پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

گزارش فرهنگی

تأملی بر سوبژکتیویته در سینما

راحله گلشن خواص

گزارش پژوهش

تأملی بر سوبژکتیویته در سینما

راحله گلشن خواص

زیرنظر پژوهشکده هنر

پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

ناشر: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
عنوان: تأملی بر سوبژکتیویته در سینما
نویسنده: راحله گلشن خواص
ویراستار: مهناز احدی
صفحه‌آرایی: حسین آذری
نوبت چاپ: اول ــ تابستان ۱۳۹۹
شمارگان: برای مخاطبان خاص

همه حقوق این اثر برای پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات محفوظ است.
در صورت تخلف، پیگرد قانونی دارد.

نشانی: تهران، پایین‌تر از میدان ولی‌عصر(عج)، خیابان دمشق، شماره ۹، پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
صندوق پستی: ۶۲۷۴ــ ۱۴۱۵۵ .**تلفن:** ۸۸۹۰۲۲۱۳ . **دورنگار:** ۸۸۸۹۳۰۷۶ **Email:**nashr@ricac.ac.ir

فهرست مطالب

مقدمه ۱
پیش‌گفتار ۳

فصل اول : بررسی زن در سینمای دفاع مقدس ۱۱
فصل دوم: تحلیل مجموعه فیلم‌های دفاع مقدس ۴۵
فصل سوم: تحلیل مجموعه فیلم‌های دفاع مقدس در دهۀ ۸۰ ..... ۷۷
فصل چهارم : تحلیل مجموعه فیلم‌های دفاع مقدس در دهۀ ۹۰ ..... ۱۰۷
فصل پنجم :نتیجه‌گیری و پیشنهادها ۱۳۵

فهرست منابع ۱۴۳

مقدمه

زن و تلقی هر هنری از نحوهٔ ارائهٔ شخصیت زنان در آثار هنری و به‌خصوص سینما یکی از ایده‌هایی است که همیشه و همه جا از دغدغه‌های هنرمندان به‌حساب می‌آید. سینما در سال‌های قبل از انقلاب از حضور زنان بی‌بهره نبود؛ اما این حضور به‌جز استفادهٔ ابزاری از نقش زن مفهوم دیگری نداشت. اما در سال‌های بعد از انقلاب، سینما دیدگاهی متفاوت‌تر نسبت به زنان یافت و زنان نه‌تنها به‌عنوان ابزار زنانگی نقش‌آفرینی کردند؛ بلکه حضوری قوی‌تر از نقش زنان، چون: توانایی‌ها، گذشت‌ها و مهربانی‌های آنان را جلوه‌گر ساخت و در معنی ضمنی بسیاری از فیلم‌ها نه‌تنها نگاه هرزه و خیره نبود، بلکه بازنمایی درستی از نقش زن در سینما صورت می‌گرفت. با شروع جنگ، نقش زنان نسبت به گذشته پررنگ‌تر گشت و در این بین، سینما نیز بیشتر از هر هنر دیگری از جنگ تأثیر گرفت و به‌عنوان برترین تریبون برای بیان موضوعات و مفاهیم جنگی مطرح شد. پس از پایان جنگ، رسالت سینما در جهت بیان تلخی‌های جنگ بود و روایت خانمان‌سوزی‌ها، کشتار بی‌گناهان و مظلومیت‌های قربانیان بر پردهٔ سینما جلوه‌گر شد. به‌راستی هیچ‌چیز تلخ‌تر از جنگ نبود که درنهایت با شجاعت و ایثار هزاران زن و مرد ایرانی بدون ازدست دادن حتی وجبی از خاک ایران پایان یافت. در این

دوران، بازنمایی زنان در سینما به نوع دیگری بود، آنان توانایی‌های دیگری را به نمایش گذاشتند؛ توانایی‌هایی که در آن از مخاطب خواسته می‌شود تا دنیای زنان را نه آن‌طور که مردان می‌خواهند، بلکه آن‌گونه که زنان خود تجربه و روایت می‌کنند، بشناسند. در این پژوهش، گردآورنده بر آن شده است به نحوهٔ بازنمایی حضور زنان در سینمای دفاع مقدس با روش تطبیقی دیدگاه سوزان هیوارد[1] (سوبژکتیویته)[2] و دیدگاه گفتمان حاکم (رعایت عفاف در اسلام) در سه دهه (۱۳۹۰ ـ ۱۳۷۰) بپردازد.

در پایان، سپاس‌گزار استاد گران‌قدر، جناب آقای دکتر امیرحسن ندایی هستم که چون استادی دلسوز و مهربان درهایی را برایم گشود و سینما را به من آموخت تا بتوانم این هنر را به‌گونه‌ای آسمانی به خدمت بگیرم. همچنین دستان مادر و پدرم را می‌بوسم که تار مویی از آن‌ها به پای من سیاه نماند و همسرم، فرزاد ودادی، که نشانهٔ لطف الهی در زندگی من است و دخترم، کیمیا، به پاس صبوری فراوانش. در پایان می‌خواهم از برادر عزیزم، سعید گلشن خواص، به پاس راهنمایی‌های بی‌بدیلش بی‌نهایت تشکروقدردانی کنم.

1. Suzan Hayward
2. Subjectivity

پیش‌گفتار

این پژوهش به دنبال شکل دادن چهارچوبی برای بررسی چگونگی بازنمایی نقش زنان در سینمای دفاع مقدس است. در این میان، رسانه‌ها و به‌خصوص سینما، زبان بازنمایی واقعیت را دارد و از خصیصهٔ چندزبانی برخوردار است. مثلاً رسانهٔ سینما، دربرگیرندهٔ تصویر و صداست. یکی از غنی‌ترین حوزه‌های بحث، اَشکال بازنمایی در گسترهٔ زندگی، همواره رسانه‌ها بوده‌اند و بی‌شک یکی از مؤثرترین رسانه‌ها در سال‌های اخیر سینماست. این پژوهش در جهت روشن شدن نقش و جایگاه زن در سینمای دفاع مقدس است و آن را بررسی می‌کند. در این پژوهش، زن به‌عنوان عنصر سازندهٔ نسل آینده و نقش حیاتی آن، اهمیت دارد. در جامعهٔ بشری از دیرباز تاکنون، عقاید مختلفی درخصوص تفاوت‌های مرد و زن وجود داشته است. متأسفانه اغلب این تفکرها و نظریه‌ها برمبنای برتری مرد بر زن استوار است و هرگز نگاهی واقع‌بینانه به زن به‌عنوان نوع بشر نشده است، بنابراین همواره در طول تاریخ، حقوق

واقعی جامعهٔ زنان ضایع شده و این مسئله به‌دلایل مختلف، ازجمله ناآگاهی زنان و روحیهٔ فداکاری که در آنان وجود داشته، بسیار عادی تلقی شده است و همه از کنار آن به‌راحتی گذشته‌اند. اما با ظهور اسلام، رسول اکرم (ص) با رفتار و گفتارش مقام زن را ارج نهاد و با معرفی برترین و والاترین الگوی زن مسلمان به جهانیان، فاطمه (س)، دیدگاه اسلام را نسبت به «زن» تبیین نمود.

از سوی دیگر، دفاع مقدس به‌منزلهٔ یکی از برجسته‌ترین برهه‌های تاریخ معاصر ایران شناخته می‌شود. ازنظر اسلام، جهاد و دفاع از جایگاه ارزشی بسیار بالایی برخوردار است و در زمرهٔ مهم‌ترین امور مقدس دینی به‌شمار می‌آید. قرآن کریم سه مفهوم مقدس را در بسیاری از آیات خود توأم آورده است: ایمان، هجرت و جهاد. انسان قرآن، موجودی است وابسته به ایمان و وارسته از هر چیز دیگر، این موجود وابسته به ایمان برای نجات ایمان خود، هجرت می‌کند و برای نجات ایمان جامعه و در حقیقت برای نجات جامعه از چنگال اهریمن بی‌ایمانی جهاد می‌نماید (مطهری، ۱۳۷۳: ۷۳).

درهرصورت، بررسی آیات و روایات متعدد، بیانگر جایگاه ارزشی والای جهاد و دفاع در اسلام و قداست آن است. البته اسلام، دین رحمت و صلح و همزیستی مسالمت‌آمیز است و وجود و وجوب جهاد در آن، صرفاً جنبه‌ای تدافعی دارد و به‌هیچ‌وجه، تجاوزگری، ظلم و ستم به حقوق دیگران را تجویز نکرده و برنمی‌تابد (حسینی، ۱۳۸۲: ۹۷).

زنان مسلمان ایرانی با الهام از تعالیم اسلامی با شهامت وصف‌ناشدنی، در صحنه‌های مختلفی حتی در میدان‌های رزم حضور یافتند. زنان غیور و شجاع خرمشهر ازجمله کسانی بودند که در منطقهٔ عملیاتی باقی ماندند و به کارهایی، چون: حفاظت از انبار مهمات و رساندن آن به رزمندگان اسلام، حفر سنگر و طبخ غذا برای رزمندگان مشغول شدند. آنان در شهرهای مرزی دلیرانه مقاومت کردند، گویی ترس را از یاد برده بودند و فقط به حق می‌اندیشیدند، آنان آیینهٔ تمام‌نمای ایثار و اسطوره‌های شهادت و شهامت بودند. فرار از دشمن برای ایشان مفهومی نداشت و بر این عقیده بودند که تا آخرین نفس نباید

عقب‌نشینی کرد. شیرزنان سلحشور ایرانی، خاطرهٔ مجاهدت و فداکاری‌های زنان مجاهد صدر اسلام را زنده کردند. آنان تا سرحد جان‌بازی و شهادت پیش می‌رفتند و آرزوی شهادت داشتند. حضور زنان در هشت سال دفاع مقدس از چند نظر قابل بررسی است. بازنمایی زن به‌عنوان ظرافت، واقعیت و الگو حائز اهمیت است که سینمای ایران همچون دیگر مبانی فرهنگی، سیاسی و اجتماعی ایران، نقطهٔ عطفی دارد و آن، دفاع مقدس است. با درنظر داشتن این نکته، آنچه این پژوهش به دنبالش است، تبیین چگونگی بازنمایی زنان و نیز تأثیر موقعیت زنان در فرایند ساخت معنی در سینمای دفاع مقدس است. اما در این ژانر هم ممکن است گروهی از مؤلفان و کارگردانان دچار اشتباه شوند و موقعیت و نقش ارزندهٔ زنان را به‌درستی در جایگاه واقعی‌اش قرار ندهند. بسیاری ممکن است به جایگاه مخاطبان اهمیت دهند، زیرا سینما بدون حضور تماشاگر معنی ندارد؛ یعنی برای هر فیلمی باید خواستِ آنان به‌گونهٔ منطقی طراحی و بیان شود. اما نباید فراموش کرد که تماشاگر نتیجهٔ فیلم است، نه محوریت آن. محور فیلم موضوعی است که تماشاگر به دیدن آن می‌آید و مسلماً نمی‌توان تمامی تماشاگران را راضی نگه داشت. اما بسیاری از مؤلفان برای فروش فیلم‌هایشان با استفادهٔ ابزاری از انسان‌ها به‌خصوص نقش زنان در فیلم به‌گونه‌ای دیگر عمل می‌کنند. آنان شخصیت‌پردازی مناسبی برای فیلم‌هایشان درنظر نمی‌گیرند و نوع روایت و دکوپاژ کارگردان نیز با اصول درست و منطقی رعایت نمی‌شود، آن‌ها به‌جای شخصیت‌پردازی صحیح از زن، او را انسانی جلوه‌گر نمایش می‌دهند تا بتواند مخاطبان مرد را راضی نماید و فیلم‌ها فروش بیشتری داشته باشند؛ زیرا گیشه، محور اصلی فیلم آنان است و تماشاگران باید راضی از سالن سینما بیرون روند. بدین منظور، باید نگاه تماشاگران مرد را به‌گونه‌ای تحت‌الشعاع قرار داد و زن را از مرکز توجه خارج کرد، با ازبین بردن لذت حاصل از نگاه مرد، مرکز توجه او را به وقایع داخل صحنهٔ فیلم جلب نمود. پس در سینمای دفاع مقدس باید به مقدسات دینی و اسلامی پای‌بند بود و به جایگاه زنان با نگاه معرفت‌شناختی براساس مبانی

برگرفته از اسلام در محصولات بصری پرداخت، به‌صورتی که فیلم به مخاطبان مذکرش هشدار دهد که برای لذت بردن از فیلم نیازمند اتخاذ موضعی دیگر است، تجربه‌ای که در آن از مخاطب خواسته می‌شود تا دنیای زنان را نه آن‌طور که مردان می‌خواهند، بلکه آنطور که زنان خود تجربه و روایت می‌کنند، ببینند.

هدف از این پژوهش، اثبات جایگاه منطقی و درست زنان در فیلم‌های دفاع مقدس است. برای رسیدن به این موضوع بررسی جزءبه‌جزء نمونه‌هایی از فیلم‌ها در ژانر دفاع مقدس به‌صورت تصادفی انجام شد؛ فیلم‌هایی که جایگاه‌هایی متفاوت برای نقش زنان قائل شده‌اند. به‌همین منظور مقایسهٔ آماری- تطبیقی فیلم‌ها با استفاده از نه جدول برای نه فیلم از دو دیدگاه متفاوت سوزان هیوارد و نظام حاکم انجام می‌شود که مفاهیم موجود پیرامون زن و نحوهٔ بازنمایی آن در سینمای دفاع مقدس به‌طور خاص را نشان می‌دهد. سپس به تحلیل مجموعه فیلم‌های دفاع مقدس براساس نقش و جایگاه درست و منطقی زنان در فیلم و دیدگاه فیلم‌ساز نسبت به حضور زن در سینمای دفاع مقدس پرداخته می‌شود و اهمیت زن در چگونگی قاب‌بندی، نورپردازی و پوشش تحلیل می‌شود و تأثیر آن بر شخصیت‌پردازی زن مورد مطالعه قرار می‌گیرد؛ زیرا تاکنون همیشه جایگاه زن در سینمای دفاع مقدس از زوایای دید معمول مورد ارزیابی قرار گرفته است، اما مطالعهٔ بازنمایی زن از دیدگاه ارجاعات معنایی آشکار و ضمنی تاکنون انجام نشده است.

این طرح به‌صورت آماری- تطبیقی نگاشته شده که به‌صورت آماری انطباق فیلم‌ها با ارزش‌های سوزان هیوارد و نظام حاکم را با استفاده از منابع کتاب‌خانه‌ای و الکترونیکی مورد ارزیابی قرار داده است. در این بررسی، نُه فیلم به‌صورت تصادفی از فیلم‌های سه دههٔ هفتاد، هشتاد و نود در ژانر دفاع مقدس به شرح ذیل بررسی شده است:

- دههٔ ۷۰: *روبان قرمز* (۱۳۷۸)، *کیمیا* (۱۳۷۳)، *هیوا* (۱۳۷۹).
- دههٔ ۸۰: *شب بخیر فرمانده* (۱۳۸۴)، *زخم شانهٔ حوّا* (۱۳۸۶)، *روز سوم* (۱۳۸۵).

ـ دهۀ ۹۰: *روزهای زندگی* (۱۳۹۱)، چ (۱۳۹۳)، *شیار۱۴۳* (۱۳۹۳).

برای هر فیلم دو جدول از دو دیدگاه (دیدگاه سوزان هیوارد و دیدگاه گفتمان حاکم) طراحی شده است، در این جداول سؤالاتی طراحی شده که پاسخ به این سؤالات منوط به دیدن فیلم‌هایی است که به‌صورت تصادفی از سه دهۀ ۷۰، ۸۰ و ۹۰ انتخاب شده است. سپس براساس پاسخ جداول، آماری مطابق با گفتمان حاکم و دیدگاه سوزان هیوارد به‌دست آورده شده است. آمار به‌دست‌آمده، نمایانگر دوری یا نزدیکی فیلم از دیدگاه معیارهای نظام حاکم و سوزان هیوارد است.

مشابه مضمون این پژوهش، برخی تحقیقات داخلی وجود دارند که به موضوع بازنمایی زنان در سینمای دفاع مقدس پرداخته‌اند که می‌توان به پژوهش نغمه ثمینی با عنوان «نقش زن در سینمای دفاع مقدس» (۱۳۷۸) اشاره کرد. او معتقد است حضور زن دو راه را دنبال کرده است: «حذف حضور او و متمایل کردن او به‌سمت نقش‌های درجۀ دو و فرعی» و «محور قرار دادن او و نمایش تأثیر جنگ بر زنان جامعه».

او در آماری کلی درمی‌یابد که از مجموعۀ شصت فیلمی که درعین وابستگی به دفاع مقدس، به شخصیت زن پرداخته‌اند، تنها ۳۳/۳ درصد زنانی را نشان می‌دهند که به‌طور مستقل با جبهه ارتباط یافته‌اند؛ ۶۵ درصد در ردۀ سنی جوان قرار دارند و تنها ۱۰ درصد در ردۀ سنی پیر قرار دارند. همچنین از مجموعۀ زنان فیلم‌های دفاع مقدس ۶۳ درصد ازنظر اقتصادی وابسته هستند و ۱۶ درصد زنان در مشاغل امدادگری و پرستاری ظاهر شده و اغلب امدادگران وابسته بوده‌اند.

سید میثم مطهری نیز در مقالۀ «بررسی تطبیقی جایگاه زن از دید امام خمینی (ره)» (۱۳۹۲)، میزان مشارکت زنان نسبت به مردان در عرصۀ تولید (به‌عنوان نویسنده) را بررسی نموده و همچنین در متن نمایش‌نامه‌های دفاع مقدس به محاسبۀ میزان حضور زنان در تطابق با بیانات در مجموعۀ ۲۲جلدی صحیفۀ امام خمینی پرداخته است. یافته‌ها نشان می‌دهد که زنان از

جایگاه تاریخی موردنظر امام در جریان هنری مذکور بی‌بهره بوده‌اند. مهدی حامد سقایان و منصوره صدیف نیز در مقالهٔ «بازتاب روح زنانه در ادبیات نمایشی دفاع مقدس» (۱۳۹۲) به این نتیجه رسیده‌اند که در ادبیات نمایشی دفاع مقدس نبودِ خلاقیت، سرزندگی و شادی و نشاط در زندگی قهرمانانِ زن به امری معمول تبدیل شده است. شناخت هرچه بهترِ کهن‌الگوی زن طبیعی می‌تواند زمینه‌ای را فراهم آورد تا بتوان آثاری آفرید که زن به سرزندگی، شادی و نشاط برسد.

عاطفه حسینی نیز در مقاله‌اش با نام «بررسی شخصیت زن و انعکاس آن در نمایش‌نامه‌های دفاع مقدس» (۱۳۹۲) به این موضوع پرداخته است که آیا نقش زنان در نمایش‌نامه‌ها جایگاه خودشان را پیدا کرده‌اند. او به بررسی عناصری چون موقعیت، کشمکش و شخصیت‌پردازی در چندین نمایش‌نامهٔ موردی پرداخته است. یافته‌ها نشان می‌دهد آثاری که مؤلف خودْ زن باشد از شعارزدگی و کلی‌گویی تا حدود زیادی فاصله گرفته است و در آثار مردان، کلی‌گویی و شعارگونگی دیده می‌شود و نگاه کلی، در حاشیه قرار دادن زن است که اغلب به‌عنوان عنصر منفعل در کنار کاراکتر مرد قرار گرفته است. لذا به‌نظر می‌رسد نویسنده‌های زن در خلق آثار از موفقیت بیشتری برخوردارند.

سید محمد سلیمانی در مقالهٔ «سینمای ایران و نقش زنان در دفاع مقدس» (۱۳۷۸)، به این نتیجه دست یافته است که فیلم‌سازان هنوز در به‌تصویر کشیدن نقش واقعی زن در دفاع مقدس نتوانسته‌اند به‌جز در چند مورد انگشت‌شمار، به درجه‌ای از غنای مضمونی و تصویری برسند که بتوان فهرستی کامل و کم‌نقص را از نوع انعکاس نقش زن در دفاع مقدس بر پردهٔ سینما ارائه کرد. او با نگاهی گذرا به سینمای دفاع مقدس دریافته است که نقش مادران رزمنده در دفاع مقدس، نسبت به نقش همسران ایشان، حتی در اندازه‌های مختصر و محدود آن نیز مورد اشاره قرار نگرفته است. نقش بسیار مؤثر مادران در اعزام فرزندانشان به جبهه‌های نبرد و ارتباط معنوی و

ماورایی آنان با یکدیگر، هنوز مضمونی بکر است که می‌تواند خود زمینه‌ساز فیلم‌نامه‌ای متفاوت و عمیق باشد.

تفاوت تحقیق پیش رو با مطالعات پیشین در این است که در این پژوهش بر آن شده‌ایم تا با طبقه‌بندی ویژگی‌های یک زن از دو دیدگاه متفاوت (سوزان هیوارد و نظام حاکم)، میزان دوری و نزدیکی زنان حاضر در ژانر دفاع مقدس را به این دو دیدگاه به‌صورت آماری بررسی کنیم تا برای فرضیات خود مستندات واضحی برای مخاطب عام و مستندات قابل‌ارجاعی را برای مخاطبان خاص فراهم نماییم.

فصل اول: بررسی زن در سینمای دفاع مقدس

سوبژه و ابژه

طی قرن‌های متمادی از دیدگاه فیلسوفان در تعریف ابژه[1] و سوبژه[2] معانی متفاوتی وجود دارد و جایگاه ابژه و سوبژه تغییر می‌کند. در بررسی‌های به‌عمل‌آمده در قرون وسطی، خدا سوبژه و معیار و مرکز؛ و جهان، ابژه بود. اما در دورهٔ رنسانس، انسان خدا و موضوع سوبژه بود. در سدهٔ نوزدهم، ابژه و سوبژه وارد فلسفهٔ جدید می‌شود و در فلسفهٔ اسلامی از سوبژه و ابژه چون دال و مدلول و فاعل و مفعول یاد می‌شود. اما اگر بخواهیم ابژه و سوبژه را از دیدگاه سوزان هیوارد در سینما بررسی کنیم، از دید او «در هنر سینمای روایی قدیمی، مردان سوبژه و زنان ابژه بودند. مرد فعال و صاحب نگاه خیره و زن منفعل و ابژهٔ میل مرد بود» (هیوارد، ۱۳۸۸: ۱۴۸). ابژه و سوبژه را می‌توان

1. Object
2. Subject

این‌گونه تعریف کرد: «ابژه» به معنی خود را در برابر چیزی«مفعول» گذاشتن و «سوبژه» شیء، موضوع، فاعل و کنندهٔ کار است.

سوبژه و ابژه از دیدگاه فیلسوفان

اگر بخواهیم از دید فلسفی به بحث سوبژه و ابژه بپردازیم، هریک از فیلسوف‌ها دیدگاه‌هایی متفاوت را برای ابژه و سوبژه مطرح کرده‌اند. ازنظر هگل[1]، «سوبژه، انسان فاعل و اندیشنده است که برای رفع نیازهای خود، روی طبیعت (یا در مراحل پیشرفته روی ابزار و وسایل بسیار پیچیده) کار می‌کند. مجموعهٔ طبیعت (زمین، جنگل‌ها، رودخانه‌ها، کوه‌ها، معدن‌ها و...) و ابزار و وسایل مربوط به انسان، که بخشی غیرطبیعی از جسم انسان هستند، نیز ابژه محسوب می‌شوند.»

ابژه وضعیت عینی کار انسان یا موضوع کار انسان در دنیای واقعی بیرون از اوست. کار، عمل آگاهانهٔ انسان روی طبیعت برای رفع نیازهای خود است. او می‌گوید: «زمانی که موجود، اندیشنده نباشد، فعالیت او را نمی‌توان کار نامید. تا زمانی که روی طبیعت کار نشود، نمی‌توان تغییر آگاهانه و فعال در طبیعت کرد و تا زمانی که این روند تکمیل نیست، موجودات نام‌برده را نمی‌توان «هوموساپینس»[2] یا انسان متفکر نامید» (مزاروش، ۱۹۹۵: ۳۶۲ـ۳۶۱).

فرگه[3] ریاضی‌دان، منطق‌دان و فیلسوف برجستهٔ آلمانیِ اواخر سدهٔ نوزدهم و اوایل قرن بیستم میلادی است. او درخصوص ابژه می‌گوید: «آنچه تابع قوانینی است و می‌توان درک و داوری کرد و در قالب کلمات، بیان کرد» (فرگه، ۱۹۵۹: ۳۵).

به‌این‌ترتیب، امر سوبژکتیو چیزی خواهد بود که تابع قوانین نیست، نمی‌توان درك و داوری کرد و در قالب کلمات بیان‌شدنی نیست. ویتگنشتاین[4] تأملات فلسفی خود را با پرداختن به ایدهٔ جهانی کاملاً ابژکتیو آغاز کرد:

1. Hegel
2. Homo Sapiens
3. Ferege
4. Wittgenstein

«جهانی تشکیل‌شده از اشیاء ساده و چیدمان آن‌ها به‌صورت واقعیت‌های مرکب؛ چیدمانی که کاملاً با گزاره‌های علوم طبیعی، توصیف‌شدنی است. او معتقد است قلمروی ابژکتیو و سوبژکتیو به خطرناک‌ترین شکل ممکن گرایش به در هم آمیختن دارند. اما در دوران ما با تکامل نظریهٔ سیستم‌ها بااینکه فلسفهٔ جدید بارها و بارها رسیدن به ابژه‌محوری علوم را هدف گرفته، برخوردش با این ابژه‌محوری همواره مبهم بوده است؛ چون حتی ابژکتیوترین برداشت‌ها از جهان نیز صرفاً تصویری ساخته و پرداختهٔ موضوع‌های انسانی هستند و از سوی موضوع‌های انسانی مورد آزمون و تأیید قرار می‌گیرند؛ تصویری که به‌خودی خود ابژکتیو باشد، ازنظر ما ابژکتیو است. چون به‌محض دیدن، شروع به فکر کردن درخصوص منشأ و جایگاه هر توصیف ابژکتیو از جهان می‌کنیم و به سمت تأمل راجع به سوژهٔ دانا عقب رانده می‌شویم. این نکته همان چیزی است که به‌طور متناوب فلسفه را به‌سمت موضوع‌های آرمان‌گرایی، تجربه‌گرایی، موضوع‌گرایی و شکاکیّت به عقب رانده است» (ویتگنشتاین، ۱۹۶۱: ۸۰).

نگاهی به ابژه و سوبژه در دورهٔ رنسانس

با انقلاب رنسانس، هنر جدیدی ظهور کرد که کارش ابداع حقیقت دورهٔ جدید بود. خدا، جهان و انسان جدیدی در هنر ابداع شد که در مراتبی از دل‌آگاهی، خودآگاهی و آگاهی، یعنی فلسفه و علم جدید، درک و بحث متفکران تعلق گرفت. «در حقیقت از آنجا که کار اساسی هنر ابداع است، همواره در اوایل تاریخ در شعر و نقاشی طرح افکنده می‌شد. چنانچه در نقاشی بوش و داوینچی صورت خیالی فناوری جدید ابداع شده است و یا انسان دنیوی دورهٔ جدید در شعر بوکاچو و نقاشی ماساچو به ظهور می‌آید» (مددپور، ۱۳۸۰: ۴۲۶).

«در این دوره برای رنگ نیز اعتباری دیگر قائل می‌شوند و استفاده از رنگ به‌طرف ملموس شدن پیش می‌رود و از مبانی نمادی و رمزی و حقیقی دور می‌شود، اما در دوره‌های پیشین هر رنگ نمایندهٔ مرتبه‌ای خاص از مراتب وجود بود. نقاشان رنسانسی به عام واقع و سه‌بُعد نمایی و پرسپکتیو

و عمق‌نمایی بصری نه مجازی ناشی از خطای دید می‌پردازند» «در بیشتر نقاشی‌ها از رنگ‌های طبیعی در جای طبیعی استفاده می‌کردند، از قبیل: سبز و آبی و قرمز که صورت و خلق‌وخوی انسانی را نقاشی می‌کردند. پس جهان نیز صورتی از واقعیت را به خود می‌گرفت که به آن، واقعیت محسوس نفسانی مخیّل و خیالی می‌توان گفت» (مددپور، ۱۳۸۰: ۴۳۰ و ۴۳۴).

همچنین در این دوره شاهد توجه به ساختار و مدل نیز هستیم که خود گواهی بر انسانی شدن هنر است. بار دیگر هنرمندان به زیبایی بدن برهنه روی می‌آورند، پیکرتراشی با وسوسه‌های زمینی آغاز می‌شود. اما مجسمه‌های برهنهٔ قرون‌وسطایی، به‌کلی عاری از جذابیت جسمانی بودند؛ چون ازنظر مردم قرون‌وسطایی زیبایی جسمانی بت‌های باستانی به‌خصوص پیکره‌های برهنه، مظهری از جذابیت فریبندهٔ شرک و زینت‌های شیطانی هستند (همان، ۴۴۷ـ۴۴۶).

اما ذات هنر رنسانسی توجه به عالم نفسانی و دور شدن از حقیقت متعالی اسلام و مسیحیت است (همان، ۴۲۳).

در اوایل تاریخ جدید، نفس انسان جای همهٔ خدایان قدیم را می‌گیرد و آن‌ها را می‌پوشاند و این لازمهٔ پشت کردن به خدای حقیقی و غفلت از آن حقیقت متعالی است. از اینجا رنسانس همین را حکایت می‌کند؛ آغاز دوره‌ای است که در آن، انسان مرکز همهٔ امور می‌شود و نه خدای حقیقی و نه خدایان هیچ‌یک در کار نیستند (همان، ۴۰۴)؛ این یعنی در دورهٔ جدید عقل و فهم انسان آشکار می‌شود و مرجع پاک و مبدأ متعالی معرفت انکار می‌گردد (همان، ۴۲۴).

در این دوره انسان، خدا و دایر مرکز هستی می‌شود، او موضوع سوژه است و این عبارت است از انسان‌گرایی و اصالت سوژهٔ انسانی و انسان‌مداری. متفکران رنسانس سعی دارند خود را از تسلط اصول و عقاید دینی رها کنند. در چشم‌انداز جدید، بشر خود را بسته به جهان فانی می‌بیند؛ اما انسان مسلمان برحسب تعالیم دینی خود را در جهان می‌بیند و نه بسته به این جهان فانی. انسان عصر خداپرستی، طلب بهشت آخرت و عرفا طلب دیدار رخ یار می‌کنند.

حافظ این شعر را چنین فرض می‌کند:

جهان فانی و باقی، فدای شاهد و ساقی
که سلطانی عالم را طفیل عشق می‌گیرم

(مددپور، ۱۳۸۰: ۴۱۰).

بی‌دلیل نیست که میکل آنژ و دیگر هنرمندان دورهٔ جدید در ظلّ انسان‌گرایی و مرکز قرار گرفتن بشریت به‌جای الهیت، هنر را آفرینش انسان و حاصل مبارزهٔ او می‌دانند؛ آفرینشی که جدا از الهام ربانی است (همان، ۴۴۲). با این ممیزات، نخستین آثار هنر جدید به‌جهت نظرگاه خودبنیادانهٔ انسان نفسانی می‌شود. بنابراین در این مرتبه فاعل و مفعول شناسایی مدرک سوژه و مدرک ابژه (نفسانی) می‌شود (همان، ۴۲۴).

سوبژه و ابژه در زیبایی تصویر

«زیبایی دارای هر دو بن‌مایهٔ سوبژه و ابژه است. آنچه به درک زیبایی از طیف حواس پنج‌گانه می‌پردازد ابژه گویند و به تصویر زیبایی که در ذهن نقش بسته است سوبژه (سوژه) می‌گویند. کلیهٔ مفاهیم ضمنی تصویر که حامل پیام و وجوه زمینه‌محور و اندیشهٔ روزانه باشند، به حوزهٔ سوبژه یا عالم ذهن تعلق دارند. کلیهٔ عینیت‌های تخیلی که از وجوه بصری غالبی برخوردار و در جهت برون‌نمایی درون‌مایهٔ تصویر به‌کار گرفته شده باشند در حوزهٔ ابژهٔ ذهنی یا دنیای عینی ـ ذهنی تعریف می‌شوند. جدا از این دو بخش، هر آنچه روش آشکار دارد و می‌توان برای آن قرینهٔ نسبی واقعی یافت، جزو حوزهٔ ابژهٔ واقعی یا دنیای عینی واقعی است» (پارسایی، ۱۳۹۳: ۸).

از دیدگاه کانت[1]، فاعل شناس (سوژه) است و شیء ابژه. او می‌گوید: «امر زیبا چیزی است که تنها و به‌همین سادگی لذت‌بخش و خوشایند است. حکمی که شیء (ابژه) را زیبا می‌نمایاند، حکم ذوقی می‌نامند. حکم ذوقی تأملی است و بر بازی آزاد تخیل و فاهمه دلالت دارد؛ به این معنی که در داوری ذوق فارغ از تعلق و ملاحظات سودانگاره است. امر زیبا چیزی است که صرفاً

1. Kant

اساس این حکم سوبژکتیو است. تمثل را تخیّل خلاق به فاعل شناسا (سوژه)، یعنی به احساس لذت یا عدم لذت او، نسبت می‌دهد. پس اساس این حکم که یک شیء، زیبا یا زشت است طریقی است که در آن، قوهٔ احساس لذت یا عدم لذت او نسبت داده می‌شود (کوکلمانس، ۱۳۸۸: ۷۸).

به‌باور کانت، هنگامی که ما شیء (ابژه) را نمونه‌هایی از زیبایی آزاد بشناسیم (یا داوری کنیم) فقط دربارهٔ فرم آن داوری می‌کنیم؛ زیرا مفهومی به آن اطلاق نمی‌کنیم و به هستی آن دل‌بستگی نداریم. فرم‌هایی که ازنظر زیبایی‌شناختی خرسندکننده می‌یابیم گویی دارای نوعی هدفمندی هستند. به‌طور مثال فرض کنید در باغی در برابر لالهٔ سرخ شادابی قرار بگیرید، اگر دربارهٔ لالهٔ زیبا حکمی دهید و آن را زیبا داوری کنید این فرض به عمل می‌آید که دیگران باید با نظر شما موافق باشند ولی نباید هیچ ادعایی دربارهٔ گل‌های لاله به عمل آورید؛ زیرا در چنین داوری توجه خود را به نمای لاله معطوف می‌کنید نه چیز دیگر و بگویید همهٔ لاله های سرخ، زیبا هستند و در معنی دوم می‌توان این‌گونه عنوان کرد چون ما توجه خود را به نمای لاله معطوف می‌کنیم، قوس‌های ملایم گلبرگ لاله هیچ غایت معلومی را برآورده نمی‌سازد (آن شپرد، ۱۳۷۵: ۱۱۵ـ۱۱۲).

فرگه نیز این‌گونه می‌گوید: «اگر دو شخص یک چیز را تصور کنند، باز هم هریک ایدهٔ خودش را دارد. درواقع گاهی می‌توان تفاوت‌های ایده‌ها و یا احساسات افراد مختلف را احراز کرد، لیکن مقایسهٔ دقیق آن‌ها ناممکن است؛ چون نمی‌توانیم هر دو ایده را با هم در یک آگاهی داشته باشیم» (فرگه، ۱۹۶۰: ۶۰).

در فلسفهٔ هنرهای زیبا، هگل[1] نیز این‌گونه بیان کرده است: «ما در دوره‌ای به‌سر نمی‌بریم که آثار هنری تقدیس‌شده به‌عنوان آثاری الوهی و ابژه، شایستهٔ پرستش درنظر گرفته می‌شدند. حال، تأثیری که آثار هنری ایجاد می‌کنند ژرف‌تر بوده و احساساتی که برمی‌انگیزند با معیاری عالی‌تر همخوان است» (یزدانجو، ۱۳۸۳: ۷۱).

1. Hegel

سوبژکتیویته از نظر فیلسوفان

سوبژکتیویسم از مشخصه‌های هنر جدید است که در آثار همهٔ هنرمندان دورهٔ جدید می‌توان مشاهده کرد که به دو صورت فردیت[1] و نفسانیت انسانی ظاهر می‌شود (مددپور، ۱۳۸۰: ۴۳۳). از نظر هایدگر[2]، سوبژکتیویته به موضوعی نفسانی تعبیر شده است و او ابژکتیویسم را سوبژکتیویسم[3] مضاعف می‌خواند. به‌باور ژاک لاکان[4]، سوبژکتیویتهٔ انسان ناخودآگاه و زبان همه به هم مرتبط هستند، ناخودآگاه ساختاری چون زبان دارد. از دید او، «خودِ خودآگاه» وقتی به سوژه یا اگو[5] تبدیل می‌شود باید در نظم نمادین قرار بگیرد، در این حالت وقتی خویشتن دارد در نظم نمادین قرار می‌گیرد بخشی از آن نمی‌تواند با سوژه هماهنگ شود و به‌صورت مازاد خویشتن می‌شود؛ پس ناخودآگاه این حقیقت افشا می‌شود که ما سوژه‌ها بیشتر از آن مقداری هستیم که خویشتن اجتماعی‌مان به ما اجازه می‌دهد. لاکان این برداشت را از شکل‌گیری اگو و ناخودآگاه را در تقابل با زبان‌شناسی ساختارگرای سوسور طرح می‌کند و تولد سوژگانی همانا دروازهٔ ورود فرد به زبان است. لاکان زبان را نظام هم‌زمان نشانه‌ها و رمزگان‌های اجتماعی می‌داند که معنی یا نظم نمادین را تولید می‌کند؛ همین نظم نمادین که موقعیت تو را تعیین می‌کند، تو را شکل می‌دهد، تو را سوژه می‌سازد و تو را قادر می‌سازد تا سوژه‌ای کنشگر شوی. قبل از لاکان، اغلب روان‌کاوان باور داشتند که اگو منزل ناخودآگاه است و رشد اگوئیک، رشد زیست‌شناختی است. اما لاکان می‌گوید رشد اگو، رشد زبان‌شناختی است. انسان سخن می‌گوید چون نمادش را انسان ساخته است. نمادها درواقع پیش از آنکه انسان وارد دنیا شود، زندگی او را در شبکه‌ای چنان کامل قرار می‌دهد که به انسان‌های دیگر وصل می‌شود؛

1. Subjectivity
2. Heidegger
3. Individuality
4. http//farhang3000.blogfa.com/9112.aspx
5. Ego

دیگرانی که قرار است او را با گوشت و خون به‌وجود آورند. از دید لاکان، مرحلهٔ مهم در رشد اگو آن است که سوژه وارد مرحلهٔ امر خیالی می‌شود. این مرحله ارتباطی تنگاتنگ با مرحلهٔ آینه‌ای دارد.

سیر رشد روانی سوژه ازنظر لاکان

مرحلهٔ خیالی

از دیدگاه لاکان، «این مرحله از همان روزهای نخستین تولد نوزاد آغاز می‌شود. کودك از اعضای خود درکی گسسته دارد؛ اما از کلیت خود، به‌منزلهٔ موجودی مستقل که هویت داشته باشد، درکی ندارد و پیوسته خود را با مادر و محیط اطرافش متحد، یکپارچه و در پیوند می‌پندارد» (هیوارد، ۱۳۸۸: ۱۵۰).

«در انتهای این مرحله، سوژه به‌وسیلهٔ تصویری که در آینه، در نظر لاکان صورت مادر یا هرچیز دیگر را می‌بیند، آرام‌آرام تمایز میان خود و محیط بیرون را دریافت می‌کند، از این مرحله عبور می‌نماید. لاکان این تمایز و هویت‌یابی سوژه را «مرحلهٔ آینه‌ای ۲» می‌خواند که جزئی از همان مرحلهٔ خیالی است که در این تمایز فقدان جدایی از مادر را احساس می‌کند و میل به وحدت دوباره با مادر در او بیدار می‌شود. مادر نخستین ابژهٔ عشق کودک می‌شود، اما کودک نیز مادر را به‌عنوان کمبود می‌بیند. این کمبود مسبب اضطراب و اختگی می‌شود.

با ورود کودک به زبان و یادگیری آن، سوژه، سوژه‌ای سخن‌گو می‌شود؛ بااین‌حال کودک برای اینکه بخشی از زبان و جامعه‌ای انسانی شود، باید تابع قانون پدر باشد و آن را بازتولید کند. سوژه برای انجام این کار باید همچون هستی وحدتمندی ظاهر شود؛ ازاین‌رو سائق‌های لیبیدویی معطوف به مادر باید واپس رانده شود؛ چون بنا به قانون پدر این سائق‌ها حرام هستند و پدر با ادای نهٔ پدرسالارانه وصال به مادر را منع می‌کند. این سائق‌ها به این دلیل نیز باید واپس رانده می‌شوند که اگاهی بر آنها وقوف بر این امر است که شخص به دلایلی یک هستی وحدتمند نیست این سائق‌ها مظهر میل به بازیابی وحدت خیالی با مادر پیش از وقوف کمبود هستند، اما کودک پس از

ورود به سامان نمادین سامان خیالی را وانمی‌نهد هرچند باید این سائق‌های خاص را سرکوب کند. بخشی از سیروسلوک کودک عبارت است از تلاشی بی‌وقفه برای بازگشت به امر خیالی اما از آنجا که نمی‌تواند میل به مادر را در سر بپروراند این سائق‌های خاص به ناخودآگاه واپس رانده خواهد شد که به صورت نهٔ پدرسالانه نقش می‌بندد. کودک به دنبال لحظه دیگری از وحدت خیالی خواهد بود تا این کمبودی را که مادر مظهر آن است، جبران کند و تصویری ایده‌ال در ذهن خواهد پروراند. به بیان دیگر کودک به دنبال آن دورهٔ نخست به مرحلهٔ آینه‌ای برمی‌گردد که خود را به‌عنوان منِ آرمانی احساس کند. بدین‌ترتیب، سوژه همیشه شقه شده است، آنچه به درون ناخودآگاه پس رانده می‌شود چیزی است که فقدان وحدت سوژه را به خاطر می‌آورد؛ از این نظر ناخودآگاه تهدیدی است برای حس وحدت ما. پس فیلم به‌صورت مجاز مرسل در خدمت منِ آرمانی است و به ما اجازه می‌دهد که با منِ آرمانی احساس همسانی بکنیم» (همان، ۱۳۸۸: ۱۵۱ ـ ۱۵۰).

سوبژکتیویتهٔ زن از دیدگاه نظریه‌پردازان

ژولیاکریستوفا

ژولیا کریستوفا[1] در عصر نوگرایی و پسامدرنیسم، راه‌حلی متفاوت را برای مسئلهٔ سوبژکتیویتهٔ زن ارائه می‌کند. کریستوا، اصطلاح سوبژکتیو (فاعلیت/ ذهنیت) را به‌عنوان جای‌گزین «خود»[2] مطرح می‌کند. او معتقد است که «اشخاص، تابع انواع پدیده‌هایی همچون فرهنگ، تاریخ، بافت، روابط و زبانشان هستند و این عناصرند که انسان را تشکیل می‌دهند. همچنین انسان‌ها از تمام پدیده‌هایی که هستی آن‌ها را تشکیل می‌دهند، آگاهی کامل ندارند و این امر، ناخودآگاه، قلمروی امیال، رانش‌ها، تنش‌ها، انرژی و سرکوب‌هایی که به سطح خودآگاه نرسیده است، تقویت می‌کند. بنابراین کریستوا انسان‌ها را بیشتر یک سوژه می‌داند تا یک «خود» آگاه به کنش و عمل خویش. او

1. Julia Kristeva
2. Self

می‌گوید: «قواعد مادرانگی[1] بر قانون پدرانه مقدم‌اند». او مرکزیت مادر را مطرح می‌کند و ایدهٔ آلوده‌انگاری را شکل‌بندی می‌کند که یکی از مفاهیم مهم در نظریهٔ کریستوا به‌عنوان فرایندی روانی و بخشی از سوبژکتیویته است. او می‌گوید: «آلوده‌انگاری آفرینندهٔ ستم بر زنان در فرهنگ‌های مردسالار است». مهم‌ترین مصداق آلوده‌انگاری از دیدگاه کریستوا مادر آلوده است: سوژه خود را در جدایی یگانگی ناممکنی با تن مادر می‌بیند. سوژه از آن تن متنفر است، زیرا استقلال او را در خطر می‌اندازد؛ اما تنها به این دلیل که قادر به رها شدن از تن نیست. آن تن، تن بدون مرز، تنی که این سوژهٔ آلوده از آن نشئت گرفته، ناممکن می‌شود. کودک از هرسو به بن‌بست برخورد می‌کند؛ از سویی جست‌وجو برای یگانگی خود شیفته‌وار با عشق اولیه‌اش و از سویی، نیاز به صرف‌نظر کردن از این یگانگی به‌منظور تبدیل شدن به سوژه. او باید بخشی از خودش را تا جایی که هنوز با مادرش یکی است از یاد ببرد تا به یک خود بدل شود» (کریستوا، ۱۹۸۲: ۳۳ـ۳۱).

سوبژکتیویته در سینما از دیدگاه نظریه‌پردازان

متز[2] با قیاس پرده با آینه، بیننده را در جایگاهی پیش‌ادیپی تلقی می‌کند. وی معتقد است: «این فرایند با فرایندی که کودک در مرحلهٔ آینه پشت سر گذاشته است، خصوصیاتی مشترک دارد. کودک پسر که در آینه نگاه می‌کند و تصویر خود را می‌بیند، برای لحظه‌ای با خودش همانندسازی می‌کند (خودشیفتگی)؛ سپس تفاوت خود با مادرش را درک می‌کند، آن‌گاه به دو روش متفاوت واکنش نشان می‌دهد. نخست، میل به وحدت دوباره با مادرش را می‌یابد و این میل انگیزه‌ای جنسی دارد. دوم، تفاوت را انکار می‌کند و ازطریق این انکار تفاوت، ترس خود را برافراشته می‌کند (فتیشیسم). در سینما، این خط‌سیر ادیپی، هم ازطریق روایت و هم ازطریق رابطهٔ بیننده و متن بازسازی می‌شود» (هیوارد، ۱۳۸۸: ۳۹۵ـ۳۹۴).

1. Maternal
2. Metz

لورا مالوی[1]

«مالـوی موضـوع بینندگـی زنانـه در درون آپاراتـوس سـینمایی را تحلیـل می‌کنـد. او راه‌هایـی را بررسـی می‌کنـد کـه بـا آن‌هـا، سـینما نحـوهٔ دیـده شـدن زن را شـکل می‌دهـد؛ راهـی کـه از نقطـهٔ دیـد مـرد شـروع و سـپس بـه بیننـده‌ای می‌رسـد کـه بـا قهرمـان مـرد همسـان پنـداری می‌کنـد. او از ایـن فراینـد بـا عنـوان لـذت تماشـا یـاد می‌کنـد» (همـان، ۱۳۸۸: ۳۷۹).

بلور[2]

«بلـور، سـینما را عاملـی دانسـت کـه بـه‌طـور هـم‌زمان در [نظـم] خیالـی (یعنـی در حکـم بازتابنـده، آینـه) و در [نظـم] نمادیـن (یعنـی ازطریـق گفتمان‌هـای فیلـم در حکـم زبـان) عـمل می‌کنـد. بـا پـا گذاشـتن بیننـده بـه تجربـهٔ فیلـم، او (مذکـر) نخسـت خـود را بـا دسـتگاه سـینما هـمانند مـی‌سازد: پروژکتـور به‌منزلـهٔ چشـم عمـل می‌کنـد. سـپس نوعـی همانندسـازی خودشـیفته (نارسیسـتی) بـا تصویـر روی مـی‌دهد و آن‌گاه بـا جابه‌جایـی بیننـده از [نظـم] خیالـی بـه [نظـم] نمادیـن او میـل بـه تصویـر می‌کنـد. تعریفـی کـه بلـور از رابطـهٔ بـین بیننـده پـرده [سـینما] (کـه رابطـه‌ای یک‌سـویه اسـت) ارائـه می‌دهـد، به‌طـور ضمنـی مفهـوم تماشـاگری جنسـی و نـگاه نـامشروع را در بـر دارد» (همـان، ۱۳۸۸: ۳۳).

جانسـن[3] مقالـه‌ای بـا عنـوان «سـینمای زنـان به‌مثابـهٔ ضدسـینما» چـاپ کـرد. از نظـر او بـرای سـاختن سـینمای زنـان، ابتـدا بایـد کاربسـت‌های ایدئولوژیـک در رویه‌هـای سـینمای رسـمی را درک کـرد. «ایـن عبـارت از چگونگـی بازنمایـی تصویـر زنـان در فراینـد سـاخت معنـی و بررسـی تصاویـر فیلـم براسـاس جنسـیت کـه کاراکترهـای زن چگونـه قاب‌بنـدی و نورپـردازی و لبـاس پوشـانده می‌شـود. در درجـهٔ اول به‌عنـوان یـک نشـانه، خوانـش تصویـر بـود؛ یعنـی لـزوم درک دلالت‌هـای آشـکار و ضمنـی تصویـر. در ایـن حالـت بایـد مـورد بررسـی موشـکافانه قـرار بگیـرد چـرا بایـد همـواره زن در مقابـل ابـژهٔ میـل مـرد قرارگیـرد کار دوربیـن و نـور آغـاز

1. Laura Mulvey
2. Blur
3. Jahnson

می‌شود. همواره زن مدلی است که مرد خیال‌اندیش، فانتزی‌های خود را روی او پیاده می‌کند» (همان، ۱۳۸۸: ۳۷۸).

بیننده به‌مثابهٔ سوژه

بیننده[1]

«یکی دیگر از جنبه‌های مهم و قابل بررسی، تأثیر فیلم بر روان بیننده است که بیننده احساس می‌کند همسو با ذهنیت کاراکتر و متن است و احساس همسانی با او می‌کند. عمدتاً دو رشته از روان‌کاوی به درون نظریهٔ فیلم راه یافتند: رشتهٔ فرویدی و رشتهٔ لاکانی و این‌ها تاکنون به سه حوزهٔ اصلی پژوهش تعمیم یافتند. خود متن فیلم‌ها: رابطهٔ آپاراتوس‌بیننده که بعدها به روابط متن‌بیننده تحول یافت» (همان، ۱۳۸۸: ۹۶). «مسئلهٔ بینندگی نخست در اواسط دههٔ هفتاد، مورد توجه نظری قرار گرفت و به‌طور گسترده‌ای بررسی شده است. بیننده تابع منفعل پردهٔ سینما نیست. مرد یا زن بیننده در موضع اقتدار می‌نشیند و به تصاویر و صداها معنی می‌دهد (درحقیقت تأثیر صدا، قیاس پرده [سینما] و آینه را تاحدی تضعیف می‌کند). اگرچه سینما باید به بیننده دانش بیشتری بدهد، بیشتر از آنچه در اختیار شخصیت‌های فیلم است (دست‌کم در جریان غالب سینمای روایتی این‌گونه بوده است)، اما به این معنی نیست که بیننده در ارتباط با آن شخصیت‌ها فقط یک جایگاه را اشغال می‌کند. نظریهٔ بیننده سه مرحله را پشت سر گذاشته است.

مرحلهٔ نخست: بودری[2]، بلور و متز کوشیدند براساس تحلیل فروید از سائقه‌ای لیبیدویی، زیست‌مایهٔ کودک و نظریهٔ لاکان درباب مرحلهٔ آینه، به تبیین چگونگی کارکرد فیلم در سطح ناخودآگاه بپردازند. با قیاس پردهٔ [سینما] با آینه دربارهٔ رابطهٔ بیننده ـ پرده [سینما] سخن گفتند و اظهار داشتند که در هر مورد تماشای فیلم فرایندهای ناخودآگاه دخیل در کسب تمایز جنسی، زبان و خود مستقل (خودمختار) یا سوبژکتیویته عمل می‌کنند. به‌عبارت دیگر، هر

1. Viewer
2. Louis Baudry

مورد تماشای فیلم معرف تکرار خطسیر ادیپی است. این نظر به‌نوبهٔ خود به‌طور ضمنی نشانگر آن است که سوبژهٔ سینمای روایتی کلاسیک، مرد است.

مرحلهٔ دوم: «مرحلهٔ نخست نظریه‌پردازی منحصراً جایگاه بینندهٔ مذکر است که با مسائل بسیاری روبه‌رو شد. بعد از آن، مالوی با طرح مقاله‌ای کوشید مؤنث بودن بیننده را در دستگاه سینما و چارچوب روان‌کاوی بنا کند. مالوی در این مقاله، کارکرد سینما را ازطریق رمزگان و قراردادهایش بررسی کرد و شیوهٔ نگاه به زنان را پایه‌ریزی کرد. او از زاویهٔ دیدی مردانه در فیلم شروع کرد و سپس به زاویهٔ دید بیننده‌ای پرداخت که با شخصیت مذکر فیلم یا پروتاگونیست همانندسازی می‌کند» (همان، ۱۳۸۸: ۳۹۳).

«از سوی دیگر، بینندهٔ فیلم تلاش می‌کند تا از درون تصویری که بر پرده افتاده، در درون خود به‌نوعی به احساس کمال برسد» (ندایی، ۱۳۸۹: ۱۶۵).

نگاه خیره[1]

در دههٔ ۱۹۷۰ نظریه‌پردازان در تلاش برای رابطهٔ بینندهٔ پرده و همچنین روابط متنی درون فیلم، روان‌کاوی را به فیلم تعمیم دادند. آن‌ها با توسل به نگرهٔ لیبیدوی فروید و مرحلهٔ آینه‌ای لاکان می‌خواستند توضیح دهند که چگونه سینما در سطح ناخودآگاه عمل می‌کند. «آن‌ها با تأکید بر سینما که بسیاری از لذات ممکن را عرضه می‌کند، به بررسی یکی از لذات به نام نظربازی[2] پرداخته‌اند. در بعضی موقعیت‌ها، نگاه کردن، خود منبع لذت است، درست همان‌گونه که در صورت‌بندی معکوس، در معرض نگاه بودن لذت‌بخش است» (همان، ۱۳۸۸: ۳۹۳). پیش از همه، فروید در سه مقاله دربارهٔ رهیافت جنسی، نظربازی را به‌عنوان یکی از غریزه‌های سازندهٔ رهیافت جنسی شناسایی کرد. «او در این مقطع نظربازی را متناظر با پنداشتن دیگران همچون ابژه و قرار دادن آن‌ها در معرض نگاه خیرهٔ کنترل‌کننده و کنجکاو می‌دانست. درواقع آن‌ها معتقد بودند که فرایند سینما کارکردهای ناخودآگاه را شبیه‌سازی

1. Gaze Eye
2. Scopophilia

می‌کند. بیننده در اتاق تاریکی می‌نشیند، میل او بر این است که به پرده نگاه کند و از آنچه می‌بیند لذت بصری ببرد و رولان بارت نیز به این مسئله اشاره می‌کند که بینندهٔ یک فیلم تلاش می‌کند تا از درون تصویری که بر پرده افتاده در درون خود به نوعی احساس کمال برسد» (ندایی، ۱۳۹۰: ۱۶۵).

«بیننده احساس می‌کند که به دو دلیل می‌تواند آن تصویر را تحت اختیار خود ببیند:

۱ــ پرسپکتیو رنسانس که تصویر سینمایی را فراهم می‌کند که بیننده سوژهٔ نگاه خیره است.

۲ــ گویی تصاویر تصورات خود بیننده بر روی پرده است.

به‌عنوان مثال، هنگامی که من به یک ابژه نگاه می‌کنم آن ابژه همواره در حال نگاه خیره به من است، اما از نقطه‌ای به من نگاه خیره می‌کند که من نمی‌توانم آن را ببینم؛ به این مفهوم که آن‌ها به من نگاه می‌کنند و من آن‌ها را می‌بینم. اینکه چگونه باید این کلمات را درک کرد که در انجیل آمده است: «آن‌ها را چشمانی بود که نمی‌دیدند. که چه‌چیز را نمی‌دیدند؟ آن‌ها چیزهایی را که به آن‌ها نگاه می‌کردند، نمی‌دیدند» (هیوارد، ۱۳۷۸: ۷).

نگاه خیره در سینمای جهان

در فیلم‌های سینمایی جهان نیز، منطق نگاه خیره به‌مثابهٔ ابژه همانند تعاریف بیان‌شده است و به دور از هرگونه خودبازتابی، نگاه خیره به‌شکل ابژه مانند لکه‌ای عمل می‌کند که تصویر به‌نمایش درآمده را کدر می‌کند. «بی‌تردید سینمای هیچکاک نمونه‌های آشکاری از نگاه خیره است و فیلم *پنجرهٔ عقبی*[1] اثر هیچکاک[2] (۱۹۵۴) مشخص‌ترین فیلمی است که این دست‌مایه را به‌کار گرفته و براساس نظر برخی نظریه‌پردازان، از تمایلات درونی تماشاگر نسبت به مسئلهٔ ویریسم[3] (چیزی شبیه فیلم *پنجرهٔ عقبی* هیچکاک) و فتیشیسم[4]

1. Rear Window
2. Hitchcock
3. Voyeurism
4. Fetishism

منشـأ گرفتـه اسـت. به‌عبـارت دیگـر، هنگامـی کـه مـا بـه تماشـای یـک فیلـم می‌نشـینیم، حسـی کـه مـا را بـه دیـدن فیلـم تشـویق می‌کنـد نوعـی حـس کنجـکاوی نسـبت بـه زندگـی دیگـران اسـت. ایـن حـس از دورهٔ کودکـی به‌نوعـی در همـهٔ افـراد وجـود داشـته اسـت» (ندایـی، ۱۳۹۰: ۱۶۳).

«فیلمـی کـه به‌بهتریـن نحـو خیـالات سـوژهٔ مـرد دربـارهٔ ذهنیـت زنـان را بـه نمایـش می‌گـذارد، فیلـم *لـورا*[1] (۱۹۴۴) اثـر اتـو پره‌مینجـر[2] اسـت. قهرمـان مـردِ کاراگاه مجـذوب عکـس لـورا، زنـی کـه گمـان می‌کنـد مـرده اسـت، می‌شـود. ایـن دل‌مشـغولی بـه جایـی می‌رسـد کـه عمـلاً خیـال خـود او را مجسـم می‌کنـد. او همچنیـن زنانـی را تعقیـب می‌کنـد کـه موقتـی به‌جـای لـورا قـرار گرفته‌انـد و در پایـان بـا لـورای زنـده مواجـه می‌شـود» (هیـوارد، ۱۳۸۸: ۱۱۵).

نگاه خیره در اسلام

در میـان همـهٔ مسـائل دینـی مربـوط بـه نـگاه، موضـوع «محـدودهٔ نـگاه» از اهمیـت بیشـتری برخـوردار اسـت، اینـک بـه بررسـی آیـهٔ «غـضّ بصـر» می‌پردازیـم. دو معنـی بـرای «غـضّ» ذکـر کرده‌انـد؛ یکـی بـه معنـی خفـض (پاییـن افکنـدن) و دیگـری بـه معنـی نقصـان (کـم کـردن) و بنـا بـر هریـک از ایـن دو معنـی، غضّ‌عیـن می‌توانـد کنایـه از «نـگاه نکـردن» بـه طـرف مقابـل باشـد. زیـرا بنـا بـر معنـی اول بـا زیرافکنـدن نـگاه، طـرف مقابـل دیـده نمی‌شـود و بنـا بـر معنـی دوم نیـز مـراد از ناقص کـردن عین، «ناقـص کـردن آن از نـگاه» بـه طـرف مقابـل اسـت کـه ایـن امر به مفهـوم «نـگاه نکردن» می‌انجامـد. برخـی دانشـمندان «غـض بصـر» را به «چشـم بسـتن و نگاه نکـردن» معنی کرده‌انـد. از مفسـران پیشـین، ابوالفتـوح رازی چنیـن برداشـتی از ایـن واژه ارائـه کـرده اسـت و براسـاس آن، مفـاد ایـن آیـه را «نهـی از نـگاه کـردن» دانسـته اسـت.

«غـض بـه معنـی کاهـش دادن اسـت و غض بصـر یعنی کاهـش دادن نـگاه. از همـهٔ ایـن مـوارد چنیـن فهمیـده می‌شـود کـه معنـی غـض بصـر کوتـاه کـردن نـگاه اسـت، خیـره نشـدن و تماشـا نکـردن بحـث. معنـی «یغضـوا مـن ابصارهـم» این اسـت که نگاه

1. Laura
2. Otto Preminger

را کوتاه کنند، یعنی خیره نگاه نکنند. گاهی اوقات نگاه انسان به یک شخص برای ورانداز کردن و دقت کردن به خود آن شخص است مانند اینکه بخواهد وضع لباس و کیفیت آرایش او را مورد مطالعه قرار دهد. موقعی دیگر، نگاه کردن به شخصی که با او روبه‌روست برای این است که با او حرف می‌زند و چون لازمهٔ مکالمه، نگاه کردن است پس معنی جملهٔ بالا این است: «به مؤمنان بگو به زنان خیره نشوند و چشم‌چرانی نکنند» (ابوالفتوح رازی، ۱۳۶۸: ۱۲۲).

بازنمایی

نظریه‌های مختلفی که دربارهٔ ماهیت بازنمایی در هنر مطرح شده‌اند، تفاوت اساسی با یکدیگر دارند. در یک طرف، این نظر وجود دارد که بازنمایی در هنر هدفش گمان است؛ یعنی می‌خواهد چیزی به‌وجود آورد که به مدل اصلی نزدیک شود که نظاره‌گر، خواننده یا مخاطب آن را به‌جای مدل اصلی قبول کند. در طرف دیگر، این نظر وجود دارد که بازنمایی تماماً به قرارداد مربوط می‌شود و این بدان معناست که تمثیل بین هنر و زبان و منظومه‌ای از نمادها می‌باشد. اما چنین نظری دارای اِشکال و سرشار از افراط و تفریط است و هر دو محل اِشکال‌اند. بازنمایی مستلزم درجه‌ای از همانندی بین اثر هنری و چیزی است که در جهان محسوسات وجود دارد (شپرد، ۱۳۷۵: ۳۱). امروزه مفهوم بازنمایی به‌شدت وام‌دار آثار استوارت هال است. وی یکی از شاخص‌ترین چهره‌های مطالعات فرهنگی است که از دیدگاه فوکو و سوسور برای بسط نظریهٔ بازنمایی استفاده کرده است.

استوارت هال[1] «بازنمایی را تولید معنی ازطریق چهارچوب‌های مفهومی و زبان تعریف می‌کند». او در این مورد می‌گوید: «بازنمایی، تولید معنی برای مفاهیم درون ذهن ما ازطریق زبان است. بازنمایی حلقهٔ پیوند میان مفاهیم و زبان است و ما را قادر می‌سازد تا جهان واقعی اشیاء، آدمیان و رویدادها را به جهان انگارشی اشیاء، آدمیان و رویدادهای تخیلی ارجاع دهیم. بنابراین

1. Stuart Hall

به‌وسیلهٔ بازنمایی است که شما با زبان به چیزها معنی می‌دهید؛ بدین طریق است که دنیای آدمیان، اشیاء و رویدادها را درک می‌کنید و این‌گونه است که می‌توانید افکار پیچیدهٔ خود دربارهٔ این امور را برای دیگر آدمیان بیان کنید. برای مثال، اگر یک لیوان شیشه‌ای را زمین بگذارید و از اتاق خارج شوید، حتی باوجود اینکه لیوان به‌لحاظ فیزیکی دیگر در اختیار شما نیست، باز هم قادر خواهید بود که به آن فکر کنید. شما فقط می‌توانید به مفهوم لیوان شیشه‌ای فکر کنید. نمی‌توانید دربارهٔ یک لیوان شیشه‌ای واقعی صحبت کنید. شما فقط می‌توانید دربارهٔ واژهٔ لیوان شیشه‌ای صحبت کنید که نشانه‌ای زبان‌شناختی برای ارجاع به شیء است که با آن آب می‌نوشید. در اینجاست که بازنمایی وارد می‌شود» (هال، ۱۳۸۷: ۶).

نظریه‌های مختلفی دربارهٔ ماهیت بازنمایی در هنر مطرح شده است. بازنمایی، امری قراردادی است که تمثیل و تشبیهی را بین هنر و زبان و یا به‌وجهی کلی‌تر، بین هنر و منظومه‌ای از نمادها پیش می‌نهد. بنابراین، براساس این نظر، کلمات یک زبان و ارکان مختلف یک اثر هنری مشمول همین قاعده‌اند. معمولاً نگرش‌های افراطی از ماهیت بازنمایی، هر دو محل اِشکال‌اند و هر دو به شیوه‌های مختلف، در توضیح ویژگی بازنمایی هنری ناتوان‌اند و از باب نقشی که برای شباهت قائل می‌شوند، تفاوت اساسی با یکدیگر دارند. در این راستا، این نگرش وجود دارد که بازنمایی در هنر هدفش گمان است؛ یعنی می‌خواهد چیزی را به‌وجود آورد که چنان‌که مدل اصلی به وجودش شبیه باشد که بیننده، خوانندهٔ آن را به‌جای مدل اصلی قبول کند.

به‌عنوان مثال، هنگام اجرای نمایش‌نامهٔ *اتللو* اثر شکسپیر شخصی از میان تماشاگران به داخل صحنه دوید تا اتللو را از کشتن دزدمونا باز دارد؛ زیرا او دچار خیال نمایشی شده بود (شپرد، ۱۳۷۵: ۱۷).

بازنمایی در سینما از نظر سوزان هیوارد

«بازنمایی به ما یادآوری می‌کند که سیاستِ نمایش‌دهندهٔ رسانه‌ها تعیین می‌کند که تصاویر و شیوه‌های تصویر کردن گروه‌های خاص چگونه به انجام

برسد. بنابراین عمل بازنمایی می‌تواند بر چگونگی شکل‌گیری تجربهٔ گروه‌ها در جهان و چگونگی فهمیده شدن آن‌ها یا وضع قانون از سوی دیگران (برای این گروه‌ها) تأثیرات ملموس و واقعی داشته باشد. این امر تاحدی به اهمیت رسانه‌های جمعی در داشتن قدرت بازنمایی باز خواهد گشت، بازنمایی نوعی عمل دلالتگر است که منعکس‌کنندهٔ واقعیت بیرونی است» (هیوارد، ۱۳۸۱: ۶).

«درواقع، بازنمایی نوعی تصویر دست‌کاری‌شده از واقعیت بیرونی است. کل امور جهان، کپی از زائد واقعیت هستند و در این میان هنر، کپی از واقعیت است؛ هنر، بازنمایی از بازنمایی است و زبان نیز ابزار بازنمایی واقعیت است. تجلی‌های زبانی به‌صورت صدا، تصویر و... است که واقعیت را منعکس می‌کند» (همان). یکی از غنی‌ترین حوزه‌های بحث اشکال بازنمایی در گسترهٔ زندگی، همواره رسانه‌ها بوده‌اند و بی‌شک یکی از مؤثرترین رسانه‌ها در سال‌های اخیر سینماست. سینما به بهترین و زیباترین شکل توانسته است خیالی از واقعیت را به‌نوعی بازنمایی کند.

زن

واژهٔ زن در زبان پهلوی «*ژن*»، در اوستا و هندی باستان «جنی» و در انگلیسی باستان "*wifman*" به معنی «انسان مؤنث» بوده است (در برابر *werman* به معنی انسان مذکر). در آن دوران Man و mann معنی خنثی داشت و فقط نوع انسان را خطاب قرار می‌داد. در اغلب داستان‌ها و اساطیر از واژهٔ زن در مضامین متفاوتی یاد می‌شود. گاهی در مقام مادری که شاید عمیق‌ترین کهن‌الگو در ضمیر ناخودآگاه آدمی باشد. مضامینی چون زایش آرامش پرورش و بخشش همه در حریم همین مفهوم کهن صورت می‌بندد. در اساطیر یونان، گایا مظهر زمین و سرسلسله مادران است؛ اوست که در پیوند با آسمان، فرزندان بی‌شماری به دنیا می آورد، ولی صرف‌نظر از نیک و بد، گایا فرزندانش را دوست دارد و گاهی هم در اسطوره‌ها دیده شده که شخصیتی که همسرپدر محسوب می‌شود ولی مادر نیست. او در کابوس نامادری که

همان نیمهٔ تاریک مادر است، گاهی به‌عنوان شخصیت خوب یا بد صورت می‌پذیرد و زنان وفادار که تا پای جان به شوهران خود وفادار می‌مانند و به مقام قدیسه نایل می شوند. یا در جمعی از زنان خیانت‌کار که در میان ایزدان اسطوره‌ای و بانوان المپ، آفرودیت مظهر این صفت است. در این رویکرد، زنان همچون کالایی بی‌ارزش دست‌به‌دست می‌شوند. به‌هرحال زن به‌عنوان مظهر عشق پاک و یا ناپاک، ریشه‌ای دیرین در اساطیر ملل دارد و سینما نیز با نسخه‌برداری از این سوژه، یکی از پول‌سازترین گونه‌های خود را کشف می‌کند. لذا سوء استفاده از زنان و نمایش جذابیت‌های انان به قصد کسب سود سرشار سال‌های سال سرلوحه سینمای مغرب زمین است در سینمای هالیوود نیز از این قاعده کلی تخطی ننمود (نمای آبگینه، ۱۳۷۹: ۲۹ ـ ۱۶).

زن از دیدگاه اسلام

قرآن برخلاف تورات و افکار یهودی، زن و مرد را مخلوقی از گوهری واحد یا نفسی مشترك می‌داند که خداوند آن را در انسان دمیده است. با این تفاوت که اول مرد را آفرید و سپس زن را و این فاصله به معنی فاصلهٔ زمانی نیست؛ بلکه به نوعی ارتباط و تعاقب و زوجیت اشاره دارد (اعراف: ۱۸۹؛ زمر: ۶؛ انعام: ۹۸).

درعین‌حال قرآن با کمال رک‌گویی دربارهٔ ارتباط و برابری زنان با مردان در آیات متعددی می‌فرماید که زنان را از جنس مردان و از خلقتی نظیر خلقت مردان آفریده‌ایم. قرآن دربارهٔ آدم می‌گوید: «همهٔ شما را از یک پدر آفریدیم و جفت آن پدر را از جنس خود او قرار دادیم» (نساء: ۱). دربارهٔ همهٔ آدم‌ها می‌گوید: «خداوند از جنس خود شما برای شما همسر آفرید» (سورهٔ نساء، سورهٔ نحل و سورهٔ روم). با ظهور اسلام، رسول اکرم (ص) با رفتار و گفتارش مقام زن را ارج نهاد و با معرفی برترین و والاترین الگوی زن مسلمان به جهانیان، فاطمه (س)، دیدگاه اسلام را نسبت به «زن» تبیین نمود. «زن نماد ظرافت، جمال و سکونت است. هر موجودی مظهر نامی از نام‌های الهی است؛ زیرا خلقت که از صفت فعلی خداست و نه از ویژگی ذاتی او عبارت است از: تجلی خالق در چهرهٔ مخلوق‌های گوناگون» (آملی، ۱۳۸۶: ۲۱). چنان‌که حضرت علی (ع)

فرموده است: «همهٔ حمدها مخصوص خدایی است که خود را ازطریق آفریده‌ها به مخلوقاتش می‌نمایاند» (نهج‌البلاغه، خطبهٔ ۱۰۸).

شتراک‌های زن و مرد در اسلام

دین اسلام برای ترقی و آزادگی زن گام‌های بلندی برداشته است و به‌منظور تأمین حقوق او، قوانین و احکام استواری تشریع نموده است. در تحصیل دانش به او آزادی داده، اموال و کارهایش را محترم دانسته است و تشریع قوانین اجتماعی، منافع و مصالح واقعی بانوان نیز کاملاً رعایت شده است (امینی، ۱۳۷۶: ۱۳۰).

در اسلام زن و مرد اشتراک‌های فراوانی دارند، ازجمله:

- تساوی در ماهیت انسانی، زن و مرد دو گروه از یک نوع هستند (نساء: ۱؛ شوری: ۱؛ حجرات: ۱۳؛ اعراف: ۱۸۹)؛
- اشتراک در بیشتر تکالیف (بقره: ۱۸۳؛ نور: ۲، ۳۱، ۳۲)؛
- استقلال اجتماعی ـ سیاسی زنان و حق مشارکت (ممتحنه: ۱، ۲)؛
- استقلال اقتصادی زنان (نساء: ۳۳)؛
- برخورداری مادران از حقوق خانوادگی همانند پدران بلکه اولویت دادن به حق مادر با توجه به زحمات و تکالیف او (عنکبوت: ۸؛ اسراء: ۲۴ ـ ۲۳؛ بقره: ۸۳؛ مریم: ۱۴؛ انعام: ۱۵۱؛ نساء: ۳۶؛ لقمان: ۱۵ ـ ۱۴).

درکنار این اشتراک‌ها، زن و مرد تفاوت‌هایی ازحیث زیست‌شناسی، روحیه، نگرش و استعداد دارند اما توجه به این نکته ضروری است که این تفاوت‌ها ستم به زنان نیست؛ چون ازنظر اسلام انسان جزئی از یک نظام هستی هماهنگ و مدبرانه است و تفاوت‌های جسمی، روان‌شناختی و حتی معرفتی بین دو جنس ناشی از همان نظام هماهنگ است. تفاوت به معنی برتری یکی از دو جنس بر دیگری نیست، بلکه برعکس به این معناست که هر دو بخشی از هستی انسانی هستند که علاوه‌بر اشتراک‌های فراوان، هرکدام دارای توانایی‌های خاص و کارکردهای ویژه هستند که برای کمال هریک نیاز است.

ملاک‌های ارتباطی زن و مرد از دیدگاه گفتمان حاکم

«غریزهٔ جنسی از مهم‌ترین عوامل ربط‌دهندهٔ زن و مرد در طول تاریخ است.

وجـود ایـن غریـزهٔ نیرومنـد در انسـان و سرکشـی‌های بی‌حدوحصـر او از عقـل و درنتیجـه، بـه بـار آمـدن خسـارت‌های روحـی و جسـمی موجـب می‌شـود کـه انسـان بـرای حفـظ تعـادل خـود از اخـلاق جنسـی ویـژه‌ای تبعیـت کنـد. ایـن اخـلاق بنـا بـر فرهنـگ مـا و جوامـع مختلـف، متفـاوت اسـت. ادیـان الهـی نیـز بـر ایـن خصیصـهٔ انسـانی چشـم فـرو نبسـته و الگوهایـی را بـرای حفـظ تعـادل و سـلامت روابـط زن و مـرد بیگانـه ارائـه کرده‌انـد؛ همچنـان کـه کامل‌تریـن دیـن الهـی (اسـلام) خویشـتن‌داری در چهارچـوب عفـاف و حیـا را بـرای ایـن نـوع روابـط، پسـندیده و آن را رکـن ارتبـاط بیـن زن و مـرد شـمرده اسـت. حفاظـت و مدیریـت رفتـار جنسـی میـان زن و مـرد در اسـلام، در چهارچـوب مفاهیـم حیـا و عفـاف اسـت کـه تمامـی شـروط و ملاک‌هـای روابـط زن و مـرد زیرمجموعـهٔ همیـن مفهـوم اسـت. حیـا نوعـی شـرم و خجالت‌زدگـی روحـی از فعـل ناپسـند اسـت» (طریحـی، ۱۴۱۴: ۴۸۴).

«عفـاف ویژه‌تـر از حیاسـت و رابطـهٔ عمـوم و خصـوص مطلـق در میـان ایـن دو ملکـه برقـرار اسـت. بایـد گفـت هرچـه حیـای فـرد بیشـتر باشـد، به‌طـور عمومـی خـودداری‌اش از ناپسـندها و ناهنجارهـای شـرعی و عقلـی و عرفـی، عمیق‌تـر و گسـترده‌تر خواهـد بـود و به‌طـور خـاص، در مقابـل آلودگی‌هـای جنسـی نیـز از عفـاف بالاتـری برخـوردار خواهـد بـود» (اسـماعیلی، ۱۳۹۳: ۱۱ ـ ۴).

پیغمبـر اکـرم (ص) نیـز ایـن مسـئلهٔ مهـم اجتمـاع را در معـرض افـکار عمومـی قـرار داد و عقیـدهٔ آنـان را خواسـتار شـد. ولـی جـواب هیچ‌یـک از اصحـاب مـورد پسـند واقـع نشـد. وقتـی خبـر بـه زهـرا (س) رسـید، در پاسـخ ایـن مشـکل چنیـن اظهـار عقیـده کـرد کـه صـلاح واقعـی جامعـهٔ بانـوان در ایـن اسـت کـه نـه مـردان بیگانـه را ببیننـد، نـه بیگانـگان بـه آنـان نظـر کننـد. حضـرت زهـرا (س) چنـان جوابـی پرمحتـوا بـه پیامبـر (ص) دادنـد کـه رسـول اکـرم (ص) تعجـب کـرد و فرمـود: فاطمـه پـارهٔ تـن مـن اسـت.

اگـر انسـان احساسـات خـام را کنـار بگـذارد و بی‌طرفانـه بـه ایـن مسـئله بیندیشـد و عواقبـش را به‌خوبـی بررسـی کنـد تصدیـق می‌کنـد کـه پیشـنهاد حضـرت زهـرا (س) بهتریـن سرمشـق اسـت کـه می‌توانـد منافـع بانـوان را تأمیـن کنـد و ارزش و مقـام

آنان را محفوظ بدارد. زیرا بانوان اگر طوری از خانه خارج شدند و با بیگانه‌ها معاشرت نمودند که مردان توانستند انواع بهره‌مندی را از آنان ببرند، جوانان دیرتر زیر بار ازدواج و زندگی خانوادگی خواهند رفت، روزبه‌روز بر تعداد دختران و زنان بی‌شوهر افزوده خواهد شد و این موضوع علاوه‌بر اینکه به‌ضرر اجتماع تمام می‌شود و به‌خصوص پدران و مادران را در موانع و مشکلات سختی قرار می‌دهد، مستقیماً به‌ضرر عمومی جامعهٔ بانوان تمام خواهد شد. و بالعکس، زنان شوهردار وقتی دیدند شوهرانشان به سایر زن‌ها نظر دارند و در محافل و مجامع عمومی با آنان ارتباط دارند، غالباً حس غیرت آنان تحریک می‌شود و بدگمانی به‌وجود می‌آید، بنای ایراد و ناسازگاری را خواهند گذاشت و با جهت‌یابی کانون گرم خانواده را سست خواهند کرد و عاقبت به جدایی دست خواهند زد یا با همان وضع ناگوار و تلخ، در زندان خانه زندگی می‌کنند و در انتظار پایان یافتن مدت زندان روزشماری می‌کنند و زن و شوهر همانند دو پلیس که مراقب یکدیگر باشند، از همدیگر مراقبت می‌نمایند. اسلام زن را یکی از اعضای مهم جامعه برمی‌شمارد و کردار و رفتار او را در جامعه مؤثر می‌داند (امینی، ۱۳۷۶: ۱۳۰).

حال با بررسی موارد فوق، تمامی ملاک‌های روابط زن و مرد را در جدول ذیل به دو گروه ملاک‌های ارتباط کلامی (لحن کلام، محتوای کلام و میزان کلام) و ملاک‌های ارتباط غیرکلامی (چهار عنوان کلی پوشش، نگاه، حریم و فاصله و تبرج) طبقه‌بندی می‌کنیم:

۱ـ۲. جدول ملاک‌های روابط زن و مرد

	لحن کلام	خضوع در کلام
ملاک‌های عفاف در روابط کلامی	محتوای کلام	میزان کلام (بسنده کردن به موارد ضروری در گفت‌وگو با نامحرم)
		شوخی نکردن، ناسزا نگفتن
		عدم استفاده از محتوای غیراخلاقی و کلمات دوپهلوی غیراخلاقی

	لحن کلام	خضوع در کلام
ملاک‌های عفاف در روابط غیرکلامی	پوشش	رعایت حدود پوشش
		نپوشیدن لباس شهرت
		استفاده از پوشش ضخیم
		استفاده از رنگ مناسب
	حریم و فاصله	لمس نکردن نامحرم
		ممنوعیت اختلاط
		خلوت نکردن با نامحرم
		عدم دوستی با نامحرم
		استیذان
		عدم زینت و آرایش در جامعه
		عدم استفاده از عطر نزد نامحرم
	عدم تبرج	کنترل نگاه

مأخذ: (اسماعیلی، ۱۳۹۳: ۱۱ـ۴)

سینما

سینما جدیدترین شاخهٔ هنر است که به‌عنوان هنر هفتم شناخته شده است. این هنر از دل موسیقی، نقاشی، ادبیات، معماری، مجسمه‌سازی و رقص بیرون آمده است. سینما، واقع‌گرایانه‌ترین هنر در طول تاریخ است و بهترین وسیلهٔ سمعی و بصری است که شادترین و تلخ‌ترین حوادث بشری را برایمان نمایش می‌دهد. سینما بالاترین احساسات را برایمان به‌تصویر می‌کشد؛ بودن و نبودن، عشق و نفرت. اما سینما مانند تندباد دارای دگرگونی است و امروزه سینما دیگر سرگرممان نمی‌کند و توقعات انسان نیز نسبت به او تغییر کرده است. سینما از علوم مختلف پزشکی، الکترونیک و جغرافیا گرفته تا فیزیک، شیمی و تاریخ، خدمات شایانی نموده است. چشم‌پوشی از سینما ضربه‌های جبران‌ناپذیری را در جامعه، فرهنگ و سیاست برای ما به همراه دارد.

زن در سینمای ایران

زنان در بین سال‌های ۱۳۱۶ تا ۱۳۱۸ با کارهایی همچون «حاج آقا آکتور سینما» و «دختر لر» پا به عرصهٔ نمایش و سینما گذاشتند، اما حضور زنان را نمی‌توان جدا از بستر سیاسی آن دوران شناسایی و ارزیابی کرد. در آن دوره، رضاخان زمینه‌سازی سیاست را با توسل به کشف حجاب زنان و تغییر لباس مردان به‌عهده گرفته بود.

سال‌های ۱۳۲۷ تا ۱۳۳۸، زمان کپی‌برداری از فیلم‌های هندی و آمریکایی است و حضور زن به‌عنوان معشوقه در فیلم‌های عشقی مشاهده می‌شود و بیشتر، روابط عاطفی و عاشقانه مطرح است.

سال‌های ۱۳۳۸ تا ۱۳۴۸، دورهٔ سوم حضور زن در سینمای ایران و آغاز ستاره‌سازی در سینمای ایران است به‌طوری‌که زن به‌عنوان عنصری جنسی در فیلم‌ها مطرح می‌شود؛ موجودی هوس‌باز، خوش‌گذران و... . در این دوره، آرام‌آرام پاک‌دامنی و نجابت در زنان و غیرت در مردان به ضدارزش تبدیل می‌شود.

سال‌های ۱۳۴۸ تا ۱۳۵۷، دوره‌ای متفاوت در سینماست که هم فیلم خوب و هم بد وجود دارد و حضور زنان در فیلم‌ها به‌شدت متأثر از وضعیت فرهنگی آن زمان است که به زن به‌عنوان عنصری جنسی در سینما می‌نگریستند (نمای آبگینه، ۱۳۷۹: ۱۵۶ـ۱۵۵).

فیلم‌سازان «ضمن پیروی از فرمول‌های هالیوودی (سینمای آمریکا)، بر آن شدند تا از بازیگران به‌عنوان «ابژهٔ نگاه مرد» استفاده کنند. زمانی که به شخصیت‌پردازی این زنان و واقعیت‌های زندگی آن‌ها نظری بیندازیم، در نهاد هر زن که در این فیلم‌ها ظاهر می‌شود تصاویری ناپسند دیده می‌شود. زنانی که در فیلم‌های فارسی می‌بینیم بی‌تردید نمونه‌ای از زن ایرانی نیستند. با نمایش فیلم‌های خارجی و فارسی و تکرار بی‌امان داستان‌های قراردادی، نوعی طرز فکر در میان افراد رخنه کرده است که زن را موجودی ضعیف، نه‌تنها ازنظر قدرت جسمانی، بلکه در نبرد فکری می‌پندارند. در اکثر فیلم‌ها، به‌تکرار، به شخصیت زن توهین می‌شود و مردم نیز بنا به عادت‌های دیگر چیزی نمی‌بینند. در آن فیلم‌ها زنان وسیلهٔ دست مردان هستند و در بیشتر فیلم‌ها، چه

در سطح روشن‌فکرانه و چه در سطح پایین، هریک به‌طریقی نابودی منسجم ارزش‌های زن را ادامه می‌دهد، درنتیجه حضور بازیگران زن در سینما بالطبع به گسترش مسائل ضداخلاقی منتهی شد؛ به‌همین دلیل سینما در آن زمان به‌عنوان پدیده‌ای کفرآمیز مورد سرزنش سنت‌گرایان قرار گرفت» (شفا، ۱۳۵۲: ۶۴).

همچنین با رشد فرهنگ و نشر افکار اسلامی در میان مردم، زنان بیشتری روی کار آمدند، اما «ابتدایی‌ترین نقش‌آفرینی‌ها چه به‌عنوان نقش اصلی و چه مکمل در سینمای دفاع مقدس بوده که به‌صورت غالب، بیشترین درصد از فیلم‌های دههٔ ابتدایی انقلاب را به خود اختصاص داده است. فیلم‌های تولیدشده در این دوره، حال‌وهوای دیگری پیدا کرد. اکثر آثار ساخته‌شده در این سال‌ها برگرفته از وقایع انقلاب اسلامی و یا جنگ تحمیلی بودند و این جریان‌ها دست‌مایهٔ تولید فیلم‌های سینمایی شد، ولی حضور زنان در این فیلم‌ها بسیار کم‌رنگ و بی‌جلوه به‌نظر می‌آمد که ناشی از تحول برخاستهٔ دینی بود. بعد از گذشت چند سال از انقلاب، حضور زنان را در فیلم‌ها مشاهده می‌کنیم و این سؤال پیش می‌آید که این زنان، همان زنان واقعی هستند یا خیالی و ماورایی‌اند؟» (نمای آبگینه، ۱۳۷۹: ۱۵۶ـ۱۵۵).

بازنمایی روابط مرد و زن در سینمای جهان

در اغلب فیلم‌های تاریخ سینما، ما با کلمهٔ جنسیت روبه‌رو می‌شویم. تفکیک جنسیت، برابری جنسیت، نگاه جنسی و... که در بازنمایی این کلمات، تصاویری نامطلوب نمایش داده می‌شود. در این فیلم‌ها بیشتر اوقات زنان سخن‌گوی تصاویر هستند. آن‌ها غالباً ضعیف و پریشان دیده می‌شوند و هیچ‌گاه بازنمایی درستی از زنان در سینمای جهان دیده نشده است. در تاریخ سینما، همیشه مدافعان زنان به نقد نحوهٔ بازنمایی زنان می‌پردازند و معتقدند که رسانهٔ سینما زنان را به‌مثابهٔ ابژه و موجودی حاشیه‌ای بازنمایی می‌کند. در این سینما، مردان به‌عنوان موجودی برتر، نیرومند و مرجع قدرت تصویر می‌شوند و زنانْ احساساتی، وابسته، ضعیف و منفعل. بنابراین فرضیه‌های سینما بر این بود که تصویری کلیشه‌ای را از زن ارائه کند و تصور

فیلم‌سازان جهان این بود که جنسیت یکی از راه‌های اصلی جذب مخاطب است؛ درنتیجه همیشه موقعیت زنان سینمای هالیوود و نقش آنان در حاشیهٔ نقش‌های کلیدی بازنمایی می‌شد.

اگرچه این عمل از اوایل سال ۱۹۱۴ متوقف شد و فیلم‌هایی با زمینه‌هایی مثل حق رأی دادن به زنان به‌وجود آمد. در این فیلم‌ها با زنان ابراز همدردی کردند، ولی فیلم‌های نام‌برده حداقل تضاد اجتماعی موجود بین زنان و مردان را گواهی می‌کردند. برای نمونه، فیلم «به‌خاطر حق رأی» ساختهٔ ژرژ ملیس[1] (فرانسه ۱۹۰۹) یکی از فیلم‌های مطلوب‌تر نسبت به احقاق حقوق زنان است. در این روند، فیلم‌سازان بسیاری نیز تلاش می‌کردند نسبت به احقاق حقوق زنان توجه نمایند. طبق مطالعه و تحقیقات «اسمیت»[2]، «کوتی»[3] و «گال»[4] در سال ۲۰۱۲ که به ارزیابی برابری جنسیتی در صد فیلم داخلی برتر در سال‌های ۲۰۰۷ و ۲۰۰۸ و ۲۰۰۹ پرداختند، داده‌های ذیل به‌دست آمده است: شخصیت‌های دیالوگ‌دار زنان فقط یک‌سوم از فیلم‌ها را در بر می‌گیرد، برابری جنسیتی در تعداد شخصیت‌های فیلم بسیار اندک است و در بسیاری از فیلم‌ها جنبهٔ جنسی زنان افزایش یافته است. شخصیت‌های زنان بیش از مردان لباس‌های نامناسب پوشیده‌اند و به‌عنوان شخصیت جذاب، زنان بیش از مردان در فیلم بازنمایی می‌شوند» (راودراد، ۱۳۸۵: ۱۸).

تعریف جنگ

گاستون بوتول[5] نیز در کتاب *جامعه‌شناسی جنگ*، ضمن ارائهٔ چند تعریف از جنگ، تعریف ذیل را پیشنهاد می‌کند: «جنگ ازنظر صاحب‌نظران مبارزهٔ مسلحانه و خونین بین گروه‌های سازمان‌یافته است. بعضی این تعریف را کلی و برخی دیگر آن را بسیار محدود خواهند یافت. به‌هرترتیب، جنگ شکلی از

1. George Melies
2. Smith
3. Coty
4. Gall
5. Gaston Bouthoul

خشونت است که خصلت اساسی گروه‌های درگیر و روش‌های به‌کاررفته در آن، دارای نظم و سازمان‌یافتگی است. به‌علاوه جنگ ازنظر زمانی و مکانی محدود است و مقید به قواعدی حقوقی است که برحسب زمان و مکان بسیار متغیرند. آخرین ویژگی جنگ، خونین بودن آن است. بنابراین، جنگ سرد، جنگ نخواهد بود» (بوتول، ۱۳۸۰: ۳۳۰).

«به‌همین دلیل مفهوم جنگ از اَعمال خشونت‌بار فردی جدا می‌شود. ویژگی دیگر جنگ، جمعی بودن آن است و در خدمت منافع یک دستهٔ سیاسی یا یک کشور است درحالی‌که خشونت فردی در خدمت منافع فردی است» (همان، ۴۲).

دفاع

«تدابیری را که برای مقاومت در مقابل حملات سیاسی، نظامی، اقتصادی، اجتماعی، روانی یا فناوری توسط یک یا چند کشور متحد اتخاذ می‌شود، دفاع می‌گویند. توانایی‌های دفاعی بازدارندگی را تقویت می‌کنند و بازدارندگی نیز به این توانایی‌ها نیرو می‌بخشد. همچنین حفظ و حمایت از ارزش‌هایی نظیر زندگی، مالکیت، آزادی، هویت ملی و تمامیت ارضی در برابر تهدیدات گوناگون داخلی و خارجی و یا ساختاری، دفاع تلقی می‌گردد» (نوروزی، ۱۸۳۳: ۸).

«دفاع یک عنصر عینی، قابل‌لمس و قابل‌رؤیت نیست. دفاع، یک کیفیت روحی آشکار و یک وضعیت توأم با هراس ازدست دادن داشتن‌هاست. ازاین‌جهت، ساختار دفاع، به‌ویژه در یک موقعیت ملی به‌منظور حفظ و نگهداری از داشتن‌ها و برخورداری‌های ملی، بسیار پیچیده و حسی ژرف است و درک آن به این سادگی میسر نیست. اما روشن است که این ساختارهای عمیق دفاعی همهٔ امکانات عقلی و قدرت‌های عاطفی و توانایی‌های ذهنی جامعه را در یک بستر زنده و فعال و خلاق به‌کار می‌گیرد و در راه و مسیر دفاع برای استوار کردن و عمیق نمودن و گسترده‌تر کردن وضعیت دفاعی به‌کار می‌برد» (واحد، ۱۳۷۵: ۲۳).

دفاع مقدس

دفاع مقدس «مجموعهٔ مجاهدت‌ها، حماسه‌ها، پای‌مردی‌ها و فعالیت‌های متنوعی

[است] که ملت شریف و مسلمان ایران و نیروهای مسلح جمهوری اسلامی ایران در طول هشت سال در برابر تهاجم رژیم بعث عراق به خاك ایران اسلامی انجام داده و در این امتحان الهی سربلند و پیروز بیرون آمدند» (نوروزی، ۱۳۸۵: ۴۶).

«دفاع مقدس بدون هیچ تردید و غیرت و دوستی افراط‌گرایانه‌ای، یک پرانتز درشت و درخشنده و پر از جذبه‌ای در تاریخ پرپیچ‌وخم جنگ‌های قرن بیستم به‌شمار می‌رود. این ویژگی را به‌خصوص از دیدگاه تاریخ سیاسی این قرن قائل می‌شویم، چرا که بدون استثناء در تمامی نبردهای بزرگ و قابل‌اعتنای این یکصد سال یکی از قدرت‌های بزرگ، حامی و پشتیبان نبردکنندگان بود و چه به‌لحاظ سیاسی و چه به‌لحاظ نظامی، نبردکنندگان و مبارزه‌جویان را حمایت می‌کرد. یا اینکه دو طرف درگیر و دشمن، هر دو از قدرت‌های قوی روزگار خودشان بودند و نیازی جدی به کمک‌ها و امداد دیگران نداشتند. بااین‌همه، ملاحظه کردیم که در نبرد دفاع‌گرایانهٔ ایران، همهٔ قدرت‌ها و نهادها و سازمان‌های سیاسی و نیز همهٔ قدرت‌های رسانه‌ای و تبلیغاتی از دشمن ستیزه‌جو حمایت کردند و این دفاع مقدس هشت‌ساله در مظلومیتی جهانی احاطه شده بود. نکتهٔ بسیار مهم دیگری که سبب درخشش این پرانتز تاریخی شده است، رهبری و فرماندهی مقدس این دفاع هشت‌ساله بود که هیچ سود سلطه‌گرانه و دنیایی و هیچ چشم‌داشت قدرت‌طلبانه و سیاسی به مفهوم بین‌المللی آن نداشت. ماهیت این دفاع از چهارچوب احساسات ملی‌گرایی بسیار فراتر بود و با ایجاد یک ملت دینی، عرفانی و ماورایی، فضای این دفاع را مقدس ساخت و درحقیقت، این رهبری پرشگفت و بی‌نظیر، پاک‌دامنی را وارد خشن‌ترین روابط اجتماعی کرد که در تاریخ سیاست و رهبری جوامع بیشتر به یک معجزه شبیه است تا واقعیت. بدیهی است رهبری که به‌هیچ‌رو در اندیشهٔ بهره‌برداری سیاسی از اعتماد و اطمینان و فرمان‌پذیری ملی نباشد؛ و همهٔ این‌هاست که حتی ارزش تقدّس ژرف این دفاع مظلوم هشت‌ساله را مضاعف می‌کند و آن را در فرازی درخشنده، شایستهٔ مهرورزی در این قرن پرآشوب و دورویی برجسته

می‌نماید. ازاین‌روست که این دفاع تاریخی به معنی حقیقی کلمه، مقدس است؛ زیرا این تنها دفاع تاریخی ملت‌هاست که مبتنی بر یک بنیاد مقدس و یک رهبری مقدس و به‌همین سبب برخوردار از یک فضای مقدس و روابط مقدس می‌باشد و ناچار به ستایش شدن. چراکه هر موجود مقدس و هر پدیدهٔ مقدس، یک فرایند ماندگار و فراتاریخی است و به‌همین خاطر، به عرصهٔ پاک و به رنگ آبی جاودانه‌ها می‌پیوندد تا همیشه در همهٔ طلوع‌ها و در همهٔ غروب‌ها ستایش شود» (واحد، ۱۳۷۵: ۱۷).

سینمای دفاع مقدس

اگر بخواهیم در سینمای دنیا گونه‌ای را نزدیک به گونهٔ دفاع مقدس بدانیم، ژانر جنگ را می‌توان از باب موضوع به ژانر دفاع مقدس نزدیک شمرد. سینمای جنگ فقط سیاه‌نمایی از جنگ، مرگ و کشتار مظلومانهٔ انسان‌هاست، اما در نگاه هنرمندان، دفاع مقدس چیزی جز زیبایی و زیبایی‌شناسی و رسیدن به حق و رشادت و شهامت تصویر دیگری نبود. دفاع مقدس یکی از مهم‌ترین گونه‌هایی است که، همان‌طور که از نامش پیداست، از دو کلمهٔ دفاع و مقدس تشکیل یافته است: دفاع به معنی «مبارزه و مجاهدت» و مقدس به معنی «پاک و بی‌آلایش». این دو در کنار یکدیگر معنی پیدا می‌کنند. کسانی که در کمال پاکی و بی‌آلایشی بدون هیچ انتظاری فداکاری می‌کنند، جان و مال خود را ازدست می‌دهند و با دستان خالی می‌جنگند و چه بسیار خانواده‌هایی که بی‌سرپرست می‌شوند و فرزندان و همسرانشان کشته می‌شوند. آنان جان و مال خود را برای سرزمینشان فداکردند. فداکاری مردم سرزمینمان، زبان‌زد تمام جهان است و دفاع مقدس الگویی است جاودان. مردم جهان یاد گرفته‌اند همچون ما بجنگند، تمام زندگی‌شان را فدای سرزمینشان کنند و این الگو در بسیاری از جنگ‌هایی که در کشورهای دنیا بعد از جنگ ایران و عراق اتفاق افتاده است، بارها وبارها تکرار می‌شود. جنگ‌ها مانند اسطوره‌ها، بیانگر فرهنگ و تاریخ‌اند و بازنمایی این تاریخ ازطریق هنری است که می‌تواند حنجرهٔ تاریخ باشد و آن هنر، سینماست و سبک دفاع مقدس و نشانه‌های فرهنگ و هویت ایرانی در سینمای دفاع مقدس بسیار واضح‌تر و

نمایان‌تر از سبک‌های دیگر کار شده است؛ زیرا جامعهٔ امروز ایران، خواهان سینمایی مهاجم و مبارز است؛ سینمایی که در کمال قدرت و زیبایی، به جنگ فریب و ستم و استبداد برود، سینمایی که قسم می‌خورد جز حقیقت را بازگو نکند و در برابر ستم و استبداد اندوهگین شود و در برابر رشادت‌های دلاورانمان احساس سربلندی و افتخار کند.

دغدغهٔ اصلی اغلب هنرمندان خلاقمان نیز، پرداختن به این موضوع بود. بسیاری به جبهه‌های جنگ رفتند، با دوربین‌های خانگی بخش‌های کوچکی از مبارزه و شهامت مردمشان را به نمایش گذاشتند. سردم‌دار این جریان، شهید آوینی بود. او شاهکارهایی از دل جنگ بیرون آورد که هیچ‌کس نمی‌توانست تجسم این همه رشادت، خلوص و شهامت را داشته باشد. اگر فیلم‌های مستند هنرمندان خلاقمان نبود، چگونه می‌توانیم به‌درستی رشادت و دلیری مردمان ایرانمان را بازنمایی کنیم.

دفاع مقدس در اندیشهٔ امام خمینی (ره)

امام خمینی (ره) در تعریف جنگ فرمودند:

«جنگ هم یک مسئله‌ای بود که انسان خیال می‌کرد بسیار مهم است، لکن معلوم شد که منافعش بیشتر از ضررهایش بود. آن انسجامی که در اثر جنگ بین همهٔ قشرهای مردم پیدا شد و آن معنی روحانی و معنوی که در خود سربازان ارتش و ژاندارمری و سپاه پاسداران به نمایش گذاشته شد و آن روح تعاونی که در همهٔ ملت از زن و مرد در سرتاسر کشور تحقق پیدا کرد، به دنیا فهماند که این مسئله‌ای که در ایران است با همهٔ مسائل جداست» (صحیفهٔ نور، ۱۳۶۸: ۱۹ ـ ۱۶). همچنین امام جنگ را برای ملت مقاوم و مبارز ایران، عامل آگاهی، حرکت و خروج از سستی می‌دانست: «وقتی یک جنگی شروع شود، ملت ما بیدار می‌شود، بیشتر متحرک می‌شود» (همان، ۱۵ ـ ۱۳)

نقش زنان در جنگ از دیدگاه اسلام

جنگ، زن و مرد نمی‌شناسد. در جنگ زنان و مردان دوشادوش هم برای نجات سرزمینشان می‌جنگند، زنان گاهی براساس توانایی‌هایشان در پشت

جبهه فعالیت می‌کنند و شاید در جلوتر از صف مردان عاشقانه‌تر می‌جنگند، کودکانشان را نثار خاک سرزمینشان می‌کنند، شوهرانشان را ازدست می‌دهند و شاید خود کشته یا اسیر و مجروح شوند.

در صدر اسلام نیز در جنگ‌هایی مثل اُحد و حنین، زنانی همچون نسیبه و امّ‌حارث اسلحه به‌دست در مقابل دشمن ایستادند.

«شاید بتوان صریحاً ادعا کرد که اولین پاسخ‌دهندگان به دعوت‌های مبارزات توحیدی در دنیا زنان هستند. حضرت خدیجه (س)، زن و جزء اولین افرادی است که به دعوت پیامبر (ص) لبیك می‌گوید و سمیه، اولین شهید اسلام است. زیربنای سلامت خانواده و جامعه، تربیت صحیح انسان‌هاست که در روند زندگی و در صحنه‌های مختلف فرهنگی، اجتماعی و سیاسی اثرات خود را نشان می‌دهد و زنان مبنای اصلی این تربیت هستند. وقتی زنان وارد صحنه می‌شوند، درواقع خانواده وارد صحنه شده است. وقتی زنان وارد صحنهٔ پشتیبانی شدند، مردان بیشتر احساس مسئولیت کردند» (محسنی، ۱۳۷۹: ۲۱).

امام خمینی (ره) درباره نقش زنان درجنگ تحمیلی: «اینجانب در طول این جنگ، صحنه‌هایی از مادران، خواهران و همسران عزیز از دست داده، دیده‌ام که گمان ندارم در غیر این انقلاب نظیری داشته باشد. این عظمت اسلام است که در چهره زنان انقلابی ما آشکار شده است و امروزه بحمدالله آشکار است» (صحیفه نور، ج ۹: ۲۴۲).

در برخی متون تاریخی آمده است که هنگام راهی گشتن به‌سوی جنگ، برخی از زنان به‌صورت گروهی یا فردی، خدمت پیامبر (ص) رسیدند و برای کمك به رزمندگان و معالجهٔ مجروحان، تقاضای حضور در جنگ کردند. پیامبر(ص) اجازه فرمودند. شرکت حضرت فاطمه (س) در جنگ احد از همهٔ موارد مهم‌تر است. آن‌گاه که آن حضرت به احد آمده بود، پیامبر (ص) مجروح شده بود و خون زخم صورت مبارکش بند نمی‌آمد، حضرت زهرا (س) به معالجهٔ پدر گرامی پرداختند. واقدی در این باره می‌گوید: «فاطمه (س) چهرهٔ پیامبر (ص) را می‌شست و علی (ع) با سپر خود آب می‌ریخت؛ ولی خون باز نمی‌ایستاد.

حضرت فاطمه (س) قطعهٔ حصیری را سوزانید و خاکستر آن را بر زخم پاشید با پشم سوخته آن را معالجه کرد تا خون بند آمد» (واقدی، ۱۳۶۱: ۲۵۰). در برخی روایات آمده است که «رسول خدا (ص) زنان را با خود به جنگ می‌برد، سماعه از امام باقر (ع) یا امام صادق (ع) نقل می‌کند که پیامبر (ص) جهت معالجهٔ مجروحان، زنان را نیز به جنگ فرا می‌خواند؛ از غنایم چیزی به آن‌ها نمی‌داد، لکن مبلغی به ایشان عطا می‌کرد» (کلینی، ۱۴۱۶: ۴۵).

نقش زنان در هشت سال دفاع مقدس از دیدگاه امام خمینی (ره)

امام خمینی (ره) دربارهٔ نقش پراهمیت زنان در انقلاب و به‌ویژه جبهه و جنگ می‌فرماید: «ما مفتخریم که بانوان و زنان، پیر و جوان، خرد و کلان در صحنه‌های فرهنگی و اقتصادی و نظامی، حاضر و همدوش مردان یا بهتر از آنان در راه تعالی اسلام و مقاصد قرآن کریم فعالیت دارند و آنان که توان جنگ دارند، در آموزش نظامی، که برای دفاع از اسلام و کشور اسلامی از واجبات مهم است، شرکت و از محرومیت‌هایی که توطئهٔ دشمنان و ناآشنایی دوستان از احکام اسلام و قرآن بر آن‌ها، بلکه بر اسلام و مسلمانان تحمیل نمودند، شجاعانه و متعهدانه خود را رهانیده و از قید خرافاتی که دشمنان برای منافع خود به‌دست نادانان و بعضی آخوندهای بی‌اطلاع از مصالح مسلمین به‌وجود آورده بودند، خارج نموده‌اند و آنان که توان جنگ ندارند در خدمت پشت جبهه به‌نحو ارزشمندی که دل ملت را از شوق و شعف به لرزه می‌آورد و دل دشمنان و جاهلان بدتر از دشمنان را از خشم و غضب می‌لرزانند، اشتغال دارند و ما مکرر دیدیم که زنان بزرگواری زینب‌گونه علیها السلام الله، فریاد می‌زنند که فرزندان خود را ازدست داده و در راه خدای تعالی و اسلام عزیز از همه چیز خود گذشته و مفتخرند به این امر و می‌دانند آنچه به‌دست آورده‌اند بالاتر از جنات نعیم است، چه رسد به متاع ناچیز دنیا» (امام خمینی، ۱۳۷۶: ۳۱۱)

نقش‌های زنان در سینمای دفاع مقدس

از سال ۱۳۵۹ که اولین فیلم‌های مرتبط با جنگ در سینمای ایران تولید شد تا به امروز این سبک در به‌تصویر کشیدن تصویر واقعی زنان همچنان دچار

مشکل است، به‌جز تعداد اندکی که به درجه‌ای از غنای تصویری برای به‌تصویر درآوردن چهرهٔ واقعی زنان می‌رسند. در آن زمان خبری از احساسات مادرانه نبود. سینمای ما کاملاً مردانه بود، سینمای جنگی سرشار از کلیشه‌نمایی بود و فقط به وحشت‌های جنگ می‌پرداخت و اگر هم اشارهٔ کوچکی به زنان در فیلم‌ها بود، آنان منفعل و وابسته دیده می‌شدند. تصاویر از شفافیت کمتری برخوردار بود. در سینمای جنگ جهان نیز مشابهت‌هایی به این‌گونه دیده می‌شود، «اما فقط در بعضی از ملودرام‌های میهن‌پرستانه تصاویر محدودی از حضور زنان دیده می‌شود؛ چون *انگلستان چشم به‌راه است* (۱۹۱۴) و *مادران فرانسوی* (۱۹۱۶) اغلب دیده می‌شود که زنان به‌قصد کشاندن شوهرانشان به جبهه‌های جنگ و تشویق زنان به حمایت از تلاش‌های جنگی پسران، عشاق و شوهرانشان دیده می‌شوند و در فیلم جنگی *عروس جنگ* (۱۹۱۶) نیز زنان را تشویق می‌کنند تا پایان جنگ از بچه‌دار شدن پرهیز کنند» (هیوارد، ۱۳۸۸: ۲۳۲). همچنین در فیلم‌هایی که از جنگ ایران و عراق از سال ۱۳۵۹ تا به امروز دیده شده «زنان تنها در حد عاملی برای پرداختن به زندگی خانوادگی رزمنده البته در سطحی‌ترین شکل آن ــ که شامل حضور زن در خانه، نگهداری از بچه‌ها و بدرقهٔ رزمنده تا محل اعزام به جبهه و... بوده ــ مورد توجه قرار می‌گرفتند. در آن دوران تصویری که از زن ارائه شد در حدی نیست که بتوان آن را منطبق با واقعیت و یا تأثیرگرفته از آن تلقی کرد. زیرا در زمان قبل از انقلاب زنان فیلم‌های فارسی، چنان تصویر نامطلوب و غیراخلاقی از زن را به نمایش گذاشته بودند که سینماگران پس از انقلاب، قبل از هرچیز کوشیدند تا تصویر زن را از فیلم‌نامه‌ها و فیلم‌ها بیرون بکشند و به‌جای تصحیح حضور او، حذفش کنند یا در قالب نقش‌های درجهٔ دو و سه او را در پس شخصیت‌های مرد، کم‌رنگ و کم‌تأثیر به نمایش گذارند و طبعاً سینمای جنگ، که در ذات خود فضایی مردانه داشت، انگیزهٔ مناسبی برای طرح و تولید فیلم‌هایی عاری از شخصیت زن بود» (نمای آبگینه، ۱۳۸۷: ۳۸۶). اما پس از گذشت سال‌های طولانی، هنرمندان بسیاری نیز از بازنمایی نقش زنان ایثارگر دریغ نکردند و با به‌تصویر کشیدن زنان، نگاهی متفاوت‌تر را در فیلم‌هایشان

تجربه کردند. آنان دیگر وابسته نبودند. زنان جنگ‌جوی قوی و شجاع‌دل، جسور و پرعاطفه که نقش‌های آنان در لحظه به‌لحظهٔ فیلم، محکم و استوار دیده می‌شد، چون: نقش مادر (آهو خردمند) در فیلم زخم *شانهٔ حوّا* (۱۳۸۶) که بی‌صبرانه انتظار فرزندش را می‌کِشد و به دنبال پسرش راه‌های طولانی را سپری می‌کند، اما در بین راه از ادامهٔ رفتن سر باز می‌زند و مادر عراقی را برای یافتن فرزندش به خاک ایران می‌برد یا مریلا زارعی در فیلم *شیار۱۴۳* (۱۳۹۳) بعد از ۱۵ سال مفقود شدن یونس، پسرش، لحظه به‌لحظه از انتظار پیر می‌شود و در آخر باقی‌مانده‌های جسد یونس را به او می‌سپارند. حال بازنمایی هنرمندان به‌گونه‌ای است که دیگر زنان ضعیف و محجور نیستند و دیگر نه نگاه خیره‌ای بر آنان است و نه نقش ضعیف و وابسته‌ای دارند. هنرمندان باغیرت و شریف ما توانستند با بازنمایی واقعیت جنگ و جایگاه اصلی بانوان شجاع این سرزمین، دِین خود را به میهن خویش ادا نمایند.

فصل دوم: تحلیل مجموعه فیلم‌های دفاع مقدس

تحلیل مجموعه فیلم‌های دفاع مقدس در دههٔ ۷۰

برای مشخص شدن نحوهٔ کار، به‌عنوان نمونه جدول بررسی فیلم *کیمیا* از دیدگاه گفتمان حاکم و سوزان هیوارد به نمایش درآمده است.

کیمیا

محصول سال ۱۳۷۳

کارگردان: احمدرضا درویش

بازیگران: خسرو شکیبایی، بیتا فرهی، رضا کیانیان

خلاصهٔ داستان فیلم

در آغاز جنگ ایران و عراق، همسر رضا باردار است و باید جراحی شود. رضا او را به بیمارستان می‌رساند و به دکترها التماس می‌کند که همسرش را زایمان کنند. اما

از اقبال بد، رضا به اسارت قوای دشمن درمی‌آید. همسرش نیز حین عمل جراحی می‌میرد. پس از مرگ زن رضا، خانم دکتر جراحی با نوزاد به شهری دیگر (مشهد) می‌روند. پس از گذشت نُه سال، خسرو شکیبایی که در نقش رضا نقش‌آفرینی می‌کند، این بار در قامت یك آزاده سرافراز به میهن باز می‌گردد و حال باید در کنار همراه داشتن زخم دوران اسارت در کوله خاطرات خود، به مرگ همهٔ اعضای خانواده‌اش پی می‌برد و او شنیده است که تنها فرزندش کیمیاست که زنده مانده است، اما دوری از فرزند را نیز به عنوان زخمی مکرر بر دردهایش تحمل کند.

رضا که در حقیقت نمادی از حماسه‌سازان هشت سال دفاع مقدس یعنی رزمندگان بود، حال باید در سال‌های بعد از جنگ این بار در جبهه‌ای دیگر برای بازپس‌گیری دخترش که به حضانت مادر و پدر خوانده‌اش درآمده بپردازد؛ دختری که او را ندیده و به دلیل اینکه دخترش پدر را تابحال ندیده نمی‌خواهد که با پدر واقعی‌اش روبرو شود.

تحلیل جداول انطباق فیلم کیمیا با معیارهای ارزش‌های نظام حاکم

۲ـ۱. جدول معیارهای نظام حاکم برای فیلم *کیمیا*

ردیف	دیدگاه گفتمان حاکم در فیلم *کیمیا*	موافق ۲۰	کمی موافق ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱	**آیا در فیلم زنان در انتخاب سرنوشت خود آزادانه عمل می‌کنند؟**	۲۰			در این فیلم زنان نقش بسیار پررنگی را به‌عهده دارند و نه‌تنها در انتخاب سرنوشت خود، بلکه در انتخاب سرنوشت دیگران نیز نقشی مهم ایفا می‌کنند.
۲	**آیا برای زنان آزادی انتخاب پوشش وجود دارد و می‌تواند هر لباسی را که حجابش را حفظ می‌کند، اختیار کند؟**	۲۰			در همهٔ صحنه‌ها همه نوع پوششی مشاهده می‌شود، از چادر گرفته تا لباس محلی و مانتو و روسری.

ردیف	دیدگاه گفتمان حاکم در فیلم *کیمیا*	موافق ۲۰	کمی موافق ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۳	**آیا زن‌های حاضر در فیلم در فعالیت‌های اجتماعی و سیاسی و جنگی همدوش مردان شرکت کرده‌اند؟**	۲۰			بله. بیتا فرهی و بیشتر زنان در فعالیت‌های امدادی همدوش مردان بودند.
۴	**آیا تربیت کودکان در فیلم به‌دست مادرانشان به‌صورت اسلامی صورت گرفته است؟**	۲۰			بله. کیمیا باآنکه دختر کوچکی است، حجابش را رعایت می‌کند.
۵	**آیا در فیلم، مردان در خانه با زن خود مثل برده رفتار نمی‌کنند و به‌صورت کارفرما در مقابل او ظاهر نمی‌شوند؟**	۲۰			نه. تعداد مردان در فیلم اندک است و بیشتر آن‌ها شهید شده‌اند و هیچ کارفرمایی حضور ندارد.
۶	**آیا در فیلم احترام و شخصیت زن در جامعه حفظ شده و نفس او تحقیر نشده است؟**	۲۰			بله. زنان نقش محوری دارند و تحصیل کرده و دارای موقعیت اجتماعی خوبی هستند.
۷	**آیا در فیلم در زمینهٔ فعالیت‌های علمی و اقتصادی نیز، برای زن حق استقلال قائل شده‌اند؟**	۲۰			بله. زنان در نقش‌های دکتر و پرستار حضور دارند و در زمینهٔ اقتصادی مستقل دیده می‌شوند.
۸	**آیا در فیلم اشتغال زنان دیده می‌شود؟**	۲۰			بله. نقش محوری، زن پرستاری است.
۹	**آیا در فیلم زنان و مردان را برابر می‌دانند و هیچ‌یک را بر دیگری برتری نمی‌دهند؟**	۲۰			زنان در فیلم نقشی پررنگ دارند و در نقش امدادگر و دکتر دیده می‌شوند و مردان نیز نقش مبارز را دارند.

ردیف	دیدگاه گفتمان حاکم در فیلم *کیمیا*	موافق ۲۰	کمی موافق ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱۰	**آیا در فیلم در انتخاب همسر موردنظر، برای زن اختیار قائل شده‌اند؟**	۲۰			بله. در فیلم خسرو شکیبایی و همسرش زندگی خوبی داشتند و مرد برای نجات زنش نهایت تلاشش را کرد.
۱۱	**آیا زنان حاضر در فیلم، جدی و کارامد هستند؟**	۲۰			بله. بیتا فرهی در نقش اول، شخصیتی بسیار جدی دارد.
۱۲	**آیا زنان در فیلم اغلب در برابر شخصیت مقابلشان برای رسیدن به خواسته‌هایشان ایستادگی می‌کنند و انسان‌هایی مقاوم هستند؟**	۲۰			مقاومت بیتا فرهی در جنگ و در برابر سختی‌هایی که پس از جنگ برای بزرگ کردن کیمیا کشیده، کم‌نظیر است.
۱۳	**آیا در فیلم احکام حجاب بر هنر بازیگری اثری منفی نگذاشته و هنرپیشگان زن را دچار مشکلات بزرگ نکرده است؟**	۲۰			نه. بازیگران کاملاً روان و بدون هیچ محدودیتی بازی می‌کنند.
۱۴	**آیا کارگردان با نورپردازی مناسب تصویری را خلق کرده که در آن، نقش زن به‌صورت انسانی آزرم‌گین درآمده است، نه موجودی برای سوءاستفادهٔ مردان؟**	۲۰			کنتراست رنگ و نور بازنمایی جنگ است و کاملاً رئالیستی دیده می‌شود.
۱۵	**آیا کارگردان به نقش تماشاگر در فیلم اهمیت داده و در بازی هنرپیشگان و پوشش آنان نیز تأثیر گذاشته است؟**	۲۰			بازی و پوشش طبیعی است و بر روی مخاطب تأثیری نمی‌گذارد.

ردیف	دیدگاه گفتمان حاکم در فیلم *کیمیا*	موافق ۲۰	کمی موافق ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱۶	**آیا زنان در فیلم به فضای خانه محدود نشده‌اند و مورد بی‌اعتمادی و تحقیر قرار نگرفته‌اند؟**	۲۰			نه
۱۷	**آیا نقش زنان به‌عنوان پس‌زمینه در صحنه وجود ندارد و آنان در فیلم نقش پررنگی دارند؟**	۲۰			نه
۱۸	**آیا در فیلم، بازیگران مرد نگاه عادی و بدون خیره شدن به بازیگران زن دارند و زن و مرد نامحرم نگاه کج را جانشین نگاه مستقیم می‌کنند و در نگاه خود اصول اخلاقی را رعایت می‌کنند؟**	۲۰			بله. در کل فیلم این اصل رعایت شده و نگاه خسرو شکیبایی به زنش و شکوه، خانم دکتر، بدون احساس ابژگی است.
۱۹	**آیا بازنمایی بازی‌ها، نقش‌ها و گریم‌های بازیگران زن به‌درستی و مطابق با احکام اسلامی به‌تصویر کشیده شده است؟**			۰	در نماهای نزدیکی که بر روی صورت زنان تأکید می‌کند، گریم آن‌ها کمی غیراسلامی است.
۲۰	**آیا سخنان و حرکات ناشایستی از بازیگران در فیلم مشاهده نمی‌شود؟**	۲۰			صحنه‌ای مشاهده نمی‌شود.

جدول۲ــ۲. انطباق فیلم *کیمیا* با ارزش‌های نظام حاکم

دیدگاه	تعداد	نمره	نمرهٔ کل
منطبق	۱۹	۳۸۰	۳۸۰
متوسط	۰	۰	میانگین نمرهٔ کل
غیرمنطبق	۱	۰	$\frac{۳۸۰}{۲۰}=۱۹$

با توجه به جداول ۲ــ۱ و ۲ــ۲ مشاهده می‌شود که فیلم ارزش‌های نظام حاکم را تقریباً در همهٔ موارد بالا، جز در یک مورد، درنظر گرفته است که می‌توان نتیجه گرفت فیلم با دیدگاه گفتمان حاکم انطباق کامل دارد.

تحلیل جداول انطباق فیلم کیمیا با معیارهای سوزان هیوارد

جدول ۲ــ۳. معیارهای سوزان هیوارد برای فیلم *کیمیا*

ردیف	دیدگاه سوزان هیوارد در فیلم *کیمیا*	موافق ۲۰	متوسط ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱	آیا در فیلم بیننده از جایگاه مردینه به پرده نگاه می‌کند؟			۰	نه. در هیچ سکانسی مشاهده نمی‌شود.
۲	آیا در این فیلم قدرت نگاهِ مرد حاکم است؟			۰	نه
۳	آیا از نماهای دوربین ذهنی برای برجسته کردن کاراکتر زن استفاده می‌شود؟			۰	نه
۴	آیا نحوهٔ میزان‌سن[1] (که به‌نوعی با قاب‌بندی در سینما، زاویهٔ دوربین و... در ارتباط است) زن را مرکز توجه قرار می‌دهد؟			۰	نه

1. mise en scène

ردیف	دیدگاه سوزان هیوارد در فیلم *کیمیا*	موافق ۲۰	متوسط ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۵	آیا از صدا و صدای خارج از تصویر زن برای ایجاد احساس متفاوتی در کاراکتر مرد استفاده شده است؟			۰	نه
۶	آیا جنس بازی‌ها و حتی انتخاب بازیگران و چگونگی حرکات کاراکترهای زن نگاه خیره را جلب می‌نماید؟			۰	نه
۷	آیا از مؤلفه‌های اجرایی (طراحی لباس، مدل و نحوهٔ پوشش، جنس و رنگ لباس) برای برجسته‌نمایی کاراکتر زن استفاده شده است؟			۰	نه
۸	آیا از زنان و نورپردازی صحنه برای برجسته کردن کاراکتر زن استفاده شده است؟			۰	نه
۹	آیا زنان نه در هیئت مادر یا همسر، بلکه در قالبِ افراد خلاف‌کار با شانه‌های پهن و شیک‌پوش و ملبس به لباس‌های پولک‌دار هستند؟			۰	نه
۱۰	آیا نگاه کارگردان در مقام مؤلف به شخصیت‌ها زنانه است؟			۰	نه

ردیف	دیدگاه سوزان هیوارد در فیلم کیمیا	موافق ۲۰	متوسط ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱۱	آیا نحوهٔ روایت فیلم‌نامه دنیایی زنانه (نوعی سوبژکتیویتهٔ زنانه) را انعکاس می‌دهد؟			۰	نه
۱۲	آیا فلاش‌بک‌ها در خدمت قهرمان مرد است که داستان یک زن را تعریف می‌کند؟			۰	نه
۱۳	آیا فیلم دارای صحنه‌هایی است که در آن، زن و مرد به هم چشم دوخته باشند (بخیه[1]) تا تماشاگران از این طریق به درون فیلم کشیده شوند؟			۰	نه
۱۴	آیا در این فیلم زن به‌عنوان ابژهٔ نگاه مرد تعریف می‌شود؟			۰	نه
۱۵	آیا تماشاگر معمولاً از جایگاه چشم‌چران[2] می‌تواند به این فیلم نگاه کند؟			۰	نه
۱۶	آیا به‌جای استفاده از کاراکترهای زن میان‌سال در فیلم، از کاراکتر زن جوان و زیبا استفاده می‌شود؟	۲۰			بله. بیتا فرهی در نقش اصلی جوان و زیباست.

1. sutur
2. voyeur

ردیف	دیدگاه سوزان هیوارد در فیلم *کیمیا*	موافق ۲۰	متوسط ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱۷	**آیا فیلم بر انکار جنسیت مردانه و تأکیدگذاری بر جنسِ مخالف، یعنی زن، دلالت می‌کند؟**	۲۰			بله. در فیلم تأکید بر جنس مؤنث است و بیشتر بازیگران، زن هستند و نقش پررنگ را زنان به‌عهده دارند؛ البته نه از دید سوبژکتیویته.
۱۸	**آیا لباس زنان حالت مردینه دارد؟**			۰	نه
۱۹	**آیا نوع نگاهِ شخصیت‌های زن موجود در اثر به چگونگی تعریف و تفسیر وقایع جاری در بستر روایی، اثر را به‌عنوان سوبژکتیویته تحت‌الشعاع قرار می‌دهد؟**			۰	نه
۲۰	**آیا تماشاگر می‌تواند به‌واسطهٔ نگاه نافذ و عمیق مؤلف، درنهایت به تجربهٔ کاملی از ذهنیت (سوبژکتیویته) زنانه دست یابد؟**			۰	نه

جدول ۲ ــ ۴. انطباق فیلم *کیمیا* با معیارهای سوزان هیوارد

دیدگاه	تعداد	نمره	نمرهٔ کل
منطبق	۲	۴۰	۴۰
متوسط	۰	۰	میانگین نمرهٔ کل
غیرمنطبق	۱۸	۰	$\frac{۴۰}{۲۰} = ۲$

از جداول ۳ـ۳ و ۳ـ۴ می‌توان دریافت به‌جز در دو مورد، فیلم به معیارهای سوزان هیوارد نزدیک نیست.

برایند کلی فیلم

در فیلم *کیمیا*، نقش اول برعهدهٔ خانم دکتری در نقش بیتا فرهی است او درگیر موقعیتی می‌شود به نام جنگ. اما او در میدان جنگ علیه دشمن ایستاده و با تمام وجود و بدون هیچ ترس و نگرانی در بیمارستان مشغول مداوای بیماران است. او در میان اصرار مردی که زندگی زنش در خطر نابودی است، بر سر دوراهی مانده است. او ندایی را شنیده است اما به هیچ ندایی پاسخی نمی‌دهد. او می‌داند که با ماندنش در میان آتش و دود زندگی خودش به خطر می‌افتد، اما آزادانه عمل می‌کند؛ زیرا تصمیمش را گرفته است. مؤلف سعی دارد در این لحظه تفسیری جدید را از مرگ و زندگی ارائه دهد. تقابل با مرگ و زندگی در سرنوشت کودک و مادرش، مادر را به کام مرگ می‌کشاند و کودک زنده می‌ماند. زن جراح به‌عنوان مرشد در طول سفر همراه و یاور کودک می شود. او کودک را با خود از شهر خارج می‌کند و مانند مادر واقعی‌اش بزرگش می‌کند. او فکر می‌کند که پدر کودک مرده، اما با پایان جنگ و ورود آزادگان، پدر کودکش را می‌یابد. زن قهرمان داستان دوباره باید ایثار کند و کودک را به پدرش بسپارد.

قهرمانان در این سفر دعوت به ایثار می‌شوند. پرستار ایثار می‌کند و کودکی را پناه می‌دهد. پدر ایثار می‌کند و تنها نقطهٔ اتصالش با زندگی را به زنی دیگر می‌سپارد تا پس از آن با خاطره‌هایش زندگی کند. فیلم به‌نوعی به جنبه‌های انسانی و رنج‌های برآمده از جنگ می‌پردازد. مؤلف در این فیلم بر دو نقش تأکید دارد: مادر (نامادری) و پرستار، که القای هرکدام از این نقش‌ها بی‌مورد نیست. در این فیلم زنان سخن‌گوی تصاویر هستند و نقش زنان در فیلم‌ها انفعالی نیست آنان به‌عنوان موجودی برتر و نیرومند دیده می‌شوند. در بخش‌های مختلف داستان، چیزی جز شجاعت و دلیری و ازخودگذشتگی زنان دیده نمی‌شود. زنان پرستار و پزشکانی که

در بیمارستان‌ها مشغول مداوای بیماران‌اند و در تمام فعالیت‌های اجتماعی و سیاسی و جنگی همدوش مردان زحمت کشیده‌اند و با روحیهٔ مقاومت مشغول مبارزه با دشمن هستند. کسی نیست که میدان را خالی کند. کارگردان به‌زیبایی از فضایل اخلاقی و ارزش‌های والای زن بهره می‌گیرد. قهرمان اصلی و بازیگران فرعی زن نیز در بیمارستان‌ها با کمال سادگی و بدون هیچ احساس ابژگی نقش‌آفرینی می‌کنند.

همچنین مؤلف با بازنمایی درست و متناسب با احکام اخلاقی نقش زنان، آنها را بر اساس زمرگان ظاهری و جاذبه‌های جنسیشان نمایش نداده و بنابر این میزانسن‌های مستندگونه و حرکات دوربین روی دست و پوشش ساده زنان و قاب‌بندی‌های متناسب با نظام حاکم می‌توانند دلالت ضمنی بر عدم برجسته‌نمایی باشند و درنهایت هیچ نگاه خیره‌ای چه در مخاطبین چه در بین شخصیت‌ها در فیلم تدارک دیده نشده است.

روبان قرمز

محصول سال ۱۳۷۷

کارگردان: ابراهیم حاتمی‌کیا

بازیگران: پرویز پرستویی، آزیتا حاجیان، رضا کیانیان

خلاصهٔ داستان فیلم

محبوبه، زن جوان و جنگ‌زده‌ای است که پس از پایان جنگ، تک‌وتنها به مزرعهٔ ویران‌شدهٔ پدری‌اش در جنوب می‌رود. داوود، مأمور خشن خنثی‌سازی مین‌های زمان جنگ، مانع ورود محبوبه به خانه‌اش می‌شود. به‌تدریج قاسم و دوست افغانی‌اش، جمعه که به‌شدت به‌لحاظ فکری با داوود اختلاف دارد، به محبوبه علاقه‌مند می‌شوند و هریک به شیوهٔ خود این علاقه را ابراز می‌کنند.

تحلیل جداول انطباق فیلم با معیارهای ارزش‌های نظام حاکم

جدول ۲ ـ ۵. جدول معیارهای نظام حاکم برای فیلم *روبان قرمز*

ردیف	دیدگاه گفتمان حاکم در فیلم *روبان قرمز*	موافق ۲۰	کمی موافق ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱	**آیا در فیلم، زنان در انتخاب سرنوشت خود آزادانه عمل می‌کنند؟**		۱۰		در این فیلم آزیتا حاجیان در تقابل بین دو مرد، رضا کیانیان و پرویز پرستویی، مانده است و نمی‌تواند تصمیمی برای سرنوشتش بگیرد، اما در آخر جمعه را انتخاب می‌کند.
۲	**آیا برای زنان آزادی انتخاب پوشش وجود دارد و می‌تواند هر لباسی را که حجابش را حفظ می‌کند، اختیار کند؟**	۲۰			بله. کاملاً بازیگران پوشش‌های متنوع می‌پوشند و آزاد هستند.
۳	**آیا زنان حاضر در فیلم در فعالیت‌های اجتماعی و سیاسی و جنگی همدوش مردان شرکت کرده‌اند؟**			۰	فیلم حوادث پس از جنگ را بازنمایی می‌کند و زن، قدرتمند دیده می‌شود.
۴	**آیا تربیت کودکان در فیلم به‌دست مادرانشان به‌صورت اسلامی صورت گرفته است؟**		۱۰		کودکی در فیلم مشاهده نمی‌شود.

ردیف	دیدگاه گفتمان حاکم در فیلم *روبان قرمز*	موافق ۲۰	کمی موافق ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۵	**آیا در فیلم، مردان در خانه با زن خود مثل برده رفتار نمی‌کنند و به‌صورت کارفرما در مقابل او ظاهر نمی‌شوند؟**			۰	داوود با توسل به زور زن را از محل زندگی‌اش بیرون می‌کند و به‌سوی او اسلحه می‌کشد و شلیک می‌کند.
۶	**آیا در فیلم احترام و شخصیت زن در جامعه، حفظ شده و نفس او تحقیر نشده است؟**			۰	گاهی داوود، آزیتا حاجیان را تحقیر می‌کند.
۷	**آیا در فیلم در زمینهٔ فعالیت‌های علمی و اقتصادی نیز، برای زن حق استقلال قائل شده‌اند؟**			۰	فعالیتی مشاهده نمی‌شود.
۸	**آیا در فیلم اشتغال زنان دیده می‌شود؟**			۰	شغلی برای زن درنظر گرفته نشده است.
۹	**آیا در فیلم زنان و مردان را برابر می‌دانند و هیچ‌یک را بر دیگری برتری نمی‌دهند؟**			۰	نقش پررنگ به‌عهدهٔ زن است، ولی در فیلم دو کاراکتر مرد و یک زن دیده می‌شود.
۱۰	**آیا در فیلم در انتخاب همسر موردنظر، برای زن اختیار قائل شده‌اند؟**	۲۰			زن قدرت تصمیم‌گیری ندارد و بین اصرار دو مرد مانده است، ولی جمعه را انتخاب می‌کند.
۱۱	**آیا زنان حاضر در فیلم، جدی و کارامد هستند؟**		۱۰		آزیتا حاجیان در بعضی صحنه‌ها جدی و در بعضی، منفعل دیده می‌شود.

ردیف	دیدگاه گفتمان حاکم در فیلم *روبان قرمز*	موافق ۲۰	کمی موافق ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱۲	**آیا زنان در فیلم اغلب در برابر شخصیت مقابلشان برای رسیدن به خواسته‌هایشان ایستادگی می‌کنند و انسان‌هایی مقاوم هستند؟**	۲۰			آزیتا حاجیان برای ماندن در خانهٔ پدری‌اش مقاومت می‌کند.
۱۳	**آیا در فیلم احکام حجاب بر هنر بازی‌گری اثری منفی نگذاشته و هنرپیشگان زن را دچار مشکلات بزرگ نکرده است؟**	۲۰			حجاب زن مناسب و بدون هیچ محدودیتی است.
۱۴	**آیا کارگردان با نورپردازی مناسب تصویری را خلق کرده که در آن، نقش زن به‌صورت انسانی آزرم‌گین درآمده است، نه موجودی برای سوءاستفادهٔ مردان؟**			۰	نه. نگاه کارگردان بازنمایی درستی از زن ندارد و چهرهٔ زن را با جلوه‌های نوری و تمرکز نور بر روی چشمان، زیبا و جذاب می‌نمایاند.
۱۵	**آیا کارگردان به نقش تماشاگر در فیلم اهمیت داده و در بازی هنرپیشگان و پوشش آنان نیز تأثیر گذاشته است؟**			۰	نه
۱۶	**آیا زنان در فیلم به فضای خانه محدود نشده‌اند و مورد بی‌اعتمادی و تحقیر قرار نگرفته‌اند؟**			۰	در بعضی صحنه‌ها پرویز پرستویی به زن ناسزا می‌گوید و او را تحقیر می‌کند و در صحنه‌ای دیگر، او را از خانه بیرون می‌کند.

ردیف	دیدگاه گفتمان حاکم در فیلم *روبان قرمز*	موافق ۲۰	کمی موافق ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱۷	**آیا نقش زنان به‌عنوان پس‌زمینه در صحنه وجود ندارد و آنان در فیلم نقشی پررنگ دارند؟**	۲۰			زن نقشی پررنگ دارد و اگر حذف شود، فیلم بی‌معنی می‌شود.
۱۸	**آیا در فیلم بازیگران مرد نگاه عادی و بدون خیره شدن به بازیگران زن دارند و زن و مرد نامحرم نگاه کج را جانشین نگاه مستقیم می‌کنند و در نگاه خود اصول اخلاقی را رعایت می‌کنند؟**		۱۰		داوود که مردی سنتی است نگاه محجوبانه‌تری نسبت به جمعه دارد.
۱۹	**آیا بازنمایی بازی‌ها، نقش‌ها و گریم‌های بازیگران زن به‌درستی و مطابق با احکام اسلامی به‌تصویرکشیده شده است؟**			۰	نه. مطابق با احکام اسلامی نیست.
۲۰	**آیا سخنان و حرکات ناشایستی از بازیگران در فیلم مشاهده نمی‌شود؟**			۰	در بعضی صحنه‌ها این احساس وجود دارد و اصول رعایت نمی‌شود.

جدول۲ـ۶. جدول انطباق فیلم *روبان قرمز* با ارزش‌های نظام حاکم

دیدگاه	تعداد	نمره	نمرهٔ کل
منطبق	۵	۱۰۰	۱۴۰
متوسط	۴	۴۰	میانگین نمرهٔ کل
غیرمنطبق	۱۱	۰	$\frac{۱۴۰}{۲۰}=۷$

با توجه به جداول ۳ـ۶ و ۳ـ۵ مشاهده می‌شود که فیلم، پنج مورد موافق و چهار مورد انطباق نسبی با ارزش‌های نظام حاکم دارد. بنابراین نمی‌توان فیلم را مطابق با نظام حاکم درنظر گرفت.

تحلیل جداول انطباق فیلم با معیارهای سوزان هیوارد

۲ـ۷. جدول معیارهای سوزان هیوارد برای فیلم *روبان قرمز*

ردیف	دیدگاه سوزان هیوارد در فیلم *روبان قرمز*	موافق ۲۰	متوسط ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱	آیا در فیلم بیننده از جایگاه مردینه به پرده نگاه می‌کند؟	۲۰			بله. نقش بیننده از دید ابژگی در این فیلم پررنگ است.
۲	آیا در این فیلم قدرت نگاهِ مرد حاکم است؟	۲۰			بله. پرویز پرستویی در نقش داوود برخوردی مردسالارانه دارد.
۳	آیا از نماهای دوربین ذهنی برای برجسته کردن کاراکتر زن استفاده می‌شود؟	۲۰			نمای ذهنی رضا کیانیان و نماهای ذهنی آزیتا حاجیان.

ردیف	دیدگاه سوزان هیوارد در فیلم *روبان قرمز*	موافق ۲۰	متوسط ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۴	**آیا نحوهٔ میزان‌سن (که به‌نوعی با قاب‌بندی در سینما، زاویهٔ دوربین و... در ارتباط است(زن را مرکز توجه قرار می‌دهد؟**	۲۰			بله. استفاده از نمای نزدیک و زوایای دوربین لوانگل در صحنه‌های حضور زن، او را مرکز توجه قرار می‌دهد.
۵	**آیا از صدا و صدای خارج از تصویر زن برای ایجاد احساس متفاوتی در کاراکتر مرد استفاده شده است؟**		۱۰		تاحدودی
۶	**آیا جنس بازی‌ها و حتی انتخاب بازیگران و چگونگی حرکات کاراکترهای زن نگاه خیره را جلب می‌کند؟**	۲۰			بله
۷	**آیا از مؤلفه‌های اجرایی (طراحی لباس، مدل و نحوهٔ پوشش، جنس و رنگ لباس) برای برجسته‌نمایی کاراکتر زن استفاده شده است؟**	۲۰			بله. در این فیلم بازیگر زن با تغییر لباس‌های مختلف نظر دو مرد را به خود جلب می‌کند.
۸	**آیا از زنان و نورپردازی صحنه برای برجسته کردن کاراکتر زن استفاده شده است؟**		۱۰		نورپردازی‌ها کاملاً رئالیستی است. فقط در بعضی صحنه‌های شب.

ردیف	دیدگاه سوزان هیوارد در فیلم *روبان قرمز*	موافق ۲۰	متوسط ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۹	**آیا زنان نه در هیئت مادر یا همسر، بلکه در قالبِ افراد خلاف‌کار با شانه‌های پهن و شیک‌پوش و ملبس به لباس‌های پولک‌دار هستند؟**			۰	نه
۱۰	**آیا نگاه کارگردان در مقام مؤلف به شخصیت‌ها زنانه است؟**	۲۰			بله
۱۱	**آیا نحوهٔ روایت فیلم‌نامه، دنیایی زنانه (نوعی سوبژکتیویتهٔ زنانه) را انعکاس می‌دهد؟**	۲۰			بله. تاحدودی. چون قالب داستان براساس حضور زن ریخته شده و زن با عشوه‌گری نظر دو مرد را به خود جلب می‌کند.
۱۲	**آیا فلاش‌بک‌ها در خدمت قهرمان مرد است که داستان یک زن را تعریف می‌کند؟**		۱۰		در خدمت هر دو قهرمان است.
۱۳	**آیا فیلم دارای صحنه‌هایی است که در آن، زن و مرد به هم چشم دوخته باشند (بخیه) تا تماشاگران از این طریق به درون فیلم کشیده شوند؟**		۱۰		در صحنه‌های ملاقات کیانیان و حاجیان مشاهده می‌شود.
۱۴	**آیا در این فیلم زن به‌عنوان ابژهٔ نگاه مرد تعریف می‌شود؟**	۲۰			بله. ابژهٔ نگاه هر دو مرد است.
۱۵	**آیا تماشاگر معمولاً از جایگاه چشم‌چران می‌تواند به این فیلم نگاه کند؟**	۲۰			بله

ردیف	دیدگاه سوزان هیوارد در فیلم *روبان قرمز*	موافق ۲۰	متوسط ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱۶	**آیا به‌جای استفاده از کاراکترهای زن میان‌سال در فیلم، از کاراکتر زن جوان و زیبا استفاده شده است؟**	۲۰			بله. تنها یک بازیگر زن دارد و آن هم جوان است.
۱۷	**آیا فیلم بر انکار جنسیت مردانه و تأکیدگذاری بر جنسِ مخالف، یعنی زن، دلالت می‌کند؟**			۰	تأکید دارد، ولی جنسیت مردانه را انکار نمی‌کند.
۱۸	**آیا لباس زنان حالت مردینه دارد؟**			۰	نه
۱۹	**آیا نوع نگاهِ شخصیت‌های زن موجود در اثر به چگونگی تعریف و تفسیر وقایع جاری در بستر روایی، اثر را به‌عنوان سوبژکتیویته تحت‌الشعاع قرار می‌دهد؟**	۲۰			بله
۲۰	**آیا تماشاگر می‌تواند به‌واسطهٔ نگاه نافذ و عمیق مؤلف، درنهایت به تجربهٔ کاملی از ذهنیت (سوبژکتیویته) زنانه دست یابد؟**	۲۰			بله

جدول ۲ــ۸. انطباق فیلم *روبان قرمز* با معیارهای سوزان هیوارد

دیدگاه	تعداد	نمره	نمرهٔ کل
منطبق	۱۳	۲۶۰	۳۰۰
متوسط	۴	۴۰	میانگین نمرهٔ کل
غیرمنطبق	۳	۰	$\frac{۳۰۰}{۲۰} = ۱۵$

از جداول ۳ــ۷ و ۳ــ۸ می‌توان دریافت به‌جز در ۱۳ مورد موافق و چهار مورد انطباق نسبی، فیلم انطباق بسیاری با معیارهای سوزان هیوارد دارد.

برایند کلی

در فیلم *روبان قرمز* شروع داستان، پایان سفر قهرمان است. قهرمان سختی‌های جنگ را پیموده و با دشمنانش مبارزه کرده و خسته به سرزمین اجدادی خود باز می‌گردد. در این میان، زنی خلق می‌شود. همه جا سکوت است، خبری از هیاهوی جنگ نیست، انگار زمانی وجود ندارد و حوّا بر روی زمین خلق شده است .او به دنبال سرپناهی است که سال‌ها ازدست داده است. اما سرپناهش، سرزمین اجدادی‌اش، به بیابان خشک و بی‌آب‌وعلفی تبدیل شده است. زن در لحظهٔ ورودش با دو مرد آشنا می‌شود و ذهن آنان را درگیر خود می‌کند. مردانی که هرکدام درگیر گذشتهٔ خود بوده‌اند. پرویز پرستویی، در نقش داوود، در حال‌وهوای جنگ به‌سر می‌برد. گویی در گذشتهٔ خود اسیر شده است و هیچ تلاشی برای رهایی از آن نمی‌کند و اوقاتش را صرف مین‌روبی مکان‌های مین‌گذاری شده از دوران جنگ می‌کند. او مردی سنتی است که ظاهری نامناسب و ژولیده دارد و نماد خشکی و بی‌نزاکتی و نگاه است که زن در برابرش به‌مثابهٔ ابژه‌ای است که نباید گنده‌تر از دهانش حرف بزند. او زن را موجودی ضعیف، نه‌تنها ازنظر قدرت جسمانی، بلکه در مصاف فکری می‌پندارد. او احساس می‌کند موجودی برتر و نیرومند است و زن ضعیف و منفعل؛ گویی که از اعماق تاریخ آمده است. اما رضا کیانیان، در نقش جمعه که در کار خریدوفروش

تانـک اسـت، نمایانگـر مـرد امـروزی و سرشـار از روح زندگـی اسـت، بـا ظاهـری مرتـب و عینکـی دایـره‌ای؛ دایـره بـه معنـی نقطـهٔ زندگـی اسـت. او در برخـورد بـا تنهـا قهرمـان زن داسـتان (آزیتـا حاجیـان)، بسـیار احساسـاتی و نرم‌تـر از مـرد سـنتی برخـورد می‌کنـد. اگرچـه رویکـرد مـرد سـنتی و مـرد امـروزی نسـبت بـه ایـن مسـئله یکسـان نیسـت؛ درنظـر هـر دو، زنِ داسـتان به‌مثابـهٔ ابـژه‌ای بیـش نیسـت، فقـط راه رسـیدن بـه هـدف هـر دو متفـاوت اسـت. بـا آمـدن محبوبـه (آزیتـا حاجیـان)، داسـتان به‌گونـه‌ای دیگـر تغییـر می‌کنـد. نگاه‌هـا و ارتبـاط احساسـی‌تر در بیـن شـخصیت‌ها شـکل می‌گیـرد به‌طوری‌کـه دنیـای ذهنـی محبوبـه را نیـز درگیـر می‌کنـد. او هـر دو شـخصیت را در حالت‌هـای متفاوتـی تجسـم می‌کنـد کـه بـا آنـان ازدواج کـرده اسـت. امـا تـرس همچنـان بـر او غالـب اسـت، گویـی از دنیـای مردانـه هـراس دارد. او حتـی بـرای ایجـاد امنیـت و فـرار از هرگونـه نـگاه سـوبژکتیویته، خـود را بـاردار نشـان می‌دهـد. امـا ذهنیـت دو مـرد را فعـال کـرده اسـت و کاری نمی‌شـود کـرد چنان‌کـه در صحنـه‌ای، پلان‌هـا به‌گونـه‌ای کنـار هـم پیونـد خورده‌انـد کـه احسـاس می‌شـود بیـن مـردان دوئلـی برقـرار اسـت. هـر دو بـر سـر محبوبـه نبـرد می‌کننـد. نبـرد داوود و جمعـه چـون فیلـم *خـوب، بـد، زشـت* لئونـه.

در ایـن داسـتان، قهرمـان زن ایـن بـار نـه حامـی کسـی اسـت و نـه مکمـل کسـی. او سـفرش را بـه پایـان رسـانده و سـختی‌های بسـیاری پیمـوده اسـت و بـه بهشـتی امـن نیـاز دارد کـه تـا پایـان عمـرش را در آن بمانـد و اینجاسـت کـه بانـوی صاحـب تانـک، خـود را در کنـار مـردی آرام می‌بینـد کـه نمـاد صلـح و آرامـش اسـت.

در ایـن روایـت، مؤلـف بـا ایجـاد مضمـون احساسـی در فضای جنگی نتوانسـته روابطـی درسـت بیـن کاراکترهـا برقـرار کنـد محبوبـه چگونـه نمایـش داده می‌شـود. او یـک نفـر اسـت. فـارغ از تـرس و عشـقش، او بـه عنـوان قهرمـان نمایـش داده می‌شـود. اگرچـه در ظاهـر زنـی مسـتقل اسـت امـا در حقیقـت رفتـارش بـه رفتـار آن دو مـرد بسـتگی دارد. اینکـه بازیگـر مـرد چـه می‌خواهـد یـا چـه انجـام می‌دهـد. شـخص زن بـه خـودی خـود در داسـتان از هیـچ اهمیتـی برخـوردار نیسـت در صحنه‌هـای فیلـم تماشـاگر معمـولاً از جایـگاه (چشـم‌چران) می‌توانـد بـه ایـن فیلـم

نگاه کند، زن به‌عنوان ابژهٔ نگاه مرد تعریف می‌شود و به‌لحاظ فرم و محتوا، بازنمایی درستی از دیدگاه اسلامی ندارد.

تحلیل فیلم *هیوا*

محصول سال ۱۳۷۹

کارگردان: رسول ملاقلی‌پور

بازیگران: گلچهره سجادیه، آناهیتا همتی، آتیلا پسیانی

خلاصهٔ داستان فیلم

فیلم، داستان هیوا اکبری را روایت می‌کند که پس از گذشت پانزده سال از مفقود شدن همسرش حمید در بحبوحهٔ جنگ، تصمیم می‌گیرد تا از مناطق جنگی و خانه‌ای که در آن با همسرش زندگی می‌کرده، بازدید کند. امیر کرمی، که سفیر ایران در سنگال است و زمانی جزو همراهان حمید در جنگ بوده، می‌خواهد با هیوا ازدواج کند، ولی هیوا به‌رغم نشانه‌هایی از شهادت حمید همچنان در پی شوهرش است. او در خانهٔ قدیمی‌اش تعدادی نامه متعلق به پانزده سال پیش را پیدا می‌کند که خاطره‌های سال‌های گذشتهٔ او را با حمید زنده می‌کند. با ورود هیوا به خانه و دیدن عکس‌های شهدا و باز شدن کمدها و پیدا شدن نامه‌ها، لحظه به‌لحظه وارد دنیای ذهنی هیوا می‌شویم. او آمده تا با حمید و خانه‌ای خداحافظی کند که در آن ازدواج کرده است. او دل در گرو حمید دارد و پذیرفتن مرگ او برایش غیرممکن است. رحیم صابری، مسئول کمیتهٔ تفحص مفقودین، هیوا را مطمئن می‌کند که شوهرش شهید شده است، ولی به خواهش هیوا همراه با او و کرمی در منطقهٔ جنگی خود را به تونلی می‌رساند که سال‌ها پیش حمید در آنجا به شهادت رسیده بود. صحنه‌های نبرد در داخل تونل جلوی چشمان هیوا جان می‌گیرد، هیوا فریادزنان حمید را صدا می‌کند. اما حمید دیگر چون گذشته به استقبالش نمی‌آید و او را خیال خود صدا می‌کند. اما حمید از او می‌خواهد که او را فراموش کند و همچنان او را خیال می‌نامد و به او می‌گوید برو خیال من و می‌میرد. زن، دیگر می‌پذیرد که همسرش شهید شده است، چادرش

را بر روی جنازهٔ حمید می‌اندازد و داستان با صدای بوق قطار به پایان می‌رسد.

تحلیل جداول انطباق فیلم هیوا با معیارهای ارزش‌های نظام حاکم

جدول ۲ ـ ۹. جدول معیارهای نظام حاکم برای فیلم *هیوا*

ردیف	دیدگاه گفتمان حاکم در فیلم *هیوا*	موافق ۲۰	کمی موافق ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱	**آیا در فیلم، زنان در انتخاب سرنوشت خود آزادانه عمل می‌کنند؟**			۰	زن داستان منفعل است و تا پایان فیلم در انتظار همسرش دیده می‌شود.
۲	**آیا برای زنان آزادی انتخاب پوشش وجود دارد و می‌تواند هر لباسی را که حجابش را حفظ می‌کند، اختیار کند؟**		۱۰		پوشش بازیگران تاحدودی بازنمایی اصولی و اسلامی ندارد.
۳	**آیا زنان حاضر در فیلم در فعالیت‌های اجتماعی و سیاسی و جنگی همدوش مردان شرکت کرده‌اند؟**				در همهٔ صحنه‌ها زن در کنار همسر و در فکر همسر و در جست‌وجوی همسر، همدوش مردان دیده می‌شود، اما فعالیت مثبتی دیده نمی‌شود.
۴	**آیا تربیت کودکان در فیلم به‌دست مادرانشان به‌صورت اسلامی صورت گرفته است؟**	۲۰			کودکی در فیلم مشاهده نمی‌شود.
۵	**آیا در فیلم، مردان در خانه با زن خود مثل برده رفتار نمی‌کنند و به‌صورت کارفرما در مقابل او ظاهر نمی‌شوند؟**		۱۰		فیلم کاملاً زن‌محور است و هیچ کارفرمایی حضور ندارد و مردان واقعی و غیرواقعی شیفتهٔ زن هستند.

ردیف	دیدگاه گفتمان حاکم در فیلم *هیوا*	موافق ۲۰	کمی موافق ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۶	**آیا در فیلم احترام و شخصیت زن در جامعه، حفظ شده و نفس او تحقیر نشده است؟**	۲۰			در فیلم مردان برای گلچهره سجادیه احترام قائل‌اند و به دستوراتش گوش می‌دهند.
۷	**آیا در فیلم در زمینهٔ فعالیت‌های علمی و اقتصادی نیز، برای زن حق استقلال قائل شده‌اند؟**			۰	زنان فعالیتی ندارند و در کل فیلم وابسته دیده می‌شوند و بازیگر اصلی باوجود دوست داشتن همسر اول، به مرد دومی نیز وابسته است.
۸	**آیا در فیلم اشتغال زنان دیده می‌شود؟**				تاحدودی به‌کار کردن زنان اشاره شده است.
۹	**آیا در فیلم زنان و مردان را برابر می‌دانند و هیچ‌یک را بر دیگری برتری نمی‌دهند؟**			۰	بله، در فیلم نقش پررنگ را مردان به‌عهده دارند و بازیگران زن، منفعل و در رؤیای یافتن معشوق‌اند.
۱۰	**آیا در فیلم در انتخاب همسر موردنظر، برای زن اختیار قائل شده‌اند؟**	۲۰			بله. در فیلم نارضایتی از انتخاب همسر مشاهده نمی‌شود.
۱۱	**آیا زنان حاضر در فیلم، جدی و کارامد هستند؟**			۰	نه، منفعل و وابسته‌اند.
۱۲	**آیا زنان در فیلم اغلب در برابر شخصیت مقابلشان برای رسیدن به خواسته‌هایشان ایستادگی می‌کنند و انسان‌هایی مقاوم هستند؟**	۲۰			بله. مقاومت گلچهره سجادیه در برابر دوری از همسرش مثال‌زدنی است.

ردیف	دیدگاه گفتمان حاکم در فیلم *هیوا*	موافق ۲۰	کمی موافق ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱۳	**آیا در فیلم احکام حجاب بر هنر بازی‌گری اثر منفی نگذاشته و هنرپیشگان زن را دچار مشکلات بزرگ نکرده است؟**	۲۰			نه. بازیگران کاملاً روان و بدون هیچ محدودیتی بازی می‌کنند.
۱۴	**آیا کارگردان با نورپردازی مناسب تصویری را خلق کرده که در آن، نقش زن به‌صورت انسانی آزرم‌گین درآمده است و نه موجودی برای سوءاستفادهٔ مردان؟**	۲۰			نه. نگاه کارگردان بازنمایی درستی از زن ندارد و با جلوه‌های نوری پرکنتراست و تمرکز نور بر روی چهره، آن‌ها را زیبا و جذاب می‌نمایاند.
۱۵	**آیا کارگردان به نقش تماشاگر در فیلم اهمیت داده و در بازی هنرپیشگان و پوشش آنان نیز تأثیر گذاشته است؟**	۲۰			بازنمایی درستی از بازیگران زن نداشته است و نگاه خیرهٔ مخاطب در گوشه‌هایی از فیلم احساس می‌شود.
۱۶	**آیا زنان در فیلم به فضای خانه محدود نشده‌اند و مورد بی‌اعتمادی و تحقیر قرار نگرفته‌اند؟**			۰	نه
۱۷	**آیا نقش زنان به‌عنوان پس‌زمینه در صحنه وجود ندارد و آنان در فیلم نقش پررنگی دارند؟**	۲۰			بله. نقش اول را زن به‌عهده دارد.

ردیف	دیدگاه گفتمان حاکم در فیلم *هیوا*	موافق ۲۰	کمی موافق ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱۸	آیا در فیلم، بازیگران مرد نگاه عادی و بدون خیره شدن به بازیگران زن دارند و زن و مرد نامحرم نگاه کج را جانشین نگاه مستقیم می‌کنند و در نگاه خود اصول اخلاقی را رعایت می‌کنند؟			۰	نه. حمید و هیوا نگاه درستی به هم ندارند.
۱۹	آیا بازنمایی بازی‌ها، نقش‌ها و گریم‌های بازیگران زن به‌درستی و مطابق با احکام اسلامی به‌تصویر کشیده شده است؟			۰	نه. در گریم و بازی‌ها نمود اسلامی دیده نمی‌شود.
۲۰	آیا سخنان و حرکات ناشایستی از بازیگران در فیلم مشاهده نمی‌شود؟	۲۰			بله

جدول۲ ـ ۱۰: جدول انطباق فیلم *هیوا* با ارزش‌های نظام حاکم

دیدگاه	تعداد	نمره	نمرهٔ کل
منطبق	۹	۱۸۰	۲۰۰
متوسط	۲	۲۰	میانگین نمرهٔ کل
غیرمنطبق	۸	۰	$\frac{۲۰۰}{۲۰} = ۱۰$

با توجه به جدول ۳ـ۹ و ۳ـ۱۰، فیلم تقریباً در ۹ مورد هماهنگی و در ۲ مورد انطباق نسبی با ارزش‌های نظام حاکم دارد و به نیم دیگری از ارزش‌های نظام حاکم توجه نشده است. بنابراین می‌توان فیلم را صحنهٔ تقابل ارزش‌ها و ضدارزش‌های نظام حاکم با یکدیگر درنظر گرفت.

تحلیل جداول انطباق فیلم هیوا با معیارهای سوزان هیوارد

۲ـ۱۱. جدول معیارهای سوزان هیوارد برای فیلم *هیوا*

ردیف	دیدگاه سوزان هیوارد در فیلم *هیوا*	موافق ۲۰	متوسط ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱	**آیا در فیلم بیننده از جایگاه مردینه به پرده نگاه می‌کند؟**	۲۰			بله. در بیشتر صحنه‌های حضور آتیلا پسیانی این احساس القا می‌شود.
۲	**آیا در این فیلم قدرت نگاهِ مرد حاکم است؟**			۰	نه
۳	**آیا از نماهای دوربین ذهنی برای برجسته کردن کاراکتر زن استفاده می‌شود؟**	۲۰			بله. نمای ذهنی آتیلا پسیانی و حمید در برابر هیوا.
۴	**آیا نحوهٔ میزان‌سن (که به‌نوعی با قاب‌بندی در سینما، زاویهٔ دوربین و... در ارتباط است) زن را مرکز توجه قرار می‌دهد؟**	۲۰			بله. استفاده از کلوزآپ و کادربندی به‌گونه‌ای است که زن را مرکز توجه قرار می‌دهد.
۵	**آیا از صدا و صدای خارج از تصویر[1] زن برای ایجاد احساس متفاوتی در کاراکتر مرد استفاده شده است؟**	۲۰			صدای خارج از تصویر همسر اول با گلچهره در بیشتر صحنه‌ها وجود دارد.
۶	**آیا جنس بازی‌ها و حتی انتخاب بازیگران و چگونگی حرکات کاراکترهای زن نگاه خیره را جلب می‌کند؟**	۲۰			بله. این احساس در رؤیاهای هیوا در به‌یاد آوردن همسرش و خواندن نامه‌های حمید وجود دارد. با انتخاب بازیگران خوش‌چهره، کاراکتر زن برجسته می‌شود.

1. voice over

ردیف	دیدگاه سوزان هیوارد در فیلم *هیوا*	موافق ۲۰	متوسط ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۷	**آیا از مؤلفه‌های اجرایی (طراحی لباس، مدل و نحوهٔ پوشش، جنس و رنگ لباس) برای برجسته‌نمایی کاراکتر زن استفاده شده است؟**		۱۰		لباس‌ها پوشیده‌اند، اما گاهی نمود مناسبی ندارند.
۸	**آیا از زنان و نورپردازی صحنه برای برجسته‌کردن کاراکتر زن استفاده‌شده‌است؟**	۲۰			نورپردازی صحنه اغراق‌شده و پرکنتراست است و چهرهٔ زنان را نورانی و زیبا نمایش می‌دهد.
۹	**آیا زنان نه در هیئت مادر یا همسر، بلکه در قالبِ افراد خلاف‌کار با شانه‌هایِ پهن و شیک‌پوش و ملبس به لباس‌های پولک‌دار هستند؟**			۰	نه
۱۰	**آیا نگاه کارگردان در مقام مؤلف به‌شخصیت‌ها زنانه‌است؟**	۲۰			بله
۱۱	**آیا نحوهٔ روایت فیلم‌نامه دنیایی زنانه (نوعی سوبژکتیویتهٔ زنانه) را انعکاس می‌دهد؟**	۲۰			بله. فیلم‌نامه داستان عشق شهید با همسرش را بازگو می‌کند که بسیار اغراق‌آمیز است.
۱۲	**آیا فلاش‌بک‌ها در خدمت قهرمان مرد است که داستان یک زن را تعریف می‌کند؟**			۰	نه. در خدمت قهرمان زن است.
۱۳	**آیا فیلم دارای صحنه‌هایی است که در آن، زن و مرد به هم چشم‌دوخته باشند (بخیه) تا تماشاگران از این طریق به درون فیلم کشیده‌شوند؟**		۱۰		در سکانس‌های بسیار کوتاهی مشاهده می‌شود، در فلاش‌بک‌های هیوا.

ردیف	دیدگاه سوزان هیوارد در فیلم *هیوا*	موافق ۲۰	متوسط ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱۴	**آیا در این فیلم، زن به‌عنوان ابژهٔ نگاه مرد تعریف می‌شود؟**	۲۰			بله. ابژهٔ نگاه آتیلا پسیانی است.
۱۵	**آیا تماشاگر معمولاً از جایگاه چشم‌چران می‌تواند به این فیلم نگاه کند؟**	۲۰			بله
۱۶	**آیا به‌جای استفاده از کاراکترهای زن میان‌سال در فیلم، از کاراکتر زن جوان و زیبا استفاده می‌شود؟**	۲۰			بله
۱۷	**آیا فیلم بر انکار جنسیت مردانه و تأکیدگذاری بر جنسِ مخالف، یعنی زن، دلالت می‌کند؟**		۱۰		تأکید دارد و بر جنس مرد تأکید نمی‌کند.
۱۸	**آیا لباس زنان حالت مردینه دارد؟**			۰	نه
۱۹	**آیا نوع نگاهِ شخصیت‌های زن موجود در اثر به چگونگی تعریف و تفسیر وقایع جاری در بستر روایی، اثر را به‌عنوان سوبژکتیویته‌تحت‌الشعاع قرار می‌دهد؟**	۲۰			بله. شخصیت‌های زن داستان را به‌سمت سوبژکتیویته می‌کشاند.
۲۰	**آیا تماشاگر می‌تواند به‌واسطهٔ نگاه نافذ و عمیق مؤلف، درنهایت به تجربهٔ کاملی از ذهنیت (سوبژکتیویته) زنانه دست یابد؟**	۲۰			بله؛ چون اگر شخصیت زن حذف شود، روایت ما بی‌معناست.

جدول۲ـ۱۲: جدول انطباق فیلم *هیوا* با ارزش‌های سوزان هیوارد

دیدگاه	تعداد	نمره	نمرهٔ کل
منطبق	۱۳	۲۶۰	۲۹۰
متوسط	۳	۳۰	میانگین نمرهٔ کل
غیرمنطبق	۴	۰	$\frac{۲۹۰}{۲۰} = ۱۴/۵$

جداول ۳ـ۱۱ و ۳ـ۱۲ نشان می‌دهند که فیلم با ۱۳ مورد موافق و سه مورد انطباق نسبی به معیارهای سوزان هیوارد نزدیک است.

برایند کلی

در این فیلم، بازیگر نقش اول زنی غمگین و منفعل است که به‌جای مبارزه در میدان جنگ، در وسط خانه‌ای قدیمی در میان انبوهی از نامه به دنبال خاطرات گم‌شده‌اش می‌گردد. او هیچ مبارزه‌ای نمیکند و در میان فلاش‌بک‌های مداومی که به گذشته‌اش می‌زند، جنگ و وقایع جنگ را مرور می‌کند، اما بیشتر از همه زندگی عاشقانه‌اش را می‌کاود. او برای رویارویی با شخصیت خیالی همسرش سفری ذهنی را آغاز می‌کند که ساختار کلی داستان را در بر می‌گیرد. او سال‌هاست که تمام لحظاتش را در خیال با حمید سپری کرده است، اما در واقعیت جز تابوت، چیز دیگری نیست. او میان دو مرد خیالی و واقعی گیر کرده است و نمی‌تواند تصمیم واقعی‌اش را برای سرنوشت خود بگیرد. او نمی‌تواند الگو باشد و همانند زنان شجاع شهید اسطوره شود. در این داستان، مؤلف سعی نموده تا تصویری از عشق و فراق را بازنمایی کند. اما کدام همسر شهیدی این‌چنین بی‌تابی فراغ از همسرش را به آغوش می‌کشد، مگر مادران و همسران دل‌سوزی نبودند که با دست‌های خود قدم‌های فرزندان و همسرانشان را گل‌باران می‌کردند و آن‌ها را برای مبارزه در جنگ همراهی می‌کردند. در صحنه‌های دیدار هیوا با همسرش استفاده از نور و رنگ و تضاد بین سایه‌ها، چهرهٔ معصوم هیوا را دچار خدشه می‌کند. همچنین نحوهٔ

بازی‌ها و نگاه‌های دو بازیگر زن و مرد و استفادهٔ مکرر از اندازهٔ نمای کلوزآپ برای نقش زن و نوع کادربندی برای برجسته کردن نقش زن و زوایای نامتعادل در صحنه‌های تنهایی هیوا دارای خوانشی است که با نگاه مردانه همگونی دارد، پس نمی‌تواند ارتباطی با دیدگاه اسلامی داشته باشد.

فصل سوم: تحلیل مجموعه فیلم‌های دفاع مقدس در دهۀ ۸۰

تحلیل فیلم *شب بخیر فرمانده*

محصول سال ۱۳۸۴

کارگردان: انسیه شاه‌حسینی

بازیگران: لادن مستوفی، محمد مختاری، محمود قادسی

خلاصۀ داستان فیلم

نرگس زنی از عشیره‌ای از خطۀ جنوب کشور است که سال‌هاست محل زندگی‌اش مورد هجوم دشمن بوده و رنگ خوشی و آرامش را ندیده است و بی‌رحمانه مورد سوءاستفادۀ همسرش برای رسیدن به مقاصدش جهت حمل اسلحه قرار می‌گیرد. شاید در نگاه اول، عمل نرگس مورد سرزنش قرار بگیرد، ولی نرگس و خانوادۀ همسرش گویا از جانب دنیا طرد شده‌اند و غم نان و سیر کردن شکم، او را به اینجا کشانده است.

تحلیل جداول انطباق فیلم با معیارهای ارزش‌های نظام حاکم

جدول ۳ـ۱. جدول معیارهای نظام حاکم برای فیلم *شب بخیر فرمانده*

ردیف	دیدگاه گفتمان حاکم در فیلم *شب بخیر فرمانده*	موافق ۲۰	کمی موافق ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱	**آیا در فیلم، زنان در انتخاب سرنوشت خود آزادانه عمل می‌کنند؟**	۲۰			زنان کاملاً به‌صورت آزاد و بدون هیچ محدودیتی در فیلم دیده می‌شوند.
۲	**آیا برای زنان آزادی انتخاب پوشش وجود دارد و می‌تواند هر لباسی را که حجابش را حفظ کند بپوشد؟**	۲۰			زن در انتخاب لباس جنگی خودش دخیل است و دیگر بازیگران با لباس کُردیِ کاملاً پوشیده و آزادند.
۳	**آیا زنان حاضر در فیلم در فعالیت‌های اجتماعی و سیاسی و جنگی همدوش مردان شرکت کرده‌اند؟**	۲۰			بله. در بیشتر صحنه‌ها میزان حضور زنان غیور در فیلم بسیار زیاد است و چه در جلو و چه در پشت جبهه، بسیار باشهامت و فعال‌اند.
۴	**آیا تربیت کودکان در فیلم به‌دست مادرانشان به‌صورت اسلامی صورت گرفته است؟**	۲۰			بله. کودکان سختی کشیده در تمام مراحل فیلم دیده می‌شوند که دوشادوش مادران خود مقاومت می‌کنند.
۵	**آیا در فیلم، مردان در خانه با زن خود مثل برده رفتار نمی‌کنند و به‌صورت کارفرما در مقابل او ظاهر نمی‌شوند؟**		۱۰		در ابتدای فیلم به این نکته اشاره شده که به‌علت بدرفتاری، زن از خانه‌اش فرار کرده است.

ردیف	دیدگاه گفتمان حاکم در فیلم *شب بخیر فرمانده*	موافق ۲۰	کمی موافق ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۶	**آیا در فیلم، احترام و شخصیت زن در جامعه حفظ شده و نفس او تحقیر نشده است؟**	۲۰			در همه جای روایت احساس احترام به شخصیت زن غالب است.
۷	**آیا در فیلم در زمینهٔ فعالیت‌های علمی و اقتصادی نیز، برای زن حق استقلال قائل شده‌اند؟**			۰	نه. در فیلم فعالیت علمی مشاهده نمی‌شود و اغلب زنان خانه‌دارند.
۸	**آیا در فیلم اشتغال زنان دیده می‌شود؟**			۰	نه
۹	**آیا در فیلم، زنان و مردان را برابر می‌دانند و هیچ‌یک را بر دیگری برتری نمی‌دهند؟**	۲۰			لادن مستوفی از ابتدای فیلم حضوری پررنگ دارد و وجود برابری حس می‌شود.
۱۰	**آیا در فیلم در انتخاب همسر موردنظر، برای زن اختیار قائل شده‌اند؟**	۲۰			بله
۱۱	**آیا زنان حاضر در فیلم، جدی و کارامد هستند؟**	۲۰			لادن مستوفی تا آخر در جبهه مقاومت کرد و حتی جای خودش را به مادر کودکی سپرد.
۱۲	**آیا زنان در فیلم اغلب در برابر شخصیت مقابلشان برای رسیدن به خواسته‌هایشان ایستادگی می‌کنند و انسان‌هایی مقاوم هستند؟**	۲۰			مقاومت تمامی زنان عشیره در برابر دوری از همسران و کودکانشان و لادن مستوفی در برابر دوری از خانواده بی‌نظیر است.

ردیف	دیدگاه گفتمان حاکم در فیلم *شب بخیر فرمانده*	موافق ۲۰	کمی موافق ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱۳	**آیا در فیلم احکام حجاب بر هنر بازی‌گری اثر منفی نگذاشته و هنرپیشگان زن را دچار مشکلات بزرگ نکرده است؟**	۲۰			بازی‌ها کاملاً روان هستند و هیچ احساس ناراحتی‌ای دیده نمی‌شود.
۱۴	**آیا کارگردان با نورپردازی مناسب تصویری را خلق کرده که در آن، نقش زن به‌صورت انسانی آزرم‌گین درآمده است، نه موجودی برای سوءاستفادهٔ مردان؟**	۲۰			نورپردازی‌ها بسیار ملایم و رئالیستی است و هیچ تأثیر منفی روی مخاطب نمی‌گذارد.
۱۵	**آیا کارگردان به نقش تماشاگر در فیلم اهمیت داده و در بازی هنرپیشگان و پوشش آنان نیز تأثیر گذاشته است؟**	۲۰			بله. خود را در جایگاه مخاطب قرار داده و به بازی و پوشش هنرپیشگان اهمیت داده است.
۱۶	**آیا زنان در فیلم به فضای خانه محدود نشده‌اند و مورد بی‌اعتمادی و تحقیر قرار نگرفته‌اند؟**	۲۰			عده‌ای در خانه و عده‌ای در صحنهٔ جنگ هستند و تحقیر نشده‌اند.
۱۷	**آیا نقش زنان به‌عنوان پس‌زمینه در صحنه وجود ندارد و آنان در فیلم نقشی پررنگ دارند؟**	۲۰			زنان در سرتاسر فیلم، هم در خانه و هم در جنگ، نقش اساسی داشته‌اند و منفعل نبودند .

ردیف	دیدگاه گفتمان حاکم در فیلم *شب بخیر فرمانده*	موافق ۲۰	کمی موافق ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱۸	آیا در فیلم، بازیگران مرد نگاه عادی و بدون خیره شدن به بازیگران زن دارند و زن و مرد نامحرم نگاه کج را جانشین نگاه مستقیم می‌کنند و در نگاه خود اصول اخلاقی را رعایت می‌کنند؟	۲۰			بله
۱۹	آیا بازنمایی بازی‌ها، نقش‌ها و گریم‌های بازیگران زن به‌درستی و مطابق با احکام اسلامی به‌تصویر کشیده شده است؟	۲۰			بله
۲۰	آیا سخنان و حرکات ناشایستی از بازیگران در فیلم مشاهده نمی‌شود؟	۲۰			مشاهده نمی‌شود.

جدول۳ـ۲. جدول انطباق فیلم *شب بخیر فرمانده* با ارزش‌های نظام حاکم

دیدگاه	تعداد	نمره	نمرهٔ کل
منطبق	۱۷	۳۴۰	۳۵۰
متوسط	۱	۱۰	میانگین نمرهٔ کل
غیرمنطبق	۲	۰	$\frac{۳۵۰}{۲۰} = ۱۷/۵$

با توجه به جداول ۳ـ۱ و ۳ـ۲، فیلم تقریباً در ۱۷ مورد از موارد بالا هماهنگی و در یک مورد، انطباق نسبی با ارزش‌های نظام حاکم دارد. بنابراین می‌توان فیلم را با تقریب خوبی مطابق با نظام حاکم درنظر گرفت.

تحلیل جداول انطباق با معیارهای سوزان هیوارد

جدول ۳ـ۳. جدول معیارهای سوزان هیوارد برای فیلم *شب بخیر فرمانده*

ردیف	دیدگاه سوزان هیوارد در فیلم *شب بخیر فرمانده*	موافق ۲۰	متوسط ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱	آیا در فیلم بیننده از جایگاه مردینه به پرده نگاه می‌کند؟		۱۰		در یک صحنه که سرباز زخمی شده و لادن مستوفی او را درمان می‌کند.
۲	آیا در این فیلم قدرت نگاهِ مرد حاکم است؟			۰	نه
۳	آیا از نماهای دوربین ذهنی برای برجسته کردن کاراکتر زن استفاده می‌شود؟			۰	نه
۴	آیا نحوهٔ میزان‌سن (که به‌نوعی با قاب‌بندی در سینما، زاویهٔ دوربین و... در ارتباط است(زن را مرکز توجه قرار می‌دهد؟	۲۰			بله
۵	آیا از صدا و صدای خارج از تصویر زن برای ایجاد احساس متفاوتی در کاراکتر مرد استفاده شده است؟			۰	نه
۶	آیا جنس بازی‌ها و حتی انتخاب بازیگران و چگونگی حرکات کاراکترهای زن نگاه خیره را جلب می‌کند؟	۲۰			فقط در دو صحنهٔ زخمی شدن سرباز و سکانس خداحافظی سرباز و لادن مستوفی.

ردیف	دیدگاه سوزان هیوارد در فیلم *شب بخیر فرمانده*	موافق ۲۰	متوسط ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۷	آیا از مؤلفه‌های اجرایی (طراحی لباس، مدل و نحوهٔ پوشش، جنس و رنگ لباس) برای برجسته‌نمایی کاراکتر زن استفاده شده است؟			۰	لباس‌ها پوشیده هستند و لباس رنگین روستایی مردم جنوب به‌زیبایی طراحی شده است.
۸	آیا از زنان و نورپردازی صحنه برای برجسته کردن کاراکتر زن استفاده شده است؟			۰	نه
۹	آیا زنان نه در هیئت مادر یا همسر، بلکه در قالبِ افراد خلاف‌کار با شانه‌های پهن و شیک‌پوش و ملبس به لباس‌های پولک‌دار هستند؟			۰	نه
۱۰	آیا نگاه کارگردان در مقام مؤلف به شخصیت‌ها زنانه است؟			۰	نه
۱۱	آیا نحوهٔ روایت فیلم‌نامه دنیایی زنانه (نوعی سوبژکتیویتهٔ زنانه) را انعکاس می‌دهد؟			۰	نه
۱۲	آیا فلاش‌بک‌ها در خدمت قهرمان مرد است که داستان یک زن را تعریف می‌کند؟			۰	نه

ردیف	دیدگاه سوزان هیوارد در فیلم *شب بخیر فرمانده*	موافق ۲۰	متوسط ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱۳	**آیا فیلم دارای صحنه‌هایی است که در آن زن و مرد به هم چشم دوخته باشند (بخیه) تا تماشاگران از این طریق به درون فیلم کشیده شوند؟**			۰	نه
۱۴	**آیا در این فیلم زن به‌عنوان ابژهٔ نگاه مرد تعریف می‌شود؟**			۰	نه. نحوهٔ روایت در خدمت قهرمان زن است.
۱۵	**آیا تماشاگر معمولاً از جایگاه چشم‌چران می‌تواند به این فیلم نگاه کند؟**		۱۰		در صحنه‌های بسیار کوتاهی مشاهده می‌شود.
۱۶	**آیا به‌جای استفاده از کاراکترهای زن میان‌سال در فیلم، از کاراکتر زن جوان و زیبا استفاده می‌شود؟**			۰	نه. همه سنی مشاهده می‌شود.
۱۷	**آیا فیلم بر انکار جنسیت مردانه و تأکیدگذاری بر جنسِ مخالف، یعنی زن، دلالت می‌کند؟**			۰	نه. بازیگر زن لباس سربازی مردانه پوشیده است.
۱۸	**آیا لباس زنان حالت مردینه دارد؟**	۲۰			بله

ردیف	دیدگاه سوزان هیوارد در فیلم *شب بخیر فرمانده*	موافق ۲۰	متوسط ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱۹	**آیا نوع نگاهِ شخصیت‌های زن موجود در اثر به چگونگی تعریف و تفسیر وقایع جاری در بستر روایی، اثر را به‌عنوان سوبژکتیویته تحت‌الشعاع قرار می‌دهد؟**		۱۰		در صحنه‌های معدودی مشاهده می‌شود.
۲۰	**آیا تماشاگر می‌تواند به‌واسطهٔ نگاه نافذ و عمیق مؤلف، درنهایت به تجربهٔ کاملی از ذهنیت (سوبژکتیویته) زنانه دست یابد؟**			۰	نه

جدول۳ـ۴. جدول انطباق فیلم *شب بخیر فرمانده* با ارزش‌های سوزان هیوارد

دیدگاه	تعداد	نمره	نمرهٔ کل
منطبق	۳	۶۰	۹۰
متوسط	۳	۳۰	میانگین نمرهٔ کل
غیرمنطبق	۱۴	۰	$\frac{۹۰}{۲۰} = ۴/۵$

براساس جداول ۳ـ۳ و ۳ـ۴، جز در سه مورد هماهنگی و سه مورد انطباق نسبی، با معیارهای سوزان هیوارد انطباق ندارد.

برایند کلی

در این فیلم، لادن مستوفی در نقش خبرنگار ایفای نقش می‌کند. او نقش زنی را به‌عهده گرفته که خود را در وضعیتی نامطمئن می‌یابد به‌طوری‌که هر

حرکت و انتخابش مورد سوءاستفادهٔ همسرش برای رسیدن به مقاصدش قرار می‌گیرد. تنها هدف او رهایی است و تنها راه رهایی او ، فرار به جبهه است.

سفر قهرمان شروع می‌شود؛ او در مسیرش با مشکلات و مصیبت‌هایی مواجه می‌شود اما از تلاش و جست‌وجو دست نمی‌کشد؛ جست‌وجوی بی‌امان برای یافتن حقیقت.

این جست‌وجو، شخصیت را به مرحلهٔ دیگری از زندگی رهنمون می‌کند. او به‌طور مستقیم وارد فضای جنگ می‌شود. ترس بر زن چیره گشته است؛ زیرا او روحیه‌ای زنانه دارد با نمود بارزی از پوششی مردانه. او می‌ترسد، می‌گریزد، اما برحسب ماجرا آرام‌آرام به دل جنگ راه می‌یابد. او از شهری به شهر دیگر سفر می‌کند، با افراد مختلفی آشنا می‌شود که او را یک مرحله به جلو می‌رانند. او سوار ماشین مردی عرب می‌شود، ولی به‌دلیل پوشش مردانه‌اش مرد عرب متوجه جنسیت قهرمان نمی‌شود، برای همین وقتی قهرمان زن با دخترک مرد عرب شوخی می‌کند، مرد عرب او را از ماشین به بیرون پرتاب می‌کند. این صحنه تأکیدی بر اوضاع ناامن آن زمان است؛ زن برای ایجاد امنیت لباس مردانه می‌پوشد و مرد برای ایجاد امنیت دخترش، او را از ماشین بیرون می‌کند. در ادامهٔ راه، قهرمان با مرد دیگری آشنا می‌شود، اما این بار مرد متوجه جنسیت سرباز می‌شود و به او کمک می‌کند تا در این سفر با زنی شجاع از خطهٔ جنوب همراه شود. این زن دلیر که جنان نام دارد، از زنان رنج‌دیده‌ای است که نه به عشقش رسیده و نه آرامشی در زندگی‌اش تجربه کرده است. قهرمان به خانهٔ جنان می‌رود، اما هیچ‌کس در آنجا نیست. زن همه جا را در پی جنان می‌گردد. مردی با لهجهٔ جنوبی را اسیر در خانه می‌یابد که همسر بسیار پیر جنان است؛ از چهره‌اش فشار و رنج زندگی آشکار است. آن‌ها به دنبال جنان می‌گردند. سرانجام جنان را که به‌دست دشمنان در صندوقی اسیر شده، نجات می‌دهند اما عروس جوانی در این میان کشته می‌شود. جنان از هیچ‌چیز خبر ندارد، با قهرمان ما همراه می‌شود و او را با خود به دیار اجدادی‌اش می‌برد. گویا جشنی در راه است،

همـه خـود را بـرای جشـن آمـاده می‌کننـد و از کشـته شـدن عـروس بی‌خبرنـد. طوفـان در راه اسـت. ولولـه‌ای روسـتا را بـه هـم می‌پیچـد؛ عـروس کشـته شـده و دنیـا خامـوش گشـته اسـت.

قهرمـان به‌آرامـی در کنـار همـۀ آشـوب‌ها حرکـت می‌کنـد، در جنـگ بـزرگ می‌شـود و همـه چیـز را تماشـا می‌کنـد. او بـا نگاه‌هـا و سـکوت‌هایش مـا را از دنیـای ذهنـی‌اش دور می‌کنـد و سـخت اسـت تـا دریابیـم کـه در افـکارش چـه می‌گـذرد؛ گویـی می‌خواهـد توشـۀ سـفرش را پـر کنـد. او بـه حقیقـت دسـت یافتـه اسـت و فکـر می‌کنـد کـه بایـد کمـک کنـد، بایـد ایثـار کنـد. دیگـر دوسـت نـدارد کـه از جنـگ بگریـزد و آرام از کنـار سـختی‌ها می‌گـذرد. شـهدا را می‌بینـد، سـگی درحـال جـان کنـدن و جسـد عروسـی کـه زیـر خروارهـا کاه پنهـان اسـت و بـرای عروسـی‌اش پای‌کوبـی می‌کننـد. قهرمـان در ایـن سـفر سـختی که تجربـه می‌کنـد، آزمون‌هـای بسـیاری را پشـت سـر می‌گـذارد؛ او بـه جنـان کمـک می‌کنـد تـا پسـرش را بیابـد، بـه درمـان سـربازان زخمـی کمـک می‌کنـد و درمی‌یابـد کسـانی هسـتند کـه بـه بودنـش نیـاز دارنـد. به‌سـبب برخـورداری از شـخصیتی محکـم، توانایـی، شـجاعت و دلاوری، قهرمـان فیلـم در برابـر مشـکلاتی کـه در طـول جنـگ به‌وجـود آمـده در هـر مرحلـه مقاوم‌تـر می‌شـود. او توانسـته مسـیر زندگـی‌اش را تغییـر دهـد و دیگـر نمی‌خواهـد سـفرش بـه پایـان رسـد و بـه زندگـی نـا امـن قبلـی اش برگـردد و درنهایـت، تصمیـم بـرای رفتـن یـا مانـدن به‌دسـت او صـورت می‌گیـرد. نقـش زن در ایـن فیلـم از حالـت انفعـال خـارج شـده و تبدیـل بـه زن فعـال مثبـت می‌شـود و او هیـچ اتکایـی بـه نقـش مـردان نـدارد و هیـچ نـگاه خیـره‌ای را نیـز متوجـه خـود نمی‌کنـد و ایجـاد فضـای واقع‌گرایـی و احسـاس همـذات پنـداری در هـر دو مخاطـب زن و مـرد در بعضـی صحنه‌هـا بی‌نظیـر اسـت و قاب‌بنـدی، گریـم، نورپـردازی و نـوع بازی‌هـا نیـز بـه ازبیـن بـردن ابژگـی تصویـر کمـک می‌کننـد.

تحلیل فیلم *روز سوم*

محصول سال ۱۳۸۵

کارگردان: محمدحسین لطیفی

بازیگران: حامد بهداد، پوریا پورسرخ، باران کوثری، برزو ارجمند

خلاصهٔ داستان فیلم

این فیلم، روایت آخرین روزهای مقاومت در بخش غربی خرمشهر در سال ۱۳۵۹ است. سمیره و رضا، خواهر و برادری که همراه سایر مردم درحال مقاومت هستند. حلقهٔ محاصرهٔ دشمن تنگ‌تر می‌شود و سمیره که پاهایش شکسته است و نمی‌تواند فرار کند در خانه می‌ماند. رضا تصمیم می‌گیرد سمیره را در حیات خانه در موقعیتی کم‌وبیش خوب با کمی غذا خاک کند تا شبانه بیاید و او را فراری دهد. در این بین خواستگار قبلی سمیره، که به جمع نیروی نظامی عراق پیوسته و روزی همکار او در مدرسهٔ خرمشهر بوده است، به‌عنوان فرماندهٔ عراقی به این منطقه می‌آید و خانهٔ رضا و سمیره را اشغال می‌کند و برای نگهبانی از آنجا نیز دو مأمور می‌گذارد. در این بین رضا سعی دارد تا سمیره را نجات دهد که درنهایت، برادر کوچک رضا و دوستانش و خودش شهید می‌شوند و فقط سمیره از ماجرا جان سالم به در می‌برد.

تحلیل جداول انطباق فیلم با معیارهای ارزش‌های نظام حاکم

جدول ۳ـ۵. جدول معیارهای نظام حاکم برای فیلم *روز سوم*

ردیف	دیدگاه گفتمان حاکم در فیلم *روز سوم*	موافق ۲۰	کمی موافق ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱	آیا در فیلم زنان در انتخاب سرنوشت خود آزادانه عمل می‌کنند؟			۰	هیچ حق انتخابی ندارند.

ردیف	دیدگاه گفتمان حاکم در فیلم *روز سوم*	موافق ۲۰	کمی موافق ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۲	**آیا برای زنان، آزادی انتخاب پوشش وجود دارد و می‌تواند هر لباسی را که حجابش را حفظ کند اختیار کند؟**	۲۰			بله. کاملاً بازیگران پوشش‌های متنوع دارند و آزاد هستند.
۳	**آیا زنان حاضر در فیلم در فعالیت‌های اجتماعی و سیاسی و جنگی همدوش مردان شرکت کرده‌اند؟**			۰	بله. همدوش مردان بوده‌اند، اما در بیشتر صحنه‌ها باعث دردسر آن‌ها شده‌اند.
۴	**آیا تربیت کودکان در فیلم به‌دست مادرانشان به‌صورت اسلامی صورت گرفته است؟**	۲۰			پسربچه‌ای بسیجی دیده می‌شود که جانش را برای نجات خواهر و دوستانش می‌دهد.
۵	**آیا در فیلم، مردان در خانه با زن خود مثل برده رفتار نمی‌کنند و به‌صورت کارفرما در مقابل او ظاهر نمی‌شوند؟**			۰	مردان در بعضی از صحنه‌ها با زور و کتک با زن برخورد می‌کنند.
۶	**آیا در فیلم احترام و شخصیت زن در جامعه، حفظ شده و نفس او تحقیر نشده است؟**			۰	زن را در قبری پنهان کرده‌اند، ازاین‌رو او تحقیر شده است.
۷	**آیا در فیلم در زمینۀ فعالیت‌های علمی و اقتصادی نیز، برای زن حق استقلال قائل شده‌اند؟**			۰	فعالیتی مشاهده نمی‌شود.
۸	**آیا در فیلم اشتغال زنان دیده می‌شود؟**			۰	نه

ردیف	دیدگاه گفتمان حاکم در فیلم *روز سوم*	موافق ۲۰	کمی موافق ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۹	**آیا در فیلم، زنان و مردان را برابر می‌دانند و هیچ‌یک را بر دیگری برتری نمی‌دهند؟**	۲۰			نقش پررنگ به‌عهدهٔ زن است، ولی در فیلم دو کاراکتر مرد و یک زن دیده می‌شود، پس تعادل برقرار است.
۱۰	**آیا در فیلم در انتخاب همسر موردنظر، برای زن اختیار قائل شده‌اند؟**			۰	زن قدرت تصمیم‌گیری ندارد و بین اصرار دو مرد مانده است.
۱۱	**آیا زنان حاضر در فیلم، جدی و کارامد هستند؟**		۱۰		بله. جدی، ولی منفعل هستند.
۱۲	**آیا زنان در فیلم اغلب در برابر شخصیت مقابلشان برای رسیدن به خواسته‌هایشان ایستادگی می‌کنند و انسان‌هایی مقاوم هستند؟**	۲۰			زنان در جنگ مقاوم و مبارزند.
۱۳	**آیا در فیلم احکام حجاب بر هنر بازی‌گری اثری منفی نگذاشته و هنرپیشگان زن را دچار مشکلات بزرگ نکرده است؟**	۲۰			بازیگران کاملاً روان و بدون هیچ محدودیتی بازی می‌کنند.
۱۴	**آیا کارگردان با نورپردازی مناسب تصویری را خلق کرده که در آن، نقش زن به‌صورت انسانی آزرم‌گین درآمده است نه موجودی برای سوءاستفادهٔ مردان؟**			۰	نه. نگاه کارگردان بازنمایی درستی از زن ندارد و چهرهٔ زنان را زیبا و جذاب می‌نمایاند.

ردیف	دیدگاه گفتمان حاکم در فیلم *روز سوم*	موافق ۲۰	کمی موافق ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱۵	**آیا کارگردان به نقش تماشاگر در فیلم اهمیت داده و در بازی هنرپیشگان و پوشش آنان نیز تأثیر گذاشته است؟**			۰	بازنمایی درستی از بازیگران زن نداشته است و نگاه خیرۀ مخاطب در فیلم احساس می‌شود.
۱۶	**آیا زنان در فیلم به فضای خانه محدود نشده‌اند و مورد بی‌اعتمادی و تحقیر قرار نگرفته‌اند؟**			۰	در بعضی صحنه‌ها باران کوثری حقیر و خوار دیده می‌شود.
۱۷	**آیا نقش زنان به‌عنوان پس‌زمینه در صحنه وجود ندارد و آنان در فیلم نقشی پررنگ دارند؟**	۲۰			زن نقشی پررنگ دارد و اگر حذف شود، روایت بی‌معنی می‌شود.
۱۸	**آیا در فیلم، بازیگران مرد نگاه عادی و بدون خیره شدن به بازیگران زن دارند و زن و مرد نامحرم نگاه کج را جانشین نگاه مستقیم می‌کنند و در نگاه خود اصول اخلاقی را رعایت می‌کنند؟**			۰	در بعضی از صحنه‌ها این احساس وجود دارد و اصول رعایت نمی‌شود.
۱۹	**آیا بازنمایی بازی‌ها، نقش‌ها و گریم‌های بازیگران زن به‌درستی و مطابق با احکام اسلامی به‌تصویر کشیده شده است؟**			۰	نه. مطابق احکام اسلامی نیست و در بعضی صحنه‌ها رعایت نشده است.
۲۰	**آیا سخنان و حرکات ناشایستی از بازیگران در فیلم مشاهده نمی‌شود؟**		۱۰		در بعضی صحنه‌ها این احساس وجود دارد و اصول رعایت نمی‌شود.

جدول۳ـ۶. جدول انطباق فیلم *روز سوم* با ارزش‌های نظام حاکم

دیدگاه	تعداد	نمره	نمرهٔ کل
منطبق	۶	۱۲۰	۱۳۰
متوسط	۱	۱۰	میانگین نمرهٔ کل
غیرمنطبق	۱۳	۰	$\frac{۱۳۰}{۲۰} = ۶/۵$

با توجه به جداول ۳ـ۵ و ۳ـ۶، در این فیلم با شش نمرهٔ موافق و یک نمرهٔ انطباق نسبی، مطابقت با ارزش‌های نظام حاکم درنظر گرفته نشده است.

تحلیل جداول انطباق فیلم با معیارهای سوزان هیوارد

جدول ۳ـ۷. جدول معیارهای سوزان هیوارد برای فیلم *روز سوم*

ردیف	دیدگاه سوزان هیوارد در فیلم *روز سوم*	موافق ۲۰	متوسط ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱	آیا در فیلم بیننده از جایگاه مردینه به پرده نگاه می‌کند؟	۲۰			بله. در بیشتر صحنهها قدرت مردان و ضعف زنان دیده می‌شود.
۲	آیا در این فیلم قدرت نگاهِ مرد حاکم است؟	۲۰			بله. مردان نگاه مردسالارانه دارند.
۳	آیا از نماهای دوربین ذهنی برای برجسته کردن کاراکتر زن استفاده می‌شود؟	۲۰			نمای ذهنی حامد بهداد و سرباز عراقی این‌گونه است.
۴	آیا نحوهٔ میزان‌سن (که به‌نوعی با قاب‌بندی در سینما، زاویهٔ دوربین و... در ارتباط است(زن را مرکز توجه قرار می‌دهد؟	۲۰			بله. در بیشتر صحنه‌های حضور زن این احساس القا می‌شود.

ردیف	دیدگاه سوزان هیوارد در فیلم *روز سوم*	موافق ۲۰	متوسط ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۵	**آیا از صدا و صدای خارج از تصویر زن برای ایجاد احساس متفاوتی در کاراکتر مرد استفاده شده است؟**			۰	نه
۶	**آیا جنس بازی‌ها و حتی انتخاب بازیگران و چگونگی حرکات کاراکترهای زن نگاه خیره را جلب می‌کند؟**	۲۰			بله. انتخاب بازیگر زن جوان و زیبا این احساس را القا می‌کند.
۷	**آیا از مؤلفه‌های اجرایی (طراحی لباس، مدل و نحوهٔ پوشش، جنس و رنگ لباس) برای برجسته‌نمایی کاراکتر زن استفاده شده است؟**			۰	نه
۸	**آیا از نورپردازی صحنه برای برجسته کردن کاراکتر زن استفاده شده است؟**			۰	نه. نورپردازی کاملاً رئالیستی است.
۹	**آیا در فیلم، زنان نه در هیئت مادر یا همسر، بلکه در قالبِ افراد خلاف‌کار با شانه‌هایِ پهن و شیک‌پوش و ملبس به لباس‌های پولک‌دار هستند؟**			۰	نه
۱۰	**آیا نگاه کارگردان در مقام مؤلف به شخصیت‌ها زنانه است؟**	۲۰			بله. نگاه زنانه است.

ردیف	دیدگاه سوزان هیوارد در فیلم *روز سوم*	موافق ۲۰	متوسط ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱۱	**آیا نحوهٔ روایت فیلم‌نامه دنیایی زنانه (نوعی سوبژکتیویتهٔ زنانه) را انعکاس می‌دهد؟**	۲۰			بله. فیلم‌نامه و تم داستان نیز دارای نوعی سوبژکتیویته است.
۱۲	**آیا فلاش‌بک‌ها در خدمت قهرمان مرد است که داستان یک زن را تعریف می‌کند؟**	۲۰			در خدمت هر دو قهرمان است. در فلاش‌بک‌ها گاهی قهرمان زن، مرد را روایت می‌کند و گاهی بالعکس.
۱۳	**آیا فیلم دارای صحنه‌هایی است که در آن زن و مرد به هم چشم دوخته باشند (بخیه) تا تماشاگران از این طریق به درون فیلم کشیده شوند؟**		۱۰		در سکانس برخورد سرباز عراقی و باران کوثری.
۱۴	**آیا در این فیلم زن به‌عنوان ابژهٔ نگاه مرد تعریف می‌شود؟**	۲۰			بله
۱۵	**آیا تماشاگر معمولاً از جایگاه چشم‌چران می‌تواند به این فیلم نگاه کند؟**	۲۰			بله
۱۶	**آیا به‌جای استفاده از کاراکترهای زن میان‌سال در فیلم، از کاراکتر زن جوان و زیبا استفاده شده است؟**	۲۰			بله. ما در فیلم بازیگر اصلی زن میان‌سال نداریم.

ردیف	دیدگاه سوزان هیوارد در فیلم *روز سوم*	موافق ۲۰	متوسط ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱۷	**آیا فیلم بر انکار جنسیت مردانه و تأکیدگذاری بر جنسِ مخالف، یعنی زن، دلالت می‌کند؟**	۲۰			تأکید دارد، ولی جنسیت مردانه را انکار نمی‌کند.
۱۸	**آیا لباس زنان حالت مردینه دارد؟**			۰	نه
۱۹	**آیا نوع نگاهِ شخصیت‌های زن موجود در اثر به چگونگی تعریف و تفسیر وقایع جاری در بستر روایی، اثر را به‌عنوان سوبژکتیویته تحت‌الشعاع قرار می‌دهد؟**		۱۰		گاهی
۲۰	**آیا تماشاگر می‌تواند به‌واسطهٔ نگاه نافذ و عمیق مؤلف، درنهایت به تجربهٔ کاملی از ذهنیت (سوبژکتیویته) زنانه دست یابد؟**	۲۰			بله. چون اگر شخصیت زن حذف شود، روایت ما بی‌معناست.

جدول ۳ـ۸. جدول انطباق فیلم *روز سوم* با ارزش‌های سوزان هیوارد

دیدگاه	تعداد	نمره	نمرهٔ کل
منطبق	۱۳	۲۶۰	۲۸۰
متوسط	۲	۲۰	میانگین نمرهٔ کل
غیرمنطبق	۵	۰	$\frac{۲۸۰}{۲۰} = ۱۴$

براساس جداول ۳ـ۷ و ۳ـ۸، به‌جز در ۱۳ مورد موافق و دو مورد انطباق نسبی، با معیارهای سوزان هیوارد نزدیکی دارد.

برایند کلی

در این فیلم، ارتباط نقش زن با فضای جبهه و جنگ ازطریق برادر صورت می‌گیرد. داستان فیلم سرگذشت زن جوانی به نام سمیره است که در دام مردی عراقی گرفتار شده است. او که می‌ترسد مورد حملهٔ عراقیان قرار گیرد، حاضر است به‌دست برادرش کشته شود. ناامنی و جنگ سمیره را شخصیتی سرگردان و ترسو می‌کند؛ زنی نگران با روحی آسیب‌دیده. اگر در نگاه اول بنگریم، احساس می‌کنیم قهرمان زن ما به‌قدری بااهمیت است که تمامی حوادث حول محور او می‌چرخد؛ اما اگر با دقت بیشتری ببینیم، مؤلف به‌قصد نقش زن را ضعیفه درنظر گرفته و گروهی مرد شجاع را سر راهش قرار داده است تا او را از دست دشمن نجات دهند. قهرمان زن ما محدودیت‌هایی دارد و این محدودیت‌ها باعث حرکاتی غیر قابل‌باور در فیلم نیز شده است. او حتی نمی‌تواند با کمک برادرش از خانه خارج شود، حرکات سست و بی‌انگیزه‌ای دارد و به‌قدری منفعل است که هیچ تلاشی برای نجات خود نمی‌کند و حاضر است به‌دست برادرش کشته شود، اما برادر راه بهتری را انتخاب می‌کند و او را زنده به‌گور می‌کند. در تمامی داستان‌ها، قهرمان زن متحول می‌شود و مبارزه می‌کند. اما قهرمان ما تا انتهای داستان شخصیتی ترسو را نشان می‌دهد.

در صحنه‌ای که قهرمان در حیاط گیر افتاده، تصویر صورت سمیره را داریم که از ترس تمام وجودش می‌لرزد و چون پایش شکسته نمی‌تواند فرار کند و تصویر مرد عراقی که با نگاه خیره‌اش به او نزدیک می‌شود. مؤلف به تشریح موقعیت نامساعد زنان در زمان جنگ پرداخته است و خطرها و حوادثی را دنبال می‌کند که همیشه زنان از آن واهمه داشته‌اند. سمیره سیلی می‌خورد، ناسزا می‌شنود و سکوت می‌کند، حتی در بعضی صحنه‌ها دلش می‌سوزد. او باور ندارد که چه کسی دوستش دارد: مردی که برای نجات جانش او را به کول کشیده است ولی در نگاهش به‌جز حیا و نجابت، خبری از عشق آتشین نیست و یا مردی که عاشقانه احساسش را فریاد می‌زند و حاضر است برای

سمیره همه چیز را به‌خاک و خون بکشد. در این فیلم نوع میزانسن و قاب‌بندی به‌گونه‌ای کارگردانی شده بود که ساختار نگاه مذکر و مورد نگاه بودن مونث را بازتولید می‌کند؛ شخصیت زن به طرز عجیبی به مردان وابسته است و تا لحظات پایانی فیلم قادر به انجام هیچ کاری نیست اما در سکانس پایانی سمیرۀ منفعل، تردید را کنار می‌گذارد، خود را از قید همه چیز رها می‌کند، فؤاد را می‌کشد و به افقی دور به‌سوی ناکجاآبادی پیش می‌رود.

تحلیل فیلم *زخم شانۀ حوّا*

محصول سال ۱۳۸۶

کارگردان: حسین قناعت

بازیگران: آهو خردمند، حسین عابدینی، زهیر یاری.

خلاصۀ داستان فیلم

داستانِ مادری است که پسرش به جبهه رفته است. او برای پیدا کردن پسرش تا لب مرز می‌رود و زخمی می‌شود. در بین راه با مادری عراقی روبه‌رو می‌شود که او هم بی‌تاب دیدن پسرش است. مادر ایرانی دل به خدا می‌سپارد و از ادامۀ راه سر باز می‌زند و مادر عراقی را به خاک ایران می‌برد و به‌طور اتفاقی در راه بازگشت، پسرش را می‌یابد.

تحلیل جداول انطباق فیلم با معیارهای ارزش‌های نظام حاکم

جدول ۳ـ۹. جدول معیارهای نظام حاکم برای فیلم *زخم شانۀ حوّا*

ردیف	دیدگاه گفتمان حاکم در فیلم *زخم شانۀ حوّا*	موافق ۲۰	کمی موافق ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱	**آیا در فیلم زنان در انتخاب سرنوشت خود آزادانه عمل می‌کنند؟**	۲۰			زنان کاملاً به‌صورت آزاد و بدون هیچ محدودیتی در فیلم دیده می‌شوند.

ردیف	دیدگاه گفتمان حاکم در فیلم *زخم شانهٔ حوّا*	موافق ۲۰	کمی موافق ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۲	**آیا برای زنان آزادی انتخاب پوشش وجود دارد و می‌تواند هر لباسی را که حجابش را حفظ می‌کند اختیار کند؟**	۲۰			زنان در سرتاسر فیلم آزادند و همه نوع لباس ــ از چادر و لباس محلی گرفته تا لباس امدادگر ــ در فیلم دیده می‌شود.
۳	**آیا زنان حاضر در فیلم در فعالیت‌های اجتماعی و سیاسی و جنگی، همدوش مردان شرکت کرده‌اند؟**	۲۰			بله. در بیشتر سکانس‌های فیلم میزان حضور زنان غیور بسیار زیاد است و چه در جلو و چه در پشت جبهه، در نقش پرستار و امدادگر و آشپز دیده می‌شوند.
۴	**آیا تربیت کودکان در فیلم به‌دست مادرانشان به‌صورت اسلامی صورت گرفته است؟**	۲۰			بله. همهٔ بسیجی‌های حاضر در فیلم که پابه‌پای مادر به دنبال یافتن فرزندش هستند، فرزندان این پدر و مادران مسلمان‌اند.
۵	**آیا در فیلم، مردان در خانه با زن خود مثل برده رفتار نمی‌کنند و به‌صورت کارفرما در مقابل او ظاهر نمی‌شوند؟**	۲۰			همهٔ مردان برای زنان احترام قائل هستند.
۶	**آیا در فیلم احترام و شخصیت زن در جامعه، حفظ شده و نفس او تحقیر نشده است؟**	۲۰			احترام و حرمت زن و مادر در همه جا محسوس است.
۷	**آیا در فیلم در زمینهٔ فعالیت‌های علمی و اقتصادی نیز، برای زن حق استقلال قائل شده‌اند؟**	۲۰			در فیلم فعالیت علمی مشاهده نمی‌شود، ولی فعالیت زنان برای کمک به رزمندگان دیده می‌شود.

ردیف	دیدگاه گفتمان حاکم در فیلم *زخم شانهٔ حوّا*	موافق ۲۰	کمی موافق ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۸	**آیا در فیلم اشتغال زنان دیده می‌شود؟**	۲۰			بله، امدادگری و کمک به بسیجی‌ها.
۹	**آیا در فیلم، زنان و مردان را برابر می‌دانند و هیچ‌یک را بر دیگری برتری نمی‌دهند؟**	۲۰			بله. زن و مرد حتی ازنظر تعداد کاراکتر برابر هستند و قدرت و استقلال زنان در فیلم مشهود است.
۱۰	**آیا در فیلم در انتخاب همسر موردنظر، برای زن اختیار قائل شده‌اند؟**	۲۰			بله. دختر از ازدواج دوم امتناع کرد و به دنبال همسرش رفت.
۱۱	**آیا زنان حاضر در فیلم، جدی و کارامد هستند؟**	۲۰			مجاهدت و شجاعت زنان بی‌نظیر است.
۱۲	**آیا زنان در فیلم اغلب در برابر شخصیت مقابلشان برای رسیدن به خواسته‌هایشان ایستادگی می‌کنند و انسان‌هایی مقاوم هستند؟**	۲۰			بله. زن در بین انتخاب دو همسر مقاومت می‌کند.
۱۳	**آیا در فیلم، احکام حجاب بر هنربازی‌گری اثری منفی نگذاشته و هنرپیشگان زن را دچار مشکلات بزرگ نکرده است؟**	۲۰			بازی‌ها کاملاً روان‌اند و هیچ احساس ناراحتی‌ای دیده نمی‌شود.
۱۴	**آیا کارگردان با نورپردازی مناسب تصویری را خلق کرده که در آن، نقش زن به‌صورت انسانی آزرم‌گین درآمده است، نه موجودی برای سوءاستفادهٔ مردان؟**	۲۰			نورپردازی‌ها بسیار ملایم است و هیچ تأثیر منفی‌ای بر مخاطب نمی‌گذارد.

ردیف	دیدگاه گفتمان حاکم در فیلم *زخم شانهٔ حوّا*	موافق ۲۰	کمی موافق ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱۵	**آیا کارگردان به نقش تماشاگر در فیلم اهمیت داده و در بازی هنرپیشگان و پوشش آنان نیز تأثیر گذاشته است؟**	۲۰			بله. کارگردان خود را در جایگاه مخاطب قرار داده و به بازی و پوشش بازیگران اهمیت داده است.
۱۶	**آیا زنان در فیلم به فضای خانه محدود نشده‌اند و مورد بی‌اعتمادی و تحقیر قرار نگرفته‌اند؟**	۲۰			بیشتر زنان در پشت جبهه و در کنار سربازها ایستادگی می‌کنند، مثل زن بارداری که در کنار همسرش بود.
۱۷	**آیا نقش زنان به‌عنوان پس‌زمینه در صحنه وجود ندارد و آنان در فیلم نقشی پررنگ دارند؟**	۲۰			زنان در سرتاسر فیلم، هم در خانه و هم در جنگ، نقش داشته‌اند و منفعل نبودند.
۱۸	**آیا در فیلم، بازیگران مرد نگاه عادی و بدون خیره شدن به بازیگران زن دارند و زن و مرد نامحرم نگاه کج را جانشین نگاه مستقیم می‌کنند و در نگاه خود اصول اخلاقی را رعایت می‌کنند؟**		۱۰		در تعداد اندکی از صحنه‌ها مشاهده می‌شود.
۱۹	**آیا بازنمایی بازی‌ها، نقش‌ها و گریم‌های بازیگران زن به‌درستی و مطابق با احکام اسلامی به‌تصویر کشیده شده است؟**	۲۰			همهٔ آن‌ها به‌درستی به نمایش درآمده است و چهرهٔ زنان رنج‌دیده در جنگ بازنمایی می‌شود.
۲۰	**آیا سخنان و حرکات ناشایستی از بازیگران در فیلم مشاهده نمی‌شود؟**	۲۰			نه

جدول۳ـ ۱۰. جدول انطباق فیلم *زخم شانهٔ حوّا* با ارزش‌های گفتمان حاکم

دیدگاه	تعداد	نمره	نمرهٔ کل
منطبق	۱۹	۳۸۰	۳۹۰
متوسط	۱	۱۰	میانگین نمرهٔ کل
غیرمنطبق	۰	۰	$\frac{۳۹۰}{۲۰}=۱۹/۵$

با توجه به جداول ۳ـ ۹ و ۳ـ ۱۰ مشاهده می‌شود که فیلم، ارزش‌های نظام حاکم را در ۱۹ مورد موافق و یک نمرهٔ انطباق نسبی درنظر گرفته است. بنابراین می‌توان گفت فیلم به معیارهای دیدگاه گفتمان حاکم نزدیک است.

تحلیل جداول انطباق فیلم با معیارهای سوزان هیوارد

جدول ۳ـ ۱۱. جدول معیارهای سوزان هیوارد برای *زخم شانهٔ حوّا*

ردیف	دیدگاه سوزان هیوارد در فیلم *زخم شانهٔ حوّا*	موافق ۲۰	متوسط ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱	آیا در فیلم بیننده از جایگاه مردینه به پرده نگاه می‌کند؟		۱۰		در بعضی سکانس‌ها مشاهده می‌شود.
۲	آیا در این فیلم، قدرت نگاهِ مرد حاکم است؟			۰	نه
۳	آیا از نماهای دوربین ذهنی برای برجسته کردن کاراکتر زن استفاده شده است؟			۰	نه
۴	آیا نحوهٔ میزان‌سن (که به‌نوعی با قاب‌بندی در سینما، زاویهٔ دوربین و... در ارتباط است) زن را مرکز توجه قرار می‌دهد؟			۰	در همهٔ سکانس‌ها زن در مرکز توجه است، ولی نه از دید نگاه خیره.

ردیف	دیدگاه سوزان هیوارد در فیلم زخم *شانهٔ حوّا*	موافق ۲۰	متوسط ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۵	آیا از صدا و صدای خارج از تصویر زن برای ایجاد احساس متفاوتی در کاراکتر مرد استفاده شده است؟			۰	نه
۶	آیا جنس بازی‌ها و حتی انتخاب بازیگران و چگونگی حرکات کاراکترهای زن نگاه خیره را جلب می‌کند؟			۰	نه
۷	آیا از مؤلفه‌های اجرایی (طراحی لباس، مدل و نحوهٔ پوشش، جنس و رنگ لباس) برای برجسته‌نمایی کاراکتر زن استفاده شده است؟			۰	نه
۸	آیا از زنان و نورپردازی صحنه برای برجسته کردن کاراکتر زن استفاده شده است؟			۰	نه
۹	آیا زنان نه در هیئت مادر یا همسر، بلکه در قالبِ افراد خلاف‌کار با شانه‌های پهن و شیک‌پوش و ملبس به لباس‌های پولک‌دار هستند؟			۰	نه
۱۰	آیا نگاه کارگردان در مقام مؤلف به شخصیت‌ها زنانه است؟			۰	نه

ردیف	دیدگاه سوزان هیوارد در فیلم *زخم شانهٔ حوّا*	موافق ۲۰	متوسط ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱۱	آیا نحوهٔ روایت فیلم‌نامه دنیایی زنانه (نوعی سوبژکتیویتهٔ زنانه) را انعکاس می‌دهد؟			۰	نه
۱۲	آیا فلاش‌بک‌ها در خدمت قهرمان مرد است که داستان یک زن را تعریف می‌کند؟			۰	نه
۱۳	آیا فیلم دارای صحنه‌هایی است که در آن زن و مرد به هم چشم دوخته باشند (بخیه) تا تماشاگران از این طریق به درون فیلم کشیده شوند؟		۱۰		در سکانس‌های بسیار کوتاهی مشاهده می‌شود.
۱۴	آیا در این فیلم زن به‌عنوان ابژهٔ نگاه مرد تعریف می‌شود؟			۰	نه. مشاهده نمی‌شود.
۱۵	آیا تماشاگر معمولاً از جایگاه چشم‌چران می‌تواند به این فیلم نگاه کند؟			۰	نه
۱۶	آیا به‌جای استفاده از کاراکترهای زن میان‌سال در فیلم، از کاراکتر زن جوان و زیبا استفاده می‌شود؟			۰	بازیگر نقش اول این فیلم (آهو خردمند) زن میان‌سال است که به‌زیبایی نقش‌آفرینی می‌کند.
۱۷	آیا فیلم بر انکار جنسیت مردانه و تأکیدگذاری بر جنس مخالف، یعنی زن، دلالت می‌کند؟		۱۰		زن و مرد را برابر می‌داند.

ردیف	دیدگاه سوزان هیوارد در فیلم *زخم شانهٔ حوّا*	موافق ۲۰	متوسط ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱۸	آیا لباس زنان حالت مردینه دارد؟			۰	نه. لباس زنان کاملاً زنانه است.
۱۹	آیا نوع نگاهِ شخصیت‌های زن موجود در اثر به چگونگی تعریف و تفسیر وقایع جاری در بستر روایی، اثر را به‌عنوان سوبژکتیویته تحت‌الشعاع قرار می‌دهد؟			۰	نه
۲۰	آیا تماشاگر می‌تواند به‌واسطهٔ نگاه نافذ و عمیق مؤلف، درنهایت به تجربهٔ کاملی از ذهنیت (سوبژکتیویته) زنانه دست یابد؟			۰	نه

جدول۳ـ۱۲. جدول انطباق فیلم *زخم شانهٔ حوّا* با ارزش‌های سوزان هیوارد

دیدگاه	تعداد	نمره	نمرهٔ کل
منطبق	۰	۰	۳۰
متوسط	۳	۳۰	میانگین نمرهٔ کل
غیرمنطبق	۱۷	۰	$\frac{۳۰}{۲۰}=۱/۵$

براساس جداول ۳ـ۱۱ و ۳ـ۱۲ به‌جز در سه مورد، که فیلم انطباق نسبی با معیارهای سوزان هیوارد دارد، دیگر انطباقی با معیارهای سوزان هیوارد وجود ندارد. بنابراین می‌توان با تقریب خوبی گفت فیلم از معیارهای سوزان هیوارد دور است.

برایند کلی

در این فیلم، به‌نوعی، خلأ عاطفۀ مادری در جبهه‌های جنگ به‌زیبایی تصویر شده است. فیلم، مادری دل‌سوخته (آهو خردمند) را نمایش می‌دهد که با شنیدن خبر زنده بودن فرزندش، از خوشحالی بال درآورده است و می‌خواهد او را پیدا کند. سفر قهرمان آغاز می‌شود؛ او از زندگی در شهر دست می‌کشد و به دنیای خاص و پرخطر مناطق جنگی وارد می‌شود و به نزدیکی مرز عراق می‌رسد تا شاید پسرش را بیابد. در صحنه‌های مختلف، به‌نوعی، کمبود رزمندگان را ازنظر عاطفی می‌بینیم که به‌شدت نیازمند وجود پناهگاهی امن هستند و از مادر چون مرواریدی در صدف محافظت می‌کنند. حتی قاچاقچی (داوود)، که مادر و پدرش در جنگ کشته شده‌اند، برای ننه حسن تا پای جان می‌رود و در این سفر او را پشتیبانی و همراهی می‌کند. مادر در طول سفر از آزمون‌های زیادی می‌گذرد، اما در لحظۀ یافتن آب حیات خداوند دوباره او را امتحان می‌کند. و مادری عراقی را بر سر راهش قرار می‌دهد که به دنبال پسرش می‌گردد. او بر سر دوراهی مانده است و می‌گوید: «خدایا دوباره می‌خواهی مرا امتحان کنی؟»

در این صحنه هر دو مادر در یک جایگاه قرار دارند. هر دو به دنبال گمشدۀ خود می‌گردند؛ مادر عراقی که پنهانی به این سوی مرز آمده تا فرزندش را ببیند و مادر ایرانی که برای رسیدن به پسرش فرسنگ‌ها راه را پیموده است. سرانجام مادر ایرانی از راهی که رفته باز می‌گردد و مادر عراقی را برای پیدا کردن پسرش به خاک ایران می‌برد و در صحنۀ طلایی پایانی مادر گمگشته‌اش را می‌یابد و پسر به آغوش مادر باز می‌گردد. او سر بر پای مادر می‌گذارد و سجده می‌کند و مادر او را زیر چادرش پنهان می‌کند. این پلان القاکنندۀ نظریۀ لکان درخصوص ارتباط مادر و کودک و جدایی است. در این صحنه کودک میل به وحدت دوباره با مادر در او بیدار می‌شود و به آغوش مادر برمی‌گردد در این فیلم هیچ احساس ابژۀگی به تصویر کشیده نشده و مولف به بهترین نحو توانسته نقش زن را بازنمایی کند.

فصل چهارم: تحلیل مجموعه فیلم‌های دفاع مقدس در دهۀ ۹۰

تحلیل فیلم *روزهای زندگی*

محصول سال ۱۳۹۰

کارگردان: پرویز شیخ طادی

بازیگران: حمید فرخ‌نژاد، هنگامه قاضیانی و... .

خلاصۀ داستان فیلم

این فیلم ماجرای زن و شوهری را روایت می‌کند که در سال ۱۳۶۷ در جبهۀ جنوب و در بیمارستانی صحرایی خدمت‌رسانی می‌کنند. امیرعلی و همسرش به‌دلیل سال‌ها کار در آنجا به حال‌وهوای جبهه وابستگی شدیدی پیدا کرده‌اند، اما اعلام خبر آتش‌بس و بعد حملۀ نیروهای عراقی به بیمارستان، این زوج را در آزمایشی دشوار قرار می‌دهد.

تحلیل جداول انطباق فیلم با معیارهای ارزش‌های نظام حاکم

جدول ۴ـ۱. جدول معیارهای نظام حاکم برای فیلم *روزهای زندگی*

ردیف	دیدگاه گفتمان حاکم در فیلم *روزهای زندگی*	موافق ۲۰	کمی موافق ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱	**آیا در فیلم، زنان در انتخاب سرنوشت خود آزادانه عمل می‌کنند؟**	۲۰			بله. زنان که تعدادشان اندک است حاضر نیستند میدان جنگ را ترک کنند.
۲	**آیا برای زنان، آزادی انتخاب پوشش وجود دارد و می‌تواند هر لباسی را که حجابش را حفظ می‌کند اختیار کند؟**	۲۰			بله. لباس زنان، لباس پرستاری است و در آن صحنه‌های پرالتهاب به فکر پوشش خود نیستند.
۳	**آیا زنان حاضر در فیلم در فعالیت‌های اجتماعی و سیاسی و جنگی، همدوش مردان شرکت کرده‌اند؟**	۲۰			بله. در همهٔ سکانس‌ها زنان نقش اصلی و محوری داستان را به‌عهده دارند و تا انتهای فیلم، میدان جنگ را ترک نمی‌کنند.
۴	**آیا تربیت کودکان در فیلم به‌دست مادرانشان به‌صورت اسلامی صورت گرفته است؟**		۱۰		در فیلم کودکی مشاهده نمی‌شود.
۵	**آیا در فیلم، مردان در خانه با زن خود مثل برده رفتار نمی‌کنند و به‌صورت کارفرما در مقابل او ظاهر نمی‌شوند؟**	۲۰			فیلم کاملاً زن‌محور است و هیچ کارفرمایی حضور ندارد.
۶	**آیا در فیلم احترام و شخصیت زن در جامعه، حفظ شده و نفس او تحقیر نشده است؟**	۲۰			بله. در سرتاسر فیلم مردان برای زنان احترام قائل‌اند.

ردیف	دیدگاه گفتمان حاکم در فیلم *روزهای زندگی*	موافق ۲۰	کمی موافق ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۷	**آیا در فیلم در زمینهٔ فعالیت‌های علمی و اقتصادی نیز، برای زن حق استقلال قائل شده‌اند؟**	۲۰			زنان در زمینهٔ علمی در نقش دکتر و پرستار فعالیت می‌کنند و در زمینهٔ اقتصادی موردی مشاهده نمی‌شود.
۸	**آیا در فیلم اشتغال زنان دیده می‌شود؟**	۲۰			بله
۹	**آیا در فیلم، زنان و مردان را برابر می‌دانند و هیچ‌یك را بر دیگری برتری نمی‌دهند؟**	۲۰			زنان در فیلم نقشی پررنگ دارند و در نقش امدادگر و دکتر دیده می‌شوند و مردان نیز نقش پرستار و مبارز را به‌عهده دارند.
۱۰	**آیا در فیلم در انتخاب همسر موردنظر، برای زن اختیار قائل شده‌اند؟**	۲۰			بله. هنگامه قاضیانی به اختیار خود در کنار فرخ‌نژاد مبارزه می‌کند که این نشان‌دهندهٔ اختیار او در انتخاب همسرش است.
۱۱	**آیا زنان حاضر در فیلم، جدی و کارامد هستند؟**	۲۰			بله. زنان مانند مردان، جدی و مبارز هستند و تمامی فعالیت بیمارستان را به‌عهده دارند.
۱۲	**آیا زنان در فیلم اغلب در برابر شخصیت مقابلشان برای رسیدن به خواسته‌هایشان ایستادگی می‌کنند و انسان‌هایی مقاوم هستند؟**	۲۰			بله. مقاومت زنان در بیمارستان و ایستادگی آنان بی‌نظیر است.
۱۳	**آیا در فیلم، احکام حجاب بر هنر بازی‌گری اثری منفی نگذاشته و هنرپیشگان زن را دچار مشکلات بزرگ نکرده است؟**	۲۰			نه. بازیگران کاملاً روان و بدون هیچ محدودیتی بازی می‌کنند.

ردیف	دیدگاه گفتمان حاکم در فیلم *روزهای زندگی*	موافق ۲۰	کمی موافق ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱۴	**آیا کارگردان با نورپردازی مناسب تصویری را خلق کرده که در آن، نقش زن به‌صورت انسانی آزرم‌گین درآمده است، نه موجودی برای سوءاستفادهٔ مردان؟**	۲۰			نورپردازی بازنمایی جنگ است و کاملاً طبیعی دیده می‌شود.
۱۵	**آیا کارگردان به نقش تماشاگر در فیلم اهمیت داده و بر بازی هنرپیشگان و پوشش آنان نیز تأثیر گذاشته است؟**	۲۰			بازی و پوشش هنرپیشگان طبیعی است.
۱۶	**آیا زنان در فیلم به فضای خانه محدود نشده‌اند و مورد بی‌اعتمادی و تحقیر قرار نگرفته‌اند؟**	۲۰			نه. آن‌ها در خانه نیستند و در بیمارستان هستند.
۱۷	**آیا نقش زنان به‌عنوان پس‌زمینه در صحنه وجود ندارد و آنان در فیلم نقشی پررنگ دارند؟**	۲۰			نه
۱۸	**آیا در فیلم بازیگران مرد نگاه عادی و بدون خیره شدن به بازیگران زن دارند و زن و مرد نامحرم نگاه کج را جانشین نگاه مستقیم می‌کنند و در نگاه خود اصول اخلاقی را رعایت می‌کنند؟**	۲۰			بله. در کل فیلم این اصل رعایت شده است.
۱۹	**آیا بازنمایی بازی‌ها، نقش‌ها و گریم‌های بازیگران زن به‌درستی و مطابق با احکام اسلامی به‌تصویر کشیده شده است؟**	۲۰			بله. گریم کاملاً رئالیستی است.

ردیف	دیدگاه گفتمان حاکم در فیلم *روزهای زندگی*	موافق ۲۰	کمی موافق ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۲۰	**آیا سخنان و حرکات ناشایستی از بازیگران در فیلم مشاهده نمی‌شود؟**	۲۰			صحنه‌ای مشاهده نمی‌شود.

جدول۴ـ۲: جدول انطباق فیلم *روزهای زندگی* با ارزش‌های گفتمان حاکم

دیدگاه	تعداد	نمره	نمرهٔ کل
منطبق	۱۹	۳۸۰	۳۹۰
متوسط	۱	۱۰	میانگین نمرهٔ کل
غیرمنطبق	۰	۰	$\frac{۳۹۰}{۲۰}=۱۹/۵$

با توجه به جداول ۴ـ۱ و ۴ـ۲ مشاهده می‌شود که فیلم ارزش‌های نظام حاکم را در ۱۹ مورد بالا درنظر گرفته است و در یک مورد نیز تاحدودی به هر دو دیدگاه نزدیک است. بنابراین می‌توان فیلم را مطابق با نظام حاکم درنظر گرفت.

تحلیل جداول انطباق فیلم با معیارهای سوزان هیوارد

جدول ۴ـ۳. جدول معیارهای سوزان هیوارد برای فیلم *روزهای زندگی*

ردیف	دیدگاه سوزان هیوارد در فیلم *روزهای زندگی*	موافق ۲۰	متوسط ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱	**آیا در فیلم بیننده از جایگاه مردینه به پرده نگاه می‌کند؟**			۰	نه. در هیچ سکانسی مشاهده نمی‌شود.
۲	**آیا در این فیلم قدرت نگاهِ مرد حاکم است؟**			۰	مردان می‌خواهند زنان را از فضای جنگ خارج کنند، ولی زنان نمی‌پذیرند.

ردیف	دیدگاه سوزان هیوارد در فیلم *روزهای زندگی*	موافق ۲۰	متوسط ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۳	**آیا از نماهای دوربین ذهنی برای برجسته کردن کاراکتر زن استفاده شده است؟**			۰	نه
۴	**آیا نحوهٔ میزان‌سن (که به‌نوعی با قاب‌بندی در سینما، زاویهٔ دوربین و... در ارتباط است) زن را مرکز توجه قرار می‌دهد؟**			۰	در اکثر صحنه‌های حضور هنگامه قاضیانی، او در مرکز توجه است، ولی احساسی را در مخاطب القا نمی‌کند.
۵	**آیا از صدا و صدای خارج از تصویر زن برای ایجاد احساس متفاوتی در کاراکتر مرد استفاده شده است؟**			۰	در صحنهٔ تیر خوردن، زن فریاد می‌کشد و صدای فریادش به‌کلوز همسر کات می‌خورد، اما احساس متفاوتی القا نمی‌شود.
۶	**آیا جنس بازی‌ها و حتی انتخاب بازیگران و چگونگی حرکات کاراکترهای زن نگاه خیره را جلب می‌کند؟**			۰	نه. شجاعت و غیرت زنان نگاه خیره را جلب نمی‌کند.
۷	**آیا از مؤلفه‌های اجرایی (طراحی لباس، مدل و نحوهٔ پوشش، جنس و رنگ لباس) برای برجسته‌نمایی کاراکتر زن استفاده شده است؟**			۰	نه. با لباس پرستاری نمی‌شود.
۸	**آیا از زنان و نورپردازی صحنه برای برجسته کردن کاراکتر زن استفاده شده است؟**			۰	نه

ردیف	دیدگاه سوزان هیوارد در فیلم *روزهای زندگی*	موافق ۲۰	متوسط ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۹	آیا زنان نه در هیئت مادر یا همسر، بلکه در قالبِ افراد خلاف‌کار با شانه‌هایِ پهن و شیک‌پوش و ملبس به لباس‌های پولک‌دار هستند؟			۰	نه
۱۰	آیا نگاه کارگردان در مقام مؤلف به شخصیت‌ها زنانه است؟			۰	نه
۱۱	آیا نحوهٔ روایت فیلم‌نامه دنیایی زنانه (نوعی سوبژکتیویتهٔ زنانه) را انعکاس می‌دهد؟			۰	نه
۱۲	آیا فلاش‌بک‌ها در خدمت قهرمان مرد است که داستان یک زن را تعریف می‌کند؟			۰	فلاش‌بک در فیلم مشاهده نمی‌شود.
۱۳	آیا فیلم دارای صحنه‌هایی است که در آن زن و مرد به هم چشم‌دوخته باشند (بخیه) تا تماشاگران از این طریق به درون فیلم کشیده شوند؟			۰	نه
۱۴	آیا در این فیلم زن به‌عنوان ابژهٔ نگاه مرد تعریف می‌شود؟			۰	نه
۱۵	آیا تماشاگر معمولاً از جایگاه چشم‌چران می‌تواند به این فیلم نگاه کند؟			۰	نه
۱۶	آیا به‌جای استفاده از کاراکترهای زن میان‌سال در فیلم، از کاراکتر زن جوان و زیبا استفاده می‌شود؟	۲۰			بله

ردیف	دیدگاه سوزان هیوارد در فیلم *روزهای زندگی*	موافق ۲۰	متوسط ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱۷	آیا فیلم بر انکار جنسیت مردانه و تأکیدگذاری بر جنسِ مخالف، یعنی زن، دلالت می‌کند؟		۱۰		نه. تأکید بر هر دو جنس است.
۱۸	آیا لباس زنان حالت مردینه دارد؟			۰	زنان لباس پرستاری زنانه‌ای پوشیده‌اند.
۱۹	آیا نوع نگاهِ شخصیت‌های زن موجود در اثر به چگونگی تعریف و تفسیر وقایع جاری در بستر روایی، اثر را به‌عنوان سوبژکتیویته تحت‌الشعاع قرار می‌دهد؟			۰	نه
۲۰	آیا تماشاگر می‌تواند به‌واسطهٔ نگاه نافذ و عمیق مؤلف، درنهایت به تجربهٔ کاملی از ذهنیت (سوبژکتیویته) زنانه دست یابد؟			۰	نه

جدول ۴ــ۴. جدول انطباق فیلم *روزهای زندگی* با ارزش‌های سوزان هیوارد

دیدگاه	تعداد	نمره	نمرهٔ کل
منطبق	۱	۲۰	۳۰
متوسط	۱	۱۰	میانگین نمرهٔ کل
غیرمنطبق	۱۸	۰	$\frac{۳۰}{۲۰} = ۱/۵$

براساس جداول ۴ــ۳ و ۴ــ۴ می‌توان نتیجه گرفت که در فیلم انطباق کامل با معیارهای سوزان هیوارد وجود ندارد؛ به‌این دلیل که فیلم دارای تنها یک رأی موافق و یک رأی ممتنع با دیدگاه سوزان هیوارد است.

برایند کلی

در این فیلم، محوری‌ترین نقش به‌عهدۀ پرستارانی است که تا انتهای داستان با گذشتی بی‌بدیل نقش‌آفرینی می‌کنند. در ابتدای داستان، ما با دو قهرمان روبه‌رو می‌شویم: حمید فرخ‌نژاد در نقش دکتر علوی و همسرش لیلا که امدادگری است با قلبی سرشار از ایثار. دکتر علوی نیز شخصیتی قدرتمند، شوخ‌طبع و درعین‌حال جدی است. هر دو به ماجرایی سخت دعوت شده‌اند؛ دعوت به جنگ و آزمونی بزرگ که باید از فراز سختی‌های آن بگذرند. اما در این آزمون، هریک به‌گونه‌ای برخورد می‌کند؛ به‌عنوان مثال، امیرعلی با برخوردهای متفاوت با زخم و درد بیماران، هریک را به‌نوعی مرهم می‌کند.

وهمچنین لیلا، نماد زنی اسطوره‌ای، شجاع، مهربان و پاک است. او شانه به‌شانۀ شوهرش حرکت می‌کند، نمی‌ترسد، هرگز تسلیم نمی‌شود، نمی‌گریزد و در بدترین و سخت‌ترین صحنه‌های فیلم، که زخمی‌ها و شهدا درحال احتضار هستند، چون پروانه‌ای به دور آنان می‌چرخد.

در یکی از صحنه‌ها، بخش‌نامه‌ای مربوط به فرستادن زنان به پشت جبهه آمده بود، اما لیلا حاضر به خروج از جبهه نمی‌شود. او بسیار محکم است، حتی در صحنه‌های تنهایی‌اش با امیرعلی نیز ما هیچ احساس ابژگی در تصاویر نداریم. هر دو نمادی از فداکاری‌اند. لیلا برای نجات بیماران و پیداکردن آب و دارو جانش را به خطر می‌اندازد و از پناهگاه خارج می‌شود، اما سربازی عراقی به‌سمت او نشانه می‌رود و در یک لحظه، دلاوری رزمنده به‌سمت عراقی‌ها شلیک می‌کند و تمام عراقی‌ها را با اسلحه‌ای تارومار می‌کند و جانش را نیز ازدست می‌دهد. در صحنه‌های متعدد فیلم، چیزی جز ایثار نمی‌بینیم. دکتر دیگری هدف تهاجم عراقی‌ها قرار گرفته است؛ دکتری که از ابتدای داستان سر ناسازگاری با همگی دارد اما پرستار زن، شجاعانه اسلحه‌ای را به دوش می‌کشد و به‌سمت عراقی‌ها شلیک می‌کند، اما او نیز کشته می‌شود.

روز عاشورا فرا می‌رسد. رژیم بعثی عراق حملات هوایی و زمینی خود را

به بیمارستان تشدید می‌کند. امیرعلی هم بینایی‌اش را ازدست داده است اما همچنان تلاش می‌کند و حال، دیگر کسی نیست که بیماران را عمل کند، اما لیلا ادامه می‌دهد، زخمی‌ها را مداوا می‌کند و برای همه قوت قلب است. تعداد معدودی زنده مانده‌اند، بر تعداد مجروحان پیوسته افزوده می‌شود و دارو و مواد غذایی به پایان رسیده است، نیروهای عراقی هم لحظه به‌لحظه نزدیک‌تر می‌شوند ولی هیچ پرستاری از پا نمی‌افتد.

در این فیلم، تصویری اسطوره‌ای از زنان خلق شده است که در مقابل انبوه دشمنانِ اسلحه به‌دست ایستاده‌اند و تنها با تکیه بر حال‌وهوای جبهه احساسات تماشاگر را برمی‌انگیزند. فیلم توانسته گوشه‌ای از برابری نقش زن و مرد را در میان نیروهای امدادی، پرستاران و درمانگران به‌تصویر بکشد و با ایجاد حس همذات پنداری در هر دو، مخاطبان آن‌ها را به اوج احساس کمال برساند.

تحلیل فیلم چ

محصول سال ۱۳۹۳

کارگردان: ابراهیم حاتمی‌کیا

بازیگران: فریبرز عرب‌نیا، مریلا زارعی و بابک حمیدیان

خلاصهٔ داستان فیلم

هم‌زمان با بحران شهر پاوه در مردادماه ۱۳۵۸، دکتر مصطفی چمران ــ معاون دولت موقت در امور انقلاب ــ به‌همراه سرتیپ فلاحی ــ فرماندهٔ وقت نیروی زمینی ارتش ــ وارد شهر پاوه می‌شوند تا به امور سرکشی کنند. در این میان، گروه اصغر وصالی ــ فرماندهٔ نیروهای مردمی ــ تنها مدافعان شهر پاوه محسوب می‌شوند. فیلم چ روایت ۴۸ ساعت از زندگی دکتر مصطفی چمران در ماجرای محاصرهٔ شهر پاوه به‌دست نیروهای ضدانقلاب است.

تحلیل جداول انطباق فیلم با معیارهای ارزش‌های نظام حاکم

جدول ۴ـ۵. جدول معیارهای نظام حاکم برای فیلم ج

ردیف	دیدگاه گفتمان حاکم در فیلم ج	موافق ۲۰	کمی موافق ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱	**آیا در فیلم، زنان در انتخاب سرنوشت خود آزادانه عمل می‌کنند؟**			۰	به‌دلیل نمایش صحنه‌های جنگی پرحادثه، زنان به مردان وابسته‌اند و مردان نقش محافظ زنان را ایفا می‌کنند و انتخاب سرنوشت جمعی است.
۲	**آیا برای زنان آزادی انتخاب پوشش وجود دارد و می‌تواند هر لباسی را که حجابش را حفظ می‌کند اختیار کند؟**	۲۰			پیراهن بلند و گشاد روستایی با پوشش کاملاً اسلامی انتخاب شده است.
۳	**آیا زنان حاضر در فیلم در فعالیت‌های اجتماعی و سیاسی و جنگی، همدوش مردان شرکت کرده‌اند؟**			۰	زنان تا انتهای فیلم همراه مردان‌اند، اما در قسمتی از فیلم به روحیهٔ لطیف زنانه اشاره می‌شود که تفنگ‌هایشان را پس می‌دهند و جنگ نمی‌کنند.
۴	**آیا تربیت کودکان در فیلم به‌دست مادرانشان به‌صورت اسلامی صورت گرفته است؟**		۱۰		کودکان بسیار زجرکشیده و کوچک‌اند و در آغوش مادرانشان در جنگ شرکت می‌کنند.
۵	**آیا در فیلم، مردان در خانه با زن خود مثل برده رفتار نمی‌کنند و به‌صورت کارفرما در مقابل او ظاهر نمی‌شوند؟**	۲۰			فیلم کاملاً احساس عاشقانهٔ زنان را نسبت به مردان نشان می‌دهد.

ردیف	دیدگاه گفتمان حاکم در فیلم ج	موافق ۲۰	کمی موافق ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۶	**آیا در فیلم احترام و شخصیت زن در جامعه، حفظ شده و نفس او تحقیر نشده است؟**	۲۰			بله. مؤلف در فیلم برای زنان احترام قائل شده است.
۷	**آیا در فیلم در زمینهٔ فعالیت‌های علمی و اقتصادی نیز، برای زن حق استقلال قائل شده‌اند؟**		۱۰		در فیلم اشاره‌ای به این موضوع نشده است.
۸	**آیا در فیلم اشتغال زنان دیده می‌شود؟**			۰	نه
۹	**آیا در فیلم، زنان و مردان را برابر می‌دانند و هیچ‌یك را بر دیگری برتری نمی‌دهند؟**			۰	در فیلم نقش پررنگ را مردان به‌عهده دارند و زنان زجرکشیده بیشتر در حاشیه‌اند.
۱۰	**آیا در فیلم در انتخاب همسر موردنظر، برای زن اختیار قائل شده‌اند؟**	۲۰			در فیلم نارضایتی از انتخاب همسر مشاهده نمی‌شود.
۱۱	**آیا زنان حاضر در فیلم، جدی و کارامد هستند؟**			۰	بیشتر مردان در این فیلم، جدی بودند و زنان در حاشیه بودند.
۱۲	**آیا زنان در فیلم اغلب در برابر شخصیت مقابلشان برای رسیدن به خواسته‌هایشان ایستادگی می‌کنند و انسان‌هایی مقاوم هستند؟**		۱۰		تاحدودی
۱۳	**آیا در فیلم، احکام حجاب بر هنر بازی‌گری اثری منفی نگذاشته و هنرپیشگان زن را دچار مشکلات بزرگ نکرده است؟**	۲۰			نه. بازیگران کاملاً روان و بدون هیچ محدودیتی بازی می‌کنند.

ردیف	دیدگاه گفتمان حاکم در فیلم چ	موافق ۲۰	کمی موافق ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱۴	**آیا کارگردان با نورپردازی مناسب تصویری را خلق کرده که در آن، نقش زن به‌صورت انسانی آزرم‌گین درآمده است، نه موجودی برای سوءاستفادهٔ مردان؟**		۱۰		نه. نگاه کارگردان بازنمایی درستی از زنان ندارد و بیشتر مردانه است.
۱۵	**آیا کارگردان به نقش تماشاگر در فیلم اهمیت داده و بر بازی هنرپیشگان و پوشش آنان نیز تأثیر گذاشته است؟**		۱۰		نگاه خیرهٔ مخاطب در بخش‌هایی از فیلم احساس می‌شود.
۱۶	**آیا زنان در فیلم به فضای خانه محدود نشده‌اند و مورد بی‌اعتمادی و تحقیر قرار نگرفته‌اند؟**	۲۰			نه
۱۷	**آیا نقش زنان به‌عنوان پس‌زمینه در صحنه وجود ندارد و آنان در فیلم نقشی پررنگ دارند؟**		۱۰		زنان در فیلم، زجرکشیده از جنگ بازنمایی می‌شوند و فقط در گوشه‌هایی از فیلم در نقش پرستار دیده می‌شوند.
۱۸	**آیا در فیلم بازیگران مرد نگاه عادی و بدون خیره شدن به بازیگران زن دارند و زن و مرد نامحرم نگاه کج را جانشین نگاه مستقیم می‌کنند و در نگاه خود اصول اخلاقی را رعایت می‌کنند؟**		۱۰		نگاه همسر مریلا زارعی به او، این نگاه خیره را القا می‌کند.

ردیف	دیدگاه گفتمان حاکم در فیلم چ	موافق ۲۰	کمی موافق ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱۹	آیا بازنمایی بازی‌ها، نقش‌ها و گریم‌های بازیگران زن به‌درستی و مطابق با احکام اسلامی به‌تصویر کشیده‌شده‌است؟			۰	اغلب بازیگران زن، زیبا هستند و به زنان رنج‌کشیده در جنگ نزدیک نیستند.
۲۰	آیا سخنان و حرکات ناشایستی از بازیگران در فیلم مشاهده نمی‌شود؟	۲۰			صحنه‌ای مشاهده نمی‌شود.

جدول ۴ـ۶. جدول انطباق فیلم چ با ارزش‌های گفتمان حاکم

دیدگاه	تعداد	نمره	نمرهٔ کل
منطبق	۷	۱۴۰	۲۱۰
متوسط	۷	۷۰	میانگین نمرهٔ کل
غیرمنطبق	۶	۰	$\frac{۲۱۰}{۲۰} = ۱۰/۵$

با توجه به جداول ۴ـ۵ و ۴ـ۶ مشاهده می‌شود که فیلم با کسب هفت نمرهٔ موافق و هفت نمرهٔ انطباق، نزدیکی با ارزش‌های نظام حاکم را درنظر گرفته است.

تحلیل جداول انطباق فیلم با معیارهای سوزان هیوارد

جدول ۴ـ۷. جدول معیارهای سوزان هیوارد برای فیلم چ

ردیف	دیدگاه سوزان هیوارد در فیلم چ	موافق ۲۰	متوسط ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱	آیا در فیلم بیننده از جایگاه مردینه به پرده نگاه می‌کند؟			۰	نه

ردیف	دیدگاه سوزان هیوارد در فیلم چ	موافق ۲۰	متوسط ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۲	آیا در این فیلم قدرت نگاهِ مرد حاکم است؟			۰	نه
۳	آیا از نماهای دوربین ذهنی برای برجسته کردن کاراکتر زن استفاده می‌شود؟	۲۰			نه
۴	آیا نحوۀ میزان‌سن (که به‌نوعی با قاب‌بندی در سینما، زاویۀ دوربین و... در ارتباط است) زن را مرکز توجه قرار می‌دهد؟	۲۰			دربعضی سکانس‌های حضور مریلا زارعی مشاهده می‌شود.
۵	آیا از صدا و صدای خارج از تصویر زن برای ایجاد احساس متفاوتی در کاراکتر مرد استفاده شده است؟	۲۰			تاحدودی بله.
۶	آیا جنس بازی‌ها و حتی انتخاب بازیگران و چگونگی حرکات کاراکترهای زن نگاه خیره را جلب می‌کند؟	۲۰			در سکانس سقوط هلیکوپتر و دوری هانا از سیروان و در فلاش‌بک‌های چمران برای یادآوری همسرش.
۷	آیا از مؤلفه‌های اجرایی (طراحی لباس، مدل و نحوۀ پوشش، جنس و رنگ لباس) برای برجسته‌نمایی کاراکتر زن استفاده شده است؟		۱۰		زنان لباس‌های سادۀ روستایی و پوشیده به تن دارند، اما گاهی پوشش بعضی کاراکترها مناسب نیست (مانند زن چمران).
۸	آیا از زنان و نورپردازی صحنه برای برجسته‌کردن کاراکتر زن استفاده شده است؟			۰	نه

ردیف	دیدگاه سوزان هیوارد در فیلم ج	موافق ۲۰	متوسط ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۹	آیا زنان نه در هیئت مادر یا همسر، بلکه در قالبِ افراد خلاف‌کار با شانه‌هایِ پهن و شیک‌پوش و ملبس به لباس‌های پولک‌دار هستند؟			۰	نه
۱۰	آیا نگاه کارگردان در مقام مؤلف به شخصیت‌ها زنانه است؟			۰	نه
۱۱	آیا نحوهٔ روایت فیلم‌نامه دنیایی زنانه (نوعی سوبژکتیویتهٔ زنانه) را انعکاس می‌دهد؟			۰	نه
۱۲	آیا فلاش‌بک‌ها در خدمت قهرمان مرد است که داستان یک زن را تعریف می‌کند؟		۱۰		یک فلاش‌بک در فیلم داریم که به چمران و تأکید روی زن و کودکانش مربوط می‌شود.
۱۳	آیا فیلم دارای صحنه‌هایی است که در آن زن و مرد به هم چشم‌دوخته باشند (بخیه) تا تماشاگران از این طریق به درون فیلم کشیده شوند؟			۲۰	در صحنهٔ بیمارستان و صحنهٔ حضور هانا و سیروان بخیه اتفاق می‌افتد.
۱۴	آیا در این فیلم زن به‌عنوان ابژهٔ نگاه مرد تعریف می‌شود؟			۰	نه. در بعضی سکانس‌ها نگاه مشاهده می‌شود، ولی کل روایت این احساس را ندارد.
۱۵	آیا تماشاگر معمولاً از جایگاه چشم‌چران می‌تواند به این فیلم نگاه کند؟			۰	نه
۱۶	آیا به‌جای استفاده از کاراکترهای زن میان‌سال در فیلم، از کاراکتر زن جوان و زیبا استفاده شده است؟		۱۰		بیشتر کاراکترها جوان هستند.

ردیف	دیدگاه سوزان هیوارد در فیلم چ	موافق ۲۰	متوسط ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱۷	آیا فیلم بر انکار جنسیت مردانه و تأکیدگذاری بر جنس مخالف، یعنی زن، دلالت می‌کند؟			۰	نه. فیلم مردمحور است.
۱۸	آیا لباس زنان حالت مردینه دارد؟			۰	لباس‌های کُردی و زنانه انتخاب شده است.
۱۹	آیا نوع نگاه شخصیت‌های زن موجود در اثر به چگونگی تعریف و تفسیر وقایع جاری در بستر روایی، اثر را به‌عنوان سوبژکتیویته تحت‌الشعاع قرار می‌دهد؟		۱۰		تاحدودی
۲۰	آیا تماشاگر می‌تواند به‌واسطۀ نگاه نافذ و عمیق مؤلف، درنهایت به تجربۀ کاملی از ذهنیت (سوبژکتیویته) زنانه دست یابد؟		۱۰		تاحدودی؛ چون اگر شخصیت زن حذف شود، روایت جذابیتش را ازدست می‌دهد.

جدول ۴ـ۸. جدول انطباق فیلم چ با ارزش‌های سوزان هیوارد

دیدگاه	تعداد	نمره	نمرۀ کل
منطبق	۶	۱۲۰	۳۰
متوسط	۳	۳۰	میانگین نمرۀ کل
غیرمنطبق	۱۱	۰	$\frac{۱۵۰}{۲۰} = ۷/۵$

براساس جداول ۴ـ۷ و ۴ـ۸ می‌توان دریافت که فیلم با کسب شش نمرۀ موافق و سه نمرۀ انطباق نسبی، انطباق کامل با معیارهای سوزان هیوارد ندارد.

برایند کلی

در این فیلم، هانا (مریلا زارعی) در نقش محوری زنِ داستان و در چهرهٔ همسر و مادر نقش‌آفرینی می‌کند. او نوزادی را به آغوش کشیده طوری‌که کودک از ابتدا تا انتهای داستان درحال گریه است. کودک نماد سختی و رنج مادرانی دلسوز است که فرزندانشان را با سختی بزرگ می‌کنند و به‌راحتی در جنگ کشته می‌شوند. او نشانهٔ دیگری نیز با خود حمل می‌کند و آن عشق است؛ عشقی که ذهن و روحش را درگیر خود کرده است. گویی در فضای جنگ قدم نمی‌گذارد و فقط در جست‌وجوی عشق گم‌شده‌اش، سیروان، است. در پردهٔ اول داستان، حیران و سرگردان در بین زخمی‌ها و شهدا به دنبال همسرش می‌گردد. در پردهٔ دوم، سیروان را زخمی می‌یابد و از او می‌خواهد که او و کودک خردسالش را رها نکند و به جنگ نرود؛ اما سیروان مرد جنگ است، مرد مبارزه و زن عاشق به دنبال مرد مبارزش.

این عشق در تمامی قصه‌ها نافرجام است و هانا این را می‌داند. گویی او همه چیز را می‌دانسته، او سیروان را برای درمان سوار هلیکوپتر می‌کند و مانند مادری که کودکش را از او جدا می‌کنند، بی‌تابی می‌کند و زمزمه‌هایی همراهش می‌کند. هلیکوپتر به آسمان پرواز می‌کند. امابدترین اتفاق رخ می‌دهد؛ تیرهایی به‌سمت هلیکوپتر نشانه می‌رود؛ خلبان کشته می‌شود و هلیکوپتر به دیوارهٔ کوه برخورد می‌کند و تکه‌تکه می‌شود. سیروان مرده است و هانا هم. گویی زمان دوباره متوقف می‌شود و همه ضجه‌زنان به‌سمت زخمی‌ها می‌دوند. چمران همهٔ زخمیان را بر روی گاری به‌سمت اردوگاه می‌برد. مادری لباس فرزندش را به دست گرفته است و چمران را نفرین می‌کند. در این فیلم، برخلاف اغلب فیلم‌های دفاع مقدس، زنان در جهت مخالف با جنگ و مبارزه حرکت می‌کنند؛ حتی در صحنه‌ای که مردان اسلحه به دست زنان می‌دهند، آنان اسلحه‌هایشان را پس می‌دهند و می‌گویند ما دوست نداریم جان کسی را بگیریم. آنان حتی زخمی‌های دشمن را مداوا می‌کنند، بر یکپارچگی زنان و مردان تأکید دارند و بر مسلمان بودن و وحدت بین تمام انسان‌ها.

البته در بیشتر صحنه‌ها، حضور زنان بیشتر جانشینی و حاشیه‌ای بوده است. زنان به‌شدت به حضور مردان وابسته‌اند و در نقش سیاهی لشکر بدون

دیالوگ یا چیزی مثل نقش چندم بازنمایی می‌شوند، اما در بازنمایی زن داستان تاحدودی ازنظر نگاه خیره نیز بدان نگریسته شده است. صحنه‌های ارتباط بین سیروان و هانا گاهی مخاطبان مرد را هوشیار می‌کند. فیلم روایتی مردانه دارد؛ استفادۀ محدود از زنان، صحنه‌های اکشن، جلوه‌های ویژه و صحنه‌آرایی‌های نظامی کم‌نظیر در فیلم، مردان را به تماشای آن ترغیب می‌کند.

تحلیل فیلم *شیار۱۴۳*

محصول سال ۱۳۹۳

کارگردان: نرگس آبیار

بازیگران: مریلا زارعی، مهران احمدی گلاره عباسی و جواد عزتی

خلاصۀ داستان فیلم

الفت (مریلا زارعی) مادر رزمنده‌ای به نام یونس میرجلیلی (حسام بیگدلو) است که در عملیات والفجر مقدماتی مفقودالاثر شده است. مادری چشم‌به‌راه که پانزده سال به انتظار بازگشت فرزندش می‌نشیند و در این مدت، رادیویی به کمر می‌بندد تا باگوش دادن به رادیوی بغداد از آخرین اخبار اسرای ایرانی باخبر شود. اما بعد از گذشت ۱۵ سال از مفقود شدن یونس، باقی‌مانده‌های جسد او در *شیار۱۴۳* پیدا می‌شود.

تحلیل جداول انطباق فیلم با معیارهای ارزش‌های نظام حاکم

جدول ۴ـ۹. جدول معیارهای نظام حاکم برای فیلم *شیار۱۴۳*

ردیف	دیدگاه گفتمان حاکم در فیلم *شیار۱۴۳*	موافق ۲۰	کمی موافق ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱	**آیا در فیلم، زنان در انتخاب سرنوشت خود آزادانه عمل می‌کنند؟**			۰	نه. مرگ همسر الفت، رفتن یونس به جبهه و شهادتش نمودی از جبر روزگار است.

ردیف	دیدگاه گفتمان حاکم در فیلم *شیار ۱۴۳*	موافق ۲۰	کمی موافق ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۲	آیا برای زنان آزادی انتخاب پوشش وجود دارد و می‌تواند هر لباسی را که حجابش را حفظ می‌کند اختیار کند؟	۲۰			بله. فیلم در روستای کرمان روایت می‌شود و لباس محلی آزاد طراحی شده است.
۳	آیا زنان حاضر در فیلم در فعالیت‌های اجتماعی و سیاسی و جنگی همدوش مردان شرکت کرده‌اند؟	۲۰			بله. این فیلم مشقت زنان در پشت صحنهٔ جنگ، قالی‌بافی، نان پختن، خیاطی کردن و دام‌داری آنان را بازنمایی می‌کند.
۴	آیا تربیت کودکان در فیلم به‌دست مادرانشان به‌صورت اسلامی صورت گرفته است؟	۲۰			مادر با کودکان کودک می‌شود، به کودکانش قرآن یاد می‌دهد و در جنگ تأکید می‌کند که نماز اول وقت بخوانند.
۵	آیا در فیلم، مردان در خانه با زن خود مثل برده رفتار نمی‌کنند و به‌صورت کارفرما در مقابل او ظاهر نمی‌شوند؟	۲۰			فیلم کاملاً زن‌محور است و هیچ کارفرمایی حضور ندارد و سختی زندگی بر دوش زن است.
۶	آیا در فیلم احترام و شخصیت زن در جامعه حفظ شده و نفس او تحقیر نشده است؟	۲۰			زن اسطورهٔ قدرت و پاک‌دامنی است، حتی یونس برای رفتن به جبهه از مادرش اجازه می‌گیرد.
۷	آیا در فیلم در زمینهٔ فعالیت‌های علمی و اقتصادی نیز، برای زن حق استقلال قائل شده‌اند؟	۲۰			مریلا زارعی با سختی برای امرار معاش خانواده‌اش تلاش می‌کند و بچه‌ها را به شهر می‌فرستد تا لیسانس بگیرند.

ردیف	دیدگاه گفتمان حاکم در فیلم *شیار۱۴۳*	موافق ۲۰	کمی موافق ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۸	**آیا در فیلم اشتغال زنان دیده می‌شود؟**			۰	نه. اشتغال در بیرون خانه دیده نمی‌شود.
۹	**آیا در فیلم زنان و مردان را برابر می‌دانند و هیچ‌یك را بر دیگری برتری نمی‌دهند؟**	۲۰			بله. هر دو برابر هستند و هیچ‌یک بر دیگری برتری ندارد.
۱۰	**آیا در فیلم در انتخاب همسر موردنظر، برای زن اختیار قائل شده‌اند؟**	۲۰			بله. زنان به اختیار خودشان ازدواج می‌کنند، مانند: ازدواج فردوس.
۱۱	**آیا زنان حاضر در فیلم، جدی و کارامد هستند؟**	۲۰			بله. الفت هم مادری جدی و هم مانند مردان، مقاوم است.
۱۲	**آیا زنان در فیلم اغلب در برابر شخصیت مقابلشان برای رسیدن به خواسته‌هایشان ایستادگی می‌کنند و انسان‌هایی مقاوم هستند؟**			۰	مریلا زارعی در برابر پسرش ایستادگی کرد، ولی پسر به جبهه رفت. او برای دیدن پسرش ایستادگی کرد و حتی رادیوی کوچکش را از کمر باز نکرد.
۱۳	**آیا در فیلم، احکام حجاب بر هنر بازی‌گری اثر منفی نگذاشته و هنرپیشگان زن را دچار مشکلات بزرگ نکرده است؟**	۲۰			نه. بازیگران کاملاً روان و بدون هیچ محدودیتی بازی می‌کنند.
۱۴	**آیا کارگردان با نورپردازی مناسب تصویری را خلق کرده که در آن، نقش زن به‌صورت انسانی آزرم‌گین درآمده است، نه موجودی برای سوءاستفادهٔ مردان؟**			۰	در بعضی صحنه‌های ابتدایی، کارگردان هوشمندانه توانسته تضادی بین جوانی و پیری بازیگر ایجاد کند.

ردیف	دیدگاه گفتمان حاکم در فیلم *شیار ۱۴۳*	موافق ۲۰	کمی موافق ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱۵	**آیا کارگردان به نقش تماشاگر در فیلم اهمیت داده و بر بازی هنرپیشگان و پوشش آنان نیز تأثیر گذاشته است؟**	۲۰			بازی و پوشش بازیگران طبیعی است.
۱۶	**آیا زنان در فیلم به فضای خانه محدود نشده‌اند و مورد بی‌اعتمادی و تحقیر قرار نگرفته‌اند؟**	۲۰			فعالیت زنان خانه‌داری است و کاملاً بدون اجبار است.
۱۷	**آیا نقش زنان به‌عنوان پس‌زمینه در صحنه وجود ندارد و آنان در فیلم نقشی پررنگ دارند؟**	۲۰			نه. فیلم زن‌محور است و محوریت زن در آن بیشتر است.
۱۸	**آیا در فیلم بازیگران مرد نگاه عادی و بدون خیره شدن به بازیگران زن دارند و زن و مرد نامحرم نگاه کج را جانشین نگاه مستقیم می‌کنند و در نگاه خود اصول اخلاقی را رعایت می‌کنند؟**		۱۰		بله، به‌جز در صحنهٔ رفتن یونس به جبهه و برخورد او با نامزدش.
۱۹	**آیا بازنمایی بازی‌ها، نقش‌ها و گریم‌های بازیگران زن به‌درستی و مطابق با احکام اسلامی به‌تصویر کشیده شده است؟**		۱۰		در بعضی از صحنه‌ها با احکام اسلامی مطابقت ندارد.
۲۰	**آیا سخنان و حرکات ناشایستی از بازیگران در فیلم مشاهده نمی‌شود؟**	۲۰			صحنه‌ای مشاهده نمی‌شود.

جدول۴ـ۱۰: جدول انطباق فیلم *شیار۱۴۳* با ارزش‌های گفتمان حاکم

دیدگاه	تعداد	نمره	نمرهٔ کل
منطبق	۱۴	۲۸۰	۳۰۰
متوسط	۲	۲۰	میانگین نمرهٔ کل
غیرمنطبق	۴	۰	$\frac{۳۰۰}{۲۰}=۱۵$

جداول ۴ـ۹ و ۴ـ۱۰ نشان می‌دهد که فیلم، به‌جز در ۴ مورد، ارزش‌های نظام حاکم را در ۱۴ مورد بالا درنظر گرفته است و دو مورد از سؤالات به‌صورت نسبی به هر دو ارزش نزدیک است. بنابراین می‌توان فیلم را مطابق با ارزش‌های نظام حاکم درنظر گرفت.

تحلیل جداول انطباق فیلم شیار۱۴۳ با معیارهای سوزان هیوارد

جدول ۴ـ۱۱. جدول معیارهای سوزان هیوارد برای فیلم *شیار۱۴۳*

ردیف	دیدگاه سوزان هیوارد در فیلم *شیار۱۴۳*	موافق ۲۰	متوسط ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱	آیا در فیلم بیننده از جایگاه مردینه به پرده نگاه می‌کند؟			۰	نه. در فیلم زن همانند مردان است.
۲	آیا در این فیلم قدرت نگاهِ مرد حاکم است؟			۰	نه. زن و مرد تفاوتی با هم ندارند.
۳	آیا از نماهای دوربین ذهنی برای برجسته کردن کاراکتر زن استفاده شده است؟			۰	نه. کاراکتر زن به‌گونهٔ دیگری قوی دیده می‌شود.

ردیف	دیدگاه سوزان هیوارد در فیلم *شیار۱۴۳*	موافق ۲۰	متوسط ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۴	**آیا نحوهٔ میزان‌سن (که به‌نوعی با قاب‌بندی در سینما، زاویهٔ دوربین و... در ارتباط است(زن را مرکز توجه قرار می‌دهد؟**	۲۰			بله. کارگردان در صحنه‌های ابتدایی زن را جوانی زیبا و در مرکز توجه قرار می‌دهد تا تضاد صحنه‌های پایانی که زن فرتوت و شکسته به‌نظر می‌آید، دیده شود.
۵	**آیا از صدا و صدای خارج از تصویر زن برای ایجاد احساس متفاوتی در کاراکتر مرد استفاده شده است؟**			۰	نه
۶	**آیا جنس بازی‌ها و حتی انتخاب بازیگران و چگونگی حرکات کاراکترهای زن نگاه خیره را جلب می‌کند؟**			۰	نه
۷	**آیا از مؤلفه‌های اجرایی (طراحی لباس، مدل و نحوهٔ پوشش، جنس و رنگ لباس) برای برجسته‌نمایی کاراکتر زن استفاده شده است؟**			۰	نه. از لباس کرمانی و روستایی استفاده شده است.
۸	**آیا از زنان و نورپردازی صحنه برای برجسته کردن کاراکتر زن استفاده شده است؟**		۱۰		بله، در بعضی از سکانس‌های ابتدایی.

ردیف	دیدگاه سوزان هیوارد در فیلم *شیار ۱۴۳*	موافق ۲۰	متوسط ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۹	آیا در فیلم، زنان نه در هیئت مادر یا همسر، بلکه در قالبِ افراد خلاف‌کار با شانه‌هایِ پهن و شیک‌پوش و ملبس به لباس‌های پولک‌دار هستند؟			۰	نه
۱۰	آیا نگاه کارگردان در مقام مؤلف به شخصیت‌ها زنانه است؟			۰	نه. کارگردان زن است و بیشتر صحنه‌ها نمایشی از سختی و مشقت زنان است.
۱۱	آیا نحوهٔ روایت فیلم‌نامه دنیایی زنانه (نوعی سوبژکتیویتهٔ زنانه) را انعکاس می‌دهد؟			۰	نه. دنیایی مادرانه و احساسی را نشان می‌دهد.
۱۲	آیا فلاش‌بک‌ها در خدمت قهرمان مرد است که داستان یک زن را تعریف می‌کند؟			۰	نه. در خدمت مادر است که داستان پسرش را روایت می‌کند.
۱۳	آیا فیلم دارای صحنه‌هایی است که در آن، زن و مرد به هم چشم دوخته باشند (بخیه) تا تماشاگران از این طریق به درون فیلم کشیده شوند؟			۱۰	در بعضی از صحنه‌ها
۱۴	آیا در این فیلم زن به‌عنوان ابژهٔ نگاه مرد تعریف می‌شود؟			۰	نه. مشاهده نمی‌شود.
۱۵	آیا تماشاگر معمولاً از جایگاه چشم‌چران می‌تواند به این فیلم نگاه کند؟			۰	نه

ردیف	دیدگاه سوزان هیوارد در فیلم *شیار۱۴۳*	موافق ۲۰	متوسط ۱۰	مخالف ۰	توضیحات
۱۶	**آیا به‌جای استفاده از کاراکترهای زن میان‌سال در فیلم، از کاراکتر زن جوان و زیبا استفاده می‌شود؟**		۱۰		بله. همه نوع کاراکتر در فیلم دیده می‌شود.
۱۷	**آیا فیلم بر انکار جنسیت مردانه و تأکیدگذاری بر جنسِ مخالف، یعنی زن، دلالت می‌کند؟**		۱۰		تاحدودی تأکید بر هر دو جنس است، اما غالب تأکید روی زنان است.
۱۸	**آیا لباس زنان حالت مردینه دارد؟**			۰	نه. زن لطافت زنی روستایی را دارد.
۱۹	**آیا نوع نگاهِ شخصیت‌های زن موجود در اثر به چگونگی تعریف و تفسیر وقایع جاری در بستر روایی، اثر را به‌عنوان سوبژکتیویته تحت‌الشعاع قرار می‌دهد؟**			۰	نه
۲۰	**آیا تماشاگر می‌تواند به‌واسطهٔ نگاه نافذ و عمیق مؤلف، درنهایت به تجربهٔ کاملی از ذهنیت (سوبژکتیویته) زنانه دست یابد؟**			۰	نه

جدول ۴ـ۱۲: جدول انطباق فیلم *شیار۱۴۳* با ارزش‌های سوزان هیوارد

دیدگاه	تعداد	نمره	نمرۀ کل
منطبق	۲	۴۰	۳۰
متوسط	۲	۲۰	میانگین نمرۀ کل
غیرمنطبق	۱۶	۰	$\frac{۶۰}{۲۰} = ۳$

از جداول ۴ـ۱۱ و ۴ـ۱۲ نیز می‌توان دریافت که فیلم، با توجه به ۱۶ رأی مخالف و دو رأی متوسط، انطباق کامل و یا نسبی با معیارهای سوزان هیوارد ندارد.

برایند کلی

در این فیلم، مریلا زارعی نقش مادر یک مفقودالاثر را بازی می‌کند. فیلم در آغاز داستان مادری را نشان می‌دهد که به‌تنهایی با تمام مشکلاتی که دارد کودکانش را بزرگ کرده است، اما در میانۀ داستان در اوج شکوفایی فرزندان و به‌ثمر نشستن زحماتش پسرش تصمیم به جدایی می‌گیرد، او می‌خواهد به جنگ برود و مادر در غم فراق پسر بی‌تاب می‌شود.

در صحنه‌ای پسر می‌خواهد از مادرش اجازه بگیرد تا به جبهه برود. مادر در بالای درخت و پسر در پایین و با نگاهش از او می‌خواهد که به او اجازۀ جدایی بدهد که این نگاه غم‌آلود که هزاران حرف در سینه دارد در بیشتر صحنه‌ها تکرار می‌شود. مادر بارها و بارها با ترفندهای مختلف می‌خواهد مانع از این جدایی شود. اما پسر دلاور دعوت حق را پذیرفته است، او دعوت به ماجرا شده و باید خودش را برای سفری پرهیاهو آماده کند. او به جنگ می‌رود و تمامی دلهرۀ داستان از بی‌طاقتی و فراغ مادر شکل می‌گیرد و تا انتهای فیلم نیز همین درون‌مایه ادامه دارد.

در میان تنهایی و جدایی، جنگ به پایان می‌رسد، اما هیچ خبری از سلامت پسر به مادر نمی‌رسد و در این مدت مادر رادیویی به کمر می‌بندد تا با گوش دادن به رادیوی بغداد از آخرین اخبار اسرای ایرانی باخبر شود. همۀ

روستاییان سعی دارند به‌نوعی خبری برای مادر منتظر بی‌طاقت بیاورند، اما زمان می‌گذرد و هیچ‌کس بهتر از مادر نمی‌داند که پسرش دیگر به خانه نمی‌آید. او نپذیرفته که زندگی یک سفر است نه یک مقصد. اگر آن را پذیرفته بود، شاید راحت‌تر می‌توانست این جدایی را بپذیرد. در صحنهٔ انتهایی بعد از ۱۵ سال مفقود شدن یونس، باقی‌مانده‌های جسد او در شیار ۱۴۳ پیدا می‌شود و مادر دوباره فرزندش را می‌بیند و جسد یونس را همانند کودکی در قنداق به آغوش می‌کشد. دوری مادر و فرزند پایان می‌یابد و فرزند دوباره به آغوش مادر باز می‌گردد. این نمادپردازی تماشاگر را در احساس یکی شدن با مادر فرو می‌برد. اما آنچه به این فیلم توان می‌بخشد، این است که فیلم بدون جذابیت‌های بصری است و مخاطب با حسی واقعی نسبت به بی‌تابی مادر روبه‌روست. اما درواقع مجموع این تصاویر ارتباط مادر و کودک پسر را تداعی می‌کند که طبق نظریهٔ فروید و نگاه آینه‌ای، شکافی بین مادر و کودک ایجاد می‌شود و کودک تمایز فقدان جدایی از مادر را احساس می‌کند و میل به وحدت دوباره با مادر در او بیدار می‌شود. اما این وحدت دوباره در زمان شهادتش ایجاد می‌شود و او به آغوش مادر باز می‌گردد.

همذات پنداری مخاطبان زن در این فیلم بسیار بیشتر از مخاطبان مرد است؛ چون فیلم ارتباط عاطفی مادر و کودکش را بازنمایی می‌کند. مؤلف توانسته به‌زیبایی در راستای روایت منش کاراکتر از نماهای مطابق با گفتمان حاکم استفاده کند و حق این قشر را ادا نماید.

فصل پنجم: نتیجه‌گیری و پیشنهادها

با توجه به تحلیل فیلم‌های سه دهۀ ۷۰، ۸۰، ۹۰ نتایج ذیل حاصل شده است:

در ۹ فیلم: *هیوا*، *روبان قرمز*، *کیمیا*، *شب بخیر فرمانده*، *روز سوم*، *زخم شانۀ حوّا*، *روزهای زندگی*، چ، *شیار۱۴۳* زنان در نقش‌های همسر (*هیوا*)، زن تنها (*روبان قرمز*)، دکتر (*کیمیا*)، خبرنگار (*شب بخیر فرمانده*)، خواهر (*روز سوم*)، مادر (*زخم شانۀ حوّا*)، دکتر (*روزهای زندگی*)، همسر (چ)، مادر (*شیار۱۴۳*) زنان به‌عنوان نقش برتر و قهرمان اصلی نقش‌آفرینی می‌کنند. در اغلب فیلم‌ها حضور زنان بسیار پررنگ نشان داده شده و نقش آنان در حد نقش چندم نیز نبوده است.

القای نقش زن در جهت برجسته‌سازی زن و وسیلۀ کسب لذت در روایت، کادربندی، فلاش‌بک‌ها، نورپردازی صحنه، نحوۀ پوشش، حرکات کاراکتر زن، صدای خارج از تصویر زن و دوربین ذهنی نوعی سوبژکتیویتۀ زنانه را در تعداد معدودی از فیلم‌ها (*هیوا* و *روبان قرمز*) انعکاس می‌دهد. در بسیاری

از فیلم‌ها نقش زنان به‌گونه‌ای بازنمایی شده که هیچ نگاه خیره‌ای را به خود جلب نمی‌کند و در اغلب فیلم‌ها قهرمانان زن در اندازهٔ نماهای بازتری به‌تصویر کشیده شده‌اند و در نقش قدرتمند رسالت دیگری را تجربه می‌کنند.

در فیلم‌های این دهه ــ به‌استثنای فیلم‌های *هیوا*، *روز سوم* و *چ*ــ کمتر زنان وابسته و منفعل دیده می‌شوند.

در اغلب فیلم‌ها انکار جنسیت مردانه دیده نمی‌شود؛ زیرا حضور مردان در فیلم‌ها حائز اهمیت است و درصورت حذف مردان، فیلم معنی اصلی خود را ازدست می‌دهد (البته در فیلم *کیمیا* تاحدودی نقش زن غالب است، ولی با حذف نقش خسرو شکیبایی در نقش پدر محتوای فیلم تغییر می‌کند. در فیلم *شب بخیر فرمانده*، نقش محوری زن لباس مردانه به تن کرده است، اما مردان نیز در جایگاه درستی قرار دارند).

در بقیهٔ فیلم‌ها نیز، تصویر درستی از نقش مردان در کنار زنان ارائه شده است.

پوشش زنان در هیچ‌یک از فیلم‌ها، به‌استثنای *شب بخیر فرمانده*، حالت مردانه ندارد.

حجاب بازیگران زن بر هنر بازی‌گری آن‌ها اثر منفی نگذاشته است و همگی دارای لباس‌های مناسب شخصیت زنان هستند.

به‌طور میانگین در فیلم‌های دفاع مقدس اغلب در شخصیت‌ها، رفتارها و بازی‌های موقرانه و بدون هیچ ارتباط نادرست بین قهرمانان دیده می‌شود.

زنان ازنظر اجتماعی، سیاسی و اقتصادی ــ به‌استثنای *روز سوم*ــ کاملاً مستقل دیده می‌شوند. مردان با زنان مثل برده رفتار نمی‌کنند و به‌صورت کارفرما در مقابل آن‌ها ظاهر نمی‌شوند (در فیلم *کیمیا*، بیتا فرهی، در نقش محوری پرستار، ازنظر شغلی، عاطفی و درآمد مستقل است و در مسائل سیاسی کشور نیز (جنگ) همدوش مردان مبارزه می‌کند).

زنان در اغلب فیلم‌ها تقابل با مرگ و زندگی را تجربه می‌کنند و به‌نوعی با آرمان‌های دفاع مقدس پیمان می‌بندند.

زنان حاضر در فیلم‌ها، جدی و کارامد و بردبار هستند و در برابر سختی‌ها و مشکلات ایستادگی می‌کنند و برای رسیدن به خواسته‌هایشان تلاش می‌کنند.

سخنان و حرکات ناشایستی از بازیگران زن در هیچ‌یک از فیلم‌های بررسی‌شده مشاهده نمی‌شود.

با توجه به بررسی‌های انجام‌شده دربارهٔ فیلم‌های دفاع مقدس با محوریت زن در سه دههٔ مختلف، برایند حاصل به ترتیب جدول ۵ـ۱ است.

جدول ۵ـ۱. جدول میانگین نمرات فیلم‌ها در دهه‌های مختلف

دههٔ ساخت	سال	نام فیلم	برایند انطباق با ارزش‌های نظام حاکم	برایند انطباق با دیدگاه سوزان هیوارد	میانگین دهه برای ارزش‌های نظام حاکم	میانگین دهه برای دیدگاه سوزان هیوارد	میانگین سه دهه برای ارزش‌های نظام حاکم	میانگین سه دهه برای دیدگاه سوزان هیوارد
۷۰	۱۳۷۳	*کیمیا*	۱۹	۲	۱۲	۱۰/۵	۱۳/۸	۷/۱
	۱۳۷۸	*روبان قرمز*	۷	۱۵				
	۱۳۷۹	*هیوا*	۱۰	۱۴/۵				
۸۰	۱۳۸۴	*شب بخیر فرمانده*	۱۷/۵	۴/۵	۱۴/۵	۶/۷		
	۱۳۸۵	*روز سوم*	۶/۵	۱۴				
	۱۳۸۸	*زخم شانهٔ حوّا*	۱۹/۵	۱/۵				
۹۰	۱۳۹۱	*روزهای زندگی*	۱۹/۵	۱/۵	۱۵	۴		
	۱۳۹۳	*چ*	۱۰/۵	۷/۵				
	۱۳۹۳	*شیار۱۴۳*	۱۵	۳				

همان‌طور که در جدول ۵ـ۱ مشاهده می‌شود، در دههٔ ۷۰، فیلم *کیمیا* با کسب نمرهٔ ۱۹ بیشترین انطباق را با ارزش‌های نظام حاکم دارد و فیلم *هیوا*

با کسب نمرهٔ ۱۰ انطباق نسبی با دیدگاه گفتمان حاکم دارد و این درحالی است که فیلم *روبان قرمز* با کسب ۷ نمره، کمترین انطباق را با ارزش‌های نظام حاکم دارد. البته از نظری دیگر، فیلم *روبان قرمز* با کسب نمرهٔ ۱۵ بیشترین انطباق را با دیدگاه سوزان هیوارد دارد و فیلم *هیوا* با کسب نمرهٔ ۱۴/۵ باز هم در رتبهٔ نزدیک با فیلم *روبان قرمز* قرار دارد. فیلم *کیمیا* با کسب ۲ نمره کمترین انطباق را با دیدگاه سوزان هیوارد دارد.

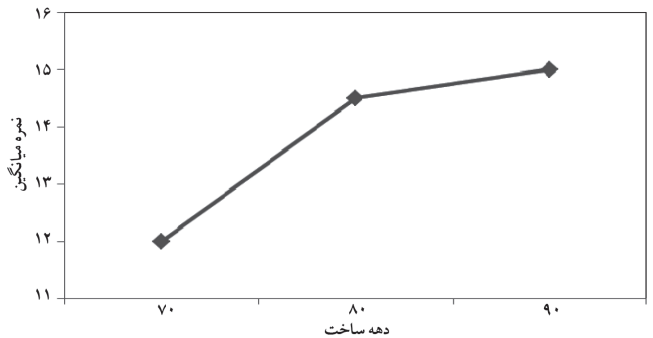
در دههٔ ۸۰، فیلم *زخم شانهٔ حوّا* با کسب ۱۹/۵ نمره بیشترین هماهنگی را با ارزش‌های نظام حاکم دارد و فیلم *شب بخیر فرمانده* با کسب ۱۷/۵ نمره، انطباق نسبتاً خوبی با گفتمان حاکم دارد و این درحالی است که فیلم *روز سوم* با کسب نمرهٔ ۶/۵ کمترین هماهنگی را با ارزش‌های نظام حاکم دارد. از دیگر سو، فیلم *روز سوم* با کسب نمرهٔ ۱۴ بیشترین نزدیکی را با دیدگاه سوزان هیوارد دارد و فیلم *زخم شانهٔ حوّا* با کسب ۱/۵ نمره کمترین انطباق را با دیدگاه سوزان هیوارد دارد. همچنین فیلم *شب بخیر فرمانده* با کسب نمرهٔ ۴/۵ در نمرهٔ نزدیکی با فیلم *زخم شانهٔ حوّاست*.

در دههٔ ۹۰، فیلم *روزهای زندگی* با کسب نمرهٔ ۱۹/۵ بیشترین انطباق را با ارزش‌های نظام حاکم دارد، فیلم شیار ۱۴۳ با کسب نمرهٔ ۱۵ انطباق نسبتاً نزدیکی با دیدگاه گفتمان حاکم دارد و فیلم چ با کسب نمرهٔ ۱۰/۵ کمترین هم‌پوشانی را با ارزش‌های نظام حاکم دارد. ازنظری دیگر، فیلم چ با کسب نمرهٔ ۷/۵ بیشترین انطباق را با دیدگاه سوزان هیوارد دارد، فیلم *شیار۱۴۳* با کسب ۳ نمره همسویی کمی با دیدگاه سوزان هیوارد دارد و فیلم *روزهای زندگی* با کسب ۱/۵ نمره کمترین هماهنگی را با دیدگاه سوزان هیوارد دارد.

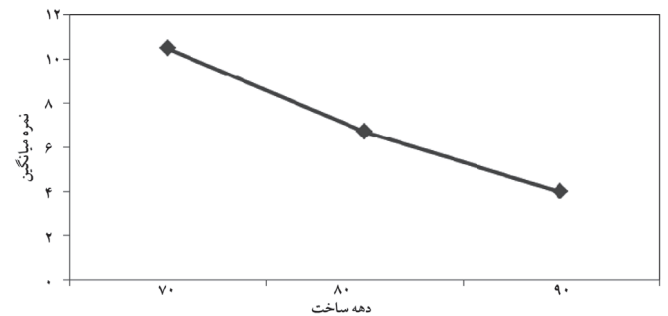
از نتایج به‌دست‌آمده در سه دهه می‌توان دریافت که فیلم *روزهای زندگی* و *زخم شانهٔ حوّا* با کسب نمرهٔ ۱۹/۵ بیشترین انطباق را با دیدگاه گفتمان حاکم دارند و فیلم *روز سوم* با کسب نمرهٔ ۶/۵ کمترین انطباق را با دیدگاه گفتمان حاکم دارد. از سوی دیگر، فیلم *روبان قرمز* با کسب نمرهٔ ۱۵ بیشترین همسویی را با دیدگاه سوزان هیوارد دارد، فیلم *زخم شانهٔ حوّا* و فیلم *روزهای زندگی* با

کسب نمرهٔ ۱/۵ کمترین هماهنگی را با دیدگاه سوزان هیوارد دارند. از داده‌های جدول ۵ـ۱ می‌توان دریافت که میانگین کلی از هر سه دهه، برای تمامی فیلم‌ها از دیدگاه گفتمان حاکم ۱۳/۸ درصد و از دیدگاه سوزان هیوارد ۷/۱ درصد است.

نمودارهای زیر میانگین انطباق با ارزش‌های نظام حاکم و دیدگاه سوزان هیوارد در سه دههٔ گذشته را نشان می‌دهند.



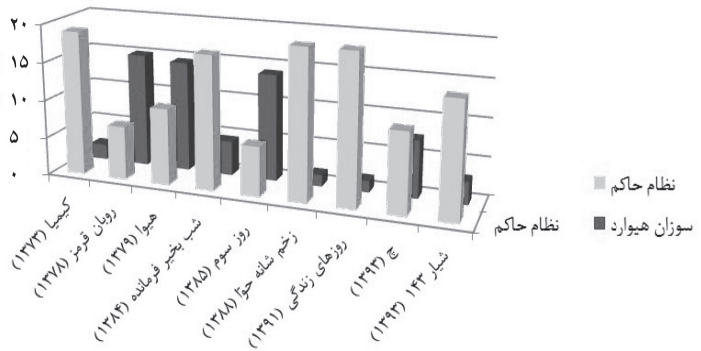
نمودار ۵ـ۱. معیار انطباق با ارزش‌های نظام حاکم در سه دههٔ اخیر



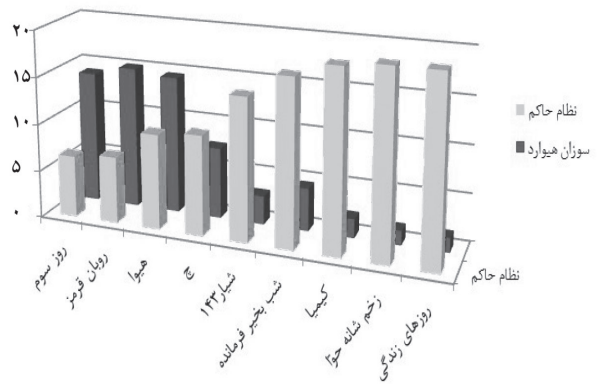
نمودار ۵ـ۲. معیار انطباق با دیدگاه سوزان هیوارد در سه دههٔ اخیر

همان‌طور که از نمودارهای ۵ـ۱ و ۵ـ۲ برمی‌آید، میانگین انطباق با ارزش‌های نظام حاکم از نمرهٔ ۱۲ در دههٔ هفتاد به ۱۴/۵ در دههٔ هشتاد و ۱۵ در دههٔ نود می‌رسد؛ بنابراین روند همسوسازی فیلم‌ها با ارزش‌های نظام

حاکم رشد خوبی در گذر از دهۀ ۷۰ به دهۀ ۸۰ داشته است. این درحالی است که شیب افزایش این روند از دهۀ ۸۰ به دهۀ ۹۰ کاهش یافته است. در نمودار زیر مشاهده می‌شود که میانگین انطباق با دیدگاه سوزان هیوارد در دهۀ ۷۰ از ۱۰/۵ نمره به ۷ نمره در دهۀ ۸۰ و در دهۀ ۹۰ به ۴ نمره رسیده است که شیب کاهشی آن به‌وضوح دیده می‌شود.



نمودار ۵ـ۳. میزان انطباق با ارزش‌های نظام حاکم و دیدگاه سوزان هیوارد در طول سال‌های متفاوت



شکل ۵ـ۴. میزان انطباق با ارزش‌های نظام حاکم و دیدگاه سوزان هیوارد به‌ترتیب نمره

همان‌طور که در نمودار ۵ـ۳ مشاهده می‌شود، بعد از سال ۸۵ میزان انطباق با معیارهای نظام حاکم افزایش یافته و در همان سال، میزان همسویی با معیارهای سوزان هیوارد کاهش داشته است. همچنین در نمودار ۵ـ۴ به‌وضوح مشاهده می‌شود که فیلم‌های *روزهای زندگی* و *زخم شانهٔ حوّا* بیشترین انطباق را با معیارهای نظام حاکم دارند و فیلم *روز سوم* کمترین هماهنگی را با معیارهای نظام حاکم دارد و این درحالی است که فیلم *روبان قرمز* بیشترین همسویی را با معیارهای سوزان هیوارد دارد و فیلم‌های *روزهای زندگی* و *زخم شانهٔ حوّا* کمترین انطباق را با دیدگاه سوزان هیوارد دارند.

بنابراین از نتایج حاصل می‌توان دریافت که به‌طور نسبی در فیلم‌های دفاع مقدس، زنان چه به‌صورت عینی و چه ذهنی و به‌طور مستقل با روایتی متفاوت توانسته‌اند تصاویر دیگری را از خود نمایش دهند و با یافتن هویت اصلی‌شان، نگاه خیرهٔ مردانه را کم‌رنگ نمایند (میزان انطباق با معیارهای سوزان هیوارد ۷/۱) و روایت‌هایی را در تصاویر بازنمایی کرده‌اند که لزوماً زن را به‌عنوان ابژهٔ نگاه خیره معرفی نمی‌کند و هم زنان و هم مردان می‌توانند نقش‌های مسلط به خود گیرند؛ در این نقش‌ها با توجه به تغییر دیدگاه‌ها و تحول رویکرد زنان در دههٔ اخیر، با استفادهٔ مناسب از فرم و محتوا در قالب (لباس، گریم، بازی، نور و متن) با میانگین نمرهٔ انطباق ۱۳/۸ با ارزش‌های نظام حاکم سعی شده است موقعیت زنان را به‌طرز صحیحی تصویر نمایند و به معیارهای نظام حاکم نزدیک شوند.

فهرست منابع

ابطحی، معین (۱۳۸۷). *زنان و جنگ به روایت سینما*. تهران: فیروزه.

اسماعیلی، مهدیان (۱۳۹۳). ویژگی‌ها و معیارهای عفاف و حیای شخصیت زن در جامعهٔ اسلامی. *معرفت*، شماره ۱۹۹.

ایستوان، مزاروش (۱۹۹۵). *همسانی یا اینهمانی سوژه و ابژه*؛ فراسوی سرمایه. (مترجم: مرتضی محیط). تهران: آمه.

بوتول، گاستون (۱۸۳۱). *جامعه‌شناسی جنگ*. (مترجم: هوشنگ فرخجسته). تهران: علمی و فرهنگی.

پارسایی، حسن (۱۳۹۳). سخنی دربارهٔ زیبایی‌شناسی در تئاتر. *انتشارات سورهٔ مهر. مجلهٔ صحنه*، شماره ۶۳.

ثمینی، نغمه (۱۳۷۸). *نقش زن در سینمای دفاع مقدس*. تهران: شورای عالی انقلاب فرهنگی.

جمعدار، الهام (۱۳۷۳). *تحلیل سیمای زن در سینمای پس از انقلاب*. پایان نامه، دانشگاه تهران.

جوادی آملی، عبدالله (۱۳۸۶). *زن در آیینهٔ جمال و جلال*. قم: اسراء.

حسینی، سید ابراهیم (۱۳۸۲). *اصل منع توسل به زور*. قم: معارف.

حسینی، عاطفه (۱۳۸۰). *بررسی شخصیت زن و انعکاس آن در نمایش‌نامه‌های دفاع مقدس*. پایان‌نامه، دانشگاه تربیت مدرس.

خمینی، روح‌الله (۱۳۶۸). *صحیفهٔ امام خمینی (ره)*. ج۱۶. تهران: مؤسسهٔ تنظیم و نشر آثار امام خمینی.

_____ (۱۳۶۸). *صحیفهٔ امام خمینی (ره)*. ج۱۳. تهران: مؤسسهٔ تنظیم و نشر آثار امام خمینی.

_____ (۱۳۶۸). *صحیفهٔ امام خمینی (ره)*. ج۲۱. تهران: مؤسسهٔ تنظیم و نشر آثار امام خمینی.

استفورد گی و روی، (۱۳۸۹). *بازنمایی رسانه‌ای*. مترجم: زهره رجبی. مرکز آموزش و پژوهش همشهری.

رازی، ابوالفتوح (۱۳۶۸). *روض‌الجنان*. ج۱۴. مشهد: بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی.

راودراد، اعظم (۱۳۸۵). تغییرات نقش زن در سینمای ایران. *فصل‌نامهٔ پژوهش زنان*، نشر مرکز مطالعات و تحقیقات زنان، شمارهٔ اول.

سجودی، فرزان؛ عظیمی، شاپور؛ بهرامی، عسکرحری، ابوالفضل (۱۳۷۸). *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*، / فارابی، شماره ۳۴.

سقایان، مهدی‌حامد؛ صدیف، منصوره (۱۳۹۲). بازتاب روح زنانه در ادبیات نمایشی دفاع مقدس (با مطالعهٔ پنج نمایش‌نامهٔ نمونه). *فصل‌نامه تئاتر*، ۵۴ـ۵۵ ص. ۴۸۶ـ۴۶۷.

سقایان، مهدی‌حامد؛ مطهری، میثم (۱۳۸۹). جایگاه زن در ادبیات نمایشی دفاع مقدس از دید نظریهٔ فمینیستی. نشریه زن در فرهنگ‌وهنر ۳(۲)، صص. ۹۶ـ۷۷.

سلیمانی، سید محمد (۱۳۷۸). بررسی سینمای ایران و نقش زنان در دفاع مقدس. *مطالعات راهبردی زنان*، شماره ۵.

سید آقایی، اشرف‌السادات، ۱۳۷۹، *زن ایرانی در سینمای قبل و بعد از انقلاب اسلامی*، مجموعه مقالات همایش زن و سینما. *شورای فرهنگی اجتماعی زنان*. تهران: نشر سفیر صبح، نمای آبگینه.

شاه حسینی، مجید، ۱۳۷۸، *ردپای زن اسطوره ای در سینما*، مجموعه مقالات همایش زن و سینما. *شورای فرهنگی اجتماعی زنان*. تهران: نشر سفیر صبح، نمای آبگینه.

شپرد، آن (۱۳۷۵). *مبانی فلسفهٔ هنر* (مترجم: علی رامین). تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

شفا، پرویز (۱۳۵۲). *سینمای آزاد (دفتر سوم)*، *سینماگران زن و سینمای زنان*. تهران: درخشان.

طریحی، فخرالدین (۱۴۱۴). *ق. مجمع البحرین*. ج ۱۱. بی جا، بی نا.

فولادفر، مسعود (۱۳۸۹). «سوژه و ابژه در فلسفهٔ آدورنو». روزنامهٔ رسالت سال فعالیت۱۳۸۹ ش۷۰۸۲، ۲۴ شهریور.

کلینی، محمدیعقوب (۱۴۱۶). *ق. فروع کافی*. ج ۵. قم: دارالحدیث.

مالوِی، لورا (۱۳۸۲). *لذت بصری و سینمای روایی*. مترجم: فتاح محمدی. *فصل‌نامهٔ ارغنون*، شماره۲۳.

مددپور، محمد (۱۳۸۰). *حکمت معنوی و ساحت هنر، سیر تاریخ معنوی هنر*. تهران: وزارت آموزش و پرورش، مؤسسهٔ فرهنگی منادی تربیت.

مرندی، مهدی (۱۳۷۸). *جنگ و دفاع در اندیشهٔ امام خمینی*. دفتر بیست‌وچهارم. تهران: مؤسسهٔ تنظیم و نشر آثار امام خمینی.

مطهری، سید میثم (۱۳۹۲). بررسی تطبیقی جایگاه زن از دید امام خمینی (ره). نشریهٔ *زن در فرهنگ و هنر*، ۵(۲).

مطهری، مرتضی (۱۳۷۴). *قیام و انقلاب مهدی(عج)*. تهران: صدرا.

میرعزیزی، ابراهیم (۱۳۹۴). «بررسی چالش تقابل دیدگاه اسلامی رسانهٔ ملی با رسانه‌های جریان اصلی غرب در مسئله زن و جنسیت». پایگاه تحلیلی آذرنگاه.

ندایی، امیرحسن (۱۳۹۰). *۳۰ فریم در ثانیه احمدی بابک. از نشانه‌های تصویری تا متن*. تهران: مرکز.

_____ (۱۳۹۰). *۳۰ فریم در ثانیه، پژوهشی دربارهٔ موسیقی تصویر*. تهران: افراز.

نهج‌البلاغه (جلد ۱). ترجمه حسین انصاریان خطبه۱۰۸.

نوروزی، محمد تقی، (۱۳۳۴). *فرهنگ دفاعی امنیتی*. چاپ اول. تهران: سنا.

هال، استوارت (۱۳۸۷). گزیده‌هایی از عمل بازنمایی. برگرفته از شاقاسمی، احسان. *نظریه‌های ارتباطات: مفاهیم انتقادی در مطالعات فرهنگی و رسانه*. تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

هایدگر، مارتین (۱۳۷۷). *دانش نامهٔ فلسفه اخلاق ادوارد پل*. مترجم: سید عبدالعلی دستغیب. شمارهٔ۳.

همّتی، هلنی (۱۳۷۹). *بازنمایی مشاغل زنان در سینمای ایران*. پایان‌نامه، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی تهران.

هیوارد، سوزان (۱۳۸۸). *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*. (مترجم: فتاح محمدی). زنجان: هزارهٔ سوم.

واحد، سینا (۱۳۷۵). *شخصیت ملی و دفاع مقدس*. چاپ اول. تهران: مؤسسهٔ انتشارات سوره (حوزهٔ هنری).

واقدی، سید محمدبن عمر (۱۳۶۱). *المغازی*. (مترجم: مهدوی دامغانی). تهران: مرکز تولید و انتشارات دانشگاهی ادبیات و علوم انسانی.

یزدانجو، پیام (۱۳۹۰). *اکران اندیشه، فصل‌هایی در فلسفهٔ سینما*. تهران: مرکز.

یوزف ، کوکلمانس (۱۳۸۸). *هایدگر و هنر*. (مترجم: محمدجواد صافیان): نشر پرسش.

Gottlob, F. (1960). *sense and reference*. Oxford Blackwell.

Gottlob, F. (1959). *The Foundations of Arithmetic*. (trans. J. Austin). Oxford Blackwell.

Hogarth, w. (1953). *Analysis of Beauty*. Oxford Blackwell.

Kkristeva, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. (trans. Leon S. Roudiez). New York: Columbia university press. pp.1-31.

Raffoul, F. & Pettigrew, D. (2002). Heidegger and Practical Philosophy, *SUNY Press*, , p. 345.

Branston, G., & Stafford, R. (2003). *The media student's book*. Psychology Press.

Van Zoonen, L. (2002). *Feminist Media Studies*. New York: Sage Publications.

Wittgenstein, L., Anscombe, G. E. M., & Wright, G. H. (1961). *Notebooks, 1914-1916... Edited by GH von Wright and GEM Anscombe, with an English translation by GEM Anscombe*. Basil Blackwell.

Bufkin, J. (2003). The Representation of Ethno-racial Minorities and Women in Modern Movies. available in *www. ingenta.com*

http:// siasi.porsemani.ir/node/1708

http:// ahrargil.com /1980

http:// big-goal.blogfa.com/post/2/2000

http:// www.aviny.com/Article/SpecialArticles/1380s

http:// www.holydefence47.blogfa.com/1945/

https:// fa.wikipedia.org/wiki