

Representation of Gender Bias in Iranian Social Movies: A Multidimensional Analysis of Films from the 1980s to the 2010s

Samira Vanaki*

Behzad Rahbar**

Abstract

This study adopts a multidimensional approach to examine the representation of gender bias in twenty selected films from Iranian social movies across four decades (1980s–2010s). Drawing on Fairclough’s Critical Discourse Analysis for the linguistic dimension and Kress and van Leeuwen’s Visual Design Grammar for the visual dimension, 200 dialogue-centered scenes between male and female characters were analyzed. The findings reveal a clear male-dominated pattern in the 1980s, with full control over both language and image. In the 1990s, women appeared more frequently on screen, yet their linguistic agency remained limited. The 2000s marked a relative balance, with more diverse roles and increased female participation in both dialogue and visual representation. However, the 2010s witnessed a paradoxical shift: although women occupied central positions on screen, their linguistic agency declined and narratives continued to be structured from a predominantly male perspective. Overall, the study demonstrates that Iranian social movies simultaneously reflect and reproduce the socio-cultural dynamics of each decade, while continuously reconfiguring both explicit and implicit mechanisms of male dominance.

Keywords: Critical Discourse Analysis, Gender, Gender Bias, Iranian Social Movies, Visual Design Grammar.

* PhD Candidate in Linguistics, Allameh Tabataba’i University, Tehran, Iran, s_vanaki@atu.ac.ir

** Associate Professor, Department of Linguistics, Allameh Tabataba’i University, Tehran, Iran

(Corresponding Author), behzadrahbar@atu.ac.ir

Date received: 30/09/2025, Date of acceptance: 09/02/2026



Introduction

Language and image are two primary tools for representing social reality, particularly in cinema, where they function to interpret, reconstruct, and assign meaning to the world. As a cultural and ideological discourse, cinema extends beyond entertainment and plays a fundamental role in shaping social norms, values, and cognitive frameworks. One of its most significant representational dimensions is gender. Through dialogue and visual imagery, cinema can reinforce or challenge gender stereotypes. Iranian social movies, due to its close engagement with sociocultural and political transformations, provides a valuable context for examining representations of women and men and the gender biases embedded within them. Gender roles in cinema are not merely reflections of social reality but discursive constructions produced through language, visual representation, and dominant ideologies. Gender bias emerges when women and men are positioned unequally in terms of agency, power, and narrative centrality, and it may manifest in both linguistic and visual dimensions. This study investigates patterns of gender-role representation in twenty Iranian social films produced between the 1980s and the 2010s, drawing on Fairclough's Critical Discourse Analysis (1995) and Kress and van Leeuwen's Grammar of Visual Design (2021). It examines linguistic indicators of power—such as interruptions, imperative and obligational constructions, and interrogatives—as well as visual elements including actor roles, viewing angle, and salience. By integrating linguistic and visual analysis, the study seeks to determine how gender bias has been represented in Iranian social movies across four decades, how linguistic and visual agency are distributed between female and male characters, and how these patterns can be interpreted in relation to dominant sociocultural and ideological discourses of each period.

Materials and Methods

The data were extracted from both verbal (dialogue) and visual (shot-based) levels. The research sample consists of twenty Iranian social films, with five films selected from each decade between the 1980s and the 2010s, based on rankings from recognized film databases. From each film, ten dialogue-centered sequences featuring interactions between female and male characters were selected. In total, 200 sequences containing 3,257 clauses were analyzed, representing approximately 3.5 hours of film content. To control for the effect of differences in scene length, the analyses were carried out using the proportion of female and male characters' verbal

and visual presence. At the linguistic level, the “clause” was selected as the unit of analysis, following Halliday’s Systemic Functional Linguistics, which considers the clause the smallest grammatical unit containing a main verb. At the visual level, the “shot” was used as the unit of analysis, defined as the continuous recording from the activation to the termination of the camera.

Results and Discussion

Analysis of four decades of Iranian social movies shows that language and image do not operate in parallel; instead, patterns of explicit bias, relative balance, and implicit bias emerge across periods. The 1980s display overt patriarchal dominance, with women marginalized and men controlling both dialogue and visual action. In the 1990s, women gain visual visibility but remain linguistically marginalized, indicating a gap between visibility and discursive power. The 2000s mark a period of relative balance, as women achieve greater agency in both speech and visual representation. In the 2010s, implicit bias reappears: women are visually foregrounded yet remain limited in narrative progression through language. Linguistic evidence further shows that confrontational questioning by female characters may paradoxically reinforce implicit bias by relying on self-deprecating language. Moreover, women’s agency often remains framed within stereotypical roles, with narratives frequently portraying them as reacting to male domination. This pattern normalizes male authority and suggests that increased visibility has not produced fundamental change in gender representation.

Conclusion

Findings show persistent gender bias, varying from overt male dominance in the 1980s to subtle visual prominence of women but reduced linguistic agency in the 2010s. Men guided the narrative across all decades, particularly at the verbal level, whereas women were primarily confined to visual presence. Gender representation closely mirrored political and cultural shifts: male-centered ideology in the 1980s, reformist social openings in the 1990s, growing civil engagement in the 2000s, and “representational duality” in the 2010s. The study underscores that increased visual visibility of women does not guarantee enhanced narrative agency, indicating that latent gender biases persist beneath surface-level changes.

Bibliography

- Academy of Persian Language and Literature, Terminology Committee. (2005). *Approved terminology dictionary* [Farhang-e vajeh-ha-ye mosavab], Vol. 1. Tehran: Academy of Persian Language and Literature. [In Persian]
- Albert, M. (2021). A multimodal discourse analysis of *Incognegro*. *International Journal of Languages, Literature and Linguistics*, 7(4), 171–176. <https://doi.org/10.18178/IJLLL.2021.7.4.307>
- American Psychological Association. (2023). *APA dictionary of psychology* (3rd ed.). Washington, DC: APA.
- Busso, L., & Vignozzi, G. (2017). Gender stereotypes in film language: A corpus-assisted analysis. In *Proceedings of the Fourth Italian Conference on Computational Linguistics (CLiC-it 2017)* (pp. 71–76). <https://doi.org/10.4000/books.aaccademia.2367>
- Chairach, A. (2022). A critical discourse analysis of woman's disempowerment in a movie: A case study of *Changeling*. *Journal of Multidisciplinary in Social Sciences*, 18(2), 72–82. <https://so03.tci.thaijo.org/index.php/sduhs/article/view/268300>
- Chen, Y. (2020). A multimodal discourse analysis of the national publicity film of China. *Communication and Linguistics Studies*, 6(2), 16–22. <https://doi.org/10.11648/j.cls.20200602.11>
- de Beauvoir, S. (1949/2021). *The second sex* [Jens-e dovvom], Trans. G. Sanavi. Tehran: Toos Publications. [In Persian]
- Fairclough, N. (1995). *Critical discourse analysis*. Boston: Addison-Wesley.
- Garett, S. (1987/2017). *Sociology of gender* [Jame'e-shenasi-ye jensiyat], Trans. K. Baghaei. Tehran: Ney Publishing. [In Persian]
- Hatami, P., & Rahbar, B. (2017). An analysis of gender discrimination in images of English language textbooks authored by Iranian and non-Iranian writers. In *Proceedings of the Second National Conference on Humanities* (March 2017). [In Persian]
- Horrabadi Farahani, F., Rahbar, B., & Gandomkar, R. (2025). A gender-based analysis of linguistic features of contemporary Iranian cinematic characters based on Social Actor Theory [Tahlil-e vizhegiha-ye zabani-jensiyati]. *Language Related Research*, 17(56), 37–68. <https://doi.org/10.22051/jlr.2023.43221.2273> [In Persian]
- Jannati Attaei, A. (2008). *An analysis of power in male and female discourse in cinema*. MA thesis, Allameh Tabataba'i University. [In Persian]
- Khaniki, H., & Farahani, S. (2015). Gender power and counter-power in Iranian cinema: A comparative study of the works of Tahmineh Milani and Rakhshan Bani-Etemad. *Women in Culture and Art*, 7(2), 207–222. <https://doi.org/10.22059/jwica.2015.57576> [In Persian]
- Knox, S. (2009). *Multimodal discourse on online newspaper home pages: A social-semiotic perspective*. PhD dissertation, University of Sydney.
- Kong, Y. (2020). *A multimodal discourse analysis of unreliable narration in detective films*. PhD dissertation, City University of Hong Kong.

81 Abstract

- Kouhgardi, A., & Rahbar, B. (2023). An analysis of gender bias in “Persian for Today” and “First Step” textbooks: A corpus-based study. *Language Related Research*, 52, 39–69. <https://doi.org/10.22051/jlr.2023.40676.2197> [In Persian]
- Kress, G., & van Leeuwen, T. (2021). *Reading images: The grammar of visual design*. London: Routledge.
- Mahmoudi Bakhtiari, B., & Mousavi, A. (2017). Islamophobia in American television series: Integrating critical discourse analysis and visual design grammar. *Language Related Research*, 8(4), 207–238. [In Persian]
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6–18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Naficy, H. (2011). *A social history of Iranian cinema* (Vols. 1–4). Durham: Duke University Press.
- Rimbi, V. (2018). Women’s language in *Black Swan* movie: A sociolinguistic study. *English Language & Literature Journal*, 7(3), 223–232. <http://eprints.uny.ac.id/id/eprint/59118>
- Paul Gee, J. (1999). *An Introduction to Discourse Analysis Theory and Method*. New York and London: Routledge publication.
- Sklar, R. (2002). *Film: An international history of the medium*. London: Harry N. Abrams.
- Sojoodi, F., & Rezaei, T. (2015). The representation of gender in visual texts of English language teaching textbooks from a social semiotic perspective. *Language Related Research*, 6(3), 115–140. [In Persian]
- Spender, D. (1980). *Man made language*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Spender, D. (1982). *Invisible women: The schooling scandal*. London: Writers & Readers.
- Wodak, R., & Meyer, M. (2002). *Methods of critical discourse analysis*. London: Sage.

بازنمایی سوگیری جنسیتی در سینمای اجتماعی ایران؛

تحلیلی چندوجهی از فیلم‌های دهه ۶۰ تا ۹۰

سمیرا ونکی*

بهزاد رهبر**

چکیده

پژوهش حاضر با رویکردی چندوجهی به بررسی بازنمایی سوگیری جنسیتی در بیست فیلم شاخص سینمای اجتماعی ایران طی چهار دهه ۱۳۶۰ تا ۱۳۹۰ پرداخته است. با اتکا به تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف در سطح زبانی و دستور طراحی دیداری کرس و ونلیوون در سطح تصویری، ۲۰۰ سکانس گفت‌وگومحور میان شخصیت‌های زن و مرد ارزیابی شدند. نتایج نشان می‌دهد در دهه ۱۳۶۰ الگوی مردمحور آشکار و سلطه کامل بر زبان و تصویر دیده می‌شود؛ در دهه ۱۳۷۰ زنان بیشتر در تصویر حضور دارند اما کنش‌گری زبانی‌شان هم‌چنان محدود باقی مانده است؛ دهه ۱۳۸۰ به تعادل نسبی و نقش‌آفرینی متنوع‌تر زنان منجر شد و در دهه ۱۳۹۰ هرچند زنان حضور پررنگی در تصویر دارند اما کنش‌گری زبانی آنان کاهش یافته و روایت‌های زبانی هم‌چنان مردمحور باقی مانده است. این روند نشان می‌دهد که سینمای اجتماعی ایران هم‌زمان بازتاب‌دهنده و بازتولیدکننده تحولات اجتماعی-فرهنگی هر دهه است و سازوکارهای آشکار و پنهان سلطه مردانه را در اشکال متغیر بازنمایی می‌کند.

کلیدواژه‌ها: تحلیل گفتمان انتقادی، جنسیت، دستور طراحی دیداری، سوگیری جنسیتی، سینمای اجتماعی ایران.

* دانشجوی دکتری زبان‌شناسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران، s_vanaki@atu.ac.ir

** دانشیار زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه علامه طباطبائی تهران، ایران (نویسنده مسئول)،
behzadrahbar@atu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۰۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۱/۲۰



۱. مقدمه

زبان و تصویر، دو ابزار اصلی در بازنمایی واقعیت‌های اجتماعی‌اند؛ ابزارهایی که در رسانه‌های گوناگون به‌ویژه در سینما، به‌کار گرفته می‌شوند تا جهان را تفسیر، بازآفرینی و معنا کنند. سینما به‌مثابه گفتمانی فرهنگی و ایدئولوژیک، تنها رسانه‌ای برای سرگرمی نیست بلکه در شکل‌دهی به هنجارها، ارزش‌ها و ساختارهای ذهنی مخاطبان، نقشی بنیادین دارد. یکی از مهم‌ترین لایه‌های معنایی در این میان، مسئله جنسیت (gender) و نحوه بازنمایی آن است؛ زبان سینما-چه از طریق گفت‌وگوها و چه از طریق تصاویر-می‌تواند کلیشه‌های جنسیتی را تقویت یا به چالش بکشد (L. Mulvey, 1975:18). در این میان، سینمای اجتماعی ایران به‌دلیل پیوند عمیق با تحولات فرهنگی و سیاسی جامعه، بستری مناسب برای بررسی بازنمایی زنان و مردان و سوگیری‌های جنسیتی نهفته در آن است (نفیسی، ۲۰۱۱:۳۲). نقش‌های جنسیتی در سینما نه‌فقط بازتابی از وضعیت اجتماعی زنان و مردان، بلکه برساخته‌ای گفتمانی‌اند که در بستر زبان، تصویر، و ایدئولوژی‌های مسلط هر دوره تاریخی تولید و بازتولید می‌شوند. سوگیری جنسیتی (gender bias) به‌عنوان گونه‌ای از نابرابری ساختاری در بازنمایی، زمانی رخ می‌دهد که زنان و مردان در موقعیت‌های نابرابر کنش‌گری، قدرت و روایت قرار می‌گیرند. این سوگیری می‌تواند در گفت‌وگوهای شخصیت‌ها (بُعد زبانی) یا در مؤلفه‌های دیداری آن‌ها (بُعد تصویری) نمود یابد.

در این مقاله، تلاش شده است تا با تکیه‌بر دو رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی (critical discourse analysis) نورمن فرکلاف (N. Fairclough) (۱۹۹۵) و دستور طراحی دیداری (the grammar of visual design) کرس و ون‌لیوون (G. Kress and T. van Leeuwen) (۲۰۲۱) به بررسی الگوهای بازنمایی نقش‌های جنسیتی در ۲۰ فیلم از کارگردانان مطرح سینمای اجتماعی ایران در فاصله دهه‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۹۰ پرداخته شود. این پژوهش به شناسایی و تحلیل سازوکارهایی می‌پردازد که به مصادیق سوگیری جنسیتی در زبان و تصویر منجر می‌شوند. در سطح زبانی، تمرکز بر ساختارهای است که در آن‌ها قطع گفتار، کاربرد جملات امری، الزام‌آور و پرسشی رخ می‌دهد؛ ساختارهایی که به‌منزله شاخص‌های زبانی بازنمایی روابط قدرت عمل می‌کنند و آشکار می‌سازند که شخصیت مسلط، نقش هدایت‌گر روایت را ایفا می‌کند و در برابر، دیگری در جایگاه حاشیه‌ای و تابع، اعم از پاسخ‌گو یا منفعل، قرار می‌گیرد. در سطح تصویری نیز تحلیل بر مؤلفه‌هایی هم‌چون کنش‌گر، هدف، واکنش‌گر، زاویه دید و میزان برجستگی متمرکز است تا روشن گردد کدام

بازنمایی سوگیری جنسیتی در سینمای اجتماعی ... (سمیرا ونکی و بهزاد رهبر) ۸۵

شخصیت در بُعد دیداری روایت جایگاه مسلط و هدایت‌گر را در اختیار دارد و کدام شخصیت در مقام حاشیه‌ای، فرودست یا کم‌اهمیت بازنمایی می‌شود. ترکیب دو سطح تحلیلی زبانی و تصویری این امکان را فراهم می‌سازد که نه تنها شیوه‌های بازنمایی سوگیری جنسیتی در فیلم‌ها شناسایی شود، بلکه نسبت آن‌ها با گفتمان‌های اجتماعی-فرهنگی هر دهه نیز تبیین گردد. براین اساس، پرسش‌های پژوهش به شرح زیر صورت‌بندی می‌شوند:

(۱) سوگیری جنسیتی طی ده‌های ۶۰ تا ۹۰ در سینمای اجتماعی ایران چگونه بازنمایی شده است؟

(۲) کنش‌گری زبانی و تصویری میان شخصیت‌های زن و مرد در سینمای اجتماعی ایران چگونه توزیع شده است؟

(۳) الگوی توزیع سوگیری در نسبت با گفتمان‌های غالب و بسترهای اجتماعی و ایدئولوژیک ده‌های ۶۰، ۷۰، ۸۰ و ۹۰ چگونه تفسیر می‌شود؟

۲. پیشینه پژوهش

مرور آثاری که از نظر روش‌شناسی و چارچوب نظری با این پژوهش هم‌راستا هستند، می‌تواند در درک بهتر مسئله و جایگاه این پژوهش در مقایسه با سایر آثار، مفید باشد. بدین ترتیب، تلاش می‌شود به آثاری که از لحاظ روش و موضوع با پژوهش حاضر هم‌خوانی دارند، اشاره شود. پژوهش‌های مشابه پیشین را می‌توان ذیل سه حوزه زبانی، تصویری و چندوجهی دسته‌بندی کرد.

دسته نخست، مطالعاتی‌اند که بر زبان تمرکز داشته‌اند و اغلب کلیشه‌های جنسیتی را در گفت‌وگوهای سینمایی بررسی کرده‌اند. بوسو و ویگنوزی (L. Busso and G. Vignozzi) (۲۰۱۷) نشان دادند که در فیلم‌های کمدی-رمانتیک انگلیسی و آمریکایی، زبان فیلم به‌طور کلیشه‌ای شیوه صحبت مردان و زنان را با تکیه بر ویژگی‌های قابل تشخیص مرتبط با زنانگی و مردانگی در فرهنگ ارائه می‌دهد. ریمبی (V. Rimbi) (۲۰۱۸) در بررسی زبان شخصیت‌های زن فیلم قوی سیاه (Black swan) به این نتیجه رسید که گفتمان شخصیت‌های زن سرشار از من‌مِن کردن، واژه‌های پرکننده، سوالات کوتاه بله/خیر، واژه‌های تأکیدی، عدم قطعیت و واژه‌های رسمی است که نشان از آن دارد که جامعه و نقش‌های اجتماعی بر نحوه سخن گفتن زنان تأثیر می‌گذارد. چایراک (A. Chairach) (۲۰۲۲) بر مبنای رویکرد

تحلیل گفتمان انتقادی با توجه به چهار مؤلفه: نقش‌های جنسیتی، ضعف، خشونت علیه زنان و سرکوب به‌ارزیابی ویژگی‌های زبانی گفت‌وگوهای فیلم سینمایی بچه‌جایگزین (Changeling) پرداخت و نشان داد مؤلفه «خشونت علیه زنان» بیشترین درصد را از بین چهار مؤلفه مورد بررسی به‌خود اختصاص داده است. از بین پژوهش‌های ایرانی، جنتی عطایی (۱۳۸۷) به‌ارزیابی گفت‌وگوهای بین شخصیت‌های زن و مرد و رابطه قدرت در گفتمان آنها در دو فیلم دعوت و سوپرستار پرداخته است. وی به این نتیجه می‌رسد که در سینمای معاصر، زنان در مقایسه با مردان از گفتمان ضعیف‌تری برخوردارند و به‌لحاظ قدرت در جایگاه برابر قرار ندارند. خانیکی و فراهانی (۱۳۹۴) در پژوهشی پیرامون قدرت و پادقدرت جنسیتی در سینمای ایران، با مقایسه تطبیقی آثار تهمینه میلانی و رخشان بنی‌اعتماد نشان دادند که فیلم‌های میلانی بیشتر واجد ویژگی «تک‌صدایی» هستند و در آنها قدرت عمدتاً از سوی گفتمان مردسالار اعمال می‌شود؛ درحالی‌که آثار بنی‌اعتماد با رویکردی «چندصدایی»، بازتاب‌دهنده توزیع قدرت میان گفتمان‌های مختلف‌اند. در همین راستا، حرآبادی فراهانی، رهبر و گندمگار (۱۴۰۴) با مقایسه ویژگی‌های زبانی-جنسیتی شخصیت‌ها در آثار کارگردانان زن (میلانی و بنی‌اعتماد) و مرد (مهرجویی و کیمیایی) نشان داد که در فیلم‌های کارگردانان زن، زنان از سوی شخصیت‌های زن کنش‌گر و فعال بازنمایی می‌شود، درحالی‌که در آثار کارگردانان مرد، فعال بودن شخصیت‌های مرد حتی در زبان جنسیتی شخصیت‌های زن نیز بازتاب می‌یابد.

دسته دوم مطالعات، بر بازنمایی جنسیت در سطح تصویر متمرکز بوده‌اند. سجودی و رضایی (۱۳۹۳) در بررسی کتاب‌های آموزش زبان انگلیسی نشان دادند تصویری که فرهنگ انگلیسی‌زبان از خود نشان می‌دهد، تصویر فرهنگی فاقد سوگیری جنسیتی است اما درمقابل، زنان مسلمانان را طوری به‌تصویر می‌کشند که در محدودیت قرار دارند و محروم از فعالیت‌های اجتماعی‌اند. حاتمی و رهبر (۱۳۹۵) در بررسی کتاب‌های آموزش زبان انگلیسی دوره متوسطه ایران و نیز مجموعه کتاب‌های آموزش زبان انگلیسی *Speak Now* از منظر تبعیض جنسیتی، نشان دادند در این منابع آموزشی تبعیض جنسیتی میان زنان و مردان از جنبه فراوانی حضور در تصاویر و نیز انواع محیط کار در فضای باز و بسته مشاهده می‌شود.

دسته سوم پژوهش‌هایی‌اند که زبان و تصویر را به‌طورهم‌زمان بررسی کرده‌اند. ناکس (J. S. Knox) (۲۰۰۹) در تحلیل صفحات اصلی روزنامه‌های آنلاین نشان داد که معنا نه تنها

در متن، بلکه در تعامل میان متن، تصویر و طراحی صفحه ساخته می‌شود. کونگ (Y.Kong) (۲۰۲۰) به بررسی نحوه به‌کارگیری زبان و تصویر در چگونگی روایت در گفتمان‌های گمراه‌کننده در فیلم‌های پلیسی می‌پردازد. یولیان (Ch. Yulian) (۲۰۲۰) تحلیلی چندوجهی از فیلم ملی تبلیغاتی چین با نام *رویای چینی* (Chinese dream) ارائه می‌دهد و عنوان می‌کند در عصر اطلاعات، معانی دیگر نه تنها از طریق زبان و کلام بلکه به واسطه روش‌های غیرکلامی مانند تصاویر، صدا، رنگ و ایماواشاره نیز منتقل می‌شوند. آلبرت (M. Albert) (۲۰۲۱) تحلیلی چندوجهی از رمان مصور/اینکوگنِگرو (Incognegro) ارائه می‌دهد تا به موضوع بی‌عدالتی، تبعیض نژادی و سرکوب بپردازد که در دهه ۱۹۳۰ بر سیاه‌پوستان آمریکا اعمال می‌شد. از پژوهش‌های داخلی، محمودی بختیاری و موسوی (۱۳۹۶) با بررسی گفت‌وگوها و تصاویر سریال آمریکایی میهن (Homeland) به مسئله اسلام‌هراسی پرداختند و نشان دادند کنار هم قرار گرفتن موارد گفتمانی و دیداری ممکن است منجر به القای اسلام‌هراسی در مخاطب گردد. کوهگرد و رهبر (۱۴۰۱) به سوگیری جنسیتی براساس متن و تصاویر در دو کتاب «فارسی ایران امروز» و «گام اول» پرداختند و نشان دادند در بخش بازنمودهای زبانی (اسامی، صفات و مشارکین در گفت‌وگو) و در بخش بازنمودهای غیرزبانی (مشاغل و تصاویر) توزیع جنسیتی یکسانی وجود ندارد و جلوه‌های سوگیری جنسیتی در این آثار بارز است.

در مجموع، پژوهش‌های پیشین در زمینه بازنمایی جنسیت غالباً به یکی از ابعاد زبانی یا تصویری محدود شده‌اند و کمتر با رویکردی چندوجهی به این مسئله پرداخته‌اند. مطالعاتی که صرفاً بر بُعد تصویری تمرکز داشته‌اند، عمدتاً به‌متون آموزشی و کتاب‌های درسی محدود بوده و رسانه سینما را مورد توجه قرار نداده‌اند. در میان پژوهش‌هایی که به تحلیل چندوجهی (ترکیب زبان و تصویر) پرداخته‌اند نیز، نمونه‌های غیرایرانی مستقیماً مسئله جنسیت را محور قرار نداده‌اند. از دو پژوهش ایرانی، تنها کوهگرد و رهبر (۱۴۰۱) به بازنمایی جنسیت پرداختند که البته این بررسی بر متون آموزشی متمرکز بود و پژوهش محمودی بختیاری و موسوی (۱۳۹۶) به موضوع اسلام‌هراسی در سریال‌های آمریکایی پرداخت که ماهیتاً با بافت فرهنگی ایران پیوندی برقرار نمی‌کند. براین اساس، پژوهش حاضر با تمرکز بر تحلیل هم‌زمان کنش‌گری زبانی و تصویری می‌کوشد این خلأ را جبران کند و تصویری جامع‌تر از سازوکارهای آشکار و پنهان سوگیری جنسیتی ارائه دهد؛

سازوکارهایی که در پیوند مستقیم با زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی ایران شکل می‌گیرند و در سینمای اجتماعی بازتاب می‌یابند.

۳. ملاحظات نظری

۱.۳ تحلیل گفتمان انتقادی

تحلیل گفتمان انتقادی با هدف آشکارسازی مبانی ایدئولوژیک و نابرابری‌های قدرت نهفته در زبان شکل گرفت و به بررسی روابط ساختاری سلطه، تبعیض، قدرت و کنترل که در زبان بازتاب می‌یابند، می‌پردازد (R. Wodak, 2002:84). پل جی (J. Paul Gee)، تحلیل گفتمان را چنین تعریف می‌کند: «تحلیل گفتمان عبارتست از تحلیل زبان در کاربرد آن» (۱۹۹۹: ۱). وی گفتمان را فراتر از زبان می‌داند. از نظر او، گفتمان‌ها همواره متضمن هماهنگ کردن زبان با شیوه عمل، تعامل، ارزش‌گذاری، باور داشتن، احساس، بدن‌ها، لباس‌ها، نمادهای غیرزبانی، اشیاء، ابزارها، فناوری‌ها، زمان و مکان است (همان: ۸۲). به‌باور فرکلاف (۱۹۹۵) تحلیل گفتمان انتقادی، مطالعه رابطه میان متن و بافت اجتماعی است و تحلیل‌گر در این رویکرد می‌کوشد پیوند متن زبانی را با فرآیندهای تولید و تفسیر و با ساختارهای اجتماعی روشن سازد. روش او در سه سطح پیش می‌رود؛ نخست توصیف ویژگی‌های صوری متن (واژگانی، دستوری و متنی)، سپس تفسیر پیوند متن با فرآیندهای تولید و درک و درنهایت، بررسی گفتمان در ارتباط با بافت اجتماعی و فرهنگی.

هدف از تحلیل زبانی در این پژوهش، شناسایی الگوهای بازتاب‌دهنده توزیع قدرت و کنش‌گری میان شخصیت‌های زن و مرد است. برای این منظور سه شاخص اصلی در نظر گرفته شد که عبارتند از قطع گفتار، تعیین موضوع گفت‌وگو و وجهیت. این شاخص‌ها امکان سنجش سلطه گفتمانی و میزان مشارکت شخصیت‌ها در پیش‌برد روایت را فراهم می‌کنند.

۱. قطع گفتار، به دو گونه کلی تقسیم می‌شود: آگاهانه و ناگزیر.

الف) قطع گفتار آگاهانه، زمانی رخ می‌دهد که یکی از شخصیت‌ها آگاهانه و با قصد کنترل جریان گفت‌وگو، صحبت شخصیت مقابل را قطع می‌کند. این نوع قطع نشانه‌ای از سلطه گفتمانی و برتری در تعامل است.

ب) قطع گفتار ناگزیر، در شرایطی رخ می‌دهد که هیچ‌کدام از شخصیت‌ها قصدی برای مداخله یا قطع صحبت ندارند، اما عوامل درونی یا بیرونی باعث وقفه در گفت‌وگو می‌شود. عوامل درونی می‌تواند شامل سرفه، به‌گریه افتادن، یا مکث‌های هیجانی باشد؛ و عوامل بیرونی شامل صداهای محیطی (زنگ تلفن، زنگ در، ورود شخص سوم و...) که گفتار را به‌صورت ناخواسته قطع می‌کنند.

۲. تعیین موضوع گفت‌وگو: تمرکز بر جملات پرسشی جهت‌دهنده است؛ یعنی پرسش‌هایی که گوینده با آن‌ها قصد دارد مسیر گفت‌وگو را به‌سمت هدف دلخواه خود هدایت کند و بر گفت‌وگو تسلط داشته باشد. در سطح تعامل پرسشی، دو الگوی متفاوت از روابط قدرت میان شخصیت‌ها مشاهده شد:

الف) پرسش هدایت‌گر، زمانی که یکی از شخصیت‌ها با هدف کنترل مسیر گفت‌وگو، پرسشی مطرح می‌کند و شخصیت مقابل بدون مقاومت، مستقیماً پاسخ پرسش را می‌دهد. این تعامل، ساختاری سلسله‌مراتبی دارد و نشان‌دهنده سلطه گفتمانی پرسش‌گر و موفقیت او در تعیین موضوع گفت‌وگوست.

ب) پرسش تقابلی، حالتی است که شخصیت دوم به‌جای پاسخ‌گویی مستقیم، با طرح پرسشی دیگر منجر به عدم موفقیت گوینده نخست در تعیین موضوع گفت‌وگو می‌شود و جریان گفت‌وگو را بازتعریف می‌کند. این الگو می‌تواند نشانه‌ای از طفره‌روی، مقاومت، به‌چالش کشیدن و به‌طورکلی تلاش برای بازپس‌گیری موضع قدرت در تعامل باشد و در واقع، از راهبردهای تغییر موضوع گفت‌وگو به‌شمار می‌آید.

۳. وجهیت: شیوه بیان الزام، احتمال، توانایی یا اراده در گفتار است و معیاری برای سنجش قدرت یا ضعف گوینده محسوب می‌شود. جملات امری، افعال وجهی مانند «باید» یا «لازم است» و قیدهایی چون «حتماً» و «بی‌شک» موضع او را تقویت کرده و نشان‌گر کنش‌گری زبانی‌اند؛ درمقابل، قیدهایی تردیدآمیز («شاید»، «احتمالاً»)، افعال وجهی خفیف («ممکن است») یا مکث‌های طولانی نشانه‌ی عدم قطعیت و تزلزل گوینده‌اند.

۲.۳ دستور طراحی دیداری

دستور طراحی دیداری رویکردی است که کرس و ونلیوون (۲۰۲۱) در چارچوب نشانه‌شناسی اجتماعی ارائه کرده‌اند. این رویکرد همانند دستور زبان نوشتاری، قواعدی برای ترکیب عناصر تصویری تعریف می‌کند و ابزاری برای تحلیل و تولید پیام‌های دیداری فراهم می‌سازد. تمرکز آن بر دستور و نحو تصویر (visual grammar and syntax) است؛ یعنی بررسی شیوه‌ای که عناصر گوناگون در قالب مجموعه‌ای معنادار کنار هم قرار می‌گیرند. به باور کرس و ونلیوون، ساختارهای تصویری همانند ساختارهای زبانی به تفسیر تجربه‌ها و تعاملات اجتماعی می‌پردازند. آنان با بهره‌گیری از دستور نقش‌گرای نظام‌بنیاد (systemic functional grammar) هلیدی (M. Halliday)، سه فرانتش زبان تجربی (ideational metafunction)، بینافردی (interpersonal metafunction) و متنی (textual metafunction) را به حوزه تصویر منتقل کرده و سه مفهوم متناظر بازنمودی (representational meaning)، تعاملی (interactive meaning) و ترکیبی (compositional meaning) را به‌عنوان مبنای تحلیل معرفی می‌کنند. در این راستا، تحقق مفهوم بازنمودی بدین‌گونه است که در آن، دو عنصر می‌توانند به‌صورت دیداری از طریق بُردارها (vectors) به یکدیگر پیوند یابند؛ مفهوم تعاملی با استفاده از مؤلفه‌هایی هم‌چون جهت نگاه شرکت‌کننده‌های بازنمودشده (represented participants)، شکل می‌گیرد که بسته به‌نوع آن می‌تواند القاکننده تعامل یا عدم تعامل باشد و مفهوم ترکیبی نیز براساس شیوه جای‌گیری عناصر دیداری پدید می‌آید، به‌گونه‌ای که تفاوت در جایگاه عنصر در تصویر می‌تواند حامل معانی متمایز و دلالت‌های متفاوت باشد. یکی از مؤلفه‌های اصلی در نظریه دستور طراحی دیداری، فرایندهای روایی (narrative representation) است که در آن شرکت‌کنندگان تصویر — اعم از انسانی یا غیرانسانی — به‌عنوان «شرکت‌کننده بازنمودشده» در حال انجام کنشی بر یکدیگر یا برای یکدیگر بازنمایی می‌شوند. ویژگی بنیادین این ساختارها حضور دست‌کم یک «بُردار» است؛ یعنی خطی که کنش یا نگاه را نمایش می‌دهد. فرایندهای روایی به دو دسته تقسیم می‌شوند که عبارتند از فرایندهای کنشی (action processes) و فرایندهای واکنشی (reactional processes). در فرایندهای کنشی تمرکز بر بازنمایی کنش میان دو شرکت‌کننده است. در این حالت، کنش‌گر (actor) فعال‌ترین عنصر تصویر است که بُردار از او آغاز می‌شود و معمولاً برجسته‌ترین موقعیت را در قاب دارد. هدف (goal) شرکت‌کننده‌ای منفعل است که کنش متوجه اوست. در فرایندهای واکنشی، مسیر نگاه یک یا چند شرکت‌کننده بازنمودشده مورد توجه قرار می‌گیرد. در این فرایند، واکنش‌گر (reactor) معادل کنش‌گر است اما به‌جای

عمل فیزیکی، نگاه خود را به پدیده‌ای (phenomenon) معطوف می‌کند؛ پدیده همان شرکت‌کننده منفعل در این فرایند است. برجستگی، میزان توجهی است که شرکت‌کننده‌ای به دلیل داشتن اندازه بزرگ‌تر نسبت به سایر شرکت‌کننده‌ها، جایگاهش در تصویر، رنگ، کنتراست، وضوح و... به خود جلب می‌کند. در این پژوهش مقصود از «زاویه دید»، نه موقعیت دوربین، بلکه جهت نگاه شرکت‌کنندگان به یکدیگر است و از دو جهت از بالا به پایین و از پایین به بالا بررسی می‌شود.

در تحلیل دیداری این پژوهش، به منظور شناسایی و تبیین الگوهای تصویری بازتاب‌دهنده نحوه توزیع قدرت و میزان کنش‌گری میان شخصیت‌های زن و مرد، داده‌های تصویری براساس چهار مؤلفه ترکیب‌بندی تصویر (یا همان برجستگی (saliency) از مفهوم ترکیبی)، زاویه دید (از مفهوم تعاملی)، ترک صحنه و کنش‌های فیزیکی (از مفهوم بازنمودی) مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

۱- ترکیب‌بندی تصویر: به جای‌گیری شخصیت‌ها در قاب اشاره دارد. شخصیت کنش‌گر معمولاً با برجستگی بیشتری نمایش داده می‌شود؛ این برجستگی می‌تواند از طریق اندازه بزرگ‌تر، موقعیت مرکزی یا پیش‌زمینه، نورپردازی متمرکز، رنگ‌های اشباع یا وضوح بالاتر (مانند فوکوس بر شخصیت اصلی و محو کردن پس‌زمینه) ایجاد شود.

۲- زاویه دید: بازتابی از مناسبات سلطه یا فرودستی است. زاویه نگاه شخصیت از بالا به پایین به شخصیت مقابل اغلب نشان‌گر برتری، کنترل و سلطه اوست، در حالی که زاویه نگاه شخصیت از پایین به بالا به شخصیت دیگر، موقعیت فرودست و ضعف وی را القا می‌کند.

۳- ترک صحنه: خروج یک شخصیت از قاب تصویر، نوعی کنش غیرکلامی قطع ارتباط تلقی می‌شود که می‌تواند معانی قطع کامل تعامل و پایان ارتباط را نشان دهد.

۴- کنش فیزیکی: هرگونه حرکت بدنی جهت‌دار از سوی یک شخصیت به سوی دیگری—اعم از اشاره، تماس فیزیکی یا برخورد—به منزله تجلی دیداری سلطه، تهدید، یا تلاش برای اعمال قدرت قلمداد می‌گردند و می‌توان آن‌ها را در سه دسته اصلی طبقه‌بندی کرد:

الف) کنش‌های تهاجمی: نظیر ضربه فیزیکی مستقیم که بردار حرکتی آشکار دارند و معمولاً از سوی شخصیت مسلط اعمال می‌شوند.

ب) اشاره‌های سلطه‌جویانه: به آن دسته از حرکات دست گفته می‌شود که نشان‌گر اعمال قدرت، تهدید یا تحمیل اراده از سوی شرکت‌کننده‌اند؛ مانند اشاره مستقیم با انگشت، حرکت قاطعانه دست به سوی طرف مقابل، یا استفاده از ابزار برای تهدید فیزیکی یا روانی دیگر شخصیت‌ها.

ج) تماس فیزیکی گذرا: شامل کنش‌هایی چون هل دادن، گرفتن یا کشیدن دست است که به شکل لحظه‌ای انجام می‌شوند، اما واجد بار معنایی قدرت، کنترل یا تهدید طرف مقابل هستند.

۳.۳ سوگیری جنسیتی

بر مبنای تعریف انجمن روان‌شناسی آمریکا (American Psychological Association) (۲۰۲۳)، سوگیری جنسیتی به معنای رفتار نابرابر، غیرمنصفانه یا کلیشه‌ای با افراد براساس جنسیت است؛ رفتاری که در بسیاری از ساختارهای اجتماعی، فرهنگی، زبانی و رسانه‌ای نهادینه شده است. درک این مفهوم نیازمند تمایز میان «جنس» و «جنسیت» است. به تعبیر گرت (S. Garret)، جامعه‌شناس انگلیسی، «جنس» به تفاوت‌های زیستی زن و مرد اشاره دارد، در حالی که «جنسیت» مجموعه‌ای از ویژگی‌های روانی و اجتماعی است که فرهنگ و جامعه آن را تعریف و تثبیت می‌کنند (گرت، ۱۳۹۶). دوبووار (Simone de Beauvoir)، فیلسوف فرانسوی نیز در همین راستا تأکید می‌کند که «زن چیزی جز نتیجه و محصول نیروهای اجتماعی و اقتصادی نیست». (دوبووار، ۱۴۰۰: ۶۷-۶۸). زبان یکی از مهم‌ترین بسترهای بازتولید تبعیض است؛ نهادی اجتماعی که ارزش‌ها و مناسبات قدرت را بازتاب می‌دهد. فمینیست‌هایی چون اسپندر (D. Spender) بر این باورند که ساختار زبان سرشار از پیش‌فرض‌های مردسالارانه است؛ برای نمونه، استعاره‌های فرهنگی مردان را با حیوانات نیرومند (شیر، ببر) و زنان را با موجودات ضعیف (موش، خرگوش) مقایسه می‌کنند. هم‌چنین در تعاملات روزمره، مردان بیشتر سخن زنان را قطع کرده و گفت‌وگو را هدایت می‌کنند، درحالی‌که زنان در جمع‌های مختلط اغلب منفعل باقی می‌مانند (گرت، ۱۳۹۶). با این حال، بازتولید سوگیری جنسیتی محدود به زبان نیست. تصویر نیز به‌عنوان نظامی نشانه‌ای می‌تواند از طریق عناصری چون ترکیب‌بندی، زاویه دید، نورپردازی، رنگ و فاصله

اجتماعی روابط قدرت را القا کند (کرس و ونلیوون، ۲۰۲۱). نمایش زن در حاشیه یا زاویه پایین جایگاه فرودست او را برجسته می‌سازد، در حالی که حضور مرد در مرکز قاب یا در زاویه برتر نشانه‌ای از سلطه و اقتدار اوست. بدین ترتیب، زبان و تصویر هر دو در بازتولید یا به چالش کشیدن مناسبات قدرت جنسیتی نقش تعیین‌کننده دارند.

۴. روش پژوهش

داده‌ها از دو سطح گفتاری (گفت‌وگوها) و دیداری (نماها) استخراج و بر مبنای دو چارچوب نظری تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف در سطح زبانی و دستور طراحی دیداری کرس و ونلیوون در سطح تصویری تحلیل شدند. جامعه آماری شامل فیلم‌های اجتماعی ایران از دهه ۱۳۶۰ تا ۱۳۹۰ است که از هر دهه ۵ فیلم شاخص (بر اساس رتبه در پایگاه‌های معتبر مانند سوره سینما، سلام سینما، مووی‌مگ، زومجی و IMDB) انتخاب شد؛ در نتیجه حجم نمونه شامل ۲۰ فیلم است. از هر فیلم، ۱۰ سکانس گفت‌وگو محور میان شخصیت‌های زن و مرد برگزیده شد و در مجموع ۲۰۰ سکانس شامل ۳۲۵۷ بند گفتاری مورد تحلیل قرار گرفت. مدت زمان این سکانس‌ها در هر دهه ۴۰ تا ۵۵ دقیقه و در کل حدود ۳/۵ ساعت است. برای جلوگیری از تأثیر تفاوت طول سکانس‌ها، تحلیل‌ها بر مبنای نسبت حضور زبانی و تصویری زنان و مردان انجام شد. واحد تحلیل داده‌های زبانی «بند» (clause) در نظر گرفته شد؛ در دستور نقش‌گرای نظام‌بنیاد هلیدی، بند به اعتبار داشتن فعل اصلی کوچک‌ترین واحد دستوری است. از آنجا که تحلیل گفتمان انتقادی ذیل نقش‌گرایی هلیدی تعریف می‌شود، این پژوهش نیز بند را واحد تحلیل زبانی قرار داد. در سطح تصویری، مطابق نظر کرس و ونلیوون، واحد تحلیل «نما» (shot) است که از نظر فنی عبارت است از تصویر یا تصاویری که از زمان به‌کار افتادن دوربین تا لحظه متوقف شدن آن روی نوار فیلم ثبت شود (R. Sklar, 1993). فیلم‌های مورد بررسی عبارتند از:

جدول ۱. حجم نمونه

دهه	فیلم			
۶۰	راه دوم	شاید وقتی دیگر	ریحانه	عبور از غبار
۷۰	نرگس	روسری آبی	لیلا	زیر پوست شهر

فیلم				دهه
سعدت‌آباد	دعوت	ستوری	چهارشنبه‌سوری	۸۰
مَلی و راه‌های نرفته‌اش	فروشنده	خانوم	هیس دخترها فریاد نمی‌زنند	۹۰

۵. تجزیه و تحلیل داده‌ها

در این بخش، جهت دستیابی به تحلیلی دقیق و مقایسه‌پذیر از داده‌های چهار دهه مورد بررسی، از هر دهه یک نما از سکانشی شاخص از یک فیلم انتخاب شد و سپس گفت‌وگوهای مرتبط با این نماها که دارای مؤلفه‌های زبانی مدنظر پژوهش هستند، در قالب جدولی ارائه گردید. انتخاب هم‌زمان نما و گفت‌وگو، امکان تحلیلی چندوجهی را فراهم می‌آورد و زمینه مناسبی برای بررسی توأمان ابعاد زبانی و دیداری بازنمایی جنسیت مهیا می‌سازد.



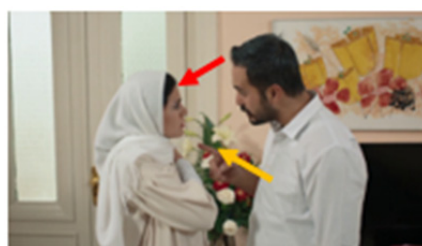
تصویر ۱: فیلم ریحانه (۱۳۶۸)



تصویر ۲: فیلم دو زن (۱۳۷۷)



تصویر ۳: فیلم سعادت‌آباد (۱۳۸۹)



تصویر ۴: فیلم مَلی و راه‌های نرفته‌اش (۱۳۹۵)

جدول ۲. مؤلفه‌های زبانی و نمونه گفت‌وگوهای دهه ۶۰

فیلم ریحانه (۱۳۶۸)			
توضیحات	نمونه گفت‌وگو	مؤلفه زبانی	
		ش.م با طرح پرسشی هدایت‌گر آغازگر مکالمه است، درحالی‌که ش.ز برای به‌تعویق انداختن پاسخ مستقیم، با پرسشی تقابلی جهت تعلل در پاسخ، واکنش نشان می‌دهد.	مرد: <u>کی میاد دنبالت؟</u> زن: <u>کی؟</u>
پرسش هدایت‌گر ش.م و پاسخ مستقیم ش.ز، نشانه سلطه مرد بر مکالمه و موفقیت او در تعیین موضوع گفت‌وگوست.	زن: اون منو پس فرستاد. مرد: <u>گفتم کی میاد دنبالت؟</u> زن: اون نمياد. بچه رَم نداد.	هدایت‌گر	
	—		قلم‌گذار
	—		
سلطه شخصیت مرد بر گفتمان، از طریق کنترل موع با استفاده از وجهیت امری و الزام‌آور.	زن: اون نمياد. بچه رَم نداد. مرد: <u>پس تو میری.</u>	امری	وجهیت
	مرد: من چه گناهی کردم بزرگتر شما شدم. ... <u>باید می‌موندیو سَر می‌کردی.</u>	الزام‌آور	

جدول ۳. مؤلفه‌های زبانی و نمونه گفت‌وگوهای دهه ۷۰

فیلم دو زن (۱۳۷۷)			
توضیحات	نمونه گفت‌وگو	مؤلفه زبانی	
		ش.ز با بازگویی پرسشی واژه «دروغ» می‌کوشد اقتدار مرد و مشروعیت اتهام او را به چالش بکشد و با طرح پرسش دوم، ش.م را در جایگاه پاسخ‌گو قرار می‌دهد و قدرت او را تضعیف می‌کند.	مرد: دروغ می‌گی. زن: <u>دروغ؟ ینی چی؟</u>

فیلم دو زن (۱۳۷۷)			
توضیحات	نمونه گفت‌وگو	مؤلفه زبانی	
پرسش هدایت‌گر مرد و پاسخ مستقیم زن، نشانه سلطه مرد بر مکالمه و موفقیت او در تعیین موضوع گفت‌وگوست.	مرد: ... کیلید کُمدو از کجا آوردی؟ زن: ساختم. مرد: با چی؟ زن: یه کیلید گیر آوردم انقد سوهان زدم تا شد اندازه‌ی قفل.	میان‌رنگ	
عاملی بیرونی گفتار شخصیت مرد را به صورت ناخواسته قطع می‌کند.	مرد: چه میدونم. همون پسره. اسمش چی بود؟ همون که خاطرخواست بود. چیکارش کردی که خاطرخواست شد؟ هان؟ (در این لحظه صدای زنگ در می‌آید)	تکرار	رنگ گفتار
سلطه شخصیت مرد بر گفتمان، از طریق کنترل موضوع با استفاده از جهت الزام آور.	مرد: باید بهم بگی با کی حرف می‌زدی. زن: گفتم دیگه.	رنگ آواز	رنگ بیان

جدول ۴. مؤلفه‌های زبانی و نمونه گفت‌وگوهای دهه ۸۰

فیلم سعادت آباد (۱۳۸۹)			
توضیحات	نمونه گفت‌وگو	مؤلفه زبانی	
ش.ز آغازگر و تعیین‌کننده موضوع گفت‌وگوست، اما ش.م برای کسب قدرت با طرح پرسشی تقابلی جهت به‌چالش کشیدن، تلاش می‌کند مسیر بحث را تغییر دهد.	زن: کسیم طوریش شده؟ مرد: نه بابا. تو این وضعیت مهمونی گرفتی!؟		رنگ بیان
دو طرف گفت‌وگو با بهره‌گیری از پرسش تقابلی می‌کوشند در برابر سخنان یکدیگر مقاومت کنند و جریان مکالمه را به‌سود خویش پیش ببرند.	مرد: من اگه بخوام تو رو نگران نکنم باید کیو ببینم؟ باید کیو ببینم؟ زن: حالا می‌خوای چیکار کنی؟ مرد: هیچی. می‌خوام چیکار کنم؟	رنگ آواز	رنگ بیان

فیلم سعادت آباد (۱۳۸۹)			
توضیحات	نمونه گفت‌وگو	مؤلفه زبانی	
ش.ز با قطع آگاهانه گفتار و مدیریت جریان مکالمه، مرد را به سخن گفتن با لحنی آرام‌تر وادار می‌کند؛ در پی آن، مرد ادامه مکالمه را با صدایی پایین‌تر دنبال می‌نماید.	مرد: هیچی. می‌خوام چیکار کنم؟ شیش تا غواص... زن: هیس! مرد: خیره‌خب. شیش تا غواص بی پدر و مادر رفتن اون جنسای ...	آگاهانه	قطع گفتار
	_____		ر-جهت

جدول ۵. مؤلفه‌های زبانی و نمونه گفت‌وگوهای دهه ۹۰

فیلم ملی و راه‌های نرفته‌اش (۱۳۹۵)			
توضیحات	نمونه گفت‌وگو	مؤلفه زبانی	
ش.ز با طرح دو پرسش تقابلی در هر نوبت گفت‌وگو سعی می‌کند در برابر سخنان مرد مقاومت کند و جریان مکالمه را به سود خود جهت دهد.	مرد: تو برا چی سرتو انداختی پایین، پوشودی اومدی وسط گاراژ؟ زن: سرمو انداختم پایین؟! مرد: بله. زن: ینی من گاروم!؟	تقابل	پرسش
ش.ز با طرح پرسش‌های هدایت‌گر تلاش می‌کند گفت‌وگو را آغاز کرده و مسیر مکالمه را تعیین کند، اما در این امر ناموفق می‌ماند و ش.م با طرح پرسش‌های تقابلی کنترل گفت‌وگو را به دست می‌گیرد.	زن: سیا این کارا برا چیه؟ خب چرا قهر کردی عین بچه کوچولوها؟ آگه پشیمون شدی، من زنگ می‌زنم مُراد بیاد منو ببره. مرد: بیره؟ کجا بیره؟ مگه خونه خالته اینجا؟	هدایت‌گر	
قطع هدفمند گفتار از سوی ش.م، نه تنها از ادامه اظهار نظر ش.ز جلوگیری می‌کند، بلکه توانایی او در مدیریت جریان مکالمه را نیز محدود می‌سازد.	زن: آروم باش. چرا داد می‌زنی؟ می‌شنون همسایه‌ها... مرد: خوب می‌کنم داد می‌زنم.	آگاهانه	قطع گفتار
سلطه ش.م بر گفتمان از طریق کنترل موضوع و بهره‌گیری از وجهیت الزام‌آور تحقق می‌یابد و این سازوکار قدرت، منجر به تبعیت زن از مرد در جریان گفت‌وگو می‌شود.	مرد: داد می‌زنم واسه اینکه بفهمی اینجا خونه‌ی بابات نیس. اینجا قانون خودشو داره. زن: باشه. باشه. من فهمیدم. اصن هر چی تو بگی. فقط تورو خدا داد نزن...	الزام‌آور	وجهیت

پس از ارائه داده‌های تصویری و جدول داده‌های زبانی، در این بخش تحلیل چهار فیلم منتخب از سینمای اجتماعی ایران انجام می‌شود تا الگوهای بازنمایی جنسیت در هر دهه شناسایی و نحوه هم‌نشینی مؤلفه‌های زبانی و دیداری در بازتولید نقش‌های جنسیتی مشخص گردد. در جدول ۲ مرد با بهره‌گیری مکرر از وجهیت الزام‌آور و دستوری و هم‌چنین طرح پرسش‌های هدایت‌گر، مسیر تعامل را در اختیار گرفته است و بدین ترتیب کنش‌گری زبانی زن را محدود می‌سازد. در سطح تصویری نیز، همان صحنه (تصویر شماره ۱) مرد به‌عنوان عنصر کانونی تصویر بازنمایی می‌شود. به‌علاوه، کنش تهاجمی از سوی مرد و نیز حرکت دست و اشاره سلطه‌جویانه، کنش‌گری تصویری وی را تقویت می‌کند. زاویه نگاه مرد به زن از بالا به پایین نیز دلالت دیگری است از برتری مرد. ترکیب این عناصر موجب تثبیت نقش مرد به‌عنوان «کنش‌گر مطلق» و جایگاه زن به‌مثابه «پدیده/هدف» می‌شود؛ بدین ترتیب، هم‌نشینی دو سطح زبانی و تصویری منجر به بازتولید سلطه مردانه می‌شود.

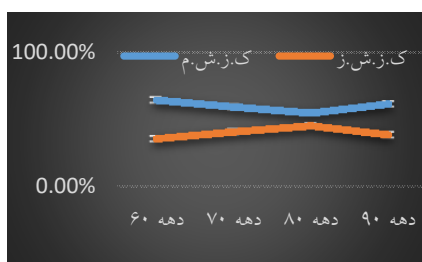
در جدول ۳ شخصیت زن در برابر پرسش‌های هدایت‌گر مرد تلاش می‌کند با طرح پرسش‌های تقابلی کنش‌گری خود را احیا نماید؛ با این حال، شخصیت مرد به‌سرعت مسیر گفت‌وگو را در جهت مطلوب خویش تغییر می‌دهد. در تصویر شماره ۲ مرد با ابزار (چاقو) اشاره‌ای سلطه‌جویانه به‌سوی زن دارد، درحالی‌که موقعیت بدن زن در حاشیه قاب تصویر، نشانه‌ای از پس‌روی در برابر این کنش تهاجمی است. به‌کارگیری ابزار و جهت آشکار بُردار، مرد را به‌عنوان کنش‌گر مسلط تثبیت می‌کند و زن را به موقعیتی منفعل سوق می‌دهد. در جدول شماره ۴ زن آغازگر گفت‌وگوست و از طریق پرسش‌های هدایت‌گر توانایی جهت‌دهی به مکالمه را به‌دست می‌آورد. اگرچه مرد با طرح پرسش‌های تقابلی در پی بازپس‌گیری کنترل است اما مقاومت زبانی زن سبب می‌شود که او مسیر گفت‌وگو را هم‌چنان حفظ کند. در بُعد دیداری (تصویر ۳)، بُرداری از نگاه زن به‌سمت مرد شکل گرفته که نشان‌دهنده واکنش‌گری اوست. در این نما زن به‌لحاظ میزان نور و جایگاه قرارگیری در تصویر و ابعاد بزرگتر نسبت به سایر عناصر، شرکت‌کننده برجسته قلمداد می‌شود؛ درمقابل بازنمایی محو مرد در آینه، موقعیت زن را به‌عنوان کنش‌گر و مرد را در مقام هدف تثبیت می‌کند.

در جدول ۵ زن با پرسش هدایت‌گر آغازکننده گفت‌وگوست، اما مرد با قطع مکرر گفتار و استفاده از وجهیت الزام‌آور به‌سرعت کنترل تعامل را در دست می‌گیرد. در تصویر

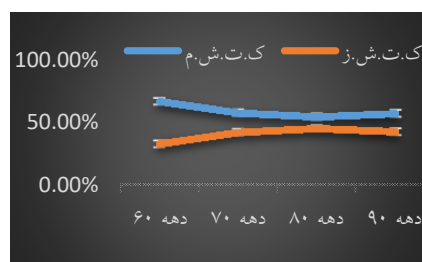
۴ (همان صحنه)، خم شدن سر مرد به سمت زن و حرکت دست او به مثابه بُرداری است حاکی از اشاره سلطه جویانه که کنش فیزیکی مرد را برجسته می‌سازد. در مقابل، بدن زن متمایل به خروج از قاب تصویر است که دلالتی بر عقب‌نشینی و فاصله‌گیری دارد. هم‌سویی دو سطح زبانی و تصویری، بیان‌گر تسلط کامل شخصیت مرد است.

۶. یافته‌های پژوهش

بررسی داده‌ها نشان می‌دهد که بازنمایی زنان و مردان در دو بُعد «کنش زبانی» و «کنش تصویری» در چهار دهه گذشته سینمای اجتماعی ایران تفاوت‌های قابل توجهی داشته است. از آنجاکه مجموع سهم زنان و مردان در هر دهه برابر با ۱۰۰ درصد است، چنانچه نقطه ۵۰ درصد به‌عنوان معیار تعادل در نظر گرفته شود، سهم بالاتر از ۵۰ درصد نشان‌گر برتری و سلطه در آن بُعد، و سهم کمتر از ۵۰ درصد بیان‌گر موقعیت حاشیه‌ای و حضور کم‌رنگ‌تر است. نتایج نشان می‌دهد که مردان در تمام دهه‌ها در هر دو بُعد زبانی و تصویری در بخش بالایی ۵۰ درصد قرار دارند؛ باین‌حال، شدت این برتری یکسان نبوده است. در دهه ۶۰، سلطه مردان بسیار بالاست (زبانی ۶۴٪، تصویری ۶۷٪) و زنان در پایین‌ترین سطح (۳۶٪ زبانی، ۳۳٪ تصویری) قرار دارند. در دهه ۷۰، فاصله کمتر می‌شود (مردان حدود ۵۹٪ زبانی و ۵۸٪ تصویری، زنان حدود ۴۱٪ و ۴۲٪ تصویری). در دهه ۸۰، فاصله کنش‌گری بین زنان و مردان به حداقل می‌رسد؛ در هر دو سطح مردان حدود ۵۵٪ و زنان حدود ۴۵٪ سهم دارند. این دهه نقطه اوج حضور زنان و نزدیک‌ترین وضعیت به تعادل است. در دهه ۹۰، این فاصله دوباره افزایش می‌یابد (مردان ۶۱٪ زبانی و ۵۷٪ تصویری، زنان ۳۹٪ و ۴۳٪).



نمودار ۱: کنش زبانی ش.ز و ش.م



نمودار ۲: کنش تصویری ش.ز و ش.م

روند تغییرات نشان می‌دهد که زنان در بُعد تصویری سریع‌تر از بُعد زبانی به مردان نزدیک شده‌اند؛ به بیان دیگر، زنان بیشتر «حضور تصویری» داشتند تا اینکه «روایت‌گر»

۱۰۰ زبان شناخت، سال ۱۶، شماره ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۴

باشند. این تمایز نشان‌دهنده آن است که حتی در مقاطعی که زنان فرصت دیده‌شدن داشته‌اند، صدای اصلی روایت زبانی همچنان در اختیار مردان باقی مانده است.

جدول ۶. مؤلفه‌های زبانی فیلم‌های چهار دهه سینمای ایران

دهه		۶۰		۷۰		۸۰		۹۰	
ش مؤ	ت.م.گ	ت.م.گ	ت.م.گ	ت.م.گ	ت.م.گ	ت.م.گ	ت.م.گ	ت.م.گ	ت.م.گ
		۷۹	۱۴۰	۷۳	۱۵۰	۹۸	۱۲۲	۸۴	۱۳۸
۶	۱۵	۵	۵	۱۸	۱۱	۳۰	۵۰	۲۴۶	۲۲۹
۱۳۹	۲۴۶	۲۲۹	۲۸۹	۲۳۸	۲۹۴	۲۴۷	۳۸۳	۱	۱۷

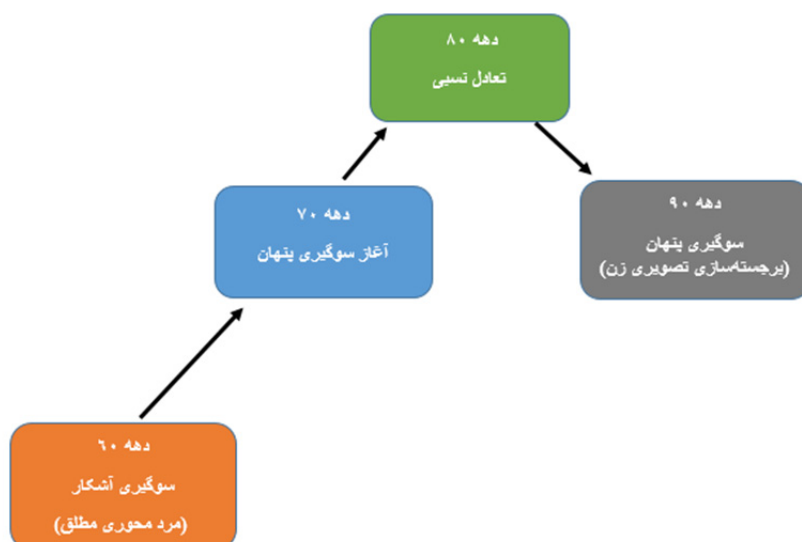
داده‌های جدول ۶ نشان می‌دهد که در دهه ۶۰، مردان در هر سه مؤلفه زبانی سلطه کامل دارند و زنان بیشتر در نقش پاسخ‌گو ظاهر می‌شوند. در دهه ۷۰ این الگو تغییرات جزئی می‌یابد بدین شکل که مردان همچنان در تعیین موضوع و به‌کارگیری وجهیت الزام‌آور غالب‌اند، اما در قطع گفتار نشانه‌هایی از مقاومت زنان دیده می‌شود. در دهه ۸۰ روندی به‌سوی تعادل نسبی شکل می‌گیرد؛ زنان در تعیین موضوع نقش برجسته‌تری دارند، در قطع گفتار حتی از مردان پیشی می‌گیرند و فاصله در وجهیت کاهش می‌یابد. با این حال، در دهه ۹۰ سلطه مردانه بار دیگر تقویت می‌شود و مردان در هر سه مؤلفه، به‌ویژه در قطع گفتار و وجهیت، برتری آشکار دارند؛ در نتیجه کنش‌گری زبانی زنان کاهش یافته و آنان دوباره به حاشیه رانده می‌شوند.

جدول ۷. مؤلفه‌های تصویری فیلم‌های چهار دهه سینمای ایران

دهه		۶۰		۷۰		۸۰		۹۰	
ش مؤ	ت.ب.ت	ت.ب.ت	ت.ب.ت	ت.ب.ت	ت.ب.ت	ت.ب.ت	ت.ب.ت	ت.ب.ت	ت.ب.ت
		۳۷	۷۸	۵۷	۶۸	۶۵	۶۶	۶۸	۸۵
۱	۳	۲	۴	۵	۲	۵	۴	۳۷	۵۱
۱	۱۷	۱۳	۲۳	۱۳	۲۸	۲۲	۳۸	۱	۱۷

بازنمایی سوگیری جنسیتی در سینمای اجتماعی ... (سمیرا ونکی و بهزاد رهبر) ۱۰۱

بررسی داده‌های تصویری (جدول شماره ۷) نشان می‌دهد که در دهه ۶۰ مردان در تمامی مؤلفه‌های تصویری سهمی تقریباً دو برابر دارند. در دهه ۷۰ نیز این برتری ادامه دارد، به‌ویژه در زاویه دید و کنش فیزیکی؛ هرچند زنان در ترکیب‌بندی تصویر سهم بیشتری نسبت به دهه قبل می‌یابند. دهه ۸۰ نقطه تعادل نسبی است به‌گونه‌ای که، زنان در ترکیب‌بندی تصویر و ترک صحنه به سهمی برابر یا حتی بیشتر از مردان می‌رسند، اما در زاویه دید و کنش فیزیکی همچنان عقب‌ترند. در دهه ۹۰ حضور زنان در ترکیب‌بندی تصویر پررنگ‌تر می‌شود، ولی برتری مردان در زاویه دید و به‌ویژه در کنش فیزیکی همچنان حفظ می‌گردد.



تصویر ۵. وضعیت گفتگویی چهار دهه سینمای اجتماعی ایران

بررسی چرخه گفتگویی چهار دهه سینمای اجتماعی ایران نشان می‌دهد که زبان و تصویر در نسبت با یکدیگر همواره در مسیری یکسان عمل نکرده‌اند و بسته به دهه‌های مختلف، الگویی از سوگیری آشکار، تعادل نسبی و سوگیری پنهان شکل گرفته است. در دهه ۱۳۶۰، شاهد نمونه بارز سوگیری آشکار هستیم. سوگیری آشکار به معنای بازتولید مستقیم و بی‌واسطه نابرابری جنسیتی است؛ جایی که زنان یا نادیده گرفته می‌شوند یا در حاشیه و موقعیت‌های منفعل قرار می‌گیرند. در این دوره، هم‌افزایی زبان و تصویر

به‌طور کامل به‌سود مردان عمل می‌کند. به‌عنوان نمونه، در فیلم *ریحانه*، شخصیت مرد با کنش‌گری زبانی مسیر گفت‌وگو را کنترل می‌کند و در سطح تصویری نیز در جایگاه کنش‌گر نمایش داده می‌شود؛ بدین‌شکل، ترکیب این عناصر سلطه مردانه را به‌طور مضاعف بازتولید می‌کند و گفتمان مسلط مردسالارانه را تثبیت می‌سازد.

سوگیری پنهان زمانی رخ می‌دهد که نابرابری جنسیتی در لایه‌های عمیق‌تر، ضمنی‌تر و ظاهراً بی‌طرفانه روایت پنهان می‌شود. در این حالت، زن در تصویر دیده می‌شود اما نقش فعالی در پیش‌برد روایت زبانی ندارد. دهه ۷۰ را می‌توان آغاز این الگو دانست؛ دوره‌ای که زنان بیش از گذشته در تصویر دیده می‌شوند، اما در سطح زبان هم‌چنان کنش‌گری محدودی دارند.

دهه ۱۳۸۰ نسبت به دهه‌های پیشین متفاوت است و می‌توان آن را دوره تعادل نسبی نامید. در این دوره زنان توانسته‌اند هم‌زمان در سطح زبانی و تصویری به کنش‌گری دست یابند. این وضعیت البته پایدار و همه‌جانبه نیست اما نشان‌دهنده حرکت به‌سوی نوعی موازنه نسبی است.

در دهه ۱۳۹۰، بار دیگر الگوی سوگیری پنهان بازتولید می‌شود. زنان غالباً با برجسته‌سازی تصویری بیشتری نمایش داده می‌شوند (قرار گرفتن در مرکز قاب، نورپردازی متمرکز، اندازه تصویر بزرگ‌تر)، اما در سطح زبانی هم‌چنان در پیش‌برد روایت نقش محدودی دارند. فیلم *ملی و راه‌های نرفته/ش* نمونه شاخص این وضعیت است؛ به‌این ترتیب، زن در بُعد تصویری حضور پررنگی دارد اما در سطح زبان، از کنش‌گری محدودی برخوردار است.

افزون‌براین، داده‌های زبانی پژوهش نشان می‌دهد که برخی پرسش‌های تقابلی زنان نیز در چارچوب سوگیری پنهان عمل می‌کند. برای مثال، پرسش‌های تقابلی نظیر «یعنی من گاوَم؟!»، یا «یعنی من نمی‌فهمم?!» در ظاهر راهی برای تغییر نقش از پاسخ‌گو به پرسش‌گر و به‌چالش کشیدن سلطه مردانه است. با این وجود، چنین راهبردی نوعی تناقض در خود دارد؛ زن برای بازپس‌گیری جایگاه قدرت، خود را موضوع تحقیر قرار می‌دهد و از راهبردهای خودتخریبی زبانی استفاده می‌کند. این شیوه زبانی در ظاهر تقابلی است، اما در واقع هم‌چنان در چارچوب گفتمان مسلط مردسالارانه باقی می‌ماند و سوگیری پنهان شکل می‌گیرد.

اگرچه در دهه‌های اخیر شخصیت‌های زن در سینمای اجتماعی ایران کنش‌گتر از گذشته بازنمایی شده‌اند، اما ماهیت این کنش‌ها هم‌چنان در چارچوب نقش‌های جنسیتی

بازنمایی سوگیری جنسیتی در سینمای اجتماعی ... (سمیرا ونکی و بهزاد رهبر) ۱۰۳

کلیشه‌ای تعریف می‌شود. بسیاری از فیلم‌های مورد بررسی بر محور بازنمایی زنانه شکل گرفته‌اند که در واکنش به خشونت، خطا یا سلطه‌گری مردان وارد کنش می‌شوند؛ وضعیتی که کلیشه «زن قربانی» در برابر «مرد خشونت‌ورز و کنترل‌گر» را به‌طور مداوم بازتولید می‌کند. بدین ترتیب، کنش‌گری زنان نه به‌عنوان امری مستقل و خودخواسته، بلکه در نسبت با کاستی‌ها یا رفتارهای مردان تعریف می‌شود. این الگو را می‌توان مصداقی از سوگیری پنهان دانست؛ زیرا بدون تصریح آشکار بر ناتوانی زنان، ساختار روایت به‌گونه‌ای سامان می‌یابد که کنش‌گر بودن زن را به واکنش تقلیل داده است و سلطه مردانه را امری طبیعی و بدیهی جلوه می‌دهد. چنین بازنمایی‌ای نشان می‌دهد که تغییرات ظاهری در میزان کنش‌گری زنان، به دگرگونی بنیادین در الگوهای جنسیتی نینجامیده است.

۷. نتیجه‌گیری

سینما در پیوند با زبان، بستر مهمی برای آشکارسازی و بازتولید الگوهای نابرابری جنسیتی است؛ الگوهایی که در این پژوهش با رویکردی تلفیقی در سطح زبانی و تصویری مورد تحلیل قرار گرفتند. بر همین اساس، در ادامه به پرسش‌های پژوهش پاسخ داده می‌شود تا نحوه بازنمایی این الگوها در هر دوره تبیین گردد.

در پاسخ به پرسش نخست، یافته‌ها نشان دادند که سوگیری جنسیتی در سینمای اجتماعی ایران طی دهه‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۹۰ همواره وجود داشته اما شکل آن متغیر بوده است؛ در دهه ۶۰ آشکار و مردسالارانه، در دهه ۷۰ با حضور دیداری پررنگ‌تر زنان اما کنش‌گری زبانی محدود، در دهه ۸۰ با تعادل نسبی میان کنش‌گری زبانی و تصویری زنان و مردان و در دهه ۹۰ به‌صورت سوگیری پنهان به‌گونه‌ای که زنان را در سطح تصویری برجسته نمود اما در سطح زبانی به حاشیه راند.

یافته‌های مربوط به پرسش دوم بیان‌گر آن است که توزیع کنش‌گری زبانی و تصویری میان شخصیت‌های زن و مرد در بیست فیلم منتخب نابرابر بوده است؛ مردان در همه دهه‌ها در سطح زبانی و تصویری، به‌ویژه زبانی، روایت را هدایت کرده‌اند، درحالی‌که زنان حتی در دوره‌هایی که از نظر تصویری برجسته‌تر بازنمایی شدند، عمدتاً در سطح «حضور دیداری» محدود ماندند و کمتر به سطح «پیش‌برد روایی» راه یافتند.

در پاسخ به پرسش سوم، تحلیل روند چهار دهه سینمای ایران نشان داد که بازنمایی جنسیت همواره در پیوندی مستقیم با تحولات سیاسی و فرهنگی جامعه شکل گرفته است.

تثبیت ایدئولوژی مردم‌محور در دهه ۶۰، فضای اصلاحات و گسترش حضور اجتماعی زنان در دهه ۷۰، رشد جنبش‌های مدنی و دانشگاهی و حضور فعال زنان در جامعه در دهه ۸۰ و سرانجام دهه ۹۰ «دهه دوگانگی بازنمایی» که با گسترش رسانه‌ها، شبکه‌های اجتماعی و دگرگونی‌های فرهنگی همراه بود، همگی نشانگر نسبت تنگاتنگ سینما با گفتمان‌های مسلط و تأثیرپذیری آن از زمینه‌های اجتماعی و ایدئولوژیک هر دوره‌اند. «دوگانگی بازنمایی» در دهه ۹۰ بدین معناست که زنان در سطح تصویری حضوری پررنگ یافتند و حتی در جایگاه شخصیت اصلی یا محور روایت ظاهر شدند اما در سطح زبانی و روایی میزان کنش‌گری آنان کاهش یافت و نقش گفتاری‌شان در پیش‌برد داستان به حاشیه رانده شد. این الگو در پرتو تحولات گسترده آن دهه — از جمله ظهور رسانه‌های نوین، گسترش شبکه‌های اجتماعی و دگرگونی‌های فرهنگی — قابل تبیین است؛ به گونه‌ای که شاید بتوان گفت در سطح جامعه نیز زنان حضوری پررنگ‌تر داشتند اما این حضور عمدتاً در سطحی نمادین باقی ماند و احتمالاً به ارتقای واقعی فرصت‌های بیان، تصمیم‌گیری و شنیده‌شدن صدای آنان منجر نشد. در چنین بستری، سینما بازتاب کشاکش میان خواست اجتماعی برای تغییر و تداوم مقاومت ساختارهای مردسالارانه بود.

یافته‌های این پژوهش، ضمن هم‌سویی با نتایج مطالعات پیشین از جمله آثار جنتی عطایی (۱۳۸۷)، خانیکی و فراهانی (۱۳۹۴) و حرآبادی فراهانی، رهبر و گندمکار (۱۴۰۴) در تأکید بر سلطه مردانه در روایت سینمایی، بُعد تازه‌ای را نیز روشن می‌سازد؛ به این معنا که افزایش «حضور دیداری» زنان الزاماً به ارتقای «کنش‌گری روایی» آنان نمی‌انجامد. این تمایز بیان‌گر آن است که الگوهای پنهان سوگیری جنسیتی هم‌چنان تداوم یافته است و حتی در دوره‌هایی که نشانه‌هایی از تعادل ظاهری مشاهده می‌شود، بازتولید نقش‌های کلیشه‌ای در لایه‌های زیرین روایت استمرار دارد.

جدول ۱. ضمیمه - فهرست واژه‌های اختصاری در جدول‌ها

فهرست اختصارها		فهرست اختصارها	
قطع گفتار	ق.گ	مؤلفه	مؤ
وجهیت	وج	شخصیت	ش
ترکیب‌بندی تصویر	ت.ب.ت	شخصیت زن	ش.ز
زاویه دید	زد	شخصیت مرد	ش.م

بازنمایی سوگیری جنسیتی در سینمای اجتماعی ... (سمیرا ونکی و بهزاد رهبر) ۱۰۵

ک.ز.	کنش زبانی	ت.ص.	ترک صحنه
ک.ت.	کنش تصویری	ک.ف.	کنش فیزیکی
ت.ع.م.گ.	تعیین موضوع گفتار		

کتابنامه

- جنتی عطائی، اعظم (۱۳۸۷). بررسی قدرت در گفتمان زن و مرد در حوزه سینما. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه علامه طباطبائی.
- حاتمی، پدرام و بهزاد رهبر (۱۳۹۵). بررسی چگونگی نمود تبعیض جنسیتی در تصاویر کتاب‌های آموزش زبان انگلیسی تألیف مؤلفین ایرانی و غیرایرانی. دومین کنفرانس ملی چارسوی علوم انسانی. اسفند ۱۳۹۵.
- حرآبادی فراهانی، فاطمه و بهزاد رهبر و راحله گندمکار (۱۴۰۴). تحلیل ویژگی‌های زبانی - جنسیتی شخصیت‌های سینمای معاصر ایران بر پایه نظریه کارگزاران اجتماعی. *زبان پژوهی*، د ۱۷، ش ۵۶، مهر ۱۴۰۴، ۳۷-۶۸. <https://doi.org/10.22051/jlr.2023.43221.2273>
- خانیکی، هادی و فراهانی، سمانه. (۱۳۹۴). قدرت و پادقدرت جنسیتی در سینمای ایران: مقایسه تطبیقی آثار تهمینه میلانی و رخشان بنی‌اعتماد. *زن در فرهنگ و هنر*، د ۷، ش ۲، تابستان ۱۳۹۴، ۲۰۷-۲۲۲. <https://doi.org/10.22059/jwica.2015.57576>
- دوبوووار، سیمون. (۱۹۴۹). جنس دوم. ترجمه ق. صنعوی (۱۴۰۰). تهران: انتشارات توس.
- سجودی، فرزانه و طاهره رضایی (۱۳۹۴). بازنمایی جنسیت در متون دیداری کتابهای آموزش زبان انگلیسی به غیر انگلیسی‌زبانان از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر. *دوماهنامه علمی-پژوهشی جستارهای زبانی*، د ۶، ش ۳ (پیاپی ۲۴)، مرداد و شهریور ۱۳۹۴، ۱۱۵-۱۴۰.
- کوهگرد، علی و بهزاد رهبر (۱۴۰۱). بررسی سوگیری جنسیتی در کتاب‌های «فارسی ایران امروز» و «گام اول»: پژوهشی پیکره‌بنیاد. *فصل‌نامه علمی زبان پژوهی*. ش ۵۲، پاییز ۱۴۰۳، ۳۹-۶۹. <https://doi.org/10.22051/jlr.2023.40676.2197>
- گرت، استفانی. (۱۹۸۷). *جامعه‌شناسی جنسیت*. ترجمه ک. بقایی (۱۳۹۶). تهران: نشر نی.
- گروه واژه‌گزینی (۱۳۸۴). *فرهنگ واژه‌های مصوب فرهنگستان (دفتر اول)*. تهران: انتشارات فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- محمودی بختیاری، بهروز و علی موسوی (۱۳۹۶). اسلام‌هراسی در سریال‌های تلویزیونی آمریکایی: تلفیق تحلیل گفتمان انتقادی و دستور طرح بصری. *دوماهنامه علمی-پژوهشی جستارهای زبانی*، د ۸، ش ۴ (پیاپی ۳۹)، مهر و آبان ۱۳۹۶، ۲۰۷-۲۳۸. <https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.23223081.1396.8.4.2.6.238-207>

- Albert. M. (2008). A Multimodal Discourse Analysis of Incognegro. *International Journal of Languages, Literature and Linguistics*, Vol. 7, No. 4, December 2021. 171-176. <https://doi.org/10.18178/IJLLL.2021.7.4.307>
- American Psychological Association. (2023). *APA dictionary of psychology* (3rd ed.).
- Busso. L. & G. Vignozzi. (2017). Gender Stereotypes in Film Language: A Corpus-Assisted Analysis. *Proceedings of the Fourth Italian Conference on Computational Linguistics CLiC-it 2017*. 71-76. <https://doi.org/10.4000/books.aaccademia.2367>
- Chairach. A. (2022). A Critical Discourse Analysis of Woman's Disempowerment in a Movie: A Case Study of Changeling. *Journal of Multidisciplinary in Social Sciences*. Vol. 18 No. 2 (2022): May-August. 72-82. <https://so03.tci-thaijo.org/index.php/sduhs/article/view/268300>
- Chen.Y (2020). A Multimodal Discourse Analysis of the National Publicity Film of China. *Communication and Linguistics Studies*, Volume 6, Issue 2, June 2020. 16-22. <https://doi.org/10.11648/j.cls.20200602.11>
- Fairclough. N. (1995). *Critical Discourse Analysis*. Boston: Addison Wesley.
- Knox. S.(2009). *Multimodal discourse on online newspaper home pages: A social-semiotic perspective*. A thesis submitted in fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Department of Linguistics. University of Sydney.
- Kong . Y. (2020). *A Multimodal Discourse Analysis of Unreliable Narration in Detective Films*. Department of Linguistics and Translation in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. City University of Hong Kong.
- Kress, G. & T. Van Leeuwen. (2021). *Reading Images: The Grammar of visual Design*. London: Routledge.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Naficy, H. (2011). *A Social History of Iranian Cinema* (Vols. 1-4). Duke University Press.
- Paul Gee, J. (1999). *An Introduction to Discourse Analysis Theory and Method*. New York and Lodon:Routledge publication.
- Rimbi.V. (2018). Women's Language in Black Swan Movie: A Sociolinguistic Study. *English Language & Literature Journal*, Vol. VII No.3 / 2018. 223-232. <http://eprints.uny.ac.id/id/eprint/59118>
- Sklar, Robert. *Film: An International History of the Medium*. London: Harry N. Abrams, Inc.
- Spender,D.(1980). *Man Made Language*. London. Routledge & Kegan Paul.
- Spender.D.(1982). *Invisible Women: The Schooling Scandal*. Writers & Readers Ltd.
- Wodak Ruth & M.Meyer (2002) *Method of critical Discourse Analysis*. Editd by Ruth Wodak London: sage publication.