

(مقاله پژوهشی)

زن‌ستیزی‌های خیرخواهانه در سینما مطالعه‌ی بازنمایی مفهوم «زنان علیه زنان» در سینمای دهه ۱۳۹۰ ایران

بهارک محمودی^{۱*}، ملیکا فراهانی^۲

چکیده

این پژوهش، به منظور مطالعه‌ی بازنمایی مفهوم «زنان علیه زنان» در آثار سینمایی صورت گرفته است. کاری کیفی در حوزه مطالعات فرهنگی که تلاش می‌کند مجموعه‌ی خاصی از کنش‌های تعارض‌آمیز به‌نمایش درآمده میان زنان در سینمای ایران را ذیل مفهوم «زن‌ستیزی خیرخواهانه» توضیح دهد و تحلیل کند. با توجه به آرای مک‌کوایل و کراکائر در باب کارکرد شناختی سینما، حتی اگر تصاویر سینمایی خالی از سوگیری نباشد، می‌تواند برشی از واقعیت اجتماعی باشد. به این منظور، چهار فیلم از مجموع فیلم‌های به‌نمایش درآمده در دهه ۱۳۹۰ به‌صورت موردی مطالعه شده و با روش ترکیبی تحلیل گفتمان و نشانه‌شناسی تحلیل شده است. با توجه به زمینه‌های اجتماعی، خوانشی نقادانه از فیلم‌های منتخب انجام شد تا براساس آن بتوانیم از خلال امور و تصاویر روزمره و پیش‌پافتاده، برخی از لایه‌های پنهان در ساختارهای تبعیض‌آمیز علیه زنان را آشکار و ریشه‌یابی کنیم. یافته‌های این مطالعه نشان می‌دهد که در بستری تاریخی و اجتماعی، سینمای ایران تصویری از زن‌ستیزی میان زنان نمایش می‌دهد که ماهیت سرکوب‌گرانه آن را به حاشیه رانده و بر نیت خیرخواهانه آن تأکید می‌کند؛ به همین سبب شخصیت‌های فیلم‌ها در این موقعیت عمدتاً به بازتولید تبعیضی که از سوی همجنسان خود بر آنان روا می‌رود وقوف ندارند و به آن تن می‌دهند. این بازنمایی عموماً به‌صورت امر روزمره و طبیعی انگاشته می‌شود و در حاشیه تم اصلی فیلم به تصویر کشیده می‌شود.

کلیدواژگان

تحلیل گفتمان، زن‌ستیزی، سینمای ایران، فمینیسم، مطالعات زنان.

۱. استادیار گروه روزنامه‌نگاری دانشگاه علامه طباطبائی (نویسنده مسئول) baharak.mahmoodi@atu.ac.ir
۲. کارشناسی ارشد علوم ارتباطات اجتماعی melikaf74@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۲/۲، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۳/۲۴

مقدمه و طرح مسئله

در این مقاله، که با رویکرد مطالعات فرهنگی نگاشته شده است، سعی کرده‌ایم ضمن بیان مفهوم «زن‌ستیزی» به‌عنوان یک گفتمان، به این مسئله بپردازیم که تعارض‌های درون‌جنسیتی زنان در چه زمینه‌هایی صورت می‌گیرد و آیا زنان کنش‌های زن‌ستیزانه خود را به‌عنوان امری ستیزه‌جویانه و جنسیتی درک می‌کنند یا به صورتی دیگر؟ به‌طور کلی از کنش‌های زن‌ستیزانه در میان زنان چه تصویری ارائه شده است؟

مروری بر تاریخ و جریان‌های فمینیستی و خروجی‌های این جنبش و همچنین نقدهایی که بر آثار سینماگران زن ایران و فیلم‌هایی با موضوع «زن و مسائلش» در نشریات مختلف پژوهشی تولید شده است، نشان می‌دهد که در دهه‌های اخیر نگرش فمینیستی در تولید اثر و خوانش فمینیستی از آثار سینمایی در ایران رواج یافته و رویکردی نسبتاً تازه اما کارآمد است. به‌ویژه با پررنگ‌تر شدن حضور زنان در سینما این خوانش گسترش بیشتری پیدا کرده است. به‌عبارت‌دیگر، می‌توان چنین استنباط کرد که فمینیسم از سطح یک «رویداد» یا کردار اجتماعی که در قرن‌های گذشته آغاز شده بود، حالا به سطح «گفتمان» ارتقا یافته است؛ به این معنا که پدیده‌ها در چارچوب آن معنایی به‌خصوص یافته و حوزه کاربرد و جامعه «سوژه‌ها» و رای حدود مرزهای جغرافیایی و فرهنگی است و در مقابل گفتمان مردسالاری قرار می‌گیرد. با وجود اینکه در زندگی روزمره به شکل‌های مختلف با «تضادهای سیستماتیک زنان نسبت به یکدیگر» برخورد می‌کنیم، در مطالعات فمینیستی کمتر به این مسئله پرداخته شده است.

به منظور مطالعه این مسئله، رسانه سینما را به‌عنوان نمونه پژوهشی برگزیدیم، زیرا به باور نظریه‌پردازان شناختی، چون کراکائر و مک‌کوایل، از آنجا که پژوهش‌گر دسترسی به کل جامعه ندارد، سینما می‌تواند واسطه مناسبی برای شناخت نسبی جامعه باشد. سینما با ظرفیت‌های به‌خصوص تکنیکی و محتوایی و نیز جایگاه اجتماعی خود، محلی برای تلاقی چندین ساحت متفاوت حیات اجتماعی از جمله سیاست، فرهنگ، ایدئولوژی، جامعه، ارتباطات و پیام‌هاست. از این‌رو، نگاهی چندوجهی از مسئله مورد مطالعه به دست می‌دهد. براساس مرور اولیه‌ای که در سینمای ایران انجام شد، دریافتیم که تضادها و تعارض‌های درون‌گروهی زنان که به ضرر کل گروه است، در سینمای ایران تا حد درخور توجهی بازنمایی شده و شیوه‌ها، زمینه‌ها و انگیزه‌های متفاوتی برای رخداد این تضادها به تصویر کشیده شده است. در طول بررسی اولیه دریافتیم که این موضوع در آثار دهه ۱۳۹۰ بیش از دهه‌های پیش به تصویر کشیده شده است و حتی به‌عنوان تم اصلی فیلم‌ها مورد توجه فیلمسازان قرار گرفته است؛ چنان‌که صراحتاً در زبان و روایت به این موضوع اشاره می‌شود. از این‌رو، دهه اخیر بازه زمانی مناسبی برای مطالعه این پدیده بود. به‌علاوه، تصاویر بازنمایی شده به‌روزتر و همگام‌تر با شرایط روز جامعه ایران بود. از سوی دیگر، رویکرد بازنمایی بیان می‌کند که تصاویر ارائه‌شده در رسانه‌ها بدون سوگیری

و کاملاً صادق نیستند، بلکه بستگی مستقیم با این مسئله دارند که دوربین فیلمساز از چه زاویه‌ای و متأثر از چه زمینه‌های اجتماعی به موضوع پرداخته است. به بیان دیگر، درک و تفسیر متن (فیلم) به‌مثابه پدیده‌ای اجتماعی از آنجا آغاز می‌شود که ببینیم در چه گفتمانی ساخته شده و نشانه‌ها در ساختار چه گفتمانی معنادار می‌شوند؟

گفتمان ساختاری ایدئولوژیک و هژمونیک دارد که به ناخودآگاه افراد جهت می‌دهد و همواره موجب طبیعی و عادی‌انگاشتن پدیده‌های تاریخی و غیرعادی می‌شود. به همین سبب، انجام دادن این پژوهش در آشکار کردن لایه‌های ناپیدا و آشنایی‌زدایی از کنش‌های آسیب‌زا اما بدیهی انگاشته شده ضرورت پیدا می‌کند تا اعضای جامعه را به خودآگاهی برساند. همچنین، می‌تواند در پرورش تفکر انتقادی و افزایش سواد رسانه‌ای، بهبود کیفیت زندگی زنان در زندگی اجتماعی و در امور روزمره مؤثر باشد. درنهایت، بهبود آموزش و یادگیری تفکر انتقادی در جامعه زنان، پرورش نسل‌هایی هوشمند و اثرگذار در جامعه را به دنبال خواهد داشت.

مبانی نظری

در این نوشته، از مجموعه‌ای از مفاهیم استفاده شده که مفصل‌بندی آن‌ها در کنار هم چارچوب نظری آن را تشکیل می‌دهد. مفاهیمی چون تحلیل گفتمان، فمینیسم، بازنمایی، هژمونی و ایدئولوژی اجزای اصلی این مفصل‌بندی هستند که همسو باهم منطق نظری این پژوهش را برمی‌سازند.

تحلیل انتقادی گفتمان، نحوه استفاده غیرمشروع از قدرت جمعی، سلطه و عدم مساوات را که از طریق نوشتار و گفتار در بافت اجتماعی و سیاسی خاصی صورت می‌گیرد یا در برابر آن ایستادگی می‌شود بررسی می‌کند. «سه مفهوم اساسی در این رویکرد، مفهوم تاریخ، مفهوم قدرت و مفهوم ایدئولوژی است. درحقیقت، این نوع تحلیل، مشکلات اجتماعی را مورد توجه قرار داده و مفاهیمی چون طبقه، جنسیت، فمینیسم، نژاد، هژمونی، منافع، عدالت، نابرابری و... را بررسی می‌کند» (ابتکاری و عیسایی خوش ۱۳۹۶: ۶۸).

بنیان‌های فکری تحلیل گفتمان فراتر از تحلیل نوشتار و گفتار است. در این شیوه، مجموعه شرایط اجتماعی، زمینه وقوع متن یا نوشتار، گفتار، ارتباطات غیرکلامی و رابطه ساختار و واژه‌ها در مفهوم کلی آن مورد توجه قرار می‌گیرد. در این رویکرد، زبان یک پدیده اجتماعی شمرده می‌شود و نه تنها افراد، بلکه مؤسسات و گروه‌بندی‌های اجتماعی واجد معانی و ارزش‌هایی هستند که در زبان و شیوه نظام‌مند بیان شده است. به‌علاوه، خوانندگان و شنوندگان در ارتباطات مبتنی بر نظام‌های نشانه‌ای (اعم از زبان گفتاری، متن، تصویر، بسته‌بندی، پوشش و غیره) گیرندگان منفعلی نیستند.

دو مفهوم اساسی در این نظریه، ایدئولوژی و هژمونی است، زیرا گفتمان‌ها مبتنی بر یک

ایدئولوژی شکل می‌گیرند و می‌کوشند آن ایدئولوژی را در جامعه تثبیت و فراگیر کنند. ایدئولوژی چارچوبی مفهومی است که از طریق آن، انسان‌ها دست به تفسیر می‌زنند. انسان‌ها ایدئولوژی را در ناخودآگاه خود درونی می‌کنند. به‌طور کلی ایدئولوژی به‌منزلهٔ مجموعه کردارهای مادی که از طریق فراورده‌های دستگاه‌های ایدئولوژیک دولتی بازتولید می‌شوند دارای کارویژهٔ اساسی «تبدیل انسان به سوژه» است (بشیریه ۱۳۷۹). «هژمونی به وضعیتی اشاره دارد که در آن ائتلافی موقت از برخی گروه‌های اجتماعی می‌تواند به اقتدار اجتماعی تام آن‌ها بر سایر گروه‌های فرودست منجر شود. اعمال این اقتدار صرفاً از طریق کاربرد زور یا تحمیل مستقیم افکار حاکم نیست، بلکه از راه تأمین رضایت و شکل‌دادن به آن است. تا آنکه قدرت طبقات مسلط، هم مشروع و هم طبیعی جلوه کند. هژمونی را تنها تا زمانی می‌توان حفظ کرد که طبقات مسلط در شکل‌دادن به همهٔ تعاریف رقیب، در چارچوب مورد نظر خودشان موفق باشند؛ یعنی باید همواره سعی در دائمی و طبیعی جلوه دادن آن داشته باشند» (رائی تهرانی ۱۳۸۸: ۱۰۵).

رویکردهای مختلفی در تحلیل انتقادی گفتمان وجود دارد. این پژوهش در بخش نظری از رویکرد لاکلا و موف بهره‌جسته است. از نظر لاکلا و موف، هر مجموعه‌ای از اعمال و اشیا و... وقتی معنا پیدا می‌کنند که درون یک گفتمان در کنار یکدیگر به هویتی خاص دست یابند. مثل سوسور، لاکلا و موف نیز بر این باورند که معنا براساس تقابل‌ها ساخته می‌شود. به همین سبب، قطب‌بندی و دوانگاری از مهم‌ترین مفاهیم نظریهٔ این دو اندیشمند است. به این صورت که گفتمان‌ها و ایدئولوژی‌ها با تفکیک و تمایز «خود» و «دیگری» با غیرسازی و نسبت‌دادن ویژگی‌های منفی به «دیگری»، «خود» را به صورت مثبت تعریف می‌کنند. هویت و معنای «خود» نه امری ذاتی و طبیعی، بلکه ناشی از تقابلی است که با «دیگری» صورت می‌گیرد (مهدی‌زاده ۱۳۸۷: ۱۱).

هویت همواره گفتمانی و در نتیجه تثبیت‌نشده است. طبعاً هر هویت در واکنش و در تقابل با یک «دیگری» شکل می‌گیرد. بنابراین، تنازعات با خصومت‌ها هر چند روابط عینی نیستند، مرزهای هویتی را مشخص می‌کنند؛ مرزهایی که جامعه پیرامون آن‌ها شکل می‌گیرد (Staheli 2004: 226).

لاکان از دال ارشد صحبت می‌کند که در نظریهٔ گفتمان می‌توان آن را معادل نقطهٔ مرکزی هویت‌یابی دانست؛ مثلاً «مرد» دال برتری است که گفتمان‌های مختلف سعی می‌کنند محتوای متفاوتی به آن بدهند. این کار به کمک متصل کردن دال‌ها در «زنجیره‌های هم‌ارزی» که هویت را به صورت رابطه‌ای تأسیس می‌کنند صورت می‌گیرد. به این معنا که ساخت گفتمانی تعیین می‌کند هر دال با چه چیزهایی هم‌ارز و برابر است و با چه چیزهایی تفاوت دارد؛ مثلاً در گفتمان مردسالاری «مرد» را هم‌ارز با «قدرت»، «عقل»، «فوتبال» و چیزهای دیگر می‌داند و آن را در

مقابل «زن»، که آن را هم‌ارز با «منفعل»، «احساسات» و «آشپزی» می‌داند، قرار می‌دهد (Jorgensen & Philips 2002: 43). بر این اساس، می‌توان دریافت که در گفتمان مردسالار زنان

نسبت به مردان «دیگری» محسوب می‌شوند که باید در فرودستی نگاه داشته شوند.

گفتمان‌ها وقتی عینیت‌یافته به نظر می‌رسند که امکان تصور جایگزین برای خود را غیرممکن جلوه دهند و در نتیجه فضای حاکم بر رفتارهای ما بسیار طبیعی به نظر می‌رسد. رسانه‌ها با استفاده از سیاست بازنمایی بر درک اعضای جامعه از معنای مدلول‌های مختلف اثر می‌گذارند. بازنمایی بیان می‌کند که زبان و پیام رسانه‌ای نه امری شفاف برای انعکاس معنا و واقعیت، بلکه برسازنده واقعیت و معناست. محتوا از طریق زبان و نشانه‌ها به مخاطب منتقل می‌شود و معنا براساس این نشانه‌ها در ذهن مخاطب پیام شکل می‌گیرد. «معنا» امری آشکار در واقعیت که در زبان یا رسانه منعکس می‌شود نیست، بلکه حاصل روابط ساخت‌مند در زبان است.

رسانه‌ها با دو استراتژی کلیشه‌سازی و طبیعی‌سازی به بازنمایی پدیده‌ها دست می‌زنند. کلیشه‌سازی عبارت است از تنزل انسان‌ها به مجموعه‌ای از ویژگی‌های شخصیتی مبالغه‌آمیز و معمولاً منفی. در نتیجه، کلیشه‌ای کردن شخصیت‌ها عبارت است از تقلیل دادن، ذاتی کردن، آشنا کردن و تثبیت تفاوت‌ها. افراد با درونی‌سازی این کلیشه‌ها، موضع خود را به‌عنوان سوژه یا دیگری در گفتمان مشخص می‌کنند و نسبت به دیگران مناسب‌اجتماعی خود را شکل می‌دهند. کلیشه‌سازی شیوه مرسوم گروه‌های حاکم است که تلاش می‌کنند طبق دیدگاه، نظام ارزشی و ایدئولوژی خود به کل جامعه را شکل بدهند (Hall 2003: 258-259). رسانه‌ای مانند سینما کلیشه‌ها را هم برمی‌سازد و هم نمایش می‌دهد. هم نقد و هم درونی می‌کند. این مسئله به موضع و جایگاه فیلمساز در گفتمان بستگی دارد.

در استراتژی طبیعی‌سازی، رسانه‌های جمعی تحت تملک ایدئولوژی موظف به برساخت تصویری از جهان هستند که به تقویت ایدئولوژی و طبیعی جلوه‌دادن آن منجر شود. معانی و بازنمایی رسانه‌ای اگرچه برساخته‌ای اجتماعی و فرهنگی است، ایدئولوژی و گفتمان سعی می‌کند آن معانی و بازنمایی را امری طبیعی و فراگفتمانی و فرازبانی جلوه دهد (هیوارد ۱۳۸۱: ۲۰۵). با مطالعه بازنمایی‌های سینمایی می‌توان دریافت که چه اموری در گفتمان جاری در جامعه ایران طبیعی جلوه داده می‌شوند.

به این ترتیب، معناهای بازنمایی‌شده از سوی رسانه‌ها هم‌مونیک و به سلطه گروهی بر گروه دیگر بر مبنای اجماع آرای افراد در یک گفتمان منجر می‌شوند؛ اما از آنجا که هم‌مونی امری موقت و ناپایدار است، ممکن است دیدگاه‌هایی که طبیعی به نظر می‌رسند عینیت خود را از دست بدهند و مورد چالش و نزاع قرار بگیرند یا برعکس، گذر از نزاع سیاسی به عینیت تحت شرایطی که مداخله هم‌مونیک رخ دهد ممکن می‌شود. طی این مداخله، دیدگاهی خاص طبیعی به نظر می‌رسد و غالب می‌شود (Jorgensen & Philips 2002: 37).

تحلیل گفتمان رویکردی کیفی است که در آن پژوهش‌گر بدون سوگیری ایدئولوژیک نیست. سوگیری پژوهش‌گر در این تحقیق مایل به گفتمان فمینیستی است و در تلاش برای آشکارسازی ابعاد مغفولی از تبعیض علیه زنان است. از این رو، بخش‌هایی از نظریه فمینیستی که مفهوم «زن‌ستیزی» را تبیین می‌کنند در مفاهیم بنیادی این تحقیق را تعریف کرده‌ایم.

زن‌ستیزی^۱ به چه معناست؟

نظریه فمینیستی نظریه‌ای وسیع است که وجوه متنوع و گسترده‌ای از روابط اجتماعی مبتنی بر جنسیت را بررسی می‌کند. به همین سبب، تنها بخشی از آن را که با موضوع این تحقیق در ارتباط بوده است - یعنی مفهوم‌پردازی زن‌ستیزی - در این مقاله مطرح کرده‌ایم و از مفاهیم اصلی جهت‌دهنده به این تحقیق بوده است.

زن‌ستیزی، به‌طور عام، به معنای نفرت، تحقیر یا تبعیض نسبت به زنان است. این پدیده جنسیت‌زدگی را با مجازات کسانی که پایین‌شمردن منزلت زنان را رد می‌کنند و پاداش‌دادن به کسانی که آن را قبول می‌کنند اعمال می‌کند. زن‌ستیزی به طرق مختلفی از جمله طرد اجتماعی، تبعیض جنسی، خصومت، آزارگری، مردسالاری، امتیازدهی به مردها، کوچک شمردن زنان، محرومیت زنان از حقوق انسانی، خشونت علیه زنان و شیء‌انگاری جنسی آشکار می‌شود (۲۰۰۰ کد) (شولز و همکاران ۲۰۰۰).

هنگامی که توزیع قدرت در جامعه با جنس افراد مرتبط باشد، شکلی از شکاف طبقاتی میان دو جنس به وجود می‌آید که به ساختاری عمودی یا هرمی شکل در جایگاه اجتماعی افراد نسبت به قدرت منجر می‌شود که زنان در مرتبه فرودستی یا در کف هرم و مردان بالادست و در رأس هرم قرار می‌گیرند. زنان و مردان هر دو این نگرش سلسله‌مراتبی به جنسیت را درونی کرده و با این نگرش اجتماعی شده‌اند. به این ترتیب زمینه عادت‌سازی سلسله‌مراتب جنسی و تفکیک جامعه به دو طبقه مردانه و زنانه را فراهم می‌کنند. درونی‌سازی زن‌ستیزی در میان اعضای جامعه، از طریق زبان، رسانه، آموزش، سیاست و حتی از طریق ساختارهای سیاسی و اقتصادی اتفاق می‌افتد. در واقع، ذیل مفهوم زن‌ستیزی، تصویر زن ایدئالی که گفتمان برساخته است مورد پرسش و بازاندیشی قرار می‌گیرد و چگونگی تثبیت و پذیرفته شدن این تصویر توسط خود زنان بررسی می‌شود. مایکل فلاد زن‌ستیزی را به‌عنوان نفرت از زنان تعریف می‌کند و یادآور می‌شود: «اگرچه زن‌ستیزی در مردان شایع‌تر است، در زنان نیز وجود دارد. زنان آن را علیه دیگر زنان یا حتی علیه خودشان انجام می‌دهند. زن‌ستیزی به‌منزله یک ایدئولوژی یا سیستم اعتقادی عمل می‌کند که طی هزاران سال با جوامع پدرسالار یا تحت سلطه مردان

1. misogyny

همراه بوده است و همچنان به قرار دادن زنان در موقعیت‌های تابع (وابسته) با دسترسی محدود به قدرت و تصمیم‌گیری قرار می‌دهد [...] این مسئله یا به صورت مستقیم از طریق تعاریف منفی یا غیرمستقیم در لابه‌لای تعاریف مثبت از زنان تابع مردان بروز و ظهور پیدا کرده است و در پی آن زنان نقش خود را به‌عنوان قربانیان اجتماعی درونی کرده‌اند. در قرن بیست و یکم، تحت تأثیر شیء‌پنداری زنان توسط ابزارهای چندرسانه‌ای (رسانه‌ها) [با ترویج] حس نفرت از خویشتن در زنان و تثبیت [رفتارهای] فرهنگی چون جراحی پلاستیک، بی‌اشتهایی و وسواس کاهش وزن، زن‌ستیزی تداوم یافته است» (Flood 2007: 443).

بسیاری از فمینیست‌ها نوشته‌اند که مفهوم «زنان خوب» و «زنان بد» براساس کنترل زنان به ایشان تحمیل می‌شود. ممکن است زانی که کنترل آن‌ها آسان است یا در ظلم و ستم نسبت به خود عاملیت دارند، «زن خوب» خوانده شوند. طبقه‌بندی‌های بد و خوب نیز باعث درگیری در میان زنان می‌شود. هلن لوئیس این پدیده را «سنت طولانی تنظیم رفتار زنان با تعریف زنان در تقابل با یکدیگر» را به‌عنوان معماری زن‌ستیزی معرفی می‌کند (Brooks 2008).

کیت مان^۱ استدلال می‌کند که کلمه «زن‌ستیزی» همان‌گونه که توسط فمینیست‌های مدرن به کار رفته است نه تنها بیانگر نفرتی عمومی به کل زنان، بلکه به معنای سیستم تشخیص زن خوب از بد است. مان می‌نویسد زن‌ستیزی مانند یک نیروی پلیس است که براساس این قضاوت‌ها زنان را پاداش می‌دهد یا مجازات می‌کند (Manne 2019: 15&30).

یکی از ابزارهای مهم اعمال و درونی‌سازی زن‌ستیزی در جامعه، زبان زن‌ستیز است. از آنجا که این تحقیق ارتباط مستقیمی با زبان و نشانه‌ها دارد، این فاکتور بسیار درخور تأمل است، زیرا سینمای ایران سینمایی کلام‌محور است و بیش از سایر اجزا بر دیالوگ تمرکز دارد. از این‌رو، زبان و کلام نقشی اساسی در تحلیل‌ها دارند.

تحقیقات مرتبط با بررسی ساختارهای زن‌ستیز در زبان توضیح می‌دهند که چگونه صفاتی منفی به جامعه زنان تعمیم داده می‌شود و کلیشه‌سازی می‌شود و درمورد اینکه کلیت هویت زنانه به این صفات تقلیل داده شده است بحث می‌کند؛ به‌ویژه نقش زبان در این فرایند مورد بحث است.

زبان به‌منزله یک اشتراک میان همه کاربران زبان، فارغ از جنسیت، مورد استفاده قرار می‌گیرد. بنابراین، زنان نیز در همان گفتار زن‌ستیزانه سخن می‌گویند و از همان کلمات استفاده می‌کنند. این امر به درونی‌شدن زن‌ستیزی یا نفرت از خویشتن در زنان منجر می‌شود که باعث می‌شود به خود احساس بدی داشته باشند و درنهایت تبعیض جنسی را بازتولید کنند. به این ترتیب، زن‌ستیزی درونی می‌شود. تبعیض جنسی درونی هنگامی است که فردی اعمال و

1. Kate Manne

نگرش‌های جنسیتی را نسبت به خود و افرادی از جنس خود اعمال می‌کند که موضوع این تحقیق است. در مقیاس بزرگ‌تر، جنسیت‌زدگی درونی با عنوان گسترده ستم درونی قرار می‌گیرد که «متشکل از اقدامات ظالمانه‌ای است که حتی در صورت عدم حضور اعضای گروه ستمگر همچنان ادامه می‌یابد» (Bearman, Korobov & Thorne 2009: 13).

زنانی که زن‌ستیزی درونی را تجربه می‌کنند ممکن است آن را از طریق به حداقل رساندن ارزش زنان، بی‌اعتمادی به زنان و اعتقاد به تعصب جنسیتی به نفع مردان بیان کنند. پس از شنیدن اینکه مردان ارزش و مهارت زنان را به‌طور مکرر تحقیر می‌کنند، سرانجام این عقاید را درونی و عقاید زن‌ستیزانه را در مورد خود و سایر زنان اعمال می‌کنند (Ibid: 37).

بازتاب زن‌ستیزی بر تمام مراتب روابط اجتماعی مشهود است؛ از سطح کلی اجتماعی تا سطوح خصوصی. زن‌ستیزی می‌تواند در شکل‌های بسیار و درجات متفاوتی نمود پیدا کند که شایع‌ترین و جهان‌شمول‌ترین آن‌ها در یک هرم کل‌نگر (تصویر هرم در ادامه آمده است) طبقه‌بندی شده‌اند. کف این هرم مرتبط با شایع‌ترین و کلی‌ترین حالت زن‌ستیزی و رأس آن نمود کمتر شایع و در عین حال شدیدترین حالت آن است.



در این پژوهش، با به‌کارگیری مفاهیم مطرح‌شده در هرم زن‌ستیزی، به تحلیل بازنمایی مراتب زن‌ستیزی و اشکال مختلف آن در روابط درون‌گروهی زنان در سینمای دهه اخیر ایران پرداخته و کوشیده‌ایم علاوه بر تصویر زمینه‌ها و انواع زن‌ستیزی درونی‌شده زنان، موضع سینمای ایران را نیز در بازنمایی این پدیده تحلیل کنیم.

روش تحقیق

این تحقیق پژوهشی کیفی است که از تحلیل انتقادی گفتمان هم‌به‌مثابه نظریه و هم‌روش بهره برده است و برای تحلیل دقیق‌تر از نشانه‌شناسی به‌عنوان روش مکمل استفاده شده است. در بخش تحلیل گفتمان به روش لاکلا و موف اتکا شده است که همه پدیده‌ها را گفتمانی در نظر گرفته و نگاهی کلان به پدیده‌ها دارد. نشانه‌شناسی بارت در جهت فهم نشانه‌ها در کنار هم و تفسیر لایه‌های ضمنی پیام به کار گرفته شده‌اند که کمک مؤثری در کاربردی کردن نظریه لاکلا و موف در سطح خرد کرده است.

نمونه‌های این تحقیق به صورت هدفمند انتخاب شده‌اند، زیرا این پژوهش نه پژوهشی تعمیمی، بلکه پژوهشی تبیینی است. نمونه‌های مورد مطالعه عبارت‌اند از: بوسیدن روی ماه، همایون اسعدیان (۱۳۹۰)؛ جامه‌دران، حمیدرضا قطبی (۱۳۹۴)؛ کوچه بی‌نام، هاتف علیمردانی (۱۳۹۴)؛ عرق سرد، سهیل بیرقی (۱۳۹۶) در این تحقیق، با حرکتی رفت و برگشتی میان متن‌های مورد مطالعه و جامعه، نشانه‌های متنی را تحلیل کرده و کوشیده‌ایم تبیین روشنی از مفهوم «زنان علیه زنان» با تمرکز بر معنای «زن‌ستیزی خیرخواهانه» ارائه کنیم.

در این تحقیق، ابتدا مقصود از «تعارض سیستماتیک» را با تکیه بر پیش‌فرض‌های نظریه گفتمان و مفهوم زن‌ستیزی در چارچوب نظری مطرح کرده‌ایم. آن‌گاه، مفهوم «زن‌ستیزی خیرخواهانه» در میان زنان را به روشنی تعریف عملیاتی کرده‌ایم. در این مرحله، داستان فیلم را از منظر پرسش تحقیق بازروایت کرده‌ایم و سپس با خوانش نقادانه متون سینمایی، نشانه‌هایی که بر مفهوم زن‌ستیزی خیرخواهانه دلالت داشته‌اند شناسایی و به مضامین کلی طبقه‌بندی کرده‌ایم. سپس سکانس‌ها در تناسب با کل فیلم و زمینه اجتماعی معناکاوی شده است. درنهایت، یافته‌ها با تکیه بر چارچوب نظری، تفسیر و نتیجه‌گیری شده‌اند.

تضاد سیستماتیک به چه معناست؟

یکی از پرسش‌های اساسی که پیش از ورود به تحلیل فیلم‌ها باید به آن پاسخ داد، این است که دقیقاً در میان سکانس‌ها و بازنمایی‌های سینمایی، در جست‌وجوی چه چیزی هستیم؟ آیا هر نوع برخورد و تضادی میان زنان مصداق زن‌ستیزی زنان به شمار می‌آید؟ آیا دعوای دو دختر کوچک بر سر یک عروسک یا دو زن در محل کار برای استفاده از لوازم موجود مصداق زن‌ستیزی زنان است؟ آیا زنان از ستیزه با یکدیگر منفعت مستقیم می‌برند؟ با توجه به نظریه فمینیستی و آنچه در زمینه اجتماعی به آن پرداختیم، می‌توان دریافت که تعارض‌های میان زنان نه تجربه‌ای شخصی، بلکه تجربه‌ای اجتماعی است. در صورتی که تضادی

در ساختارهای اجتماعی ریشه داشته باشد، در چرخه مناسبات اجتماعی تولید شده باشد، در روابط بینافردی بازتولید شده و به متن جامعه بازگردد و به معنای عقل سلیم و طبیعت ادراک شود، می‌توان آن را تجربه‌ای اجتماعی و گفتمانی در نظر گرفت. در صورت نداشتن هریک از این ویژگی‌ها، تنازع مورد بررسی، مصداق زن‌ستیزی زنان نخواهد بود. اعضای جامعه در هر گروهی که باشند، خواه گروه زنان یا دیگر گروه‌ها، الزاماً همیشه از آنچه علیه همجنس‌های خود انجام می‌دهند منفعتی نمی‌برند و بسیاری اوقات ممکن است میان انگیزه عمل و نتیجه آن ارتباط علی وجود نداشته باشد و خروجی‌ای که حاصل می‌شود برای خود سوژه نیز ناخوشایند یا ضررآور باشد. در این نقطه است که مفهوم «خیرخواهانه» بر ساخت می‌شود.

زن‌ستیزی خیرخواهانه

بازنمایی تعارض‌هایی بدون انگیزه یا حاصل در میان زنان ممکن است چنین به ذهن بیننده متبادر سازد که این مسئله به دلیل نقص منطقی پیرنگ است و فیلمساز رابطه‌ای قانع‌کننده در سیر روایت ایجاد نکرده است. به‌ویژه اگر بیننده با زمینه اجتماعی بیگانه باشد، این دیدگاه منطقی به نظر می‌رسد. در پاسخ به این نقد از منظر تحلیل گفتمان، باید توجه داشت که فیلمسازان کلیت گفتمان را به تصویر نمی‌کشند، بلکه موقعیت‌ها و مسائل به‌خصوصی در سطح خرد را در بستر گفتمان به نمایش درمی‌آورند. این تصویر تنها گوشه‌ای از گفتمان است و تصویر گفتمان در سطح کلان در سینما نمی‌گنجد، بلکه فقط با برخی از عناصر گفتمان آشنا می‌شویم تا با خوانشی بینامتنی این اجزا در کنار هم قرار گیرند و ما را به سوی فهم ساختار گفتمانی رهنمون شوند. پیش‌فرض سینما این است که مخاطب فیلم را در متن اجتماعی خود فهم و دریافت می‌کند. اما اتفاقاً برخلاف چنین تصویری، ساختار علی-معلولی پیرنگ ناقص نیست؛ بلکه همان‌طور که در روش تحلیل گفتمان انتقادی آموخته‌ایم، با شناخت محقق از زمینه اجتماعی و معانی گفتمان پدیده‌ها قابل‌درک می‌شوند.

فوکو درباره چنین کنش‌هایی که به نظر انگیزه شخصی و روشن و بنا به اراده افراد ندارند، معتقد است به جای آنکه گفتار در اختیار انسان باشد، انسان است که در گفتار حل می‌شود و آنچه از پیش گفته شده ادامه می‌دهد، زیرا میلی در وجود اوست که مانع از نگاه کلان به علت و عامل تشکیل‌دهنده گفتار می‌شود و اجازه نمی‌دهد افراد از بیرون گود و ورای روابط خرد و فردی به گفتار و ساختار گفتمانی بنگرند و به سازوکارها پی ببرند. این میل سبب می‌شود تنها خود را در گفتارهای جاری رها کند و با آن هم‌آواز شود؛ بی‌آنکه کسی متوجه باشد این آواز متعلق به خود آن فرد نیست (فوکو ۱۳۸۰: ۱۱).

به‌بیان‌دیگر، این گفتمان است که افراد را وادار به در نظر داشتن ملاحظات و انجام‌دادن

کارها و گفتن حرف‌هایی می‌کند که الزاماً از آن سود نمی‌برند، اما برای پیشگیری از هزینه‌ها و عواقب احتمالی (که جامعه به دلیل انجام‌ندادن آن کارها و نگفتن آن حرف‌ها به ایشان تحمیل می‌کند) به این امور تن می‌دهند و بنا به میلی مشترک میان همهٔ انسان‌ها، رهاشدن در گفتمان از نظر افراد امن‌تر و آرام‌تر است، زیرا همهٔ پرسش‌ها از پیش پاسخی تعیین‌شده دارند و علت همهٔ امور روشن و قابل‌انتظار است؛ اما زیر سؤال بردن و پرسیدن از چرایی و چگونگی آن، دشوار و هزینه‌ساز خواهد بود. از این‌رو، افراد پدیده‌ها و کنش‌ها را با توجه به مفصل‌بندی گفتمان ادراک می‌کنند و برای هم‌دردی، محافظت یا کاهش رنج دیگران، آنان را به همسازی با گفتمان دعوت می‌کنند.

بنابر آنچه تاکنون گفته شد، در بررسی فیلم‌ها و سکانس‌ها چند نکته را مدنظر داشته‌ایم: **یک:** تقابل شخصی و براساس یک روایت مبتنی بر تجربه و اهداف شخصی نباشد، بلکه یک تقابل اجتماعی باشد که در نظام گفتمانی مبتنی بر جنسیت معنا می‌یابد؛ یعنی زن‌بودن افراد را هدف گرفته باشد یا به سبب زن‌بودن آنان شکل بگیرد. **دو:** سکانس‌هایی که بر تقابل میان زنان دلالت دارند، به‌تنهایی و مستقل از سایر سکانس‌ها و پیرنگ کامل داستان واجد معنا نیستند. بنابراین، ضرورت دارد از کلیت داستان آگاه باشیم، زیرا معنای هر سکانس می‌تواند در پیوند با سایر سکانس‌ها یا هدف اصلی پیرنگ تغییر کند. به همین منظور ضرورت دارد که خلاصه‌ای از داستان فیلم ارائه شود. با در نظر داشتن موارد یادشده وارد تحلیل متن فیلم‌ها می‌شویم.

تحلیل فیلم‌ها

بوسیدن روی ماه، همایون اسعدیان (۱۳۹۰)

این فیلم داستان احترام‌السادات و فروغ خانم را روایت می‌کند که در همسایگی هم زندگی می‌کنند و بیش از بیست سال است در انتظار فرزندانشان هستند.

تحلیل

در این فیلم، روابط میان شخصیت‌های نوه، مادر بزرگ و مادر نگار، از منظر پرسش تحقیق قابل مطالعه است. کنش‌های این سه شخصیت، تصویری آشنا از روابط خانوادگی زنان در طیف سنتی جامعهٔ ایرانی است و به‌عنوان بخشی از روزمرگی شخصیت‌های داستان بازنمایی می‌شود و طبیعی به نظر می‌رسد. این مجموعه از کنش‌های روزمره در پیشبرد پیرنگ اصلی نقش کارکردی ندارد و با حذف شدن از فیلم در پیشبرد داستان خللی ایجاد نمی‌کند، اما به باورپذیری فیلم کمک کرده و به نظر می‌رسد فیلم بیشتر از چشم نگار روایت می‌شود که وارد زندگی احترام شده است.

در دقایق ابتدایی فیلم، با اولین کنش‌ها، تضادها و چالش‌های این سه شخصیت مواجه می‌شویم که موضع فکری آنان را به مخاطب معرفی می‌کند. مانند این دیالوگ:

مادر (خطاب به نگار): کاش یه ذره از این خلاقیت رو صرف درس و مشقت می‌کردی شما.

نگار: مامان! مگه شما واسه آدم خلاقیت هم می‌ذارید؟

احترام: تو هم لازم نکرده هر حرفی رو جواب بدی!

نگار: تقصیر خودشه دیگه هی گیر می‌ده.

احترام: گیر می‌ده یعنی چی؟ آدم با مادرش این جور حرف می‌زنه؟

با ارتباط برقرار کردن میان سن شخصیت‌ها و زمینه اجتماعی دوران حیات ایشان، می‌توان این سه را نماینده‌هایی از سه نسل در نظر گرفت. براساس همان دیالوگ می‌توان ویژگی‌های این سه نسل را این‌گونه توصیف کرد:

نسل مادر بزرگ، مقید به حفظ ارزش‌ها و زیر سؤال نبردن فرهنگ و سنت غالب و همراهی با کلیشه‌هاست. مادر بزرگ متعلق به دوره‌ای است که زنان غالباً خانه‌دار بوده‌اند، آموزش بسیار محدود در اختیار زنان قرار می‌گرفته یا اصلاً اجازه تحصیل نداشته‌اند؛ در نتیجه کمترین برخورد را با رسانه‌ها و اطلاعات روز حتی در محیط پیرامون خود داشته‌اند، فقط در نقش‌های خانوادگی مانند نقش مادری و همسری هویت‌یابی می‌کرده‌اند و به‌طور کلی تمام عمر خود را در گفتمانی کاملاً سنتی مذهبی بوده است که کمترین استقلال و کمترین حقوق اجتماعی را داشته است؛ در نتیجه همواره به سکوت و سازگاری محکوم بوده‌اند.

نسل مادر، مصرانه در مسیر ثابت و از پیش تعیین شده‌ای برای موفقیت حرکت می‌کند و به آن اصرار می‌ورزد و هر چیزی خارج از این مسیر را رد می‌کند. این نسل مقید به تکرار الگوهای غالب روز جامعه مانند درس خواندن، رسیدن الزامی به موفقیتی استاندارد شده و به‌طور کلی کنار گذاشتن فردیت و نادیده‌گیری ویژگی‌ها و تمایلات فردی و در مقابل، همراهی با الگوی جمعی است. مادر در نخستین دوره‌های سازندگی در ایران حضور دارد و از نخستین نسل‌هایی است که پس از انقلاب (تقریباً در دهه ۱۳۷۰) در فضای اجتماعی فعال بوده و در محیط خانه محصور نمانده‌اند؛ اما در خانواده و فضای فرهنگی اجتماعی سنتی رشد و فعالیت کرده‌اند.

نسل نگار، به دنبال کشف و کنجکاوی و تجربه، یافتن فردیت و مسیر شخصی در زندگی و شکستن بخشی از هنجارهای سنتی است که پاسخگوی سؤال‌هایش نیست. با توجه به سال تولید فیلم، زمان حاضر در روایت، سال ۱۳۹۰ است. در این زمان، وسایل ارتباط جمعی مانند موبایل و اینترنت و برخی شبکه‌های اجتماعی در ایران رایج شده‌اند و دسترسی نسل تازه به اطلاعات بیشتر است و تصویری از جهان بیرون از فرهنگ خانوادگی-اجتماعی حاکم دارند که انتظارات و ایدئال‌های تازه‌ای را برای ایشان بر ساخته است. این مسئله در فیلم نیز نمود پیدا کرده و می‌بینیم که نگار از وسایل ارتباط جمعی استفاده می‌کند و به واسطه آن برخی

الگوهای منع‌شده در فرهنگ سنتی مذهبی را پشت سر می‌گذارد؛ مثلاً با یک پسر دوست شده و با او صحبت می‌کند.

نگار نماینده نسلی است که خواسته‌هایی جدید از جامعه و زندگی دارد و به دنبال کشف تجربه‌های تازه‌ای است که نسل‌های پیشین با آن نسبتاً بیگانه‌اند. این نسل تازه، به ابراز کردن خود، نظرها، انتقادات و احساساتش تمایل دارد و برخلاف نسل مادر بزرگ، با سکوت و سانسور و سازش‌کاری اجباری میانه خوبی ندارد.

به این ترتیب، برخورد میان سه نسل از زنان با سه رویکرد اجتماعی متفاوت در یک بستر فرهنگی واحد به تصویر کشیده شده و کنش‌های این سه شخصیت بسته به گفتمان غالبی که در زمان خود در آن حیات اجتماعی را تجربه کرده‌اند معنا می‌یابد؛ به‌ویژه بیشترین برخوردها میان مادر بزرگ و نوه است.

مامان احترام، نگار را به حفظ ساختار و شرایط موجود و سکوت در مقابل عوامل ناراضی‌اش دعوت می‌کند؛ حتی زمانی که انتقاد یا رفتار تند و زنده‌ای نکرده یا حرف بد و هنجارشکنی نزده است. مادر بزرگ نوه‌اش را به دلیل ابراز نظر و انتظارانش سرزنش می‌کند. او این نوع از سکوت کشاندن را به منظوری خیرخواهانه از جمله تربیت صحیح، رعایت ادب و ایجاد آرامش میان نگار و مادرش انجام می‌دهد؛ اما در نهایت به ساکت کردن نگار، ایجاد فضایی خفقان‌آمیز و نقض فردیت و نیازهای نگار منجر می‌شود.

یکی دیگر از کلیدواژه‌های پرتکرار این فیلم «لوس شدن» یا «لوس کردن» یا «لوس بازی» است. هر نوع بیان احساسات و انتقال آن، مصداق لوس بازی شمرده می‌شود و افراد از بیان احساسات یا پذیرفتن احساسات دیگران منع می‌شوند. مادر نگار از احترام می‌خواهد نوه‌ها را لوس نکند و به آن‌ها توجه بیش از حد نشان ندهد. احترام از اینکه خودش کسی ندارد تا لوسش کند و دائماً باید خودش به دیگران توجه کند شکایت می‌کند. احترام آغوش نگار را پس می‌زند و به او می‌گوید لوس بازی در نیاورد. این کلیدواژه تنها در مورد زنان یا خطاب به آنان به کار می‌رود. از مجموعه تکرار این مضمون، می‌توان دریافت که اساساً احساسات، توجه و محبت برای زنان سنتی با عنوان «لوس» و امری ناپسند و دوست‌ناداشتنی تعریف شده است و باید از بیان و ابراز آن یا حتی پذیرفتن آن خودداری کرد؛ در حالی که مردان داستان حتی یک مورد با چنین مفاهیمی مواجه نمی‌شوند و آن را به کار نمی‌برند.

می‌توان از مجموعه این کنش‌ها استنباط کرد که زنان با نوعی از خودسرکوبگری مواجه‌اند. ایشان پیش از هر کسی، نقش احساسی خود را در زندگی نادیده می‌گیرند و پنهان می‌کنند. با اشاره‌ای که به هرم زن‌ستیزی در مبانی نظری ذکر شد، می‌توان این نوع کنش را که هم ستیزه با خود و هم ستیزه با همجنس‌هاست، مصداق نادیده‌گیری و انکار کار عاطفی و ارزش آن دانست. این نوع انکار ناشی از طبیعی‌پنداری تحقیر و بی‌ارزش شمردن کنش‌های احساسی

محبت‌آمیز است. حتی حرف‌زدن درباره عواطف، به‌ویژه در مورد عشق، تقبیح می‌شود. مثل سکانسی که نگار از احترام می‌پرسد: «این نوارها برای زمان عشق و عاشقی شما و بابا بزرگه؟» و احترام می‌گوید: «حیا کن دخترا!» و جمله ساده نوه‌اش را «بی‌حیایی» در نظر می‌گیرد. در ادامه همین دیالوگ، به گفتمان سنتی اشاره می‌کند: «دوره من و بابا بزرگت از این جور چیزها نبود.» می‌توان از این جمله نتیجه گرفت که خلاف حیا بودن سخن از عشق، مرتبط با ارزش‌ها و هنجارهای گفتمان سنت است.

احساسات رمانتیک و محبت‌آمیز نیز یکی از مفاهیم هم‌ارز زن بودن در گفتمان‌های حاکم در ایران است. اگر احساسات مانند پرخاشگری و خشمگین شدن باشد، اشکالی ندارد زیرا هم‌ارز کنش‌های مردانه در نظر گرفته می‌شود و کنش‌های مردانه به‌هیچ‌وجه ناپسند شمرده نمی‌شوند که این خود دلیلی بر مردسالارانه بودن گفتمان فرهنگی حاکم در ایران است. احترام این نگرش گفتمانی را درونی و آن را بازتولید می‌کند. او رفتارهای احساسی را در خود سرکوب و از انجام‌دادن آن رفتارها خودداری می‌کند. همچنین، نگار را از انجام‌دادن آن منع می‌کند و رفتارهای او را ناهنجار می‌شمارد. این کنش‌های گفتمانی همه با اهداف تربیتی انجام می‌شود. آنچه را در ناخودآگاه احترام درونی شده و آن را مصداق «کار درست» و «زن خوب بودن» می‌پندارد بازتولید می‌کند. این مسئله صحنه‌ای می‌گذارد بر ادعای میشل فوکو در رابطه با ناخودآگاه بودن کنش‌های گفتمانی و فرهنگی و تاریخی بودن گفتمان.

از دیگر مصداق‌های این کنش‌ها، می‌توان به حساسیت احترام به پوشش نگار اشاره کرد. احترام در سکانس‌های مختلف از نگار می‌خواهد درحالی که لباس‌هایش بلند و پوشیده است، باز هم لباس بیشتری بپوشد و هر بار نگار با تعجب به لباس‌های خود نگاه می‌کند که نشان می‌دهد خود آن را کافی می‌داند و پیشنهاد مادر بزرگش را زیاده‌روی می‌بیند. تحمیل نوع خاصی از پوشش نیز نوعی اعمال کنترل بر بدن زنان است که برای مردان وجود ندارد، اما در ایران اساساً برای پوشش زنان قوانینی وجود دارد که در صورت تخطی از آن با عواقبی مواجه خواهند شد و زنانی مانند احترام نیز با آن همراه و همسو هستند و در بازتولید آن نقش فعال دارند. اعمال کنترل و اقتدارگرایی تنها به پوشش نگار در بیرون از خانه محدود نمی‌شود، بلکه حتی به تحمیل محل ماندن نگار در خانه، زیر نظر گرفتن نگار، تفتیش او در مورد اجرای مناسک مذهبی و اصرار بر اجرای آن مناسک فارغ از انتخاب شخصی، منع او از خندیدن و انجام‌دادن هر کاری جز درس خواندن نیز مصداق دیگری از تلاش برای ساکت و آرام نگاه‌داشتن دختر نوجوان و سرکوب هیجانات او که مقتضی سنش است و نوعی اعمال کنترل افراطی است. تحت کنترل گرفتن بدن زنان مصداقی از شیء‌انگاری آنان است که حق انتخاب و تفکر آنان را نقض می‌کند. احترام خود نیز با درونی کردن الگوی شیوه صحیح زیست زن، چنین هنجار زن‌ستیزانه‌ای را بازتولید می‌کند.

انحصاری‌بودن این رفتارها نسبت به دختران را می‌توان در دو دیالوگ یافت. مورد اول که احترام می‌گوید: «این قدر هره کره نکن خوب نیست دختر بیست و چهار ساعت نیشش باز باشه.» او از کردار «خندیدن» دختر با فعل «هره کره کردن» و یک عمل ناهنجار ضد ارزشی یاد می‌کند و مورد دوم، احترام گوش‌دادن به موسیقی غیرمجاز را در مورد پسر شهیدش با جمله «هر سنی اقتضای خودش رو داره» توجیه می‌کند، اما به مقتضیات سن نگار بی‌توجه است.

او شاد بودن و خارج شدن از چارچوب‌های گفتمان را فقط برای دختران ناپسند می‌داند و اشکالی در خنده و شادی و صدای مردان وجود ندارد. مردان در انجام‌دادن اعمال ناخودآگاه آزادند؛ درحالی‌که زنان باید حتی بر کنش‌های آنی ناخودآگاه نیز کنترل داشته باشند و از هر چیزی که موجب شادی و سرخوشی شود حتی در محیط خانه که باید حریم امن ایشان باشد بپرهیزند، زیرا همان‌طور که در زمینه اجتماعی اشاره شد، بخش بزرگی از اعمال زنان در ایران ننگ پنداشته می‌شود. این مسئله نیز مصداق دیگری از سرکوب بدن زنان است.

یکی دیگر از مسائل حاکم در روابط بین زنان که در این فیلم بازتابی شده است، مسئله استانداردهای دوگانه است. این دوگانگی ارزش‌ها و هنجارها در لحظه‌های مختلفی از فیلم آشکار می‌شود. یکی از این لحظات، سکانس قلبان کشیدن فروغ و احترام است. آن‌ها با وجودی‌که استعمال دخانیات مضر است، اما قلبان می‌کشند. وقتی هم که نگار از آن‌ها می‌خواهد به او هم اجازه بدهند، پشت دستشان می‌زنند و می‌گویند: «خجالت بکش دختر! نمی‌دونم چرا برای هرچی کار خلافه این دختر حاضر به پراچه؟» و قلبان کشیدن را عمل خلاف می‌دانند، اما خودشان به انجام‌دادن آن مجازند و نگار نه. مصداق دیگر استاندارد دوگانه، تغییر رفتار احترام با نگار پس از آشکارشدن رازش نزد نوه‌اش است. از آن پس، به نگار هم اظهار محبت می‌کند و هم آغوش او را می‌پذیرد و دیگر آن را «لوس‌بازی» نمی‌داند. حتی قرارهای پنهانی نگار با پسر جوانی را پنهان می‌کند تا خانواده ملامتش نکنند. گویی که مرزی میان آن دو وجود داشته است که با صمیمیت بیشتر یا وجود رازی مشترک قابل حذف باشد؛ اما اگر آن مرز برداشته نشود، همواره نگار مورد بی‌مهری قرار می‌گیرد و هرکسی بیرون از آن مرز سزاوار رفتارهایی مطابق با کلیشه‌های زن‌ستیز به‌شمار می‌آید. این مرز به‌سادگی با سایر اعضای جامعه حذف نمی‌شود و تغییر استانداردها برای نگار تحت تأثیر اتفاقی استثنائی و به‌خصوص است؛ یعنی نگرش احترام به‌طور کلی تغییر نمی‌کند. طی این ماجرا یک امتیاز استثنائی به نگار اعطا شده است که دیگر با رفتار زن‌ستیز مواجه نیست. این امتیاز به سبب حقوق و جایگاه انسانی یا شکل‌گرفتن یک تحول در مبانی فکری و اعتقادی احترام رخ نداده است؛ بلکه نوعی حق‌السکوت برای محفوظ نگاه‌داشتن راز احترام است. در حد و مرزهایی که احترام به آن‌ها باور دارد تغییر ایجاد نشده است؛ بلکه فقط نوع رابطه او با نگار تغییر کرده است. این تغییر رفتار در پایان داستان در ماهیت زنان علیه زنان مبتنی بر سنت و در معنای کنش‌های گفتمانی

بازنمایی شده چرخشی ایجاد نمی‌کند. بر این اساس، می‌توان گفت در ضمن فیلم و طی روایت، ماهیت سنت یا زنان علیه زنان نقد یا رد نشده است. آنچه مفهوم «خیرخواهانه» بودن کنش‌های گفتمانی را در این فیلم برجسته می‌کند، نوع رابطه بازنمایی شده است. یک مادر بزرگ نمی‌تواند دشمن یا ضد نوه خود باشد. احترام سواد و مطالعه و نگرش انتقادی ندارد، مذهبی است و نسبت به ماهیت زن‌ستیزانه کنش‌های خود آگاهی ندارد. او با هدفی تربیتی دست به انجام‌دادن کنش‌هایی می‌زند که طبق مبانی مطالعات زنان، زن‌ستیزانه شناخته می‌شوند.

جامه‌دران، حمیدرضا قطبی (۱۳۹۴)

داستان فیلم سه اپیزودی *جامه‌دران* درباره زنی به نام شیرین است که در مراسم ختم پدرش به روابط جدیدی در زندگی او پی می‌برد و حقایقی تازه را کشف می‌کند.

تحلیل

داستان *جامه‌دران* در زمینه روستایی و پیش از انقلاب شکل می‌گیرد و تا دوران حاضر ما امتداد می‌یابد. نقطه سرآغاز پیرنگ به دورانی باز می‌گردد که فرهنگ غالب بسیار سنتی و میزان دسترسی اعضای جامعه به اطلاعات محدود است و زنان نسبت به حقوق اجتماعی خود آگاهی ندارند.

اگرچه چند همسری مردان در این فیلم مطرح می‌شود، زنان در این رخداد نقشی ندارند و تعمد و آگاهی در آن وجود ندارد و مفهوم خیانت در این فیلم بلاموضوع است. مه‌لقا تا زمانی که از ناباروری خود آگاه شود، به هیچ وجه از وجود زنی دیگر در زندگی محمود خبر ندارد و هیچ نشانه‌ای که توجهش را جلب کند ندیده است. از سوی دیگر، نفرت گوهر از مه‌لقا بیشتر به دلیل نابود شدن زندگی خودش است و هرگز حرفی از علاقه به محمود نمی‌زند. او در یک ساختار مردسالار، برای بهبود زندگی یک مرد که هیچ منافع مشترکی با او ندارد، توسط خانواده و خان روستا وارد ازدواجی اجباری شده است و تنها چیزی که او را در این ازدواج نگاه داشته است، دو فرزندش و فرهنگ سنتی است که طلاق در آن زمینه اجتماعی تابو به‌شمار می‌آید. در نتیجه بستری که تعارض‌های زنان داستان به یکدیگر در آن شکل می‌گیرد، نه میان دو همسر محمود، بلکه میان مادرها با دخترانشان است که ساختارهای زن‌ستیز را به دخترانشان تحمیل می‌کند و به‌عنوان هنجار و ارزش اجتماعی در دختران درونی می‌سازد.

مادر مه‌لقا روزهای ازدواجش را می‌شمارد و اصرار دارد که باید هرچه سریع‌تر بچه‌دار شود و با این مسئله او را تحت فشار قرار می‌دهد. سایر زنان در گوشه‌وکنار مهمانی‌ها از مه‌لقا درمورد بچه‌دار شدن و برنامه‌اش برای فرزندآوری سؤال می‌کنند و اصرار دارند که هرچه زودتر صاحب

فرزندی شود. آن‌ها با بیان جملات مختلف نشان می‌دهند که زندگی او و فرزندآوری‌اش را زیر ذره‌بین دارند. حتی به او توصیه می‌کنند به پزشک مراجعه کند و هیچ‌کس نظر او را درمورد تمایل او برای بچه‌دار شدن نمی‌پرسد، بلکه جملات در وجه امری ادا می‌شوند یا در وجه پرسشی که نشان می‌دهد گویندگان باور دارند فرزند نداشتن مه‌لقا تنها یک سال و دو ماه پس از ازدواجش چیزی غلط و نامتعارف است یا زندگی‌اش وقتی که با صدای کودک پر شود بالاخره به حالت نرمال می‌رسد و نقش فعلی مه‌لقا مطابق با زن ایدئال مورد انتظار جامعه نیست. آنان برای اثبات این مسئله خود را مثال می‌زنند که همه‌شان یک الگوی تکراری را دنبال کرده‌اند و این الگو را یک هنجار اجتماعی برمی‌شمارند و واکنش مخالفت‌آمیز مه‌لقا را نوعی ناهنجاری در نظم حاکم در نظر می‌گیرند. مه‌لقا نیز در دعوا با محمود به این موضوع اشاره می‌کند که از غریبه و آشنا در این مورد «متلک» می‌شنود و دیگر تحمل ندارد و برای ساکت کردن مردم باید حتماً بچه‌دار شوند. این مسئله که اساساً فرزندآوری یک زن از جانب همه اعضای جامعه، به‌ویژه زنان (مادرش و آشنایان)، زیر ذره‌بین است، بیانگر کنترل جامعه بر تصمیمات زنان درمورد بدنشان و آینده فردی و خانوادگی‌شان است که نوعی شیء‌انگاری و فقدان اختیار زنان بر بدن خود را نمایش می‌دهد. این هجمه گروهی زنان به مه‌لقا نشان از یک نظم گفتمانی دارد که این کردار گفتمانی در آن معنا پیدا می‌کند. زنان گروه برای حفظ گفتمان می‌کوشند مه‌لقا را نیز با آن همراه کنند و با اشیاع او از گفتارهایی که نقش اجتماعی زن را به نقش مادری منحصر می‌کند، او را به موقعیت سوژگی برسانند و دال‌های «مادری» و «ارزشمندی ماهیت زن بر اساس باروری» را در نظام معنایی ذهن مه‌لقا تثبیت کنند. او چنان از پیامدهای اجتماعی ناباروری و متزلزل شدن موقعیت خود احساس خطر می‌کند که حتی از آزمایش دادن وحشت دارد و سعی می‌کند احتمال ناباروری را روی محمود فراقنی کند. فراقنی او بر مبنای همین هرم قدرت که زنان در کف هرم قرار می‌گیرند قابل درک می‌شود، زیرا محمود را در بستر جامعه به اندازه خود آسیب‌پذیر نمی‌بیند. چنان‌که در سکانس‌های بعدی می‌بینیم، پس از مشخص شدن ناباروری خودش، در نریشن می‌گوید: «همه اون ضعف‌هایی که بهش [محمود] نسبت داده بودم بیخود بود. این من بودم که زن نبودم» و ناباروری خود را با این جمله ننگ‌انگاری می‌کند.

این ادبیات و جملات در گفتمان مردسالاری معنا پیدا می‌کند، زیرا با پی‌بردن به ناباروری، جنس راوی تغییر نکرده است. اما او دیگر خود را «زن» نمی‌داند و هویت خود را نابودشده می‌بیند. این ساختار زبانی ناشی از نظام معنایی است که باروری یا ناباروری افراد را [چه زن و چه مرد] در دیدگاه زن به‌عنوان یک نقص و ضعف هویتی شکل داده است. یعنی زنان و مردان هر دو به درجه‌اشیائی که با توانایی‌های منحصر به جنسشان ارزیابی می‌شوند تنزل داده است و ماهیت انسانی افراد زیر سایه جنس آنان همواره نادیده گرفته می‌شود. مه‌لقا هویت خود و

زنانگی خود را هدف قرار می‌دهد، زیرا از بازخوردهای دیگر زنان چنین آموخته است که هویت و معنای وجودی او در فرزندآوری است و بُعد جنسی هویت خود را با پی‌بردن به مشکل باروری اساساً از دست‌رفته می‌بیند و احساس بی‌ارزشی می‌کند. در واقع، مه‌لقا چنین آموخته است که وجود او تنها خلاصه‌شده در نقش مادری و همسری است، تثبیت و حفظ جایگاه همسری در گرو کسب نقش مادری است و اگر این نقش را به دلیل عارضه‌ای که خود انتخاب نکرده است از دست بدهد، فاقد ارزش وجودی خواهد شد.

آنچه توجه ما را به وضعیت مه‌لقا با توجه به شرایطش در گروه همجنس‌ها جلب می‌کند، مقایسه آن با روابط میان مردان فیلم است. محمود نیز یک سال و دو ماه است که ازدواج کرده و فرزندی ندارد، اما کسی در این باره از او سؤال نمی‌پرسد، در حالی که بنابراین آنچه در بازنمایی این فیلم می‌بینیم، در گروه زنان، همجنس‌ها با اصرار و مداومت پی‌جویی این مسئله در حریم شخصی مه‌لقا هستند. اگرچه آنان این توصیه‌ها را با نیتی خیرخواهانه جهت تداوم زندگی مشترک مه‌لقا به او می‌دهند، در نهایت به شیء‌انگاری مه‌لقا و اعمال کنترل بر بدن و تصمیمات و نادیده‌گیری قدرت اختیار او منجر می‌شود.

این مسئله بیان می‌کند که گفتمانی چه حد در شکل‌دادن به نگرش زنان و زندگی آنان هم در جنبه فردی و هم اجتماعی مؤثر است و نه تنها به افکار، بلکه بر بدن آنان سلطه دارد و ارزش انسانی افراد را براساس جنس و بدنشان تعیین می‌کند. این کنترل بر بدن یکی از عوامل بنیانی است که نابرابری در جایگاه و کرامت انسانی میان دو فرد را بر اساس جنس و بدنشان (که نقشی در انتخاب آن نداشته‌اند) تعیین می‌کند. بازتولید و تثبیت این مفهوم از سوی زنان سبب تداوم مردسالاری و پیشبرد و تداوم دیگر مفاهیم از جمله چندهمسری و تبعیض می‌شود.

سکانس دیگری که مصداق خیرخواهانه‌ای از عملکرد خلاف منافع زنان را براساس جنسیت افراد بازنمایی می‌کند، سکانس سر باز زدن گوهر از مواجهه با محمود است. مادر گوهر در توجیه عمل او به محمود می‌گوید: «از دست گوهر ناراحت نباشید. زنه دیگه. عقل درست و حسایی که نداره.» مادر این جمله را به قصد توجیه عملکرد گوهر و پیشگیری از پیامدهای منفی محتمل آن به زبان می‌آورد. دیگران نیز مخالفتی با آن ندارند. این عبارت علاوه بر نمایش جنسیت‌زدگی حاکم بر تفکر جمعی، حاکی از بازتولید این جنسیت‌زدگی توسط خود زنان به زیان کل گروه و حتی خویشان است.

گوهر از جایگاهش و تغییر سرنوشتش، بدون اینکه حق انتخابی داشته باشد، رنج می‌کشد و با دیدن زندگی طبیعی دیگر زنان، آگاه است که به‌واسطه ثروت و موضع قدرت مراد خان حقی بدیهی از او ضایع شده است. اما مادرش اصرار دارد که او شرایط خود را عادی و طبیعی بپندارد و در صورت مخالفت با این نظر، مادر فوراً او را متهم می‌کند که عقلش کم شده است.

این گفتارها آن قدر ادامه پیدا می‌کند تا گوهر اذعان شود و ناچار حق خود را نادیده گیرد و

فقط به مطالبه حقوق فرزندش اکتفا کند. مادر فوراً پاسخ می‌دهد: «هیش! یه وقت می‌شنوه طلاق می‌ده! دختر کربلایی رضا رو ببین. شوهرش هر شب با شلاق می‌افته به جونش. والا محمود خان آقا ست پیش خیلی از این مردها. این همه زن هوو دارن تو هم یکی‌ش. آسمون به زمین می‌آد؟» و همچنین گوهر را به سکوت دعوت می‌کند: «سرت به کار خودت باشه. هیچی نگو. به فکر خودت و بچه‌ت باش.» این نوع از ایجاد هراس و به سکوت کشاندن نیز با نیت محافظت از گوهر در برابر پیامدهایی که گفتمان برای زنان تعریف کرده است انجام می‌شود.

این نوع دعوت به سکوت و سازگاری با شرایط موجود با قصد محافظت و خیرخواهی (از سر دلسوزی و به قصد تسلی‌بخشیدن) در سکانس‌های دیگری نیز نمود پیدا می‌کند. مثل بازگشت دوباره محمود به روستا و تأکید مادر به اینکه گوهر خود را بیاراید و تندزبانی نکند یا در سکانسی که فرزندان گوهر را از او جدا می‌کنند و مانع از هر تلاشی می‌شود که گوهر برای بهبود وضعیت خود و فرزندانش می‌کند. همچنین، مادر گوهر نقش اصلی او را مادری و همسری می‌داند و برای شخص گوهر اولویتی قائل نیست و پیوسته از او می‌خواهد خود را نادیده بگیرد و تنها بر نقش مادری و همسری متمرکز باشد.

او برای اتفاقی که در زندگی دخترش می‌افتد هیچ مقاومتی در مقابل جبر و تحمیل مردی که در ازای خدمات به ایشان پول می‌دهد نکرده است. نه تنها دخترش را به سکوت دعوت می‌کند، بلکه خود نیز با سکوت و انفعال از کنار آنچه برای دخترش اتفاق افتاده عبور کرده است و از دخترش نه در نقش مادر و نه در نقش همجنس حمایت نمی‌کند. تنها آرزوی او این است که در چنین وضعیتی گرفتار نمی‌شدند این بوده که وقتی دخترش کوچک‌تر بوده است به عقد پسر کسی دیگر درمی‌آمد و نجات از چنین شرایطی فقط از طریق پیوند با مردی دیگر میسر بوده و خود هیچ توانی برای مواجهه با شرایط پیش‌آمده ندارد. او سنت مردسالارانه چندهمسری را تأیید می‌کند و آن را طبیعی می‌بیند. گوهر در روایتش ذکر می‌کند که مادرش به او می‌گفته است: «زن اصلاً برای این به دنیا اومده که عذاب بکشه.» و رنج را نه از جانب مردان، نظام‌های مردسالار و ساختار فرادست- فرودستی قدرت، بلکه در طبیعت زیستی زن می‌بیند که از او جداشدنی نیست و نباید با آن مبارزه کرد. این عبارات با نیت دلجویی و تسلی بیان می‌شوند، اما در واقع بر عادی‌انگاری ماهیت زن‌ستیزی در گفتمان دلالت دارند.

یکی دیگر از جنبه‌های رابطه گوهر و مادرش، سرزنش همجنس در مسئله‌ای است که نقشی در آن نداشته است؛ مثلاً مادر فردای روزی که پس از مدت‌ها محمود به گوهر سری زده است، برایشان صبحانه می‌آورد و مکرراً تأکید می‌کند که گوهر مراقب زبانش باشد و خوش‌خلقی کند. این رفتار نشان می‌دهد که مادر گوهر را مقصر رفتن محمود می‌داند و کلیه عوامل دخیل را نادیده گرفته است. به‌دیگرسخن، نوعی اتهام در این جملات متوجه گوهر است که او موظف بوده است محمود را پایبند کند و نه تنها نکرده است، بلکه او را با بدزبانی گریزان

کرده است. در هر دو حالت، ارزش گوهر براساس نوع ارتباط و میزان نزدیکی به محمود به عنوان یک کانون قدرت تعیین می‌شود. در غیر این صورت، او مورد سرزنش خانواده و احتمالاً سایر اعضای جامعه قرار خواهد گرفت و مسئولیت انتخاب‌های محمود و رفتنش از خانه و انتخاب زنی دیگر برعهده گوهر است.

در سکانس‌های پایانی فیلم نیز، درحالی‌که گوهر سعی می‌کند برای حفظ فرزندش بجنگد و با بچه‌هایش فرار کند، مادرش در عین اینکه برای دخترش غمگین است و گریه می‌کند، به‌زور بچه را می‌گیرد و با تمام توان مانع هرگونه تلاش گوهر برای حفظ فرزندش می‌شود. مادر حق گوهر از فرزندانش و عواطف انسانی او را نادیده می‌گیرد و کودک را متعلق به پدر و ملک او می‌داند. این رفتار بیانگر شیء‌انگاری زنان در روابط با همجنس‌ها و بازتولید نادیده‌گیری زنان است. مادر با این بهانه که این اتفاق برای کودک بهتر است، می‌کوشد گوهر را متقاعد کند که از این واقعه راضی باشد. به این ترتیب، بازتولید چند مورد از طبقات هرم زن‌ستیزی را در روابط میان زنان این فیلم، به‌ویژه میان گوهر و مادرش، مشاهده می‌کنیم.

کوچه بی‌نام، هاتف علی‌مردانی (۱۳۹۴)

این فیلم درباره دو خانواده سنتی است که در خانه‌ای قدیمی زندگی می‌کنند. پسر جوان قرار است برای کار به خرم‌آباد برود. حاج مهدی عموی او با اصرار برایش بلیت هواپیما می‌گیرد و فردا خبر می‌رسد که هواپیما سقوط کرده است و این آغاز درگیری‌ها و چالش‌های داستان در زندگی این دو خانواده می‌شود.

تحلیل

در ابتدای فیلم با فضایی عادی از زندگی روزمره یک خانواده مواجه می‌شویم تا با شخصیت‌های آن آشنا شویم. در همین دقایق ابتدایی فیلم، می‌بینیم که خواهر بزرگ‌تر با وجودی که ازدواج کرده و زندگی جداگانه خود را دارد، اما با سخت‌گیری درمورد محدثه تفتیش می‌کند و مادر دائماً پوشش و حتی امور روزمره محدثه را زیر سؤال می‌برد. او حتی در یک دیالوگ می‌گوید: «دختر مگه این قدر بلند فین می‌کنه؟» که امور ابتدایی یک انسان را براساس دختر و پسر بودن تقسیم می‌کند و دختران برای چنین اموری زیر ذره‌بین هستند. اگرچه به نظر می‌رسد این به‌عنوان یک مسئله در رابطه با آداب معاشرت مطرح می‌شود، فوراً با نشانه زبانی «مگه» و جمله در ساختار استفهام انکاری، جنبه‌ای جنسیتی پیدا می‌کند.

در دیالوگ دیگری مادر به محدثه می‌گوید: «با این سر و وضع چطوری شما رو راه می‌دن توی دانشگاه؟» که علاوه بر ساختار ایدئولوژیک ذهن مادر، به نگرانی او درمورد جایگاه اجتماعی دخترش نیز اشاره می‌شود. فاطمه نیز در مراسم نذری‌پزان دائماً در گوش مادر

در مورد محدثه بدگویی می‌کند. او متفاوت بودن محدثه را در قیاس با الگوی ایدئال ذهنی خودش، به سبب معاشرت با دوستانی از فرهنگی متفاوت می‌داند. فاطمه محدثه را موجودی فاقد اختیار می‌پندارد که دیگران او را «خراب کرده‌اند». او یک الگوی مشخص از «زن خوب» دارد که هرکسی خارج از آن «جلف» و ناپسند شمرده می‌شود و افراد اختیاری بر بدن و ذهن خود ندارند و هرکسی که «زن خوب» نباشد، باید تقبیح و از جامعه طرد شود تا سایر زنان به انحراف کشیده نشوند. در واقع، فاطمه نشان می‌دهد که برای حفاظت از منافع گروهی زنان، باید دیگر همجنس‌ها را سرکوب کرد.

در بخش دیگری از داستان، مقصود خیرخواهانه مادر به‌طور واضحی نمایش داده می‌شود که با پی‌بردن به ارتباط محدثه و یک مرد، به او هشدار می‌دهد کسی که نیت درستی نداشته باشد در خیابان قرار نمی‌گذارد. مادر با شناختی نسبی از جامعه خود و نگاه افراد سعی در شکل‌دهی به شخصیت دخترش دارد، اما در این فرایند نقایص جامعه را درک نمی‌کند و نگاهی منتقدانه به جامعه پیرامون خود ندارد، بلکه شیوه درست را در جامعه‌پذیری و انطباق با ارزش‌های حاکم می‌داند. در نهایت، وقتی مادر نمی‌تواند دخترش را قانع کند، به قدرت بالاتر خانواده، یعنی پدر، متوسل می‌شود. او در گزارش خود به پدر معیارهایی را برمی‌شمارد که خارج شدن از الگوی زن خوب را نشان می‌دهد: «دخترت هم که سنگ تموم گذاشته. از این به بعد کلاهتو باید یه وری بذاری حاج مهدی. اون از نماز خوندنش که تعطیل، اون از رخت و لباس پوشیدنش که اون‌طور، اون از بزک و دوزک کردنش...». اعتقادات مذهبی که انتخابی فردی است نیز در الگوی تعریف‌شده مادر ذکر می‌شود. این نوع از مداخله خیرخواهانه در عقاید فردی محدثه را از جانب فاطمه نیز می‌بینیم که محدثه را زیر ذره‌بین قرار می‌دهد و می‌پرسد: «با لاک نماز می‌خونی؟» وقتی محدثه در مقابل مداخله‌جویی فاطمه مقاومت می‌کند و روی غیراخلاقی بودن رفتار اجتماعی و اقتصادی خواهرش دست می‌گذارد، خواهرش بحث را به سمت دیگری می‌برد و مقاومت محدثه را ناشی از «حسادت به ازدواج» خود می‌شمرد. او فکر می‌کند که ازدواج یک امتیاز ویژه برای زنان است که موجب حسادت دیگر زنان می‌شود و این ازدواج برتری متفاوتی به او بخشیده است. اگرچه او در زبان برای محدثه آرزوی ازدواج و خوشبختی می‌کند، در واقع قصد دارد نگاه خود به خوشبختی را به محدثه تحمیل کند. محدثه به اتفاقات پیرامون فاطمه و منافع خواهرش حساسیت دارد و در مورد احتمال خیانت شوهر خواهرش نگران است، اما فاطمه این نگرانی را تنها ناشی از حسادت او می‌بیند. محدثه علت این نگاه تحمیل‌گرانه خواهرش را تبعیض مادر می‌داند که به دختر ایدئال‌ش امتیازات بیشتری داده است و با تمسخر فاطمه را «دختر خوب مامان» صدا می‌زند. این تبعیض نیز با قصدی خیرخواهانه به منظور الگو قرار دادن فاطمه برای دیگر دخترها انجام شده است، اما مادر آن را انکار می‌کند.

شیوه مدیریت پدر در سکانس بعدی که با روایت قصه زندگی، بدون ملامت و با ذکر «من حرف مردم برام مهم نیست»، دختر را کوتاه پند می‌دهد و بحث را ادامه نمی‌دهد. چهره محدثه به فکر فرو رفتنش را نشان می‌دهد. تفاوت شیوه مواجهه پدر و مادر با مسئله و بازخورد دختر، رویکرد مادران نسبت به دختران را به نمایش می‌گذارد که جای تأمل دارد. به دیگر سخن، در این سکانس متوجه می‌شویم که مادر با تنگ کردن دایره فعالیت‌ها و مشخص کردن چارچوبی ثابت و نامنعطف از دختر ایدئال، محدثه را بیشتر به موضع مقاومت سوق می‌دهد.

در یک‌سوم پایانی فیلم، سرانجام محدثه باب گفت‌وگو و تعامل با مادر را باز می‌کند و با جمله «من که مرض ندارم تو رو ناراحت کنم. مدلم این جوریه. مثل فاطمه نیستم.» از تفاوت‌ها و فردیت خود دفاع می‌کند. در پی این برخورد، مادر سعی می‌کند انعطاف بیشتری نسبت به محدثه نشان دهد. محدثه ارتباط خود را با بابک (امیر آقای) قطع می‌کند و مادر نیز در مقابل قضاوت دیگران از او با جمله «هرکسی رو توی قبر خودش می‌خوابونن» از دخترش دفاع می‌کند. در واقع، در پایان فیلم متوجه می‌شویم که ایجاد یک تعامل گفت‌وگومحور سبب تغییر نگرش مادر می‌شود. اما درمورد تغییر نگرش فاطمه چیزی نمی‌بینیم.

در محور دیگر داستان، تنش میان فروغ و نصیبه نیز آشکار می‌شود که فروغ پیوسته سعی می‌کند نصیبه را از حضور در جمع و به‌ویژه از مجاورت پسرش، حمید، دور کند. محدثه با این موضوع شوخی می‌کند و علت این تفاوت رفتار فروغ نسبت به نصیبه را عادی و ناشی از حس تملک مادران بر پسرانشان می‌انگارد. این نگرش ناشی از ساختار عمودی قدرت در روابط بین جنس‌هاست که مردان در رأس هرم قرار دارند و چون زنان در این رأس جایی ندارند و هرگز به آن نمی‌رسند، فقط با اعمال کنترل و مالکیت بر فرزند پسر یا حفظ نزدیکی با او خود را به قدرت نزدیک‌تر احساس می‌کنند. از آنجا که این رویکرد در جامعه ایران رایج است، شخصیت‌های داستان برخورد فروغ با نصیبه را این‌گونه تفسیر می‌کنند؛ درحالی‌که مقصود فروغ این‌چنین نیست. اما فروغ برای مدیریت شرایط پیچیده‌ای که در خانواده پیش آمده است، به‌جای سایر روش‌ها، بر پس زدن و بدرفتاری با نصیبه متمرکز است.

عرق سرد، سهیل بیرقی (۱۳۹۶)

افروز اردستانی (باران کوثری)، کاپیتان تیم فوتسال بانوان است و با تلاش سخت به مسابقات جهانی راه یافته است، اما در آستانه مسابقه نهایی، با درخواست همسرش ممنوع‌الخروج شده است.

تحلیل

تم اصلی این فیلم در درجه اول مسئله خلأهای حقوقی قانون ایران درمورد حقوق زنان و سپس معضلات جدی ورزش بانوان زیر سایه قانونی است که زن را چون شیئی در اختیار و تملک مردان قرار داده است.

این فیلم یکی از نمونه‌های مهم مطالعه‌شده در این نوشته است، زیرا مسئله تقابل زنان نه در حاشیه فیلم، بلکه یکی از محورهای اساسی فیلم است و سکانس‌های بسیاری به نمایش تقابل میان نوری و افروز می‌پردازد و در زبان نیز صراحتاً به آن اذعان می‌شود.

این تقابل‌ها از دقایق نخستین فیلم به نمایش درمی‌آید. هنگامی که بازیکنان در حال هلهله و شادی و اعلام وحدت در مقابل دوربین و انتشار آن هستند، نوری (سحر دولت‌شاهی) وارد می‌شود و فوراً آنان را خاموش می‌کند و آغاز به توصیه‌هایی می‌کند که مرتبط با پوشش و حجاب است که از ارکان گفتمان اسلامی است. بخش‌هایی از این توصیه‌ها با قوانین اسلامی ارتباطی ندارند و صرفاً مداخله در حریم شخصی و کنترل بر بدن زنان است که با بهانه حفظ تیم و جلوگیری از عواقب گفتمانی و قانونی و تویخ‌ها بیان می‌شوند. در این جملات، چند رکن اساسی می‌بینیم. ابتدا ارجحیت ارکان و مفصل‌بندی ایدئولوژی بر موفقیت و پیروزی در رقابت‌ها، یعنی حفظ حجاب بر پیروزی اولویت دارد؛ تحت هر شرایطی و بدون استثنا. همچنین کمترین جزئیات بدن زنان از جمله خالکوبی کوچکی روی دست، زیر ذره‌بین و تحت کنترل زنی است که در منصب مدیریت است و اصرار بر پنهان کردن آن دارد. هر چیزی که با بدن زن مرتبط و در معرض دید باشد، حتی در پشت دست که خلاف اسلام نیست، تحت کنترل گرفته شده و الزاماً باید پوشیده شود. بدن زنان در کمترین جزئیات مانند یک تار مو، تابو و محکوم به پوشیده‌شدن است. این توصیه‌ها با نیتی خیر، اما با اثری سوء قاطعانه بر زنان تیم اعمال می‌شوند.

نکته دوم ننگ‌انگاری رفتار زنان است. شادی برای پیروزی پس از گل برای زنان به‌عنوان رفتاری «جلف» معرفی شده و شادی زنان ننگ‌انگاری می‌شود. شادی و ابراز آن عملی است که با «خانم‌بودن» منافات دارد. هر نوع عملی که زنان را شاد و پرغرور بنمایاند بر هویت جنسیتی و ارزش شخصیتی ایشان خدشه وارد می‌کند. این درحالی است که در هیچ درام ورزشی تولید ایران، از کلمه جلف برای شادی پس از پیروزی مردان استفاده نمی‌شود و از مردان انتظاری مبنی بر «سنگین‌بودن» وجود ندارد. این عمل مصداق بازتولید کلیشه‌های جنسیتی و جنسیت‌زدگی و تبعیض رفتاری است.

سومین نکته در این دیالوگ، اصرار نوری به دور کردن این زنان از رسانه و کاهش مشاهده‌پذیری آنان است. او از مقابل دوربین بودن دختران خشمگین شده و نمایش پشت‌صحنه فوتبال زنان عملی «زشت» در نظر گرفته می‌شود که چنین مسئله‌ای برای مردان وجود ندارد. در تمام طول فیلم، این مضمون تکرار می‌شود و نوری به جدا کردن زنان از رسانه، از انظار عمومی و از مطرح‌شدن اصرار دارد. زنان باید در سکوت و خفا فعالیت کنند و همه‌چیز در مورد زن باید «بی‌سروصدا» باشد؛ خواه شادی و موفقیت، خبر یا فریاد دادخواهی. زن باید دور از انظار و غیرقابل مشاهده باشد؛ در غیر این صورت، عواقبی سخت به دنبال خواهد داشت. براساس همین گفتارهای ابتدایی، جایگاه شخصیت‌های فیلم در مفصل‌بندی گفتمان روشن می‌شود.

افروز نماد زن سخت‌کوش، استقلال‌طلب، فعال و فردیت‌خواه است که همسری مستبد به پشتوانه کلیه ارکان گفتمان مردسالار، به‌ویژه قانون، مانع رشد و پیشرفت او می‌شود. برخلاف افروز، نوری نماینده زن تابع ایدئولوژی است که هدفمند و سودجویانه برای منافع شخصی، تک‌تک ارزش‌های گفتمان زن‌ستیز حاکم را بازتولید و حمایت می‌کند و با تکیه بر مردسالاری و تلاش برای نزدیک‌شدن به مردان صاحب قدرت و جایگاه برای پیشرفت خود تلاش می‌کند و به این منظور حتی ارزش انسانی و کرامت هم‌گروهی را، که خود شاهد تلاش‌هایش بوده است، زیر پا می‌گذارد. نوری زنی است که در گفتمان مردسالار موقعیت سوژگی دارد و افروز را براساس گفتمانی که خود در آن هویت‌یابی می‌کند، به‌عنوان دیگری شناسایی می‌کند. او افروز را «دیگری» گفتمان می‌بیند، زیرا همه صفات و اعمالی که در جملات فوق مشخص می‌کند، در افروز قابل مشاهده است. در این میان، با وجود اینکه موفقیت کل گروه در یک هدف مشترک تحت تأثیر مشکل افروز و برای صعود به حضور او وابسته هستند، نوری افروز را وادار می‌کند به‌تنهایی با مسئله مواجه شود و او را به سازش با ستم و تبعیض آشکار دعوت می‌کند. او با جمله «خودت باید مدیریت کنی، اون مرده، مرد هم معلومه چشه. راضی‌ش کن. تو زنی، باید بتونی!» از افروز می‌خواهد به یاسر باج دهد و هر آنچه می‌خواهد اجابت کند تا بتواند در بعد فردی زندگی پیشرفت بکند. درنهایت اضافه می‌کند: «فقط نذار صدات دربیاد. منم نذاشتم. بره تو حاشیه. دیگه هیچ‌کس نمی‌تونه هیچ کارش بکنه. خودت بی‌سروصدا حلش کن.» نوری در این دیالوگ کناره‌گیری خود از حمایت همجنس و انتخاب موضع سکوت را اعلام می‌کند. همچنین از زنی که در موقعیت آسیب‌پذیری است می‌خواهد نقش فرودستی را بپذیرد، درونی کند و به‌علاوه از بیان رسانه‌ای و طرح شکایت درمورد مسئله‌ای که با ورزش ملی مرتبط است بپرهیزد و بارها روی مسئله سکوت تأکید می‌کند. یعنی هم سکوت می‌کند و هم افروز را به سکوت می‌کشاند. زمانی به سیستماتیک‌بودن این سکوت و سازش‌کاری پی می‌بریم که سکانس‌های مراجعه افروز به وکیلش را مشاهده می‌کنیم. در ادامه فیلم، دیگر توصیه‌های نوری خیرخواهانه نیست و شکلی خصمانه اما بی‌سبب می‌یابد. او همواره افروز را توبیخ و دیگر هم‌تیمی‌هایش را علیه او ترغیب می‌کند.

پانته‌آ (لیلی رشیدی) به‌عنوان یک حقوقدان، که هم در جریان فضای قانونی و فرهنگی کشور است و هم از جزئیات مسائل افروز اطلاع دارد، با بی‌توجهی به صحبت‌ها و نگرانی‌های افروز گوش می‌دهد و درنهایت به جای دلگرمی یا توصیه‌ای کارآمد، فقط افروز را سرزنش می‌کند: «می‌خواستی بازی‌ها تموم می‌شد بعد تقاضای طلاق می‌دادی» و در دیالوگ بعدی اضافه می‌کند: «بهانه دادی دستش.» گویی که انتظار می‌رود زنان دائماً در حال دست کشیدن از اهداف و برنامه‌هایشان باشند تا مبادا بهانه‌ای به دست مردان در موضع فرادست بدهند. پانته‌آ برای افروز دل می‌سوزاند و در فرایند حقوقی ماجرا همراه اوست، اما پیوسته او را در حال

ملامت کردن افروز می‌بینیم که ناشی از دلسوزی بی‌حاصل و مخرب و ملامت‌گرانه است. راه‌حل وکیل برای رساندن افروز به بازی‌ها، جلب رضایت یاسر است. اما بیان او حکایت از دعوت به سکوت و سازش در مقابل این مانع‌تراشی‌های مرد دارد. افروز از پانته‌آ می‌خواهد در مقام وکیل با یاسر صحبت و رضایتش را جلب کند، اما وکیل خودداری می‌کند و می‌گوید: «اون دلش می‌خواد تو باهاش حرف بزنی. من می‌شناسم مدلش رو. دقیقاً دلش می‌خواد تو بری باهاش حرف بزنی. بیا برو باهاش با آرامش حرف بزنی. قریب صدقه‌ش برو. ناز و نوازشش کن. بذار احساس کنه مرده، تو رو تنبیه کرده! بخوای داد و بیداد راه بندازی و دوباره نه و نو کنی نه‌ها. هرچی گفت بگو باشه. تو الان بهش نیاز داری. یه کم سیاست داشته باش.» پانته‌آ در این جملات با قصدی خیرخواهانه برای افروز، دست به بازتولید شکاف جنسیتی می‌زند. او از افروز می‌خواهد به مرد مستبد اطمینان دهد که جایگاه فرادستی را در اختیار دارد و خود مستحق تنبیه بوده است. به‌علاوه، با این توصیه‌ها افروز ناچار می‌شود به موقعیتی تن در دهد که بدون کمترین رضایتی در ارتباط با یاسر باشد. او مجموعه‌ای این خلأهای حقوقی سیستماتیک و زن‌ستیز را تأیید نمی‌کند، اما به جای یافتن راهی به نفع افروز، سازش، به‌چالش‌نکشیدن گفتمان و صرف‌نظر از خواست قلبی و حق انسانی‌اش را مترادف «سیاست‌داشتن» و «هوشمندی» در نظر می‌گیرد.

بحث و نتیجه‌گیری

در این تحقیق، کوشیدیم به دو پرسش اصلی پاسخ دهیم: نخست اینکه زن‌ستیزی به‌عنوان یک گفتمان چه مفاهیم و دال‌های ارشدی را برمی‌سازد و حول این دال‌های ارشد چگونه مفصل‌بندی می‌شود؟ این شیوه از مفصل‌بندی چه نوع روابط قدرتی را بر ساخته است؟ با مطالعه نمونه‌های منتخب، دریافتیم هنگامی که گفتمان‌ها با نیروهای قهری و زور یا نیروهای فرهنگی، دوگانه‌ای با برجسب خوب و بد را برمی‌سازند و در درون گروه زنان- یک گروه بسیار بزرگ با ویژگی‌های مشترک زیاد- شکاف ایجاد می‌کنند، دوسویه این شکاف را در مقابل هم قرار می‌دهند. گفتمان به شیوه‌های مختلف یک الگو از زن ایدئال تعیین می‌کند که در ویژگی‌های مشخص و سهل‌الوصولی خلاصه شده است. آن‌گاه در یک مفصل‌بندی سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی، افراد مطابق با الگو را پاداش می‌دهد و در موقعیت سوژگی تثبیت می‌کند. سپس به سبب مطابقت با آن الگو به سوژه‌ها تا حدی قدرت می‌دهد که بتوانند بر دیگری‌ها سلطه داشته باشند و در مقیاس کوچکی در ساختار قدرت قرار گیرند و مفصل‌بندی شوند. همین قدرت‌های کوچک آثار بزرگی در حاشیه‌رانی دیگری‌ها و هژمونیک و پایدار باقی‌ماندن گفتمان حاکم می‌شود. در مقابل هرکس که خارج از این الگو به‌عنوان دیگری شناخته می‌شود یا با نظام پاداش به همراهی با گفتمان و مفصل‌بندی شدن در ساختار دعوت می‌شود یا با

نظام جزا سرکوب می‌شود. این سرکوب الزاماً خودآگاهانه یا برای رسیدن به منافع نیست. ایدئولوژی‌ها، همان‌طور که آلتوسر می‌گوید، تناقض‌های موجود در ساختار خود را پنهان می‌کند و سؤالاتی که در مورد خلأها و کاستی‌های ایدئولوژی وجود دارد مسکوت نگاه می‌دارد. اعضای جامعه در همه نهادهای وابسته به قدرت و با وسیله‌های مختلف اعم از آموزش، رسانه، نهادهای حقوقی و بنگاه‌های اقتصادی جامعه زنان را چنان با ایدئولوژی زن‌ستیز اشباع می‌کنند تا جایی که ارزش‌های ایدئولوژیک را به‌عنوان کارکرد طبیعی و عقل سلیم درونی می‌سازند. این فرایند تا آنجا ادامه می‌یابد که متوجه زیان‌های ارکان و کارکردهای ایدئولوژی برای خودشان نمی‌شوند.

در درجه دوم، به این پرداختیم که تعارض‌های درون‌جنسیتی زنان در چه زمینه‌هایی صورت می‌گیرد و آیا زنان کنش‌های زن‌ستیزانه خود را به‌منزله امری ستیزه‌جویانه و جنسیتی درک می‌کنند یا به صورتی دیگر؟

طی این تحقیق دریافتیم که اغلب کنش‌های زن‌ستیزانه بر محور سوق‌دادن زنان به یک الگوی یکسان و از بین بردن فردیت زنان اتفاق می‌افتد. همچنین، زنان با سکوت و کناره‌گیری از موقعیت‌هایی که مردان علیه زنان اقدام می‌کنند، سعی می‌کنند فشار تنش را برای همجنس‌های خود کاهش دهند، اما در عمل به‌تنهایی، انزوا و بی‌پناهی همجنس در موقعیت تنش منجر می‌شود و در نهایت زن ناچار می‌شود دست از خواسته‌های معقول و مشروع خود بکشد، اما هم‌گروه‌ها پایان تنش را مصداق موفقیت و رسیدن به آسایش و آرامش ارزیابی می‌کنند.

بخش درخور توجهی از کنش‌های زن‌ستیزانه درون گروه زنان با انگیزه‌ای خیرخواهانه و به منظور محافظت از هم‌گروهی یا پیشگیری از عواقب گفتمانی ناشی از متفاوت‌بودن با الگوی «زن خوب» صورت می‌گیرد و زنان را به سکوت و انزوا می‌کشاند تا با برهم خوردن نظم اجتماعی، زنان وادار به پرداخت هزینه‌های اجتماعی نشوند، حال اینکه هزینه اجتماعی به شکلی دیگر و متفاوت به زنان تحمیل می‌شود که همه اعضای گروه، هم سوژه‌های گفتمان و هم دیگری‌ها را دربر می‌گیرد، اما هر یک به نوعی متفاوت. سوژه‌ها این هزینه را عادی‌انگاری می‌کنند و متوجه عواقب آن در سطح کلان نیستند. این همان چیزی است که میشل فوکو در مورد آن صحبت می‌کند. ناخودآگاه و بدون هدف و انگیزه بودن اقدامات افراد در متن گفتمان و جذب نظم اجتماعی در شکل‌دهی کنش‌های گفتمانی در این مقاله اثبات می‌شود.

هنگامی که زنان جهان پیرامون خود را به‌واسطه یک ایدئولوژی زن‌ستیز ادراک کنند، از این مسئله غافل می‌شوند که خود نیز در حال آسیب‌دیدن هستند؛ مثلاً هنگامی که در حال سرزنش یک قربانی هستند، فراموش می‌کنند که اگر خود قربانی حادثه‌ای ناخوشایند شوند، در معرض اتهام و بدون حامی خواهند بود. آنان ستیزه با گروه همجنس‌ها را به صورت امر روزمره و به‌واسطه نشانه‌هایی که بی‌وقفه در معرض آن‌ها هستند درونی می‌کنند. هرگاه زنی در موقعیت سوژگی به تناقض‌های گفتمانی آگاه شود و آن را نقد کند، خود در موقعیت دیگری‌ای قرار

گرفته است که مدت‌ها در حال سرکوبش بوده است. اما خود را در جمع همجنس‌ها تنها می‌یابد، زیرا با بازتولید الگوهای زن‌ستیزانه در روابط زنان باهم، ولو به قصد خیرخواهی و محافظت، هم‌صدایان خود را به حاشیه رانده‌اند و پیوندها و همبستگی‌ها از دست‌رفته، هم‌صدایان به سکوت کشیده و سرکوب شده‌اند.

منابع

- ابتکاری، محمدحسین؛ عیسانی‌خوش، کوروش (۱۳۹۶). «بررسی نظریه، روش و کاربرد تحلیل گفتمان»، رویکردهای پژوهشی در علوم اجتماعی، ش ۱۰، ص ۶۴-۸۶.
- بشیریه، حسین (۱۳۷۹). نظریه‌های فرهنگ در قرن بیستم. تهران: پویا.
- رائی‌تهرانی، حبیب (۱۳۸۸). «نظریه هم‌مونی آنتونیو گرامشی»، کتاب ماه (علوم اجتماعی)، ش ۱۶، ص ۹۹-۱۰۸.
- فوکو، میشل (۱۳۸۰). نظم‌گفتار، ترجمه باقر پرهام، تهران: آگه.
- مهدی‌زاده، سید محمد (۱۳۸۷). رسانه‌ها و بازنمایی، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
- هیوارد، سوزان (۱۳۸۱). مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی، ترجمه فتح محمدی، تهران: هزاره سوم.
- Bearman, S., Korobov, N., & Thorne, A. (2009). "The fabric of internalized sexism", *Journal of Integrated Social Sciences*, 1(1), PP 10-47.
- Brooks, ranklin L. (2008). "Beneath Contempt: The Mistreatment of Non-Traditional/Gender Atypical Boys", *Journal of Gay & Lesbian Social Services*, 12(1-2), PP 107-115.
- Code, L. (2000). *Encyclopedia of Feminist Theories*. Routledge.
- Flood, M. (2007). *International Encyclopedia of Men and Masculinities*.
- Hall, S. (2003). *The Spectacle of the Other*. Sage.
- Jorgensen, M., & Philips, L. (2002). *Discourse Analysis as Theory and Method*. Sage.
- Manne, K. (2019). *Down Girl: The Logic of Misogyny*, Oxford University Press.
- Schulz, M., Kramarae, C., & Spender, D. (2000). "Women: Terms for women", In *Routledge International Encyclopedia of Women: Global Women's Issues and Knowledge*.
- Staheli, U. (2004). *Competing Figures of the Limit: Dispersion, Transgression, Antagonism and Indifference*, in S. Critchley and Merchert (Eds.) *Laclau: A Critical Reader*. Rutledge.