

تحلیل نشانه‌شناسی گفتمانی زن چادری در سینمای ایران (مطالعه موردی فیلم چهارشنبه ۱۹ اردیبهشت)

parisa.rad@chmail.ir

کلیه پرسا راد / کارشناس ارشد مدیریت دانشگاه باقرالعلوم

رفیع‌الدین اسماعیلی / دکترای فرهنگ و ارتباطات دانشگاه باقرالعلوم

دریافت: ۱۳۹۹/۰۶/۰۵ - پذیرش: ۱۳۹۹/۱۲/۱۸

چکیده

از سینمای ایران انتظار می‌رود که شناخت و باور عمومی درست و مطابق با نگاه دینی و ملی از پدیده‌های فرهنگی به جامعه ارائه دهد. چادر نیز به‌عنوان پوشش اصیل ایرانی اسلامی زنان، نیازمند تصویرسازی مناسب است. این مقاله با مروری بر تاریخچه پوشش در ایران و نگاهی به جایگاه چادر در اسلام، ضمن بررسی تصویر کلی چادر در سینمای ایران، با روش نشانه‌شناسی گفتمانی در نقد فیلم «چهارشنبه ۱۹ اردیبهشت»، یکی از نمونه‌های سینمایی بازنمایی زن چادری را مورد تحلیل قرار می‌دهد. هدف از نگارش این اثر، بررسی نگاه فیلمساز به زن چادری است. تحلیل این فیلم، نشان می‌دهد که فیلم تصویری منفی از زن چادری به نمایش می‌گذارد که با تصویر واقعی آن در خاستگاه فرهنگی‌اش مطابقت ندارد.

کلیدواژه‌ها: فیلم چهارشنبه ۱۹ اردیبهشت، سینمای ایرانیان، چادر، زنان.

سینما همچون سایر رسانه‌ها بر شناخت و درک عموم از جهان تأثیر می‌گذارد؛ به این معنا که آگاهی و ذهنیت مردم نسبت به دنیای پیرامونشان، به محتوایی که از رسانه‌ها دریافت می‌کنند، بستگی دارد؛ چراکه رسانه‌ها نقش واسطه و میان آگاهی‌های فردی و ساختارهای گسترده اجتماعی و معنا ساز را بازی می‌کنند. در این میان، نکته قابل توجه این است که رسانه‌ها واقعیت را آینه‌وار انعکاس نمی‌دهند؛ بلکه بر ساخت اجتماعی واقعیت تأثیر می‌گذارند (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷، ص ۹). تصاویر و ذهنیاتی که ما در مورد بسیاری از پدیده‌ها داریم، ناشی از بازنمایی رسانه‌ها از آن پدیده است و بی‌شک در موضع‌گیری ما نسبت به آن تأثیر بسزایی دارد.

چادر به‌عنوان پدیده‌ای فرهنگی و بخشی از هویت پوششی زنان ایرانی، یکی از واقعیاتی است که در رسانه‌ها، از جمله سینما، بازنمایی شده است. فیلم‌هایی در سینمای ایران یافت می‌شود که شخصیت اصلی یا مکمل آن یک زن چادری بوده و فیلم در صدد القای مفهیمی ویژه از طریق این کاراکتر و پوشش خاص آن برآمده است. این اثر در پی بررسی این تصویرسازی از چادر در مديوم سینمایی و آثار این بازنمایی است؛ چراکه تصویری که سینما از یک زن با پوشش چادر به‌عنوان پوشش اصیل ایرانی و مورد تأیید و تأکید شریعت به نمایش می‌گذارد، از اهمیت زیادی برخوردار است و نقش مهمی در ایجاد تلقی مثبت یا منفی نسبت به آن در نگاه مخاطبان خود دارد.

پوشش زن مسلمان، ظاهری‌ترین لایه اجتماعی دینداری اوست که به‌وسیله آن از زن غیرمسلمان بازشناخته می‌شود و ارزش‌های او در سایر حوزه‌ها تحت‌الشعاع این بخش مهم از هویت دینی او قرار می‌گیرد. از این رو لازم است سینماگران در بازنمایی پوشش زن مسلمان ایرانی دقت و وسواس به خرج دهند و جانب انصاف را رعایت کنند. بازنمایی نادرست و منفی از این پوشش، باعث تغییر نگرش و ایجاد نگاه منفی به چادر می‌شود و چه‌بسا نتیجه عملی‌ای جز روی‌گردانی زنان و دختران مسلمان ایرانی از این حجاب حداکثری، بلکه از پوشش اسلامی حداقلی در پی نخواهد داشت. همچنین نمایش برخی فیلم‌های ایرانی، از جمله فیلمی که موضوع این پژوهش است، در جشنواره‌های خارجی، دید منفی مخاطبان خارج از کشور را به زنانی با این پوشش و به‌دنبال آن، زنان مسلمان که با نماد حجاب بازشناخته می‌شوند، به‌دنبال خواهد داشت. اینها همه، اهمیت و ضرورت پرداختن به پوشش چادر در سینما را تبیین می‌کنند.

گرچه به‌طور کلی شخصیت‌های زن با پوشش چادر در سینمای ایران فراوان نیستند، اما فیلم‌های قابل توجهی وجود دارد که زنان چادری در آن نقش‌های کلیدی دارند و این کلیدی بودن اساساً در ارتباط با چادری بودن آنان تعریف می‌شود (دیوانه‌ای از قفس پرید، به همین سادگی، سارا). تبعات نگارنده نشان می‌دهد که پژوهش روشمندی با موضوع زن چادری در فیلم‌های سینمایی صورت نگرفته است؛ اما مقالاتی در موضوع «زن چادری در تلویزیون» نگاشته شده‌اند که به‌شکل روشمند و دقیقی به این موضوع پرداخته‌اند؛ از جمله «بررسی انتقادی دگردیسی حجاب چادر در بازنمایی تلویزیونی: مطالعه معناشناختی دو سریال «آخرین گناه» و «بی‌صدا فریاد کن» از

علی‌جعفری و محمدمهدی اسماعیلی که در نشریهٔ *تحقیقات فرهنگی* (۱۳۹۱) به چاپ رسیده است. این اثر به روش مصاحبه تولید شده و اثبات می‌کند که چادر در بسیاری از تولیدات نمایشی صدا و سیما دچار دگردیسی‌های کارکردی و معنایی شده و به یک «شئل» خیره‌کننده و جذاب تقلیل یافته است. همچنین از مقالهٔ «تبارشناسی پوشش زنان در ایران در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ (تحلیلی بر تحولات اجتماعی پوشش و بازنمایی‌های رسانه‌ای آن)» از تقی آزاد/ارمکی و همکاران در نشریهٔ *مطالعات سبک زندگی* (۱۳۹۱) منتشر شده است که پس از بررسی سیر تاریخی پوشش در یک سدهٔ اخیر در جامعهٔ ایرانی، به بازنمایی آن در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ در سریال‌های تلویزیونی پرداخته و به این نتیجه رسیده که چادر در این سریال‌ها به‌عنوان ابزاری برای نمایش زیبایی‌های زن استفاده شده است. مقالهٔ دیگر «بازنمایی زن چادری در سریال‌های تلویزیون ایران»، نوشتهٔ مهدخت بروجردی علوی و همکاران (۱۳۹۸) است که از روش آماری برای تحلیل بهره برده و به‌نظر می‌رسد که عصارهٔ مقالات پیش‌گفته است؛ اما اثر پیش‌رو تفاوت بنیادین با آثار پیشین دارد؛ چه اینکه محل بحث در اینجا زن چادری در سینماست که مدیومی کاملاً متفاوت از تلویزیون است. آثار تلویزیونی به‌دلیل اینکه از یک سو نگاه حاکم بر سیاست‌گذاری فرهنگی تلویزیون را با خود دارد، از موضع متفاوتی به پوشش چادر می‌پردازد و عموماً در پی بازنمایی مثبتی از چادر است. از سوی دیگر، اصل وجود زن چادری است که در تلویزیون به فراوانی و در نقش‌های مختلف همراه با فراز و فرودها و تحولات شخصیتی یافت می‌شود. در نتیجه، منظر نگاه و جنس نگاه و تفاوت تحلیل، در این دو مدیوم امری ناگزیر است. این تفاوت، البته در نتیجه‌گیری تحلیل در دو مدیوم هم کاملاً مشهود است.

این اثر در پی پاسخ به این پرسش اساسی است، که سینمای ایران با محوریت فیلم «چهارشنبه ۱۹ اردیبهشت» چه تصویری از زنان چادری ارائه می‌دهد؟

۱. مبانی نظری و مفهومی تحقیق

۱-۱. مفهوم‌شناسی چادر

ارباب لغت، «چادر» را به پوششی برای زنان، بالاپوش، پارچه‌ای برای پوشاندن چهره یا دست‌ها و سایر اعضا و البسه که بر روی همهٔ لباس‌ها می‌پوشند، جامعهٔ رویین زنان، جامعهٔ بی‌آستین زنان که تمام سر و تن و پای و دست را از نظرها مستور دارد، پارچه‌های عریض و طویل که زن‌ها سر می‌کنند. ردای زنان، پرده و حجاب معنا کرده‌اند (دهخدا، ۱۳۳۴، ج ۱۷، ص ۱۴، معین، ۱۳۶۰، ج ۱، ص ۱۲۶۴).

چادر در اصطلاح رایج، یکی از گونه‌های پوششی خاص زنان شیعهٔ ایرانی است و بی‌تردید از اجزای فرهنگی برجستهٔ زندگی مردم این سرزمین محسوب می‌شود. این پوشش در عین اینکه از منظر نشانه‌شناختی، کامل‌ترین دال مادی به‌معنای عفاف و حیا در فرهنگ شیعی ماست، از رویکرد کارکردگرایانه نیز وسیله‌ای کارآمد برای برآوردن نیازهای مصونیت‌طلبی و باورهای عقیفانه به‌شمار می‌آید (جعفری، ۱۳۸۶، ص ۳۱).

۲-۱. پوشش زن در ایران

تجلیات پوشش در میان زنان ایران چنان چشمگیر است که برخی از اندیشمندان و تمدن‌نگاران، ایران را منبع اصلی ترویج حجاب معرفی کرده‌اند (دورانت، ۱۳۷۷، ج ۲، ص ۷۸). زنان ایرانی پیش از اسلام حجاب داشتند؛ ولی حدود حجاب اسلامی، پس از اسلام رایج شد.

پیش از اسلام

در کیش آریایی عصر هخامنشیان، زنان محترم، محبوب بودند. زنان محترم ایرانی برای حفظ حیثیت طبقه ممتاز، که آنان را از زنان عادی و طبقه چهارم امتیاز می‌دهد، صورت خود را می‌پوشاندند و گیسوان خود را پنهان نگه می‌داشتند (صدر، ۱۳۹۵، ص ۱۹۶-۱۹۷). در نقش‌هایی که از ایران باستان بر جای مانده است، صورت هیچ زنی دیده نمی‌شود و نامی از ایشان به نظر نمی‌رسد (دورانت، ۱۳۷۸، ج ۱، ص ۵۵۲). همچنین از آثار به جای مانده از آن دوران معلوم می‌شود که زنان آن عهد از پارچه شل مانند و مستطیل شکلی که روی سر می‌انداختند و حالتی شبیه چادر داشته است، استفاده می‌کردند (پارسا، ۱۳۷۷، ص ۶۵ محمدی آشنایی، ۱۳۷۸، ص ۱۰۴۱۱).

در دوران اشکانیان، زنان ایرانی ردهای مردانه را از روی سر می‌پوشیدند که تمام اندامشان را می‌پوشاند (یارشاطر، ۱۳۹۳، ص ۱۸۰). زنان اشکانی در پوشش سر و استفاده از چادر، بسیار پیشرفته‌تر از زنان هخامنشی بودند و کلاه و عمامه‌وار آنان تقریباً بیشتر از موهای آنها را می‌پوشانید (ضیاءپور، ۱۳۴۳، ص ۲۰۱).

حاصل پژوهش و بررسی بشقاب‌های نقره، نشانگر این است که چادر برای زنان ساسانی از عناصر مهم پوشش تن و سر بوده است که به صور گوناگون آن را استفاده می‌کردند و بلندی این چادر تا وسط پا می‌رسید (غیبی، ۱۳۹۲، ص ۲۴۳).

پس از اسلام، درباره تن‌پوش زنان ایرانی در قرون اولیه اطلاع چندانی در دست نیست؛ ولی از آثار به جا مانده می‌توان دریافت که تن‌پوش زنان در آن دوران، تن‌پوش محلی بوده که ادامه همان تن‌پوش زنان دوره ساسانی است. عناصر اصلی لباس زنان در دوران‌های مختلف (طاهریان تا ایلخانیان) تقریباً یکسان بوده؛ ولی مقنعه و چادر، از عناصر اصلی مهم پوشش زن در خارج از خانه در این عصر بوده است (غیبی، ۱۳۹۲، ص ۳۳۸).

در دوران صفویه، زنان برای خروج از منزل، چادر سفید و بنفش بر سر می‌کشیدند که سراسر بدن آنها را دربر می‌گرفت و چادر را با قیطان یا بند نگه می‌داشتند (همان، ص ۵۲۳).

پوشش اصلی زنان در تمام دوران قاجار در خارج از خانه، چادر در انواع گوناگون بود؛ از جمله چادر چیت، کرباس، مخمل و... (همان، ص ۵۹).

دوران پهلوی اول با پدیده کشف حجاب توسط رضاخان همراه بود و توانست بخش کوچکی از جامعه زنان را با خود همراه کند و این بخش همچنان در دوران محمدرضا به حیات خویش ادامه داد. البته این وضعیت هرگز نتوانست چادر را به‌عنوان پوشش اصیل زنان ایرانی از آنان جدا کند و چادری که امروزه در میان بانوان ایرانی رایج است، همان چادری است که از عصر پهلوی‌ها به میراث مانده است.

۳-۱. چادر در نگاه اسلام

چادر را نمی‌توان تنها شکل حجاب اسلامی به‌شمار آورد؛ چه اینکه شریعت عموماً شکل و مصداق وظایف شرعی را تعیین نمی‌کند؛ بلکه حدود و ثغور و شرایط تکالیف را مشخص می‌کند تا مکلف بتواند انجام تکلیف را بر اساس موقعیت خود تطبیق دهد. آنگاه تعیین مصادیق، ممکن است از باب افضلیت توسط شارع صورت گیرد.

چادر به‌عنوان شکلی از حجاب نیز از این قاعده کلی مستثنا نیست و یکی از مصادیق حجاب اسلامی شمرده می‌شود. جایگاه این شکل از پوشش در نگاه اسلام، از برخی آیات کریمه قرآن استفاده می‌شود. آیه ۵۹ سوره مبارکه احزاب: (يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ قُلْ لِّأَزْوَاجِكَ وَ بَنَاتِكَ وَ نِسَاءِ الْمُؤْمِنِينَ يُدْنِينَ عَلَيْهِنَّ مِنْ جَلْبَابِهِنَّ ذَلِكُمْ أَذْنَىٰ أَنْ يُعْرَفْنَ فَلَا يُؤْذَيْنَ وَ كَانِ اللَّهُ غَفُورًا رَحِيمًا)؛ می‌فرماید: ای پیامبر! به همسران و دختران و به زنان مؤمنان بگو: جلباب‌های خود را بر خویشان فرو افکنند. این کار برای اینکه (از کنیزان و آلودگان) شناخته شوند و مورد آزار قرار نگیرند، بهتر است. آیه شریفه مشتمل بر کلمه «جلباب» بوده که جمع «جلباب» است و بر سر اینکه این واژه معادل لفظ چادر قرار می‌گیرد یا نه، مباحثات فراوانی میان اهل لغت و مفسران در گرفته است. در مجموع، می‌توان معانی‌ای را که اهل لغت و مفسرین برای واژه «جلباب» ذکر کرده‌اند، در چهار مورد خلاصه کرد:

۱. ملحفه یا پوشش فراگیری مثل چادر که از بالای سر تا پا را می‌پوشانده است.
 ۲. پوششی بزرگ‌تر از خمار و مقنعه و کمتر از مقدار ردا؛ یعنی حدوداً تا زانو را دربر می‌گرفته است.
 ۳. مقنعه و خمار (روسری) که فقط سر و سینه را می‌پوشانده است.
 ۴. پیراهن گشاد و بلند (ابن منظور، ۲۰۰۰، ج ۳، ص ۱۷۰؛ زبیدی، ۱۳۶۰، ص ۱۸۶؛ معلوف، ۱۳۸۰، ص ۹۶)
- که معادل ماننوی امروزی در نظر گرفته می‌شود.

گرچه این معانی از جهت محدوده پوشاندگی با یکدیگر متفاوت‌اند و در کتب لغت با واژه‌های نزدیک به همچون ملحفه، عبائه، ردا، ازار و کسا از آنها تعبیر شده است، اما قدر مشترک همه آنها پوشاندن بدن به وسیله هر جامه وسیع را معنا می‌دهد (مطهری، ۱۳۶۶، ص ۱۷۴) که ظرفیت پوشاندگی سرتاسری و کامل برای قسمت‌های بیرونی و ظاهری بدن را درحالی که روی لباس‌های دیگر قرار می‌گیرد، را داشته باشد (مکارم شیرازی و دیگران، ۱۳۷۴، ج ۱۷، ص ۴۲۸). بنابراین، باز هم میان سه احتمال اول با احتمال آخر در حدود پوشاندگی تعارض وجود دارد؛ چون نتیجه‌اش تقلیل پوشش به لباسی است که می‌توان ماننوی را معادل امروزی آن برشمرد و در این صورت، چادر به هیچ‌وجه مدلول لفظ جلباب در آیه نخواهد بود؛ این در حالی است که طرفداران احتمالات اول تا سوم، به‌ویژه احتمال اول، شواهدی برای اثبات مدعای خود اقامه کرده‌اند؛ از جمله این شواهد:

۱. کاربرد لفظ «جلباب»، در عصر نزول است که برای پوشش چادر به‌کار می‌رفته است؛ برای نمونه از عایشه نقل شده است: «خمرت وجهی بجلبابی»؛ صورتم را به وسیله جلباب پوشاندم (مسلم، ۱۴۰۷، ج ۴، ص ۲۱۳۱۴)، از این تعبیر استفاده می‌شود که جلباب پوششی شبیه به چادر و عبای عربی بوده است که در مواجهه با نامحرم، امکان

پوشاندن صورت با آن وجود داشته است. همچنین در تعبیر دیگری آمده است: «سدلت احدانا جلبابها من رأسها علی وجهها»؛ یکی از ماها جلباب خودش را از روی سرش به صورتش افکند (ابو داود، ۱۴۲۰، ج ۲، ص ۱۶۷). از این عبارت هم می‌توان معنای عبارت فوق را برداشت کرد. در مقدمه خطبه فدکیه در توصیف تمهیدات پوششی حضرت زهرا (س) برای حضور در اجتماع مسلمانان و ایراد خطبه فدکیه آمده است: «لانت خمارها علی رأسها و اشتملت بجلبابها»؛ حضرت فاطمه (س) خمار و مقنعه‌اش را محکم بر سر بستند و جلباب که تمام آن وجود مبارک را فرا گرفته بود، بر تن کردند (طبرسی، ۱۴۰۳، ج ۱، ص ۹۸). این تعبیر نیز گویای این مطلب است که جلباب پوششی سرتاسری مانند چادر یا عبا ی عربی بوده که تمام بدن از سر تا قدم را فرا می‌گرفته است. روایات دیگری نیز برای اثبات این مدعا اقامه شده‌اند (مهدی‌زاده، ۱۳۸۸، ص ۱۰۳ - ۱۰۹) که برای پرهیز از تطویل، از ذکر آنها خودداری می‌شود.

۲. در آیات حجاب، جایی لفظ خمار و جایی لفظ جلباب به کار رفته که نشانگر تفاوت این دو پوشش است.

۳. همچنین «یدنین علیهن» اگر به معنای نزدیک کردن نیز باشد، نشان می‌دهد که جلباب پیراهن نیست؛ زیرا پیراهن به فرد نزدیک است و نزدیک کردن آن مفهوم ندارد. پس جلباب باید پوششی روی لباس‌های دیگر باشد که گفته شده است آن را به خود نزدیک کنند تا این پوشش به صورت رها و بدون خاصیت پوشاندگی بدن نباشد.

۴. همچنین روایتی از رسول الله ﷺ نقل شده است که فرمودند: «لغیر ذی محرّم اربعة اثواب درع، خمار، جلباب، ازار»؛ در برابر نامحرم باید چهار لباس پوشید: پیراهن، مقنعه، جلباب و شلوار (مجلسی، ۱۴۰۳، ج ۱۰۳، ص ۳۴۲) که در این روایت، جلباب چیزی غیر از پیراهن و خمار قرار داده شده است و معنای پوشش روی دیگر البسه را می‌رساند که بدن را می‌پوشاند.

اگر مطالب فوق را به فتاوی مراجع عظام تقلید در باب پوشش بیفزاییم، جایگاه چادر در حجاب اسلامی روشن می‌شود؛ چه اینکه در فتاوی هیچ یک از مراجع، وجوب پوشیدن چادر دیده نمی‌شود. در نتیجه چادر به عنوان حجاب برتر و مصداق اتم پوشش اسلامی، جایگاه ویژه و انکارناشدنی در فرهنگ شیعه دارد و پوشیدن آن موجب رعایت جانب احتیاط در حفظ حجاب است؛ چیزی که در اشکال دیگر حجاب قابل دستیابی نیست. شاید بتوان نام «حجاب حداکثری» را برای پوشش چادر برگزید؛ چراکه کنش متقابل با آن، نه تنها حافظ، بلکه موجد بسیاری از روحیات معنوی منحصر به فرد در ارتباطات کلامی و غیر کلامی معصومانه زنان و دختران ایرانی است (جعفری، ۱۳۸۶، ص ۳۱).

۴-۱- زنان چادری در سینما

ارائه یک تصویر کلی از زنان چادری در سینما، مستلزم تحلیل پدیدارشناسانه و کارکردی از چادر است؛ به این معنا که تا جنبه‌های پدیداری و اقتضانات کارکردی چادر روشن نشود، این مسئله که ما در سینما از چادر و چادری‌ها چه تصویری را مطالبه می‌کنیم نیز، معلوم نخواهد شد. همچنین بدون این تحلیل‌ها مشخص نیست که سینماگران در بازنمایی خود از چادر با چه چالش‌هایی مواجه‌اند و بازنمایی آنها از چادر تا به امروز دارای چه نقاط ضعف و قوتی بوده است.

پوشش چادر القاکننده بالاترین مرتبهٔ حیا در یک زن مسلمان شیعه است که تمامی حرکات و سکنات و شکل ارتباطاتش را به فراخور آن، در موقرانه‌ترین شکل خود به نمایش می‌گذارد و نامحرمان را به رعایت حریم ویژه‌ای، همراه با کرنش و تواضع در مقابل خود وامی‌دارد.

مهم‌ترین اقتضای کارکردی چادر، دافعهٔ آن در ارتباطات اجتماعی است. این دافعه، به‌ویژه در روابط میان‌فردی و گروهی‌ای که زنان خارج از چهارچوب خانواده و روابط زنانه برقرار می‌کنند، بروز می‌کند. این دافعه، لازمهٔ حداکثری‌ترین حجاب حال حاضر دنیاست. به عبارت دیگر، چادر با چاشنی سنگین‌ترین رنگ (مشکی)، نهایت پوششی است که می‌توان برای زنان در نظر گرفت که نتیجه‌ای غیر از دفع نخواهد داشت. اصولاً یک خانم محدودیت‌های این چنینی را جز برای ایجاد مانع فرهنگی در روابط با دیگرانی که علاقه و انگیزه‌ای برای رابطه با آنها ندارد، بر نمی‌گزیند (همان).

از منظر پدیدارشناسانه، چادر یک «نه» بزرگ به همهٔ نامحرمان است و اصل اول در آن، طرد همه است؛ مگر اینکه صاحب این پوشش اجازهٔ مرادده را به دیگران بیگانه بدهد. بدین ترتیب، در نگاه عقلایی نمی‌توان پذیرفت که خانمی چادر به سر کند و درعین حال رفتارهای باز و مرادوات مستمر و طولانی‌مدت و ارتباطات سهل‌الوصول با نامحرم داشته باشد. روشن است که نمی‌توان به حرمت همهٔ این نوع تعاملات حکم کرد؛ ولی ناپسندی آن در فرهنگ دینی قابل انکار نیست؛ اما سخن اینجاست که عقلاً و عرفاً کسی که چنین سبک زندگی آزادانه‌ای در مرادوات اجتماعی و میان‌فردی خود برمی‌گزیند، دلیلی برای گزینش چادر به‌عنوان بالاترین پوشش به منظور القای حیا در روابط انسانی را نخواهد داشت. حال، مسئله این است که بازیگران نقش‌های چادرمحور، در عین پوشیدن سخت‌ترین حجاب، چگونه از نرم‌ترین روابط با نامحرمان برخوردارند؛ گپ زدن‌ها و هم‌صحبتی‌های طولانی هنرپیشگان چادر به سر با مردان نامحرم در نقش‌های مقابل و یکی‌به‌دو کردن‌ها، شوخی‌ها و گفتن سخنان شبه عاشقانه و حتی عاشقانه و عاطفی هم از مصادیق چنین پدیدهٔ تناقض‌اندود عجیبی است (همان). رفتارهای فوق را اگر از زنانی با پوشش غیرچادر ببینیم، اصلاً عجیب و غریب نیست، حتی رفتارهایی فراتر از این را هم می‌توان برای برخی از شخصیت‌های زن با پوشش‌های حداقلی فرض کرد؛ چنانکه در فیلم‌های سینمایی ایرانی به‌تصویر درآمده است (مانند فیلم‌های آبی و دنیا)؛ اما بالاتر از اینها، اینک با تصویرهای غیرمتعارف و غیرمعمولی در برخی فیلم‌های سینمایی از زنان چادر به‌سر مواجهیم که شاید در میان شخصیت‌ها و حتی تیپ‌های زنان غیرچادری سینما هم فراوان نیست. رفتارهایی که به هیچ‌وجه با مختصات یک زن مأخوذ به حیا و با فرهنگ دینی سازگاری ندارد و گاه حتی از یک زن با حجاب حداقلی در جامعهٔ ایرانی هم کمتر دیده می‌شود.

از سوی دیگر، زنان چادری در فیلم‌های سینمایی معمولاً در طبقات پایین اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی به نمایش گذاشته می‌شوند و دارای ضعف‌های عقلانی، تحلیلی، معرفتی و عملی هستند که در تضاد با شخصیت‌های زن غیرچادری نمود پررنگ‌تری دارد. به‌ندرت می‌توان یک زن متمول یا تحصیل‌کرده یا صاحب نفوذ و قدرت، مشخص و محترم را در پوشش چادر در سینمای ایران پیدا کرد؛ اما زنان فقیر، بی‌سواد و کم‌سواد، مورد ستم،

دیندار، دارای ضعف بینشی و... را به راحتی می توان در فیلم های سینمایی ایرانی با پوشش چادر یافت.

اینکه زن چادری در سینمای ایران با حداقل صفات کمالیه و حداکثر ویژگی های منفور و منجر کننده به تصویر کشیده می شود، رفته رفته کارکرد چادر را به عنوان یک عامل تمایزبخش و هویت آفرین به مخاطره می اندازد یا آن را هم نشین با هر رفتار ناپهتجار و نامتناسب با حیا و عفت تر از چادر به مخاطب القا می کند یا اساساً آن را پوشش زنی معرفی می کند که هیچ مخاطبی تمایل ندارد با او همذات پنداری کند و بیشتر به چشم «دیگری» به او می نگرد.

نهایت اینکه انگاره و پیشینه چادر در فرهنگ ما نهادینه شده است؛ به گونه ای که ذهنیت تاریخی و مذهبی ایرانیان از صاحب چادر انتظارات خاصی دارد. اگر آن انتظارات برآورده نشود، در رابطه آنها با صاحب چادر اختلال ایجاد می شود و پس از مدتی و در صورت ادامه ناهنجاری ها، اصل وجود این نوع حجاب برتر برای آن فرد زیر سؤال می رود. بنابراین، او مجبور است که یا منش خود را با چادر تطبیق دهد یا چادر را به کناری وانهد. چنانکه بسیاری به یکی از این دو راه حل دست یازیده اند؛ اما القات رسانه های تصویری، از جمله سینما چنان است که گویی می توان راه سومی هم اختراع کرد و آن حفظ وجه مادی چادر، البته منظور پارچه مشکی آن، و در عین حال ملتزم نبودن به وجوه معنوی آن است (همان).

تطورات پوششی بی قاعده و ناموزون بخشی از زنان چادری ایرانی در دو دهه اخیر، آسیبی است که نمی توان تصویر ناهنجار ارائه شده از سوی سینمای ایران در باز تولید آن را نادیده گرفت. این روند در صورت عدم کنترل می تواند در فربه کردن این آسیب، همچنان نقش آفرینی کند. باور مخاطب رسانه ها، از جمله سینما، اینک این است که چادر را می توان به عنوان یک عنصر مادی فارغ از تمام عناصر معنوی ای که در خاستگاه فرهنگی اش با آن، هم نشین هستند، به کار گرفت؛ حال آنکه چنین رویکردی باعث تبدیل چادر به یک عنصر بی خاصیت می شود که بود و نبودش یکسان می نماید. این بی اثری برای چادر تا جایی پیش می رود که برخی شخصیت های چادری رسانه ای، گاهی چادری و گاهی غیر چادری در رسانه ها و دنیای واقعی ظاهر می شوند تا چادر دیگر بخشی از هویت ثابت و ماندگار زن چادری به شمار نیاید؛ بلکه در حد لباسی قابل جایگزین معرفی شود که ارزش ویژه ای برای صاحب آن ایجاد نمی کند؛ به طوری که برداشتن آن، هرگز مفهوم تقلیل پوشش و به دنبال آن تقلیل حیا را در پی نخواهد داشت؛ آنچنان که در برداشتنش دلالت بر مفهوم اثباتی نمی کند.

۲. روش نشانه شناسی گفتمانی

تحلیل نسبتاً جامع یک فیلم، نیازمند طی مراحل سه گانه است:

مرحله اول به تحلیل نظام های نشانه ای خود فیلم به مثابه یک متن اختصاص دارد؛ چه اینکه هر فیلم سینمایی در یک نگاه کلی، متشکل از حداقل سه نظام نشانه ای درهم تنیده زبان، تصویر و موسیقی است. از این رو نیازمند ابزاری هستیم که قابلیت تحلیل همه این نظام ها را داشته باشد. این سطح از تحلیل باید مبتنی بر داده های قابل رد یا اثبات از درون فیلم باشد (سلطانی، ۱۳۹۳، ص ۵۰).

مرحله دوم، تحلیل بینامتنی است. این بدان معناست که هر فیلم، هم با فیلم‌های دیگر کارگردان و فیلمنامه‌نویس مرتبط است و هم با جریانات کلی اندیشه‌ای که در سینمای آن کشور موجود است، ارتباط دارد. بنابراین، بعد از تحلیل فیلم به‌مثابه یک متن، لازم است دریافت‌های خود از آن را در اتمسفر کلان‌تر سینمایی قرار دهیم تا با درک ارتباطات میان فیلم و این فضای کلی، هم به درک عمیق‌تر و جامع‌تری از خود فیلم و هم جایگاه آن فیلم در فضای سینمایی بزرگ‌تر دست یابیم (همان).

تکامل تحلیل فیلم، در گرو مرحله دیگری از تحلیل است که طی آن رابطه فیلم با فضای اجتماعی کلی‌تری که فیلم را بر ساخته است، روشن شود. در این مرحله، نگارنده تلاش دارد که مشخص کند این فیلم به چه مسئله اجتماعی و فرهنگی‌ای می‌پردازد و چه کمکی به درک یا حل مسائل اجتماعی عمیق‌تر و کلی‌تر می‌کند؛ یا برعکس، مسائل اجتماعی کلی‌تر چه کمکی به درک فیلم می‌کنند. بنابراین، مرحله سوم، تحلیل بافت اجتماعی است که بر اساس آن با رجوع به خارج از حوزه سینما، تبیینی کلان‌تر از منظر روشنفکران اجتماعی و فرهنگی داده می‌شود و رابطه اثر هنری با فضای بزرگ‌تری که آن را دربر گرفته است مشخص می‌گردد (همان).

این منطق تحلیلی به‌خوبی در روش تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف قابل مشاهده است. فرکلاف مبدع الگویی برای تحلیل گفتمان است که دربرگیرنده سه سطح تحلیلی است. تحلیل متنی، تحلیل گفتمانی و تحلیل اجتماعی؛ اما این چهارچوب تحلیل فیلم با دو مشکل جدی روبه‌روست: یکی اینکه مرحله اول تحلیل در روش فرکلاف تحلیل زبان است که در آن از ابزارهای تحلیل زبان استفاده می‌شود؛ حال آنکه هر فیلم دست‌کم سه نظام نشانه‌ای را دربر می‌گیرد که فقط یکی از آنها زبان است و ابزاری برای تحلیل تصویر، کنش‌های شخصیت‌های فیلم و موسیقی فیلم ندارد. دیگر اینکه چون در تحلیل گفتمان انتقادی، بین امور گفتمانی و غیرگفتمانی تفکیک قائل می‌شوند، طبق این نظریه، تحلیل اجتماعی شامل امور غیرگفتمانی می‌شود و برای تحلیل آن ناگزیر باید نظریه‌های دیگر را به کار گرفت. در نتیجه، روش نشانه‌شناسی گفتمانی که در این اثر به کار رفته است، به هیچ‌وجه ترکیبی از روش فرکلاف و روش‌های دیگر نیست؛ بلکه فقط در طراحی مراحل سه‌گانه تحلیل، از فرکلاف تبعیت شده است (همان).

نقایصی که در تحلیل فیلم به روش فرکلاف وجود داشت، در نظریه لاکلا و موف برطرف شده است؛ اول اینکه چون این نظریه بر مبنای نشانه‌شناسی سوسور و دریدا شکل گرفته است هم نظام‌های نشانه‌ای زبانی و هم نظام‌های نشانه‌ای تصویری و موسیقایی را تحلیل می‌کند. با این اوصاف می‌توان تحلیلی یکپارچه از فیلم ارائه داد. دوم اینکه نظریه پساساخت‌گرای لاکلا و موف، برخلاف رویکردهای دیگر تحلیل گفتمان که قائل به وجود امور گفتمانی و غیرگفتمانی در عرصه اجتماع و جریان رابطه دیالکتیک میان آنهاست، معتقد است که تمامی عرصه اجتماع عرصه گفتمان است. امور غیرگفتمانی حقیقتاً وجود دارند؛ اما به‌لحاظ معنایی، توده‌ای بی‌شکل هستند که برای فهم آن باید از منظر گفتمانی به آن نگریست. بنابراین در همه مراحل سه‌گانه تحلیل فیلم، از مرحله تحلیل متنی تا تحلیل بینامتنی و نهایت تحلیل اجتماعی، می‌توان نظریه لاکلا و موف را به کار گرفت (همان).

۳. فیلم «چهارشنبه ۱۹ اردیبهشت»

«چهارشنبه ۱۹ اردیبهشت» فیلمی به کارگردانی وحید جلیوند، نویسنده وی و حسین مهکام، و تهیه‌کنندگی محمدحسین لطیفی و علی جلیوند ساخته سال ۱۳۹۳ است. این فیلم برندهٔ سیمرغ بلورین بهترین کارگردانی در بخش «نگاه نو» سی و سومین جشنوارهٔ بین‌المللی فجر و جایزهٔ «فپیرشی» در هفتاد و دومین جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم ونیز شد. این فیلم داستان مردی به‌نام «جلال» را روایت می‌کند که آگهی غریبی در یکی از روزنامه‌های صبح تهران منتشر و در آن اعلام می‌کند می‌خواهد پول زیادی را به یک مستمند ببخشد. افراد زیادی گرد می‌آیند و پلیس مداخله می‌کند. جلال تصمیم می‌گیرد که به‌طور تصادفی یک نفر را از میان درخواست‌ها انتخاب کند؛ اما در این میان، داستان دو زن، یکی دختر نوزده ساله‌ای به‌نام «ستاره» که باردار است و دیگری «لیلا»، نامزد سابق او، چشمگیرتر است و داستان فیلم روی آنها متمرکز می‌شود. این دو قصه دو اپیزود از فیلم و قصه مرد بخشنده اپیزود سوم فیلم را به خود اختصاص داده‌اند اپیزود اول: داستان زنی به‌نام لیلا را حکایت می‌کند که شوهرش علی طی یک حادثه دچار بیماری صعب‌العلاجی می‌شود که کنترل اعضا و اعمال بدن خود را ندارد و برای درمان او به پول هنگفتی نیاز است. لیلا به‌ناچار برای امرار معاش، در یک کشتارگاه مرغ کار می‌کند.

اپیزود دوم: داستان دختری به‌نام ستاره را روایت می‌کند. ستاره دختری است که پس از فوت پدر و از دست دادن خانواده‌اش که در حادثهٔ بم‌رخ داده است، با خانوادهٔ عمه‌اش زندگی می‌کند. این خانواده، از عمه بهجت، همسر او و پسرشان اسماعیل تشکیل شده است. ستاره یک خواستگار پروپاقرص دارد که چندین بار به خواستگاری‌اش آمده و به دلیل نداشتن موقعیت خانوادگی و شغلی مناسب، از طرف عمه رد شده است. نام این خواستگار، مرتضی است. پدرش در کودکی از دنیا رفته و مادرش دوباره ازدواج کرده، و خودش هم سرایدار یک آپارتمان است. در آغاز این اپیزود، روشن می‌شود که ستاره پنهانی با مرتضی عقد ازدواج بسته است. این مسئله وقتی روشن می‌شود که ستاره ترک موتور مرتضی نشسته و اسماعیل این صحنه را می‌بیند. او از مرتضی می‌خواهد که به خواستگاری‌اش بیاید و عمه را راضی کند. مرتضی باز هم به خواستگاری می‌آید؛ ولی این بار با خشونت و عصبانیت اسماعیل، ماجرا روشن می‌شود. دعوا و کتک‌کاری میان اسماعیل و مرتضی منجر به شکستن بینی اسماعیل می‌شود و با شکایت او مرتضی راهی زندان شده، به پرداخت حدوداً سی میلیون تومان دیه محکوم می‌شود. اسماعیل، ستاره را از خانه بیرون می‌کند و ستاره به اتاق سرایداری محل سکونت مرتضی می‌رود و به‌جای او سرایداری می‌کند. بعداً روشن می‌شود که او باردار نیز هست.

اپیزود سوم روایتگر قصهٔ جلال آشتیانی است که به دلایلی قصد دارد سی میلیون تومان را به یک نیازمند ببخشد و برای یافتن یک آگهی در روزنامه منتشر می‌کند. او در یک دفتر می‌نشیند و یکی‌یکی شرح حال افراد نیازمند را می‌شنود تا بتواند از میان آنها فرد مستحق را بیابد. یکی از مراجعین، زنی است که همسر کارگرش که بیمه هم نبوده، در حین کار از ساختمان سقوط کرده و از دنیا رفته و کارفرما حقوق و دیهٔ او را نمی‌پردازد.

۴. تحلیل فیلم

۴-۱. تحلیل متنی

چنانکه گذشت، در مرحله اول باید به تحلیل عناصر و نظام‌های نشانه‌شناختی درون فیلم پرداخت. این مرحله، از نظر روشی مهم‌ترین مرحله تحلیل است؛ چون نتایج آن زیربنای دو مرحله دیگر قرار می‌گیرد. تحلیل‌های بینامتنی و بافتی فقط زمانی قابل دفاع‌اند که در مرحله اول مستند و مستدل به متن فیلم باشند. درهم‌تنیدگی نظام‌های نشانه‌ای مختلف در فیلم، موجب می‌شود که تحلیل آن تنها با اتکا به یکی از این نظام‌ها کارآمدی لازم را نداشته باشد. از سوی دیگر، ابزاری برای تحلیل همه این نظام‌ها نیز در اختیار نیست. هر کدام از نظام‌ها را تحلیل کنیم، به‌ناچار از تحلیل دیگری بازمی‌مانیم مثلاً تمرکز بر تصویر، ما را از زبان بازمی‌دارد و برعکس. از این رو این مقاله برای تحلیل فیلم، نظام‌های نشانه‌ای را محور توجه خود قرار نداده؛ بلکه یک‌راست هدفی را نشانه رفته است که نظام‌های نشانه‌ای برای رسیدن به آن به کار گرفته می‌شوند. مهم‌ترین هدف، شخصیت‌پردازی است؛ چراکه بیشترین بار معنایی را حمل می‌کند و همه نظام‌های نشانه‌ای فیلم، حول آن سامان می‌یابند. زبان، لباس، اشیاء، تصویربرداری، اصوات و غیره به کار گرفته می‌شوند تا شخصیت‌پردازی قوی شکل گیرد و چون اصل این است که شخصیت‌های واقعی بیرونی باشند تا باورپذیر شوند، تحلیل شخصیت‌ها ما را به تحلیلی از دنیای واقعی و اجتماعی بیرونی فیلم می‌رساند (سلطانی، ۱۳۹۳، ص ۵۲). شخصیت یک کاراکتر در فیلم، در واقع هویت او را به نمایش می‌گذارد. بنابراین با تحلیل ویژگی‌های شخصیتی او می‌توان به هویت‌های فردی در فیلم دست یافت. از چینش هویت‌های فردی همسان در کنار هم می‌توان به هویت گروهی آنها رسید که مرحله دوم را تشکیل می‌دهد و هویت‌های گروهی به کشف هویت گفتمانی منجر می‌شود. در نتیجه می‌توان برای تحلیل یک فیلم، سه مرحله یادشده را پشت سر گذاشت (همان).

۴-۱-۱. بازشناسی هویت‌های فردی

می‌توان از چهارچوب نظریه گفتمان لاکلا و موفه برای شناخت هویت فردی هر شخصیت استفاده کرد؛ به این صورت که یک دال مرکزی در نظر گرفت؛ آن‌گاه به دنبال دال‌های دیگری گشت که تلاش دارند این دال مرکزی را تعریف کنند و مدلولی را به آن پیوند دهند. دال‌هایی از این دست را که هدفشان معرفی دال مرکزی است، می‌توان دال ارزشی نامید. دال‌های ارزشی می‌توانند از هر کدام از نظام‌های نشانه‌ای باشند: زبان، پوشاک، تصویر، زاویه دوربین، کنش شخصیت یا آنچه معنایی یا ویژگی‌ای را به دال مرکزی یا شخصیت پیوند می‌دهد (همان).

چنانکه گذشت، فیلم مورد بحث از سه اپیزود تشکیل شده است و محور اصلی داستان در دو اپیزود از فیلم، دو زن هستند که با دو پوشش متفاوت چادر و مانتو ظاهر شده‌اند. از سوی دیگر، در اپیزود سوم هم که محوریت داستان با یک مرد است، یک قصه فرعی از یک زن چادری وجود دارد که تنها دقایقی از فیلم را به خود اختصاص داده است. داستان ویژه آن در کانون اهمیت است. به فراخور

موضوع این اثر، تحلیل شخصیت‌های زن اساس تحلیل‌ها را به خود اختصاص می‌دهد و بررسی شخصیت‌های مرد، تنها در صورت نیاز برای درک شخصیت‌های زن صورت می‌گیرد.

شخصیت‌های مهم فیلم: ایزود اول:

لیلا و علی

ایزود دوم: ستاره، اسماعیل، مرتضی و عمه‌بهجت

ایزود سوم: زن مراجعه‌کننده

الف) ایزود اول: شخصیت لیلا/لیلا زنی صبور، وفادار به همسر بیمار، و متعهد به خانواده است که برای حفظ و بقای آن بی‌وقفه تلاش می‌کند. او بسیار موقر و باحیا می‌نماید. هرگز در فیلم، حتی یک مکالمه ساده کاری از او با یک مرد نامحرم دیده نمی‌شود. وقتی متوجه می‌شود که صاحب آگهی بخشش سی میلیون تومانی، نامزد سابقش بوده که به دلیل نامعلومی او را رها کرده است محل حادثه را ترک می‌کند. شاید نمی‌خواهد با او مواجه شود. تعهد به خانواده و همسر معلولی که حتی حق جدایی و طلاق از او را می‌توان قانوناً و شرعاً برایش در نظر گرفت، او را از این ملاقات باز می‌دارد. او شب‌هنگام بعد از پایان کار روزانه، دوباره به سراغ صاحب آگهی می‌رود و مشکل خود را با او در میان می‌گذارد. نکته قابل ملاحظه در رفتار این زن عقیفه با نامزد سابقش این است که در هنگام سخن گفتن از معضل زندگی‌اش، تقریباً اصلاً به صورت و چشم‌های او نگاه نمی‌کند و نوعی خودداری ناشی از آزر و حیا در رفتار او مشاهده می‌شود که نشان از وفاداری و تعهد او به همسر فعلی‌اش دارد. او با این رفتار نشان می‌دهد که هدفش از سخن گفتن با جلال *آشتیانی* (فرد صاحب آگهی) تنها به دلیل آگهی و رفع مشکل اوست و به روابط احساسی گذشته ارتباطی ندارد و حتی وقتی *آشتیانی* می‌خواهد دلیل ترک کردن ناپهنگام لیلا در دوران نامزدی را توضیح دهد، با جمله «من دیگه بهش فکر نمی‌کنم» مانع او می‌شود تا دری به خاطرات گذشته بگشاید. در مجموع، «لیلا» گرچه زنی در شرایط بسیار سخت و تلخ است و این تلخی را می‌توان در چهره او مشاهده کرد، اما صبورانه تحمل می‌کند و همچنان به شوهر و خانواده پایبندی کامل دارد. او یک زن تمام‌عیار است. او از همه چیزش برای خانواده گذشته است و هیچ شکایتی هم ندارد، حتی غذای محل کارش را به دخترش می‌خوراند و او را همه جا کنار خود دارد.

ب) ایزود دوم: شخصیت ستاره: ستاره در فیلم «چهارشنبه ۱۹ اردیبهشت» شخصیتی است که با صفت معصومیت و مأخوذ به حیا بودن بازشناخته می‌شود. این ویژگی، چنان در او خودنمایی می‌کند که مخاطب، ناخودآگاه نمی‌تواند او را سرزنش کند و با او همراه می‌شود. چادری بودن او نمادی است که معصومیت و باحیا بودن او را به کمال خود رسانده است و شاید بدون چادر این‌گونه عقیف به نظر نمی‌رسید.

از سوی دیگر، عملکرد او در طول داستان هیچ تناسبی با این سطح از حیا - که به جرئت می‌توان گفت نمونه‌های دیگری از آن را کمتر می‌توان در فیلم‌های سینمایی یافت - ندارد. او بدون اطلاع و رضایت خانواده با پسری ازدواج کرده، که فیلم مدعی است بارها به خواستگاری‌اش آمده است، روشن است که صرف خواستگاری

رسمی نمی‌تواند منشأ علاقه‌ای در این سطح شود که دختری پنهانی تن به ازدواج با خواستگار دهد. ناگزیر باید آشنایی قبلی و رابطه عاطفی عمیقی ناشی از روابط طولانی‌مدت و صمیمیت و علاقه مضاعف میان این دو در نظر گرفت تا بتوان ازدواج پنهانی‌ای را که نتیجه آن است، درک کرد. چگونه یک دختر مأخوذ به حیا و چادری که در یک فرهنگ نسبتاً مذهبی یا حتی سنتی زندگی می‌کند، رابطه‌ای در این سطح با مردی نامحرم برقرار کرده و به حدی از صمیمیت رسیده که حاضر شده است دور از چشم خانواده با او ازدواج کند و حتی بچه‌دار شود! چنین دختری به‌طور معمول حتی نمی‌تواند با یک نامحرم بیش‌از حد متعارف هم‌کلام شود؛ چه رسد به ازدواج و ... به‌نظر می‌رسد این شخصیت در میانه‌ای از حیا و بی‌حیایی دست‌وپا می‌زند؛ دارای رفتارهای دوگانه و متضاد است که با هم همخوانی ندارد؛ از یک سو، حیا و معصومیت زایدالوصف و از سوی دیگر، رفتار جسورانه و بی‌قاعده، باعث می‌شود مخاطب نتواند تصویر روشنی از ستاره داشته باشد، نمی‌داند حیای او را باور کند یا بی‌باکی و جسارت او را. او چگونه ارزش‌های اجتماعی و خانوادگی را به‌راحتی درنور دیده و به همه آنها پشت کرده است؟ رفتار او فاقد هرگونه محاسبه و عقلانیتی است. او ازدواج کرده است و حالا می‌خواهد همسرش را به خواستگاری بفرستد تا خانواده را راضی کند. حال آنکه به‌جای پنهان‌کاری و زندگی زناشویی دور از چشم همگان، می‌توانست با صداقت و صراحت از علاقه خود دفاع کرده و خانواده را راضی کند یا از تمایل خود به این ازدواج صرف‌نظر نماید یا شخص معتبر و محترمی را واسطه کند یا راه‌های دیگر. او نابخردانه‌ترین راه را انتخاب کرده است و مدام سعی می‌کند با دروغ‌گویی و اصرار بر رفتار غلط خود، آن را پنهان کند. این درست است که کارگردان فیلم، ستاره را نماد نسل جوان امروزی در نظر گرفته که مظهر استقلال‌طلبی و سرکشی است، اما سؤال این‌جاست که چرا او یک دختر چادری است؟ چرا در نهایت معصومیت و حیا این‌گونه دست به رفتارهای خارج از قاعده عرف و فرهنگ و ارزش‌های جامعه می‌زند؟

(ج) اپیزود سوم: شخصیت زن کارگر: این زن صراحتاً در فیلم تعریف می‌کند که چگونه مورد تجاوز و تعدی کارفرمای همسر متوفایش واقع می‌شود. صدا در این بخش از فیلم قطع می‌شود و جزئیات ماجرا روشن نیست؛ اما اشک‌های زن و تأثر عمیقی که در چهره جلال هویداست، مخاطب را با خود همراه می‌کند. باز هم با یک زن چادری مواجهیم که در عین عفت و حیا و معصومیت، و مظلومیت مورد تعدی و تجاوز قرار می‌گیرد. چادر، پوششی برای رعایت بالاترین مرتبه حیا و عفت در یک زن است. این ابزار همیشه کارکرد خوبی در برخورد با نامحرمان داشته است و آنها را وادار به حفظ بالاترین مرتبه احترام می‌کند؛ اما روشن نیست که چرا کارگردان، زنان چادری را بستر مناسبی برای دریافت و انجام غیرمحرمانه‌ترین و سخیف‌ترین رفتارها و ناهنجاری‌های اجتماعی می‌داند. اگر چه این شخصیت را در دقایق کوتاهی می‌بینیم، اما باز هم می‌توان پارادوکس چادری و ناهنجاری را از آن دریافت کرد؛ اینکه با وجود رفتار عقیفانه، مورد تجاوز و تعدی واقع می‌شود.

۲-۱-۴. از هویت فردی به هویت خانوادگی

لایه اول به شناخت شخصیت‌های اصلی فیلم اختصاص داشت که از طریق بررسی دل‌های مرکزی صورت گرفت. حال از راه ویژگی‌های به‌دست آمده در این سطح، در پی آنیم که تحلیل را در لایه بالاتر اجتماعی، یعنی بُعد خانوادگی پی‌بگیریم. در این

مرحله با جمع کردن ویژگی‌های شاخص اعضای خانواده، می‌توانیم به قضاوت فیلم درباره وضعیت خانواده در فیلم دست یابیم. در این فیلم، سه شخصیت چادری وجود داشتند که منظور نظر این مقاله قرار گرفتند. از میان این سه شخصیت، یکی «زن کارگر» است که اطلاعات چندانی در مورد خانواده او، غیر از آنچه خود بیان کرد، در دست نداریم. مهم‌ترین ویژگی این خانواده با سرپرستی یک کارگر روز مزد ساختمانی، چیزی جز فقر شدید نخواهد بود. به نظر می‌رسد که چادری بودن همسر کارگر، از نظر کارگردان نماد سنتی و مذهبی بودن این خانواده است. اساساً نداشتن شرایط مطلوب اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی، همه آن چیزی است که می‌توان از این خانواده به دست آورد. اما خانواده ستاره یک خانواده متعارف نیست. پدر و مادر او در زلزله بم از دنیا رفته‌اند. خانواده فعلی او، در واقع همان خانواده عمه اوست که از عمه (بهجت)، شوهر عمه و پسر عمه (اسماعیل) تشکیل شده و ستاره را در غیاب خانواده‌اش به عنوان عضو بدلی پذیرفته است. این خانواده هم در وضعیت اقتصادی چندان مطلوبی به سر نمی‌برند. عمه از حجاب خیلی خوبی برخوردار است و باز هم یک زن چادری است؛ پس خانواده سنتی و مذهبی به نظر می‌رسد. پسر عمه اولین کسی است که در آغاز اپیزود دوم با ستاره روبه‌رو می‌شود و با او به دلیل ارتباطش با مرتضی برخورد تند و خشنی دارد و وقتی می‌فهمد که با مرتضی ازدواج کرده است، او را کتک می‌زند. بعدها هم هنگام خواستگاری صوری (بعد از ازدواج) مرتضی از ستاره، رازش را برملا می‌سازد. شاید بخش زیادی از ناراحتی او به دلیل علاقه‌ای باشد که برای ازدواج با ستاره در دل پنهان کرده است و حالا که او را از دست رفته می‌یابد، دیگ غیرتش به جوش می‌آید. نکته مهم در رفتار این خانواده این است که پس از علنی شدن ازدواج پنهانی ستاره و درگیری اسماعیل با مرتضی، ستاره مجبور به ترک خانه عمه می‌شود. در واقع اسماعیل دیگر اجازه حضور ستاره در خانه را نمی‌دهد و او ناگزیر به اتاق سرایداری محل زندگی همسرش (مرتضی) می‌رود؛ چون مرتضی به دلیل شکایت اسماعیل، در بازداشت و بعد در زندان به سر می‌برد. وقتی ستاره برای گرفتن رضایت به سراغ عمه می‌رود، عمه از او می‌پرسد که شب گذشته کجا بوده است و وقتی متوجه می‌شود که در محل کار مرتضی خوابیده، فقط می‌گوید: لیاقت تو این نیست که در اتاق سرایداری بخوابی! اما اینکه با این همه حساسیتی که در مسأله ازدواج ستاره از طرف عمه وجود دارد چگونه اجازه داده که یک دختر تنها شب را خارج از خانه سپری کند بدون اینکه از جای او اطلاع داشته باشد، محل تأمل است. اینکه یک خانواده مذهبی و سنتی بیرون ماندن دختری را در طول شب برمی‌تابد، اما ازدواج او را با شخصی که به هر دلیل به او علاقه‌مند است نمی‌پذیرد، جای تعجب و شگفتی است و تناقض آشکار در عملکرد خانواده محسوب می‌شود؛ چنانکه اخراج ستاره از خانه خشونت از جانب پسر عمه‌اش بر اوست که عمه در مقابل آن مقاومتی نمی‌کند و حتی شرط عمه برای پس گرفتن شکایت اسماعیل از مرتضی، جدایی ستاره از همسر شرعی و قانونی‌اش است که این هم خشونت فراتر از خشونت قبلی شمرده می‌شود؛ چراکه احساسات و عواطف ستاره را - که حالا به شدت درگیر شده است - کاملاً نادیده می‌انگارد.

مهم‌ترین چیزی که از خانواده لایلا می‌توان در فیلم به دست آورد، فقر و فلاکت شدید خانواده است. اخلاقی

بودن روابط خانوادگی، خصوصاً از سوی لیلا هم قویاً به چشم می‌خورد؛ ولی نشانه‌ای که حاکی از وضعیت اعتقادی و فرهنگی این خانواده باشد، در فیلم دیده نمی‌شود؛ اما در سکانسی که با جلال آشتیانی در اتوبوس نشسته است و دربارهٔ گذشتهٔ زندگی‌اش می‌گوید، خانوادهٔ خود را پیش از قرار گرفتن در وضعیت فعلی و بروز حادثه برای مرد خانواده، در سطح متوسط جامعه توصیف می‌کند. این یعنی خانواده در وضعیت طبیعی خود در حالت رفاه قرار داشته و از فقر و فلاکت خبری نبوده است و این ویژگی‌های زنی است در طبقهٔ متوسط مرفه.

۳-۱-۴. از هویت خانوادگی به هویت طبقاتی

هویت طبقاتی از این‌رو در تحلیل شخصیت‌ها برای ما اهمیت دارد که نشان‌دهندهٔ طبقهٔ اجتماعی هر کدام از شخصیت‌های چادری و غیرچادری است و به این ترتیب، خاستگاه آنها را بیش‌ازپیش برای ما روشن می‌کند. این فیلم نمایانگر دو طبقهٔ اجتماعی است: یکی طبقهٔ متوسط که حتی وقتی موقعیت اقتصادی خود را از دست می‌هد، رفتارهای اخلاقی و حیثیت خود را همچنان حفظ کرده و به آن پایبند است. حجاب زن در این خانواده، مانع است و زنان در آن بسیار منطقی و عقلایی رفتار می‌کنند. همسر جلال آشتیانی هم نمونهٔ دیگری از زن خانوادهٔ متوسط ایرانی است که با پوشش ماتو و دعوت جلال به رعایت شئون اجتماعی و اخلاقی بازشناخته می‌شود. شاخص دیگر اینکه هیچ اثری از مذهبی بودن در این طبقه دیده نمی‌شود. دیگری طبقهٔ پایین جامعه که با شاخص مهم سنتی و مذهبی بودن بازنمایی شده است. خشونت، استبداد رأی و سطح پایین اقتصادی، ویژگی‌های دیگر این طبقهٔ اجتماعی هستند؛ چراکه رأی و نظر دختر خانواده در ازدواج او هیچ تأثیری ندارد و به نظرش اصلاً اهمیتی داده نمی‌شود. در نهایت، وقتی خلاف نظر خانواده رفتار می‌کند، با خشونت‌آمیزترین رفتارها مواجه می‌شود.

۴-۱-۴. نظم‌های گفتمانی

تحلیل فیلم در لایه‌های هویت فردی، خانوادگی و طبقاتی، به دو نظم گفتمانی رهنمون می‌سازد که در فیلم در مقابل هم قرار دارند و این تقابل به شناسایی آنها کمک بیشتری می‌کند. خرده‌گفتمان مذهب یا فرهنگ اسلامی که ستاره و خانواده‌اش مهم‌ترین نماد آن هستند، در مقابل خرده‌گفتمان فرهنگ ایرانی که خانوادهٔ لایلا و جلال آن را نمایندگی می‌کنند، قرار می‌گیرد.

۲-۴. تحلیل بینامتنی

در این مرحله برای رسیدن به فهم عمیق‌تری از فیلم، لازم است پیوند میان نظم گفتمانی و مضامین مطرح‌شده در این فیلم با دیگر فیلم‌های کارگردان بررسی گردد؛ سپس ارتباط این مجموعه با دیگر آثار سینمایی ایران مورد سنجش قرار گیرد.

فیلم «چهارشنبه ۱۹ اردیبهشت» اولین فیلم بلند وحید جلیوند است و پیش از این اثر سینمایی از او وجود ندارد تا رابطه‌اش با فیلم مورد بحث را به دست آوریم؛ اما می‌توان ارتباط روشنی میان این فیلم و فیلم دوم او، «بدون تاریخ بدون امضا»، از جنبه مورد نظر این اثر به دست آورد. در فیلم «بدون تاریخ بدون امضا» هم دو خانواده از دو طبقه متوسط و پایین را مشاهده می‌کنیم. باز هم زن چادری را در خانواده طبقه پایین اجتماعی می‌بینیم که چون فیلم «چهارشنبه ۱۹ اردیبهشت» با فقر دست‌به‌گریبان است و زن ماتئویی را در کسوت یک پزشک در طبقه متوسط چه بسا مرفه جامعه می‌بینیم که از همه مؤلفه‌های برتری فرهنگی از تحصیلات عالی، موقعیت شغلی، پایگاه اجتماعی برتر و وضعیت اقتصادی مطلوب برخوردار است. این وضعیت، نشان‌دهنده نگاه کارگردان به زنان چادری و غیرچادری و تعریف او از خاستگاه اجتماعی آنان است که در هر دو فیلم کاملاً به آن پایبند بوده است؛ اما در مورد ارتباط فیلم «چهارشنبه ۱۹ اردیبهشت» با فیلم‌های دیگر سینمای ایران از لحاظ حضور زنان چادری گفتنی است، بارزترین نمونه‌های نگاه فرودستانه به زنان چادری در سال‌های اخیر را می‌توان در فیلم‌های *اصغر فرهادی* به وضوح مشاهده کرد. «راضیه» نام زن چادری فیلم «جدایی نادر از سیمین» است که به جرئت می‌توان آن را زشت‌ترین و تاریک‌ترین تصویر زن چادری در سینمای ایران دانست. او بسیار فقیر، پنهان‌کار و دروغگو بود. همچنین در فیلم «فروشنده»، همسر مرد فروشنده با چادر ظاهر شد. او زنی بود بسیار معتقد و دیندار که خیلی عوامانه همسر خیانتکارش را دوست داشت و باز هم متعلق به طبقه فقیر جامعه بود.

یکی دیگر از این نمونه‌ها زنی است که یکی از دو شخصیت اصلی فیلم «بی‌خود و بی‌جهت» *عبدالرضا کاهانی* را عهده‌دار است یک تازه‌عروس چادری و از خانواده مذهبی است که از قضا کاملاً هم چادری نیست و داخل منزل و در مقابل دوست همسرش با پوشش ماتئو ظاهر می‌شود؛ البته این بار فقیر نیست. رفتارهای نسنجیده او بیننده را کلافه می‌کند. او به دلیل بارداری زود هنگام قبل از مراسم عروسی، اصرار دارد که ظرف یک روز وسایل منزل خود را در خانه دوست همسرش بچیند و تا شب، مهمانی عروسی خود را برگزار کند؛ ولی تنش‌ها و مشکلات موجود هرگز به او این اجازه را نمی‌دهد و نزدیک عصر، مادرش به خانه‌اش سر می‌زند و به او می‌گوید که اصلاً قرار نیست کسی به مهمانی بیاید و فقط با این برنامه‌ریزی می‌خواسته است به دخترش ثابت کند که از پس زندگی‌اش بر نمی‌آید. پوشش مادر عروس هم چادر است و زن بسیار خشن و غیرمنطقی دیده می‌شود و به نظر می‌رسد که اصلاً در تربیت دخترش موفق نبوده است و ارتباط خوب و صمیمانه‌ای با او ندارد؛ به گونه‌ای که دختر با او راحت و صادق نیست و با پنهان‌کاری با او رفتار می‌کند.

نکته دیگر اینکه در یکی از دیالوگ‌های رد و بدل شده میان این تازه‌عروس و داماد، معلوم می‌شود که دختر به ازدواج با این پسر اصرار داشته است؛ درحالی‌که تفاوت‌های فرهنگی و بینشی عمیقی میانشان وجود دارد؛ چنانکه داماد سازنده کلیپ‌های رقص و آواز برای کودکان است و بر آن تاکید دارد؛ اما دختر همچنان بر موضع خود برای ازدواج پافشاری می‌کند و این هم یکی از نشانه‌های بی‌خردی دختر است. فیلم «به همین سادگی» یکی از محدود فیلم‌هایی است که یک زن چادری نقش محوری فیلم را به خود اختصاص داده است. «طاهره» در این فیلم زنی

است با پوشش چادر که از یک خانواده‌عشایری است و زندگی آشفته‌ای دارد. وضعیت نابسامان فرزندانش او را عصبی کرده، همسرش به او بی‌توجه است و او قادر نیست به این اوضاع نابسامان، سروسامانی بدهد. شاید بتوان ادعا کرد تفکری که به تفکیک و طبقه‌بندی زنان با پوشش چادر و مانتو پرداخته است و زنان چادری را در پایین‌ترین رده‌های فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی جای می‌دهد، در سینمای ایران فراگیر است؛ چه اینکه اساساً در سینمای ایران فیلم‌های زیادی با حضور زنان چادری، چه در نقش اصلی و چه در نقش‌های فرعی، نشده و این به‌تنهایی نشانه غربت چادر در سینمای ایران و غرابت این سینما با پوشش اصیل زن ایرانی است. از سوی دیگر، به نظر می‌رسد فیلم‌سازی که زنان چادری را در فیلم‌های خود بازنمایی کرده‌اند، تفکر همسویی با یکدیگر داشته‌اند و تصویر مثبت، قابل قبول و حتی مطابق با واقعی از زنان چادری به نمایش نگذاشته‌اند.

۳-۴. تحلیل بافتی

سومین مرحله از تحلیل الگوی نشانه‌شناسی گفتمانی، شامل گنجاندن درون‌مایه‌ها و نظام‌های گفتمانی به‌دست آمده از فیلم در بافت اجتماعی کلان‌تر است. بنا بر نظریه گفتمان لاکلا و موفه، اجتماع صحنه نزع گفتمان‌های متفاوتی است که هریک تلاش دارند مناسبات اجتماعی را به روش خود تحلیل کنند. برای تحصیل فهم کامل‌تر و عمیق‌تر از محصولات فرهنگی همچون فیلم، لازم است آنها را در چهارچوب این منازعات گفتمانی کلان تبیین کرد (سلطانی، ۱۳۹۳، ص ۶۷). از آغاز ورود جریان روشنفکری به ایران، پوشش زنان جزء مسائلی بوده است که روشنفکران به‌جد سعی در ایجاد تحولات بنیادین در آن داشته‌اند. آنها سعی داشتند تا زن ایرانی با دست کشیدن از آیین سنتی پوشش خود، مانند زن غربی دوران مدرن در انظار عمومی نمایان شود (شمسی و نصیری، ۱۳۹۶، ص ۱۰۸-۱۱۷). این تلاش‌ها در دوران پهلوی اول با «کشف حجاب» به اوج خود رسید و توانست بخشی از جامعه زنان ایرانی را تحت‌الشعاع قرار دهد؛ گرچه قاطبه زنان این مرز و بوم همچنان به حجاب سنتی خود «چادر» پایبند بودند.

پیروزی انقلاب اسلامی باعث تجدید حیات معنوی جامعه ایرانی، از جمله زنان شد. تحولات ناشی از این تغییر عظیم، همه جنبه‌های حیات جامعه، حتی پوشش را تحت‌تأثیر خود قرار داد و شکلی تازه از پوشش اسلامی زنان (مانتو و روسری) که از نسبت به پوشش سنتی (چادر) از جهت سهولت استفاده، مناسبت بیشتری با حضور اجتماعی زنان داشت، در همین برهه متولد شد که پیش از این سابقه نداشت. این دو شکل از پوشش، در آغاز تنها به‌مثابه روش‌های متفاوتی برای حفظ حجاب اسلامی به‌کار می‌رفتند؛ ولی در گذر زمان، مثل هر پدیده فرهنگی دیگر دستخوش تحولاتی شدند که این دو شکل از پوشش را به نمایندگان دو گفتمان کلان اجتماعی تبدیل کرد.

صفا‌آرایی و کشاکش میان دو گفتمان کلان سنت و مدرنیسم در ایران، که در تمامی حوزه‌های سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی گسترده است و نمایندگانی دارد، به حوزه مسائل زنان هم کشیده شده و پوشش آنان به‌عنوان یکی از عناصر مهم فرهنگی مربوط به زنان، از سوی طیف‌های مختلف دو گفتمان مذکور مورد توجه واقع شده است. تعارض این دو گفتمان، تأثیرات عمیقی بر جامعه ایرانی و سینمای ایران گذاشته است؛ به‌طوری‌که در

آثار سینمایی، زنان در دو طیف سنتی و مدرن دسته‌بندی می‌شوند و زنان سنتی با ویژگی‌های نازل در پوشش چادر و زنان مدرن با ویژگی‌های راقی و پوشش غیرچادر تصویر می‌گردند.

این در حالی است که چنین تفکیکی در دنیای واقعی لزوماً یافت نمی‌شود؛ چه اینکه زنان زیادی با پوشش چادر در جامعه ایرانی وجود دارند که در عرصه‌های مختلف سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی فعالیت می‌کنند و درخشش دارند. برخی از این زنان به‌شکل فعالی در ساختارهای قدرت و رده‌های کلان تصمیم‌گیری حضور دارند و صاحبان رأی و اندیشه به‌شمار می‌آیند. البته زنان غیرچادری زیادی هم وجود دارند که با حفظ عقاید و علایق مذهبی و سنتی خود، در جریان‌های علمی و فرهنگی کشور نقش آفرینی می‌کنند و چادر را ارج می‌نهند و عدم استفاده از آن را به دلایلی چون سهولت فعالیت اجتماعی برگزیده‌اند.

به‌نظر می‌رسد، فیلم‌های سینمایی که تصویر منفی از زنان چادری به نمایش می‌گذارند، به حمایت از گفتمان مدرن، با دو استراتژی مهم سعی در نهادینه کردن یک نگاه منفی و نازل به زن چادری دارند: یکی استراتژی «طبیعی‌سازی» که تلاش می‌کند برخی ویژگی‌ها برای برخی گروه‌ها در رسانه‌ها ذاتی و طبیعی فرض شود؛ که البته این خصلت‌ها، نه طبیعی که طبیعی‌سازی یعنی برساخته‌ای اجتماعی فرهنگی است. دوم «قطب‌بندی و دوانگاری» است که گفتمان بر اساس آن با تفکیک و تمایز «خود» و «دیگری» با غیرسازی و نسبت دادن ویژگی‌های منفی به «دیگری»، «خود» را به‌شکل مثبت تعریف می‌کند. به این ترتیب، هویت و معنای «خود»، نه امری ذاتی و طبیعی، بلکه ناشی از تقابلی است که با «دیگری» رخ می‌دهد (مهدی‌زاده، ۱۳۸۸، ص ۱۱). گفتمان نژادپرستی و گفتمان تفوق غرب بر شرق، نمونه‌هایی از این رویکرد در سینمای جهان است. گفتمان برتری زن با پوشش غیرچادر بر زن چادری هم نمونه‌ای است که از دل گفتمان مدرن حاکم بر سینمای ایران می‌جوشد.

نتیجه‌گیری

بررسی مفهوم چادر، مروری بر تاریخچه این پوشش در میان اقوام ایرانی و استخراج نگاه شریعت به آن، نشان می‌دهد که این پوشش، هم در خاستگاه ملی و هم در نگاه دینی، بهترین و کامل‌ترین پوشش برای زن به‌شمار می‌آمده و از سوی جامعه زنان مسلمان ایران مورد استفاده قرار می‌گرفته است.

نگارنده با استفاده از روش «شانه‌شناسی گفتمانی» علی‌اصغر سلطانی، به نقد و تحلیل فیلم «چهارشنبه ۱۹ اردیبهشت» پرداخته و در آن، نشانه‌ها را لایه‌به‌لایه بررسی کرده است. در این روش، تحلیلگر برای تحلیل فیلم به‌مثابه متن، بر ادراک شخصیت‌ها به‌عنوان محور تحلیل فیلم تمرکز می‌کند و از مسیر شناخت هویت‌های فردی، به هویت‌های خانوادگی و سپس به هویت‌های طبقاتی منتقل می‌شود. آن‌گاه نظم‌های گفتمانی فیلم را شناسایی می‌کند و در نهایت با کشف رابطه این فیلم با فیلم‌های دیگر کارگردان و کل فیلم‌های سینمای ایرانی، تحلیلی بینامتنی ارائه می‌دهد که درک عمیق فیلم را ممکن می‌سازد.

تحلیل فیلم «چهارشنبه ۱۹ اردیبهشت» مثبت و مؤید نگاه فرودستانه سینمای ایران به زنان چادری است که بی‌تردید تأثیر بسزایی در زوال فرهنگ ریشه‌دار ایرانی - اسلامی چادرپوشی در جامعه زنان ایران داشته است.

منابع

- ابن منظور، ابی‌الفضل جمال‌الدین محمدبن مکرم، ۲۰۰۰م، *لسان‌العرب*، ج ۳، بیروت، دار صادر.
- ابو داوود سلیمان بن اشعث ازدی، ۱۴۲۰ق، *سنن ابوداود*، ج ۲، قاهره، دارالحدیث.
- پارسا، طیبه، ۱۳۷۷، *پوشش زن در گستره تاریخ*، قم، احسن الحدیث.
- جعفری، علی، ۱۳۸۶، «خانم‌های چادری سیما»، *رواق هنر و اندیشه*، ش ۱۱، ص ۳۰-۳۹.
- دهخدا، علی اکبر، ۱۳۳۴، *لغت نامه*، تهران، سیروس.
- دورانت، ویل، ۱۳۷۸، *تاریخ تمدن*، ترجمه احمد بطحایی و دیگران، ج ۱، تهران، انتشارات علمی فرهنگی.
- زبیدی، محمدمرتضی، ۱۳۶۰، *تاج العروس من جواهر القاموس*، بیروت، منشورات دار مکتب المیاه.
- سلطانی، سیدعلی اصغر، ۱۳۹۳، «نشانه شناسی گفتمانی یک جدایی»، *مطالعات جامعه شناختی*، دوره ۲۱، ش ۲، ص ۴۳-۷۲.
- سلطانی گرد فرامرزی، مهدی، ۱۳۸۵، «تمایش جنسیت در سینمای ایران»، *پژوهش زنان*، ش ۶۱، ص ۶۱-۹۱.
- شمسی، عبدالله و همکاران، ۱۳۹۶، *جریان‌شناسی فکری فرهنگی قمینیسیم در ایران معاصر*، تهران، پژوهشکده علوم اسلامی امام صادق علیه السلام زمزم.
- صدر، سیدحسن، ۱۳۹۵، *حقوق زن در اسلام و اروپا*، تهران، جاویدان.
- ضیاءپور، جلیل، ۱۳۴۳، *پوشاک باستانی ایرانیان از کهن‌ترین زمان تا پایان شاهنشاهی ساسانیان*، تهران، هنرهای زیبای کشور ایران.
- طبرسی، ابی‌منصور احمدبن علی بن ابیطالب، ۱۴۰۳ق، *الاحتجاج علی اهل اللجاج*، ج ۱، بیروت، منشورات موسسه علمی للمطبوعات.
- غیبی، مهرآسا، ۱۳۹۲، *تاریخ پوشاک اقوام ایرانی*، تهران، مهرآسا.
- محمدی آشنایی، علی، ۱۳۷۸، *حجاب در ادیان الهی*، تهران، یاقوت.
- مجلسی، محمدباقر، ۱۴۰۳، *بحار الأنوار*، بیروت، موسسه الوفاء.
- مکارم شیرازی و دیگران، ۱۳۷۴، *تفسیر نمونه*، ج ۱۷، تهران، دارالکتب الاسلامیه.
- مسلم بن الحجاج، ۱۴۰۷، *صحیح مسلم*، ج ۴، بیروت، مؤسسه عزالدین و دارالفکر.
- مطهری، مرتضی، ۱۳۶۶، *مسئله حجاب*، تهران، صدرا.
- معلوف، لویسس، ۱۳۸۰، *المنجد*، تهران، اسلام.
- معین، محمد، ۱۳۶۰، *فرهنگ فارسی*، ج ۱، تهران، امیرکبیر.
- مهدی‌زاده، حسین، ۱۳۸۸، *پرسمان حجاب (پژوهشی در باب پوشش از دیدگاه قرآن)*، قم، صهبای یقین.
- یارشاطر، احسان، ۱۳۹۳، *پوشاک در ایران زمین*، ترجمه پیمان متین، تهران، امیرکبیر.