https://ssoss.ui.ac.ir/?lang=en

Strategic Research on Social Problems
E-ISSN: 3041-8623
Vol. 14(4), 1-18
Received: 13.05.2025 Accepted: 04.08.2025

Research Paper

The Male Gaze in Iranian Cinema: A Social Problem

Ehsan Aqababaee *
Associate professor, Department of Social Sciences, Faculty of Literature and Humanities, University of Isfahan, Isfahan, Iran
e.aqababaee@ltr.ui.ac.ir
Marzieh Piravi Vanak
Professor, Department of Art Research, Faculty of Advanced Studies in Art and Entrepreneurship, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran
m.piravi@aui.ac.ir
Shahrzad Shah Tahmasebi
M.A. in Art Research, Department of Art Research, Faculty of Advanced Studies in Art and Entrepreneurship, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran
shahrshah95@gmail.com

Introduction
This study explored the concept of the male gaze within Iranian cinema. Historically, cinema in Iran, similar to many other regions, has been largely shaped by male perspectives, often depicting women as objects of male desire. The idea of the male gaze introduced by Laura Mulvey in her 1975 essay "Visual Pleasure and Narrative Cinema", serves as a foundational framework for this analysis. Mulvey argued that traditional cinema perpetuates patriarchal values by objectifying women and reinforcing male dominance. The 1979 Islamic Revolution brought significant cultural shifts and stricter regulations on media content, aiming at promoting modest representations of women. Despite these efforts, the male gaze continued to persist in Iranian cinema. This study investigated the prevalence and impact of the male gaze in Iranian films from the 1990s, focusing specifically on its manifestations in narrative structure, camera techniques, and audience perception.

Materials & Methods
This research employed a semiotic analysis to examine the presence and impact of the male gaze in Iranian cinema from 2010 to 2020. Being grounded in feminist film theory, particularly the works of Laura Mulvey and subsequent scholars, who had further developed her concept, this study adopted a comprehensive approach that combined narrative analysis, technical scrutiny, and audience perception studies to provide an in-depth overview of the male gaze in Iranian cinema. The study analyzed 15 films from this decade selected for their popularity and critical acclaim. These films were assessed across 3 dimensions: narrative structure, camera techniques, and audience perception. In the narrative analysis, various types of gazes—supportive, inquisitive, and dominant—were identified and examined for their influence on the portrayal of female characters. Camera techniques were scrutinized to determine whether the gaze was neutral, instrumental, or objectifying. This involved a thorough analysis of shot composition, camera angles, and movement to understand how the female body was framed and presented on screen. Audience perception was evaluated through a combination of viewer surveys and existing literature on audience reception, aiming to elucidate how viewers, both male and female, interpreted and responded to the representation of women in these films.

Discussion of Results & Conclusion
The analysis revealed that, despite post-revolutionary regulatory efforts aimed at reducing the objectification of women, the male gaze remained a pervasive element in Iranian cinema. The study identified several recurring patterns in the portrayal of women, illustrating the persistence of traditional gender roles and patriarchal values. In terms of narrative structure, female characters were often depicted

*Corresponding author
Aghababayi, E., Piravi Vanak, M., & Shah Tahmasebi, S. (2025). The male gaze in Iranian cinema: A social problem. *Strategic Research on Social Problems*, *14*(4), 1-18. https://doi.org/10.22108/srspi.2025.145248.2116

3041-8623/ © University of Isfahan
This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

through supportive, inquisitive, or dominant gazes. The supportive gaze presented women as nurturing figures, who were secondary to male protagonists, while the inquisitive gaze framed them as mysterious objects to be deciphered by men. The dominant gaze reinforced male authority, portraying women as subjects to be controlled or conquered. Camera techniques further reinforced these narratives. Many films utilized angles that objectified women's bodies, often focusing on specific body parts rather than the whole figure, leading to the fragmentation and sexualization of the female form. Neutral gazes were rare and when they did occur, they did not challenge the prevailing patriarchal narrative; instead, they coexisted with more objectifying perspectives. Data from audience perception studies indicated that these portrayals were received with nuance. While some viewers, particularly women, critiqued the objectification and limited roles assigned to female characters, many male viewers accepted these representations as normative. This dichotomy in reception highlighted the profound influence of deeply entrenched cultural norms on both film production in Iran and audience interpretation. Additionally, the study underscored the emergence of Iranian female filmmakers during the 1990s, especially during Mohammad Khatami's presidency, who began to challenge prevailing patriarchal norms. These filmmakers often employed more neutral or subversive gazes, offering more complex and autonomous portrayals of female characters. However, their impacts were limited by the broader cultural and regulatory environment. In summary, the findings suggested that while the male gaze adhered to certain conventions, it also exhibited a degree of flexibility.

This study highlighted the enduring authority of the male gaze in Iranian cinema despite substantial regulatory and ideological efforts to reshape media representation following the revolution. The continued prevalence of traditional gender roles and patriarchal values in the portrayal of women underscored the pervasive influence of cultural norms on Iranian cinema. While there has been some progress—particularly with the emergence of female filmmakers challenging these norms—the overall impact remains limited. This research emphasized the need for ongoing examination of gender dynamics in film and advocated for more inclusive and diverse representations of women in Iranian cinema. By elucidating the pervasive influence of the male gaze, this study contributed to the broader discourse on feminist film theory and the global implications of gendered media representation.

Keywords: Male gaze, Feminism, Patriarchy, Gender Roles.

.
.

پژوهش‌های راهبردی مسائل اجتماعی
سال چهاردهم، شماره پیاپی (۵۱)، شماره چهارم، ۱٤۰٤، ص ۱–۱۸
تاریخ دریافت: ۱٤۰٤/۰۲/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱٤۰٤/۰۵/۱۳

مقاله پژوهشی

نگاه خیرهٔ مردانه در سینمای دههٔ نود ایران: مسئله‌ای اجتماعی

احسان آقابابایی*، دانشیار، گروه علوم اجتماعی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران
e.aqababaee@ltr.ui.ac.ir
مرضیه پیراوی ونک، استاد، گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران
m.piravi@aui.ac.ir
شهرزاد شاه‌طهماسبی، کارشناسی ارشد پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران
shahrshah95@gmail.com

چکیده

واقعیت در سینمای ایران توسط مردان و برای مردان شکل می‌گیرد و در سینمای غالب، مردها همیشه به‌عنوان نگاه‌کننده و زن‌ها به‌عنوان ابژهٔ نگاه تعریف می‌شوند. این امر در سینمای پیش از انقلاب ایران مشاهده می‌شده است. با وقوع انقلاب ۱۳۵۷، قوانین جدیدی تصویب شد که ظاهراً سعی داشت از نگاهی جلوگیری کند که در این قوانین «نگاه ابزاری» نامیده می‌شد. این موضوع در دههٔ اول پس از انقلاب موجب غیاب ساختاری زن شد؛ بااین‌وجود، با گذشت زمان، نگاه خیرهٔ مردانه مجدداً به سینمای ایران بازگشت. این مقاله در پی پاسخ به این پرسش است که نگاه خیرهٔ مردانه در سینمای دههٔ نود ایران چگونه صورت‌بندی شده است؛ بدین منظور نظریهٔ لورا مالوی به‌عنوان چارچوب مفهومی برگزیده شده است و نگاه خیره در سه سطح درون‌روایتی، دوربین و تماشاگر مطالعه خواهد شد. حجم نمونه شامل ۱۵ فیلم از سینمای ایران در این دوره است که به شیوهٔ هدفمند انتخاب شده‌اند و روش تحلیل، نشانه‌شناسی جان فیسک است. نتایج نشان می دهد که زنان در سینمای دههٔ نود در انقیاد نگاه مردانه بازنمایی می‌شوند؛ در سطح درون‌روایتی نگاه حامیانه، نگاه مشتاقانه، نگاه قدرت‌محور، نگاه مستأصل، نگاه خودبرتربینانه، نگاه متعجب و در سطح دوربین و در سطح تماشاگر نگاه خنثی، نگاه خودبرتربینانه و نگاه ابزاری تشکیل دهندهٔ این نگاه هستند. نگاه خیرهٔ مردانه، مسئله‌ای اجتماعی در سینمای دههٔ نود محسوب می‌شود.

واژه‌های کلیدی: نگاه خیرهٔ مردانه، زنان، مردسالاری، سینمای ایران، مسئلهٔ اجتماعی

*نویسنده مسئول

آقابابایی، احسان؛ پیراوی ونک، مرضیه. و شاه‌طهماسبی، شهرزاد. (۱٤۰٤). نگاه خیرهٔ مردانه در سینمای دههٔ نود ایران: مسئله‌ای اجتماعی. *پژوهش‌های راهبردی مسائل اجتماعی*، ۱٤(٤)، ۱–۱۸. https://doi.org/10.22108/srspi.2025.145248.2116

3041-8623/ © University of Isfahan
This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

https://doi.org/10.22108/srspi.2025.145248.2116

مقدمه

بخش اعظم تولیدات سینمای ایران تا پیش از انقلاب ٥٧ شامل ملودرام‌ها، کمدی‌ها و فیلم‌های جاهلی با کیفیت تکنیکال بسیار پایین بود. این سینما پس از انقلاب به‌عنوان عامل حمایت رژیم پهلوی از برنامه‌های غربی‌سازی به‌شدت محکوم شد. هیئت دولت برای کسب اطمینان از کاربرد صحیح سینما، در خرداد ١٣٦١ مجموعهٔ قوانین و مقرراتی را درخصوص چارچوب‌های سینمایی و ویدئویی تصویب کرد و مسئولیت اعمال این قوانین را به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی واگذار کرد (نفیسی، ١٣٧٩ب، ٢٩). این قوانین و مقررات، مناسباتی را بر هم زد که تا آن زمان در سینمای ایران معمول بود و مبحث نگاه هم از این قاعده مستثنی نبود. براساس قوانین جدید هرگونه نگاه ابزاری به زنان ممنوع است و زنان مسلمان می‌بایست به‌صورت زنانی پرهیزگار به تصویر کشیده شوند که در عرصهٔ اجتماعی نقش بسزایی در تربیت و پرورش فرزندانی پارسا و مسئول دارند. بعد از این تغییرات سیاسی و فرهنگی، سینمای پساانقلابی ایران چهار مرحله را طی کرد: در مرحلهٔ اول که سال‌های نخست انقلاب را در بر می‌گیرد، فیلمسازان به‌منظور فرار از سانسور به خودسانسوری روی می‌آوردند و از داستان‌هایی اجتناب می‌کردند که به‌نحوی در ارتباط با زنان بود و زنان حتی اگر در فیلم‌هایی مثل فریاد مجاهد (١٣٥٨) به تصویر کشیده می‌شدند، تنها در نقش‌هایی وابسته به مردان و برای حمایت و کمک به آن‌ها حضور می‌یافتند؛ در مرحلهٔ دوم که شامل سال‌های اواسط دههٔ ١٣٦٠ می‌شود، زنان حضوری اندک بر روی پردهٔ سینما داشتند، اما به‌ندرت نقش‌هایی کلیدی گرفتند. بنا بر قوانین جدید نجابت که هرگونه نگاه مستقیم و تصویربرداری نمای نزدیک از چهرهٔ زنان را منع می‌کرد، زنان معمولاً در نماهای دور و غیرفعال ایفای نقش می‌کردند. در فیلم‌هایی مثل بایسیکل‌ران (١٣٦٧) یا طلسم (١٣٦٥)، حضور زنان تنها از میان گفتار مردان درک می‌شود؛ سومین مرحله، به‌تدریج از اوایل دههٔ ١٣٧٠ زنان با حضور پرشورتر بر روی پرده با ایفای نقش‌های کلیدی و در پشت دوربین به‌عنوان کارگردان پدیدار شدند (نفیسی، ١٣٧٩الف، ٦٧). از فیلم‌های شاخص این دوره می‌توان از لیلا (١٣٧٥) و مسافران (١٣٧٠) نام برد؛ در چهارمین مرحله که از اواسط دههٔ ١٣٧٠ و در دورهٔ ریاست جمهوری سیدمحمد خاتمی آغاز شد، فیلمسازان برخلاف مرحله‌های پیشین که خود را با قوانین نجابت منطبق می‌ساختند، از این قوانین به‌منظور انتقاد اجتماعی–سیاسی مستقیم‌تری بهره می‌گرفتند (Naficy, 2012, p. 134). در این دوره فیلم‌های بیشتری با محوریت شخصیت‌های زن ساخته شد که از این میان می‌توان از دختری با کفش‌های کتانی (١٣٧٧) و من، ترانه پانزده سال دارم (١٣٨٠) نام برد. با آغاز دههٔ ١٣٩٠ زنان ایرانی با کمک‌گرفتن از فضای مجازی درصدد کسب جایگاه اجتماعی و نمادین بالاتر برآمدند و فیلم‌های سینمایی نیز باید به این تغییرات واکنش نشان می‌دادند. این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش است: نگاه خیرهٔ مردانه در سینمای ایران دههٔ ١٣٩٠ چگونه بازنمایی می‌شود و چه تحولاتی در مقایسه با دوره‌های پیشین داشته است؟ برای دستیابی به این پاسخ، فیلم‌های داستانی (اعم از درام، خانوادگی و اجتماعی) بررسی شده‌اند.

پیشینهٔ پژوهش

منابع مختلفی بازنمایی زنان در سینمای ایران و تغییرات آن را در طی زمان بررسی کرده‌اند[1]. از این میان می‌توان به این

[1] نفیسی (١٣٧٩الف) در مقالهٔ «سیمای پنهان/حضوری مقتدر: زنان در سینمای بعد از انقلاب»، در چند بخش، نگاه را در سینمای ایران بررسی دقیق کرده است. ازنظر نفیسی، نگاه در سینمای ایران نه مبتنی‌بر نظریهٔ فروید، چشم‌چرانانه و نه طبق نظریهٔ لکان براساس خودشیفتگی است. نفیسی قائل به حالت سومی از نگاه براساس آرای دلوز شده است که مبتنی‌بر مازوخیسم است و قرائت اسلام از نگاه و نظریهٔ نجابت را در راستای این تفسیر از نگاه دانسته است؛ زیرا براساس این تعابیر، صاحب نگاه

https://doi.org/10.22108/srspi.2025.145248.2116

مقالات سلطانی گرد فرامرزی (۱۳۸۳) با عنوان «زنان در سینمای ایران»، راودراد و زندی (۱۳۸۵) با عنوان «عوامل اجتماعی مؤثر بر شکل‌گیری سینمای زن در ایران»، کریمی و همکاران (۱۴۰۰) با عنوان «تصویر زن در سینما (تحلیلی بر ده فیلم دههٔ ۱۳۸۰ سینمای ایران)» و درایه[1] (2010) با عنوان "Depiction of women in Iranian cinema, 1970s to present" اشاره کرد. همچنین پایان‌نامهٔ جمشیدی گوهرریزی (۱۳۹۸) با عنوان «دگرگونی هویت اخلاقی زنان در فیلم های سینمای ایران از دههٔ شصت تا کنون ۱۳۶۶ تا ۱۳۹۷» و کتاب‌های قربان‌کریمی (2015) با عنوان A Colorful Presence: The Evolution of Women's Representation in Iranian Cinema و آقابابایی (۱۴۰۱) با عنوان فیلم و جامعه ایرانی نیز به این موضوع پرداخته‌اند. نتایج آن‌ها مبتنی‌بر این موضوع است که بعد از انقلاب ۱۳۵۷ و با ورود کارگردانان زن به عرصهٔ سینما تلاش‌هایی برای مقابله با کلیشه‌های بازنمایی زنان صورت گرفت. این کارگردانان به‌خصوص در دورهٔ ریاست جمهوری خاتمی موفق به ساخت آثاری شدند که به‌طور جدی‌تری به زنان و مسائل مربوط به آن‌ها می‌پرداخت. با پایان دورهٔ خاتمی و روی کار آمدن احمدی‌نژاد، محدودیت‌ها بار دیگر شدت گرفتند و میزان پرداختن به زنان در سینما کاهش یافت. درنهایت، با آنکه تغییرات مثبتی در بازنمایی زنان مشاهده می‌شود، همچنان می‌توان در لایه‌های پنهان فیلم‌ها، حتی فیلم‌های موفق، رد پای تفکرات و اسطوره‌های مردسالارانه را پیدا کرد.

آنچه این پژوهش را از آثار نام‌برده متمایز می‌کند، بررسی موضوع نگاه خیره در سینمای دههٔ نود است. در بیشتر پژوهش‌های نام‌برده مسئلهٔ بازنمایی زنان مطالعه شده است و تنها حمید نفیسی است که موضوع نگاه را بررسی عمیق می‌کند؛ بااین‌وجود، نتایج مطالعات او اطلاق‌پذیر به سینمای دهه‌های ۶۰ و ۷۰ است و در رابطه با سینمای دههٔ ۸۰ و ۹۰ چندان موضوعیتی ندارد. آقابابایی (۱۴۰۱) نیز با آنکه از راه‌یابی مجدد نگاه خیرهٔ مردانه به سینمای ایران سخن به میان آورده است، این نگاه را تنها در شکل جنسی و ابزاری آن بررسی کرده و اشکال دیگری که نگاه خیرهٔ مردانه می‌تواند به خود بگیرد، مدنظر قرار نداده است.

چهارچوب مفهومی

مفهوم اصلی استفاده‌شده در این مقاله، نگاه خیره است. اصطلاح نگاه خیرهٔ مردانه برگرفته از مفهوم نگاه در روان‌کاوی متأثر از آثار ژاک لکان است که در مطالعات فیلم به کار گرفته شد. در دههٔ ۱۹۷۰ نظریه‌پردازان سینمایی به پیاده‌سازی نظریات روان‌کاوی در حوزهٔ سینما دست زدند تا از این طریق، روابط میان بیننده و پردهٔ سینما و همچنین روابط درون‌متنی فیلم را بررسی کنند. کریستین متز[2] یکی از این نظریه‌پردازان بود که دو فرایند چشم‌چرانی و بت‌واره‌گرایی را در تماشای فیلم دخیل می‌دانست. ریموند بلور[3] نیز به‌نوبهٔ خود سینما را عاملی می‌دانست که هم‌زمان برای امر خیالی و نیز برای امر نمادین ایفای نقش می‌کند؛ بااین‌حال، این نظریه‌پردازی‌های نخستین دست‌کم نمایانگر سه مشکل بودند که بعدتر نظریه‌پردازان فمینیست آن را خاطرنشان کردند. این مشکلات عبارت بودند از: ۱. یک‌طرفه فرض‌شدن رابطهٔ بیننده با پرده، ۲. مرد فرض‌کردن سوژه و ۳. سازمان‌دهی متن فیلم به‌گونه‌ای که خوانشی ارجح به دست دهد (Hayward, 2006: 325).

جامع‌ترین و واضح‌ترین مورد از نگرهٔ روان‌کاوی نئو-فرویدی در مطالعات فمینیستی فیلم و گریزناپذیرترین مرجع این عرصه (و نگرهٔ انگلیسی‌زبان فیلم معاصر به‌طورکلی) مقالهٔ

بیشتر از هدف نگاه متأثر از نگاهش واقع می‌شود. باتوجه‌به اینکه انتشار این کتاب مربوط به سال ۱۹۹۹ میلادی است، در این مقاله سینمای ایران تنها تا نیمهٔ اول دههٔ هفتاد شمسی بررسی شده است.

[1] Derayeh
[2] Christian Metz
[3] Raymond Bellour

https://doi.org/10.22108/srspi.2025.145248.2116

«لذت بصری و سینمای روایی»[1] نوشتهٔ لورا مالوی است که در سال ۱۹۷۸ در نشریهٔ اسکرین[2] منتشر شد. این مقاله «کاربرد سیاسی روان‌کاوی» را تبیین می‌کند و ازنظر لحن و نیز از جنبهٔ حمایت از نیروی نظری و عملکرد سینمایی ماتریالیستی فمینیستی نوین، جدلی است. سینمای غالب با برتر در نظر گرفتن جنس مذکر، در چهارچوب روایت و نیز در تصویر، قواعد پدرسالارانه را تثبیت می‌کند. مالوی استدلال می‌کند که مشخصهٔ نهاد سینما عدم توازن جنسی در قدرت است و شاید بتوان برای روشن‌ساختن این موضوع از تحلیل روان‌کاوانه استفاده کرد. چون رده‌بندی اصلی روان‌کاوی تفاوت جنسی است، تفکر فمینیستی می‌تواند آن را برای تفهیم موضوع طرد زنان از قلمروهای زبان، قانون و اشتیاق، از آنچه ژاک لکان ثبت نمادین می‌نامد، جدا کند. نقطهٔ شروع مالوی توصیف فروید از نظربازی بود. سینمای حاکم سازوکارهای ناخودآگاهی ارائه می‌دهد که در آن‌ها کارکرد تصویر زن به‌عنوان دال تفاوت جنسی است و مرد را در حکم سوژه و سازندهٔ معنی تثبیت می‌کند. این سازوکارها ازطریق دست‌کاری در فضا و زمان به‌وسیلهٔ نقطهٔ دید، قاب‌بندی، تدوین و سایر رمزها به ساختار نگاه و روایت وارد می‌شود (وایت، ۱۳۸۸: ۳۶۳).

ازنظر مالوی (۱۳۸۲) برای برخورد با این مسئله دو تکنیک اصلی وجود دارد: اولین آن‌ها نظربازی است که مربوط می‌شود به اشتغال فکری به احیای همان عقدهٔ اولیه یعنی رمززدایی از زن که با خوارشماری و تنبیه و حفاظت از شیء گناه‌آلود متوازن می‌شود. در این حالت، جایگاه زن در مقام بازنمایی‌کنندهٔ غیبت به‌عنوان تفاوت با هنجارهای مردانه در فرهنگ پدرسالار تلقی می‌شود. زن به‌مثابهٔ موجودی منحرف درک می‌شود که به دلیل جایگاه خود سرزنش می‌شود، گویی زن‌بودن جرم است. این نگاه حساس، تسلط و انسجام جنس مذکر را از طریق نوعی کنترل سادیستی به زن تثبیت می‌کند. مرد این امتیاز را دارد که زن را یا به دلیل تفاوت با خودش تنبیه کند یا او را برای این تفاوت ببخشد. در هر دو حالت، مرد به‌عنوان هنجار و معیار تعریف می‌شود و به احساس تسلط و کنترل دست می‌یابد (یانکوویچ، ۱۳۹۵: ۱۹۸).

روش دوم، برخورد با مسئلهٔ تصویرسازی از بدن زن است که به نظر مالوی نوعی بت‌واره‌گرایی است که زن نمایندهٔ آن است. مالوی اظهار می‌دارد که دوربین (و تماشاگر به تبعیت از آن) به‌عنوان اولین واکنش ناخودآگاه در برابر اضطراب اختگی، با جلب توجه به زیبایی و کمال فرم زنانه، آن را بت‌واره‌سازی می‌کند. با تبدیل بدن زنانه به بت‌واره، دوربین احتمال اختگی را نفی می‌کند و بدن زنانه را به‌مثابهٔ چیزی فالوس‌مانند و بنابراین اطمینان‌بخش ارائه می‌دهد (زیرا دیگر نشان‌دهندهٔ غیاب و نقص نیست) (Hayward, 2006: 372). این هدف به‌منظور جبران یا انحراف از توجه به آنچه همواره ناقص تلقی می‌شود، با نسبت‌دادن قدرتی جادویی و شهوانی به بخش‌هایی از بدن مؤنث تحقق می‌یابد. معمولاً بازیگرانی مثل مریلین مونرو، بتی گریبل و ریتا هیورث به‌طور نمونه برای این موضوع آورده می‌شوند (یانکوویچ، ۱۳۹۵: ۱۹۹).

در سینمای مسلط، تبادل نگاه در سه جهت اتفاق می‌افتد که هر سه «طبعاً» مردانه فرض می‌شوند. اولین این سه، نگاه پیشافیلمی[3] است؛ نگاه دوربین و فیلم‌بردار پشت آن. سپس نگاه درون‌روایتی است: نگاه خیرهٔ مرد به زن، نگاه خیره‌ای که زن ممکن است بتواند برگرداند، اما قادر به عمل براساس آن نیست و درنهایت، نگاه خیرهٔ بیننده را داریم که دو نگاه قبل را تقلید می‌کند. بیننده به‌عنوان چشم دوربین و همچنین ازآنجاکه فاعل نگاه است، به‌عنوان چشم مرد بیننده بر روی پرده، جایگذاری شده است (Hayward, 2006: 177).

[1] Pro-filmic
[4] Visual Pleasure and Narrative Cinema
[5] Screen

https://doi.org/10.22108/srspi.2025.145248.2116

روش‌شناسی پژوهش

روش استفاده‌شده در این پژوهش، تحلیل نشانه‌شناسانه است. نشانه‌های سینمایی در درون نظام بازنمایی خاصی قرار گرفته‌اند و به القای معانی و دلالت‌ها در ارتباط با یک گفتمان خاص می‌پردازند. براساس نظریه‌های بازنمایی، دوربین واقعیت‌ها را رمزگذاری می‌کند و به آن‌ها جهتی ایدئولوژیک می‌دهد؛ بنابراین، آنچه بازنمایی شده نه واقعیت، بلکه نوعی ایدئولوژی است. نشانه‌های سینمایی می‌توانند اشکال بسیار مختلفی به خود بگیرند؛ برای مثال: عبارت‌های خاص، نمادهای تصویری، حرکات بدن و حتی نوع پوشش (فیسک، ۱۳۷٦: ۳).

تکنیک تحلیل در این پژوهش، رویکرد نشانه‌شناسی فیسک[1] است. فیسک رمزگذاری را به سه سطح تقسیم می‌کند: سطح اول واقعیت است؛ یعنی آنچه فیلم‌برداری شده است، پیشاپیش با رمزهای اجتماعی رمزگذاری شده است. رمزهایی مثل لباس، ظاهر، چهره‌پردازی، رفتار و گفتار و... در سطح واقعیت قرار می‌گیرند؛ سطح دوم، بازنمایی است که توسط دستگاه‌های الکترونیکی اعمال می‌شود. رمزهای فنی مثل نورپردازی، موسیقی، صدابرداری، تدوین و... در این سطح قرار می‌گیرد و به‌واسطهٔ آن‌ها عناصری مثل روایت، شخصیت، گفت‌وگو، زمان و مکان و... بازنمایی می‌شود؛ سطح سوم ایدئولوژی است. این سطح، موجب می‌شود تا دو سطح قبل منسجم و برای مردم جامعه باورپذیر باشد. برخی از رمزها که در این سطح قرار می‌گیرند عبارت‌اند از: فردگرایی، پدرسالاری، نژاد، طبقه، سرمایه‌داری و... . در رویکرد نشانه‌شناسی فیسک، هدف دستیابی به این سطوح است (فیسک، ۱۳۸۰: ۱۲۸). دلیل انتخاب این تکنیک این است که نگاه خیره نه فقط به‌صورت مستقیم و آشکارا قابل‌مشاهده، بلکه در لایه‌های پنهان هر فیلم نیز می‌تواند وجود داشته باشد؛ بااین‌وجود نمی‌توان چنین گفت که در نشانه‌های مطالعه‌شده، واقعیت نهفته و در انتظار کشف‌شدن است، بلکه آنچه پژوهشگران از نشانه‌ها برداشت می‌کنند، علاوه‌بر معانی متنی حاصل معرفتی است که براساس پیشینهٔ تجربی پژوهشگر شکل گرفته است.

جامعهٔ مطالعه‌شده در این پژوهش، تمام فیلم‌های سینمایی ساخته‌شده در ایران در دههٔ ۱۳۹۰ شمسی است. در دههٔ ۹۰، ٦٢٤ فیلم ساخته شده‌اند که از این میان صد فیلم مشاهده و سپس چند نمونه برای بررسی و تحلیل انواع نگاه مردانه (براساس شدت و افراط) در سینمای این دوره برگزیده شدند. روش نمونه‌گیری در این تحقیق، نمونه‌گیری هدفمند است که در این روش به‌طور هدفمند داده‌هایی انتخاب می‌شوند که با اهداف و پرسش‌های پژوهش تناسب داشته باشند. این نمونه‌گیری هدفمند از نوع نمونه‌گیری با بیشترین پراکندگی است. به‌کارگیری این روش به مطالعهٔ طیف وسیع و متنوعی از نمونه‌ها منجر می‌شود (تریسی، ۱۳۹٤).

پس از مشاهدهٔ صد فیلم از دههٔ ۱۳۹۰ که با موضوع پژوهش همخوانی داشتند، تعداد ۱۵ فیلم از آن میان انتخاب شد. ازآنجایی‌که هدف پژوهش، بررسی کل فیلم‌های این دهه است، سعی شد که فیلم‌هایی از ژانر کمدی و نیز از ژانر درام اجتماعی انتخاب شوند که به‌طور خاص دارای نگاه خیره بودند؛ درنهایت فیلم‌ها از بین گزینه‌های موجود به‌گونه‌ای انتخاب شدند که تمام انواع نگاه خیرهٔ مردانهٔ استخراج‌شده از فیلم‌ها در بر گرفته شود.

[2] John Fiske

https://doi.org/10.22108/srspi.2025.145248.2116

جدول ۱- فیلم‌های بررسی‌شده در مقاله

Table 1- Films Reviewed in the Article

ردیف	نام فیلم	نام کارگردان	سال ساخت
۱	به‌خاطر پونه	هاتف علیمردانی	۱۳۹۱
۲	رسوایی	مسعود ده‌نمکی	۱۳۹۱
۳	اشباح	داریوش مهرجویی	۱۳۹۲
٤	آرایش غلیظ	حمید نعمت‌الله	۱۳۹۲
٥	دهلیز	بهروز شعیبی	۱۳۹۲
٦	دوران عاشقی	علیرضا رئیسیان	۱۳۹۳
۷	مجرد ٤۰ ساله	شاهین باباپور	۱۳۹۳
۸	مستانه	محمدحسین فرح‌بخش	۱۳۹۳
۹	دختر	رضا میرکریمی	۱۳۹٤
۱۰	نیمه‌شب اتفاق افتاد	تینا پاکروان	۱۳۹٤
۱۱	آذر	محمد حمزه‌ای	۱۳۹٥
۱۲	خانهٔ کاغذی	مهدی صباغ‌زاده	۱۳۹٥
۱۳	تگزاس	سیدمسعود اطیابی	۱۳۹٦
۱٤	متری شش‌ونیم	سعید روستایی	۱۳۹۷
۱٥	تی‌تی	آیدا پناهنده	۱۳۹۹

مشروعیت‌بخشی داده‌ها در این تحقیق به شیوهٔ فرارونده صورت گرفته است. در این روش، گزارش کیفی به سمت فرایندها، مفاهیم، معانی و ایده‌هایی فراتر از شکل ظاهری موضوع مطالعه‌شده پیش می‌رود (خنیفر و مسلمی، ۱۳۹۷: ۱۱۷). در این پژوهش نیز مشاهده می‌شود که نشانه‌های سینمایی که در ظاهر امر، معنایی صریح را منتقل می‌کنند، معانی فراتری نیز برای مخاطب تدارک دیده‌اند؛ بااین‌وجود نمی‌توان گفت که این مفاهیم فراتر و دلالت‌های ضمنی، موضوعاتی قطعی و ثابت هستند و بسته به ویژگی‌های مخاطب مثل جنسیت، نژاد، ملیت و... می‌توانند متفاوت باشند.

یافته‌های پژوهش

در این بخش، فیلم‌های جامعهٔ آماری در سه سطح نگاه درون‌روایتی، نگاه دوربین و نگاه تماشاگر بررسی می‌شوند.

به‌خاطر پونه (۱۳۹۱): نگاه درون‌روایتی در این فیلم، نگاهی قدرت‌محور است؛ زیرا مجید، پونه را به‌صورت ابژه‌ای می‌بیند که هر لحظه ممکن است خطایی از او سر بزند و نیازمند کنترل مداوم است. نگاه قدرت‌محور به ٤ شکل در این فیلم مشاهده می‌شود که شامل نگاه شکاکانه، نگاه مالکانه، نگاه خشمگین و نگاه کنترلگر می‌شود. در سطح دوربین، پونه غالباً در نماهای نزدیک و نیمه‌نزدیک دیده می‌شود که در سینما معمولاً از این نماها برای ایجاد ارتباط نزدیک‌تر و همدلی با شخصیت فیلم استفاده می‌شود. همچنین در نماهای روی شانه، هنگامی که دوربین رو به پونه دارد، زاویهٔ بین نگاه دوربین و پونه کوچک‌تر از هنگامی است که دوربین رو به مجید دارد. این نیز ترفندی سینمایی برای ایجاد همذات‌پنداری با شخصیت پونه است؛ بنابراین، می‌توان گفت که در سطح دوربین سعی شده تا با نگاه خیرهٔ مردانه مقابله شود. باتوجه‌به اتفاقاتی که در سطح دوربین می‌افتد، سعی بر آن بوده که بیشتر همذات‌پنداری با پونه، شخصیت اصلی زن فیلم، ایجاد شود؛ بااین‌وجود، آنچه مردان در مشاهدهٔ فیلم تجربه می‌کنند، احتمالاً نه همذات‌پنداری، بلکه نوعی ترحم است. درعین‌حال، فیلم به‌گونه‌ای طراحی نشده است که مردان با مجید همذات‌پنداری کنند و در نگاه شکاکانهٔ او شریک شوند.

https://doi.org/10.22108/srspi.2025.145248.2116

برعکس، زنان در طول فیلم همدلی زیادی با پونه احساس می‌کنند؛ بنابراین، نگاه در این سطح در حالتی بین خنثی و خودبرتربینانه قرار می‌گیرد.

رسوایی (۱۳۹۱): در این فیلم چند نوع نگاه به زن مشاهده می‌شود. نگاه مردم کوچه و بازار به افسانه، شخصیت اصلی زن فیلم، از جنس نگاهی است که مالوی توصیف می‌کند و او به ابژه‌ای زیبا تقلیل می‌یابد؛ علاوه‌براین، آن‌ها به او نگاهی ملامتگر نیز دارند و خود را برتر از او می‌بینند. نگاه آقاشریف، صاحب‌خانهٔ افسانه، به او علاوه‌براینکه نگاهی با میل و شهوت است، نگاهی است که می‌خواهد از موضع ضعف افسانه سوءاستفاده کند. درمقابل، نگاه حاج‌یوسف، امام جماعت محله، وجود دارد که نوعی نگاه پدرانه است و در دستهٔ نگاه‌های حامیانه جای می‌گیرد. در سطح دوربین، در فیلم از نماهای نمادین استفاده شده است. در نماهای مختلفی در طول فیلم، شخصیت‌ها از درون آینه دیده می‌شوند که این نمادی است از این موضوع که انسان قادر به دیدن حقیقت دیگران نیست و آنچه از آن‌ها درک می‌کند، تنها بازتاب است. نکتهٔ مهمی که این فیلم را درخور توجه می‌کند، بت‌واره‌سازی رنگ قرمز و به‌طور خاص کفش‌های قرمز افسانه است. جدا از اینکه رنگ قرمز در فرهنگ تصویری بعد از انقلاب، معمولاً نشانگر زنان ناپاک فیلم و سریال‌هاست، این دقیقاً نمونه‌ای از نگاه خیرهٔ مردانه به‌گونه‌ای است که مالوی آن را وصف می‌کند: بخشی از بدن و پوشش زن جدا شده و به‌عنوان عامل محرک بت‌واره‌سازی شده است. در سطح تماشاگر، در فیلم به‌دفعات افسانه در نماهای نزدیک و نیمه‌نزدیک دیده می‌شود. استفاده از این نوع نما برای تأکید بر اجزای صورت و زیبایی افسانه صورت گرفته است که می‌توان آن را استفاده‌ای ابزاری نامید. این هم نمونه‌ای دیگر از نگاه خیرهٔ مدنظر مالوی است که زن به ابژه‌ای زیبا تقلیل داده شود. افسانه با آنکه شخصیت ضعیفی نیست، اما در بیننده همذات‌پنداری را برنمی‌انگیزد؛ به‌علاوه، رفتارهای بزهکارانهٔ او نگاهی ملامتگر و خودبرتربینانه را نیز در بیننده شکل می‌دهد. تماشاگر ممکن است در بهترین حالت او را به‌عنوان موجودی ترحم‌آمیز ببیند که از سر ناچاری رو به خلاف آورده است.

اشباح (۱۳۹۲): در فیلم چهار دسته نگاه وجود دارد: نگاه با میل و علاقه، نگاه قدرت‌محور، نگاه مستأصل و درنهایت نگاه خودبرتربینانه. در سطح دوربین، علاوه‌بر استفاده از نماهای نمادین، زنان معمولاً در نماهای نیمه‌دور و دور تصویر شده‌اند تا در ارتباط با دیگر عناصر محیط درک شوند. در این فیلم خیلی از اوقات دوربین ما را با نگاه خیرهٔ مازیار، شخصیت اصلی مرد، همراه می‌کند تا علاقهٔ او به رزا درک شود. بارزترین نمونهٔ آن، زمانی است که مازیار راه‌رفتن رزا را به مادرش نشان می‌دهد و در صحنه‌ای آهسته دورشدن رزا دیده می‌شود؛ درحالی‌که توصیف مازیار از حرکت او در پس‌زمینه شنیده می‌شود. در سطح تماشاگر، در بیننده به‌کرات نگاه ترحم‌آمیز شکل می‌گیرد: به همسر تیمسار در ابتدای فیلم، به تاجی که قربانی شهوت تیمسار شده و به رزا که ۱۸ سال با دروغ زندگی کرده و نمی‌دانسته که در حقیقت دختر چه کسی است. دیگری نگاه ملامتگر تماشاگر به زن تیمسار است که یک بار هنگامی که او فرزندش را برای در امان بودن به خارج از کشور می‌فرستد و بار دیگر، برای پنهان‌کردن حقیقت از رزا و پسرش شکل می‌گیرد. هردوی این نگاه‌ها در دستهٔ نگاه‌های خودبرتربینانه قرار می‌گیرند.

آرایش غلیظ (۱۳۹۲): در سطح درون‌روایتی در فیلم سه نوع نگاه به لادن، شخصیت اصلی زن، وجود دارد: یکی نگاه خیرهٔ مردانه که حاکی‌از میل و شهوت است، دیگری نگاه ملامتگر و درنهایت نگاه سوءاستفاده‌گر. نگاه حاکی‌از میل و شهوت در دستهٔ نگاه‌های مشتاقانه، نگاه ملامتگر در دستهٔ نگاه‌های خودبرتربینانه و نگاه سوءاستفاده‌گر در دستهٔ نگاه‌های قدرت‌محور قرار می‌گیرد. در سطح دوربین، نماهای دونفرهٔ زیادی وجود دارد که معمولاً به‌صورت متوسط یا نیمه‌دور هستند تا زبان بدن شخصیت‌ها به یکدیگر به‌خوبی خوانده

https://doi.org/10.22108/srspi.2025.145248.2116

شود. لادن در نماهای نیمه‌نزدیک و نزدیک به تصویر کشیده شده است و حتی در نمایی بسته، آرایش‌کردن او مشاهده می‌شود؛ درنهایت هم، فیلم با نمایی نزدیک از چهرهٔ او پایان می‌یابد. باتوجه‌به زیبایی بازیگر، این می‌تواند بستری برای ایجاد نگاه خیرهٔ مردانه، به‌صورت زیبابین و ابزاری باشد. باتوجه‌به سطح دوربین یکی از نگاه‌های اصلی در سطح تماشاگر نگاه زیبابین است؛ بااین‌وجود، شخصیت لادن در فیلم دوست‌داشتنی نیست. رفتارهای او بسیار رقت‌انگیز است و بیننده احتمالاً به او ترحم خواهد کرد؛ علاوه‌براین، احتمالاً نگاهی ملامتگر نیز به او شکل می‌گیرد که هردوی این نگاه‌ها، خودبرتربینانه محسوب می‌شوند.

دهلیز (۱۳۹۲): از یک‌سو در سطح درون‌روایتی، نگاه غالب در این فیلم، نگاه شرمسارانه است که در دستهٔ نگاه‌های مستأصل قرار می‌گیرد. از طرفی دیگر، از سوی بهزاد، شخصیت مرد اصلی فیلم، نگاه‌های مهربان و با میل و علاقه و همچنین نگاه نگران به شیوا، همسرش، دیده می‌شود. در سطح دوربین، شیوا معمولاً در نماهای نیمه‌دور و دور دیده می‌شود و بیشتر رابطهٔ او با فرزندش مدنظر است؛ بااین‌وجود، هنگامی که نیاز بوده تا حالت صورت او درک شود و ارتباط نزدیک‌تری با او برقرار شود، از نماهای نیمه‌نزدیک و متوسط استفاده شده است؛ بنابراین، دوربین بستر خاصی برای ایجاد نگاه خیرهٔ مردانه فراهم نمی‌کند. در سطح تماشاگر، نگاه غالب در فیلم ترحم‌آمیز است؛ اما این بار بیننده با آنکه به شیوا ترحم می‌کند، برای او احترام نیز قائل است. شخصیت شیوا، شخصیتی مبارز است و می‌توان در او مشخصات یک قهرمان را یافت و زنان قادر خواهند بود تا در طول فیلم با او همذات‌پنداری کنند. مردان نیز حتی اگر موفق به همذات‌پنداری نشوند، به او علاوه‌بر ترحم، نگاهی با احترام نیز خواهند داشت.

دوران عاشقی (۱۳۹۳): در این فیلم چند نوع نگاه به شخصیت‌های زن دیده می‌شود: ۱. نگاه با میل و علاقه، ۲. نگاه محافظت‌گر، ۳. نگاه ملامتگر، ٤. نگاه خشمگین، ۵. نگاه شرمسارانه، ٦. نگاه از موضع قدرت و ۷. نگاه پدرانه. در سطح دوربین، فیلم با نمایی بسته از چشمان بیتا، شخصیت اصلی زن فیلم، شروع می شود و به پایان می‌رسد. استفاده از چنین نمایی برای تأکید بر اهمیت و محوری‌بودن شخصیت بیتا از همان اول داستان است. در فیلم از نماهای دونفرهٔ مختلفی استفاده شده تا زبان بدن شخصیت‌ها را در ارتباط با یکدیگر نمایش دهد. بیتا در نماهای نزدیک و نیمه‌نزدیک زیادی نشان داده می‌شود تا بیننده بتواند حالت چهرهٔ او را به‌خوبی مشاهده کند و همچنین تأکیدی است بر نقش محوری بیتا. در سطح تماشاگر، بینندهٔ مرد احتمالاً به بیتا نگاهی ترحم‌آمیز خواهد داشت. این نگاه ممکن است حتی رنگی از ملامت نیز به خود بگیرد و بیننده او را به اهمال در رابطه با زندگی زناشویی‌اش متهم کند. او همچنین به میترا نیز نگاهی ترحم‌آمیز خواهد داشت؛ زیرا ناخواسته نفر سوم رابطه‌ای شده و در این میان به او تهمت خیانت نیز زده شده است؛ اما زنان احتمالا با بیتا همذات‌پنداری خواهند کرد. او گرچه درگیر بحران است، ولی شخصیتی قوی و موفق دارد که فرد می‌تواند خود را به‌جای او بگذارد؛ بنابراین، علاوه‌بر نگاه ترحم‌آمیز، نگاه احترام‌آمیز به بیتا نیز دیده می‌شود. اما در رابطه با میترا، زنان بیشتر ممکن است که او را ملامت کنند؛ زیرا او مخل رابطه‌ای زناشویی شده و بعد از باخبرشدن از تأهل حمید، همچنان این رابطه را ادامه داده است.

مجرد ٤٠ ساله (۱۳۹۳): در این فیلم چند نوع نگاه خیره ازسوی شخصیت‌های مرد به زن وجود دارد: ۱. نگاه مالکانه، ۲. نگاه با میل و علاقه، ۳. نگاه سوءاستفاده‌گر، ٤. نگاه ملامتگر و ۵. نگاه پدرانه. در اولین نمایی که نرگس، شخصیت اصلی زن فیلم، دیده می‌شود، او در نمایی دور درحال سخنرانی است. او بر روی خط یک‌سوم قرار گرفته و عناصر بصری فضا که همایشی ضدمرد را نشان می‌دهد، بیننده را با نرگس آشنا می‌کند. در فیلم، نرگس معمولاً در نماهای متوسط و

https://doi.org/10.22108/srspi.2025.145248.2116

نیمه‌دور دیده می‌شود تا ارتباط او با عناصر دیگر و همچنین با دیگر شخصیت‌ها دیده شود. معمولاً این نماها به‌صورت نماهای دونفره هستند و گاه شکل نمادین به خود می‌گیرند. در این فیلم تماشاگر چند نوع نگاه به زنان دارد: یکی نگاه کمیک است؛ زیرا نرگس، شخصیتی کاریکاتوروار با ویژگی‌هایی غیرواقعی است که برای به خنده درآوردن مخاطب این‌گونه طراحی شده است. همچنین، نگاهی تمسخرآمیز و تحقیرآمیز به زنان وجود دارد که نمونهٔ آن نگاهی است که به زنان کارمند بیمارستان وجود دارد. آن‌ها ابروهایشان را برنمی‌دارند، «سبیل» دارند و با استانداردهای زیبایی رایج سازگاری ندارند. همچنین فیلم، زن مستقل و موفق را به‌صورت شخصیتی غیرمنطقی و احساسی به تصویر می‌کشد که خیلی ساده گول می‌خورد. این شخصیت درنهایت از تمام معیارهایش برای ازدواج دست می‌کشد که نشان از سست‌عنصری او نیز دارد؛ بنابراین، نگاه غالب به زنان در این فیلم، نگاهی منفی است و نگاه خیرهٔ مردانه، شکل تمسخرآمیز و تحقیرآمیز به خود گرفته است.

مستانه (۱۳۹۳): در این فیلم احتمالاً شدیدترین نگاه خیره از میان حجم نمونه دیده می‌شود. خسرو، شخصیت اصلی مرد، به مستانه، شخصیت اصلی زن، نگاه خیره‌ای مملو از میل و شهوت دارد. نگاه او همچنین نگاهی مالکانه است و نمی‌تواند بپذیرد که مستانه از فرد دیگری خوشش می‌آید. در فیلم همچنین نگاه تحقیرآمیز و از موضع قدرت وکیل خسرو به مستانه دیده می‌شود. فیلم با نمایی نزدیک از چهرهٔ مستانه شروع می‌شود. چهرهٔ او دوسوم تصویر را اشغال کرده و پس‌زمینه مشخص نیست؛ بنابراین، همان‌طور که فیلم هم نام مستانه را بر خود دارد، تمام تلاش صورت گرفته است تا بیننده بر مستانه تمرکز و با او ارتباط برقرار کند. مستانه در فیلم بسته به اقتضای موقعیت در نماهای نزدیک یا دور نمایش داده می‌شود تا بتوان حالت چهره و جراحت صورت یا زبان بدن او را به‌خوبی مشاهده کرد. در این فیلم، نگاه تماشاگر به زن با احترام است. گرچه برای مستانه اتفاق فجیعی می‌افتد و ترحم بیننده برانگیخته می‌شود، اما تلاش و کوشش او برای گرفتن حقش و دفاع از آن، احترام را در بیننده برمی‌انگیزد. احتمالاً در این فیلم نه‌تنها زنان، بلکه مردان نیز با مستانه که شخصیت اصلی فیلم است، همذات‌پنداری خواهند کرد.

نیمه شب اتفاق افتاد (۱۳۹٤): در این فیلم انواعی از نگاه میان شخصیت‌های مرد به زن وجود دارد: ۱. نگاه مالکانه، ۲. نگاه با میل و علاقه، ۳. نگاه ملامتگر که نگاهی خودبرتربینانه است و ٤. نگاه ترحم‌آمیز که آن هم نگاهی خودبرتربینانه است. در این فیلم، معمولاً قاعدهٔ یک‌سوم رعایت شده است و زیبا بر روی خط یک‌سوم نما قرار می‌گیرد تا تأکید بر روی او صورت گیرد. او معمولاً در نماهای متوسط به تصویر کشیده شده است تا ارتباط او با محیط اطرافش نیز درک شود؛ بااین‌وجود درصورت لزوم از نمای نزدیک نیز برای درک حالات صورت زیبا نیز استفاده شده است. حرکت جالبی که در این فیلم دیده می‌شود، حرکت دورانی دوربین به دور زیبا در دقایق رو به پایان فیلم است. این تکنیک به‌خوبی حس سرگشتگی را القا می‌کند. شخصیت اصلی زن در این فیلم، شخصیتی ترحم‌برانگیز است و بیننده خواه‌وناخواه به او ترحم خواهد کرد؛ بااین‌وجود، فیلم به‌گونه‌ای طراحی شده است که ارتباطی قوی میان زیبا و بیننده به وجود آید و احتمالاً حتی تماشاگران مرد نیز همذات‌پنداری با او را تجربه خواهند کرد. نگاه دیگری که تماشاگر به شخصیت اصلی زن دارد، نگاه زیبابین است. در فیلم بر زیبایی چهرهٔ زیبا به‌کرات تأکید شده است که این در نوع خود امر جدیدی است که از هنرپیشه‌ای میان‌سال برای جلب نگاه زیبابین استفاده شود.

دختر (۱۳۹٤): در این فیلم سه نوع نگاه از احمد، شخصیت اصلی مرد فیلم، به دخترش، ستاره و همچنین به خواهرش مشاهده می‌شود: ۱. نگاه مالکانه که در دستهٔ نگاه‌های قدرت‌محور قرار می‌گیرد، ۲. نگاه محافظت‌گر که نگاهی حامیانه است و ۳. نگاه خودبرتربینانه. فیلم با نمایی

https://doi.org/10.22108/srspi.2025.145248.2116

نیمه‌نزدیک از روی شانهٔ ستاره آغاز می‌شود که بیننده هنوز نمی‌داند یکی از شخصیت‌های اصلی فیلم است. پشت سر، ستاره حدود یک‌سوم تصویر را گرفته است، اما چهره‌اش دیده نمی‌شود. پس از اتمام تیتراژ، نمایی از دست‌های ستاره دیده می‌شود که مشغول لاک‌زدن است. سپس نمایی نیمه‌نزدیک از چهرهٔ او دیده می‌شود. در طول فیلم، ستاره معمولاً در نماهای نیمه‌نزدیک نمایش داده می‌شود و تأکید دوربین بر حالات صورت او است. نماهایی که پدر ستاره و عمه‌اش را نشان می‌دهد، معمولاً نماهایی دونفره‌اند که کمک می‌کنند حالت و زبان بدن آن دو به یکدیگر به‌خوبی درک شود. شخصیت‌های زن اصلی این فیلم، هردو وضعیتی ترحم‌برانگیز دارند. یکی در بند تحکم پدرش و دیگری قربانی شرایط شده است؛ بنابراین، بیننده به آن‌ها نگاهی ترحم‌برانگیز خواهد داشت؛ اما این دو شخصیت، هردو در تلاش هستند تا بر وضعیت نامساعدی غلبه کنند که در آن گرفتارند؛ بنابراین، نگاهی با احترام نیز ازجانب تماشاگر به شخصیت‌ها وجود دارد.

آذر (۱۳۹۵): در این فیلم چندین نوع نگاه ازسوی شخصیت‌های مرد به زن وجود دارد: ۱. نگاه با میل و علاقه، ۲. نگاه مالکانه، ۳. نگاه حقیرانه‌جانب، ٤. نگاه ملامتگر، ٥. نگاه ملتمسانه، ٦. نگاه شرمسارانه، ۷. نگاه دوستانه، ۸. نگاه خشمگین و ۹. نگاه کنترلگر. نگاه‌های ملامتگر و حقیرانه‌جانب در دستهٔ نگاه‌های خودبرتربینانه قرار دارند. نگاه‌های ملتمسانه و شرمسارانه، نگاه‌هایی مستأصل محسوب می‌شوند و نگاه‌های خشمگین و کنترلگر در دستهٔ نگاه‌های قدرت‌محور طبقه‌بندی می‌شوند. آذر در این فیلم معمولاً در نماهای متوسط به تصویر کشیده شده است. بازیگر نقش او، نیکی کریمی است که از استانداردهای زیبایی ایرانی برخوردار است؛ بااین‌وجود، در فیلم نمای نزدیک از چهرهٔ او مشاهده نمی‌شود و حتی نماهای نیمه‌نزدیک نیز از حالت معمول دورترند و به نمای متوسط نزدیک‌اند؛ بنابراین، می‌توان گفت که تلاش شده تا از استفادهٔ ابزاری و تقلیل آذر به ابژه‌ای زیبا جلوگیری به عمل آید. نگاه تماشاگر به آذر در فیلم، نگاهی بااحترام است. آذر گرچه در شرایط ترحم‌برانگیزی قرار می‌گیرد، شخصیت قوی او مانع از ترحم بیننده به او می‌شود و همذات‌پنداری بیننده با او را تقویت می‌کند. آذر ویژگی‌های یک قهرمان را دارا است. با آنکه شرایط ناگواری برای او رقم می‌خورد، او با روحیه‌ای جنگجو به رویارویی با مشکلات می‌رود؛ بنابراین، بینندگان تمایل خواهند داشت تا با او همذات‌پنداری کنند.

خانهٔ کاغذی (۱۳۹۵): در این فیلم انواع نگاه ازسوی شخصیت‌های مختلف مشاهده می‌شود. این نگاه‌ها عبارت‌اند از: ۱. نگاه ملامتگر، ۲. نگاه خشمگین، ۳. نگاه پدرانه، ٤. نگاه نگران، ٥. نگاه مالکانه و ٦. نگاه با میل و علاقه. در این فیلم، شخصیت‌ها در نماهای دونفرهٔ زیادی دیده می‌شوند و آن‌ها در ارتباط با یکدیگر معنی می‌یابند. همچنین، از نماهای نمادین نیز در این فیلم استفاده شده است. گاهی دوربین درصدد برمی‌آید تا دید امیرعلی، شخصیت اصلی مرد، را اتخاذ کند تا زیبایی مینو، عشق قدیمی‌اش، بر بیننده آشکار شود و با او همدلی بیشتری احساس کند. همچنین در این فیلم نمایی خیلی دور مشاهده می‌شود که کمتر در فیلم‌ها دیده می‌شود و صحنهٔ حمله به سارا، دختر امیرعلی، به‌صورت خیلی دور فیلم‌برداری شده است تا بیننده تنهایی و بی‌پناهی او را بهتر درک کند. در این فیلم نیز، با آنکه سارا در موقعیتی ترحم‌برانگیز قرار می‌گیرد، تماشاگر به او، نگاهی با احترام دارد. او زنی مبارز است که تلاش می‌کند برای حقیقت بجنگد. همچنین، قالب‌های سنتی زنانه را پس می‌زند و اولویت‌های مخصوص به خود را در زندگی دارد. بیننده، با او و نیز با امیرعلی همذات‌پنداری خواهد کرد؛ زیرا هردو خصوصیات یک قهرمان را دارند؛ هردو عقب‌نشینی نکرده و در راه افشای حقیقت پایداری می‌کنند.

تگزاس (۱۳۹٦): در این فیلم چند نوع نگاه میان شخصیت‌ها وجود دارد: نگاه باعلاقه، نگاه نگران، نگاه محافظت‌گر و نگاه با ترس. در فیلم، آلیس، شخصیت اصلی

https://doi.org/10.22108/srspi.2025.145248.2116

زن، معمولاً در نماهای نزدیک و نیمه‌نزدیک به نمایش درمی‌آید تا بر زیبایی او که مطابق استانداردهای ایرانی است، تأکید شود. همچنین درمقابل، تصویر لارا که زنی سیاه‌پوست است، به‌گونه‌ای طراحی شده که زشت‌بودن او را به بیننده القا کند. در این فیلم، تماشاگر انواع مختلفی از نگاه را به زنان تجربه می‌کند. نگاه تمسخرآمیز و نژادپرستانهٔ تماشاگر به لارا دیده می‌شود. فیلم به‌گونه‌ای طراحی شده که شخصیت او مایهٔ خنده و تمسخر تماشاگر باشد که این ریشه در نگاه نژادپرستانه و اروپامحور غالب در ایران دارد. شخصیت آلیس، اصولاً برای جلب نگاه خیرهٔ تماشاگر طراحی شده است. او که استانداردهای زیبایی اروپامحور ایرانیان را داراست، به‌عنوان ابزاری برای جذب تماشاگر به سینما به کار رفته که چنین رویکردی در سینمای ایران بسیار رایج شده است. در آخر نگاه ترحم‌آمیز بیننده به آلیس وجود دارد. او گرفتار دردسری شده که به‌تنهایی نمی‌تواند از پس آن برآید و در آخر ساسان و دوستانش او را نجات می‌دهند تا از این طریق، ایرانیان نیز به‌عنوان قهرمان معرفی شوند.

متری شیش و نیم (۱۳۹۷): در فیلم نگاه صمد، شخصیت اصلی مرد، به زنان نگاهی تحقیرآمیز و از موضع قدرت است. در سطح دوربین، مهم‌ترین صحنهٔ فیلم با حضور زنان، صحنهٔ بازجویی صمد از الهام است. ترکیب‌بندی نماها در این سکانس به‌گونه‌ای است که تسلط صمد بر الهام را به‌خوبی نشان می‌دهد؛ بااین‌وجود، الهام در نماهای نزدیک نیز مشاهده می‌شود تا درماندگی هویدا در چهره‌اش به‌خوبی دیده شود. همچنین نمای نزدیک دونفره دیده می‌شود که در آن صمد، الهام را تهدید می‌کند. زنان در این فیلم نقش بسیار کمی دارند که در همان مقیاس هم نگاه تماشاگر به آن‌ها، نگاهی تماماً ترحم‌آمیز است. زنان در فیلم همیشه درحال گریه و زاری هستند و شخصیت‌هایی ضعیف دارند. همسر مرد موادفروش زنی قربانی بزهکاری شوهرش است و الهام به دلیل ترس از تهدیدهای صمد، محل اختفای نامزد سابقش را لو می‌دهد. در فیلم زنی برای همذات‌پنداری وجود ندارد و صمد نیز شخصیتی دوست‌داشتنی نیست و در کمال تعجب بیننده احتمالاً با ناصر خاکزاد که مجرم است، همذات‌پنداری خواهد کرد.

تی‌تی (۱۳۹۹): در این فیلم لنواعی از نگاه ازسوی شخصیت‌های ابراهیم و امیرساسان که نامزد تی‌تی است، به تی‌تی، شخصیت اصلی زن فیلم، دیده می‌شود که عبارت‌اند از: ۱. نگاه متعجب، ۲. نگاه تحقیرآمیز، ۳. نگاه بی‌اعتنا، ٤. نگاه مهربان، ٥. نگاه محافظت‌گر، ٦. نگاه دوستانه، ۷. نگاه با میل و علاقه و ۸. نگاه مالکلنه. در سطح دوربین، تی‌تی در نماهای نزدیک زیادی نمایش داده می‌شود. این علاوه‌بر نمایش زیبایی او، به ایجاد ارتباطی عمیق‌تر بین او و بیننده کمک می‌کند. از نماهای دونفره برای نمایش روابط میان شخصیت‌ها به‌خوبی بهره گرفته شده است. معمولاً این نماها به‌گونه‌ای هستند که تسلط امیرساسان را بر تی‌تی نمایش می‌دهند. نگاه تماشاگر در این فیلم نگاهی شگفت‌زده است؛ هرچند این شگفتی حسی مثبت دارد. تی‌تی شخصیتی عجیب و غریب است، اما سادگی و صداقت خاصی دارد که او را بسیار دوست‌داشتنی ساخته است. بینندگان، چه زن و چه مرد با او همذات‌پنداری نخواهند کرد، اما به او حسی مثبت خواهند داشت. بازیگر نقش تی‌تی استانداردهای زیبایی ایرانی را داراست و از او معمولاً برای جلب مخاطب به سینما استفاده می‌شود؛ اما در این فیلم شخصیت تی‌تی آنقدر خاص و پررنگ است که زیبایی او در درجه‌های بعد از شخصیت و بازی خوب او قرار می‌گیرد؛ بنابراین، چندان استفادهٔ ابزاری‌ای صورت نگرفته است.

براین‌اساس، در سینمای دههٔ نود ایران انواعی از نگاه خیرهٔ مردانه مشاهده می‌شود. این نگاه‌ها می‌توانست میان شخصیت‌های فیلم، ازسوی دوربین یا ازسوی تماشاگر اتفاق بیفتد که در ادامه هریک به‌طور جداگانه بررسی خواهند شد.

https://doi.org/10.22108/srspi.2025.145248.2116

جدول ۲- انواع نگاه‌های خیرهٔ مردانهٔ درون‌روایتی استخراج‌شده از فیلم‌های دههٔ ۱۳۹۰

Table 2- Types of diegetic male gazes extracted from 1390s films

نوع نگاه	ویژگی احساسی و روانی	تعریف تحلیلی و نظری	طبقه‌بندی در چارچوب مالوی	تأثیر روایی	نمونه فیلم
مشتاقانه	میل، زیبایی‌دوستی، ستایش، حسرت	تقلیل زن به ابژهٔ میل و جذابیت عاشقانه	نظربازانه	شکل‌گیری روابط عاطفی	آرایش غلیظ
حامیانه	مهربانی، حمایت، نگرانی، نگاه پدرانه	تلقی زن به‌عنوان موجود آسیب‌پذیر	بت‌وارانه	ساختار پشتیبانی مردانه	دختر
مستأصل	ترس، شرمساری، التماس	موضع ضعف مرد در برابر زن	فاقد طبقه‌بندی	نشان‌دادن پیچیدگی یا شکست	دهلیز
خودبرتربینانه	فخرفروشی، تحقیر، حق‌به‌جانب، ملامت، تمسخر	برتری مرد به زن ازنظر اخلاقی/عقلی	بت‌وارانه	تقویت سلسله‌مراتب جنسیتی	رسوایی
قدرت‌محور	سوءاستفاده، کنترل، خشم، مالکیت، تهدید	استفاده از قدرت برای سلطه بر زن	بت‌وارانه	نمایش کنترل و خشونت	به‌خاطر پونه
متعجب	شگفتی، ناباوری، کنجکاوی	زن به‌عنوان امر ناشناخته یا غریب	نظربازانه	لحظه‌های کشف یا چرخش روایت	تی‌تی

جدول ۳- انواع نگاه‌های خیرهٔ مردانهٔ دوربین استخراج‌شده از فیلم‌های دههٔ ۱۳۹۰

Table 3- Types of camera's male gazes extracted from 1390s films

نوع نگاه	ویژگی سینمایی	هدف تصویربرداری	تأثیر بر مخاطب	جایگاه در نظریهٔ مالوی	نمونه فیلم
همذات‌پندارانه	نماهای بسته از چهره، نمایش احساسات	برقراری ارتباط انسانی	تحریک همدلی	فاصله گرفته از نگاه خیره	دهلیز
ارتباطی	تمرکز بر حالات	تقویت پیوند احساسی بین تماشاگر و شخصیت	نزدیکی به شخصیت	متغیر بسته به قاب‌بندی	به‌خاطر پونه
نمادین	استفاده از عناصر بصری برای بیان مفاهیم	بازنمایی استعاری	تفکربرانگیز	وابسته به مضمون صحنه	رسوایی
سلطه‌گرانه	تمرکز بر بدن و یا زیبایی‌شناسی جنسی	تقلیل زن به ابژهٔ بصری	شیءانگاری	نظربازانه یا بت‌وارانه	آرایش غلیظ

جدول ٤- انواع نگاه‌های خیرهٔ مردانهٔ تماشاگر استخراج‌شده از فیلم‌های دههٔ ۱۳۹۰

Table 4- Types of spectator's male gazes extracted from 1390s films

نوع نگاه	منشأ نگاه	تعریف احساسی و تحلیلی	طبقه‌بندی در چارچوب مالوی	تأثیر اجتماعی	نمونه فیلم
خنثی	روایت‌محور	همراه با احترام یا بی‌احساسی	خارج از چارچوب مالوی	مشاهده بدون داوری	خانهٔ کاغذی
ابزاری	زیبایی‌محور	لذت بصری، شیءانگاری	نظربازانه	تقویت کلیشه‌های جنسی	تگزاس
خودبرتربینانه	داوری‌محور	تحقیر، تمسخر، ترحم	بت‌وارانه	ایجاد فاصله و عدم همدلی	دختر

نگاه خیرهٔ درون‌روایتی: نگاه درون‌روایتی، نگاهی است که بین شخصیت‌های فیلم رد و بدل می‌شود. در این پژوهش، به‌طور خاص نگاه شخصیت‌های مرد به زن بررسی شده است. در فیلم‌های دههٔ نود، انواع مختلفی از این نگاه خیره مشاهده

https://doi.org/10.22108/srspi.2025.145248.2116

می‌شود که این نگاه‌ها را می‌توان به ٦ دسته تقسیم کرد. این ٦ دسته عبارت‌اند از: ۱. نگاه مشتاقانه، ۲. نگاه حامیانه، ۳. نگاه مستأصل، ٤. نگاه خودبرتربینانه، ۵. نگاه قدرت‌محور و ٦. نگاه متعجب.

نگاه مشتاقانه، اشتیاق صاحب نگاه را به ابژه در خود نهفته است. این نگاه شامل نگاه‌های با میل و علاقه، زیبابین، ستایشگر و حسرت‌آلود می‌شود و معمولاً زمانی در فیلم مشاهده می‌شود که ماجرایی عاشقانه در جریان است. در زبان مالوی این نگاه، نگاهی نظربازانه به شمار می‌رود که در آن زن به ابژهٔ نگاه زیبابین و شهوانی صاحب نگاه تقلیل می‌یابد.

نگاه حامیانه شامل نگاه‌هایی است که محافظت و حمایت صاحب نگاه را به ابژهٔ نگاه نشان می‌دهد؛ مثل نگاه پدرانه، نگاه محافظت‌گر، نگاه نگران و نگاه مهربان. این نوع نگاه همیشه نگاهی منفی نیست، اما در آن، صاحب نگاه به‌طور تقریباً نامحسوس خود را برتر از ابژه می‌داند و او را موجود ضعیفی می‌بیند که نیاز به حمایت و کمک دارد. این نگاه در زبان مالوی نگاهی بت‌وارانه است.

نگاه مستأصل مربوط به زمانی است که صاحب نگاه در مقایسه با ابژهٔ آن در موضع ضعف قرار دارد. نگاه با ترس، نگاه شرمسارانه، نگاه ملتمسانه و خود نگاه مستأصل در این دسته قرار می‌گیرند. این نوع نگاه در چارچوب مالوی مدنظر قرار داده نشده است.

نگاه خودبرتربینانه هنگامی است که صاحب نگاه خود را بزرگ‌تر، عاقل‌تر و بهتر از ابژهٔ نگاه می‌داند. این دسته نگاه‌ها شامل نگاه بی‌حوصله، ملامتگر، تحقیرآمیز، حقیرآمیز، حقیرجانب، فخرفروشانه و تمسخرآمیز است. این نگاه نیز در چارچوب فکری مالوی نگاهی بت‌وارانه است.

نگاه قدرت‌محور نگاهی است که در آن صاحب نگاه در مقایسه با ابژهٔ آن در موضع قدرت است و می‌تواند از این قدرت ضد او استفاده کند. نگاه‌هایی مثل نگاه سوءاستفاده‌گر، شکاکانه، موذیانه، از موضع قدرت، کنترلگر، خشمگین، مالکانه و درنهایت نگاه تهدیدآمیز در این دسته قرار می‌گیرند. این نگاه نیز در طبقه‌بندی مالوی نگاهی بت‌وارانه محسوب می‌شود که زن به علت اختگی شایستهٔ تنبیه دانسته می‌شود.

نگاه متعجب نگاهی است که در آن فرد ابژهٔ نگاهش را درک نمی‌کند که می‌تواند با احساسی مثبت یا منفی همراه باشد. نگاه شگفت‌زده و نگاه ناباورانه در این دسته جای می‌گیرند. این نگاه نیز در دستهٔ نگاه نظربازانه قرار می‌گیرد و صاحب آن کنجکاو است تا موضوع نگاه را درک کند.

نگاه خیرهٔ دوربین: همان‌طور که در بخش‌های قبلی توضیح داده شد، منظور از نگاه خیرهٔ دوربین، بررسی استفاده از تکنیک‌های تصویربرداری در جهت ایجاد همذات‌پنداری یا تقلیل شخصیت‌ها به ابژهٔ نگاه است. در فیلم‌های این دهه، زنان در انواع نماهای دور و نزدیک دیده می‌شوند. برخلاف قوانین تصویب‌شده در اوایل انقلاب و تصور پژوهشگران غربی که بر پایهٔ این قوانین بنا شده، دیگر این‌گونه نیست که زنان تنها در نماهای دور و عاری از هرگونه جلب توجه دیده شوند. زنان در فیلم‌های این دوره در نماهای نیمه‌نزدیک و نزدیک زیادی تصویربرداری شده‌اند و حتی نماهای بسته از چشم‌ها یا دیگر اعضای بدن آن‌ها به‌طور خاص دیده می‌شود.

همچنین بررسی شد که به‌وسیلهٔ تکنیک‌های فیلم‌برداری، سعی شده است تا چه احساساتی در تماشاگر در رابطه با شخصیت‌های زن فیلم‌ها به وجود بیاید. برخلاف تصور قانون‌گذاران دههٔ شصت، استفاده از نماهای نزدیک و نیمه‌نزدیک به برقراری ارتباطی محکم‌تر و همدلی بیشتر با شخصیت کمک می‌کند. این نماها به بیننده امکان مشاهدهٔ حالات چهره و احساسات شخصیت داستان را نیز می‌دهد. همچنین در این بخش نماهای نمادین دیده شد که سعی داشتند از خلال عناصر یک نما، موضوعی بزرگ‌تر را بیان کنند. استفاده از شیوه‌های خاص فیلم‌برداری همچنین می‌توانستند نمایانگر میزان تسلط شخصیت‌ها بر یکدیگر باشند؛ برای مثال در نماهای بالا به پایین یا در نماهای روی

https://doi.org/10.22108/srspi.2025.145248.2116

شانه‌ای که شانهٔ فرد بخش بزرگی از تصویر را اشغال می‌کند.

نگاه خیرهٔ تماشاگر: این بخش بررسی می‌کند که باتوجه‌به دو بخش قبلی، در بیننده چه نگاه‌هایی به شخصیت‌های زن می‌تواند به وجود آید. نگاه تماشاگر را می‌توان به چند دستهٔ کلی تقسیم کرد که شامل نگاه خنثی، نگاه ابزاری و نگاه خودبرتربینانه است. نگاه خنثی هنگامی است که تماشاگر خود را در برابر شخصیت فیلم در موضعی فرادست نمی‌بیند یا امکان همذات‌پنداری با او برایش وجود دارد. این نوع نگاه می‌تواند نگاه بااحترام و همچنین نگاه شگفت‌زده را در بر گیرد. نگاه خودبرتربینانه هنگامی است که تماشاگر به‌نحوی خود را بالاتر از شخصیت فیلم حس می‌کند. این نگاه می‌تواند تحقیرآمیز، تمسخرآمیز، نژادپرستانه، ملامتگر و ترحم‌آمیز باشد. نگاه ترحم‌آمیز نگاهی است که بیشترین تکرار را در میان فیلم‌های این دهه داشته است. این نگاه مربوط به زمانی است که شخصیت فیلم به‌گونه‌ای بدبخت است که فرد با او همذات‌پنداری نمی‌کند، بلکه فقط به او حس ترحم دارد. به زبان مالوی این نگاه، نگاهی بت‌وارانه است که در این موارد زن به سبب فقدان قضیب تنبیه می‌شود. حتی در بیشتر فیلم‌هایی که بیننده به شخصیت زن نگاهی با احترام دارد، نگاهش به‌نحوی با ترحم همراه است. نگاه ابزاری هنگامی است که سعی شده از زیبایی بازیگر زن استفاده شود؛ در زبان مالوی همان نگاه نظربازانه است که در آن زن به ابژهٔ نگاه زیبابین مخاطب مرد تقلیل می‌یابد.

نتیجه

پژوهش‌های صورت‌گرفته بر روی نگاه خیرهٔ مردانه در سینمای ایران، بیشتر همان قوانین اوایل انقلاب را مبنا قرار داده‌اند و این باعث نوعی کج‌فهمی در رابطه با سینمای حال حاضر ایران شده است؛ برای مثال مالوی معتقد است که به‌وسیلهٔ قوانین نجابت، نگاه خیرهٔ مردانه به شکل کلاسیک و غربی آن، در سینمای ایران حذف شده است (Mulvey, 2002: 259). او برای چنین ادعایی فیلم‌های کیارستمی را مبنا قرار می‌دهد که کارگردان هنری است و نمی‌تواند نمایندهٔ مناسبی برای کلیت سینمای ایران باشد یا نظریات حمید نفیسی در رابطه با نگاه در سینمای ایران، گرچه موشکافانه و دقیق است، باوجود تغییر در فضای این سینما تغییری نکرده است و جامعیت ندارد. پژوهش سلطانی گرد فرامرزی (۱۳۸۳) که نتیجه گرفته بود بازنمایی زنان به تصویری فمینیستی تغییر کرده است، در رابطه با سینمای دههٔ نود موضوعیت ندارد. در تعداد معدودی فیلم سعی شده بود تا با نگاه خیرهٔ مردانه در سطوح مختلف مقابله شود؛ بااین‌وجود، در بیشتر فیلم‌های این دوره، زنان باز هم نقش‌هایی ترحم‌برانگیز داشتند و قربانی بودند. جمشیدی گوهرریزی در پژوهشی (۱۳۹۸) چنین نتیجه می‌گیرد که در دهه‌های اخیر، زنان در فیلم‌ها محوریت بیشتری داشته‌اند و موضوع گفت‌وگوهای آن‌ها از مسائل پیش‌پاافتاده به موضوعات مهم‌تری مثل نقد شرایط سیاسی و اقتصادی تغییر کرده است؛ بااین‌وجود، زنان باز هم منفعل هستند. این موضوع جای بررسی بیشتری دارد؛ باوجود این‌که زنان در بیشتر فیلم‌های بررسی‌شده در شرایطی ترحم‌برانگیز قرار گرفته بودند، اما در حدود نیمی از این فیلم‌ها زنان منفعل نبودند و برای تغییر شرایط تلاش و مبارزه می‌کردند. در پژوهش آقابابایی (۱۴۰۱) کارکرد زن به‌عنوان عنصر زیبایی‌شناختی مطرح شده است، اما به همین نگاه زیبابین بسنده شده است و بقیهٔ نگاه‌ها مدنظر قرار نگرفته‌اند. این مشکل به‌طور عمومی در سطح جهانی وجود دارد که در بیشتر موارد آنچه از نگاه خیره برداشت می‌شود، نگاه شهوانی و استفاده از جاذبه‌های جنسی زنان برای جلب مخاطب است؛ اما نگاه خیره به این خلاصه نمی‌شود. نگاه‌های خیرهٔ مردانه در سینمای دههٔ نود، در بیشتر موارد به نادیده‌انگاشتن، تقلیل یا سرکوب شخصیت‌های زن منجر شده‌اند؛ زنانی که بیشتر در موضعی آسیب‌پذیر، منفعل یا ترحم‌برانگیز قرار می‌گیرند. این نگاه‌ها فارغ از ماهیت عاشقانه یا قدرت‌محورشان، پیامدهایی

https://doi.org/10.22108/srspi.2025.145248.2116

چون محدودسازی کنشگری زنان، تثبیت نقش قربانی و استمرار سلسله‌مراتب جنسیتی را در روایت‌های سینمایی رقم زده‌اند. نگاه خیرهٔ مردانه شامل هر نوع نگاهی است که مرد را در موضع بالاتری از زن قرار دهد؛ این می‌تولند جنسی یا غیرجنسی باشد و این نوعی مسئلهٔ اجتماعی است که توسط زبان سینمایی برساخته شده است.

منابع فارسی

آقابابایی، ا. (۱٤۰۱). *فیلم و جامعهٔ ایرانی*. دانشگاه اصفهان.

تریسی، س. ج. (۱۳۹٤). *روش‌های تحقیق کیفی* (حسین خنیفر و طاهره منیری شریف، مترجمان). مؤسسهٔ کتاب مهربان نشر.

جمشیدی گوهرریزی، ف. (۱۳۹۸). *دگرگونی هویت اخلاقی زنان در فیلم‌های سینمای ایران از دههٔ شصت تا کنون ۱۳٦٦ تا ۱۳۹۷* [پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه علامه طباطبایی]. گنج.
https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/9a5efa3e9ebbd4804eeb3e2b1f0221e4

خنیفر، ح.، و مسلمی، ن. (۱۳۹۷). *اصول و مبانی روش‌های پژوهش کیفی*. نگاه دانش.

راودراد، ا.، و زندی، م. (۱۳۸۵). تغییرات نقش زن در سینمای ایران. *جهانی رسانه*، (۲)، ۲۳-۵۰.
www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1198777

سلطانی گردفرامرزی، م. (۱۳۸۳). زنان در سینمای ایران. *هنرهای زیبا*، ۹(۲)، ۸۷-۹۸.
www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1016012

فیسک، ج. (۱۳۷٦). فرانوگرایی و تلویزیون (حسام‌الدین آشنا، مترجم). *رسانه*، (۳۱)، ۸-۱۳.
https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/803803/

فیسک، ج. (۱۳۸۰). فرهنگ تلویزیون (مژگان برومند، مترجم). *ارغنون*، (۱۹)، ۱۲۵-۱٤۲.
https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/6537/

کریمی، ج.، قلی‌پور، س.، و هوری، م. (۱٤۰۰). تصویر زن در سینما (تحلیلی بر ده فیلم دههٔ ۱۳۸۰ سینمای ایران). *زن در فرهنگ و هنر*، ۱۳(۲)، ۲۳۱-۲۵۰.
www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1798298

مالوی، ل. (۱۳۸۲). لذت بصری و سینمای روایی (فتاح محمدی، مترجم). *ارغنون*، (۲۳)، ۷۱-۹۰.
www.noormags.ir/view/fa/articlepage/6548

نفیسی، ح. (۱۳۷۹الف). سیمای پنهان حضوری مقتدر: زنان در سینمای بعد از انقلاب. در رز عیسی، و شیلا ویتاکر (ویراستار)، *زندگی و هنر: سینمای نوین ایران* (پروانه فریدی، مترجم) (صص. ٦۵-۹۰). کتاب‌سرا.

نفیسی، ح. (۱۳۷۹ب). سینمای ایران. در عیسی، رز و ویتاکر، شیلا (ویراستار)، *زندگی و هنر: سینمای نوین ایران* (پروانه فریدی، مترجم) (صص. ۱۹-۳٦). کتاب‌سرا.

وایت، پ. (۱۳۸۸). فمینیسم و فیلم. در جان هیل، و پاملا چرچ گیبسون (ویراستار)، *رویکردهای انتقادی در مطالعات فیلم* (علی عامری مهابادی، مترجم) (صص. ۲٤٤-۲۸۱). سوره مهر.

یانکوویچ، م. (۱۳۹۵). نظریهٔ نمایش. در جوآن هالووز، و مارک یانکوویچ (ویراستار)، *نظریهٔ فیلم عامه‌پسند* (پرویز اجلالی، مترجم) (صص. ۱۷۷-۲۱٤). ثالث.

References

Aqababaee, E. (2022). *Film & Iranian Society*. University of Isfahan. [In Persian].

Bellour, R. (1975). Le blocage symbolique. *Communications, 23*, 235-350. https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1360

Derayeh, M. (2010). Depiction of women in Iranian cinema, 1970s to present. *Women's Studies International Forum, 33*(3), 151-158. https://doi.org/10.1016/j.wsif.2009.12.010

Fiske, J. (2001). Television culture (M. Boroumand, Trans.). *Arghanoon, 7*(19), 125-142. [In Persian].

Fiske, J. (1997). Postmodernism and television (H. Ashena, Trans.). *Rasaneh, 8*(3), 8-13. [In Persian].

Ghorbankarimi, M. (2015). *A colorful presence: The evolution of women's representation in Iranian cinema*. New Castle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Hayward, S. (2006). *Cinema Studies: The Key Concepts*. Routledge.

Whitaker (Eds.), *Life and Art: The New Iranian Cinema* (P. Faridi, Trans.) (PP. 19-36). Ketabsara. [In Persian].

Naficy, H. (2000b). Veiled visions/powerful presences: women in post-revolutionary Iranian cinema. In R. Issa, & S. Whitaker (Eds.), *Life and Art: The new iranian cinema* (P. Faridi, Trans.) (PP. 65-90). Ketabsara. [In Persian].

Naficy, H. (2012). *A social history of iranian cinema: Vol. 4. The globalizing era, 1984-2010.* Duke University Press.

Ravadrad, A., & Zandi, M. (2006). Female role changes in the Iranian cinema. *Global Media Journal, 1*(2), 23-50. [In Persian]. www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1198777

Soltani Gordfaramarzi, M. (2004). Women in Iranian cinema. *Honar-Ha-Ye-Ziba, 9*(18), 87-98. [In Persian]. www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1016012

Tracy, S. J. (2015). *Qualitative research methods: Collecting evidence, crafting analysis, communicating impact* (H. Khanifar, & T. Moniri Sharif Trans.). Ketabe Mehraban. [In Persian].

White, P. (2010). *Feminism & Film*. In J. Hill & P. Church Gibson (Eds.), The Oxford Guide to Film Studies, (A. Ameri Mahabadi, Trans.) (PP. 244-281). Sooreh Mehr. [In Persian]

Jamshidi Goharrizi, F. (2020). *Transformation of Women's Moral Identity in Iranian Cinema Films: From the Sixties until Now 1366 to 1397* [Master's Thesis, Allameh Tabataba'I University]. Ganj. [In Persian]. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/9a5efa3e9ebbd4804eeb3e2b1f0221e4

Jancovich, M. (2016). Screen theory. In J. Hollows, & M. Jancovich, (Eds.), *Approaches to Popular Film* (P. Ejlali, Trans.) (PP. 177-214). Sales Publication. [In Persian].

Karimi, J., Gholipoor, S., & Houri, M. (2021). The image of the woman in the cinema (Analysis of ten film of the 80s of Iranian cinema). *Journal of Woman in Culture and Arts, 13*(2), 231-250. [In Persian]. www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1798298

Khanifar, H., & Moslemi, N. (2016). *Qualitative Research Methods*. Negahe Danesh. [In Persian].

Metz, C. (1975). The imaginary signifier. *Screen*, *16*(2), 14-76. https://doi.org/10.1093/screen/16.2.14

Mulvey, L. (2002). *The New Iranian Cinema: Politics, Representation, and Identity* (R. Tapper, Ed.). I.B. Tauris.

Mulvey, L. (2003). Visual pleasure & narrative cinema (F, Mohammadi, Trans.). *Arghanoon, 10*(23), 71-90. [In Persian]. www.noormags.ir/view/fa/articlepage/6548

Naficy, H. (2000a). Iranian cinema. In R. Issa, & S.