زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۹، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۳۹۶: ۳۵۹ـ۳۸۴

مخالف‌پوشی در سینمای ایران: رویکردی پساساختارگرایانه

بهروز محمودی بختیاری[۱*]، کورش غنیون[۲]

چکیده

«مخالف‌پوشی»ـ به معنای پوشیدن لباس مردانه از سوی زنان، یا لباس زنانه از سوی مردانـ از سال‌های ابتدایی اختراع سینما وارد روایت‌های سینمایی شد و همچنان نیز ادامه دارد. براساس آنچه تاکنون در مخالف‌پوشی مشاهده شده است، این کار با هدف دستیابی به امتیازات جنسیت دیگر و خدمت به پیشبرد درام، طبق خواست فرد مخالف پوش، انجام می‌پذیرد. در پژوهش حاضر، کارکرد مخالف‌پوشی در ۱۸ فیلم سینمای ایران، از دههٔ ۱۳۳۰ تا کنون، براساس آرای پساساختارگرای فوکو و پسافمنیستی جودیت باتلر، که در کتاب *معضل جنسیت* آن‌ها را تشریح کرده، بررسی شده است. در چارچوب اندیشهٔ فوکو، جنسیت «برساخته‌ای فرهنگی» تلقی می‌شود که گفتمان حاکم آن را شکل می‌دهد و با پایان‌یافتن اعتبار این گفتمان، تعاریف آن نیز می‌تواند تغییر کند. از سوی دیگر، باتلر (با تأیید نظر فوکو) جنسیت را نه یک ویژگی ذاتی، بلکه ایفای نقش‌هایی می‌داند که گفتمان حاکم از هر جنس انتظار دارد. بر اساس یافته‌های بررسی پیش رو، مردپوشی زنان در فیلم‌های ایرانی از سر درماندگی انجام می‌گیرد و فقط در صورت رسوایی است که راز از چهرهٔ زن مردپوش برگرفته می‌شود. حال آنکه زن‌پوشی، که اغلب حربه‌ای سودجویانه است، در اولین فرصت رها می‌شود و مرد زن پوش با بازگشتن به نقش مردانهٔ خود، تقابل مرد/ زن را تحکیم می‌کند. هشت فیلمی که توجه اصلی این پژوهش بر آن‌ها متمرکز است، آثاری هستند که در آن‌ها قهرمان یا ضدقهرمانِ اثر دست به مخالف‌پوشی زده است؛ حال آنکه ۱۰ اثرِ دیگر، که در آن‌ها مخالف‌پوشی نقشی فرعی دارند، موردِ مطالعه قرار گرفتند تا شرایطِ قیاس این دو نگاهِ متفاوت به مخالف‌پوشی فراهم شود.

کلیدواژگان

پساساختارگرایی، پسافمنیسم، سینمای ایران، مخالف‌پوشی.

---

۱. دانشیار گروه هنرهای نمایشی دانشگاه تهران mbakhtiari@ut.ac.ir
۲. کارشناسی ارشد سینمای دانشگاه تهران kourosh_ghaniyoun@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۳/۱۸، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۶/۵

مقدمه

مخالف‌پوشی پوشیدن عمدی و آگاهانهٔ یک لباس از سوی فرد در جامعه‌ای است که لباس او در آن جامعه به‌منزلهٔ پوشش شناخته‌شدهٔ متعلق به جنسِ مخالف آن فرد تلقی می‌شود. در این فرایند، فردِ مخالف‌پوش امیدوار است که با جامهٔ جدید بتواند خود را عضوی از جامعهٔ جنس مخالف معرفی کند و این توهم را تا حد ممکن واقعی جلوه دهد [۱۷، ص۱۷ـ۱۸]. این تمهید در سال‌های نخستین اختراع سینما با فیلم *نتایج فمنیسم*[1] (الیس گی‌بلاش، ۱۹۰۶) در قالب طنز وارد روایت‌های سینمایی شد و به‌مرور بالید و در آثار بسیاری به‌منزلهٔ مضمون اصلی به کار رفت. از نمونه‌های شاخص مخالف‌پوشی در سینما می‌توان به *توتسی*[2] (سیدنی پولاک، ۱۹۸۲)، *ویکتور/ ویکتوریا*[3] (بلیک ادواردز، ۱۹۸۲)، سال *خطرناک زندگی‌کردن*[4] (پیتر ویر، ۱۹۸۲) و *خانم داوتفایر*[5] (کریس کلمبوس، ۱۹۹۳) اشاره کرد. این مضمون از نخستین سال‌های تولید فیلم در سینمای ایران نیز جلوه کرد و دیری نپایید که دو شکل متفاوت مخالف‌پوشی، یعنی «زن‌پوشی» به معنای پوشیدن لباس زنانه از سوی مردان با فیلم *مادموازل خاله* (امین امینی، ۱۳۳۶) و «مردپوشی» به معنای پوشیدن لباس مردانه از سوی زنان با فیلم *دختران بامعرفت* (امین امینی، ۱۳۴۵)، وارد سینمای ایران شد. پژوهش حاضر به مطالعهٔ ۱۸ فیلم سینمای ایران (۸ فیلم قبل انقلاب و ۱۰ فیلم بعد آن) می‌پردازد که در آن‌ها مردان با پوشیدن لباس زنانه و برعهده گرفتن نقش آنان زن‌پوش شده یا زنان به مردپوشی اقدام کرده‌اند.

شایان ذکر است که جریان اصلی سینمای قبل انقلاب ایران نمونه‌هایی از هر دو شکل مخالف‌پوشی را به خود دیده است، حال آنکه با وقوع انقلاب اسلامی، استفاده از این تمهید داستانی (که در تضاد با عرف به نظر می‌رسید) به مدت بیست سال متوقف شد. *آدم‌برفی* (داود میرباقری، ۱۳۷۳) اولین تجربهٔ زن‌پوشی در سینمای پس از انقلاب است که نه‌تنها در ایران فیلم‌برداری نشد، بلکه تا سال‌ها نیز رنگ پرده به خود ندید [۱۵، ص۱۵۱]. اولین نمونهٔ مردپوشی پس از انقلاب یعنی *دختران خورشید* (مریم شهریار، ۱۳۷۸) نیز وارد جریان اصلی سینمای ایران نشد. اگرچه هدف این پژوهش بررسی میزان موفقیت فیلم‌های حاوی عنصر مخالف‌پوشی و کارکرد داستانی آن در این آثار نیست، نمی‌توان از این مسئله چشم پوشید که مخالفت‌های انجام‌شده موجب شد این آثار یا از گردونهٔ فیلم‌های به‌نمایش‌درآمده بر پردهٔ سینماها خارج شوند یا مخالف‌پوشی فقط در پیرنگی فرعی (و غالباً) نامربوط استفاده شوند. هدف از این مطالعه، بررسی مقولهٔ «دگرپوشی» در سینمای ایران است؛ با این هدف که به

1. *The consequences of Feminism*
2. *Tootsie*
3. *Victor/Victoria*
4. *The year of living Dangerously*
5. *Mrs Doubtfire*

پرسش‌های ذیل پاسخ داده شود: ۱. مخالف‌پوشان چه انگیزه‌هایی از این عمل خود دارند؛ ۲. مخالف‌پوشان کدام مشخصه‌های فیزیکی را به‌منزلهٔ نشانهٔ جنسیت جدید خود برمی‌گزینند؛ ۳. مخالف‌پوشان در چه صورت برای بازگشتن یا بازنگشتن به نقش پیشین خود تمایل نشان می‌دهند. در طول پژوهش، موارد ذکرشده ابتدا در نظامِ تقابل‌های دوگانهٔ جهان اثر بررسی می‌شود و سپس از سایر نشانه‌های متون، برای نمایشِ نسبی‌بودن این نظام و تأثیرپذیری و شکل‌پذیری تصور سایر شخصیت‌ها از جنسیت شخصیت مخالف‌پوش بر مبنای نمایش و عمل‌گری او استفاده می‌شود. برای این منظور، آنچه جودیت باتلر، نظریه‌پردازِ امریکایی، در کتاب *معضل جنسیت* با عنوان «اجراگری جنسیتی» مطرح کرده، در قالبِ پیش‌فرضِ نظری استفاده می‌شود. همین‌طور از آرای فوکو در منابع متفاوت استفاده می‌شود تا مفهوم «جنسیت» به‌منزلهٔ عاملی وابسته به مناسبات قدرت، تبیین شود.

چارچوب نظری

چارچوب نظری این پژوهش براساس آرای پساساختارگرایان است که با اتخاذ «نوعی نگرش شک‌آورانه و حتی ویران‌سازانه به میراث 'طرح مدرنیته'» به پررنگ‌کردن تناقض‌های درونیِ نظامِ فکریِ به‌ظاهر منسجمِ غرب پرداختند [۱، ص ۷۶]. پساساختارگرایی در مقام نقدی بر زبان‌شناسی ساختارگرای سوسور شکل گرفت [۷، ص ۳۹۹]؛ که زبان را مجموعه‌ای از نشانه‌ها می‌دانست که معنای خود را از رهگذر تفاوت با سایر نشانه‌ها به‌دست می‌آورند [۴، ص ۱۷۴] و هر نشانه از یک علامت نوشتاری یا گفتاری یعنی «دال» و یک مفهوم که «مدلول» نامیده می‌شود تشکیل شده است [۳، ص ۱۳۶]. سوسور معتقد بود که زبان بازتابندهٔ جهان بیرونی نیست و خود معنا را مستقلاً در قالب تقابل‌های دوگانهٔ خود می‌سازد. این تقابل‌ها امکان طبقه‌بندی هر چیزی را فراهم می‌آورند [۸، ص ۹۸] و برای مثال، مفاهیم دال/ مدلول، زبان/ گفتار، روز/ شب و مرد/ زن چند نمونه از تقابل‌های آشتی‌ناپذیرند که در آن‌ها طرف اول برتری ذاتی دارد [۵، ص۵۶].

پساساختارگرایی با «کشف ماهیت اساساً ناپایدار دلالت»، این تصور را که به‌ازای هر دال یک مدلول مشخص وجود دارد زیر سؤال می‌برد و از «دال‌هایی سخن می‌گوید که معناهایی چندگانه دارند» [۳، ص۱۶۰]. به نظر پساساختارگرایان، نشانه نه یک پدیدهٔ تغییرناپذیر، بلکه اتصالی موقتی بین دو لایهٔ متحرک است. پساساختارگرایی با «امحا یا دست‌کم سست‌کردن تقسیم‌بندی‌های حافظ هویت‌های متمایز»، به مقاومت در برابر گفتمان حاکم می‌پردازد [۱، ص۷۷]؛ گفتمانی که از دیدگاه فوکو «فعالیت محوری انسان» و درعین‌حال اعتباری و موقتی است. به عبارت دیگر، «آنچه امکان گفتنش باشد، از عصری به عصر دیگر تغییر خواهد کرد» [۳، ص۲۰۲].

پیش از فوکو، رولان بارت جزء نخستین کسانی بود که از اردوگاه ساختارگرایان به پساساختارگرایی گرایید. او که «متن» را منشأ فرایند دلالی می‌پنداشت، با کنار گذاشتن مفهوم مدلول یگانه متناظر با هر دال منفرد، لغزیدن دال از دام مدلول را سرچشمهٔ «لذت» متن می‌دانست. آرای او با بیان اینکه خواننده در برخورد با متون مدرنیستی باید در پی «فروپاشیِ نشاط‌آور مفروضات فرهنگی» باشد، به آرای دریدا نزدیک شد [۳، ص۱۶۷ــ۱۶۹]. دریدا که معتقد بود در قرائت‌های ساخت‌گرایانه پیش‌فرض وجود نوعی «مرکز» ساختار را در تحت سیطرهٔ خود قرار می‌دهد، ساخت‌شکنی از این مرکز را در دستور کار خود قرار داد. او با واژگون‌کردن سلسله‌مراتب‌هایی از قبیل مرد/ زن، تلاش کرد مانع از آن شود که در فرایند ساخت‌شکنی، جز دوم با انتقال به موضع برتر، خود نقش مرکز جدید را ایفا کند [۳، ص۱۸۲ـ۱۸۷].

پس از بارت و دریدا، نوبت به فوکو می‌رسد که با رد مفهوم سوژهٔ کانتی، آن را برساختهٔ مناسبات قدرتی بداند که توسط گفتمان حاکم شکل گرفته است. او شکل‌گیریِ هویت را از مناسباتی متأثر می‌داند که هر فرد به میل خود می‌پذیرد و درونی می‌کند؛ و جامعه نیز نه با اعمال زور، بلکه فقط با نظارت به عملکرد افراد، به آن‌ها جهت می‌دهد [۱۸، ص۲۷۸]. درنتیجه، قدرت توسط یک نهاد اعمال نمی‌شود، بلکه مانند یک جریان در پیکرهٔ جامعه حرکت می‌کند و مناسبات گفتمان موجود در جامعه را تقویت می‌کند. اما از دیدگاه فوکو، این سکه روی دیگری نیز دارد. درست است که قدرت «تولیدکننده» و «انتقال‌دهندهٔ» قدرت است، در قالب همین گفتمان است که امکان فروپاشی یا حداقل مقاومت در برابر قدرت هم به وجود می‌آید [۹، ص۱۲۸ـ۱۳۰].

تلاقی دیدگاه‌های فمنیستی با دیدگاه‌های پساساختارگرایان در دههٔ ۱۹۹۰، به بازخوانی این آرا و شکل‌گیری تئوری‌های پسافمنیستی منجر شد [۵، ص۵۶]. در جبههٔ فمنیست‌ها، که با حمله به سنت متافیزیک غرب، «اصول یکپارچهٔ آن یعنی حقیقت مطلق، اقتدار، خدا، خوبی، سرمایه‌داری و 'خود' به‌مثابهٔ موجودی منسجم» را زیر سؤال بردند، مفاهیم «جنس» و «جنسیت» همواره محل شبهه بوده‌اند [۷، ص۳۸۹]. از دوبووار گرفته که معتقد بود «هیچ‌کس زن به دنیا نمی‌آید، بلکه به زن تبدیل می‌شود» تا کیت میلت که «نقش‌های جنسی» را برساختهٔ «ارزش‌های فرهنگی» خاصی می‌دانست که خود «بازتولیدی اجتماعی» هستند [۷، ص ۳۹۷؛ ۱۲، ص۲۷۳]، این مفاهیم در اندیشه‌های پسافمنیستی با آزادیِ عمل بیشتری مطالعه شدند و از قطعیت پیشینشان کاسته شد.

جودیت باتلر، فیلسوف پسافمنیست امریکایی، که از اندیشه‌های پساساختارگرایانهٔ فوکو ملهم بود، با رد این تصور که جنس بیولوژیکی فرد سرنوشت او را تعیین می‌کند، در برابر نگاه ذات‌باورانه به جنسیت ایستاد. او جنسیت را، که برساخته‌ای فرهنگی است، تابع جنس

نمی‌دانست و معتقد بود حتی اگر جنس فقط و فقط در تقابل دوگانهٔ مرد/زن قابل تعریف باشد، دلیلی وجود ندارد که جنسیت تنها به دو دسته قابل تقسیم‌بندی باشد [۱۱، ص۹ــ۱۰]. این مناسبات قدرت است که هویت جنسی افراد را تعیین می‌کند؛ هویتی که باتلر آن را «باززایی نقش‌های جنسیت مطابق با ملزومات فرهنگ می‌داند» [۵، ص ۵۷]. باتلر با ارجاع به نیچه و ترجیحی که او برای عمل نسبت به «فاعل عمل» قائل بود، جنسیت را اجراگری معرفی کرد؛ او با رد هرگونه هویت جنسی که هدایت‌گر جلوه‌های جنسیت باشد، معتقد بود «هویت به صورت ایفائی و توسط همان جلوه‌هایی ساخته می‌شود که گفته می‌شود نتایجش هستند» [۱۱، ص۳۳]. منظور او این بود که هر فرد به واسطهٔ ویژگی‌های زیست‌شناختی‌اش از خود جلوه‌های جنسیتی بروز نمی‌دهد، بلکه گفتمان حاکم به‌تدریج به او آموزش می‌دهد که چگونه آنچه را از او انتظار می‌رود به نمایش بگذارد. به همین دلیل هم است که در موارد خاص، هر فرد ممکن است چیزی متفاوت از آنکه برایش آموزش دیده به نمایش بگذارد و به نوعی در تضاد با گفتمان حاکم قرار گیرد.

در حوزهٔ مطالعات مربوط به مقولهٔ دگرپوشی در سینمای جهان، نمونه‌های خوبی وجود دارد. مثلاً اُر [۱۶] به بررسی مفهوم مخالف‌پوشی در فیلم *سالِ خطرناک زندگی کردن* پرداخته است. مدلسکی [۱۴] نیز مخالف‌پوشی را در سینمای وسترن بررسی کرده و بونر [۱۰] نیز در مقالهٔ خود به مطالعه در باب دلایل زن‌پوشی در آثاری از قبیل *توتسی* پرداخته است. مقالهٔ خشتی [۱۳] نیز مهم‌ترین متنی است که مخالف‌پوشی را در سینمای ایران بررسی کرده که در مقالهٔ حاضر از آن استفاده شده است.

پژوهش حاضر با استناد به آرای فوکو و باتلر به بررسی ۱۸ فیلم ایرانی می‌پردازد که در آن‌ها مخالف‌پوشی یا به‌منزلهٔ مضمون اصلی یا پیرنگی فرعی استفاده شده است. در اینجا، لازم است معیارهای گزینش این فیلم‌ها به‌منزلهٔ جامعهٔ آماری پژوهش را نیز ذکر کنیم. برای پژوهش حاضر، فیلم‌هایی انتخاب شدند که در آن‌ها قهرمان یا ضدقهرمان دست به مخالف‌پوشی می‌زند و این عمل به دغدغهٔ اصلیِ فیلم بدل می‌شود؛ به گونه‌ای که اگر این عمل انجام نمی‌شد، داستانی نیز به وجود نمی‌آمد. این آثار، ۸ اثرِ اصلی مورد مطالعهٔ ما هستند. علاوه بر این، ۱۰ فیلم دیگر نیز این حربه را در قالب یک شوخی کوتاه یا عملی رندانه به کار گرفته‌اند که آن‌ها نیز به منظور ایجاد امکان قیاس با ۸ فیلم دیگر، در پژوهش گنجانیده شده‌اند. مخالف‌پوشی یا بدل‌پوشی در سال‌های ابتدایی اختراع سینما اغلب در آثار کمیک به کار گرفته می‌شد، اما، به‌مرور، در آثار تراژیک نیز به چشم خورد و با افزایش تعداد این فیلم‌ها، مخالف‌پوشی به‌منزلهٔ مضمونی شناخته‌شده جا افتاد؛ هرچند هنوز تعداد نمونه‌های ایرانی بسیار کم است. در این ۱۸ اثر سینمایی، که ۶ مورد تراژدی و ۱۲ مورد کمدی‌اند، زن‌ها معمولاً برای تأمین نیاز شغلی یا دسترسی به مزایای مردانه، جامهٔ مردانه به

تن می‌کنند؛ حال آنکه مردان اغلب لباس زنانه را زمانی می‌پوشند که بخواهند برای هدفی شوم، عملی فریب‌کارانه انجام دهند.

بررسی نمونه‌ها

از نظر ساترل [۱۷، ص۱۷]، «مخالف‌پوشی در هر متنی، از اقلام فرهنگِ مادیِ نشئت‌گرفته از طبیعتِ شخصی و فردی بهره می‌گیرد تا از مرزهای جنس و جنسیت فراتر رود». فیلم‌های سینمایی از این قضیه مستثنا نیستند و شخصیت‌های مخالف‌پوش با اتخاذ نشانه‌های جنسیت دیگر، نمایشی‌بودن جنسیت را به رخ می‌کشند. شاید این آثار به دنبال برتری قائل‌شدن برای یکی از طرفین تقابل مرد/ زن نباشند، اما می‌توان طور دیگری نیز به آن‌ها نگاه کرد. در این تحلیل، با تکیه بر نکات ارائه‌شده در بخش ملاحظات نظری، اول به مواردی می‌پردازیم که در آن‌ها دگرپوشی به تقویت گفتمان حاکم پرداخته است و سپس مواردی را بررسی خواهیم کرد که در جهت دیدگاه باتلر، گفتمان رایج را دربارهٔ جنسیت‌گرایی به چالش می‌کشند. ابتدا به بررسی آثار مربوط به زن‌پوشی می‌پردازیم و بعد به فیلم‌هایی با مضمون مردپوشی خواهیم پرداخت.

زن‌پوشی

نخستین فیلم ایرانی که از تمهید مخالف‌پوشی استفاده کرده است، *مادموازل خاله* است که از زن‌پوشی به‌منزلهٔ مضمون اصلی اثر سود جسته است. در این فیلم کمدی، علی تابش با لباس و رفتار زنانه ظاهر می‌شود [۶، ص۸۵]. جلال لباسی زنانه تهیه کرده تا برای مراسم بالماسکه به تن کند. از طرفی، شهاب و امیر (هم‌خانه‌های جلال) که انتظار ورود خالهٔ امیر از هندوستان را می‌کشند، به همین بهانه دخترهای مورد علاقهٔ خود، یعنی شهین و مریم، را به صرف ناهار دعوت می‌کنند. اما در روز مراسم، تلگرافِ خاله مبنی بر اینکه سفرش سه روز به تأخیر افتاده، آن‌ها را مجبور می‌کند جلال را در لباس زنانه به‌عنوان خاله جا بزنند تا دخترها گمان نبرند که آن‌ها از این دعوت قصد بدی داشته‌اند. جلال برای آنکه بتواند وارد دنیای زنانه شود، کلاه‌گیس به سر می‌کند، از برجستگی‌های مصنوعی بدن استفاده می‌کند، صورتش را آرایش می‌کند و درنهایت صدای خود را زنانه جلوه می‌دهد (تصاویر ۱ و ۲). به‌تدریج، پدرِ شهاب و عموی دو دختر، که از حضور برادرزاده‌هایش در خانهٔ مردان نامحرم ناراضی است، وارد داستان می‌شوند و هریک به‌نوبت عاشق خالهٔ قلابی می‌شوند؛ اتفاقی که متناقض به نظر می‌رسد: با اینکه تقابل مردِ عاشق/ زنِ معشوق را تقویت می‌کند، مردبودن جلال را نادیده می‌گیرد. این امر بر آنچه باتلر [۱۱، ص۳۳] «ایفاگری جنسی» می‌نامد صحه می‌گذارد، زیرا شخصیت‌ها تا جایی پیش

می‌روند که فرد مخالف‌پوش را گزینه‌ای مناسب برای ازدواج تلقی کنند. چیزی نمانده که عموی دخترها با جلال ازدواج کند که خالهٔ امیر از هندوستان باز می‌گردد و با روشن‌شدن مسائل، پدر ورشکستهٔ شهاب را به همسری برمی‌گزینند.

آنچه موجب می‌شود جلال، درحالی‌که لباس زنانه به تن دارد، به دنیای مردانه نزدیک بماند، منش بی‌ظرافت و عدم وفاداری‌اش به عشاق است. او که در قالب زنی ثروتمند درآمده، مورد احترام مردانی قرار می‌گیرد که بر دستانش بوسه می‌زنند؛ مسئله‌ای که به مذاق او خوش نمی‌آید (تصویر ۳). او در صحنه‌ای پدر شهاب را مورد ضرب و شتم قرار می‌دهد؛ چون معتقد است که آن مرد او را برای ثروتش برگزیده است (تصویر ۴). سپس عموی دخترها را به‌عنوان همسر آیندهٔ خود انتخاب می‌کند که این وصال نیز مدت زیادی پابرجا نمی‌ماند؛ مسئله‌ای که در تضاد با روحیهٔ وفادارِ زنانهٔ شناخته‌شده در جامعه است و نقش مردانهٔ واقعیِ او را تقویت می‌کند. این کنش‌ها را می‌توان در خدمت تقویت گفتمان تقابل‌های دوگانی ساختارگرایان دانست.

تصویر ۱. جلال

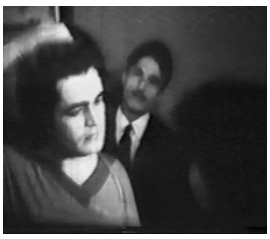
تصویر ۲. جلال زن‌پوش

تصویر ۳. تنفر جلال از پدرِ شهاب

تصویر ۴. ضرب و شتم توسط جلال

بصری‌ترین شاهد بر صحه‌گذاری *مادموازل خاله* بر تقابل‌های دوگانی مرسوم، تفاوت قد خالهٔ قلابی با خالهٔ واقعی است. در دورهٔ نامزدی جلال با پدرِ شهاب، مراسمِ رقصی در یک کافه انجام می‌شود که عاشق و معشوق کذایی باهم در آن شرکت می‌کنند. در این مراسم، جلال که در هیئت یک زن قرار گرفته، به‌مراتب بلندتر از نامزد خود دیده می‌شود (تصویر ۵). در پایانِ فیلم، زمانی که خالهٔ واقعی به نامزدی پدرِ شهاب درمی‌آید، آن‌ها کنار هم قرار می‌گیرند و این

بار مرد است که از همسر آینده‌اش بلندقامت‌تر است (تصویر ۶). اما آنچه موجب بازگشتِ جلال به دنیای مردانه می‌شود، نه‌فقط بازگشت خالهٔ واقعی و رسوایی زن‌پوشی او، بلکه دختری است که معشوقهٔ سابق جلال بوده و در نقش ندیمهٔ خاله با او به هند سفر کرده بود. جلال با ملاقات دوبارهٔ دختر، جامهٔ زنانه به در می‌کند (تصویر ۷) و با رضایت نقش سابق خود را برعهده می‌گیرد؛ تا بتواند ندیمه را به همسری خود درآورد. این رضایت‌مندی ازآن‌روست که ورود به دنیای زنانه هیچ‌گاه مطلوبِ جلال نبوده و با آنکه او به قالب زنی ثروتمند و پرطرفدار درآمده بود، بازگشت به نقشِ پسری جوان و بی‌پول را به آن ترجیح می‌داد.



تصویر ۵. جلال و پدر شهاب، تصویر۶. خاله و پدر شهاب، تصویر ۷. بازگشت جلال به دنیای مردانه

دومین فیلم ایرانی که زن‌پوشی را به‌منزلهٔ مضمون اصلی به کار گرفت، *آدم‌برفی* ساختهٔ داود میرباقری بود. با توجه به تغییرات ایجادشده در پی انقلاب اسلامی در نحوهٔ پوشش و ضوابط جدید حاکم بر عرصهٔ فیلم‌سازی، *آدم‌برفی* به دلیل نمایش امکان وجود مخالف‌پوشیِ یک ایرانی، سال‌ها از پردهٔ نمایش دور ماند [۱۳، ص۱۶۱]. *آدم‌برفی* داستان مردی به نام عباس خاکپور است که قصد دارد با مبدل‌پوشی (تصاویر ۸ و ۹) و ویزای جعلی، از ترکیه راهیِ امریکا شود و رؤیای زندگی‌اش را تحقق بخشد. او پس از شکست سوم در فریب‌دادن سفارت امریکا، ناامیدانه روانهٔ یک کافه می‌کند. پس از چند دقیقه با یک ایرانی به نام جواد آشنا می‌شود که ناگهان فردی تنومند به نام اسی وارد کافه می‌شود و جواد را به بهانهٔ دزدی به باد کتک می‌گیرد. عباس در مقابل او می‌ایستد و مکالمهٔ ذیل شکل می‌گیرد:

> عباس (با اشاره به سبیل اسی): اون سبیل دکور نیست، حرمت داره، صد دلار دزدیده که دزدیده، کلونتر محلی؟
>
> اسی (یک صد دلاری از جیب می‌آورد و برای آتش‌زدن آن طلب فندک می‌کند و به عباس اشاره می‌کند): ... صد تا نذر یه مرد می‌کنم چش نخوره.
>
> عباس: ما نه کله‌پاچهٔ قابلی داریم، نه سیراب‌شیردون دندون‌گیری. به نیت ما حرومش نکن.
>
> اسی: عوضش دل و جیگر بیستی داری.

لحن غیرمتداولی که عباس و اسی به آن مسلط‌اند، بیانگر اشتراکات مردانهٔ آن‌هاست. آن‌ها در سمت یکسانی از تقابل دوگانی قرار گرفته‌اند و همین سبب می‌شود که اعتماد عباس به

اسی جلب شود و در پی یافتن راه‌حل جدیدی برای سفر به امریکا، از او کمک بطلبد. اسی (به نیت اخاذی) تنها راه باقی‌مانده را پیش پای عباس می‌گذارد: لباس زنانه به تن کند و به همسریِ مردی امریکایی درآید؛ عملی که از دیدگاه اسی معادل بی‌غیرتی و نزول به سمت پست‌ترین تقابل دوگانگی است و به همین دلیل آن را عملی حقیرانه می‌پندارد. عباس به این عمل رضایت ندارد، اما درنهایت از سر ناچاری لباس زنانه به تن می‌کند (تصویر ۱۰) تا هم این ننگ را به جان بخرد و هم در برابر اسی شرمسار شود. او ابتدا سبیل (نشان مردانگی) را می‌تراشد، سپس کلاه‌گیس به سر می‌گذارد، دستکش زنانه می‌پوشد و صدایش را نازک می‌کند.

تصویر ۸. عباس، تصویر ۹. عباس مبدل‌پوش، تصویر ۱۰. عباس پس از زن‌پوشی

دنیا، زن ایرانیِ مقیم ترکیه، ساکن همان هتلی است که عباس در آن سکنی گزیده است. عباس، که بعد از زن‌پوشی نام درنا را برای خود برگزیده، به او نزدیک می‌شود و با محبتِ زنانه، توجه دنیا را به خود جلب می‌کند. بی‌تردید، تمایل عباس به‌عنوان یک مرد به دنیا، حتی با وجود زن‌پوشی، در قالب تحکیم تقابل دوگانی مرد عاشق/ زن معشوق قابل تعریف است. رفتار متضاد و ضعف همراه با گریهٔ دنیا نیز در تقابل مرد قوی/ زن ضعیف قابل خوانش است. او که همواره از تعدی مردان غریبه و بی‌ادبی‌شان شکایت دارد، در برابر رفتار قدرتمندانه و نترسِ درنا، که برای یک زن غیرمتداول است، احساس امنیت می‌کند. در آنِ واحد، نمی‌تواند با رفتار بی‌پروای درنا با ابی‌کپل (مردی که قصد اخاذی از درنا را دارد) همذات‌پنداری کند؛ چون در فرهنگی رشد کرده که برای او ایجاب می‌کند به‌عنوان یک زن شرم و حیا داشته باشد. همین شرم است که موجب شده دنیا، پس از آنکه شوهرش در ترکیه او را رها کرد و با زن دیگری به امریکا گریخت، نتواند نزد پدر و مادرش بازگردد.

همانند *مادموازل خاله*، در *آدم‌برفی* نیز از قامت بلند مردانه در تضاد با قامت متوسط یا کوتاهِ زنانه استفاده شده است. درنا بلندقامت‌تر از دنیا (تصویر ۱۱) و ابی‌کپل است، که یک ویژگیِ مردانه محسوب می‌شود (تصویر ۱۲). عباس که به‌تدریج مجاب می‌شود به دست آوردن عشق دنیا اهمیتش از سفر به امریکا بیشتر است، تصمیم می‌گیرد به هویت اولیهٔ خود بازگردد. او در خیال می‌بیند که نزد دنیا اعتراف کرده مرد است (تصویر ۱۳)، اما دنیا از این عمل شنیع، بی‌قید و نامردانهٔ او وحشت‌زده می‌شود و او را با تنفر می‌راند. گویی دنیا نیز جنسیت خود را

نازل تلقی می‌کند و تبدیل‌شدن مرد به یک زن را عملی حقیرانه به حساب می‌آورد. پس بار دیگر به کمک اسی نقشه‌ای اجرا می‌شود که با کشته‌شدن تصنعیِ درنا، برادر دوقلوی او، عباس، از ایران به ترکیه بیاید و از دنیا خواستگاری کند؛ عملی که مصداق رفتار مردانه نیست، اما رفتار نامقبول قبلی را مستور نگه می‌دارد.

تصویر ۱۱. درنا، بلندقامت‌تر از دنیا، تصویر ۱۲. درنا، بلندقامت‌تر از ابی‌کپل، تصویر ۱۳. اعتراف خیالیِ عباس

آخرین فیلمی که زن‌پوشی محور اصلی روایت آن است، *مزاحم* (سیروس الوند، ۱۳۸۰) نام دارد که در آن مردی به نام نوید (تصویر ۱۴)، با پوشیدن لباس زنانه قصد ایجاد اخلال در زندگی عشق سابقش، غزال، و شوهرش، نیما، را دارد. او که با تراشیدن ریش، استفاده از کلاه‌گیس و لنز آبی‌رنگ (تصویر ۱۵) و توانایی بی‌نظیرش در تقلید صدا، توانسته حساسیت غزال را تحریک و او را به نیما بدگمان کند، در سکانس نهایی و گره‌گشایی به روی زوج وحشت‌زده اسلحه می‌کشد. او با اشاره به اسلحه رو به غزال می‌گوید:

ـ نترسیا، من سوسک‌ها رو می‌کشم، با این.

و با این جمله به اشک‌های غزال و ترس زنانه از سوسک به دیدهٔ تحقیر نگاه می‌کند؛ چنان‌که گویی تهدیدِ جانِ سایر انسان‌ها با اسلحه، عملی مردانه و قدرت‌طلبانه است و بدین ترتیب تقابلی دوگانه را قوت می‌بخشد. سپس داستان گذشته را نقل می‌کند؛ داستانی که باز هم حکایت از بدگمانی زنانهٔ ماهرخ، همسر اول نیما، دارد.

آنچه زن‌پوشی در *مزاحم* را از دو اثر قبلی متمایز می‌کند، خصلت دسیسه‌کارانه و خودخواستهٔ این عمل است. زن‌پوشی نوید با هدف انتقام و فروپاشیِ یک زندگی مشترک انجام شده و به همین دلیل است که در سکانس نهایی، وقتی زن و شوهر را با اسلحه‌اش در یک مکان اسیر می‌کند، لباس زنانه از تن می‌کَند و از راز خود پرده برمی‌بردارد. چنین به نظر می‌رسد که برای فریب‌کاری و پیشبرد نقشه‌ای حقیرانه پوشش زنانه کارساز بوده است. حال آنکه در روند کشمکش این سکانس، اسلحه به دست غزال می‌افتد. نوید هم با جسارت سرش را به اسلحه می‌چسباند و از او می‌خواهد شلیک کند (تصویر ۱۶)؛ خواسته‌ای که دستان غزال را به لرزش می‌اندازد و او بار دیگر تسلیم ضعف و تردید خود می‌شود و سلاح را از دست می‌دهد.

این روند اتفاقات بر ضعف طرف دوم تقابل دوگانی تأکید می‌کند، اما زمانی که نیما صاحب سلاح می‌شود، آن را با اطمینان به کناری می‌اندازد و به نوید می‌گوید:

ـ من مثل تو نمی‌تونم این رو دست بگیرم. زبونش رو نمی‌فهمم، واسهٔ همین باورش ندارم.

عملی که نشان از بی‌باکی و پختگی او دارد و مناسبات گفتمانی حاکم را چالش می‌کشد؛ یک مرد قوی، از قدرت ویرانگر اسلحه چشم می‌پوشد.

تصویر ۱۴. نوید، تصویر ۱۵. نوید بعد از زن‌پوشی، تصویر ۱۶. شهامت دروغین نوید

ده اثر دیگری که تمهید زن‌پوشی را به کار برده‌اند، از آن نه به‌منزلهٔ مضمون اصلی، بلکه فقط به‌مثابهٔ پیرنگی فرعی سود جسته‌اند. این دسته فیلم‌ها را نیز می‌توان به دو گروه تقسیم‌بندی کرد: فیلم‌هایی که شخصیت زن‌پوش به پوشیدن لباسی زنانه مانند چادر اکتفا می‌کند و فیلم‌هایی که شخصیت زن‌پوش علاوه بر تغییر پوشش خود، از لوندی زنانه نیز بهره می‌برد. در اولین فیلمِ دستهٔ اول، یعنی یک *میلیونر و دو مفلس* (محمد متوسلانی، ۱۳۵۱)، منصور چادر به سر می‌کند تا دزدانه وارد یک مجلس عروسی شود و به عروس اطلاع دهد که در مورد نامزد قبلی‌اش اشتباه کرده است (تصویر ۱۷). در *اکبر دیلماج* (خسرو پرویزی، ۱۳۵۲)، اکبر که همسری فرنگی اختیار کرده، مجبور می‌شود ظرف‌های غذا را خود بشوید، اما چون این عمل را خلاف شأن مردانه تلقی می‌کند؛ با چادر لب حوض می‌رود تا مورد توجه همسایه‌هایی قرار نگیرد که چیزی جز گفتمان تقابلی حاکم در تصورشان نمی‌گنجد (تصویر ۱۸). حسن، برادرِ دکتر، در فیلم *دکتر و رقاصه* (خسرو پرویزی، ۱۳۵۳) برای فریب‌دادن عده‌ای جاهل، چادر معشوقهٔ برادرش را در خفا به سر می‌کند تا چند مرد جاهل را به دنبال خود بکشد (تصویر ۱۹). همچنین، در فیلم *شاخه‌گلی برای عروس* (قدرت‌الله صلح میرزایی، ۱۳۸۳) ناصر برای اثبات لذت‌جو بودن سعید و اخاذی از او، چادری به سر می‌کند و با جلب نظر سعید، صدای او را در هنگام ابراز محبت به خود ضبط می‌کند (تصویر ۲۰).

تصویر ۱۷. زن‌پوشی منصور، تصویر ۱۸. زن‌پوشی اکبر قاب

تصویر ۱۹. حسن در کافه، تصویر ۲۰. زن‌پوشی ناصر

اولین فیلم دستهٔ دوم *عروسک پشت پرده* (مجید محسنی، ۱۳۳۹) است که در آن مجید برای آنکه دست پدرش را در برابر یکی از معشوقه‌های پرتعدادش رو کند، لباس زنانه می‌پوشد و او را فریب می‌دهد (تصویر ۲۱). در فیلم *مظفر* (مسعود ظلی، ۱۳۵۳) محسن لباس و کلاه‌گیس زنانه می‌پوشد و همراه مظفر به کافه می‌رود تا حسادتِ گلی، نامزد سابق محسن، را تحریک کند (تصویر ۲۲). در فیلم *معادله* (ابراهیم وحیدزاده، ۱۳۸۲) هم بیژن با به تن کردن لباس زنانه پدر تازه‌یافته‌اش را، که از تقبل ایفای نقش پدری برای او سر باز می‌زند، فریب می‌دهد و برای آزمایش دی‌ان‌ای به آزمایشگاه می‌کشاند (تصویر ۲۳).

تصویر ۲۱. زن‌پوشی مجید، تصویر ۲۲. زن‌پوشی محسن، تصویر ۲۳. زن‌پوشی بیژن

در فیلم مکس (سامان مقدم، ۱۳۸۳)، مکس که معلوم شده نه یک موزیسینِ برجستهٔ جهانی، بلکه یک خوانندهٔ ناموفقِ لس‌آنجلسی است، برای فرار از رسوایی به‌بارآمده، لباس زنانه

به تن می‌کند تا مدتی به شمال برود و آب‌ها از آسیاب بیفتد (تصویر ۲۴). از ابتدای این فیلم، لحن زنانهٔ کلامِ مکس برای قرارگرفتن او در موقعیتی تحقیرآمیز زمینه‌چینی می‌کند. در فیلم *قاعدهٔ بازی* (احمدرضا معتمدی، ۱۳۸۵) هم دو بار از زن‌پوشی استفاده شده است. ابتدا اسرافیل‌خان زن‌پوش می‌شود تا با هویتی ناشناس فرزندان خود را آزار دهد (تصویر ۲۵) و دومین بار کارآگاهی که برای یافتن اسرافیل‌خان اجیر شده، برای فرار از یک اتاق، روسری به سر می‌کند (تصویر ۲۶).

تصویر ۲۴. زن‌پوشی مکس، تصویر ۲۵. زن‌پوشی اسرافیل‌خان، تصویر ۲۶. زن‌پوشی کارآگاه

فیلم *کلاهی برای باران* (مسعود نوابی، ۱۳۸۵) نیز تمهید زن‌پوشی را دو بار به کار گرفته است. بار اول جلال نقش دختری را می‌پذیرد که از پیروز فریب خورده و برای ریختن آبروی او نزد باران، در یک کافه سر او فریاد می‌کشد (تصویر ۲۷). بار دوم نیز جلال در نقش یک پیرزن برای دزدی وارد یک شرکت می‌شود (تصویر ۲۸). غالب این فیلم‌ها متعلق به ژانر کمدی‌اند و مهم‌ترین نکتهٔ درخور ذکر در مورد آن‌ها، زن‌پوشی خودخواستهٔ شخصیت‌هاست؛ آن‌ها نه از سر ضرورت، بلکه برای فریبِ دیگران یا فرار از موقعیتی که خود به وجود آورده‌اند لباس جنسیت دیگر را به تن می‌کنند و بدین ترتیب تصویری تک‌بعدی از زنانگی ارائه می‌کنند. همگیِ آن‌ها تقابل دوگانهٔ مرد/ زن را تقویت می‌کنند؛ شاهد مثال صحنه‌ای است که مکس در یک سرویس بهداشتی سرِ راهی، بدون توجه به لباسی که به تن کرده، وارد سرویس مردانه می‌شود (تصویر ۲۹).

تصویر ۲۷. جلال در نقش دختر فریب‌خورده، تصویر ۲۸. جلال در جامهٔ پیرزن، تصویر ۲۹. مکسِ مخالف‌پوش در سرویس مردانه

بدین‌ترتیب، در فیلم‌هایی که ذکرشان رفت، نظام‌های ذیل مشاهده می‌شوند:

بلند/ کوتاه	قوی/ ضعیف
خشن/ ظریف	غیور/ بی‌غیرت
بی‌شرم/ باحیا	نترس/ ترسو
بااعتماد/ بدگمان	فهمیده/ حسود

فیلم‌های ذکرشده در خدمت گفتمان تقابلی ساختارگرایان و به‌ویژه تقابل دوگانی مرد/ زن قرار دارند، اما می‌توان با پیگیری جزئیات افشاگرانه‌ای که در سه فیلم *مادموازل خاله*، *آدم‌برفی* و *مزاحم* ناخواسته ناقض گفتمان‌اند، مجالی برای پیگیری مفهوم امر اعتباری فوکو [۹، ص۱۲۹] و اجراگریِ جنسیت‌های باتلر [۱۱، ص۳۳] یافت. در *مادموازل خاله*، شهین و مریم، دو دختری که مورد علاقهٔ پسرها قرار گرفته‌اند، رابطهٔ نزدیکی با خالهٔ قلابی پیدا می‌کنند. آن‌ها به او اعتماد می‌کنند و احترام می‌گذارند و تردیدی در زن‌بودن او به دل راه نمی‌دهند. از طرفی، مردانی که به‌طور متوالی عاشق او می‌شوند، تطابق گفتمان مرد/ زن با گفتمان عاشق/ معشوق را به هم می‌زنند و نادانسته عاشق یک مرد می‌شوند. به این ترتیب، زن‌بودگی جلال فقط از طریق پوشش و آراستگی زنانهٔ اوست که محقق می‌شود و این نمایش تا لحظهٔ ورود خالهٔ واقعی دچار اخلال نمی‌شود. این فیلم تضاد دیگری در هارمونی شناخته‌شدهٔ مرد ثروتمند/ زن نیازمند ایجاد می‌کند. این بار پدر عاشق‌پیشهٔ شهاب است که با جیبی بی‌پول عاشق خالهٔ ثروتمند می‌شود و درنهایت او را به همسری می‌گیرد.

با اینکه *آدم‌برفی* اثری است که لحن کلام مردانه بر آن غالب است، بارها با گذشتن از محدودهٔ گفتمان حاضر، به تأیید آرای باتلر نزدیک می‌شود. اول آنکه دنیا که زنی تحصیل‌کرده و باحیاست، چنان به درنا اعتماد می‌کند و با او هم‌کلام می‌شود که تحمل مرگ این زن را به‌سختی تاب می‌آورد؛ حال آنکه درنا نه یک زن، که مردی مخالف‌پوش است. در شرایطی مشابه، درنا که از مردبودن خود آگاه است، در برابر بذله‌گویی و خوش‌زبانی ابی‌کپل مسحور می‌شود و سعی می‌کند توجه او را به خود جلب کند؛ حال آنکه این گرایش به یک مرد، از دنیای اعتقاداتِ عباس، پیش از آنکه لباس زنانه به تن کند، فاصلهٔ بسیاری دارد. عباس که توانست با همان لحن خشن و منش مردانهٔ خود رابطهٔ نزدیکی با اسی برقرار کند، در نقش درنا چنان لفظِ قلم سخن می‌گوید و محبت جست‌وجو می‌کند که گویی خود نیز به اجراگری‌اش ایمان آورده و نقش تازه‌اش را پذیرفته است (تصویر ۳۰). آخرین تضاد این فیلم را نیز می‌توان در تقابل اسی/ دنیا جست‌وجو کرد. اسی که ادعای معرفت و مردانگی دارد، عباس را نه برای دوستی، بلکه برای تلکه‌کردن به بازی می‌گیرد؛ حال آنکه دنیا تا آخرین دم به او وفادار می‌ماند و حتی رفتار نامتعارف زنانهٔ او را می‌پذیرد و می‌بخشد.

این نکته که زن‌پوشی نه از سر ضرورت، بلکه برای اجرای یک نقشه انجام گرفته در مورد

مزاحم نیز صدق می‌کند، اما ساختار روایی این اثر برمبنای مخالف‌پوشی شکل گرفته و به همین دلیل هم است که می‌توان نشانه‌هایی از تقابل با گفتمان حاکم را در آن مشاهده کرد. هرچند خودخواسته‌بودن این زن‌پوشی موجب شده نوید تک‌تک اعمال خود را به‌دقت تنظیم کند تا زنانه به نظر برسند، چه قبل از تعویض لباس و چه در سکانس آخر، بارها خود را نقض می‌کند. اول آنکه همان‌طور که ماهرخ به نیما بدگمان بود و این امر چون حسادتی زنانه به ذهن متبادر می‌شد، نوید هم به غزال بدگمان شد و نه با مَنِشی که با عنوان «غیرت» شناخته می‌شود، بلکه با دسیسه‌ای دور از ذهن در پی انتقام برآمد. در سکانس نهایی نیز، زمانی که پیشانی خود را جسورانه به نوک اسلحه می‌چسباند، نه قصد فداکردن خود، بلکه قصد فریب‌دادن غزال و سوءاستفاده از ضعف او را دارد. درنهایت نیز، نوید است که با شکست‌خوردن نقشه‌اش شروع به گریه می‌کند و خود را در آغوش نیما می‌اندازد (تصویر ۳۱) تا گفتمان قوی/ ضعیف را معکوس کرده باشد.

در مورد آثاری که بررسی شدند، شایان ذکر است که مردها از همان ابتدا قصد بازگشت به دنیای مردانه را داشته‌اند. آن‌ها هیچ‌گاه قصد نداشتند که برای همیشه زن بمانند، بلکه فقط امیدوار بودند که از زن‌پوشی خود نهایت استفاده را ببرند و درعین‌حال رسوا نشوند. آخرین نکته آنکه این مردان هیچ‌یک در تغییر صدای خود با مشکلی مواجه نمی‌شوند. صِرف نازک‌کردن صدا برای باورپذیری کافی به نظر می‌رسد، چون لباس و آرایشی که به چهره دارند، آن‌ها را به‌عنوان یک زن قابل قبول می‌کند. تنها استثنا، فیلم *مزاحم* است که توانایی فوق‌العادهٔ نوید در تغییر صدا، زمینه را برای باورپذیری صدایِ او در زمینهٔ دراماتیک اثر فراهم می‌کند.

تصویر ۳۰. نمایش زنانهٔ عباس در نقش درنا، تصویر ۳۱. گریهٔ نوید در آغوش نیما

موارد ذکرشده را می‌توان در جدول ۱ به این شکل خلاصه کرد:

جدول ۱

فیلم	انگیزهٔ زن‌پوشی	ویژگی‌های فیزیکی زنانه	بازگشت به اصل جنسیت	دلیل
مادموازل خاله (۱۳۳۶)	پنهان‌کردن غیبت زنی برای جلب اعتماد چند زن دیگر	کلاه‌گیس، آرایش صورت، لباس زنانه، صدای زنانه	+	ازدواج با زن مورد علاقه
آدم‌برفی (۱۳۷۳)	ازدواج صوری و مهاجرت به امریکا	کلاه‌گیس، آرایش زنانه، دستکش و لباس زنانه، صدای زنانه	+	ازدواج با زن مورد علاقه
مزاحم (۱۳۸۰)	انتقام از نیما و غزال	کلاه‌گیس، لباس زنانه، آرایش زنانه، تقلید صدا	+	کامل‌کردن نقشهٔ انتقام

مردپوشی

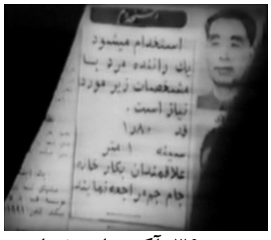
مردپوشی در سینمای ایران با تأخیری نسبی نسبت به زن‌پوشی بروز کرده است و نمونهٔ نخست آن هم فیلم *دختران بامعرفت*[۱] (امین امینی، ۱۳۴۳) است، که بنابر داستان فیلم، حاوی نماهایی از مردپوشی است [۲، ص۱۶۱]. فیلم‌های دیگر این مجموعه، *شمسی پهلوان* (سیامک یاسمی، ۱۳۴۵) و *پری‌خوشگله* (سیامک یاسمی، ۱۳۵۳) هستند که هر دوی آن‌ها، به گفتهٔ مهرابی [۶، ص۱۶۱]، از روی فیلمی هندی به نام *سیتا و گیتا* کپی شده‌اند. این دو اثر، که داستانشان تفاوت اندکی باهم دارد، استراتژی یکسانی را در قبال مردپوشی برگزیده‌اند. شمسی (پری) که به همراه خواهرش ساقی (مریم) از شیراز (روستا) به تهران (اصفهان) آمده تا بتواند با کارکردن هزینهٔ زندگی خانوادهٔ پرجمعیت خود را بدهد (پری به اصفهان می‌رود تا خواهر خود را از قید سفته‌های یک مرد لات جاهل نجات دهد)، درمانده از یافتن شغل، لباس مردانه به تن می‌کند، سبیل به صورت می‌چسباند، شال به گردن می‌اندازد، جاهلانه راه می‌رود و صدایش را کلفت می‌کند (که فقط در قالب طنز اثر پذیرفتنی است) و با نام مستعار شمس‌الله (ماشاءالله) به‌عنوان رانندهٔ جمشید (پرویز) استخدام می‌شود (تصاویر ۳۲، ۳۳، ۳۴ و ۳۵)؛ شغلی که در تصور عامیانه مردانه تلقی می‌شود و استخدام شمسی (پری) به‌مثابهٔ رد گفتمان حاکم است که طبق تئوری فوکو [۹، ص۱۲۸] فقط در قالب همان گفتمان قابل انجام است.

۱. در پژوهش حاضر، به دلیل عدم دسترسی به این فیلم، از افزودن آن به جامعهٔ آماری پژوهش خودداری و به معرفی آن اکتفا شده است.

تصویر ۳۲. شمسی، تصویر ۳۳. شمس‌الله

تصویر ۳۴. پری، تصویر ۳۵. ماشاءالله

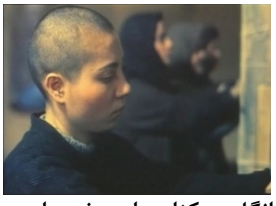
این دو فیلم به نوبهٔ خود گفتمان حاکم را نیز استحکام می‌بخشند. مهم‌ترین نشانهٔ این امر، آگهی استخدام روزنامه است که مردان دارای قد ۱ متر و ۸۰ سانتی‌متر و سینه‌ای به عرض ۱ متر را به کار دعوت می‌کند (تصویر ۳۶) و همین تضاد موجب می‌شود که مراجعهٔ شمسی برای استخدام خنده‌دار به نظر آید. اندام کوچک شمسی در صحنه‌هایی که در کنار مردان قرار می‌گیرد، بیشتر جلب توجه می‌کند (تصویر ۳۷). نمونهٔ دیگر تقویت گفتمان را می‌توان در موعظه‌ای که شمسی برای ارباب خود در مورد شناخت زنان انجام می‌دهد جست‌وجو کرد. او به ارباب دغل‌کار خود، که سال‌هاست دغدغه‌ای جز به دست‌آوردن زنان مختلف ندارد و در این کار خبره شده است، می‌گوید زنان را به‌خوبی شمس‌الله نمی‌شناسد و هرچند این امر و آموزه‌های شمس‌الله برای جمشید باورنکردنی است، با علمِ مخاطب به زن‌بودن شمس‌الله طبیعی جلوه می‌کند. درنهایت، شمسی با دسیسهٔ عموی جمشید رسوا می‌شود. او مدتی است که به عشق جمشید گرفتار شده و به دنبال راهی برای بازگشت به نقش زنانه و ازدواج با جمشید است. در مراسمی که برای اعلام نامزدی جمشید و دخترعمویش تدارک دیده شده، راز شمسی برملا می‌شود و او با چشمانی گریان و از سر شرم مجلس را ترک می‌کند (تصاویر ۳۸ و ۳۹). گریه و شرمی که او را در سمت دوم تقابل دوگانی قرار می‌دهد.



تصویر ۳۶. آگهی استخدام، تصویر ۳۷. شمسی در بین مردان

تصویر ۳۸. رسوایی شمسی، تصویر ۳۹. رسوایی پری

دختران خورشید، تنها ساختهٔ بلند مریم شهریار (۱۳۷۸)، روایت دختری است که پدرش موهایش را تراشیده است (تصاویر ۴۰ و ۴۱) و با نام مستعار امانگل به شهری دور می‌رود تا در یک کارگاه بافندگی مشغول به کار شود و هزینهٔ خانواده را تأمین کند. سر تراشیدهٔ او، که یکی از نشانه‌های مردانگی است، هرگونه شکی را از بین می‌برد. امانگل در طول روز، در کنار سایر دخترهایی که در فرش‌بافی کار می‌کنند، پای دار قالی می‌نشیند و مانند آن‌ها کوچک‌اندام و ظریف‌جثه است (تصویر ۴۲). او که با سری بی‌مو و لباسی گشاد کاملاً در نقش یک مرد درآمده، برای آنکه رسوا نشود، از حرف‌زدن پرهیز می‌کند. او با سکوت خود بر تئوری باتلر صحه می‌گذارد که فرد می‌تواند با ایفای نقش‌های جنسیت مخالف، خود را به‌عنوان فردی از آن جنس جا بزند. در اینجا سکوت او به‌مثابهٔ شاخص‌ترین کنش‌گریِ ممکن عمل می‌کند. در قالب تراژیک *دختران خورشید*، تغییر صدا به شیوهٔ *پری‌خوشگله* مقبول نیست و تنها باری که امانگل لب به سخن می‌گشاید، زمانی است که می‌خواهد به بلقیس بگوید نمی‌تواند با او ازدواج کند، زیرا این ازدواج در تضاد با گفتمان حاکم قرار خواهد گرفت.



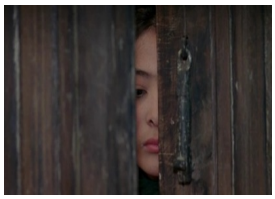
تصویر ۴۰. امانگل، تصویر ۴۱. تراشیده‌شدن موها، تصویر ۴۲. امانگل در کنار سایر دخترها

تنها موقعیتی که در آن امانگل می‌تواند خودش باشد، تنهایی شبانهٔ کارگاه است. زمانی که سایر بافندگان از کارگاه می‌روند، او می‌تواند به عشق خود به مرد تارنواز بیندیشد و با تداعیِ موسیقی دلنواز او به رقص درآید و تار و پود زنانهٔ خود را از بندهای مردانگی که به دور خود تنیده رهایی بخشد. در این میان، مرد تارنواز نیز تنها کسی است که از راز امانگل آگاه است. او که با یک نگاه به امانگل علاقه‌مند شده و در زمان فراغتش پشت پنجرهٔ کارگاه می‌آید تا فقط برای دخترک بنوازد، جدی‌ترین عامل تقویت گفتمان حاکم در این فیلم محسوب می‌شود. گویی او توانسته ایفاگری مردانهٔ امانگل را خنثی کند و فقط با نگریستن به او، زنانگی‌اش را دریابد.

مردپوشی در *باران* (مجید مجیدی، ۱۳۷۹)، برخلاف *دختران خورشید*، که مقاومتی جسورانه در برابر گفتمان است، در بیشتر تقابل‌های دوگانی حاضر در متن خود به تأیید «وضعیت موجود» می‌پردازد. باران دختری افغان است که بعد از شکسته‌شدن پای پدرش، با پوشاندن سرش با روسری و کلاه، پوشیدن لباسی ضخیم و از همه مهم‌تر اجتناب از سخن‌گفتن، خود را به شکل پسری با نام مستعار رحمت درمی‌آورد (تصویر ۴۳) و در نقش کارگر ساختمانی به کار مشغول می‌شود. او به علت ضعف بدنی برای انجام‌دادن کارهای سنگین مردانه، عهده‌دار کارهای آشپزخانه می‌شود که پیش از این برعهده لطیف بود. لطیف که پیش از این به علت بی‌سلیقگی‌اش در پخت‌وپز و پذیرایی از کارگران بارها مورد سرزنش قرار گرفته است، مجبور می‌شود کارهای سخت کارگری ساختمان را برعهده گیرد و از این بابت از باران/ رحمت، که به نوعی شغل او را ربوده، کینه به دل می‌گیرد. موفقیت باران/ رحمت در چیدن سفرهٔ زیبای غذا (تصویر ۴۴) و مرتب‌کردن آشپزخانه، رضایت کارگران از حضور او و حتی دوستی پرندگانی که به جای سنگ‌هایی که قبلاً لطیف به طرفشان پرتاب می‌کرد، از دست باران/ رحمت غذا می‌خورند (تصویر ۴۵)، تقابل لطیف و رحمت را به تقابلی خصمانه بدل می‌کند؛ دشمنی‌ای که در قالب رابطهٔ دو مرد قابل تعریف است. اما زمانی که لطیف به صورت تصادفی پی به زن‌بودن رحمت می‌برد، تقابل دشمنانهٔ لطیف- رحمت به عاشقانهٔ لطیف- باران مبدل می‌شود. از این مرحله به بعد، هرآنچه لطیف می‌کند نمودی از تمایز دوگانهٔ مرد/ زن را بازتاب می‌دهد.

تصویر ۴۳. باران/ رحمت، تصویر ۴۴. سفرهٔ غذای باران، تصویر ۴۵. غذادادن باران به پرندگان

لطیف با حس علاقه و غیرتی که به باران/ رحمت پیدا کرده، اجازه نمی‌دهد سایر کارگران به آشپزخانه بروند و از او طلب چای کنند. زمانی که از ادارهٔ کار برای توقیف کارگران افغان بدون مجوز کار به کارگاه می‌آیند و می‌خواهند باران/ رحمت را دستگیر کنند، به دنبال کارمند ادارهٔ کار می‌دود و او را به زمین می‌زند تا باران فرار کند. باران که اکنون شناسایی شده و نمی‌تواند کار کند، به روستای خود بازمی‌گردد، اما لطیف برای یافتن او کارگاه را ترک می‌کند و برای اولین بار باران را در لباس زنانه، در حال آشپزی در محوطه‌ای عظیم می‌بیند (تصویر ۴۶). لطیف به تعقیب و تماشای مخفیانهٔ باران ادامه می‌دهد (تصویر ۴۷)، اما باران زمانی که از حضور او آگاه می‌شود، خود را از شرم پشت در پنهان می‌کند (تصویر ۴۸). باران نیز مانند امانگل درنهایت رسوا نمی‌شود. لطیف به راز او پی می‌برد، اما این راز افشا نمی‌شود.



تصویر ۴۶. باران در هنگام آشپزی، تصویر ۴۷. نگاه پنهانی لطیف، تصویر ۴۸. شرم باران

آخرین نمونهٔ مردپوشی در سینمای ایران *آفساید* (جعفر پناهی، ۱۳۸۴) است که به تلاش چند دختر برای ورود به ورزشگاه و تماشای بازی تیم ملی فوتبال می‌پردازد. دختری که فیلم با او شروع می‌شود (تصویر ۴۹) با تغییراتی جزئی سعی کرده شبیه یک پسر به نظر برسد، اما به‌سرعت توجه سایر پسرها را به خود جلب می‌کند و چون ذات دخترانهٔ خود را فراموش نکرده است، به پسری که مدام به او نگاه می‌کند اعتراض می‌کند. او همچنین در یک درگیری خیابانیِ ناشی از هیجان تماشاگران شرکت نمی‌کند، تا به دختربودن خود صحه بگذارد. ضعف او در ایفاگری موجب می‌شود که کسی او را به‌عنوان عضوی از جامعهٔ برتر مردانه نپذیرد. مردِ پوسترفروشی که به دختربودن او پی برده است، از او اخاذی می‌کند و پوستر را گران‌تر می‌فروشد. دخترک در میانهٔ جمعیت، قبل از ورود به ورزشگاه، از ترس بازرسی بدنی معذب می‌شود و فرار می‌کند، اما دستگیر می‌شود. این دختر کاملاً بازتاب‌دهندهٔ محدودیت‌های گفتمان حاکم است، اما بعد از دستگیری به جمع سایر دختران دستگیرشده وارد می‌شود و تنوع داستان بیشتر می‌شود.

در این فیلم، دخترها با تمایلات گوناگونی به ورزشگاه آمده‌اند: یکی به دلیل زنده‌کردن یاد دوستش که چندی پیش در فاجعه‌ای در ورزشگاه جان سپرده، دیگری از سر علاقه به فوتبالیست‌های مرد و یکی هم برای تجربهٔ هیجان. اما آنچه شاکلهٔ روایی اثر را تشکیل می‌دهد رابطه‌ای است که بین این چند دختر با سربازهایی که مسئول مراقبت از آن‌ها هستند شکل

می‌گیرد. از عواملی که به تحکیم گفتمان حاضر می‌پردازند می‌توان به چند مورد اشاره کرد. اول زمانی است که یکی از دخترها مجبور است از سرویسِ بهداشتی ورزشگاه استفاده کند، اما سرباز برای جلوگیری از برخورد چهره‌به‌چهرهٔ او با مردان، پوستر یک ورزشکار را به صورت او می‌چسباند (تصویر ۵۰) و به کسی اجازه نمی‌دهد تا قبل از خروج او از سرویس بهداشتی استفاده کند. او به دختر تأکید می‌کند به نوشته‌های بی‌ادبانهٔ روی دیوارهای سرویس بهداشتی نگاه نکند. دیگری مربوط به زمانی است که پدر یکی از دخترها (تنها دختری که توانسته بدون جلب توجه وارد ورزشگاه شود) برای یافتن فرزندش به ورزشگاه آمده، اما به جای دختر خود، دختر همسایه را می‌یابد. دخترک از سر شرم لباسش را عوض می‌کند و چادر به سر می‌کند (تصویر ۵۱). مرد همسایه می‌خواهد او را تنبیه کند، اما سرباز ارشد مانع می‌شود و از دختر حمایت می‌کند. این رفتار بزرگوارانهٔ سرباز در ادامه با رفتار لوطی‌منشانهٔ یکی از دخترها پاسخ داده می‌شود که به آن خواهیم پرداخت.

تصویر ۴۹. دختر مردپوش، تصویر ۵۰. چسباندن پوستر به صورت دختر، تصویر ۵۱. چادر به سر کردن از سر شرم

پس در آثاری که مردپوشی را به کار گرفته‌اند می‌توان نظام‌های ذیل را یافت:

درشت‌هیکل/ ظریف	قوی‌اندام/ ضعیف‌اندام
خشن/ مهربان	بی‌سلیقه/ باسلیقه
بی‌پروا/ باحیا	نگاه‌کننده/ نگاه‌شونده
نترس/ ترسو	خشونت‌طلب/ خشونت‌گریز

مانند فیلم‌هایی که از زن‌پوشی سود جسته بودند، در آثار دارای مردپوشی نیز می‌توان جزئیاتی یافت که در تقابل با گفتمان حاکم قرار می‌گیرند. در فیلم *پری‌خوشگله*، پری به همراه رانندهٔ کامیونی به نام عباس، که قصد تعدی به اون را دارد، راهی اصفهان شده است. او برای جلوگیری از بی‌حرمتی عباس، فریبش می‌دهد و هنگامی که عباس از کامیون پیاده می‌شود، پری پشت فرمان می‌نشیند و عباس را در میان بیابان قال می‌گذارد. رانندگیِ کامیون که به‌منزلهٔ شغلی مردانه در جامعه شناخته می‌شود، تنها عمل متفاوت پری نیست. او هنگامی که خود را به جای ماشاءالله جا می‌زند، در میهمانی‌ها همراه هوشنگ می‌رقصد و شوخی‌هایی انجام می‌دهد که برای زنان عرف نیست؛ مثلاً، چشم‌هایش را چپ می‌کند (تصویر ۲۳)، مردانه

می‌رقصد و دستمال جاهلان را به دست می‌گیرد. او شغل‌هایی مردانه برعهده می‌گیرد و حتی ترک روستا برای رفتن به شهر و کمک به خواهرش نیز عملی است که معمولاً از یک مرد سر می‌زند و نشان از «غیرت» مردانه دارد. شمسی نیز در *شمسی پهلوان* کارهایی مشابه انجام می‌دهد؛ با اربابش قدم می‌زند و برای آنکه از غم او بکاهد، در خیابان آواز می‌خواند. مهم‌تر از همه در درگیری‌هایی که در کافه رخ می‌دهند، شمس‌الله همواره یک پای ماجرا و عامل اصلی پیروزی جمشید در زد و خوردهاست. همهٔ این موارد بر اعتباری‌بودن گفتمان حاکم و امکان مقابله با آن، آن‌گونه که فوکو [۳، ص۲۰۲] در نظر داشته، صحه می‌گذارند.

در این میان، *دختران خورشید* بزرگ‌ترین ناقض گفتمان و بهترین نمونه در جهت اثبات ایفایی‌بودن جنسیت‌هاست. از همان ابتدای ورود امانگل به کارگاه فرش‌بافی است که سکوتش حمل بر تحمل مردانهٔ او می‌شود. به نظر می‌رسد که او مردانه از سختی‌ها دم نمی‌زند و حتی هنگامی که مسئول کارگاه برای تنبیه، پاهایش را به فلک می‌بندد (تصویر ۵۳)، صدای نالهٔ او به هوا نمی‌رود. مسئول کارگاه او را به‌عنوان سرپرست سایر بافندگان برمی‌گزیند، نه‌فقط به واسطهٔ حرفه‌ای‌تربودن امانگل، بلکه چون او را یک مرد تلقی می‌کند. مهم‌ترین اتفاق روایِ اثر مربوط به زمانی است که بلقیس از او می‌خواهد باهم ازدواج کنند و از آن روستا بروند و «باهم خانه‌ای بالکن‌دار بسازند که بتوانند از روی آن گذران دنیا را تماشا کنند» [۱۳، ص۱۷۲]. بلقیس به امانگل قول می‌دهد که خوشبختش کند، حال آنکه امانگل از سرِ درکی زنانه، ابتدا به درخواست او با سر پاسخی مثبت می‌دهد، اما درنهایت مجبور می‌شود با واقعیت روبه‌رو شود و به بلقیس بگوید نمی‌تواند با او ازدواج کند؛ اعترافی که موجب خودکشی بلقیس می‌شود. در شرایطی که نه بلقیس و نه هیچ مرد یا زن دیگری به زن‌بودگی امانگل پی نمی‌برد، او آخرین نمایش مردانهٔ خود را به اجرا می‌گذارد: آتش‌زدن کارگاه فرش‌بافی. دختری که مردانه تحمل کرده بود، مردانه به سیم آخر می‌زند، چون تحملش به آخر رسیده است.

جولی اندروز[1] در نقشِ ویکتوریا گرنت[2] مردپوش در فیلم *ویکتور/ ویکتوریا* می‌گوید چیزهایی برای او به‌عنوان یک مرد قابل دسترسی‌اند که هیچ‌گاه نمی‌توانست آن‌ها را به‌عنوان یک زن به دست آورد. این مسئله در مورد مردپوشان فیلم‌های ایرانی صدق نمی‌کند. آن‌ها زمانی که مردپوش می‌شوند، خطر بیشتری را حس می‌کنند و بار سنگین رسوانشدن را بر دوشِ خود حمل می‌کنند. مثلاً باران که به جای پدرِ زمین‌گیرشدهٔ خود نقش نان‌آور خانواده را ایفا می‌کند، مجبور است هم مردبودنش را به اثبات برساند و هم کارهای سنگین را به‌خوبی انجام دهد. در فیلم *باران* نیز، که بیشترین تطبیق را با گفتمان دارد، می‌توان چند مورد نقض گفتمان را شناسایی کرد؛ مثلاً، باران هنگام فرار از دست مأموران ادارهٔ کار، چنان سریع می‌دود که از

1. Julie Andrews
2. Victoria Grant

یک زن انتظار نمی‌رود. لطیف که در این تعقیب‌وگریز به یاری باران می‌شتابد، قبل از اینکه موهای بلند او را ببیند، از زن‌بودن او خبر نداشت و سعی داشت یک پسر را از میدان کارگاه به در کند. آشپزخانه را به هم می‌ریخت یا چایی را که باران برای او آورده بود به طعنه دور می‌ریخت. پس باران در ایفاگری جنسی به گونه‌ای که باتلر [۱۱، ص۳۳] در نظر داشته موفق عمل کرده است.

قبلاً اشاره شد که در فیلم *آفساید* هریک از دخترها با انگیزهٔ شخصی و زنانهٔ مشخص به استادیوم آمده‌اند. اما چند تنی از آن‌ها نیز به دلیل عشق به فوتبال و هیجان آن راهی ورزشگاه شده‌اند؛ تا حدی که به تحلیل بازی تیم می‌پردازند تا این میل ورزشی را از انحصار مردان درآورند. در بین آن‌ها دختری است که منشِ جاهلانهٔ پسران را برگزیده و حتی با لحن صدای مردانه سخن می‌گوید (تصویر ۵۴). مهم‌ترین نمونهٔ ایفاگری مردانهٔ یک زن مربوط به صحنه‌ای است که دختری که از دست مأموران فرار کرده، به ارادهٔ خود به بازداشتگاه بازمی‌گردد. او می‌گوید که این عمل جسورانه را فقط از سر نگرانی برای سربازی که مجبور بود بابتِ فرار او پاسخ‌گو باشد انجام داده است. همین عمل هم است که رابطهٔ دخترها و سربازها را بهبود می‌بخشد و هنگامی که همگی سوار مینی‌بوس می‌شوند تا به ادارهٔ منکرات بروند، یکی از سربازها مدام آنتن مینی‌بوس را تنظیم می‌کند تا دخترها بتوانند جریان بازی فوتبال را از رادیو پیگیری کنند. درنهایت نیز، با پیروزی تیم ملی فوتبال، دسته‌جمعی جشن می‌گیرند؛ تا این شور ملی مشترک بین دو جنس را به نمایش بگذارند.

تصویر ۵۳. چشم‌های چپ‌شدهٔ پری، تصویر ۵۴. پای فلک‌شدهٔ امانگل، تصویر ۵۵. دختری با منشِ پسرانه

موارد ذکرشده را می‌توان در جدول ۲ به این شکل خلاصه کرد:

جدول ۲

فیلم	انگیزهٔ مردپوشی	ویژگی‌های فیزیکی مردانه	بازگشت	دلیل
شمسی پهلوون (۱۳۴۵)/ *پری‌خوشگله* (۱۳۵۳)	یافتن کار و تأمین هزینهٔ زندگی	لباس مردانه، سبیل، راه‌رفتن و حرف‌زدن جاهلانه	+	رسوایی
دختران خورشید (۱۳۷۸)	یافتن کار	سرِ تراشیده، لباس گشاد	–	عدم رسوایی
باران (۱۳۷۹)	یافتن کار	کلاه، لباس گشاد	+	ترک کارگاه ساختمانی
آفساید (۱۳۸۴)	ورود به ورزشگاه به‌مثابهٔ یک فضای مردانه	کلاه، پیچیدن پرچم به دور بدن، آرایش صورت با طرح‌های ورزشی	+	رسوایی و دستگیری توسط پلیس

نتیجه‌گیری

مردان زن‌پوش در فیلم‌های ایرانی، فارغ از اینکه خواسته یا از روی اجبار لباس زنانه به تن کرده‌اند، از همان ابتدا می‌دانند و می‌خواهند که روزی به جنسیت اصلی خود بازگردند و منافعی را که از زن‌پوشی کسب کرده‌اند، در جامهٔ یک مرد استفاده کنند. آن‌ها اگر از روی اجبار زن‌پوش شده باشند، خود را ذلیل می‌شمرند و این عمل را از روی ضعفی می‌پندارند که در ارتباط تنگاتنگ با پوشش جدید آن‌هاست. اما اگر با برنامه‌ریزی قبلی مخالف‌پوش شده باشند، بی‌تردید هدفی موذیانه را دنبال می‌کنند که فقط از طریق دسیسه‌های زنانه قابل دسترسی است. هرچند این مردان بی‌تردید ترجیح می‌دهند دستشان رو نشود، در صورت رسوایی، قبل از به هدف‌رسیدن نقشه‌هایشان نیز، اتفاق جبران‌ناپذیری برایشان رخ نخواهد داد که البته *آدم‌برفی* در این زمینه تنها استثناست. عباس در صورت رسوایی، دنیا را از دست خواهد داد.

زنان در آثار سینمایی ایرانی زمانی دست به مردپوشی می‌زنند که چارهٔ دیگری برایشان باقی نمانده باشد. چه برای تأمین هزینه‌های زندگی برای خانواده و چه برای دستیابی به آنچه گفتمان حاکم متعلق به مردان تلقی کرده، مردپوشی حکم یک ضرورت را پیدا می‌کند و انتخاب دیگری پیش پای آنان باقی نمی‌ماند. آن‌ها بی‌تردید از رسواشدن هراسان‌اند، چون ادامهٔ حیاتشان به آن وابسته است. این زن‌ها پیش از مردپوشی هیچ تصوری از امکان و زمان بازگشتشان به جنسیت اولیهٔ خود ندارند؛ البته دخترهای فیلم *آفساید* فکر می‌کنند که بعد از

پایان بازی فوتبال به زندگی عادی بازخواهند گشت، اما خبر ندارند که دستگیر خواهند شد. به دلیل همین نبود برنامه‌ریزی قبلی و البته وابستگی آبرو و حیاتشان به لباس مردانه است که زنان اصراری ندارند دوباره زن‌پوش شوند یا حداقل به اینکه زمانی مردپوش بوده‌اند اعتراف کنند. *شمسی پهلوان*، *پری‌خوشگله و آفساید* سه نمونه‌ای هستند که در آن‌ها مردپوشی زنان رسوا می‌شود و این رسوایی به کام هیچ‌کس خوش نمی‌آید؛ نه خود زنان که مورد تنبیه قرار می‌گیرند و نه مردان اعمال‌کنندهٔ تقابل‌های دوگانی که در نقش مجازات‌کننده ظاهر می‌شوند.

هجده اثری که بحثشان رفت، هریک به نوبهٔ خود در تحکیم گفتمان رایج در جامعه نقش داشتند. اما در خلال همین آثار هم هست که طبق نظریهٔ فوکو فرصتی برای نفوذ به بدنهٔ سخت گفتمان و نقض آن به وجود می‌آید. این آثار از طریق طرح جزئیات دسته‌دومی که احتمالاً نه تحت کنترل مؤلف آن‌ها، بلکه کاملاً اتفاقی وارد اثر شده‌اند، به تقابل با گفتمان حاکم می‌پردازد و اعتباری‌بودن آن را یادآور می‌شوند. در همین گفتمان اعتباری است که تعاریف جنسیت، ذاتی جلوه می‌کنند، اما به‌واقع با پایان‌یافتن اعتبار گفتمان، اعتبار آن‌ها نیز پایان خواهد یافت و به همین دلیل هم است که فردِ مخالف‌پوش، بنا به تئوری باتلر، می‌تواند گفتمان را با ایفاگری جنسی خود، هرچند به صورت موقتی، به چالش بکشد.

منابع

[۱] باروس، زوزا (۱۳۹۳). «پساساختارگرایی»، در *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ویرایش ایرینا ریما مکاریک، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه، ص ۷۶ـ۸۲، چ ۵.

[۲] حیدری، غلام (۱۳۸۳). *فیلم‌شناخت ایران: فیلم‌شناسی سینمای ایران (۱۳۰۹ـ۱۳۵۷)*، تهران: قطره.

[۳] سلدن، رامان؛ ویدوسون پیتر (۱۳۹۲). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: طرح نو، چ ۵.

[۴] کمپبل، جورج (۱۳۹۳). «ساختارگرایی»، در *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ویرایش ایرینا ریما مکاریک، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه، ص ۱۷۳ـ۱۸۱، چ ۵.

[۵] محمودی بختیاری، بهروز؛ خسروی، زهرا (۱۳۹۰). «مردپوشی زنان در دو داستان از *هزار و یک شب* و دو کمدی از شکسپیر: یک بررسی تطبیقی»، *هنرهای زیبا*، ش ۴۴، ص ۵۵ـ۶۳.

[۶] مهرابی، مسعود (۱۳۶۸). *تاریخ سینمای ایران از آغاز تا سال ۱۳۵۷*، تهران: فیلم، چ ۴.

[۷] واکر، ویکتوریا؛ گلفند، الیسا؛ ویدون، کریس (۱۳۹۳). «نقد فمنیستی»، در *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ویرایش ایرینا ریما مکاریک، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه، ص ۳۸۷ـ۴۰۱، چ ۵.

[۸] والدس، ماریو (۱۳۹۳). «تقابل دوگانی»، در *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ویرایش ایرینا ریما مکاریک، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه، ص ۹۸، چ ۵.

[9] Bertens, Hans (2014). *Literary Theory: The Basics* (Third Edition). London: Routledge.

[10] Bonner, Frances (1998). "Forgetting Linda: Women Cross-dresssing in Recent Cinema". *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies*, 12: 3, PP 267-277.
[11] Butler, Judith (2002). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Taylor & Francis e-Library.
[12] De Beauvoir, Simone (1956). *The Second Sex*. Translated and Edited by H. M. Parshley. London: Jonathan Cape.
[13] Kheshti, Roshanak (2009). "Cross-Dressing and Gender (Tres)passing: The Transgender Move as a Site of Agential Potential in the New Iranian Cinema". *Hypatia* 24/3: PP 158-177.
[14] Modleski, Tania (1997). "A Woman's Gotta Do … What a Man's Gotta Do? Cross-Dressing in the Western". *Signs* 22:3, PP 519-544. The University of Chicago Press.
[15] Naficy, Hamid (2001). "Iranian Cinema". In Oliver Leaman (Ed.), *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film*. London: Routledge, PP 130-222.
[16] Orr, John (1992). "Peter Weir's Version: The Year of Living Dangerously". In John Orr and Colin Nicholson (eds), *Cinema and Fiction: New Modes of Adapting, 1950-1990*. Edinburgh: Edinburgh Universty Press.
[17] Suthrell, Charlotte (2004). *Unzipping Gender: Sex, Cross-Dressing and Culture*. Oxford: Berg.
[18] Tong, Rosemarie (2009). *Feminist Thought: A More Comprehensive Introduction*. (Third Edition). Westview Press.