Society Culture Media
Vol 14. Summer 2025
Research Paper

The Transformation of Social Harm Representation of Women in Iranian Cinema of the 2010s

Neda Shafiei[1],Hossein Ramazani[2]

Receievd:May. 28,2025, Accepeted:July. 15,2025
DOI: 10.22034/scm.2025.526793.1883

Abstract:

This study seeks to explore how Iranian cinema in the 2010s reflects the social harms experienced by women. Using a qualitative content analysis method, eight selected films were analyzed to identify thematic and symbolic patterns related to women's issues. The findings suggest that most films of this decade portray women as victims of structural violence, with sexual assault and gender-based oppression as prominent themes. In contrast to previous decades where domestic violence was central, in the 2010s, sexual violence and honor-related oppression became dominant. These representations reflect broader shifts in social discourse and expose the deep entrenchment of patriarchal norms. The study emphasizes the need to read cinematic texts as cultural artifacts that both mirror and shape the gender order within society.

Keywords: Women in Cinema, Iranian Cinema of the 2010s, Social Harms, Gender Roles, Feminist Analysis, Representation.

Introduction

Iranian cinema, particularly during the 2010s, portrayals of women became increasingly focused on their experiences of social harm, including poverty, violence, sexual abuse, and patriarchal suppression. These portrayals coincide with broader

[1] Assistant Professor, Research Institute for Studies on Emerging Technologies, Iranian Research Organization for Science and Technology (IROST). shafiei_n77@irost.ir
[2] M.A. Graduate in Communication Sciences, University of Tehran. ramazanih@gmail.com

CC BY

sociocultural shifts in post-revolutionary Iran, which have seen growing tensions between tradition and modernity, particularly with regard to gender roles and women's rights.

This study aims to examine how Iranian cinema of the 2010s has transformed in its depiction of women exposed to various forms of social harm. It addresses the question of whether women continue to be portrayed predominantly as passive victims, or whether more active, resistant, or autonomous representations have emerged. The 2010s, marked by increasing visibility of women in public and intellectual spaces, provide a fertile ground for such an analysis.

Theoretical Framework

This research is grounded in **feminist media theory**, particularly those strands that analyze the cinematic representation of women through the lens of **"the male gaze"** (Mulvey, 2006). Feminist theorists such as Butler (1990), Van Zoonen (2003), and Kaplan (1983) argue that patriarchal systems tend to objectify women, reducing them to passive figures within dominant narratives. Feminist critiques often underscore the invisibility or misrepresentation of women's agency in male-dominated cinematic traditions.

Key concepts applied in this study include:

- **Patriarchy** as a structural force shaping both narrative and visual representation.
- **Gender as a cultural and discursive construct**, rather than a biological constant (Giddens, 2003).
- **Symbolic violence and cultural reproduction**, which perpetuate inequality through repeated stereotypes and cinematic conventions (Strinati, 2003).

Moreover, this study integrates sociological insights about **intersectionality**—how class, tradition, and cultural norms intertwine with gender to shape the lived experiences of women. These frameworks allow the. research to interpret not just what is represented, but how and why certain narratives dominate

Methodology

The study adopts a **qualitative content analysis** approach, focusing on **semiotic and narrative structures** within selected films. A **purposive sampling** strategy was used to select eight influential Iranian films from the 2010s that centrally feature women and themes of social harm. The films selected are:

1. *Hush! Girls Don't Scream* (2013) – dir. Pouran Derakhshandeh
2. *A Minor Leap Down* (2014) – dir. Hamed Rajabi

3. *Life and a Day* (2015) – dir. Saeed Roustaee
4. *The Salesman* (2016) – dir. Asghar Farhadi
5. *Cold Sweat* (2017) – dir. Soheil Beiraghi
6. *When the Moon Was Full* (2018) – dir. Narges Abyar
7. *Butterfly Swimming* (2019) – dir. Mohammad Kart
8. *The Locust* (2020) – dir. Narges Abyar

Each film was analyzed with attention to:

- **Character construction** (e.g., agency, speech, appearance)
- **Visual symbolism** (e.g., domestic space, costume, lighting)
- **Narrative function** (e.g., centrality of female characters, plot resolution)

Data coding focused on recurrent themes such as victimization, agency, trauma, and resistance. Analysis was informed by both textual and contextual interpretation, including social background, director ideology, and genre conventions.

Findings

The analysis reveals a recurring thematic pattern: **women are overwhelmingly portrayed as victims** of systemic and interpersonal harm. However, there is variation in how this victimhood is framed:

- **Sexual and domestic violence** are central themes in *Hush! Girls Don't Scream*, *The Salesman*, and *The Locust*. In these films, women's trauma is silenced by cultural taboos and institutional negligence.
- **Economic and class-based oppression** emerge in *Life and a Day* and *Butterfly Swimming*, where women from lower socioeconomic backgrounds face compounded harms due to poverty and addiction within their families.
- **Middle-class anxiety and emotional isolation** are central to *A Minor Leap Down*, where a woman conceals her miscarriage as an existential form of silent rebellion.
- **Systemic gender discrimination** is most explicit in *Cold Sweat*, where the female protagonist is legally denied the right to travel due to her husband's veto.
- *When the Moon Was Full* represents women as casualties of extremism and tribalism, dramatizing the tragic consequences of marrying into ideological violence.

In all eight films, women's fates are heavily influenced—if not determined—by male authority figures (fathers, brothers, husbands, legal systems). Even when female characters resist, their resistance is often contained, marginalized, or rendered tragic.

A cross-film analysis shows the evolution of home as a symbolic site:

- Previously, home was a place of emotional imprisonment.
- In the 2010s, it becomes a site of **sexual violence**, surveillance, and collapse of safety.

Female characters like *Shirin* (in *Hush!*) and *Afrooz* (in *Cold Sweat*) may exhibit resistance, but their agency is ultimately constrained by larger patriarchal and legal systems. These representations underscore a tension between **cultural critique** and **narrative fatalism**

Conclusion

This study concludes that while Iranian cinema of the 2010s has increasingly acknowledged women's suffering and complexity, it remains bound by dominant patriarchal frameworks. Women are still largely depicted through **passive, victimized, or tragic lenses**, with limited space for sustained empowerment or systemic transformation.

The representations serve as cultural mirrors—exposing the deep entrenchment of **structural sexism**, class conflict, and cultural taboos within Iranian society. Even female directors (e.g., Abyar, Derakhshandeh) often reproduce conventional tropes, perhaps reflecting the constraints of production, censorship, or audience expectation.

What is needed is a paradigmatic shift: from representing harm to **reimagining agency**. Iranian cinema, while evolving, has yet to consistently depict women as active subjects of social change rather than symbolic vessels of societal pain.

This research contributes to both gender studies and film studies by offering a nuanced, discourse-oriented reading of contemporary Iranian cinema and its gender politics.

Bibliography

Bilcher, J & Whelehan, I. (2005). 50 key concepts in gender studies, London. Sage.

Bordwell, D., Thompson, K., & Smith, J. (2004). *Film art: An introduction* (Vol. 7, pp. 477-479). New York: McGraw-Hill.

Butler, J., & Trouble, G. (1990). Feminism and the Subversion of Identity. *Gender trouble*, *3*(1), 3-17.

Hagener, M. (2003). Richard Tapper (Hg.): The New India Cinema. Politics, Representation and Identity. *MEDIENwissenschaft: Rezensionen| Reviews*, *20*(3-4), 395-397.

Kalinak, K. (1984). Women and Film: Both Sides of the Camera. *Film Quarterly (ARCHIVE), 37*(4), 40.

Khosravi, S. (2011). *Young and defiant in Tehran.* University of pennsylvania Press.

Moghadam, V. M. (2003). *Modernizing women: Gender and social change in the Middle East.* Lynne Rienner Publishers.

Moore, L. (2005). Women in a widening frame: (Cross-) Cultural projection, spectatorship, and Iranian cinema. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies, 20*(2), 1-33.

Mulvey, L. (2006). Visual pleasure and narrative cinema. *Media and cultural studies: Keyworks*, 342-352.

Naficy, H. (2020). *A Social History of Iranian Cinema, Volume 1: The Artisanal Era, 1897-1941.* Duke University Press.

Strinati, D. (2001). *An introduction to theories of popular culture* (S. Paknazar, Trans.). Gamo No. (Original work published 1995) (In Persian)

Giddens, A. (2004). *Sociology* (M. Sabouri, Trans.). Nay. (Original work published 2001) (In Persian)

Karimi, J., Gholipour, S., & Hoori, M. (2021). The image of women in cinema (Analysis of ten Iranian films from the 2000s). *Women in Culture and Art*, 13(2). (In Persian)

Khalidian, E., & Shafiei, N. (2024). *The role and position of women in the mirror of four decades of Iranian cinema.* Cinema Department, Ministry of Culture and Islamic Guidance. (In Persian)

Mohammadpour, A., Malek Sadeghi, M., & Alizadeh, M. (2012). Semiotic study of women's representation in Iranian cinema films. *Iranian Journal of Cultural and Communication Studies*, 8(29). (In Persian)

Salehi Amiri, S. R. (2009). *Cultural concepts and theories.* Ghoghnoos. [In Persian]

Tavassoli, A., & Babaei, Z. (2021). The image of women in Asghar Farhadi's cinematic works. *Women in Culture and Art*, 13(4). (In Persian)

Van Zoonen, L. (2004). Feminist approaches to media (M. R. Hassanzadeh & H. Raeeszadeh, Trans.). *Media*, 16, 155-196. (Original work published 1994) (In Persian)

سال چهاردهم/ تابستان ۱۴۰۴

مقاله پژوهشی

تحول بازنمایی آسیب‌های اجتماعی زنان در سینمای دهه ۹۰ ایران

● ندا شفیعی[۱]،حسین رمضانی[۲]

تاریخ دریافت:۰۴/۳/۷، تاریخ تایید:۰۴/۴/۲۴

DOI: 10.22034/scm.2025.526793.1883

چکیده

این پژوهش در پی ارائه تصویری از آسیب‌های اجتماعی زنان در آیینه دهه ۹۰ سینمای ایران است. جهت استخراج اطلاعات و نشانگان مرتبط با زن در فیلم‌های منتخب، از روش تحلیل محتوای کیفی بهره گرفته شده است. بر این اساس با استفاده از روش نمونه‌گیری هدفمند، ۸ فیلم معرف انتخاب و مورد تحلیل و تفسیر قرار گرفت. نتایج حاصل از تحلیل فیلم‌های دهه ۹۰ نشان می‌دهد که غالب فیلم‌های این دوره زنان قربانیان آسیب‌های اجتماعی هستند که تجاوز و خشونت جنسی از اهم آن‌هاست و با رشد آسیب‌های اجتماعی در قالب‌های تجاوز، قتل، اعتیاد در ساختار مردسالارانه، نقش زنان به سمت قربانیان سوق داده شد. قربانیان این دهه افزون بر گرفتاری و قربانی شدن به دلیل شرایط حاصل از فقر طبقه اجتماعی (ابلق، ابد و یک روز) و طبقه سنتی (شبی که ماه کامل شد)، دچار خفقان و گرفتار در نظامی از ارزش‌های طبقه متوسط هستند که یا توسط خود طبقه متوسط و اعضای آن محکوم به قربانی هستند (عرق سرد)، یا ارزش‌های این طبقه عامل قربانی شدن هستند (پریدن از ارتفاع، هیس دخترها، فروشنده و پریدن از ارتفاع). اگر در دهه‌های گذشته خانه نماد حصر زن در خشونت جسمی و روانی جامعه‌ای مردسالارانه بود، در این دهه زن با آسیب دیگری از جامعه مردسالار از نوع تجاوز و خشونت جنسی روبرو است و محکوم به تجاوز و قربانی شدن است. به دیگر بیان، در دهه ۹۰ قربانیان در خانه و توسط دیگران افزون بر خشونت خانگی، دچار خشونت و تجاوز جنسی شده‌اند و عمدتاً در نقش قربانی تجاوز و غیرت مردانه به تصویر درآمده که سرنوشت محتوم بیشتر آن‌ها به مرگ، افسردگی و انزوا است.

واژگان کلیدی: زنان سینما، سینمای دهه ۹۰، چالش‌ها، نقش زن، جایگاه زن، بازنمایی.

---

[۱] استادیار پژوهشکده مطالعات فناوری‌های نوین، سازمان پژوهش‌های علمی و صنعتی؛ shafiei_n77@irost.ir

[۲] دانش‌آموخته کارشناسی ارشد، علوم ارتباطات، دانشگاه تهران؛ ramazanih@gmail.com

طرح مسئله

بازنمایی زنان در سینما، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین شاخه‌های مطالعات فرهنگ و رسانه، محل بررسی چگونگی شکل‌دهی تصویر زنان در گفتمان‌های اجتماعی و فرهنگی است. سینما، علاوه‌بر آن‌که بازتاب‌دهنده واقعیت‌های اجتماعی است، نقش فعالی در ساخت و بازتولید هویت‌های جنسیتی ایفا می‌کند (مالووی، ۲۰۰۶). تحلیل فیلم‌ها و الگوهای تصویری در این رسانه، به فهم عمیق‌تری از چگونگی تثبیت یا تغییر نقش‌های زنانه و مردانه در جامعه منجر می‌شود (باتلر، ۱۹۹۰). در ایران، بازنمایی زنان در فیلم‌ها با توجه به تحولات تاریخی، سیاسی و فرهنگی متنوع و گاه متناقضی همراه بوده است (نفیسی، ۲۰۲۰).

نظریه‌های فمینیستی به‌ویژه در حوزه سینما، بر این نکته تأکید دارند که بازنمایی زنان در فیلم‌ها اغلب در چارچوب «چشم مردانه[1]» ساخته می‌شود؛ بدین معنا که زنان به‌عنوان سوژه‌های دید، اغلب به‌صورت اشیاء جنسی یا قربانیان بی‌قدرت نمایش داده می‌شوند و این امر باعث نادیده گرفتن صدای مستقل و کنشگری زنان می‌گردد (کالیناک، ۱۹۸۴؛ مالووی، ۲۰۰۶). این نظریه‌ها ابزار مهمی برای تحلیل چگونگی بازنمایی زنان آسیب‌دیده در سینمای ایران و جهان فراهم می‌کنند.

پژوهش‌های جامعه‌شناختی و فرهنگی نشان می‌دهد که زنان به دلیل ساختارهای اجتماعی نابرابر و محدودیت‌های فرهنگی، بیشتر در معرض انواع آسیب‌ها مانند فقر، اعتیاد، خیانت، بحران هویتی، تجاوز و خشونت جنسیتی قرار دارند (مقدم، ۲۰۰۳؛ خسروی، ۲۰۱۱). بازنمایی زنان آسیب‌دیده و آسیب‌های اجتماعی در سینما، ازجمله فقر، خشونت، تجاوز و بحران‌های هویتی، نه‌تنها روایت‌های فردی را منتقل می‌کند بلکه چارچوبی کلان‌تر از نگرش‌ها و ارزش‌های فرهنگی را بازتولید می‌نماید (موور، ۲۰۰۵). به همین دلیل، تحلیل این بازنمایی‌ها نیازمند بررسی دقیق در چارچوب نظری فرهنگی و رسانه‌ای است که هم به مؤلفه‌های بصری و روایی فیلم‌ها توجه داشته باشد و هم به زمینه‌های اجتماعی و تاریخی تولید آثار.

سینمای ایران به دلیل شرایط خاص سیاسی، اجتماعی و فرهنگی، فضای منحصربه‌فردی برای مطالعه بازنمایی زنان فراهم آورده است (نفیسی، ۲۰۲۰). به‌ویژه پس از انقلاب اسلامی، سینما به‌عنوان ابزاری برای بیان گفتمان‌های رسمی و غیررسمی درباره زنان و نقش آن‌ها در جامعه به کار گرفته شده است.

---

[1] male gaze

محدودیت‌ها و ممنوعیت‌های فرهنگی در کنار تغییرات اجتماعی باعث شده‌اند که تصویر زنان در فیلم‌ها به شکل‌های گوناگون و گاه متناقضی ظاهر شود؛ از نمایش زنان به‌عنوان سوژه‌های منفعل و قربانی تا زنان مستقل و مبارز (هاگنر، ۲۰۰۳). جامعهٔ ایران در چهار دهه اخیر، به شکلی اجتناب‌ناپذیر با تغییر پارادایمی، دچار چالش‌های گذر از وضعیت سنتی به جامعهٔ توسعه‌یافته و مدرن بوده است. با سرعت‌گرفتن روند مدرنیزاسیون و مدرنیسم و تغییرات حاصل از آن در جامعه، یکی از عرصه‌هایی که در مواجهه با تلاطم فرهنگی و ساختاری دچار دگردیسی شده است نگرش به سوژهٔ زن به منزلهٔ موضوع جنسیت در کالبد ساختاری جامعه بوده است.

با وجود اهمیت این موضوع، پژوهش‌های کمی در ایران به تحلیل جامع و تطبیقی گفتمان بازنمایی آسیب‌های اجتماعی زنان در سینمای دهه گذشته پرداخته‌اند. این تحقیق در پی پرکردن این خلأ است و می‌کوشد با رویکردی فرهنگی-رسانه‌ای، تحولات بازنمایی زنان را از منظر گفتمان آسیب‌پذیری بررسی و تحلیل کند.

یکی از چالش‌های اصلی تحلیل سینمای ایران، مطالعه بازنمایی زنان در حوزه آسیب‌های اجتماعی است که عموماً در دهه اخیر موردتوجه قرار گرفته است. منظور از آسیب‌های اجتماعی زنان در این پژوهش، مجموعه‌ای از تهدیدها و شرایط ساختاری است که منجر به آسیب جسمی، روانی، جنسی و اجتماعی بر زنان می‌شود؛ ازجمله تجاوز، خشونت خانگی، فقر، محدودیت‌های فرهنگی و فشارهای طبقاتی. مطالعه این آسیب‌ها در سینما ضروری است زیرا سینما به‌عنوان آیینه فرهنگ و رسانه بازنمایاننده گفتمان‌های قدرت و هویت است و می‌تواند با برجسته‌سازی تجربه‌های زنان، منجر به آگاهی‌بخشی، نقد اجتماعی و حتی سیاست‌گذاری فرهنگی شود.

با وجود آن‌که پژوهش‌های متعددی درباره زن در سینمای ایران انجام شده‌اند (مانند راودراد و صدیقی، ۱۳۸۵؛ محمدپور و همکاران، ۱۳۹۱؛ کریمی و همکاران، ۱۴۰۰)، بیشتر آن‌ها یا بر یک دوره تاریخی خاص متمرکز بوده‌اند، یا صرفاً به تحلیل ژانری، کارگردانی یا کلیشه‌های جنسی پرداخته‌اند. در این میان، پژوهش حاضر با تمرکز بر دهه ۱۳۹۰، قصد دارد سیر تحول بازنمایی آسیب‌های اجتماعی زنان را از منظر گفتمان فرهنگی بررسی کند. این رویکرد با بهره‌گیری از روش تحلیل محتوای کیفی و چارچوب نظری فمینیستی، تلاش می‌کند پاسخ دهد که چگونه سینمای ایران در این دهه، تصویر زن را از منظر آسیب، مقاومت یا انفعال

بازنمایی کرده است؟ آیا زنان در این روایت‌ها همچنان در جایگاه قربانی قرار دارند، یا به کنشگرانی آگاه و مستقل بدل شده‌اند؟ چه نوع آسیب‌هایی برجسته شده‌اند و این آسیب‌ها با تحولات فرهنگی و طبقاتی چه نسبتی دارند؟

پاسخ به این پرسش‌ها نه‌تنها به روشن شدن نقش زن در سینمای دهه ۹۰ کمک می‌کند، بلکه می‌تواند تحلیلی از شرایط اجتماعی زنان در جامعه معاصر ایران نیز ارائه دهد. چنین تحلیلی، درک بهتری از نسبت میان فرهنگ، سینما و جنسیت به دست می‌دهد.

پیشینه پژوهش

نقش و جایگاه زن در چهار دهۀ اخیر در مطالعات مختلفی از زوایای متعدد و با روش‌های تحقیقی متفاوت به‌انحاءمختلف موردپژوهش قرار گرفته است. مطالعه و بررسی آثار سینمایی و نقش زن از منظرهایی همچون؛ سیاست‌گذاری فرهنگی (عبدالخانی و نصرآبادی، ۱۳۹۰)، مسائل اجتماعی (دانش‌ناری و نثاری جوان، ۱۴۰۰؛ محمودی و فراهانی، ۱۴۰۰)، رویکردهای فمنیستی، کلیشه‌های جنسیتی و نقش‌های زنانه (زین‌العابدینی و شفیعیون، ۱۴۰۲؛ محمدپور و همکاران، ۱۴۰۱؛ راودراد و مجدی‌زاده، ۱۴۰۰؛ کریمی و همکاران، ۱۴۰۰؛ طبیعی و تقی‌نژاد، ۱۳۹۹؛ امیری و خلیلی، ۱۳۹۸؛ سلطانی‌گرد فرامرزی، ۱۳۸۳)، جنسیت کارگردان و نوع شخصیت‌پردازی زن (راودراد و فتح‌آبادی، ۱۳۹۰؛ وزیری مقدم، ۱۳۸۴)، تصویر زن به تفکیک آثار سینمایی و کارگردانان (رستمی و همکاران، ۱۴۰۰؛ توکلی و بابایی، ۱۴۰۰؛ کرمی قهی و همکاران، ۱۳۹۹؛ راودراد و میرزاده، ۱۳۹۶؛ کسرایی و مهرورزی، ۱۳۹۶؛ عیلخواه و همکاران، ۱۳۹۳؛ محمدپور و همکاران، ۱۳۹۱؛ راودراد و صدیقی، ۱۳۸۵)، بر اساس قالب و ژانر سینمایی (آقابزرگی‌زاده و همکاران، ۱۴۰۱؛ گیویان، ۱۳۹۱)، دوره‌های تاریخی و گفتمان‌های سیاسی (مهدی‌زاده و زندی، ۱۳۹۲؛ عموزاده و اسفندیاری، ۱۳۹۱؛ جوادی یگانه و هاتفی، ۱۳۸۷؛ راودراد و زندی، ۱۳۸۵؛ بادی، ۱۳۸۴) بخشی از مهم‌ترین پژوهش‌هایی است که در طول دو دهۀ اخیر انجام گرفته است.

همان‌گونه که ذکر شد، اغلب تحقیقات محدود به مقاطع زمانی خاصی و بر عناصر از فیلم‌ها همچون ژانر، کارگردان، مسائل اجتماعی زنان تحلیلی متوقف شده‌اند. در این نگاه پدیده و رخداد زن و سینما به امری بدون زمان تقلیل یافته که عامل تحولی را مختصات فردی و در بهترین حالت گفتمان‌های اجتماعی یک دوره خاص ذکر کرده‌اند. این در حالی است که موضوع و دغدغۀ این پژوهش بر روندپژوهی و عنصر زمان متمرکز شده است و با فرا رفتن از

رویکردهای تقلیل‌گرایانه سیر تحولات بازنمایی نقش زن در آیینه دهه ۹۰ سینمای ایران را ممکن می‌سازد. در پرتوی این نگاه است که آثار هنرمندان و کارگردانان مختلف و با علائق و سلایق متفاوت نقش ایفا می‌کند.

لذا با توجه به حجم زیاد پژوهش‌های انجام گرفته در خصوص نقش و تصویر زن در سینمای ایران، با اتکاء به روش تحلیل محتوا، به ابعاد تحلیلی و تفسیری پرداخت نشده تحقیقات پیشین از آسیب‌های اجتماعی زنان در فیلم‌های دهۀ ۹۰ سینمای ایران و چگونگی بازنمایی زنان در فیلم‌های منتخب خواهیم پرداخت. بر این اساس جهت شناخت جامع و کامل نقش و جایگاه زن و با توجه به مسئله تحقیق، بر اساس گفتمان‌های متکثر و بعضاً متعارض کارگردانان مختلف با سلیقه‌های فکری، فیلم‌های شاخص دهه ۹۰ انتخاب و با توجه به روش تحقیق تجزیه‌وتحلیل خواهد شد که از این رهگذر به شناخت جامع از تصویر و جایگاه زن در سینمای دهه ۹۰ ایران یافت.

مرور نظری: فمینیسم و رسانه

فمینیسم مباحثه‌ای است که از جنبش‌ها، نظریه‌ها و فلسفه‌های گوناگون تشکیل شده است که در ارتباط با تبعیض جنسی‌اند و برای برابری، حقوق و مسائل زنان مبارزه می‌کنند (صالحی امیری، ۱۳۸۸: ۱۸۵). موضوعات کلی موردتوجه آن‌ها تبعیض، رفتار قالبی، شیءانگاری، سرکوب و ظلم و مردسالاری/ پدرسالاری است. جوهرۀ فمینیسم این است که حقوق، مزیت‌ها، مقام و وظایف نباید بر مبنای جنسیت مشخص شوند.

از مفاهیم کلیدی استفاده شده در نظریه‌پردازی فمینیستی دو مفهوم «جنس و جنسیت» است. جنس به عوامل زیست‌شناختی اشاره دارد که مردان و زنان را بر مبنایی زیستی و در نهایت ذاتی از هم متمایز می‌کند و ابدی و تغییرناپذیر است. جنسیت واژه و باوری فرهنگی و اشاره‌ای است به نقش‌های متفاوتی که یک جامعه به مردان و زنان عرضه می‌کند (ون‌زونن، ۱۳۸۳). جنسیت به آن جنبه از تفاوت‌ها و ویژگی‌های زن و مرد مربوط می‌شود که منشأ «روان‌شناختی، فرهنگی و اجتماعی» (گیدنز، ۱۳۸۳: ۱۷۵) دارند. مفهوم کلیدی دیگر در مطالعات فمینیسم، مفهوم «پدرسالاری» (مردسالاری) است. پدرسالاری نظامی کلی از ساختارها و فعالیت‌هایی است که نابرابری را در تجربه‌ها، مسئولیت‌ها، پایگاه‌ها و فرصت‌های گروه‌های مختلف جامعه، به‌ویژه زنان و مردان، بررسی می‌کند (ون‌زونن، ۱۳۸۳).

فمینیسم را می‌توان در یک تقسیم‌بندی به سه دسته لیبرال، سوسیالیستی و رادیکال تقسیم کرد. به‌طور خلاصه، فمینیست‌های رادیکال درصدد وارونه‌کردن سلسله‌مراتب جنسیتی به نفع زنان و انتقام گرفتن از مردان‌اند. سوسیالیست‌ها مسئلهٔ جنسیت را موضوعی ثانویه و پیرو مسائل اجتماعی کلان، به‌ویژه صورت‌بندی کاپیتالیستی حاکم بر جامعه و استثمار و نابرابری ناشی از آن می‌دانند. بر این اساس، حل مسائل زنان در گرو حل مسئلهٔ سرمایه‌داری است. طبق گفتمان فمینیستی لیبرال، پیشداوری‌های غیرمنطقی و کلیشه‌های موجود در باب نقش طبیعی زنان، به‌عنوان همسر و مادر، جایگاه نابرابری را در اجتماع برای زنان رقم زده است. در این چارچوب، اصول کلی لیبرال، یعنی آزادی و برابری، می‌باید دربارهٔ زنان اعمال شود. «برابری‌طلبی در حقوق» یا «فمینیسم اصلاح‌طلب» عناوین دیگری برای این اصول هستند که در زبان سیاست، به معنای تلاش برای تغییر قوانین، برنامه‌های عملی مثبت، ترغیب زنان برای پذیرش مشاغل و نقش‌های غیرسنتی و کسب ویژگی‌های مردانه برای کسب قدرت ترجمه می‌شود. اما این وارونه‌شدن نقش برای مردان کمتر تبلیغ می‌شود (کریمی و همکاران، ۱۴۰۰: ۲۳۸). این رویکرد در مبحث چگونگی بازنمایی زنان ایده‌های دارد که در ادامه به‌طور کلی مطرح می‌شود.

نحوهٔ بازنمایی زنان از مباحث انتقادی در زمره موضوعات مرتبط با زنان و رسانه‌هاست که سابقهٔ آن بیشتر به دههٔ ۱۹۶۰ بازمی‌گردد. درحالی‌که موج نخست فمینیسم در اوایل دههٔ ۱۹۲۰ بر کسب آزادی‌های زنان از طریق به دست آوردن حق مالکیت و اشتغال تأکید می‌کرد، به نظر فمینیست‌های موج دوم، تساوی حقوق زنان و مردان فقط از طریق حق رأی به دست نمی‌آمد و زمان آن رسیده بود که دربارهٔ حضور زنان در فضای عمومی سخن گفته شود. به‌عبارت‌دیگر، درحالی‌که کسب حق رأی زنان را می‌توان نمادی از تلاش‌های موج اول دانست، بحث‌های موج دوم در مورد بازنمایی زنان در رسانه‌ها و توجه به معنایی بود که برای زن بودن به سبب تفاوت با مرد بودن در رسانه‌ها به وجود می‌آمد. جملهٔ معروف سیمون دوبوار که «یک زن، زن به دنیا نمی‌آید بلکه به زن تبدیل می‌شود»، معرفی برای شیوهٔ تفکر فمینیست‌های موج دوم است. به‌عبارت‌دیگر، این گروه از فمینیست‌ها خواهان کسب آزادی و برابری زنان و مردان در حوزهٔ عمومی بودند. انتقاد اصلی این گروه از فمینیست‌ها نسبت به جامعهٔ مردسالار به چگونگی بازنمایی زنان در رسانه‌ها با دیدگاه‌های مردسالارانه مرتبط است. از نظر آنان «تلاش‌های فمینیست‌ها باید بر به دست آوردن یک نوع آزادی ایدئولوژیک برای حضور در فضای عمومی و

ارائۀ یک تصویر درست‌تر از زنان در رسانه‌ها معطوف شود» (بیلچر و ولهان، ۲۰۰۵: ۱۴۴). تصویر فرهنگی زنان در رسانه‌های جمعی از نظر فمینیست‌ها در جهت حمایت و تداوم تقسیم‌کار جنسی و تقویت مفاهیم پذیرفته شده دربارۀ «زنانگی» و «مردانگی» به کار می‌رود.

«رسانه‌ها با فنای نمادین زنان به ما می‌گویند که زنان باید در نقش همسر، مادر، کدبانو و غیره ظاهر شوند و در یک جامعۀ پدرسالار، سرنوشت زنان به‌جز این نیست. بازتولید فرهنگی نحوۀ ایفای این نقش‌ها را به زنان می‌آموزد و سعی می‌کند آن‌ها را در نظر زنان طبیعی جلوه دهد» (استریناتی:۱۳۸۰ ۲۴۲). چنین تحلیل‌هایی که بر رویکرد فمینیسم لیبرال متکی است، خواهان کنارگذاشتن مناسبات سنتی پدرسالارانه و برآمدن مناسبات برابری‌طلبانه میان زنان و مردان در قلمرو فرهنگ و تولیدات فرهنگی هستند. بر این اساس، اولین چیزی که در نقد فمینیستی از فرهنگ به چشم می‌خورد، انتقاد از ارزش‌ها و الگوهای فرهنگی خاصی است که در دوگانۀ زنانگی و مردانگی به مخاطبان ارائه می‌شوند. ارزش‌هایی که در قالب «زنجیرۀ بزرگی از تمایلات دوقطبی همچون طبیعت/ فرهنگ، بدن/ ذهن، احساس/ عقل، هیجان/ منفعت، خاص/ عام، واقعی/ انتزاعی و دنیای خانه/ دنیای کار و سیاست» (استریناتی، ۱۳۸۰: ۲۴۲) ارائه می‌شود. از نظر فمینیست‌ها زنان و مردان با درافتادن در این قطب‌بندی فرهنگی، عملاً در برابر یکدیگر موقعیت فرودست و فرادست می‌یابند.

مباحث نظری به‌ویژه نظریه‌های فمینیستی، به‌عنوان چارچوب مفهومی تحلیل استفاده شده‌اند؛ بدین معنا که تحلیل نشانه‌ها و شخصیت‌ها در فیلم‌ها بر اساس مفاهیمی مانند «چشم مردانه»، «پدرسالاری»، «بازنمایی زن در رسانه» و «سوژه‌زدایی» انجام شده است. هدف از این کار، تفسیر معانی نمادین و نهفته در بازنمایی زنان و بررسی چگونگی تقویت یا تخریب کلیشه‌ها و ساختارهای سلطه است.

روش انجام

در این پژوهش با روش تحلیل محتوای کیفی به بررسی ابعاد آسیب‌های اجتماعی زنان در آیینه دهه ۹۰ سینمای ایران و چگونگی بازتاب آن پرداخته و روش تحلیل محتوای مطالعه آثار بر اساس تحلیل مضامین و تفسیر نشانگان منتسب به زبان شده انجام شده است.

رویکرد مورداستفاده در این تحقیق رویکرد عرفی و قراردادی است. در این رویکرد محقق بر اساس ادراک و فهم خود از متن موردمطالعه، نوشتن تحلیل اولیه را شروع می‌کند و این کار ادامه می‌یابد تا پیش‌زمینه‌هایی برای ظهور رمزها آغاز شود. این عمل اغلب موجب می‌شود که

طرح‌ریزی رمزها از متن ظهور یابد و سپس بر اساس شباهت‌ها و تفاوت‌هایشان مقوله‌بندی شوند. بسته به کیفیت ارتباط بین زیرمقوله‌ها، محقق می‌تواند با ترکیب و سازماندهی این زیرمقوله‌ها، آن‌ها را به شمار کمتری از دسته‌بندی‌ها تبدیل کند. در مرحلهٔ بعدی تعاریفی برای هر مقوله و زیرمقوله و نشانگان ارائه می‌شود. برای تهیهٔ گزارش از یافته‌ها، تفسیرهایی برای رمزها و مقوله‌ها از روی داده‌ها مشخص می‌شود. بسته به هدف تحقیق، محققان تصمیم می‌گیرند که ارتباطی بین مقوله‌ها و زیرمقوله‌های بیشتر بر اساس موافقت بین خود، پیشینهٔ موضوع یا سلسله‌مراتب بین داده‌ها مشخص کنند (بوردول، ۲۰۰۴).

جامعهٔ آماری این تحقیق تمام فیلم‌هایی است که در راستای سؤالات و اهداف پژوهش هستند و در دهه ۹۰ سینمای ایران قابل‌توجه بوده و سعی شده است تمام جریانات سینمای ایران را نمایندگی کند.

حجم نمونه پژوهش حاضر ۸ فیلم سینمایی را شامل می‌شود. شیوه انتخاب نمونه فیلم‌ها نیز ازاین‌قرار است که از میان فیلم‌های سینمایی تولید و اکران عمومی شده در کشور با محوریت موضوع زنان و تکیه بر آسیب اصلی زن در دهه اخیر سینمای ایران، شاخص‌ترین و باکیفیت‌ترین فیلم هرسال با توجه به رویکرد نمونه‌گیری هدف‌دار انتخاب گردیده و لذا مجموعاً ۸ فیلم برای تحلیل محتوا در این پژوهش برگزیده شده است. معیار انتخاب فیلم‌ها شامل چند شاخص کیفی بوده است:

- محتوای متمرکز بر زنان و مسائل اجتماعی آن‌ها
- بازخورد فرهنگی (نقدهای تخصصی و حضور در جشنواره‌ها)
- موفقیت هنری (جوایز ملی/بین‌المللی یا تحسین منتقدان)
- تأثیرگذاری اجتماعی (بازخورد عمومی یا گفتمان‌سازی در رسانه‌ها)

بدین ترتیب، فیلم‌هایی انتخاب شدند که نه صرفاً پرفروش یا پرجایزه، بلکه نماینده دغدغه‌های اجتماعی در فضای سینمای دهه ۹۰ ایران بوده‌اند. حجم نهایی فیلم‌های منتخب جهت تحلیل به شرح جدول ۱، زیر ارائه شده است.

جدول ۱. فهرست حجم نمونه به تفکیک سال ساخت

دهه	نام فیلم	کارگردان	سال ساخت
۹۰	هیس! دخترها فریاد نمی‌زنند	پوران درخشنده	۱۳۹۲
	پریدن از ارتفاع کم	حامد رجبی	۱۳۹۳
	ابد و یک روز	سعید روستایی	۱۳۹۴
	فروشنده	اصغر فرهادی	۱۳۹۵
	عرق سرد	ساعد سهیلی	۱۳۹۶
	شبی که ماه کامل شد	نرگس آبیار	۱۳۹۷
	شنای پروانه	محمد کارت	۱۳۹۸
	ابلق	نرگس آبیار	۱۳۹۹

در این پژوهش بعد از تماشای فیلم‌ها، نشان‌هایی که دارای اهمیت احتمالی و نسبی در قیاس با تمام سکانس‌ها بودند، در گزینش ابتدایی انتخاب و نکته‌برداری شده‌اند. ملاک اصلی برای انتخاب نشانه‌ها و ویژگی‌های ظاهری و شخصیتی بازیگران نقش اصلی زن این بوده است که در مجموع نشانه‌هایی انتخاب شده، بتوانند شمایی از شخصیت زنان در این فیلم‌ها را به‌تناسب کیفیت حضورشان و با توجه به سؤالات و اهداف اصلی تحقیق نشان داده باشند.

در خصوص واحد تحلیل پژوهش حاضر باید گفت که در این پژوهش با توجه به هدف و مسأله تحقیق، از کل محتوی متن فیلم اعم از محتوای شنیداری، دیداری و در صورت لزوم نوشتاری (فیلمنامه) به‌عنوان واحد تحلیل استفاده می‌شود و متناسب با نشانگان به تصویرکشیده از زن مورد تحلیل قرار گرفته است. البته با توجه به ماهیت و نوع نشانگان، برای تحلیل و تفسیر آن‌ها برخی از آن‌ها مبنای تحلیل دیالوگ و ... قرار خواهیم داد. به‌منظور تجزیه‌وتحلیل اطلاعات، فیلم‌های منتخب، کدگذاری شدند و سپس مضامین شاخص استخراج شده و داده‌ها تحلیل و تفسیر پردازش شدند.

یافته‌ها

در این بخش به تفکیک به تحلیل و تفسیر نقش و جایگاه زنان در ۸ فیلم منتخب سینمای دهۀ ۹۰ ایران پرداخته شده است.

۱) هیس! دخترها فریاد نمی‌زنند

سال اکران: ۱۳۹۲

کارگردان: پوران درخشنده

بازیگر نقش اول زن: طناز طباطبایی در نقش شیرین نعمتی

خلاصه فیلم: داستان دختری جوانی به نام شیرین که در روز ازدواجش با لباس سفید عروسی مرتکب قتل می‌شود و به زندان می‌افتد. تلاش‌های بازپرس پرونده و دیگران به نتیجه نمی‌رسد و او حاضر نیست دربارۀ دلیل ارتکاب قتل، با کسی صحبت کند؛ تا این‌که بالأخره خانم وکیلی که به اصرار پدر و مادر شیرین، وکالت او را پذیرفته موفق می‌شود با او صحبت کند. شیرین، اعتراف می‌کند که در کودکی بارها مورد آزار جنسی قرار گرفته و به همین دلیل، مشکلات روحی فراوانی برای او به‌وجود آمده و در روز عروسی‌اش، وقتی متوجه شده که نگهبان ساختمان، دختربچه‌ای را آزار می‌دهد، از خود بی‌خود شده و او را به قتل رسانده است. دادگاه، شیرین را مقصر تشخیص داده و به اعدام محکوم می‌کند. تلاش‌های وکیل و امیرعلی، نامزد شیرین، برای پیدا کردن ولیّ‌دم مقتول، بالأخره نتیجه می‌دهد و آن‌ها برادر مقتول را پیدا می‌کنند. درست در آخرین لحظه، او که یک معتاد تزریقی است، اوردوز می‌کند و می‌میرد و شیرین اعدام می‌شود.

الف) نشانگان زن

فیلم «هیس! دخترها فریاد نمی‌زنند» به کارگردانی پوران درخشنده، به موضوعات حساس و اجتماعی همچون کودک‌آزاری، تجاوز جنسی و تأثیرات روانی این حوادث بر قربانیان می‌پردازد. شخصیت اصلی فیلم، شیرین، به‌عنوان نمادی از زنانی که در جامعه‌ای سنتی و پدرسالار، قربانی خشونت می‌شوند، معرفی می‌شود. در این بخش، به بررسی نقش و جایگاه شیرین در فیلم و همچنین نمادینه‌سازی‌های موجود در این شخصیت پرداخته می‌شود.

جدول ۲. تحلیل شخصیت و نمادهای مرتبط با «شیرین»
در فیلم «هیس! دخترها فریاد نمی‌زنند»

ویژگی	توصیف	نمادینه‌سازی
قربانی کودکی	در کودکی مورد آزار و اذیت جنسی قرار می‌گیرد.	نماد هزاران کودکی که در سکوت رنج می‌کشند.
زن فعال و منفعل	همزمان قربانی و عامل خشونت است.	نشان‌دهندهٔ پیچیدگی شخصیت قربانیان خشونت و واکنش‌های متفاوت آن‌ها.
تحصیلکرده و طبقه متوسط	دارای تحصیلات دانشگاهی و متعلق به طبقه متوسط است.	نشان می‌دهد که خشونت جنسی به هیچ قشری محدود نمی‌شود.
تنها و منزوی	پس از حادثه، از جامعه و اطرافیان خود فاصله می‌گیرد.	نماد انزوای قربانیان و عدم‌حمایت اجتماعی.
قهرمان تراژیک	در نهایت به اعدام محکوم می‌شود.	نمادی از سرنوشت تلخ بسیاری از زنان قربانی خشونت.

تجربهٔ تلخ کودکی، اساس شخصیت شیرین را شکل می‌دهد. این تجربه، باعث ایجاد آسیب‌های روانی عمیقی در او شده و در طول زندگی‌اش بر تصمیمات و رفتارهایش تأثیرگذار است.

شیرین همزمان قربانی و عامل خشونت است. او در کودکی قربانی بوده و در بزرگسالی مرتکب قتل می‌شود. این تناقض ظاهری، نشان‌دهندهٔ پیچیدگی شخصیت قربانیان خشونت است. آن‌ها ممکن است در واکنش به آسیب‌هایی که دیده‌اند، رفتارهای خشونت‌آمیزی از خود نشان دهند.

تعلق شیرین به طبقه متوسط، نشان می‌دهد که خشونت جنسی به هیچ قشری محدود نمی‌شود. حتی در خانواده‌های به‌ظاهر سالم و مرفه نیز ممکن است چنین اتفاقاتی رخ دهد.

شیرین پس از حادثه، از جامعه و اطرافیان خود فاصله می‌گیرد. این انزوا، نتیجهٔ عدم‌حمایت اجتماعی و ترس از قضاوت دیگران است.

سرنوشت تلخ شیرین، او را به یک قهرمان تراژیک تبدیل می‌کند. او نمادی از بسیاری از زنانی است که در جامعه‌ای سنتی و پدرسالار، قربانی خشونت می‌شوند و صدای آن‌ها شنیده نمی‌شود.

تفسیر نشانگان

لباس سفید عروسی، نمادی از پاکی و آغاز یک زندگی جدید است. اما در مورد شیرین، این لباس نمادی از امیدهای ازدست‌رفته و رؤیاهای شکسته است.

قتل نگهبان، نمادی از انتقام‌جویی شیرین از تمام مردانی است که به او آسیب رسانده‌اند.

حکم اعدام شیرین، نمادی از بی‌عدالتی اجتماعی و ناکامی سیستم قضایی در حمایت از قربانیان خشونت است.

مادر شیرین نیز همچون مرد به کار بیرون از خانه علاقه‌مند است. زن و مرد، هردو بیش از این‌که اندرونی باشند بیرونی و در نتیجه (بر اساس توصیف‌های هیوارد) مردانه‌اند. اما مرد، بر اساس همان سنت‌های گذشته، طبعاً مردانه‌تر است و از زن، در قبال این مردانه‌تر بودن، ازخودگذشتگی می‌طلبد، اما این زنِ مردانه شده فرصت زیادی برای ازخودگذشتگی ندارد. پس کار اندرونی را به مرد بیگانه می‌سپارد و با دادن کلید خانه‌اش به بیگانه، اندرونی شدن وی را می‌طلبد. اندرونی شدن مرد بیگانه فاجعه می‌آفریند و در این میان قربانی، دختر کوچک خانواده است. بی‌توجهی و سهل‌انگاری پدر و مادر شیرین هشت‌ساله، واقعه‌ای را برای او رقم می‌زند که زخمش سال‌ها بر روح او باقی می‌ماند و همه زندگی‌اش را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد. آنچه این زخم را عمیق‌تر می‌کند و واقعه را به فاجعه ختم می‌سازد، این است که دخترک هیچ‌کس را نمی‌یابد تا دردش را با او در میان بگذارد.

این فیلم داستان تعرض افرادی است ضعیف‌النفس که آسیب‌پذیرترین قشر جامعه، یعنی کودکان را هدف قرار داده‌اند. از سوی دیگر در فیلم می‌توان به یک نوع هراس طبقه متوسط شهری از طبقه پایین‌تر حاشیه‌نشین توجه داشت. مراد صفرخانی که در این فیلم به دختر خانوادهٔ بورژوا تعرض می‌کند، خدمهٔ محل کار زیبا (زن طبقهٔ متوسط) است و در جایی حاشیه‌ای در شهر زندگی می‌کند.

خانواده طبقه متوسط شهری متهم می‌شود. پدر و مادرانی که به دلیل مشغله‌های زندگی و حفظ شغل از فرزندان فاصله گرفته و برای آن‌ها وقت ندارند. سیستم خشک مدرسه و معلمانی که در نقش خود غرق‌شده و از دانش‌آموزان فاصله گرفته‌اند. قوانین خشک حقوقی که از عاطفه و روحیات انسانی تهی است. مردان متجاوز و فاسدی که به طبقات پایین جامعه تعلق دارند. ارتکاب جرم توسط طبقه پایین صورت گرفته و زنان طبقه متوسط قربانی این تجاوز هستند.

«هیس! دخترها فریاد نمی‌زنند» به بررسی مسائل دختران جوان می‌پردازد و ترس از آبرو را در این دوره سنی آسیب‌شناسی می‌کند.

۲) پریدن از ارتفاع کم

سال اکران: ۱۳۹۳

کارگردان: حامد رجبی

بازیگر نقش اول زن: نگار جواهریان در نقش نهال

خلاصه فیلم: «نهال» که چهارماهه حامله است و ناگهان می‌فهمد که جنین در شکمش مرده و تصمیم می‌گیرد سکوت کند و به کسی چیزی نگوید. داستان با شخصیت اصلی (نگار جواهریان) آغاز می‌شود؛ او مطب زنان را با خبر مرگ جنین در رحمش و این‌که در روزهای آینده سقط‌جنین خواهد داشت ترک می‌کند. با وجود این‌که او می‌تواند مستقیم و به‌طور ناگهانی، ماجرا را به اولین غریبه‌ای بگوید که در گوشه مطب پزشک نزدیکش می‌شود، اما پس‌ازآن و در طول فیلم قادر نیست مسأله خود را برای نزدیک‌ترین افراد خانواده مانند مادر و همسرش بیان کند. دوربین آرام و نماهای بلند حامد رجبی، این زن را در روزهای آینده دنبال می‌کند که کارهای معمول زندگیش را انجام می‌دهد مثلاً به دنبال آپارتمان جدیدی برای خانواده برفرض رو به بزرگ است می‌گردد تا آنجا که قدم‌به‌قدم در مقابل جهان خود عصیان می‌کند.

الف) نشانگان زن

فیلم «پریدن از ارتفاع کم» به کارگردانی حامد رجبی، با روایتی ظریف و دقیق، به بررسی وضعیت پیچیده و چندلایه یک زن به نام نهال می‌پردازد. نهال، در مواجهه با مرگ جنین خود، تصمیم می‌گیرد سکوت کند و این رویداد، تغییرات عمیقی را در زندگی او ایجاد می‌کند. در این تحلیل، با تمرکز بر نشانه‌های بصری و نمادین فیلم، به بررسی نقش و جایگاه نهال در روایت پرداخته می‌شود.

جدول ۳. تحلیل شخصیت و نمادهای مرتبط با «نهال» در فیلم «پریدن از ارتفاع کم»

نشانگان	تفسیر و تحلیل	ارتباط با شخصیت نهال
پوشش مانتو	نماد سنت و هویت زنانه در جامعه‌ای با محدودیت‌های اجتماعی.	نشان می‌دهد که نهال در چارچوب هنجارهای اجتماعی قرار دارد، اما درعین‌حال، تمایل به شکستن این قیدوبندها را دارد.
طبقه متوسط	نماد فشارهای اقتصادی و اجتماعی ناشی از انتظارات جامعه.	نشان می‌دهد که نهال تحت تأثیر فشارهای جامعه برای داشتن یک زندگی کامل و ایده‌آل قرار دارد.

نشانگان	تفسیر و تحلیل	ارتباط با شخصیت نهال
باسواد	نماد آگاهی و توانایی درک پیچیدگی‌های زندگی.	نشان می‌دهد که نهال به‌خوبی از شرایط خودآگاه است و قادر به تحلیل عمیق موقعیت خود است.
سکوت	نماد مقاومت در برابر هنجارهای اجتماعی و تلاش برای حفظ فردیت.	نشان می‌دهد که نهال به‌جای پذیرش نقش قربانی، به دنبال راهی برای حفظ استقلال خود است.
حاملگی و مرگ جنین	نماد امید و ناامیدی، تولد و مرگ و چرخه زندگی.	نشان می‌دهد که نهال با مسائل بنیادین وجودی مانند مرگ و معنای زندگی روبرو شده است.
آپارتمان‌گردی	نماد جستجوی یک زندگی جدید و متفاوت.	نشان می‌دهد که نهال به دنبال رهایی از زندگی فعلی خود و آغاز یک زندگی جدید است.
عصیان آرام	نماد مقاومت در برابر فشارهای اجتماعی و تلاش برای حفظ هویت.	نشان می‌دهد که نهال به‌جای اعتراض آشکار، به شیوه‌ای آرام و زیرکانه در برابر جامعه مقاومت می‌کند.
تک‌افتادگی	نماد احساس تنهایی و بیگانگی در دنیایی که او را درک نمی‌کند.	نشان می‌دهد که نهال احساس می‌کند که در دنیای اطرافش تنهاست و کسی او را درک نمی‌کند.

ب) تفسیر نشانگان

فیلم «پریدن از ارتفاع کم» با روایتی ظریف و دقیق، به بررسی پیچیدگی‌های روانشناسی یک زن در مواجهه با یک رویداد تراژیک می‌پردازد. نهال، به‌عنوان نماد زن معاصر، با چالش‌های مختلفی روبرو است و تلاش می‌کند تا هویت خود را در دنیایی که او را درک نمی‌کند، حفظ کند. این فیلم، با نگاهی انتقادی به جامعه و هنجارهای آن، به مخاطب کمک می‌کند تا به درک عمیق‌تری از تجربه‌های انسانی دست یابد.

نهال نماینده زنی است که در جامعه‌ای خانواده‌دوست و جمع‌گرا زندگی می‌کند و با چالش‌های مختلفی روبرو است. او به دنبال یافتن هویت خود و معنای زندگی است و درعین‌حال، تلاش می‌کند تا در چارچوب هنجارهای اجتماعی باقی بماند.

سکوت نهال، نه‌تنها یک واکنش احساسی، بلکه یک استراتژی آگاهانه برای مقاومت در برابر فشارهای اجتماعی است. او با سکوت خود، به جامعه نشان می‌دهد که نیازی به تائید دیگران ندارد.

مرگ جنین، نقطه عطفی در زندگی نهال است و او را به سمت بازاندیشی در مورد زندگی و ارزش‌های خود سوق می‌دهد. فیلم نه‌تنها به شخصیت نهال می‌پردازد، بلکه به بررسی محیط

اجتماعی و خانوادگی او نیز می‌پردازد. محیط اطراف نهال، با بی‌تفاوتی و عدم درک، او را در تنهایی عمیق‌تری فرو می‌برد.

«پریدن از ارتفاع کم» در مورد زندگی روزمره یک زن با احساسات مادرانه است و آدمی که حالا تصمیم می‌گیرد خودش را از مناسبات زندگی روزمره رها کند. موضوع تنها از دست دادن بچه نیست. مرگ جنین ـ که نقطهٔ آغاز فیلم است – متافور یا جرقه‌ای برای پرداختن و توجه به بخش مرده‌ای است که درون همهٔ ما وجود دارد و شاید فهم آن خیلی سخت باشد.

تک‌افتادگی نهال به این معناست که یک نفر به‌تنهایی برای جهان کم است. ولی به‌هرحال تنهاست و نمی‌تواند از کس دیگری کمک بخواهد. گوشی برای شنیدن حرف‌های نهال وجود ندارد. شوهری که ترجیح می‌دهد وقتی به خانه می‌آید شبکه‌های ماهواره‌ای را با صدای بلند گوش کند، مادری که مدام می‌گوید «کار دارم حرفت را زود بزن» و پدری که اصلاً حرف او را نمی‌فهمد، تک‌افتادگی نهال را برای تغییر جهان نشان می‌دهد.

کارگردان، به‌جای تمرکز بر تجربه درونی روان آسیب دیده، نشان می‌دهد که یک فرد افسرده در روابط اجتماعی‌اش چگونه عمل می‌کند و به ویژه محیط پیرامون چگونه با این موقعیت روبه‌رو می‌شود. ساختار کلی فیلم قصد دارد به شیوه‌ای بسیار موشکافانه، فرد افسرده و محیط پیرامون وی را به تصویر بکشد و موقعیت‌هایی خلق کند که براساس آن‌ها نتوان در نهایت هیچ یک از شخصیت‌ها را به طور کامل و قطعی قضاوت کرد. با مشاهده فیلم می‌توان نه تنها فرد ناخوش را بهتر درک کرد، بلکه در بیشتر موارد عکس‌العمل‌های معمول خود در برابر افراد افسرده را نیز بهتر شناخت.

۳) ابد و یک روز

سال اکران: ۱۳۹۴

کارگردان: سعید روستایی

بازیگر نقش اول زن: پریناز ایزدیار در نقش سمیه

خلاصه فیلم: سمیه (پریناز ایزدیار) دختر جوانی است که قرار است به‌زودی به عقد مردی افغان درآید. اما سمیه برای انتخاب این وصلت مردد است چرا که وضعیت خانه‌ای که در آن قرار دارد تا حدود زیادی به او وابسته است. خانواده‌ای که درگیر مشکلات مختلفی همچون

اعتیاد، فقر، بیکاری و مشکلات خانوادگی هستند. وی مادر پیر و ازکارافتاده‌ای دارد و البته برادران و خواهرانی که همواره در حال نزاع با یکدیگر هستند.

الف) نشانگان زن

شخصیت سمیه، به‌عنوان محور اصلی داستان، نمادی از زنان قوی و فداکار است که در شرایط سخت، مسئولیت خانواده را بر دوش می‌کشند. در این تحلیل، به بررسی نقش و جایگاه سمیه بر اساس نشانگان زن، پرداخته خواهد شد.

جدول ۴. تحلیل شخصیت و نمادهای مرتبط با «سمیه» در فیلم «ابد و یک روز»

نشانگان زن	توصیف در شخصیت سمیه	تحلیل
نقش اصلی زن	خواهر بزرگ‌تر و حمایتگر خانواده	ستون خانواده
شغل	خانه‌دار، خیاط	نماد زن کارگر و تأمین‌کننده خانواده
طبقه	پایین تهران	نماد زنان محروم و در حاشیه
پوشش	چادر، مانتو	نماد تطبیق با شرایط اجتماعی و فرهنگی
وضعیت سواد	دیپلم	نماد زنان با تحصیلات متوسط و محدودیت‌های اجتماعی
اصلی‌ترین چالش	اعتیاد برادر، فقر، ازدواج اجباری	نماد مشکلات اجتماعی و اقتصادی زنان

ب) تفسیر نشانگان

سمیه به‌عنوان خواهر بزرگ‌تر، مسئولیت اداره خانواده را بر عهده دارد. او از برادر معتاد خود مراقبت می‌کند، به برادر کوچکترش کمک می‌کند و از مادر پیر خود پرستاری می‌کند.

سمیه به‌عنوان نمایندهٔ زنان طبقه پایین جامعه، با مشکلات عدیده‌ای و دچار آسیب‌هایی همچون فقر، بیکاری و اعتیاد روبرو است. او در شرایطی سخت زندگی می‌کند و امکانات کمی برای پیشرفت دارد. اعتیاد برادر، فقر و ازدواج اجباری، بزرگ‌ترین چالش‌های سمیه هستند. این مشکلات، زندگی او را پیچیده کرده و او را در شرایط دشواری قرار داده است.

خانه برای سمیه نه‌تنها مکانی برای زندگی، بلکه نمادی از مسئولیت و دغدغه‌های او است و محکوم به ایفای نقش در اندرونی است.

سمیه با وجود تمام مشکلات و محدودیت‌ها، تلاش می‌کند تا زندگی بهتری برای خانواده خود فراهم کند. این فیلم با روایت داستان سمیه، به بررسی چالش‌های زندگی زنان در جامعه‌ای نابرابر پرداخته و به مخاطب یادآور می‌شود که زنان در بسیاری از جوامع، نقش بسیار مهمی در حفظ خانواده و جامعه دارند.

۴) فروشنده

سال اکران: ۱۳۹۴

کارگردان: اصغر فرهادی

بازیگر نقش اول زن: ترانه علیدوستی در نقش رعنا

خلاصه فیلم: فروشنده داستان زوج جوانی به نام‌های رعنا و عماد را روایت می‌کند. عماد معلم ادبیات است و بعدازظهرها به همراه رعنا به بازیگری در تئاتر می‌پردازد. تیتراژ آغاز فیلم آن‌ها را مشغول تمرین اجرای نمایشنامه مرگ فروشنده اثر آرتور میلر نشان می‌دهد که در آن عماد نقش ویلی (فروشنده) و رعنا نقش لیندا (همسر ویلی) را ایفا می‌کنند. در ابتدای فیلم به دنبال حادثه‌ای منزل مسکونی رعنا و عماد دچار تخریب می‌شود و آن‌ها به کمک بابک دوست عماد موفق می‌شوند در مدت کوتاهی به آپارتمان دیگری نقل‌مکان کنند. یک شب که رعنا در خانه تنها است شخصی که در اینجا او را «مزاحم» می‌نامیم وارد خانه شده و رعنا را مورد آزار قرار می‌دهد. به دنبال آن معلوم می‌شود مستأجر قبلی آپارتمان زنی روسپی بوده و مردان زیادی به این خانه رفت‌وآمد داشته‌اند و ظاهراً مزاحم بدون اطلاع از تغییر مکان وی وارد خانه شده است. عماد با کمک نشانه‌هایی که او موقع گریختن از خود به جا گذاشته به جستجو برمی‌آید تا این‌که در نهایت او را به دام می‌اندازد و در کمال حیرت متوجه می‌شود مزاحم شخصی سالخورده و آسیب‌پذیر است که شب حادثه ابتدا بی‌خبر از جابه‌جایی صاحبخانه وارد و بعد در دام وسوسه گرفتار شده است. عماد خشمگین تصمیم می‌گیرد ماجرا را برای خانواده مزاحم فاش کند در پی بگومگوی آن‌ها مزاحم در آستانه حمله قلبی قرار می‌گیرد. رعنا با مشاهده شرایط می‌کوشد عماد را متقاعد کند که از خطای او در گذرد. خانواده مزاحم سراسیمه وارد می‌شوند و عماد در جدال با خود بر سر بخشش و انتقام دومی را برمی‌گزینند مزاحم این بار تاب نیاورده و تا نزدیک مرگ پیش می‌رود و رابطه رعنا و عماد در آستانه زوال قرار می‌گیرد.

الف) نشانگان زن

شخصیت رعنا، به‌عنوان یکی از محورهای اصلی داستان، نمادی از زنان قربانی خشونت و پیچیدگی‌های روانی آن‌ها است. در این تحلیل، به بررسی نقش و جایگاه رعنا بر اساس نشانگان زن، پرداخته خواهد شد.

جدول ۵. تحلیل شخصیت و نمادهای مرتبط با «رعنا» در فیلم «فروشنده»

نشانگان زن	توصیف در شخصیت رعنا	تحلیل
نقش اصلی زن	قربانی خشونت، بازیگر تئاتر	نماد زن معاصر و آسیب‌پذیر
طبقه	متوسط	نماد زنان طبقه متوسط شهری
شغل	بازیگر	نماد هنر و بیان احساسات
چالش اصلی	تجاوز، شک به همسر، حفظ ظاهر	نماد خشونت علیه زنان، بحران اعتماد و حفظ آبرو
شخصیت	پیچیده، متناقض، درون‌گرا	نماد زنان قربانی که درونیات خود را پنهان می‌کنند

شخصیت رعنا – ترانه علیدوستی – شخصیتی پیچیده است. در نگاه عمومی تصور بر این است که رعنا به دلیل روح بخشنده و حمایتگرانه زنانه‌اش دست به بخشش پیرمرد می‌زند و مدام اصرار دارد که مسأله از طریق پلیس و...دنبال نشود و پیرمرد بخشیده شود، درحالی‌که اتفاق مبهمی که در حمام رخ داده و فقط و فقط رعنا از ماهیت آن خبردار است این ذهنیت را تداعی می‌کند که رعنا – به دلیل آنچه می‌شود تجاوز حدس زد- و از بیم آبروی خود، اصرار دارد که مسأله به پلیس و پیگیری قضایی کشیده نشود.

ب) تفسیر نشانگان

رعنا به‌عنوان یک زن معاصر متعلق به طبقه متوسط، با چالش‌های مختلفی مانند خشونت، بی‌اعتمادی و حفظ ظاهر روبرو است. او نمادی از زنان بسیاری است که در جامعه امروز، قربانی خشونت می‌شوند و برای حفظ آبرو، سکوت می‌کنند. به دیگر بیان، تعلق رعنا به طبقه متوسط شهری، نشان می‌دهد که خشونت و آسیب‌پذیری به هیچ قشری محدود نمی‌شود. حتی در طبقات متوسط نیز زنان ممکن است قربانی شوند. اما نوع آسیب اجتماعی و قربانی‌شدن زنان طبقه متوسط از جنسی متفاوت با آسیب‌های طبقات پایین است. در واقع رعنا دچار آسیب‌هایی همچون فقر و اعتماد و خشونت جسمی، بلکه به تجاوز مبتلا می‌شود.

شغل بازیگری رعنا، به او امکان می‌دهد تا احساسات خود را به‌صورت نمادین بیان کند. بااین‌حال، او در زندگی واقعی، در بیان احساسات واقعی خود با مشکل روبرو است. رعنا شخصیتی پیچیده و متناقض دارد. او همزمان هم قربانی است و هم سعی می‌کند قوی نشان دهد. او درون‌گرا است و احساسات خود را به‌راحتی بروز نمی‌دهد. خانه برای رعنا دیگر مکانی امن نیست و به نمادی از ترس و آسیب‌پذیری تبدیل شده است.

شخصیت رعنا در فیلم «فروشنده»، نمادی از زنان قربانی خشونت و پیچیدگی‌های روانی آن‌ها است. او با وجود تمام سختی‌ها، تلاش می‌کند تا زندگی خود را ادامه دهد و ظاهر آرامی از خود نشان دهد. این فیلم با روایت داستان رعنا، به بررسی چالش‌های روانی و اجتماعی زنان قربانی خشونت پرداخته و به مخاطب یادآور می‌شود که این زنان نیاز به حمایت و درک دارند.

۵) عرق سرد

سال اکران: ۱۳۹۶

کارگردان: سهیل بیرقی

بازیگر نقش اول زن: باران کوثری در نقش افروز

خلاصه فیلم: افروز اردستانی (باران کوثری) کاپیتان تیم ملی فوتسال زنان ایران است. با گلزنی افروز، تیم ملی برای اولین بار به فینال بازی‌های آسیایی راه پیدا می‌کند و عازم مالزی می‌شود، در فرودگاه افروز درمی‌یابد که توسط شوهرش، یاسر شاه‌حسینی (امیر جدیدی) ممنوع‌الخروج شده است.

الف) نشانگان زن

شخصیت افروز، به‌عنوان یک ورزشکار حرفه‌ای و مبارز، نمادی از زنان قوی و مستقل است که برای تحقق اهداف خود تلاش می‌کنند. در این تحلیل، به بررسی نقش و جایگاه افروز بر اساس نشانگان زن، پرداخته شده است.

جدول ۶. تحلیل شخصیت و نمادهای مرتبط با «افروز» در فیلم «عرق سرد»

نشانگان زن	توصیف در شخصیت افروز	نمادینه‌سازی
نقش اصلی زن	فوتبالیست حرفه‌ای، کاپیتان تیم ملی	نماد زن ورزشکار و موفق
نام	افروز	اشاره به روشنایی و امید
پوشش	مانتو	نماد زن ایرانی مدرن و فعال
وضعیت	باسواد	نماد زن آگاه و مستقل
اصلی‌ترین چالش	ممنوع‌الخروجی، تبعیض جنسیتی	نماد مبارزه برای حقوق زنان
ویژگی شخصیتی	مبارز، مصمم، مستقل	نماد زنان قوی و جاه‌طلب

افروز به‌عنوان یک فوتبالیست حرفه‌ای و کاپیتان تیم ملی، نمادی از زنان ورزشکار و موفقی است که برای رسیدن به اهداف خود تلاش می‌کنند. نام او به معنای روشنایی، نمادی از امید و انگیزه‌ای است که افروز به سایر زنان می‌دهد. ممنوع‌الخروجی افروز، نمادی از تبعیض جنسیتی و محدودیت‌هایی است که زنان در جامعه با آن روبرو هستند. او با مبارزه برای حق خود، به نمادی برای تمام زنانی تبدیل می‌شود که برای برابری جنسیتی تلاش می‌کنند. افروز زنی قوی، مصمم و مستقل است که از اهداف خود دست نمی‌کشد. او به‌عنوان یک الگو برای سایر زنان، نشان می‌دهد که زنان نیز می‌توانند در هر زمینه‌ای موفق باشند.

ب) تفسیر نشانگان

شخصیت افروز در فیلم «عرق سرد»، نمادی از زنان قوی و مبارزی است که برای تحقق اهداف خود تلاش می‌کنند. این فیلم با روایت داستان افروز، به بررسی چالش‌های زنان ورزشکار و تبعیض جنسیتی در جامعه می‌پردازد و به مخاطب یادآور می‌شود که زنان نیز حق دارند تا در تمام زمینه‌ها فعال باشند و به موفقیت برسند. افروز خود را تنها می‌یابد. تنها بین قانون، خانواده، دوستان، هم تیمی‌ها و در کل اجتماع گرفتار شده است. تقریباً هیچ‌کس به او حق نمی‌دهد و هرکسی هم که می‌خواهد کدخدا منشانه آتش را خاموش کند، باز دست به دامان مرد می‌شود که از حقش بگذرد. مرد باید تصمیم بگیرد که او کار کند یا نه، مسافرت برود، از کشور خارج بشود، بچه‌اش را بتواند بعد از جدایی ببیند و ... . در چنین فضایی زن است که تنها و بی‌کس می‌ماند و در نبردی نابرابر باید مبارزه کند که تنها دست‌آویزش مهریه است و بس.

۶) شبی که ماه کامل شد

سال اکران: ۱۳۹۷

کارگردان: نرگس آبیار

بازیگر نقش اول زن: الناز شاکردوست

خلاصه فیلم: این فیلم روایت واقعی عشق عبدالحمید ریگی (با بازی هوتن شکیبا) و فائزه منصوری (با بازی الناز شاکردوست) است که به ازدواج آنان انجامید. عبدالحمید ریگی برادر «عبدالمالک ریگی» سرکرده گروهک تروریستی جندالله، پس از ازدواج با فائزه، به همراه همسرش و با هدف دریافت پناهندگی از انگلستان به پاکستان می‌رود. دلیل اصلی پناهندگی ترس فائزه از فضای تروریستی و عقاید کفیری برادرشوهرش است که به او مظنون شده که نقش جاسوس را دارد. با بازگشت شوهرش به فضا و محیط سیستان در پاکستان، عبدالحمید در آن محیط به‌تدریج تحت تأثیر القائات عبدالمالک قرار می‌گیرد و با پیوستن به عقاید و اعمال تروریستی برادرش، به نفر دوم گروهک تبدیل می‌شود. این آغاز فاجعه‌ای است که در انتظار فائزه و برادرش «شهاب» است و سرنوشت شوم دوم نفر به قتل منتهی می‌شود.

الف) نشانگان زن

شخصیت فائزه نمادی از دلدادگی سنتی و ازدواج در این بافت است که فراتر از انگیزه‌های سیاسی به تصویر درآمده است. زن در این فضا قربانی است. شخصیت فائزه، به‌عنوان محور اصلی داستان، نمادی از زنان قربانی در شرایط سنتی (چه فرهنگی- ه تکفیر مذهبی) است.

فائزه به‌عنوان زنی سنتی، به خانواده و شوهرش وابسته است و تصمیم‌گیری‌های مهم زندگی خود را به آن‌ها واگذار می‌کند. او به دلیل طبقه اجتماعی پایین و شرایط زندگی، آسیب‌پذیرتر است و به‌راحتی تحت تأثیر جریان‌های افراطی قرار گرفته است. قتل فائزه، نمادی از پایان تلخ بسیاری از زنانی است که درگیر جریان‌های سنتی (مذهبی) می‌شوند.

جدول ۷. تحلیل شخصیت و نمادهای مرتبط با «فائزه» در فیلم «شبی که ماه کامل شد»

نشانگان زن	توصیف در شخصیت فائزه	تحلیل
نقش اصلی زن	همسر، مادر	نماد زن سنتی و وابسته
شغل	خانه‌دار	نماد زن خانه‌دار و بدون استقلال مالی
طبقه	پایین	نماد زنان محروم و آسیب‌پذیر

نشانگان زن	توصیف در شخصیت فائزه	تحلیل
ازدواج	ازدواج اجباری با مردی از قبیله‌ای دیگر	نماد ازدواج‌های سنتی و تحمیلی
پوشش	چادر	نماد زن مذهبی و سنتی
اصلی‌ترین چالش	عقاید تکفیری، خشونت خانگی، از دست دادن خانواده	نماد قربانی شدن در جریان‌های افراطی
نتیجه	قتل	نماد پایان تلخ برای زنی که قربانی شرایط شده است
ویژگی شخصیتی	ساده‌لوح، مطیع، قربانی	نماد زنان تحت سلطه و بدون اختیار

ب) تفسیر نشانگان

چادر فائزه نمادی از سنت و وابستگی است اما در این فیلم، به دلیل ارتباط با محل سکونت و پرورش فائزه، معنای طبقه نیز پیدا می‌کند. **اجبار فائزه به ماندن در فضای بیابانی و کویری** نمادی از بی‌رحمی و خشونت محیطی است که فائزه در آن زندگی می‌کند. شخصیت فائزه در فیلم «شبی که ماه کامل شد»، نمادی از زنان قربانی در جریان‌های افراطی است. او زنی ساده‌لوح و مطیع است که به دلیل شرایط اجتماعی و فرهنگی، به دام این جریان‌ها می‌افتد. این فیلم با روایت داستان فائزه، به بررسی تأثیرات مخرب افراط‌گری بر زندگی زنان پرداخته و به مخاطب یادآور می‌شود که زنان در بسیاری از جوامع، قربانی سنت‌ها و باورهای غلط می‌شوند.

۷) شنای پروانه

سال اکران: ۱۳۹۸

کارگردان: محمد کارت

بازیگر نقش اول زن: طناز طباطبایی در نقش پروانه

خلاصه فیلم: داستان این فیلم به این‌گونه است که کلیپی از خانمی به نام پروانه (طناز طباطبایی) زمانی‌که در حال شنا در استخر بوده (مربی شنا)، در فضای مجازی منتشر می‌شود. هاشم (امیرآقایی) – از اراذل‌واوباش جنوب تهران- همسر پروانه و برادر او حجت (جواد عزتی) به دنبال انتقام از شخصی هستند که این فیلم را منتشر کردند. اما با قتل پروانه به‌دست همسرش هاشم ورق برگشته و داستان به سمت‌وسوی دیگری می‌رود. هاشم به زندان می‌افتد و

حجت به دلیل شرط پدر پروانه (عفو هاشم به‌شرط انتقام از منتشرکننده کلیپ)، در پی پیدا کردن منتشرکننده کلیپ می‌گردد.

الف) نشانگان زن

فیلم «شنای پروانه» به‌عنوان یکی از آثار جنجالی سینمای ایران، به بررسی موضوعاتی چون خشونت خانگی، ناموس‌پرستی و وضعیت زنان در جامعه پرداخته است. شخصیت پروانه، به‌عنوان محور اصلی داستان، نمادی از زنان قربانی در این شرایط است. در ادامه، به بررسی نقش و جایگاه پروانه بر اساس نشانگان زن، پرداخته شده است.

جدول ۸. تحلیل شخصیت و نمادهای مرتبط با «پروانه» در فیلم «شنای پروانه»

نشانگان زن	توصیف در شخصیت پروانه	تحلیل
نقش اصلی زن	همسر، مربی شنا	نماد زن محروم و قربانی
نام	پروانه	نمادی از زیبایی ظاهری و درعین‌حال آسیب‌پذیری
محل سکونت	پایین‌شهر تهران	نماد زنان محروم از امکانات و حقوق
شغل	خانه‌دار، مربی شنا	نماد تلاش برای استقلال مالی
پوشش	چادر	نماد سنت و وابستگی
اصلی‌ترین چالش	خشونت خانگی، انتشار فیلم خصوصی، قتل	نماد خشونت علیه زنان و ناموس‌پرستی
ویژگی‌های شخصیتی	ترسو، وابسته، قربانی	نمادی از زنان محروم از حق انتخاب

جامعه‌ای که در «شنای پروانه» ساخته می‌شود، شناسنامه خاص خود را دارد و فیلمساز چالش‌های زندگی در محله‌های پایین‌شهر را به تصویر کشیده است. این کارگردان به‌خوبی توانست فروپاشی نظم اجتماعی را با مفهوم غیرت و عشق درآمیزد و کالبد فیلم را به حرکت درآورد و در فیلم خود مخاطب را به سکوت و ادامه وادار کند. پروانه به‌عنوان زنی که در یک محیط مردانه و خشن زندگی می‌کند، قربانی خشونت خانگی و ناموس‌پرستی می‌شود.

نام پروانه، نمادی از زیبایی ظاهری و درعین‌حال آسیب‌پذیری است. او به دلیل زیبایی‌اش موردتوجه قرار می‌گیرد و درعین‌حال به دلیل همین زیبایی، قربانی می‌شود. پوشش چادر وی،

نمادی از سنت و وابستگی است و نشان می‌دهد که پروانه تحت تأثیر ارزش‌های سنتی جامعه قرار دارد.

قتل پروانه به دست همسرش، نمادی از خشونت علیه زنان و ناموس‌پرستی در جامعه است.

ب) تفسیر نشانگان

جامعه‌ای که در «شنای پروانه» ساخته می‌شود، شناسنامه خاص خود را دارد و فیلمساز چالش‌های زندگی در محله‌های پایین‌شهر را به تصویر کشیده است. این کارگردان به‌خوبی توانست فروپاشی نظم اجتماعی را با مفهوم غیرت و عشق درآمیزد و کالبد فیلم را به حرکت درآورد و در فیلم خود مخاطب را به سکوت و ادامه وادار کند.

شخصیت پروانه در فیلم «شنای پروانه»، نمادی از زنان قربانی در جامعه‌ای است که خشونت و ناموس‌پرستی در آن حاکم است. او زنی است که به دلیل جنسیت خود، مورد ظلم و ستم قرار می‌گیرد و حق انتخاب و تصمیم‌گیری از او سلب می‌شود. این فیلم با روایت داستان پروانه، به بررسی چالش‌های زنان در جامعه پرداخته و به مخاطب یادآور می‌شود که خشونت علیه زنان، یک مسئله اجتماعی جدی است.

۸) ابلق

سال اکران: ۱۳۹۹

کارگردان: نرگس آبیار

بازیگر نقش اول زن: الناز شاکردوست در نقش راحله

خلاصه فیلم: راحله (الناز شاکردوست) به همراه همسرش علی (هوتن شکیبا) و دختر کوچکش در یکی از محله‌های حاشیه‌ای تهران زندگی می‌کنند. شوهر خواهر علی، جلال (بهرام رادان) فردی است که یک کسب‌وکار خانگی را برای خانم‌های محله ایجاد کرده است. او فردی هیز است و نگاه ناصوابی نسبت به راحله دارد. رفتارهای او و مزاحمت‌هایش برای راحله باعث می‌شود و حرف‌هایی پشت سر او در محل ایجاد شود. در نهایت مشخص می‌شود که علی به‌تمامی زن‌های محل نظر نادرست داشته و تصمیم می‌گیرند نسبت به رفتارهای او اعتراض کنند. راحله که قربانی شدن خودش را داد می‌زند تحت مشورت‌های برادر دیگر علی و خواهش و تمنای زن علی از گفته‌های خود پا پس می‌کشد و آرامش به حاشیه برمی‌گردد.

الف) نشانگان زن

فیلم ابلق با تمرکز بر شخصیت راحله، به بررسی وضعیت زنان در جوامع سنتی و مردسالار می‌پردازد. راحله به‌عنوان یک زن حاشیه‌نشین، بی‌سواد و خانه‌دار، نماد زنانی است که کمترین قدرت اجتماعی و اقتصادی را دارند. اگرچه او در مواجهه با تجاوز و هوسرانی مردانه، مقاومت جانانه می‌کند اما در برابر ساختارهای سنتی و مردانه به انفعال و سکوت پناه می‌برد. این انفعال ناشی از ترس از فروپاشی خانواده، طرد اجتماعی و عواقب نامعلوم اعتراض است. فیلم با تمرکز بر شخصیت راحله، به نقد ساختارهای اجتماعی و فرهنگی می‌پردازد که به زنان اجازه نمی‌دهد تا صدای خود را بلند کنند. راحله در فیلم ابلق، نه‌تنها یک شخصیت، بلکه یک نماد است. او نماد زنانی است که در سکوت رنج می‌کشند و صدایشان به‌سختی شنیده می‌شود. فیلم ابلق با به تصویر کشیدن تراژدی زندگی راحله، به ما یادآور می‌شود که مسئله خشونت علیه زنان، یک مسئله فردی نیست، بلکه یک مسئله اجتماعی است که نیازمند تغییر در ساختارهای اجتماعی و فرهنگی است.

جدول ۹. تحلیل شخصیت و نمادهای مرتبط با «راحله» در فیلم «ابلق»

نشانگان	راحله	تحلیل
مشخصات فردی	حاشیه‌نشین، بی‌سواد، خانه‌دار، چادری	نماد زنانی که به دلیل موقعیت اجتماعی و اقتصادی محدود، صدای خود را کمتر شنیده می‌شوند.
چالش‌ها	فقر، تجاوز، هوسرانی مردانه	نشان‌دهنده طیف گسترده‌ای از چالش‌هایی است که زنان در جوامع سنتی و مردسالار با آن روبرو هستند.
کنش‌ها	انفعال، سکوت، پذیرش سرنوشت	نماد زنانی که به دلیل ترس از تبعات اجتماعی و خانوادگی، قادر به اعتراض نیستند.
شخصیت	قربانی، منفعل، تسلیم	نشان‌دهنده چگونگی شکل‌گیری شخصیت زنان در جوامعی که بر اساس تبعیض جنسیتی شکل گرفته‌اند.
نقش در فیلم	نماد زن ستمدیده، صدای خاموش زنان	راحله به‌عنوان نمایندهٔ بسیاری از زنانی است که به دلیل ساختارهای اجتماعی، قادر به دفاع از حقوق خود نیستند.

ب) تفسیر نشانگان

داستان راحله، مخاطب را به همدلی و درک بهتر از وضعیت زنان در چنین شرایطی دعوت می‌کند. راحله را می‌توان با عناوینی چون «زنی برای امروز»، «مرثیه‌ای برای زنان رنج‌کشیده

کشورمان» یا «زنی علیه سنت‌های مردسالارانه» نام نهاد، اما هرچه به پایان نزدیک می‌شویم گرفتار حفظ سنت‌ها شده و فرار را بر قرار ترجیح می‌دهد. فیلم ابلق تراژدی برزخ زنانه میان سکوت و فریاد را در تجربه آزار به تصویر می‌کشد و این‌که چطور هنجارها و خرده‌فرهنگ‌های اجتماعی، امکان روایتگری و اعتراض زنانه نسبت به تجاوز و تعدی را از آن‌ها گرفته و آن را مجبور می‌کند تا به سکوتی کشنده و ویرانگر تن بدهند. ترسیم موقعیت برزخی زن ستمدیده قصه خود عمق درد را به تصویر می‌کشد و فیلم قرار است همین وضعیت تراژیک منفعلانه را با ارجاع به شرایط فرهنگی و اجتماعی طبقه‌ای که شخصیت‌های قصه به آن تعلق دارند بازنمایی کند.

نتیجه‌گیری

مقوله غالب در بازنمایی جایگاه زنان دچار شدن آن‌ها به **آسیب‌های اجتماعی** متعدد و پرتکرار است. اوج بحران‌های زنان در دهه ۹۰ به تصویر کشیده شده که عمدتاً در نقش قربانی تجاوز و غیرت مردانه به تصویر درآمده که سرنوشت محتوم بیشتر آن‌ها به مرگ، افسردگی و انزوا است.

کارگردانان زن که داعیه اندیشه‌های فمینیستی (همچون رخشان بنی اعتماد) دارند و کارگردان مردی که جریان مطالبه‌گری و به تصویر کشیدن آسیب‌های اجتماعی را نمایندگی می‌کند (مانند اصغر فرهادی)، همسو با فیلم‌های حاوی مضامین حمایتی از وضع موجود (نرگس آبیار) در چنبره ساختارگرایی و نگاه‌های کلیشه‌ای و سنتی قرار گرفته‌اند. زنان در بهترین حالت و فعال و مبارز بازهم توسط زنان همسو با مردان سرکوب می‌شوند (عرق سرد) و در همه فیلم‌های خواهان اجرای نقش‌های همسری و مادرانگی در ایده‌آل‌ترین حالت هستند. زنان خانه را می‌پسندند اگر دچار خشونت جسمی (از سوی شوهر) و جنسی (از سوی مردان فاسد) نشوند.

همچنین همان‌طور که پژوهش محمدپور و دیگران (۱۳۹۱) نشان داده، از آن‌جا که قدرت به‌طور تاریخی، اجتماعی و نمادین در دست مردان است، بنابراین مفاهیم و مقولات فرهنگی بر اساس نظام مردانه تعریف شده و مفاهیمی ذاتاً مذکرند. این مفاهیم و مقولات در دنیای زنان دارای معانی نامتعارف و گاه متضاد می‌باشند. برای زنان مفاهیمی مانند احقاق حق، تساوی‌طلبی، استقلال، قدرت، رشد، وفاداری بر اساس بهای‌شان برای مردان در نظر گرفته می‌شوند. در واقع، زنان دارای هویتی تابع و غیرمستقل هستند. به‌این‌ترتیب، زنان برای پیشرفت

و تغییر در زندگی خود نه‌تنها با موانع ساختاری و اجتماعی روبرو هستند، بلکه ساختار نظام مردسالاری همچون وجدان در اعماق ذهن و اندیشه آن‌ها جای گرفته و حتی در زمان عدم حضور خود نیز پیام قدرتمندی برای زنان می‌فرستد و به آن‌ها یادآوری می‌کند که طبق دستورات عمل کنند.

به دیگر بیان، آن‌گونه که توسلی و بابایی (۱۴۰۰) متذکر شده‌اند؛ بررسی نشانگان و تفسیر نقش و جایگاه زنان در سینمای دهه ۹۰ نشان می‌دهد که اگرچه تعداد و اهمیت کاراکترهای زن و نیز سپردن نقش‌های کلیدی بدان‌ها با گذشت زمان افزایش‌یافته است، اما درعین‌حال زنان با کنش‌های منفعلانه، نقش‌های شغلی جنسیت‌زده و عدم حضور در عرصهٔ عمومی، به شکلی وابسته به همسر از نظر مالی، بحران‌زا، مستأصل، ناتوان و بی‌کفایت نمایش داده می‌شوند و کارگردانان مختلف با ریشه‌های متفاوت فکری در لایه‌های پنهان روایت‌ها که حاکی از ذهنیت و تصورات قالبی است، به یک منزلگاه می‌رسند. بر اساس تحلیل فیلم‌های سینمای دهه ۹۰، زنان این دوره، در ابتلا به آسیب‌های دچار شده به‌مثابه قربانی به تصویر کشیده شده‌اند.

در جدول ۱۰، شمای کلی از تغییرات نقش و جایگاه زنان در سینمای دهه ۹۰ ارائه شده است، سپس در ادامه نکاتی در خصوص نمادها و تغییرات شاخص این دوره ذکر شده است.

جدول ۱۰. تحلیل نقش و نمادهای مرتبط با زنان در فیلم‌های منتخب دهه ۹۰

فیلم	شخصیت زن اصلی	نقش در فیلم	چالش‌های اصلی	نمادها و نشانه‌ها	تغییرات شخصیت
هیس! دخترها فریاد نمی‌زنند	شیرین نعمتی	قربانی خشونت جنسی، مبارز برای عدالت	کودک‌آزاری، تجاوز جنسی، بی‌عدالتی اجتماعی	لباس سفید عروسی، قتل، اعدام	از قربانی به عامل خشونت و سپس به یک نماد تراژیک
پریدن از ارتفاع کم	نهال	زنی که با مرگ جنین روبرو می‌شود	انزوای اجتماعی، فشارهای خانوادگی، مرگ جنین	سکوت، آپارتمان‌گردی	از زنی امیدوار به زنی ناامید و منزوی
ابد و یک روز	سمیه	ستون خانواده، زن کارگر	فقر، اعتیاد برادر، ازدواج اجباری	خانه، چادر، کار	از زنی امیدوار به آینده‌ای بهتر به زنی تسلیم‌شده
فروشنده	رعنا	قربانی خشونت، بازیگر تئاتر	تجاوز، شک به همسر، حفظ ظاهر	خانه، تئاتر	از زنی اعتمادکننده به

فیلم	شخصیت زن اصلی	نقش در فیلم	چالش‌های اصلی	نمادها و نشانه‌ها	تغییرات شخصیت
					زنی شکاک و آسیب‌دیده
عرق سرد	افروز	قربان قانون، مبارز برای حقوق زنان	ممنوع‌الخروجی، تبعیض جنسیتی	توپ فوتبال، لباس ورزشی	از زنی موفق به زنی محدود شده
شبی که ماه کامل شد	فائزه	همسر، قربانی افراط‌گرایی	خشونت خانگی، عقاید افراطی	چادر، بیابان	از زنی ساده به زنی قربانی
ابلق	راحله	زن خانه‌دار، قربانی خشونت خانگی	فقر، تجاوز، هوسرانی مردانه	خانه، حاشیه شهر	از زنی امیدوار به زنی تسلیم‌شده

غالب فیلم‌های این دوره زنان قربانیان آسیب‌های اجتماعی هستند که تجاوز و خشونت جنسی از اهم آن‌هاست. قربانیان این دهه افزون بر گرفتاری و قربانی شدن به دلیل شرایط حاصل از فقر طبقه اجتماعی (ابلق، ابد و یک روز) و طبقه سنتی (شبی که ماه کامل شد)، دچار خفقان و گرفتار در نظامی از ارزش‌های طبقه متوسط هستند که یا توسط خود طبقه متوسط و اعضای آن محکوم‌به قربانی هستند (عرق سرد)، یا ارزش‌های این طبقه عامل قربانی شدن هستند (پریدن از ارتفاع، هیس دخترها، فروشنده و پریدن از ارتفاع). اگر در دهه‌های گذشته خانه نماد حصر زن در خشونت جسمی و روانی جامعه‌ای مردسالارانه بود، در این دهه زن با آسیب دیگری از جامعه مردسالار از نوع تجاوز و خشونت جنسی روبرو است و محکوم‌به تجاوز و قربانی شدن است. به دیگر بیان و در مقایسه با دهه‌های گذشته که تصویر زن در سینما عمدتاً در قالب مادر، همسر یا سوژه‌های منفعل و در حاشیه ساختار قدرت مردانه بازنمایی می‌شد، در دهه ۹۰ زن همچنان در جایگاه قربانی قرار دارد، اما نوع آسیب‌ها به‌ویژه با تمرکز بر تجاوز، خشم جنسی و سرکوب روانی تشدید شده است. برخلاف دهه ۷۰ که فقر اقتصادی یا بی‌عدالتی اجتماعی عام موضوع بود، اکنون خشونت نمادین و ساختاری بر بدن زن در بستر سنت‌های فرهنگی، مرکز روایت قرار دارد. این تفاوت‌ها با تحلیل‌های قبلی (خالدیان و شفیعی، ۱۴۰۳) که بر کلیشه‌سازی زنانه و بازتولید نابرابری‌ها تأکید داشتند، در نسبت و گفت‌وگو قرار می‌گیرد.

منابع

استریناتی، دومینیک (۱۳۸۰). *مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ‌عامه*، ترجمهٔ ثریا پاک‌نظر، تهران: گام نو.

توسلی، افسانه و بابایی، زهره (۱۴۰۰). تصویر زن در آثار سینمایی اصغر فرهادی، فصلنامه زن در فرهنگ و هنر، دوره ۱۳، شماره ۴.

خالدیان، اقبال؛ شفیعی، ندا (۱۴۰۳). نقش و جایگاه زن در آیینهٔ چهار دهه سینمای ایران، معاونت سینمایی، وزارت ارشاد، فرهنگ و هنر اسلامی.

صالحی امیری، سیدرضا (۱۳۸۸). مفاهیم و نظریه‌های فرهنگی، تهران: ققنوس.

کریمی، جلیل؛ قلی‌پور، سیاوش و هوری، مریم (۱۴۰۰). تصویر زن در سینما (تحلیلی بر ده فیلم دههٔ ۱۳۸۰ سینمای ایران)، فصلنامه زن در فرهنگ و هنر، دوره ۱۳، شماره ۲.

گیدنز، آنتونی (۱۳۸۳). جامعه‌شناسی، ترجمهٔ منوچهر صبوری، تهران: نی.

محمدپور، احمد، مریم ملک صادقی و مهدی علیزاده (۱۳۹۱). «مطالعهٔ نشانه‌شناختی بازنمایی زن در فیلم‌های سینمایی ایران»، فصلنامهٔ انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال هشتم، شماره ۲۹.

ون‌زونن، لیزبت (۱۳۸۳). «رویکردهای فمینیستی به رسانه‌ها»، ترجمهٔ محمدرضا حسن‌زاده و حسن رئیس‌زاده، تهران: رسانه، ش ۱۶، ص ۱۵۵ ـ ۱۹۶.

Bilcher, J & Whelehan, I. (2005). 50 key concepts in gender studies, London. Sage.

Bordwell, D., Thompson, K., & Smith, J. (2004). *Film art: An introduction* (Vol. 7, pp. 477-479). New York: McGraw-Hill.

Butler, J., & Trouble, G. (1990). Feminism and the Subversion of Identity. *Gender trouble*, *3*(1), 3-17.

Hagener, M. (2003). Richard Tapper (Hg.): The New India Cinema. Politics, Representation and Identity. *MEDIENwissenschaft: Rezensionen| Reviews*, *20*(3-4), 395-397.

Kalinak, K. (1984). Women and Film: Both Sides of the Camera. *Film Quarterly (ARCHIVE)*, *37*(4), 40.

Khosravi, S. (2011). *Young and defiant in Tehran*. University of pennsylvania Press.

Moghadam, V. M. (2003). *Modernizing women: Gender and social change in the Middle East*. Lynne Rienner Publishers.

Moore, L. (2005). Women in a widening frame: (Cross-) Cultural projection, spectatorship, and Iranian cinema. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, *20*(2), 1-33.

Mulvey, L. (2006). Visual pleasure and narrative cinema. *Media and cultural studies: Keyworks*, 342-352.

Naficy, H. (2020). *A Social History of Iranian Cinema, Volume 1: The Artisanal Era, 1897-1941*. Duke University Press.

Strinati, D. (2001). *An introduction to theories of popular culture* (S. Paknazar, Trans.). Gamo No. (Original work published 1995) (In Persian)

Giddens, A. (2004). *Sociology* (M. Sabouri, Trans.). Nay. (Original work published 2001) (In Persian)

Karimi, J., Gholipour, S., & Hoori, M. (2021). The image of women in cinema (Analysis of ten Iranian films from the 2000s). *Women in Culture and Art*, 13(2). (In Persian)

Khalidian, E., & Shafiei, N. (2024). *The role and position of women in the mirror of four decades of Iranian cinema.* Cinema Department, Ministry of Culture and Islamic Guidance. (In Persian)

Mohammadpour, A., Malek Sadeghi, M., & Alizadeh, M. (2012). Semiotic study of women's representation in Iranian cinema films. *Iranian Journal of Cultural and Communication Studies*, 8(29). (In Persian)

Salehi Amiri, S. R. (2009). *Cultural concepts and theories.* Ghoghnoos. [In Persian]

Tavassoli, A., & Babaei, Z. (2021). The image of women in Asghar Farhadi's cinematic works. *Women in Culture and Art*, 13(4). (In Persian)

Van Zoonen, L. (2004). Feminist approaches to media (M. R. Hassanzadeh & H. Raeeszadeh, Trans.). *Media*, 16, 155-196. (Original work published 1994) (In Persian)