DOI:10.22124/jol.2021.17019.1944
DOR:20.1001.1.23222328.1400.12.2.6.9

پژوهشنامه حقوق کیفری

سال دوازدهم، شماره دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

شماره پیاپی ۲۴ (صفحات ۱۵۸-۱۳۱)

نشانه‌شناسی تصویر زنان بزه‌دیده در فیلم‌های سینمایی ایران

دکتر حمیدرضا دانش‌ناری[1] ✉
الناز نثاری جوان[2]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۴/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۸/۲۰

چکیده

بزه‌دیدگی زنان به‌عنوان یکی از مسائل مهم در مطالعات علوم جنایی در فیلم‌های سینمایی ایران مورد توجه قرار گرفته است. با توجه به نقش رسانه‌ها در شکل‌دهی به باورهای عمومی در مورد بزهکاری و بزه‌دیدگی، این پژوهش با استفاده از روش کیفیِ نشانه‌شناسی و با تأکید بر مدل سوسور درصدد است تا ضمن نمونه‌گیری هدفمند، تصویر زنان بزه‌دیده را در فیلم‌های سینمایی «مستانه»، «لانتوری»، «مَلی و راه‌های نرفته‌اش» و «مغزهای کوچک زنگ‌زده» بررسی کند. بر اساس یافته‌های حاصل از نشانه‌شناسی در فیلم‌های مورد مطالعه، از یک‌سو، ارتکاب جرم علیه زنان توسط مردان انجام می‌شود و از سوی دیگر، میان قوی یا ضعیف بودن زنان و شدت بزه‌دیدگی ارتباط مستقیم و معنادار وجود دارد؛ بدین معنا که زنان منفعل و ضعیف قربانی خشونت خانگی و زنان فعال و قوی بزه‌دیده جرایمی چون تجاوز و اسیدپاشی می‌شوند.

واژگان کلیدی: سینما، بزه‌دیدگی زنان، بازنمایی، نشانه‌شناسی، خوانش سینمایی از زن بزه‌دیده.

---

۱. دکتری حقوق کیفری و جرم‌شناسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران. (نویسنده مسؤول) ✉ Hdanesh90@yahoo.com
۲. دانشجوی دکتری حقوق جزا و جرم‌شناسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.

مقدمه

در دورهٔ کنونی، زنان به دلیل قبول مسئولیت‌های جدید در صحنه جامعه، زمینه‌های مشارکت اجتماعی خود را افزایش داده و به همین دلیل، در معرض بزه‌دیدگی قرار گرفته‌اند(نجفی ابرندآبادی، ۱۳۸۷: ۸۸). یکی از مهم‌ترین نهادهای اجتماعی- فرهنگی که همواره به بزه‌دیدگی زنان توجه داشته، رسانه است. رسانه‌ها در عصر ارتباطات با انتقال اطلاعات جدید و مبادله افکار و عقاید عمومی، نقش بزرگی را در فرهنگ‌سازی و هنجار آفرینی جوامع به عهده دارند و به همین دلیل، در عصر کنونی بخشی از زندگی روزمره افراد به‌شمار می‌روند(معینی‌فر، ۱۶۸:۱۳۸۸). بدین سان، می‌توان از رسانه‌ها به‌عنوان ابزار تسلط بر افکار، اراده و احساسات بشریت یاد کرد. به‌طور کلی رسانه‌ها بر شناخت و درک عموم از جهان تأثیر می‌گذارند؛ به این معنا که آگاهی و ذهنیت مردم نسبت به جهان بستگی به محتوایی دارد که از رسانه‌ها دریافت می‌کنند؛ زیرا رسانه‌ها واسطه و میانجی بین آگاهی‌های فردی و ساختارهای گسترده‌تر اجتماعی هستند.

در میان رسانه‌های جمعی، «سینما» به‌عنوان هنر برتر و مدرن (استریناتی، ۱۳۸۴: ۱۳۴) نسبت به دیگر هنرها با زمینه‌های اجتماعی جامعه رابطه تنگاتنگی دارد (دووینیو، ۱۳۸۶: ۶) و با ورود به عرصه‌های گوناگون اجتماعی و فرهنگی، دغدغه‌ها و مسائل مختلف جامعه را به خوبی منعکس می‌کند. این محصول فرهنگی از طریق تولید و بازتولید معنا در جایگاه هنری بازنماگرا به شناخت افراد از تاریخ و واقعیت اجتماعی رنگ و لعاب می‌بخشد و به مثابه کارآمدترین عرصه تولید فرهنگی معاصر، شناخت جهان اجتماعی، نگرش حاکم بر دوره‌های تاریخی، تحول زندگی انسان‌ها و تجربیات زندگی روزمره را بازنمایی[1] می‌کند.

امروزه سینما هم‌سو با دغدغه‌های جرم‌شناسی خبرساز مبنی بر طرح موضوع‌های جرم و عدالت کیفری در رسانه‌های گروهی (نجفی ابرندآبادی، ۱۳۹۷: ۱۸) و تغییر گفتمان مسلط در حوزهٔ پدیده مجرمانه (کرد علیوند و رضوانی، ۱۳۹۸: ۲۹۶) بسیاری از مشکلات زنان را در عرصه‌های اجتماعی و فرهنگی مورد توجه قرار می‌دهد که از آن جمله می‌توان به «بزه‌دیدگی زنان» اشاره کرد. قربانی شدن زنان از گذشته تا به امروز، مسئلهٔ نگران‌کننده و حائز اهمیت فراوان بوده است. (جوان جعفری و همکاران، ۱۳۹۵: ۲۳۶) بررسی میزان و نوع جرایم ارتکابی علیه زنان نشان می‌دهد که این گروه کمتر از مردان بزه‌دیده واقع می‌شوند، اما قربانی جرایم خاصی هستند و بزه‌دیدگی آن‌ها نیز دارای ویژگی‌های مخصوص به خود است. (داوودی، ۱۳۸۸: ۹۰) از جمله جرایم علیه زنان می‌توان به خشونت‌های خانگی، بهره‌کشی از زنان، حاملگی اجباری، تجاوز، اسید پاشی و ... اشاره کرد که علاوه بر آسیب‌های جسمانی، روح و روان زنان را نیز آزار می‌دهند. با این حال، زنان علاوه بر این‌که

1. Representation

می‌توانند بزه‌دیده جرایم مختلفی باشند، بار بزه‌دیدگی ساختاری ناشی از اجحاف تاریخی، اجتماعی و اقتصادی را نیز به دوش می‌کشند. بر این اساس، زنان در فرایند اجتماعی شدن درمی‌یابند که نسبت به مردان آسیب‌پذیرتر هستند (فسایی و میرحسینی، ۱۳۹۰: ۴۰) و همین امر، ظرفیت بزه‌دیدگی آن‌ها را افزایش می‌دهد.[۱]

نظر به اهمیت مسائل زنان در ساختار جوامع مختلف، در «فیلم‌های سینمایی ایران» همچون آثار خارجی به بازنمایی بزه‌دیدگی زنان توجه شده است. اهمیت بازنمایی از آن جهت است که این مفهوم، انعکاس و بازتاب معنای پدیده‌ها در جهان خارج محسوب نمی‌شود، بلکه تولید و ساخت معنا بر اساس چارچوب‌های مفهومی و گفتمانی است. از آنجایی که رسانه‌ها فراگیرترین نهاد تولید، بازتولید و توزیع معرفت و آگاهی در جهان جدید هستند، می‌توان محتوای آن‌ها را منبع قدرتمندی دربارهٔ جهان اجتماعی دانست. به همین دلیل، رسانه‌ها بر ادراک افراد از جهان پیرامون اثر می‌گذارد. به عبارت دیگر، رسانه تأثیر شگرفی بر افکار و عقاید عمومی می‌گذارد و در عین حال منعکس‌کننده آن‌ها نیز به شمار می‌رود. (آقایی، ۱۳۹۷: ۲۲۰) لذا، بازنمایی‌های رسانه‌ای از این لحاظ مهم هستند که شناخت و باور عمومی را شکل می‌دهند. با توجه به نسبت گفتمان و بازنمایی، محتوای رسانه‌ای، بازنمایی روابط قدرت نابرابر در جهان است. بنابراین، بازنمایی رسانه‌ای معناسازی خنثی و بی‌طرف نیست؛ زیرا هر گونه بازنمایی ریشه در گفتمان و ایدئولوژی دارد. به بیان دیگر، بازنمایی رسانه‌ای نه امری خنثی و بی طرف که آمیخته به روابط و مناسبات قدرت جهت تولید و اشاعه معانی مرجح در جامعه در راستای تداوم و تقویت نابرابری‌های اجتماعی است. (یتمن، ۱۳۸۱: ۴۲) بدین سان، بازنمایی‌ها و معناسازی-های رسانه‌ای، امری ذاتی و طبیعی نیست، بلکه برساخته‌ای اجتماعی، فرهنگی، زبانی و گفتمانی است. پس، بازنمایی، مبتنی بر گفتمانی است که مولد نوع خاصی از دانش و معرفت است و بر آن اساس، مبادرت به تولید معنا می‌کند. بر همین اساس، باید گفت که در بازنمایی رسانه‌ای حقیقت بیش از آن‌که یک واقعیت خارجی و بدیهی باشد، برساخته‌ای اجتماعی تلقی می‌شود(فرجیها و الله وردی، ۱۳۹۳: ۱۳). نتیجه آن‌که، حاصل پیوند گفتمان، به‌عنوان یک مولّد معرفت و نگرش اجتماعی و رسانه، به‌عنوان ابزار ارتباطی و حامل پیام گفتمان‌سازان، بازنمایی پدیده‌های اجتماعی در مفهومی نوین است که به صورت نمادین، آن گفتمان را در جامعه نهادینه می‌سازد.

گرچه در تاریخ سینمای بعد از انقلاب، فیلم‌های زیادی در خصوص بزه‌دیدگی زنان ساخته شده‌اند، اما دههٔ ۱۳۹۰ خورشیدی، اوج توجه فیلم‌های ایرانی به این مسئله است. شمار بالای فیلم‌های جنسیت‌محور در این دهه، اتخاذ رویکرد تجربی در آرای کارگردانان و رشد فیلم‌نامه‌نویسی

---

۱. برای مطالعه بیش‌تر در این زمینه، ببینید: نجفی ابرندآبادی، علی حسین، درآمدی بر جرم‌شناسی انتقادی و گونه‌های آن، دانشنامه جرم‌شناسی محکومان، به کوشش عباس شیری، نشر میزان، تهران، ۱۳۹۷

علمی در سال‌های اخیر از مهم‌ترین دلایلی است که موجب شده تا بازهٔ زمانی این پژوهش، دهه ۱۳۹۰ خورشیدی باشد. از سال ۱۳۹۰ تا سال ۱۳۹۹ فیلم‌های زیادی در مورد بزه‌دیدگی زنان ساخته شده اند که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از «هیس، دخترها فریاد نمی‌زنند»، «فروشنده»، «مستانه»، «لانتوری»، «مَلی[1] و راه‌های نرفته‌اش»، «عرق سرد»، «خشم و هیاهو»، «دختر»، «مغزهای کوچک زنگ زده» و «جان‌دار». با این حال، نمونه‌گیری این پژوهش از نوع نمونه‌گیری هدفمند است؛ زیرا این شیوه، معمول‌ترین روش نمونه‌گیری در روش‌های کیفی است که در آن نمونه‌ای انتخاب می‌شود که دارای بیش‌ترین ارتباط با موضوع و مسئله پژوهش باشد. (فیلک، ۱۳۹۱: ۱۳۵) با توجه به آن‌که موضوع این پژوهش، نشانه‌شناسی تصویر زنان بزه‌دیده در فیلم‌های سینمایی ایران است، نمونه‌گیری هدفمند باید به نحوی باشد که از یک‌سو، جرایم مهم علیه زنان را دربرگیرد و از سوی دیگر، نباید موضوع فیلم‌ها در خصوص جرایم علیه زنان تکراری باشند. بدیهی است انتخاب فیلم‌هایی با موضوعات تکراری هم‌چون تجاوز موجب می‌شود تا تصویر زنان بزه‌دیده به خوبی ترسیم نشود. به‌عنوان مثال، اگر فیلم «فروشنده»، « هیس، دخترها فریاد نمی‌زنند» و «مستانه» هم‌زمان به عنوان نمونه‌ها انتخاب شوند، تأکید بر جرم تجاوز در این سه فیلم موجب می‌شود تا سایر جرایم ارتکابی علیه زنان تحلیل نشود. به همین دلیل جهت اتخاذ یک رویکرد جامع و با تأکید بر سه جرم تجاوز، خشونت و اسیدپاشی به‌عنوان شدیدترین جرایم علیه زنان، نمونه‌ها انتخاب شدند. با توجه به آن‌که سه فیلم «هیس، دخترها فریاد نمی‌زنند»، «فروشنده» و «مستانه» به جرم تجاوز پرداخته اند، فیلم سینمایی «مستانه»[2] به صورت هدفمند به عنوان نمونه بزه‌دیدگی زنان در جرم تجاوز انتخاب شد. فیلم «لانتوری»[3]، تصویر زنان قربانی اسیدپاشی را به تصویر می‌کشد و در نهایت، فیلم‌های «ملی و راه‌های نرفته‌اش»[4] و «مغزهای کوچک زنگ زده»[1] نیز به بحث خشونت خانگی می‌پردازند. دلیل انتخاب

---

۱. مخفف نام ملیحه

۲. مستانه هنرپیشه مشهور سینما در پی استخدام مربی پیانو برای خواهرش با خسرو جامی آشنا می‌شود. خسرو جامی بعد از چند جلسه حضور در آپارتمان مستانه به وی تجاوز می‌کند. با وجود شکایت مستانه از خسرو، اما وی نمی‌تواند تجاوز را ثابت کند و در نهایت، وی به شلاق تعزیری محکوم می‌شود.

۳. لانتوری داستان زندگی چهار مجرم است که در قالب یک باند مرتکب جرایمی چون زورگیری می‌شوند. پاشا سردسته باند مجرمانه لانتوری است. اعضای گروه لانتوری بر اثر آنچه بی‌عدالتی‌های اجتماعی می‌نامند، برای ارتکاب جرم گرد هم آمده اند. در نیمه‌های فیلم، پاشا با «مریم» آشنا و عاشق وی می‌شود. بعد از آن‌که مریم به پیشنهاد ازدواج پاشا پاسخ منفی می‌دهد، قربانی اسیدپاشی وی می‌شود.

۴. ملی و راه‌های نرفته‌اش داستان دختر جوانی به نام ملیحه است که در یک خانواده سنتی و بسته زندگی می‌کند. آشنایی ملی با سیامک توأم با رؤیاپردازی‌های عاشقانه ملی می‌شود، اما ازدواج و زندگی با سیامک، خیلی سخت‌تر از آن چیزی است که ملی انتظارش را داشته است. ملی بعد از ازدواج متوجه می‌شود همسرش شکّاک است، خشونت دارد و مشکلات رفتاری پدرش در کودکی او را به‌شدت تحت تأثیر قرار داده است.

هم‌زمان دو فیلم «ملی و راه‌های نرفته‌اش» و «مغزهای کوچک زنگ زده» برای شناسایی تصویر زنان بزه‌دیده خشونت خانگی آن است که در یک فیلمْ خشونت توسط همسر و در فیلم دیگر توسط برادران صورت می‌گیرد. با توجه به این توضیحات، چهار فیلم «مستانه»، «لانتوری»، «ملی و راه‌های نرفته‌اش» و «مغزهای کوچک زنگ زده» به عنوان حجم نهایی انتخاب شدند. این نمونه‌گیری علاوه بر آن‌که به بزه‌دیدگی مستقیم زنان توجه دارد، تصویر زنان بزه‌دیده را در سه جرم مهم «اسیدپاشی»، «تجاوز» و «خشونت خانگی» مشخص می‌کند.

در این پژوهش، جهت ارزیابی دقیق تصویر زنان بزه‌دیده در فیلم‌های سینمایی ایران از روش نشانه‌شناسی[۲] استفاده می‌شود. نشانه‌شناسی از جمله روش‌های علمی است که به‌عنوان یک نظریه نیز شناخته می‌شود. دانشمندان بسیاری آن را علمی برآمده از ساختارگرایی و زبان‌شناسی دانسته‌اند که به مطالعهٔ نظام‌های گوناگون علایم می‌پردازد. (نزاکتی و درخشه، ۱۳۹۰: ۱۸۶) برخی دیگر آن را به‌عنوان زیرشاخه‌ای از زبان‌شناسی در نظر می‌گیرند که موجودیت علایم را در درون جامعه جستجو می‌کند. (استریناتی، ۱۳۸۴: ۱۳۴) بر این اساس، نشانه‌شناسی از جمله روش‌های رویکرد تفسیری به علوم اجتماعی است که سعی دارد پیچیدگی و عمق معنای مستتر در متن را مطالعه کند. پژوهش‌گران این عرصه با استفاده از فنون کیفی می‌کوشند تا داده‌های غنی به لحاظ بار معنایی را از نظر ورود به دنیای ذهنی مؤلفان متن به دست آورند. (سیدامامی، ۱۳۸۶: ۶۰) لذا، نشانه‌شناسی تلاشی برای شناخت معنا یا معناهای اثر (جنسن، ۱۳۸۱: ۶) و راهی برای درک دلالت‌های آن است. از این‌رو، از طریق نشانه‌شناسی می‌توان فهمید که نشانه‌ها از چه چیز ساخته شده‌اند. به همین دلیل، در این روش، زبان یک نظام نشانه‌ای نمادین تعریف می‌شود که در آن هر نشانه‌ای در راستای معنابخشی به نشانه دیگری است. (Titscher, 2005: 32) بدین سان، ایده اساسی در این روش آن است که جلوه‌های بیرونی، معنای خود را از بافت‌های درونی می‌گیرند و به همین دلیل برای شناخت معنا باید از روبناها گذر کرد و به زیربناها رسید.

به عبارت دقیق‌تر، اگر هر متن دارای معانی آشکار و نهان باشد، نشانه‌شناسی راهی برای درک لایه‌های پنهان معانی موجود در یک متن است. در این بستر، از طریق نشانه‌شناسی می‌توان به عمق معانی موجود در یک اثر دست یافت. لذا، داشتن دلالت معنایی متضمن رمزگذاری پیام است. رمزگذاری در واقع اصلی‌ترین کنش تولید پیام است که به رمزگشایی منتهی می‌شود. بنابراین، هر نشانه در درون نظامی از ارجاعات و رمزگذاری‌ها عمل می‌کند که برحسب روندی شکلی و صوری

---

۱. مغزهای کوچک زنگ زده داستان زندگی شکور، شاهین و شهروز است که در کنار شهره، خواهر و پدر و مادرشان در یک منطقه نابرخوردار زندگی می‌کنند. داستان فیلم حول محور این خانواده است که به سرکردگی شکور، در حوزه فروش مواد مخدر مشغول هستند. پخش شدن یک کلیپ از شهره خواهر خانواده، آغازگر خشونت برادران علیه او است.

2. Semiology

توصیف می‌شوند و امکان تمییز نشانه‌ها را می‌دهند. (Davis, 2002: 23) لذا، نشانه‌ها در چارچوب رمزهایی قرار می‌گیرند که از طریق شناخت آن‌ها می‌توان به معنا رسید. پس، رمز میانجی میان مخاطب، متن و مؤلف است. به همین دلیل است که گفته می‌شود واقعیت به‌صورت خام وجود ندارد، بلکه در لایه‌هایی از معانی رمزگذاری شده ساختار یافته است. (Fisk, 1987: 5) در رهیافت نشانه‌شناسی، هر چیزی – کلمات، تصاویر و ... – می‌تواند به مثابه دالّ‌هایی برای تولید معنا به‌کار رود. به همین دلیل، نشانه‌شناسی یک روش متعارف برای تحلیل چگونگی انتقال معنا از طریق بازنمایی‌های بصری است(خالق‌پناه، ۱۳۸۸: ۱۶۵).

با توجه به این توضیحات، پژوهش حاضر بر آن است تا با استفاده از روش نشانه‌شناسی به این مسئله بپردازد که با توجه به نقش رسانه‌ها در انتقال معانی آشکار و نهان و برساخت اجتماعی واقعیت از طریق انتقال محتوای رسانه‌ای، تصویر زنان بزه‌دیده در فیلم‌های مورد اشاره، بازنمایی و برساخت اجتماعی است یا این فیلم‌ها درصدد نشان دادن حقیقت شخصیت زنان بزه‌دیده در جامعه ایران هستند؟ آیا دوگانه بزهکار مرد/ بزه‌دیده زن در جرایم تجاوز، خشونت خانگی و اسیدپاشی تعارض میان دو جنس مختلف را بازنمایی می‌کند؟ آیا از طریق نشانه‌شناسی شخصیت زنان بزه‌دیده می‌توان میان نوع جرم ارتکابی و شخصیت آن‌ها ارتباط برقرار کرد یا خیر؟ آیا کلیشه مرسوم مرد قوی/ زن ضعیف در آثار سینمایی ایران در قالب تصویرسازی شخصیت زنان بزه‌دیده نیز صادق است؟ بر این اساس و برای دستیابی به پاسخ پرسش‌های مورد اشاره، پس از بیان روش‌شناسی تحقیق، یافته‌های حاصل بر اساس تقسیم‌بندی نشانه‌های مشترک و مستقل ارائه می‌شود.

۱. روش‌شناسی

امروزه، تحلیل «سینما» در قلمروی علوم اجتماعی، ورای توجه به مباحث زیبایی‌شناسانه، به جنبه‌های اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و ... نیز تسری پیدا کرده است. یکی از رویکردهای مطالعاتی که فراتر از نگاه صرف زیبایی‌شناسانه به تحلیل سینما می‌پردازد، نشانه‌شناسی است. به همین دلیل، امروزه، نشانه‌شناسی به حوزه مطالعاتی منسجم و پربار در مطالعات سینمایی تبدیل شده است. (ضمیران، ۱۳۸۲: ۱۹۶) نظریه پردازان نشانه‌شناسی معتقدند که شش نظام نشانه‌شناسی در سینمای گویا وجود دارد که تحلیل کارکرد آن‌ها در شناخت سینما و دلالت‌های سینمایی اثرگذار است: دستهٔ اول، نظام نشانه‌های تصویری است که بیشتر به کارکرد نشانه‌های تصویری/ دیداری اشاره دارد. دستهٔ دوم، نظام نشانه‌های حرکتی است که بیشتر به حرکت‌های دوربین، تقطیع و تدوین در سینما اشاره دارد. دستهٔ سوم، نظام نشانه‌های زبان‌شناسانه گفتاری است که بخش جایگاه کلام، زبان گفتار، مکالمه و تفسیرهای خارجی را در سینما دارد. دستهٔ چهارم، نظام نشانه‌های زبان‌شناسانه نوشتاری است که بخش وسیعی از کارکرد نوشتار در سینما از عنوان‌بندی فیلم، زیرنویس تا عنوان فیلم و نشانه‌های

نوشتاری درون ساختار فیلم را در نظر دارد. دستهٔ پنجم، نظام نشانه‌های آوایی غیر زبان‌شناسانه است که بیشتر به اشکال گوناگون اصوات و جایگاه صداهای طبیعی در سینما اشاره دارد و در نهایت، دستهٔ ششم، نظام نشانه‌های موسیقایی است که بخش‌های مورد نظر آن موسیقی متن، موسیقی فیلم‌نامه و هرگونه موسیقی موجود در فیلم است. (Stam, 1992: 193) در این حالت، بازنمایی رسانه‌ای شیوه‌ای تصور می‌شود که در آن کلمات در درون زبان به‌عنوان نشانه به‌کار می‌روند. لذا، یک شکل مهم بازنمایی از طریق انتقال معانی پنهان یا به عبارت بهتر نشانه‌شناسی فیلم صورت می‌گیرد. به همین دلیل، در نشانه‌شناسی سینما، معنا مفهومی ایستا و مطلق نیست که در پیام بسته‌بندی شده باشد، بلکه روندی فعال است. (چندلر، ۱۳۸۶: ۷۲) نشانه‌ها در اشکال مختلفی مانند تصاویر، کلمات، حرکات، اشیا و ... ظاهر می‌شوند، اما ذاتاً معنا ندارند و تنها زمانی که معنایی به آن‌ها نسبت داده شود به نشانه تبدیل می‌شوند (راودراد و هومن، ۱۳۹۷: ۹۱) و به همین دلیل، در دلالت سینمایی، می‌توان از دالّ به مدلول رسید.

فردیناند دو سوسور[1] یکی از پیشگامان علم نشانه‌شناسی، ابزارهای مفهومی بسیار کارایی را در اختیار متفکران نشانه‌شناس قرار می‌دهد که می تواند در تمام حوزه‌های مطالعاتی نشانه‌ها استفاده شوند. قراردادی بودن نشانه‌ها، نظام دالّ و مدلولی موجود در نشانه‌ها و محورهای تحلیلی جانشینی و هم‌نشینی، در کنار ایجاد امکان تحلیل‌های همزمان، بخشی از امکاناتی هستند که سوسور برای تحلیل‌های نشانه شناسی فراهم کرده است. (سجودی، ۱۳۹۸: ۲۲-۲۷) در الگوی مشهور او، نشانه تشکیل شده از دالّ[2] (صوت و تصویر) و مدلول[3] یا مفهومی که دالّ به آن دلالت می‌کند. از دیدگاه سوسور، نشانه زبانی نه یک شی را به یک نام بلکه یک مفهوم را به یک تصویر پیوند می‌دهد. (سجودی، ۱۳۹۸: ۲۲) لذا، مدل سوسور به مدل دوتایی/ دوبخشی/ دوقطبی نشانه مرسوم است. وی نشانه را دربرگیرنده دو بخش دالّ – شکلی که نشانه می‌گیرد – و مدلول – مفهومی که بازنمایی می‌شود- می‌داند و بر این باور است که نشانه کلیتی است که از اجتماع دالّ و مدلول به وجود می‌آید. (Saussure, 1983: 67)

به باور سوسور رابطه دالّ و مدلول ناشی از رابطه میان نشانه‌ها است و این روابط بر دو نوع اند: تحلیل هم‌نشینی و تحلیل جانشینی. تقابل دوتایی هم‌نشینی و جانشینی مقوله‌ای تحلیلی است که از ساختارگرایی گرفته شده است و از آن برای نشان دادن نحوه تولید معنا از نظام‌های دو اصطلاحی استفاده می‌شود. (سولیوان و همکاران، ۱۳۸۵: ۷۵) در حالی‌که تحلیل هم‌نشینی به برداشت‌های سطحی از متن می‌پردازد، تحلیل جانشینی در جستجوی الگوی پنهان تقابل‌های نهفته در متن و

1. Ferdinand De Saussure
2. Signifier
3. Signified

سازنده معنا است. به عبارت بهتر، تحلیل هم‌نشینی به معنای ظاهری متن و تحلیل جانشینی به معنای ضمنی و نهفته در آن می‌پردازد. (راودراد و صدیقی خویدکی، ۱۳۸۵: ۴۳) لذا، منظور از هم‌نشینی زنجیره‌ای از امور است و تحلیل هم‌نشینی یک متن یعنی نگاه کردن به آن هم‌چون سلسله‌ای از رویدادها که نوعی روایت خاص را می‌سازند. (آسابرگر، ۱۳۷۹: ۲۳) بنابراین، تحلیل هم‌نشینی مربوط به دال‌هایی است که در متن حضور دارند، اما تحلیل جانشینی به دنبال یافتن دال‌هایی است که در متن غایب هستند و باید از طریق نشانه‌شناسی آن‌ها را پیدا کرد.

کاربست روش سوسور در فیلم‌های سینمایی بدین شکل است که در تحلیل هم‌نشینی فیلم‌های مورد مطالعه، کارکرد هر سکانس بررسی می‌شود. سکانس‌ها در کنار یکدیگر به عنوان زنجیره‌هایی در رویدادها، روایت خاصی را به‌وجود می‌آورند. تحلیل الگوی جانشینی با مقایسه و مقابله نشانه‌های حاضر در یک متن با نشانه‌های غایب که در شرایط مشابه ممکن بود انتخاب شوند سروکار دارد. در واقع تحلیل جانشینی بیشتر به جانب مفاهیم ضمنی هر یک از دال‌ها معطوف است. از این‌رو، در تحلیل جانشینی تقابل‌های دوتایی یا دوقطبی بررسی می‌شوند؛ زیرا معنا متکی بر ایجاد رابطه است و مهم‌ترین رابطه در تولید معنا در زبان، تقابل متضادها است. بنابراین با کاربرد تکنیک نشانه‌شناسی در تحلیل هم‌نشینی در پی کشف معنای آشکار فیلم به بررسی کارکرد سکانس‌ها پرداخته و در تحلیل جانشینی براساس جدول تقابلی، معنای ضمنی پوشیده و پنهان فیلم بررسی می‌شود(صفری، ۱۳۸۸: ۱۰۷).

۲. یافته‌ها

در این قسمت، مهم‌ترین یافته‌های حاصل از نشانه‌شناسی تصویر زنان بزه‌دیده در فیلم‌های مورد مطالعه مطرح می‌شوند. با توجه به آن‌که در این پژوهش از روش سوسور استفاده شده است، در تحلیل نشانه‌شناختی تلاش می‌شود تا وجوه اشتراک و افتراق موجود در فیلم‌ها به صورت توأمان بررسی و شناسایی شود. با این حال، چون موضوع وجوه اشتراک و افتراق در نشانه‌های موجود در فیلم‌ها است، یافته‌ها به دو قسمت نشانه‌های مشترک و مستقل تقسیم می‌شوند. این امر علاوه بر آن‌که یک رویکرد تطبیقی را در کل فیلم‌ها مورد توجه قرار می‌دهد، موجب می‌شود تا دوگانه‌های مدل سوسور نیز برجسته شود.

۲. ۱. نشانه‌های مشترک

یافته‌های حاصل از نشانه‌شناسی فیلم‌های مورد مطالعه نشان می‌دهد که مردسالاری و دوگانه بزهکار مرد- بزه‌دیده زن، نشانه‌های مشترک در تمامی نمونه‌ها است. با این حال، جهت تبیین بهتر موضوع، نشانه‌های مشترک به صورت مجزا تحلیل می‌شوند.

۲. ۱. ۱. مردسالاری

مردسالاری در بادی امر از تفاوت‌های جسمانی بین زن و مرد نشأت گرفته است. با این حال، بررسی‌های متعدد در جوامع مختلف چنین علتی را کم‌رنگ ساخته است. نتیجهٔ مهم مطالعات صورت گرفته نشان می‌دهد که تأکید بر وجود پرخاش‌گری در مردان به‌عنوان پدیده‌ای زیست‌شناختی نتیجه مردسالاری است(گیدنز و کارن، ۱۳۸۶: ۱۷۵). پدرسالاری نیز مفهوم مشابه دیگری است که از نابرابری جنسی به نفع مردان و به تعبیر دیگر، سلطهٔ مردان بر زنان حکایت دارد. این اصطلاح پیش از آن‌که توسط حامیان حقوق زنان به‌کار برده شود، در علوم اجتماعی مطرح بوده است. در بین انسان‌شناسان، پدرسالاری شکل خاص خانواده در جامعهٔ ماقبل خط و کتابت را می‌رساند. به باور رادکلیف براون[1] یک جامعه را زمانی می‌توان پدرسالار خواند که در آن پدر نَسَبی، پدر مکانی (عزیمت زن بعد از ازدواج به خانهٔ شوهر) دیده شود. همچنین میراث از آنِ افراد مذکر باشد، جانشینی توسط پسر صورت گیرد و قدرت در خانه در اختیار مرد باشد (گیدنز و کارن، ۱۳۸۶: ۱۷۸).

با این حال، پدرسالاری مفهومی است که معنای آن براساس چارچوب نظری‌ای که در آن به‌کار رفته تغییر می‌کند. بر همین اساس، برخی پدرسالاری را حاکمیت مطلق و جهانی مردان بر زنان می‌دانند. (رفعت‌جاه، ۱۳۸۷: ۸۳) بنابراین روابط مربوط به جنس و ساختارهای مردانگی و زنانگی متقارن نیستند و بر پایهٔ نوعی اصل سازمان‌دهندهٔ برتری مردان و سلطهٔ اجتماعی و سیاسی - اقتصادی آن‌ها بر زنان بنا شده است. (سلیمی و داوری، ۱۳۹۴: ۲۷۴) از این‌رو برخی بر این باورند که جهان واقعیت‌های تاریخی و اجتماعی، فرهنگ مادی و غیرمادی و در یک کلام، زندگی، از دریچهٔ دید مردان، تعریف، تولید و بازتولید شده و می‌شود. خشونت علیه زنان از وضعیت فرودست آن‌ها در رابطه با مردان و نظام خانوادگی پدرسالار ناشی می‌شود و تبیین آن در نظریه‌های یادگیری اجتماعی، ناسازگاری پایگاهی و تضاد منابع، تنها در چارچوب ساختارهای فرهنگی پدرسالار معنادار است. با این حال، اگر ساختارهای اقتدارگرای پدرسالارانه به تعبیر فوکو، «سلطهٔ گفتمانی» تعبیر شود، این سلطهٔ گفتمانی به‌ناچار با اشکالی متعدد از مقاومت روبه‌رو می‌شود.

پس از رشد دیدگاه‌ها و نظریه‌های جنسیت‌محور، دیدگاه‌هایی به‌وجود آمد که میان دو مفهوم «جنس» و «جنسیت» تمییز قایل شده است. این تمایز، هسته اصلی تبیین‌هایی را شکل می‌دهد که در آن دو پدیده ارتکاب جرم و بزه‌دیدگی در میان افراد مذکر و مؤنث بررسی می‌شود. بر این اساس، جنس نوعی دسته‌بندی زیستی به حساب می‌آید که نشانگرهای آن، اصولاً ویژگی‌های ژنی افراد است. در مقابل جنسیت، ساختی اجتماعی قلمداد می‌شود؛ نه یک خصیصه از پیش تعیین شدهِ زیستی. به بیان بهتر، جنس همان ویژگی‌های بیولوژیک و فیزیولوژیک است؛ در حالی‌که جنسیتْ به جنبه‌های

1. Radcliff Brown

حقوقی- اجتماعی متفاوت میان دو جنس تأکید می‌کند. (نجفی ابرندآبادی، ۱۳۹۰: ۱۸۹۶) بنابراین گرچه که این دو اصطلاح اغلب و به طور ناصحیح به جای هم استفاده می‌شوند، اما جنسیت شکل‌دهی، الگو دهی و ارزیابی فرهنگی، اجتماعی و روان شناختی رفتار زنان و مردان است (دکسردی، ۱۳۹۵: ۵۹).

به باور بزه‌دیده‌شناسان متخصص، بزه‌دیدگی زنان در دو شکل بررسی می‌شود: بزه‌دیدگی ناشی از جرایم و بزه‌دیدگی ساختاری زنان در جامعه. بزه‌دیدگی ناشی از جرایم، همان مفهوم خاص بزه‌دیدگی است که در آن زنان مانند مردان قربانی بسیاری از جرایم واقع می‌شوند. حال آنکه بزه‌دیدگی ساختاری زنان، محصول نوع نگرش اجتماعی-فرهنگی به زن است که اثرات آن، زمینه‌های سیاسی، اقتصادی و حقوقی مرتبط با زنان را متأثر ساخته و بر نگاه قانون‌گذار به حقوق زن سایه می‌اندازد (داوودی، ۱۳۸۸: ۱۰۳).

با مطالعه فیلم‌های مورد مطالعه مشخص می‌شود که در تمامی فیلم‌ها، بزه‌دیدگی زنان محصول مردسالاری است. بدین سان، ارتکاب جرم‌های «تجاوز»، «اسیدپاشی» و «خشونت خانگی» در راستای اعمال قدرت مردان انجام می‌شوند. با این حال، نکتهٔ اساسی آن است که در تمامی فیلم‌های مورد مطالعه، از یک‌سو، قدرت اجتماعی مردان نابرابری جنسیتی را خلق و حفظ می‌کند و از سوی دیگر، زنانگی مؤکد[1] را مورد تأکید قرار می‌دهد. یکی از مهم‌ترین شکل‌های زنانگی، زنانگی مؤکد است که بر اساس آن، زنان خود را جنس دوم می‌دانند(دکسردی، ۱۳۹۵: ۸۵). مشخصهٔ اصلی زنانگی مؤکد «فرمانبرداری، دلسوزی و پرستاری و همدلی» است. در میان زنان جوان، این نوع زنانگی به پذیرایی جنسی مربوط می‌شود و در میان زنان سالخورده‌تر حاکی از مادری است. با این حال، زنانگی‌های دیگری نیز وجود دارند که از نسخهٔ زنانگی مؤکد سرپیچی می‌کنند و به دنبال احقاق خود برمی‌آیند. اما توجه بی‌حد و حصری که به پاسداری از زنانگی مؤکد به‌عنوان هنجار عرفی جامعه می‌شود به این معنا است که سایر رویکردهای زنانه که در برابر عرف و قراردادهای رایج مقاومت می‌کنند، مجالی برای سخن نمی‌یابند و مسکوت می‌مانند.

۲. ۱. ۲. دوگانه بزهکار مرد- بزه‌دیده زن

در مقام تحلیل هم‌نشینی فیلم «مستانه» باید گفت که «مستانه» به‌عنوان سوپراستار سینما، «خسرو جامی» را به‌عنوان مربی پیانوی خواهرش برمی‌گزیند. اما «خسرو» بعد از چند دیدار با «مستانه»، شیفته شخصیت و عاشق وی می‌شود. عشق یک طرفه «خسرو» به «مستانه» در کنار حضور «فرهاد» نامزد «مستانه»، اوج هیجان و اضطراب را برای «خسرو» به‌وجود می‌آورد؛ تا جایی که در نهایت،

1. Emphasized femininity

«مستانه» قربانی تجاوز «خسرو» می‌شود. در یک نگاه کلی، «مستانه» فیلمی در مورد بزه‌دیدگی تجاوز است. فیلم درصدد است تا از طریق نشان دادن مشکلات زنان بزه‌دیده تجاوز در ساختار مردانه ایران، مشکلات زنان بزه‌دیده را در قلمروی عدالت کیفری شکلی نشان دهد. برخی از مهم‌ترین چالش‌های بزه‌دیدگان تجاوز در ساختار عدالت کیفری شکلی عبارتند از دشواری گردآوری ادلّه اثبات، عدم دسترسی به پزشکی قانونی و ضعف تجهیزات پزشکی قانونی، ترس زنان از افشای بزه‌دیدگی، تهدید زنان از سوی مردان متجاوز، تهدید به افشای فیلم گرفته شده از صحنهٔ تجاوز، حضور مردان در نظام عدالت کیفری و عدم امکان روایت کامل بزه‌دیدگی، ناآگاهی زنان از قوانین حمایتی موجود و بزه‌کارانگاری بزه‌دیده. بر همین اساس، فیلم «مستانه» برحسب ظرفیت‌های خود از طریق انتقال معانی آشکار و نهان درصدد نشان دادن برخی از این مشکلات است.

تحلیل هم‌نشینی فیلم «لانتوری» نشان می‌دهد که «مریم» به‌عنوان یک کنش‌گر اجتماعی، اهل قلم و رسانه و دارای شخصیت قوی و مستقل است. این امر دلالت بر رشد نقش زنان در جامعه ایرانی دارد. با این حال، آشنایی «مریم» با «پاشا» آغاز بخش جدیدی در زندگی اوست. رابطه عاشقانه یک‌طرفه میان «پاشا» و «مریم» در نهایت به اسیدپاشی ختم می‌شود. برخلاف اپیزود اول فیلم که در آن «مریم» قهرمان داستان است و به عنوان یک کنش‌گر اجتماعی، مخالف اجرای مجازات‌های بدنی (قصاص) و با نگرش‌های حقوق بشری در حال اخذ رضایت از خانواده مقتولان است، در اپیزود دوم و متعاقب اسیدپاشی، در تلاش برای قصاص «پاشا» است. با این حال، گذشت «مریم» از قصاص در سکانس‌های پایانی، آغاز دوره‌ای جدید در زندگی وی تلقی می‌شود.

در مقام تحلیل هم‌نشینی فیلم «ملی و راه‌های نرفته‌اش» باید به این نکته اشاره کرد که در نگاه کلی، فیلم روایت‌گر عشق‌های آنی و مشکلات پس از آن است. «ملی» که با خواهر «سیامک» در کارگاه خیاطی کار می‌کند، متعاقب یک حادثه و پس از سوار شدن به اتومبیل «سیامک» با او آشنا می‌شود و هر دو در بادی امر به یکدیگر علاقه‌مند می‌شوند. این علاقه و عشق دو طرفه با فریب‌کاری‌ها و دروغ‌های «سیامک» توأم می‌شود؛ زیرا وی خود را یک انسان موجه و متشخص معرفی می‌کند.

«ملی» که در خانواده خود نیز قربانی خشونت پدر و برادرش است، از لحظه ازدواج با نگرش مردسالارانه «سیامک» آشنا می‌شود؛ جایی که وی در شب اول عروسی، منزل را ترک و «ملی» را از ادامه رابطه با دایی‌اش منع می‌کند. در ادامه، «ملی» قربانی انواع خشونت‌های جسمی و روانی توسط همسرش می‌شود؛ تا جایی که به منزل پدر خود پناه می‌برد.

بر اساس تحلیل هم‌نشینی فیلم «مغزهای کوچک زنگ زده» می‌توان گفت که تصویر کلی از فیلم، روایت‌گر خانواده‌ای بزهکار است که به سرکردگی «شکور» و با بزرگ کردن نوزادان بی‌سرپرست و بدسرپرست، آن‌ها را در آشپزخانه تولید مواد مخدر به کار می‌گیرند. در این خانواده، «شکور»،

«شاهین» و «شهروز» سه برادر هستند –در سکانس‌های پایانی مشخص می‌شود «شاهین» برادر اصلی آن‌ها نیست و یکی از نوزدانی است که توسط «شکور» بزرگ شده است – که به «چوپانی شکور»، باند مجرمانه خطرناکی را ایجاد کرده اند. در این فیلم مسائل مختلفی چون خشونت، کودک‌آزاری، تهیه و توزیع مواد مخدر، نزاع و ... قابل بررسی است. اما در حاشیه موضوع اصلی فیلم، بحث خشونت خانگی برادران علیه «شهره» به بخش مهمی از فیلم تبدیل می‌شود. «شهره» نماد یک دختر در حال تلاش برای مدرن شدن در یک جامعه/ محله/ خانواده سنتی است که برای استقلال مالی علاقه‌مند است کار کند. به همین دلیل، وی شغل آرایشگری را برای خود انتخاب می‌کند. وی به‌عنوان هنرجوی آرایشگری و برای سهولت مشتریان، موهای خود را با هفت رنگ آرایش می‌کند. «شهروز» برادر کوچک‌تر که موهای «شهره» را می‌بیند، در شب خواستگاری «شهره»، موهای وی را قیچی می‌کند. بعد از آن نیز انتشار یک کلیپ از «شهره» که در شهر دست به دست می‌چرخد، مانع از انجام خواستگاری می‌شود. زمانی که کل خانواده از انتشار کلیپ مطلع می‌شوند، در پاسی از شب «شهره» از سرکار برمی‌گردد. زمانی که وی به سمت مادر خود می‌رود، وی چراغ را خاموش می‌کند، «شاهین» زیر لحاف خود را به خواب می‌زند، «شکور» بی‌توجه به شهره در حال خوردن نیمرو است و «شهروز» آماده اعمال هرگونه خشونت علیه «شهره» است. در این شرایط است که «شهروز»، «شهره» را در حالت درازکش خفه می‌کند و در حالی‌که پاهای او قفل شده است، او را به روی زمین می‌کشد. بعد از مرگ «شهره»، برادران تصمیم می‌گیرند تا او را در باغچه حیاط دفن کنند، اما هم‌زمان اعزام نیروهای پلیس به محل آشپزخانه «شکور» مانع از اتمام این کار می‌شود. بعد از آن‌که «شاهین» از مسیر مخفی آشپزخانه فرار می‌کند و برای دفن «شهره» اقدام می‌کند، متوجه می‌شود که جنازه در محل نیست. در سکانس‌های بعد مشخص می‌شود که «شهره» با کمک پدرش حیات دوباره یافته و برای حفظ جان خود در انباری پنهان شده است.

ویژگی‌های بزهکار و بزه‌دیده در فیلم مستانه

بزهکار مرد/ خسرو	بزه‌دیده زن/ مستانه
آشفته و پراسترس	آرام و متین
ناقص	کامل
حمایت شونده	حمایت کننده
قوی	قوی
هنرمند	هنرمند

ویژگی‌های بزهکار و بزه‌دیده در فیلم لانتوری

بزهکار مرد/ پاشا	بزه‌دیده زن/ مریم
فعال	فعال
مستقل	مستقل
نفر اول	نفر اول
حمایت‌کننده	حمایت‌کننده
احساسی	منطقی
کم‌سواد/ منفعل اجتماعی	با سواد/ فعال اجتماعی

ویژگی‌های بزهکار و بزه‌دیده در فیلم ملی و راه‌های نرفته‌اش

بزهکار مرد/ سیامک	بزه‌دیده زن/ ملی
مستبد	مطیع
مستقل	وابسته
فعال	منفعل
قوی	ضعیف

ویژگی‌های بزهکار و بزه‌دیده در فیلم مغزهای کوچک زنگ زده

بزهکار مرد/ شکور و شهروز	بزه‌دیده زن/ شهره
مستبد	مطیع
مستقل	وابسته
فعال	منفعل
سنتی/ غیرتی	در تلاش برای مدرن شدن
تصمیم‌گیر	تابع

۲. ۲. نشانه‌های مستقل

در کنار نشانه‌های مشترک که در تمامی فیلم‌های مورد تحلیل شناسایی شدند، هر یک از فیلم‌ها، در تحلیل جانشینی سوسور دارای نشانه‌ها و پیام‌های مستقل هستند. بر اساس یافته‌های حاصل از نشانه‌شناسی، هژمونی مردانه/ سرزنش‌پذیری بزه‌دیده: سرآغازی بر محکومیت بی‌گناهان، بخشایش به مثابه رد دیدگاه‌های فمنیستی افراطی، نگرش‌های سنّتی مردسالارانه در ساختار خانواده و جدال

سنّت- مدرنیته مهم‌ترین نشانه‌های فیلم‌های «مستانه»، «لانتوری»، «ملی و راه‌های نرفته‌اش» و «مغزهای کوچک زنگ زده» هستند که در ادامه به صورت تفصیلی بررسی می‌شوند.

۲. ۲. ۱. هژمونی مردانه/ سرزنش‌پذیری بزه‌دیده: سرآغازی بر محکومیت بی‌گناهان

تقابل بزهکار مرد/ بزه‌دیده زن در «مستانه» عرصه تعارض شخصیت «خسرو» و «مستانه» است. «خسرو»، جوان خوش‌تیپ، هنرمند و مربی پیانو است که دارای اختلالات روانی می‌باشد. در نقطه مقابل، «مستانه» نماد زنی آرام، متین و منطقی است که در ارتباط با مردان دچار تردید است. در سکانس‌های ابتدایی فیلم، «مستانه» در حالی سوار بر اتومبیل خود از اتوبان می‌گذرد که بیلبورد تبلیغاتی فیلم «مستانه» در کنار مسیر خودنمایی می‌کند.

تقابل احساس «خسرو»/ منطق «مستانه» در سکانس‌های مختلف به تصویر کشیده می‌شود. به‌عنوان مثال، در جلسه اول کلاس پیانو، «خسرو» از انگشت‌های کشیده «مستانه» می‌گوید که حاکی از دقت نظر وی در قبال «مستانه» است. با این حال، اوج اضطراب و تشویش «خسرو» در روز حادثه و در قالب ایماژهایی نمایان می‌شود. در روز حادثه، «خسرو» به شدت عرق می‌ریزد، اثر رژ «مستانه» روی فنجان را دیوانه‌وار می‌بیند، اشک می‌ریزد، گلدان را می‌شکند و در نهایت، با باز کردن در قفل شده اتاق «مستانه»، خود را به وی می‌رساند و به او تجاوز[1] می‌کند.

تجاوز به معنای برقراری رابطه جنسی با دیگری بدون رضایت او است. تجاوز نه تنها یک حمله فیزیکی است، بلکه تعرض به کرامت انسانی نیز به‌شمار می‌رود. (فرجیها و آذری، ۱۳۹۰، ۲۹۸) از نظر فقهی هر گونه آمیزش جنسی خارج از روابط زناشویی هر چند با رضایت طرفین ممنوع و در زمره جرایم مستوجب حد یا تعزیر قرار دارد. به همین دلیل، هرگاه یکی از طرفین راضی به این امر نبوده و دیگری وی را وادار به ارتکاب این عمل نماید، این ویژگی برای شخص مکرِه، از کیفیات مشدده محسوب می‌شود. (همان، ۲۹۸) اما از نظرگاه روان شناسان، تجاوز جنسی رفتاری است که هدف آن صرفاً آمیزش جنسی نیست، معمولاً با قدرت جسمی یا زور صورت می‌گیرد و بیشتر در اثر میل به سلطه جویی یا تحقیر فرد مورد تجاوز رخ می‌دهد. (Garver-Apgar, 2007: 539)

بازنمایی دومین[2] از جرم تجاوز در فیلم «مستانه» در بطن معانی نهان می‌تواند مصداقی از بی‌اخلاقی‌ها و طغیان‌های علیه زنان در جامعه باشد که بر اساس آن زن مایملک مرد تلقی می‌شود. به عبارت دیگر، تجاوز لایه‌های عمیق خشونت و تعرض به زنان را نشان می‌دهد. به باور برخی از متخصصان تجاوز را نمی‌توان جدا از تحلیل موقعیت زنان و عقایدی که درباره تمایلات جنسی در چارچوب یک فرهنگ معین عمل می‌کند، درک کرد. حامیان حقوق زنان بر این اعتقاد هستند که در

1. Rape
2. Second Representation

جوامع مختلف، تجاوز در پیوند با سایر اشکال تعرض علیه زنان، شکلی ضمنی از کنترل اجتماعی زنان است (گرت، ۱۳۸۰: ۱۸۵). لذا، به‌دلیل همین رویکرد است که مردان حتی پس از تجاوز می‌توانند در قالب‌های مختلف – هم‌چنان که در سکانس‌های فیلم آمده است – هم‌چون تهدید، مزاحمت، تماس‌های تلفنی مکرر و حتی پاره کردن ابلاغیه دادگاه، متعرض زنان بزه‌دیده شوند.

بحث مهم دیگری که از نشانه‌های فیلم استنباط می‌شود، انشقاق شکننده جامعه و قضاوت‌های ظاهری و سطحی در مورد زنان قربانی تجاوز در قالب نظریه شتاب‌دهندگی بزه‌دیده[1] است. عزت عبدالفتاح، تبیین‌های موقعیتی بزه‌دیدگی را تلاش‌هایی می‌داند که کوشیده‌اند این پدیده را برحسب نوعی الگوی پویای کنش متقابل و رفتار بزه‌دیده توضیح دهند. او مدعی است که حیات رشته علمی «بزه‌دیده‌شناسی» با تلاش‌های مستمر محققان در این خصوص آغاز شده است. به نظر او، تلاش‌های مزبور حرکتی جدی در جهت نشان دادن این واقعیت است که «بزه‌دیده صرفاً یک آماج منفعل جرم نیست تا بتوان او را طعمه‌ای در چنگال غارت‌گران مهاجم تصور کرد». (سلیمی و داوری، ۱۳۹۴: ۲۵۰) وی با به عاریت گرفتن نظریات هانس فون هانتیگ[2] به مثابه یکی از پیشگامان این رویکرد بر این اعتقاد است که توجه به دو مفهوم یاری رساندن بزه‌دیده به شکل‌گیری جرم و ساخت طرفینی آن، ماهیت مبتنی بر کنش متقابل بسیاری از بزه‌دیدگی‌ها را نشان می‌دهد و بر این واقعیت پای می‌فشارد که در سلسله‌های طولانیِ علّی و معلولی، نقش بزه‌دیده را می‌توان نقشی تعیین‌کننده در فرایند ارتکاب جرم به حساب آورد. در این شرایط، در یک فرایند کنش متقابل رفتار سرزنش‌آمیز بزه‌دیده یک «متغیر آغازگر[3]» است که به‌صورت رفتار آگاهانه یا ناآگاهانه از سوی او سر می‌زند و نقشی مهم در آغاز بزه‌دیدگی ایفا می‌کند. بر این اساس، وجود رابطه قبلی میان «مستانه» و «خسرو» بارها مورد تأکید وکیل «خسرو» قرار می‌گیرد تا از این طریق، بزه‌دیده تجاوز سرزنش شود.

نتیجه سرزنش‌پذیری «مستانه» در قالب ایدئولوژی فیلم در اپیزود دوم فیلم و در جایی مشخص می‌شود که «مستانه» به‌دلیل ناتوانی در اثبات تجاوز به جرم روابط جنسی نامشروع به ۷۵ ضربه شلاق تعزیری محکوم می‌شود.[4] این بخش از فیلم یادآور محکومیت واقعی بی‌گناهان است که بر اساس آن، فردی که به هیچ عنوان مرتکب جرم نشده، به مجازات محکوم می‌شود. (غلاملو، ۱۳۹۹: ۸۹) علاوه بر آن، نظریه بزه‌دیدگی دومین/ غیرمستقیم نیز در این بستر محل تأمل است. بزه‌دیدگی دومین به معنای دردها و رنج‌هایی است که پس از فرایندِ بزه‌دیدگی مستقیم بر بزه‌دیده وارد می‌شود. در این

1. victim precipitation
2. Hans Von Hentig
3. Tiggering Factor

۴. این در حالی است که در رویه قضایی و در فرض عدم اثبات جرم تجاوز از سوی بزه‌دیده، تنها متهم به شلاق تعزیری محکوم می‌شود. در این قالب، می‌توان رویکرد برساخت‌گرایی اجتماعی را در قالب ایدئولوژی مدنظر کارگردان تحلیل کرد؛ زیرا آن‌چه در این حوزه بازنمایی می‌شود، منطبق با واقعیات رویه قضایی نیست.

بستر، واکنش نهادهای عدالت کیفری اعم از پلیس، دادسرا و دادگاه و یا مراکز پزشکی و درمانی بر بزه‌دیده موجب تألم وی می‌شود. بدین‌سان، هم‌چنان که جرم، پیامدهای نامطلوب و گوناگون مادی، بدنی، مالی، یا معنوی/ عاطفی/ حیثیتی دارد، مواجه شدنِ بزه‌دیده با واکنش‌هایی مانند بی‌اعتنایی، بی توجهی، سرزنش، در مقام تقصیر قرار گرفتن و ... موجب می‌شود که آن‌ها احساس کنند که علاوه بر لطماتِ مستقیم ناشی از جرم/ بزه‌دیدگیِ مستقیمْ رنج مضاعفی را نیز باید تحمل کنند. لذا، بزه‌دیدگی دومین «مستانه»، از یک‌سو، مؤید محکومیت زنان بی‌گناه، بی‌عدالتی‌های قضایی و قضاوت جامعه نسبت به زنان بزه‌دیده تجاوز است و از سوی دیگر، نشان می‌دهد که وجود مفهوم رضایت در قانون، بار سنگین اثبات جرم تجاوز را بر دوش بزه‌دیده قرار می‌دهد. به همین دلیل، در پایان فیلم، با تکرار سکانس ابتدایی مسیر عبور «مستانه» از اتوبان، مشاهده می‌شود که بیلبورد تبلیغاتی فیلم «مستانه» جمع و سکوتی سنگین حاکم می‌شود تا مشخص گردد تردید و بدبینی «مستانه» نسبت به مردان به یقین تبدیل شده است.

رابطه دالّ و مدلول

دالّ	مدلول
تجاوز	خشونت/ تزلزل/ اضطراب/ گناه
آپارتمان	تنهایی/ سرنوشت/ مدرنیته
ممنوع‌الکاری	قضاوت/ بدبینی/ تعارض گفتمانی
محکومیت	سرزنش‌پذیری/ بی‌عدالتی ساختاری/ محکومیت بی‌گناهان

۲. ۲. ۲. بخشایش به مثابه رد دیدگاه‌های فمنیستی افراطی

در مقام تحلیل جانشینی فیلم «لانتوری» باید گفت که تقابل بزهکار مرد/ بزه‌دیده زن در فیلم لانتوری، در قالب شخصیت «پاشا» و «مریم» شکل می‌گیرد. «مریم» نماد زن مدرن و کنش‌گر رسانه‌ای است که در اپیزود اول به عنوان قهرمان داستان معرفی می‌شود. در سکانس‌های ابتدایی فیلم، تأثیر نقش محوری «مریم» به‌عنوان یک زن مدرن در زاویه‌بندی دوربین قابل مشاهده است؛ به طوری‌که بخش‌های مختلف صورت «مریم» به صورت کلوزآپ به تصویر کشیده می‌شود.

از زمان آشنایی «مریم» و «پاشا»، تقابل احساس/ منطق به خوبی مشاهده می‌شود. در این رابطه، هرچقدر «مریم» منطقی و انسانی برخورد می‌کند، «پاشا» احساسی و بهم‌ریخته تصمیم می‌گیرد. شخصیت احساسی «پاشا» در قالب ایماژها و سکانس‌های مختلفی نشان داده می‌شود. کمک به کودکان پرورشگاهی، هدایت کردن فرد نابینا برای عبور از خیابان، گریه کردن بعد از چاقو زدن به

فردی در خیابان، تعقیب «مریم» و پیدا کردن آدرس منـزل وی، کیـف‌زنی سـاختگی، بـوق زدن‌هـای ممتد برای سوار کردن «مریم» و برقـراری تماس‌هـای مکـرر بـا دفتـر «مـریم» بخشـی از رفتارهـای احساسی «پاشا» است. اوج این رفتارهـای احساسـی در اسیدپاشـی مشـاهده می‌شـود. پـس از آن‌کـه «پاشا» به «مریم» می‌گوید «یا مال خودمی یا هیچ کس» و با وجـود ایـن، «مـریم» بـه پیشـنهاد وی پاسخ منفی می‌دهد، قربانی اسیدپاشی می‌شود.

اسیدپاشی جرمی است که از زاویه‌های گوناگون می‌تـوان آن را بررسـی کـرد. از نظرگـاه حقـوقی، اسیدپاشی را در زمره جرم‌های علیه اشخاص قلمداد می‌کنند؛ زیرا شامل تعرض و آسـیب بـه تمامیـت جسمی بزه‌دیده است. از دیدگاه جرم‌شناسی اسیدپاشی را باید ردیف جرم‌هـای خشـونت‌بار بـه شـمار آورد؛ زیرا شیوه ارتکاب آن مستلزم کاربرد اسید به‌عنوان وسـیله ارتکـاب جـرم و همچنـین نمایـان‌گر درجه بالایی از حالت خطرناک بزهکار است که در قالب خشونتی شدید علیه بزه‌دیده نمایان می‌شـود. (رایجیان اصلی، ۱۳۹۲: ۱۰)

با این حال، مشاهدات عینی در ایران در خصوص جرم اسیدپاشی نشان می‌دهد که در اکثر قریـب به اتفاق موارد بزهکار مرد و بزه‌دیده زن است. لذا، بازنمایی دومین اسیدپاشـی دالّ بـر خشـونت علیـه زنان و مصداق تمامیت‌خواهی مردان نسبت به آن‌هـا اسـت. بـر اسـاس یافتـه‌ها، در جوامـع مختلـف، دشواری‌های زنان مستقل بیش‌تر از زنان منفعل است. دلیل بیش‌تر بودن مشـکلات زنـان مسـتقل آن است که آن‌ها به جای تسلیم و رضایت، برای احقاق حقوق خود تلاش می‌کنند. از این‌رو، زنـی کـه راه زیستن را برمی‌گزینند، بیش از زنی که میل و اراده خود را به خاک می‌سـپارد، دچـار تشـتت و مشـکل می‌شود. (دو بووار، ۱۳۸۵: ۶۲۷) بزه‌دیدگی «مریم» نیز در همین قالب تحلیل‌پذیر است. «مریم» نمـاد یک زن مدرن، فعال و مستقل است که ازدواج را سقف آرزوهای خود نمی‌داند و بـه همـین دلیـل، بـه «پاشا» پاسخ منفی می‌دهد. اگر «مریم» میل و اراده خود را به دست «پاشا» می‌سپرد و بـا وی ازدواج می‌کرد، هرگز قربانی اسیدپاشی نمی‌شـد. در ایـن بسـتر، می‌تـوان گفـت کـه کامـل و مسـتقل بـودن شخصیت «مریم» در بزه‌دیدگی وی دارای اثر بوده است. با این حال، بعد از این حادثه، «مریم» دوبـاره یادآور اسطوره ضعف زنان در ایران می‌شود. کلوزآپ تصویر شکست خورده و صـورت بانـدپیچی شـده «مریم» در اپیزود دوم فیلم ایماژی است که به خوبی نشـان‌دهنده ضـعف زنـان در جامعـه مردسـالار است.

جهت از بین بردن ضعف زنان، فمنیسم اگزیستانسیالیستی[1] یـا اصـالت وجـود مبتنـی بـر تفسـیر خاص سیمون دو بووار و ژان پل سارتر از رابطه خاص میان زن و مرد بر این باور است کـه در فرهنـگ مسلط، مرد به عنوان عنصر درجه یک، هنجار و اصل در نظر گرفتـه می‌شـود؛ در حـالی کـه زن یـک

1. Feminism Existentialism

ناهنجاری قلمداد می‌شود. در این شرایط، دوبووار دوگانه خود/ دیگری[1] موجود در فلسفه اگزیستاسیالیسم را به دوگانه مرد/ زن تقسیم می‌کند. به نظر او زن مردی ناقص و موجودی تصادفی است. بشریت نر است و مرد زن را نه فی نفسه بلکه نسبت به خود تعریف می‌کند. (دو بووار، ۱۳۸۵: ۳۲) در مقام ارزیابی فمنیسم اگزیتانسیالیستی گفته شده است که توسعه دوگانه خود/ دیگری به مرد/ زن توسط دو بووار نوعی اعلام جنگ جنسی است؛ بدین معنا که زنان به درجه تنفر از مردان می‌رسند و به دنبال سلطه خود بر آن‌ها برمی‌آیند. (Ruether,1975: 32) با این حال، در لحظه اجرای حکم و در حالی‌که «پاشا» با دستبند به تخت قفل شده و مشغول دست و پا زدن است، گذشت «مریم» از قصاص دوباره وی را تبدیل به قهرمان داستان می‌کند و نشان می‌دهد که وی «به دنبال اضافه کردن یک مجروح یا زشتی دیگر به جامعه نیست».

این تصمیم به عنوان اوج رشد زن ایرانی، موجب می‌شود تا «مریم» به‌عنوان مخالف مجازات‌های بدنی در مقام بزه‌دیدگی جرم اسیدپاشی از قصاص بگذرد تا گفتار و رفتار وی در یک راستا قرار گیرند. این شرایط، علاوه بر آن که کلیشه بی‌کفایتی زنان در ایران را به حقیقت رو به رشد زن مدرن ایرانی تبدیل می‌کند، مشخص می‌سازد که «مریم» دارای افکار فمنیستی افراطی نیست؛ زیرا بزه‌دیدگی اسیدپاشی در کنار صدور حکم قصاص، بهترین فرصت برای انتقام‌گیری «مریم» از «پاشا» است ولی با این وجود، «مریم» با گذشت از قصاص، آزادگی و امیدواری را در پرتو روابط انسانی و نه جنسیت‌زده به دیگران می‌آموزد. به عبارت بهتر، «مریم» به جای قصاص «پاشا» و جنگ و ستیز با وی، با انجام یک رفتار انسانی و آزادمنشانه، رابطه میان دو جنس را ارتقا می‌بخشد و به هم‌گرایی میان آن‌ها کمک می‌کند. در نهایت، بازگشت بینایی «مریم» بعد از گذشت از قصاص که از دریچه دوربین تار و در قالب چشم‌های «مریم» به تصویر کشیده می‌شود، ایماژ مهمی است که نشان می‌دهد خوبی بدون پاسخ نمی‌ماند.

رابطه دالّ و مدلول

دالّ	مدلول
اسیدپاشی	خشونت/ خرابی/ طغیان/ مردانگی هژمونیک
تلاش برای اخذ رضایت	حقوق بشر/ کنش‌گری اجتماعی/ انسان‌باوری
گذشتن از قصاص پاشا	سازگاری گفتار و رفتار/ قدرت/ نفی فمنیسم اگزیستانسیالیستی
بازگشت بینایی	امیدواری/ آینده/ آزادگی

1. Self/ Other

۲. ۲. ۳. نگرش‌های سنّتی مردسالارانه در ساختار خانواده

خانه اغلب به‌عنوان پناهگاه امنیت و مکانی برای خوشبختی تصور می‌شود، اما خشونت خانگی تجربه زیسته بسیاری از زنان است. در بطن خانواده، خشونت خانگی یا خشونت علیه زنان[1] شایع‌ترین شکل خشونت است که در آن، رفتار خشن یکی از اعضای خانواده (معمولاً مرد) نسبت به یکی از اعضای دیگر خانواده (معمولاً زن) اعمال می‌شود. (Swan and Sullivan, 2009: 942) بر این اساس، چنانچه خشونت در چارچوب خانواده بین زن و شوهر باشد، از آن به خشونت خانگی تعبیر می‌شود. بدین سان، به هر نوع عمل یا احتمال رفتاری که به آسیب جسمی، جنسی، روانی یا محرومیت و عذاب منجر شود، خشونت علیه زنان گفته می‌شود. (نهاوندی، ۱۳۸۶: ۱۲۶) بنابراین، خشونت علیه زنان، پدیده‌ای است که در آن زن به‌خاطر جنسیت خود و فقط به علت زن بودن موضوع زور قرار می‌گیرد و حق وی تضییع می‌شود. متخصصان این عرصه در تبیین جنسیتی قدرت، به ریشه‌های تاریخی نابرابری‌ها در جامعهٔ معاصر پرداخته و به شرایط اجتماعی و سیاسی‌ای تأکید کرده اند که در آن خشونت مردان بروز می‌کند و بر روابط دو جنس تأثیر می‌گذارد. اگرچه نمونه‌های لیبرال، سوسیالیست و مارکسیستی نظریه‌های جنسیت‌محور در خصوص منشأ پدرسالاری و نحوهٔ استمرار و بقای آن و چگونگی از بین بردن آن اتفاق‌نظر ندارند، اما همهٔ آن‌ها بر این عقیده‌اند که پدرسالاری، پایه‌های ایدئولوژی و ساختاری خشونت علیه زنان را فراهم می‌آورد. (Smith, 1990: 261)

با توجه به توضیحات پیش‌گفته و در مقام تحلیل جانشینی فیلم «ملی و راه‌های نرفته‌اش» باید گفت که «ملی» نماد یک زن سنتی، منفعل، وابسته و با سرنوشتی تلخ است که عشق وی به «سیامک» توأم با صداقتی شیرین است. «ملی» چه در خانواده پدر خود و چه در منزل همسرشْ نماد «زن خانه‌دار» در الگوی سنتی خانواده است. با این حال، ورود به منزل پدرشوهر پس از ازدواج با «سیامک»، وی را در موضع انفعال و ضعف شدید قرار می‌دهد. در این فضا است که وی با حس دوگانه تحقیر/ مظلومیت مواجه و قربانی خشونت‌های جسمی و روانی «سیامک» می‌شود.

اعمال خشونت توسط «سیامک» در قالب نظریه‌های روان‌شناسی رشد اعمال جنسیت‌گرایی قابل تحلیل است. همان‌طور که در فیلم مشخص شد، مادر «سیامک» بارها و بارها بزه‌دیده خشونت همسر خود شده است. لذا، چرخه خشونت از پدر به پسر منتقل می‌شود. این امر منطبق بر نظریه یادگیری اجتماعی[2] در اعمال جنسیت‌گرایی است. یادگیری به خوی‌ها و سرشتی که در نتیجه تجربه‌های فرد به هنگام ورود به محیط و سازگاری با آن گسترش می‌یابد، اشاره دارد. یکی از کهن‌ترین نظریه‌ها در مورد سرشت یادگیری این است که یادگیری از طریق مشاهده صورت می‌گیرد. ارسطو چنین استدلال می‌کرد که تمامی شناخت‌ها از راه تجربه به دست می‌آید و هیچ شناختی ارثی یا غریزی

1. Violence against women
2. Social Learning

نیست. (ولد و همکاران، ۱۳۹۴: ۲۵۳) در دوران معاصر، نظریه یادگیری اجتماعی توسط باندورا[1] رشد کرد. به باور وی، بخش اعظم یادگیری زمانی اتفاق می‌افتاد که فرد رفتارهای افراد دیگر را در برخوردهای اجتماعی مشاهده می‌کند. از این‌رو، رفتارهایی که از نظر مشاهده‌کننده دارای نتیجه مطلوب هستند، الگوبرداری و استفاده می‌شوند. (ناظم، ۱۳۸۷: ۱۷) علاوه بر آن، خشونت در الگوهای خانوادگی، موجب تسری آن به جامعه و تداوم الگوها و رفتارهای خشن در مناسبات اجتماعی می‌شود. لذا، فرزندانی که مادران آن‌ها مورد آزارهای فیزیکی پدرشان قرار می‌گیرند، خطر بیش‌تری برای انتقال رفتارهای خشونت‌آمیز به نسل بعدی دارند. در این چارچوب، خشونت پدر «سیامک» علیه مادرش، به یک رفتار الگو و مورد تأیید تبدیل می‌شود و این امکان را به «سیامک» می‌دهد تا در فرایند یادگیری به چرخه خشونت ادامه دهد. به عبارت دیگر، با توجه به آن‌که «سیامک» بخش عمده‌ای از دوران زندگی خود را در منزل سپری کرده و خشونت‌های پدر علیه مادر را دیده است، این رفتارها را به عنوان رفتارهای مورد تأیید و پسند مدنظر قرار داده است. لذا، «سیامک» در ساختار خانواده خود دو موضوع را یاد می‌گیرد: اول، مرد می‌تواند همسر خویش را سرکوب نماید و دوم، زن نمی‌تواند از خود دفاع کرده و دادخواهی نماید.

با وجود نقش یادگیری اجتماعی در اعمال خشونت توسط «سیامک»، پرسش مهمی که مطرح می‌شود، آن است که چرا «ملی» در برابر این رفتارها صبر می‌کند؟ یکی از دلایلی که موجب می‌شود «ملی» در برابر خشونت‌های متنوع همسر خود صبر پیشه کند و حتی در سکانس مراجعه پلیس به منزل پدر «سیامک»، اعمال هر گونه خشونت علیه خود را نفی کند، به ساختار خانواده وی برمی‌گردد. به باور حامیان حقوق زنان، ستم‌پذیری زنان در جامعه برگرفته از مفهومی به نام ایدئولوژی[2] است. ایدئولوژی که به معنای آمادگی زنان در تحمل ظلم و ستم و پذیرش جنس زن به‌عنوان جنس دوم توسط آن‌ها است (دکسردی، ۱۳۹۵: ۷۶)، ریشه در ساختار خانواده دارد. «ملی» در خانواده مردسالار خود آماده ظلم‌پذیری شده و به همین دلیل، پس از ازدواج انواع خشونت‌ها و حتی حاملگی اجباری را تحمل می‌کند. در این چارچوب، ایدئولوژی زن خانه‌دار و نگاه ابزاری به زنان، مجموعه اعمالی را توجیه می‌کند که هدف از آن از یک‌سو، اعمال خشونت علیه زنان و از سوی دیگر، محدود کردن نقش آن‌ها به تولید مثل است. (میشل، ۱۳۸۳: ۱۲۹)

«ملی» با وجود خشونت‌های بسیار توسط خانواده خود حمایت نمی‌شود و زمانی که به منزل پدری خود پناه می‌برد، پدر، مادر و برادرش از وی می‌خواهند تا به زندگی خود ادامه دهد. به طور کلی صبر و تحمل فراوان «ملی» در قبال خشونت‌های همسرش نشان می‌دهد که او راه‌های نرفته زیادی دارد. در نهایت، پس از تحمل فشارهای بسیار، «ملی» تصمیم می‌گیرد که با مددکار اجتماعی

1. Bandora
2. Ideology

خانه امن تماس برقرار کند و از وی کمک بگیرد. بر اساس یافته‌های مطالعات، صرف وجود یک نهاد حمایتی مانند خانه امن و آگاهی‌بخشی در خصوص آن می‌تواند در برخی موارد، کارکرد پیش‌گیرانه داشته باشد. لذا، ایجاد خانه‌های امن با اهداف کلی حمایت، حفاظت، ایمنی، توانمندسازی و تغییر اجتماعی رویکردها نسبت به پدیده خشونت علیه زنان صورت گرفته است. (رضوانی و غنی‌زاده بافقی، ۱۳۹۸: ۱۴۴) بر این اساس، می‌توان گفت که تأسیس نهادهای خاص حمایتی هم‌چون خانه‌های امن و اورژانس اجتماعی از مهم‌ترین ابزارهای بزه‌دیده‌شناسی حمایتی است که به کنترل چرخه خشونت در ساختار خانواده کمک می‌کند. در فیلم «ملی و راه‌های نرفته‌اش» به نظر می‌رسد که تأکید بر مددکار اجتماعی خانه امن به صورت هدفمند مدنظر کارگردان قرار گرفته است. «ملی» در بدترین شرایط روحی و روانی و متعاقب خشونت‌های «سیامک» با مددکار خانه امن تماس برقرار می‌کند و با دریافت نکات مهم و کلیدی به آرامش نسبی می‌رسد. شدت اعتماد «ملی» به مددکار تا جایی است که وی حتی پس از وارد کردن ضربه شدید به سر «سیامک» باز با مددکار خانه امن تماس می‌گیرد. این در حالی است که «سیامک»، پدر و مادر او و خانواده «ملی»، هیچ‌یک نمی‌توانند مشکلات وی را درک و به او کمک کنند. به همین دلیل، مددکار اجتماعی به مثابه نهاد حامی «ملی» و کلیه زنان قربانی خشونت معرفی می‌شود. در این بستر، می‌توان گفت که کنش‌گران خانه امن به‌عنوان خانواده سوم بزه‌دیدگان خشونت خانگی و مددکاران شاغل در این حوزه به مثابه اعضای خانواده سوم بهتر از خانواده اول و دوم می‌توانند به بزه‌دیدگان خشونت کمک کنند.

رابطه دالّ و مدلول

دالّ	مدلول
کارگاه خیاطی	محل آرامش/ امنیت/ استقلال مالی
منزل پدرشوهر	شکست/ تحقیر/ خشونت/ ظلم
خانه امن	پنهان شدن/ درماندگی/ مقاومت/ تنهایی
آشپزخانه	مردسالاری/ خانه‌داری/ سنت/ اجبار

۲. ۲. ۴. جدال سنّت- مدرنیته

در مقام تحلیل جانشینی فیلم «مغزهای کوچک زنگ زده» باید گفت که تقابل مرد بزهکار/ زن بزه‌دیده در فیلم و در قالب اعمال خشونت در ساختاری متفاوت از روابط همسری شکل می‌گیرد؛ بدین معنا که در این فیلم، برادران، خواهر را قربانی خشونت می‌کنند. «شهره» در این فیلم، نماد یک زن منفعل، وابسته و ضعیف است؛ به‌طوری‌که برادران وی بر ابعاد مختلف شخصیت وی، تسلط و چیرگی کامل دارند. به همین دلیل، می‌توان شخصیت«شهره» و «ملی» را در یک راستا و نزدیک به یکدیگر تفسیر کرد؛ زیرا در هر دو مورد، ستم‌پذیری و خشونت مردان علیه زنان در بطن ساختار

خانواده ریشه دوانده است. با توجه به شکل‌گیری چرخه خشونت در بطن خانواده، متخصصان به لـزوم توجه به بسترهای اجتماعی و فرهنگـی کـه زن در آن بزه‌دیـده واقـع می‌شـود، اشـاره دارنـد. (نجفـی ابرندآبادی، ۱۳۸۷: ۱۱۹)

جامعه‌پذیری نقش‌هـای جنسـیتی در تحلیـل شخصـیت «شـهره» بسـیار مهـم اسـت. در فراینـد جامعه‌پذیری تمامی کنش‌های اجتماعی، سه نظام اجتماعی، فرهنگـی و روانـی و اثرگـذاری آن‌هـا بـر یکدیگر نقشی اساسی دارند. به بیان دیگر، کنش اجتماعی بر اساس شبکه‌های موجود کنش متقابـل و نقش‌های مبتنی بر انتظارات متقابل شکل می‌گیرد. انتظارها نیز در پرتو الگوها و ارزش‌های فرهنگـی و نمادهای دربردارنده آن‌ها معنا می‌یابد (روسک و رولند، ۱۳۵۰: ۳۵) بر اساس یافتـه‌ها عامـل جنسـیت نقش مهمی در فرایندهای جامعه‌پذیری دارد. پس از تولـدْ بـا وارسـی انـدام‌های تناسـلی نـوزاد بـه او جنسیتی مؤنث یا مذکر می‌دهند. در این بستر، از یک‌سو، نـوزاد هـویتی جنسـیتی پیـدا می‌کنـد و از سوی دیگر، این اصطلاح به احساس و آگاهی خود فرد در باب زن یا مرد/ دختر یـا پسـر بـودن اشـاره دارد. فرد در فرایند جامعه‌پذیری نقش‌های جنسیتی را می‌آموزد؛ بـدین معنـا کـه مجموعـه انتظـارات درباره رفتارهای وی بر اساس جنسیت تعریف می‌شـود. (گـرت، ۱۳۸۰: ۳۳) بـا ایـن حـال، هـر رفتـار غیرقابل انتظار از زنان که خارج از چارچوب‌های تعریف شده باشد، بدون پاسـخ نمی‌مانـد. لـذا، قیچـی کردن موها، ممانعت از ادامه شغل آرایشگری و حتی خفه کردن «شهره»، پاسخ برادران بـه رفتارهـای غیرقابل انتظار او است. در این الگوی سنتی، فضای غیرتی حاکم بر سـاختار محلـه و خـانواده موجـب می‌شود تا «شهره» قربانی خشونت شود. به عبارت بهتر، در این بافتار سـنت‌زده/ غیـرت زده، مغزهـای کوچک زنگ زده هر آن‌چه را که در تعارض با ارزش‌های جمعی باشد، به عنوان رفتارهای نابهنجـار در نظر می‌گیرند و شدیدترین واکنش‌ها را در قبال آن‌ها نشان می‌دهند. این مـدل، قشـربندی سـنتی بـر پایه جنسیت را برای تضمین رشد جامعه مدنظر قرار می‌دهد و بر تحقیر نیازهـای بنیـادین زن تأکیـد می‌کند. (میشل، ۱۳۸۳: ۱۵۴)

در نقطهٔ مقابل، حامیان حقوق زنان بر این باورند که تحقیر اجتماعی زنان توسط مـردان، بی‌پاسـخ نمی‌ماند. در این چارچوب، اگر «شهره»، موهای خود را «هفت رنگ» می‌کند و «ابروهایش را شبیه نخ می‌کند»، به دنبال فرار از تحقیرهای روا شده علیه خودش می‌باشد. بـا ایـن حـال، در کشـاکش میـان سنت‌گرایی و رهایی از ارزش‌های ناهمگون، الگوی سنتی/ غیرتیِ خـانواده، تمـرد دختـر از ارزش‌هـای مورد انتظار را برنمی‌تابد و بدان پاسخ می‌دهد. به همین دلیل، در فیلم پس از طغیان «شهره» در برابـر ارزش‌های مورد قبول خانواده، «شاهین» کمک می‌کند تا مقدمات ازدواج «شهره» فـراهم شـود؛ زیـرا سرنوشتی که جامعه سنتی به زن عرضه می‌کند، ازدواج است. زن مجرد، خواه محروم مانـده از پیونـد؛ خواه طغیان کرده بر آن یا حتی بی‌اعتنا به این نهاد بر اساس ازدواج تعریف می‌شود (دوبـووار، ۱۳۸۵:

۲۲۹) و به همین دلیل، خانواده در تلاش است تا از طریق «شوهر دادن شهره» مسئولیت خود در قبال وی را به دیگری واگذار کند.

رابطه دالّ و مدلول

دالّ	مدلول
قتل	اقتدار/ خشونت/ مردسالاری/ قضاوت نابجا
قیچی کردن موهای رنگ شده	غیرت/ سنت/ جامعه
انباری	مأمن/ پناهگاه/ امنیت جانی
دفن کردن شهره	انکار هویت و وجود زن/ جنس دوم

نتیجه‌گیری

در نشانه‌شناسی تصویر زنان ایرانی در فیلم‌های سینمایی، زنان به‌عنوان افراد منفعل، وابسته، مطیع و ضعیف معرفی شده اند. عمده این فیلم‌ها از طریق نشان دادن ضعف زنان به دنبال اثبات مردسالاری در جامعه ایران بوده اند. در این چارچوب، تقابل دوگانه مرد/ زن همواره با ویژگی‌های معارضی همراه می‌شود که در آن مرد همواره قوی، مستقل، مستبد و زن همیشه ضعیف، وابسته و مطیع است. با این حال، نشانه‌شناسی تصویر زنان بزه‌دیده در فیلم‌های مورد مطالعه این پژوهش نشان داد که با وجود تقابل بزهکار مرد/ بزه‌دیده زن، نه تنها تعارض ویژگی‌های شخصیتی میان دو طرف جرم – زن و مرد - وجود ندارد، بلکه گاهی اوقات ممکن است که زن و مرد دارای ویژگی‌های مشابه باشند.

تصویر زن بزه‌دیده در دو فیلم «ملی و راه‌های نرفته‌اش» و «مغزهای کوچک زنگ زده» با نگرش سنتیِ تقابل جنسیتی/ شخصیتی زن و مرد هم‌سو است؛ بدین معنا که در این دو فیلم «ملی» و «شهره» نماد زنان مطیع، وابسته و ضعیف هستند که قربانی خشونت همسر و برادران خود می‌شوند. اما در دو فیلم «لانتوری» و «مستانه»، بزه‌دیدگان زن کنش‌گران اجتماعی اثرگذار و قوی هستند و حتی به لحاظ ویژگی‌های شخصیتی از بزهکاران مرد بالاتر هستند. پس کلیشه زن ضعیف/ مرد قوی در تصویر «مریم» و «مستانه» مشاهده نمی‌شود. بر اساس یافته‌های حاصل از نشانه‌شناسی فیلم‌های مورد مطالعه، بازنمایی زنان بزه‌دیده به دو شکل فعال و منفعل است. در شکل انفعال زنان بزه‌دیده در قالب دو شخصیت «ملی» و «شهره»، جرم ارتکابی علیه آن‌ها خشونت خانگی است، اما تصویر فعال زنان در دو شخصیت «مستانه» و «مریم»، آن‌ها را بزه‌دیده جرایم تجاوز و اسیدپاشی می‌کند. به همین دلیل است که به باور برخی متخصصان «رشد فعالیت زنان در جامعه و بالا رفتن میزان سواد و آگاهی عمومی در آن‌ها موجب تغییر شکل بزه‌دیدگی در آن‌ها شده است؛ بدین معنا که زنان مقاوم و فعال اجتماعی، بیش از آن‌که قربانی خشونت جنسی شوند، بزه‌دیده خشونت جنسیتی واقع می‌شوند». (نجفی ابرندآبادی، ۱۳۹۰: ۱۹۰۱)

با این حال، نکتهٔ مهم آن است که فارغ از فعال یا منفعل بودن شخصیت زنان، بزه‌دیدگی در جرایم اسیدپاشی، تجاوز و خشونت خانگی عرصه تقابل دو جنس مخالف است. به عبارت بهتر، در تمامی جرایم مورد توجه در فیلم‌ها، مردان بزهکار و زنان بزه‌دیده هستند. لذا نشانه‌شناسی حاصل از فیلم‌های مورد مطالعه قرائتی جدید از بزه‌دیدگی زنان را نشان می‌دهد. به همین دلیل، در فیلم‌های مورد مطالعه، شخصیت‌های مرد هم‌چون «خسرو»، «پاشا»، «سیامک»، «شکور» و «شهروز» با ارتکاب جرایم تجاوز، اسیدپاشی و خشونت خانگی به دنبال نشان دادن برتری جنسیتی خود در برابر زنان هستند. بر این اساس، نشانه‌شناسی فیلم‌های مورد اشاره نشان می‌دهد که در تمامی جرایم مورد بحث، ارتکاب جرم توأم با اعمال مردانگی است؛ بدین معنا که در آن مرد بر اساس شاخص جنسیت علیه زن مرتکب جرم می‌شود. با وجود یافته‌های حاصل از نشانه‌شناسی، باید این پرسش را مطرح کرد دوگانه بزهکار مرد/ بزه‌دیده زن و ارتکاب جرم برای اعمال مردانگی، الزاماً نوعی جنگ و ستیز میان دو جنس است یا محصول بازنمایی و برساخت اجتماعی واقعیت است؟

گرچه بازنمایی فیلم‌های مورد مطالعه نشان می‌دهد که ارتکاب جرم در این آثار توأم با اعمال مردانگی است، اما واقعیت پدیده‌های مجرمانه ممکن است الزاماً توأم با اعمال مردانگی نباشد. شاید انتخاب هدفمند جرایم خشونت خانگی، اسیدپاشی و تجاوز در فیلم‌های مورد مطالعه توسط مؤلفان، ایده تقابل جنسیتی را تقویت کند؛ زیرا در اکثر قریب به اتفاق جرایم مورد اشاره، بزهکاران مرد و بزه‌دیدگان زن هستند. در نقطه مقابل، اگر در آثار سینمایی، جرایمی چون خیانت در امانت، سرقت و کلاهبرداری بررسی شوند، ممکن است تقابل دوگانه بزهکار مرد/ بزه‌دیده زن به نسبت جرایم خشونت خانگی، اسیدپاشی و تجاوز کم‌تر مشاهده شود و به همین دلیل، جنگ جنسیتی نیز در قالب ارتکاب جرم بازنمایی نگردد. لذا، باید گفت که تقابل بزهکار مرد/ بزه‌دیده زن در فیلم‌های مورد مطالعه دارای جامعیت نیست؛ زیرا برحسب جنسیت و دو طرف درگیر در جرم یعنی بزهکار و بزه‌دیده، می‌توان چهار حالت بزهکار مرد/ بزه‌دیده زن، بزهکار زن/ بزه‌دیده مرد، بزهکار مرد/ بزه‌دیده مرد و بزه‌کار زن/ بزه‌دیده زن را در نظر گرفت. با این حال، انتخاب هدفمند جرایم خشونت خانگی، اسیدپاشی و تجاوز، ارتکاب جرم را صحنه تعارض بزهکار مرد/ بزه‌دیده زن قرار داده است؛ امری که از یک‌سو، محصول بازنمایی و برساخت اجتماعی واقعیت است و از سوی دیگر، سه حالت دیگر صورت‌های ارتکاب جرم را در پرتو شاخص جنسیت نادیده می‌گیرد.

نکتهٔ مهم دیگری که باید بدان اشاره شود، توالی رابطه دالّ و مدلول در روش سوسور است. به عبارت بهتر، هر دالّ می‌تواند مدلول دالّ دیگر باشد. لذا، دالّ‌هایی که در فیلم‌های مورد مطالعه شناسایی شدند همچون اسیدپاشی، تجاوز و خشونت خانگی خود می‌توانند مدلول دالّ‌های دیگر باشند. با این حال، تمرکز فیلم‌های مورد مطالعه بر مسائل جنسیتی موجب شده تا مسائلی چون خشونت، اسیدپاشی و تجاوز به عنوان دالّ در نظر گرفته شوند. به همین خاطر، دالّ آغازگر یا همان

دالّ علّت‌شناسانه در فیلم‌های مورد مطالعه فراموش شده اند. بـه عبـارت بهتـر، کارگردانـان فیلم‌هـای مورد مطالعه، بدون در نظر گرفتن دالّ‌های علت‌شناختی، صرفاً وقایع مجرمانه را به عنوان دالّ معرفـی می‌کنند و مدلول هر یک را بر آن اساس می‌سازند. این در حالی است کـه وقـوع پدیـده‌های مجرمانـه هم‌چون اسیدپاشی، خشونت و تجاوز می‌تواند معلـول علت‌هـای بسـیاری باشـد؛ زیـرا در جرم‌شناسـی علّت‌شناسی این نکته ثابت شده است که جرم پدیده‌ای اجتماعی است که در صورت وجود متغیرهـای شخصی و اجتماعیِ لازم به وقوع می‌پیوندد. لذا، در مقام جمع‌بندی باید گفت کـه در فیلم‌هـای مـورد اشاره، علّت‌شناسی ارتکاب جرایم به نحو نارسا انجام شده و به همین دلیل، علت اصلی و دقیق ارتکـاب جرایمی چون خشونت خانگی، تجاوز و اسیدپاشی بررسی نمی‌شود. بـدیهی اسـت علت‌شناسـی دقیـق ارتکاب جرایم این حوزه به نحو مطلوب‌تری حقوق زنان را تضمین می‌کند. با ایـن حـال، مؤلفـان آثـار مورد مطالعه تنها بـه روبناهـای مشـکلات زنـان بزه‌دیـده تمرکـز می‌کننـد. ایـن در حـالی اسـت کـه پیش‌گیری از بزه‌دیدگی زنان مستلزم تغییر رویکرد گفتمانی مردان نسبت به زنـان اسـت. بـه عبـارت دقیق‌تر، گرچه، طرح نگاه ایدئولوژیک/ گفتمان‌محوری که بـر اسـاس آن، دو جـنس بـا یکـدیگر برابـر هستند، بهتر از بیان مشکلات بزه‌دیدگان زن، می‌تواند حقوق آن‌ها را تضمین و از ارتکـاب جـرم علیـه آن‌ها پیش‌گیری کند، اما این مسئله در فیلم‌های مورد اشاره مورد غفلت واقع شده است.

منابع

استریناتی، دومینیک (۱۳۸۴)، **مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه**، ترجمهٔ ثریا پـاک‌نظر، تهـران: انتشارات گام نو.

آسابرگر، آرتور (۱۳۷۹)، **روش‌های تحلیل رسانه‌ها**، ترجمه پرویز اجلالی، تهـران: مرکـز مطالعـات و تحقیقات.

جنسن، آنتـونی اف (۱۳۸۱)، **پست مدرنیسم، هنر پست مدرن**، ترجمـه مجیـد گـودرزی، تهـران: انتشارات عصر هنر.

جوان‌جعفری بجنوردی، عبدالرضا؛ سـیدزاده ثـانی، سـید مهـدی؛ مالـدار مشـهدی، محدثـه (۱۳۹۵)، «تیپ‌شناسی تطبیقی بزه‌دیدگی زنان افغانی و ایرانـی سـاکن مشـهد»، **مجلـه زن در توسـعه و سیاست**، دوره چهاردهم، شماره ۲، ص ۲۳۵- ۲۵۴.

چندلر، دانیل (۱۳۸۶)، **مبانی نشانه‌شناسی**، ترجمه مهدی پارسا، تهران: پژوهشـگاه فرهنـگ و هنـر اسلامی.

خالق‌پناه، کمال (۱۳۸۸)، «نشانه‌شناسی و تحلیل فیلم: بررسی نشانه‌شناختی فیلم لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند»، **فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات**، سال چهارم، شماره پیاپی ۱۲، ص ۱۶۳- ۱۸۲.

داوودی، هما (۱۳۸۸)، «بزه‌دیده شناسی زنان و زمینه‌های مؤثر در کاهش جرایم»، **فصلنامه فقه و حقوق خانواده**، دوره ۱۴، شماره ۵۰، ص ۱- ۲۰.

دکسردی، والتر (۱۳۹۵)، **جرم‌شناسی انتقادی معاصر**، ترجمه مهرداد رایجیان اصلی و حمیدرضا دانش ناری، چاپ دوم، تهران: انتشارات دادگستر.

دوبووار، سیمون (۱۳۸۵)، **جنس دوم**، ترجمه قاسم صنعوی، جلد دوم، چاپ هفتم، تهران: انتشارات توس.

دووینیو، ژان (۱۳۸۶)، **جامعه‌شناسی هنر**، ترجمه مهدی سحابی، تهران: نشر مرکز.

راودراد، اعظم؛ صدیقی خویدکی، ملکه (۱۳۸۵)، «تصویر زن در آثار سینمایی رخشان بنی اعتماد»، **علوم اجتماعی، مطالعات فرهنگی و ارتباطات**، شماره ۶، ص ۳۱- ۵۶.

راودراد، اعظم؛ هومن، نیلوفر (۱۳۹۷)، «تحلیل نشانه‌شناختی بازنمایی تروریسم در سینمای هالیوود، قبل و بعد از ۱۱ سپتامبر»، **مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران**، دوره هفتم، شماره ۱، ص ۸۳- ۱۰۵.

روسک، ژوزف؛ رولند، وارن (۱۳۵۰)، **مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی**، ترجمه بهروز نبوی و احمد کریمی، تهران: مؤسسه عالی حسابداری.

رایجیان اصلی، مهرداد (۱۳۹۲)، «تحلیل بزه‌دیده‌شناسانه اسیدپاشی: با نگاهی به پرونده آمنه بهرامی نوا»، **پژوهش حقوق کیفری**، سال دوم، شماره چهارم، ص ۹- ۳۲.

رضوانی، سودابه، غنی‌زاده بافقی، مریم (۱۳۹۸)، «خانه‌های امن به مثابه درمانگاه زنان خشونت‌دیده خانگی»، **مجله حقوقی دادگستری**، دوره ۸۳، شماره ۱۰۶، ص ۱۴۳- ۱۶۷.

سجودی، فرزان (۱۳۹۸)، **نشانه‌شناسی کاربردی**، تهران: انتشارات قصه.

سلیمی، علی؛ داوری، محمد (۱۳۹۴)، **جامعه‌شناسی کجروی**، چاپ پنجم، قم: انتشارات پژوهشگاه حوزه و دانشگاه.

سولیوان، تام او؛ هارتلی، جان؛ ساندرز، دانی؛ و فیسک، جان (۱۳۸۵)، **مفاهیم کلیدی: ارتباطات**، ترجمه میرحسن رییس‌زاده، تهران: نشر فصل نو.

سیدامامی، کاووس (۱۳۸۶)، **پژوهش در علوم سیاسی، رویکردهای اثبات‌گرا، تفسیری و انتقادی**، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

صفری، فاطمه (۱۳۸۸)، «تحلیل نشانه‌شناختی نهادهای اجتماعی در سینمای رسول صدرعاملی»، **مجله جامعه‌شناسی ایران**، دوره نهم، شماره ۱ و ۲، ص ۱۰۲-۱۲۶.

ضمیران، محمد (۱۳۸۲)، **درآمدی بر نشانه شناسی هنر**، تهران: نشر قصه.

غلاملو، جمشید (۱۳۹۹)، **محکومیت بی‌گناهان، رویکرد میان‌رشته‌ای به ادله اثبات کیفری**، چاپ دوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

فرجیها، محمد؛ آذری، هاجر (۱۳۹۰)، «حمایت کیفری از زنان قربانی تجاوز به عنف در حقوق ایران»، **فصلنامه رفاه اجتماعی**، دوره ۱۱، شماره ۴۰، ص ۲۸۷- ۳۱۴.

فرجیها، محمد، اللهوردی، فرهاد (۱۳۹۳)، «جرم‌انگاری رسانه‌ای: رمزگذاری و رمزگشایی مستند شوک»، **جهانی رسانه**، دوره ۹، شماره ۱، ص ۱- ۱۷.

فیلک، اووه (۱۳۹۱)، **درآمدی بر روش تحقیق کیفی**، ترجمهٔ هادی جلیلی، چاپ پنجم، تهران: نشرنی.

کرد علیوند، روح الدین، رضوانی، سودابه (۱۳۹۸)، **جرم‌شناسی خبرساز، در دائره المعارف علوم جنایی**، کتاب چهارم، زیرنظر علی حسین نجفی ابرندآبادی، تهران: نشر میزان.

گرت، استفانی (۱۳۸۰)، **جامعه‌شناسی جنسیت**، ترجمه کتایون بقایی، چاپ اول، تهران: انتشارات نشر دیگر.

گیدنز، آنتونی، برد، کارن (۱۳۸۶)، **جامعه‌شناسی**، ترجمهٔ حسن چاوشیان، چاپ اول، تهران: نشر نی.

میشل، آندره (۱۳۸۳)، **جنبش زنان: فمنیسم**، ترجمه هما زنجانی‌زاده، مشهد: نشر نیکا.

ناظم، فتاح (۱۳۸۷)، «یادگیری سازمانی در دانشگاه آزاد اسلامی»، **فصلنامه اندیشه‌های تازه در علوم تربیتی**، سال سوم، شماره چهارم، ص ۱۱۵- ۱۳۸.

نجفی ابرندآبادی، علی حسین (۱۳۹۰)، **مباحثی در علوم جنایی**، به کوشش شهرام ابراهیمی، ویراست ششم دسترس‌پذیر در: Lawtest.ir

همو (۱۳۸۷)، **مختصر جرم‌شناسی، خلاصه مباحث و تقریرات جرم‌شناسی**، به کوشش مجتبی جعفری دسترس‌پذیر در: Lawtest.ir

همو (۱۳۹۷)، **جرم‌شناسی در آغاز هزاره سوم**، دیباچه بر ویراست سوم، دانشنامه جرم‌شناسی، چاپ پنجم، تهران: گنج دانش.

همو (۱۳۹۷)، **درآمدی بر جرم‌شناسی انتقادی و گونه‌های آن**، دانشنامه جرم‌شناسی محکومان، به کوشش عباس شیری، تهران: نشر میزان.

نزاکتی، فرزانه؛ درخشه، جلال (۱۳۹۰)، «رمزگشایی اسطوره در نظام‌های نشانه‌ای»، **نامه پژوهش فرهنگی**، سال دوازدهم، شماره سیزدهم، ص ۷۷- ۹۶.

نهاوندی، مریم (۱۳۸۶)، **پژوهش کیفی در باب خشونت علیه زنان**، در مجموعهٔ مقالات همایش زن و پژوهش، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات دانشگاه تهران.

ولد، جرج؛ برنارد، توماس؛ اسنیپس، جفری (۱۳۹۴)، **جرم‌شناسی نظری**، ترجمه علی شجاعی، تهران: انتشارات دادگستر.

یتمن، آنا (۱۳۸۱)، **تجدیدنظرهای فرامدرنی در سیاست**، ترجمهٔ مریم وتر، تهران: انتشارات کویر.

Braithwaite, J. (2003), Does restorative justice work? In G. Johnstone (Ed.), A restorative justice reader: Texts, sources, context (pp. 320-352). Cullompton, United Kimgdom: Willan

Davis, Land et al (2002), Introducing Cultural and Media Studies, Palgrave Publication.

Fisk G. (1987), Television culture, Routledge Publication, London

Garver-Apgar, C. E., Gangestad, S. W., & Simpson, J. A. (2007). Women's perceptions of men's sexual coerciveness change across the menstrual cycle. *Acta Psychologica Sinica, 39,* 536–540.

Johnstone, G. (Ed.). (2003), A restorative justice reader: Texts, sources, context. Cullompton, United Kingdom: Willan

Metz, Christian and Michel Taylor (2012), Film Language: A Semiotics of the Cinema, University of Chicago Press; Univ of Chicago edition

Ruether, Rosemary Radford. (1975), New Woman, New Earth: Sexist Ideologies and Human Liberation. New York, NY, USA: Seabury Press.

Saussure, Ferdinand de (1983), Course in General Linguistics, London, Duckworth

Smith, M. D. Patriarchal ideology and wife beating: A test of a feminist hypothesis. Violence and Victims, 5(4),1990, p 257-273

Swan, S. C., & Sullivan, T. P. (2009), The resource utilization of women who use violence in intimate relationships. Journal of Interpersonal Violence, 24(6), 940-958.

Stam, Robert; Burgoyne, Robert; Flitterman-Lewis, Sandy (1992), New vocabularies in film semiotics: structuralism, poststructuralism, and beyond. London and New York: Routledge

Titscher, S. (2005), Methodof Text and Discourse Analysis, Sage Publication, London.