

جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۱۱، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۸

از مادرانگی همچون اسطوره تا بحران مادرانگی خوانشی نشانه‌شناختی بر بازنمایی مادرانگی در سینمای ایران پس از انقلاب کمال خالق پناه^{۱*}، فاطمه میرزاوندیان^۲، مبین رحیمی^۳

چکیده

هدف از این نوشتار بررسی برساخت مادرانگی، با توجه به ساختار ایدئولوژیک فیلم‌های منتخب در سینمای ایران پس از انقلاب است. پرسش بنیادین این مقاله پرسش از بازنمایی مضمون مادری است. برای بررسی این موضوع، منظومه‌ای از مقوله‌های مطالعات جامعه‌شناختی زنان در زمینه بازنمایی مادرانگی همچون مادری، مادرانگی، غریزه مادرانگی، تجربه مادرانگی، مادرانگی متکثر و اسطوره‌ای را به وام گرفته‌ایم. ایده نظری مقاله این است که سینما در ایران، مادرانگی را به مثابه یک تقابل برساختی به تصویر می‌کشد. در ادامه کار با استفاده از روش نشانه‌شناسی انتقادی جان فیسک، فیلم‌های «مادر»، «مهر مادری»، «دعوت»، «گیلان» و «من مادر هستم» بررسی شده‌اند. خوانش نشانه‌شناختی این فیلم‌ها، حکایت از این دارد که سینمای ایران تحول مادرانگی را از اسطوره مادرانگی تا بحران مادرانگی بازنمایی می‌کند و در این زمینه مادرانگی را همچون نشانه‌ای در حال تحول که معنای آن در ارتباط با امور بیرونی و نه درونی زنان همچون مردسالاری، اسطوره‌های فرهنگی، طبقاتی و طرد شدن است، برمی‌سازد.

واژگان کلیدی: تجربه مادری، مادرانگی، نشانه‌شناسی انتقادی، بحران مادرانگی.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۱/۲۷

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۶/۲۶

۱. استادیار گروه جامعه‌شناسی دانشگاه کردستان (نویسنده مسئول).
Email: kkhaleghpanah@yahoo.com
۲. کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی دانشگاه کردستان.
Email: mirzavandian@yahoo.com
۳. کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی دانشگاه کردستان.
Email: mobinrahimi71@yahoo.com

بیان مسئله

مادرانگی نقشی نمادین، عینی، مختص، انتسابی و اسطوره‌ای زنان است که هم زندگی شخصی و اجتماعی آن‌ها را تحت سیطره خود قرار می‌دهد و هم هویت جنسیتی را برمی‌سازد. توجه به مادرانگی پس از زنانگی، مهمترین بحث کنونی جامعه زنان است، چراکه مادرانگی وابسته به عوامل اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و اقتصادی؛ خصوصیات متفاوتی به خود می‌گیرد و مهم‌ترین عامل این بازتعریف، انعکاس تغییرات رخ داده در نقش‌ها و شرایط اجتماعی زنان است تا جایی که این مسئله به جایگاه آنان در جامعه مدرن و به تبع در طول تاریخ مربوط می‌شود. در این لحظه اجتماعی است که بازنمایی‌های سینمایی در رابطه با صورت‌بندی مفهوم مادرانگی، خوانشی مضاعف را به ما عرضه می‌کند. بنابراین با اعتقاد به اینکه «فیلم‌ها ظرفیت انعکاس و نفوذ اجتماعی دارند، سینما یک منبع اطلاعات در مورد نگرش به مادر در جامعه است» (میراپاسکوی، ۱۹۹۸: ۶۱).

در نوشتار حاضر سعی بر این است که برای دست یافتن به برساخت مادرانگی، به سینما رجوع کنیم. اینکه بازنمایی مادرانگی در فیلم‌های ایران پس از انقلاب، چگونه است؟ میانجی‌های مضمونی و زمینه‌ای در بازنمایی مادرانگی با توجه به آثار سینمای پس از انقلاب چیست؟ در بحبوه مناقشات نظری بر سر اجتماعی یا زیستی بودن مادرانگی، ایده نظری نوشتار حاضر این است که مادرانگی یک مفهوم ثابت نیست که در زمان‌ها و مکان‌های مختلف به صورتی تثبیت شده عینیت یابد؛ بلکه مادرانگی امری است فرهنگی که توسط عوامل مختلف اجتماعی - تاریخی برساخت می‌شود؛ و سینما نیز در این میان یکی از این عوامل است.

در خصوص سینمای مادرانه می‌توان به پژوهش‌های زیر اشاره کرد. مقاله اعظم راودراد (۱۳۸۰) با عنوان «تغییرات نقش زن در سینمای ایران»، مقاله سهیلا صادقی فسایی (۱۳۸۴) با عنوان «چالش فمینیسم با مادری»، پایان‌نامه نسرين دادجویی (۱۳۹۰) با عنوان «بازنمایی زن به‌عنوان مادر در فیلم‌های عامه‌پسند بالیوودی»، کار ولین میراپاسکوی و همکارانش (۱۹۹۸) با عنوان «بازنمایی مادر در سینمای استرالیا در سال‌های ۱۹۰۰ تا ۱۹۸۸»، و در نهایت اثر کاترینالارمینکو (۲۰۱۲) با عنوان «بازنمایی رابطه مادر و دختر در سینمای روسیه». پژوهش حاضر در همین راستا به مطالعه انتقادی بازنمایی مادری می‌پردازد. ویژگی این مقاله اشاره به دگردیسی مادرانگی در فرایند تاریخی جامعه ایران به میانجی سینما و مفروضه روشی درهم‌تنیدگی سینما و دگرگونی اجتماعی و برساخت مادرانگی است.

چارچوب نظری

«جنیست عامل مهمی است که به وسیله آن قدرت بین افراد تقسیم می‌شود» (هولمز، ۱۳۸۹: ۲۷). بر اساس این مفروضه نظری تمایزات بین زن و مرد محصول جامعه‌اند، جنسیت آموخته

می‌شود و نابرابری‌های جنسیتی همچنان باقی خواهند ماند. جنسیت یک امر زیست‌شناختی نیست، بلکه امری اجتماعی، تاریخی و فرهنگی است. به عبارتی دیگر، جنسیت محصول فرهنگ و متن‌های اجتماعی است. بر این اساس در مضمون مناقشه گرایش‌های مختلف فمینیستی و اجتماعی چندین مقوله اساسی وجود دارد که پایه و بنیان بررسی مادرانگی را تشکیل می‌دهند. به بیانی دیگر، مادرانگی امری است عینی و اجتماعی که در تمام جوامع توسط مفاهیم و صفاتی که به آن نسبت داده یا از آن زوده می‌شود تعریف می‌گردد و هویت خود را در بستر جامعه بر ساخت می‌کند. بدین گونه تکثر مادربودگی که خود از مقولات اساسی مادرانگی است، محصول مقوله‌بندی نظری در مفهوم مادرانگی و زنانگی است. در ادامه به بحث مختصر مفهوم‌سازی‌ها از مادرانگی و مادری می‌پردازیم.

مادر، مادرانگی و مادری میانجی

بر اساس تمایز مفهوم جنس و جنسیت به نظر فمینیست‌ها بین مادر و مادرانگی تمایز وجود دارد؛ همانگونه که زن‌بودگی همان زنانگی نیست. مادر در نگاه زیست‌شناسی به وجود زنی که قابلیت باروری دارد و صاحب فرزند شده است گفته می‌شود. مادرانگی اما مفهومی اجتماعی - فرهنگی است و شامل تمام ویژگی‌هایی است که جامعه از مفهوم مادر در حافظه اجتماعی خود دارد (گرینلی،^۱ ۲۰۱۴: ۱۲۰).

مادرانگی در رویکردهای معاصر، نمودی از ارتباطات است که در فضای تاریخی، اجتماعی، اقتصادی و حتی نژادی قابل تغییر است. در مطالعات فرهنگی و اجتماعی مفهوم‌سازی‌های متعددی از مادری و مادرانگی وجود دارد که در ادامه به آنها اشاره می‌کنیم: مادری همچون بر ساخت یا غریزه، مادری متکثر، و مسئله بازتولید مادرانگی (تانگ، ۱۳۸۷: ۱۵۰-۱۵۴).

مادرانگی؛ بر ساخت یا غریزه

فایرستون در کتاب «دیالکتیک جنس» بر این نکته پافشاری می‌کند که تفاوت میان دو جنس و رفتارهای وابسته به آنها، به نوعی حاصل فرهنگ در یک جامعه است. جنبش زنان نه فقط درگیر مبارزه‌ای ملموس درباره حقوق و فرصت‌های برابر برای زنان است، بلکه در مناقشه‌ای نمادین بر سر تعریف زنانگی - و تلویحا - مردانگی هم درگیر شده است. اکنون در دیگر جنبش‌های اجتماعی جدید هم می‌توان رد پای این سیاست «دولبه‌ای» را پیدا کرد (فایرستون، ۱۹۷۱: ۱۵۷-۱۵۶).

1. Greenlee

او معتقد بود که ستم بر زنان منشأ زیست‌شناختی دارد و به این نتیجه رسید که آزادسازی زنان مستلزم انقلابی زیست‌شناختی است. در نظر او رهایی زنان منوط به محو کردن نقش‌های تفکیک‌شده تولیدمثلی و تولیدی برای زنان و مردان و غلبه بر تمامی مناسبات و ساختارها و نظراتی است که همواره جامعه انسانی را به فرادست/ فرودست تقسیم کرده‌اند. هرگاه زنان و مردان در نمایش تولیدمثل بازیگر نقش‌هایی ماهیتاً متفاوت نباشند، امکان محو تمامی نقش‌های جنسی فراهم خواهد شد. در نگاه او منشأ فرودست‌بودگی زنان به «بارداری، زایمان و شیردهی» برمی‌گردد؛ به‌گونه‌ای که این عوامل باعث «ستم‌پذیری زنان» می‌شود (فریدمن، ۱۳۸۱: ۱۱۰). فایرستون ریشه فرودستی زنان را در این می‌داند که طبیعت، قابلیت و ظرفیت پرورش و رشد جنین را در جسم او قرار داده است. او باروری را وضعیت غیرانسانی و مادری را ضدآزادی زنان ارزیابی می‌کند (هام و گمبل، ۱۳۸۹: ۲۹۱-۲۹۰).

فایرستون در تبیین پدیده فراگیر تقسیم کار جنسیتی، با الهام از نظریه طبقات اجتماعی مارکس، نظریه‌ای ارائه داده است که بر حسب آن، «زیست‌شناسی تولیدمثل موجب شکل‌گیری طبقات جنسی در جوامع شده است» (والز، ۲۰۰۷: ۹). به بیانی دیگر نوعی وابستگی متقابل بین مادر و فرزند در هر جامعه وجود داشته است که تفاوت بین دو جنس از نظر تولید مثل طبیعی، مستقیماً به اولین تقسیم کار در آغاز طبقاتی شدن جوامع شده است. در نهایت فایرستون به این نتیجه می‌رسد که حمایت و استفاده از زیست‌شناسی تولیدمثل به‌عنوان یک نهاد، به لحاظ سیاسی خطرناک است، چراکه موجب سرکوب زنان می‌شود. لذا وی به زنان توصیه می‌کند که تولیدمثل خود را کنترل کنند.

اما در سوی دیگر طیف مباحث مادرانگی، آدرین ریچ^۱ بود که موضوع مادرانگی را به‌عنوان مسئله‌ای واقعی در کتابش مطرح کرد و مادری را به دغدغه بسیاری از فمینیست‌ها و نظریه‌پردازان دوران خود مبدل ساخت. در نظر ریچ مردان به قوای باروری زنان حسد می‌ورزند و از آن هراس دارند. زنان از قدرتی منحصربه‌فرد برای آفرینش زندگی برخوردارند و هراس عمدتاً از آن جا سرچشمه می‌گیرد که «مردان قوای باروری زنان را مرموز و مهار نشدنی می‌دانند و گمان می‌کنند زنی که می‌تواند جان ببخشد حتماً قدرت بازستاندن آن را نیز دارد. از نظر ریچ این احساس که مرگ نیز به اندازه زندگی در زنان سرچشمه می‌گیرد مبنایی مادی دارد. بنابراین مردسالاری اگر خواهان دوام خود باشد «باید قدرت مادران را محدود سازد» و بدین گونه زنانگی در حصر قرار گرفت (میراپاسکوی، ۱۹۸۸: ۳۱).

ریچ بین نهاد اجتماعی مادری که شالوده کنترل مذکر و سرکوب زنان در موقعیت‌های سیاسی و اجتماعی مختلف بوده است، و تجربه مادرانگی، که چه‌بسا برای زنان لذت‌آفرین و

1. Adrain Rich

قدرت بخش است تمایز می‌گذارد. بخشی از نهاد مادری که ریچ آن را نقد می‌کند، ایدئولوژی خانواده هسته‌ای است که مردان آن را برای تضمین مالکیت خود بر زنان و فرزندانشان وضع کرده‌اند. مشکل عمده‌ای که برای زنان وجود دارد این است که نهاد و تجربه مادری با هم سازگار نیستند، به این معنی که زنان اغلب خود را با بارداری، زایمان و مادری بیگانه احساس می‌کنند. در کتاب ریچ مادرانگی به منزله تجربه، از مادرانگی به منزله نهاد جدا شده است. مادری به منزله تجربه، در بدن زن محصور است و تحت نظارت فرهنگ و زبان نیست و به‌طور مستقیم برای زنان دست یافتنی است؛ اما مادری به منزله نهاد، اطمینان می‌یابد که همه ظرفیت‌ها و همه انسان‌ها تحت کنترل مردان‌اند (ریچ، ۱۹۸۱: ۶۷). در نظر او کنترل مذکر بر زایمان و مادری، مادرانگی را به بستری ستم‌خیز برای زنان بدل کرده است؛ درحالی‌که مادرانگی خود، امری مثبت است (فریدمن، ۱۳۸۳: ۱۱۵-۱۱۴).

باز تولید مادرانگی

نانسی چودورو^۱ جامعه‌شناس آمریکایی کتابی دارد تحت عنوان «بازتولید مادری» (چودورو، ۱۹۷۸) که بازتفسیری فمینیستی از نظریه فروید است. فروید معتقد بود که علت شخصیت مستقل مردان و احساساتی بودن زنان برمی‌گردد به مفهومی تحت عنوان «غبطه». اما کتاب چودورو این تمایز را به تقسیم کار تربیت فرزندان ارجاع می‌دهد و با این تحلیل، منشأ زیستی تفاوت شخصیت زنان و مردان در نظریه فروید را به پرسش می‌کشد و معتقد به تأثیر تربیت در ایجاد تفاوت‌ها است. به همین دلیل، چودورو در بیان راهبرد رهایی از تفاوت‌های حاصل از تربیت در زنان و مردان، معتقد به نگهداری مشترک فرزندان توسط زن و مرد است تا بتوان «شخصیت‌هایی متعادل که هر دو بعد استقلال و احساسات را دارند، تربیت کرد» (مشیرزاده، ۱۳۸۳: ۱۶۲). تز محوری چودورو این است که «شخصیت جنسیتی از درون شناخت پویای روانی خانواده و به‌ویژه "روابط ابژه‌ای" که کودک با مادرش ایجاد می‌کند شکل می‌گیرد» (هام، ۱۳۸۴: ۷۶).

به نظر چودورو، در نخستین مرحله جامعه‌پذیری، کودکان هر دو جنس با مادر همانندسازی شخصی می‌کنند، ولی در ادامه پسر ناگزیر می‌شود با همانندسازی با پدر، نقش‌های مردانه را بپذیرد. طی فرایند جامعه‌پذیری، مادران پسران خود را تشویق می‌کنند که از آنان جدا شوند و به ایشان کمک می‌کنند تا هویتی مردانه را در خود بسط دهند که متکی به پدر یا جایگزین پدر است. در فرایند دشوار انفکاک پسر از مادر، او هم ابعاد زنانه خود را سرکوب می‌کند و هم می‌آموزد که زنانگی را کم‌ارزش بداند. اما همانندسازی شخصی دخترچه با مادر، می‌تواند تا تکمیل فرایند یادگیری هویت زنانه و نقش‌های وابسته به آن تداوم یابد، و

1. Nancy Chodorow

این شخصی بودن را حضور مادر در کنار دختر تضمین می‌کند. بر این اساس، «مردانی پدید می‌آیند که بیشتر انرژی خود را صرف جهان کار غیرخانوادگی می‌کنند و از پدری کردن خودداری می‌ورزند، و نیز زنانی پدید می‌آیند که انرژی خود را صرف پرورش و نگهداری از فرزندان می‌کنند» (چودورو، ۱۹۹۷: ۳۷-۳۸).

مادرانگی متکثر

مادرانگی و تجربه آن برای زنان امری ثابت، مشترک و یکدست نیست. در زندگی تمام مردم شاخص‌های مهمی وجود دارد که به مفهوم مادرانگی محتوای خاصی می‌بخشد و آن را در گفتمان نوینی درگیر می‌کند. فمینیست‌های پست‌مدرن که زنانگی را پدیده‌ای متعدد و ترکیبی می‌دانستند، امیدوار بودند که میان زنان، فمینیست‌ها و سایر جنبش‌ها اتحادی ایجاد کنند. آنان مایل بودند انزوای اجتماعات مبتنی بر هویت را از بین ببرند تا به این ترتیب تشکیل یک ائتلاف فراگیر و به لحاظ سیاسی مؤثر تسهیل شود. فمینیست‌های پست‌مدرن عنوان می‌کنند که هویت جنسیتی مرکزی بر پایه تمایلات روانی، ارزش‌های فرهنگی یا جایگاه اجتماعی مشترک وجود ندارد که زنان را به‌دقت از مردان متمایز کند.

در تبیین مادرانگی تحلیل فرایندی که به‌واسطه آن جنسیت به‌نحو اجتماعی ساخت می‌یابد اثرگذار است، لذا در بسیاری از نوشته‌های فمینیستی مشاهده می‌شود که سرکوب زنان به جهاتی به موضوع مادرانگی ربط داده می‌شود. بنابراین در این لحظه از برساخت مادرانگی است که باید با وام گرفتن از نشانه‌شناسی انتقادی، سرکوب و سکوت معرفتی در باب برساخت نابرابر مادرانگی را افشا کرد و به گفتن واداشت.

روش‌شناسی: نشانه‌شناسی انتقادی

برای استنتاج ساختارهای ایدئولوژیک و معنایی فیلم‌های مورد مطالعه، از «روش نشانه‌شناسی انتقادی» جان فیسک کمک گرفته‌ایم. طبق این روش، نشانه‌ها همواره در خدمت قدرت هستند و اساساً نقد برابر با آشکارسازی و ارتباط متقابل نشانه‌ها پنداشته می‌شود. در نگاه فیسک، رخدادهای زبانی (نظام نشانه‌ای) به‌عنوان روایتی ساده پذیرفتنی نیستند و واسازی آن یک ضرورت است. مبتنی بر این مفروضه در نظام نشانه‌ای، سعی می‌شود تا بازنمایی‌ها و برساخت‌ها اموری طبیعی جلوه داده شوند، اما این نوع از بازنمایی که محصول چیدمان نشانه‌ها است، طبیعی نیست؛ بلکه عامدانه و غیرطبیعی رمزگذاری شده است که طی فرایند تولید آن، مخاطب با مؤلف همدل می‌شود و تمام روایت‌های داستان را می‌پذیرد. نشانه‌ها این فرایند پنهان‌سازی را به‌واسطه رمزهای اجتماعی و ایدئولوژیکی سامان می‌دهند که از طریق آن

از مادرانگی همچون اسطوره تا بحران مادرانگی...

فاعل‌های اجتماعی ساخته می‌شوند (فیسک، ۲۰۱۱: ۱۵۸). بنابراین بر اساس این روش، رابطه‌ای دیالکتیکی میان متون نشانه‌گذاری شده و ساختارها وجود دارد. ساختارها، متن‌ها و نشانه‌ها را تولید می‌کنند و متن‌ها نیز در بازتولید ساختارهای اجتماعی نقش دارند. در حوزه فرهنگ این اعتراض به شکل مبارزه‌ای برای معنا تبلور می‌یابد. بنابراین فرهنگ واجد خصوصیتی ایدئولوژیک است. طبق این مفروضات نشانه‌شناختی، امکان واقعیت تثبیت شده‌ای وجود ندارد و واقعیت فقط می‌تواند از طریق زبان یا نظام‌های معانی فرهنگی ادراک شود (همان، ۱۵۶). «آگاهی هرگز محصول حقیقت یا واقعیت نیست، بلکه ناشی از فرهنگ، جامعه و تاریخ است» (فیسک، ۱۳۸۰: ۱۱۹). بنابراین فیسک در نشانه‌شناسی مورد نظرش، با کنار هم قرار دادن رمزهای اجتماعی، فنی و ایدئولوژیک یک متن، دلالت‌های ایدئولوژیک آن متن را که در عمق آن با ظرافت گنجانده شده‌اند، بیرون می‌کشد.

جدول ۱. سطوح سه‌گانه جهان اجتماعی و رمزگان متناظر با آن‌ها در «روش نشانه‌شناسی انتقادی».

رمزگان متون سینمایی	سطوح جهانی اجتماعی
رمزهای اجتماعی: مشتمل بر ظاهر، لباس، چهره پردازی، محیط، رفتار، گفتار، حرکات سر و دست، صدا و غیره.	سطح نخست: واقعیت
رمزهای فنی: مشتمل بر دوربین، نورپردازی، تدوین، موسیقی و صداپردازی که رمزهای متعارف بازنمایی را انتقال می‌دهند و رمزهای اخیر نیز بازنمایی عناصری دیگر را شکل می‌دهند از قبیل: روایت، کشمکش، شخصیت، گفتگو، زمان و مکان، انتخاب نقش‌آفرینان و غیره.	سطح دوم: بازنمایی
رمزهای ایدئولوژیک: فردگرایی، مردسالاری، نژاد، طبقه اجتماعی، مادی‌گرایی، سرمایه‌داری.	سطح سوم: ایدئولوژی

منبع: فیسک (۱۳۸۰: ۱۲۸).

رمزگان‌ها توافق و قراردادی هستند تا یک نشانه را با معنای آن مرتبط کنند. هر مزحلقه واسط میان پدیدآورنده، متن و مخاطب است و حکم عامل پیوند درونی متن را دارد. از راه همین پیوند درونی است که متون مختلف در شبکه‌ای از معانی به وجود آورنده دنیای فرهنگی ما، با یکدیگر پیوند می‌یابند (فیسک، ۱۳۸۶: ۱۲۷). در بررسی‌های فیسک، بیشترین اعتبار مربوط به رمزگان ایدئولوژیک است. رمزهای ایدئولوژیک، برآمده از هژمونی سرمایه‌داری مردسالارانه هستند که با جابه‌جا کردن نابرابری‌های طبقه‌ای و جنسیتی، مسائلی از این دست را نه تاریخی، بلکه طبیعی جلوه می‌دهند. فیسک از این سطح با نام ایدئولوژیک نام می‌برد و

معتقد است که هر متن، تصویری سرشار از معانی پنهان است که به حالتی دروغین خود را به‌عنوان واقعیت بر می‌سازد. البته باید در نظر داشت که رمزهای ایدئولوژیک، همیشه یکسان معنی نمی‌شوند، بلکه همان‌گونه که از نامشان برمی‌آید، با توجه به زمینه‌های فرهنگی و ایدئولوژیک مخاطب، تفسیر می‌شوند.

فیلم‌های مورد مطالعه

در بررسی‌های کیفی و نیز مطالعه کنونی، می‌توان از نمونه‌گیری هدفمند استفاده کرد، بدین ترتیب در این مقاله انتخاب مبتنی بر نمونه‌گیری هدفمند است. بر این اساس، فیلم‌هایی در حوزه زنان انتخاب شده‌اند که بر اساس هدف‌های تحقیق در بردارنده اطلاعاتی غنی در باب مادر و با مضمون اصلی مادرانگی باشند؛ یعنی انتخاب مواردی که امکان مطالعه عمیق را در زمینه موضوع مورد پژوهش فراهم می‌کند. در این حوزه به حجم نمونه توجه نمی‌شود، بلکه نمونه‌ها باید به‌گونه‌ای انتخاب شوند که بیشترین اطلاعات را برای تبیین مسئله مورد پژوهش داشته باشند (میرزایی، ۱۳۹۵: ۵۳۷). بر این اساس، در این پژوهش از بین سینمای مادرانگی؛ فیلم‌های «مادر» (علی حاتمی، ۱۳۶۸)، «مهر مادری» (کمال تبریزی، ۱۳۷۶)، «گیلان» (رخشان بنی‌اعتماد، ۱۳۸۳)، «دعوت» (ابراهیم حاتمی‌کیا، ۱۳۸۷) و «من مادر هستم» (فریدون جیرانی، ۱۳۹۱) انتخاب شده‌اند.

مادر: مادرانگی اسطوره‌ای

فیلم مادر ساخته علی حاتمی در مورد زن مسنی است که در سرای سالمندان زندگی می‌کند و تنها دوشنبه‌های هر هفته می‌تواند فرزندانش را ببیند. آخرین دوشنبه پس از مرگ هم‌اتاقی‌اش تصمیم می‌گیرد به خانه برگردد تا روزهای پایانی عمرش را در خانه‌اش و کنار فرزندانش که هر کدام گوشه‌ای به زندگی خود مشغول‌اند و هر کدام به‌نوعی در زندگی شکست خورده‌اند و در ارتباط با همدیگر و زندگی شخصی دچار مشکلاتی هستند، بگذراند. او همه را برای مراسم مرگ خود آماده می‌کند و با خیال راحت سفر را آغاز می‌کند.

نخستین رمزگان ایدئولوژیک فیلم، مادرانگی در جامعه ایران را به‌مثابه یک اسطوره به‌تصویر می‌کشد. مادرانگی اسطوره‌ای در فیلم به سیمای کاریزماتیک و رؤیایی مادری می‌ماند که هر لحظه زنانگی‌اش را به تعویق می‌اندازد؛ یک مادر اسطوره‌ای که در برابر زنانگی ماه‌منیر بر ساخت می‌شود. ماه‌منیر به‌عنوان نماینده زنان تجددخواه دیگر نمی‌خواهد با همسرش بماند و خواهان به دنیا آوردن کودکش نیست. مادرانگی اسطوره‌ای همواره آمیخته به سوبه‌هایی از مردسالاری نهادینه‌شده در ذهنیت زنان است؛ جایی که زنان باید به مردانشان تکیه کنند و اما ماه‌منیر

از مادرانگی همچون اسطوره تا بحران مادرانگی...

خودش را بانی زندگی فروپاشیده شده خویش می‌داند. مفصل‌بندی ایدئولوژیک نشانه‌ها، هستی اجتماعی زنان را به کدبانوی خانگی فرومی‌کاهد؛ همانگونه که محمدابراهیم از اینکه زنش دست به لباس‌هایش نمی‌زند نق می‌زند، چراکه زنش دیگر یک مادر اهلی و سر به زیر نیست. فیلم هر لحظه زنانگی مادرانه را به چالش می‌کشد و انگار که مادرانگی هاله‌ای از پیش مقدس شده است که فراسوی هر زمینه اجتماعی و تاریخی قرار دارد. فیلم (در کنار پدرسالاری، خان‌داداش‌سالاری و دایه‌سالاری که از وجوه ایدئولوژیک مادرانگی اسطوره‌ای هستند)، به گونه‌ای ایدئولوژیک به ما می‌گوید زنانی که به دنبال رؤیاهای زندگی اجتماعی خود هستند، از پیش زندگی‌شان را باخته‌اند؛ همانگونه که دختران محمدابراهیم در این مسیر شکست خوردند.

جدول ۲. سطوح جهانی اجتماعی و رمزهای اجتماعی، فنی و ایدئولوژیک فیلم «مادر»

رمزگان متون سینمایی یا تلویزیونی	سطوح جهانی اجتماعی
رمزهای اجتماعی: پوشش اصیل و سنتی زنان، زنان شاغل و مستقل، بردن سالمندان به خانه سالمندان و بیماران روانی به آسایشگاه، جایگاه مهم ازدواج دختر در آینده او، تأثیر مالکیت زنان و رفتار با شوهر، توجه به خانواده مهمترین ویژگی زنان، صداها بر اساس ویژگی‌های شخصیتی	سطح نخست: واقعیت
رمزهای فنی: دوربین به صورت نی‌شات و مدیوم شات، روایت یک‌خطی، روال آرام فیلم و چندروزه، کثرت نماها، ایهام، شخصیت کاریزماتیک مادر، شخصیت‌های متضاد، سرشار از نماهای نوستالژیک	سطح دوم: بازنمایی
رمزهای ایدئولوژیک: نقش مادر به عنوان موجودی غیرعادی، بیان خانه و مادری به صورت وحدتی ارگانیک و غیرقابل تفکیک، بازنمایی رفتار بد در قبال سالخورده‌گان و ایدئولوژی سالخوردگی به مثابه همه‌دان و صلاحیت فراانسانی، نقد خانواده هسته‌ای	سطح سوم: ایدئولوژی

نظام نشانگانی فیلم همواره مادرانگی را در امتزاجی از اساطیر زنانه به تصویر می‌کشد؛ کسی که تمام زندگی‌اش را وقف فرزندان و همسرش می‌کند و اکنون که این رسالت تاریخی را به سرانجام رسانده است می‌خواهد در هنگام مرگ در بستر خانواده‌اش زندگی‌اش را به پایان برساند. برای بر ساخت مادرانگی اسطوره‌ای در فیلم، صورت‌های متفاوتی از مادرانگی علیه این سیما از مادربودگی بازنمایی می‌شوند. همسر محمدابراهیم دیگر حوصله بیوه‌داری ندارد و می‌خواهد چندصباحی خوش بگذارند؛ پسران طلعت بیشتر به پدر بزرگ‌شان نزدیک هستند تا مادران‌شان؛ همسر جلال هم می‌گوید الان اتاق بچه هست، اما حوصله‌اش نیست و تمام این راننده‌های زنانگی در فیلم، فراسوی هر زمینه اجتماعی و تاریخی ما را به مادرانگی اصیل و اسطوره‌ای رهنمون می‌شوند. مادر اصیل کسی است که خصوصیات انسان‌های عادی را ندارد و توانایی دارد با غذاهای شکم‌پرکن بچه‌هایش را بزرگ کند، در حالی که زنانگی مدرن در طبقات

مرفه، مهری برای بزرگ کردن بچه‌ها ندارد. فیلم مادر ایدئولوژیک‌ترین تقابل رمانتیسم مادرانگی و زنانگی آینده‌محور را به تصویر می‌کشد. فضای فیلم غم‌آلود و تعلیق‌وار است، حسرت برای مادرانگی گذشته هر نوع مدرنتیة زنانگی را نفی می‌کند.

مهر مادری: مادرانگی بدون زنانگی

فیلم مهر مادری داستان خانم مینا فهیمی است که به‌عنوان مددکار اجتماعی در کانون اصلاح و تربیت پسران مشغول به کار است و سعی دارد با مهر و محبت بچه‌های کانون را اصلاح کند. او به‌گونه‌ای متفاوت با بچه‌های بزهکار برخورد می‌کند. یکی از پسر بچه‌های بزهکار به نام مهدی پدرش را که راننده کامیون بوده بر اثر تصادف از دست داده و مادرش نیز لحظه به دنیا آوردن فرزند از دنیا رفته است، اما مهدی فوت مادر را قبول نمی‌کند و از مددکار می‌خواهد مادر او باشد. بر ساخت مادرانگی در این فیلم همواره به میانجی غیاب خود مادر صورت می‌پذیرد. مادر مؤلفه‌ای بنیادین است که طرز رفتار، ویژگی‌ها و آینده فرزندان را تعیین می‌کند و فقدان او در خانواده، نابهنجاری و بزهکاری فرزندان تلقی می‌شود. تصویری که مهدی در روزنامه به آن خیره می‌شود تمثیلی از همان مادر ایدئولوژیک است؛ مادری با چادر سفید و چهره‌ای نورانی که همیشه به‌واسطه لبخند، مهر مادرانه‌اش را نثار فرزندش می‌کند. ذهنیت مهدی از مادرانگی، همه عینیتی است که فیلم از سیمای مادر به تصویر می‌کشد؛ تابلوی مینیاتوری از مادر که در خانه خانم فهیمی نصب شده است، مأمنی از مادرانگی ایدئولوژیک برای مهدی محسوب می‌شود. پدر مهدی می‌گوید که همه چیز اصلش خوب است نه المثنی و انگار که مدرن بودن مادرانگی المثنی است و در تضاد با مادرانگی طبیعی و اصیل.

از دیگر وجوه ایدئولوژیک فیلم شرایط سخت زندگی زنان بی‌سرپرست در جامعه مردسالار ایرانی است. زنانی که همسر یا فرزند پسر ندارند برای معیشت اقتصادی و اخلاقی زندگی خود باید متحمل هر رنجی در این جامعه مردسالار باشند. عمل سبزی‌فروشی در فیلم اگرچه در دلالت صریح خود حاکی از مشکلات اجتماعی زنان بی‌سرپرست است، اما دلالت ضمنی و ایدئولوژیکش بیانگر ناتوانی اجتماعی زنان است؛ گویی که همیشه این زنان هستند که باید سرپرست داشته باشند.

در فیلم دو سیمای متفاوت از مادرانگی وجود دارد: مادرانگی اسطوره‌ای و مادرانگی غریزی. مادر طبیعی و دارای غریزه همان مادرانگی خانم فهیمی است که بچه‌اش را دوست می‌دارد و از او مراقبت و نگهداری می‌کند. اما مهدی مادر ندارد و سیمایی که از مادر در ذهن خود به تصویر می‌کشد یک مادرانگی استثنایی و آرمانشهری است؛ مادری همچون فرشته. مهدی به دلیل نداشتن مادر هیچ شناختی از مادر طبیعی خود ندارد. بنابراین آن ویژگی‌های مادری ایدئال را

از مادرانگی همچون اسطوره تا بحران مادرانگی...

که در جامعه وجود دارد به‌عنوان ویژگی‌های مادر طبیعی خود می‌داند. در این میان الگوبرداری از مادر خیالی، خود را به‌صورت تابلوی نصب‌شده در اتاق خانم فهیمی نشان می‌دهد؛ خواست مهدی تطابق مادرانگی بیولوژیک با مادر اسطوره‌ای در بطن جامعه است.

جدول ۳. سطوح جهان اجتماعی و رمزهای اجتماعی، فنی و ایدئولوژیک فیلم «مهر مادری»

رمزگان متون سینمایی یا تلویزیونی	سطوح جهانی اجتماعی
رمزهای اجتماعی: پوشش زنان شاغل، پوشش کودکان کانون، مشکلات زندگی زنان تنها، رفتار با بچه‌های بزهکار، کمبودها و شرایط زندگی بزهکاران، تاثیر فقدان مادر بر زندگی فرزند، تاکید بر غریزه‌ی مادری و احساسات زنان، مادری طبیعی واقعیت اجتماعی	سطح نخست: واقعیت
رمزهای فنی: دوربین به‌صورت مدیوم شات‌نی‌شات و برای بیان حالات شبانه‌روز به صورت لانگ‌شات، روایت یک خطی و روال آرام فیلم در چند روز فرار از کانون، شخصیت اسطوره‌ای و خیالی، غیبت شخصیت‌ها، نمادهای مدرن در مقابل نمادهای سنتی و فقر، صحنه‌های فلاش بک در فیلم	سطح دوم: بازنمایی
رمزهای ایدئولوژیک: پیوند بزهکاری و غیاب یا فقدان مادر، تصویر مادر به‌عنوان انسان با احساس و عاطفه، همسانی غریزه‌ی مادری و زن بودن، اهمیت داشتن مرد به‌عنوان سرپرست در خانه	سطح سوم: ایدئولوژی

دعوت: مادرانگی طبقاتی

فیلم دعوت ساخته ابراهیم حاتمی‌کیا است. داستان به‌طور مشخص از چهار اپیزود مختلف تشکیل شده است که هر کدام از شخصیت‌های اصلی آن یک تجربه یعنی «شنیدن خبر بارداری» را از سوی یک آزمایشگاه مشترک می‌شنوند. این داستان دارای بخشی اصلی است که این اپیزودها را به‌شکلی بیگانه به هم مربوط می‌کند. مضمون کلی اپیزودها درباره سقط جنین و تجربه و عدم تجربه مادری است.

فضای حاکم بر چیدمان نشانه‌شناختی فیلم، تقابلی است میان‌مایه از مادرانگی و استقلال‌طلبی زنان؛ به‌گونه‌ای که ورود زنان به موقعیت‌های نوین اجتماعی به‌مثابه مادرانگی روبه‌اضمحلال بر ساخت می‌شود. تجربه مادری در این اپیزود، امری است ناخواسته و نفرت‌برانگیز. برای زنان، مادربودگی نه‌تنها بازگشت به فطرت مادرانه نیست، بلکه توأم با اضطراب و آشفتگی است. پایبندی به قرارداد ازدواج، یکی دیگر از رمزهای ایدئولوژیک است: وقتی سر سفره عقد به من گفתי بله یعنی به همه چیز من بله گفتی. بار ایدئولوژیک نهفته در چنین نشانه‌هایی، رسالت محصور مادرانه در زندگی مشترک را مفروض می‌پندارد. اینکه زنان

وقتی با مردی ازدواج می‌کنند باید همه شرایط شوهر را بپذیرند و به آینده ازدواج که مادر شدن است توجه کنند. نبود امنیت شغلی برای زنان و انسان‌دوستی فطری زنانه، پیشاپیش مادر را از زنانگی‌اش محروم می‌دارد.

جدول ۴. سطوح جهان اجتماعی و رمزهای اجتماعی، فنی و ایدئولوژیک اپیزود «شیدا»

رمزگان متون سینمایی یا تلویزیونی	سطوح جهانی اجتماعی
رمزهای اجتماعی: پوشش زنان مدرن، علاقه مردان به بچه، سختی زندگی انسان‌های معروف، تصمیم‌گیرنده بودن مرد در مورد بارداری زنان، توجه به علائم مشخص بارداری	سطح نخست: واقعیت
رمزهای فنی: دوربین به صورت کلوزآپ، نی‌شات و مدیوم‌شات، هلی‌شات از داخل هواپیما، روایت یک‌خطی، شخصیت‌های متضاد، روال پراکنده و تند فیلم	سطح دوم: بازنمایی
رمزهای ایدئولوژیک: توجه به مسئولیت ازدواج معطوف به مادر، تقابل موقعیت اجتماعی با نقش مادری در زنان	سطح سوم: ایدئولوژی

در اپیزود شیدا، غریزه مادر شدن در زنان وجود ندارد و مادر شدن تجربه بااهمیتی برای زنان نیست. مادربودگی چیزی بیرونی و امری اجباری است که هیچ‌گاه برای مردان اتفاق نمی‌افتد و انگار که مردان پدر نمی‌شوند. مادربودگی برای زنان نه به‌عنوان دوره یا فرصتی استثنایی که به‌مثابه امری عادی تلقی می‌شود که برای آن همیشه دیر نیست، براساس نشانه‌های مردسالار در فیلم، مادرانگی وظیفه‌ای ناخواسته است که از سوی مردان بر زنان تحمیل می‌شود و زنان را مجبور می‌کند از زنانگی خود روی برگردانند. بارداری در این اپیزود یک شبه‌بیماری تلقی می‌شود. در این اپیزود غریزه مادرانه امری غریب است و عشق پدری جایگزین عشق مادری شده است، که سویه‌های پنهان این غیاب، دلالت بر این‌همانی مادرانگی و عشق است و زنانگی بدون مادرانگی تهی از عشق بازنمایی می‌شود. فیلم بیان شرایط زندگی طبقه پایین جامعه است که حامل و حافظ خانواده‌های پرجمعیت هستند. مردسالاری مضاعف در کنه رمزگان‌های ایدئولوژیک در جایی نهفته است که مردان پذیرای مادرانگی‌ای هستند که برای‌شان پسر به دنیا می‌آورند. ساختار نهفته در نشانه‌های طبقاتی فیلم به ما می‌گوید که تجربه مادرانگی برای زنان طبقه پایین به‌مثابه یک فرآورده اجتماعی وجود ندارد. شرایط سخت زندگانی، آن‌ها را از تجربه مادرانگی محروم می‌کند و فراز ایدئولوژیک مادرانگی طبقات در آن‌جا بر ساخت می‌شود که این زنان طبقه متوسط هستند که مادرانگی را دوباره به زنان در طبقات پایین جامعه برمی‌گردانند.

از مادرانگی همچون اسطوره تا بحران مادرانگی...

جدول ۵. سطوح جهان اجتماعی و رمزهای اجتماعی، فنی و ایدئولوژیک اپیزود «سودابه»

رمزگان متون سینمایی یا تلویزیونی	سطوح جهانی اجتماعی
رمزهای اجتماعی: پوشش زنان شهرستانی، پوشش زنان ثروتمند، تفاوت شرایط زندگی در طبقات مختلف، وجود احساسات نوع دوستانه	سطح نخست: واقعیت
رمزهای فنی: دوربین کلوزآپ از خورشید خانم و مرموز نشان دادن او به این وسیله، تصاویر نی‌شات و مدیوم‌شات از سودابه و زینال، روایت تک‌خطی، روال تند فیلم، ایجاز، شخصیت‌های متضاد، شخصیت کاریزماتیک	سطح دوم: بازنمایی
رمزهای ایدئولوژیک: تأثیر شرایط اجتماعی و اقتصادی بر احساس مادرانه و غریزه مادری در زن، تقویت احساس مادری در زن توسط طبقه متوسط جامعه، بیان شرایط زندگی شهرستانی‌ها در پایتخت و زندگی طبقه پایین	سطح سوم: ایدئولوژی

در اپیزود سودابه، مادرانگی در میانه تقابل شرایط اجتماعی و غرایز مادرانه بر ساخت می‌شود. انگار که زنان هنگامی می‌توانند مادرانگی را تجربه کنند که شرایط اقتصادی_اجتماعی این اجازه را به آن‌ها بدهد. رمزگان ایدئولوژیک نظام نشانه‌ای حاکم بر فیلم، بیان از یک مادرانگی طبقاتی دارد. طبقات پایین جامعه اگرچه به لحاظ بیولوژیک مادر هستند اما از لحاظ اجتماعی توان تجربه مادرانگی را ندارند و این زنان طبقات بالای جامعه هستند که با پشت سر نهادن نیازهای مادی و زیستی اکنون توان دارند که مادرانگی‌شان را به فعلیت در بیاورند. نشانه‌های طبقاتی فیلم به ما می‌گویند که جنسیت فرزند برای پدران طبقه پایین مهم است، همانگونه که در این طبقه زنان وابسته به شوهران‌شان هستند. نظام ایدئولوژیک به لحاظ معرفتی نیز به بر ساخت مادرانگی نابرابرانه می‌پردازد آنجا که در طبقات پایین فمینیسم به مثابه یک خطر برای زنان تلقی می‌شود. بنابراین بازنمایی‌های چندگانه از مادرانگی در فیلم، نه تنها زنان طبقه پایین را از تجربه مادرانگی محروم می‌کند، بلکه جایگاه طبقاتی مادران را هم نفی می‌کند. نظام نشانگانی فیلم از زنان به مثابه مادرانگی، جنسیت‌زدایی و طبقه‌زدایی می‌کند، هاله‌ای از حیات ناب مادرانگی وجود دارد که فراسوی همه این‌ها باید به آن دست یازید و انگار که سودابه نمی‌تواند.

مادرانگی مذهبی، سیمایی دیگر از مادرانگی است که در اپیزود سیده‌خانم به تصویر کشیده می‌شود؛ زنی معتقد و مؤمن که در دوران خود فرزند به دنیا آورده و در زندگی همیشه برای بچه‌هایش مادری کرده است. در اینجا به‌رغم همه چیز، مادری کردن امری دینی بازنمایی می‌شود و مادرانگی با غریزه مادری این‌همانی می‌شود. این سیما از مادرانگی بیشتر به عرف و قانون گره خورده است، به‌ویژه در جایی که نازایی زنان از جانب جامعه به مثابه یک زندگانی

ناکام تلقی می‌شود. نظام ایدئولوژیک مسلط بر فیلم به ما می‌گوید در این جامعه، حتی در زمانی که مادر تصمیم به سقط فرزند خود می‌گیرد، باز هم کودک متعلق به پدر است، انگار که در بحبویه این تقابل‌های برساختی، غیاب پدرانگی در پایان تاریخ زنانگی ظهور می‌کند.

جدول ۶. سطوح جهان اجتماعی و رمزهای اجتماعی، فنی و ایدئولوژیک اپیزود «سیده خانم»

رمزگان متون سینمایی یا تلویزیونی	سطوح جهانی اجتماعی
رمزهای اجتماعی: اهمیت آبرو برای ایرانیان، متفاوت بودن معنای بی‌آبرویی از نظر زنان و مردان، بی‌توجهی مردان به حرف مردم، پوشش زنان معتقد و سنتی ایرانی، وابستگی زنان سنتی به شوهر، زیارت رفتن ایرانیان، اهمیت جنسیت بچه در ایرانیان،	سطح نخست: واقعیت
رمزهای فنی: نمای دوربینی‌شات و کلوزآپ از سیده‌خانم، روایت تک‌خطی، ایهام، شخصیت‌های متضاد، ستاره‌سالاری	سطح دوم: بازنمایی
رمزهای ایدئولوژیک: پیوند دین و مادری، دینی کردن اتفاق مادرانگی، سقط جنین به‌مثابه معصیت و گناه	سطح سوم: ایدئولوژی

جدول ۷. سطوح جهان اجتماعی و رمزهای اجتماعی، فنی و ایدئولوژیک اپیزود «بهار»

رمزگان متون سینمایی یا تلویزیونی	سطوح جهانی اجتماعی
رمزهای اجتماعی: ازدواج موقت، نازایی زنان عاملی برای طلاق، پوشش زنان، خیانت در خانواده‌ها	سطح نخست: واقعیت
رمزهای فنی: روایت تک‌خطی، ریتم تند فیلم، رفتارها و گفتارهای اروتیک، دورویی شخصیتی، تضاد شخصیتی	سطح دوم: بازنمایی
رمزهای ایدئولوژیک: اهمیت تجربه مادری به‌عنوان مهم‌ترین نیاز زن، نقد ازدواج موقت و شرایط زندگی فرزندان حاصل از آن، اهمیت مادر شدن در جامعه و تأثیر آن بر زندگی زناشویی.	سطح سوم: ایدئولوژی

نامادرانگی بهار، اپیزود دیگری در فیلم است که مادرانگی را فراسوی بچه‌دار شدن به تصویر می‌کشد. بهار بچه‌دار نمی‌شود و انگار که می‌تواند مادرانگی را تجربه کند، چراکه تجربه زنانگی را دارد. نظام ایدئولوژیک مسلط بر برساخت نامادرانگی بهار، دوباره زنانگی را همسو با مادرانگی برمی‌سازد. در این اپیزود، زنانگی به‌مثابه غریزه مادرانگی که با مادر طبیعی پیوند مستقیم ندارد بازنمایی می‌شود. بهار زن است و بچه‌دار نمی‌شود، اما می‌تواند و باید مادرانگی را تجربه کند. بهار مادرانگی را به‌واسطه غیاب مادربودگی‌اش تجربه می‌کند و می‌تواند در نهایت مادر بودن (لقاح مصنوعی) را تجربه کند، اما این نوع از مادربودگی برای مردان یک مادرانگی مصنوعی تلقی می‌شود؛ و اما بهار برای رضایت خاطر همسر و جامعه‌اش همچنان تمنای مادربودگی را از سر می‌گذراند.

از مادرانگی همچون اسطوره تا بحران مادرانگی...

جدول ۸. سطوح جهان اجتماعی و رمزهای اجتماعی، فنی و ایدئولوژیک اپیزود «افسانه»

رمزگان متون سینمایی یا تلویزیونی	سطوح جهانی اجتماعی
رمزهای اجتماعی: تأثیر فرزندآوری حاصل از لقاح مصنوعی، خیانت	سطح نخست: واقعیت
رمزهای فنی: دوربین به صورت نی‌شات، مدیوم‌شات و کلوزآپ، روایت چندخطی فیلم، روال آشفته و پراکنده فیلم، ریتم تند فیلم، ستاره‌سالاری، دورویی شخصیتی	سطح دوم: بازنمایی
رمزهای ایدئولوژیک: لقاح مصنوعی به هنگام نازایی و تقابل با ذاتی بودن مادری و مادرانگی	سطح سوم: ایدئولوژی

در اپیزود افسانه سعی شده است مادر طبیعی با غریزه مادری پیوند داده شود. مادر در این اپیزود شخصی است که افراد زیادی را برای مادر شدن یاری داده است و خود در آرزوی فرزند داشتن زندگی می‌کند و مادر شدن را مهم‌ترین وظیفه خود می‌داند. مادر در اینجا تجربه مادری را برای رضایت همسر و به‌عنوان وظیفه‌ای در مقابل شوهر تلقی می‌کند و قصد دارد شوهرش را خوشحال کند. مادر در این فیلم شخصیتی است که سال‌ها با نازایی خود زندگی کرده است و بارداری برای او بسیار خوشایند است. در این اپیزود مادر کسی است که نداشتن فرزند را تنها خلأ زندگی خود می‌داند.

نمای کلی مادرانگی در فیلم، تأثیر شرایط اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی مسلط بر تجربه مادری در جامعه است. تجربه مادری امری غریزی نیست، بلکه امری بیرونی، اجتماعی و فرهنگی است. نظام نشانگانی و ایدئولوژیک در فیلم اگرچه در تلاش است سویه‌هایی انتقادی از برساخت مادرانگی را به‌تصویر بکشد، اما در فراسوی این نماها با طبقاتی کردن مادرانگی به‌گونه‌ای مضاعف، خود برساخت مادرانگی را به حاشیه و حصر می‌برد. انگار که زنان طبقه کارگر با وجود مادربودگی‌شان ناچار به سقط فرزندان‌شان هستند و این زنان طبقه متوسط شهری هستند که باید مادرانگی را به این زنان فقیر بیاموزند. بهار فرزنددار شدن را نشانه‌ای از سوی خدا می‌داند و در جایی دیگر سود/به هم بچه را لخته خونی می‌داند که از النگوه‌هایش کم‌اهمیت‌تر است.

گیلانه: مادرانگی مردسالارانه

فیلم گیلانه نگاهی به اوایل جنگ و اعزام نیروهای جوان به جبهه دارد. ننه‌گیلانه به همراه پسر و دختر جوانش در کوران جنگ و در بمباران‌های تهران، زندگی دشواری را می‌گذرانند. مهم‌ترین رمز ایدئولوژیک فیلم، بیان درد و رنج یک مادرانگی است؛ زانی که غریزه مادرانگی با عث شده است که حتی لحظه‌ای به خود نیاندیشند و به‌دنبال خوشبخت کردن فرزندان و رسیدن آن‌ها به

آمال و آرزوهای‌شان باشند. رمزگان ایدئولوژیک فیلم این اندیشه را برمی‌سازد که مادر باید تمام بچه‌های جهان را همچون فرزند خویش تلقی کند و به آن‌ها محبتش را ارزان بدارد. فیلم فراسوی نشانه‌های همدلانه‌اش در حالت‌توازه کردن مهر مادری به‌مثابه یک خصوصیت ازپیش‌تعیین‌شده و فطری است. در این فیلم زنانگی هیچ معنای بارزی ندارد، چرا که آینده مادرانگی منوط به آینده فرزند است و فیلم هر لحظه عاملیت زنانه را به‌سوی نیستی می‌راند. یکی دیگر از رمزگان ایدئولوژیک این فیلم مردسالاری نهفته در مهر مادرانه به پسران به‌ویژه در مناطق روستایی است؛ مأمنی که گیلانه و دخترش همواره برای ادامه زندگی نیازمند آن هستند.

جدول ۹. سطوح جهانی اجتماعی و رمزهای اجتماعی، فنی و ایدئولوژیک فیلم «گیلانه»

رمزگان متون سینمایی یا تلویزیونی	سطوح جهانی اجتماعی
رمزهای اجتماعی: پوشش زنان شمال کشور، تلفات حاصل از جنگ برای انسان‌ها، اعتیاد جوانان، اهمیت سربازی رفتن برای مرد و خانواده ایرانی، نحوه رفتار بیمارستان با بیماران و ارباب رجوع، ازدواج و آینده برای افراد معلول، معنای مادری در جامعه ایرانی، تبعات مهاجرت از روستا به شهر، توقعات دختران روستایی و شهری	سطح نخست: واقعیت
رمزهای فنی: دوربین به صورت مدیوم‌شات‌نشات از شخصیت‌ها و بیگ‌شات از خانه گیلانه، روال آرام و جهشی فیلم، روایت دو خطی فیلم، ایهام، شخصیت‌های غایب، شخصیت‌های متضاد	سطح دوم: بازنمایی
رمزهای ایدئولوژیک: تصویر مادری بر فراز دوران‌های صلح و جنگ (مادر اسطوره‌ای) پسر دوستی در فرهنگ روستایی، جایگاه مادر در خانواده ایرانی، مردسالاری در جامعه ایرانی، نقد جنگ	سطح سوم: ایدئولوژی

مادرانگی در این فیلم برساختی از یک مادر ایدئال و اسطوره‌ای است. یک مادر مضعف رنجور روستایی طبقه پایین که همواره خواهان بازگشت فرزند معلولش به یک زندگی عادی است. فیلم اپیزودیک است و در اپیزود اول زمینه‌سازی برای اپیزود دوم فیلم، یعنی مادرانگی غریزی طرح‌ریزی می‌شود؛ مادری که با به دنیا آوردن بچه‌اش مسیر زندگی‌اش به دور از هرگونه زنانگی تعیین می‌شود. مرگ پدر سال‌ها پیشتر هر چه‌بیشتر از زندگی تقدس‌گانه مادر، جامعه‌زدایی می‌کند. انگار که زنانگی با مادر شدنش، همه صورت‌های خود را باخته و رنج مادرانگی (پاک کردن صورت رزمنده مسافر داخل اتوبوس) یگانه‌چهره‌ای است که همواره شکاف میان مادرانگی و زناگی را پر می‌کند. صورت ایدئولوژیک دیدگری از مادرانگی در فیلم پدیدار

می‌شود؛ آن جایی که مادر هنگامی که می‌خواهد سوار اتوبوس شود می‌گوید اگر پدرش نباشد نمی‌خواهم او هم باشد و این نهایت دلالت‌های ایدئولوژیک مبتنی بر یک مردسالاری مضعف است. چهره‌ای دیگر از مادرانگی نازپرورده که در صورت وجود شوهر، بچه را می‌خواهد اما در صورت نبود شوهر ترجیح می‌دهد بچه هم نباشد، آن‌جا که هنگام جنگ همچنان در خانه منتظر شوهرش می‌ماند. اما گیلانه در مناقشه‌ای نشانه‌شناختی در فیلم است که بعد از مرگ شوهرش تمام زندگی‌اش را وقف فرزندانش می‌کند و همچنان منتظر بازگشت پسرش از جنگ است؛ انتظاری که فیلم با هژمونی‌های مردسالارانه، مخاطب را همچنان در تعلیق نگه می‌دارد.

من مادر هستم: مادرانگی طردشده

فیلم درباره زندگی دو خانواده مرفه در حال فروپاشی است. در این میان حوادثی که برای دختر یکی از خانواده‌ها که نوزده سال دارد (باران کوثری) رخ می‌دهد، سبب برملا شدن بسیاری از رازهای زندگی آدم‌های قصه می‌شود. آوا دختر نوزده ساله داستان توسط دوست خانوادگی خود به نام سعید مورد تجاوز قرار می‌گیرد و برای انتقام گرفتن از او دست به قتل سعید می‌زند. در همین حین ناهید مادر آوا قتل را بر عهده می‌گیرد. اما نهایتاً آوا اعتراف می‌کند که از سعید حامله است و به قتل او اعتراف می‌کند. ناهید آزاد می‌شود و سیمین که در زندگی عامل شکست خود را نادر، پدر آوا، می‌داند در خواست قصاص می‌کند و دادگاه قصاص را تأیید می‌کند. سیمین بچه سعید را در مقابل قصاص می‌خواهد اما آوا در اثر فشار عصبی بچه را از دست می‌دهد و در نهایت قصاص می‌شود.

روشن‌ترین رمز ایدئولوژیک در فیلم، تزلزل کانون خانواده هسته‌ای و فروپاشی خانواده سنتی است؛ جایی که زنان به یک مادرانگی طبیعی بسنده نمی‌کنند. دستگیری پدرام و آوا توسط پلیس، بیانگر شرایط زندگی جوانان و به تبع طردشدگی مضاعف دختران از سوی جامعه مردسالار است. وجود بچه‌های بی‌شناسنامه و همچنین ذهنیت مردم در خصوص این پدیده نوظهور، برای نخستین بار در این فیلم به تصویر کشیده می‌شود. تمایل سیمین برای نگاه داشتن بچه سعید، بازنمایانگر واکنش زنان به رفتار خیانت‌کارانه شوهران‌شان است.

کل برساخت ایدئولوژیک زنانگی در این فیلم منوط به مادربودگی است. اهمیت بچه‌دار شدن زن برای مردها در خانواده ایرانی بیانی است بر اینکه زنانی که توانایی مادربودگی را ندارند گویی به‌مثابه یک انسان کامل بازشناخته نمی‌شوند. به چالش کشیدن آزادی خواهی و استقلال طلبی زنان از دیگر وجوه ایدئولوژیک در فیلم هستند. انگار که زنان مدرن، تحصیل کرده و اجتماعی که شاغل هستند و در زندگی احساس استقلال می‌کنند، حاضر به گذشتن از خواسته‌های خود در مقابل خانواده نیستند و بانی فروپاشی خانواده بازنمایی می‌شوند. زنانگی، فرا سوی مادربودگی

بیولوژیک انگار که در گره‌گاه ایدئولوژیک نشانه‌ها هر دم مدفون می‌شود؛ همانند آوای مادرانی که باید به‌خاطر آبرو سکوت کنند و برای پاک‌دامنی در زندان هم چادر بپوشند.

جدول ۱۰. سطوح جهان اجتماعی و رمزهای اجتماعی، فنی و ایدئولوژیک فیلم «من مادر هستم»

رمزگان متون سینمایی یا تلویزیونی	سطوح جهانی اجتماعی
رمزهای اجتماعی: قصاص در ایران، طرز لباس پوشیدن زنان در طبقات بالا و سنین مختلف، اهمیت خیانت و وفاداری در خانواده ایرانی، تأثیر جدایی والدین بر بی‌پناهی فرزندان و پنهان‌کاری	سطح نخست: واقعیت
رمزهای فنی: دوربین کلوزآپ از صورت نادر و آوا، دوربین نی‌شات و مدیوم‌شات هنگام فعالیت، روایت غیرخطی و پراکنده از سوی روای داستان، ریتم تند فیلم، کثرت نماها، دورویی شخصیتی	سطح دوم: بازنمایی
رمزهای ایدئولوژیک: نقد خانواده هسته‌ای و طبقه متوسط، آشفتگی در تربیت فرزندان، حسادت زنانه به‌عنوان ویژگی ذاتی زنان، نقد ایدئولوژیک مادرانگی متکثر و اینکه زن شاغل مادری و تربیت زنانه را از دست می‌دهد، فقدان و یا حضور مادر و خانواده بر آینده فرزندان	سطح سوم: ایدئولوژی

در فیلم می‌توان سه صورت از برساخت مادرانگی را در رابطه با زنانگی توضیح داد: مادری که خواهان ایفای نقش خود است، اما به‌دلیل تعارض نقشی در انجام کار خود ناتوان است؛ مادری که روابط عاشقانه خارج از ازدواج مادربودگی‌اش را نفی می‌کند؛ و مادری که اعدام می‌شود و هیچ‌گاه تجربه مادر شدن را ندارد. در این فیلم زنانگی همسو با همسرانگی برساخت می‌شود. مادرانگی در این فیلم در آغاز به‌صورت آشفتگی نقش مادری مدرن به‌تصویر کشیده می‌شود؛ به گونه‌ای که وجود غریزه مادرانگی را در زنان به چالش می‌کشد. مطالبات و رؤیاهای مادران در این فیلم، از نظر ایدئولوژیک امری متداول و مشخص نیست. اما مواجهه مادر با قتل، فداکاری مادرانه و نسبت آن با بیولوژی زنانه است که به‌واسطه غریزه مادرانگی، هستی اجتماعی مادرانگی به‌گونه‌ای مضاعف نفی می‌شود؛ آن‌جا که مادر ناهید در برابر احساس سنگدلی سیمین، دوباره از نو به‌مثابه یک مادر بیولوژیک برساخت می‌شود. نازایی زنان به‌عنوان یک حلقه مفقوده، از دیگر رمزگان ایدئولوژیک حاکم بر فیلم است که به‌شکل حسادت زنانه بازنمایی می‌شود؛ فقدان از مادرانگی که زنان را در جامعه مردسالار ایران به‌گونه‌ای مضاعف‌تر طرد می‌کند. مادرانگی در این فیلم یک مادرانگی نهادی برساخته می‌شود، چراکه زنانی که کودکان‌شان شناسنامه ندارند؛ مادر تلقی نمی‌شوند بلکه زنانی حامل مادرانگی هستند که با ازدواج رسمی با یک مرد بچه‌دار می‌شوند. به بیانی دیگر زنانگی‌ای که بر خود مهر مادرانگی غریزی را نداشته باشد، محروم از تجربه مادرانگی همچنان به لحاظ اجتماعی در طردشدگی باقی می‌ماند.

نتیجه‌گیری: هستی اجتماعی مادرانگی در میان تقابل‌های ساختاری

در آثار منتخب مادر به‌عنوان زنی که فرزندی را با ازدواج رسمی با یک مرد به دنیا آورده است به‌عنوان پیش‌زمینه وجود دارد. مادر در این فیلم‌ها زنی است که خواسته یا ناخواسته مادری بیولوژیک را تجربه می‌کند. بنابراین مادر طبیعی یا مادر بیولوژیک به‌عنوان مهم‌ترین اصل ایدئولوژیک بر گفتمان‌های مادری حاکم است. اهمیت مادری از طریق ازدواج رسمی و تأیید فرزند توسط نهادهای دولتی به‌عنوان مهم‌ترین اصل بر تجربه مادری و وجود غریزه مادری حاکم است. مطرح بودن نازایی به‌عنوان نقصی مهم در زندگی زنان باعث شده است که زن در فیلم‌های مادری، به‌عنوان موجودی که باید هویت خود را با مادر شدن تثبیت و کامل کند نشان داده شود. اهمیت فرزندان برای مردهای ایرانی و تمایل به فرزند داشتن در زندگی زناشویی یکی دیگر از سویه‌های ایدئولوژیکی است که خطرناک‌ترین وظیفه زنان را مادر شدن می‌داند. مادر در این آثار دارای زنانگی غیرجنسی است؛ یعنی مادر مفهومی مقدس نشان داده شده است و زنی که این مفهوم یا برچسب را به دوش می‌کشد باید زنانگی پیش‌از مادرشدنش را فراموش کند. در اینجا عشق مادرانه آشکارا جایگزین عشق زمینی شده است. جایگزینی غریزه مادری به جای غریزه جنسی و رفتارهای اروتیک به‌عنوان مهم‌ترین ویژگی مادری ایرانی است.

در فیلم «مادر»، مادرانگی از خصوصیات کامل یک مادر ایدئال و ایدئولوژیک برخوردار است. چهره مادرانگی، یک زن اصیل و سنتی ایرانی است با ظاهری معصوم، رفتارهای صبورانه و با تجربه که بر فراز آگاهی جمعی خانواده قرار دارد. فیلم «مهر مادری» بیانی است از غیاب مادر. در این فیلم زنان قادرند به بچه‌ای که مادر بیولوژیک او نیست مهر مادری خود را تقدیم کنند. رمزگان‌های ایدئولوژیک فیلم، مادرانگی را هر لحظه به‌مثابه یک کلیت سرپسته پس می‌رانند. بیانی ایدئولوژیک از ثبات روحیه، آمال، آرزوها، خواسته‌ها و خصیصه‌های مادرانگی همراه با وابستگی مادر به فرزند در خانواده‌های طبقه پایین و روستایی، مضمون ایدئولوژیک فیلم «گیلان» از بساخت مادرانگی هستند. مادرانگی در این فیلم امری عینی و سوژکتیو است؛ یک مادرانگی استثنایی و اسطوره‌ای، که مهم‌ترین وظیفه و خواست زنان را، مادربودگی می‌داند؛ تدوam آن‌چه جامعه مردسالار به زن تحمیل می‌کند. اما تقابل مادر اسطوره‌ای و مادرانگی مدرن، خود را در فیلم «من مادر هستم» به تصویر می‌کشد. این فیلم از یک سو بیانگر تناقض‌ها و آشفتگی‌های اجتماعی زنانی است که مطالباتی استقلال‌طلبانه دارند و از سوی دیگر نقش‌های سنتی و غریزی مادرانگی‌ای را به تصویر می‌کشد که یک جامعه مردسالار از زنان انتظار بر دوش کشیدن آن‌ها را دارد. رمزگان ایدئولوژیک فیلم این نکته را بیان می‌کنند که زنان با وجود استقلال‌طلبی و آزادی‌خواهی، باز هم در عمل و تصمیم‌های خود دارای غریزه مادرانگی هستند.

مادر ایدئال به‌عنوان زنی زحمت‌کش و فداکار که از هیچ‌چیز برای فرزند خود دریغ نمی‌کند، در مقابل زنی برساخت می‌شود که به خواسته‌ها و مطالبات خود - چه در هستی اجتماعی و چه زندگی شخصی - اهمیت می‌دهد. غریزه مادری امری عینی و تثبیت‌شده است که معمولاً با مادربودگی یک زن به فعلیت می‌رسد و شکوفا می‌شود. بارداری امری است که زندگی خانوادگی را دچار تحول می‌کند و زنانگی آن هنگام مادرانگی را تجربه می‌کند که جامعه مردسالار از او انتظار بچه‌دار شدن را دارند. اهمیت شرایط فرهنگی و اجتماعی بر باردار شدن و تجربه مادری، یکی از سویه‌های اجتماعی برساخت زنانگی در جامعه ایران است. اهمیت مادر بیولوژیک در فرهنگ ایرانی به‌ویژه برای مردها یکی از مسائلی است که وجوهی کاملاً بیولوژیک دارد؛ ارتباط دادن مادر بیولوژیک و شکوفایی غریزه مادری به‌عنوان امری بالقوه، خود باعث شده است که مردها، فقط مادرانگی بیولوژیک و غریزی را به‌مثابه مادرانگی بازشناسند. برساخت مادرانگی در این بازنمایی‌های سینمایی، یک زنانگی غیرجنسی است به‌گونه‌ای که مادر برخوردار از یک هستی مقدس و ناب است و زانی که این مفهوم را به دوش می‌کشند باید زنانگی پیش‌از‌مادربودگی‌شان را فراموش کنند.

به‌طور کلی مادر و مادری از قالب اسطوره‌ای خود خارج شده و مبدل به امری بی‌ارزش و عادی و وظیفه‌ای سنتی برای زنان شده است و همچنین وجوه استثنایی و غریزی خود را از دست داده است. مادری مدرن حاوی این پیام است که من مادر هستم، اما می‌خواهم زندگی کنم. نقد زندگی طبقه متوسط از مهم‌ترین ساختارهای ایدئولوژیک فیلم است. تقابل مادر فداکار اسطوره‌ای و مادر مدرن وظیفه‌شناس خود را در فیلم من مادر هستم نشان می‌دهد. مادر در این فیلم بیانگر مادر مستقل و اجتماعی است که در زندگی تمام خواسته و آرزوهای خود را به پای فرزند خود نگذاشته است و به خاطر این رفتار مادر فرزندش همه چیز خود را از دست داده و به کسانی که برای جایگزینی مادر خود انتخاب کرده است اعتماد می‌کند. این فیلم بیانگر تناقض‌ها و آشفتگی‌های خواسته‌های استقلال طلبانه زن مدرن و وظایف سنتی و غریزی اوست که جامعه از او انتظار دارد. نقد خانواده هسته‌ای و تداخل نقش در افراد سخنی دیگر است که خانواده را از هم گسیخته نشان می‌دهد. نقد عشق در میان جوانان یکی دیگر از مسائلی است که بر آن تأکید شده است. پایان فیلم شکست و زیرسؤال رفتن تمام خواسته‌های واهی و تصمیمات عجولانه زن است. این فیلم سعی کرده است تا با فداکاری مادر، نیاز و لزوم این عمل را برای جامعه و خانواده امری حیاتی عنوان کند. امری که باعث شده است زندگی خانوادگی به بیراهه رود. این فیلم ثابت می‌کند که زن با تمام استقلال‌طلبی و آزادخواهی درکنش و تصمیم‌های خود دارای غریزه مادری است؛ غریزه‌ای که قادر است از تمام نیازها و خواسته‌های فردی چشم‌پوشد و در مقابل تمام داشته‌ها را تقدیم کند. این فیلم در جدال زن مدرن و مستقل و مادر از خودگذشته جانب مادری را می‌گیرد.

ساختار ایدئولوژیک نهفته در پشت نشانه‌ها، مادرانگی بیولوژیک را جایگزین زنانگی اجتماعی می‌کند؛ لحظه‌ای نشانه‌شناختی که زنانگی اجتماعی را به‌مثابه مادرانگی بیولوژیک برمی‌سازد. مادرانگی به‌مثابه جنسیت، مادرانگی به‌مثابه زنانگی، مادرانگی به‌مثابه طبقه و مادرانگی به‌مثابه نیمی از بشریت، هرچه بیشتر در معرض نفی‌بودگی جهان اجتماعی‌اش قرار دارد و این را با بازنمایی در فیلم‌ها به ما می‌گویند؛ مادر، زنی که تمام زنانگی‌اش را به پای مادرانگی‌اش ریخته است.

منابع

۱. تانگ، رزماری (۱۳۸۷)، *نقد و نظر: درآمدی جامع بر نظریه‌های فمینیستی*، ترجمه منیژه نجم‌عراقی، تهران: نشر نی.
۲. آزاد ارمکی، تقی و خالق‌پناه، کمال (۱۳۸۹)، *خوانش مضاعف: روش‌شناسی بنیامینی-دلوزی در تحلیل فیلم (همراه با تحلیل فیلم درباره‌الی)*، تهران: جامعه‌شناسی هنر و ادبیات؛ دوره ۲، شماره ۲، صص ۱۲۹-۱۵۳.
۳. صادقی فسایی، سهیلا (۱۳۸۴)، *چالش فمینیسم با مادری*، مطالعات راهبردی زنان، دوره ۷، شماره ۲۸، صص ۱۹-۴۳.
۴. فیسک، جان (۱۳۸۰)، *فرهنگ و ایدئولوژی*، ترجمه مژگان برومند، فصلنامه ارغنون، شماره ۲۰، صص ۱۱۷-۱۲۶.
۵. فیسک، جان (۱۳۷۶)، *فرانگویی و تلویزیون*، ترجمه حسام‌الدین آشنا، نشریه رسانه، سال هشتم، شماره سوم، صص ۱۶۱-۱۷۲.
۶. فیسک، جان (۱۳۸۰)، *فرهنگ تلویزیون*، ترجمه مژگان برومند، فصلنامه ارغنون، شماره ۱۹، صص ۱۲۵-۱۴۲.
۷. جلالی پور، حمیدرضا و محمدی، جمال (۱۳۸۷)، *نظریه‌های متأخر جامعه‌شناسی*، تهران: نشر نی.
۸. مشیرزاده، حمیرا (۱۳۸۸)، *از جنبش تا نظریه اجتماعی: تاریخ دو قرن فمینیسم*، تهران: نشر پژوهش شیرازه.
۹. هام، مگی و گمبل، سارا (۱۳۸۴)، *فرهنگ نظریه‌های فمینیستی*، ترجمه فیروزه مهاجر، فرخ قره‌داغی و نوشین احمدی خراسانی، تهران: نشر توسعه.
۱۰. هولمز، ماری (۱۳۸۹)، *جنسیت و زندگی روزمره*، ترجمه محمدمهدی لبیبی، تهران: نشر افکار.
۱۱. فریدمن، جین (۱۳۸۱)، *فمینیسم*، ترجمه فیروزه مهاجر، تهران: انتشارات آشیان.
۱۲. آبوت، پاملا و والاس، کلر (۱۳۸۱)، *درآمدی بر جامعه‌شناسی نگرش‌های فمینیستی*،

ترجمهٔ مریم خراسانی و حمید احمدی، تهران: دنیای مادر.
۱۳. میرزایی، خلیل (۱۳۹۵)، کیفی پژوهی، تهران: نشر فوژان.

14. Anderson, M. L (1997), *Thinking About Women: Sociological Perspectives on Sex and Gender*, Boston: Allyn and Bacon.
15. Arredondo, Isabel. (2009), *I Am a Mother First: Mexican Women Filmmakers of the 1980s and 1990s and the Representation of Motherhood*.
16. Chodorow, N. (1978), *The reproduction of mothering. Psychoanalysis and the sociology of gender*. Berkeley: University of California Press.
17. Chodorow, N. (1997), *The Psychodynamics of The Family*, in: Linda Nicholson (ed.), *The Second Wave*, p. 195 and Ortner, "Is Female to Male as Nature is to Culture?" in: Lucinda Joy Peach (ed.), *Women in Culture*.
18. Firestone, S. (1970), *The Dialectic of Sex*, United states: William morrow and company.
19. Fiske, J. (2011), *Introduction to Communication Studies*, London & New York: Routledge.
20. Greenlee, J. (2014), *The Political Consequences of Motherhood*, Michigan: The University of Michigan Press.
21. Rich, A. (1981), *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. London: Virago
22. Rothman, B. K. (1989), *Recreating Motherhood. Ideology and Tehnology in a Patriarhical Society*, London: W.W. Norton & Company.
23. Pascoe, Caroline(1998), *SCREENING MOTHERS: Representations of motherhood in Australian films from 1900 to 1988*, University of Sydney.