Faculty of Social Sciences

Sociology of Art and Literature (JSAL)

Home page: http://jsal.ut.ac.ir

ISSN: 2538-5046
E- ISSN: 2980-8685

Women and the Conflict of Discourses in Iranian Cinema: A Case Study of the Film "Two Women"

Anousheh Mirmajlesi[1]

1. Corresponding Author, PhD Student in Social Communication Sciences, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.
Email: anoushehmirmajlesi@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 2025/04/06
Received in revised form 2026/02/07
Accepted 2026/07/26
Availble online 31 August 2026

Keywords:
Discourse theory, Laclau and Mouffe, Discourse semiotics, Tahmineh Milani, Cinema..

ABSTRACT

The film Two Women, directed by Tahmineh Milani, was released in the late 1970s, coinciding with the rise of the reformists. This period was marked by a particular focus on the role of women in the public sphere, and the importance of this issue is evident in the film. Many studies have addressed the representation of women in cinema and analyzed this issue. The aim of this article is to identify the discursive systems present in the film and examine their relationship with the prevailing discourses of the 1990s and 2000s in Iran. The theoretical framework of this article is based on a three-stage approach derived from Laclau and Mouffe's discourse theory. The film has been analyzed at three levels: textual, intertextual, and contextual. The film analysis shows that there are three main discourses present in it: traditional discourse, egalitarian discourse, and religious-governmental discourse. These discourses were simultaneously in conflict with one other in the society of that period. The research findings show that, just as the three discourses were in conflict in Iranian society at the time the film was made, this conflict is also reflected in the film. In such circumstances, Tahmineh Milani examines the conflict among the prevailing discourses and shows how the dominance of traditional and patriarchal discourse affects society, particularly women. The religious-governmental discourse through legal means, and as a result, the egalitarian discourse is opposed to both traditional and religious-governmental discourses..

Cite this article: Mirmajlesi, A. (2026). Women and the Conflict of Discourses in Iranian Cinema …, Sociology of Art and Literature (JSAL), 18 (1), 171-187 .
DOI :https://doi.org/10.22059/jsal.2026.392978.666380

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.
DOI: https://doi.org/10.22059/jsal.2026.392978.666380

دانشکده علوم اجتماعی

جامعه‌شناسی هنر و ادبیات

Home page: http://jsal.ut.ac.ir

شاپا چاپی: ۵۰۴۶-۲۵۳۸
شاپا الکترونیکی: ۸۶۸۵-۲۹۸۰

زن و تقابل گفتمان‌ها در سینمای ایران: مطالعهٔ موردی فیلم «دو زن»

انوشه میرمجلسی[۱]

۱. دانشجوی دکتری علوم ارتباطات اجتماعی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران؛ نویسندهٔ مسئول: anoushehmirmajlesi@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۱۷
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۱۱/۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۵/۰۴
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۶/۹

کلیدواژه‌ها:
تحلیل گفتمان لاکلا و موفه، تنازع، مفصل‌بندی، موسیقی انقلاب ۱۳۵۷ ه.ش، موسیقی گل‌ها.

چکیده

فیلم «دو زن» به کارگردانی تهمینه میلانی، در اواخر دههٔ هفتاد خورشیدی و هم‌زمان با روی کار آمدن اصلاح‌طلبان به نمایش درآمد. این دوره با توجه ویژهٔ سیاست‌گذاری‌های فرهنگی به نقش زنان در عرصهٔ عمومی همراه بود و اهمیت این موضوع در فیلم نیز آشکار است. پژوهش‌های متعددی به بازنمایی زنان در سینما و تحلیل این مسئله پرداخته‌اند. هدف این مقاله، شناسایی نظام‌های گفتمانی موجود در فیلم «دو زن» و بررسی ارتباط آن‌ها با گفتمان‌های رایج در دهه‌های هفتاد و هشتاد خورشیدی در ایران است. چارچوب نظری این مقاله بر روش سه‌مرحله‌ایِ برگرفته از نظریهٔ گفتمان لاکلاو و موف استوار است. فیلم در سه سطح متنی، بینامتنی و بافتی تحلیل شده است. تحلیل فیلم نشان می‌دهد که سه گفتمان اصلی در آن حضور دارند: گفتمان سنتی، گفتمان برابری‌خواهانه و گفتمان حاکمیت مذهبی. این گفتمان‌ها در جامعهٔ آن دوره نیز هم‌زمان در تقابل با یکدیگر قرار داشتند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که همان‌گونه که گفتمان‌های سه‌گانه در زمان ساخت فیلم در جامعهٔ ایران در تقابل با یکدیگر بوده‌اند، این تقابل در فضای فیلم نیز بازتاب یافته است. تهمینه میلانی در چنین شرایطی به بررسی تقابل گفتمان‌های رایج می‌پردازد و نشان می‌دهد که سیطرهٔ گفتمان سنتی و مردسالارانه چه تأثیری بر جامعه و به‌ویژه زنان دارد. گفتمان حاکمیت مذهبی با بهره‌گیری از ابزارهای قانونی از گفتمان سنتی حمایت می‌کند و در نتیجه، گفتمان برابری‌خواهانه هم‌زمان در مقابل هر دو گفتمان سنتی و مذهبی قرار می‌گیرد.

استناد: میرمجلسی, انوشه. (۱۴۰۵). **زن و تقابل گفتمان‌ها در سینمای ایران: مطالعهٔ موردی فیلم «دو زن»**. جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۱۸ (۱)، ۱۸۷-۱۷۱.
DOI: https://doi.org/10.22059/jsal.2026.392978.666380

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

مقدمه

پس از انتخابات سال ۱۳۷۶ خورشیدی و روی کار آمدن اصلاح‌طلبان، فضای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایران دستخوش تغییرات محسوسی شد. این تغییرات نه‌تنها در عرصهٔ سیاست، بلکه در حوزهٔ فرهنگ و به‌ویژه سینما نیز نمود یافت. سینمای ایران در دههٔ هفتاد خورشیدی به بستری برای بازنمایی منازعات اجتماعی، به‌خصوص تقابل سنت و مدرنیته، و بازتعریف جایگاه زنان در عرصهٔ عمومی تبدیل شد. فیلم «دو زن» به کارگردانی تهمینه میلانی، که در سال ۱۳۷۷ تولید شد، از جمله آثار شاخص این دوره است که به‌طور مستقیم به مسئلهٔ زنان، محدودیت‌های ساختاری و مناسبات قدرت و جنسیت می‌پردازد.

در این دوره، حضور طبقهٔ متوسط شهری و دغدغه‌های آن در سینما پررنگ‌تر شد و فیلم‌سازانی همچون تهمینه میلانی با بهره‌گیری از زبان سینما به نقد ساختارهای سنتی و مردسالارانه پرداختند. «دو زن» روایت زندگی زنی تحصیل‌کرده است که در تقابل با خانوادهٔ سنتی، قوانین مردسالارانه و گفتمان مذهبی حاکم قرار می‌گیرد و تجربهٔ زیستهٔ او به بازتابی از کشمکش‌های گفتمانی جامعهٔ ایران در دههٔ هفتاد بدل می‌شود. به گفتهٔ جاهد (۱۳۹۷: ۲۶۱)، «دو زن» اعتراض سنجیده و انتقاد هوشمندانهٔ میلانی به وضعیت یک زن تحصیل‌کرده و نسبتاً مدرن ایرانی در یک خانوادهٔ سنتی و مردسالار بود. زنی که حقوق ابتدایی او و خواست‌ها و تمایلات زنانه‌اش از سوی همسرش نادیده گرفته شده و به‌آسانی لگدمال می‌شد.

آنچه این مقاله بر آن تمرکز دارد، نه صرفاً روایت داستانی فیلم، بلکه شناسایی و تحلیل نظام‌های گفتمانی بازنمایی‌شده در آن است. فیلم، به‌مثابهٔ متنی اجتماعی، برساختهٔ گفتمان‌های مسلط زمانهٔ خود است و در عین حال می‌تواند به فهم عمیق‌تری از مناسبات قدرت، هویت و معنا در جامعه منجر شود. ازاین‌رو، واکاوی گفتمان‌های حاضر در فیلم، امکانی برای تبیین نسبت میان متن سینمایی و بافت اجتماعی و سیاسیِ زمان تولید آن فراهم می‌کند.

در این پژوهش، با اتکا به نظریهٔ گفتمان لاکلاو و موف و رویکرد نشانه‌شناسی گفتمانی، تلاش شده است تا چگونگی بازنمایی گفتمان‌های سنتی، مذهبی و برابری‌خواهانه در فیلم «دو زن» بررسی شود. مطالعات پیشین عمدتاً بر بازنمایی زنان، نقد مردسالاری یا خوانش فمینیستی آثار میلانی تمرکز داشته‌اند، اما کم‌تر پژوهشی به بررسی هم‌زمان گفتمان مذهبی در کنار سایر گفتمان‌های رقیب پرداخته است. این خلأ پژوهشی، ضرورت انجام مطالعهٔ حاضر را برجسته می‌سازد.

بر این اساس، پرسش اصلی مقاله چنین صورت‌بندی می‌شود: گفتمان‌های مسلط و رقیب در فیلم «دو زن» چگونه بازنمایی شده‌اند و این گفتمان‌ها چه نسبتی با گفتمان‌های حاکم بر جامعهٔ ایران در زمان تولید فیلم دارند؟

پیشینهٔ پژوهش

در بررسی پیشینهٔ پژوهش‌های مرتبط با فیلم «دو زن»، می‌توان مطالعات انجام‌شده را به چند دستهٔ اصلی تقسیم کرد. این مطالعات شامل پژوهش‌هایی با رویکرد فمینیستی، مطالعات نشانه‌شناختی و تحلیل‌های جامعه‌شناختی است که هر یک از زاویه‌ای خاص به آثار تهمینه میلانی پرداخته‌اند. بخش قابل‌توجهی از پژوهش‌ها بر بازنمایی زنان و نقد ساختارهای مردسالارانه در سینمای میلانی تمرکز کرده‌اند.

پژوهش میرزایی، مهدیلو و وارسته (۱۳۹۷) با تمرکز بر جایگاه اجتماعی زنان در آثار میلانی، نشان می‌دهد که شخصیت‌های زن در این فیلم‌ها اغلب آگاه و مستقل‌اند و در برابر محدودیت‌های خانوادگی و اجتماعی مبارزه می‌کنند. این مطالعات، زنان را سوژه‌های کنشگری می‌دانند که در برابر نظم سنتی مقاومت می‌کنند، هرچند اغلب با موانع ساختاری قدرتمندی مواجه‌اند. در این پژوهش،

بهره‌گیری از دیدگاه‌های فمینیستی، به‌ویژه موج‌های دوم و سوم فمینیسم، و مفاهیم قدرت، جنسیت و نابرابری اجتماعی مدنظر قرار گرفته است. بر اساس یافته‌های این پژوهش، آثار میلانی تحولات اجتماعی ایران در زمینهٔ جایگاه زنان و تغییر دیدگاه‌ها نسبت به حقوق و آزادی‌های آنان را منعکس می‌کند. این فیلم‌ها نه‌تنها بازتابی از چالش‌های زنان در جامعهٔ ایرانی هستند، بلکه ابزاری برای آگاهی‌بخشی دربارهٔ ضرورت تغییرات اجتماعی در جهت برابری جنسیتی نیز محسوب می‌شوند. نتایج این پژوهش نشان داد که زنان از نظر درآمد و تحصیلات، استفاده از محصولات فرهنگی و کسب مهارت‌های فردی در سطح بالایی قرار دارند، از شبکه اجتماعی قوی برخوردارند، در برابر خشونت‌های اعمال‌شده سکوت نمی‌کنند و واکنش‌های گوناگونی نشان می‌دهند.

در پژوهش حسن احمدیان دلاویز (۱۳۸۸)، تمرکز بر بازنمایی زنان، نظریه‌های فمینیسم موج دوم و سوم، نظریهٔ بازنمایی استوارت هال و نظریهٔ نابرابری جنسیتی تمرکز شده است. در موج دوم فمینیسم، تمرکز بر حقوق برابر، حق انتخاب و مبارزه با نقش‌های جنسیتی سنتی است؛ درحالی‌که در موج سوم، بر هویت، تنوع و تقاطع‌گرایی در بازنمایی مسائل زنان تأکید می‌شود. بازنمایی زنانِ مقاوم در برابر محدودیت‌ها در آثار میلانی مشهود است و شخصیت‌های زن در برابر محدودیت‌های اجتماعی و خانوادگی مقاومت می‌کنند. موضوعات کلیدی در «دو زن»، تقابل زنان با ساختارهای سنتی و مردسالارانه است. در «نیمه پنهان»، کاوش درونی و هویت‌یابی زنان اهمیت دارد و در «واکنش پنجم»، مبارزه با قوانین و ساختارهای سرکوب‌گر مورد توجه قرار گرفته است. میلانی از روایت و شخصیت‌پردازی برای ارائهٔ گفتمان فمینیستی، از جمله نمایش حق انتخاب و استقلال زنان، استفاده می‌کند. آثار میلانی نقش مهمی در آگاهی‌بخشی دربارهٔ مسائل زنان و شکل‌گیری گفت‌وگوهای اجتماعی دربارهٔ حقوق برابر ایفا کرده‌اند.

بر اساس یافته‌های این پژوهش، فیلم‌های تهمینه میلانی نه‌تنها بازتاب‌دهندهٔ مسائل و چالش‌های زنان در ایران هستند، بلکه با تکیه بر مفاهیم فمینیستی و نظریه‌های بازنمایی، تصویری قوی و امیدوارکننده از توانمندی زنان ارائه می‌دهند. این آثار به تغییر نگرش جامعه نسبت به حقوق زنان کمک کرده و به شکل‌گیری گفتمانی جدید در سینمای ایران انجامیده‌اند.

دستهٔ دیگری از پژوهش‌ها با بهره‌گیری از رویکرد نشانه‌شناختی، به تحلیل عناصر بصری، روایی و گفتمانی فیلم‌های میلانی پرداخته‌اند. پایان‌نامه‌ها و مقالاتی که با اتکا به نشانه‌شناسی رولان بارت یا کریستین متز انجام شده‌اند، نشان می‌دهند که میلانی از فضاهای بسته، پوشش، بدن و دیالوگ برای بازنمایی فشارهای اجتماعی بر زنان استفاده می‌کند و شخصیت‌های زن را از موقعیت انفعال به کنشگری سوق می‌دهد.

در کنار دو رویکرد پیشین، برخی پژوهش‌ها با رویکردی جامعه‌شناختی و با تمرکز بر تحلیل قدرت، آثار میلانی را در بستر تحولات اجتماعی دههٔ هفتاد بررسی کرده‌اند. برای مثال، پژوهش خانیکی و فراهانی (۱۳۹۴) با مقایسهٔ آثار میلانی و بنی‌اعتماد، بر چگونگی اعمال قدرت جنسیتی و تفاوت در سازوکارهای گفتمانی این دو کارگردان تأکید می‌کند و نشان می‌دهد که سینمای میلانی عمدتاً بازتاب‌دهنده تقابل صریح با گفتمان مردسالارانه است. آثار رخشان بنی‌اعتماد فرمی دموکراتیک دارند و امکان سخن‌گویی برای همهٔ گفتمان‌ها را فراهم می‌کنند. همچنین، قدرت در میان گفتمان‌های مختلف توزیع شده است؛ همهٔ گفتمان‌ها از سازوکارهای اعمال قدرت بهره می‌برند و زنان نیز با بهره‌گیری از این سازوکارها از امکان مقاومت برخوردارند. سینمای میلانی بازتاب‌دهندهٔ سلطهٔ جنسیتی است، درحالی‌که سینمای بنی‌اعتماد بستری چندصدایی و مقاومتی ایجاد می‌کند.

پژوهش‌های دیگری نیز با تکیه بر مفاهیم تساوی‌طلبانه جنسیتی انجام شده‌اند که از جمله آن‌ها می‌توان به مقالهٔ میرفخرایی‌نژاد و رنجبر توران (۱۳۹۲) اشاره کرد. طبق یافته‌های این مقاله، میلانی در آثار خود، اعتراض به نابرابری حقوق زن و مرد، به حاشیه راندن و نادیده گرفتن زنان و در نهایت، رواج کلیشه‌های جنسیتی برآمده از شرایط اجتماعی و فرهنگی را به انحای مختلف نشان می‌دهد.

با وجود اشتراک این مطالعات در نقد مردسالاری، تأکید بر استقلال زنان و بازنمایی تقابل سنت و مدرنیته، میان آن‌ها تفاوت‌هایی نیز مشاهده می‌شود. برخی پژوهش‌ها بر مقاومت فعال زنان تمرکز دارند، درحالی‌که برخی دیگر گفتمان مردسالار را مسلط و تعیین‌کننده می‌دانند. همچنین، درحالی‌که بیش‌تر این مطالعات به گفتمان سنتی و جنسیتی پرداخته‌اند، بررسی هم‌زمان گفتمان مذهبی در نسبت با گفتمان‌های سنتی و برابری‌خواهانه کم‌تر مورد توجه قرار گرفته است.

به‌عنوان مثال، جباری، پناهی، گرجی و اصغرزاده (۱۴۰۱) با بررسی دو فیلم شاخص «دو زن» و «زیر پوست شهر» نتیجه گرفته‌اند که در فیلم «دو زن»، متغیرهای کاهش هویت محلی، فربه‌شدن طبقه متوسط جدید شهری، ورود شاخص‌های هویتی مدرن، سست‌شدن شبکه‌های سنتی اجتماعی و گسست عاطفی و در فیلم «زیر پوست شهر»، متغیرهای سنت‌گرایی، شکاف اجتماعی و طبقاتی، اهمیت خانواده، حاشیه‌نشینی و تغییر نگرش جامعه به زنان، به‌ترتیب، بیش‌ترین نقش را در همبستگی میان مولفه‌های اصلی پژوهش دارند (با ضریب همبستگی ۰/۸۰۶). ره‌آورد مدرنیته، گسست نسلی و چالش‌های بین‌نسلی در خانواده‌ها است. مدرنیته منجر به گسست نسلی و چالش‌های بین‌نسلی در خانواده‌های ایرانی شده است و این چالش‌ها در دو فیلم بررسی‌شده بازتاب یافته‌اند.

همچنین، مقالهٔ مظفر و نیک‌روح متین (۱۳۸۸) با هدف بررسی چگونگی شخصیت‌پردازی زن و تصویر ارائه‌شده از زن در فیلم «دو زن» انجام شده است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد میان محیط زندگی شخصیت زنِ اصلی، غیرت و تعصب مرد و نیز حس بیم و امید، رابطه‌ای معنادار وجود دارد. همچنین، نسبت صحنه‌های خشونت‌آمیز، تعصب و غیرت، شک و بدگمانی و سلطه‌گری مرد بر زن بسیار بالا بوده است.

جمع‌بندی مطالعات پیشین

نتایج مطالعات بررسی‌شده را می‌توان به شرح زیر دسته‌بندی کرد:

۱- شناخت جایگاه اجتماعی زنان در آثار تهمینه میلانی
- بازنمایی زنان مستقل و آگاه در تلاش برای رهایی از نقش‌های سنتی
- جامعه و خانواده به‌عنوان عوامل فشار و موانع پیشرفت زنان
- انعکاس تحولات اجتماعی ایران و چالش‌های زنان در مبارزه با نابرابری‌ها

۲- بازنمایی زن در آثار سینمایی تهمینه میلانی (نشانه‌شناسی)
- زنان به‌عنوان شخصیت‌های قوی و تأثیرگذار در برابر محدودیت‌ها
- تأکید بر کلیشه‌شکنی و نمایش پویایی هویت زنان
- مبارزه با نابرابری‌های سنتی و مدرن

۳- تبیین مولفه‌های فمینیستی در آثار سینمایی
- نمایش برابری جنسیتی در اجتماع و خانواده
- شکستن کلیشه‌های جنسیتی و ارائهٔ الگوهای جدید زنان

۴- قدرت و پادقدرت جنسیتی (مقایسهٔ میلانی و بنی‌اعتماد)
- آثار میلانی: تمرکز بر سلطهٔ گفتمان مردسالاری
- آثار بنی‌اعتماد: چندصدایی و مقاومت زنان

۵- بررسی مضامین تساوی‌طلبانهٔ جنسیتی در فیلم‌های میلانی

- بازتاب برابری زنان و مردان در تحصیلات، شغل و مهارت‌ها
- اعتراض به حقوق نابرابر و کلیشه‌های اجتماعی

۶- تبیین مولفه‌های جامعه‌شناختی در آثار سینمایی

- نمایش گسست نسلی و چالش‌های بین‌نسلی
- تغییر نگرش زنان و شکاف طبقاتی

۷- تحلیل محتوای فیلم «دو زن»

- برجسته‌سازی خشونت، سلطهٔ مردسالارانه و مقاومت زنان
- بازتاب واقعیت‌های اجتماعی در جامعهٔ مردسالار

مولفه‌های مشترک در پژوهش‌های بررسی‌شده عبارت‌اند از:

نمایش مبارزهٔ زنان با کلیشه‌ها: بیش‌تر مقالات به تلاش زنان برای به چالش کشیدن نقش‌های سنتی و دستیابی به برابری جنسیتی اشاره دارند.

نقد مردسالاری: سلطهٔ اجتماعی و فرهنگی مردسالارانه، موضوع مشترک بیش‌تر مقالات است.

تغییرات اجتماعی و مدرنیسم: تأثیر مدرنیسم بر جایگاه اجتماعی زنان در فیلم‌های میلانی، در بیش‌تر مقالات مورد تأکید قرار گرفته است.

استقلال زنان: بازنمایی زنان مستقل و توانمند، یکی از مضامین کلیدی در پژوهش‌های بررسی‌شده است.

محورهای اختلاف میان پژوهش‌های بررسی‌شده عبارت‌اند از:

رویکرد تک‌صدایی و چندصدایی: برخی مقالات، آثار میلانی را تک‌صدایی و محدود به گفتمان مردسالارانه می‌دانند، درحالی‌که برخی دیگر، آن‌ها را بازتاب‌دهندهٔ گفتمان‌های اجتماعی متنوع تلقی می‌کنند.

تمرکز بر مقاومت زنان: برخی مقالات بر مقاومت فعال زنان تأکید دارند، درحالی‌که برخی دیگر، سلطهٔ گفتمان مردسالارانه را عامل غالب و تعیین‌کننده می‌دانند.

تأثیر فرهنگی فیلم‌ها: پژوهش‌ها دربارهٔ تأثیرگذاری فیلم‌ها بر جامعه، از نقش آن‌ها به‌عنوان ابزار انتقال فرهنگی تا نقش آن‌ها در ایجاد گفتمان‌های جدید، دیدگاه‌های متفاوتی ارائه می‌کنند.

ازاین‌رو، می‌توان گفت که خلأ اصلی در ادبیات پژوهش، فقدان تحلیلی است که گفتمان مذهبی به ویژه با سویه‌های حاکمیتی را نه به صورت ضمنی، بلکه به‌عنوان یکی از گفتمان‌های فعال و رقیب، در کنار گفتمان‌های سنتی و برابری‌خواهانه، در متن فیلم «دو زن» مورد واکاوی قرار دهد. پژوهش حاضر با تکیه بر نظریهٔ گفتمان لاکلاو و موف و رویکرد نشانه‌شناسی گفتمانی، می‌کوشد این خلأ را برطرف کرده و نسبت میان این گفتمان‌ها و بافت اجتماعی زمان تولید فیلم را بررسی کند.

روش‌شناسی پژوهش

این پژوهش از نوع کیفی است و با رویکرد تحلیل نشانه‌شناسی گفتمانی انجام شده است. روش تحلیل بر نظریهٔ گفتمان ارنستو لاکلاو و شانتال موف استوار است؛ نظریه‌ای که گفتمان را عرصه‌ای از منازعه بر سر معنا می‌داند و هویت‌های اجتماعی را برساخته از تقابل‌های گفتمانی تلقی می‌کند. در این چارچوب، هیچ پدیده‌ای بیرون از گفتمان قابل‌فهم نیست و معنا همواره در شبکه‌ای از دال‌ها و روابط تفاوتی شکل می‌گیرد.

با استفاده از نظریهٔ گفتمان لاکلاو و موف، که مبتنی بر نشانه‌شناسی سوسور و دریداست؛ هم نظام‌های نشانه‌ای زبانی و هم نظام‌های تصویری و موسیقایی قابل تحلیل خواهند بود. بر اساس این نظریه، عرصهٔ اجتماع، عرصهٔ گفتمان است و نگاه پساساختارگرایانه آن بر این امر تأکید دارد که امور غیرگفتمانی نیز بدون در نظر گرفتن چارچوب گفتمانی قابل‌فهم نیستند. (سلطانی، ۱۳۹۶: ۱۷۶). نظریه‌های دیگری، از جمله تحلیل گفتمان انتقادی و رویکرد گفتمانی فوکو، نیز با در نظر گرفتن امور گفتمانی و غیرگفتمانی در عرصهٔ اجتماع، بر رابطهٔ دیالکتیکی میان این دو حوزه تأکید دارند.

برساخت‌گرایی اجتماعی، پیش‌زمینهٔ نظری تحلیل گفتمان را تشکیل می‌دهد. (فیلک، ۱۳۹۷: ۳۶۳). در تحلیل گفتمان، شناسایی و کشف ارتباط میان یک موضوع و بستر اجتماعی آن به منزله یک گفتمان اهمیت دارد.

هویت سوژه و هویت گفتمان، یا هویت جمعی، هر دو به‌واسطهٔ تقابل میان درون و بیرون شکل می‌گیرند. هویت سوژه به‌واسطهٔ تعارض میان ناخودآگاه او و اجتماع پیرامونش شکل می‌گیرد و هویت گفتمان به‌واسطهٔ دشمن و «غیر». به همین سبب، گام نخست در روش گفتمانی آن‌ها، شناسایی گفتمان‌های متخاصم است. پس از آن، به یافتن مقطع زمانی و مکانی شکل‌گیری این گفتمان‌ها می‌پردازند؛ چراکه معتقدند گفتمان در زمان و مکان ویژهٔ خود وجود دارد. تمامی تحولات اجتماعی حاصل منازعات معنایی میان گفتمان‌هاست. گفتمان‌ها همواره در تلاش‌اند معنای «خودی» را حفظ و معنای «دیگری» را طرد کنند. (سلطانی، ۱۳۹۶: ۱۷۶).

سه مرحلهٔ تحلیل متنی، تحلیل بینامتنی و تحلیل بافتی یا اجتماعی، مراحلی هستند که در نشانه‌شناسی گفتمانی از آن‌ها استفاده می‌شود. البته این روش با روش فرکلاف در تحلیل گفتمان شباهت‌هایی دارد. فرکلاف تحلیل را در سه لایه متن، کردار گفتمانی و کردار اجتماعی پیش می‌برد. اما، علی‌رغم این شباهت‌ها، تحلیل حاضر از لحاظ محتوایی بر اساس نظریات لاکلا و موف انجام می‌شود.

مرحلهٔ نخست تحلیل باید به تحلیل عناصر و نظام‌های نشانه‌شناختی درون فیلم اختصاص یابد. مرحلهٔ نخست، از لحاظ روش‌شناختی، مهم‌ترین مرحلهٔ تحلیل است؛ زیرا دو مرحلهٔ دیگر کاملاً مبتنی بر نتایج به‌دست‌آمده از آن هستند. اگر تحلیل‌های مرحلهٔ نخست مستند به متن فیلم باشند، می‌توان تحلیل‌های بینامتنی و بافتی را نیز قابل‌دفاع دانست (سلطانی، ۱۳۹۳: ۵۲). مرحلهٔ دوم، تحلیل بینامتنی است. دریافت‌ها را در فضای کلی‌تر سینما قرار می‌گیرند تا درکی عمیق‌تر حاصل شود. مرحلهٔ سوم، تحلیل بافت اجتماعی است که تبیینی کلی‌تر از منظر روشنفکران اجتماعی و فرهنگی ارائه می‌دهد و رابطهٔ اثر با فضای کلان‌تر را ترسیم می‌کند.

بر اساس این رویکرد، فیلم «دو زن» به‌مثابهٔ متنی اجتماعی در نظر گرفته شده است که در آن، گفتمان‌های رقیب برای تثبیت معنا و هژمونی با یکدیگر در کشمکش‌اند. برای تحلیل این متن، از مدل سه‌مرحله‌ای نشانه‌شناسی گفتمانی استفاده شده است. مرحلهٔ نخست، تحلیل متنی است که در آن نشانه‌ها، شخصیت‌ها، دیالوگ‌ها، پوشش، فضاها و کنش‌ها به‌عنوان دال‌های معناساز شناسایی و تحلیل می‌شوند. در این مرحله، هر شخصیت به‌عنوان یک دال مرکزی در نظر گرفته شده و شبکهٔ معنایی پیرامون او استخراج شده است.

مرحلهٔ دوم، تحلیل بینامتنی است که طی آن، مضامین و گفتمان‌های بازنمایی‌شده در فیلم «دو زن» در نسبت با سایر آثار تهمینه میلانی و نیز گفتمان‌های رایج سینمای اجتماعی ایران در دههٔ هفتاد بررسی می‌شوند. این سطح از تحلیل، امکان قرار دادن فیلم در متن گسترده‌تر تولیدات فرهنگی و روشنفکری زمانهٔ خود را فراهم می‌سازد. مرحلهٔ سوم، تحلیل بافت اجتماعی است که به تبیین رابطهٔ میان گفتمان‌های فیلم و شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی زمان تولید آن می‌پردازد. در این مرحله، تحولات پس از دوم خرداد ۱۳۷۶، تغییرات گفتمانی در عرصهٔ عمومی و بازتعریف نقش زنان در جامعهٔ ایران، به‌عنوان زمینه‌های مؤثر بر شکل‌گیری معنا در فیلم مورد توجه قرار می‌گیرد.

ترکیب این سه سطح تحلیل، امکان شناسایی گفتمان‌های مسلط و رقیب، نحوهٔ بازنمایی آن‌ها و نسبتشان با ساختار قدرت در جامعهٔ ایران را فراهم می‌کند و مبنای تحلیل بخش‌های بعدی مقاله قرار می‌گیرد.

یافته‌های پژوهش

تحلیل متنی

تحلیل متنی با بررسی شخصیت‌ها و نشانه‌های شاخص فیلم که در فرایند تحلیل موثرند، آغاز می‌شود:

الف– ویژگی‌های فردی

فرشته – شخصیت اصلی

فرشته شخصیت اصلی فیلم است و روایت پیرامون او شکل می‌گیرد. او دختری دانشجو، پرانرژی، کوشا و کتابخوان است که علی‌رغم داشتن خانواده‌ای سنتی، سری پرشور و رویاهای بزرگی دارد و برای ادامهٔ تحصیل در رشتهٔ مهندسی به تهران آمده است. پوشش او نیز با توجه به مقطع زمانی روایت، امروزی است و از مانتو و روسری‌های رنگارنگ استفاده می‌کند. او در محیط کوچک شهر خود چادر مشکی ایرانی می‌پوشد؛ این تفاوت پوشش او در تهران و اصفهان نیز دارای کارکرد معنایی است. فرشته اهل مطالعه است. زبان می‌داند. او گواهینامهٔ رانندگی دارد و برای دستیابی به استقلال مالی و تأمین هزینه‌های تحصیل خود، به دانشجویان دیگر درس می‌دهد. او شخصیتی شاد و پرهیجان دارد و به کافه‌رفتن، گالری‌گردی و عکاسی علاقه‌مند است. او روحیه‌ای ماجراجو دارد و در امتحان به دوستش برای تقلب کمک می‌کند. بااین‌حال، نگران آینده است و فضای پرالتهاب سیاسی دانشگاه نیز بر نگرانی‌های او می‌افزاید؛ ازاین‌رو، به رویاها و برنامه‌های آیندهٔ خود می‌اندیشد. هنگامی که حسن مزاحم او می‌شود، از ترس واکنش خانواده از شکایت کردن خودداری می‌کند و می‌کوشد شخصاً و به شیوهٔ خود با مزاحمت او مقابله کند. او اصطلاح «آپاچی» را برای خود و دوستش به کار می‌برد و می‌کوشد با تأکید بر قدرت و استقلال دختر امروزی، مزاحم را تحقیر کند. با این همه در برابر کنترل‌گری پدر و مزاحم و حوادثی که رقم می‌خورد مجبور به تسلیم می‌شود و تن به ازدواجی می‌دهد که «انتخاب او نیست» اما جامعهٔ مردسالار و «حرف مردم» او را به این مسیر سوق می‌دهند. فرشته می‌کوشد برای احقاق حقوق خود مبارزه کند و در برابر جهان مردسالار و نگرش‌های سنتی بایستد، اما در نهایت موفق نمی‌شود.

بخش دوم حضور فرشته که به دوران حال مربوط می‌شود، تصویری متفاوت از این شخصیت ارائه می‌دهد. دیگر نشانی از آن دختر پرشور و سرزنده باقی نمانده است. او با پوششی سنتی و به همراه دو فرزندش به تهران آمده و به سراغ دوست قدیمی‌اش، رویا، می‌رود. داستان از زبان او برای رویا و همسرش روایت می‌شود و مخاطب در جریان سال‌های پرالتهاب زندگی فرشته قرار می‌گیرد؛ سال‌هایی که در آن، به تعبیر خودش، همچون برده‌ای در خانهٔ همسرش زندانی بوده و «هویت انسانی‌اش را نابود کرده بودند». او در همان زندگی پرالتهاب، در مواجهه با کنترل‌های شدید و محدودیت‌های ریز و درشت همسرش، همچنان به کتاب پناه می‌برد و شیوهٔ تربیت فرزندش را از کتاب می‌آموزد، نه از مادر خودش یا مادر همسرش. از نظر او، هیچ‌یک از هم‌نسلانش برای «لذت بردن از زندگی تربیت نشده‌اند». نکته‌ای که در پایان فیلم نیز بر آن تأکید می‌شود.

بازگشت مزاحم به زندگی فرشته و همسرش، بار دیگر فرشته را به اعتراض وامی‌دارد: «می‌خواستم درس بخونم، می‌خواستم یه چیزی بشم، می‌خواستم سرنوشت خواهر و برادرم رو عوض کنم؛ هیچ‌کدومتون نذاشتید. تو نذاشتی، بابام نذاشت، شوهرم نذاشت». در پایان، با خبر درگذشت همسرش، فرشته به فکر آغاز دوباره می‌افتد و رویاها، برنامه‌ها و اقداماتی را که برای ادامهٔ زندگی خود و دو فرزندش در سر دارد، مرور می‌کند. بااین‌حال، اشارهٔ او به «زنی تنها که باید بچه‌هاش رو خودش دست‌تنها بزرگ کنه» نشان می‌دهد

که فرشته همچنان از آینده و مواجهه با جامعه‌ای مردسالار واهمه دارد. فرشته همچون پرنده‌ای است که میل به پرواز دارد اما از امکان پرواز برخوردار نیست. به نظر می‌رسد یادآوری همسر رویا و تأکید او بر مفهوم «زندگی» کلید فهم وضعیت فرشته باشد.

رویا

رویا در جوانی دختری امروزی، اما تا حدی سربه‌هواست. او در خانواده‌ای حمایت‌گر رشد کرده است که امکانات مناسبی برای او فراهم می‌کنند. ظاهربین است و در مواجهه با مزاحم فرشته، بیش از رفتار او به ظاهرش توجه نشان می‌دهد. در برابر مزاحم از خود شجاعت نشان می‌دهد، اما این شجاعت با تهدید به اسیدپاشی و دیدن چاقو از میان می‌رود.

پس از گذشت سال‌ها، رویا در زمان حال به زنی امروزی تبدیل شده است که در محیطی مردانه، یعنی یک کارگاه ساختمانی، فعالیت می‌کند. قاطع است و در محیط کار، در مواجهه با مردان، بی‌پروا برخورد می‌کند. شخصیتی اجتماعی، پرتلاش و موفق دارد. رانندگی می‌کند. با همسرش رابطهٔ خوب و دوستانه‌ای دارد و آزادی‌هایی از این رفاقت بدست آورده که در مقایسه با فرشته و زندگی‌اش مشهود است. پوشش امروزی دارد و مانتو و روسری رنگی می‌پوشد؛ پوششی که در تقابل با چادر مشکی فرشته، تفاوت میان دو سبک زندگی می‌کند. رویا شخصیتی همدل دارد و با فرشته رابطه‌ای عمیق و مبتنی بر رفاقت برقرار کرده است. حامی اوست و تلاش می‌کند با وجود شرایط دشواری که فرشته در پایان فیلم با آن مواجه می‌شود، به او امید و اطمینان بدهد: «می‌تونی همه‌چیز رو درست کنی. من بهت ایمان دارم».

حسن(مزاحم)

حسن که در فیلم بیش‌تر با عنوان «مزاحم» از او یاد می‌شود، مرد جوانی است که در مسیر زندگی فرشته قرار می‌گیرد. شیوهٔ پوشش متفاوتی دارد که با فضای زمانی فیلم و الگوی رایج پوشش مردان در آن دوره تناسب چندانی ندارد. پشت کفش‌هایش را وَر می‌کشد و می‌کوشد با توسل به تیزی، اسید و زور بازو، به مقصود خود، یعنی تصاحب فرشته، دست یابد. خاطرخواه فرشته است و در رفتار و کنش‌هایش، شمایل یک خاطرخواه سنتی را بازنمایی می‌کند. تصمیم‌هایش را عمدتاً بر اساس هیجان می‌گیرد و حتی تحمل دیدن فرشته در حال گفت‌وگویی ساده با مردی دیگر، یعنی پسرعموی فرشته، را ندارد. با شنیدن پاسخ «نه» از سوی فرشته، آن را نوعی تحقیر تلقی می‌کند و درصدد تلافی برمی‌آید. تصور او از مردانگی را می‌توان در دیالوگ‌هایش مشاهده کرد: «می‌خواستم اهل بشم. سایه سَرت بشم. مردت بشم. می‌خواستم بگیرمت. نون شبت رو بیارم. خوشبختت کنم!».

پدر فرشته

پدر فرشته را می‌توان به‌نوعی نمایندهٔ نگرش‌های سنتی در جامعهٔ ایران دانست: «من آدمی بودم که دختر بفرستم تهرون؟!». با نخستین حادثه‌ای که برای فرشته رخ می‌دهد، بدون آنکه دربارهٔ دلایل وقوع آن پرس‌وجو کند، او را متهم می‌کند. کارمند است و بیش از هر چیز نگران حفظ آبرو و جایگاه اجتماعی خانواده است. تأکید او بر نسبت‌های خانوادگی و حفظ آبرو، بازتابی از نگرش‌های سنتی است: «نوهٔ میرزاعلی‌خان یه روز دادگاهه یه روز کلانتری». برخورد او با فرشته حتی به خشونت فیزیکی نیز منجر می‌شود. بااین‌حال، پس از مدتی و با مشاهدهٔ وضعیت زندگی فرشته و مشکلات او، به اشتباه خود پی می‌برد و به آن اقرار می‌کند؛ اما اقدامی برای جبران آن انجام نمی‌دهد. حتی در برابر قاضی دادگاه خانواده و در جریان تلاش فرشته برای گرفتن طلاق نیز سکوت می‌کند و

از بیان موضع خود خودداری می‌کند. این رفتار را می‌توان در راستای تأیید رویکرد سنتی و مردسالارانهٔ حاکم بر نظام قانونی تفسیر کرد. بااین‌حال، او همچنان به قانون و سازوکارهای رسمی حل مسئله اعتماد دارد.

احمد (همسر فرشته)

احمد نیز از پوششی سنتی برخوردار است. با پادرمیانی، زمینهٔ آزادی فرشته از زندان را فراهم می‌کند و دیهٔ او را می‌پردازد. سپس در ازای این اقدام، پیشنهاد ازدواج با فرشته را مطرح می‌کند و پدر او را برای پذیرش این ازدواج تحت فشار قرار می‌دهد. برای رسیدن به هدف خود، به فرشته و پدرش وعده می‌دهد: «شما زن من هم بشید می‌تونید درس بخونید. اصلاً خودم هم کنکور می‌دم. امضا می‌دم که می‌تونید درس بخونید»؛ اما پس از ازدواج، تمام این وعده‌ها را انکار می‌کند. تصورش از نقش زن، صرفا مادری و همسری است. شخصیتی شکاک دارد و این بدگمانی در سراسر زندگی مشترک او با فرشته حضور دارد؛ تا جایی که تلفن را در کمد مخفی می‌کند و حتی شنیدن شعر از زبان فرشته نیز در او تردید و بدگمانی ایجاد می‌کند. او نیز فرشته را با چاقو تهدید می‌کند. با الگوی زن امروزی نیز مخالفت دارد: «من از رویا بدم میاد». او نیز نگران حفظ آبروست و حتی از شنیده شدن صدای همسرش هنگام وضع حمل و در راهروهای بیمارستان واهمه دارد. او تحصیل و اشتغال فرشته را نه به‌عنوان مسیری برای رشد فردی، بلکه معادل ولگردی و بی‌بندوباری تلقی می‌کند. در نگرش او، تحصیل زن باید در چارچوب زندگی خانوادگی تعریف شود و حضور زنان در دانشگاه ضروری ندارد. در برابر نگرش فرشته به زندگی و تربیت فرزند مقاومت می‌کند و آن را به سخره می‌گیرد.

همسر رویا (موشکیان)

همسر رویا را می‌توان نمایندهٔ تیپ مرد تحصیل‌کرده، روشنفکر و امروزی در فیلم دانست. او با همسرش رابطه‌ای مبتنی بر رفاقت و صمیمت دارد. از موفقیت همسرش استقبال می‌کند، در جمع همکاران مرد نیز از موفقیت او سخن می‌گوید و از برجسته بودن جایگاه حرفه‌ای همسرش ابایی ندارد. نگرش او معطوف به مفهوم «زندگی» است و این تأکید را می‌توان در گفتار و رفتار او نیز مشاهده کرد. برخورد همدلانه او با همسرش و دوست او، فرشته، در مقایسه با رفتار سایر مردان حاضر در فیلم برجسته می‌شود.

مادر فرشته

مادر فرشته زنی منفعل است که در چارچوب نگرش‌های سنتی عمل می‌کند. او از ترس آبروریزی، مشکلات موجود را پنهان می‌کند و در برابر آن‌ها اعتراضی نشان نمی‌دهد. این انفعال، به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم، به تداوم رفتارهای مردسالارانه همسرش کمک می‌کند. نگران داوری و قضاوت دیگران است و این نگرانی در تأکید او بر «حرف مردم» بازتاب می‌یابد. رفتار انفعالی این گروه از زنان می‌تواند به بازتولید و تداوم مناسبات مردسالارانه کمک کند. او نقش فعالی در زندگی دخترش ایفا نمی‌کند و تصمیم‌گیری دربارهٔ مسائل خانوادگی را عمدتاً به همسرش واگذار کرده است؛ در عین حال، بیش از هر چیز نگران آبروریزی است.

قاضی

قاضی نماینده‌ای از حاکمیت و نظام قانونی است که نحوهٔ پرسش و داوری او نشان می‌دهد حقوق و مسائل زنان در فرایند دادرسی مورد توجه کافی قرار نمی‌گیرد و ایفای وظیفهٔ اقتصادی مرد، بر مسئلهٔ بدگمانی و کنترل او نسبت به همسرش اولویت می‌یابد. نگرش مردسالارانهٔ قاضی در فیلم را می‌توان بازتابی از فشارهای ساختاری بر زنان دانست؛ فشاری که در این‌جا از طریق سازوکارهای قانونی

و قضایی اعمال می‌شود. در چنین شرایطی، قانون نه‌تنها نقش حمایتی خود را ایفا نمی‌کند، بلکه می‌تواند به محدود شدن امکان بیان و پیگیری مطالبات زنان نیز بینجامد.

با این مرور، می‌توان دلالت‌های ارزشی هر یک از دال‌های مرکزی را مشخص کرد:

جدول ۱. تحلیل متنی دال‌های مرکزی و دلالت‌های ارزشی

شخصیت / دال مرکزی	دال ارزشی
فرشته در گذشته	کوشا، صریح، مستقل، منتقد نگرش مردسالارانه و تحلیل‌گر
رویا در گذشته	امروزی، ظاهربین، ترسو و همدل با فرشته
حسن (مزاحم)	غیرتی و شکاک، دارای نگرش مالکانه نسبت به زن، ترس از تحقیر توسط رقیب، اتکا به نیروی جسمانی و تهدید با تیزی و اسید
پدر فرشته	کارمند، نگران «حرف مردم»، سنتی، آگاه از اشتباه خود اما فاقد کنش جبرانی
احمد همسر فرشته	سنتی، کنترل‌گر، مخالف سبک زندگی امروزی، شکاک و دارای نگرش سنتی و مالکانه نسبت به زن
فرشته در زمان حال	درگیر کشمکش با وضعیت موجود و رفتارهای همسرش، رویاپرداز، خواستار احترام و حفظ هویت انسانی، متمایل به سبک زندگی امروزی، مقید به پوشش سنتی مورد تأکید مردان خانواده
رویا در زمان حال	پرتلاش، اجتماعی، همدل و امروزی
همسر رویا (موشکیان)	آرام و همدل، رفیق و معطوف به زندگی
قاضی	بازتاب‌دهندهٔ نگرش مردسالارانه در ساختار حاکمیتی، فاقد انعطاف در مواجهه با مطالبات زنان
مادر فرشته	دارای نگرش سنتی، منفعل، مطیع مناسبات مردسالارانه، همراه با تداوم و تأیید این مناسبات، نگران «حرف مردم»

ب– ویژگی‌های خانوادگی

در فیلم، سه الگوی خانوادگی متمایز به تصویر کشیده می‌شود. این سه خانواده عبارت‌اند از: خانوادهٔ پدر فرشته، خانوادهٔ رویا و همسرش و خانوادهٔ فرشته و احمد.

خانوادهٔ پدر فرشته: خانوادهٔ پدر فرشته شامل مادر و چند فرزند در سنین مختلف است. پدر کارمند و مادر خانه‌دار است. ساختار خانواده سنتی است و اعضای آن نیز از نگرشی سنتی و چارچوب‌مند برخوردارند. ترس از «حرف مردم» و حفظ آبرو از کلیدواژه‌های پرتکرار در این خانواده است. این خانواده را می‌توان در فیلم نمایندهٔ بخشی از جامعهٔ سنتی ایران دانست که در سال‌های تولید فیلم، در تقابل با الگوهای نوین زندگی خانوادگی قرار داشت.

خانوادهٔ رویا و همسرش: رویا و همسرش رابطه‌ای دوستانه و مبتنی بر صمیمیت متقابل دارند. میان آن‌ها همدلی و درک متقابل وجود دارد. رویا به‌عنوان مهندس در یک کارگاه ساختمانی فعالیت می‌کند و همسرش نیز مدیر پروژه است. بااین‌همه، از بیان دستاوردها و توانمندی‌های حرفه‌ای همسرش در جمع همکاران مرد ابایی ندارد و با افتخار از آن‌ها سخن می‌گوید. رویا رانندگی می‌کند و بخشی از مسئولیت‌های زندگی را بدون آن‌که این امر با مقاومت یا محدودیت مواجه شود، با همسرش تقسیم می‌کند؛ در این

خانواده، نشانه‌ای از نگرش مردسالارانه و کلیشه‌های جنسیتی مشاهده نمی‌شود. این خانواده را می‌توان نمایندهٔ الگویی نوین از خانواده در جامعهٔ ایرانِ زمان تولید این فیلم دانست؛ الگویی که در آن، زنان از حقوق و فرصت‌های برابر با مردان برخوردارند و نیازها و خواسته‌های آنان به رسمیت شناخته می‌شود.

خانوادهٔ فرشته و احمد: این خانواده به دلیل تقابل میان زوجین و ناتوانی آنان در درک متقابل، هرگز به معنای واقعی کلمه به مفهوم خانواده نزدیک نمی‌شود. فرشته از نگرشی متناسب با الگوی زن امروزی برخوردار است، درحالی‌که احمد همچنان در چارچوب هنجارهای سنتی و نگرشی بدبینانه نسبت به زن امروزی باقی مانده است. نتیجهٔ این تقابل آن است که پس از حدود ۱۳ تا ۱۴ سال زندگی مشترک، فرشته ناگزیر از پنهان کردن بخش‌هایی از زندگی خود است و احمد نیز همچنان به کنترل همسرش ادامه می‌دهد و با او رفتاری سلطه‌گرانه دارد. این خانواده و کشمکش‌های مستمر میان اعضای آن، بازتابی از تقابل میان الگوهای سنتی و مدرن زندگی اجتماعی است؛ تقابلی که در آن، هر یک از دو سوی منازعه بر مواضع خود پافشاری کرده و امکان گفت‌وگو و درک متقابل را از دست داده‌اند.

ج – ویژگی‌های گفتمانی

با توجه به ویژگی‌های فردی و خانوادگی شخصیت‌ها، می‌توان سه گفتمان اصلی حاضر در فیلم را شناسایی کرد: گفتمان سنتی و مردسالارانه، گفتمان برابری‌خواهانه و گفتمان برآمده از قرائت مذهب یا حاکمیت مذهبی.

گفتمان سنتی و مردسالارانه در فیلم از طریق شخصیت‌هایی چون پدر فرشته، احمد و مزاحم (حسن) بازنمایی می‌شود. گفتمان برابری‌خواهانه از طریق فرشته، رویا و همسر رویا بازنمایی می‌شود، درحالی‌که گفتمان مبتنی بر قرائت مذهبی در شخصیت قاضی تجسم می‌یابد. این امر در پاسخ قاضی به درخواست طلاق فرشته از همسرش آشکار می‌شود؛ جایی که او با طرح مجموعه‌ای از معیارهای قانونی و فقهی می‌گوید: «خرجی می‌ده؟ مسکن تهیه کرده؟ کتکت می‌زنه؟ دوست ناباب داره؟ مشروب می‌خوره؟... پس دلیلی برای طلاق وجود نداره!». این گفتمان با مشروعیت‌بخشی به تعریف سنتی از نقش زن و خانواده، به تقویت گفتمان سنتی و مردسالارانه کمک می‌کند و در تقابل با گفتمان برابری‌خواهانه قرار می‌گیرد. این تقابل، در مواجهه با مطالبات برابری‌خواهانه در جامعهٔ در حال تغییر، ضرورت بازنگری در تعریف سنتی از نقش‌های جنسیتی و خانوادگی را برجسته می‌کند؛ بااین‌حال، گفتمان سنتی و قرائت مذهبی حاکم در برابر این بازتعریف مقاومت می‌کنند.

تحلیل بینامتنی

در این بخش، رابطهٔ میان مضامین و نظم‌های گفتمانی فیلم با دیگر آثار تهمینه میلانی بررسی می‌شود. تهمینه میلانی، علاوه بر «دو زن»، فیلم «نیمهٔ پنهان» و «واکنش پنجم»، «زن زیادی»، «ملی و راه‌های نرفته» و... را نیز نوشته و کارگردانی کرده است. بخش قابل‌توجهی از آثار میلانی بر مسئلهٔ زن ایرانی و موقعیت او در جامعهٔ معاصر تمرکز دارند. نگاه او به مسائل زنان را می‌توان در چارچوب گفتمان برابری‌خواهانه صورت‌بندی کرد؛ گفتمانی که در آثار او، وضعیت زنان را در کشمکش مستمر با نگرش‌ها و مناسبات سنتی و مردسالارانه به تصویر می‌کشد. همان‌طور که در پیشینهٔ پژوهش نیز اشاره شد، در آثار میلانی بر قدرت و همبستگی زنان تأکید می‌شود و شخصیت‌های زن غالباً در جایگاه کنشگرانی قرار می‌گیرند که در برابر محدودیت‌های موجود به مقاومت و تلاش ادامه می‌دهند. حتی در مواردی که این شخصیت‌ها در مقاطعی ناگزیر از پذیرش محدودیت‌ها می‌شوند، تلاش آن‌ها برای دستیابی به حقوق و بازپس‌گیری عاملیت خود متوقف نمی‌شود.

در فیلم‌های میلانی، نحوهٔ بازنمایی گفتمان سنتی و گفتمان حاکمیت مذهبی از عناصر قابل‌تأمل است. این گفتمان در آثار او غالباً در پیوند با نگرش‌های مردسالارانه بازنمایی می‌شود و از طریق قواعد و سازوکارهای خود، زمینه را برای کنترل و محدودسازی زنان فراهم می‌کند. در «دو زن»، این گفتمان از طریق دادگاه خانواده و شخصیت قاضی بازنمایی می‌شود؛ در «نیمهٔ پنهان»، از طریق همسر شخصیت اصلی که قاضی است و برای بررسی پروندهٔ یک زن زندانی به سفر می‌رود؛ و در «واکنش پنجم»، در شخصیت پدرشوهر شخصیت اصلی و روابط او با مجریان قانون و تلاشش برای بازگرداندن و کنترل زن نمود می‌یابد.

تحلیل بافتی

فیلم «دو زن» در سال ۱۳۷۷ ساخته شد و پس از حضور در هفدمین جشنوارهٔ فیلم فجر و اکران عمومی، توجه گسترده‌ای را جلب کرد. موضوع فیلم و تمرکز آن بر مسائل زنان، با استقبال قابل‌توجهی مواجه شد. «دو زن» در دوره‌ای ساخته شد که اصلاح‌طلبان به قدرت رسیده بودند و نشانه‌هایی از گسترش گرایش‌های مدرن و مطالبات اجتماعی جدید در جامعهٔ ایران پدیدار شده بود. گفتمانی که اصلاح‌طلبان در انتخابات دوم خرداد بر مبنای آن توانستند حمایت اجتماعی گسترده‌ای به دست آورند، در پیوند با نقد و چالش گفتمان سنتی در جامعهٔ ایران شکل گرفته بود. میلانی در فضای نسبتاً بازتر سیاسی و اجتماعی پس از انتخابات دوم خرداد، مسئلهٔ هویت و موقعیت زن ایرانی را در مرکز توجه قرار می‌دهد. این دغدغه در آثار بعدی او نیز تداوم می‌یابد. اگرچه در فرایند تولید فیلم «نیمهٔ پنهان» با بازداشت و زندان مواجه شد، تأکید او بر مسائل زنان و تداوم این مضمون در آثارش همچنان مورد توجه قرار گرفت.

تأکید میلانی بر برابری جنسیتی، نمایش زنان مستقل و کنشگر و نقد کلیشه‌های جنسیتی در آثار او تداوم می‌یابد و با شرایط اجتماعی دوره‌ای هم‌راستا می‌شود که پس از روی کار آمدن اصلاح‌طلبان، مطالبات مرتبط با آزادی‌های اجتماعی و فردی زنان بیش از پیش در فضای عمومی مطرح شد. در چنین بستری، فیلم «دو زن» به نمایش درآمد و نظم‌های گفتمانی بازنمایی‌شده در آن اهمیت بیش‌تری می‌یابند.

همچنین، تغییرات اجتماعی دههٔ ۱۳۷۰ و افزایش سهم جمعیت جوان، زمینهٔ تقابل میان الگوهای سنتی و نگرش‌های نوین به زندگی را تشدید کرد. شخصیت‌هایی همچون احمد، مزاحم و پدر فرشته را می‌توان نمایندهٔ بخشی از نیروهای اجتماعی دانست که در برابر گسترش مطالبات زنان و تغییر نقش‌های جنسیتی مقاومت می‌کنند؛ از این منظر، گفتمان سنتی در برابر گفتمان برابری‌خواهانه قرار می‌گیرد.

از سوی دیگر، حاکمیت که تا پیش از دوم خرداد در بسیاری از حوزه‌ها به گفتمان سنتی نزدیک‌تر بود، در این دوره نشانه‌هایی از تلاش برای نزدیک شدن به برخی مطالبات برابری‌خواهانه نشان می‌دهد. بااین‌حال، این نزدیکی در عمل محدود باقی می‌ماند و تقابل میان گفتمان‌های سنتی و برابری‌خواهانه در سطوح اجتماعی و نهادی همچنان تداوم می‌یابد. از این منظر، کشمکش و سرنوشت فرشته معنایی فراتر از سطح روایی فیلم پیدا می‌کند و می‌توان آن را در نسبت با کشمکش‌های اجتماعی و گفتمانی دورهٔ تولید اثر نیز تفسیر کرد.

واکنش‌های اجتماعی به فیلم نیز در بستر همین تقابل‌های گفتمانی شکل گرفته‌اند. گروه‌هایی که از فیلم حمایت کردند و گروه‌هایی که به نقد یا رد آن پرداختند، هر یک از موضع گفتمانی متفاوتی با فیلم مواجه شدند. میلانی در آثار بعدی خود نیز این مضمون را پی می‌گیرد؛ از جمله در فیلم «ملی و راه‌های نرفته‌اش» که در سال ۱۳۹۵ اکران شد و همچنان بر تقابل میان گفتمان مردسالارانه و گفتمان برابری‌خواهانه تمرکز دارد.

به‌منظور شفاف‌سازی روابط میان گفتمان‌های حاضر در فیلم و تسهیل درک شبکهٔ معنایی حاکم بر روایت، جدول زیر به‌عنوان جمع‌بندی تحلیلی ارائه می‌شود. این جدول حاصل تلفیق یافته‌های تحلیل متنی، بینامتنی و بافتی فیلم است و نشان می‌دهد که هر یک از گفتمان‌ها از طریق نمایندگان مشخص، نشانه‌های معین و شبکه‌ای از معانی، در مسیر تثبیت یا به چالش کشیدن نظم مسلط عمل می‌کنند.

جدول ۲. جمع‌بندی گفتمان‌ها و شبکه‌های معنایی

گفتمان	نمایندهٔ اصلی	نشانه‌ها در فیلم	شبکهٔ معنا	نتیجهٔ گفتمانی
گفتمان برابری‌خواهانه	فرشته، رویا و همسر رویا	تحصیل دانشگاهی، اشتغال، پوشش مدرن، کنشگری، اعتراض کلامی، استقلال مالی	حق انتخاب، هویت انسانی، برابری جنسیتی، آزادی فردی، مقاومت در برابر سلطه	به چالش کشیدن نظم مردسالارانه و طرح امکان کنشگری زن به‌مثابهٔ سوژه اجتماعی
گفتمان سنتی مردسالارانه	پدر فرشته، احمد و حسن	کنترل بدن و رفتار زن، تأکید بر حفظ آبرو، غیرت، خشونت کلامی و فیزیکی، محدودیت تحصیل و کار	مالکیت مرد بر زن، خانواده محوری، اطاعت، حفظ نظم سنتی	بازتولید نابرابری جنسیتی و تثبیت سلطهٔ مردانه در حوزهٔ خصوصی
گفتمان مذهبی–حاکمیتی	قاضی، نهاد قانون	ارجاع به معیارهای فقهی، اولویت نان‌آوری مرد، بی‌اعتنایی به خشونت خانگی، مشروعیت قانونی سلطه	پیوند قانون و قرائت مذهبی، مشروعیت‌بخشی نهادی، به حاشیه راندن صدای زن	تقویت گفتمان سنتی از طریق سازوکار قانونی و تضعیف امکان کنشگری زنان

بحث و نتیجه‌گیری

فیلم «دو زن» را می‌توان بازنمایی سینمایی بخشی از منازعات گفتمانی جامعهٔ ایران در سال‌های پایانی دههٔ ۱۳۷۰ است. این فیلم در دوره‌ای ساخته شد که با روی کار آمدن دولت اصلاحات، فضای سیاسی و اجتماعی نسبتاً گشوده‌تری شکل گرفته و بازتعریف نقش زنان در عرصهٔ عمومی به یکی از موضوعات مهم مناقشهٔ اجتماعی تبدیل شده بود. در چنین بستری، میلانی منازعهٔ میان گفتمان‌های رقیب دربارهٔ جایگاه و حقوق زنان را به محور روایت تبدیل می‌کند و پیامدهای سلطهٔ گفتمان سنتی و مردسالارانه را بر امکان کنشگری و استقلال زنان به تصویر می‌کشد.

در این پژوهش، گفتمان‌های بازنمایی‌شده در فیلم «دو زن» در سه سطح متنی، بینامتنی و بافتی بررسی شد. این تحلیل سه گفتمان اصلی را آشکار کرد: گفتمان سنتی و مردسالارانه، گفتمان برابری‌خواهانه و گفتمان مذهبی–حاکمیتی. شخصیت‌های اصلی فیلم، هر یک به‌مثابهٔ حامل یا نماینده یکی از این صورت‌بندی‌های گفتمانی عمل می‌کنند.

یافته‌ها نشان می‌دهد که گفتمان مذهبی–حاکمیتی، از طریق سازوکارهای قانونی، در عمل به بازتولید بخشی از نظم سنتی و مردسالارانه کمک می‌کند؛ در نتیجه، گفتمان برابری‌خواهانه در برابر هر دو نظم گفتمانی قرار می‌گیرد. از این منظر، منازعهٔ گفتمانی فیلم منازعه‌ای حل‌نشده است و هیچ‌یک از نیروهای گفتمانی به‌طور کامل بر دیگری غلبه نمی‌کند. حتی پس از حذف احمد، به‌عنوان نمایندهٔ اصلی گفتمان سنتی در زندگی فرشته، این منازعه پایان نمی‌یابد؛ زیرا فرشته همچنان با امکان مداخلهٔ ساختارهای خانوادگی و

قانونی در سرنوشت خود و فرزندانش مواجه است. ازاین‌رو، پایان فیلم نه به معنای پایان منازعه، بلکه سرآغاز مرحله‌ای تازه از تقابل میان مطالبات برابری‌خواهانه و سازوکارهای نهادی و حقوقی است. این منازعه در «واکنش پنجم» نیز با صورت‌بندی متفاوتی بازمی‌گردد؛ جایی که مسئلهٔ حق زن در تعیین سرنوشت فرزندان، بار دیگر در تقابل با ساختارهای سنتی و حقوقی قرار می‌گیرد.

بازنمایی زنان در فیلم دوگانه است: از یک سو، شخصیت‌هایی چون فرشته و رویا در مقام زنانی کنشگر، مستقل و خواهان تغییر ظاهر می‌شوند و از سوی دیگر، مادر فرشته در موقعیتی منفعل قرار می‌گیرد و با پذیرش هنجارهای موجود، به بازتولید گفتمان سنتی کمک می‌کند. این بازنمایی نشان می‌دهد که بازتولید نظم مردسالارانه صرفاً از طریق اعمال مستقیم قدرت مردان صورت نمی‌گیرد، بلکه پذیرش و درونی‌شدن برخی هنجارهای سنتی از سوی زنان نیز می‌تواند به تداوم آن کمک کند؛ چنان‌که حفظ آبرو و هراس از داوری اجتماعی، امکان اعتراض و کنشگری آن‌ها را محدود می‌کند. تقابل میان گفتار پرستار بیمارستان، که فریاد زدن فرشته هنگام درد زایمان را امری طبیعی و مجاز تلقی می‌کند، و گفتار احمد که بر «هیس! یواش...» و تحمل درد تأکید دارد، نمونه‌ای معنادار از تقابل دو تصور متفاوت از زن است؛ زنی که حق ابراز درد و صدا داشتن دارد و زنی که باید درد خود را پنهان و کنترل کند. در این صورت‌بندی، زن در چارچوب سنتی به سکوت و تحمل درد فراخوانده می‌شود، درحالی‌که زن برابری‌خواه حق ابراز درد، اعتراض و به رسمیت شناخته شدن صدای خود را مطالبه می‌کند.

تحلیل گفتمان‌های بازنمایی‌شده در فیلم «دو زن» نشان داد که فیلم فراتر از روایت فردی یک زن، صورت‌بندی روایی منازعه‌ای گستردهٔ میان گفتمان‌های برابری‌خواهانه، گفتمان سنتی و مردسالارانه و گفتمان مذهبی–حاکمیتی است. شخصیت‌های زنِ فیلم در مواجهه با ساختارهای مردسالارانه و محدودیت‌های حقوقی قرار دارند و تلاش آن‌ها برای حفظ هویت انسانی و استقلال فردی، به شکل تلاش برای حفظ و بازیابی عاملیت خود صورت‌بندی می‌شود. بااین‌حال، گفتمان مذهبی و سنتی از طریق سازوکارهای فرهنگی، خانوادگی و حقوقی، امکان تداوم کنترل و محدودسازی کنشگری زنان را فراهم می‌کنند. فیلم از طریق شبکه‌ای از نشانه‌ها، پوشش‌ها، فضاها و دیالوگ‌ها، روابط قدرت و جنسیت را صورت‌بندی می‌کند و نشان می‌دهد که گذار از نظم مردسالارانه فرایندی خطی و پایان‌یافته نیست، بلکه در کشمکشی مستمر میان الگوهای سنتی، مطالبات برابری‌خواهانه و سازوکارهای نهادی شکل می‌گیرد.

تحلیل هم‌زمان سطوح متنی، بینامتنی و بافتی در این پژوهش نشان داد که سینما را می‌توان عرصه‌ای برای بازنمایی، صورت‌بندی و نقد منازعات گفتمانی پیرامون جایگاه و حقوق زنان در نظر گرفت.

فیلم «دو زن» با ترسیم این سه گفتمان، امکان زندگی زنانه مبتنی بر احترام، استقلال و حق انتخاب را در برابر محدودیت‌های نظم سنتی و مردسالارانه قرار می‌دهد. در این صورت‌بندی، زندگی برابر زمانی امکان‌پذیر می‌شود که حق انتخاب، استقلال و خواسته‌های زنان به رسمیت شناخته شود. پایان‌بندی فیلم و حذف احمد، به‌عنوان نمایندهٔ اصلی گفتمان سنتی در زندگی فرشته، نه پایان منازعه بلکه آغاز مرحله‌ای تازه را نشان می‌دهد؛ مرحله‌ای که در آن، مسئلهٔ دستیابی زن به حقوق خود از سطح رابطهٔ زناشویی فراتر می‌رود و با ساختارهای خانوادگی و حقوقی پیوند می‌خورد. حقوقی که گاهی در تقابل با گفتمان سنتی است و گاهی در تضاد با گفتمان حاکمیت مذهبی.

واکنش فرشته پس از شنیدن خبر درگذشت همسرش – «پس هیچ وقت نمی‌فهمه که من اینجا بودم؟» – نشان می‌دهد که سلطهٔ گفتمان مردسالارانه صرفاً در قالب کنترل بیرونی باقی نمانده، بلکه به سطح تجربه و خودآگاهی شخصیت نیز نفوذ کرده است؛ به‌گونه‌ای که حتی پس از حذف عامل مستقیم سلطه، آثار آن در هویت و ادراک فرشته از خود باقی می‌ماند. بااین‌حال، تأکید مکرر فیلم بر مفهوم «زندگی» امکان خوانش دیگری را فراهم می‌کند: «زندگی» در پایان فیلم به نشانه‌ای از امکان بازسازی عاملیت و انتخاب تبدیل می‌شود و در برابر نظمی قرار می‌گیرد که زن را به اطاعت و تحمل محدود می‌کند. اگرچه مسیر دستیابی به این

وضعیت همچنان با موانع و محدودیت‌های بسیاری همراه است، فهرست مسئولیت‌ها، تصمیم‌ها و ترس‌های پیش روی فرشته در پایان فیلم به خوبی ناتمام بودن این فرایند را نشان می‌دهد. میلانی در «دو زن» با ترسیم نظام‌های گفتمانی حاکم و کشمکش‌های آشکار و پنهان میان آن‌ها، گفتمان برابری‌خواهانه را در کانون روایت قرار می‌دهد؛ گفتمانی که در آن، «زندگی» نه صرفاً به معنای تداوم حیات، بلکه به معنای حق انتخاب، حفظ هویت انسانی و امکان کنشگری زن صورت‌بندی می‌شود.

منابع

احمدیان دلاویز (۱۳۸۸). کلکسیون فیلم‌های فمینیستی: گزارشی اجمالی از آثار تهمینه میلانی. حوراء، شماره ۳۲.

افخمی، حسین‌علی؛ محمدی، مستانه (۱۳۹۴). بازنمایی زن در آثار سینمایی تهمینه میلانی (نشانه‌شناسی فیلم‌های دو زن، واکنش پنجم، زن زیادی و آتش بس ۱ و ۲). پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشگاه علامه طباطبایی.

جاهد، پرویز (۱۳۹۷). همچون در یک آینه. تهران: انتشارات افراز.

جباری، مسعود؛ پناهی، سیامک؛ گرجی پشتی، مرضیه؛ اصغرزاده، علی (۱۴۰۱). تبیین مولفه‌های جامعه‌شناسانهٔ تقابل سنت و مدرنیسم در خانوادهٔ ایرانی و نمود آن در آثار سینمایی دههٔ هفتاد (موردپژوهی: دو فیلم زیر پوست شهر و دو زن). نشریهٔ نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۱۳.

خانیکی، هادی؛ فراهانی، مژگان (۱۳۹۴). قدرت و پادقدرت جنسیتی در سینمای ایران، مقایسهٔ تطبیقی آثار تهمینه میلانی و رخشان بنی‌اعتماد. زن در فرهنگ و هنر، شماره ۲، ۲۰۷-۲۲۲.

دین‌پرست، منوچهر (۱۳۹۴). معرفی کتاب: تاریخ اجتماعی سینمای ایران. مجلهٔ جامعه‌شناسی ایران، شماره ۴، ۱۷۲-۱۷۵.

سلطانی، علی‌اصغر (۱۳۹۳). نشانه‌شناسی گفتمانی یک «جدایی». مطالعات جامعه‌شناختی، شماره دو، ۴۳-۷۲.

سلطانی، علی‌اصغر؛ ظهرانی، فاطمه (۱۳۹۵). سعادت‌آباد کجاست؟ نشانه‌شناسی گفتمانی فیلم «سعادت‌آباد» ساختهٔ مازیار میری. جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، شماره اول، ۵۳-۷۹.

سلطانی، علی‌اصغر؛ مرشدی، پویا (۱۳۹۶). تعامل و تقابل گفتمانی نشانه‌شناسی گفتمانی فیلم «گوزن‌ها». فصلنامهٔ انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، شماره ۴۸، ۱۷۱-۱۹۴.

فرقانی، محمدمهدی؛ اکبرزاده جهرمی، سید جمال‌الدین (۱۳۹۰). ارائهٔ مدلی برای تحلیل گفتمان انتقادی فیلم. مطالعات فرهنگ–ارتباطات، شماره ۱۶، ۱۲۹-۱۵۷.

فلیک، اووه (۱۳۹۷). درآمدی بر تحقیق کیفی. ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران: نشر نی.

مظفر، افسانه؛ نیک‌روح متین، فرزانه (۱۳۸۸). تحلیل محتوای فیلم«دو زن» به کارگردانی«تهمینه میلانی» با رویکرد به زن. نشریهٔ پژوهش‌های جامعه‌شناختی، شماره ۲، ۱۳۹-۱۶۴.

مهدیلو، مریم؛ میرزایی، خلیل؛ وارسته‌فر، افسانه (۱۳۹۷). شناخت جایگاه اجتماعی زنان در آثار تهمینه میلانی. فصلنامهٔ پژوهش اجتماعی، شماره ۳۹، ۱۹۰-۲۲۰.

میرفخرایی تژا، توران؛ رنجبر (۱۳۹۲). بررسی مضامین تساوی‌طلبانهٔ جنسیتی در فیلم‌های تهمینه میلانی. نشریهٔ فرهنگ ارتباطات، شماره۱۰، ۵۹-۸۰.

Afkhami, H. A., & Mohammadi, M. (2015). Representation of Women in Tahmineh Milani's Cinematic Works: Semiology of the Films of Two Women, The Fifth Reaction, Too Many Women, and Ceasefire 1 and 2, Master's Thesis, Allameh Tabatabaei University.(in persian)

Ahmadian Delaviz. (2009). Feminist film collection: A brief report on the works of Tahmineh Milani. Houraa, No. (32). (in persian)

Dinparast, M. (2015). Introduction to the book: Social history of Iranian cinema. Journal of Sociology of Iran, (4), 172-175. (in persian)

Flick, U. (2018). An introduction to qualitative research. (H. Jalili, Trans.). Tehran: Ney Publishing House.

Forghani, M. M., & Akbarzadeh Jahromi, S. J. (2011). Presenting a model for the analysis of critical discourse of film. Studies of Culture and Communication, (16), 129-157. (in persian)

Jabbari, M., Panahi, S., Gorjiposhti, M., & Asgharzadeh, A. (2012). Explaining the Sociological Components of the Contrast of Tradition and Modernism in the Iranian Family and Its Manifestation in Cinematic Works of the Seventies: A Case Study of Under the Skin of the City and Two Women. Journal of Performing Arts and Music, 13. (in persian)

Jahed, P. (2018). Like a Mirror. Tehran: Afraz Publications. (in persian)

Khaniki, H., & Farahani, M. (2015). Gender Power and Counterpower in Iranian Cinema: A Comparative Comparison of the Works of Tahmineh Milani and Rakhshan Bani-Etemad. Women in Culture and Art, (2), 207-222. (in persian)

Mahdilou, M., Mirzaei, K., & Varastefar, A. (2018). Understanding the social position of women in the works of Tahmineh Milani. Social Research Quarterly, (39), 190-220. (in persian)

Mirfakhraei Teja, T., & Ranjbar. (2013). Studying gender egalitarian themes in Tahmineh Milani's films. Journal of Communication Culture, (10), 59-80. (in persian)

Mozaffar, A., Nikrouh Matin, F. (2009). Content analysis of the film Two Women directed by Tahmineh Milani, with an approach to women. Journal of Sociological Research, (2), 139-164. (in persian)

Soltani, A. A. (2015). Discursive Semiotics of A Separation. Sociological Studies, (2), 43-72. (in persian)

Soltani, A. A. & Morshedi, P. (2017). Discursive interaction and confrontation of the discursive semiotics of the film Deer. Iranian Association for Cultural Studies and Communication Quarterly, (48), 171-194. (in persian)

Soltani, A. A., & Zohrani, F. (2016). Where is Saadatabad? Discursive Semiotics of the film Saadatabad by Maziar Miri. Sociology of Art and Literature, (1), 53-79. (in persian)