Research Letter of Political Science
Winter 2023, Volume XVIII, Number 1, pp.207-252

Research Paper

Political and Social Developments after the Islamic Revolution and its Reflection on the Status of Iranian Women in the Field of Art

Mehri Marabi[1] ***Tahmasb Alipouriani**[2] **Ruholah Bahrami**[3]

1. Ph.D. student, Department of Political Science, Faculty of Social Sciences, Razi University, Kermanshah, Iran
2. Assistant Professor, Department of Political Science, Faculty of Social Sciences, Razi University, Kermanshah, Iran
3. Associate Professor, Department of History, Faculty of Literature and Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran

DOI: 10.22034/ipsa.2023.481
Receive Date: 26 November 2022
Revise Date: 01 February 2023
Accept Date: 26 February 2023

©2021 by the authors, Licensee IPSA, Tehran, Iran. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Extended Abstract

Introduction

Undoubtedly, the component of cultural power, the most fundamental component of the power of the system that emerged from the Islamic Revolution. The religious leaders of the revolution started an all-out effort to establish values and norms based on religious culture. More than any other group, this effort targeted the women's society and the new system tried to show its difference from the previous system by changing the patterns, norms and order governing this field. Among the areas of women's activities that underwent fundamental changes, we can mention the changes in their presence in the modern fields of production and distribution of cultural products, especially cinema and music. Although the position of women in these two fields, due to the role that the political system had defined for them in promoting the Islamic model, at the beginning found a valuable and revolutionary direction, but gradually and under the influence of internal and global changes, they witnessed significant changes and different from the will of the government in We are the situation of women, and the display of these changes can be seen in the field of cinema and music as a reflection of the face of the society

Theoretical Framework

Sociology of art, as a subgroup of the sociology of knowledge, is involved with the construction and social function of art, the relationship between society and art, and the regulations governing them. According to this point of view, the emergence of different artistic styles is not due to the internal evolution and development of art but the result of changes in the social conditions and structure, which borrow their elements from the artist (Alexander, 2018: 2).
Victoria Alexander proposes two different approaches in the sociology of art, i.e., the approach of formation and the approach of reflection. According to the approach of formation, art affects society (Alexander, 2014: 84). However, according to the approach of reflection, the artistic works reflect the existing

* **Corresponding Author:**
Tahmasb Alipouriani, Ph.D.
E-mail: t.alipour@yahoo.com

conditions of the society at the time of creating the artistic work, and indeed the artistic works, like a mirror, reflect the society. Therefore, according to the approach of reflection, the study of artistic works- here the film industry and music-helps to understand the artist's concerns and views, the society, the society's values, the dominant culture, and the interactions among the people, due to the deep relationship with the social background compared to other fields of art (Alexander, 2003: 22).

Political and social backgrounds and their effect on the status of women in the film industry

The film industry, as a reflection of the society, from the very beginning of the establishment of the Islamic Republic of Iran, has attracted the attention of the leaders of the revolution, as a means to consolidate and stabilize the positions of the new regime and the establishment of Islamic culture. The effort to dominate the Islamic culture in the society along with developments such as the revolution and war in the first decade of the Revolution caused fundamental changes in the social status of women. The emphasis on the ideals of the Revolution, the outbreak of the war between Iran and Iraq, and the effort to introduce the Islamic lifestyle and the model of the Islamic woman led to a significant decrease in the presence of women in the field of the film industry in the first decade of the Revolution.

The end of the war, the need to reconstruct the country's economy, preparing the grounds required to attract foreign investment, and immigration, the making the education public (the establishment of Azad and Payam-e-Noor and non-profit Universities), and the media (press, publications, television, the internet, etc.) required a serious and dramatic change and transformation in domestic and foreign policies as well as a change in the status of women in the society. During this period, women could develop their capabilities and social demands and obtain better experiences of working in the film industry due to changes gradually happening in society, and they could use the film industry as a means to make awareness and reflect on the social changes and developments. The process of social and political changes developed more easily in a period known as reforms resulting from the opening of civil society space and emphasis on human and democratic values. In this period, women became the main theme of many movies so a new film industry style as "women's the film industry"; that is, the movies with the main theme of women. In this period, modern women have played roles such as a nurse, journalists, professors, students, and managers, and were involved with acts such as driving, writing, working with computers, and photography, and those who have learned the English language, who have been more involved with educational and political issues rather than housekeeping and having children.

The growing process of women's presence in the film industry and the evolution of this field faced barriers due to the return of fundamentalists to power and the emphasis on cultural engineering. Although during this period and under the influence of new cultural policies the presence of women in the field of film industry production decreased, the social changes desecrated the values such as warriors, war, clergy, and Islamic laws. This resulted from the acceleration of social changes and developments

over the effort to return to the traditional values of the Revolution.

This process of influencing social changes and developments in society and its reflection continued during Rouhani's period of residency as well. A specific feature of the film industry during this period was paying attention to women's issues in the context of violence in the economic and political conditions of society. In general, in this decade attention to family problems was minimized, and was not focused on a specific issue but on the issues in all cultural political, and social areas. The reflection of these issues was accompanied by overt and serious violence, and the movies made during this period tried to involve the audience with the violence they experienced in society. Therefore, even though the official discourse of the government from the very beginning tried to show a woman who was indifferent to consumer culture to become a Muslim fighter to realize the culture of the Revolution and Islamic values, and focus on the family, women with the help of knowledge gained from education and new facilities such as developments in the field of communication and technology that provide them with the lived experience of women in other parts of the world could challenge gender stereotypes against women and their status and show a completely different image of the reality of their presence in the society.

Frequency of women's presence in the field of the film industry after the Islamic Revolution

Year of film production	Production Group	Group of writers	Group of directors	Group of actors	Group of filming	Mise en scene group	Group of makeup artists	Sound group	Editing group	Music	Others	Produced films
1979-1988	12	6	111	986	11	39	70	6	11	6	26	339
1989-1997	96	45	330	2558	34	176	324	48	78	26	75	530
1998-2005	158	49	515	2395	67	332	347	71	105	71	91	507
2006-2013	193	76	686	2055	86	396	365	21	106	7	18	636

Source: Doulatabadi& Davarimoghadam, 2019: 313-326)

Political and social backgrounds and their effects on women's status in the field of music

From the very beginning of the Revolution, music was not allowed by the ruling government due to the negative view of the religious revolutionaries and the jurisprudential beliefs on music prohibition. This ultimately led to the removal of the pre-Revolution music genre including pop, and jazz with western instruments and composition methods, the prohibition of showing the instruments in the national media, the removal of songs with romantic themes, and most importantly, the complete removal of women from the official singing arena.

The prohibition of women's singing, the restrictions posed on women's musicians to perform on the stage, and the illegality of women's dancing led female singers and dancers to follow a different way. Such restrictions were gradually lifted with the beginning of the construction period and the need to accept women in the public. It was partly influenced by Ayatollah Khomeini's fatwa in this field, which allowed activities in the field of music. The legalization of music provided opportunities for

women, and they could participate in group hymns, sing in choirs and music groups, and participate in music and composition training classes. Increased social demands, literacy, public awareness, and the formation of a new middle class created new needs among the young generation after the war, which not only caused serious changes in music but also made the grounds for women's activities in this field. Under the influence of these events, female artists could develop during this period. This gradual development continued during the reforms period. The establishment of the music house, the performance of omen's concerts for women, the establishment of the Yas festival for women, and the allocation of a part of the Fajr music festival to the performance of women were some influential activities in the field of music and music for women in this period. Also, in this period, female singers were allowed to perform for women in specific performance spaces.

The measures started in the field of music and particularly in women's music from the construction period and reached relative stability during the reforms period changed in the fundamentalism period. The changes faced contradictory reactions from the government, which were the result of different reactions to social changes and developments. In this period, it was expected some kind of policy consistency in the field of cultural issues would be predicted on the agenda, but the policies in the field of cultural issues adopted in this period, contrary to what was expected, and missed the required consistency and uniformity. A reason for such inconsistency was the expansion of the Internet and communication networks in the cultural space of society, which forced the political system and the policies governing the art and the film industry to retreat from their positions. Due to the expansion of the Internet and music sites, the Department of Poetry and Music of the Ministry of Culture and Islamic Guidance had to reduce the restrictions and speed up the licensing process for music albums. The growth of Persian-speaking satellite networks and channels outside Iran provided the grounds for women to expand their activities in the field of music. Another example of contradictory policies in the field of women's music is women's solo singing, which is prohibited according to Islamic laws, and women have not been allowed to sing solo for many years. However, this policy was challenged during Rouhani's moderate government. Along with the increased presence of women in the field of music performance on the stage, the criticisms of radical and conservative currents on women's solos and singing and in general their artistic works also increased. Generally speaking, the efforts and activities of women, as 50% of the population of the society, in the field of music and challenging jurisprudential interpretations and rules on this issue indicated deep social changes and developments to present a different presence from the past. These efforts, despite several restrictions, have provided the grounds for women to use facilities in this field.

Conclusion

Artistic works in any society provide a set of information about the social conditions, which need to be understood to find the characteristics of the society. Using the approach of reflection and accepting the theoretical hypothesis that artistic works reflect the existing conditions of the time when they were created, the present study concluded that the type of women's presence in the fields of music and film industry

during four decades after the revolution reflects their status in the social arena, representing serious changes and developments in women's roles and attitudes during these four decades. Presenting the process of these changes on a graph, one side presents the complete removal of women from the field of music, and their small and marginal presence in the field of the film industry, and the other side presents their strong presence in the field of film industry and music despite all restrictions and barriers.

Keywords: Women, Change and Development, Sociology of Art, Cinema, Music, Reflection, Islamic Revolution

References

Azad Aramaki, Taghi, Amir, Armin (2009). "Review the functions of cinema in Iran; Evaluation of the cinema from 1374 to 1385 based on the functional distribution of films". Journal of sociology of art and literature, first year, number 2.

Alexander, Victoria (2013). Sociology of Arts: A description of beautiful and people-friendly forms of arts, Translated by Azam Ravadrad. The institute for authoring, translating and publishing text artworks. Tehran: Sociologists Publications.

Alexsander,Victoria (2003), Sociology of the arts exploring fine and popular forms, melborne & Berlin, Blackwell publishing.

Alexsander,Victoria (2018). Scandal and the Work of Art: The Nude in an Aesthetically Inflected Sociology of the Arts. Goldsmiths, University of London.

Abdulkhani, Lena, Nasrabadi, Mohammad (2013), Representation of the role of women in cinema; Cultural policies in cinema before and after the Islamic revolution. Women and Culture Quarterly. Third year, Number 10.

Asr Azad, Sahar (2000). A phoenix that was born from its own ashes, Farabi Cinema Quarterly, No. 19.

Azimi Dolatabadi, Amir and Saida Davari-Moghadam (2018). "Representation of the presence and role of women in cinema before and after the Islamic revolution". Quarterly Journal of Social Studies and Research in Iran. Volume 8, Number 2.

Alavi, Seyyed Alireza (2000). An introduction to the recognition of halal and haram music. Khuzestan: Academic Jihad Publishing Center.

Alavi, Shadi (2006). Designing Arak Cinematographers' House, Master's Thesis, Gilan University.

Chalenger, Zahra (2016). A study of music policy in Iran. Quarterly magazine of society, culture and media. Sixth year. Number 23.

Fatehi, Mohsen (2013). From Khan Babaei Cinema to Janousi Cinema". Community, Culture, Media Quarterly, No. 13.

Fazli, Nematullah (1995). An introduction to the sociology of art and literature. Social Sciences Quarterly, Volume 4, Number 7 and 8.

Javadi Yeganeh, Mohammad Reza; Hatfi, Hamidah (2007). Covering women in post-Islamic revolution cinema, Journal of Cultural Studies and Communication. Period 4. Number 11.

Khomeini, Ruhollah (1986).Sahifaye Noor. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance.

Kazemi, Elham (2015). The social life of women's vocal music in the last century. Master's thesis. Farabi International Campus University. Supervisor: Dr. Bahman Kazemi.

Kolayi, Elaha and Behbahani, Simin (2010). Women and cultural development, after the Islamic revolution with an emphasis on cinema. Global Media Journal, No. 11. Summer

Maleki, Toka (2010). Iranian music women from myth to today. Tehran: Book of the Sun.

Mottahedeh, Negar (2004).“'Life Is Color!' Toward a Transnational Feminist Analysis of Mohsen Makhmalbaf's Gabbeh”, Signs, núm . 30.

Mozafari, Parmis (2011). Negotiating a Position:Women Musicians and Dancers in Post-Revolution Iran. Submitted in accordance with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy The University of Leeds School of Music January.

Naderi, Nasim (2018). Examining the programs and policies of citizenship rights in the governments of Mahmoud Ahmadinejad and Hassan Rouhani. Master's thesis. Department of Law and Political Science, Yazd University.

Nafisi, Hamid (1996) Iranian cinema, in the life and art of modern Iranian cinema, Roz Isa and Sheila Whittaker, translated by Parvaneh Faridi, Tehran: Sar Kitab.

Mohseni, Bita (2017). A look at the presence of women in post-revolution cinema in Iran; The bright shadows of a presence. Institute of Media, Thought, and Women. Available at http://woman-media.org

Naficy, Hamid (1999).“Veiled vision/powerful presence: women in post-revolutionary Iranian cinema” Life and art the new Iranian cinema, Rose Issa, Sheila Whitaker, National Film Theatre / The British Film Institute.

Niazi, Hale (1999). An introduction to the sociology of image, Farabi Quarterly,

11th volume, number 4.

Nabati Job, Amin (2013). Analyzing the female subject in the discursive space of Iranian cinema after the revolution. Master's thesis of Payam Noor University. Supervisor, Dr. Ahmed Bokharai.

Nazari, Fahima (2017) review of special concerts for women; Opportunities and challenges. Available on the website of the Iranian Sociological Association.

Rawdrad, Azam (2015). "Changes in the role of women in Iranian cinema". Global Media Journal. Number 2.

Rawdrad, Azam (2013). Sociology of cinema and Iranian cinema. Tehran: Tehran University Press.

Robertson, Ronald (2003). "Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad heterogeneidad". Cansancio del Leviatán : problemas políticos de la mundialización. Trotta, Madrid.

Rostgar, Yasser; Agha Babaei, Ehsan; Rasakhi, Zahra (2018). Representation of social issues in Iran's post-Islamic revolution cinema. Strategic studies of Iran's social issues. Eighth year Consecutive number 27. Fourth number.

Sadr, Hamidreza (2002). An introduction to the political history of Iranian cinema 1901-2001. Tehran: Ney Publishing.

Samadzadeh, Mehrdad (December 7, 2015). A look at parts of the history of music in the last 40 years. Available on Radio Zamane.

Student News Agency, April 2014, 397560.

Tajik, Mohammadreza (2012). Formation of identity discourse in Iran. Matin Research Journal. second year. number 7.

Tabnak newspaper, June 5, 2015.

پژوهشنامه علوم سیاسی
زمستان ۱۴۰۱، شماره۱، پیاپی ۶۹، صص ۲۵۲-۲۰۷

تحولات سیاسی و اجتماعی پس از انقلاب اسلامی و بازتاب آن بر وضعیت زنان ایرانی در عرصهٔ هنر

مهری مارابی [۱] *طهماسب علی‌پوریانی [۲] روح‌الله بهرامی [۳]

۱. دانش‌آموخته دکترای گروه علوم سیاسی دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه رازی کرمانشاه، کرمانشاه، ایران

۲. استادیار گروه علوم سیاسی دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه رازی کرمانشاه، کرمانشاه، ایران

۳. دانشیار گروه تاریخ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه رازی کرمانشاه

لینک گزارش نتیجه مشابهت‌یابی: https://hamyab.sinaweb.net/Ci_result/details/62F0F2ABCE4826E9/12%
20.1001.1.1735790.1401.18.1.6.9

چکیده

مطالعهٔ وضعیت زنان در طول چهار دهه پس از انقلاب اسلامی، گواه تغییرات جدی و معناداری در وضعیت و جایگاه آنان در دو سپهر فردی و جمعی است. زنان از فردای انقلاب تا پایان دههٔ چهارم آن، تغییرات عمیقی را در وضعیت خود تجربه کرده‌اند؛ به‌گونه‌ای که این تغییرات، موجب شکل‌گیری الگویی از زن در جامعه شده است که تقریباً با الگوی موردتأیید حاکمیت متفاوت است. دو عرصهٔ سینما و موسیقی، ازجمله عرصه‌هایی هستند که با کمک آن‌ها می‌توان روند این تغییروتحولات را به‌خوبی نشان داد؛ عرصه‌هایی که در طول این چهار دهه توانسته‌اند بازتاب‌دهندهٔ تحولات روی‌داده در وضعیت زنان جامعه باشند؛ بنابراین، پژوهش حاضر در پاسخ به این پرسش که «چه نسبتی بین حضور زنان در عرصهٔ اجتماع با حضور آنان در دو عرصهٔ سینما و موسیقی وجود دارد؟» این فرضیه را مطرح می‌کند که «حضور زنان در عرصهٔ موسیقی و به‌ویژه سینما، بازتاب مستقیم تحولات اجتماعی و سیاسی جامعه است و مطالعه جایگاه زنان در این عرصه‌ها، به‌خوبی نمایانگر تغییرات حضور آنان در عرصهٔ اجتماعی در طول این چهار دهه است». برای بررسی این موضوع، ضمن استفاده از منابع کتابخانه‌ای و روش توصیفی-تحلیلی، از چارچوب نظری جامعه‌شناسی هنر با تأکید بر رویکرد بازتاب ویکتوریا الکساندر استفاده شده است. نتیجهٔ پژوهش نشان می‌دهد که حضور زنان در عرصهٔ سینما (بیشتر) و موسیقی (کمتر) در طول حاکمیت نظام جمهوری اسلامی، دچار تغییرات تدریجی اما عمیقی در دو بُعد کمی و کیفی شده است؛ تغییراتی که ضمن تأثیرپذیری از تحولات داخلی و جهانی، زمینهٔ حضور فراجنسیتی زنان را فراهم کرده است.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۹/۰۵
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۱/۱۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۰۷

نوع مقاله: پژوهشی

واژگان کلیدی:
زنان، تغییروتحول، جامعه‌شناسی هنر، سینما، موسیقی، بازتاب، انقلاب اسلامی

* نویسنده مسئول:
طهماسب علی‌پوریانی
پست الکترونیک: t.alipour@yahoo.com

مقدمه

بی‌تردید، مؤلفهٔ قدرت فرهنگی، بنیادی‌ترین مؤلفهٔ قدرت نظام برآمده از انقلاب اسلامی بود و طبیعت انقلاب و ماهیت مذهبی آن اقتضا می‌کرد که همهٔ مؤلفه‌ها و عرصه‌ها، رنگ فرهنگ دینی به‌خود بگیرند. رهبران مذهبی انقلاب از همان نخستین روزهای استقرار نظام جدید، با نفی جلوه‌ها و نشانه‌های فرهنگ غیرمذهبی حاکم و تلاش برای استقرار ارزش‌ها و هنجارهای مبتنی‌بر فرهنگ مذهبی، تلاش همه‌جانبه‌ای را برای تحقق فرهنگ و ارزش‌های اسلامی در عرصه‌های عمومی و زندگی روزمرهٔ جامعه آغاز کردند (تاجیک، ۱۳۸۲، ۱۵۲). تلاش برای تحمیل سبک زندگی اسلامی، بیش از هر گروهی، زنان را هدف قرار داد و نظام جدید، درصدد برآمد تا از طریق تغییر الگوها، هنجارها، و نظم حاکم بر این حوزه، تفاوت خود را با نظام پیشین به‌نمایش بگذارد. ازجمله این تغییرات می‌توان به حضور زنان در عرصهٔ فرهنگ اشاره کرد. البته با توجه به پیچیدگی و چندلایگی حوزهٔ فرهنگ و زندگی روزمره، امکان ارائهٔ یک برنامهٔ ایجابی، آن‌هم در حوزهٔ پیچیده‌ای چون فرهنگ، وجود نداشت؛ درنتیجه، ناگزیر، سیاست‌ها و اقدامات مرتبط با این عرصه، بیشتر به‌گونه‌ای سلبی نمود می‌یافت. به‌بیان روشن‌تر، با فرض اینکه فرهنگ و سبک زندگی حاکم در دورهٔ پیش از انقلاب، اصولاً فاسد و از نوع «طاغوتی» بوده است، مبارزه با عناصر و جلوه‌های فرهنگ غیرمذهبی در دورهٔ رژیم پیشین در دستورکار سیاست‌گذاران فرهنگی قرار گرفت. البته جلوه‌ها و عناصر فرهنگ غیرمذهبی رژیم پیشین، ابعاد گوناگونی را دربر می‌گرفت و از نظام باورها و اعتقادات تا نمادها و مراسم و آیین‌ها و از الگوی پوشش و معاشرت تا الگوی تفریحات و گذران اوقات فراغت را دربر می‌گرفت؛ اما برخی از این عرصه‌ها، بیشتر و سریع‌تر می‌توانست به میدان مداخلات و سیاست‌گذاری‌های نظام سیاسی تبدیل شود. ازاین‌میان، می‌توان به عرصه‌های مدرن تولید و توزیع محصولات فرهنگی، به‌ویژه سینما و موسیقی، اشاره کرد (دلاوری و قاسمی، ۱۳۹۸، ۱۱۴-۱۱۳). گرچه موقعیت زنان در این دو عرصه، به‌واسطهٔ نقشی که نظام سیاسی در ترویج الگوی اسلامی برایشان تعریف کرده بود، در ابتدا، سمت‌وسویی ارزشی و انقلابی یافت، اما به‌تدریج و تحت تأثیر تغییروتحولات داخلی و جهانی، شاهد تغییرات معنادار و متفاوت با خواست حاکمیت در وضعیت زنان هستیم که نمایش این تغییرات را می‌توان در عرصهٔ سینما و موسیقی، به‌عنوان بازتاب‌دهندهٔ چهرهٔ جامعه، مشاهده کرد. هرچند جایگاه زنان در این هنرها در طول چهار دهه پس از انقلاب، یکسان نیست؛ به‌عنوان‌مثال، زنان در سینما، در مقام

بازیگر، کارگردان، فیلم‌ساز، و منتقد، جایگاه قابل‌توجهی را کسب کرده‌اند، درحالی‌که در حوزهٔ موسیقی ــ به‌طور مشخص، خوانندگی ــ به‌دلیل ممنوعیت پخش صدای زنان، جایگاه به‌نسبت ضعیفی دارند، اما درمجموع می‌توان گفت، امروزه حوزهٔ هنری مانند سایر حوزه‌ها و متأثر از تحولات اجتماعی، دیگر حوزه‌ای تنها مردانه نیست و حضور زنان در بخش‌های مختلف این حوزه، با تغییرات چشمگیری همراه بوده است. انقلاب، جنگ، مهاجرت، عمومیت یافتن آموزش (به‌ویژه آموزش عالی)، گسترش فناوری ارتباطات و نیز گسترش رسانه‌ها، عوامل مهمی بوده‌اند که در ورود زنان به اجتماع و حضور آنان در عرصهٔ فرهنگ و هنر، نقش تعیین‌کننده‌ای داشته‌اند.

پژوهش حاضر با تمرکز بر متغیر مستقل جامعه و به‌منظور فهم تغییروتحولاتی که در طول چهار دهه پس از انقلاب در وضعیت و جایگاه زنان رخ داده است، دو عرصهٔ سینما و موسیقی و تغییرات جایگاه زنان در این دو عرصه را به‌عنوان بازتاب‌دهندهٔ وضعیت سیاسی و اجتماعی زنان بررسی کرده است. چارچوب نظری به‌کاررفته در این پژوهش، جامعه‌شناسی هنر با تأکید بر رویکرد بازتاب ویکتوریا الکساندر است.

۱. پیشینه پژوهش

اگرچه دربارهٔ حضور و فعالیت زنان ایرانی در عرصهٔ هنر (بیشتر سینما)، آثار قابل‌توجهی منتشر شده است، اما هریک از این آثار، از دریچه‌ای خاص و متفاوت با پژوهش پیش‌رو، به بررسی موضوع پرداخته‌اند. پژوهش حاضر، ضمن استفاده از مطالب برخی پژوهش‌های قابل‌توجه در این حوزه، تغییرات نقش زنان در دو حوزهٔ سینما و موسیقی پس از انقلاب اسلامی را با نگاهی جامعه‌شناسانه بررسی کرده است.

در ادامه به چند مورد از مهم‌ترین پژوهش‌های انجام‌شده دراین‌باره اشاره شده است.

اعظم راودراد ازجمله پژوهشگران فعال در حوزهٔ جامعه‌شناسی هنر، به‌ویژه جامعه‌شناسی سینما، است. او در کتاب‌ها و مقاله‌های پرشماری که در این زمینه نوشته است، موضوع هنر ـ بیشتر سینما ـ و ارتباط آن با جامعه و نیز جامعهٔ زنان را از زوایای گوناگونی بررسی کرده است. وی در کتاب «جامعه‌شناسی سینما و سینمای ایران» (۱۳۹۳) با نگاهی کلی به بررسی ریشه‌های نظری جامعه‌شناسی فیلم و سینما، روش‌شناسی مطالعات جامعه‌شناختی سینما در ایران، جامعه‌شناسی هنرمندان سینمای ایران، جامعه‌شناسی مخاطبان سینمای ایران و...

پرداخته است. وی همچنین در کتاب «نظریه‌های جامعه‌شناسی هنر و ادبیات»، نظریه‌های گوناگون مطرح‌شده در حوزهٔ هنر و ادبیات را واکاوی کرده است. افزون‌براین، وی در مقاله‌های پرشماری با عناوین «تغییرات نقش زن در سینمای ایران»، «تصویر زن در آثار سینمایی رخشان بنی‌اعتماد»، «تغییرات نقش زن در جامعه و تلویزیون» و... نقش زنان و تغییرات این نقش را در سینمای پس از انقلاب بررسی کرده است. نکتهٔ مهم در این آثار، درنظر گرفتن سینما به‌عنوان یک متغیر مستقل است که نقشی آموزشی برای جامعه دارد. علاوه‌براین، در مقایسه با پژوهش حاضر، یکی از موضوعاتی که خانم راودراد چندان به آن توجه نداشته است، موضوع نقش زنان در عرصهٔ موسیقی، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین هنرهای اجتماعی، است؛ درحالی‌که در پژوهش پیش‌رو، ضمن توجه به سینما به‌عنوان متغیر وابسته و بازتاب‌دهندهٔ تغییروتحولات وضعیت زنان در طول چهار دهه پس از انقلاب، به بازتاب این تغییرات در عرصهٔ موسیقی نیز پرداخته‌ایم.

سعید نفیسی در کتاب چهارجلدی «تاریخ اجتماعی سینمای ایران» تحولات سینمای ایران را در طول بیش از یک قرن از سال ۱۲۷۵ تا ۱۳۸۸ بررسی کرده است. جلد نخست این کتاب، شامل دورهٔ صنعت‌گری از آغاز فیلم‌سازی در ایران در سال ۱۲۷۵ تا پایان حکومت رضاشاه در سال ۱۳۲۰ است. جلد دوم، دورهٔ حکومت محمدرضاشاه را از ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۷ (درست پیش از انقلاب ایران) دربر می‌گیرد. جلد سوم، دورهٔ پس از انقلاب تا سال ۱۳۶۳ و چگونگی تأثیرگذاری تحولات بر سینما و فیلم‌سازان و ظهور شیوهٔ جدیدی برای ساخت تولیدات سینمایی را شرح می‌دهد. جلد چهارم، دوره ۱۳۶۳ تا ۱۳۸۸ را پوشش می‌دهد. او در این جلد، چگونگی شکل‌گیری سینمای زنان را به‌عنوان سینمای قدرتمندی که زیبایی‌شناسی و مضامین خاصی دارد، بررسی کرده است؛ به‌نظر او، این تحولات تحت تأثیر تحولات جهانی‌شدن رخ داده است. در پژوهش حاضر، ضمن استفاده از مطالب جلد سوم و چهارم این اثر، تغییرات وضعیت زنان در سینما را به‌عنوان بازتاب تغییرات وضعیت آنان در عرصهٔ اجتماعی، با نگاهی جامعه‌شناسانه و خاص، مطالعه کرده‌ایم.

الشتا سلطان‌الشرجی (۲۰۱۱) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «مذاکره در مورد سیاست‌های بازنمایی حضور زنان ایرانی در سینمای پیش و پس از انقلاب اسلامی» به بررسی و مقایسهٔ نقش زنان در سینمای پیش و پس از انقلاب اسلامی می‌پردازد و بر نقش روبه‌رشد فیلم‌سازان زن در دورهٔ پس از انقلاب، تأکید ویژه‌ای دارد. او در این پایان‌نامه با نگاهی مشابه پژوهش

حاضر و البته محدود، با بررسی آثار فیلم‌سازانی چون سمیرا مخملباف، رخشان بنی‌اعتماد، و تهمینه میلانی به تأثیرپذیری آنان از تحولات اجتماعی و تلاششان برای بازنمایی این تغییروتحولات در سینما توجه دارد.

لنا عبدالخانی و محمد نصرآبادی (۱۳۹۰) در پژوهشی با عنوان «بازنمایی نقش زنان در سینما؛ سیاست‌گذاری‌های فرهنگی در سینمای قبل و بعد از انقلاب اسلامی» به تفاوت‌های بین مضامین و محتوای فیلم‌ها در بازنمایی زنان در سینمای پیش و پس از انقلاب توجه داشته‌اند.

نباتی شغل (۱۳۹۳) در پایان‌نامه خود با عنوان «واکاوی سوژهٔ زن در فضای گفتمانی سینمای ایران پس از انقلاب» براساس روش تحلیل گفتمان لاکلا و موفه و با تأملی گفتمانی در رابطهٔ سینما و واقعیت، تلاش کرده است تا از خلال فیلم‌های سینمایی، به‌عنوان متون فرهنگی‌ای که از جامعه تأثیر می‌پذیرند و بر جامعه نیز تأثیرگذارند، نحوهٔ رویارویی زنان را با جهانی که در آن زیست می‌کنند، بررسی کند. این نویسنده در پژوهش خود، ضمن پذیرش تأثیر جامعه بر سینما، به تأثیر مستقل سینما بر جامعهٔ زنان، توجه ویژه‌ای داشته است.

الهام کاظمی (۱۳۹۵) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «حیات اجتماعی موسیقی آوازی زنان در سدهٔ گذشته»، با استفاده از روشی میان‌رشته‌ای که خود دربردارندهٔ روش‌های تاریخی، تحلیل محتوا و مقایسه‌ای و مصاحبه است، زندگی اجتماعی زنان آوازخوان را در طول یک سدهٔ اخیر، بررسی کرده است. او در این پژوهش، با تقسیم تحولات به چهار برههٔ تاریخی قاجار، پهلوی اول، پهلوی دوم، و جمهوری اسلامی ایران، سعی کرده است تا هریک از این برهه‌های تاریخی را با توجه به تأثیری که بر زندگی اجتماعی و آثار هنری زنان آوازخوان داشته‌اند، مطالعه کند. در این پژوهش، بررسی وضعیت زنان آوازخوان پس از انقلاب اسلامی، با مطالعهٔ وضعیت چند تن از هنرمندان این حوزه انجام شده است و بیشتر بر فعالیت زنان در حوزهٔ آوازخوانی متمرکز است؛ اما در پژوهش حاضر، ضمن توجه به تغییرات فعالیت زنان پس از انقلاب اسلامی در عرصهٔ آوازخوانی، فعالیت زنان را در سایر عرصه‌های موسیقی، ازجمله آهنگ‌سازی، نوازندگی، و... نیز بررسی کرده‌ایم.

مطالعهٔ پژوهش‌های انجام‌شده دربارهٔ نقش زنان در عرصهٔ هنر، که به برخی از آن‌ها اشاره شد، گویای توجه اندک پژوهشگران به تغییروتحولات نقش زنان در عرصهٔ موسیقی است. بیشتر پژوهش‌ها نقش زنان را در عرصهٔ سینما، آن‌هم از زاویه‌ای متفاوت با پژوهش پیش‌رو، بررسی

کرده‌اند؛ اما پژوهش حاضر، ضمن توجه هم‌زمان به نقش زنان در دو عرصهٔ مهم هنری، یعنی سینما و موسیقی، تلاش کرده است تا مجموعهٔ تغییرات در نحوهٔ حضور زنان در این دو عرصه را به‌عنوان بازتاب تحولات عمیق اجتماعی نشان دهد و با بررسی این تغییرات در عرصهٔ هنر، به درک بهتر تغییرات ایجادشده در موقعیت و جایگاه زنان در متن جامعه کمک کند. درواقع، هدف از بررسی وضعیت زنان در عرصهٔ موسیقی و سینما، پس از انقلاب اسلامی، درک بهتر تحولاتی است که در وضعیت عینی زنان در بطن جامعه به‌واسطهٔ تحولات سیاسی و اجتماعی رخ داده است و سینما و موسیقی، ابزاری برای شناخت بهتر این تحولات به‌شمار می‌آیند.

۲. چارچوب نظری پژوهش

رشته‌های گوناگون جامعه‌شناسی، مانند جامعه‌شناسی دین، جامعه‌شناسی فلسفه، جامعه‌شناسی علم، و جامعه‌شناسی هنر، محصول تأملات جامعه‌شناسانهٔ انسان قرن بیستمی در حوزهٔ فرهنگ است که هریک از آن‌ها به‌صورت یک نظام علمی با موضوع، هدف، و روش‌های خاص آن شناخته شده‌اند و مجموعهٔ آن‌ها، نظام علمی گسترده‌تری به‌نام جامعه‌شناسی فرهنگ[1] را تشکیل می‌دهند.

درواقع، یکی از راه‌های دستیابی به شناخت جامعه و تحولات آن، مطالعهٔ آثار هنری است و به‌قول ویکتوریا الکساندر، هنر و زیبایی‌شناسی و حتی مسائل مربوط به ارزش هنری و نبوغ هنرمندانه، همگی می‌توانند موضوع کندوکاو جامعه‌شناسانه باشند (الکساندر، ۲۰۰۳، ۲۹۶)؛ بنابراین، جامعه‌شناسی هنر[2]، به‌عنوان یکی از زیرمجموعه‌های جامعه‌شناسی معرفت، که آن‌هم تحت قیمومیت جامعه‌شناسی فرهنگ قرار دارد، به بررسی ساخت و کارکرد اجتماعی هنر، ارتباط بین جامعه و هنر، و قوانین حاکم بر آن‌ها می‌پردازد (فاضلی، ۱۳۷۴، ۱۱۰). این رویکرد، پیشینه‌ای طولانی در جامعه‌شناسی دارد و هدف آن، دادن تصویر مناسبی از رابطهٔ میان هنر و جامعه است. در این رابطه، عوامل اجتماعی‌ای که بر هنر و هنرمندان و همچنین، تغییرات هنر در طول زمان تأثیر گذاشته‌اند و آن‌ها را تعیین می‌کنند، بررسی می‌شوند؛ بنابراین، جست‌وجوی ردپای عوامل اجتماعی تأثیرگذار بر هنر، یکی از اهداف مهم جامعه‌شناسی هنر است (راودراد، ۱۳۹۳، ۹). در جامعه‌شناسی هنر و به‌تبع آن در جامعه‌شناسی سینما و موسیقی، موضوع اصلی، بررسی تأثیر

1. Sociology of Culture
2. Sociology of Art

جامعه و ساختار اجتماعی بر آثار هنری است. براساس این دیدگاه، پیدایش سبک‌های مختلف هنری، نه به‌دلیل تحول و تکامل درونی هنر، بلکه ناشی از تغییر شرایط و ساختار اجتماعی جامعه است. این تأثیر جامعه بر هنر در برخی از ابعاد، آشکار و در برخی دیگر، پنهان است؛ اما پنهان بودن آن نافی ضرورت شناخت و تبیین آن نیست. به‌طورکلی، می‌توان تأثیرات اجتماعی را از دیدگاه هنرمندان، آثار هنری، مخاطبان، سیاست‌های فرهنگی، و... بررسی جامعه‌شناختی کرد (الکساندر، ۲۰۱۸، ۲).

دراین‌راستا و برای بررسی روابط هنر و جامعه، برخی از جامعه‌شناسان هنر و ازجمله ویکتوریا الکساندر، دو رویکرد متفاوت را مطرح کرده‌اند که عبارتند از: رویکرد شکل‌دهی و رویکرد بازتاب. رویکرد شکل‌دهی، دربرگیرندهٔ طیف گسترده‌ای از نظریه‌هاست که وجه مشترک آن‌ها، این عقیده یا استعارهٔ اصلی است که هنر بر جامعه تأثیر می‌گذارد (الکساندر، ۱۳۹۳، ۸۴). در این رویکرد، هنر مرتبه‌ای فراتر از جامعه دارد و با تحرکات و آفرینش خود، جامعه را تحت تأثیر قرار می‌دهد. اثر هنری، یک منبع حیاتی اطلاعات برای جامعه‌شناسی هنر است و هنرمند با مفاهیم و اشکالی که می‌آفریند، با مخاطب ارتباط می‌یابد و در نتیجهٔ این رابطه، مفاهیم شکل‌گرفته در مخاطب، نهادینه می‌شوند (الکساندر، ۲۰۱۸، ۲۲).

اما برپایهٔ نظریهٔ بازتاب، آثار هنری، بازتابی از شرایط و مناسک موجود در جامعه در زمان خلق اثر هنری هستند و درواقع، همانند آینه‌ای، شمایل جامعه را به‌تصویر می‌کشند. اگرچه این آینه نمی‌تواند همهٔ ماهیت جامعه را دربر گیرد، زیرا، هنر با تمام اعجاب و رازورمز نهفته در ذاتش، بسته به نوع حوزه‌های متفاوت و خاستگاه و طبقهٔ اجتماعی و نوع دیدگاه هنرمند، محدود است، اما در همین حدومرز هم توانایی و قدرت هنر در بازتاب، انکارناپذیر است؛ به‌گونه‌ای که بسیاری از جامعه‌شناسان هنر بر این نظرند که شرایط، ویژگی‌ها، و تحولات اجتماعی در آثار هنری معاصرشان بازتاب داده می‌شوند؛ بنابراین، براساس نظریهٔ بازتاب، مطالعهٔ آثار هنری ــ در اینجا سینما و موسیقی به‌دلیل ارتباط عمیقی که در مقایسه با هنرهای دیگر با زمینهٔ اجتماعی خود دارند ــ کمک می‌کند تا افزون‌بر درک هنرمند و دغدغه‌ها و رویکردهایش، شناختی قابل‌تأمل از جامعه، مناسک جامعه، فرهنگ غالب، و تعاملات میان افراد جامعه داشته باشیم (الکساندر، ۲۰۰۳، ۲۲).

با توجه به اینکه هدف مقالهٔ پیش‌رو، نشان دادن تغییروتحولاتی است که به‌واسطهٔ تغییرات نظام سیاسی در وضعیت زنان رخ داده است و قصد داریم این کار را با کمک بررسی تغییرات در

نقش و جایگاه زنان در عرصهٔ سینما و موسیقی نشـان دهـیم، رویکـرد بازتـاب بـا هـدف ایـن مقالـه تناسب بیشتری دارد؛ ازاین‌رو، همچنان‌که پیشتر نیـز گفتـه شـد، دربـارهٔ چـارچوب نظـری پـژوهش حاضـر بایـد گفـت ایـن پژوهـش، رویکردی جامعه‌شناختی بـه تغییر نقـش اجتمـاعی زنـان در دو عرصهٔ سینما و موسیقی در دورهٔ پس از انقلاب اسلامی دارد؛ بنابراین، مطالعهٔ نظـری ایـن پـژوهش، بر بنیان رویکرد جامعه‌شناختی بازتاب ویکتوریا الکساندر استوار است.

۳. زمینه‌های سیاسی و اجتماعی و تأثیر آن بر جایگاه زنان در سینما

پیروزی انقلاب اسلامی و شکل‌گیری حکومت اسلامی که اساس آن را قـوانین اسـلامی شـکل می‌داد، به‌گونه‌ای قابـل‌توجـه بـر محـیط سیاسـی و اجتمـاعی کشـور تـأثیر گذاشـت. ازجملـه عرصه‌های مهمی که مشمول تغییرات گسترده و چشمگیر شـد، حـوزهٔ زنـان و بـه‌ویژه تغییـر در جایگاه آنان در عرصهٔ سینما بود. محدودیت‌های پوششی و تغییر نگرش‌ها در مورد نقـش زنـان در فضای عمومی، زمینه‌ساز تغییرات عمده‌ای در نحوهٔ حضور آنان در عرصهٔ عمومی و بـه‌ویژه در صنعت سینما شد که در ادامه به آن می‌پردازیم.

۳-۱. نقش زنان در سینما در دههٔ نخست انقلاب

سینما، عرصه‌ای است که با بهره‌گیری هم‌زمان از توانایی‌های حسی بشری و امکانـات گسـتردهٔ فنی، صوتی، و تصویری توانسته است به ابزار مهمی برای روایت‌گری و بازآفرینی جهـان عینـی تبدیل شود (علـوی، ۱۳۸۵، ۱). فـیلم‌هـا بـا بـه‌تصـویر کشـیدن جامعـهٔ پیرامـونی، وضـعیت اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی، سیاسی، و روانی مخاطبان خود را بازتاب می‌دهنـد و محصـول سینمایی، تصویری از جامعه‌ای است که آن را آفریده و خود، مجدداً پذیرای مخلوق خود است (نیازی، ۱۳۷۸، ۱۴۲).

برخورداری سینما از چنین جایگاه تأثیرگـذار و تعیـین‌کننـده‌ای، باعـث شـد کـه رهبـران انقلاب برای تحکیم و تثبیت مواضع خود از همان آغاز، توجـه ویـژه‌ای بـه ایـن عرصـه داشـته باشند. آیت‌الله خمینی، یکی از ابزارهای مهم برای تحول فرهنگی و مبارزه با فرهنگ حـاکم در نظام پیشین را سینما می‌دانست و دراین‌باره چنـین گفتـه اسـت: «بـرای چـه سـینمای مـا مرکـز فحشاست. ما با سینما مخالف نیستیم؛ ما با مرکز فحشا مخالفیم. ما با رادیو مخـالف نیسـتیم؛ ما با فحشا مخالفیم. ما با تلویزیون مخالف نیستیم؛ ما با آن چیزی که در خدمت اجانب بـرای عقب نگه داشتن جوانان ما و از دست دادن نیروی انسانی ماست، با آن مخالف هستیم. ما کـی

مخالفت کردیم با تجدد، با مراتب تجدد، مظاهر تجدد، وقتی‌که از اروپا پایش را در شرق گذاشت، خصوصاً در ایران، مرکز چیزی که باید از آن استفاده تمدن بکنند، ما را به توحش کشانده است. سینما، یکی از مظاهر تمدن است که باید در خدمت این مردم، در خدمت تربیت این مردم باشد و شما می‌دانید که جوان‌های ما را این‌ها به تباهی کشیده‌اند و همین‌طور سایر این جاها. ما با این‌ها در این جهات مخالف هستیم. این‌ها به همهٔ معنا خیانت کرده‌اند به مملکت ما» (صحیفه امام خمینی، ۱۳۸۷، ۴۴۶-۴۴۵).

با توجه به این تغییروتحولات و اتخاذ سیاست‌های جدیدی که مهم‌ترین هدفشان، نفی فرهنگ حاکم بر جامعهٔ پیش از انقلاب بود، شاهد تغییر جدی در موقعیت و جایگاه زنان در سینمای پس از انقلاب هستیم.

سینمای آغاز دههٔ شصت، با تأثیرپذیری از تحولات انقلابی و سیاسی جامعه، ازیک‌سو، نمایش‌دهندهٔ ظلم و ستم در نظام پیشین و ازسوی‌دیگر، نمایش‌دهندهٔ مبارزات مخالفان آن نظام بود. فیلم‌های این دوره را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد؛ دستهٔ نخست، فیلم‌هایی است که پیش از انقلاب ساخته شده بودند و اجازهٔ پخش پیدا نکردند؛ دستهٔ دوم، فیلم‌هایی بودند که به نقد عریان عملکرد رژیم گذشته می‌پرداختند؛ و دستهٔ سوم، فیلم‌هایی بودند که در جهت اهداف انقلاب ساخته شدند (فاتحی، ۱۳۹۳، ۱۰۴). این فضای آرمانی و انقلابی با وقوع جنگ تحمیلی و ادامهٔ آن تا سال‌های پایانی دههٔ ۱۳۶۰، جای خود را به سینمای خاصی با عنوان «سینمای جنگ» یا «دفاع مقدس» داد که خواسته یا ناخواسته، به‌دلیل فضای مردانه‌ای که بر جامعه و کشور حاکم شد، سینما را به سمت‌وسوی ساخت آثاری برد که متأثر از این فضا بودند؛ بنابراین، در این دوره، مسائل اجتماعی به‌طورکلی و مسائل زنان به‌طورخاص به حاشیه رفته و تحت‌الشعاع انقلاب و جنگ قرار گرفتند. به‌دلیل سیاست‌های فرهنگی و ممیزی، زنان در سینمای این دوره، به‌لحاظ حضور فیزیکی و زیبایی‌شناسانه و نیز از منظر تعیین‌کنندگی، در حاشیه بودند؛ زیرا، در فیلم‌هایی که قرار بود در راستای تبلیغ روحیهٔ وطن‌دوستی و دفاع از آب و خاک و ثبت عملیات قهرمانانهٔ آن‌ها حرکت کنند، زنان به‌مثابه مادران و همسرانی بودند که فرزندان و شوهران خود را روانهٔ جبههٔ جنگ می‌کردند و به امید بازگشت یا شهادت آن‌ها، صبر و انتظار را پیشه می‌کردند (عصر آزاد، ۱۳۷۹، ۳۸-۳۷).

افزون‌بر رخدادهای سیاسی‌ای همچون انقلاب و جنگ و عدم ارتباط با جهان پیرامون که تأثیرات بسیار زیادی بر نوع حضور زنان در عرصهٔ خصوصی و عمومی داشتند، مجموعهٔ تغییرات

فرهنگی و اجتماعی برآمده از انقلاب نیز جامعهٔ زنـان را به‌شـدت متحـول کـرد. اسـتفادهٔ اجبـاری از چادر، برخورداری مردان از حق چندهمسری، ممنوعیت سفر به‌تنهایی، عدم امکـان اقامـت در هتـل در صورت سفر به‌تنهایی، لزوم کسب اجازه از همسر برای اشتغال و خـروج از کشـور، و... ازجملـه مقرراتی بود که بر کمیت و کیفیت حضور زنان در عرصهٔ سینما تأثیر گذاشت.

این تغییروتحولات سیاسی و اجتماعی باعث شد که افزون‌بر کـاهش شـدید حضـور زنـان در عرصهٔ فیلم و سینما (مجموع حضور زنان در جایگاه بازیگری در سال‌هـای اولیـهٔ پـس از انقـلاب و دوران دفاع مقدس، ۹۸۶ مورد بود که در مقایسه با پیش از انقلاب، که حضـور بـازیگران زن ۲۴۴۶ مورد بوده است، کاهش چشمگیری داشت) و اصلاح ساختار جامعه، نوع حضـور آن‌هـا در فیلم‌هـا نیز با تغییرات چشمگیری همـراه شـود. الـزام بـه اسـتفاده از حجـاب اسـلامی، ممنوعیـت آرایـش، ممنوعیت به‌تصویر کشیدن زنان از نمای نزدیک، ممنوعیت تماس فیزیکـی بـا مـردان یـا اسـتفاده از کلمات یا نشانه‌هایی که ممکن بود مربوط به رفتار جنسی باشد، ازجمله این تغییرات بودند. پیرو ایـن تغییرات، تصاویر زنان بی‌حجاب از فیلم‌های ایرانی و فیلم‌هـای وارداتـی حـذف شـدند؛ امـا چـون حذف تصاویر بی‌حجاب در برخی از فیلم‌ها، سبب سـردرگمی و باورناپـذیری روایـت مـی‌شـد، در ادامـه بـه‌جای حـذف بخـش مـوردنظر، صـحنه‌هـای غیرمجـاز فـیلم را سـیاه می‌کردنـد (عظیمـی دولت‌آبادی و داوری‌مقدم، ۱۳۹۸، ۳۱۴-۳۱۳). افزون‌بـراین، زنـان روی پـرده سـینما نیـز همچـون اشباحی در پس‌زمینه و در پشت تصویر مردان ظاهر می‌شدند. به‌تدریج یک دسـتور زبـان مشـخص برپایهٔ تمایز جنسیتی رشد کرد که به لبـاس شخصـیت‌هـا (بلنـد و گشـاد)، بـه رفتـار و بـازی کـردن (موقرانه، بدون هیچ تماس بدنی بین زنان و مردان) و به خیره‌نگری (نگاه محذورانـه و نـه خیـره شـدن مستقیم) آن‌ها شکل می‌بخشید (الشرجی، ۲۰۱۶، ۵۱). نگاهی به پوشـش زنـان در فـیلم‌هـای ایـن دوره نیز نشان می‌دهد که چادر، پوششی است که بیش از سایر انـواع حجـاب بـرای نقـش اول زنـان استفاده می‌شود. بیشتر زنان نقش اول در این فیلم‌ها در مقابل محـارم و نامحرمـان بـا چـادر حاضـر می‌شدند (جوادی‌یگانه و هاتفی، ۱۳۸۷، ۶۹).

براین‌اساس، حضور کم‌رنگ و حاشیه‌ای زنان در سینمای دههٔ نخسـت انقـلاب، متـأثر از تحولات اجتمـاعی جامعـه‌ای بـود کـه زنـان در آن از کمتـرین حقـوق و مسـئولیت اجتمـاعی برخوردار بودند. چنین واقعیتی، مجالی برای توجه به نقش زنان و مسـائل آنـان بـاقی نگذاشـته بود؛ بنابراین، در آن دوران، زنان و موضوعات و مسائل مربوط بـه آنـان، کمتـر در کـانون توجـه فیلم‌سازان قرار می‌گرفت و خود این امر سبب می‌شد که کمتر شاهد حضور زنان در نقش‌هـای

اصلی فیلم‌های آن دوران باشیم. با وجود این ممنوعیت‌ها، برخی از کارگردانانی که به سبک نئورئالیستی نزدیک بودند، راه‌های جایگزینی را برای اقتباس از آثار خود و نادیده گرفتن کنترل‌ها پیدا کردند. فیلم‌هایی مانند «مادیان» و «باشو غریبهٔ کوچک» در این دهه ساخته شدند که موضوع اصلی آن‌ها، شرایط زنانی بود که در جامعهٔ روستایی محل زیستشان، سرپرستی خانواده‌های خود را به‌عهده داشتند و سعی می‌کردند به‌تنهایی از پسِ گذران زندگی خود و بچه‌هایشان برآیند، ولی هریک از آن‌ها در این مسیر، به فراخور شرایط زندگی‌شان از طرف اهالی روستا و اطرافیان با موانع و مشکلاتی روبه‌رو می‌شدند که به‌نوعی بیانگر سیطرهٔ گفتمانی فضای سنتی حاکم بر جامعهٔ آن‌ها بود؛ اما با وجود نگاه متفاوت این فیلم‌ها به زنان و مسائل آنان، به‌دلیل حاکمیت باورها و ارزش‌های سنتی در جامعه و نادیده گرفتن زن در زندگی واقعی و در دل جامعه، مورد استقبال قرار نگرفتند» (صدر، ۱۳۸۱، ۲۸۲).

سرانجام، حاکمیت فضای انقلابی و جنگی جامعه، سبب تغییرات بنیادینی در وضعیت اجتماعی زنان شد و عرصهٔ سینما نیز به‌عنوان بازتاب‌دهندهٔ تحولات اجتماعی، درگیر این تغییروتحولات شد. تأکید بر آرمان‌های برآمده از انقلاب و جنگ و تلاش برای معرفی سبک زندگی اسلامی و الگوی زن اسلامی، موجب کاهش قابل‌توجه حضور زنان در عرصهٔ سینما در دههٔ نخست انقلاب شد؛ اما از اواخر دههٔ ۱۳۶۰ و همراه با تحولات سیاسی، اقتصادی، و فرهنگی‌ـاجتماعی شاهد حضور پررنگ‌تر زنان در سینما هستیم.

۲-۳. نقش زنان در سینما دوران دولت سازندگی

پایان یافتن جنگ، نیاز به بازسازی اقتصاد کشور، و آماده‌سازی بسترهای لازم برای جذب سرمایه‌های خارجی، نیازمند تغییروتحول جدی در سیاست‌های داخلی و خارجی و تغییر در وضعیت جامعه بود. دراین‌راستا، زنان به‌عنوان نیمی از جامعه از این قاعده مستثنا نبودند و این تغییرات، تاحدودی حوزهٔ زنان را نیز دربر گرفت. انقلاب، جنگ، مهاجرت، عمومیت یافتن آموزش (تأسیس دانشگاه‌های آزاد و پیام نور و غیرانتفاعی) و همچنین، رسانه‌ها (مطبوعات، انتشارات، تلویزیون، اینترنت، و ...) عوامل مهمی بودند که بر افزایش فعالیت‌های اجتماعی زنان و حضور آن‌ها در همهٔ عرصه‌های اجتماعی ازجمله آموزش، ورزش، هنر، و... تأثیرگذار بودند. این تغییرات ایجادشده در وضعیت اجتماعی زنان را می‌توان در کمیت و کیفیت حضور آن‌ها در عرصهٔ هنر و سینما مشاهده کرد. درواقع، در شرایط نبود و ضعف نهادهای مدنی و

ضرورت دنبال کردن خواسته‌های مردم، راه برای سینما گشوده شد و سینما توانست خود را درون جامعه‌ای سنتی جای دهد و به‌گونه‌ای گسترده در خدمت زنان و خواسته‌های آنان قرار گیرد (کولایی و بهبهانی، ۱۳۹۰، ۸).

در سینمای این دوران، با کاسته شدن از حساسیت‌های دوران جنگ، به مسائلی همچون تابوشکنی، نقش‌های جدید زنان، و افزایش آگاهی و تحصیلات زنان، به‌عنوان مسائل اصلی، توجه شد؛ برای مثال، در فیلم‌هایی همچون «پاییزان» و «گل‌های داوودی»، حضور زن، مؤثر و مشهود بود. همچنین، در فیلم‌های کارگردانی چون بهرام بیضایی، زنان، جایگاه روشن و ثابتی یافتند. در فیلم‌های او، زنان، منفعل نیستند و در متن اصلی فیلم قرار دارند (محسنی، ۱۳۹۷). همچنین، در این دوره، شاهد حضور دراماتیک زنان، هم روی پرده با نقش‌های اصلی و قوی و هم پشت دوربین، به‌عنوان تهیه‌کننده و کارگردان هستیم. ظهور کسانی چون رخشان بنی‌اعتماد، پوران درخشنده، تهمینه میلانی، و...، گویای آغاز یک فرایند دگرگونی اجتماعی بود؛ فرایندی که طی آن، سینما به مکانی برای بازنمایی هنری شیوه‌های جدید زیست زنان تبدیل شد. در فیلم‌های این افراد، واقعیت‌های روزمرهٔ زندگی زنان (استفادهٔ اجباری از چادر، آزادی مردان برای گرفتن چند زن، ممنوعیت سفر به‌تنهایی، عدم امکان اقامت در هتل درصورت سفر تنها، منع سیگار کشیدن در ملأعام، و...) با دیدگاهی انتقادی به‌تصویر کشیده می‌شد (رابرتسون، ۲۰۰۳، ۲۷۶).

«به‌خاطر همه‌چیز» (۱۳۷۱) به کارگردانی رجب محمدین، نمونه‌ای از تغییر تصویر زن بر پردهٔ سینما بود. همهٔ بازیگران این فیلم، زن بودند. نقطه‌نظر محمدین دربارهٔ فیلمش، روشنگر جنبه‌هایی از تغییرات معناداری است که به‌تدریج در بطن جامعه رخ داده و در سینما بازتاب یافته است. او بر این نظر است که «زنان ایرانی ـ آشکارا ـ به‌عنوان موجوداتی پست، نامشخص، و مبهم تصویر شده‌اند، توسط مردانی که آن‌ها را چون ابزار دکوری یا موجودی خیالی، خلق می‌کردند. او می‌خواهد داستانی از زنانی کوشا، فعال، و بنیان‌گذار جامعه بیان کند» (نفیسی، ۱۳۷۵، ۸۵).

این تغییر نگاه تدریجی و تکاملی به موضوع زنان، با تغییر کمیت و کیفیت حضور زنان در سینما همراه بود. به‌لحاظ کمّی، در طول دههٔ دوم پس از انقلاب، میانگین حضور بازیگران زن، ۲۸۲/۲۲ نفر بود؛ یعنی به‌طور متوسط در هر سال این تعداد نقش را بازیگران زن اجرا می‌کردند. درمجموع، در طول این سال‌ها، ۲۵۵۸ نقش در بازیگری سینما به‌عهده زنان بود (دولت‌آبادی و داوری‌مقدم، ۱۳۹۸، ۳۱۶). پوشش غالب بازیگران زن، برخلاف دههٔ گذشته

که چادر بود، در این دوره به‌تبع تغییرات تدریجی‌ای که در پوشش زنان در سطح جامعه رخ داده بود، مانتو بلند بود و در منزل نیز علاوه‌بر چادر، با بلوز و شلوار نیز ظاهر می‌شدند (جوادی‌یگانه و هاتفی، ۱۳۸۷، ۶۹).

بنابراین، پس از دهۀ نخست انقلاب و همراه با رشد توانمندی‌ها و مطالبات اجتماعی زنان و تغییروتحولاتی که جامعۀ زنان به‌صورت تدریجی درحال تجربۀ آن بودند، زنان با امید بیشتری وارد عرصۀ سینما شدند و با توجه به تحولات عمیق اجتماعی، توانستند از سینما به‌مثابه ابزاری برای آگاهی‌بخشی و بازتاب دادن تغییروتحولات اجتماعی استفاده کنند. پوران درخشنده دراین‌مورد می‌گوید: «وقتی فیلم «رابطه» را می‌ساختم، جامعه هنوز نمی‌توانست بپذیرد که یک گروه مردانه را یک زن رهبری کند. تهیه‌کنندگان نیز همین احساس را داشتند» (کولایی و بهبهانی، ۱۳۹۰، ۹-۸)؛ اما تغییرات تدریجی و روبه‌جلوی جامعه به‌سمتی پیش رفت که به‌موازات کارگردانان مرد، شاهد حضور پررنگ فیلم‌سازان زن در این دهه (۱۹۹۰) باشیم؛ به‌گونه‌ای که تعداد آن‌ها در این دهه، از تعداد فیلم‌سازان زن در هشت دهۀ پیشین تاریخ سینمای ایران، فراتر رفت. همان‌گونه که گفته شد، این تغییرات به‌صورت تدریجی و طی چند مرحله به‌پیش رفت. به گزارش نفیسی، حضور زنان در پشت و جلوی دوربین به سه مرحلۀ «غیبت، حضور کم‌رنگ، و حضور قدرتمند» تقسیم می‌شود. مرحلۀ نخست، در اوایل دهۀ ۱۹۸۰ میلادی رخ داد؛ زمانی‌که زنان بدون حجاب (فیلم‌های خارجی) روی پرده نمایش داده نمی‌شوند و باید با یک نشانگر روی نگاتیو عکاسی فیلم به رنگ سیاه درآیند. مرحلۀ دوم، از میانۀ دهۀ ۱۹۸۰ میلادی شروع می‌شود؛ زمانی‌که زنان فیلم تقریباً نامرئی هستند و همیشه در یک محیط خانگی ظاهر می‌شوند؛ مرحلۀ سوم، اواخر دهۀ ۱۹۸۰ است که حضور زنان در مقابل و پشت دوربین، بیشتر دیده می‌شود (نفیسی، ۱۹۹۹، ۴۴).

مشاهدۀ رشد هنری یکی از فعال‌ترین زنان کارگردان (رخشان بنی‌اعتماد)، نمایانگر تدریجی بودن این رشد و همگامی آن با تغییروتحولات اجتماعی است که در بطن جامعه درحال رخ دادن بود. او در نخستین فیلم داستانی‌اش «خارج از محدوده»، با نگاهی غیرانتقادی، زنی را نشان می‌دهد که در خانه می‌ماند، درحالی‌که شوهرش باید برای خرید نیازمندی‌های روزانه برود. مخاطبان آمریکایی و ایرانیان خارج از کشور از اینکه کارگردانی که این‌چنین تصویر سنتی از زنان ارائه می‌دهد، خودش یک زن است، متعجب شدند. وی در فیلم بعدی‌اش، «زرد قناری»، زنان را در جمع خانواده و در نقش مادری قوی و پخته و در سطحی

متوسط نمایش می‌دهد، درحالی‌که مـردان خـانواده، خـام و بـی‌احتیـاط یـا خـاموش هسـتند. سرانجام، در فیلم «نرگس»، نه‌تنها به تمرکز بر زندگی مردم عادی و حتی مردم حاشـیه‌ای ادامـه می‌دهد، بلکه با نشان دادن یک مثلث عشق بین دو زن و یک مرد، از محدودهٔ نمایش عشـق در سینما تجاوز می‌کند. بنی‌اعتماد، نخستین جایزه‌اش را در سـال ۱۳۷۰ از جشـنوارهٔ فـیلم فجـر برای کارگردانی «نرگس» گرفت. او نخستین زنی بود که به جایزه‌ای برای یک فـیلم داسـتانی در سینمای ایران دست می‌یافت. این جایزه توسط عامه و صنعت فـیلم بـه‌عنـوان مزایـای زنـان در سینما ارزیابی شد (نفیسی، ۱۳۷۵، ۸۶-۸۵). در همین دوران (۱۳۷۵)، داریـوش مهرجـویی نیز در فیلم «لیلا»، تصویر متفاوتی از زن را نشـان داد. در سـینمایی کـه تـا پـیش از آن، زن یـا به‌عنوان مادری مهربان و ازخودگذشته به‌تصویر درمی‌آمـد یـا شخصـیتی کـه از اجتمـاع خـود طلبکار است، مهرجویی، لیلا را در میانهٔ طیف، به‌گونه‌ای تصویر کرد کـه کلیشـه‌هـای رایـج را بشکند و تماشاگر را با زنی آشنا کند که برخلاف نماد مرسوم از زن در سینمای پس از انقـلاب، تصنعی نبود؛ زنی منفعل و آسیب‌دیده که نمی‌توانست مادر شود، اما در آزمـون عشـق تـا مـرز خودویرانگری پیش می‌رفت و به شیوهٔ خود، طغیـان هـم مـی‌کـرد (محسـنی، ۱۳۹۷). تهمینـه میلانی، یکی دیگر از کارگردانانی بود که در این دوره و به‌ویژه در دورهٔ اصلاحات، فیلم‌هـایی را ساخت که زن در مرکز آن قرار داشت.

به‌این‌ترتیب، زنان با تکیه بر تلاش‌های خود و همسو با تحولات اجتمـاعی، مسـیری را در پیش گرفتند که به‌تدریج، جایگاه مستقلی را در سینما به آن‌ها اختصاص مـی‌داد؛ آنچنان‌کـه در سایر عرصه‌های عمومی جامعه نیز چنین بود.

۳-۳. نقش زنان در سینما در دوران اصلاحات

روند تحولات سیاسی و اجتماعی در دورهٔ موسوم به «اصلاحات»، به‌موجب گشـودگی فضـای جامعهٔ مدنی و تأکید بر ارزش‌های انسانی و دموکراتیک، هموارتر شد. در ایـن دوره، تحـولاتی همچون حضور روزافزون زنان در عرصه‌های آموزشی و نیز عرصهٔ اشتغال، موجب شد که آنـان به‌عنوان بخشی از جامعه که قابلیت بالایی در زمینـهٔ مشـارکت اجتمـاعی و اثبـات ارزش‌هـای دموکراتیک دارند، موردتوجه قرار گیرند؛ بنابراین، دگرگـونی‌هـای جـدی اقتصـادی و اجتمـاعی حاصل از افزایش آگاهی و توانمندی زنان ازیک‌سو، و تأکید بر مفاهیمی چون جامعـهٔ مـدنی و آزادی اجتماعی ازسوی‌دیگر، فضا را برای حضور متفاوت زنان به‌عنـوان بخشـی از جامعـه کـه

توانمندی بالایی در زمینهٔ مشارکت اجتماعی و اثبات ارزش‌های دموکراتیک دارند، فراهم کرد (کولایی، ۱۳۸۲، ۲۳۲-۲۳۱).

بازتاب این تغییرات در سینمای این دوره نیز قابل‌توجه است. با وجود غیبت کامل زنان از سینما و محدود بودن نقش جدی آنان در فیلم‌ها، در این دوره، زن به موضوع اصلی بسیاری از فیلم‌ها تبدیل شد؛ به‌گونه‌ای که می‌توان از شکل‌گیری سبک سینمایی‌ای به‌نام «سینمای زن» سخن گفت؛ یعنی ساخت فیلم‌هایی که درون‌مایهٔ بیشتر آن‌ها را موضوع‌های زنان تشکیل می‌داد. بسیاری از فیلم‌سازان تلاش کردند سیمای زن را فراتر از محدودهٔ سنت ترسیم کنند. افزون‌براین، در این دوره، شاهد ساخت فیلم‌هایی هستیم که زنان در آن دارای حضوری مستقل هستند؛ یعنی هویت آن‌ها وابسته به مرد یا خانواده نیست و براساس خواست‌ها و اندیشه‌های شخصی خود رفتار می‌کنند.

در این دوره، زنان مدرن با نقش‌های اجتماعی جدید مانند پرستار، خبرنگار، استاد دانشگاه، دانشجو، مدیر، و با فعالیت‌هایی چون رانندگی و نویسندگی، کامپیوتر، فیلم‌برداری، عکاسی و آشنایی با زبان انگلیسی در سینما ظاهر می‌شوند که به‌جای مسائل شخصی و خانوادگی همچون خانه‌داری و بچه‌داری، دربارهٔ مسائل آموزشی و سیاسی گفت‌وگو می‌کنند. همچنین، موضوعات زنان، حول مسائل آموزشی، دغدغهٔ تحصیل، موضوعات سیاسی ازجمله نقد شرایط حاکم بر جامعه، و نوع تفکر حاکم بر آن، به‌ویژه در مورد زنان بود؛ درحالی‌که در فیلم‌های پیش از این دوره، موضوع گفت‌وگو بیشتر مسائل شخصی و خانوادگی و مسائلی چون بچه‌دار شدن، خرافات و کار کردن زن در خانه بود (نباتی شغل، ۱۳۹۳، ۱۳۵).

استفاده از این عناصر روایی و بصری پذیرفته‌شدهٔ جهانی، چشم‌اندازی از جهانی‌شدن (جهانی‌سازی و بومی‌سازی) را در سینمای ایران ترسیم می‌کرد که مرزها را با جهان خارج باز و بسته می‌کند. در غیاب مطبوعات آزاد، سینما مسئولیت نقد اجتماعی در ایران را به‌عهده گرفت و به رسانه‌ای برای بازتاب دادن مسائل اجتماعی، نقد اجتماعی، و کار آموزشی تبدیل شد. در این زمان (دههٔ ۱۹۹۰) سینمای ایران، به صنعت فیلم مد روز در جشنواره‌های بین‌المللی تبدیل شد. در سال ۱۹۹۸، صنعت سینمای ایران به‌لحاظ تولید، در رتبهٔ دهم جهان قرار گرفت و از آلمان، برزیل، کره جنوبی، کانادا، و استرالیا پیشی گرفت و بسیار بالاتر از شرکت‌های دیگر تولید در خاورمیانه، مصر، و ترکیه بود (متحده، ۲۰۰۴، ۱۴۱۸).

در این شرایط، فیلم‌هایی با بازی زنان و نیز فیلم‌هایی توسط زنان ساخته شد؛ اگرچه

تفاوت آشکاری در نقش زن در یک فیلم و فیلم دیگر وجود داشت: درحالی‌که برخی از فیلم‌های کارگردانان زن، گرایش فمینیستی آشکاری داشتند، فیلم‌هایی بودند که در آن، بازنمایی زنان بر کلیشه‌های قدیمی غلبه نکرد. باوجوداین، دورهٔ یادشده، دوره‌ای است که فمینیسم در سینمای ملی ایران، در تولیدات مختلفی که بازتاب‌های قوی (مثبت و منفی) و موفقیت‌هایی (ملی و بین‌المللی) ایجاد می‌کند، قرار می‌گیرد (نفیسی، ۱۹۹۹، ۴۶).

از سال ۱۳۷۶ به‌این‌سو، سینمای زنانه و زن مدرن به‌شکلی جدی‌تر ظهور و بروز یافت. این زن مدرن، دارای مهارت‌هایی مانند رانندگی و موسیقی و مسائلی ازاین‌دست بود و با پوششی به‌روز در فیلم‌ها ظاهر می‌شد. فیلم‌هایی مانند «قرمز»، «دو زن» و... با همین رویکرد در نیمهٔ دوم دههٔ ۱۳۷۰ ساخته شدند. «قرمز» به‌نویسندگی و کارگردانی فریدون جیرانی، یکی از آثاری است که با توجه به مجموعهٔ شرایط جامعه، امکان ساخت آن پیش از سال ۱۳۷۶ وجود نداشت. ناصر ملک (محمدرضا فروتن) عاشق دل‌خستهٔ همسرش، هستی مشرقی (هدیه تهرانی) است، اما تعادل روانی ندارد و با کمک خواهرش منیر (کمند امیرسلیمانی)، هستی را شکنجه می‌کند. «قرمز» براساس یک داستان واقعی ساخته شد، اما چه به‌لحاظ ساختار و چه مضمون، به‌شدت متأثر از تحولات اجتماعی بود. فیلم «دو زن» نیز، ماجرای دختر دانشجوی شهرستانی‌ای بود که با وجود علاقه‌اش به تحصیل، تن به ازدواج اجباری می‌دهد و مرد که تحصیلات پایینی دارد، همواره به زن مشکوک است و حتی از تحصیل زن در دانشگاه جلوگیری می‌کند. بخش اصلی فیلم زمانی است که شوهر، کشته می‌شود و پس از مرگ او، دختر با احساس دوگانهٔ آزادی و بدبختی روبه‌رو است و نمی‌داند چه کند (محسنی، ۱۳۹۷).

نمونهٔ دیگری از گذشتن از خط قرمزها این بود که تا پیش از این دوره، ساخت فیلمی دربارهٔ دختران فراری، ناممکن و دور از ذهن به‌شمار می‌رفت، اما در سال ۱۳۷۷، رسول صدرعاملی، فیلم «دختری با کفش‌های کتانی» را ساخت که در آن، تنها به زندگی و بحران‌های دختری نوجوان پرداخته می‌شد که از خانه فرار کرده است. در این دوره در کنار آثاری که موضوع محوری آنان، زنان بودند، شاهد افزایش ساخت فیلم‌هایی هستیم که در آن‌ها زنان یا نقش اول را داشتند یا در کنار نقش اول از اهمیت مساوی برخوردار بودند. در سال‌های پایانی دهه ۱۳۷۰، با شخصیت‌هایی از زنان در سینما روبه‌رو هستیم که افزون‌بر اینکه تأهل و ازدواج برایشان اهمیتی ندارد، استقلال مالی و اشتغال خود را در اولویت زندگی‌شان قرار می‌دهند. این تغییر در نقش زنان در سینما، حاصل تغییرات اجتماعی ازجمله افزایش ورود زنان به دانشگاه و

بازار کار و تغییر اولویت دختران جوان و خانواده‌هایشان از ازدواج به ادامهٔ تحصیل و یافتن شغل بود که در فیلم‌های این دوره نیز بازتاب یافت.

در همین دوران است که پس از سال‌ها، بازیگران به‌نامی همچون هدیه تهرانی، لیلا حاتمی، و مهتاب کرامتی در سینمای ایران ظهور می‌کنند. در سال ۱۳۷۹، سه اثر از سه فیلم‌ساز زن در حوزهٔ زنان ساخته شد. «زیر پوست شهر» از ساخته‌های بنی‌اعتماد است که توانسته است با لحنی ساده، دغدغه‌ها و مشکلات خانواده‌ای پایین‌شهری و فقیر را به‌تصویر بکشد و مخاطب را به‌معنای واقعی کلمه، به زیر پوست شهر ببرد. این فیلم، داستان زندگی زنی به‌نام طوبی خانم است؛ زنی کارگر که یک‌تنه خرج خانواده‌اش را می‌دهد، نگران سیاسی شدن پسر کوچکش است، نگران دختر همسایه است که از خانه فرار کرده است، و نگران دختر کوچکش که در این جامعه چه بر سرش می‌آید. افزون‌براین، در همین سال منیژه حکمت، «زندان زنان» را در سه دوره به‌تصویر کشید. ویژگی فیلم «زندان زنان» این است که شخصیت‌های داستان به‌هیچ‌وجه سپید یا سیاه مطلق نیستند. طاهره و همکارانش در مقام زندانبانان، همگی آدم‌هایی هستند مانند بقیه، با نقاط قوت و ضعف و دل‌مشغولی‌های روزمره‌ای که همهٔ ما در زندگی داریم. زندانیان هم با اینکه سرگذشت‌هایشان ما را به‌نحوی شوکه می‌کند، آدم‌های خیالی نیستند و هریک از ما می‌توانستیم یکی از آن‌ها باشیم (محسنی، ۱۳۹۷).

تغییرات معنادار و جدی در محتوای فیلم‌های ساخته‌شده در این دوره، گویای تحولات عمیقی است که در دل جامعهٔ ایران رخ داده بود. تغییر نقش زنان در طول این سال‌ها، از مادر یا همسری فداکار که همواره در خانه است و خود را وقف زندگی می‌کند، به زنی که عاشق می‌شود، به‌دنبال ادامهٔ تحصیل است، برای رسیدن به وضعیت بهتر از خانه فرار می‌کند، یک‌تنه نقش نان‌آور خانه را به‌عهده دارد، و... همگی بازتاب تحولات عمیقی بود که در سطح جامعه رخ داده بود. جامعهٔ زنان ایران در این دوران، درحال کسب تجربه‌ها و خواسته‌های نوینی بود. نقش معنادار زنان در پشت و جلوی صحنهٔ سینما، یک پیروزی غیرمنتظره برای زنان نوگرا بود. به‌بیان روشن‌تر، زنان و سینما، به‌گونه‌ای معنادار در مشکلات اجتماعی، هم‌پیمان و هم‌نبرد شدند و به‌گونه‌ای غیرمنتظره توانستند از سینما به‌مثابه ابزاری برای بیان مطالباتشان بهره ببرند (کولایی و بهبهانی، ۱۳۹۰، ۸).

بنابراین، تحولات اجتماعی، نه‌تنها موجب تغییر در نوع به‌صحنه آمدن زنان در عرصهٔ سینما شد، بلکه تأثیر خود را بر سیاست‌های فرهنگی نیز به‌جای گذاشت. ازجمله این تغییرات

می‌توان به تغییرات در حوزهٔ مدیریت جدید سینمایی کشور اشاره کرد؛ به‌عنوان نمونه، برخی از مراحل اداری طولانی حاکم بر روند تولید فیلم حذف شد (درخشنده، ۱۳۸۷)؛ «کمیسیون فیلم‌نامه و شورای تصویب فیلم‌نامه» که پیش از آن وظیفهٔ تصویب فیلم‌نامه را به‌عهده داشت، منحل شد و به‌جای آن شورای دیگری پدید آمد که تنها درصورتی‌که کارگردان و تهیه‌کننده، فیلم‌نامه را برای دریافت پروانهٔ ساخت ارائه می‌دادند، این شورا با خواندن فیلم‌نامه و درجه‌بندی آن، میزان حمایت دولتی از آن را تعیین می‌کرد. اقدام دیگر معاونت سینمایی وزارت ارشاد، حذف مراحل غیرضروری، ازجمله ارائهٔ عکس گریم آزمایشی، ارائهٔ فهرست کامل عوامل تولید طبق دفترچه، و مواردی ازاین‌دست بود که حذف آن‌ها، درعمل می‌توانست باعث تسریع در راه‌اندازی یک پروژهٔ سینمایی شود. تنها عنوان فیلم‌نامه بررسی می‌شد و اجازهٔ ساخت به کارگردان داده می‌شد، ولی درصورت فراتر رفتن از خط قرمز، فیلم اجازهٔ اکران نمی‌یافت؛ بااین‌حال، بخش بین‌المللی بنیاد فارابی، اجازه می‌داد تا فیلم به جشنواره‌های خارجی ارسال شود (آزاد ارمکی و امیر، ۱۳۸۸، ۱۱۷-۱۱۶).

حمایت از فضای باز و آزاد، عدم تقسیم سینماگران به خودی و غیرخودی، نمایش فیلم‌های توقیف‌شده، کاهش دخالت دولت، عدم اعمال‌نظر فرهنگی و پذیرش خطای فیلم‌سازان، ازجمله بخشنامه‌ها و سیاست‌های این دوره بود. درواقع، دولت اصلاحات با ترویج مفاهیمی چون جامعهٔ مدنی، آزادی اندیشه، تساهل، گسترش مشارکت سیاسی و رفع انسداد فرهنگی، کثرت‌گرایی و توجه به آزادی‌های مدنی و سیاسی و به‌ویژه آزادی مطبوعات، رسانه‌ها و هنر، زمینه را برای شکل‌گیری سینمایی کثرت‌گرا فراهم کرد. فیلم‌هایی که در سال‌های ۱۳۷۵-۱۳۷۰ و ۱۳۸۱-۱۳۷۶ از نظر فروش، رتبهٔ نخست و دوم هر سال را داشت و نقش اصلی به یک زن واگذار شده بود، ۱۶ مورد بود. عناوین این فیلم‌ها به‌تفکیک دوره به‌شرح زیر است:

دورهٔ نخست: فیلم‌های عروس، روسری آبی، هنرپیشه، می‌خواهم زنده بمانم، نرگس، خواهران غریب، همسر و لیلا؛

دورهٔ دوم: فیلم‌های قرمز، آواز قو، دو زن، شام آخر، شوکران، سگ‌کشی، عینک دودی، من ترانه ۱۵ سال دارم؛ بنابراین، در دورهٔ پس از سال ۱۳۷۶، در مقایسه با دورهٔ پیش از آن، زنان حضور فعال‌تری در ایفای نقش اصلی فیلم‌ها داشته‌اند (راودراد، ۱۳۸۵، ۱۲).

۴-۳. نقش زنان در سینما در دورهٔ اصول‌گرایان و پس از آن

روند روبه‌رشد حضور زنان در سینما و مسیر تحولات این عرصه، با بازگشت دوبارهٔ جریان اصول‌گرایی به قدرت و تأکید بر مهندسی فرهنگی، با موانعی روبه‌رو شد. یکی از اقدامات چالش‌برانگیز دولت دهم که در راستای مهندسی فرهنگی انجام شد، منحل کردن نهاد صنفی خانهٔ سینما بود. روند به‌تعطیلی کشاندن خانهٔ سینما را می‌توان ادامهٔ منطقی تشکیل سازمان سینمایی کشور در دولت دهم به‌شمار آورد که هدف اصلی‌اش، کنترل و جهت‌دهی به همهٔ فعالیت‌های سینمایی بود. پیش‌درآمد راه‌اندازی سازمان سینمایی نیز، تشکیل شورای‌عالی سینما بود که «تصویب سیاست‌های کلان سینمای ایران» و «حمایت و هدایت سینمای ایران در جهت تحقق اهداف فرهنگی انقلاب اسلامی»، از هدف‌ها و وظیفه‌های آن اعلام شد. شورای‌عالی سینما با این پیش‌فرض که فیلم‌سازی در کشور تاکنون به‌بیراهه رفته است، «اعمال سیاست‌های واحد و متمرکز در حوزهٔ سینمای ایران» و «اتخاذ راهکارهای مناسب و اصلاح زیرساخت‌ها به‌منظور بهبود شیوه‌های آموزش و تربیت سینماگران متعهد» را در دستورکار خود قرار داد (نادری، ۱۳۹۸، ۸۱).

گرچه مجموع فیلم‌های تولیدشده در این مقطع نسبت به گذشته افزایش یافت و رکورد تولید فیلم در سینمای ایران در سال ۱۳۸۷ با تولید ۱۰۰ فیلم شکسته شد، اما در این دوره و تحت تأثیر سیاست‌های فرهنگی جدید، اندکی از حضور زنان در برخی عرصه‌های تولید سینما کاسته شد. همچنین، با وجود تأکید و توجه دولت به تولید فیلم‌هایی با محتوا و موضوع ارزشی و آرمانی (فیلم‌هایی همچون ملک سلیمان، راه‌آب ابریشم، عصر روز دهم، و روز رستاخیز) (محمدزاده، ۱۳۸۸، ۸۶-۸۵)، مهم‌ترین ویژگی دههٔ ۱۳۸۰ که آن را از دهه‌های پیشین متمایز می‌کند، تقدس‌زدایی از ارزش‌های پیشین جامعه مانند رزمندگان، جنگ، روحانیت، و قوانین اسلامی بود. ازخودگذشتگی مادران ایرانی، جامعهٔ مردسالار، و تبعیض جنسیتی، همگی به‌گونه‌ای متفاوت با گذشته، بازنمایی شد؛ یعنی مسائل اجتماعی در دههٔ ۱۳۸۰، به‌گونه‌ای صریح‌تر مطرح شدند و نگاه به مسائل جامعه، واقع‌گرایانه بود (رستگار، آقابابایی، و راسخی، ۱۳۹۸، ۶۷-۶۶). این موضوع، حاصل غلبهٔ شتاب تحولات اجتماعی بر تلاش برای بازگشت به ارزش‌های انقلابی و سنتی بود. از فیلم‌های پرمخاطب این دوره می‌توان به واکنش پنجم، شمعی در باد، دربارهٔ الی، آتش‌بس، جدایی نادر از سیمین، سنتوری، بوتیک، مهمان مامان، اخراجی‌ها، و... اشاره کرد که بازتاب روشنی از مسائل جامعه همچون طلاق، خیانت، اعتیاد، تقدس‌زدایی از روحانیت و رزمندگان بودند.

همچنین، در برخی از فیلم‌های این دوره به موضوعات کمتر موردتوجهی مانند ترنس‌ها اشاره شد. در فیلم «آتش‌بس»، برای نخستین‌بار، ترنس‌ها و مشکلات خاص آنان مانند تعارض روح و جسم و رفتارهای والدین با آنان، به‌تصویر کشیده شد.

این روند تأثیرپذیری سینما از رویدادها و تحولات جامعه و بازتاب آن، در دورهٔ روحانی نیز ادامه یافت. او ضمن توجه به تحولات فناورانه و تأثیر آن بر جامعه، دربارهٔ اهمیت سینما در انتقال فرهنگ اصیل چنین می‌گوید: «امروز، فرهنگ هم زیربنا و هم روبنا است. ما در جمهوری اسلامی ایران، فرهنگ را به‌عنوان مهم‌ترین مقصد و غایت برنامه‌های توسعه می‌شناسیم. سینما، یکی از کارآمدترین ابزارهای فرهنگی و هنری است که بشر امروز برای معرفی و انتقال پیام‌ها و مواریث و دستاوردهای تمدنی خود کشف کرده است؛ اما تمدنی می‌تواند امید به ماندگاری، باروری، و بازتولید ارزش‌هایش داشته باشد که فرایند انتقال، توأم با ارتقای خود را مدیریت کند، آن را حیاتی بداند، نسبت به نقاط قوت و ضعف خود از منظری استراتژیک، احاطه یابد و آنی از تزریق «امید» به جامعه غافل نشود. سینمایی که دیگر با مجموعه‌ای از سالن‌های نمایش تعریف نمی‌شود، بلکه وبسایت‌ها، شبکه‌های اجتماعی، و بسیاری از تصویرافزارها که از امکان پخش تصویر متحرک برخوردارند، به‌نوعی در حیطهٔ صنعت تصویر و سینما واقع می‌شوند. سینمای ما باید با جذب انبوه جوانان بااستعداد، خوش‌قریحه و اندیشمند از گسترهٔ ایران‌زمین، ریشه در خاک و سَر بر آسمان ساید» (president.ir). یکی از اقداماتی که دولت در این دوره در حوزهٔ فرهنگ و هنر انجام داد، بازگشایی خانهٔ سینما بود که نزدیک به سه سال تعطیل بود. خانهٔ سینما، هم‌زمان با روز ملی سینما و با حضور گروهی از اعضای این نهاد صنفی در شهریور ۱۳۹۲ بازگشایی و پس از آن، جشن ملی روز سینما برگزار شد (نادری، ۱۳۹۸، ۱۵۷).

از ویژگی‌های خاص سینما در این دوره، توجه به مسائل مربوط به زنان در بستر خشونت شرایط اقتصادی و سیاسی جامعه بود. در فیلم‌های این دهه، انباشت مسائل دیده می‌شود؛ مسائلی که سینما نسبت به دهه‌های پیشین، با جسارت بیشتری به آن‌ها توجه کرد و مسائل بحرانی جامعه مانند اسیدپاشی و تجاوز مطرح شدند. همچنین، سینمای این دهه نشان داد که این مسائل در بستر فضاهای شهری رخ می‌دهند؛ به‌همین‌دلیل، به‌نوعی ویژگی عمومی یافتند. به‌طورکلی در این دهه، توجه به مسائل خانوادگی به حداقل رسید و مسائل این دهه از تمرکز بر محوری خاص فاصله گرفت و به مسائل تمام حوزه‌های فرهنگی، سیاسی، اجتماعی توجه کرد. بازنمایی این مسائل با خشونتی عریان و آشکار همراه شد و فیلم‌های این دوره کوشیدند تا مخاطب را به‌لحاظ حسی، درگیر

خشونت موجود در جامعه کنند. در هر فیلم، افزون‌بر یک مسئلهٔ محوری، چندین مسئلهٔ دیگر نیز وجود دارد که پیوند تنگاتنگی با مسئلهٔ اصلی دارد؛ به‌عنوان‌مثال، فیلم «ابد و یک روز»، که موضوع محوری آن، اعتیاد است، ولی در چارچوب این موضوع، مشکلات دیگری مانند فقر، ازدواج اجباری، نزاع و خشونت، و کارتن‌خوابی به‌نمایش درمی‌آید و گاهی تشخیص مسائل فرعی و اصلی از یکدیگر، بسیار دشوار است. در فیلم «لانتوری» نیز موضوع اصلی فیلم، اسیدپاشی است که در کنار آن، آسیب‌های اجتماعی دیگری مانند قتل، فحشا، مزاحمت خیابانی، و مصرف مشروبات الکی نیز روایت می‌شود. فیلم «فروشنده» نیز افزون‌بر موضوع تجاوز، که محور اصلی فیلم است، آسیب‌های دیگری مانند روسپی‌گری، فحشا، خیانت، و مزاحمت خیابانی را به‌تصویر می‌کشد (رستگار، آقابابایی، و راسخی، ۱۳۹۸، ۶۹).

مسئلهٔ حاد دیگر، مسئلهٔ تجاوز است که دو فیلم در مجموعِ فیلم‌های این دهه به آن پرداخته‌اند؛ فیلم «هیس! دخترها فریاد نمی‌زنند» که به بازنمایی تجاوز به کودکان توجه می‌کند و فیلم «فروشنده» که تجاوز را در سنین بالاتر به‌نمایش می‌گذارد. فیلم «هیس! دخترها فریاد نمی‌زنند»، مسئلهٔ پنهان و برزبان‌نیامده‌ای را مبنا قرار می‌دهد که روح برخی از کودکان را می‌خورد. این فیلم، کوششی برای آگاه‌سازی والدین و همدلی با قربانیان بود. تا پیش از ساخت این فیلم، خبرهای مبتنی‌بر تجاوز به کودکان، بسیار کم و بااحتیاط به گوش می‌رسید؛ زیرا، خانواده‌ها از ترس آبرو، آن را پنهان نگه می‌داشتند؛ ولی پس از اکران این فیلم، جامعه در مورد این مسئله حساس شد و پس از آن، موجی از این مسائل در جامعه آشکار شد و کوشش‌های زیادی برای پیگیری آن از سوی مسئولان کشور انجام گرفت. شاید این فیلم، زمینه‌ساز شرایطی برای انفجار خبر تجاوز به آتنا اصلانی در میانهٔ دهه ۱۳۹۰ بود (رستگار، آقابابایی، و راسخی، ۱۳۹۸، ۷۰).

در فیلم «فروشنده»، بار دیگر، مسئلهٔ تجاوز، البته به‌نوعی دیگر، نمایش داده شده است. تجاوز در این فیلم در یک خانوادهٔ طبقهٔ متوسط و روشنفکر اتفاق می‌افتد و مرد خانواده، برخلاف جامعهٔ سنتی ایران عمل می‌کند. او اطلاع نمی‌دهد و به‌تنهایی می‌کوشد تا آبروی فرد متجاوز را در خانواده‌اش ببرد. همچنین، در این فیلم، نوع جدیدی از روسپی‌گری نمایش داده می‌شود؛ به‌عنوان‌مثال، در تمام فیلم‌های دهه‌های گذشته، روسپیان در کنار خیابان (شوکران، دایره‌زنگی)، پارتی‌های شبانه (شمعی در باد) و موارد مشابه نمایش داده می‌شدند، ولی در فیلم «فروشنده» از زنان روسپی، کلیشه‌زدایی شده است؛ به‌این‌ترتیب که آهو، که زنی روسپی است،

به‌جای رفتن به خیابان در خانه‌اش می‌ماند و افراد مختلف به خانهٔ او می‌آیند (رستگار، آقابابایی، و راسخی، ۱۳۹۸، ۷۰).

سینماگران زن ایرانی، ضمن اینکه توانستند با کارگردانی، بازیگری، و نویسندگیِ اثرهای هنری ماندگار، زنان را در مرکز توجه سینما، به‌عنوان آینهٔ تمام‌نمای جامعه قرار دهند، همچنین، با حضور پررنگ در جشنواره‌های جهانی، به‌ویژه به‌عنوان داور بین‌المللی، توانستند نگاه جهانیان را به توانایی‌های زنان و تلاش آن‌ها برای گذر از محدودیت‌های ساختاری، جلب کنند. به‌این‌ترتیب، در این دهه (برخلاف فضای آرمان‌گرایانهٔ دههٔ نخست که حاکمیت تلاش می‌کرد همهٔ عرصه‌های خصوصی و عمومی زنان ازجمله حضور آن‌ها در سینما را از طریق ارائهٔ الگوهای ویژه‌ای از سبک زندگی فردی و اجتماعی اسلامیِ موردتأیید خود تغییر دهد)، سینما نگاهی واقع‌گرایانه و عریان‌تر به زنان و مسائل آن‌ها داشت و موضوعاتی مانند نابرابری‌های جنسیتی، خشونت جنسی، تجاوز، فحشا، و... بدون ملاحظهٔ محدودیت‌های ساختاری، به‌تصویر کشیده می‌شدند. این‌گونه توجه به واقعیت‌های جامعه و بازنمایی آن در فیلم‌های این دهه، با استقبال عمومی مردم روبه‌رو شد؛ به‌عنوان‌مثال، فیلم «فروشنده» به کارگردانی اصغر فرهادی، با موضوع خشونت جنسی، نه‌تنها توانست در عرصهٔ داخلی ایران پرفروش‌ترین فیلم تاریخ سینمای ایران شود، بلکه در عرصهٔ بین‌المللی نیز موفق ظاهر شد و توانست برندهٔ جایزهٔ بهترین بازیگر مرد و بهترین فیلم‌نامه از جشنوارهٔ کن و نیز بهترین فیلم غیرانگلیسی‌زبان از جشنوارهٔ اسکار شود. این میزان توجه داخلی و خارجی به چنین فیلم‌هایی، گویای تحولات عمیق جامعه و خواست عمومی برای به‌تصویر کشیدن این تحولات بود.

بنابراین، با اینکه گفتمان رسمی حاکمیت، از همان ابتدا سعی در به‌تصویر کشیدن زنی داشت که به فرهنگ مصرفی بی‌اعتنا باشد، خانواده را در کانون توجه قرار دهد، و به مبارزی مسلمان در راه تحقق فرهنگ انقلابی و ارزش‌های اسلامی تبدیل شود، اما مجموعه‌تغییراتی که بازتاب آن را در عرصهٔ سینما بررسی کردیم، گویای ناموفق بودن حاکمیت برای اعمال نظم اسلامی موردنظر خود بر این عرصه است. زنان، به‌کمک آگاهی حاصل از افزایش سطح تحصیلات و نیز امکانات جدیدی همچون تحولات عرصهٔ ارتباطات و فناوری، که آن‌ها را با تجربه‌های زیستهٔ زنان نقاط دیگر جهان آشنا می‌کرد، توانستند ضمن به‌چالش کشیدن کلیشه‌های جنسیتی علیه زن و جایگاه و موقعیتش، با کمک سینما تصویر کاملاً متفاوتی از واقعیت حضور خود در جامعه را به‌نمایش بگذارند. این تصویر متفاوت را می‌توان در افزایش

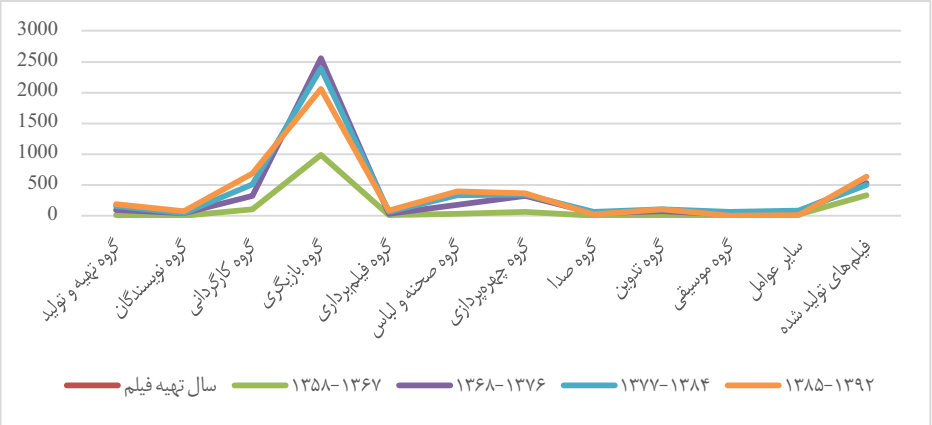
تعداد زنان در حوزه‌های گوناگون سینما، ازجمله بازیگری، کارگردانی، تهیه‌کنندگی، و... مشاهده کرد. فیلم‌هایی که به کارگردانی زنان ساخته می‌شوند، به مضمون‌هایی می‌پردازند که هدفشان، نشان دادن واقعیت‌های روزمره و انتقادی است که با تخیل ملی پس از انقلاب در تضاد است. جدول و نمودار شمارهٔ (۱) می‌تواند به ما در فهم و درک بهتر تغییرات رخ‌داده در وضعیت زنان در عرصهٔ سینما کمک کند.

جدول شمارهٔ (۱). فراوانی حضور زنان در عرصهٔ سینما پس از انقلاب اسلامی

عوامل فیلم / سال تهیه فیلم	گروه تهیه و تولید	گروه نویسندگان	گروه کارگردانی	گروه بازیگری	گروه فیلم‌برداری	گروه صحنه و لباس	گروه چهره‌پردازی	گروه صدا	گروه تدوین	گروه موسیقی	سایر عوامل	فیلم‌های تولیدشده
۱۳۵۸-۱۳۶۷	۱۲	۶	۱۱۱	۹۸۶	۱۱	۳۹	۷۰	۶	۱۱	۶	۲۶	۳۳۹
۱۳۶۸-۱۳۷۶	۹۶	۴۵	۳۳۰	۲۵۵۸	۳۴	۱۷۶	۳۲۴	۴۸	۷۸	۲۶	۷۵	۵۳۰
۱۳۷۷-۱۳۸۴	۱۵۸	۴۹	۵۱۵	۲۳۹۵	۶۷	۳۳۲	۳۴۷	۷۱	۱۰۵	۷۱	۹۱	۵۰۷
۱۳۸۵-۱۳۹۲	۱۹۳	۷۶	۶۸۶	۲۰۵۵	۸۶	۳۹۶	۳۶۵	۲۱	۱۰۶	۷	۱۸	۶۳۶

منبع: دولت‌آبادی و داوری‌مقدم، ۱۳۹۸، ۳۲۶-۳۱۳

نمودار شمارهٔ (۱). فراوانی حضور زنان در عرصهٔ سینما پس از انقلاب اسلامی



منبع: نگارنده

۴. زمینه‌های سیاسی و اجتماعی و تأثیر آن بر جایگاه زنان در عرصهٔ موسیقی

حضور زنان در عرصهٔ موسیقی از دیگر حوزه‌هایی است که با پیروزی انقلاب اسلامی و تأکید آن بر ارزش‌ها و مقررات اسلامی، به‌عنوان اساس فرهنگ و هنر، مشمول تغییرات جدی شد. این

تغییرات ناشی از تصمیمات فرهنگی و اجتماعی پس از انقلاب بود که بر موسیقی و تفسیر اسلامی آن تأکید داشت و درهمین‌راستا، حضور زنان در این عرصه با محدودیت‌هایی روبه‌رو شد.

۱-۴. نقش زنان در عرصهٔ موسیقی در دههٔ نخست انقلاب اسلامی

پس از رخداد انقلاب اسلامی ایران در سال ۱۳۵۷، وضعیت موسیقی مانند رشته‌های فرهنگی‌ـهنری دیگر، نسبت به گذشته بسیار متفاوت شد. قالب موسیقی ایرانی به‌کلی دگرگون شد و جنبه‌های گوناگونی چون نبود صدای زنان، تأکید بر موسیقی مذهبی، افزایش موسیقی سفارشی دولتی، تقلید از هنرمندان پاپ ایرانی لس‌آنجلس، حذف رقص، و بسیاری از موارد دیگر در آن ظاهر شد. ازآنجاکه هدف اولیهٔ دولتِ برآمده از انقلاب، «اسلامی‌سازی فرهنگ» بود، رهبران انقلاب در پی این بودند که برپایهٔ درک خود از اسلام و شریعت اسلامی، کشور را از «فساد و بداخلاقی‌های غربی» رژیم گذشته پاک کنند (مظفری، ۲۰۱۱، ۶۸)؛ بنابراین، در راستای این تغییرات، همهٔ امور تولیدی، پژوهشی، و اجرایی موسیقی متوقف شد. موسیقی، به‌دلیل نگاه منفی انقلابیون مذهبی و همچنین، دیدگاه‌های فقهی موجود در مورد حرمت موسیقی، طرد و با مداخلات بسیار سنگین دولت حاکم روبه‌رو شد. آیت‌الله خمینی در جایی اشاره می‌کنند: «ازجمله چیزهایی که مغز جوانان ما را مات می‌کند، موسیقی است. باعث بی‌حسی در مغز شخصی که به آن گوش می‌دهد، می‌شود و به‌تدریج مغز را غیرفعال می‌کند و غیرجدی... از آن چیزهایی است که ذاتاً همه آن را دوست دارند، اما انسان را محروم می‌کند و آن‌ها را به موجوداتی بیهوده تبدیل می‌کند. رادیو و تلویزیون نباید ده ساعت موسیقی پخش کنید و قدرت جوانان قدرتمند ما را سلب کنید. موسیقی با تریاک فرقی ندارد... موسیقی را حذف کنید. نترسید از اینکه به شما بگویند که ما موسیقی را که حذف کردیم، کهنه‌پرست شدیم! باشه ما کهنه‌پرستیم! از این نترسید. همین کلمات، نقشه است برای اینکه شماها را از کار جدی عقب بزنند. موسیقی، خیانت به کشور است. خیانت به جوانان ما. همه را با هم حذف کنید و چیزی را پخش کنید که آموزشی و آموزنده باشد (خمینی، ۱۳۶۵، ۲۰۵). پیامد این جهت‌گیری‌ها، وقفهٔ موسیقی برای بیش از یک دهه بود. این وقفه، دامن موسیقی به‌طور عام را گرفت و به‌لحاظ آموزش، آهنگ‌سازی، و اجرای کنسرت‌ها، افت چشمگیری در موسیقی کشور رخ داد. انتقاد از سیاست‌های فرهنگی رژیم گذشته، کوچه‌بازاری بودن و ابتذال موسیقی، مهاجرت بسیاری از موسیقی‌دانان به خارج از کشور و روشن نبودن سیاست

دستگاه‌های فرهنگی کشور، همه‌وهمه بر این وضعیت آشوب‌زده می‌افزود (چلنگر، ۱۳۹۶، ۷۳). با شروع جنگ ایران و عراق در شهریور ۱۳۵۹، موسیقی در تلویزیون و رادیوی دولتی، به سرودهای انقلابی، سرودهایی در مدح شهدا، موسیقی آرام سریال‌های تلویزیونی، و موسیقی سادهٔ کارتون‌های کودکانه محدود شد (مظفری، ۲۰۱۱، ۷۱-۷۰). این نوع نگاه منفی به موسیقی، نه‌تنها موجب تضعیف موسیقی و موسیقی‌دانان شد، بلکه مخاطبان موسیقی را نیز دربر گرفت؛ برای نمونه، در چند سال ابتدای انقلاب، گشت‌هایی در بیرون جاده‌های شهری وجود داشت که در بازرسی‌های مرسوم، همراه داشتن حتی یک عدد نوار کاست موسیقی را اقدامی مجرمانه به‌شمار می‌آوردند و با دارندهٔ آن به‌شدت برخورد می‌شد (تابناک، ۹ خرداد ۱۳۹۵). این وضعیت، سرانجام، موجب حذف ژانر موسیقی پیشاانقلابی، شامل موسیقی پاپ، موسیقی جاز با به‌کارگیری سازها و شیوه‌های غربی آهنگسازی، عدم نمایش ساز از رسانهٔ ملی، حذف ترانه‌های دارای قالب عاشقانه و روابط این‌جهانی و ازهمه‌مهم‌تر، حذف کامل زنان از عرصهٔ خوانندگی رسمی شد (تابناک، ۵ خرداد ۱۳۹۵).

درواقع، با ادغام نهادهای سیاسی و مذهبی پس از تأسیس جمهوری اسلامی، زنان، به هدف اصلی تلاش دولت برای کنترل زندگی عمومی مردم تبدیل شدند. روند محو صدای زن از قلمرو عمومی، بی‌درنگ پس از پیروزی انقلاب اسلامی آغاز شد. عرضهٔ دو کاست با صدای هنگامه اخوان و سیما مافی‌ها در بازار موسیقی پس از انقلاب، همخوانی زنان در سرودهای دسته‌جمعی و حضور در کلاس‌های آموزش موسیقی و آواز، مانع تلاش رهبران انقلاب برای حذف زنان از عرصهٔ موسیقی (به‌ویژه خوانندگی) نشد. در آغاز به جدا کردن کلاس‌های بانوان از آقایان رضایت داده شد و بازگشایی هنرستان‌ها در دو بخش دختران و پسران در سال ۱۳۵۹، این امکان را فراهم کرد که دختران بتوانند موسیقی و ساز را بیاموزند؛ اما آوازخوانی زنان، به‌ویژه تک‌خوانی یا انتشار آوازهای انفرادی خوانندگان زن، ممنوع شد. صداوسیما که زودتر از مراکز دیگر، تحت نظارت دولت در آمد، به حذف موسیقی زنان پرداخت (ملکی، ۱۳۸۰، ۳۶۱). محدودیت و سرکوب موسیقی در دههٔ نخست پس از انقلاب، تأثیر زیادی بر زندگی اجتماعی زنان آوازخوان داشت. ممنوعیت صدای زنان در موسیقی، محدودیت برای رفتن نوازندگان زن به‌روی صحنه و جرم بودن رقصیدن زنان، سبب شد که زنان آوازخوان هریک مسیر متفاوتی را بپیمایند. برخی از زنان در زمینه‌های دیگر موسیقی، ازجمله نوازندگی و آهنگسازی به فعالیت پرداختند و با دایر کردن کلاس‌های آواز

کوشیدند در پستوی خانه‌های امن و با آموزش به دیگران، خود و هنرشان را زنده نگه دارند. برخی مجبور به ترک کشور و ادامهٔ فعالیت در خارج از کشور شدند، برخی دیگر از زنان آوازخوان نیز فعالیت خود را در قالب همخوانی با گروه‌های آواز و همکاری با هنرمندان مرد ادامه دادند و سرانجام، برخی نیز مجبور به سکوت و ترک فعالیت رسمی شدند (نباتی شغل، ۱۳۹۵، ۳).

۲-۴. نقش زنان در عرصهٔ موسیقی در دورهٔ سازندگی

واقعیت این است که زندگی اجتماعی زنان موسیقی‌دان با وجود محدودیت‌ها و موانع گسترده و جدی‌ای که در دههٔ نخست انقلاب در مسیر فعالیت آنان در این عرصه به‌وجود آمد، به‌تدریج با تغییر شرایط اجتماعی جامعه که متأثر از پایان جنگ، آغاز دوران سازندگی، و ضرورت پذیرش زنان در سپهر عمومی بود، ادامه یافت (ملکی، ۱۳۸۰، ۳۶۵). در این دوران که دوران سازندگی نام گرفت، برخی از فشارها از فضاهای عمومی برداشته شد. بخشی از این وضعیت، متأثر از فتوای آیت‌الله خمینی در این زمینه[1] و قانونی شدن فعالیت در عرصهٔ موسیقی بود. به‌موجب این تغییر نگاه رهبران انقلاب، شاهد استقبال از فعالیت در عرصهٔ موسیقی هستیم. آهنگ‌های انقلابی و حماسی به‌تدریج جای خود را به موسیقی کلاسیک ایرانی داد که پیوسته از کانال‌های تلویزیونی و نیز رادیوی ملی پخش می‌شد. تغییر سیاست‌ها به‌حدی بود که به تأسیس رادیوی شبانه‌روزی «آوا» انجامید که تنها به پخش موسیقی و ترانه اختصاص یافت. همچنین، قانونی شدن موسیقی، بستر را برای فعالیت زنان فراهم کرد و زنان در این دوره با توجه به ممنوعیت آوازخوانی، در بخش‌های دیگر موسیقی به فعالیت پرداختند. این فعالیت شامل حضور آنان در سرودهای دسته‌جمعی، آوازخوانی در گروه‌های کُر، همخوانی با گروه‌های موسیقی، و شرکت در کلاس‌های آموزش نوازندگی و آهنگ‌سازی بود. همچنین، در این دوران است که برای نخستین‌بار جشنوارهٔ موسیقی بانوان (۱۳۷۵) برگزار شد، به برخی گروه‌های موسیقی بانوان نیز اجازه داده شد که در دوران برگزاری جشنوارهٔ موسیقی فجر، اجراهایی «بار دیگر ویژهٔ بانوان» داشته باشند و به‌این‌ترتیب، گهگاه برنامه‌هایی در تهران و برخی شهرها با اجرای خوانندگان زن و به‌طور اختصاصی برای زنان برگزار کنند؛ اما «تک‌خوانی» زنان، همچنان ممنوع بود (یورونیوز فارسی، ۲۲/۱۰/۲۰۲۲).

با تأثیرپذیری از این رویدادها، در این دوره با رشد تدریجی هنرمندان زن روبه‌رو هستیم؛ به‌گونه‌ای که در طول دوران سازندگی، ۲۶ مورد همکاری بانوان با گروه موسیقی وجود

داشته است که از میان آن‌ها، ۷ آهنگ‌ساز، ۸ گوینده، ۴ نوازنده، ۵ خواننده، ۱ دستیار آهنگ‌ساز و تنظیم موسیقی فعالیت داشته‌اند (دولت‌آبادی و داوری‌مقدم، ۱۳۹۸، ۳۱۸).

پری ملکی، نخستین خوانندهٔ زنی که پس از انقلاب کنسرت برگزار کرد، دربارهٔ فعالیت زنان در دههٔ دوم پس از انقلاب می‌گوید:

> اوایل انقلاب که حتی آقایان هم برای فعالیت‌های موسیقیایی با مشکل مواجه بودند، تکلیف ما کاملاً مشخص بود. تا اینکه رفته‌رفته کمی فضا مهیاتر شد و تا سال ۱۳۷۰، برخی خانم‌های خواننده موفق به برگزاری یک یا دو کنسرت خصوصی برای خانم‌ها شدند. اما من همیشه فکرم این بود که خانم‌ها هم باید در این عرصه حضور داشته باشند. برای همین از اوایل دههٔ ۱۳۷۰ تصمیم گرفتم برای خانم‌ها اجرا بگذارم. تا یکی‌دو سال همراه با گروه نوازنده‌ام در خانه‌ها کنسرت برگزار می‌کردیم و در هر اجرا به‌طور میانگین، ۱۰۰ تا ۱۵۰ نفر مخاطب داشتیم. تا اینکه مسئولان وزارت ارشاد متوجه این فعالیت‌ها شدند و پرسیدند، چرا وقتی قرار است کنسرت برگزار کنید، به ما خبر نمی‌دهید؟ من هم در جوابشان گفتم، چون اجازه نمی‌دهید! اجازه بدهید تا به شما هم خبر بدهم! آن‌ها هم در آن دوره روی باز نشان دادند و گفتند، بیا امتحان کن. نتیجه این شد که از همان زمان به‌دنبال گرفتن مجوز رفتم. با اینکه خیلی سخت بود و ماه‌ها دوندگی کردم، اما بالأخره توانستم به‌عنوان نخستین بانوی خواننده، مجوز اجرا برای خانم‌ها را بگیرم و راهگشای حضور بانوان به وادی موسیقی باشم. با این مجوز، سال ۷۴ نخستین اجرای قانونی‌ام را در ورزشگاهی نزدیک تجریش برگزار کردم و تا سال ۷۸ به اجرای کنسرت ویژهٔ بانوان ادامه دادم. از آن سال به‌بعد هم با تغییر نگاه جامعه و فراهم شدن امکان همخوانی خانم‌ها، کنسرت‌هایم را بیشتر به‌سمت کنسرت‌های مشترک بردم و با همخوانی و همنوازی برای عموم مردم، برنامه اجرا کردم» (ملکی در گفت‌وگو با ایران آرت، آذر ۱۳۹۸).

سهیلا پورگرامی، خواننده و از زنان حوزهٔ موسیقی ایران نیز که در دههٔ ۱۳۷۰ مجوز فعالیت گروه «آوای مهربانی» را دریافت کرد و به‌همراه پنج زن فعالیت خود را در فرهنگستان‌ها آغاز کرد، در گفت‌وگو با «شرق پارسی» دربارهٔ وضعیت موسیقی زنان چنین گفت:

> از فعالان موسیقی بانوان هیچ‌گونه اثر و ثمری باقی نمی‌ماند. این درد بزرگی برای ما است. برای همین من به‌شخصه سالی یک‌بار کنسرت مخصوص بانوان برگزار می‌کنم

که البته در آن کنسرت، رقص و سماع هم دارم. در تمام کنسرت‌های مخصوص بانوان، انتظامات خانم، تمام وسایلی که امکان ثبت و ضبط تصویر یا ویدئو را دارد، قبل از ورود آن‌ها به سالن پیش خود نگه می‌دارد؛ بنابراین، نه صدایی ضبط می‌شود و نه ویدئو و عکسی باقی می‌ماند. زنان خواننده به‌صورت تک‌خوان هم اجازهٔ انتشار آلبوم ندارند، اما می‌توانند با همراهی یک مرد یا چند زن به‌صورت همخوان، آلبوم منتشر کنند. کاری که پورگرامی انجام داد، اما آلبوم او با نام «وصل پروانه» شش سال در وزارت فرهنگ و ارشاد باقی ماند تا اینکه در سال ۱۳۹۱، بالأخره توانست مجوز بگیرد» (پورگرامی، نسخهٔ فارسی شرق‌الاوسط، ۱۳۹۲).

۳-۴. نقش زنان در عرصهٔ موسیقی در دورهٔ اصلاحات

گرچه در دورهٔ سازندگی، برخی حرکت‌ها در حوزهٔ موسیقی انجام شده بود که به‌نوعی می‌توان آن را پایه‌گذار حرکت‌های بعدی در موسیقی به‌شمار آورد، اما تحولات سیاسی‌ـاجتماعی دورهٔ اصلاحات به‌همراه رشد فناوری اطلاع‌رسانی، موجب گسترش حرکت‌های اصلاحی در عرصهٔ موسیقی شد. تأسیس خانهٔ موسیقی، ازجمله فعالیت‌های تأثیرگذار این دوره در عرصهٔ موسیقی بود. این نهاد در مهرماه سال ۱۳۷۷ و با حضور جمعی از چهره‌های شاخص موسیقی سنتی و کلاسیک تشکیل شد. از دیگر اقدامات انجام‌شده در این دوره می‌توان به تعیین اعتبار ۶۰۰ میلیون تومانی برای خرید مکان‌های ویژهٔ خانهٔ موسیقی، اجرای کنسرت بانوان برای بانوان، راه‌اندازی جشنوارهٔ یاس مخصوص بانوان، و اختصاص بخشی از جشنوارهٔ موسیقی فجر به اجرای بانوان اشاره کرد (علوی، ۱۳۷۹، ۵۷).

دورهٔ اصلاحات، دورهٔ شکوفایی برای روزنامه‌نگاران، ناشران کتاب، هنرمندان، نویسندگان، فعالیت‌های تئاتری و فیلم‌سازان و همچنین، نوازندگان زن بود. اگرچه در این دوره نیز برخی از محدودیت‌ها برای تک‌خوانی زنان پابرجا بود، اما شاهد صدور مجوز برای اجراهای فقط زنانه و فراهم شدن فضاهای اجرا برای خوانندگان زن ایرانی هستیم. به‌طورکلی، در دوران اصلاحات، فرایند صدور مجوز برای کنسرت‌ها، انتشار سی‌دی و بسیاری دیگر از فعالیت‌های مرتبط با موسیقی، ساده شده بود و مسئولان نسبت به دوره‌های قبل، بسیار بهتر عمل می‌کردند (مظفری، ۲۰۱۱، ۷۷).

هرچند رشد تولیدات موسیقی ـ به‌صورت آلبوم ـ در سال‌های ۱۳۷۱ تا ۱۳۷۴ به‌گونه‌ای

بود که حتی در اوج دورهٔ اصلاحات نیز تکرار نشد[۲]، اما ویژگی موسیقی در این دوره نسبت به دورهٔ پیش، تنوع تقاضاها بود. رشد مطالبات اجتماعی، افزایش سطح سواد و آگاهی افراد و نیز شکل‌گیری طبقهٔ متوسط جدید، نیازهای تازه‌ای را در میان نسل جوان پس از جنگ به‌وجود آورد که هم موجب تحولات جدی در موسیقی شد و هم زمینهٔ فعالیت زنان در این عرصه را مساعدتر کرد (منصوری، ایلنا، ۱۳۹۹). گرچه نخستین جشنوارهٔ موسیقی بانوان در سال ۱۳۷۵ و در دورهٔ سازندگی برگزار شد، اما نهادینه شدن آن در دورهٔ اصلاحات رخ داد؛ به‌گونه‌ای که در دو سال پایانی این دوره، دبیری این جشنواره نیز به یک بانوی موزیسین سپرده شد. همچنین، در این دوره، امکان همخوانی خانم‌ها در کنسرت‌ها فراهم شد؛ برای نمونه، بخشی از زنان آوازخوان در این سال‌ها، همراه با گروه‌های مرد در آثاری مختلط در خارج از کشور به اجرای موسیقی پرداختند(کاظمی، ۱۳۹۵، ۹۰). حضور بانوان در اجراها به‌همراه هنرمندانی چون استاد شهرام ناظری (حضور نگار خارکن به‌عنوان نوازندهٔ کمانچه در این کنسرت و هنرنمایی ایشان پابه‌پای شروین مهاجر)، استاد محمدرضا شجریان (حضور مژگان شجریان، فرزند استاد، نوازندهٔ سه‌تار به‌همراه گروه شهناز)، اجرای کنسرت بانوان «شیدا» به سرپرستی محمدرضا لطفی، اجرای گروه کامکارها (قشنگ کامکار، نوازندهٔ سه‌تار و هانا کامکار، نوازندهٔ دف و بسیاری دیگر از کامکارها) قابل‌توجه بود (صمدزاده، ۱۳۹۷، رادیو زمانه).

بخش عمدهٔ فعالیت زنان در این سال‌ها و در چارچوب گروه‌ها و کنسرت‌ها، خوانندگی به‌سبک سنتی بود و نه سبک پاپ؛ اما به‌تدریج در این بخش نیز به زنان فرصت داده شد که به‌عنوان «همخوان» در کنار مردان هنرنمایی کنند. به‌این‌ترتیب، گروه‌هایی همچون آریان ظهور کردند (یورونیوز فارسی، ۲۰۲۲/۱۰/۲۲).

۴-۴. نقش زنان در عرصهٔ موسیقی در دورهٔ اصول‌گرایان و پس از آن

اقداماتی که در حوزهٔ موسیقی به‌طور عام و موسیقی زنان به‌طور خاص از دوران سازندگی شروع شده و در دورهٔ اصلاحات به ثبات نسبی رسیده بود، با سرکار آمدن اصول‌گرایان، دچار تغییراتی شد. تغییروتحولات به‌وجودآمده در عرصهٔ موسیقی در این دوره، با واکنش‌های متناقض دولت روبه‌رو شد که حاصل واکنش‌های متفاوت به تحولات اجتماعی بود. در این دوره، به‌ویژه پس‌از تدوین و انتشار گزارش تحقیق‌وتفحص از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی دوران اصلاحات توسط مجلس هفتم شورای اسلامی، که همسو با دولت احمدی‌نژاد بود، این انتظار به‌وجود آمد که در عرصهٔ

مسائل فرهنگی، نوعی انسجام سیاستی در دستورکار قرار گیرد. این گزارش، به‌طور مشخص در زمینهٔ موسیقی، عدم نظارت مناسب بر تولید و تکثیر میلیون‌ها نوار و سی‌دی مبتذل و غیرمجاز و برگزاری کنسرت‌های مبتذل و ترویج موسیقی مبتذل غربی را ازجمله تخلفاتی می‌دانست که در دوران حضور اصلاح‌طلبان در آن وزارتخانه انجام شده است و در دوران سیطرهٔ اصول‌گرایان، باید تمهیداتی برای آن اندیشیده می‌شد. اما سیاست‌های اتخاذشده در زمینهٔ مسائل فرهنگی در این دوره، برخلاف آنچه انتظار می‌رفت، فاقد انسجام و یک‌دستی لازم بودند؛ ازاین‌رو، شاهد اتخاذ سیاست‌های متناقض و گاه متضاد، به‌ویژه در حوزهٔ موسیقی زنان، هستیم. یکی از دلایل اتخاذ این سیاست‌های متناقض و چندگانه، گسترش اینترنت و شبکه‌های ارتباطی در فضای فرهنگی جامعه بود که نظام سیاسی و سیاست‌های حاکم بر حوزهٔ هنر و سینما را وادار به عقب‌نشینی از مواضع خود کرد. به‌دلیل رشد اینترنت و سایت‌های دانلود موسیقی، دفتر شعر و موسیقی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ناگزیر بود از سخت‌گیری‌های خود، کاسته و به روند صدور مجوز آلبوم‌های موسیقی سرعت ببخشد. در این دوره، گروهی از خوانندگان که با برچسب زیرزمینی شناخته می‌شدند (همچون محسن چاوشی، محسن نامجو، مهدی مقدم، محسن یگانه، و...) توانستند به‌صورت رسمی فعالیت کنند (رستگار، آقابابایی، و راسخی، ۱۳۹۸، ۶۷-۶۶). رشد شبکه‌های ماهواره‌ای فارسی‌زبان خارج از ایران، زمینهٔ گسترش فعالیت زنان در عرصهٔ موسیقی را فراهم کرد؛ برای نمونه، از آهنگسازان معاصر که گاهی برنامه‌های خود را همراه با بیش از ده زن خواننده و نوازنده اجرا می‌کردند، می‌توان به آقای مجید درخشانی اشاره کرد، یا در موارد دیگری، برخی از خوانندگان مرد مانند علیرضا قربانی و سالار عقیلی، حتی با خوانندگان زن کشورهای دیگر به اجرای کنسرت پرداخته‌اند که مقدمات اولیهٔ حجاب اسلامی را نیز رعایت نکرده بودند (کاظمی، ۱۳۹۵، ۹۰).

چنین اقداماتی در حوزهٔ فرهنگ، سبب ایجاد موجی از انتقادهای جریان راست و اصول‌گرایان شد که اقدامات دولت احمدی‌نژاد را ضدفرهنگی تشخیص می‌دادند؛ همچنین، گروهی از اصلاح‌طلبان، سیاست‌های او را نوعی فریب برای جلب سبد رأی آنان به‌شمار می‌آوردند. یکی از واکنش‌های مهم به اقدامات این دولت در حوزهٔ موسیقی، فتوای رهبر نظام، مبنی‌بر «ناسازگاری ترویج موسیقی با اهداف عالیهٔ نظام مقدس اسلامی» در سال ۱۳۸۹ بود (استفتائات در مورد موسیقی و غنا، پرسش ۱۱۴۵) که باعث تشدید ابهام‌ها در مورد سیاست رسمی موسیقی شد. همچنین، موجی از لغو کنسرت‌ها، به‌ویژه در دورهٔ دوم این دولت، رخ داد که نشان‌دهندهٔ فشارهای گروه‌هایی از درون حاکمیت بود که چندان از رواج موسیقی در جامعه، رضایت نداشتند.

روی‌هم‌رفته، اگرچه به‌دلیل یکدست شدن حاکمیت و قبضهٔ آن توسط اصول‌گرایان، انتظار می‌رفت که نوعی انسجام سیاستی در حوزهٔ فرهنگی به‌وجود آید، اما آنچه درعمل رخ داد، تشدید منازعات در مورد مقولهٔ فرهنگ و تداوم چندگانگی و تناقض در سیاست‌های فرهنگی، به‌ویژه در حوزهٔ موسیقی، بود (دلاوری و قاسمی‌میمندی، ۱۳۹۸، ۱۳۷-۱۳۵).

این تناقض، به فعالیت زنان در عرصهٔ موسیقی نیز کشیده شد؛ به‌عنوان‌مثال، می‌توان این تناقض را در صدور مجوز برای آلبوم شیدا جاهدیان مشاهده کرد. وزیر ارشاد دولت دهم، در گفت‌وگو با خبرگزاری فارس گفته بود:

> مجوزهای وزارت ارشاد به زنان برای خواندن تاکنون فقط به‌صورت همخوانی و جمعی صادر شده است. همخوانی نیز ضوابط و قواعد خاص خود را دارد؛ یعنی مجوز همخوانی درصورتی صادر می‌شود که در جمع خوانندگان یک اثر، صدای زن، صدای غالب نباشد؛ لذا، مجوز برای خوانندگی زنان، نباید به یک گروه دونفره داده شود، در گروه‌های دونفرهٔ خوانندگی نمی‌توان ادعای همخوانی را داشت؛ چرا که، صدای زن در چنین گروه‌هایی، صدایی غالب خواهد بود؛ بنابراین، نمی‌توان گفت که همخوانی صورت گرفته است.

با وجود این اظهارات، آلبوم «خسته‌ام از این کویر» با آهنگ‌سازی مسعود جاهد و صدای شیدا جاهدیان با دریافت مجوز از وزارت فرهنگ و ارشاد دولت دهم در تابستان ۱۳۸۹ منتشر شد (اسفند ۱۳۹۳، سایت فرارو). برداشت‌های ایدئولوژیک متعارض از موسیقی سبب سیاست‌گذاری‌های فرهنگی دوپهلو، مبهم، و متعارض شد که وضعیت موسیقی را سال‌ها در پرده‌ای از ابهام فرو برد (چلنگر، ۱۳۹۶، ۷۴-۷۳).

نمونهٔ دیگری از وجود سیاست‌های دوپهلو در حوزهٔ موسیقی زنان به تک‌خوانی زنان مربوط می‌شود که برپایهٔ قوانین اسلامی، ممنوع است و سال‌هاست که زنان، اجازهٔ تک‌خوانی مستقل در برنامه‌های گوناگون را نداشته‌اند؛ اما این سیاست در دولت اعتدال‌گرای روحانی به‌چالش کشیده شد. علی جنتی، وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی دولت روحانی در تاریخ ۳۰ مهر ۱۳۹۲ در پاسخ به پرسشی دربارهٔ تک‌خوانی زنان گفته بود: «طبق نظر علما تک‌خوانی و جمع‌خوانی مهم نیست، اگر صدای تک‌خوان‌ها باعث مفسده نباشد، ایرادی ندارد». در پی این اظهارنظر، ناصر مکارم شیرازی، از مراجع تقلید قم، پس از بی‌سابقه خواندن این‌گونه اظهارنظرها گفته بود: «وزارت ارشاد بداند، تکرار این کارها سبب می‌شود که مردم فاصله

بگیرند». موضوع اعتراض به وزیر ارشاد در زمینهٔ تک‌خوانی زنان، حتی به دادستانی نیز کشیده شد؛ به گزارش روزنامهٔ «اعتماد» در تاریخ ۷ مهر ۱۳۹۳، مسئول «هیئت خانوادهٔ شهدا و ایثارگران» گفته بود که علیه وزیر فرهنگ و ارشاد، علی جنتی، پرونده‌ای قضایی تشکیل شده است؛ چون وزارت ارشاد، مجوز اجرای تک‌خوانی زنان را در تالار وحدت صادر کرده است.

پیش از آن و در سال ۱۳۹۲، دبیر و سخنگوی پیشین خانهٔ موسیقی، داریوش پیرنیاکان، در اقدامی بی‌سابقه، از مراجع تقلید پرسیده بود که چرا موسیقی را حرام اعلام کرده‌اند و مخالف تک‌خوانی زنان هستند. خانهٔ موسیقی در واکنش به سخنان پیرنیاکان، آن را نظرات شخصی وی خوانده بود و همین واکنش، سبب شد که این دبیر و سخنگو از مقام خود استعفا دهد. به‌موازات گسترش حضور زنان در عرصهٔ اجرای موسیقی بر روی صحنه، انتقادهای جریان‌های تندرو و محافظه‌کار به تک‌نوازی و خوانندگی زنان و درعمل، جلوگیری از اجرای کار هنری آنان نیز افزایش یافت؛ برای نمونه، در مهر ۱۳۹۳ در اصفهان از اجرای نوازندگان زن گروه «عرفان» بر روی صحنه جلوگیری شد و برنامه با نوازندگی مردان گروه برگزار شد. در همین مراسم، زنان کره‌ای هم نواختند و هم خواندند. پیش از آن نیز در مرداد ۱۳۹۳ در اصفهان از اجرای گروه «هم‌آوایان» به‌سرپرستی حسین علیزاده، به‌دلیل حضور نوازندگان زن جلوگیری شده بود. همچنین، اجرای کنسرت محسن یگانه، چندی پیش از آن در ارومیه به‌دستور شورای کنسرت نیروی انتظامی با تفکیک جنسیتی برگزار شده بود. جشنوارهٔ موسیقی زنان نیز که قرار بود از ۲۴ خرداد ۱۳۹۳ در تالار رودکی (وحدت) برگزار شود، یک ساعت پیش از شروع نخستین اجرا، لغو شد (دویچه‌وله فارسی، ۱۳۹۳).

جنجالی‌ترین مجوزی که وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در سال ۱۳۹۳ صادر کرد، مجوزی بود که به آلبوم موسیقی خانم نوشین طافی داده شد. این اقدام، موجی از اعتراض مراجع تقلید را در پی داشت. مراجع تقلید با این اقدام، که به‌لحاظ فقهی اشکالات زیادی داشت، مخالفت کرده و رسانه‌های زیادی به این مقوله پرداختند؛ بااین‌حال، توزیع آلبوم موسیقی یادشده متوقف نشده و مجوز آن نیز لغو نشد. علی جنتی، وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی دولت یازدهم، در پاسخ به انتقادهای واردشده با انتشار بیانیه‌ای اعلام کرد: «وزارت ارشاد، مجوز انتشار هیچ‌گونه آلبومی در زمینه تک‌خوانی زنان ارائه نداده است». منظور جنتی این بود که در این آلبوم، تک‌خوانی صورت نگرفته و نوشین طافی به همخوانی با یک آقا پرداخته است (خبرگزاری دانشجو، ۱۳۹۴).

ملیحه مددی در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «کنسرت‌های بانوان؛ چالش‌ها و فرصت‌ها» که از سوی انجمن جامعه‌شناسی ایران مورداستقبال قرار گرفت، دربارهٔ موسیقی زنان چنین می‌گوید: «مشکلات و چالش‌های پیش‌روی هنرمندان زن، بسیار زیاد است. نخستین گام برای اجرای یک اثر هنری این است که شعر و ترانه، موزیسین‌ها، نوازندگان، خوانندگان، و کل گروه باید از وزارت ارشاد، مهر تأیید بگیرند و ضرورت طی این مراحل باعث می‌شود که فرصت زمانی کمی برای تبلیغات و فروش بلیط باقی بماند. اجرای بانوان، برخلاف سایر اجراها و کنسرت‌ها، هیچ‌گونه تبلیغاتی نمی‌تواند داشته باشد و شرایط برای انتشار آلبوم هم فراهم نیست. تبلیغات آن، تنها به دنیای مجازی، آن‌هم با شرایط و قوانین خاص خود، ختم می‌شود. افزون‌براین، ساعت اجرای این کنسرت‌ها همیشه ۱۴ظهر است؛ یعنی زمانی‌که حتی بانوان خانه‌دار هم فرصت حضور ندارند، چه رسد به بانوان شاغل، و گاهی وسط هفته که تمام این عوامل در کنار هم، ریزش مخاطب را به‌همراه خواهد داشت و به‌ندرت پیش می‌آید که برنامه‌ای، حامی مالی داشته باشد و معمولاً به‌دلیل ریسک بسیار بالای این برنامه‌ها، حامیان مالی، حمایتی نمی‌کنند؛ زیرا، قطعاً بازده مالی‌ای نخواهد داشت و همهٔ این موارد باعث می‌شوند که هنرمندان، شرایط بسیار دشواری را برای ترسیم نقش هنری خود به‌جان بخرند. مشکل دیگر، نبود سالن‌های مختص اجرای بانوان در سراسر کشور است که متأسفانه تنها به دو سالن وحدت و نیاوران می‌توان اشاره کرد که در پایتخت واقع شده‌اند و شرایط برای حضور فعال هنرمندان سایر شهرهای میهنمان فراهم نیست. تالار وحدت، پذیرای اجرای هنرمندان درجهٔ یک، مانند خانم پری ملکی و میلانی، هنگامه اخوان در آواز، و فرزانه کابلی، در حرکات نمایشی است و در سالن نیاوران، هنرمندانی هنرنمایی و نقش‌آفرینی می‌کنند که شرایط حضورشان در تالار وحدت فراهم نیست و باید مسیر طولانی‌ای را سپری کنند تا به تالار وحدت راه پیدا کنند (نظری، ۱۳۹۷، انجمن جامعه‌شناسی ایران).

درمجموع، تلاش‌ها و فعالیت‌های زنان در حوزهٔ موسیقی و به‌چالش کشاندن تفسیرهای فقهی دربارهٔ این موضوع، حاکی از تحولات عمیق اجتماعی و تلاش زنان، به‌عنوان نیمی از اعضای جامعه، برای حضوری متفاوت با گذشته است. این تلاش‌ها، با وجود محدودیت‌های پرشمار، توانسته است زمینهٔ بهره‌مندی زنان از برخی امکانات در این حوزه را فراهم کند. امروزه زنان به‌کمک اینترنت، رسانه‌ها، شبکه‌های اجتماعی مجازی، و سایر امکانات دردسترس، سعی دارند موانع فقهی و دینی موجود در مسیر فعالیت‌های هنری خود را کاهش دهند.

نتیجه‌گیری

آثار هنری در هر جامعه‌ای، مجموعه اطلاعاتی را از وضعیت اجتماعی آن جامعه به‌دست می‌دهد که می‌توان با فهم آن، به ویژگی‌های جامعهٔ موردنظر دست یافت. در پژوهش حاضر نیز در چارچوب رویکرد بازتاب و با پذیرش این فرض نظری که آثار هنری، بازتابی از شرایط موجود در زمان به‌وجود آمدن اثر هنری است، به این نتیجه رسیدیم که نوع حضور زنان در دو عرصهٔ سینما و موسیقی در چهار دههٔ پس از انقلاب اسلامی، بازتابی از وضعیت آنان در عرصهٔ اجتماعی است و این بازتاب به‌نوبهٔ خود، گویای بروز تحولات جدی در نقش و ایستارهای زنان در جامعه در طول این چهار دهه است.

به‌موجب تغییرات بنیادینی که از فردای پس از انقلاب و در راستای حاکمیت ارزش‌های اسلامی و انقلابی در عرصهٔ فرهنگ و هنر به‌وجود آمد، حضور زنان در دو عرصهٔ سینما و موسیقی با تغییرات جدی و قابل‌تأملی روبه‌رو شد. چنانچه بخواهیم فرایند این تغییرات را بر روی یک نمودار نشان دهیم، در یک سوی نمودار، شاهد حذف تقریباً کامل زنان از عرصهٔ موسیقی و نیز حضور اندک و حاشیه‌ای آنان در عرصهٔ سینما، و در سوی دیگر آن، شاهد حضور پررنگ آنان در عرصهٔ سینما و موسیقی، به‌رغم همهٔ موانع موجود، خواهیم بود. این تغییرات معنادار، بازتابی از تغییرات عمیقی است که زنان در طول این سال‌ها در زیست فردی و اجتماعی خود تجربه کرده‌اند.

در سینمای دههٔ نخست انقلاب، زنان درحالی به نمایش درآمدند که نقش اصلی آنان، خانه‌داری و کارکرد مهمشان، همسری و مادری بود؛ اما به‌تدریج در دهه‌های بعد و متأثر از تحولات اجتماعی (افزایش فعالیت اجتماعی، شغلی، و تحصیلی) شاهد تغییرات جدی در موقعیت زنان در سینما هستیم. ازجمله این تغییرات می‌توان به حضور زنان در نقش اصلی فیلم، ساخت فیلم‌هایی با موضوع زنان و مسائل مربوط به آنان و نیز حضور فیلم‌سازان و کارگردانان زن اشاره کرد که مهم‌ترین دغدغهٔ این کارگردانان، پرداختن به موضوع زن در سینما، حضور او در فیلم، رویکرد انسانی به زن، هویت و پایگاه اجتماعی زن، و محیط زندگی زن است. این تغییرات به‌خوبی بازتاب‌دهندهٔ تغییراتی است که در طول چهار دهه پس از انقلاب و متأثر از مجموعه تحولات و مناسبات داخلی و جهانی در وضعیت زنان به‌وجود آمده است.

در کنار سینما، تغییروتحولات در چگونگی حضور زنان در عرصهٔ موسیقی، به‌عنوان رکن مهمی از نظام فرهنگی، نقش چشمگیری در بازتاب تغییرات در مناسبات جنسیتی جامعه دارد.

در این عرصه، به‌رغم نگاه منفی انقلابیون مذهبی و همچنین، دیدگاه‌های فقهی موجود که موجب حذف زنان از عرصهٔ موسیقی، به‌ویژه حذف کامل آنان از عرصهٔ خوانندگی در دههٔ نخست انقلاب شد، در سال‌های بعد و با تأثیرپذیری از تحولات اجتماعی، به‌تدریج شاهد رشد هنرمندان زن و فعالیت آن‌ها در جایگاه آهنگساز، گوینده، نوازنده، خواننده، و تنظیم‌گر موسیقی هستیم. روند این تغییرات در سال‌های اخیر شدت بیشتری یافته و کم‌وکیف آن نیز با گسترش شبکه‌های اجتماعی، دگرگون شده است. این دگرگونی به‌گونه‌ای است که امروزه بخشی از زنان آوازخوان توانسته‌اند همراه با گروه‌های مرد در آثاری مختلط در خارج از کشور به اجرای موسیقی بپردازند و با وجود محدودیت‌های داخلی برای نمایش این اجراها، با گسترده شدن فعالیت شبکه‌های ماهواره‌ای فارسی‌زبان خارج از ایران و نیز شبکه‌های اجتماعی مجازی، شاهد پخش نمونه‌هایی از این اجراها در رسانه‌های خارجی هستیم.*

یادداشت‌ها

۱. فتوای امام خمینی در دو مورد مربوط به موسیقی زنان است. از ایشان پرسیده شد: چنانچه در اجرای یک قطعهٔ موسیقی نیاز به صدای زنان به‌طور دسته‌جمعی باشد، می‌توان از آن استفاده کرد؟ ایشان فرمودند: «اگر فساد داشته باشد، باید اجتناب شود». و دیگر پرسیده شد: «چنانچه پاسخ فوق مثبت باشد، آیا اجرای توأم کار برادران و خواهران الزامی است یا به‌طور مجزا می‌توانند کار کنند و ایشان مرقوم فرمودند: «حکم مسئلهٔ قبلی را دارد». در تمام صور ذکرشده، شنیدن صدای زن، صِرف اینکه صدای زن است، اشکال ندارد؛ ولی اگر به‌نحو هیجان‌انگیز باشد یا موجب فساد و فتنه گردد، جایز نیست (علوی، ۱۳۷۹، ۵۸-۵۷).

۲. برپایهٔ آماری که از تولیدات موسیقی در دورهٔ یادشده موجود است، سالانه ۳۰۰ تا ۴۰۰ مجوز تولید آلبوم موسیقی از سوی مرکز موسیقی، صادر و همین تعداد اثر به بازار موسیقی عرضه شده است. این رقم در سال‌های ۱۳۷۷ تا ۱۳۸۰ که دوران طلایی فعالیت‌های موسیقی بود، به ۱۲۰ تا ۱۸۰ ساعت آلبوم رسید (بهاره منصوری در مصاحبه با ایلنا، ۱۳۹۹).

منابع

آزاد ارمکی، تقی؛ امیر، آرمین (۱۳۸۸). بررسی کارکردهای سینما در ایران؛ ارزیابی سینمای سال‌های ۱۳۷۴ تا ۱۳۸۵ براساس توزیع کارکردی فیلم‌ها. مجلهٔ جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۱ (۲).
الکساندر، ویکتوریا (۱۳۹۳). جامعه‌شناسی هنرها: شرحی بر اشکال زیبا و مردم‌پسند هنرها. ترجمهٔ اعظم راوداد. مؤسسه تألیف ترجمه و نشر آثار هنری متن. تهران: انتشارات جامعه‌شناسان.
تاجیک، محمدرضا (۱۳۸۲). شکل‌گیری گفتمان هویت در ایران. مجله پژوهش متین، ۲(۷).
جوادی‌یگانه، محمدرضا؛ هاتفی، حمیده (۱۳۸۷). پوشش زنان در سینمای پس از انقلاب اسلامی. مجله مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ۴(۱۱).
چلنگر، زهرا (۱۳۹۶). مطالعه سیاست موسیقایی در ایران. فصلنامه جامعه، فرهنگ و رسانه. ۶ (۲۳).
خمینی، روح‌الله (۱۳۶۵). صحیفه نور. ج۲۱. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلام.
راوداد، اعظم (۱۳۸۵).تغییرات نقش زن در سینمای ایران. مجله جهانی رسانه. شماره ۲ .
راوداد، اعظم (۱۳۹۳). جامعه‌شناسی سینما و سینمای ایران. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
رستگار، یاسر؛ آقابابایی، احسان؛ راسخی، زهرا (۱۳۹۸). بازنمایی مسائل اجتماعی در سینمای پس از انقلاب اسلامی ایران. پژوهش‌های راهبردی مسائل اجتماعی ایران. شماره پیاپی ۲۷. شماره چهارم.
صدر، حمیدرضا (۱۳۸۱). درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران ۱۳۸۰-۱۲۸۰. تهران: نشر نی.
عبدالخانی، لنا؛ نصرآبادی، محمد (۱۳۹۰). بازنمایی نقش زنان در سینما؛ سیاست‌گذاری‌های فرهنگی در سینمای قبل و پس از انقلاب اسلامی. فصلنامه زن و فرهنگ. ۳(۱۰).
عصر آزاد، سحر (۱۳۷۹). ققنوسی که از خاکستر خود زاده شد. فصلنامه سینمایی فارابی، شمارهٔ ۱۹.
عظیمی دولت‌آبادی، امیر؛ داوری‌مقدم، سعیده (۱۳۹۸). بازنمایی حضور و نقش زنان در سینمای قبل و بعد از انقلاب اسلامی. فصلنامه مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران. ۸(۲).
علوی، سیدعلیرضا (۱۳۷۹). مقدمه‌ای بر شناخت موسیقی حلال و حرام. خوزستان: مرکز انتشارات جهاد دانشگاهی.
علوی، شادی (۱۳۸۵). طراحی خانهٔ سینماگران اراک. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه گیلان.
کاظمی، الهام (۱۳۹۵). حیات اجتماعی موسیقی آوازی زنان در سده گذشته. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه پردیس بین‌المللی فارابی..
کولایی، الهه؛ بهبهانی، سیمین (۱۳۹۰). زنان و توسعه فرهنگی، پس از انقلاب اسلامی با تأکید بر سینما. نشریهٔ جهانی رسانه، شماره ۱۱.
فاتحی، محسن (۱۳۹۳). از سینمای خان‌بابایی تا سینمای ژانوسی. فصلنامه جامعه، فرهنگ، رسانه، شماره ۱۳.
فاضلی، نعمت‌الله (۱۳۷۴). درآمدی بر جامعه‌شناسی هنر و ادبیات. فصلنامه علوم اجتماعی، ۴(۷ و ۸).
ملکی، توکا (۱۳۸۰). زنان موسیقی ایران از اسطوره تا امروز. تهران: کتاب خورشید.

نادری، نسیم (۱۳۹۸). بررسی برنامه‌ها و سیاست‌های حقوق شهروندی در دولت‌های محمود احمدی‌نژاد و حسن روحانی. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، گروه حقوق و علوم سیاسی دانشگاه یزد.
نفیسی، حمید (۱۳۷۵). سینمای ایران، در زندگی و هنر سینمای نوین ایران. رز عیسی و شیلا ویتاکر. ترجمهٔ پروانه فریدی. تهران: کتاب سر.
نیازی، هاله (۱۳۷۸). درآمدی بر جامعه‌شناسی تصویر. فصلنامه فارابی، ۱۱ (۴).
نباتی‌شغل، امین (۱۳۹۳). واکاوی سوژه زن در فضای گفتمانی سینمای ایران پس از انقلاب. پایان‌نامه کارشناسی ارشد دانشگاه پیام‌نور.
نظری، فهیمه (۱۳۹۷) بررسی کنسرت‌های ویژهٔ بانوان؛ فرصت‌ها و چالش‌ها. دردسترس در: سایت انجمن جامعه‌شناسی ایران، دردسترس در:
http://www.isa.org.ir
صمدزاده، مهرداد (۷ آذر ۱۳۹۵). نگاهی به فرازهایی از تاریخ موسیقی در ۴۰ سال گذشته، دردسترس در: رادیو زمانه، دردسترس در:
https://www.radiozamaneh.com
محسنی، بیتا (۱۳۹۷). نگاهی به حضور زنان در سینمای پس‌از انقلاب در ایران؛ سایه‌روشن‌های یک حضور. مؤسسه رسانه، اندیشه، زن، دردسترس در:
http://woman-media.org/
خبرگزاری دانشجو، فروردین ۱۳۹۴، ۳۹۷۵۶۰.
روزنامه تابناک، ۵ خرداد ۱۳۹۵.

Alexsander, Victoria (2003). *Sociology of the Arts Exploring Fine and Popular Forms*. Melborne & Berlin: Blackwell Publishing.
Alexsander, Victoria (2018). *Scandal and the Work of Art: The Nude in an Aesthetically Inflected Sociology of the Arts*. Goldsmiths, University of London.
Robertson, Ronald (2003). Glocalización: Tiempo-Espacio y Homogeneidad Heterogeneidad. *Cansancio del Leviatán: Problemas Políticos de la Mundialización*. Trotta: Madrid.
Mottahedeh, Negar (2004). Life Is Color!' Toward a Transnational Feminist Analysis of Mohsen Makhmalbaf's Gabbeh. *Signs*, NO. 30.
Mozafari, Parmis (2011). *Negotiating a Position:Women Musicians and Dancers in Post-Revolution Iran*. Submitted in Accordance with the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy The University of Leeds School of Music January.
Naficy, Hamid (1999). Veiled Vision/Powerful Presence: Women in Post-Revolutionary Iranian Cinema. *Life and Art the New Iranian Cinema*. Rose Issa, Sheila Whitaker, National Film Theatre/ The British Film Institute.