

بررسی فمینیسم در سینمای دهه ی سوم انقلاب با استفاده از شاخصه های اروینگ گافمن

مجله علمی پژوهش در علوم انسانی و مطالعات اجتماعی (سال سوم)
شماره ۱۰ / زمستان ۱۳۹۶ / ص ۳۹۲-۴۰۳

بهاره امیدواری^۱ نادیا معقولی^۲

^۱ دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه هنر و معماری کمال الملک نوشهر

^۲ استادیار دانشگاه آزاد واحد قایمشهر

نویسنده مسئول:

بهاره امیدواری

چکیده

هدف این تحقیق بررسی و درک چگونگی بازنمایی زنان نقش اول در آثار سینمایی دهه سوم انقلاب با تکیه بر رویکرد جامعه شناسانه است. بازنمایی زنان در رسانه و هنر به طور مداوم با کلیشه های فرهنگی برگرفته از اجتماع همراه بوده که بازتولید و تکرار آن منجر به تقویت هنجارها و ارزش های منتسب به زنان در جامعه می گردد. اما نگاه منتقدانه ی تولیدکنندگان فرهنگ در رسانه و هنر می تواند به بازتعریف این بازنمایی ها منجر شود و به تبع آن فرصت های بهتری را برای تغییر موقعیت و جایگاه فرودستانه و کلیشه ای آن ها فراهم آورد. با این حال درک و دریافت چگونگی فرایند بازتعریف کلیشه ها، منوط به روند تغییر مؤلفه هایی است که در آثار یک هنرمند قابلیت پیگیری می یابد. در این پژوهش، مؤلفه های توضیح دهنده ی چگونگی بازنمایی زنان تحت عنوان مقوله های ساختاری، فردی و داستانی معین شده اند. این مقوله ها بیان گر چگونگی ترسیم شخصیت های نقش اول زن در فیلم ها هستند. نتایج نشان می دهد که این بازنمایی ها در اکثر موارد تابعی از بازتولید و تکرار طرحواره های مشخصی از وضعیت زنان در جامعه بوده اند، اما با گذشت زمان در برخی موارد تغییر و تحولات قابل توجهی در جهت بهبود و ترمیم این بازنمایی صورت گرفته است. با این همه، توقف ها و حتی پسروی هایی در نمایش تصاویر زنان وجود دارد که به نظر می رسد تحت تأثیر شدت و چگونگی موضوعیت یافتن مسأله ی زنان در دوره های مختلف بوده است.

واژگان کلیدی: فمینیسم، شاخصه، گافمن، سینما، دهه سوم بعد از انقلاب

مقدمه

امروزه دیگر این اندیشه که جنسیت افراد عمدتاً منشا زیست شناختی ندارد و جامعه بشری آن را بر می سازد و بر افراد تحمیل می کند. این مهم در اندیشه جامعه شناختی پذیرفته شده و بسط یافته است. جنسیت بر حسب تعریف به آن جنبه از تفاوت های زن و مرد مربوط می شود که به لحاظ فرهنگی و اجتماعی شکل می گیرد. بر این مبنا، جنسیت بنیادی است که در انطباق با کنش متقابل اجتماعی و ساختار اجتماعی ساخته می شود. هیچ مبنای زیست شناختی برای وجود تفاوت ها و نابرابری های جنسیتی وجود ندارد. در واقع آنها محصول تفاوت جایگاه دو جنس در ساختار اجتماعی و اقتصادی یک جامعه هستند. تفاوت ها و نابرابری های جنسیتی هر روزه در سطح کنش متقابل اجتماعی بر ساخته و باز تولید می شوند.

در این میان رسانه های جمعی به عنوان یکی از ابزار های مهم اجتماعی سازی در دنیای مدرن با باز نمایی الگو های هنجاری حاکم بر زندگی اجتماعی در قالب اجرای نمایش گونه، عملاً نقش بر سازنده و باز تولید کننده این هنجار ها را در زندگی اجتماعی امروزه بر عهده می گیرند و بدیت ترتیب می توان از آنها به عنوان یکی از ابزار های قدرتمند برای باز نمایی و نیز بر ساخت مناسبات و هنجار های جنسیتی سخن به میان آورد. رسانه های جمعی با ارائه و اجرای نمایش های جنسیتی در قالب روابط مناسکی شده زن و مرد، منبع بزرگی برای مطالعات جنسیت فراهم می آورند. آنها با ارائه تصویری خاص از مناسبات میان دو جنس می توانند نقش مهمی در نهادینه شدن چارچوب معنایی آن تصویر خاص داشته باشند و بنابر این به صورت ابزاری سیاسی در آیند تا در دست یک گروه طبقه همچون طبقه جنسی، قشر یا صاحبان اندیشه و مرام خاص به وسیله سوء استفاده و ازار دیگران بدل شوند. بنابر این ضرورت می یابد مناسبات جنسیتی در رسانه های جمعی مورد تحلیل قرار گیرد.

تبیین رهیافت نظری و تئوریک پژوهش در الگوی فمینیسم

نهضت اجتماعی زنان از فرآورد های عصر روشنگری، مدرنیته و انقلاب صنعتی است. برای رهیافت پیشرفت فمینیسم به ناچار باید درک درست و تاریخی از مدرنیسم، سکولاریسم، دموکراسی و اومانیسم داشته باشیم. چراکه در جهان تنها در پرتو گسترش فزاینده اومانیسم، باور های دموکراتیک، جامعه مدنی و حقوق شهروندی بوده است که زنان نیز به حق خواهی خود بر خاسته، طالب سهم خویش از دموکراسی نوین شده اند. اساساً حق خواهی و آزادی به مفهوم امروزی آن، چه برای مرد و چه زن، متعلق به دوران بعد از نو زایش یعنی رنسانس، تسلط فرد گرایی و انسان مداری بوده است، چراکه قبل از آن مردم در برابر حکومت ها عمدتاً وظیفه داشتند و حق بسیاری کمتر مطرح بود. لذا شناخت گرایش ها و دیدگاه ها به لحاظ فلسفی و نظری و نیز عملی در ایران در گرو شناخت دیدگاه ها و گرایش هایی است که در دنیای غرب در خصوص جنبش اجتماعی زنان وجود دارند. یکی از این جنبش های فکری، فمینیسم است. (توحیدی، ۱۹۹۶: ۲۵)

تبیین رهیافت نظری و تئوریک پژوهش در الگوی نظریه تقسیم کار بر اساس جنسیت و نظریه ستمگری

در نظریه تقسیم کار بر اساس جنسیت نظریات جامعه شناسان مطمح نظر و توجه است. در این راستا، برخی از دانشمندان و نظریه پردازان جامعه شناس معتقدند که سیستم پدر سالاری از آغاز شکل گیری جوامع انسانی وجود داشته است. بنابر نظریه لویی اشتراوس سیستم پدر سالاری از آنجا آغاز شد که مردان برای پی ریزی پیوند محکم بین خانواده ها به مبادله زنان دست زدند، به این طریق اجتماع شکل گرفت. در حقیقت به نظر او بین خانواده و جامعه درگیر و کشاکش اساسی وجود دارد. این درگیری و کشاکش موجب می شود که خانواده در روند مبادله با دیگران استقلال خود را از دست بدهد. مبادله زنان سازو کاری است که وابستگی متقابل خانواده ها و تکوین جامعه را سبب می شود. با همین قیاس لوی اشتراوس معتقد است تقسیم کار بر اساس جنسیت سازو کاری است که وابستگی متقابل دو جنس را سبب شود. این امر همچنین ازدواج های دگر جنس خواه را تضمین می نماید. چرا که وقتی گفته می شود یک جنس وظایف معینی را می بایست انجام دهد این به آن معنی است که انجام آن توسط جنس مخالف ممنوع است. بنابر این تقسیم کار بر اساس جنسیت پدیده ای جهانی در جوامع بشری است. گرچه تقسیم دقیق وظایفی که به عهده زن یا مرد گذاشته می شود، در جوامع مختلف بسیار متفاوت است. در همین راستا سیستم سرمایه داری تقسیم کار را پیش کشید. سیستم سرمایه داری نیز عقلانیت خود را داراست و تنها به سه چیز می اندیشید: قدرت، دانش و سود. بدیهی است که سرمایه داری از تقسیم کار بر اساس جنسیت که توسط سیستم پاتریارشی یا پدر سالاری ایجاد شده استقبال نماید و تلاش کند که بهره مند گردد. (افشار نیا، ۱۳۵۷: ۱۷۱-۱۶۶)

وقتی این نکته مطرح می شود که می توان از قابلیت های اجرایی و نظرات دوراندیشانه زنان در دستگاه دولت بهره جست، این قبیل افراد شوخ طبعی شان گل می کند و با تم سخر پارلمان یا کابینه ای را مجسم می کنند که آن را دختران نوجوان یا زنان بیست و دو سه ساله پر کرده اند، گویی که همه آنها را یکجا از مهمانخانه مجلس عوام به آنجا منتقل کرده اند. آنها فراموش می کنند که هیچ گاه مردان در چنین سن و سالی بر کرسی مجلس نمی نشینند و در عرصه سیاست مسئولیتی بر عهده نمی گیرند. در دستگاه دولت حوزه های مهمی وجود دارد که کمتر مردی قادر است در اداره آنها به پای زنان برسد و اما زنان را قانون و در کنار آن سنتهایی هم تراز با قانون به چنین سرنوشتی محکوم می کند. همان قدر که در جوامع نافرهیخته رنگ و نژاد و مذهب و در کشور های اشغال شده ملیت برای برخی مردان عامل محرومیت است. برای همه زنان جنسیت چنین وضعی دارد. محرومیت بی چون و چرا از تقریباً همه کار های آبرومندانه بجز کارهایی که یا از عهده دیگران بر نمی آید یا کار هایی که دیگران انجامشان را در شان خود نمی دانند. رنجهایی که از این رهگذر نصیب فرد می شود معمولاً چندان همدردی بر نمی انگیزد، زیرا کمتر کسی درک می کند که احساس بیهودگی چه غم جانکاهی است. این احساس هر روز زنان بیشتری را گرفتار می سازد، زیرا هر چه زنان فرهیخته تر می شوند عدم تناسب میان اندیشه ها و قابلیت هایشان از یکسو و فرصت هایی که جامعه برای فعالیت در اختیارشان می گذارد از سوی دیگر افزایش می یابد. (قلی پور، ۱۳۷۹: ۱۴۸)

رویکرد نمایش جنسیت و کنش متقابل ابروینگ گافمن مدلی برای روش شناسی پژوهش

رویکرد بر ساخت گرایی اجتماعی ابروینگ گافمن به مقوله جنسیت و باز نمایی آن در رسانه های بصری، یکی از جذابترین، پیچیده ترین و منحصر به فرد ترین چشم انداز های مربوط به مطالعات جنسیتی است. گافمن در کتاب تبلیغات جنسیتی این مسئله را پیگیری می کند که افراد چگونه هویت جنسی شان را برای دیگران آشکار می کنند و چگونه این هویت جنسی در تبلیغات به کار گرفته می شود. (ورهوون، ۱۹۸۵: ۴۸)

گافمن در قالب رویکرد تحلیل چارچوب به این مسئله می پردازد که چگونه چارچوب هایی که کنش متقابل را سامان می دهند، معنای جنسیت را تولید می کنند؟ و استدلال می ورزد که سامان کنش متقابل به جای مهیا کردن بستری برای بیان تفاوت های طبیعی، تفاوت های میان دو جنس را به وجود می آورد. (برانامن، ۱۹۹۷: ۲۸) به طور خلاصه استدلال گافمن این است که تفاوت در رفتار و اعمال زنان و مردان بر اساس تفاوت های ریست شناختی بنیادی میان آنها به وجود نمی آید، بلکه بسیاری از اعمال اجتماعی که مکرراً به عنوان پیامد طبیعی تفاوت های میان دو جنس ارائه و تلقی می شود، عملاً ابزاری هستند که آن تفاوت ها را محترم شمرده و تولید می کنند. (اسکات، ۱۹۹۶: ۳)

گافمن بر خلاف اغلب رویکرد های نظری، الگوی نابرابری جنسیتی را به طور مستقیم به دستیابی ناهمسان به پاداش های اجتماعی مربوط نمی سازد، بلکه بیشتر بر اساس فرضیه های تحلیلی از چارچوب در مورد کنش های متقابل دو جنس توضیح می دهند. او به جای استناد به واقعیت های نابرابری از قبیل تفاوت در حقوق و فرصت های ارتقاء و غیره، این مسئله را بررسی می کند که چگونه زنان و مردان کنش متقابل خود را تفسیر می کنند. به این ترتیب تاکید گافمن روی بازسازی ساختار اجتماعی از درون کنش متقابل اجتماعی و از طریق آن می باشد. مردان چگونه زنان را تعریف می کنند و این تعریف چگونه بر کنش متقابل اثر می گذارد و در سطح وسعت چگونه می توان این تعاریف را دگرگون ساخت. (منینگ، ۱۳۸۰: ۱۰۴)

- لمس زنانه

لمس زنانه بر این مسأله اشاره دارد که در تصاویر تبلیغاتی و رسانه های بصری، زنان اشیاء را لمس و نوازش می کنند، اما هرگز اشیاء را چنگ نمی زنند یا نمی قاپند. در حالی که مردان اشیاء را دستکاری می کنند یا به آنها شکل می دهند. مصادیق این امر می تواند در تصاویر، به شکل استعمال لذت جویانه یک محصول، لمس لباس ها، نوازش یک بچه و... توسط مردان باشد. از سوی دیگر مردان در چنین موقعیت هایی نشان داده نمی شوند، بلکه دست مردان صرفاً ابزاری است که مردان با آنها محصولات را تولید می کنند، دست شریکی را می گیرند، محاسبه می کنند یا بیس بال بازی می کنند (گافمن، ۱۹۷۹)

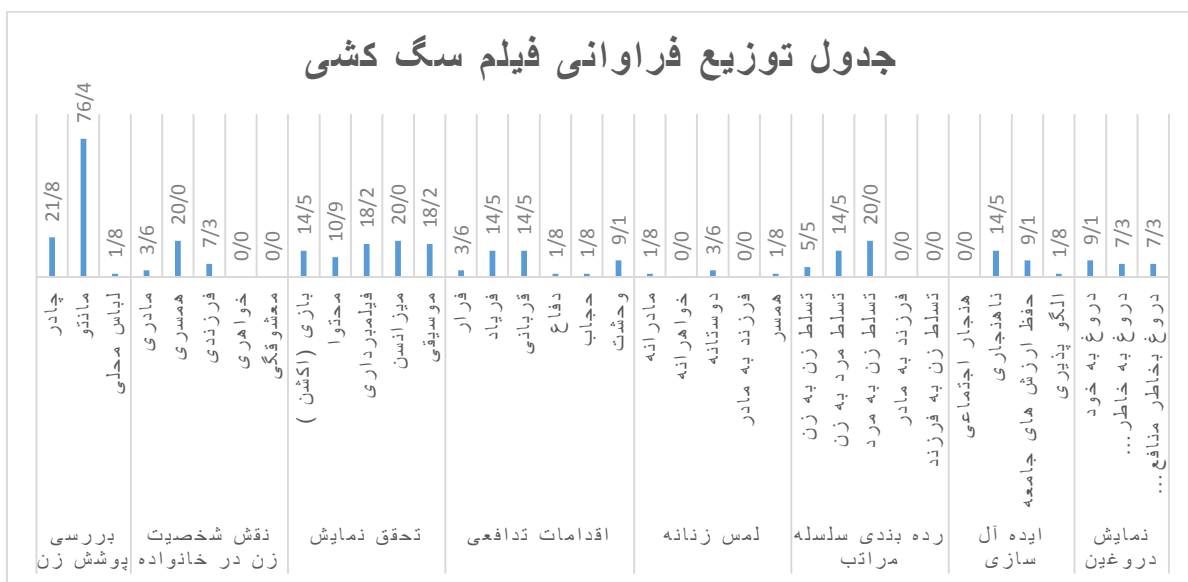
- فیلم سگ کشی:

نام فیلم	سگ کشی
کارگردان	بهرام بیضایی
سال ساخت	۱۳۸۰
بازیگر نقش اول زن	مژده شمسایی
بازیگر نقش اول مرد	مجید مظفری

شکل ۲-۴ شناسنامه فیلم سگ کشی

خلاصه فیلم سگ کشی:

گلرخ کمالی پس از یک سال دوری به تهران برمی گردد تا نزد همسرش، ناصر معاصر باشد ولی متوجه می شود که شریک او جواد مقدم به ناصر کلک زده و با هفتصد میلیون تومان گریخته است و قرار است به خاطر چک ها، ناصر زندانی شود. گلرخ به جبران یک سال دوری از همسرش با طلبکاران تماس می گیرد و سعی در جلب رضایت آن ها دارد. در این مسیر پیشنهادات، تحقیرها، تهدیدها و فجیع ترین اتفاقات را تحمل می کند تا سرانجام موفق می شود اما در همین زمان که تصور می کند، همه چیز بر وفق مراد است، جواد مقدم به ملاقاتش می آید و ماجرای را خلاف آنچه ناصر معاصر نقل کرده است، شرح می دهد. گلرخ در می یابد، ناصر همراه منشی اش، فرشته و همه پول های مفقود شده، قصد فرار دارد و در این مدت او و سایرین فقط یک بازیچه بوده اند. گلرخ، ناصر و فرشته را با جواد مقدم و دیگر طلبکاران تنها می گذارد.



نقش شخصیت زن در خانواده

در این فیلم (مژده شمسایی) در جهان راستین خود که با احساس گناه و مسئولیت پذیری آمیخته شده در ۲۰٪ سکانس ها با دیدگاهی که می تواند ناجی همسر سابقش باشد معصومیت و صداقت خود را بخاطر عشق به همسر از دست داده و به دنبال حقوق ازدست رفته به دفاع از مرد است و در جایگاه فرزندی نیز ۷۳٪ تمامی این مسئولیت ها را به تنهایی به دوش می کشد در واقع تمامی احساسات و ظرافت های زنانه اش را فراموش می کند او که از مسائل اقتصادی سر رشته ای ندارد وارد بازی مالی بزرگی میشود در واقع او نیازمند انجام این بازی است زیرا میخواهد

توانمندی اش را اثبات کند بطوریکه در خوددرونی او با خود روی صحنه او در کشمکش و تضاد قرار میگیرد غافل از اینکه خارج از صحنه اتفاقاتی رقم میخورد که در پشت صحنه واقعیت هایی پنهان شده است او شخصیت ایده آل جامعه آرمانی است.

لمس زنانه

گلرخ هیچ توقعی از کسی ندارد و در زندگی عاطفی خود نیز تنهاست معاشرت خاصی ندارد و همین امر سبب شده که برای دوستی به هر کسی اعتماد کند و مشاوره ای هم از کسی نگیرد او عقب نشینی مقبول را راهی برای یافتن آرامش و خودشناسی می بیند در این فیلم لمس دوستانه ۳/۶٪ و لمس مادرانه و همسر نیز ۱/۸٪ است درواقع او برای نقش های کلیشه ای خود در زندگی ارزشی قائل نیست .

وابستگی های معقول او به منزلی که زندگی مشترک خود را داشته و حتی اثاثیه که نمای شخصی را برای او ایجاد می کند که بشکلی بسیار نزدیک با خود گلرخ در ارتباط هستند را نابود شده می بیند و خارج از صحنه بعنوان دانای کل در این زمینه به وابستگی پوچ خود پی می برد . این فیلم تمام حالات درونی و بیرونی یک زن را درچه در حالت خوشی و اوج غم و اندوه به تصویر می کشد.

بررسی پوشش زن در سینمای دهه سوم بعد از انقلاب

پوشش نقش اول فیلم و زنانی که در جامعه حضور بیشتری داشتند مانند با ۷۶/۴٪ و سایر زنان که حضور و نقش اجتماعی کم رنگ تری داشتند با ۲۱/۸٪ به چادر اختصاص یافته است ،البته از لباس سنتی و محلی نیز بسیار کم در ۱/۸٪ سکانس از کل فیلم استفاده شده است.

نمای رده بندی سلسله مراتب:

زمانی تغییر را در رفتار گلرخ می بینیم که می خواهد از نظر ارزشی خود را بالا ببرد که با تسلط او در مقابل جامعه مرد سالار و نظر بازی های مردانه در ۲۰٪ سکانس ها روبه رو می شویم این من خودجوش گلرخ که هویت اش را که در جامعه مرد سالارانه نشان می دهد. در مقابل لطمه هایی که در این راه می خورد و تسلط مردان به او را در ۱۴/۵٪ سکانس ها مشاهده می کنیم و منشی ناصر معاصر که با هاله پوشی سعی در بدست آوردن زندگی مرفه دارد و به هم جنس خود ضربه می زند و شکاف زن سنتی و زن مدرن (زن حاجی نقدی) که بسیار سنتی است و ساده انگارانه فکر میکند و مهارت و اقتدار گلرخ و تسلط او به زنان دیگر را در ۵/۵٪ سکانس ها می بینیم بطوریکه زن سنتی مرد را مسئول زندگی خود می داند در صورتیکه گلرخ مسئول اعمال همسر خود است .

اقدامات تدافعی:

گلرخ که به خاطر شرایط جنسیت خود در ۱۴/۵٪ در نقش قربانی شده که حاصلی جز فریاد و روانپریشی برایش نداشته است و وحشت حاصله او که ۹/۱٪ سکانس ها را در بر گرفته است و حتی فرار او با ۳/۶٪ همه کنش های او و نوعی اقدام تدافعی اما بی ثمر او بودند از اقدامات محافظتی او می توان به استفاده از اسلحه و حجاب ۱/۸٪ پناه آوردن بک مرد (عیوض) پناه برد و فقط برای حمایت از جسم خود از را بعنوان مترسکی استفاده کرد که در این خود نوعی پذیرش فرهنگ مردسالارانه توسط زن اشاره کرد.

تحقق نمایشی:

میزانسن منزل حاجی و حتی طراحی لباس ها زن و فرزندان او مربوط به عهد قاجار می باشد با ۲۰٪ بطوریکه توجیه میکند که او یک بازاری سنتی است چهارمین طلبکار تاجر کامپیوتر غرب زده ای است که با گویش آمیخته به انگلیسی سعی در نشان دادن خود بعنوان فردی روشنفکر و تحصیلکرده را دارد و در نهایت به مخاطب فردی خوشگذران را القا می کند که می تواند نگاه جنسی به زن داشته باشد و موسیقی متن فیلم که با ریتم پر هیجان ۱۸/۲٪ و با توجه به مضمون انتخاب شده و صحنه حماسی را تداعی می کند نقش آفرینی قهرمان زن را به نمایش می گذارد و برداشت های مناسب دوربین با ۱۸/۲٪ از بازی کنشگران با ۱۴/۵٪ و محتوای فیلم که نشان دهنده روان پریشی زنان و خشونت علیه زنان است با ۱۰/۹٪ هنگامی که خواستار و مدافع حقوق خود هستند. هماهنگی کامل در مورد ریتم فیلم با محتوا را نشان می دهد.

ایده آل سازی:

ناهنجاری های زنان با ۱۴/۵٪ الگوهایی که در فیلم وجود دارد که نشان دهنده ی یک نظام اجتماعی بیمار است و استفاده زن بعنوان مهره شطرنج با ۱/۸٪ از کل سکانسها است. ۹/۱٪ سکانسها مانند گفتمان آخر فیلم و سبب سرمشق قراردادن ارزش های رسماً تایید شده جامعه است این فیلم دورانی را نشان می دهد که احساسات معنوی انسان ها و ارزش های جامعه تغییر کرده است و تب و تاب جنگ از بین رفته است.

نمایش دروغین:

گلرخ که در تکاپوی یک زندگی آرام است همانند کتاب خود در چهارراهی سردرگم مانده که با خاطرات خوشی که از همسر خود داشته سعی می کند همه چیز را رویایی ببیند. خوش باوری او نوعی دروغ به خود است که در ۹/۱٪ سکانس ها اتفاق می افتد و دلیل تراشی ها و توضیحاتی است که برای توضیح زندگی مشترک خود بکار می برد بازی تئاتری او نشان دهنده این است که از نمایش متظاهران خود لذت برده در اجرایش نوعی خوش باوری موج می زند. در حالی است که کسی نمی تواند از اندیشه ها و مقاصد درونی کسی را از روی گفتار و رفتارش درک کند و دروغ به خاطر منافع شخصی و جمعی صورت می گیرد. با ۷/۳٪ اساساً این فیلم با دروغ و صحنه آغاز می شود و این فریبکاری تا پایان داستان دیده می شود نوعی دسیسه ای مرد سالارانه است حتی این دروغ و دو رنگی به جایی می رسد که زنان نیز به هم خیانت می کنند.

نشانه یابی فمینیسمی فیلم سگ کشی بهرام بیضایی بر اساس الگوی نمایش جنسیت و کنش متقابل

ایروینگ گافمن

در فیلم سگ کشی زنی با توانمندی بالا به نمایش گذاشته شده است. در این فیلم زن از نوعی شجاعت و جسارت خاص مردان بر خوردار است و با توانمندی بالا بالاخره در پایان داستان نیز به نوعی موفق می شود به اهداف بالاتری دست یابد. در پایان فیلم دیده می شود زن نقش اول فیلم دستاوردهای زیادی به دست آورد. او نه تنها از عهده انجام تعهداتش بر آمد بلکه با شناخت خیانت همسرش تکلیف زندگی خود را نیز مشخص کرد. همین طور با بر ملا کردن نقشه های فریبکارانه او موجب به مجازات رسیدن وی شد. بدین ترتیب او در نهایت پیروز میدان بود و با توجه به این که در اکثر فاکتور های توانمندی زنی با توانایی بالا به حساب می آید و می توان گفت شخصیت پردازی زن نقش اول در

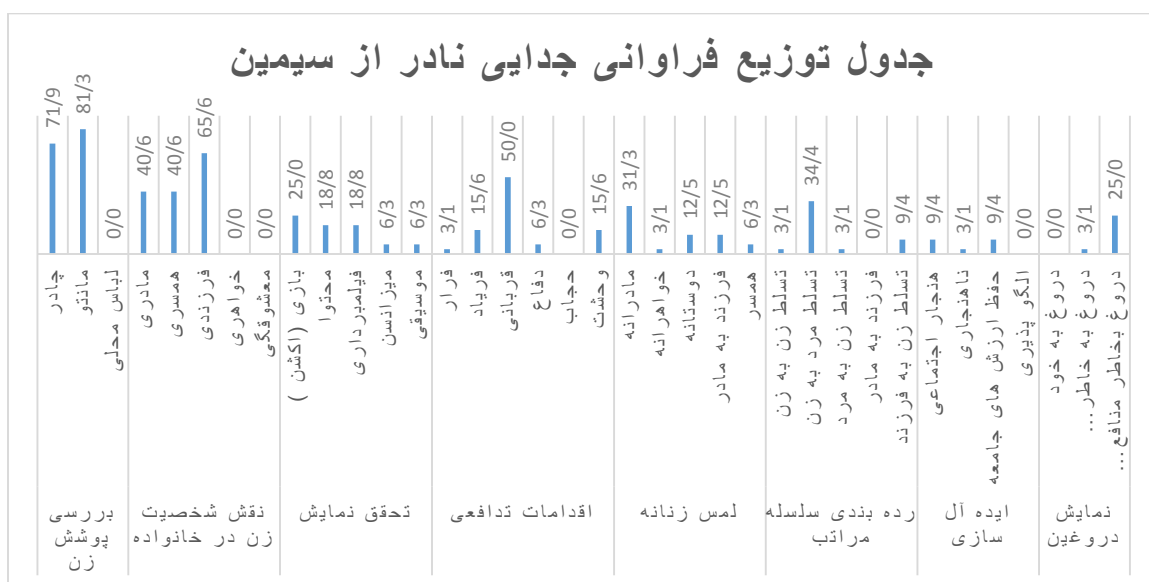
این فیلم منطقی است. رتبه بندی کاری در این فیلم مبتنی بر کنش در برابر جنس مخالف است صرف تلاش برای بازنمایی خانواده در مناسبات نیست. فمینیسم رادیکال پیام اصلی این فیلم است.

فیلم جدایی نادر از سیمین

نام فیلم	جدایی نادر از سیمین
کارگردان	اصغر فرهادی
سال ساخت	۱۳۸۹
بازیگر نقش اول زن	لیلا حاتمی
بازیگر نقش اول مرد	پیمان معادی

خلاصه فیلم جدایی نادر از سیمین:

سیمین (لیلا حاتمی) و نادر (پیمان معادی) زوجی هستند که بر سر نگهداری از پدر نادر اختلاف نظر دارند. سیمین قصد دارد تا به همراه نادر و دختر شان ترمه جهت زندگی به خارج از کشور برود اما نادر نمی تواند پدر پیرش را رها کند؛ بنابراین سیمین به دادگاه رفته و تقاضای طلاق از نادر را می دهد و همچنین از دادگاه می خواهد تا حضانت فرزندش را هم بر عهده بگیرد، اما دادگاه با سپردن حضانت ترمه به سیمین مخالفت می کند.



نقش زن در خانواده :

سیمین زنی بشدت ایده آل گراست و منطقی و پایبند به اصول اخلاقی است در مقابل راضیه زنی سنتی و پایبند به اصول مذهبی است در هر صورت هر دوزن از همسر خود نا فرمانی میکنند و نقش مادری این دو زن ۴۰/۶٪، که برای امنیت فرزندانشان در مقابل غرور و بی منطقی شوهرشان است مبارزه می کنند دارای اهمیت زیادی است هر دو زن به نوعی سرکشی می کنند در حالیکه دخترانشان فرمانبر هستند و ۶۵/۶٪ نقش فرزندی دارند در واقع فرزندانشان قربانی این مبارزه هستند نقش های خانه داری زنان به ندرت دیده می شود در حالی است که دیالوگ های ویژه در آشپزخانه اتفاق می افتد نقش زن بعنوان همسر با ۴۰/۶٪ توام با بی تفاوتی است در تمامی صحنه ها زنان مخالف خشونت هستند در چهره دختران تشویش و اضطراب دیده می شود و دچار نوعی بلاتکلیفی هستند فرزند سیمین بدنبال صلح و آشتی و خانه ای امن است نگاه فمینیستی در این فیلم بوضوح به چشم می خورد مانند قوانین خانواده در رابطه با حق طلاق و حق حضانت فرزند در واقع هیچ زنی در این فیلم در آرامش و خوشبختی نیست.

لمس زنانه:

احساس نیاز به محبت سیمین به همسر در ۶/۳٪ با ریختن اشک پنهانی او دیده می شود و همیاری زنان به یکدیگر ۱۲/۵٪ و محبت توام با حمایت مادران به فرزندان ۳۱/۳٪ حتی جنین بارور شده اش در مقابل لمس مادران توسط فرزندانشان ۱۲/۵٪ و لمس عاطفی خواهرانه ۳/۱٪ دیده شده است.

پوشش زن:

زنان مدرن در این فیلم با مانتو ۸۱/۳٪ و زنان سنتی با ۷۱/۹٪ با چادر نمایش داده شده اند که به نوعی می توان گفت که قیافه و منش با یکدیگر انسجام دارد هر دو زن همسرانی خودشیفته دارند و معلم نیز نوعی ترس از برداشت های مردم جامعه دارد چنانچه در هنگام خارج شدن از آموزشگاه مقنعه خود را با روسری عوض می کند. استفاده از رنگ سبز در لباس های سیمین دیده می شود.

تحقق نمایشی:

در اینجا تضاد دو فرهنگ مشاهده می شود که در بازی ها با ۲۵٪ میبینیم زنان در دو گروه یکی شخصیت سنتی و مدرن بطوریکه نشانه ها نه تنها در پوشش بلکه در گفتمان می بینیم. حرکت دوربین روی دست و نشان دادن کلوزآپ ها ۱۸/۸٪ که مخاطب را بدنبال نقش آفرینان می کشاند و تمامی فضا سوژه بدون محیط است بطوریکه در پيله شخصیت خود گیر کرده است و تحولی در جهت مثبت صورت نمی گیرد و موسیقی و میزانشن ها در ۶,۳٪ سکانسها به تحقق رویکرد فمینیستی فیلم کمک کرده اند.

ایده آل سازی:

این فیلم از دریچه ی انسان مدرن به شخصیت های داستان که رویکرد اخلاقی آنها به شرایط اقتصادی وابسته است و به ناهنجاری ها ۳/۱٪ می پردازد دوزن شخصیت اصلی داستان یکی به علت تعهدات مذهبی و دیگری به علت تعهدات انسانی خود در نهایت با یکدیگر همراه می شوند و برای هنجار اجتماعی و حفظ ارزش ها تلاش می کنند ۹/۴٪ در این فیلم وابستگی سرنوشت های انسانها به خوبی مشخص می شود و نکته ی ظریفی که در این فیلم می توان اشاره کرد همیاری و همکاری نسل هاست که در کنار یکدیگر قرار می گیرد و به نوعی ارزش های اجتماعی تلقی می شوند.

نمایش دروغین:

راضیه که زنی است در تضاد شخصیتی که مدام نقش بازی میکند بدلیل حفظ امنیت و آبروی خود در جلوی مخاطبان مجبور به دروغ های مصلحت آمیز می شود ۲۵٪. سکانسها همواره بدنبال دلیل تراشی و توجیه است و در ۳/۱٪ دروغ به خاطر منافع شخصی صورت گرفته که راضیه می خواهد احساس عذاب وجدان و عواقب بعدی این دروغ ها را از خود دور کند بنابراین برای تایید کار خود مدام با دفتر مراجع دینی تماس می گیرد در واقع او در خارج از صحنه بدلیل مجازات وادار به رعایت اخلاق می شود که نشان دهنده تضاد بین ایمان و دروغ در طبقه ضعیف جامعه است.

نشانه یابی فمینیسمی فیلم جدایی نادر از سیمین اصغر فرهادی بر اساس الگوی نمایش جنسیت و کنش متقابل ایروینگ گافمن

جدایی نادر از سیمین فیلمی است با مضامین جامعه شناختی که درون مایه اصلی و پیرنگ آن بر مسئله طلاق قرار گرفته است. این فیلم بازگو کننده مسائل و مناسبات دو خانواده از دو طبقه جامعه ایران در باره طلاق، مهاجرت، مصائب اقتصادی طبقه کارگر، بحران های عاطفی و خانوادگی طبقه متوسط است. در فیلم جدایی نادر از سیمین دو شخصیت اصلی و محوری زن وجود دارند. راضیه و سیمین. راضیه همسر حجت است. وی فردی است مذهبی، مقید و متشرع که بر شکل خاصی از حجاب (چادر) تاکید دارد. از سوی دیگر سیمین همسر نادر که مدرس زبان است وی به علت اینکه دوست ندارد فرزندش در این وضع بزرگ شود، می خواهد از ایران برود. اصرار سیمین برای مهاجرت چیزی جز خواست شخصی و فردیت افسار گسیخته و فاقد عنصر همدلی نیست. از منظر مناسک فرمانبری کنش های این سیمین در مقابل نادر منفعل و مبتنی بر اطاعت پذیری است. لجبازی و خد رایی سیمین در مقابل نادر نشان دهنده عقب نشینی نامقبول در قبال نادر است.

نتیجه گیری

مسئله‌ی توجه به زنان و حقوق سیاسی، اجتماعی آنان از دیرباز مورد توجه جنبش‌های برابری خواهانه‌ی جنسیتی همچون فمینیسم بوده است. در این بین و پس از گذشت تقریباً دو قرن از ظهور نخستین جنبش زنانه که پس از انقلاب فرانسه رخ داد، تأثیرگذاری رسانه‌ها بر فرهنگ توده‌ی مردم باعث شد، نظریات فمینیستی راه خود را در حوزه‌ی هنر هفتم باز کنند و با افکار و اندیشه‌های حمایت از حقوق زنان و ترغیب آنان به بازنمایی هویت حقیقی شخصی‌شان، موجبات به وجود آمدن موج نویی در سینمای چند قرن اخیر باشد. سینمای ایران نیز به فراخور تغییرات اجتماعی، ادامه‌ی راه این چنین فیلم‌هایی را در پیش گرفت و شاهد ظهور فیلم‌سازی بوده که بیان مصائب و مشکلات زنان را سرلوحه‌ی تم اصلی خود قرار داده‌اند. علی‌رغم تغییر در وضعیت زنان در نظام بازنمایی فیلم‌های سینمای ایران که از آن با عنوان کمرنگ شدن ایدئولوژی جنسیتی یاد می‌شود، کماکان موقعیت زنان در سینمای ایران پرمناقشه و چالش برانگیز بوده و زنان کماکان قشری مساله‌مند هستند. علی‌رغم تغییر در وضعیت زنان در نظام بازنمایی فیلم‌های سینمای ایران که از آن با عنوان کمرنگ شدن ایدئولوژی جنسیتی یاد می‌شود، کماکان موقعیت زنان در سینمای ایران پرمناقشه و چالش برانگیز بوده و زنان کماکان قشری مساله‌مند هستند. به رغم تلاش که برای نمایش جلوه‌های فمینیستی در فیلم‌های دهه سوم انقلاب صورت گرفته، مشخص گردیده که تلاش فیلم‌سازان برای پیام‌های فمینیستی در شقوق مختلف آن بوده است. با این همه به نظر می‌رسد که فیلم‌سازان زن به دلیل نوع شناخت، باورها، آگاهی‌ها و تجربیاتشان نسبت به مسائل بتوانند با دید واقع‌بینانه‌تری به آن‌ها پرداخته و شخصیت پردازی منطقی‌تری از زنان به نمایش بگذارند. آن‌ها می‌توانند از این رسانه در جهت بازنمایی واقعیت زندگی زنان به عنوان ابزاری که علیه تصاویر قالبی زنان در رسانه‌های مردمحور واکنش خواهد داد، استفاده کرده و در نتیجه بر آگاهی زنان نسبت به موقعیت‌های فروتر در جامعه‌ی مردسالار امروزی بیفزایند. مناسبات جنسی تنیده شده در فضای دراماتیک فیلم‌های سینمای ایران، صورت‌هایی را سامان داده است که در بستر تحولات اجتماعی، بار سنت و مدرنیته را به دوش می‌کشند. همچنین صورت پدرسالارانه‌ی روابط جنسیتی، سنت دیرینه‌ی سینمای ایران از زمان ظهور اولین فیلم‌های آن بر پرده بوده است، اما تغییر شکل این روابط در سینمای پس از انقلاب، موضوعی است که امروزه توجه بسیاری از صاحب‌نظران را به خود جلب کرده است.

منابع

افشار نیا، علیرضا (۱۳۵۷) زن ورهایی نیروهای تولید، تهران، پیشگام.

توحیدی، نیره (۱۹۹۶) فمینیسم، دموکراسی و اسلام گرایی، بی تا.

منینینگ، فیلیپ، ۱۳۸۰، اروینگ گافمن و جامعه شناسی نوین، ثریا کامیار، انتشارات ثارالله، تهران

قلی پور، محمد (۱۳۷۹) نظریه های فمینیستی، همایش اسلام و فمینیسم، ویراستار رجبعلی یحیایی، مشهد دانشگاه فردوسی مشهد.

Branaman, A. (1997). Goffman's Social Theory by Ann Branaman'. The Goffman Reader. Maiden: Blackwell Publishers .

Goffman, E. (1979). Gender advertisements.