

# زن و سینما

مرضیه بهرامی برومند



# زن و سینما





# زن و سینما

با نگاهی به بازیگر سینمای بعد از انقلاب، هدیه تهرانی

مرضیه بهرامی برومند



سرشناسه: بهرامی برومند، مرضیه، ۱۳۵۶ -

عنوان و نام پدیدآور:

زن و سینما: با نگاهی به بازیگر سینمای بعد از انقلاب، هدیه تهرانی / مرضیه بهرامی برومند.

مشخصات نشر: تهران، لوگوس، ۱۴۰۱

مشخصات ظاهری: ۱۱۹ص.، مصور، ۱۴/۵ × ۲۱/۵ س.م.

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۷۸۲۵-۵۱-۰

وضعیت فهرست‌نویسی: فیبا

یادداشت: عنوان دیگر: زن و سینما با نگاهی به بازیگر سینمای بعد از انقلاب، هدیه تهرانی.

یادداشت: کتابنامه: ص. [۱۱۷]-۱۱۹.

موضوع: تهرانی، هدیه، ۱۳۵۱ - نقد و تفسیر

موضوع: زنان در سینما

موضوع: سینما و زنان - ایران

رده‌بندی کنگره: PN۳/۱۹۹۸

رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۰۲۳۳۰۹۲

شماره کتاب‌شناسی ملی: ۸۸۴۲۳۸

زن و سینما: با نگاهی به بازیگر سینمای بعد از انقلاب، هدیه تهرانی

مرضیه بهرامی برومند

طراح جلد: مانی خنیاگر

ویراستار: ع. رهنما

شمارگان: ۳۰۰

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۷۸۲۵-۵۱-۰

چاپ اول: ۱۴۰۱



برای اطلاعات بیشتر کد فوق را اسکن کنید و به وبسایت نشر لوگوس بروید.

قیمت: ۷۵۰۰۰ تومان

تمامی حقوق این اثر محفوظ است. تکثیر یا تولید مجدد آن کلاً یا جزئاً، به هر شکل اعم از چاپ، فتوکپی، اسکن، صوت، تصویر یا انتشار الکترونیک بدون اجازه مکتوب از نشر لوگوس ممنوع است.

ایمیل: [info@irlogos.com](mailto:info@irlogos.com)

تماس با مرکز پخش: ۰۹۰۲ ۱۵۴ ۰۰۴۲

فروشگاه برخط لوگوس: [www.irlogos.com](http://www.irlogos.com)

تقدیم به همه بانوان سینمای ایران



## فهرست

- ۱ - ..... مقدمه
- ۱۷ - ..... بخش اول: جنسیت و سینما
- ۱۹ - ..... ۱. جنس و جنسیت
- ۳۷ - ..... ۲. تأملی بر مفهوم بازنمایی
- ۴۵ - ..... ۳. نظریه فمینیستی فیلم
- ۶۵ - ..... بخش دوم: هدیه تهرانی
- ۶۷ - ..... ۴. هدیه تهرانی
- ۷۳ - ..... سلطان (۱۳۷۵)
- ۷۸ - ..... قرمز (۱۳۷۷)
- ۸۳ - ..... غریبانه (۱۳۷۷)
- ۸۴ - ..... شوکران (۱۳۷۷)
- ۸۷ - ..... دست‌های آلوده (۱۳۷۸)
- ۸۹ - ..... چتری برای دو نفر (۱۳۷۹)
- ۹۳ - ..... دختری ابرونی (۱۳۸۱)
- ۹۵ - ..... دنیا (۱۳۸۱)
- ۹۸ - ..... کاغذ بی‌خط (۱۳۸۰)
- ۱۰۲ - ..... چهارشنبه‌سوری (۱۳۸۴)
- ۱۰۵ - ..... ۵. فیلم‌شناسی هدیه تهرانی
- ۱۰۷ - ..... فهرست منابع





## مقدمه

یک سال قبل از اینکه انقلاب اسلامی در ایران به پیروزی برسد، سینمای نحیف و محتضر ایران، آخرین نفس‌های خود را می‌کشید و همه تلاش‌های خود را برای بقا و زنده ماندن می‌کرد، اما راه به جایی نمی‌برد. سینمای بی‌رمق آن روزها علیرغم بهره‌گیری از سکس و خشونت به شکل بومی خود، عرصه را مقابل فیلم‌های دست‌چندم خارجی اعم از فیلم‌های هندی، ترکی، کم‌دی‌های سخیف ایتالیایی و اکشن‌های آمریکایی و اروپایی که با کمترین قیمت خریداری شده و دوبله می‌شدند از دست داده بود. این سینمای سطحی با موضوعاتی تکراری و شخصیت‌هایی محدود که معروف به «فیلم فارسی» بود مهم‌ترین ضربه را از رقیب خارجی خود خورد.

ولی خود فیلم فارسی هم عوامل شکست را درون خودش داشت. عنصر حاکم و تقریباً همیشگی فیلم فارسی همان شخصیت‌های جاهل، کلاه‌مخملی و لمپن بودند و از شخصیت‌های واقعی و عینی جامعه در آنها خبری نبود. البته به ندرت فیلم‌هایی ساخته می‌شد که در آنها از عناصر فیلم فارسی حتی

به درستی استفاده می‌شد. قیصر مسعود کیمیایی جزء استثناها بود. اغلب فیلم‌ها دچار ابتذال و سطحی‌نگری فیلم‌فارسی بودند. در این میان تعداد و تأثیرگذاری سینمای متفاوت و نسبتاً اخلاقی مشهور به «موج نو»؛ مثل فیلم گاو داریوش مهرجویی چندان اندک بود که در مقابل موج غالب فیلم‌فارسی اصلاً دیده نمی‌شد (ارژمند و حیدری، ۱۳۹۴).

به دلیل سیاست نوسازی دهه ۴۰ و ۵۰، حضور اجتماعی زنان پررنگ‌تر شده، با نشانه‌هایی از اختیار و آزادی بر بدن، امکان ورود به تحصیل و اشتغال در سطوح بالای اجتماعی همراه شد. اما گشودگی عرصه عمومی به روی تنانگی و باز شدن فضای باز اجتماعی، سوژه زنانه را در فضای گفتمانی مردانه در دام تناقضی گرفتار کرد و بازنمایی زن در سینما به مثابه عنصری جنسی در نقش‌های رقاصه، خواننده و دوره‌گرد در فیلم‌ها ظاهر شدند و زنان به منزله افراد آسیب‌پذیر در برابر اقتدار مردان و جامعه مردسالار نشان داده می‌شدند. این تناقض دلایلی داشت، که از یک طرف، مربوط به عدم موفقیت کامل در واسازی نظام معنایی و گفتمان پیش از خود بود زیرا ساختارهای سازنده سوژه زنانه با زمینه فرهنگی موجود و فضای باز روبه‌رشد همخوانی نداشت. از طرف دیگر، تناقضی که در درون نظام حاکم و شیوه اقتدارگرایانه حکومت و از همه مهم‌تر اراده معطوف به حفظ وضعیت مردسالاری در حوزه خانواده و جامعه وجود داشت منجر شد که جریان فرهنگی و سازنده سینما حول دال «بدن زنانه» و بازنمایی گفتمان مردسالاری در فیلم‌فارسی برساخته شود.

بعد از پیروزی انقلاب، همان فیلم‌فارسی‌های سطحی هم به ورشکستگی کامل رسید و دیگر امیدی به رونق سال‌های قبل خود نداشت. انقلاب وارث سینمایی ورشکسته، مبتذل و فاقد نیروی حیاتی برای بقا شده بود. اما انقلاب نیز اثرات سیاسی-فرهنگی خود را بر فضای سینما گذاشت. با گرایش مردم

به سوی مسائل سیاسی، فیلم‌های مبتذل و صرفاً تفریحی از رونق افتادند و جریان انقلاب مردم را به سوی تماشای فیلم‌های سیاسی و اجتماعی کشاند. فیلم نبرد الجزایر به عنوان برنامه نوزدهم ۱۳۵۸ در چندین سینما به نمایش درآمد و با فروش خوبی روبه‌رو شد. بعد از نمایش این فیلم، فیلم‌های روسی، گوستاو گاوراس و بلوک شرق از قبیل یوگسلاوی، چکسلواکی، لهستان و یاکوبا نیز با استقبال روبه‌رو شدند.

بدین ترتیب، سینمای ایران، در سال‌های ۱۳۵۷ تا ۱۳۶۲، در برزخی که ناشی از ورشکستگی خودش و ظهور انقلاب اسلامی در کشور بود به سر برده، عملاً تعطیل و بلا تکلیف بود. از این رو، قلب این سینما را باید به تپش دوباره وامی‌داشتند تا این بیمار محترض به حیات برگردد و در فرایندی تدریجی درمان شود. پس از این، مدیران وقت با آسیب‌شناسی گذشته سینمای ایران، برای زندگی دوباره این سینما دست به کار شدند و سیاست‌هایی را مرحله به مرحله پیش بردند و به اجرا گذاشتند که موجب پیدایش «سینمای نوین ایران» گردید، و آن را از ورشکستگی و تعطیلی نجات داد. بنیاد تازه تأسیس فارابی، با شعار «راه اندازی سینمای ایران» تولید دو-سه فیلم سینمایی را شروع کرد و ناگهان جوی میان سینماگران به راه افتاد و در مدت کوتاهی چند فیلم کلید خوردند. درحقیقت، سینمای دهه ۶۰ ریشه در سینمای دهه ۵۰ دارد؛ سینمایی که اتکایی به فضا و فرهنگ واقعی و بومی مردم نداشت و به نام فیلم فارسی شناخته می‌شد. در اوایل دهه ۵۰، سینما از نظر حجم تولید و تهی بودن از محتوا به اوج خود رسیده و کم‌کم شروع به افول می‌کند. هم‌زمان چند فیلم‌ساز اهل فکر و متفاوت از سایر فیلم‌سازها، با بیانیه‌هایی نسبت به سینمای فاقد ارزش فرهنگی و هنری واکنش نشان می‌دهند. همچنین با حمایت تلویزیون ملی ایران تشکلی به نام «سینمای آزاد» تأسیس می‌شود که

با پشتیبانی و آموزش جوانان در عرصه سینما و با امکانات کم و اندک سبب می‌گردد فیلم‌سازی نوین و فیلم‌سازان خوش فکر در تهران و شهرستان‌ها پا به عرصه بگذارد. این فیلم‌سازان پس از انقلاب تبدیل به بخش مهمی از فیلم‌سازی دهه ۶۰ شدند. از جمله این افراد می‌توان به کیانوش عیاری، مهدی صباغ‌زاده، کیومرث پوراحمد، عبدالله باکیده و غیره ... اشاره کرد. این گروه در کنار افراد آموزش دیده در «مدرسه تلویزیون ملی ایران»، خصوصاً «کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان» و «کانون سینمای جوان» بعداً بخشی از فعالان مطرح در عرصه سینما شدند.

ناگفته نماند که گروه دیگری از فیلم‌سازان نسل گذشته که بعضاً فیلم‌های متفاوتی ساخته بودند کم‌کم به میدان آمدند. داریوش مهرجویی، بهرام بیضایی، مسعود کیمیایی، ناصر تقوایی و ... از آن جمله بودند. از ویژگی‌های مشترک کارگردانان جوان و فیلم‌سازان قدیمی که بعد از انقلاب به میدان آمده بودند این بود که حضور برجسته زنان را با توجه به نیاز جامعه ایرانی در گفتمان سینمایی خود قرار داده بودند. به عنوان مثال، فیلم‌های داریوش مهرجویی که با محوریت موضوع زنان و با نام زنانه در دهه ۷۰ به نمایش درآمد؛ سارا، پری، لایلا، بانو و ... بودند (ارژمند و حیدری، ۱۳۹۴).

انقلاب به عنوان یک رخداد مهم بر سرنوشت مردم یک کشور و استقرار نظام سیاسی جدید در کانون تصمیم‌گیری‌ها و برنامه‌ریزی‌های دولت وقت، حضور زنان را در گفتار نیروهای سیاسی خود قرار می‌دهد. کیفیت و کمیت حضور زنان در همه انقلاب‌ها یکسان نبوده و بنا بر شرایط و موقعیت اجتماعی و فرهنگی زنان در بستر تاریخی جامعه اشکال گوناگونی می‌یابد. این امر خود یکی از دلایلی است که مقوله «جنسیت» را به عرصه تصمیم‌گیری سیاسی نهادهای جدید وارد می‌کند که حکایت از جایگاه کانونی جنسیت در سپهر معنایی

انقلاب و تغییرات اجتماعی و سیاسی داشته و به نوبه خود موقعیت تازه‌ای برای زنان را نوید می‌دهد.

لزوم توجه جامعه‌شناسان به مقوله «جنسیت» و ارزش مفهومی آن در تجزیه و تحلیل الگوهای تغییر و تحول اجتماعی و بازنشاسی جنسیت، در ارتباط با مقولاتی چون طبقه اجتماعی، قومیت، سیاست‌گذاری دولت و فرایندهای نظام جهانی به منظور اتخاذ روش‌های نظام‌مند در مطالعه جایگاه مقوله جنسیت و زن در فرایند کلی سینما و رسانه هویدا می‌شود. روند کلی سینمای ایران نشان داده است که در دوره‌های متفاوت، بازنمایی جلوه‌های مختلف اجتماعی در فیلم و سینما نیز تغییر کرده است و زن نیز به مثابه یکی از عناصر فیلم‌های سینمایی، تحت تأثیر این تغییرات به شکل‌های مختلفی بازنمایی شده است.

هویت زنانی که در نقش فاعل جنسیتی و مستقل از مرد در سینما در حال شکل‌گیری و تثبیت بودند، بعد از انقلاب پیروزی غیرمنتظره‌ای برای زنان بود. در این سال‌ها، رشد کمی، کیفی و محتوایی در این عرصه، به خصوص از لحاظ حضور زن و شخصیت‌پردازی او در نقش‌های مختلف، مشهود است. در فیلم‌های قبل از انقلاب، زن در نقش مادر، دختر، همسر معصوم و فداکار و یا در قالب زن فریبکار ظاهر می‌شد که قربانی بی‌اخلاقی‌های مردانه بود. تصویر زن در سینما با مفاهیم فریب‌خورده و رها شده سیمای زنانی گره خورده بود که آنها را موجوداتی درجه دوم و تابع مردان معرفی می‌کرد. به‌طورکلی، زن در سینمای قبل از انقلاب فاقد فاعلیت زنانه بود و به لحاظ نقش‌های جنسیتی، خانه‌داری، روسپی‌گری، رقاصی در کاباره، زن روستایی فریب‌خورده و قربانی و هوس‌باز، تصویر مسلط زن در سینمای آن دوران بود.

این روند تصویرسازی از زن منفعل و آسیب‌پذیر تا سال ۱۳۵۷ ادامه یافت.

شاید بتوان یکی از اتفاقات مثبت انقلاب را تغییر نقش اغواگرانه و تمایز نحوه حضور زن در سینمای ایران دانست که تغییر و ساخت‌زدایی از «زن به مثابه ابژه صرفاً جنسی» و تغییر آن به «زن به مثابه سوژه و فاعل جنسیتی» است که در پرتو شبکه‌های معنایی نظام گفتمانی تغییرات سیاسی-اجتماعی برساخته می‌شود. انقلاب در مفهوم کلی، رهایی زنان را هدف اساسی دگرگونی یا پروژه تحول اجتماعی محسوب کرده، و زن را به منزله نیروی خلاق و متمدنی در راستای تحقق توسعه سیاسی و اقتصادی می‌شناسد که برای نیل به این هدف می‌بایست از کنترل پدرسالاری آزاد شود.

اما در بعضی گفتمان‌های انقلابی، مثل انقلاب‌های سوسیالیستی و پوپولیستی، بیشتر بر تفاوت جنسیتی تأکید می‌شود تا برابری جنسیتی. از این رو، مدل «زن، خانواده و انقلاب» زن را از تعریف و خواست استقلال، آزادی و فردیت حذف نموده و او را شهروندی درجه دوم و جزء اقلیت جنسیتی تلقی می‌کند. در این مدل غالباً میان ارزش‌های ایدئولوژیک پدرسالار، نظم مذهبی و ناسیونالیسم وحدتی ایجاد می‌شود و زن در نقش مادر و همسر نه تنها با خانواده بلکه با مذهب، فرهنگ و سنت هم پیوند می‌خورد. انقلاب‌های سوسیالیستی و پوپولیستی علی‌رغم ویژگی‌های مترقیانه‌شان، پیامدهای بسیار محافظه‌کارانه‌ای برای زنان در برداشته و وظیفه جامعه‌پذیر نمودن کودکان مطابق ارزش‌های انقلابی را به او محول می‌کنند. پس از انقلاب نیز حوزه او را به عرصه خصوصی منتسب نموده، روابط جنسیتی مردسالار را قانونی و نهادینه می‌سازند.

از این رو، شاهدیم که در فیلم‌های دهه ۶۰ زن کماکان در فضای خصوصی خانه و به‌طور کلی تحت نظم و هنجارهای فرهنگی پدرسالار و درون روابط قدرت بازنمایی می‌شود. این هنجارها به‌طور معمول به زنان می‌آموزد چگونه

به شیوه‌ای «بانو-وار» در همه حوزه‌های متنوع زندگی روزمره حرکت کنند. بعد از انقلاب، از سینما به عنوان بهترین ابزار برای ترویج پیام انقلاب و ایدئولوژی و قوانین اسلامی استفاده شد. در دهه ۶۰ هم‌زمان با وقوع جنگ «میل به فاصله‌گیری از زندگی سرمایه‌دارانه و مصرف‌گرایانه، فرهنگ شهادت بر فرهنگ زندگی غلبه یافت. از این رو جامعه بیشتر به روح‌های بی‌بدن خود تأکید می‌کرد تا بر بدن‌های زنده بی‌روح. مفهوم شهادت نماد پیروزی روح بر بدن بود. زهد و ریاضت بر بدن بر شکل پوشش و لباس آدم‌ها هم قابل تشخیص بود» (کاظمی، ۱۳۹۵: ۱۴۸). ایدئولوژی و گفتمان زندگی در دوران جنگ، فضای سینمای ایران را هم تحت شعاع خود قرار داده بود. سینمای دفاع مقدس گفتمانی مردانه داشت که در مواردی هم با فیلم‌هایی بدون زن عجین بودند. حضور زن در سایه شخصیت مردان قهرمان جنگ گم می‌شد. مردان برای جنگیدن نیازی به حضور زن نداشتند و زنانگی با نشانگان حجاب و عفاف در چارچوب خانه و کانون خانواده در فیلم‌های دفاع مقدس همراه شد.

با شروع نوسازی بعد از جنگ «توجه به بدن» دوباره دارای اهمیت گردید. در اواخر دهه ۶۰ و نیمه اول دهه ۷۰ جنگ تازه تمام شده بود و آثار جنگ در جامعه مشهود بود و جامعه در همه ابعاد اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی نیاز به بازسازی داشت. زنان برهنه و نیمه‌برهنه دهه ۵۰ که با فرهنگ اسلامی و ایدئولوژی مردسالار دوره جنگ و بعد از انقلاب همخوانی نداشت در دهه ۶۰ تقریباً به طور کامل حذف و از پرده سینما محو شدند، اما با تمام شدن جنگ و آغاز نوسازی و مدرنیزاسیون در دوره سازندگی بار دیگر مورد توجه قرار گرفتند.

ستاره‌سازی زنان در سینما از سر گرفته شد. بدن‌هایی که در دوران سینمای دفاع مقدس وجهی سربازگونه و مقدس داشتند بعد از پایان جنگ و



آغاز دوران نوسازی، به سمت مفهوم بدنِ رها و آزاد میل پیدا کرد. این بدن‌ها بودند که مفهوم جنگ را برای ما قابل درک ساختند؛ بدن‌هایی در قالب رزمندگان، شهیدان، قربانی‌ها، اسیران، فرماندهان، آزادگان و... که بر اساس تعریف اخلاقی و مردانه شکل می‌گرفت. پس از پایان جنگ و سپری شدن سال‌های متصل به دوران جنگ، که بحران‌های اقتصادی و اجتماعی در اوج خود قرار داشت، وارد دورانی از سازندگی و سیاست‌هایی از قبیل مصرف‌گرایی و بازنمایی بدن می‌شویم. ارزش‌های جامعه‌ای که در دوران جنگ حول محور ارزش‌های معنوی شکل گرفته بود به ارزش‌های مادی و تنانه تبدیل شدند. «عقلانی‌سازی مصرف‌گرایی و نمایش زندگی خصوصی و خاص بودن تجربه روزمره، فرهنگ توده را متأثر ساخت و ذائقه مردم را تغییر داد. پیامد مصرف‌گرایی و طبقه جدید شهری، نظم نوین اجتماعی‌ای بود که تغییر در مقوله فرهنگ، سبک زندگی و آزادی انتخاب در شیوه‌های جدید زیستن و گفتمان برابری خواهانه از مهم‌ترین مطالبات این طبقه و نظم جدید به شمار می‌آمد» (کاظمی، ۱۳۹۵). ماحصل این نظم گفتمانی را می‌توان کم‌کم در سینمای بعد از جنگ با حضور پررنگ و بدن‌مند زنان شاهد بود.

در سینمای نیمه اول دهه ۷۰ زنان کم‌کم با به چالش کشیدن تعاریف سنتی از نقششان، زنجیره واژه‌هایی را که گفتار پدرسالاری بر آن استوار بود سست و تهی کردند و جایگاه خود را به مثابه فاعل اجتماعی، سیاسی و نماد تغییرات و دگرگونی در بطن اجتماع تبیین کردند. از این زمان به بعد بر خلاف دهه ۶۰ و سینمای دفاع مقدس، تصویر زنان بر پرده سینما حول دال زنی بر ساخته می‌شود که بدن و زیبایی او در تصویر دیده می‌شود. حضور بازیگران زن جوان که دارای جذابیت و ظاهری زیبا بودند بعد از دورانی که سیاست‌های فرهنگی حاکم بر سینمای بعد از انقلاب امکان ستاره‌سازی نمی‌داد، تأثیر

بمزایای بر بخشی از اقتصاد سینمای ایران داشت. با بازتر شدن فضای پس از جنگ، دور جدیدی از ستاره‌سازی در سینمای ایران رقم خورد که به محاق فراموشی سپرده شده بود.

سینمای دهه ۷۰ رونق خود را در پیوند مشترک بین مردسالاری و اقتصاد سرمایه‌داری دوران نوسازی پیدا کرد؛ سوژگی بدن زنانه. سینما برای شروع چرخه‌های اقتصادی بعد از جنگ به این جسم و بدن نیاز داشت. این بار به دوش «نیکی کریمی» نوزده‌ساله در فیلم «عروس» افتاد. او خود در آغاز راه بود و نیز آغازگر راهی تازه برای زنان. تصویر او مظهر‌گرایی‌های جنسی و جنسیتی زنان در آغاز دهه ۷۰ شد؛ تصویری که واقعی، زنده و پرشور به نظر می‌رسید. به نظر می‌رسد زنان به واسطه جذابیت این ستاره نوظهور به دنبال کشف زنانگی و جنسیت خود در سطح جامعه بودند که تا قبل از آن اثری از خود در آن نمی‌یافتند.

جایگاه زن در سینمای بعد از انقلاب با فیلم عروس در سال ۱۳۶۹ رسماً به‌عنوان زنی شهری وارد تصویر و نقش‌های جنسیتی سینمای ایران می‌شود. این فیلم به‌مثابه نقطه عطفی در تاریخ سینمای ایران، نشانه‌پایان گذار از یک دوران به دوران دیگر است. از این رو، نیکی کریمی در فیلم عروس به‌طور نمادین در فضای باز رسانه‌ای متولد می‌شود و محصول اجتماعی شروع نوسازی بعد از جنگ در حوزه سینمایی است که در آن توجه به بدن و پوشش اهمیت پیدا کرد.

تصویر کلوزآپ نیکی کریمی برای اولین بار در فیلم عروس که جزء اولین فیلم‌های جاده‌ای بعد از انقلاب بود نشان داده شد. تا قبل از آن زنان در قالب رویدادهای زندگی روزمره که محورشان روابط درون‌خانه است نمایش داده می‌شدند؛ تولد، ازدواج و بچه‌دار شدن، کدبانو، همسر و مادر. در دوران جنگ

بدن زن و مادر بدنی مقدس بود. اما در دوران پسا جنگ مفهوم بدن با اقتصاد، سرمایه و مصرف گره خورد و جایگاه مقدس و نمادین بدن جای خود را به جنسی شدن بدن داد. از این پس، به بیان فوکویی، بدن جولانگاه بروز و ظهور قدرت می شود و رسانه های تلویزیون و سینما در فرایند ساخت و باز تولید این بدن جنسی شده و نمایشی، گفتمانی دیگر از سوژه زنانه را آغاز می کنند.

پس از جنگ، حرکتی در سینمای زنان آغاز می شود. کارگردان فیلم عروس با درون مایه های ظهور امر زنانه کم کم فضای سینما را برای شکل گیری فیلم های فمینیستی و زنانه در آینده ای نزدیک فراهم می کند که در بستر آن هویت های سنتی مورد پرسش قرار می گیرند و هویت های جدید و گفتمانی دیگر از امر زنانه متولد می شوند. این امر بر ظهور یک گرایش جنسیتی قوی در سینمای ایران دلالت دارد که کوشش می کند سینما را از نگاه مردانه صرف خارج کند و به سمت برابری دو جنس حرکت دهد. فیلم عروس از این جهت در سینمای بعد از انقلاب دارای اهمیت است که توانست آغازگر راهی باشد که پایانی بر سینمای مطلق مردسالارانه، به ویژه سینمای ایدئولوژیک دوران جنگ شود. تبلیغات تصاویر زنان در اواخر دهه ۶۰ در تلویزیون و سینما به معنای بطلان حکم های قطعی فرهنگ مردسالارانه درباره تصاویر کلیشه ای ساخته و پرداخته از زنان بود.

تحوالی که از دهه ۶۰ به دهه ۷۰ داشتیم، زن را از موجودی منفعل، بی هویت و متصل به فضای خصوصی به شهروندی رأی دهنده، شاغل و مسئول بدل کرد و در زندگی و هنر زن، چرخشی به سوی غیرشخصی شدن پدید آورد؛ به گونه ای که هویت جنسیتی او دیگر نه تنها عاطفی که روشنفکرانه و سیاسی است. نظام ایدئولوژیک مردسالار دوره جنگ که زن را از نمای نزدیک در سینما حذف کرده بود و جایگاه او را صرفاً در فضای خصوصی و در پشت سر

مردان قهرمان و مبارز نمایش می‌داد و به همه چیز از دید منافع شوهر، پدر و یا برادر می‌نگریست، در دهه ۷۰ جای خود را به منافع مستقیم کسی داد که باید مستقل از هویت مردانه عمل کند و صرفاً به دیگران متکی نباشد.

نابرابری اقتصادی و اجتماعی و افزایش فاصله طبقاتی و آسیب‌های حاصل از آن در دوران سازندگی، که به ثروتمندان اجازه سرمایه‌گذاری بیشتر داده شد تا چرخه تولید بتواند بهتر و بیشتر بچرخد، به شکل‌گیری گفتمان اصلاح‌طلبی و دولت اصلاحات سرعت بخشید. در این دوران، تحول و تحرکی نوین در جامعه آغاز شد و همگام با اصلاحات، واژگان جدیدی مانند جامعه مدنی، قانون، توسعه، دموکراسی و ... در فرهنگ سیاسی کشور وارد شد. از این رو، دوره سوم تاریخ انقلاب اسلامی دوره عبور از جامعه بسته دوران جنگ به آزادی‌های مدنی بود. تحقق جامعه مدنی با تأکید بر دموکراسی و الزامات آن از جمله آزادی بیان در جریان اصلاحات محوریت داشت.

در این دوره، گفتمان اصلاحات توانست با طرح مباحثی مانند ارتقای وضعیت زنان، ارتقای منزلت زن، افزایش آزادی‌ها، رفع تبعیض میان زنان و مردان و به‌طور کلی اندیشه‌های برابری خواهانه، وعده فضای باز فرهنگی و افزایش آزادی‌های فردی و اجتماعی و برداشت روشنفکرانه و مدرن از دین، زنان ایرانی را به مثابه عاملان سیاسی به عرصه انتخابات و انتخاب این گفتمان فراخواند. تعریف جایگاه زن در گفتمان اصلاحات در مقایسه با تعریف از جایگاه زن در گفتمان‌های ارزش‌گرایی و نیز توسعه و سازندگی نشان می‌دهد که این موضوع یکی از عوامل بنیادین شکل‌گیری مسائل زنان از جمله نوع پوشش اجتماعی آنان در این دوره بوده است. در حالی که گفتمان ارزش‌گرایی بر نقش محوری زن در خانواده به مثابه همسر-مادر تأکید داشت و گفتمان توسعه در دوره سازندگی با حفظ رویکرد جنسیتی به زنان، آنان را بخشی از نیروی جامعه

برای تحقق توسعه اقتصادی می‌دانست، گفتمان اصلاحات، زنان را نه فقط در نقش مادر-همسر، بلکه در جایگاه نیروی مشارکت داده شده در توسعه تعریف کرد. در این دوره، سینمای زنان مسیری را آغاز کرد که امکان بازنمایی زن به منزله سوژه فعال تاریخی فراهم شد و برساخت هویت و الگوی جنسیتی نقش زنان در عرصه‌ای گسترده‌تر تعریف شد و به عرصه مسئولیت‌های اجتماعی، سیاسی و اقتصادی تسری یافت.

مباحث مربوط به برساخت هویت و نقش جنسیتی زنان، از جمله حوزه‌هایی است که در سال‌های اخیر گسترش بسیاری در محافل دانشگاهی و سیاسی-اجتماعی یافته است. این امر تا حدود زیادی بازتاب تغییرات نظام‌های فرهنگی، اجتماعی و سیاسی است که باعث شد به برساخت هویت جنسیتی از منظر تازه‌ای نگریسته شود. در این میان سینما یکی از مهم‌ترین و گسترده‌ترین ابزار رسانه‌ای مدرن واسطه و میانجی بین آگاهی‌های فردی و ساختارهای گسترده اجتماعی و سازنده معنا، در تولید و بازتولید نقش‌های زنانه و مردانه و هویت جنسیتی سهم بسزایی دارد. بخشی از آگاهی، دانش و الگوهای نقش جنسیتی بستگی به محتوای رسانه‌ها، به ویژه فیلم و سینما، دارد که مبتنی بر ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی نابرابر و نوعی نظام بازنمایی الگوها و هنجارهای جنسیتی در چارچوب گفتمان حاکم است.

هنجارهای جنسیتی در رسانه‌های جمعی به صورتی بازنمایی شده‌اند که مردان به صورت انسان‌هایی مدیر، مدبر و فعال به تصویر کشیده می‌شوند. عرصه عمومی فضای رمزگذاری مردانه‌ای شده است که روابط اجتماعی را تولید می‌کند و در مقابل زنان همواره بر اساس جنسیتشان در فضای خصوصی خانه که دال بر ارزش‌های دست‌دومی مانند مراقبت، شوهرداری و باروری است به صورت همسر، مادر و دختر ایفای نقش کرده‌اند. از نظر فمینیست‌ها در

رسانه‌های جمعی، زنان معمولاً در حکم ابژه یا موجودی درجه دوم و حاشیه‌ای بازنمایی می‌شوند. یکی از انتقادهای عمده فمینیسم نسبت به فرهنگ رسانه‌ای، نادیده گرفته شدن زنان به عنوان مقوله‌ای اجتماعی و به حاشیه رانده شدن آنان است. رسانه‌ها با نشان دادن مردان و زنان به این صورت، بر ماهیت طبیعی نقش‌های جنسیتی و عدم برابری جنسی صحنه می‌گذارند. پژوهشگران فمینیست باتکیه بر مفاهیم و روش تحلیلی نظری، موقعیت زنان در جامعه را مطالعه کرده، تلاش کرده‌اند مناسبات جنسیتی مردسالارانه در این رسانه فرهنگی را به نقد بکشند.

جنسیت به عنوان یک برساخته گفتمانی در پرتو مناسبات قدرت و مقاومت مندرج در آن، درون یک بستر سیاسی و اجتماعی ساخته می‌شود و مرزهای تعیین کننده هویت‌های جنسیتی زنانه/مردانه را تثبیت می‌کند. بر این مبنا، جنسیت تمام روابط اجتماعی زن و مرد و فضاهای خصوصی و عمومی را در برمی‌گیرد. نظریه پردازان فمینیست برای رسیدن به تعریفی دقیق‌تر برای بازنمایی هویت جنسیتی، بین «جنس» و «جنسیت» تمایز قائل می‌شوند. آنها تعریف «جنس» را به تفاوت‌های بیولوژیک و جنسی میان زن و مرد محدود می‌کنند و «جنسیت» را در مقابل آن امری فرهنگی و تاریخی تلقی می‌کنند. تفاوت‌های جنسی امری زیستی، واقعی و قابل مشاهده است. در مقابل، «جنسیت» شامل هنجارها، نقش‌ها، رفتارها، کنش‌ها و اندیشه‌های اجتماعی است که فرهنگ یک جامعه را می‌سازد و رسانه‌ها به ویژه سینما به نوبه خود سهم بسزایی در نهادینه کردن فرهنگ نظام حاکم دارند.

رسانه‌ها به طور عام و سینما به طور خاص، ارزش‌ها را در بین اعضای فرهنگ یک جامعه تولید و بازتولید می‌کنند. ما جهان را از طریق مجموعه سازمان یافته‌ای از مقوله‌ها یا مفاهیم کلی درک کرده، به آن معنا می‌بخشیم.

معانی و بازنمایی نظم مسلط برساخته‌ای فرهنگی و اجتماعی‌اند، اما ایدئولوژی و گفتمان سعی می‌کنند آن معانی و بازنمایی را «امری طبیعی» جلوه دهند.

سینما به خاطر نقش برسازنده و بازتولیدکننده هنجارها و مناسبات جنسیتی، حوزه‌ای مطلوب برای مطالعات جنسیتی و بازنمایی هویت زنانه فراهم می‌کند. امر بازنمایی نشان‌دهنده چگونگی استفاده از کلیشه‌سازی از جنسیت زنانه در جهت تداوم روابط قدرت و نظم گفتمانی حاکم، این پرسش اساسی را مطرح می‌کند که در پرتو نگاه گفتمان غالب، کدام زنان امکان این را می‌یابند تا در بازنمایی تصویر در دوره‌ای از تاریخ دیده شوند؟ بنابراین، در وهله اول باید به بررسی شیوه‌ای پرداخت که در درون شبکه‌ای از روابط قدرت و دانش فیلم‌سازی و سینمای فمینیستی تصویر چه کسانی بازنمایی و چه کسانی حذف و فراموش خواهند شد؟

برای دستیابی به این امر، باید بافت زمینه‌ای و گفتمان اثر و فیلم‌هایی که «جنسیت» را تعیین و بازتولید می‌کنند تحلیل کرد. در پرتو شرحی توصیفی از مفهوم هویت جنسیتی، چگونگی بازنمایی زن به مثابه یک ساخت معنایی، تاریخی و فرهنگی در آثار سینمایی را واکاوی خواهیم کرد. به این منظور، پس از تأمل نظری در باب مفهوم «جنسیت» و برساخت هویت زنانه به معرفی چند اثر سینمایی از زنی که در دوره‌ای از تاریخ سینمای بعد از انقلاب دلیل فروش فیلم‌ها بود می‌پردازیم تا از قبل آن چگونگی برساخته شدن هویت جنسیتی زن در سینمای گفتمان حاکم را مورد مذاقه قرار دهیم.

\*\*\*

به‌غیراز تحول و تحرک اجتماعی و سیاسی که در فضای جامعه برای همگان باز شد، یکی از اتفاقاتی که بعد از دوم خرداد ۷۶ و در دولت اصلاحات افتاد

برای هم‌نسلان من و دانشجویان آن دوره به‌ویژه در حوزه زنان اتفاق منحصربه‌فردی بود که در سینما رخ داد. در این دوره، سینمای زنان مسیری را آغاز کرد که امکان بازنمایی زن به‌منزله سوژه فعال تاریخی فراهم شد و ما دختران و دانشجویان جوان آن زمان پس از سال‌ها که از انقلاب گذشته بود توانستیم تصویری از الگوی زن آرمانی را که بازنمایی‌کننده نقش‌های جنسیتی مدرن بود در فیلم‌های عامه‌پسند و فمینیستی آن دوران ببینیم. در بخش آخر این کتاب تعدادی از فیلم‌های آن دوران را که در آنها با بازی هدیه تهرانی نقش‌های جنسیتی سنتی زنان در جامعه مردسالار را به چالش کشیده شده است بررسی خواهیم کرد.