Analysis of Infidelity in Iranian Cinema (Post-Islamic Revolution)

Zahra Sattarian[1] | Mohsen Badreh[2]✉ | Mehrangiz ShoaKazemi[3]

1.MA of Women's Studies, Department of Family and Women's Studies, Alzahra University, Tehran, Iran. E-mail: zstar.hemmat@gmail.com

2. Corresponding Author, Department of Family and Women's Studies, Faculty of Socail Sciences and Economics, Alzahra University, Tehran, Iran. E-mail: m.badreh@alzahra.ac.ir

3. Professor Department of Family and Women's Studies, Faculty of Socail Sciences and Economics, Alzahra University, Tehran, Iran. E-mail: mshkazemi@alzahra.ac.ir

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received: 21 July 2024

Received in revised form: 10 December 2024

Accepted: 10 November 2025

Published online: 31 December 2025

Keywords:

Wife Infidelity,
Marital Infidelity,
Infidelity in Cinema,
Iranian Cinema.

ABSTRACT

The infidelity of a wife has been a frequent topic in Iranian cinema in recent years. Due to the sensitivity of Iranian society toward this anomaly and its discordance with the cultural and religious tradition, it can be considered as an important subject of study. The producers have frequently attempted to avoid directly addressing this theme, preferring to juxtapose it with other concepts in order to make it more palatable to the audience, as production licenses for scenarios featuring wife infidelity are not readily granted due to ethics-based regulations. The framework of values that defines wife infidelity was established years ago and now encompasses this theme. The discourse is shaped by these values and ideological frameworks. Therefore, this investigation examines the discourse to which the film pertains and the concepts that are espoused in the film's concealed layers.

The discourse of the films *Bone Marrow*, *Wooden Bridge*, *African Violet*, *Yalda Night*, *Razor and Cashmere*, *Snow on the Pines*, and *Grassland* is analyzed in this study using Fairclough's critical discourse analysis method. The findings indicate that the reviewed films do not condemn wife infidelity; rather, it is justified in accordance with other pre-established values. In this discourse, non-religious and anti-religious, feminist, liberal, and modernist approaches are defined in opposition to religious, family-oriented, moralistic, traditionalist, and to have native identity and authenticity approaches.

Cite this article: Badreh, M., Sattarian, Z., & ShoaKazemi, M. (2025). Discourse Analysis of Infidelity in Iranian Cinema (Post-Islamic Revolution). *Woman in Culture and Art*, *17*(4), 539-556.
DOI: http//doi.org/10.22059/JWICA.2025.379539.2060

© The Author(s).
Publisher: The University of Tehran Press.
DOI: http//doi.org/10.22059/JWICA.2025.379539.2060

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شاپا الکترونیکی: 2538-3116 سامانه نشریه: Jwica.ut.ac.ir

زن در فرهنگ و هنر

انتشارات دانشگاه تهران

تحلیل گفتمان خیانت زن به شوهر در سینمای ایران (پس از انقلاب اسلامی)

زهرا ستاریان[1] | محسن بدره[2] ✉ | مهرانگیز شعاع کاظمی[3]

1. کارشناس ارشد مطالعات زنان، گروه مطالعات خانواده و زنان، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران. رایانامه: zstar.hemmat@gmail.com
2. استادیار گروه مطالعات خانواده و زنان، دانشکدهٔ علوم اقتصادی و اجتماعی، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران. رایانامه: m.badreh@alzahra.ac.ir
3. استاد گروه مطالعات خانواده و زنان، دانشکدهٔ علوم اقتصادی و اجتماعی، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران. رایانامه: m.shkazemi@alzahra.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: 1403/04/31
تاریخ بازنگری: 1403/09/20
تاریخ پذیرش: 1404/08/19
تاریخ انتشار: 1404/10/10

کلیدواژه‌ها:
خیانت در سینما، خیانت زناشویی، خیانت زن به شوهر، سینمای ایران.

چکیده

موضوع خیانت زن به شوهر در سال‌های اخیر در سینمای ایران پرتکرار و در جامعه نیز با افزایش روبه‌رو شده که ضرورت بررسی آن را می‌نمایاند. با توجه به محدودیت‌های شرعی، عرفی و مجوز ساخت و پخش فیلم‌ها، سازندگان غالباً تلاش کرده‌اند تا صراحتاً به این مضمون نپردازند، بلکه آن را کنار مفاهیم دیگری قرار دهند تا برای مخاطب پذیرفتنی‌تر شود. چارچوب ارزشی‌ای که خیانت زن به شوهر در آن‌ها تعریف می‌شود، از سال‌ها قبل برساخته شده و حالا این مضمون را نیز در خود جای می‌دهد. این چارچوب‌های ارزشی و ایدئولوژیک، گفتمان را می‌سازند؛ بنابراین، این پژوهش گفتمانی را که فیلم به آن تعلق دارد و مفاهیمی که در لایه‌های پنهان فیلم تبلیغ می‌شود مطالعه و تحلیل می‌کند. پژوهش براساس شیوهٔ تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف به تحلیل گفتمان فیلم‌های مغز استخوان، پل چوبی، بنفشهٔ آفریقایی، شب یلدا، تیغ و ترمه، برف روی کاج‌ها و علفزار می‌پردازد. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که خیانت زن به شوهر در فیلم‌های بررسی‌شده تقبیح نمی‌شود، بلکه هم‌راستا با ارزش‌های پیش‌ساختهٔ دیگری تعریف و توجیه می‌شود. در چنین گفتمانی، رویکردهای غیردینی و ضددینی، فمینیستی، لیبرالیستی و مدرنیستی در کنار هم و در برابر رویکردهای دین‌مدارانه، خانواده‌محور، اخلاق‌مدار، سنت‌گرا و دارای هویت و اصالت بومی تعریف می‌شوند.

استناد: ستاریان، زهرا، بدره، محسن، و شعاع کاظمی، مهرانگیز (1404). تحلیل گفتمان خیانت زن به شوهر در سینمای ایران (پس از انقلاب اسلامی). *زن در فرهنگ و هنر*، *17*(4)، 539-556. DOI: http//doi.org/10.22059/JWICA.2025.379539.2060

DOI: http//doi.org/10.22059/JWICA.2025.379539.2060

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. مقدمه

رسانه‌ها از اساسی‌ترین ابزارهای یادگیری اجتماعی هستند. سینما نیز در این زمینه از اثرگذارترین رسانه‌ها است. فیلم‌های سینمایی با نمایش الگوهای سبک زندگی، فرهنگی و اجتماعی به‌صورت مستقیم و غیرمستقیم بر ذهنیت افراد جامعه تأثیر می‌گذارند و فرهنگ‌سازی می‌کنند (Afrasiabi, 2021: 11). یکی از موضوعاتی که در سال‌های اخیر در سینمای ایران برجسته شده، خیانت زن به شوهر است. این پژوهش به تحلیل پیام‌های نهانی لایه‌های پنهانی‌تر فیلم‌ها، تأثیر آن بر مخاطب، تأثیرپذیری یا تأثیرگذاری نمایش این موضوع بر بسترهای تاریخی و فرهنگی، و تحلیل گفتمان حاکم بر این آثار می‌پردازد.

خیانت زناشویی را برقراری رابطهٔ جنسی فردی متأهل در عقد دائم با فردی دیگر خارج از چارچوب خانواده تعریف کرده‌اند (Kaveh, 2007: 12). از جنبهٔ حقوقی، هر نوع رابطهٔ جنسی یا حتی عاطفی، برخلاف قانون را خیانت شمرده‌اند (Shua Kazemi, 2012: 15). برخی بر آن‌اند که اگر بخواهیم رفتاری را خیانت تعریف کنیم، آن رفتار ضرورتاً باید پنهانی باشد. از این‌روست که برخی اشتراک مسائل زناشویی، یا حتی انواع خیال‌پردازی تلفنی یا اینترنتی از طریق دیدن عکس، فیلم و... را نیز نوعی بی‌وفایی محسوب می‌کنند. برخی دیگر بین مفهوم خیانت با بی‌وفایی تفاوت قائل می‌شوند و بی‌وفایی را نوعی رابطهٔ عاطفی با غیرهمسر و خیانت را ارتباط جنسی با غیر از همسر تعریف کرده‌اند (Nabavizadeh Namazi, 2020: 18).

تعریف خیانت زناشویی هرچه باشد، در سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی، به‌دلیل محدودیت‌های حاکم بر دادن مجوز ساخت و پخش به آثاری که مشکلات اخلاقی حاد دارند، نمایش بی‌وفایی نیز می‌تواند برای مخاطبان، نمادی از وقوع خیانت زناشویی باشد که به‌منظور کسب مجوز به‌صورت نمادین نمایش داده شده است.

2. پیشینهٔ پژوهش

2-1. پیشینهٔ نظری

بنیان این پژوهش نظریهٔ بازنمایی استوارت هال است. این نظریه خود هم نظریه و هم روش پژوهش است. از نظر هال، زبان صرفاً بازتاب‌دهندهٔ واقعیتی ازپیش‌موجود نیست، بلکه فهم انسان‌ها را از واقعیت می‌سازد. بازنمایی از واقعیت برای ساخت مفاهیم، کاری است که ابزار زبان در اشکال گوناگون (زبان شفاهی یا برای مثال نقاشی، فیلم، موسیقی و امثال آن) انجام می‌دهد. بازنمایی در رسانه‌ها، پیام‌های ارتباطی و نسبت آن‌ها با منابع قدرت ایدئولوژی‌ها را شناسایی و رمزگشایی

می‌کند؛ بنابراین در تحلیل بازنمایی یک اثر به نحوهٔ ساخت مفاهیم و معانی و برساخت‌های اجتماعی توسط زبان می‌پردازند. نظریهٔ بازنمایی، سه رهیافت دارد: بازتابی، تعمدی، برساخت‌گرا (Hall, 2003).

برساخت‌گرایی به ماهیت عمومی و اجتماعی زبان قائل است و اعتقاد دارد که اشیا و رویدادها به‌تنهایی قادر به معناسازی نیستند و با استفاده از چارچوب‌های مفهومی، فرهنگی و... به انتقال مفهوم و معناسازی جهان می‌پردازند (Mahdizadeh, 2007: 24). رهیافت برساخت‌گرا دارای دو رویکرد است: «نشانه‌شناختی» و «گفتمانی».

در رویکرد نشانه‌شناختی سه لایه دلالت داریم: لایهٔ اول دلالت آشکار، لایهٔ دوم دلالت ضمنی که تداعی‌گر مسائل فرهنگی خاص پشت آن تصویر اولیه، در آن جامعه با بستر اجتماعی و تاریخی خاص است؛ و لایهٔ سوم ایدئولوژی که حاصل ترکیب نشانه‌ها و مفاهیمی است که تداعی می‌کنند (Pourmand, 2015: 48-51). در رویکرد گفتمانی علاوه بر سطوح یادشده، بر تأثیرات، تبعات و سیاست‌های پشت آن در ارتباط با قدرت تمرکز می‌شود (Mahdizadeh, 2007: 22-25).

در رویکرد گفتمان انتقادی فرکلاف، پدیده‌های زبانی و زبان‌شناختی، شکل‌گیری اجتماعی عملکردهای گفتمانی و اثرات اجتماعی آن را مورد توجه قرار می‌دهد؛ به فرایندهای ایدئولوژیک و روابط بین زبان، قدرت، سلطه، و ایدئولوژی می‌پردازد و پیش‌فرض‌های ایدئولوژیکی را که به تولید و بازتولید قدرت و سلطه منجر می‌شوند بررسی می‌کند (Hurray, 2013: 25).

2-2. پیشینهٔ تجربی

باس و شاکلفورد (1997) در مطالعهٔ استعداد طلاق در سال اول ازدواج روی 107 زوج متأهل، سه مجموعه عامل را زمینه‌های احتمالی خیانت یافته‌اند: عوامل شخصیتی مانند حس وظیفه‌شناسی ضعیف، خودشیفتگی فراوان و روان‌پریشی زیاد؛ عوامل مرتبط به شرایط رابطه مثل نارضایتی جنسی؛ و منشأهای تکرارشدنی درگیری مانند شکایت شریک جنسی از حسادت یا غیرت‌ورزی بیش از اندازه. کامپبل و رایت (2010) در مقالهٔ «ازدواج امروزی: کشف عدم تطابق بین باورها و رفتارهای آمریکایی‌ها» به تفاوت دیدگاه با عملکرد مردم آمریکا در سطوح درون‌فردی، میان‌فردی و زمینه‌ای پرداخته‌اند. تصور مردم آمریکا از ازدواج یک شراکت تک‌همسری مادام‌العمر است، اما در رفتار خود از این باور پیروی نمی‌کنند. سلترمن و همکاران (2019) در پژوهش *بازنگری انگیزه‌های خیانت به روابط دونفره* نتیجه گرفته‌اند که جنبه‌های چندگانهٔ باورهای شخصی، جنبه‌های اجتماعی-جنسی، و نوع رابطه با شریک جنسی در بروز خیانت مؤثر بوده‌اند. مقالهٔ «بررسی جامعه‌شناختی پتانسیل

خیانت در روابط زناشویی و عوامل مؤثر بر آن در بین کارمندان ادارات دولتی و خصوصی» (Ejtihadi, 2016) این پنج عامل را به‌عنوان عوامل مؤثر در ایجاد پتانسیل خیانت برشمرده است: آنومی، ارضای نیازها، مقایسهٔ اجتماعی، یادگیری اجتماعی، و کنترل اجتماعی.

خسروی و همکاران (1398) با بررسی تأثیر نگرش مذهبی زنان متأهل شهرستان بجنورد بر نگرش آنان به خیانت زناشویی به این نتیجه رسیدند که هرچه افراد نگرش سهل‌گیرانه‌تری به خیانت زناشویی داشته باشند، با احتمال بیشتری به آن دچار خواهند شد. نبوی‌زاده نمازی و همکاران (1398) در کتاب *خیانت زناشویی در فیلم‌های سینمای ایران* به بررسی موضوع خیانت در چهار فیلم چهارشنبه‌سوری، سعادت‌آباد، زندگی خصوصی، و برف روی کاج‌ها پرداخته‌اند. این کتاب خیانت را به سه گونهٔ عاطفی، جنسی و مرکب تقسیم‌بندی کرده است.

3. روش‌شناسی پژوهش

رویکرد تفسیری در پژوهش کیفی، اهمیت زبان و گفتمان، و موضوعاتی پرمناقشه مانند قدرت و سلطه را در تمام ابعاد تحقیق تصدیق می‌کند (Creswell, 2007: 298). چنان‌که ذکر شد، بازنمایی خود شامل نظریه و روش در کنار هم است. در روش تحلیل گفتمان این نظریه، جنبه‌های فرامتنی و برساخت‌های اجتماعی مؤثر بر ادراک انسان‌ها بررسی می‌شود (Heidari, 2013). فرکلاف (1399) در تحلیل انتقادی گفتمان چندین مرحله را برمی‌شمارد. مرحلهٔ نخست توصیف است. در مرحلهٔ بعد تحلیلگر به تفسیر و در مرحلهٔ آخر به تبیین براساس جایگاه و موضع خود می‌پردازد.

روش نمونه‌گیری در این پژوهش تمام‌شماری است؛ به این معنا که برای نمونه‌گیری هدفمند، تمام آثار با مضمون خیانت زن به شوهر در آثار سینمایی پس از انقلاب اسلامی بررسی و نقد شده است. انتخاب فیلم‌ها به‌نحوی بود که وجود خیانت در آن‌ها خدشه‌ناپذیر و محتوای فیلم نیز دردسترس باشد؛ بنابراین برخی فیلم‌ها که صرفاً به مفهوم خیانت نزدیک شده‌اند، اما در تعریف فقهی و عرفی خیانت نمی‌گنجند یا در زمان وقوع خیانت (قبل یا بعد از عقد و خواستگاری یا در دورهٔ دوستی) را مبهم گذاشته‌اند تا برای مجوز به مشکل برنخورند، یا توقیف شده‌اند و محتوای آن‌ها دردسترس نیست، از این مطالعه حذف شده‌اند.

در این پژوهش با استفاده از نظریهٔ بازنمایی، با رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان با روش فرکلاف به تحلیل گفتمان فیلم‌هایی با موضوع خیانت زن به شوهر در سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی می‌پردازیم.

4. یافته‌های پژوهش

4–1. مغز استخوان

این فیلم محصول سال 1398، ماجرای زنی به نام بهار را روایت می‌کند که برای درمان سرطان فرزندش پیام از ازدواج پیشین خود، از همسر فعلی طلاق می‌گیرد و با دست‌بردن در سند طلاق می‌خواهد بدون طی مدت عده، با همسر سابقش که برای گردن‌گرفتن یک قتل منتظر اعدام است، رابطهٔ جنسی برقرار کند تا از فرزند حاصل به فرزندش پیام پیوند استخوان زده شود.

4–1–1. بررسی نظریهٔ بازنمایی و تحلیل گفتمان فیلم

بهار در نام، پوشش و رفتار نمایندهٔ طبقهٔ متوسط در فیلم نمایش داده شده است. نام خودش و فرزندش طوری انتخاب شده که نشان دهد نه از طبقه‌ای است که صرفاً اسامی مذهبی روی فرزندانشان می‌گذارند، نه از طبقه‌ای که اسامی نامأنوس و غریبی را برای نام‌گذاری انتخاب می‌کنند. پوشش بهار نیز نسبت به عرف فعلی جامعه، نه‌چندان هنجارشکنانه است و نه‌چندان منطبق با حجاب اسلامی. بهار به‌عنوان نمایندهٔ طبقهٔ متوسط طوری نمایش داده شده که از همسر سابقش که متعلق به طبقهٔ پایین جامعه و دارای تقیدات سنتی، مذهبی و مردسالارانه بوده، طلاق گرفته، پشت فرمان

اتومبیل می‌نشیند، پرخاشگری‌های نه‌چندان زنانه دارد، سیگار می‌کشد، کنشگر است و حتی در حضور همسرش با افراد مختلف وارد گفت‌وگو می‌شود و نظر می‌دهد.

حسین نیز به همین طبقه تعلق دارد. نام او نامی بسیار مذهبی است، اما برای ازدواج زنی مطلقه، با بچه و غیرمذهبی را انتخاب کرده که نشان می‌دهد علی‌رغم تعلق اولیهٔ خانوادهٔ پدری به هنجارهای سنتی، مذهبی و مردسالارانه، خودش هم‌زمان با بسیاری از افراد جامعه، با ورود گفتمان روشنفکری در دههٔ هفتاد به فضای کشور، از هنجارهای مذهبی سنتی عبور کرده و گفتمان دیگری را برگزیده است.

مجید، همسر سابق بهار به این طبقه تعلق ندارد. رفتارها، انتخاب‌ها، وضع ظاهر خودش و خانواده‌اش نشان می‌دهد او مردی سنتی، تا حد امکان مذهبی و متعلق به طبقهٔ فرودست جامعه است. او در دوراهی (هرچند غیرواقعی داستان) بین حدود الهی و حقوق بشر، رعایت حدود الهی را انتخاب می‌کند و وارد رابطه با زنی که در عدهٔ طلاق رجعی است نمی‌شود. از این‌رو او مردی مستبد نمایش داده شده که حاضر است جان کودک معصوم خودش را هم قربانی کند، اما تن به خواستهٔ زن برای زیرپاگذاشتن هنجارهای سنتی، دینی و احساسات مردی دیگر نمی‌دهد.

مغز استخوان اولین و تنها راه پیش‌روی بهار را ازدواج بدون سپری‌کردن مدت عدهٔ طلاق رجعی نمایش می‌دهد؛ درحالی‌که ده‌ها راه دیگر –حتی در همین شرایط دور از واقعیت فیلم نیز– به ذهن می‌رسد. او حتی مانند ملحدانی که در شرایط اضطرار به خدا و دعا و توسل روی می‌آورند عمل نمی‌کند. مغز استخوان با زیرسؤال‌بردن گفتمان حاکم بر نظام دینی و سیاسی کشور در قالب امکان ثبت سندی قانونی و شرعی در حد ازدواج و طلاق با تاریخی جعلی، نه‌تنها به مشروع‌بودن هویت افراد جامعه تعریض می‌زند، بلکه نهادهای قانونی پشتیبانی‌کننده از حدود شرعی را نیز به چالش می‌کشد. به این ترتیب در فرامتن خود، اسلامی‌بودن ساختارها و نظام حاکم را مورد تشکیک قرار می‌دهد.

اثر برای تقابل با گفتمان حاکمیتی، پدر پیام را هم فرد بی‌گناهی نشان داده که گناه مجرمی از طبقهٔ فرادست جامعه را به گردن گرفته و قرار است به‌جای او اعدام شود؛ یعنی چنان نمایش می‌دهد که هم در آغاز زندگی، هم در پایان زندگی فرد نیز هیچ چیز مشروع نیست و گردن بی‌گناهان به‌جای گناهکاران زده می‌شود. همان‌طور که در ظاهر عدهٔ شرعی را با مذاکره می‌توان دور زد، حکومت اسلامی در اعلام و اعدام مجرمین نیز، با مذاکره و زدوبند مالی، فردی بی‌گناه را قربانی ظاهرسازی خود می‌کند.

4–2. پل چوبی

این فیلم محصول 1390 است و زندگی زوجی به نام شیرین و امیر را از تحویل سال 1388 تا زمستان همین سال روایت می‌کند. آن‌ها هردو قبلاً دانشجوی دانشگاه امیرکبیر بوده‌اند و حالا پس از ده سال زندگی مشترک قصد مهاجرت به آمریکا دارند. شیرین برای گرفتن ویزا با استادش کامران صبوحی که سابقاً با او روابط عاطفی داشته، به دبی می‌رود. در این مدت نازلی، هم‌درس و دوست‌دختر سابق امیر که هردو پس از آشوب‌های تیر 1378 از دانشگاه اخراج شده‌اند، از راه می‌رسد. نازلی سال‌ها پیش با یک خبرنگار هلندی به نام میشل از ایران رفته و خارج از کشور همباش اوست. میشل که برای شرکت در اعتراضات 1388 با نازلی به ایران آمده، دستگیر شده و نازلی برای آزادی او به امیر متوسل می‌شود که پدرش از مقامات سابق نیروی انتظامی است. همین سبب نزدیکی دوبارهٔ نازلی و امیر می‌شود. زمانی که رابطهٔ امیر و نازلی به اوج خود می‌رسد، شیرین از دبی بازمی‌گردد، اما معلوم می‌شود شیرین و صبوحی با هم برگشته‌اند. آیدا خواهر امیر هم دوست‌پسری به نام مانی دارد. امیر هم‌زمان تلاش می‌کند مانی، آیدا و میشل را که هر سه به‌دلیل شرکت در ناآرامی‌های سال 1388 بازداشت هستند آزاد کند؛ چرا که پس از وقایع فیلم به این نتیجه می‌رسد که هر کسی باید با کسی باشد که با او حال دلش خوب است.

4–2–1. بررسی نظریهٔ بازنمایی و تحلیل گفتمان فیلم

گذشته از دو شخصیت زن شیرین و نازلی که هردو درگیر خیانت می‌شوند، باید توجه داشت تمام کاراکترهای مثبت مانی، آیدا، نازلی، امیر، شیرین و کامران صبوحی (به‌جز دایی ناصر که چیزی از زندگی او به مخاطب گفته نمی‌شود) اولاً درگیر روابط غیرشرعی هستند، دوم همگی از مخالفان و معارضان نظام حاکم تصویر شده‌اند. تفاوت آن‌ها در شیوهٔ مخالفت است: مانی، آیدا و نازلی از زمان دانشجویی در اعتراضات خیابانی تیر 1378 یا سال 1388 شرکت داشته و دارند. نازلی حتی خود را از آن سوی دنیا برای حضور در این اعتراضات به ایران می‌رساند. امیر در غائلهٔ تیر 1378 شرکت داشته، ولی حالا او و شیرین ترجیح می‌دهند به‌جای شرکت در اعتراضات، از ایران به آمریکا که نقطهٔ مقابل نظام جمهوری اسلامی تعریف می‌شود، مهاجرت کنند. صبوحی نیز از ایران رفته و در دانشگاه آمریکایی دبی تدریس می‌کند.

3-4. بنفشهٔ آفریقایی

این فیلم محصول 1396 است. زنی به نام شکوه با داشتن چندین فرزند، از همسر سابقش فریدون جدا شده و با رضا ازدواج کرده است. پس از اطلاع از فرستادن همسر سابقش فریدون به خانهٔ سالمندانی در تهران، او را ترخیص می‌کند و به خانهٔ خودش در شمال کشور می‌آورد. شکوه ریز عادات و حتی وسواس‌های فریدون را از زندگی گذشته‌اش به خاطر دارد و دلجویانه به او رسیدگی می‌کند. رضا هم مشکلی با حضور فریدون در خانه‌اش ندارد، اما از اینکه شکوه بیشتر وقتش را صرف رسیدگی به فریدون می‌کند و دونفره‌هایشان مختل شده، رنجیده‌خاطر و عصبی است. از سوی دیگر، آن‌گونه که فیلم نشان می‌دهد، رضا بیش از حضور فریدون در خانه‌اش، از حرف‌های مردم دربارهٔ بی‌غیرتی خود ناراحت است. درنهایت فرزندان شکوه فریدون را از منزل شکوه به خانهٔ سالمندان برمی‌گردانند. شکوه برای بازگرداندن فریدون همان نیمه‌شب با رضا به تهران می‌رود. اما متوجه می‌شود که در همین فاصلهٔ چندساعته فریدون فوت کرده است.

1-3-4. بررسی نظریهٔ بازنمایی و تحلیل گفتمان فیلم

خانهٔ شکوه پناه همهٔ افراد نمایش داده می‌شود. دختر جوانی که می‌خواهد برای ازدواج با دوست‌پسرش از ایران فرار کند، برای مشورت سراغ شکوه می‌آید. اما بعد از فرار دختر، شکوه را به‌دلیل تأسیس مرکز فساد و فحشا بازداشت می‌کنند. فیلم با نمایش غیرواقعی اینکه با یک شکایت سادهٔ شاکی خصوصی، فرد را متهم به جرائمی امنیتی در حد تأسیس خانهٔ فساد بازداشت می‌کنند، تقابل گفتمانی راویان اثر را در پس تقابل شکوه که قهرمان داستان است، با نظام حاکم نمایش می‌دهد. شایان ذکر است در عالم واقع اثبات چنین جرمی به‌سختی، با صدور احکام قضایی و حکم ورود به منزل از سوی دادستانی –نه شاکی خصوصی– قابل‌اثبات است.

تقابل با حکومت در نمایش رساندن نامهٔ مخفیانهٔ یک بازداشتی حامل سلاح گرم به بیرون از بازداشتگاه توسط شکوه پس از آزادی نیز وجود دارد. داشتن سلاح –آن هم از نوع گرم– و استفاده‌نکردن از ارتباط تلفنی توسط متهم در لایهٔ دوم، نه یک عضو شبکه‌های اراذل‌واوباش خیابانی، بلکه عضوی از شبکه‌های مبارزهٔ مسلحانهٔ سازمان‌یافته را برای جلوگیری از لورفتن سایر افراد شبکهٔ ضدامنیتی تداعی می‌کند.

گرایش بیشتر شکوه به فریدون در فیلم مشهود است؛ در سکانس عاشقانهٔ بارش باران و نشستن شکوه و فریدون در ایوان، حتی رنگ لباس‌های این دو نزدیک به هم انتخاب شده است. در

نشانه‌شناسی سینما و ادبیات داستانی، زن نماد میهن و سرزمین است.[1] چه‌بسا شوهر نیز نمادی از نظام حاکم بر یک کشور تعبیر می‌شود و بتوان گرایش بیشتر شکوه به فریدون همسر «سابقش»، نسبت به رضا همسر فعلی‌اش و پرخاشگری به او را در این راستا تفسیر کرد.

4–4. شب یلدا

این فیلم که محصول 1380 است، مردی به نام حامد را نشان می‌دهد که همسرش مهناز و دخترش او را ترک می‌کنند و به آلمان می‌روند. حامد سرکار نمی‌رود، درآمدی ندارد و همیشه در خانه است؛ حتی برای خرید از خانه بیرون نمی‌رود. او چنان شیفتهٔ همسرش است که روز و شب فیلم‌هایی را که از او گرفته نگاه می‌کند. حامد پس از مدتی می‌فهمد که از دو سال پیش، مهناز با شریف، دوست خودش ارتباط داشته و برای همین از ایران رفته و به‌جای اقامت در آلمان، پناهنده شده‌اند. در این مدت حامد با زنی به نام پریا تلفنی درددل می‌کند. هرچه رابطهٔ مهناز و حامد سردتر می‌شود، رابطهٔ حامد با پریا و رابطهٔ مهناز با شریف گرم‌تر می‌شود. در انتها دادخواست طلاق مهناز به حامد می‌رسد. پریا هم برای دیدن حامد می‌آید.

1–4–4. بررسی نظریهٔ بازنمایی و تحلیل گفتمان فیلم

شب یلدا دلالت‌های گفتمانی متعدد دارد. دوران پس از انقلاب را با انواع محدودیت‌ها مانند وجود سانسور، اختناق، فضای امنیتی، منع بردن چند نوار کاست با صدای خوانندهٔ زن، گرفتن پارتی در خانه، نوشیدن مشروبات الکلی و پرده‌ای با علامت «ورود آقایان ممنوع»، تصویرسازی می‌کند. حامد مهاجرت مهناز از کشور را به‌دلیل همین محدودیت‌ها و بیکاری خودش را اخراج به‌خاطر عدم تقیدات مذهبی عنوان می‌کند؛ بنابراین فیلم تلاش کرده مخاطب نتیجه بگیرد که حکومت عامل محدودشدن آزادی، مهاجرت و فروپاشی خانواده‌ها شده است. حامد رفتارها و باورهای مذهبی را نشانهٔ دورویی و نفاق، و تقیدنداشتن به مسائل دینی را نشانهٔ صدق و یکرنگی می‌داند. شب یلدا دو شخصیت حامد و عزیزجان را به‌عنوان دو الگوی گفتمانی و ایدئولوژیک در مقابل یکدیگر قرار می‌دهد، که عزیزجان نماد دین، سنت، اخلاق‌مداری، کهنگی و اصالت خانواده، اطاعت غیراختیاری، جاهلانه و برده‌وار از احکام الهی و دیگری نماد دین‌گریزی، مدرنیته، آگاهی، هنجارشکنی، روشنفکری و زن‌سالاری است.

1. https://identityhunters.org/2021/02/10/women-as-symbols-in-nationalism

در جای دیگر همین گفتمان تأکید و تکرار می‌شود: دایی حامد فردی مذهبی و پرنفوذ است و حامد هم در خانهٔ اضافهٔ او ساکن است. پس در لایهٔ دوم نشان می‌دهد تمام امکانات کشور در دست قشری خاص است که امثال حامد را به خاک سیاه نشانده‌اند. دایی پشت تلفن از حکمت‌های خدا برای حامد می‌گوید: «خدا گر ز حکمت ببندد دری، ز رحمت گشاید در دیگری.» حامد می‌گوید: «تا حالا که هرچی بوده شر بوده دایی جان» و «کاش با ان‌شاءالله گفتن همه چی حل می‌شد دایی جان.» درست همین لحظه پستچی درخواست طلاق همسرش را می‌آورد. دین‌ستیزی، مدرنیسم، فمینیسم و لیبرالیسم گفتمان مذکور را به‌وضوح می‌توان در این اثر مشاهده کرد.

5-4. تیغ‌وترمه

این فیلم محصول 1397 و روایت‌کنندهٔ داستان دختری 26 ساله به نام ترمه است که با مردی به نام امیر همباشی دارد. امیر استاد نقاشی اوست. ترمه هرازگاهی به خانهٔ عمویش، جهان که از کودکی او را بزرگ کرده، هم می‌رود و گاهی هم نزد دوستش گلاره که منشی عمویش است می‌ماند. ترمه پدرش، پیام را در کودکی از دست داده و مادرش لی‌لی او را رها کرده و به کانادا رفته است. لی‌لی پس از حدود 17 سال به ایران بازگشته تا به گفتهٔ خودش حقوق خود و دخترش را از جهان بگیرد. ترمه درمی‌یابد که سال‌ها قبل، پدرش پس از اطلاع از خیانت جنسی لی‌لی با جهان (برادر پیام)، خود را از ایوان پایین انداخته و خودکشی کرده است. حالا هم که پس از سال‌ها لی‌لی بازگشته، به خانهٔ جهان رفته و در خلال رابطهٔ جنسی، جهان خانه را به لی‌لی بخشیده است. جهان اعتراف می‌کند که او پیش از برادرش پیام، عاشق لی‌لی بوده است. بعد از ازدواج لی‌لی و پیام، رابطهٔ عاطفی لی‌لی و جهان به‌موازات ادامه پیدا کرده و یک شب که جهان به‌شدت مست بوده با لی‌لی رابطهٔ جنسی برقرار می‌کند و این خیانت دلیل خودکشی پیام بوده است. حالا ترمه تلاش می‌کند از عمو و مادرش انتقام بگیرد.

1-5-4. بررسی نظریهٔ بازنمایی و تحلیل گفتمان فیلم

در این فیلم، ایدئولوژی و گفتمانی که به‌صراحت وابستگی به یک جریان سیاسی را نشان دهد، وجود ندارد. اما در لایهٔ دوم نمادهایی گفتمانی را گنجانده است. از آنجا که زن در عرصهٔ هنر و سینما نماد میهن و سرزمین، و مرد نماد حاکم محسوب می‌شود، شاید بتوان لی‌لی را نمادی از ایران دانست که قبلاً همسر دیگری به‌عنوان نماد حاکمان دیگری در حکومت‌های سلطنتی داشته است. فیلم نشان می‌دهد لی‌لی به همسر قبلی خیانت کرده و با مرد دیگری یعنی جهان رابطه برقرار کرده است. حالا

لی‌لی به‌عنوان نمادی از سرزمین ایران بازگشته تا انتقام خود و ترمه را که نماد نسل جدید جوانان ایرانی است از جهان بگیرد. اما ترمه با نامی که تداعی‌گر فرهنگ قدیم ایرانی است، به دنبال هویتی جدا از هردوی این‌ها برای خود می‌رود؛ بنابراین نه به لی‌لی، نه امیر و نه جهان اعتماد نمی‌کند. درنهایت نیز تصمیم می‌گیرد از ایران مهاجرت کند.

4-6. برف روی کاج‌ها

این فیلم که محصول 1390 است، داستان زنی به نام رؤیا را روایت می‌کند که 14 سال از زندگی مشترکش با علی که دندان‌پزشک است می‌گذرد. رؤیا در خانه به آموزش پیانو می‌پردازد و دختران و کودکان را به شاگردی قبول می‌کند. همسرش برای سفر به آلمان می‌رود. پس از مدتی در زمان اعتراضات سال 1388 یکی از شاگردانش به نام نسیم غیبت می‌کند و پس از پرس‌وجوی رؤیا، پرهام دوست‌پسر نسیم می‌گوید که نسیم با علی رابطه دارد و آن‌ها با هم به خارج از کشور رفته‌اند. رؤیا که در این مدت با برادر یکی از همسایه‌ها به نام نریمان آشنا شده، حالا با او به کنسرت می‌رود، نریمان به او رانندگی یاد می‌دهد، با هم پیاده‌روی می‌کنند و ارتباطش نزدیک می‌شود؛ درحالی‌که زمان سپری‌شدن مراحل طلاق را مبهم گذاشته است. به‌نظر می‌رسد رؤیا در مدت عدهٔ طلاق رجعی است. نحوهٔ پوشش و آرایش و سبک زندگی این زن بسیار آزادانه و مدرن می‌شود و به‌سمت آزادی‌های فمینیستی گرایش پیدا می‌کند. شبی که قرار است با نریمان به کنسرت برود، علی را در خانهٔ دوستان خانوادگی‌شان می‌بیند که از او عذرخواهی می‌کند. رؤیا پاسخی نمی‌دهد و با نریمان به کنسرت می‌رود. سپس بدون اینکه صیغهٔ محرمیت دوباره‌ای خوانده شود (که نشان از عدم گذشت مدت عدهٔ طلاق دارد)، علی به خانه برمی‌گردد و رؤیا برای او توضیح می‌دهد که پس از سال‌ها دوباره احساس شور و شعف عاشقانه را این بار نسبت به نریمان تجربه کرده است.

4-6-1. بررسی نظریهٔ بازنمایی و تحلیل گفتمان فیلم

با وجود آنکه فیلم نهایت تلاش خود را کرده تا در لایهٔ اول چیزی نشان ندهد، اما از مؤلفه‌های سبک زندگی، اعم از موسیقی و پارتی و نحوهٔ پوشش و معاشرت زن و مرد، سفر غیرکاری به خارج از کشور و شرکت افرادی چون پرهام و نسیم در اعتراضات ضدحکومتی موضع فیلم مشخص می‌شود. نشانه‌های دیگری در فیلم به‌ظرافت کار گذاشته شده تا این موضع نشان داده شود، مانند مکالمات مریم (دوست رؤیا) دربارهٔ بازداشت و دستگیری و القای فضای امنیتی و خفقان سیاسی در جامعهٔ ایران؛ درحالی‌که مخاطب اطلاعی از تمرین بازیگری مریم نزد رؤیا ندارد. به این ترتیب کارگردان

حرف خود را می‌زند و بعد آن را به‌عنوان تمرین بازیگری نمایش می‌دهد و توجیه می‌کند و به‌سرعت از آن می‌گذرد.

در سکانسی از فیلم که رؤیا خبر خیانت علی و نسیم را از زبان پرهام می‌شنود، کتاب سنت و مدرنیته از صادق زیباکلام، روی قفسهٔ کتاب نمایش داده می‌شود. تنها نام کتاب برای نمایش تقابل این تقابل کافی است.

7–4. علفزار

این فیلم محصول 1400 و داستان تقابل دو خانوادهٔ ظاهراً مذهبی است. یکی شامل شهردار و همسر و دختران و پسران و عروس‌ها و دامادهای شهردار است. دختران و پسران و همسران و بستگان این شهردار، در باغی به‌صورت دسته‌جمعی استخر پارتی (پول پارتی) برگزار کرده و در حال شنا و رقص و شرب خمر و... بوده‌اند که دستهٔ دیگر، شامل چهار پسر زنی چادری که یکی از آن‌ها نگهبان باغ بوده، یورش می‌برند، دست و پای مردان را می‌بندند و در حضور آن‌ها به زنانشان دسته‌جمعی تجاوز می‌کنند. دستهٔ اول برای شکایت آمده‌اند، اما شهردار که نگران حیثیت و مقام خودش است نمی‌خواهد قضیه رسانه‌ای شود و از خانواده‌اش می‌خواهد که رضایت بدهند. اما سارا عروس شهردار، زیر بار نمی‌رود؛ بنابراین شهردار از رئیس مجتمع می‌خواهد تا بازپرس را برای مختومه‌کردن پرونده تحت فشار بگذارد. او نیز با دستاویز قراردادن خطای زیردست بازپرس که تیر هوایی شلیک کرده و کودکی کشته شده است، او را تحت فشار قرار می‌دهد.

مادر برادران متجاوز هم به دنبال جلب رضایت خانوادهٔ شهردار و منسوبانش است تا فرزندانش از اعدام به جرم تجاوز به‌عنف نجات پیدا کنند. مادر متجاوزان متوجه می‌شود که شبنم، خواهر سارا، هم که همراه همسرش در پارتی حضور داشته، هر هفته همراه یکی از دکترهای بیمارستان به باغ می‌رفته و با او روابط نامشروعی داشته است. در صورت افشای رابطهٔ شبنم، همسرش او را طلاق می‌دهد و شبنم که این را نمی‌خواهد باید رضایت سارا را جلب کند تا آن‌ها به‌اجبار برای معاینه به پزشکی قانونی ارجاع داده نشوند. فیلم بدون اینکه داستان به تکلیف مشخصی برسد، پایان می‌یابد.

1–7–4. بررسی نظریهٔ بازنمایی و تحلیل گفتمان فیلم

در این اثر زن چادری بیوه‌ای که چهار فرزند پسر مجرد دارد، به‌علت فقری که ناشی از حکمرانی بی‌کفایت و ریاکار است، از تربیت صحیح فرزندان پرشمارش بازمانده و جوانانی متجاوز به جامعه تحویل می‌دهد. بیکاری و تجرد ناشی از این فقر که به یک وضعیت عقده‌ای در روان این افراد منجر

شده، در کنار بی‌تربیتی که لایهٔ زیرین و واقعی این جامعه است، به تجاوز می‌انجامد. دستهٔ دیگر مسئولان طبقهٔ حاکم و منتسبان آن‌ها هستند؛ فیلم برای تأکید هرچه بیشتر دو نفر را به‌عنوان نماد نظام حاکم و مسئولان بالادستی نظام و طبقات در اثر خود قرار داده است: یکی رئیس مجتمع و مافوق بازپرس است و دیگری شهردار. هردو نفر با پوششی مذهبی و یقهٔ بسته، مدام در حال تسبیح‌انداختن، ذکرگفتن و وضوگرفتن برای نماز اول وقت تصویر شده‌اند. شهردار در کلام و رفتار خود نشانه‌های مذهبی از خود بروز می‌دهد، اما آن‌طور که فیلم نشان می‌دهد، حتی یک نسل پس از خودش هم هیچ نسبتی با تظاهرات مذهبی ایشان ندارند. فرزندان مسئولان در این اثر چنان نمایش داده شده‌اند که در خلوت خود دقیقاً همان رفتارهایی را انجام می‌دهند که مسئولان عموم مردم را از آن بازمی‌دارند و برایش دستگیری و مجازات تعیین می‌کنند.

این فیلم نیز مانند فیلم بنفشهٔ آفریقایی غیرت مردان را یک پوستهٔ ظاهری و سنتی عرفی نمایش داده، که همگی به آن تظاهر می‌کنند، نه یک ارزش ذاتی که خود مردان به آن باور داشته باشند. در فیلم همهٔ افراد به‌جز سارا، خواهان مسکوت گذاشته‌شدن ماجرا هستند، هر یک به دلیلی. و آن‌گونه که فیلم نمایش می‌دهد دقیقاً همهٔ کسانی که خواهان مسکوت گذاشته‌شدن اتفاق هستند، خودشان درگیر فسادند.

تنها کسی که خواهان برخورد و مجازات متجاوزان است سارا است که با وجود شرکت در استخرپارتی آن هم به همراه همسرش، شراب‌خواری و رقص و نیمه‌برهنگی نزد نامحرم، از منظر فیلم پاک‌ترین فرد است که جز موارد یادشده فساد دیگری ندارد؛ بنابراین نه‌تنها فیلم تعریف جدیدی از پاکی ارائه می‌دهد که سنخیتی با عرف ایرانی–اسلامی حاکم بر جامعه ندارد، بلکه در لایهٔ دوم نشان می‌دهد کسانی که دم از فساد می‌زنند و آن را رسانه‌ای می‌کنند، پاک‌ترین افراد جامعه هستند و کسانی که چنین سخنی نمی‌گویند، به‌دلیل فساد عمیق‌تر سیاسی و اخلاقی باطنی به همراه نفاق ظاهری آن‌هاست.

5. نتیجه‌گیری و پیشنهادها

آثار سینمایی پس از انقلاب که به موضوع خیانت زن به شوهر پرداخته‌اند، همگی یک الگوی زن دارای روابط فرازناشویی را به‌صورت زنی به‌روز و مدرن (یا لااقل در گذر از سنت به‌سوی مدرنیسم)، بی‌اعتنا به مذهب، آزادیخواه و در مواردی به دنبال حقوقی مشابه مردان (حتی حقوقی عرفی، نه اخلاقی، شرعی یا قانونی) تصویر کرده‌اند؛ بنابراین تمام این فیلم‌ها از یک الگوی گفتمانی تبعیت می‌کنند. در همهٔ هفت فیلم بررسی‌شده، سبک زندگی خاصی منطبق بر الگوی غربی وجود دارد. در

اغلبشان (برف روی کاج‌ها، پل چوبی، علفزار، تیغ‌وترمه، شب یلدا) آموزش‌دادن یا آموزش‌دیدن موسیقی، شرکت در کنسرت و پارتی و مجالس رقص یکی از مؤلفه‌های زندگی شخصیت‌ها است. در هیچ‌یک از این‌ها مؤلفه‌های دینی از شخصیت زن خیانتکار دیده نمی‌شود.

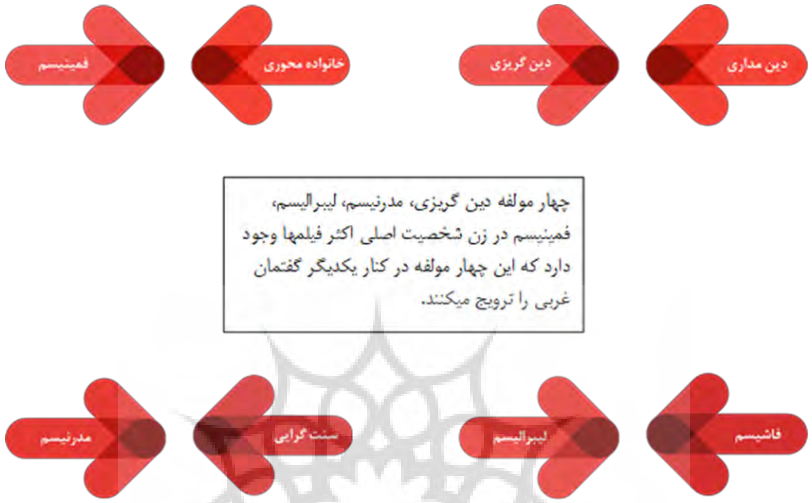
در این آثار (خصوصاً آثار متأخر) ظرفیت مرد برای پذیرش روابط آزاد زن مورد تأکید قرار می‌گیرد و غیرت‌ورزیدن از شخصیت‌های مثبت مرد دیده نمی‌شود. در آثار دههٔ هشتاد، مرد در برابر خیانت زن قدری (البته تنها قدری) آشفته‌خاطر می‌شود، اما در آثار متأخر تنها ناراحتی مرد، حرف‌هایی است که مردم دربارهٔ وی و غیرتش می‌زنند، نه اصل خیانت.

در تعدادی از این آثار این پیام به مخاطب القا می‌شود که برای آنکه شوهر به همسرش خیانت نکند، لازم است زن چندان محدود به خانه و خانواده نباشد، کنشگری و فعالیت‌های اجتماعی زیادی خارج از خانه داشته باشد، در اعتراضات سیاسی شرکت کند، روابط اجتماعی آزادتری داشته باشد و پیشاپیش گزینه‌های جایگزینی برای همسر خود فراهم کند. در این صورت خود شوهر وقتی بداند رقبایی دارد و افرادی هستند که چشم‌داشتی به همسرش دارند، بیشتر قدر او را می‌داند، بیشتر خواهان او می‌شود و خودش نیز از ترس خیانت متقابل زن، به او خیانت نمی‌کند.

این گفتمان گرایش به سبک زندگی غربی را در بیشتر آثار با اظهار تمایل به مهاجرت از ایران به غرب بازنمایی می‌کند. در فیلم‌های شب یلدا، تیغ‌وترمه، برف روی کاج‌ها و پل چوبی، تمایل به رفتن از ایران را در شخصیت زن خیانتکار یا مرد خیانتکار (چه در نقش همسر یا فاسق) یا هردو شاهد هستیم.

در این آثار موضع‌گیری علیه حکومت در لایهٔ اول یا لایه‌های بعدی فیلم نیز بازنمایی می‌شود؛ برای مثال شرکت در اعتراضات خیابانی علیه حکومت در فیلم‌های پل چوبی و برف روی کاج‌ها، و نمایش فساد ساختاری در فیلم علفزار، تلاش شخصیت برای مهاجرت از ایران به هر نحو ممکن در فیلم شب یلدا، کمک شخصیت زن اصلی در فیلم بنفشهٔ آفریقایی به یک متهم بازداشتی حمل سلاح گرم، تا نمایش دین، دینداران و حکومت دینی به‌عنوان عامل مرگ کودک سرطانی در راستای تقویت همین گفتمان به‌کار رفته‌اند؛ بنابراین در یک دسته‌بندی کلی در این فیلم‌ها ایدئولوژی غیردینی یا حتی ضددینی در برابر ایدئولوژی دینی، و ایدئولوژی فمینیستی و زن‌سالار که حقوق تعریف‌شده برای زنان در نظریات غربی را دنبال می‌کنند، در برابر ایدئولوژی خانواده‌سالار تعریف‌شده در فرهنگ و تمدن ایرانی و اسلامی، ایدئولوژی آزادگرایانه و هنجارشکنانه (لیبرالیسم) در برابر ایدئولوژی متعهد به اخلاق و هنجارگرایانه، و ایدئولوژی مدرنیسم در برابر ایدئولوژی سنت‌گرایانه و

اصالت‌گرا تعریف می‌شود؛ بنابراین هر چهار ایدئولوژی غیردینی، فمینیستی، لیبرالیستی و مدرنیستی با هم یک گفتمان و چهار ایدئولوژی مقابل این‌ها، با هم گفتمان مقابل را تشکیل می‌دهند.



شکل 1. چهار مؤلفهٔ گفتمان خیانت زن به شوهر در فیلم‌های سینمایی هفت‌گانهٔ مورد مطالعه

بنابراین همان‌طور که شاهد هستیم، پژوهش‌های پیشین، عوامل مختلفی مانند ویژگی‌های شخصیتی، میزان رضایت زوجین از روابط زناشویی، احساسات درونی مانند خشم، بی‌اعتنایی و...، ارزش‌های فردی و اجتماعی، و میزان پایبندی به ارزش‌های دینی را مؤثر در بروز خیانت دانسته‌اند، اما در فیلم‌های بررسی‌شده، خیانت را با مفاهیم مثبتی چون ایثار بازنمایی کرده‌اند.

بررسی نظریهٔ «بازنمایی»: طبق این نظریه زبان یا رسانه یا هر ابزار انتقال پیامی، برای واقعیت‌های بیرونی معنا و مفهوم‌سازی می‌کند؛ به‌گونه‌ای که یک اتفاق، در یک بستر فرهنگی–اجتماعی، در یک زمان و مکان خاص به‌گونه‌ای فهم می‌شود، ولی همان واقعیت بیرونی در بستر فرهنگی–اجتماعی و زمانی و مکانی، از طریق معناسازی، یک برداشت و فهم متفاوتی را موجب می‌شود. در موضوع خیانت زن به شوهر که همواره یک تابوی اخلاقی، شرعی، و اجتماعی جدی در جامعهٔ ایرانی بوده است، از طریق بازنمایی فیلم‌های بررسی‌شده در این پژوهش، پس از مدتی می‌تواند به مفاهیمی مانند ایثار، اقدامی از سر اضطرار، تلاش برای بازگرداندن نشاط به زندگی و خروج از حالت افسردگی، انتقام عادلانه و مانند این‌ها در ذهن جامعه تعبیر شود.

پیشنهاد می‌شود پژوهشگران این تقابل گفتمانی را در فیلم‌های دیگر با تکیه بر مؤلفه‌های دیگر (مدرنیسم، لیبرالیسم و دین‌گریزی) بررسی کنند. همچنین پیشنهاد می‌شود جایگاه مرد خصوصاً پدر در فیلم‌هایی با این رویکردها، تحلیل و نقد شود.

6. تعارض منافع

این مقاله فاقد هرگونه تعارض منافعی است.

References

Afrasiabi H., & Razavi A. (2021). *[Suspension of life: Representation of marital infidelity in the films of the 80s and 90s of Iranian cinema]*. *Strategic Researches of Iran's Social Issues*, *10*(1), 1-22. (In Persian). http://dx.doi.org/10.22108/srspi.2021.127119.1673

Buss, D. M., & Shackelford, T. K. (1997). *Susceptibility to infidelity in the first year of marriage*. *Journal of Research in Personality*, *31*(2), 193-221. https://psycnet.apa.org/doi/10.1006/jrpe.1997.2175

Campbell, K., & Wright, D. W. (2010). Marriage today: Exploring the incongruence between Americans' beliefs and practices. *Journal of Comparative Family Studies*, *41*(3), 329-345. http://dx.doi.org/10.2307/41604361

Creswell, J. W. (2007). *Qualitative inquiry and research design: choosing among five approaches*. Translated by: H. Danaiy Fard & H. Kazemi. Tehran: Eshraghi. (In Persian)

Ejtehadi, M., & Vahedi, G. (2016). Sociological investigation of the potential of infidelity in marital relations and the factors affecting it among the employees of public and private offices. *Iranian Journal of Sociology*, *17*(4), 105-138. http://dx.doi.org/10.61838/kman.jarac.6.1.4 (In Persian)

Fairclough, N. (2020). *Critical discourse analysis*. Translated by: R. Ghasemi. Tehran: Andisheh Ehsan. (In Persian)

Hall, Stuart. (2003). *The work representation; representation: cultural representation and signifying practices.* London: Sage.

Heidari M. (2013). Transitions of women's representation in "Khaneye Firuzei" Program of Iran TV. *MA Thesis*. Alzahra University, Tehran. (In Persian)

Hurray M. (2013). Representation of Iranian women's life in cinema. *Master's thesis*. Department of Sociology, Faculty of Social and Educational Sciences, Razi University. (In Persian)

Kaveh, S. (2007). *Wives and infidelity and betrayal: investigating the effective factors and recognizing the characteristics and constituent factors and consequences of the complication of infidelity and betrayal between spouses*. Tehran: Sokhan. (In Persian)

Khosravi, A., Heydarnia, A., & Nazifi, M. (2020). The role of religious attitude in attitude towards infidelity: The mediating role of subjective well-being. *Positive Psychology Research*, 5(3), 13-28. https://doi.org/10.22108/ppls.2020.116388.1703 (In Persian)

Mahdizadeh, M. (2007). *Media and representation*. Tehran: Office of the Ministry of Culture and Islamic Guidance. (In Persian)

Nabavizadeh Namazi, S. V. (2020). *Marital Infidelity in the Iranian Movies*. Tehran: Rozaneh Kar. (In Persian)

Pourmand, F. (2015). Representing Family in the cinema of Iran (with emphasis on bestseller movies after the Islamic Revolution of Iran up to present. *Master's thesis*. Alzahra University, Tehran. (In Persian)

Samadi Kashan, S., Pourqannad, M., & Zamani Zarchi, M. S. (2019). Marital infidelity: An exploration of perspectives, factors, and consequences. *Rooyesh Scientific Journal of Psychology*, *8*(4), 165-176. http://dorl.net/dor/20.1001.1.2383353.1398.8.4.22.4 (In Persian)

Selterman, D., Garcia, J. R., & Tsapelas, I. (2019). Motivations for extradyadic infidelity revisited. *The Journal of Sex Research*, 56(3), 273-286. https://doi.org/10.1080/00224499.2017.1393494

ShoaKazemi, M., & Andalib, H. (2019). *Infidelity; The underlying causes and the process of restoration and reconstruction of the family*. Qom: Ghasim. https://identityhunters.org/2021/02/10/women-as-symbols-in-nationalism (In Persian)

ShoaKazemi, M., & Javeed, M. (2012). The effectiveness of psychotherapy interventions on forgiveness of spouse's infidelity in married women of Tehran in the years 2009-2010. *Social Research*, *6*(18), 139. (In Persian)