جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۱۰، شماره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۷

برساخت سینمایی زیبایی‌شناسی پوشاک زنان در گفتمان‌های ارزش‌گرایی، سازندگی و اصلاح‌طلبی

سیده‌راضیه یاسینی[۱]، عبدالله بیچرانلو[۲]

چکیده

زیبایی‌شناسی پوشاک هر جامعه، ذیل فرهنگ آن قابل بازشناسی است. زیبایی‌شناسی لباس به معنی شناخت ویژگی‌ها و دلالت‌های زیبایی‌شناسانهٔ پوشاک در یک جامعه، تحت‌تأثیر عوامل فرهنگی اجتماعی است که در برخی آثار هنری ازجمله فیلم‌های سینمایی انعکاس یافته و قابل مطالعه است. سینما توانمندی بسیاری در بازنمایی تحولات مختلف جامعه ازجمله تغییرات در پوشش مردم دارد و این تغییرات در فیلم‌های هر دوره، بازنمایی می‌شود. این مقاله ضمن تحلیل گفتمان سه دورهٔ ارزش‌گرایی، سازندگی و اصلاحات و تحلیل سی فیلم، به این سؤال پاسخ می‌دهد که تأثیرگفتمان‌های گوناگون بر زیبایی‌شناسی پوشاک زنان چگونه در این آثار سینمایی، بازتاب یافته است. فیلم‌های سینمایی مورد نظر، به‌صورت هدفمند انتخاب و زیبایی‌شناسی برساخته از پوشش زنان در آنها تحلیل شده است.

واژگان کلیدی: *زیبایی‌شناسی، فیلم، پوشاک زنان، گفتمان، بازتاب، بازنمایی.*

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۱۲/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۶/۱۷

۱. دانشیار پژوهش هنر، پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات raziehyasini@yahoo.com

۲. استادیار گروه ارتباطات، دانشکدهٔ علوم اجتماعی، دانشگاه تهران (نویسندهٔ مسئول) bikaranlou@ut.ac.ir

مقدمه

پوشاک از نشانه‌های هویت فرهنگی اجتماعی یک جامعه است: «شاخص‌های مهم هویت فرهنگی شامل آیین‌ها و سنت‌های عام، جشن‌ها و اعیاد، ارزش‌های سنتی، پوشاک و طرز پوشش، معماری بناها و مکان‌ها، رسوم، عُرف و هنرهای ملی و بومی هستند» (ورجاوند، ۱۳۷۸: ۶۶ و۶۷). همچنین کارکرد لباس را در برساخت هویت اجتماعی همسان کارکرد آن در برساخت هویت فردی انسان دانسته‌اند؛ «لباس و هویت اجتماعی کاملاً باهم بی‌ارتباط نیستند و لباس همچنان یک تمهید دلالت‌گرانه است که جنسیت، موقعیت طبقاتی و منزلت حرفه‌ای را نشان می‌دهد» (جنکینز،۱۳۸۱: ۲۵).

پس از انقلاب، مسیر سینما در ایران دستخوش تغییرات جدی شد که یکی از مهم‌ترین آنها نحوهٔ نمایش زن و چگونگی پوشش او بود. در این مقاله، نحوهٔ بازنمایی ویژگی‌های پوششی و شاخص‌های زیبایی‌شناختی پوشاک زنان در فیلم‌های سینمایی سه دورهٔ پساانقلاب، متأثر از گفتمان فیلمسازان تبیین شده است.

نمایش پوشش زنان در هر دوره از تاریخ فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب، گرچه می‌تواند تا حدودی بازنمایانندهٔ زیبایی‌شناسی رایج هر دوره در جامعه باشد، اما متناسب با رویکرد فکری فیلم‌سازان، بسیار متأثر از گفتمان حاکم یا رقیب آن نیز هست. «از نظر لاکلائو و موف هر عمل و پدیده‌ای برای معنادار شدن و قابل‌فهم شدن باید گفتمانی باشد. به‌عبارت دیگر، فعالیت‌ها و پدیده‌ها، وقتی قابل‌فهم می‌شوند که در کنار مجموعه‌ای از عوامل دیگر در قالب گفتمانی خاص قرار گیرند» (سلطانی، ۱۳۹۲: ۷۲). گفتمان به‌ویژه با توجه به آرای فیلسوفانی چون فوکو، ارتباط تنگاتنگی با قدرت دارد. فوکو معتقد بود که «گفتمان محل تلاقی قدرت و دانش است» (برنز، ۱۳۷۳: ۸). گفتمان‌ها می‌توانند متعلق به نظام قدرت حاکم باشند یا در میان طبقات مختلف اجتماع شکل گیرند چنان‌که ولوسینف

نوشته بود: «گفتمان جریان و بستری است که دارای زمینه‌های اجتماعی است» (مک، ۱۳۷۷: ۳۰). در تفکر مدرن، گفتمان‌ها کارکردهایی کلی دارند که از آن جمله می‌توان به «اجبار» (قوانین)، «مقاومت و اعتراض» (عکس‌العمل‌های مردمی)، «پنهان‌کاری» (کنترل اطلاعات) و «مشروعیت‌سازی و مشروعیت‌زدایی» (گفتار اقناعی) اشاره کرد (امینی، ۱۳۹۰).

این مقاله درصدد است تا با تحلیل محتوای بصری فیلم‌های سینمایی در سه دورهٔ «ارزش‌گرایی/دفاع مقدس، سازندگی/پساجنگ، و اصلاحات» دریابد که زیبایی‌شناسی پوشش زنان در این دوره‌ها چگونه در فیلم‌های سینمایی بازتاب یافته است. پیش‌تر جوادی و هاتفی (۱۳۸۷) در مقالهٔ *پوشش زنان در سینمای پس از انقلاب اسلامی* با مطالعهٔ پوشش سر و بدن بازیگران نقش اول و مکمل زن در قالب چهار نوع پوشاک نتیجه گرفته بودند که سینما از بازنمایی هژمونیک‌ساز چادر به‌مثابه ایدئولوژی رسمی به‌سمت بازنمایی ضدهژمونیک و ارائهٔ تصویر منفی از چادر تغییر موضع داده و به‌سمت کاهش پوشیدگی متمایل شده است. در رویکردی متمایز در این مقاله، سیر بازتاب زیبایی‌شناسی انواع پوشاک زنان در آثار سینمایی در دوره‌های مورد نظر– بدون انتخاب شکل‌های مشخص پوشش– مطالعه شده است.

مبانی نظری

چنانچه با رویکرد «بازتاب» و با این فرض که آثار هنری نوعی آیینهٔ جامعه هستند، به فیلم‌های سینمایی نگاه کنیم می‌توانیم نحوهٔ نمایش پوشاک زنان دوره‌های مختلف را در آثار سینمایی ببینیم. بدین منظور از رویکرد بازتاب[۳] در این مقاله استفاده شده است. به

3. Reflection

اعتقاد دووینیو (۱۳۷۹) هنرها آنچه به لحاظ محتوایی از جامعهٔ معاصر خود دریافت می‌کنند یا به‌وضوح یا نمادین نشان می‌دهند. از این‌رو، جامعهٔ معاصر هر اثر هنری، می‌تواند تا حدودی در آثار هنری زمان مذکور، بازنمایانده شود.

بازنمایی عبارت است از کاربرد زبان، نشانه‌ها و تصاویر که نماینده یا معرّف چیزها هستند (هال، ۱۳۹۳: ۳۱). بازنمایی به‌مثابه عملی دلالتگر، واقعیت‌های بیرونی را دستکاری می‌کند و سپس آن را منعکس می‌سازد. بر اساس نظریهٔ «بازنمایی»، همهٔ رسانه‌ها پدیده‌ها را ازجمله تغییرات پوشش در جامعه را بازنمایی و در فرایندی جهت‌دار برمی‌سازند.

پوشاک در این مقاله، نه‌فقط به‌مثابه چیزی که پوشانندهٔ تن است، بلکه از منظر کارکردهای فرهنگی آن مدِنظر قرار گرفته است. بر این اساس، برای پوشاک، کارکردهای نمادین متصور است. «چنین کارکردی برای پوشاک، منجر به ایجاد یک نظام ارتباطی فرهنگی می‌شود که رمزگشایی از آن، مستلزم شناخت نظام‌های فرهنگی، اجتماعی و اعتقادی جوامع خواهد بود» (یاسینی، ۱۳۹۴: ۴۲).

در این مقاله، تمرکز بر وجه زیبایی‌شناختی بازتاب پوشش زنان در فیلم‌های سینمایی است. زیبایی‌شناسی[۴] لباس را می‌توان مطالعه‌ای زیبایی‌شناختی از پوشاک به‌مثابه پدیده‌ای با ممیزات هنری دانست. این مطالعه، متناسب با جوامع گوناگون باید بر وجوه انسان‌شناسانه و عوامل فرهنگی متمرکز باشد، زیرا مفهوم زیبایی نزد جوامع گوناگون متغیر است. «با اینکه زیبایی‌شناسان در مورد ملاک‌های زیبایی، هم‌داستان نیستند، هر شیئی یا پدیده‌ای را که در هنرپذیر، احساس خوشایندی برانگیزد، اعم از اینکه زمینه‌ای طبیعی یا هنری داشته باشد، زیبا و برخوردار از زیبایی می‌دانند» (یوسفیان، ۱۳۷۹: ۱۳۵).

5. Antoine Destutt de Tracy

روش پژوهش

این پژوهش در روش به تحلیل گفتمان، متکی است. از تحلیل گفتمان به‌دلیل بین‌رشته‌ای بودن در حوزه‌های مختلف علوم سیاسی، علوم اجتماعی، ارتباطات و زبان‌شناسی انتقادی، استقبال شده است (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۸). در تحلیل گفتمان، مطالعه‌های زبان‌شناختی، از سطح توصیف محض متون خارج شده و تبیین گردیده و نیز حیطهٔ آن از موقعیت خرد فرد به‌موقعیت کلان جامعه، تاریخ و ایدئولوژی تبدیل شده است (سلطانی، ۱۳۸۴: ۱۵۳). همچنین هدف آن آشکار کردن روابط قدرت پنهان و فرایندهای ایدئولوژیکی موجود در متن‌های زبانی (در این مقاله، فیلم‌های سینمایی) است. ایدئولوژی نخستین بار توسط آنتوان دوستوت دوتراسی[5] برای اشاره به علم جدیدی در باب نشانه‌ها به کار رفت که مشتمل بر بررسی عقلانی منابع اندیشه‌ها به‌منظور متمایز کردن دانش از عقیده و جدا کردن علم از پیش‌داوری‌های متافیزیکی و مذهبی بود (مکاریک، ۱۳۹۴: ۴۳).

به‌منظور «تحلیل تفسیری» فیلم‌ها با هدف شناخت گفتمان‌های حاکم در هر دوره، فیلم‌های سینمایی، «تحلیل محتوای کیفی» شده‌اند تا الگوهای پوششی بازنمایی‌شده در فیلم‌های سینمایی متأثر از گفتمان‌های حاکم و رقیب در دوره‌های مختلف، توصیف و ارتباط آن با گفتمان‌های گوناگون شناسایی شود. سی فیلم به‌صورت هدفمند[6] که «گاهی آن را *نمونه‌گیری قضاوتی* نیز می‌نامند» (سفیری، ۱۳۸۷: ۵۹) انتخاب و تحلیل شده‌اند. مبنای انتخاب فیلم‌ها آن بوده است که یا زنان در آنها حضور پررنگی داشته باشند تا از این طریق بتوان بر نظام نشانگانی پوشاک آنها دست یافت یا نحوه‌ای از پوشش زنان، به‌مثابه دال گفتمان حاکم یا رقیب در آنها بازتاب یافته باشد.

5. Antoine Destutt de Tracy
6. Purposive Sampling

توصیف و تفسیر یافته‌ها

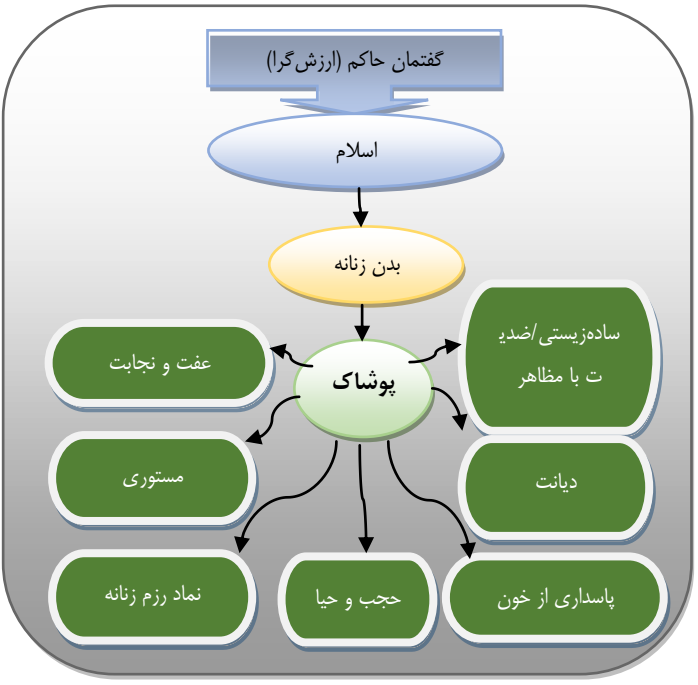
۱. دال پوشش زنان در گفتمان ارزش‌گرایی

یکی از دوره‌های اصلی گفتمان سنت‌گرای دینی پساانقلاب، «دورهٔ اول شامل تحولات این گفتمان از ۱۳۵۸ تا ۱۳۶۲ است که در آن گروه‌های تجددگرا و سکولار به حاشیه رانده می‌شوند. ویژگی بارز این دوره این است که مبنای غیریت‌سازی بر ضدیت میان اسلام‌گرایی و سکولار نهاده شده است» (سلطانی، ۱۳۹۲: ۱۴۵). بنابراین رویه‌های گفتمان دینی حاکم برای تثبیت ارزش اسلامی دانسته شدن یا در اصطلاح «ارزشی شدن» موضوع پوشاک زنان در اجتماع و غیریت‌سازی از مخالفت با الزام زنان به پوشش اسلامی در فضای عمومی به‌مثابه مطالبه‌ای سکولار و «ضدارزش»، در این دوره به شدت مطرح بوده است. بر همین اساس در سال ۱۳۵۹، سعی شد تا بر لزوم تغییر ماهیتی در پوشاک اجتماع زنان به‌مثابه یک تحول ارزشی تأکید شود. سیدمحمد حسینی بهشتی، از نظریه‌پردازان و رهبران مهم سیاسی در این باره گفته بود: «ایجاب می‌کند که یک خانم شهروند و مسلمان، لباسی را که در اداره می‌پوشد همان لباسی نباشد که در میهمانی‌های شبانه می‌پوشد» (کیهان، ۱۸ خرداد ۱۳۵۹، ش. ۱۱۰۱۵). سیدعلی خامنه‌ای، نمایندهٔ وقت مجلس و خطیب جمعهٔ تهران در خطبه‌های نماز جمعه، هدف از الزام به پوشش اسلامی را رعایت عفاف در اجتماع دانست و از بانوان کارمند خواست تا در پیروی از فرمان امام با لباس اسلامی در محیط کار حاضر شوند (اطلاعات، ۱۴ تیر ۱۳۵۹، ش. ۱۶۱۸۱: ۴).

شروع جنگ در تثبیت گفتمان ارزش‌گرایی تأثیر چشمگیری داشت. فضای پرجنب‌وجوش بسیج مردمی برای دفاع از کشور ازجمله سازمان‌دهی زنان برای پشتیبانی از جبهه‌ها، جامعهٔ ایران دورهٔ جنگ را با قبل از جنگ، بسیار متمایز کرد. تداوم جنگ و روی کار آمدن دولتی با سیاست‌های اقتصادی چپ‌گرایانه در آغاز دههٔ ۱۳۶۰ تأثیرات پررنگ

خود را بر جامعه داشت. گفتمان کلان اسلام‌گرای پس از انقلاب در این دوره در «ارزش‌گرایی» حلول کرد و گفتمان ارزش‌گرا به‌تدریج، هویت و حیات خود را از دال‌هایی مانند ساده‌زیستی، شهادت، ایثار، جنگ و جبهه، دفاع مقدس، غرب‌ستیزی (ضدسرمایه‌داری) و ... اخذ و تثبیت کرد. در فضای گفتمانی مذکور، نوع پوشش زنان در اوایل دهۀ ۱۳۶۰ صورت قانونی یافت به‌نحوی‌که بر اساس «بند ۵ مادۀ ۱۸ قانون بازداری نیروی انسانی مؤسسات دولتی و وزارتخانه‌های وابسته به دولت» (۱۳۶۰)، بی‌حجابی تخلف دانسته شد، اما برای آن مجازاتی در نظر گرفته نشد تا آنکه در سال ۱۳۶۲ مادۀ ۱۰۲ قانون مجازات اسلامی در این باره به تصویب رسید. مفصل‌بندی پوشاک زنان در دورۀ ارزش‌گرایی که بر زیبایی‌شناسی پوشاک رایج زنان تأثیر گذاشت در نمودار ۱ نشان داده شده است.

نمودار ۱. مفصل‌بندی پوشاک زنان در گفتمان ارزش‌گرایی



۱.۱. شاخصه‌های زیبایی‌شناختی پوشش زنان در سینمای دورهٔ ارزش‌گرایی

پس از انقلاب، به‌تدریج الزاماتی برای پوشش زنان بازیگر ایجاد و با قانونی‌شدن الزام به پوشش اسلامی زنان در مجامع عمومی، پوشش زنان در فیلم‌های سینمایی متأثر از الزاماتی شد که بر اساس قانون برای پوشش زنان در ادارات و محیط‌های عمومی ابلاغ شده بود. در برخی فیلم‌های سینمایی اوایل دههٔ ۱۳۶۰ قواعد پوششی پس از انقلاب کاملاً اجرا نمی‌شد. در فیلم *سیاه‌راه* (۱۳۶۳) بازیگر نقش عروس، کلاهی کوچک همراه با تور بر سر دارد که موجب نمایان شدن مو و گردن وی می‌شود. از پوشش چادر برای زن سنتی در فضای اجتماع استفاده شده است و میزان پوشانندگی پوشاک زنان نیز متناسب با طیف اجتماعی که نمایندهٔ آن هستند، اندکی متفاوت است. همچنین در فیلم *مردی که زیاد می‌دانست* (۱۳۶۳) نوعی ابتکار در بستن سرجامه یا روسری بازیگر زن شهری دیده می‌شود؛ سر با روسری کشداری پوشانده شده است که دو گوشهٔ آن از زیر روسری و پشت گردن به‌نحوی بسته می‌شود که روشی جدید است و حین حرکت، بخشی از گردن دیده می‌شود. این سرجامهٔ بازیگر زن که کارمند است در خارج از ساعات اداری استفاده می‌شود و او در ساعات اداری، مقنعه و یونیفرم رایج ادارات را می‌پوشد.

در فیلم *گذرگاه* (۱۳۶۵) زنان در فضاهای عمومی مقنعه و چادر سیاه و در خانه روسری‌های بزرگ و چادرهایی به رنگ روشن‌تر می‌پوشند. در فیلم *دست‌نوشته‌ها* (۱۳۶۵) با گره زدن قسمت انتهایی کناره‌های روسری بزرگ که با سنجاق زیر چانه تثبیت شده، تنوعی در شکل این سرجامه به وجود آمده است. در فیلم *دبیرستان* (۱۳۶۵) برخی زنان در پس‌زمینه برای بازنمایی وضعیت اجتماعی دورهٔ پهلوی بدون پوشش اسلامی به نمایش درآمده‌اند. در فیلم *گل مریم* (۱۳۶۶) لباس‌های زنان، بسته به موقعیت اجتماعی، متمایز است. روسری گره‌خوردهٔ پشت گردن که گاه با سنجاق هم بسته شده، به‌عنوان سرجامهٔ

زنان مرفه انتخاب شده است. دیگر زنان، چادر و مقنعه پوشیده‌اند؛ مقنعه‌هایی که گاه در کنار آن نواری پارچه‌ای به‌شکل پاپیون در قسمت زیر گردن گره زده شده است. در فیلم *کمین‌گاه* (۱۳۶۶) لباس پرستاران زن، واجد پوشش کامل اسلامی است. در فیلم *مار* (۱۳۶۶) از لباس محلی یا غیرمحلی برای زنان استفاده شده که همراه با روسری ساده‌ای است که غالباً بخشی از موی جلوی سر را نمی‌پوشاند. فیلم *مکافات* (۱۳۶۶) از قاعدهٔ پوشانندگی کامل در لباس سنتی جنوبی برای بازیگران زن استفاده کرده است. در فیلم *ویزا* (۱۳۶۶) در دو فضای متفاوت در ایران و ترکیه پوشاک زنان، متفاوت به تصویر در آمده است. زنان در ایران، مانتو بدون مچ گشاد و اِپُل‌دار بر تن دارند و لباس زنان مرفه‌تر پوشانندگی کمتری دارد و بخشی از دست ایشان- حدودی بالاتر از مچ- گاهی پیدا است. در بخش ترکیه نیز زنان بازیگر، روسری بر سر دارند که موها را کامل نمی‌پوشاند و لباس‌هایشان نیز در مقایسه با لباس‌های داخل کشور، رنگی‌تر است. پوشاک زنان پرستار در فضای ایران متضمن پوشش کامل اسلامی است.

تصویر ۱. پوشاک زنان در فیلم گل مریم، ۱۳۶۶

در فیلم *عبور* (۱۳۶۷) پوشاک زنان، پوشانندگی بسیار زیادی دارد. روسری‌ها بلند و بر سر زنان سنجاق خورده است. همراه مانتو و مقنعه برای پوشش خارج از خانه، از چادر استفاده می‌شود، مانتوها نیز مچ دارند. پوشاک زنان در اداره نیز منطبق بر همان حدود است.

هم‌زمان در همین دوره، فیلم‌هایی ساخته شده‌اند که زنان غیرمسلمان را به تصویر کشیده‌اند. فیلم *سرب* (۱۳۶۷) زنان یهودی را با محدودیت‌های پوششی کمتری نشان می‌دهد؛ البته داستان فیلم مربوط به سال‌های پیش از انقلاب است. نمایش تراشیدن موی سر بازیگر زن و نمایش سر همین بازیگر بدون پوشش و با موی کوتاه، همچنین نمایش بازیگر زن دیگری در حال مرگ، بدون روسری، از مواردی است که در آنها به حدود پوشش اسلامی توجه نشده است.

تصویر ۲. پوشاک زنان در فیلم سرب، ۱۳۶۷

۲. دال پوشش‌زنان در گفتمان سازندگی (۱۳۶۷ تا ۱۳۷۶) و گفتمان رقیب آن

تفاوت‌های گفتمانی دولت سازندگی با گفتمان ارزش‌گرایی، پیامدهایی اجتماعی‌ـفرهنگی را به دنبال داشت که نتیجهٔ طبیعی سیاست‌های توسعه در گفتمان مذکور بود. «سیاست خصوصی‌سازی در سال‌های بعد از جنگ، رابطهٔ میان دولت و طبقهٔ بالای اجتماعی را تقویت می‌کرد. پس از انتخابات مجلس چهارم، گروه‌های چپ‌گرای سنتی همراه با سیاست رادیکالیسم اقتصادی خود از صحنهٔ سیاسی خارج شدند و سیاست‌های اقتصادی دوران سازندگی ... به تقویت مالی طبقهٔ مسلط اقتصادی منجر شد» (بشیریه، ۱۳۸۰: ۱۳۳). به این ترتیب و در فرایندی میان‌مدت، ارزش‌های پیشین جامعهٔ پساانقلاب دچار دگرگونی شد و درحالی‌که گفتمان سازندگی خواستار تقدم توسعهٔ اقتصادی بود، گفتمان ارزش‌گرایی، حفظ ارزش‌های اسلامی را مقدم می‌دانست. به این ترتیب، دین و دولت و عناصر معنایی این

قلمرو در گفتمان سازندگی در نظامی جدید با یکدیگر به اتحاد رسیدند و در فرایند مفصل‌بندی‌شان، رمزگان تازه‌ای را صورت‌بندی و تثبیت کردند.

درگفتمان سازندگی برای تحقق توسعهٔ اقتصادی، نفی غرب‌ستیزی شرط اول دانسته می‌شد که گاه به تأیید غرب مدرن نیز متمایل می‌شد و به‌تبع، دستاوردهای فرهنگی و اجتماعی و ... آن را می‌ستود. اقبال به مدرنیته در دال مرکزی این گفتمان، به تغییر دیگر دال‌ها و تغییرات در زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی منجر گردید. در گفتمان سازندگی «گسترش آموزش و مشارکت و توفیق روزافزون دختران در عرصه‌های تحصیلی به فرایندی در جامعهٔ ایرانی قوت بخشید که تحت عنوان زنانه‌شدن عرصهٔ عمومی، می‌توان از آن سخن گفت» (غلامرضاکاشی و هلالی ستوده، ۱۳۹۲: ۹۲). در میانهٔ همین تحولات، دال پوشش زنان به‌مثابه مهم‌ترین نشان تمایز میان تنِ زنانه و تنِ مردانه در گفتمان ارزش‌گرایی، از منظر شکل و ساختار، دچار تغییر و موجب چالش‌های گفتمانی شد.

اظهارات هاشمی رفسنجانی، رییس‌جمهور وقت، نشانگر آن است که رویکرد گفتمان توسعه به پوشاک زنان، انطباق کامل با نوع دلالت آن در گفتمان ارزش‌گرایی نداشته، و در پی آزادی‌بخشی بیشتر به انتخاب پوشاک زنان بوده است.[۷]

نوع پوشش زنان در سال‌های پس از جنگ، کانون توجه مدافعان گفتمان ارزش‌گرایی بود. درحالی‌که در این سال‌ها موضوع تعیین الگو برای پوشش اسلامی[۸] مدِنظر گفتمان یاد شده بود، آیین‌نامهٔ اجرایی قانون نحوهٔ رسیدگی به تخلفات و مجازات فروشندگان

۷ .«از من می‌پرسیدند: زن می‌تواند کت و دامن بپوشد؟ گفتم: چه اشکالی دارد؟ ... بحث رنگ مطرح شد، گفتم که رنگ را خدا تعیین نکرده است. رنگ سیاهی که ما انتخاب کردیم، درست ضد آن چیزی است که اهل بیت(ع) انتخاب کردند. آنها سفید یا سبز می‌پوشیدند. بنی‌عباس بودند که سیاه را آوردند. گفتم کاری به رنگ لباس مردم و شکل لباس مردم نداشته باشید. زن باید پوشیده باشد، حالا لباس هرچه می‌خواهد، باشد...». گزیده پاسخ‌های اکبر هاشمی رفسنجانی به کیهان،۱۳۸۲. مشاهده در ۹۶/۶/۲۷ در:

http://www.farsnews.com/newstext.php?nn=13930520000582

۸ «الگوی حجاب بانوان را تعیین کنیم». بی نا. نهیب آزادی. سال ۳۵. ش. ۳۲۴. ۱۳۶۵/۲/۲۴. ص. ۱.

لباس‌هایی که استفاده از آنها در ملأعام خلاف شرع است یا عفت عمومی را جریحه‌دار می‌کند، تهیه شد و در ۱۳۶۸/۳/۲۰ به تصویب هیئت وزیران رسید.

در این دوره مواضع گفتمان ارزش‌گرایی، مبین اعتراض شدید به نوع پوشش برخی زنان بود. مطالبی که با عناوین «پدیدهٔ ضدارزش بی‌حجابی و بدحجابی»[۹]، «خشم عمومی علیه ابتذال و بدحجابی»[۱۰] و نظایر آن منتشر می‌شد، نشانگر مطالبهٔ جدی این گفتمان برای پوشش زنان بر اساس الگوهای زیباشناییِ‌ختی ارزش‌گرایان بود.

با توسعهٔ تدریجی گفتمان سازندگی، برخی مطبوعات، گفتمان ارزش‌گرایی را نمایندگی کردند و قواعد پوشاک زنان در گفتمان ارزش‌گرایی را در کشاکش‌های سیاسی معامله‌پذیر نمی‌دانستند.[۱۱] اصطلاح‌های «حجاب سیاسی» برای پوشش اسلامی و «بدحجابی سیاسی» برای عدم رعایت پوشش اسلامی در این دوره به‌طور مترادف به کار رفتند.[۱۲] متون اندکی نیز دربارهٔ مُد و زنان ترجمه شد.[۱۳]

رهبر انقلاب در یادآوری لزوم توجه به پوشش اسلامی تأکید کرد که «مسئلهٔ حجاب، اگرچه مقدمه‌ای برای مسائل والاتر است، اما فی‌نفسه یک مسئلهٔ ارزشی است»[۱۴]. در این شرایط، گفتمان ارزش‌گرایی چادر را به‌مثابه بهترین نوع پوشش زنان در کانون تبلیغ خود نگاه داشت: «حجاب دارالعباده، چادر است و بس»[۱۵]، «حجاب به معنای چادر باید برای

۹. محمدتقی رهبر. پاسدار اسلام. ش. ۶۹. آذر ۱۳۶۸. ص. ۲۴.

۱۰. همان. ش. ۹۹. اسفند ۱۳۶۸. ص. ۲۶.

۱۱. «حجاب، ضروری دین است و قابل معاملهٔ سیاسی نیست» .کوکب. م. جمهوری اسلامی. ۱۳۷۰/۲/۳۰. ص. ۹.

۱۲. «حجاب سیاسی و بدحجابی سیاسی» محبوبهٔ امی. حضور، آبان ۱۳۷۰. ش. ۲. ص. ۶۹، ۷۰.

۱۳. «زنان، مد و لوازم آرایش». اولین رید. ترجمهٔ زهره زاهدی، ص. اول، ش. ۸. اسفند ۱۳۷۰ . ص. ۱۷ .

۱۴. بیانات رهبری در دیدار اعضای شورای فرهنگی، اجتماعی زنان». ۱۳۷۰/۱۰/۴ مشاهده در ۹۶/۶/۱۰. در:
http://farsi.khamenei.ir/speech-content?id=2536 .

۱۵. بی‌نا، جمهوری اسلامی، ۱۳۷۱/۷/۲۸.

زنان ما به‌عنوان لباس ملی درآید»[۱۶]. گرچه بیانات رهبری ضمن آنکه بر رجحان چادر به‌عنوان پوشش برتر تأکید می‌ورزید، الزام به آن را نفی می‌نمود: «*ما هیچ وقت نگفتیم که حتماً چادر باشد و غیرچادر نباشد. گفتیم که چادر بهتر از حجاب‌های دیگر است*».[۱۷]

انتشار مطالب مرتبط با حوزهٔ مد[۱۸] در این سال‌ها نشانگر اقبال جدید جامعه به وجهی از فرهنگ لباس بود که قابل تأمل می‌نمود. بنا به مطالبهٔ جدید اجتماعی و ضرورت‌های زیبایی‌شناختی که در عین حفظ پوشش اسلامی در پوشاک زنان قابل تحقق باشد، لباس محلی و قومی زنان ایرانی نیز همچنان در معرض توجه بود.[۱۹] در حالی که مطبوعات گفتمانِ ارزش‌گرایی در این دوره تمرکز ویژه‌ای بر چادر داشت،[۲۰] مطبوعات مروج گفتمان سازندگی، عدم محدودیت پوشش زنان به چادر را گوشزد می‌کردند. مفصل‌بندی پوشاک زنان در دورهٔ سازندگی که بر زیبایی‌شناسی پوشاک رایج زنان تأثیر گذاشت، در نمودار ۲ دیده می‌شود.

۱۶. بی‌نا، رسالت،۱۳۷۱/۴/۲۷.

۱۷. بیانات رهبری در دیدار گروهی از خواهران پرستار، به مناسبت ولادت حضرت زینب (س). ۱۳۷۳/۷/۲۰. مشاهده در ۱۳۹۶/۶/۲۶ در:

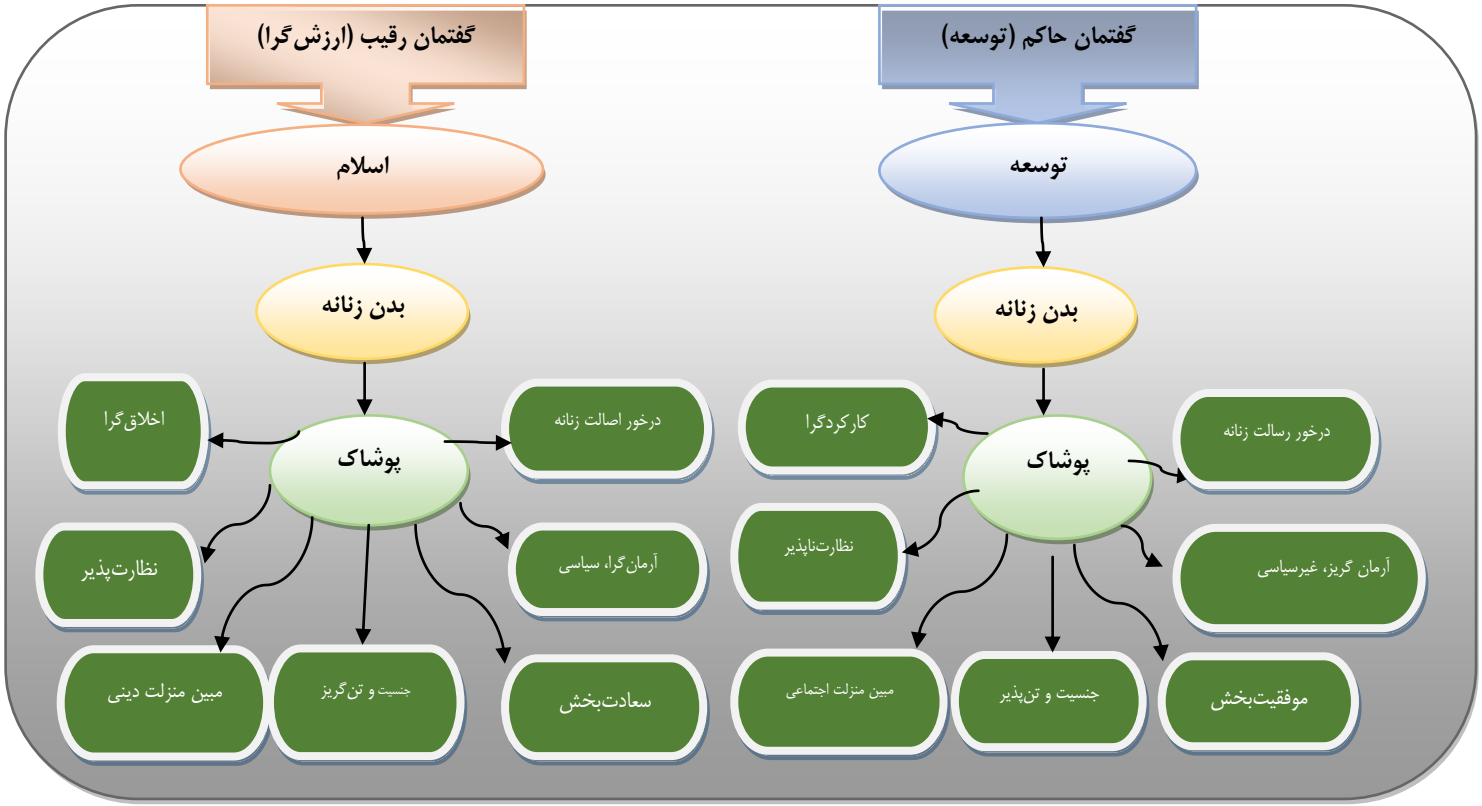
http://www.leader.ir/fa/speech/1051.

۱۸. **بر**ای نمونه: باقریان، مهدی، «لباس مد و فرهنگ»، کار و کارگر، ۱۳۷۲/۴/۶ و «پوشش، مد و بهداشت، همان، ۱۳۷۲/۴/۱۳.

۱۹ .«پوشاک سنتی زنان بندرعباس، جلوه‌ای از شکوه و زیبایی»، نوبان، مهرالزمان، «صنعت نساجی»، دورهٔ جدید، ش۱۸ ، مهر ۱۳۷۲، ص:۵۹ ۵۸ .

۲۰ .«چادر پوشش امضاءشدهٔ اسلام است»، بی‌نا، رسالت، ۱۳۷۳/۳/۲۶. « و: «به بهانهٔ بازگشایی مدارس: طرح حجاب برتر، سدی محکم در مقابل تهاجم فرهنگی»، بی‌نا، جمهوری اسلامی، ۱۳۷۳/۶/۲۳.

نمودار ۲. مفصل‌بندی گفتمانی پوشاک زنان در دورهٔ سازندگی (۱۳۷۶-۱۳۶۷)



۲-۲- بازتاب شاخصه‌های زیبایی‌شناختی پوشاک زنان در سینمای دورهٔ سازندگی

پوشاک زنان در دورهٔ سازندگی تحت تأثیر سیاست‌های گفتمانی با دنیای مُد ارتباط بیشتری یافت، و سینما نیز در این دوره، به‌تدریج شاخصه‌های تنوع‌یافته‌تری از زیبایی‌شناسی پوشاک زنان را به نمایش گذاشت.

فیلم *راز کوکب* (۱۳۶۸) که هنوز فاصلهٔ زیادی با دورهٔ جنگ نگرفته است پوشاک زنان را ساده نشان می‌دهد که شامل پیراهن‌ها و دامن‌های ساده همراه روسری با عدم پوشانندگی مطلق موها است که البته مختص پوشش زنان کم‌درآمد اجتماع در این فیلم است.

تصویر ۳. پوشاک زنان در فیلم راز کوکب، ۱۳۶۸

در فیلم *مادر* (۱۳۶۸) پوشاک زنان، مانتو و شلوار یا پیراهن‌های خانگی است که همراه روسری پوشیده می‌شوند؛ به‌نحوی‌که اندکی از موی جلوی سر دیده می‌شود. روسری زنان با دستک‌هایی که پشت گردن بسته یا روی شانه انداخته می‌شد و البته گردن را هم می‌پوشاند، قدری تنوع را نشان می‌دهد. لباس‌های زنان به‌نسبت رنگ‌های روشن‌تری دارند.

تصویر ۴. پوشاک زنان در فیلم مادر، ۱۳۶۸

روایت فیلم *آپارتمان شمارهٔ ۱۳* (۱۳۶۹) در دو فضای تهران و کرمان می‌گذرد. پوشاک زنان کرمانی کاملاً سنتی شامل پیراهن و چارقد است و همراه با چادرنماز استفاده می‌شود. پوشاک زنان تهرانی در محیط اجتماع نیز یا چادر است یا مانتو و شلوار. سرجامه‌ها هم یا مقنعه یا روسری‌های گره‌خورده یا روی‌شانه‌انداخته هستند که کمی از موی جلوی سر را نمایان می‌سازند.

در فیلم *عروس* (۱۳۶۹) پوشاک بیرونی زنان مانتوی گشاد و بلند با یقهٔ انگلیسی، دارای چین‌های پیله‌ای در سرآستین‌ها یا بالاتنه، با سرشانه‌های برجستهٔ دارای اِپُل و آستین‌های آزاد بدون مچ است. مانتوها تک‌رنگ‌اند که گاه به فراخور یک جشن، رنگی انتخاب شده‌اند اما طرح‌دار نیستند. روسری‌ها سفید یا رنگی، طرح‌دار یا ساده‌اند.

تصویر ۵. پوشاک زنان در فیلم عروس، ۱۳۶۹

در فیلم *افسانه آه* (۱۳۶۹) لباس‌های زنان شهری در اجتماع، مانتوهایی خیلی گشاد، بلند، دارای یقهٔ انگلیسی، با سرشانه‌های برجستهٔ دارای اِپُل و آستین‌های آزاد هستند که در قسمت مچ گاهی تا خورده‌اند. سرجامهٔ زنان، روسری برای فضای داخلی و غیررسمی و مقنعه برای فضای رسمی است. روسری‌ها و سرجامه‌های زنان در خارج از فضای رسمی، معمولاً روسری است که گره آزاد دارد یا روی شانه انداخته می‌شود. پوشاک زنان در فضای داخلی نیز انواع بلوز و دامن است. بلوزها گشاد و آزادند و دامن‌ها نیز در مواردی کاملاً بلند و گشاد. شلوار زنانه که اندکی کوتاه‌تر از قبل شده است و تا بالای مچ می‌رسد، از نمونه جامه‌های رایج این دوران است که در این فیلم نیز دیده می‌شود.

تصویر ۶. پوشاک زنان در فیلم افسانهٔ آه، ۱۳۶۹

در فیلم *حکایت آن مرد خوشبخت* (۱۳۶۹) لباس‌های زنان متناسب با سن و طبقهٔ اجتماعی، تفاوت‌هایی دارد. زن مرفه در مهمانی‌ها از کت و دامن یکدست با سرجامه‌ای هماهنگ با هم استفاده می‌کند، درحالی‌که روسری را به شیوه‌ای زینتی‌تر بر سر دارد که با گرهی به‌طور یک‌طرفه بسته شده است و برای پوشش اجتماع، از پالتویی با پوست خز استفاده می‌کند. غالباً دستک‌های روسری را روی شانه‌ها می‌اندازد و سرجامه‌هایش رنگی و طرح‌دار است. زنان جوان طبقهٔ متوسط با بلوز و دامن و ژاکت بافتنی و جوراب و نیز روسری و چادرنماز به تصویر درآمده‌اند. بلوز و دامن‌ها ساده و چین‌دار و گشاد هستند و اندام را می‌پوشانند. سرجامه‌های زنان عادی، روسری‌های بلندی است که زیر چانه تثبیت شده است و بر شانه‌ها می‌افتد. پوشش بیرون از خانهٔ زنان طبقهٔ متوسط نیز مانتوی یقه‌انگلیسی اِپُل‌دار در زیر چادر همراه با روسری رنگی است.

در فیلم *همسر* (۱۳۷۲) لباس‌های اجتماع زنان، مانتوی گشاد بلند اِپُل‌دار با آستین کیمونوی گشاد و گاهی دارای مچ دوبل با رنگی متفاوت است. مانتوها یقه‌انگلیسی یا یقه‌هفت هستند. فواصل دکمه‌های پیشین لباس، زیاد است. در قسمت بالاتنه گاهی یک قطعه‌پارچهٔ مضاعف از سرشانه تا روی کمر تعبیه شده است که نقش تزیینی دارد، اما درعین‌حال این قطعه که از یک‌سو رها از دیگر قطعات لباس است، پوشانندگی بیشتری را ایجاد می‌کند. گشادی مانتوها یا با پیله‌های متعدد یا چین‌های سوزنی است، اما غالباً برش‌ها اندازهٔ بزرگ دارند و با پیله‌های متعدد یا واحد بر روی شانه‌ها یا در پشت چین

می‌خورند. در آستین‌های غیرکیمونو نیز برای تأمین گشادی آستین‌ها پیله‌ها بالا و در قسمت سرشانهٔ آستین قرار می‌گیرند. برای سرجامه‌ها در مجالس خصوصی‌تر و میهمانی گاهی روسری‌های براق ابریشمی در اندازهٔ کوچک نیز انتخاب شده است که در روی شانه‌های پهن مانتوها یا بلوزهای اِپُل‌دار تضاد اندازه ایجاد می‌کنند. بلوز، ژاکت و دامن با بلندی متوسط همراه با جوراب و روسری نیز در لباس‌های خانگی دیده می‌شود.

تصویر ۷. پوشاک زنان در فیلم همسر، ۱۳۷۲

فیلم *سلام سینما* (۱۳۷۳) گروهی از زنان و دختران علاقه‌مند به بازیگری را نشان می‌دهد که سرجامهٔ آنها، مقنعه‌های پفی یا کلوش نسبتاً گشاد در اطراف صورت یا روسری‌ها گره‌خورده زیر چانه است که معمولاً با کمک گیره‌ای بزرگ که موهای سر را به‌سمت بالا جمع می‌کند و به موها حجم می‌دهد، بالا می‌ایستد و سبب می‌شود تا موهای بخش بالای پیشانی سر امکان نمایش بهتری داشته باشد؛ روسری‌ها نیز گره شل دارند.

در فیلم *روسری آبی* (۱۳۷۳) لباس‌های کارگری زنان، پیراهن‌های بلند و گشاد نخی، که از پارچه‌های ظریف و پر از نقوش ریز تهیه شده، همراه با شلوار است. گاهی جلیقه‌های بی‌آستین کوتاه و بلند تا روی زانو هم می‌پوشانند. گاه هنگام کار چادر خانگی به دور کمر بسته شده است. لباس یک زن کارگر، تونیک و شلوار کردی است. سرجامهٔ این زنان روسری‌ای است که زیر چانه یا پشت گردن گره خورده است. گاهی نیز دستک روسری‌ها به پشت گردن رفته، دوباره به زیر گردن آمده و گره خورده است. رنگ و طرح سرجامه‌ها متنوع، اما ساده است. این روسری‌ها در فضاهای غیرکاری بزرگ‌تر هستند و با نوعی

گره‌زنی خاص بسته می‌شوند؛ به‌نحوی‌که دستک‌های گره‌خورده شبیه کراوات شکل می‌گیرد. در فضاهای غیرکاری و عمومی‌تر، چادر خانگی هم به دیگر سرجامه‌های زنان اضافه می‌شود. دختران کوچک‌تر کارگران، پیراهن‌های دامن‌دار همراه با شلوار دارند. لباس اجتماع مانتوهای بلند و گشاد اِپُل‌دار با آستین کیمونو و یقه‌انگلیسی، سرآستین‌های آزاد بدون مچ یا مانتوهای کوتاه تا زیر باسن یا کت‌هایی با همان الگوی مانتوها است که همراه دامن استفاده می‌شود. در این فیلم، لباس‌های زنان نسبتاً متمکن برای فضای اجتماع هم روسری و چادر و هم مانتو است. سرجامه‌ها در پوشش مانتو، روسری یا شالی است که آزاد و نه‌چندان محکم است.

تصویر ۸. پوشاک زنان در فیلم روسری آبی، ۱۳۷۳

در فیلم *عاشقانه* (۱۳۷۴) لباس‌های خانگی زنان، طرح و رنگ نسبتاً متنوع دارند. شخصیت زن مرفه، جامه‌ای فاخر با الگوی لباس ژاپنی (کیمونو) دارد که همراه با آستینک برای پوشانندگی دست‌ها است. دیگر زنان تن‌پوش‌هایی دارند از پیراهن‌ها و بلوزهای اِپُل‌دار با پارچه‌هایی طرح‌دار مزین به خطوط و نقوش هندسی و غیرهندسی، در کنار دامن‌هایی ساده و گشاد یا دامن‌هایی طرح‌دار و رنگی. الگوی تنظیم دامن و بلوز بر روی آن، به‌لحاظ طرح و نقش رابطهٔ متقابل دارند: معمولاً دامن‌های ساده همراه با بلوزهای پرنقش و بلوزهای دارای نقش و نگار همراه با دامن‌های ساده.

تن‌جامهٔ زنان در فضای اجتماع، مانتو است. این مانتوها گشاد و بلندند. آستین کیمونو و یقهٔ انگلیسی دارند و سرشانه نیز با اِپُل‌های بزرگ برجسته شده است. جیب‌ها بزرگ و از

روی لباس دوخته شده‌اند. تکه‌ای بر روی قسمت جلو یا پشت بالاتنه اضافه شده که به ترکیبی چندلایه در پوشاک منجر شده است و تنوع شکلی ایجاد می‌کند. گاهی مچ در آستین این مانتوها، دارای قطعهٔ برگشته (پاکتی) است. سرجامه‌ها، شال‌ها و روسری‌های ابریشمی پرنقش، بافت‌دار ساده یا ریشه‌دار و نیز روسری‌های نخی است که معمولاً یک دستک آن، بر روی شانه قرار می‌گیرد. روسری‌ها نیز به‌صورت گره‌خورده‌اند. تنوع در شکل پوشیدن سرجامه همچون نحوهٔ بستن شال بر روی سر که گاه از مدل بستن شال‌های عربی نشانه‌هایی دارد، به سرجامه‌ها صورت جدیدی داده است. در لباس نامزدی نیز سرجامه، شامل یک سربند شبیه عمامهٔ کوچک در قسمت پیشانی بوده و با یک روسری بزرگ رها بر روی آن، تکمیل شده است.

در فیلم *روزی که خواستگار آمد* (۱۳۷۵) پوشاک دختران در فضای آزمایشگاه، مانتوهای مخصوص پرستاران، تَرک‌دار با دو جیب مستطیل‌شکل با یقه‌های انگلیسی و آستین‌های معمولی با مچ‌های پاکتی است. سرجامه نیز مقنعه‌های مشکی با مدل پُفی است که در داخل یقهٔ مانتو قرار داده شده است. به‌علاوه، مانتوهای بسیار بلند دیده می‌شود. کت‌هایی نیز که به فراخور فصل استفاده شده، بسیار گشاد با سرشانه‌های پهن و آستین‌های پف‌کرده است که در قسمت مچ، چین دارد. پوشاک زنان و دختران در درون خانه، شامل بلوز و دامن یا پیراهن است. بلوزهای زنانه از الگوهای مشابه مانتوها در ویژگی گشادی، پرچین بودن و بزرگی و برجستگی سرشانه‌ها برخوردارند. این بلوزها کمتر ساده و بیشتر دارای نقوش رنگین هستند. در این فیلم، نمونه‌ای دیگر از تن‌جامهٔ بلوزی با آستین‌هایی مشهور به «خفاشی» است که جلوباز و فاقد دکمه هستند و بر روی دیگر پوشش‌ها استفاده می‌شود. استفاده از شال آویخته بر روی سر، همراه با مقنعهٔ زیرین نیز در زمرهٔ سرجامه‌ها است.

۳. دال پوشش زنان در گفتمان اصلاحات (۱۳۸۴-۱۳۷۶) و گفتمان رقیب آن

جریان اصلاح‌طلب در سال ۱۳۷۶ به قدرت رسید. تحقق جامعهٔ مدنی با تأکید بر دموکراسی و الزامات آن ازجمله آزادی بیان، در این جریان محوریت داشت. مهم‌ترین دال‌های مرکزی گفتمان اصلاحات، «آزادی» و «جامعهٔ مدنی» است؛ «جامعهٔ مدنی، جامعه‌ای مبتنی بر تعقل، شورا، توافق، تساهل، تسامح، احترام به انسانیت و حاکمیت قانون است که در تعریف حقوقی، مهم‌ترین خصلت آن، «نهادینه‌شدن» قانون در جامعه و حکومت قانون بر روابط بین افراد در جامعه و بین مردم و دولت است (انصاری، ۱۳۷۸: ۲۹). تعریف جایگاه زن در گفتمان اصلاحات در مقایسه با تعریف از جایگاه زن در گفتمان‌های ارزش‌گرایی و نیز توسعه (سازندگی) نشان می‌دهد که این موضوع یکی از عوامل بنیادین در شکل‌گیری مسائل زنان ازجمله نوع پوشش اجتماع آنان در این دوره بوده است. درحالی‌که گفتمان ارزش‌گرایی بر نقش محوری زن در خانواده به‌عنوان همسر-مادر تأکید داشت و گفتمان توسعه در دورهٔ سازندگی با حفظ رویکرد جنسیتی به زنان، آنان را بخشی از نیروی جامعه برای تحقق توسعهٔ اقتصادی می‌دانست؛ گفتمان اصلاحات، زنان را نه‌فقط در نقش مادر-همسر، بلکه در جایگاه نیروی مشارکت داده‌شده در توسعه تعریف کرد. زن در این گفتمان همچون مرد، عضوی از جامعه- بدون محدودسازی یا اولویت‌بخشی به نقش خانوادگی او- تعریف شد. از همین‌رو، نقش زنان در عرصه‌ای گسترده‌تر تعریف شد که به عرصهٔ مسئولیت‌های اجتماعی، سیاسی و اقتصادی تسری یافت. این امر سبب شد فرهنگ پوشش آنان نیز متأثر از این دیدگاه جدید، بازتعریف شود؛ چنان‌که برخی زنان نمایندهٔ مجلس ششم، نخستین بار بدون چادر، در مجلس حضور یافتند که این نوع پوشش، از سوی مدافعان گفتمان اصول‌گرایی (نوارزش‌گرایی) در مجلس، با مخالفت

مواجه[۲۱] و «ناسازواره» تلقی شد. این مخالفت تا جایی پیش رفت که بر اساس گفتهٔ الههٔ کولایی، نمایندهٔ مجلس ششم، رئیس وقت مجلس از وی خواست با چادر در مجلس حاضر شود.[۲۲]

توسعهٔ گفتمان اصلاحات سبب شد تا مسئلهٔ پوشش زنان نیز در زمرهٔ دال‌های شناور این گفتمان قرار گیرد و بازتعریف شود. در این گفتمان حق انتخاب نوع پوشش با توجه به ویژگی به‌شدت فردی آن پررنگ شد، درحالی‌که گفتمان کلان ارزش‌گرا و نیز سازندگی، پوشش زنان را در دایرهٔ حقوق و امور اجتماعی می‌دانست. گفتمان اصلاحات درصدد بازتعریف پوشش اسلامی و قائل به ضرورت بازنگری در سیاست‌های فرهنگی معطوف به زنان ازجمله نوع پوشش زنان بود؛ چنان‌که رییس‌جمهور وقت معتقد بود: «اگر این حجاب و پوشش مانع حضور زن و بروز شخصیت زن شود قطعاً مضر است ... مشکل این نیست که زنان چگونه لباس بپوشند، مشکل این است که زنان بتوانند در عرصه‌های مختلف حضور داشته باشند».[۲۳]

زیبایی‌شناسی پوشاک زنان در گفتمان اصلاحات با تداوم بیشتر راهیابی رنگ و نقش به پوشاک زنان، شکل گرفت. در این دوره علاوه‌بر آنکه مانتو، پوشاک بهتری برای حضور اجتماعی زنان تلقی شد، همچنین نیازهای زیبایی‌خواهانه آنان را نیز تأمین می‌کرد، زیرا می‌توانست در شکل‌ها و رنگ‌های بسیار متنوع‌تری در مقایسه با چادر ظاهر شود. مانتوها در اوایل دورهٔ اصلاحات غالباً از ویژگی پوشانندگی در الگوهای گشاد و بلند برخوردار بودند، اما به تنوع شکلی و رنگی و به کوتاهی و تنگی میل پیدا کردند. به این ترتیب

۲۱. مرضیه دباغ: اگر نماینده‌ای بدون چادر وارد مجلس شود کتک می‌خورد، مخالفت با پوشش مانتوی نمایندگان منتخب شیراز و تهران. روزنامهٔ آفتاب امروز، ۸۷/۱۲/۱۷

۲۲. آمنه شیرافکن. تاریخ تذکرها به مانتوپوشان سیاسی. روزنامهٔ شرق، شمارهٔ ۲۹۳۳. ۹۶/۵/۱۹، ص. ۳.

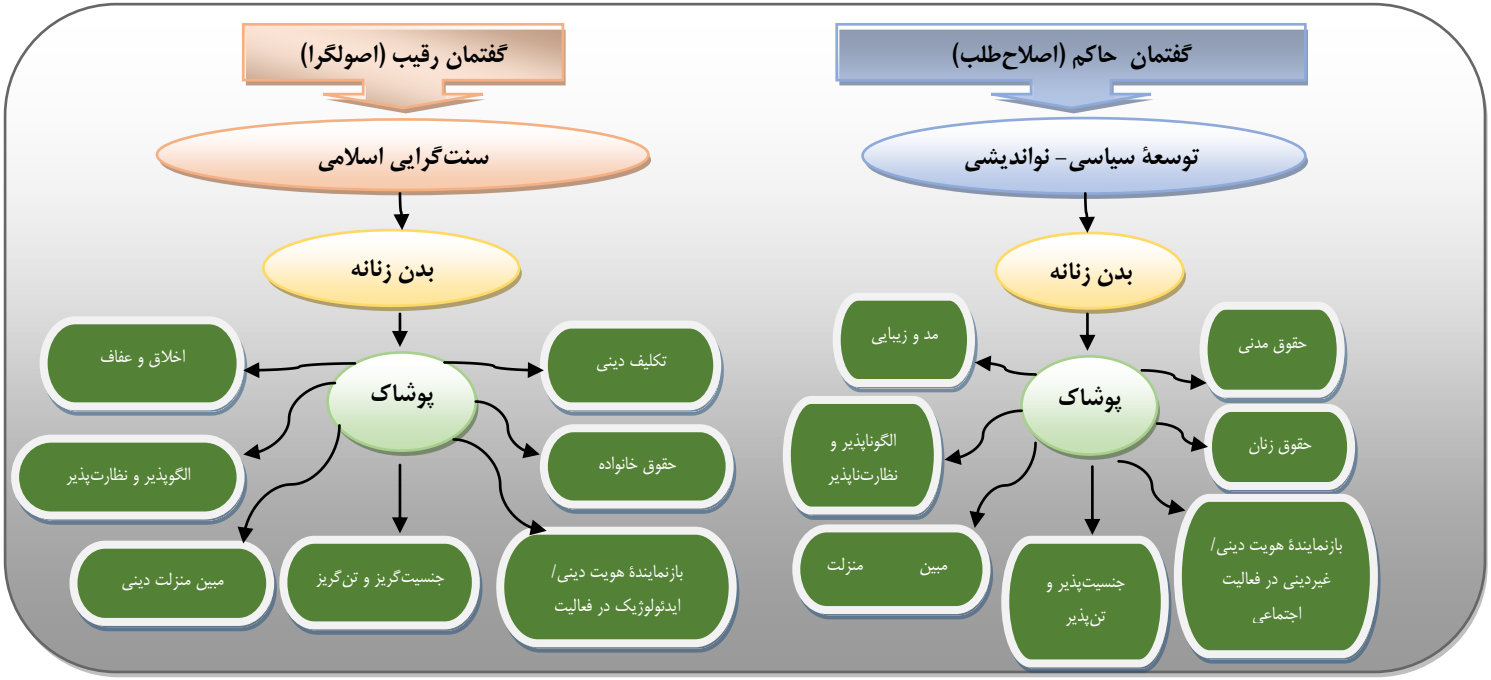
۲۳. سیدمحمد خاتمی، روزنامهٔ همبستگی، ص. ۲، مصاحبهٔ با شبکه NHK. ۷۹/۸/۱۶

پوشاک اجتماع زنان مانتوهایی بودند که علی‌رغم تنوع رنگی و شکلی، از ویژگی جنسیت‌پذیری پرهیز نداشته‌اند و با برخورداری از طراحی آناتومیک در الگو، به نمایش ویژگی‌های تن زنانه گرایش می‌یافتند.

دورهٔ اصلاحات، دورهٔ ظهور ابتکار عمل در طراحی چادر هم بود، زیرا حضور بیشتر زنان در عرصه‌های اجتماعی و سیاسی سبب شد تا با تغییراتی در الگوی سنتی چادر، امکان فعالیت سهل‌تر برای زنان شاغل و دانشجو فراهم شود. در این دوره چادرهایی با طراحی متنوع ظهور یافت: *چادر دانشجویی* یا *چادر کارمندی* که تا حدود کمر چادر، تفاوتی با چادر ساده نداشت، بی‌آنکه قطعه‌ای با عملکرد آستین در ساختار خود داشته باشد، دارای شکاف‌هایی برای خروج دست از مچ بود، اما امکان روگیری نداشت؛ *چادر ملی* که دارای آستین با برش کامل‌تری بود که حرکت دست در آن آزادانه‌تر صورت می‌گرفت و این امکان بود که فرد بتواند از کیف رودوشی یا کوله‌پشتی استفاده کند، نمونه‌های بازتولیدشدهٔ چادر سنتی بودند.

نمودار ۳، مفصل‌بندی پوشاک زنان در دورهٔ اصلاح‌طلبی را نشان می‌دهد که بر نظام زیبایی‌شناسی پوشاک آنان مؤثر بوده است.

نمودار ۳، مفصل‌بندی گفتمانی پیرامون پوشاک زنان در دورهٔ اصلاح‌طلبی (۱۳۸٤-۱۳۷٦)



۳.۲. بازنمایی پوشش زنان در فیلم‌های سینمایی دورهٔ اصلاحات

سینماگران در این دوره با آزادی عمل بیشتری توانستند انواع پوشاک زنان را در آثار خود بازتاب دهند که یکی از دلایل آن، قواعد نظارتی سهل‌تر در دولت اصلاحات بود. در فیلم *آژانس شیشه‌ای* (۱۳۷۶) لباس اجتماع زنان مذهبی، مانتوشلوار با چادر مشکی کش‌دار، همراه با روسری طرح‌دار و رنگی سنجاق‌خورده است. این زنان در خانه و در حضور نامحرمان، چادرهای سفید یا تیره و طرح‌دار همراه با روسری گره‌زده یا روسری سنجاق‌خورده زیر گردن می‌پوشند که گوشه‌های آن در جلو گره‌خورده است. زیر این چادر، لباس زنان، رنگی است. پوشش اجتماع زنان مذهبی متمول، چادر مشکی بدون‌کش همراه با روسری طرح‌دار گره‌خورده است. چادر و مقنعهٔ پُفی و مانتوشلوار هم، پوشش اجتماع یک دختر دانشجو است و یونیفرم زنان کارمند شرکت هواپیمایی مانتوی گشاد و بلند با سرشانه‌های اِپُل‌دار و دارای قطعات غیرهم‌رنگ در سرآستین‌ها و امتداد عمودی جلو مانتو، همراه مقنعهٔ پُفی است که نواردوزی‌هایی دارد.

زنانی نسبتاً مرفه با این پوشاک نمایانده شده‌اند: بارانی‌های روشن به رنگ‌های بنفش، صورتی، زرد که گاه در قسمت کمر با کمربند جمع می‌شوند و دکمه‌ها و بندها و آرایه‌های تزیینی دارند؛ همچنین در کناره‌های زانو به پایین دارای چاک هستند. روسری‌ها کوچک و نازک است که یا به دور گردن پیچیده یا گره زده شده‌اند و در داخل یقهٔ لباس قرار دارد. پالتوها گاه یقه‌هایی پهن از پوست و خز دارند. زنان طبقهٔ متوسط نیز روسری‌های طرح‌دار و رنگی می‌پوشند که گاه گره زده شده و گاه با سنجاق ثابت شده‌اند. پوشاک غالب آنها مانتوشلوارهای بلند و گشاد است؛ البته چادر و مانتو مشکی همراه با روسری گره‌خوردهٔ رنگی هم در لباس آنها استفاده شده است.

تصویر ۹. پوشاک زنان در فیلم آژانس شیشه‌ای، ۱۳۷۶

در فیلم *هیوا* (۱۳۷۷) بازیگر نقش اول در اجتماع، چادر مشکی بر سر دارد و مانتویی زیر آن پوشیده است که آستین‌های کیمونو دارد. رنگ لباس او زیر چادر تیره، خنثی یا سیاه است، اما لباس‌هایش در حریم خصوصی به رنگ‌های متنوع سبز و زرد درمی‌آیند. او همچنین چادر سفید خانگی می‌پوشد. سرجامهٔ او در فضای اجتماع مقنعه یا روسری مشکی است که زیر چانه گره خورده و ثابت شده است، اما در خانه شال رنگی می‌پوشد. برای دختر دانشجو، پوشش مانتو و روسری انتخاب شده است. او مقنعهٔ پُفی یا روسری می‌پوشد که کناره‌های آن را دور گردن گره می‌زند. مانتوهای او طرح‌دار و منقوش است.

تصویر ۱۰. پوشاک زنان در فیلم هیوا، ۱۳۷۷.

در فیلم *دختری با کفش‌های کتانی* (۱۳۷۷) لباس دانش‌آموزی شخصیت اصلی فیلم که از خانوادهٔ نسبتاً مرفهی است مانتوشلوار تیره، بلند و گشاد و مقنعه‌ای تیره است. او در دیگر اوقات، لباس‌هایی با رنگ و نقش متنوع‌تر به تن دارد. زن متکدی دوره‌گرد، با لباس رنگارنگ کولی‌ها تصویر شده، اما درعین‌حال دارای پوشش کامل است. زنان مسن در این فیلم با روسری گره‌خورده و پوشش کمتر موها تصویر شده‌اند.

تصویر ۱۱. پوشاک زنان در فیلم دختری با کفش‌های کتانی، ۱۳۷۷

در بخشی از فیلم *بوی کافور عطر یاس* (۱۳۷۷) زنی با چادر مشکی تصویر شده است که زیر آن روسری بر سر ندارد. پوشش شال سر زنی دیگر، بخش‌هایی از مو را نمی‌پوشاند و یکی از کناره‌های آن بر روی شانه‌ها رو به پشت رها شده است. پوشش زن دیگری، چادر مشکی و روسری گره‌خورده زیر آن همراه با لباس‌های تیره است. زن مسن دیگری، پیراهن و دامن گشاد بلند قهوه‌ای‌رنگ با روسری گره‌خوردهٔ روشن به سر دارد. زن مسن و بیمار درحال‌احتضار صاحبخانه، پیراهن و روسری سفید گره‌خورده دارد که قدری از موهای پیشانی و گردن را نپوشانده است.

تصویر ۱۲. پوشاک زنان در فیلم بوی کافور عطر یاس، ۱۳۷۷

در فیلم *کاغذ بی‌خط* (۱۳۸۰) تن‌پوش بازیگر نقش اول زن در خانه، اغلب تونیک گشاد کوتاه، جلیقهٔ کوتاه همراه با شلوار و روسری است که پشت سر بسته می‌شود. ترکیبات نسبتاً متنوعی از رنگ‌های هم‌خانواده در این لباس‌ها به کار رفته است. لباس‌ها گشاد و آزادند. نقش‌ها در این پوشاک غالباً چهارخانه یا راه‌راه است. آستین «بارانی» در یک کت زنانه دیده می‌شود. مانتوشلوار نسبتاً ساده و بلند و روسری گره‌خوردهٔ زیر گردن هم برای پوشش اجتماع یک زن انتخاب شده است. بازیگر زن در فضای اجتماع سرجامهٔ کلاه و کاپشن یا پالتوهایی ساده و بالای زانو همراه با شلوار جین پوشیده است. یکی از زنان مسن در این فیلم از چادر توری مشکی برای پوشش اجتماع و از روسری توری سیاه در خانه استفاده کرده است و زن مسن دیگر نیز تونیک و جلیقه همراه با روسری گره‌خورده دارد.

تصویر ۱۳. پوشاک زنان در فیلم کاغذ بی‌خط، ۱۳۸۰

پوشاک زنان در فیلم *هشت‌پا* (۱۳۸۳) متشکل از انواع کت، کاپشن و مانتو است که هم در فضاهای عمومی و هم در فضاهای داخلی می‌پوشند. بعضی بلوزهای زمستانی دارای یقهٔ ایستاده (یقه‌اسکی) است. شلوارها از نوع جین یا کتان است. سرپوش زنان انواعی از شال و کلاه است که موی سر را می‌پوشاند. از روسری هم استفاده می‌شود که اطراف آن اغلب در درون یقهٔ لباس‌ها است. زن کارمند بانک مانتوشلوار و مقنعهٔ پفی و زن پلیس چادر مشکی و یونیفرم نظامی سبز دارد.

تصویر ۱۴. پوشاک زنان در فیلم هشت پا، ۱۳۸۳

در فیلم *مهمان مامان* (۱۳۸۳) پوشش اجتماع زنان، چادرهای سفید یا رنگی طرح‌دار است. در محیط‌های داخلی هم انواع پیراهن و دامن همراه جوراب استفاده می‌شود. پیراهن‌ها بلند و گشادند و آستین‌ها در مچ چین ریز دارند. از سارافون و بلوز هم استفاده شده است. عروس جوان، مانتو راستهٔ بلند مشکی همراه دامن و جوراب پوشیده است که در کناره‌ها چاک‌های بلند دارد. سرپوش او شال منگوله‌دار بلندی همراه با سربند رنگی مزین در زیر آن است که بخشی از موها را نمی‌پوشاند. پوشاک زنان خانواده در مهمانی قدری زینت‌یافته‌تر (به‌جز چادرها) و به رنگ‌های تیره‌تر است. پوشش فضای خانهٔ یک زن

متمول، پیراهن بلند و گشاد تکه‌دوزی‌شدهٔ سفید همراه با شال سفید منگوله‌دار رهاشده بر روی شانه‌ها است. پیراهن خدمتکار این زن تونیک و دامن بلند، همراه با روسری گره‌خورده به رنگ سفید است. یک زن کُرد هم لباس قومی بر تن دارد. پرستاران مقنعه‌های پُفی دارند که در اطراف صورت گشاد است و قدری از موها را نمی‌پوشاند.

تصویر ۱۴. پوشاک زنان در فیلم مهمان مامان، ۱۳۸۳

نتیجه‌گیری

تحلیل گفتمان‌های سه دوره و نیز تحلیل زیبایی‌شناسی پوشاک زنان در فیلم‌های سینمایی منتخب در این دوره‌ها، نمایانگر چگونگی بازتاب زیبایی‌شناسی پوشاک زنان در آثار مذکور است؛

۱- در مفصل‌بندی گفتمان ارزش‌گرایی، عنصر «اسلامیت» به‌مثابه دال مرکزی، قدرت یافت و تلاش شد تا عناصر پیرامونی پیشین همچون عفت، حیا و دیانت در کنار مفهوم جدید «رزمندگی فرهنگی زن مسلمان» و «پاسداری از خون شهدا» که مفاهیمی مولود فضای جنگ بود، بر پوشش اسلامی با الگوی برتردانسته‌شدهٔ آن یعنی «چادر» تمرکز کند و سایر انواع پوشش ازجمله مانتوشلوار را به حاشیه براند؛

نوع پوشش و پوشاک زنان، به امر «ارزشی» مهمی تبدیل و برای تولید و تثبیت الگوی مطلوب با ویژگی‌های ساختاری و بصری تعریف‌شدهٔ آن تلاش شد.

پس از انقلاب تا حدود سال ۱۳۶۳- پیش از الزام قانونی به رعایت پوشش اسلامی برای زنان- لباس زنان در فیلم‌های سینمایی، گاه به فراخور حال‌وهوای فضای دینی به‌وجودآمده، کاملاً بر موازین شرعی پوشش انطباق داشت و گاه اندکی از آن، فاصله می‌یافت. غالب تولیدات فیلم‌های سینمایی این دهه، آثاری است که گفتمان ارزش‌گرایی را نمایندگی می‌کند. در این دوره عمدتاً آثاری تولید شد که تحت تأثیر گفتمان غالب دربارهٔ انقلاب اسلامی یا جنگ بود. فارغ از ضوابطی که برای تأیید مجوز پخش فیلم‌ها دربارهٔ پوشاک زنان وجود داشت، فیلمسازان ارزشگرا در این مجموعه‌آثار، زنان را به پوشاکی ملبس می‌کردند که مظهر زیبایی‌شناسی پوشاک خاص زنان انقلابی و نمایندهٔ الگوی مطلوب بود. به این ترتیب، بازتاب پوشاک زنان در این گروه آثار فیلم‌های سینمایی، بازنمایی هدفمند نوع خاصی از پوشاک زنان دورهٔ مذکور- مانتو و شلوار و چادر مشکی و مقنعه- و دارای ویژگی‌های زیبایی‌شناختی پوشاک زنان در گفتمان ارزش‌گرایی است.

نکتهٔ مهم دیگر، تعمیم حدود پوشش مطلوب گفتمان ارزش‌گرایی به لباس اقوام ایرانی در فیلم‌های این دوره، حتی در فیلم‌های تاریخی یا دارای پوشاک قومی است. چنان‌که می‌دانیم لباس سنتی اقوام گوناگون ایران در برخی موارد همچون انواع روسری‌ها متضمن رعایت دقیق حدود پوشش اسلامی، چنان‌که پس از انقلاب ترویج شد، نبوده است. بااین‌حال، فیلم‌سازان این دوره، حدود پوشش را در همهٔ لباس‌های سنتی زنان به‌نحوی به تصویر کشیده‌اند تا منطبق بر قواعد گفتمان ارزش‌گرایی باشد. برای نمونه، در فیلم آخرین مهلت (۱۳۶۱) پوشاک سنتی زنان

جنوبی دارای پوششی کامل است و در فیلم تفنگدار (۱۳۶۲) که داستان در دورهٔ قاجار می‌گذرد، حتی لباس‌های اندرونی زنان قاجاری نیز کاملاً پوشیده طراحی شده است. از یک منظر کلی، گفتمان رقیب در سینمای این دوره، حضور جدی ندارد.

در این دوره، سینما اقبال زیادی به موضوع پوشانندگی در زیبایی‌شناسی لباس زنان داشت و لباس زنان را به‌گونه‌ای بازنمایی کرد که تابعی از پوشاک ارزشمند از منظر گفتمان ارزش‌گرایی تلقی شد: پوشش چادر و مقنعه برای زنانی که شخصیت‌های برتری داشتند و مانتو و شلوار برای دیگر زنان. عناصر رنگ و طرح هم در زیبایی‌شناسی پوشاک بازنمایی‌شدهٔ زنان، بسیار محدود بود. این در حالی بود که در همان دوره، گروه‌هایی از زنان جامعه پوشاکی می‌پوشیدند که پوشش آنها با زیبایی‌شناسی مورد نظر گفتمان ارزش‌گرایی فاصلهٔ بسیاری داشت، اما این نوع از زیبایی‌شناسی پوشاک به‌ندرت در فیلم‌های سینمایی بازتاب یافت.

۲- فیلم‌های سینمایی در دورهٔ سازندگی به فراخور رویکرد گفتمان سازندگی به پوشش زنان، پوشاک زنان را در این گفتمان تا حدودی بازنمایی می‌کنند، اما بخش‌هایی از فیلم‌ها، حاکی از وجود دال‌های گفتمانی ارزش‌گرا در بازنمایی زیبایی‌شناسی پوشاک زنان نیز هستند که این بازنمایی اغلب به‌دلیل اهمیت ممیزی‌ها در فرایند ساخت و اکران فیلم انجام شده است. در مجموع در تعدادی از فیلم‌های این دوره، به‌دلیل اهمیت اخذ مجوزها، الگوهای زیبایی‌شناختی گفتمان ارزش‌گرایی در پوشش زنان، لحاظ شده است، و در تعدادی دیگر نیز به‌دلیل تعلق فیلم‌سازان به گفتمان ارزش‌گرایی، تحت تأثیر زیبایی‌شناسی پوشش اسلامی در گفتمان ارزش‌گرایی مدنظرِ سازندگان آثار سینمایی قرار داشته است. در گفتمان سازندگی، پوشاک زنان، کارکرد نمادین قبلی خود را از دست داد و مفاهیم آرمان‌گریزی، آزادی، رفاه و

کارکردگرایی ازجمله عناصر پیرامونی دال پوشاک در این گفتمان شدند که زمینهٔ شکل‌گیری نوعی زیبایی‌شناسی غیرسیاسی برای پوشاک زنان را فراهم آوردند. در این گفتمان، زیبایی‌شناسی پوشاک برساخته در گفتمان ارزش‌گرایی، به‌تدریج طرد شد و تمرکز بر پوشش حداکثری چادر به‌مثابه پوشش برتر زنان، تا حدودی به حاشیه رفت و پوشاک زنان مبتنی بر سلیقهٔ زیبایی‌شناسانه، بازتعریف شد. آثار سینمایی در این دوره گرچه به‌دلیل ممیزی‌ها، در غالب موارد نوعی از زیبایی‌شناسی پوشاک را مدِنظر قرار می‌دادند که منطبق بر رعایت حدود شرعی پوشش باشد، اما در مواردی نیز از این امر عدول می‌شد. پوشاک زنان در سینمای این دوره، تناسب بیشتری با پوشاک رایج زنان در جامعه داشت- که تاحدودی از معیارهای زیبایی‌شناختی گفتمان ارزش‌گرایی دور شده بود- و برخی ویژگی‌های طراحی لباس با معیارهای مد روز جهان را در برداشت.

۳- گفتمان اصلاح‌طلب، خواستار تجدیدنظر در رویکرد سنت‌گرا به امر سیاسی و ازاین‌رو به قواعد ناظر بر پوشاک زنان بود. دال مرکزی این گفتمان، آزادی و مردم‌سالاری دینی بود. بنابراین، رویکردهای نظارتی دولت ازجمله سیاست‌های نظارتی در سینما تغییر یافت. زیبایی‌شناسی غیرسیاسی که در پوشاک زنان در دورهٔ سازندگی رخ نموده بود، در این دوره نیز تداوم و بسط یافت. در این دوره، تمرکز بر پوشش چادر به‌مثابه تنها پوشش برتر زنان، مورد پرسش قرار گرفت و متناسب با حضور فعال‌تر اجتماعی زنان در این گفتمان، این پوشش بازتولید شد و در انواع کاربردی‌تری عرضه گردید. بر همین سیاق، سینما نیز آثاری را عرضه کرد که در آنها پوشش زنان با معیارهای زیبایی‌شناختی پوشاک زنان در گفتمان توسعه (سازندگی) و نیز ارزش‌گرایی فاصله بیشتری یافت. به این ترتیب، نمایش پوشش

مد روز زنان در این سینما جایگاه ویژه‌ای یافت، زیرا غالب زنانی که در سینمای اصلاحات حضور می‌یافتند، «زنانی با مهارت‌های مدرن مثل رانندگی، موسیقی، کامپیوتر و غیره بودند. بیشتر از محصولات فرهنگی بهره گرفته و با پوشش‌های مدرن و شیک در فیلم‌ها ظاهر می‌شدند» (حسن‌پور و یزدخواستی، ۱۳۹۴: : ۴۱). گرچه برخی فیلم‌های سینمایی در این دوره بازتاب‌دهندهٔ زیبایی‌شناسی پوشاک زنان در گفتمان رقیب اصول‌گرا (ارزش‌گرا) بودند، اما بسیاری از فیلم‌ها با اتخاذ رویکردی انتقادی به آن، زیبایی‌شناسی و الگوهای تراز پوشاک زنان در گفتمان ارزش‌گرایی را به چالش کشیدند. هم‌سو با تحول در نگرش به زنان و تغییرات مورد تأکید گفتمان اصلاحات در جایگاه اجتماعی و سیاسی ایشان، جهان زنانه و مسائل آنان در جامعهٔ هم‌عصر، درون‌مایهٔ فیلم‌های بسیاری در این دوره شد. در این آثار، به‌دلیل استقلال نسبی بیشتر تولیدکنندگان فیلم‌ها، سینماگران متعلق به این گفتمان، گاه پوشاک زنان را بر اساس اصول زیبایی‌شناختی مدِنظر این گفتمان بازنمایی کرده‌اند. ازاین‌رو، نحوهٔ بازتاب پوشاک زنان در آثار سینمای این دوره، رابطهٔ مستقیمی با منظر فیلم‌سازان به موضوع زن دارد.

منابع

- امینی، علی‌اکبر (۱۳۹۰)، ***گفتمان ادبیات سیاسی ایران در آستانهٔ دو انقلاب***، تهران: اطلاعات.
- انصاری، ابراهیم (۱۳۷۸)، نگرشی بر جامعهٔ مدنی در ایران، ***مجلهٔ پژوهشی دانشگاه اصفهان (علوم انسانی)***، جلد دهم، شمارهٔ ۱ و ۲، ص‌ص ۳۸-۲۹.
- برنز، اریک (۱۳۷۳)، **میشل فوکو**، ترجمهٔ بابک احمدی، تهران: کهکشان.

- بشیریه، حسین (۱۳۸۰)، ***دیباچه‌ای بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران، دورهٔ جمهوری اسلامی***، تهران: نگاه معاصر.
- جوادی یگانه، محمدرضا و هاتفی، حمیده (۱۳۸۷)، پوشش زنان در سینمای پس از انقلاب اسلامی، ***فصلنامهٔ مطالعات فرهنگی و ارتباطات***، سال چهارم، شمارهٔ ۱۱، ص‌ص ۶۳-۷۶.
- جنکینز، ریچارد (۱۳۸۱)، ***هویت اجتماعی***، ترجمهٔ تورج یاراحمدی.تهران: نشر شیرازه.
- حسن‌پور، آرش و یزدخواستی، بهجت (۱۳۹۴)، پروبلماتیک زن‌بودگی؛ نمایش جنسیت و برساخت کلیشه‌های اخلاقی زنانه در سینمای ایران، ***فصلنامهٔ مطالعات فرهنگ، ارتباطات***، سال شانزدهم، شمارهٔ ۳۲، ص‌ص ۳۳-۶۸
- دووینیو، ژان (۱۳۷۹)، ***جامعه‌شناسی هنر***، ترجمهٔ مهدی سحابی. تهران: نشر مرکز.
- سفیری، خدیجه (۱۳۸۷)، ***روش تحقیق کیفی***، تهران: پیام پویا.
- سلطانی، سیدعلی‌اصغر (۱۳۸۴)، تحلیل گفتمان به‌مثابه نظریه و روش، ***فصلنامهٔ علوم سیاسی***، شمارهٔ ۲۸، ص‌ص ۱۵۳-۱۷۹.
- سلطانی، سیدعلی‌اصغر (۱۳۹۲)، ***قدرت، گفتمان و زبان، سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران***، تهران: نشر نی.
- غلامرضاکاشی، محمدجواد؛ هلالی، محمد جواد و ستوده، مینا (۱۳۹۲)، واکاوی گفتمان نظارت بر تن زنانه در ایران پس از انقلاب اسلامی، ***فصلنامهٔ مطالعات فرهنگی و ارتباطات***، شمارهٔ ۳۲، ص‌ص ۷۵-۹۸.
- فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹)، ***تحلیل گفتمان انتقادی***، ترجمهٔ فاطمه شایسته پیران و همکاران. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- مکاریک، ایرناریما (۱۳۹۴)، ***دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر***، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. ج ۵. تهران: آگه.

- ورجاوند، پرویز (۱۳۷۸)، ***پیشرفت و توسعه بر بنیاد هویت فرهنگی***، تهران: شرکت سهامی انتشار.
- هال، استوارت (۱۳۹۳)، **معنا، فرهنگ و زندگی اجتماعی**، ترجمهٔ احمد گل‌محمدی، تهران: نشر نی
- یاسینی، سیده‌راضیه (۱۳۹۴)، ***پوشش و منش زنان در نقاشی و ادبیات ایران***، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
- یوسفیان، جواد (۱۳۷۹)، نگاهی به مفهوم زیبایی‌شناسی، ***نشریهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی (تبریز)***، دورهٔ ۴۳، شمارهٔ ۱۷۷، ص‌ص: ۱۷۲ – ۱۳۵.

*نشانی نشریات استفاده شده در پانوشت صفحات درج شده است.