

◇ فصلنامه علمی پژوهشی زن و فرهنگ

سال سوم. شماره دهم. زمستان ۱۳۹۰

صفحات: ۹۶ - ۸۷

تاریخ وصول: ۱۳۹۰/۶/۱۳ - تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۱۰/۲۲

بازنمایی نقش زنان در سینما (سیاست گذاری های فرهنگی در سینمای قبل و پس از انقلاب اسلامی)

لنا عبدالخانی*
محمد نصرآبادی

چکیده

بررسی رابطه فرهنگ، ارزش، اخلاق و هنر که از دل زندگی روزمره برخاسته است در عصر زندگی مدرن با چالش جدی مواجه شده است. سینما به عنوان ابزاری منحصر به فرد برای بیان و سامان بخشی مسایل زندگی علاقه رهایی بخش و انتقادی خود را در راستای کشف قواعد اخلاقی ایجاد نموده و بر آنست که از زندگی ابهام زدایی و با انتقاد به زبانی هنری آنها را بازنمایی کند. با مقایسه فیلم های سینمایی قبل و بعد از انقلاب اسلامی درمی یابیم که مضامین و محتوای اصلی بیشتر فیلم های بعد از این تاریخ در ارتباط با موضوعات زنان متفاوت گردیده است. سؤالی که این پژوهش درصدد پاسخ دادن به آن است این است که با توجه به تضاد در سیاست گذاری ها و برنامه ریزی های فرهنگی در دو دوره قبل و بعد از انقلاب اسلامی حضور زن، در سینمای این دو دوره دارای چه تفاوت هایی در مضامین و محتوا بوده است. چهارچوب نظری مورد استفاده در این مقاله نظریه انتقادی در جامعه شناسی هنر است. این نظریه مبتنی بر فرضیه بازتاب است که هنر را آیین جامعه و منعکس کننده ویژگی های آن می داند. روش تحقیق اسنادی و توصیفی است. فرضیه پژوهش این است که "تفاوت معناداری بین بازنمایی زن در سینمای قبل و بعد از انقلاب اسلامی در مضامین و محتوا وجود دارد". مطالعات نشان داده که بازنمایی زن در دو دوره مورد بررسی تغییرات و تحولات چشمگیری داشته است. و این تغییرات در موارد مختلفی چون: میزان حضور زنان در فیلم ها، کیفیت مشاغل، نوع پوشش، مهارت های فردی، مضامین دیالوگ ها، میزان تحصیلات، اعتقادات، زبان، مکانیسم حل مشکلات شخصی و خانوادگی و غیره بوده است. نتیجه کلی اینکه تغییر در سیاست گذاری های فرهنگی در سینمای ایران باعث شکل گیری گونه متفاوتی از بازنمایی زن در فیلم های پس از انقلاب اسلامی شده است.

کلید واژگان: سیاست گذاری های فرهنگی، تحولات سیاسی - اجتماعی، سینما، زن.

* دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات خوزستان، عضو هیأت علمی گروه علوم سیاسی، اهواز، ایران (نویسنده مسئول)

l.abdolkhani@ac.srbiau.khozestan.ir

** دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات خوزستان، کارشناس ارشد گروه علوم سیاسی، اهواز، ایران.
این مقاله مستخرج از پایان نامه کارشناسی ارشد آقای محمد نصرآبادی در دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات خوزستان می باشد.

مقدمه

در جریان تحولات سیاسی - اجتماعی هر جامعه ای ضرورت سیاستگذاری امری اجتناب ناپذیر می آید. در مورد اهمیت و ضرورت برنامه ریزی و سیاستگذاری در حوزه فرهنگ تقریباً توافق وجود دارد، اگر چه در محتوا و شکل آن نظرات متفاوتی مشاهده می شود برنامه ریزی و سیاستگذاری فرهنگی می تواند امکان بکارگیری دقیق تر مدیریت ها، سازمان ها و طراحی فعالیت های متناسب با اهداف را اولویت بندی نماید. شاید برنامه ریزی نتواند دست نیافتنی ها را دست یافتنی کند، اما قطعاً فقدان آن می تواند دست یافتنی ها را دست نیافتنی کند. لذا دست یابی به اهداف فرهنگی در هر جامعه ای ضرورتی است که برنامه ریزی و سیاستگذاری را ایجاد می کند. با پیروزی انقلاب اسلامی، در ابتدا این تصور مطرح شد که حاکمیت دینی با سینما سر سازگاری ندارد و سینما از حیات فرهنگی این سرزمین حذف خواهد شد؛ اما با سخنان رهبر انقلاب این ذهنیت برطرف شد و با تأیید فیلم " گاو" ساخته داریوش مهرجویی از طرف ایشان، بعنوان سینمایی سالم، تلقی تازه ای در مورد آینده سینمای ایران پدید آمد. بعد از سال ۱۳۶۰ مجموعه امور سیاسی، فرهنگی، اقتصادی و صنفی سینما تحت نظارت دولت قرار گرفت و تأثیر مثبت آن با محدودیت ورود فیلم های خارجی، حذف عوارض سنگین از فیلم های داخلی، نظم بخشیدن به ارتباط میان صاحبان سینما و صاحبان فیلم، پرداخت وام بانکی به تهیه کنندگان و بسیاری موارد دیگر خود را نشان داد. نظارت و سیاستگذاریهای فرهنگی در سینمای پس از پیروزی انقلاب اسلامی در خصوص معرفی هویت زن با تفاوت ماهوی نسبت به قبل از انقلاب اسلامی اعمال می شود، سیاست هایی که اگر برخی از ایرادات جزئی آن را به دیده اغماض بنگریم، بی شک سبب هویت یافتن حضور زن در سینمای ایران و در سطح سینمای بین المللی شده است. فیلم های بعد از انقلاب اسلامی در ارتباط با موضوعات زنان بسیار بوده است. زنان نقش اصلی و حضوری چشمگیر در فیلم ها ایفا می کنند به طوری که می توان از شکل گیری سبک سینمایی به نام سینمای زن در ایران سخن گفت. ساخت فیلم هایی که درون مایه غالب آنها را موضوعات زنان تشکیل می دهند محافل جشنواره ای خارجی و داخلی را تشویق کرده تا توجه زیادی به سینمای نوین ایران کنند تا اندازه ای که برخی از اینگونه فیلم ها جوایز اصلی جشنواره ها را به خود اختصاص داده اند.

روش شناسی نظریه انتقادی

نظریه انتقادی از حیث روش شناسی همواره بر هنجارمند بودن خود تأکید دارد. توافق برای شرایط موجه در ارتباط به معنای توافق بر سر این امر است که هر کنشی مدعی اعتبار است. پیش فرض مطرح در این دیدگاه آنست که امکان گفتگو میان انسانها در ضمن گسست ها وجود دارد. در این نظریه وضعیت ایده آل و رهایی بخش آن معیاری است که با

توسل به آن می توان وضعیت مخدوش شده در ارتباط را سنجید. کشف ارتباط مخدوش نیازمند تأمل بر زمینه های صدور گفتار و ادعای اعتبار نهفته در آن است. (خالقی، ۱۳۸۲: ۵۶-۶۰)

ارتباط از طریق هنر، ادبیات، جامعه شناسی و فلسفه به طرق گوناگون به منظور رسیدن به همگونی و وفاق باید حاصل شود. هنر تلاش می کند تا زندگی را بازنمایی کند و گسست ها را با بکارگیری وضعیت ایده آل در حیات روزمره رفع کند (الکساندر^{۱۱۹}، ۲۰۰۳). وجود همزمان عناصر سرکوب گر و رهایی بخش در فیلم ها و ارتباط با زندگی روزمره و نظام عمومی عناصر تشکیل دهنده نظریه انتقادی در تفسیر فیلم های سینمایی می باشد. طبق این روش در سطح فردی خواب و در سطح اجتماعی ایدئولوژی ها را باید مورد مذاقه قرار داد (رایت^{۱۲۰}، ۱۹۹۱: ۲۳).

تلاش می شود با این دیدگاه عناصری که تحت تأثیر حیات سیاسی- اجتماعی و قوانین قضایی و شرایط اقتصادی در نقش زن در سینما بازنمایی می گردند، اشاره شود. در تحلیل انتقادی محقق به بررسی شماری از آثار هنری می پردازد تا معانی آنها را استخراج کند و از این طریق نشان دهد که عناصری در این آثار بازتاب جنبه هایی از جامعه می باشند.

چیستی سیاستگذاری فرهنگی

همانگونه که در مقدمه آمد اصل برنامه ریزی در فرهنگ تقریباً مورد توافق همگان است، شاید برنامه ریزی نتواند دست یافتنی ها را دست یافتنی کند، اما قطعاً فقدان آن می توان دست یافتنی ها را از میان بردارد.

شاید با قاطعیت باید گفت معیاربندی فرهنگ سخت تر از معیاربندی مسایل تکنولوژیک و اقتصادی است. رویکردهای متکثر فرهنگی همانگونه که نکات مثبتی را برای عرضه کردن دارند، محدودیت هایی را نیز به همراه دارند. به همین دلیل سیاستگذاری و برنامه ریزی در حوزه فرهنگ بسیار پرمسئولیت و دقیق است (هولتون^{۱۲۱}، ۲۰۰۰: ۱۴۰).

اگر سیاستگذاری را مداخلات و برنامه ریزی هدفمند، آگاهانه و سنجیده دولت در مسیر ایجاد تغییرات در فعالیت ها و محصولات فکری و هنری در راستای دستیابی به وضع مطلوب و مورد خواست برنامه ریز بدانیم، در این معنا تخصیص منابع و توزیع امکانات و حمایت از فعالان فرهنگی توسط دولت انجام می گیرد. (اکبری، ۱۳۸۱: ۱۴)

¹¹⁹ . Alexander

¹²⁰ . wright

¹²¹ . Holton

مسعود چلبی (نقل از تاجیک، ۱۳۷۹: ۱۱۵) برنامه ریزی را بر اساس برداشتی که از فرهنگ به عنوان مجموعه ای از نمادها، اندیشه ها، ارزش ها و هنجارها ارائه می دهد به معنای تغییرات محتوایی کم و بیش آگاهانه در مجموعه فوق می داند. تاجیک برنامه ریزی را تلاشی آگاهانه برای تغییر در یک موضوع مطابق یک الگوی ذهنی که از پیش توسط برنامه ریز تعریف شده است، می داند. آلبرت واترسون سیاستگذاری را تلاشی آگاهانه و مستمر برای انتخاب روشهای بدیل جهت دستیابی به اهداف مشخص می داند (والتون^{۱۲۲}، ۱۹۶۵: ۲۶).

سیاستگذاری فرهنگی عبارت است از یک رویکرد مفهومی به مدیریت و برنامه ریزی توسعه فرهنگی که در زمره مفاهیم در حال تغییر فرهنگ و طراحی راهبردهای عملی در ارتباط با منابع و مبانی و همچنین مشکلات برخاسته از فرهنگ و توسعه در زمینه ها و بسترهای گوناگون قرار می گیرد. به عبارت دیگر سیاستگذاری فرهنگی در باره سیستم ها، فرایندها، جایگزین ها و فرمول بندی راه حل های خلاقانه برای چالش های توسعه نهادهای فرهنگی و تبلیغ و تشویق مشارکت مردم در زندگی فرهنگی است (تاجیک، ۱۳۷۹: ۱۱۵).

نقش دولت در امر سیاستگذاری فرهنگی

برنامه ریزی دولت در حوزه فرهنگی توسط بسیاری از کشورها تعقیب می شود. این شیوه که یکی از نمونه های آن در آسیا کشور ایران و در اروپا کشور فرانسه می باشد، دخالت های دولت را در برنامه ریزی فرهنگی به رسمیت می شناسد و اصولاً تنها برنامه ریز اصلی در حوزه فرهنگ دولت می باشد. تاریخ سیاست فرهنگی فرانسه از زمان طرح ریزی آن در قرن شانزدهم تاکنون، نمایانگر نقش محوری دولت در ارتقا و ساماندهی دانش، هنر، فرهنگ و شکل گیری تدریجی ساختارهای وزارتخانه ای و تصویب بودجه های ملی بوده است. بعنوان مثال می توان به تأسیس کتابخانه ملی فرانسه، دبیرخانه هنرهای زیبا در قرن نوزدهم، موزه لوور و وزارتخانه ای مستقل با نام وزارت فرهنگ در سال ۱۹۵۹ اشاره نمود. آندره مالرو^{۱۲۳} نخستین وزیر فرهنگ کشور فرانسه در امور فرهنگی موازینی را پیش روی همگان قرار داد که اعقاب او نیز دنباله رو این راه بودند. از جمله این موازین می توان به حفاظت از میراث فرهنگی کشور، خلق هنرهای معاصر، آموزش فرهنگ و هنر در تمام سطوح جامعه، تمرکز زدایی اداری اشاره نمود (وحید، ۱۳۷۹، ۱۴).

در کشور ما نیز آنچه از اصول سیاست فرهنگی جمهوری اسلامی ایران که توسط شورای عالی انقلاب فرهنگی در سال ۱۳۷۱ تدوین گردیده است، استنباط می شود و آنچه در صحنه

122 . Waterston

123 . Andre Malraux

عمل از فعالیت دولت های بعد از انقلاب پابرجامانده، نشانگر اعمال این شیوه در امور فرهنگی است.

سیاستگذاری فرهنگی قبل از انقلاب اسلامی

پیش آگهی تحول جدید در فرهنگ ایران با مقدمات جنبش مشروطیت مقارن بود، و پس از وقوع آن انقلاب (۱۹۰۶ / ۱۳۲۴) این تحول آشکار شد. نقاشی و مجسمه سازی - برخلاف شعر و داستان از آرمان های این جنبش به طور مستقیم تأثیر نگرفتند، ولی بر زمینه ی تغییرات اجتماعی و فرهنگی منتج از انقلاب مجالی برای رشد یافتند. اولین شورای سیاستگذاری در قالب شورای عالی هنرهای زیبا به سال ۱۳۲۸ پا به عرصه وجود گذاشت. این شورا وظیفه داشت کلیه موضوعات مربوط به هنرهای ملی و زیبا و عملیات اجرایی آن را تصویب کند. سپس در پی تصویب قانون تشکیل وزارت اطلاعات، شورای اطلاعات و انتشارات در سال ۱۳۴۳ در این وزارتخانه تشکیل گردید. وظیفه اصلی این شورا، ایجاد هماهنگی در امر تبلیغات کلیه وزارتخانه ها و سازمان های دولتی بود. به علاوه، متعاقب تشکیل سازمان جلب سیاحان در سال ۱۳۴۳، شورایی تحت عنوان شورای جهانگردی در سال ۱۳۴۵ تأسیس شد.

شورای مذکور وظیفه داشت کلیه تصمیمات سازمان جلب سیاحان را مورد رسیدگی قرار دهد و سیاست ها و برنامه ریزی های اجرایی این سازمان می بایست به تأیید شورای مورد اشاره برسد. همچنین به دنبال تشکیل وزارت اطلاعات و جهانگردی، شورای عالی اطلاعات و جهانگردی در سال ۱۳۵۴ تأسیس گردید. این شورا وظیفه تعیین خطوط اصلی سیاست اطلاعاتی و جهانگردی در کشور، نظارت بر اجرای مصوبات و سیاست های ابلاغ شده به دستگاه های اجرایی و تعیین خطمشی کلی در مورد نحوه اداره امور مرکز خانه های ایران و شعب آن در خارج از کشور را برعهده داشت. از سوی دیگر، پس از تشکیل وزارتخانه جدید فرهنگ و هنر، در این وزارتخانه نیز شورایی تحت عنوان شورای عالی فرهنگ و هنر تأسیس گشت. هنرمندان با جلب حمایت و تأیید دولت و بر اساس بینش و مشی هنری خود در تهران هنرکده هایی بنیان گذاشتند. در سال ۱۳۴۷ اولین متن سیاست فرهنگی ایران تدوین و تهیه شد. تصویب این سیاست به این صورت بود که شورای عالی فرهنگ و هنر در سال ۱۳۴۷ مبادرت به تهیه متنی در خصوص سیاست فرهنگی کشور کرد که پس از بحث و گفتگوی کارشناسان به تصویب محمدرضا پهلوی رسید و ملاک تصمیم گیری در تمام عرصه های فرهنگی گردید. متن سیاست فرهنگی ایران دارای یک مقدمه و هفت فصل بود و در بخشی از مقدمه و متن به اهمیت تدوین آن اشاره شده بود. ضرورت های نوینی در متن سیاست فرهنگی مورد توجه قرار گرفت، بدین قرار بود: با تحولات عظیم اجتماعی و اقتصادی سالهای اخیر اکنون جامعه ما به فرهنگی نیاز دارد که بر مبنای فرهنگ ملی استوار باشد و برای ایرانیانی که از این پس در یک جامعه صنعتی زندگی خواهند کرد، به کار آید. بررسی های آماری نشان می دهد که

در فاصله سال‌های (۱۳۵۷-۱۳۲۰) مراکز اصلی تصمیم‌گیری، یعنی مجلسین شورا و سنا و هیأت وزیران مجموعاً ۲۵۲ مورد اقدام به تصمیم‌گیری در حوزه‌های فرهنگی - به جز آموزش و پرورش و آموزش عالی - کرده‌اند. از این تعداد، ۴۸/۴ درصد سهم نمایندگان مجلسین و ۵۱/۶ درصد سهم هیأت وزیران بوده است. از سوی دیگر، برابر تحقیقات به عمل آمده سهم قوانین فرهنگی مصوب مجلسین در مقایسه با مجموع قوانینی که طی سال‌های مورد نظر از تصویب نمایندگان مجلسین گذشته است، تنها رقمی حدود ۳/۱ درصد را نشان می‌دهد. این امر به خودی خود گویای جایگاه اندک امور فرهنگی در میان حجم کلان برنامه‌ریزی‌ها و تصمیمات ملی است. (اکبری، ۱۳۸۱)

از بررسی الگوی توسعه فرهنگی حکومت طی سال‌های یاد شده چنین برمی‌آید که برنامه‌ریزی فرهنگی به صورتی آمرانه و از بالا صورت پذیرفته و هیچ‌گونه مشارکتی را حتی در سطح نخبگان فرهنگی و طیف وسیع صاحب‌نظران و کارشناسان جلب نکرده است. از جانب دیگر می‌توان موضوع فراخ‌تری را نیز مطرح ساخت و آن عبارت است از این که بر حوزه تقاضاهای اجتماعی ناظر بوده و این تقاضاها به هیچ ترتیبی نمی‌توانست خود را به داخل سیستم برنامه‌ریزی بازتاب دهد و بر روند تصمیم‌گیری تأثیر بگذارد. یکی از نقایص بزرگ و اساسی نظام فرهنگی در طول دوره پهلوی دوم، ضعف آشکار ساختار نظارت و ارزشیابی اقدامات فرهنگی دولت بود. ضعف و ناتوانی این بخش از نظام تصمیم‌گیری و اجرا، نه تنها بر روند جاری اجرای برنامه‌ها تأثیر منفی به جای گذاشت، بلکه امکان بازیابی نارسایی‌های برنامه و تصحیح خطاها را نیز به شدت کاهش می‌داد. به علاوه، قرار داشتن دستگاههای نظارت و ارزشیابی در داخل مجموعه اجرایی، عملاً آن را تحت تأثیرات ملاحظاتی مدیران اجرایی قرار می‌داد و کارآمدی نتایج را تا حدود زیادی زیر سؤال می‌برد. به بیان دیگر، دستگاههای نظارت و ارزشیابی که در درون سیستم اجرایی تعبیه شده بودند، بیشتر نقش دفاتر اطلاع‌رسانی و تبلیغات را ایفا می‌کردند تا وظیفه نقادی سیستم. نتیجه آشکار ضعف سیستم ارزشیابی و نظارت بدین ترتیب خود را نشان می‌داد که تصمیماتی بر روی کاغذ و در جلسات رسمی اتخاذ می‌شد، ولی در عمل وضعیت به گونه کاملاً متفاوتی در میدان عملیات صورت می‌پذیرفت. علاوه بر این، فقدان ساز و کارهای نهادی که نتایج نظارت و ارزشیابی را به مجاری تصمیم‌گیری بازتاباند، معضل دیگری بود که بر نارسایی سیکل معیوب تصمیم‌گیری دولتی، می‌افزود.

بر اساس سیاست فرهنگی مدونی که نقشه عمومی عملیات اجرایی دولت را معلوم می‌کرد، ساماندهی جدید در عرصه فرهنگ صورت پذیرفت و برنامه‌ریزی فرهنگی به صورت پیوسته تحقق یافت. از این زمان به بعد، برنامه‌های سالانه وزارتخانه‌های فرهنگی ذیل اهداف و مبانی سیاست فرهنگی سامان یافت و تشکیلات اجرایی دولت نیز در حوزه فرهنگ تجدید سازمان پیدا کرد. طرح تشکیلات اجرایی وزارتین فرهنگ و هنر و اطلاعات و جهانگردی در سال‌های

مورد اشاره باعنایت به مأموریت‌های جدید، مورد بازنگری قرار گرفت و در راستای پیشبرد مسوولیت‌های سازمانی در چارچوب سیاست فرهنگی، نوسازی شد. به علاوه، در زمینه طراحی برنامه‌های وزارتخانه‌های ذیربط نیز سیاست فرهنگی مصوب، ملاک قرار گرفت و در نظام تخصیص بودجه نیز مورد توجه واقع شد.

زن در سینمای قبل و پس از انقلاب اسلامی

محققانی که در مورد برنامه ریزی و سیاست فرهنگی در ایران فعالیت داشته‌اند معمولاً برنامه ریزی فرهنگی در سینمای ایران معاصر را بر اساس دوره‌های سیاسی تقسیم کرده‌اند، مثلاً دوره قاجاریه، مشروطه، پهلوی اول و دوم، جمهوری اسلامی. تقسیم بندی از دوره‌های سیاستگذاری فرهنگی در ایران معاصر صورت گرفته که تلفیقی از هر دو معیار تدوین قوانین و تحولات سیاسی-اجتماعی می‌باشد.

از آغاز حاکمیت پهلوی دوم سرمایه‌داری در ایران نضج گرفت و به تبع آن، ساختارهای اداری و اجتماعی و فرهنگی جدیدی شکل گرفت. سقوط پهلوی اول (۱۳۲۰) در کنار دلایل متعدد سیاسی و اجتماعی تا حدودی از نوگرایی افراطی و سیاست‌های آن درباره‌ی آزادی زنان تأثیر می‌گرفت. به همین دلیل پهلوی دوم با تجربه قبل خصوصاً تا اواسط دهه‌ی ۴۰ در روبه‌رو شدن با باورهای سنتی جامعه روش محتاطانه‌تری در پیش گرفت. سینمای ایران نیز همسو با سیاست‌های پهلوی دوم در نمایش شخصیت زن با باورهای جامعه‌ی سنتی هم‌آوا شد. از این نظر زنان روستایی و سنتی جلوه‌ی مثبت پیدا کردند و زنان پیرو مد و غربی‌نما به صورت موجوداتی اهریمنی و فریبکار ظاهر می‌گردیدند، اما سازندگان فیلم‌های ایرانی با نشان دادن زنان پیرو مد که لباس‌های بدن‌نما می‌پوشیدند، می‌رقصیدند، آواز می‌خواندند و اغواگری می‌کردند، جاذبه‌های تجاری فیلم را شکل می‌دادند. (گیتی، ۱۳۸۱: ۴۵)

به‌طور کلی زن در فیلم‌های دهه‌ی ۳۰ فردیت نداشت و فیلمسازان در گزینش بازیگران زن توجه چندانی به مهارت بازیگری آن‌ها نشان نمی‌دادند. زن یا عروسک خانه‌نشین بود یا عروسک مجالس. در این دهه مشاغل زنان بیشتر خوانندگی نظافت‌چی، مستخدم، کلفت و رقاصگی بود. مباحثان سینمای تجاری نیز برای تجسم این تیپ‌های عروسکی بیش‌تر به دنبال زنانی می‌رفتند که در عرصه‌های دیگر شهره بودند؛ به‌ویژه سرمایه‌گذاری برای زنان آوازخوان بسیار مقرون به صرفه بود و معمولاً موجب توفیق تجاری فیلم می‌گردید. (جمعدار، ۱۳۷۳: ۴۵-۵۰)

سینمای ایران در دهه‌ی ۴۰ برای رقابت با فیلم‌های خارجی هر چه بیش‌تر از هنجارهای سنتی می‌گسست و با سینمای غرب هم‌آوا می‌گشت. طبقه‌ی متوسط بیش‌تر تماشاگر فیلم‌های خارجی بود و اغلب مخاطبان سینمای ایران خصوصاً پس از تحولات اجتماعی دهه‌ی ۴۰ از طبقه‌ی پایین بودند. از سال ۱۳۴۴ فیلم‌های ایرانی هر چه بیش‌تر ساختار کاباره‌یی پیدا کردند و معمولاً

نقش اول زن به کسی سپرده می‌شد که می‌رقصید و آواز می‌خواند و تن‌نمایی می‌کرد. زنان فیلم‌ها پرسوناژهایی آسیب‌دیده، روسپی، کاباره‌گرد، خیابانی، جیب‌بر، قاچاقچی و روستایی فریب‌خورده بودند. (صدر، ۱۳۸۱: ۳۸)

همسنگ با تحولات اجتماعی و تغییر موازین اجتماعی، زن غیرسنتی و به اصطلاح مدرن در قالب مثبت عرضه شد، اما چون باورهای سنتی بر جامعه حاکم بود، این زن به عنوان دختری از طبقه‌ی مرفه معرفی گردید تا ضمن تضمین شعارهایی که قهرمان مرد علیه این طبقه می‌داد، حرمت‌های اخلاقی جامعه نیز حفظ شود. از سال ۱۳۵۲ که سینما در ایران دچار شکست تجاری شده بود، باز هم مسئله‌ی زن بی‌هویت در آن مرسوم بود. زنان در این سینما (از ۱۳۵۲ به بعد) در نقش معشوقه نمود یافتند. در سال‌های بین ۱۳۴۷ تا ۱۳۵۷ (به مدت ۱۰ سال) مکرراً زنان در نقش بدکاران ظاهر شدند، آن‌هم زنانی متعلق به قشر پایین جامعه. تجاوز به زن عنصر غالب فیلم‌های ایرانی این دوره است که زن پس از فریب خوردن یا بر اثر تعصب خانوادگی به قتل می‌رسید. یا به ازدواج طرف مقابل درمی‌آمد و یا آواره‌ی شهرهای می‌شد. (گیتی، ۱۳۸۱: ۴۶)

این روند رو به رشد تا سال ۱۳۵۷ ادامه داشت. نگاهی به مشاغل زن در فیلم‌های این دوره نشان می‌دهد عمده‌ترین شغل پس از خانه‌داری، روسپی‌گری و رقاصی بود. اندیشه‌ی سینمای پهلوی دوم حذف ایدئولوژی در مستعدترین گروه‌ها و طبقات جامعه و پیشگیری از هر تحول بنیادین بود؛ مردم فقیر و کارگران را با شگرد لمپن‌سازی معنای دیگر بخشید و هر نوع دگرگونی و تغییر و بهبود شرایط زیستی - اجتماعی را به اقبال وا گذاشت و عنصر تلاش برای دگرگونی را حذف کرد.

سیاستگذاری حضور زن در سینما پس از انقلاب اسلامی تثبیت جایگاه زن در جامعه است و پاسخ به این دیدگاه که زن ابزاری برای تفریح و سرگرمی نبوده بلکه تأثیرگذاری خاصی بر فرهنگ سازی جامعه دارا می‌باشد. هر چند که در این دوران شاهد صعود و افول‌هایی در خصوص معرفی زنان در سینمای پس از انقلاب هستیم اما حضور زنی متفاوت از زن قبل از انقلاب اسلامی را با توجه به ساختارهای اجتماعی و فرهنگی این دوران را رقم زد. بازنمایی نقش زن در دو دوره مورد بررسی تغییرات و تحولات چشمگیری نموده است. و این تغییرات در موارد مختلفی چون: میزان حضور زنان در فیلم‌ها، کیفیت مشاغل، نوع پوشش، طبقه اجتماعی، نوع بهره‌گیری از محصولات فرهنگی، نوع مهارت‌های فردی، مضامین دیالوگ‌ها، میزان تحصیلات، اعتقادات، زبان، مکانیسم حل مشکلات شخصی و خانوادگی و غیره بوده است. هر چند که حضور زن در این دوران هم با تفاوت‌هایی همراه است که ناشی از تحولات سیاسی - اجتماعی چون دوران انقلاب و جنگ، سازندگی و بازسازی و... بوده است.

از ویژگی‌های بارز انقلاب اسلامی برای زنان بوجود آمدن این آگاهی است که مردم حق تعیین سرنوشت خود را دارند. با وقوع انقلاب اسلامی ۱۳۵۷ این توان برای زنان بیش از مردان

بود. زنان پیش از انقلاب اسلامی در تعیین سرنوشت خود گامی عقب تر از مردان داشتند. بدین معنا که مردان فقط در حوزه عمومی و سیاسی تحت انقیاد بودند، ولی زنان هم در عرصه عمومی و هم خصوصی تحت سلطه و محروم بودند. ولی زنان پس از انقلاب اسلامی آگاه شدند که می توانند توان خود را بکار گرفته و در حوزه روزمره صاحب رأی و حق باشند. (لاجوردی، ۱۳۸۸: ۱۱۹)

سینمای جنگ در عرف پذیرفته شده، سینمایی مردانه بوده اما با توجه به حضور چشمگیر زنان در عرصه های گوناگون دفاع مقدس، به ویژه در پشت جبهه و ایفای نقش های گوناگون، ایفا کرد که از پشت جبهه و خانواده یک رزمنده آغاز و به بیمارستانهای صحرایی نزدیک به خط مقدم ختم می شد. از سال ۱۳۵۹ که اولین فیلمهای مرتبط با جنگ در سینمای ایران تولید شد، زن در سینمای جنگ تنها در حد عاملی برای پرداختن به زندگی خانوادگی رزمنده، البته در سطحی ترین شکل آن که شامل حضور زن در خانه، نگهداری از بچه ها و بدرقه رزمنده تا محل اعزام به جبهه و... بوده، مورد توجه قرار می گرفت. (نیک اختر، ۱۳۸۹: ۷)

سالهای اوایل دهه ۷۰ حضور زنان با ایفای نقشهای اصلی به شکل قوی روی پرده و فعالیت در پشت دوربین به مراتب بیشتر شد. فیلم هایی که، زن در نقش مادری دلسوز، دکتر، پرستار... ظاهر می شد. رشد فرهنگ و ذهنیت اسلامی در میان مردم، زنان بیشتری روی کار آمدند و " زن " موضوع اصلی بسیاری فیلم ها شد. زنانی که به سوی محوری شدن می رفتند.

لازم به توضیح است که گونه های معرفی شده در اینجا به سنتی و مدرن از خصوصیات و ویژگی های غالب زنان که در هر دوره نمایش داده شده، نشأت گرفته است. وضعیت زنان در حالی که نقش اصلی آنان خانه داری و کارکردهای مهمشان همسری و مادری و مهمترین دغدغه هایشان دغدغه های خانودگی و خویشاوندی است به عنوان وضعیت سنتی و تحت عنوان "بازنمایی زن سنتی" در فیلم ها نامگذاری شده و برعکس وضعیت زنان در حالی که نقش بیشتری در فعالیت های اجتماعی، شغلی و تحصیلی داشته و کارکردهای شغلی و مشارکت اجتماعی داشته باشند و دغدغه هایی فراتر از مسائل صرفا خانودگی و خویشاوندی داشته باشند و به مسائل اجتماعی کلان توجه داشته باشند به عنوان وضعیت مدرن و تحت عنوان "بازنمایی زن مدرن" نامگذاری شده است. سایر ویژگی هایی که به زنان در هر یک از گونه ها نسبت داده شده در حقیقت تابعی از تحولات سیاسی- اجتماعی بوده است.

بحث و نتیجه گیری

از بررسی الگوی توسعه فرهنگی طی سال های قبل از انقلاب اسلامی چنین برمی آید که برنامه ریزی فرهنگی به صورتی آمرانه و از بالا صورت پذیرفته و هیچ گونه مشارکتی را حتی در سطح نخبگان فرهنگی و طیف وسیع صاحب نظران و کارشناسان جلب نکرده است. از جانب

دیگر می‌توان موضوع فراخ‌تری را نیز مطرح ساخت و آن عبارت است از این که بر حوزه تقاضاهای اجتماعی ناظر نبوده و این تقاضاها به هیچ ترتیبی نمی‌توانست خود را به داخل سیستم برنامه‌ریزی بازتاب دهد و بر روند تصمیم‌گیری تأثیر بگذارد. یکی از نقایص بزرگ و اساسی نظام فرهنگی در طول دوره پهلوی دوم، ضعف آشکار ساختار نظارت و ارزشیابی اقدامات فرهنگی دولت بود. ضعف و ناتوانی این بخش از نظام تصمیم‌گیری و اجرا، نه تنها بر روند جاری اجرای برنامه‌ها تأثیر منفی به جای گذاشت، بلکه امکان بازیابی نارسایی‌های برنامه و تصحیح خطاها را نیز به شدت کاهش می‌داد. با وقوع انقلاب اسلامی (۱۳۵۷) دوره‌ی دیگری در تاریخ هنر معاصر آغاز شد. در شرایط جدید با نفی موجودیت و کارکرد هنر رسمی زمان محمد رضا شاه، بسیاری از کارگزاران و شماری از هنرمندان نیز صحنه را ترک کردند. از دیگر پی‌آمدهای انقلاب رشد جمعیت خواستار هنر بود. به ویژه زنان در مقیاسی وسیع به کارهای هنری روی آوردند. با تدوین و برنامه‌ریزی‌های فرهنگی و بررسی محتوای فیلم‌های قبل و بعد از انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷ شاهد شکل‌گیری گونه‌ی متفاوتی از بازنمایی زن در سینما بوده‌ایم. در نتیجه دو نوع کاراکتر با ویژگی‌های متفاوت در فیلم‌ها ظهور کردند. در تحلیل نتایج تحقیق و با بازگشت به نظریه بازنمایی می‌توان گفت فیلم‌های سینمایی، بخصوص آنهایی که بر موضوعات زنان متمرکز شده‌اند و یا دارای نقش‌های اول و اصلی زن می‌باشند، اسناد مناسبی برای مطالعه و بررسی تغییرات در برنامه‌ریزی و سیاستگذاری نقش زن در جامعه تحت تأثیر تحولات سیاسی-اجتماعی در دو دوره مورد بررسی می‌باشند. این تغییراتی است که به طور عینی در جامعه به وجود آمده است. تغییراتی مانند افزایش میزان سواد و تحصیلات عالی و همین‌طور میزان اشتغال زنان در مقایسه دو دوره باهم و یا ایجاد تنوع در مشاغل زنان بدنبال افزایش میزان فعالیت ایشان در جامعه از این دسته هستند. دسته دوم تغییراتی است که به طور ذهنی در افکار عمومی به وجود آمده و فیلم‌های سینمایی به عنوان بخشی از ذهنیت جامعه آن‌ها را در خود به نمایش گذاشته‌اند. این بدان معنی است که بخشی از تغییرات مشاهده شده در فیلم‌های سینمایی در دوره مورد بررسی در مرحله عمل در سطح جامعه حاصل نشده‌اند، ولی نمایش آنها در فیلم نشان دهنده روند حرکت جامعه به سوی آن تغییرات است. در حقیقت فیلم‌ها به عنوان آثار هنری از یک طرف خود بازتاب و نمایش دهنده تغییرات اجتماعی هستند و از طرف دیگر با تاثیراتی که بر مخاطب می‌گذارند این تغییرات را تسریع می‌نمایند.

بنابراین با استفاده از نظریه بازتاب و با توجه به نتایج تحقیق حاضر در مورد تغییرات نقش زن در سینما در دو دوره قبل و بعد از انقلاب اسلامی می‌توان نتیجه گرفت که سینما از یک طرف بازتاب شرایط اجتماعی و از طرف دیگر موثر بر آن است. به دلیل قسمت اول این گزاره است که معتقدیم با تحلیل فیلم‌ها و به طور کلی آثار هنری می‌توان شناخت عمیق‌تری از

جامعه بدست آورد، اگر چه این شناخت نیازمند کامل تر شدن به وسیله اطلاعاتی است که از مطالعه سیاست گذاری های فرهنگی در جامعه بدست می آید.

با توجه به نقش سیاست گذاری های فرهنگی در این روند می توان گفت که در دو دوره مورد بررسی با توجه به سیاست های متفاوت فرهنگی آن بخشی که مربوط به ذهنیت جامعه و نمایش آن در فیلم ها می شود در دوره اول محدودتر و در دوره دوم وسیع تر بوده است. با این حساب می توان گفت چگونگی بازنمایی زنان در فیلم ها علاوه بر تاثیر پذیری از وضعیت واقعی زن در جامعه، از سیاست های فرهنگی نیز متاثر است و به همین دلیل یک بازنمایی مطابق با شرایط اجتماعی و به عبارت دیگر بازتاب مستقیم آن دانست.

منابع

- اکبری، محمدعلی، (1381) تجربیاتی از برنامه ریزی فرهنگی در ایران 57-20، فصلنامه فرهنگ عمومی، ش. 33
- تاجیک، محمدرضا، (1379) تأمل آسیب شناسی بر فرهنگ در ایران، تهران، مرکز بازشناسی اسلام و ایران.
- خالقی، احمد، (1382)، قدرت، زبان، زندگی روزمره، تهران، گام نو.
- جمعدار، الهام، (1373) تحلیل سیمای زن در سینمای پس از انقلاب، تهران، دانشگاه تهران.
- صدر، حمیدرضا، (1381) درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران، تهران، نشر نی.
- لاجوردی، هاله، (1388) زندگی روزمره در ایران مدرن با تأمل بر سینمای ایران، تهران، نشر ثالث.
- گیتی، حسین (1381) زن در سینمای قبل از انقلاب، نشریه نقد سینما، ش. 36
- نیک اختر، سعیده (1389) نقش زنان در فیلم های حاتمی کیا، روزنامه جام جم، 15 فروردین.
- وحید، مجید (1379) از فرهنگ سیاستگذاری تا سیاست گذاری فرهنگی، تهران، مرکز بازشناسی اسلام و ایران.

- Alexander, Victoria (2003) *Sociology of the Arts*. London: Blackwell publishing.
- Holton, Robert (2000) *Globalization's Cultural Consequences*, *Annuel of the American Academy of Political and Social Science*, vol 570.
- Waterston, A., (1965) *Development Planning : Lessons of Experince*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Wright, Elizabet, *Psychoanalytic Criticism*, London, Routledge, 1991.