

بازنمایی رفاقت‌های مردانه و دوستی‌های زنانه در ژانر

کمدی-رمانتیک سینمای ایران

تحلیل متن یازده فیلم کمدی-رمانتیک ایرانی

حمیدرضا مدقق^{*۱}

چکیده

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

کلیدواژگان

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

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

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

مقدمه و طرح مسئله

برای سینمای ایران ژانرهای متفاوتی قائل شده‌اند. برخی از این گونه‌ها - همچون تریلر، فانتزی، فیلم جاده‌ای، و خیابانی - هم‌تایان خارجی نیز دارند و برخی مانند فیلم جاهلی، فیلم روستایی، و سینمای دفاع مقدس از رنگ و بو و اصالتی کاملاً ایرانی برخوردارند. در این میان، اما بی‌تردید سینمای کمدی، پردوام‌ترین و پرسابقه‌ترین ژانر^۱ سینمای ایران بوده است؛ گونه‌ای از فیلمسازی که قدمتی به درازای حیات سینمای کشور دارد و شمار بسیاری از فیلم‌های تاریخ سینمای ایران را دربرمی‌گیرد. *آبی و رابی* (۱۳۰۹) - نخستین فیلم بلند تاریخ سینمای ایران - فیلمی کمدی بود و از ۱۳۲۷ (که فیلمسازی در ایران به شکل مستمر آغاز شد) تا ۱۳۵۷ هیچ سالی را نمی‌توان یافت که در آن فیلمی کمدی به نمایش درنیامده باشد. سینمای کمدی، پس از انقلاب، با *خانه آقاي حق‌دوست* (۱۳۶۰) تولدی دوباره یافت و با فیلم‌های پرمخاطبی نظیر *آتوبوس* (۱۳۶۵)، *اجاره‌نشین‌ها* (۱۳۶۶)، *خواستگاری* (۱۳۶۹)، *آدم‌برفی* (۱۳۷۶)، *آتش‌بس* (۱۳۸۵)، و *سه‌گانه اخراجی‌ها*، توفیق آن تداوم یافت.

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

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

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

اتخاذ رویکردی علمی-انتقادی، جهانی را توضیح داد و درک کرد که این آثار خلق می‌کنند و به تبیین‌هایی مشروح‌تر درباره سینمای کمدی-رمانتیک ایران دست یافت. نفیسی در این باره معتقد است: «حتی فیلم‌های ظاهراً بی‌معنا را هم نمی‌توان یک‌سره بی‌مایه دانست، زیرا همچون فیلم‌های 'سنگین'، این نوع فیلم‌ها (آکنده از اسطوره‌ها، باورها، ارزش‌ها، و تنش‌های گوناگون)، هم متأثر از ذهنیت فیلمساز است و هم زاینده فرهنگی که پذیرای ساختن و تماشای آن‌هاست. این‌گونه فیلم‌ها از سویی به دلیل محبوبیتشان در میان توده‌ها بر چگونگی برداشت مردم از جامعه تأثیر می‌گذارند و از سوی دیگر، هویت فردی و ملی جامعه را هم بازمی‌آفرینند» [۳، ص ۵۳۸].

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

چارچوب نظری

این پژوهش در چارچوب نظریه ژانر^۱ در مطالعات فیلم انجام می‌گیرد. ژانر طبقه‌ای انعطاف‌پذیر و ناپایدار مبتنی بر مجموعه‌ای از قراردادهای جمله‌بر قراردادهای روایی است که به شکل شهودی بین مخاطبان و فیلمسازان اشتراک دارد [۹، ص ۱۹۹]. ما هروقت بخواهیم روایت یک فیلم را طبقه‌بندی کنیم، به ژانر متوسل می‌شویم [۱، ص ۲۲۱] و این مفهوم به چارچوبی سودمند در تحلیل فیلم تبدیل شده است. سینمای هالیوود به‌طور خاص (و همه سینماها به‌طور عام) بر قراردادهای ژانر و انواع روایت [۱، ص ۱۴] استوار است و ژانرها نقشی بنیادی در نحوه تولید معنا از سوی فیلم‌های عامه‌پسند دارند [۱۵، ص ۶۱]. ژانرها را می‌توان براساس قراردادهایشان، یعنی ترکیبی از ویژگی‌های تکرارشونده مورد انتظار و تا حدی قابل پیش‌بینی‌شان، تعریف کرد. یکی از مرسوم‌ترین این قراردادهای، که در طبقه‌بندی متون ژانری فیلم کاربرد دارد، «پی‌رنگ کلیشه‌ای»^۲ است. منظور از پی‌رنگ، عناصری از روایت است که در تصویر به همان نظم و ترتیبی که مخاطب می‌بیند و می‌شنود ظاهر می‌شوند و زمان پی‌رنگ دقیقاً برابر با طول فیلم است؛ مثلاً، می‌توان کمدی-رمانتیک را براساس کلیشه «مرد با زن مواجه می‌شود» تشخیص داد [۱۳، ص ۲۱۹].

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

1. genre theory
2. formulaic plot

است [۴، ص ۴۱]. چارچوب‌های ژانر را می‌توان بازتاب یا تجسم زمینه‌های اجتماعی دانست. این چارچوب‌ها همچنین نقش مهمی در بازتولید گفتمان‌های اسطوره‌ای و ایدئولوژیکی بازی می‌کنند که زندگی ما در آن‌ها تجلی می‌یابد [۲، ص ۸۳]. ژانر صرفاً گروه متمایزی از داستان‌های عامه‌پسند متشکل از شخصیت‌های آشنا، پی‌رنگ‌های قراردادی، درونمایه‌های تکرارشونده، و پایان‌بندی‌های ارضاکنده نیست. کارکرد ژانر نیز صرفاً سرگرم‌کردن مخاطبان نیست. ژانرها معانی ضمنی اجتماعی دارند. آن‌ها نقش‌هایی برای تقلید ارائه می‌دهند و جهان‌بینی‌هایی پدید می‌آورند که رفتار سیاسی و اجتماعی ما را تغییر می‌دهد. ژانرها همچنین در گذر زمان با تحولی که می‌یابند، برخی ارزش‌ها و باورها را تولید و تقویت می‌کنند [۵، ص ۷۳]. فیلم‌های ژانری همیشه درباره‌ی زمان‌هایی هستند که در آن پدید می‌آیند، چون سرگرمی الزاماً دربردارنده، بازتاب‌دهنده، و مروج ایدئولوژی است [۸، ص ۳۰۲]. پس ژانر دربردارنده‌ی گمان‌های ایدئولوژیک و ارزش‌های معین است. به نظر فیسک، «قراردادهای ژانری دربردارنده‌ی دغدغه‌های ایدئولوژیک بسیار مهم زمان‌هایی هستند که در آن محبوب شده‌اند» [۷، ص ۱۱۰] و نیل اضافه می‌کند ژانرها نه فقط دربردارنده‌ی این دغدغه‌ها هستند، که فعالانه این دغدغه‌های ایدئولوژیک بسیار مهم را عرضه هم می‌کنند [۱۳، ص ۲۳۳].

ایدئولوژی ژانر کمدی-رمانتیک، نیاز به یافتن حسی از هویت و برقراری مجدد ساختارهای خانوادگی است. البته این فیلم‌ها حسی از رهایی و تفریح را نیز به وجود می‌آورند و عامدانه امور شناخته‌شده و آشنا را واژگون می‌کنند تا آرامش را، که همان تثبیت زناشویی و وصلت مرد مناسب با قهرمان زن است، در پایان دوباره برقرار کنند [۱۰، ص ۴۶]. روایت‌های این ژانر همچون افسانه‌های پریان با جشن عروسی پایان می‌یابد و در نتیجه اهمیت سنت و همرنگی با جماعت تحکیم می‌شود [۱۰، ص ۳۱].

ژانر کمدی-رمانتیک را می‌توان ترکیبی از دو ژانر عاشقانه و کمدی دانست که نمایشگر روایتی است که بر پیشرفت یک رابطه متمرکز است و چون کمدی است، به پایان خوش منجر می‌شود که ازدواج نهایی آن زوج است. روایت‌های ژانر اغلب مبتنی بر یک زوج اصلی است که در آغاز ضد یکدیگرند، اما با وجود گرفتاری‌های فراوان و انزجار متقابل، به سازگاری گریزناپذیری که باهم دارند پی می‌برند. بنابراین، ساختار روایی کمدی-رمانتیک از این قرار است: زن با مرد مواجه می‌شود، عوامل گوناگونی مانع باهم‌بودن آن‌ها می‌شوند، اتفاق‌ها و دردها در پی می‌آیند، و در نهایت زوج مزبور به این باور می‌رسند که برای هم ساخته شده‌اند. رابطه‌ی زوج ستیزه‌جو آشکارا دربردارنده‌ی موضوعات مربوط به جنسیت است. درحقیقت، درونمایه‌ی اصلی ژانر کمدی-رمانتیک، «ستیز جنسیت‌ها» است که پویایی اصلی ژانر را تأمین می‌کند [۱۰، ص ۴].

کمدی-رمانتیک معاصر زنان را به‌مثابه‌ی افرادی نیازمند و سطحی تصویر می‌کند که

دغدغه‌شان پیدا کردن مرد مطلوب و ازدواج حتی به بهای فدا کردن شغلشان برای اوست. این روایت‌ها به تنگنای زنان برای داشتن همه چیز اذعان می‌کنند و پیشنهاد می‌دهند که سعادت حقیقی را فقط می‌توان از طریق عشق کسب کرد و این چیزی است که همه زنان، فارغ از مرتبه شغلی‌شان، برای آن تقلا می‌کنند [۱۰، ص ۱۳۳]. در مقابل، قهرمان مرد در کانون کمدی-رمانتیک قرار دارد و باید ابژه پذیرفتنی میل زن و نیز مخاطب باشد. او باید رؤیای تماشاگر باشد و آنچه قهرمان زن ندارد ارائه کند. برخی از مؤلفه‌های قهرمان مرد در خلال دهه‌ها تکرار شده‌اند و این گویای آن است که تغییر در بازنمایی جنسیت در این ژانر اگر هم صورت گیرد، بسیار کند خواهد بود. قهرمان مرد در بسیاری از کمدی-رمانتیک‌ها عامل شتاب‌دهنده قهرمان زن است و او را در سفری که در بردارنده درس‌های دشوار و رشد عاطفی است به پیش می‌راند و پاداش نهایی این سفر، خوشبختی متقابل در آینده است. قهرمان مرد، به شکل مرسوم، مخالف قهرمان زن است و ارزش‌ها و حتی سبک زندگی او را به چالش می‌کشد [۱۰، ص ۴۵].

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

اغلب بین زن و مرد بحثی وجود دارد درباره آنچه زن «باید» بخواهد و آنچه زن می‌گوید در حقیقت «واقعاً» می‌خواهد. در این موارد، مرد در جانب «ارزش‌های صحیح»، که از طرف روایت حمایت می‌شود، قرار می‌گیرد و به لحاظ ایدئولوژیکی «حرف اول» را می‌زند. بدین ترتیب، فرایند دگرگونی بیانگر پیشروی زن به سمت موضعی است که از طرف قهرمان مرد بیان و عرضه می‌شود. پایان‌بندی این کمدی‌ها را می‌توان این چنین جمع‌بندی کرد: درک شادمانه و لذت‌بخشی که زن در نهایت بدان دست می‌یابد این است که امیال او (میل به ثروت، رفاه، و استقلال) را می‌توان برای مسرت بزرگ‌تری، که عشق راستین است، به‌درستی رها کرد [۱۱، ص ۱۴۲-۱۴۵]. روبینفلد نیز بر این باور است که قهرمان زن کمدی-رمانتیک حتی اگر تسلیم «خواستگی» قهرمان مرد نیز نشود، به یقین تسلیم «نیاز» او خواهد شد و در هر صورت با چشم‌پوشی از خواسته‌ها و نیازهای شخصی‌اش، در نتیجه ازدواج با قهرمان مرد «سروسامان می‌گیرد» [۱۲، ص ۲۲].

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

می شود. دوستان نزدیک نیز نقشی حیاتی دارند و منبع پند و تفسیر رابطه یا مخزن اعتماد به نفس آن زوج محسوب می شوند. دوست همچنین می تواند نقطه مقابل ویژگی های فوق العاده شخصیت های اصلی باشد و خصلت های جذاب آن ها را برجسته کند. اما خانواده در کمدی- رمانتیک به شکل عجیبی غایب است و شخصیت ها در فضای ژنتیکی غربی زندگی می کنند که در آن دوستان خانواده حقیقی محسوب می شوند. البته خانواده، در صورت وجود، گاه می تواند مشکل آفرین باشد و در مسیر رابطه، دشواری و مقاومت ایجاد کند [۱۰، ص ۸۶].

کمدی- رمانتیک درباره اهمیت نهاد ازدواج است و به شکل مرسوم بر میل فرد به ازدواج یا برعکس درباره بی تمایلی وی به ازدواج یا مقاومت فعالانه در برابر این نهاد متمرکز است. کمدی های ازدواج دوباره^۱، تصویرگر شکست زوج در ازدواجشان و شورش علیه این نهاد است اما در نهایت آن ها درک می کنند که به یکدیگر نیاز دارند و اعتمادی دوباره به ازدواجشان پیدا می کنند. ازدواج به معنای بازگرداندن نظم، اعطای خوشبختی به شخصیت ها، وارد کردن آن ها به درون جامعه، و حل و فصل آشفتگی و کشمکش است. کمدی- رمانتیک به احتمال قوی محافظه کارتر از دیگر کمدی هاست، چون به ساختارهای جامعه و ایدئولوژی های مسلط احترام می گذارد و ارائه دهنده پایانی است که سنت و هم رنگی با جماعت را تقویت می کند [۱۰، ص ۷۶]. پایان بندی کمدی- رمانتیک، لحظه پیوند و نظم و هنگامی است که موضع بزرگسالانه مسئولیت پذیری به شکل مرسوم پذیرفته می شود. ماهیت پایان بندی مهم نیست، بلکه رسیدن به آن اهمیت دارد و اینکه چگونه ایدئولوژی عشق در خلال این فیلم ها به مثابه مسیری درست، برای زن ساختار می یابد و اینکه چگونه امیال ناپهنجار زن در ارتباط با این ایدئولوژی قرار می گیرند [۱۱، ص ۱۵۶].

روش شناسی

این پژوهش به روش تحلیل متن^۲ انجام می گیرد. اصطلاح تحلیل متن درباره رویکردهای تحلیلی خاصی مانند تحلیل نشانه شناختی، تحلیل تصویر، تحلیل محتوا، تحلیل روایت، و تحلیل ژانر کاربرد دارد. این روش ها برای توصیف و معنادار کردن مؤلفه های خاصی از متن می کوشند و در حقیقت مدعی آن ها این است که چنین مؤلفه هایی (نظیر نشانه ها و قراردادهای) واقعاً وجود دارند [۶، ص ۱۵]. کشف ایدئولوژی یا «نظام اعتقادی پنهان» یک پیام در گنه بیشتر اشکال تحلیل متن وجود دارد و هدف این تحلیل، معمولاً یافتن معانی و ارزش های پنهانی است که ممکن است در خوانش نخست آشکار نباشند [۱۴، ص ۷۷]. وقتی تحلیل یک متن منفرد (یک لغت، یک عکس، یک آگهی، یا یک فیلم) به تحلیل مجموعه ای از متون مشابه گسترش

1. the comedies of remarriage
2. textual analysis

می‌یابد، این متون فراهم‌آورنده اطلاعات بسیار بیشتری خواهند بود. چنین تحلیلی را، که «تحلیل ژانر»^۱ نام دارد، می‌توان برای مطالعه شماری از متون مشابه در یک دوره گسترده زمانی به کار برد و به بررسی این امر پرداخت که آیا توازن قدرت اجتماعی در یک جامعه فرضی گاهی تغییر می‌کند؟ [۱۲، ص هفدهم-هجده].

تحلیل ژانر معمولاً با استفاده از «تقابل‌های دوجزئی»^۲ صورت می‌گیرد. تقابل‌های دوجزئی، مفاهیم مخالفی‌اند که پژوهشگر از متن اخذ می‌کند. بنیادی‌ترین تقابل‌ها بین «خیر و شر» یا «زن و مرد» وجود دارد و پژوهشگر می‌تواند واژگان یا عناصر بصری‌ای را بیابد که به یکی از دو سوی تقابل مربوط می‌شوند، تضاد را برجسته می‌کنند، و تأیید یا رد یک جزء از تقابل را در مقابل جزء دیگر نشان می‌دهند؛ مثلاً، مردان قوی، سخت، و منطقی‌اند، حال آنکه زنان انعطاف‌پذیر، نرم، و احساساتی محسوب می‌شوند. شیرین با لباس‌های تیره و صورت‌های نتراشیده در سایه‌ها به تصویر کشیده می‌شوند، اما قهرمانان در روشنایی و پاکیزه‌اند و لباس‌های رنگی به تن دارند [۶، ص ۱۷]. بی‌تردید، تقابل‌های دوجزئی ایدئولوژیک‌اند، چون دو اصطلاح را در مقابل یکدیگر قرار می‌دهند و در نتیجه بر رابطه‌ای ارزشی دلالت دارند [۱۳، ص ۱۶۱].

ترنر هنگام بحث درباره تفاوت‌های جنسیتی می‌نویسد: «تصور زن و مرد، به‌مثابه یک تقابل، بدین معناست که زن آن چیزی است که مرد نیست. حال اگر مرد قوی باشد، زن باید ضعیف باشد و به همین ترتیب ادامه می‌یابد؛ یعنی: مرد/ زن، قوی/ ضعیف، منطقی/ غیرمنطقی، قابل اعتماد/ غیرقابل اعتماد» [۱۶، ص ۸۴]. به نظر وی، تقابل‌های دوجزئی بیانگر بازنمایی پی‌رنگ است و هر ساختار روایی را می‌توان این‌گونه تحلیل کرد [۱۶، ص ۱۹۵].

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

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

1. genre analysis
2. binary opposition

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

رفاقت مردانه / دوستی زنانه

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

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

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

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

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

مقام «دختر ابرونی» در حقیقت تحقیر همه دختران جسور، مستقل، و توانمند ایرانی و دعوت آن‌ها به چشم‌پوشی از خواسته‌هایشان به منظور برآورده کردن نیازهای پسران ایرانی است. بهروز در نوک برج (۱۳۸۴) برای نجات قلب بی‌عاطفه دکتر لیلا و تصاحب او از مشاوره‌های هم‌خانه و رفیق نزدیکش، دکتر بهمن، استفاده می‌کند. بهمن، که زنان بسیاری خواهان دوستی با او هستند، جوانی شوخ، مهربان، و باتجربه است و رفتار دل‌نشینی دارد. او حامی بهروز در روند تصاحب لیلاست، واکنش‌های لیلا را تجزیه و تحلیل می‌کند، و متناسب با آن به بهروز راهکار نشان می‌دهد و در نهایت با طرح نقشه‌ای سبب می‌شود که او به هدفش برسد. اما در مقابل، نگار، منشی لیلا، با رفتار ماشین‌اش آشکارا دختری «گیج و منگ» است که همیشه در حال مطالعه است و توجهی به اطرافش ندارد؛ رفتاری که بهروز به همین دلیل چندبار دستش می‌اندازد. نگار در حسرت ارتباط با یک مرد است. او، پس از تحویل دادن دسته گل بهروز، به لیلا می‌گوید: «خوش به حال شما؛ مزاحم‌های من فقط زنگ می‌زنن و فوت می‌کنن». در تقابل با حضور بسیار مؤثر بهمن، حضور کم‌خاصیت نگار صرفاً فرصتی برای روایت است تا به بهانه او، لیلا (قهرمان زن) را وادارد که نزد نگار به «نقطه ضعف خود» اعتراف کند: «تو ماهی که اخلاق سگ من رو تحمل می‌کنی.»

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

بدین ترتیب، در عینک‌دودی همه شخصیت‌های زن فیلم (به جز یک نفر) منفی و

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

نتیجه گیری

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

جدول ۱. ژرف‌ساخت تقابل رفاقت مردانه / دوستی زنانه در ژانر کمدی-رمانتیک ایرانی

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

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

«بیهودگی اتحاد زنان» است و این درونمایه مطابق جدول ۱ دست‌اندرکار «بازسازی اجتماعی ایدئولوژی مردسالاری» است.

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

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

منابع

- [۱] کالکر، رابرت (۱۳۸۴). *فیلم، فرم و فرهنگ*، ترجمه بابک تیرایی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- [۲] کینگ، جف (۱۳۸۶). *مقدمه‌ای بر هالیوود جدید*، ترجمه محمد شهبان، تهران: هرمس.
- [۳] نفیسی، حمید (۱۳۷۱). «گونه فیلم جاهلی در سینمای ایران: بررسی ساختاری فیلم *دش‌آکل*». فصلنامه *ایران‌نامه*، س ۱۰، ش ۳، ص ۵۳۷-۵۵۲.
- [4] Bennett, peter, Jerry Slater and Peter Wall (2006). *A2 Media Studies: The Essential Introduction*, New York: Routledge.
- [5] Berger, Arthur Asa (1992). *Popular Culture Genres: Theories and Texts*, London: Sage.
- [6] Burton, Graeme (2002). *More Than Meets the Eye: An Introduction to Media Studies*, London: Arnold.
- [7] Fiske, John (1999). *Television Culture*, New York: Routledge.
- [8] Grant, Barry Keith (2007). "Genre", In Barry Keith Grant, *Schirmer Encyclopedia of Film*, Vol2, New York: Thomson Gale. p. 297-308.
- [9] Herman, David, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan (2005). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, New York: Routledge.
- [10] Mortimer, Claire (2010). *Romantic Comedy*, New York: Routledge.
- [11] Neal, Steve and Frank Krutnik (2001). *Popular Film and Television Comedy*, New York: Routledge.

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