مطالعات زنان سال ۴، شماره‌ی ۳ | زمستان ۱۳۸۵ | صص. ۲۳-۴۰

# عوامل اجتماعی مؤثر بر شکل‌گیری سینمای زن در ایران

دکتر اعظم راودراد
دانشیار و عضو هیئت علمی گروه ارتباطات، دانشگاه تهران
مسعود زندی
کارشناس ارشد علوم ارتباطات، دانشگاه تهران

**چکیده**

هدف از این پژوهش بررسی عوامل ساختاری مؤثر بر شکل‌گیری سینمای زن، بعد از دوم خرداد ۱۳۷۶ است. این پژوهش در صدد پاسخ دادن به این سوآل است که عوامل ساختاری مؤثر بر شکل‌گیری این موج‌فیلم کدام اند و این عوامل چه‌گونه باعث تفاوت در بازنمایی زن در سینمای ایران و به‌ویژه سینمای بعد از دوم خرداد می‌شود.

در این پژوهش که با روش مطالعه‌ی اسنادی صورت می‌گیرد، سعی شده‌است با توجه به وضعیت ایران و موج‌فیلم مورد نظر، به بررسی و تشریح شرایط ساختاری چهارگانه‌یی که طبق نظریه‌ی *هواکو* در شکل‌گیری یک موج‌فیلم مؤثر اند پرداخته‌شود.

یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که در سینمای بعد از دوم خرداد، دلایلی چون لغو کمیسیون فیلم‌نامه، کاهش سانسور، حمایت خاص از موضوعات مربوط به زنان در فیلم‌نامه‌ها، افزایش کارگردانان زن، تغییر در وضعیت اجتماعی زنان، و شکل‌گیری سازمان‌های غیردولتی زنان، شرایط ساختاری چهارگانه‌ی لازم برای شکل‌گیری سینمای زن فراهم آورد.

**واژگان کلیدی**

شرایط ساختاری؛ بازنمایی؛ سینمای زن؛ تغییرات اجتماعی؛ ژانر؛

Archive of SID

www.SID.ir

هدف از این پژوهش بررسی عوامل ساختاری و زمینه‌های مؤثر در شکل‌گیری سینمای زن بعد از دوم خرداد و نیز درک نوع نگاه این سینما به زن است. با بررسی و مقایسه‌ی فیلم‌های سینمایی قبل و بعد از خرداد ۱۳۷۶ درمی‌یابیم که محتوای اصلی بیش‌تر فیلم‌های بعد از این تاریخ مربوط به مسائل زنان است. زنان، دارای نقش‌های اصلی و حضوری چنان چشمگیر اند که می‌توان از شکل‌گیری سینمایی به نام «سینمای زن» در این دوره سخن گفت. هدف این پژوهش پاسخ به این سوآل است که عوامل ساختاری مؤثر در شکل‌گیری این موج‌فیلم کدام اند و این عوامل ساختاری چه‌گونه باعث تفاوت در بازنمایی زن در سینمای ایران قبل و بعد از دوم خرداد می‌شود.

## طرح مسئله

در نوشتار حاضر سعی شده‌است با استفاده از نظریه‌ها و پژوهش‌های مرتبط با جامعه‌شناسی سینمای جهان و تطبیق آن‌ها با شرایط ایران، مدلی تحلیلی برای شکل‌گیری موج‌های جدید سینمایی و در این‌جا به‌طور مشخص سینمای زن ارائه شود. برای این کار از مباحث بازتاب و هم‌چنین مدل تحلیلی *هواکو*[1] (۱۳۶۱) کمک گرفته‌شد تا با تحلیل شرایط اجتماعی ایران در دوره‌ی پس از انقلاب اسلامی و تعریف سینمای زن، به این سوآل پاسخ داده‌شود که چه شرایط ساختاری‌یی موجب شکل‌گیری موج سینمای زن در ایران شد؛ یا به‌عبارت‌دیگر، تغییر کدام عوامل اجتماعی در ساختار جامعه موجب شکل‌گیری این سینما پس از دوم خرداد شد.

مسئله‌ی بازتاب جامعه در سینما با عنوان «نظریه‌ی آینه»، به‌وسیله‌ی جامعه‌شناسان سینما، *جاروی*[2] (۱۹۹۹) و *سورلن*[3] (۱۳۷۹) بسیار مورد بحث قرار گرفته‌است. این بازتاب را که در سطوح مختلف قابل‌ردیابی است، تنها می‌توان با انجام پژوهش‌های عملی و مقایسه‌ی شرایط اجتماعی با شرایط به‌تصویرکشیده‌شده در فیلم‌ها مورد مطالعه قرار داد. به همین دلیل در این نوشتار علاوه‌بر استفاده از دیدگاه نظری جامعه‌شناسی سینما و بومی نمودن آن با شرایط ایران، عوامل اجتماعی مؤثر بر شکل‌گیری یک ژانر سینمایی خاص نیز مورد بررسی قرار خواهدگرفت و با توجه به این‌که در حال حاضر مسائل مربوط به زنان در سطحی گسترده مورد مطالعه قرار گرفته‌است بهتر دیدیم با مطرح کردن موج سینمای زن، توجه اندیش‌مندان را به بعد هنری و سینمایی این مطالعات جلب کنیم.

[1] *Huaco, George A.*
[2] *Jarvie, Ian C.*
[3] *Sorlin, Pierre*

Archive of SID

www.SID.ir

## سینمای زن

سینمای زن مفهوم گسترده‌یی است که تعابیر متفاوتی از آن صورت می‌گیرد؛ مثلاً فمینیست‌ها معتقد اند «سینمای زن، سینمایی است که تفاوت‌های جنسی را از دیدگاه زنان بیان می‌کند و نوعی بررسی انتقادی را در زمینه‌ی رابطه‌ی نامتوازن قدرت بین زن و مرد نشان می‌دهد. در این نوع سینما قواعد سینمای تجاری و کلاسیک، که تصاویری قالبی از زنان را نشان می‌دهند و غالباً زنان را در حاشیه و سایه‌ی مردان نگه می‌دارند، شکسته می‌شود» (اسمیلیک[1] ۴۲:۲۰۰۱)؛ اما در این پژوهش هرجا سخن از سینمای زن به میان می‌آید مقصود سینمایی است که موضوع اصلی و درون‌مایه‌ی فیلم‌های آن در مورد زنان است و زنان حضوری چشمگیر و قدرت‌مند در آن دارند.

«ژانر»[2] واژه‌یی فرانسوی و به معنی سبک یا نوع است که قدمتی به اندازه‌ی هنر سینما دارد. «ژانر به معنی گروه فیلم‌هایی است که طرح قصه، تیپ شخصیت‌ها، محل وقوع قصه، تکنیک‌های فیلم‌سازی، و مضامین مشابه و مشترکی دارند. این وضعیتِ مشابه آن‌قدر در فیلم‌های متعدد تکرار شده‌است که به‌روشنی می‌شود تمام این آثار را در گروهی خاص طبقه‌بندی کرد. محبوب‌ترین ژانرهای سینمایی عبارت اند از ژانرهای گنگستری، کارآگاهی، جنگی، ترسناک، وسترن، موزیکال، کمدی، و مهیج.» (کنیگزبرگ[3] ۱۱۸:۱۳۷۹).

در این پژوهش منظور ما از ژانر، تکنیک‌های فیلم‌سازی و سینمایی صرف نیست؛ بلکه مقصود، مضامین و درون‌مایه‌های مشترک و مشابه در موضوعات فیلم است، به گونه‌یی که بتوان آن‌ها را در یک مقوله دسته‌بندی کرد. براین‌اساس، ژانر سینمای زن به معنای سینمایی است که دارای ویژگی‌های مشترک بر پایه‌ی موضوعات زنان باشد.

## پیشینه‌ی تجربی موضوع

*اسکولز*، *بوفکین*، و *لانگ*[4] (۲۰۰۲) در پژوهشی با عنوان «بازنمایی اقلیت‌های نژادی-قومی و زنان در فیلم‌های مدرن» با استفاده از نظریه‌های فمینیستی به بررسی و تحلیل شیوه‌ی بازنمایی زنان و اقلیت‌های قومی-نژادی در فیلم‌های مدرن هالیوود پرداخته‌اند. یافته‌های پژوهش آنان نشان داد که اگرچه تصویر اقلیت‌ها در مقایسه با مطالعات قبلی ارتقا یافته و مثبت‌تر شده‌است، اما هنوز موقعیت زنان سینمای هالیوود و نقش آنان، در حاشیه‌ی

[1] *Smelik, Anneke*
[2] Genre
[3] *Konigsberg, Ira*
[4] *Eschholz, Sarah*, *Jana Bufkin*, and *Jenny Long*

Archive of SID

www.SID.ir

نقش‌های کلیدی بازنمایی می‌شود و تصاویر ارائه‌شده از زنان و اقلیت‌ها متأثر از تصورات قالبی و سنن موجود در جامعه است.

پژوهش‌هایی که در مورد سینمای ایران صورت گرفته، بیش‌تر به بررسی ابعاد فنی، زیبایی‌شناختی، و بصری فیلم پرداخته‌است. تعداد کمی نیز به رابطه‌ی کلی میان فیلم و جامعه اشاره کرده‌اند که می‌توان آن‌ها را به دو دسته‌ی کلی تقسیم نمود؛ دسته‌ی اول پژوهش‌هایی است که درباره‌ی محتوای فیلم‌های سینمایی و نقش زن در آن‌ها صورت گرفته‌است (جمعدار ۱۳۷۳؛ راودراد ۱۳۸۰؛ اجلالی ۱۳۷۴؛ رفیع‌پور ۱۳۷۸)، و دسته‌ی دوم پژوهش‌هایی است که در آن‌ها بیش‌تر به رابطه‌ی میان سبک‌های سینمایی و شرایط اجتماعی پیدایش آن‌ها پرداخته‌است. در این نوشتار به پژوهش‌های دسته‌ی دوم می‌پردازیم.

*رجب‌زاده* (۱۳۷۸) در پژوهشی با عنوان «رآلیسم اجتماعی در سینمای ایران و نقش آن در افکار عمومی» به بررسی زمینه‌های اجتماعی شکل‌گیری واقع‌گرایی در سینمای دهه‌ی هفتاد و اواسط دهه‌ی هشتاد در ایران پرداخته‌است. نویسنده با استفاده از تحلیل محتوای فیلم‌های این دوره معتقد است نوعی نورآلیسم اجتماعی در سینمای ایران اتفاق افتاده، که هدف‌اش اوضاع کنونی جامعه‌ی خود است. وی معتقد است بعد از جنگ، سینمای ایران با بهره‌گیری از مؤلفه‌ها و عناصر مستند، به ساختاری واقعی دست یافته و یکی از دلایل درخشش آن در محافل جهانی و دریافت جوایز بین‌المللی همین گرایش سینمای ایران به کشف و جست‌وجوی وقایع اجتماعی و واقع‌گرایی است.

*حسینی‌زاد* (۱۳۷۴) در پایان‌نامه‌ی دکتری خود با عنوان «تحولات اجتماعی و سینمای ایران» با استفاده از مدل تحلیلی جامعه‌شناسی سینمای *هواکو* به بررسی تغییرات اجتماعی و شکل‌گیری ژانرها و موج‌های سینماییِ تاریخ سینمای ایران، از آغاز تا ۱۳۷۰ می‌پردازد. روش مطالعه‌ی او، تحلیل محتوا و مطالعه‌ی اسنادی فیلم‌ها و تحولات اجتماعی سینمای ایران است.

در این پژوهش‌ها، که هریک گامی است در راه توسعه‌ی دیدگاه جامعه‌شناختی نسبت به سینمای ایران، به لحاظ محدوده‌ی زمانی، به سینمای معاصر به‌ویژه سینمای پس از جنگ و دوم خرداد پرداخته‌نشده‌است؛ دوره‌یی که تغییر ساختار و شرایط جامعه باعث شکل‌گیری سینمای زن و حضور گسترده‌ی زنان در فیلم‌ها شد. این نوشتار به مقایسه‌ی این حضور، قبل از خرداد ۱۳۷۶ و پس از آن تا سال ۱۳۸۲ می‌پردازد.

Archive of SID

www.SID.ir

## چهارچوب نظری پژوهش: نظریه‌ی *هواکو*

*هواکو* در اثر معروف خود ***جامعه‌شناسی سینما*** (۱۳۶۱) به بررسی و تجزیه و تحلیل تأثیر شرایط اجتماعی بر سینما و نحوه‌ی بازتاب این تأثیرات در فیلم‌ها می‌پردازد. سوآلی اساسی، که *هواکو* کوشید تا مطالعات‌اش را بر پایه‌ی آن سامان دهد این بود که موج‌ها و سبک‌های کامل و هم‌گون سینمایی با چه شرایط اجتماعی پدید آمده، رشد کرده، و رو به زوال می‌روند. وی در جست‌وجوی موج‌فیلم‌های هم‌گون از نظر سبک به سه دسته فیلم‌های اکسپرسیونیستی[1] آلمان، اکسپرسیوْ-رآلیستی[2] شوروی، و نورآلیستی[3] ایتالیا می‌رسد و آن‌ها را با در نظر گرفتن شرایط اجتماعی معاصر و علل شکل‌گیری‌شان مطالعه می‌نماید. مطالعه‌ی وی نشان می‌دهد که برای پیدایش یک موج‌فیلم چهار شرط ساختاری و اساسی باید وجود داشته‌باشد:

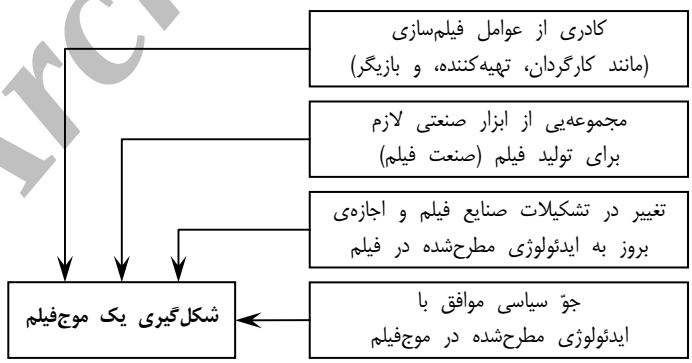
۱- گروهی از کارگردانان، فیلم‌برداران، مونیتورها، بازیگران، و دیگر تکنسین‌ها؛

۲- مجموعه‌یی از ابزار صنعتی لازم برای تولید فیلم؛

۳- وجود موقعیتی در تشکیلات صنایع فیلم که با ایدئولوژی مطرح‌شده در این فیلم‌ها هماهنگی داشته‌باشد و یا دست‌کم به آن اجازه‌ی بروز دهد؛

۴- جوّی سیاسی که با ایدئولوژی مطرح‌شده در این موج‌ها هماهنگی داشته‌باشد و یا دست‌کم به آن اجازه‌ی بروز دهد.

مدل *هواکو* که در این پژوهش پایه‌ی کار ما قرار گرفته‌است در **نمودار ۱** دیده‌می‌شود.




**نمودار ۱- مدل نظری جورج هواکو**

[1] Expressionist
[2] Expressive Realist
[3] Neorealist

Archive of SID

www.SID.ir

قصد ما بر آن است تا شرایطی ساختاری را که *هواکو* معتقد است برای شکل‌گیری یک موج‌فیلم ضروری است، در مورد سینمای زن مستند سازیم؛ بنابراین به بررسی هریک از این شرایط در سینمای بعد از انقلاب در سه دوره‌ی جنگ، سازندگی، و اصلاحات می‌پردازیم و نشان می‌دهیم که در دوره‌ی سوم چه دگرگونی‌ها و تغییراتی باعث شکل‌گیری این سینما شد.

## روش پژوهش

در این نوشتار برای مطالعه‌ی سینما، روش «برون‌نگر» یا همان دیدگاه جامعه‌شناسانه را در نظر گرفتیم. در روش برون‌نگر اعتقاد بر این است که فیلم پدیده‌یی است اجتماعی؛ یعنی هم فیلم‌ساز و هم تماشاگر محصول تأثیرات همه‌جانبه‌ی جامعه اند. فرضیه‌ی اساسی این روش آن است که فیلم‌ساز و فیلم آینه‌ی تمام‌نمای زمان خود اند و به‌عنوان نمونه می‌توان از پژوهش‌های *کراکوئر*[1] نام برد که به تجزیه و تحلیل ارزش‌مند و روان‌شناسانه‌ی فیلم‌های آلمانی بین سال‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ پرداخت. درون‌مایه‌ی اصلی کتاب وی به نام ***از کالیگاری تا هیتلر***[2] (۱۹۴۷) این است که «تمایلاتی که منجر به پذیرش نازیسم در آلمان شد در فیلم‌های این دوره منعکس شده‌است.» (برگرفته از جینکز[3] ۱۷۱:۱۳۸۱).

اطلاعات مورد نیاز این نوشتار با استفاده از منابع کتابخانه‌یی، مطالعه‌ی اسنادی، و با دریافت یک دیدگاه تاریخی به دست آمده‌است. با استفاده از این اطلاعات و مقایسه‌ی آن‌ها با فرآیند شکل‌گیری سینمای زن، به بررسی عوامل ساختاری چهارگانه‌ی *هواکو* در بازنمایی زن در سینمای ایران و شکل‌گیری سینمای زن پرداخته‌ایم و معادل ایرانی چهار شرط ساختاری *هواکو* را برای شکل‌گیری موج‌فیلم سینمای زن، تشریح کرده‌ایم. فرضیه‌ی اصلی نیز این است که شرایط و تغییرات ساختاری در جامعه، رابطه‌یی معنادار با نحوه‌ی بازنمایی زن در سینمای ایران دارد.

## فرآیند شکل‌گیری سینمای زن در ایران

در این قسمت برای توصیف و تبیین عوامل ساختاری، در ابتدا سینمای پس از انقلاب را در سه دوره‌ی زمانی جنگ، بازسازی و اصلاحات بررسی می‌کنیم. هریک از این دوره‌ها

[1] *Kracauer, Siegfried*
[2] ***From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film***
[3] *Jinks, William*

Archive of SID

www.SID.ir

دارای نقاط عطفی در تاریخ جامعه‌ی ایران اند، که به همین دلیل معیار انتخاب ما قرار گرفتند.

### ۱- دوره‌ی جنگ (۱۳۵۹-۱۳۶۷): شرایط نامساعد

از ۱۳۵۷ تا ۱۳۶۲ به علت شرایط هیجانی پس از انقلاب و آشفتگی اوضاع فرهنگی کشور مقررات شفافی برای تولیدات سینمایی اعمال نمی‌شد. در دوره‌ی ۱۳۵۷ تا ۱۳۶۲، که دوره‌ی برزخ نامیده‌شد، شاهد تولید اندکی فیلم‌های هنری بودیم که جملگی آن‌ها به دلیل بی‌حجابی هنرپیشه‌های زن، اجازه‌ی اکران نیافتند. آشفتگی بازار نمایش فیلم، مشخص نبودن معیارهای حاکم بر اکران فیلم، و پدیده‌ی «سینماسوزان» در این زمان اتفاق افتاد. در این پژوهش، این دوره را دوره‌ی غیبت زن در سینمای ایران نام نهادیم؛ زیرا به لحاظ انگاره‌های منفی ناشی از حضور زن در سینمای کاباره‌یی و فیلم‌سازی قبل از انقلاب، مسئولان سینمای پس از انقلاب اقدام به حذف عنصر زن در فیلم‌ها کردند و بدین‌گونه زنان در حاشیه قرار گرفتند. «عدم قطعیت در مورد این‌که چه چیزی مجاز است، به غیبت زنان در فیلم‌ها منجر شد» (عیسا و ویتاکر[1] ۲۹:۱۳۷۹). *نفیسی* معتقد است: «در اوایل دهه‌ی ۱۳۶۰ یک دستور زبان و زیبایی‌شناختی نگاه کردن و حجاب بر پایه‌ی تمایز جنسی رشد یافت که به لباس (بلند و گشاد) شخصیت‌ها شکل می‌داد و نیز به رفتار موقرانه، نبود تماس فیزیکی بین زنان و مردان، و نگاه غیرمستقیم شکل می‌بخشید. در پی این سیاست، فیلم‌برداری کلوزآپ از چهره‌ی زنان حذف، و زنان بیش‌تر در لانگ‌شات و نقش‌های غیرفعال تصویر شدند.» (برگرفته از عیسا و ویتاکر ۳۰:۱۳۷۹). در این دوره با پاک‌سازی و حذف بیش‌تر هنرپیشه‌های زن و کارگردانان قبل از انقلاب، نه‌تنها زمینه‌یی برای گسترش نقش زن در سینما ایجاد نشد، بلکه نخستین شرط ساختاری لازم برای شکل‌گیری یک موج‌فیلم (از نظر *هواکو*)، که در گذشته وجود داشت، در این دوره از بین رفت.

در سال ۱۳۶۲ «بنیاد سینمایی فارابی» و «حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی» شکل گرفت. هدف بنیاد فارابی ارائه‌ی تعریفی اسلامی از سینما و توصیف الگویی جدید برای تولیدات فرهنگی بود. در آذرماه ۱۳۶۲ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی با مصوبه‌ی هیئت دولت، «کمیسیون فیلم‌نامه» را زیر نظر اداره‌ی نظارت و ارزش‌یابی این وزارت تشکیل داد که این امر از یک طرف محدودیت زیادی را برای فیلم‌سازان ایجاد کرد و از طرف دیگر به دلیل این‌که موافق ایدئولوژی طرح مضامین زنانه در فیلم‌ها نبود، حضور زنان را نیز در سینما محدودتر کرد. «در این کمیسیون قبل از شروع به ساخت فیلم، دفترچه‌یی

[1] *Issa, Rose*, and *Sheila Whitaker*

Archive of SID

www.SID.ir

به تهیه‌کننده و کارگردان داده‌می‌شد تا کادر فیلم‌سازی خود را مشخص کند و نیز قبل از شروع فیلم‌برداری می‌بایست تهیه‌کننده عکس گریم آزمایشی بازیگران را در اختیار این شورا قرار می‌داد. در این دفترچه، علاوه‌براین، توصیه‌هایی در مورد چه‌گونگی زاویه‌ی فیلم‌برداری از هنرپیشه‌ی زن، پوشش زن، و موارد دیگر اعمال می‌شد.» (طالبی‌نژاد ۱۳۷۷:۶۰).

در این سال‌ها زنان به‌ندرت در نقش‌های اصلیِ فیلم‌ها ظاهر می‌شوند و در صورت حضور، بیش‌تر به صورت زنی سنتی که در محیطی روستایی زندگی می‌کند به تصویر کشیده‌می‌شوند؛ مثل شخصیت زن فیلم‌های «مادیان (علی ژکان ۱۳۶۳)» و «باشو، غریبه‌ی کوچک (بهرام بیضایی ۱۳۶۴)» که فاقد شغل و تحصیلات است. نتایج یکی از پژوهش‌ها نشان می‌دهد که «در سال ۱۳۶۰ در فیلم‌ها تنها یک نقش معلم و در ۱۳۶۱ یک زن پزشک دیده‌می‌شود. از ۱۳۶۱ تا ۱۳۶۴، هیچ زن شاغلی در میان ۱۷۵ فیلمِ به‌نمایش‌درآمده دیده‌نمی‌شود.» (همتی ۱۳۷۸:۸۷).

در این دوره به دلیل این‌که جنگ ذاتاً عنصری مردانه است، زنان جایگاهی در فیلم‌های جنگی ندارند. علت عمده‌ی این حذف فیزیکی به حجاب برمی‌گردد. هنوز ضوابط روی پرده مشخص نشده‌بود و بنابراین بیش‌تر کارگردانان ترجیح می‌دادند برای این که در گرفتن پروانه‌ی نمایش با مانع روبه‌رو نشوند، از همان آغاز زن را از داستان و روایت فیلم حذف کنند. در فیلم‌های پرفروش این دهه مثل «برزخی‌ها (ایرج قادری ۱۳۶۱)»، «عقاب‌ها (ساموئل خاچکیان ۱۳۶۴)»، «بایکوت (محسن مخملباف ۱۳۶۴)»، و «کانی‌مانگا (سیف‌الله داد ۱۳۶۷)» داستان فیلم‌ها بیش‌تر در جبهه و فضایی مردانه، که زنان در آن غایب اند، می‌گذرد. «بنا به آمار به‌دست‌آمده در پژوهش‌ها، زنان در این دوره در نقش اصلی ظاهر نمی‌شوند. در سال ۱۳۶۶ حضور زنان به‌عنوان شخصیت اصلی در ۳۷ فیلم ساخته‌شده بسیار پایین بود؛ به‌طوری که در ۲۵ فیلم، شخصیت اصلی داستان را مردان، در سه فیلم زنان، و در هفت فیلم به‌طور مساوی نقش داشتند. در ۱۳۶۷ در هیچ‌کدام از فیلم‌های تولیدشده، زنان شاغل تصویر نشده‌اند.» (نفیسی؛ برگرفته از عیسا و ویتاکر ۱۳۷۹:۱۹).

مهم‌ترین رویدادی که در این دوره اتفاق افتاد شکل‌گیری جشنواره‌های فیلم بود. «در کنار تحریم فیلم‌های خارجی و حمایت از صنایع فیلم داخلی می‌توان به گسترش و ایجاد جشنواره‌های فیلم فجر (۱۳۶۱)، جشنواره‌ی فیلم کودک و نوجوان (۱۳۶۴)، جشنواره‌ی بین‌المللی فیلم‌های آموزشی و تربیتی رشد (۱۳۶۴)، و جشنواره‌ی هنری-ادبی روستا (۱۳۶۵) اشاره کرد.» (محمدی ۱۳۸۰:۵۲۸). مهم‌ترین این جشنواره‌ها، جشنواره‌ی سالانه‌ی فیلم فجر بود که در ۱۳۶۱ برای اولین بار راه‌اندازی شد. این جشنواره از لحاظ فراهم آوردن امکان

Archive of SID

www.SID.ir

گفت‌وگو، برخورد آرا و نظرات، و فراهم آوردن بازار فیلم تأثیری مهم در رشد و اعتلای سینمای کشور داشت و توانست سینمای ایران را به جهانیان معرفی کند. بدین‌ترتیب در دهه‌ی ۱۳۶۰ یکی از شرایط ساختاری چهارگانه، یعنی مجموعه‌یی از ابزار صنعتی لازم برای تولید فیلم فراهم شد و با پوشش خبری مناسب جشنواره و معرفی کردن فیلم‌های برتر، برخی وزارت‌خانه‌ها و شرکت‌ها به حمایت از صنایع فیلم‌سازی پرداختند.

به‌رغم این تحولات، مشاهده می‌شود که فیلم‌های با موضوع زن، در جشنواره نیز مورد بی‌مهری قرار می‌گیرند. «غیبت و نادیده گرفتن زن در سینمای دهه‌ی شصت چنان راه افراط پیمود که داوران چهارمین و پنجمین جشنواره‌ی فیلم فجر با ابراز طرح غیراصولی زن در فیلم‌ها از اعطای جایزه به بهترین بازیگران زن در جشنواره‌ی این سال‌ها خودداری کردند؛ درحالی‌که *سوسن تسلیمی* همان سال در فیلم «مادیان (علی ژکان ۱۳۶۴)» یکی از بهترین بازیگران زن تاریخ سینمای ایران بود» (صدر ۲۸۱:۱۳۸۱).

در تحلیل کلان می‌توان گفت که بعد از انقلاب، یعنی از ۱۳۵۸ تا ۱۳۶۸، گرایش و گفتمانی در سطح جامعه شکل گرفت که موجب احیا و تجدید سنت‌گرایی به‌عنوان ایدئولوژی برتر در مقابل ایدئولوژی‌های مدرن شد و به تمامی سطوح زندگی اجتماعی شکل بخشید. این ایدئولوژی، به زنان به‌عنوان یک گروه اجتماعی و بخشی از جامعه، اجازه‌ی حضور نمی‌داد. شواهد تأیید این ادعا را می‌توان در حاشیه‌نشینی زنان در سطوح مدیریتی و نقش‌های فرعیِ ملودرام‌های خانوادگی در سطوح هنری جامعه پیدا کرد.

با پایان جنگ، سینمای ایران به پی‌روی از شرایط اجتماعی وارد مرحله‌یی جدید شد که با ظهور کارگردانان زنی همراه بود که به طرح مسائل اجتماعی زنان پرداختند.

## ۲- دوره‌ی بازسازی (۱۳۶۸–۱۳۷۵): آغاز حرکت به سمت سینمای زن

در دوره‌ی جنگ، موضوع غالب سینمای بعد از انقلابِ ایران مضامین جنگی در ابعاد مختلف بود و بدیهی است با توجه به ماهیت جنگ، که پدیده‌یی مردانه است، زنان در بیش‌تر فیلم‌های این دوره غایب اند.

در میانه‌ی دوره اول با شکل‌گیری جشنواره‌ی فیلم فجر جرقه‌ی به وجود آمدن یکی از عوامل چهارگانه‌ی ساختاری زده‌شد و در دوره‌ی بازسازی، علاوه‌بر حمایت‌های جشنواره از کارگردانان و تهیه‌کنندگان، عوامل دیگری نیز باعث رشد صنعت فیلم شد. «دولت به فیلم‌هایی که توسط بخش دولتی تهیه نشده‌اند یا بخش دولتی در آن‌ها مشارکت نداشته، عمدتاً وام بانکی کم‌بهره می‌دهد. هم‌چنین بعد از انقلاب استودیوهای دولتی (فارابی، ارشاد،

Archive of SID

www.SID.ir

سازمان تبلیغات، و صدا و سیما) با دارا بودن تجهیزات و استودیوها و لابراتوارها به تولید فیلم پرداختند و این مؤسسات امکانات ارزی و سوبسیدهایی را به تهیه‌کنندگان اختصاص می‌دادند. هم‌چنین بخش زیادی از سالن‌های نمایش که در اختیار نهادهایی چون حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات بود مشمول حمایت مالی می‌شدند.» (محمدی ۲۰۶:۱۳۸۰). با این اقدامات یکی از مهم‌ترین شرایط ساختاری، یعنی شکوفایی صنعت فیلم بعد از انقلاب کامل شد.

یکی دیگر از شرایط ساختاری‌یی که بعد از جنگ ایجاد شد، ورود کارگردانان و بازیگران زن به عرصه‌ی سینما بود. «*رخشان‌بنی‌اعتماد*، *پوران‌درخشنده*، *تهمینه‌میلانی*، *مرضیه‌برومند*، و *فریال‌بهزاد*، از جمله‌ی مهم‌ترین کارگردانان زن هستند که در این دوره فیلم‌هایی درباره‌ی زنان ساختند.» (طالبی‌نژاد ۷۲:۱۳۷۷).

تآتر، یکی از منابع مهم تأمین‌کننده‌ی بازیگران زن سینما در این دوره بود. در سال‌های پس از انقلاب به دلیل کم بودن دست‌مزد بازیگران تآتر در مقایسه با سینما، بیش‌تر بازیگران توان‌مند آن جذب سینما شدند. «بازیگرانی چون *فاطمه‌معتمدآریا*، *گوهرخیراندیش*، *فریماه‌فرجامی*، و دیگران از شاخص‌ترین مواردی هستند که نقش‌های فعال زن را در سینمای این دوره بر عهده گرفتند» (همان).

علاوه‌بر تآتر، منابع مهم دیگری نیز چون دانشکده‌های سینمایی و مراکز آموزش سینما، برای تربیت تکنسین فیلم، کارگردان، و بازیگر به کمک سینما آمدند. مراکز آموزش سینما در ایران خصوصاً در سال‌های بعد از انقلاب تنوع زیادی یافت. گروه «سینما-تآتر» وابسته به دانشکده‌ی هنر دانشگاه تهران، با دارا بودن رشته‌های بازیگری و کارگردانی نیروهایی را برای ورود به سینما تربیت کرد. هم‌چنین دانشکده‌ی صدا و سیما نیز در رشته‌های تولید در تلویزیون، کارگردانی، تدوین، و فیلم‌نامه‌نویسی به آموزش نیروهایی برای کار در سینما پرداخت. مرکز اسلامی آموزش فیلم‌سازی در رشته‌های کارگردانی، تهیه‌کنندگی، و بازیگری فعالیت می‌کرد و انجمن سینمای جوان نیز با شعبه‌هایی پراکنده در سطح کشور علاوه‌بر کارکرد آموزشی به جذب افراد می‌پرداخت. علاوه‌بر این موارد، در دهه‌ی هفتاد به دلیل توجه زیاد افراد به سینما، مخصوصاً بازیگری، دولت زمینه را برای فعالیت‌های آموزشی انتفاعی مناسب دید و آموزشگاه‌های سینمایی زیادی با مجوز وزارت ارشاد در سطح تهران و شهرستان‌ها افتتاح شد.» (محمدی ۳۱۹:۱۳۸۰). با ورود این نیروهای تربیت‌شده به حوزه‌های سینمایی، شرط دوم ساختاری، یعنی کادر تعلیم‌دیده‌یی از تکنسین‌های فیلم، کارگردانان، و دیگر عوامل نیز حاصل شد. علاوه‌بر نیروهای تربیت‌شده، کارگردانانی مانند *محسن‌مخملباف*،

Archive of SID

www.SID.ir

*رسول صدرعاملی*، و *رسول ملاقلی‌پور* نیز به صورت تجربی وارد سینما شدند که در دوره‌ی دوم فیلم‌هایی راجع به زنان و به‌ویژه مسائل مربوط به عشق ساختند.

*داریوش مهرجویی* نیز کارگردانی بود که فیلم‌های وی با عنوان‌های زنانه‌ی «بانو (۱۳۷۱)»، «سارا (۱۳۷۲)»، «پری (۱۳۷۴)»، و «لیلا (۱۳۷۵)» به موضوعات مربوط به زنان می‌پرداخت.

*رخشان بنی‌اعتماد* با ساخت فیلم‌های «نرگس (۱۳۷۰)» و «روسری آبی (۱۳۷۳)» و بعدها با ساخت «بانوی اردیبهشت (۱۳۷۶)» و «زیر پوست شهر (۱۳۷۹)» در دوره‌ی اصلاحات، یکی از فیلم‌سازان زنی است که در این دوره وارد عرصه‌ی فیلم‌سازی شد (قوکاسیان ۳۵۷:۱۳۷۸).

*تهمینه میلانی*، که می‌توان او را فمینیست‌ترین فیلم‌ساز زن سینمای ایران نامید، نیز در این دوره وارد عرصه‌ی سینما شد. در آثار او بیش از دیگر فیلم‌سازان زن، مردان مورد بی‌اعتنایی قرار گرفته‌اند. در اولین ساخته‌ی او «بچه‌های طلاق (۱۳۶۸)»، مرد خانواده پدری عصبی و تندخو است که مدام بچه‌ها را کتک می‌زند. در «دیگه چه خبر؟ (۱۳۷۰)»، که یک کمدی خانوادگی است، قهرمان فیلم دختری روشن‌فکر و دانشجوی ادبیات است که در دنیای خیالی خود زندگی می‌کند، اما نمی‌توان او را نماینده‌ی دخترانی دانست که علیه سنت عمل می‌کنند؛ چراکه در پایان فیلم، داستان همیشگی عشق میان دختر فقیر و مرد ثروت‌مند تکرار می‌شود. *میلانی* در دوره‌ی اصلاحات فیلم‌های دیگری مثل «دو زن (۱۳۷۷)»، «نیمه‌ی پنهان (۱۳۷۹)»، «شب‌های تهران (۱۳۷۹ نویسنده‌ی فیلم‌نامه)»، و «واکنش پنجم (۱۳۸۱)» را ساخت که تصویری روشن از زنان تحصیل‌کرده و شاغلِ دارای مهارت‌های اجتماعی یک زن مدرن را ارائه می‌دهد.

در این دوره، تشدید ممیزی و افزایش فشار، منجر به استعفای وزیر ارشاد می‌شود. «در ۱۳۷۱ از ۶۲ فیلم ایرانی تولیدشده، ۵۶ فیلم پروانه‌ی نمایش اخذ می‌کنند. در ۱۳۷۲ از ۳۹۸ فیلم‌نامه تنها ۳۵ فیلم‌نامه تصویب شده‌اند. ۶۱ فیلم‌نامه قابل‌اصلاح و ۳۰۲ فیلم‌نامه غیرقابل‌اصلاح تشخیص داده‌شدند؛ به‌طوری که حتا ارائه‌ی عکس تست بازیگران یا گرفتن مجوز برای تیزرهای تلویزیونی الزامی می‌شود.» (محمدی ۵۱۱:۱۳۸۰).

با یک جمع‌بندی نهایی در مورد ویژگی‌های این دوره و زمینه‌های شکل‌گیری شرایط ساختاری برای موج سینمای زن می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱- ورود کارگردانان و بازیگران زن به حوزه‌ی سینما، که اولین شرط ساختاری برای شکل‌گیری سینمای زن است، در این دوره اتفاق افتاد و برای اولین بار کارگردانان زن مثل *رخشان بنی‌اعتماد* و *تهمینه میلانی* وارد سینما شدند و بازیگران زن مثل *فریماه فرجامی* و

Archive of SID

www.SID.ir

دیگران نیز از حوزه‌ی تآتر به سینما راه یافتند. با ورود فیلم‌سازان و بازیگران زن به سینما، از یک طرف موضوعات مختلف از دید زنانه بازنمایی شدند، و از طرف دیگر مسائل خاص زنان که تا پیش از آن کم‌تر در سینما جنبه‌ی مرکزی پیدا می‌کرد، به شکل وسیع‌تری مطرح شد و ایدئولوژی جدیدی بر پایه‌ی زاویه‌ی دید زنان شکل گرفت که همین امر باعث شد سینمای زن به شکل‌گیری خود نزدیک‌تر شود.

۲- شکوفایی صنعت فیلم بعد از انقلاب با راه‌اندازی استودیوهای دولتی مثل فارابی، ارشاد، سازمان تبلیغات اسلامی، و صدا و سیما، که دارای تجهیزات و لابراتوارهای پیشرفته بود اتفاق افتاد. بنیاد سینمایی فارابی با برگزاری جشنواره‌ی فیلم فجر و حمایت‌های مالی از تهیه‌کنندگان، زمینه‌ی رشد تولید فیلم را فراهم کرد و مراکز دانشگاهی و آموزشگاه‌های سینمایی نیز تربیت کادر سینماگران را برای ورود به سینما بر عهده گرفتند.

۳- تغییر مدیریت‌ها در فاصله‌ی ۱۳۶۸ تا ۱۳۷۱ بیان‌گر یک فضای باز سیاسی در تشکیلات صنایع فیلم بود که اجازه‌ی طرح مضامین سینمای زن را می‌داد. با این تغییرات شاهد ظهور موجی از فیلم‌های واقع‌گرایانه و ساخت فیلم‌هایی چون «نرگس (رخشان بنی‌اعتماد ۱۳۷۰)»و «نوبت عاشقی (محسن مخملباف ۱۳۶۹)» در حوزه‌ی مسائل زنان هستیم.

۴- در این دوره هنوز جو سیاسی‌یی که با ایدئولوژیِ مطرح‌شده در این فیلم‌ها هماهنگی داشته‌باشد و یا دست‌کم به آن اجازه‌ی بروز بدهد، شکل نگرفته‌است. توقیف برخی از فیلم‌های تولیدشده و تشدید ممیزی اعمال‌شده بر فیلم‌نامه، صدور ساخت، نمایش در جشنواره، صدور پروانه‌ی نمایش، نمایش در شهرستان‌ها و نمایشِ خارج از کشورِ فیلم‌ها در اوایل دهه‌ی ۱۳۷۰ از مواردی بود که اجازه‌ی شکل‌گیری موجی از سینمای متفاوت را نمی‌داد.[۱]

## ۳- دوره‌ی اصلاحات: شکل‌گیری سینمای زن

جنبش اصلاحات در دوم خرداد ۱۳۷۶ پی‌آمدهای چشمگیری را در سطح جامعه بر جای گذاشت. «تعداد سازمان‌های غیردولتی زنان (NGO) تا پایان ۱۳۷۹، به ۲۴۸ سازمان رسیده‌است که این آمار نسبت به ۱۳۷۶ به میزان ۲/۷ برابر رشد داشته‌است.»[۲]

---

[۱] مطالب بند ۴ و بخش دیگری از اطلاعات درباره‌ی کمیسیون فیلم‌نامه، مربوط به مصاحبه‌ی محققان با آقای طهماسبی، مدیرکل پژوهشات و مطالعات سینمایی وزارت ارشاد در سال ۱۳۸۲ است.

[۲] برگرفته از آرشیو معاونت امور اجتماعی و توسعه‌ی مشارکت‌های مرکز امور مشارکت زنان

Archive of SID

www.SID.ir

در زمینه‌ی آموزش عالی و افزایش دانشجویان دختر دانشگاه‌ها هم شاهد رشد چشمگیری هستیم. بنا به اطلاعات مرکز آمار وزارت علوم، تحقیقات، و فن‌آوری میزان ورودی دختران به آموزش عالی از ۳۶/۱درصد در ۱۳۷۶ به ۶۲درصد در ۱۳۷۹ افزایش یافته‌است.

نشریات زنان نیز در این دوره رشدی چشمگیر دارند. «مجوز انتشار ۲۴ نشریه با موضوعات زنان و از جمله اولین روزنامه به‌نام ***زن*** از ۱۳۷۶ تا ۱۳۷۹ صورت گرفته‌است. در ۱۳۷۵ تنها ۲۷ مدیرمسئول زن در نشریات وجود داشت که این رقم در ۱۳۷۹ به ۶۱ نفر افزایش یافته‌است.» (بیران ۲۱۴:۱۳۸۱). افتتاح رشته‌های دانشگاهی در زمینه‌ی مطالعات زنان، شکل‌گیری سازمان‌های پژوهشی زنان، بروز تغییرات در حوزه‌ی سینما و قوانین سینمایی نیز از دیگر تحولات صورت‌گرفته در این دوره است.

«رفع سانسور و ممیزی در حوزه‌ی هنر» (بشیریه ۱۸۷:۱۳۸۱) یکی از ویژگی‌های جنبش اصلاحات بود که سینما نیز به‌عنوان یک نهاد اجتماعی از آن تأثیر پذیرفت. با حذف کمیسیون فیلم‌نامه، شورایی دیگر پدید آمد که بیش‌تر نقش حمایتی داشت. «اقدام دیگر معاونت سینمایی وزارت ارشاد، حذف مراحل غیرضروری دیگر از جمله ارائه‌ی عکس گریم آزمایشی، ارائه‌ی فهرست کامل عوامل تولید طبق دفترچه و مواردی از این قبیل بود» (طالبی‌نژاد ۲۰۳:۱۳۷۷) که با این اقدامات سومین عامل ساختاری؛ یعنی تشکیلات صنعت فیلمِ موافق یا دست‌کم تحمل‌کننده‌ی ایدئولوژی موج‌فیلم آینده فراهم شد.

شرط چهارم ساختاری، وجود جو و معیارهای سیاسی موافق یا تحمل‌کننده‌ی ایدئولوژی و سبک موج‌فیلم است که در آن دوره به دنبال فضای باز سیاسی دوم خرداد و برداشتن مقررات سانسور فراهم شد. درواقع جنبش اصلاحات با ترویج جامعه‌ی مدنی، آزادی اندیشه، تساهل، گسترش مشارکت سیاسی، رفع انسداد فرهنگی، کثرت‌گرایی، و توجه به آزادی‌های مدنی-سیاسی، به‌ویژه آزادی مطبوعات، رسانه‌ها، و هنر چهارمین شرط ساختاری را نیز فراهم نمود و باعث شکل‌گیری سینمای کثرت‌گرا در این دوره شد. یکی از مصادیق این کثرت‌گرایی نیز اجازه‌ی پرداختن به مسائل زنان در سینما، با تأکید بر احقاق حقوق ازدست‌رفته‌ی آن‌ها و نیز موضوعاتی بود که تا پیش از آن به‌عنوان تابو از طرح آن‌ها پرهیز می‌شد.

در این دوره علاوه‌بر کارگردانان زن، بسیاری از کارگردانان مرد نیز، که قبلاً فیلم‌هایی با مضامین جنگی می‌ساختند، تحت تأثیر شرایط مساعد به‌وجودآمده، موضوعات زنان را درون‌مایه‌ی فیلم‌های خود قرار دادند.

Archive of SID

www.SID.ir

«بانوی اردیبهشت (۱۳۷۶)»، ساخته‌ی *رخشان‌بنی‌اعتماد* از نخستین فیلم‌های با مضمون و شخصیت‌اصلیِ زن است که در این دوره ساخته‌شد. جسارت این فیلم در طرح برخی تابوهای اجتماعی نظیر ابراز عشق از سوی زنان، به‌ویژه بیوه‌زنان جوان، قابل‌توجه است. زن در این فیلم، تحصیل‌کرده، نویسنده، و دارای اعتقادات مدرن است.

در «قرمز (۱۳۷۷)»، ساخته‌ی *فریدون جیرانی* و پرفروش‌ترین فیلم سال ۱۳۷۸، که یک فیلم نوآر[۱] و شروع نوعی فمینیسم رادیکال است، قهرمان زن، شوهر خود را که بیمار روان‌پریش است به قتل می‌رساند. یکی دیگر از تابوهای اجتماعی که در اثر بعدی *جیرانی* به نام «آب و آتش (۱۳۷۹)» به تصویر کشیده‌شد مسئله‌ی زنان خیابانی است که تا آن زمان سینمای ایران جسارت پرداختن به آن را نداشت. این بار هم زن، روشن‌فکر و شاعر است که در پایان فیلم قربانی خشونت مرد می‌شود.

*تهمینه‌میلانی* در فیلم «دو زن (۱۳۷۷)»، که دومین فیلم پرفروش سال بود، به زندگی زنان و دختران در عصر حاضر می‌پردازد. در این فیلم قهرمان زن در میان گفت‌وگوها، به‌صراحت اعتراض شدید خود را به فرهنگ مردسالاری که ریشه در سنت‌های خانوادگی و اجتماعی دارد بیان می‌کند.

به دنبال فراهم شدن این چهار عامل ساختاری، شیوه‌ی بازنمایی زن در سینمای بعد از ۱۳۷۶ با سینمای قبل از این تاریخ متفاوت است. زنان فیلم‌های این دوره دارای تحصیلات دانشگاهی، مهارت‌های فردی مدرن (رانندگی، آشنایی با کامپیوتر، و دیگر)، و اعتقادات مدرن (مثلاً مراجعه به معیارهای قانونی هنگام بروز مشکلات فردی و خانوادگی) اند و روابط اجتماعی گسترده‌یی در بیرون از خانه دارند؛ درحالی‌که در سینمای قبل از ۱۳۷۶ زنان فیلم هرگز دارای چنین ویژگی‌هایی نبودند (راودراد و زندی ۱۳۸۵).

بدین‌ترتیب، با جمع شدن چهار شرط ساختاری مورد نظر *هواکو* (۱۳۶۱)، زمینه‌های اجتماعی پیدایش سینمای زن در ایران فراهم شد و این سینما در دوره‌ی سوم به نقطه‌ی اوج خود رسید.

مدل عناصر اجتماعی مؤثر بر شکل‌گیری سینمای زن با پی‌روی از مدل *هواکو* (۱۳۶۱) در **نمودار ۲** آمده‌است.

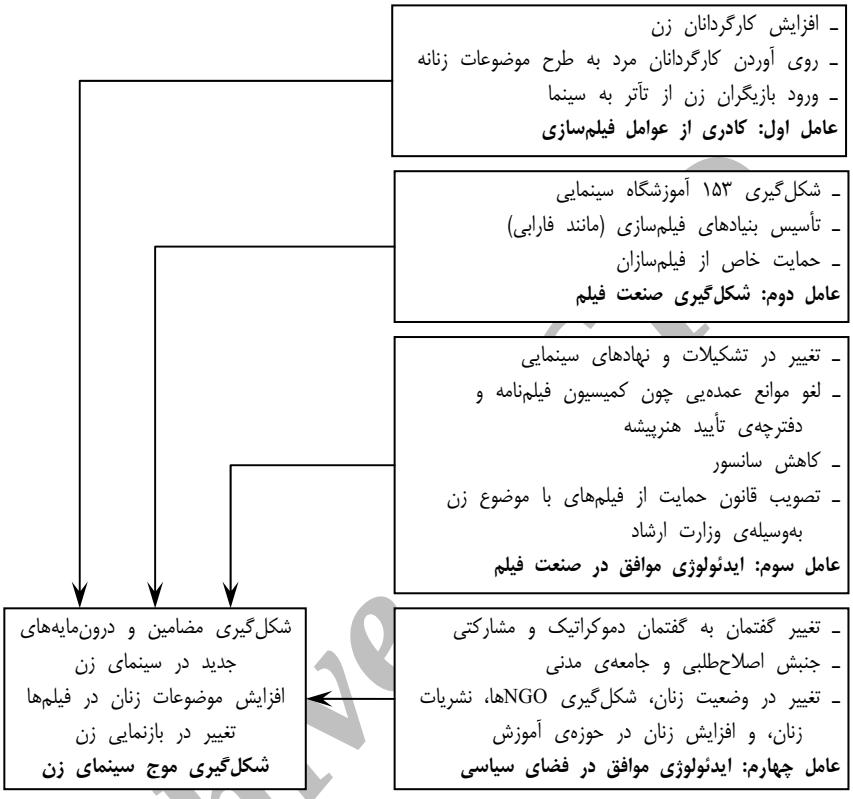
---

[۱] Film Noir– اصطلاحی است که منتقدان فرانسوی آن را ابداع کردند و به معنای سینما یا فیلم سیاه است. در این فیلم‌ها بیگانگی، بدبینی، اضطراب، فساد، شر، جنبه‌های تاریک زندگی اجتماعی، و حتا جنبه‌های سادیستی بشر تصویر می‌شود (جیگر* ۹۲:۲۰۰۲).

* *Jaeger, James R*

Archive of SID

www.SID.ir




**نمودار ۲- مدل عناصر اجتماعی مؤثر بر شکل‌گیری سینمای زن**

## نتیجه‌گیری

بررسی‌های تطبیقی ما نشان داد که شرایط اجتماعی چه‌گونه در دوره‌های تاریخی معین با اجازه دادن یا اجازه ندادن به طرح موضوعات و مضامین خاص از شکل‌گیری موج‌فیلم مورد بحث در این نوشتار (سینمای زن) جلوگیری کرده و یا به آن میدان داده‌است. همان‌طور که دیده‌شد، در این دوره شاهد شورای کمیسیون فیلم‌نامه در ۱۳۶۲ بودیم که این ممیزی شمار زیادی از فیلم‌نامه‌ها را تصویب نمی‌کرد. هم‌چنین هیچ‌یک از عوامل ساختاری مورد نیاز در این دوره شکل نگرفت و تنها برخی زمینه‌ها برای تحقق آن‌ها فراهم شد؛ مثلاً جنگ کمک کرد تا نسلی از بازیگران، کارگردانان، فیلم‌برداران، و دیگر تکنسین‌ها برای ورود به سینما آماده شوند. براین‌اساس می‌توان گفت که ایدئولوژی مطرح‌شده در تشکیلات صنایع

Archive of SID

www.SID.ir

فیلم در این دوره، اجازه‌ی بروز به خیلی از مضامین را نمی‌داد و به‌غیراز بخشی از عامل ساختاری اول، یعنی تولید عوامل فیلم‌سازی، هیچ‌یک از عوامل ساختاری مؤثر دیگر شکل نگرفت.

دوره‌ی دوم، دوره‌ی انتقالی است که در آن شاهد شکل‌گیری سینمای زن هستیم ولی به دلیل آن‌که هنوز شرایط سوم و چهارم ساختاری فراهم نشده‌است، خیلی از مضامین اجازه‌ی طرح نمی‌یابند. در دوره‌ی دوم کارگردانان زن ظهور کردند، بازیگران زیادی از تآتر وارد سینما شدند، و برخی دیگر از عوامل فیلم‌سازی نیز آماده شد؛ ولی این عوامل (کارگردانان و فیلم‌نامه‌نویسان) تنها در دوره‌ی سوم و با فراهم شدن شرایط دیگر بود که به طرح موضوعات زنانه در فیلم‌ها پرداختند.

در دوره‌ی سوم کمیسیون فیلم‌نامه برای همیشه لغو شد و تشکیلات فیلم اجازه‌ی پرداختن به موضوعات متفاوت را در فیلم‌نامه‌ها داد؛ بنابراین عامل ساختاری سوم شکل گرفت و به‌تدریج با تغییرات بعد از ۱۳۷۶ و رفع برخی از موانع سانسور، ایجاد فضای باز فرهنگی، و تغییر اجتماعی در وضعیت زنان، عامل ساختاری چهارم نیز فراهم شد. با فراهم آمدن چهار شرط ساختاری مورد نظر *هواکو* (۱۳۶۱) زمینه‌ی اجتماعی پیدایش سینمایی با نام سینمای زن در ایران فراهم شد و این سینما در دوره‌ی سوم به نقطه‌ی اوج خود رسید.

یکی از سوآلاتی که پس از دوم خرداد سال ۱۳۷۶ هم‌زمان با اکران فیلم‌های سینمایی با موضوعاتی متفاوت چون زنان، جوانان، و موضوعات سیاسی در سطح جامعه مطرح بود، علت این تغییر به‌ظاهر ناگهانی در محتوای سینمای ایران بود. تحلیل ما در این نوشتار نشان داد که این تغییرات چندان‌هم ناگهانی نبوده‌است و موج سینمای زن به‌تدریج و با دریافت چهارمین شرط ساختاری امکان بروز و ظهور پیدا کرد. هم‌چنین آن‌چه راجع به بازنمایی زن در سینمای ایران در سه دوره‌ی جنگ، بازسازی، و اصلاحات گفتیم نشان می‌دهد که بین تغییر در عوامل ساختاری و شیوه‌ی بازنمایی زنان در سینمای ایران پیوند وجود دارد. اثبات وجود این پیوند خود تأییدی نظری بر رابطه‌ی بازتابی سینما و جامعه است و اگرچه این بازتاب ممکن است کامل نباشد، اما به‌عنوان بازتاب بخشی از جامعه و مسائل این بخش قابل‌اعتنا است.

Archive of SID

www.SID.ir

## منابع


*اجلالی، پرویز.* ۱۳۷۴. «جامعه‌شناسی فیلم‌های عامه‌پسند ایرانی (۱۳۰۹–۱۳۵۷).» پایان‌نامه‌ی دکتری جامعه‌شناسی، واحد علوم و پژوهشات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران.

*ببران، صدیقه.* ۱۳۸۱. ***سیر تاریخی نشریات زنان در ایران معاصر.*** تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

*بشیریه، حسین.* ۱۳۸۱. ***دیباچه‌یی بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران.*** تهران: نشر نگاه معاصر.

*جمعدار، الهام.* ۱۳۷۳. «تحلیل سیمای زن در سینمای پس از انقلاب.» پایان‌نامه‌ی کارشناسی، دانشگاه تهران، تهران.

*جینکز، ویلیام.* ۱۳۸۱. ***ادبیات فیلم: جایگاه سینما در علوم انسانی.*** برگردان *محمدتقی احمدیان* و *شهلا حکیمیان.* چاپ ۳. تهران: نشر سروش.

*حسینی‌زاد، مجید.* ۱۳۷۴. «تحولات اجتماعی و سینمای ایران.» پایان‌نامه‌ی دکتری جامعه‌شناسی، دانشکده‌ی علوم اجتماعی، دانشگاه تهران، تهران.

*راودراد، اعظم.* ۱۳۸۰. «تغییرات نقش زن در جامعه و تلویزیون.» ***پژوهش زنان*** ۱(۱):۱۳۳–۱۵۷.

*راودراد، اعظم،* و *مسعود زندی.* ۱۳۸۵. «تغییرات نقش زن در سینمای ایران، رسانه‌های جهانی ( Global Media).» نسخه‌ی فارسی مجله‌ی اینترنتی، دانشگاه تهران.

*رجب‌زاده، علی.* ۱۳۷۸. «رئالیزم اجتماعی در سینمای ایران و نقش آن در افکار عمومی». پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران.

*رفیع‌پور، فرامرز.* ۱۳۷۸. ***وسایل ارتباط جمعی و تغییر ارزش‌های اجتماعی.*** تهران: نشر آفرینه.

*سورلن، پیر.* ۱۳۷۹. ***سینمای کشورهای اروپایی.*** برگردان *حمید لاری.* تهران: سروش.

*صدر، حمیدرضا.* ۱۳۸۱. ***درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران.*** تهران: نشر نی.

*طالبی‌نژاد، احمد.* ۱۳۷۷. ***در حضور سینما: تاریخ تحلیلی سینمای پس از انقلاب.*** تهران: نشر بنیاد سینمایی فارابی.

*قوکاسیان، زاون.* ۱۳۷۸. ***بانوی اردیبهشت: نقد و بررسی فیلم‌های رخشان بنی‌اعتماد.*** تهران: نشر ثالث.

*کنیگزبرگ، آیرا.* ۱۳۷۹. ***فرهنگ کامل فیلم.*** برگردان *رحیم قاسمیان.* تهران: نشر سازمان تبلیغات اسلامی.

*محمدی، مجید.* ۱۳۸۰. ***سینمای امروز ایران.*** تهران: نشر جامعه‌ی ایرانیان.

*عیسا، رز،* و *شیلا ویتاکر.* ۱۳۷۹. ***زندگی و هنر: سینمای نوین ایران.*** برگردان *پروانه فریدی.* تهران: نشر کتاب‌سرا.

*همتی، هلنی.* ۱۳۷۹. «بازنمایی مشاغل زنان در سینمای ایران». پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران.

*هواکو، جورج ا.* ۱۳۶۱. ***جامعه‌شناسی سینما.*** برگردان *بهروز توانی.* تهران: نشر آینه.


Archive of SID

www.SID.ir

*Eschholz, Sarah*, *Jana Bufkin*, and *Jenny Long.* 2002. "Symbolic Reality Bites: Women and Racial/Ethnic Minorities in Modern Film." ***Sociological Spectrum*** 22(3):299–334.

*Jaeger, James R.* 2002. ***Film Dictionary***. London, UK: Routledge.

*Jarvie, Ian C.* 1999. ***Towards a Sociology of the Cinema***. London, UK: Routledge.

*Smelik, Anneke*. 2001. ***And the Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory***. London, UK: Palgrave Press.

Archive of SID

## نویسندگان

**دکتر اعظم راودراد،**
دانشیار و عضو هیئت علمی گروه ارتباطات، دانشگاه تهران
ravadrad@ut.ac.ir

دانش‌آموخته‌ی دکترای جامعه‌شناسی هنر، دانشگاه وسترن سیدنی (University of Western Sydney)، سیدنی، استرالیا؛
معاون تحصیلات تکمیلی دانشکده‌ی علوم اجتماعی، دانشگاه تهران؛
مطالعات، پژوهش‌ها، نوشتارها، و فعالیت‌های آموزشی وی در زمینه‌های جامعه‌شناسی هنر و سینما، رسانه‌های دیداری و شنیداری (رادیو، تلویزیون، و سینما)، و مسائل زنان است. وی کتاب ***نظریه‌های جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*** را نگاشته‌است.

**مسعود زندی،**
کارشناس ارشد علوم ارتباطات، دانشگاه تهران

دانش‌آموخته‌ی کارشناسی ارشد ارتباطات، دانشگاه تهران؛
وی پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود را با نام «سینما و تغییرات فرهنگی در ایران بعد از خرداد ۱۳۷۶: شکل‌گیری سینمای زن و تغییر مضامین آن» در سال ۱۳۸۲ نگاشته‌است. این نوشتار از این پایان‌نامه برگرفته‌شده‌است.

www.SID.ir