به عبارت دیگران

چرا استاد سیدغلامرضا سعیدی به دیدار رضاشاه نرفت؟

به‌واسطه دغدغه‌های جهانی، مسافرت به هندوستان، عراق، پاکستان، سوریه، لبنان و عربستان و ارتباطش با اندیشمندان جهان اسلام، شهرت کتاب‌هایش آنقدر زیاد شده بود که روزی سیدضیاءالدین طباطبایی به او گفت: «شاه پس از دیدار با ظاهرشاه، پادشاه افغانستان، از او شنیده است که آثار فارسی شما در افغانستان خوانندگان زیادی دارد و مایل است شما را ببیند.»

سعیدی می‌گوید: «من در بادی امر، این دیدار را پذیرفتم ولی روزی که سید ضیا به من خبر داد که در فلان تاریخ باید به دیدار شاه برویم، ناگهان جرقه‌ای در روحم زد و با خود گفتم: مرا با شاه چه کار؟ پست و مقام دنیا که نمی‌خواهم، آخرت هم که به دست او نیست و تازه به اصطلاح «شرفیاب»! شدم، باید به او تعظیم کنم و آن وقت در پیش جدم شرمسار خواهم شد که سعیدی! در برابر ناسیدی به تعظیم پرداختی؟ و شعر اقبال باز به دادم رسید که:

آدم از بی‌بصری بندگی آدم کرد
گوهری داشت ولی نذر قباد و جم کرد
یعنی از خوی غلامی ز سگان پست‌تر است
من ندیدم که سگی پیش سگی سر خم کرد

بر خود نهیب زدم و گفتم گوهر سیادت را نذر قباد و جم نمی‌کنم و به سید ضیا اطلاع دادم که از شرفیابی معذورم، و نرفتم.»

مهدی ابراهیم‌زاده
درباره شخصیت ناشناخته سیدغلامرضا سعیدی
تارنمای خامنه‌ای دات آی آر
۲۳ آذر ۱۳۹۲

***

ابتکار پیامبر اسلام برای وحدت

هنگامی که حضرت محمد جوان بود، دست تقدیر او را داور میان بزرگان سالخورده قریش قرار داد. جریان از این قرار بود هنگامی که آنها خانه کعبه را تعمیر کردند، درباره نصب حجرالاسود - که معتقد بودند فرشته آن سنگ را از آسمان برای ابراهیم آورده است - نزاعی برخاست و هر کدام از بزرگان قریش می‌خواست افتخار نصب «حجرالاسود» را نصیب خود کند. کار نزاع بالا گرفت تا جایی که نزدیک بود خونریزی شود و حل نزاع را به دم شمشیر حواله کنند.

در این میان، حضرت محمد[ص] که جوانی نورس بود، پیش آمده، گفت: پارچه‌ای نزد من بیاورید. گلیمی یا پارچه‌ای نزدش آوردند. او «حجرالاسود» را با دست خود برداشت و در میان آن پارچه نهاد، آنگاه گفت: هر یک از بزرگان قبایل، گوشه‌ای از این پارچه را به دست بگیرد و از زمین بلند کند. بزرگان قبایل به دستورش عمل کردند و اطراف پارچه را گرفتند تا راستای جای سنگ بلند کردند. سپس خود او نزدیک آمد، سنگ را از میان پارچه برداشت و در جای خود نهاد. و بدین‌ترتیب نزاع خاتمه یافت.

گوستاو لوبون / تمدن اسلام و عرب
فخر داعی گیلانی
انتشارات علمی
صفحه ۱۱۵

***

هر جا قفل بزرگ نهند گوهر نفیس است

فرمود اینکه می‌گویند در نفس آدمی شری است که در حیوانات و سِباع نیست، نه از آن رو است که آدمی از ایشان بدتر است؛ از آن رو است که آن خوی بد و شر نفس و شومی‌هایی که در آدم است، بر حسب گوهر خفی است که در اوست، که این اخلاق و شومی‌ها و شر، حجاب آن گوهر شده است؛ چندان که گوهر، نفیس‌تر و عظیم‌تر و شریف‌تر، حجاب او بیشتر. پس شومی و شر و اخلاق بد سبب حجاب آن گوهر بوده است و رفع این حجب ممکن نشود الا به مجاهدات بسیار، و مجاهده‌ها به انواع است. اعظم مجاهدات آمیختن است با یارانی که روی به حق آورده‌اند و از این عالم اعراض کرده‌اند. هیچ مجاهده‌ای سخت‌تر از این نیست که با یاران صالح نشیند که دیدن ایشان، گدازش و افنای آن نفس است. و از این است که می‌گویند: چون مار، ۴۰ سال آدمی نبیند اژدها شود، یعنی که کسی را نمی‌بیند که سبب گدازش شر و شومی او شود. هر جا که قفل بزرگ نهند، دال بر آن است که آنجا چیزی نفیس و ثمین هست، و اینکه هر جا حجاب بزرگ، گوهر بهتر؛ چنانکه مار بر سر گنج است. تو زشتی مار را مبین، نفایس گنج را ببین.

جلال‌الدین محمد مولوی / فیه ما فیه
بدیع‌الزمان فروزانفر - صفحه ۲۷۲

***

مهندس آلمانی چه می‌داند دست با وضو یعنی چه؟

مهندس و کارگر آلمانی چه می‌داند هیات امام حسین و بیمه ابوالفضل و بیمه جون و دست با وضو یعنی چه. ماشین‌هام را صفر می‌فرستم پیش درویش‌مکانیک، تا پیچ‌شان را باز کند و دوباره با وضو ببندد، با نفس حقش سفت کند پیچ‌ها را از سر... از کارخانه آلمانی‌اش بپرسی هیچ خاصیتی ندارد این کار اما وسط جاده و بیابان، بچه‌های گاراژ قیدار خاصیتش را بخواهند یا نخواهند، می‌فهمند... اتول هم باید موتورش صدای «هو یا علی مدد» بدهد و چرخش به عشق بچرخد... گرفتی؟

رضا امیرخانی / قیدار
(چاپ دوازدهم، تهران: نشر افق، ۱۳۹۵)
صفحه ۴۲

روزنامه سیاسی، فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی
صاحب‌امتیاز و مدیرمسؤول: محمد آخوندی
مدیرعامل: رضا شکیبایی
سردبیر: سید عابدین نورالدینی

نشانی: خیابان انقلاب اسلامی، بین حافظ و خیابان ولیعصر(عج)، کوچه سعید، پلاک ۹
روابط عمومی: ۶۶۴۱۳۷۹۲ تلفن: ۶۶۴۱۳۷۸۳ نمابر: ۶۶۴۱۴۱۳۷
پیامرسان: vatanemrooz@ پست الکترونیک: info@vatanemrooz.ir
چاپ: موسسه جام‌جم برتر برنا توزیع: نشر گستر امروز: ۶۱۹۳۳۰۰۰

وطن امروز

حضرت امام حسین(ع):
هر کس حق معبودیت خدا را به جا آورد، خداوند بیش از حد انتظار و کفایتش به او عطا می‌کند.

نگاهی به سیر بازتاب شخصیت زنان در سینمای ایران از آغاز تا امروز

از هوسرانی تا کرامت زن

یکی از مهم‌ترین معیارهای بررسی زیبایی‌شناختی و محتوایی هنر، خصوصاً در هنرهایی که به بازتاب مستقیم‌تر زندگی انسان‌ها می‌پردازند، نسبت افراد و جریان‌ها، فرهنگ‌ها و دوره‌های مختلف تاریخی با زنان است. هنر فیلمسازی که معمولاً به ۲ شاخه سینما و سریال تقسیم می‌شود، در نوع عامه‌پسند خود ۲ نسبت کاملا متضاد با موضوع زنان داشت. عامه‌پسندهای سینما برای مخاطبان مرد ساخته می‌شدند و عامه‌پسندهای تلویزیون برای مخاطبان زن. سینمای عامه‌پسند به شکل واضحی دقیقاً به دلیل سیاست‌گریزی عمدی‌اش کارکرد سیاسی پیدا می‌کند؛ یعنی دور نگه داشتن مخاطب از پیگیری دغدغه‌هایش. سینمای ایران تا مدت‌ها درگیر چنین فضایی بود و البته تمام کشورهای دنیا بخشی از فضای فرهنگی‌شان چنین است اما نکته اینجاست که در آن دوره برای سینمای ایران اجازه بروز و ظهور انواع دیگر فیلمسازی وجود نداشت. یعنی تنها چیزی که در پیشخوان قرار می‌گرفت، یک سینمای مردانه دغدغه‌گریز و مخدر بود. پس از آن رفته‌رفته تصویر زن‌ها در سینمای ایران بازتاب یافت اما این بازتاب هم مراحل متعددی را طی کرد. در ادامه از چشم‌انداز نوع نمایش تصویر زنان، مروری بر تاریخ سینمای ایران انجام شده و تحولات دوره‌های گوناگون مورد اشاره قرار می‌گیرد.

■ **سینما برای مردان**

چند سال بعد از اختراع سینما، مظفرالدین شاه قاجار یک دوربین سینماتوگراف را با خود از فرنگ به ایران آورد و کسانی که به عبث می‌خواهند برای سینمای ایران سابقه‌تراشی کنند، تاریخ سینمای ایران را به قدمت تاریخ ورود همان دوربین در نظر می‌گیرند. این قطعاً درست نیست و تا چند دهه بعد هم به رغم تلاش‌های جسته و گریخته و ریز و درشتی که شد، چیزی که بتوان آن را به واقع سینمای ایران نامید به وجود نیامده بود. در حقیقت سینمای ایران از ۱۳۲۷ جدی شد؛ با تلاش‌های اسماعیل کوشان که ابتدا چند فیلم خارجی را در ایران دوبله کرد و وقتی دید مردم از تماشای فیلم‌ها به زبان فارسی استقبال می‌کنند، تصمیم گرفت فیلم فارسی بسازد. باید دقت کرد که سینمای ایران در دوره خلأ قدرت مرکزی توانست شکل بگیرد؛ چه اینکه در فاصله بین سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ که به آن فترت می‌گویند، محمدرضا پهلوی اقتدار کمی داشت. بعد از سال ۳۲ سینمای ایران توانست به کارش ادامه بدهد اما محتوایی که قرار بود به آن پرداخته شود، بسیار محدود و کنترل شده بود. فرخ غفاری که سازنده نخستین فیلم روشنفکری سینمای ایران به نام «جنوب شهر» بود، به قدری فیلمش سانسور شد که دیگر حاضر نشد نامش را پای آن بگذارد و البته از آنجا که رژیم پهلوی مورد حمایت غرب بود و اپوزیسیون آن توسط جوامع غربی تبدیل به اسطوره نمی‌شدند، ۲ سال بعد همان فرخ غفاری ناچار شد تسلیم شود و فیلمی بسازد به نام «عروس کدومه؟» که حتی از نام آن مشخص است به چه نوع سینمایی تعلق داشت. چیزی که در دهه ۳۰ و پس از آن در دهه ۴۰ مجاز شمرده می‌شد، سبکی از فیلمسازی بود که به فیلمفارسی شهرت یافت و اگرچه بی‌بندوباری و مسائلی از این دست در آن تا حدودی آزاد بود اما به لحاظ سیاسی و اجتماعی وارد حوزه‌های چالش‌برانگیز نمی‌شد. در حقیقت در آن دهه‌ها تا حدودی می‌شد گفت سینما رفتن یک خلاف کم‌خطر برای جوان‌های کنجکاو بود که به طور کامل به سنت‌ها و ارزش‌های بومی و دینی پشت نکرده بودند اما سینما را به عنوان یک خبط استثنا در نظر می‌گرفتند.

فیلمفارسی عمیقاً لحنی مردانه داشت و مخاطب آن هم مردهای عمدتاً جوان جامعه بودند. داستان تکرارشونده پسر فقیری که یک دختر ثروتمند عاشقش می‌شود و او را خوشبخت می‌کند، کاملا نشان می‌دهد که آن سینما رویاپروری مردانه را نشانه گرفته بود وگرنه مثل قصه‌های عامه‌پسند قدیم که در آنها دختری روستایی، لب چشمه می‌رفت و شاهزاده‌ای با اسب سپید می‌آمد و عاشقش می‌شد، حالا هم با داستان‌هایی مواجه بودیم که رویاپردازی زنانه را در خود جای داده باشند. فیلمفارسی تا اواخر دهه ۴۰ کمی اخلاق‌مدارتر بود چون جامعه آمادگی پذیرش بعضی هنجارشکنی‌ها را نشان نمی‌داد اما در آثار همان دوره هم زن، غیر از پل رسیدن به ثروت پدرش، یک ابژه جنسی برای مردان بود.

■ **رایحه‌ای در جهنم فیلمفارسی**

در آخرین سال دهه ۴۰ «قیصر» و «گاو» از مسعود کیمیایی و داریوش مهرجویی اکران شدند که این را آغاز موج نو نامیده‌اند. «گاو» به موضوع «از خود بیگانگی» می‌پرداخت و آن هم اساساً فیلمی مردانه بود؛ البته نه به این معنا که زن را ابژه جنسی یا هر وسیله دیگری قرار دهد، بلکه زن‌ها در آن فیلم اساساً نقش خاصی نداشتند اما «قیصر» برای نخستین بار نگاه دیگر به زن را در محوریت قرار داد. زن، این بار نه ابژه جنسی بود نه وسیله رسیدن به ثروت مردی دیگر. زن این بار «ناموس» بود؛ چیزی که مرد برای حفظ حرمتش یا دفاع از شأن آن باید حتی حاضر می‌شد جان بدهد. قیصر اگرچه زن را در سینمای ایران از حالت انفعال بیرون نیاورد، لااقل معنای کلیشه‌ای آن را شکست. موج نو تا سال ۵۳ و نهایتاً ۵۴ دوام آورد و رژیم پهلوی سانسور را به حدی گسترش داد که روند این جریان متوقف شد. فیلمفارسی از اینجا به‌بعد یکه‌تاز صحنه شد اما از فرط تکرار کلیشه‌های خودش، دیگر هیچ جذابیتی برای مخاطبان نداشت. کار به جایی رسید که حتی یک بار یک فیلمساز به فاصله ۲ سال، فیلمی از خودش را عیناً کپی کرد و حتی نام آن را تغییر نداد. جریان فیلمفارسی که دیگر هیچ پیشنهاد جدیدی نداشت تا در پیشخوان مخاطبان بگذارد، مرتب دوز مسائل غیراخلاقی را بالاتر می‌برد تا لااقل بتواند با توسل به غرایز مردانه، بخشی از مخاطبان را جذب کند. مرور نام بعضی فیلم‌های آن دوره، حتی بدون اینکه آن فیلم‌ها دیده شوند، بخوبی نشان می‌دهد سینمای ایران با چه وضعیتی روبه‌رو بوده است؛ فیلم‌هایی مثل «رختخواب سه‌نفره»، «یک چمدان سکس»، «شوهر جونم عاشق شده» و امثال آن.

پوستر تعداد بسیار بالایی از این فیلم‌ها هم به قدری برهنگی و صحنه‌های جنسی فاحش داشت که ۵۰ سال پس از آن روزها، همین حالا نمی‌توان بسیاری از آنها را در پلتفرم‌های غربی هم بارگذاری کرد و قوانین اروپایی و آمریکایی مجوز چنین چیزی را نمی‌دهند. به طور طبیعی مخاطب سینما قصه می‌خواهد، فضاسازی می‌خواهد، بازی‌های خوب می‌خواهد، کارگردانی مناسب، میزانسن‌های چشم‌نواز و صحنه‌های شگفت‌انگیز و غافلگیرکننده یا عمیق و موسیقی‌های بانفوذ. تهیه‌کنندگان فیلمفارسی که هیچ‌کدام اینها را نداشتند، فکر می‌کردند با بالاتر بردن دوز مسائل جنسی، می‌شد جای خالی تمام عناصر سینمایی را پر کرد. در این شرایط فیلم‌های خارجی، خصوصاً فیلم‌های آمریکایی بر سینمای ایران مسلط شدند و فیلمسازی ایران در سال ۵۶ به ورشکستگی مطلق دچار شد. در میان تمام کارگردان‌های سینمای داستانی قبل از انقلاب، تنها نام یک زن به چشم می‌خورد.

■ **فیلمسازی زنان در دوره پهلوی**

اولین زن فیلمساز ایرانی قدرت‌الزمان فرودست، همسر کارگردان معروف آن دوران اسماعیل ریاحی است که سال ۱۳۳۵ نامش به عنوان کارگردان در تیتراژ فیلم «مرجان» ثبت شد. قدرت‌الزمان فرودست بعدها با نام هنری «شهلا ریاحی» و به‌عنوان هنرپیشه برای مخاطبان سینما و تلویزیون جا افتاد. «مرجان» فیلمی از همان تبار فیلمفارسی‌های دوران خودش بود که جنسیت زنانه کسی که به‌عنوان سازنده آن معرفی شده بود، هیچ ویژگی خاصی به فیلم نداد و شاید هم به همین دلیل شهلا ریاحی بعد از «مرجان» فیلم دیگری نساخت و تمام‌وقتش را صرف بازیگری کرد. در حقیقت «مرجان» بیشتر از آنکه فیلم شهلا ریاحی باشد، فیلم اسماعیل ریاحی بود.

البته سینمای ایران در آن دوره یک فیلم مستند هم داشت به نام «خانه سیاه است» به کارگردانی فروغ فرخزاد اما درباره آن فیلم هم بنا به بسیاری از ارجاعات موثق می‌توان فهمید نقش ابراهیم گلستان در ساخته شدن فیلم بسیار پررنگ‌تر از کارگردانی است که نامش در تیتراژ درج شده و فروغ فرخزاد را امروز همه به عنوان شاعر می‌شناسند، نه فیلمساز.

هر چقدر هم بخواهیم درباره سینمای قبل از انقلاب منصف باشیم، به هر حال باید اعتراف کرد زن در آن موجودیتی مستقل و انسانی ندارد و بیشتر یک شیئ است که در بهترین حالت ممکن است شیئی ارزشمند باشد. شاید گفته شود این قضیه به سیاست‌های فرهنگی رژیم قبل برنمی‌گردد و اقتضای جامعه ایران در آن دوران همین بود اما وقتی می‌بینیم پس از پیروزی انقلاب اسلامی و به فاصله چند سال، چه تحولی در نوع حضور زنان در قصه‌های ایرانی دیده شد و حتی چه تعدادی از زنان ایرانی توانستند به عنوان کارگردان وارد صحنه شوند، دیگر نمی‌توان آن‌طور فکر کرد. زن در سینمای پس از انقلاب شخصیت پیدا کرد و حتی نقش اول بسیاری از فیلم‌ها زن بود و مردان در حاشیه‌اش قرار می‌گرفتند. مرضیه برومند، پوران درخشنده، رخشان بنی‌اعتماد، فریال بهزاد، تهمینه میلانی و چندین زن دیگر در دهه ۶۰ به جرگه فیلمسازان ایرانی پیوستند و حتی از جشنواره فجر جوایزی گرفتند یا می‌توان اشاره کرد که در بعضی سال‌ها، این جشنواره بخش ویژه‌ای را به فیلمسازان زنش اختصاص می‌داد؛ یعنی حضور فیلمسازان زن تا حدی بالا رفته بود که امکان چنین کاری وجود داشت. دوره قبل از انقلاب کارگردان شدن یک زن به قدری اتفاق نادری بود که معمولاً به تنها مستند فروغ فرخزاد هم اشاره می‌شود اما واقعیت این است که هیچ‌کس نمی‌تواند تعداد زنانی را که در دوره بعد از انقلاب کارگردان فیلم کوتاه یا مستند بوده‌اند بشمارد. این سوای از زنانی است که بلافاصله بعد از انقلاب وارد فعالیت‌هایی مثل نویسندگی، تدوین یا حتی تهیه‌کنندگی و فیلمبرداری سینما شدند و کارگردانی سریال‌های تلویزیونی را هم به عهده گرفتند. البته مساله اصلی تعداد فیلمسازان زن نیست، بلکه صدا پیدا کردن زنان در سینمای پس از دوره پهلوی است. با وقوع انقلاب، از جایی به‌بعد نگاه زنانه به جهان هم وارد ادبیات سینمای ایران شد که نشانگر تغییر نگاه فرهنگی است.

■ **در قاب فیلمسازان مرد**

اگر سینمای ایران در نسبت با موضوع زنان، در ۲ دوره پیش و پس از انقلاب با هم مقایسه شوند، در نگاه نخست ممکن است این نکته جلب توجه کند که در آن دوره پوشش زنان تا حد نمایش برهنگی آزاد بود و در دوره دیگر محدود شده است اما اولاً باید قضاوت کرد کدام یک به واقع ارزش است؛ شخصیت دادن به زن و بیرون آوردنش از حاشیه یا عدم محدودیت‌هایی به آن شکل؟ ثانیاً می‌توان پرسید اینکه زنان اجازه رقصیدن و برهنگی داشتند، در حقیقت هدیه‌ای بود که به مردهای بی‌بندوبار داده می‌شد یا خود زن‌ها؟

اینها به نظر نکاتی ساده و بدیهی می‌رسند اما به طرز تأسف‌باری به دلیل جنجال‌ها و موج هیاهویی که علیه سینما و به طور کل ساختار فرهنگی پس از انقلاب به راه افتاده، بسیاری اوقات از نظر دور می‌مانند. به هر حال گذشته از این دست بحث‌ها، می‌توان درباره اینکه تصویر زنان چه در دوره پیش از انقلاب و چه پس از آن، از وقتی در سینمای پس از انقلاب ایران توانست نمود بیشتری پیدا کند، در چه اشکالی ظاهر شد و چه سویه‌هایی داشت.

در دهه اول پس از انقلاب، ابتدا نقش‌ها و الگوهای پیشین درباره زنان متوقف شد اما به رغم تلاش‌هایی که برای ارائه یک تصویر جدید انجام شد، این تصویر هنوز شکل نهایی خود را پیدا نکرده بود. در این دهه برخی فیلمسازان نسل جدید که پا به عرصه گذاشتند، زن بودند و همان‌ها در شکل‌گیری بخشی از این تصویر موثر واقع شدند.

در ادامه، غیر از فیلمسازان زن سینمای ایران، بسیاری از مردها هم به سمت ساخت فیلم‌های زنانه رفتند. داریوش مهرجویی با سه‌گانه «بانو»، «لیلا» و «پری» یکی از مهم‌ترین چهره‌ها در این زمینه است و رسول صدرعاملی در سه‌گانه «دختری با کفش‌های کتانی»، «من ترانه ۱۵ سال دارم» و «دیشب باباتو دیدم آیدا» سراغ جهان دختران نوجوان رفت. او سال‌ها بعد با «سال دوم دانشکده من» و با فاصله‌ای چند ساله در «زیبا صدایم کن» باز هم به همین فضا برگشت و پیش از اینها و در میانه‌اش هم بارها زنان را در کانون داستان‌هایش قرار داد. از این نمونه‌ها که فیلمسازان مرد سراغ موضوعات زنانه رفته باشند، در سینمای ایران زیاد می‌توان سراغ گرفت و حتی کارگردان‌هایی که در فیلم‌های‌شان عمدتاً فضایی مردانه می‌ساختند، مثل ابراهیم حاتمی‌کیا و حمید نعمت‌الله هم در فیلم‌هایی از قبیل «دعوت» و «رگ خواب» وارد فضای زنانه شدند. سینمای دفاع‌مقدس هم بارها به طور طبیعی و خودجوش به نقش زنان در این زمینه توجه ویژه کرد. به طور مثال رسول ملاقلی‌پور در آثاری مثل «نجات‌یافتگان»، «هیوا» و «میم مثل مادر» چنین کرد. در نقطه مقابل کمتر فیلمساز زنی را می‌توان سراغ گرفت که فیلمی با محوریت مردان بسازد یا یک مرد را قهرمان قصه‌اش قرار بدهد.

■ **آنچه واقعیت دارد و آنچه از ما نشان می‌دهند**

سینمای ایران مسیر طبیعی خود را درباره بازتاب تصویر زنان تا دهه ۹۰ شمسی با تمام نقاط قوت و ضعفش ادامه داد اما از آنجا به‌بعد یک متغیر بسیار موثر دیگر وارد صحنه شد تا یکی از اصلی‌ترین برگ برنده‌های نظام سیاسی جدید ایران، یعنی هویت‌بخشی به زن‌ها را مخدوش کند. جشنواره‌های غربی و خصوصاً اروپایی‌ها که تا پیش از آن روی نمایش تصویری عقب‌مانده و توسعه‌نیافته از ایران تمرکز داشتند، با ورود به عصر ارتباطات و بی‌اثر شدن چنین وانمایی‌هایی، حرکت خود را عمیق‌تر کرده و سفارشات خود را به سمت نوع نمایش تصویر زن در جامعه ایران سوق دادند. آنها از فیلمسازانی که سودای حضور در این جشنواره‌ها را داشتند، می‌خواستند ایران را به طور ذاتی و سنتی جامعه‌ای ضدزن نشان دهند که باورهای کهن و قوانین حقوقی‌اش این‌چنین‌اند. با توجه به همین موج جدید، تعدادی از فیلم‌های کم‌مخاطب یا زیرزمینی با این درونمایه‌ها تولید شدند و در بعضی آثار مشهورتر هم می‌شد این فضاسازی‌ها را دید. یک شمای کلی از نوع بازتاب تصویر زنان در سینمای ایران به شرح ذیل است. باید توجه داشت که وزن تمام این دوره‌ها که در ادامه می‌آید، به لحاظ ضریب نفوذ سینما در جامعه ایران یکسان نیست. مثلاً اوایل قرن چهاردهم شمسی تعداد فیلم‌ها بسیار کم است و میانگین مخاطبان هر فیلم هم عدد ناچیزی است اما در دوره‌های دیگر، این نسبت‌ها متفاوت است. از همین رو آنچه در ادامه می‌آید صرفاً بررسی روندهاست نه میزانی که به این روندها اهمیت داده شد و نه مقدار تاثیرگذاری‌شان.

اگر نخستین فیلم‌هایی را که مشخصا برای مخاطبان ایرانی و به نام سینمای ایران ساخته شد مبدا بررسی قرار دهیم، باید شروع جریان را به سال ۱۳۰۹ برگرداند. از آن تاریخ به این‌سو، زنان در موقعیت‌های شغلی متفاوت برای اهداف متفاوت، همچون ترویج کشف حجاب (۱۳۲۶-۱۳۰۹)؛ برای اهداف اقتصادی در نقش‌های خواننده در کافه و کاباره، نظافتچی، مستخدم، کلفت و رقاصه (۱۳۳۸-۱۳۲۷)؛ برای ارائه پرسوناژهایی آسیب‌دیده، روسپی و... (۱۳۴۸-۱۳۳۹)؛ به عنوان ضدقهرمان و ناتوان از کنشگری (۱۳۵۷-۱۳۴۹) و بیشتر دارای نقش‌های خانگی (۱۳۷۵- ۱۳۵۸) بازنمایی شده‌اند. از میانه‌های دهه ۷۰ نقش‌های کنشگرانه زنان بیشتر شد و از اوایل دهه ۹۰، مدل‌های جشنواره‌پسند وارد سینمای ایران شد. مطالعات نشان می‌دهد در دوره پس از انقلاب از نظر تصویر اقتصادی حدود ۷۰ درصد زنان از طبقه متوسط و بالای جامعه بوده‌اند، تقریبا یک‌سوم زنان شاغل و حدود ۴۰ درصد آنها دارای استقلال مالی بوده‌اند. به لحاظ تصویر فرهنگی حدود ۷۰ درصد زنان دارای تحصیلات متوسطه و عالی بوده‌اند. در اغلب موارد مصرف کالاهای فرهنگی به چشم می‌آید و از نظر تصویر سیاسی و اجتماعی، زنان ایرانی هنوز در حداقل میزان مشارکت به نمایش درآمده‌اند.

در شبکه‌های اجتماعی
@vatanemrooz