بازنمایی نقش زن در سینمای دفاع مقدس؛ از واقعیت تا نمایش

مهدی داودآبادی / مربی، دانشجوی دکتری حکمت هنر دینی دانشگاه ادیان و مذاهب قم Film.nevis@gmail.com
✍ **فاطمه احمدی** / کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده صدا و سیما قم Fatemeh.ahmadi10@yahoo.com
دریافت: ۱۳۹۴/۱۰/۲۲ ـ **پذیرش:** ۱۳۹۵/۳/۳۱

چکیده

زنان حدود نیمی از جمعیت کشور را تشکیل می‌دهند و در همهٔ حوادث مهم کشور، بخصوص جنگ تحمیلی سهم بسزایی داشته‌اند. با توجه به همه‌گیر بودن رسانهٔ سینما و تأثیر آن بر مخاطبان، بازنمایی نقش زن در سینمای دفاع مقدس بر اساس واقعیت، اهمیت بسیاری در رفع خلاءهای موجود دارد. این مقاله ضمن بیان مبانی نظری بازنمایی، به بررسی حضور واقعی زن در جنگ پرداخته، با بهره‌گیری از روش تحلیل کیفی، چگونگی بازنمایی حضور زنان، در سینمایی دفاع مقدس را مورد کنکاش قرار داده است. سؤال اصلی پژوهش این است که بازنمایی نقش زن در سینمای دفاع مقدس تا چه میزان به واقعیت حضور زن در دفاع مقدس و نقش وی به عنوان کنش‌گر اصیل توجه داشته است؟ یافته‌ها حاکی از آن است که بازنمایی در سه عرصه: فعالیت زنان در پشت جبهه، حضور در میدان نبرد و نیز نقش زنان پس از جنگ به صورت کامل انجام نشده و در برخی عرصه‌ها، زن به عنوان کنش‌گر اصیل نه تنها بازنمایی نشده، بلکه بیشتر به سمت کلیشه‌سازی و طبیعی‌سازی سوق پیدا کرده است.

کلیدواژه‌ها: بازنمایی، زنان، سینما، دفاع مقدس، کلیشه‌سازی.

۱. مقدمه

در ایران اسلامی، دفاع مقدس، یکی از بزرگ‌ترین و پر افتخارترین رویدادهای معاصر کشور و مهم‌ترین آزمون فردی و اجتماعی مردم این سرزمین به‌شمار می‌آید. در این میان، ظهور چهره‌هایی از بانوان که به ایفای نقش تکاملی خود پرداخته و ذکر نامشان تا ابد با افتخار همراه است، ما را به سهم زنان در جنگ تحمیلی رهنمون می‌کند. در دهۀ شصت، سینماگران با تأثیرپذیری از دفاع مقدس، به ساخت فیلم‌های سینمایی با مضمون جنگ پرداختند. در این آثار، با توجه به ماهیت جنگ، مردان حضور پررنگ‌تری داشتند. این امر موجب شده تا نقش بانوان، به نقش‌های حاشیه‌ای خلاصه شود.

با فراهم آمدن فرصت نگاه واقع‌بینانه به ابعاد مختلف جنگ، افرادی چون *ملاقلی‌پور* با فیلم «هیوا»، *حاتمی‌کیا* با فیلم «برج مینو» و «بوی پیراهن یوسف»، *شورجه* با فیلم «وعده دیدار» و *درویش* با فیلم «کیمیا» و «سرزمین خورشید» با بازنمایی نقش زنان در دفاع مقدس، در پررنگ جلوه دادن حضور زن در عرصه جنگ، تلاش‌هایی نموده‌اند. با این حال، تاکنون نه تنها زن جایگاه واقعی خود را در سینمای دفاع مقدس نیافته، بلکه نقش وی به صورت کلیشه در آمده است. درحالی‌که بانوان ایرانی، علاوه بر نقش‌هایی چون مادری، همسری، خواهری و...، در شرایط بحرانی و طاقت‌فرسا به دفاع از دین ومیهن پرداخته‌اند.

ارتباط بازنمایی با زندگی و تجربه مردم در جهان اجتماعی پیچیده است، اما بازنمایی‌ها برای مردم واقعی، دارای پیامدهای واقعی است و ممکن است ناشی از نوع نگاه سینماگران به جنس زن و نقش او در اجتماع باشد. *ریچارد دایر* تأکید می‌کند که «نحوۀ برخورد با گروه‌های اجتماعی در بازنمایی فرهنگی، بخشی از این نکته است که با آنها در زندگی واقعی به چه نحو برخورد شود؛ چرا که تبعیض و... توسط بازنمایی استحکام می‌یابد و نهادینه می‌شود» (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷، ص ۱۷).

سینما به عنوان رسانه‌ای قدرتمند با مخاطبان پرشمار، یکی از مؤثرترین راه‌های ثبت وقایع و انتقال آن به جوامع می‌باشد. عدم تناسب میان حضور واقعی بانوان ایرانی در دوران جنگ تحمیلی و بازنمایی حضور همه جانبه آنان در طول جنگ، بررسی فیلم‌های سینمایی دفاع مقدس، با هدف کشف خلاءهای موجود در این عرصه را ضروری می‌نماید. شایسته است بار دیگر، عرصه‌های حضور زن در دفاع مقدس و فیلم‌هایی که به بازنمایی زن پرداخته‌اند، مورد بررسی قرار گیرند. اینکه به راستی زنان در زمان جنگ تحمیلی، در چه عرصه‌هایی به فعالیت می‌پرداختند؟ بازنمایی

کیفی زنان در سینمای دفاع مقدس در چه نقش‌هایی صورت گرفته است؟ در سینمای دفاع مقدس، از لحاظ کمی و کیفی بیشتر به بازنمایی کدام عرصه‌های حضور زن پرداخته شده است؟ بازنمایی نقش زن در سینمای دفاع مقدس از واقعیت تا نمایش چگونه بوده است؟

با بررسی پیشینه این بحث مشخص شد، پژوهشی با این عنوان صورت نگرفته، بلکه پژوهش‌های انجام شده مرتبط با این موضوع، به بازنمایی جنسیت در رسانه پرداخته‌اند. کتابی با عنوان ***رسانه‌ها و بازنمایی*** با هدف اینکه بازنمایی نه انعکاس و بازتاب معنای پدیده‌ها در جهان خارج، که تولید و ساخت معنا بر اساس چارچوب‌های مفهومی و گفتمانی است، نوشته شده است. نوسینده کتاب بر این عقیده است که هرگونه بازنمایی ریشه در گفتمان و ایدئولوژی‌ای دارد که از آن منظر بازنمایی صورت می‌گیرد. در این کتاب بازنمایی سه حیطه «مذهب»، «جنسیت» و «نژاد» در رسانه، بررسی شده است. نویسنده در بحث بازنمایی جنسیت، نتیجه گرفته زندگی زنان به نحو شایسته‌ای در رسانه‌های جمعی منعکس نمی‌شود. نتیجه این پژوهش، عدم حضور، محکومیت، ناچیز به حساب آمدن، حذف و مخدوش شدن زنان در رسانه‌های جمعی است.

پژوهش «سیاست جنسیت در تلویزیون ایران» نیز به چگونگی نمایش زنان در سه مجموعهٔ تلویزیونی توجه کرده است. محور تحلیل نمونه‌ها، مفهوم حضور شایسته زنان در خطوط داستانی مجموعه‌ها می‌باشد. بر اساس بررسی‌های این پژوهش، هر چند کمیت حضور زنان در این مجموعه‌ها حاکی از حضور پررنگ آنهاست، اما حضور کیفی و شایسته آنها، با الگوها و اهداف سیمای جمهوری اسلامی ایران انطباق ندارد.

بنابراین، این پژوهش با بررسی «بازنمایی نقش زن در سینمای دفاع مقدس؛ از واقعیت تا نمایش»، از لحاظ موضوعی و مکان مطالعه جدید به شمار می‌آید. سینمای دفاع مقدس ژانر ملی و مخصوص ایران است. بررسی مقایسه‌ای واقعیت و نمایش زن در این ژانر تاکنون مورد توجه قرار نگرفته است. این پژوهش به تبیین بازنمایی، عرصه‌های حضور و نقش زنان در دفاع مقدس و بازنمایی زن در سینمای دفاع مقدس با روش تحلیل کیفی می‌پردازد.

۲. مبانی نظری پژوهش

نظریه بازنمایی و بازنمایی جنسیت از مباحث ضروری در این پژوهش می‌باشند:

۱-۲. بازنمایی

در ماهیت هنر نسخه‌برداری یا بازنمایی نهفته است. این نسخه‌برداری [یا سرمشق‌گیری از جهان واقع] است که وجه مشترک همهٔ آثار هنری است و موجب تشخص و ارزشمندی آنها می‌شود. این نگرش، که هنر نسخه‌برداری است، یکی از کهن‌ترین نگرش‌های نظری دربارهٔ هنر است (شپرد، ۱۳۸۸، ص ۹). *افلاطون*، عالم ماده را بازنُمایی مُثُل می‌دانست و هنر را بازنُمایی عالَم ماده معرفی می‌کرد. ازاین‌رو، آن را کاری سخیف می‌دانست. اما *ارسطو*، هنر را تقلیدِ صرف از اشیا ندانسته و بر این باور بود که هنر این توانایی را دارد که جهانی تازه بیافریند. از دیدگاه افلاطونی به «بازنُمایی» و از دیدگاه ارسطویی به «بازنُمایی ابداعی» تعبیر نموده‌اند؛ چراکه عنصر ابداع و خلاقیت از نظر *ارسطو*، نقش ویژه‌ای در هنر دارد. مسئله بازنمایی، که در زبان یونانی از آن با واژه Mimesis تعبیر شده است، با ترجمه (محاکات) وارد اندیشه فلسفه اسلامی شد (انصاریان، ۱۳۸۵). «محاکات»، در لغت به معنای با هم حکایت کردن، حکایت کردن قول یا فعل کسی بی‌زیادت و نقصان، بازگو کردن، عین گفته کسی را نقل کردن و مشابه کسی یا چیزی شدن می‌باشد (دهخدا، ۱۳۷۳، ج ۱۲، ذیل واژه محاکات).

نظریه مُثُل *افلاطون* به خوبی این مدعا آشکار را بیان می‌کند که هدف نقاش نباید بازنمایی اشیا این عالم باشد، بلکه باید بازنمایی «زیبایی واقعی» باشد؛ یعنی بازنمایی مثال زیبایی باشد که از رونوشت‌های ناقص خود در این جهان منتزع است (هرست‌هاوس، ۱۳۸٤، ص ٥٤). زیبایی‌شناسی کلاسیک، به همین ایده‌آل «همسانی شیء و خرد» متکی بود و بر اثر همین اتکا، به آنجا رهنمون شد که بیشتر بر «طبیعی» و «حقیقی» بودن تأکید می‌کند. بنابراین ایده‌آل، توفیق یک اثر هنری برحسب موفقیت آن در ارائه مجدد شیء، به شکلی هر چه کامل‌تر است، به گونه‌ای که شیء در این بازنمایی مجدد، بر اثر طبیعتِ هنرمند دستخوش تحریف نشده باشد. اما اکنون این هنجار تغییر می‌کند؛ دیگر نه بر نزدیکی تصویرِ هنری به شیء، بلکه بر دوری آن از شیوهٔ خاص بیانِ مصالحِ عرضهٔ هنری تأکید می‌شود. تصویری که هنر می‌آفریند، هرگز مطابق با شیء یا شبیه آن نیست. ولی این تصویر به منزلهٔ تصویری غیرحقیقی محکوم نمی‌شود، بلکه این تصویر، صدقِ درون‌باش خود را دارد. «تصویر، کاذب نیست و استعاره (یا مجاز) نیز صدق خود را داراست؛ همان‌گونه که داستان، صدق خویش را دارد» (کاسیرر، ۱۳۸۹، ص ٤٥٤).

در حوزهٔ رسانه‌ها، از واژه «بازنمایی» (representation)، برای بیان ویژگی رسانه‌ای عرضهٔ تصویری از جهان استفاده می‌شود. کارکرد اساسی و بنیادین رسانه‌ها عبارت است از: بازنمایی

واقعیت‌های جهان خارج برای مخاطبان و اغلب دانش و شناخت ما از جهان، به وسیله رسانه‌ها ایجاد می‌شود. درک ما از واقعیت نیز به واسطه و به میانجی‌گری روزنامه‌ها، تلویزیون، تبلیغات و فیلم‌های سینمایی و... شکل می‌گیرد. رسانه‌ها جهان را برای ما به تصویر می‌کشند. رسانه‌ها این هدف را با انتخاب و تفسیر خود در کسوت دروازبانی و به وسیله عواملی انجام می‌دهند که از ایدئولوژی اشباع هستند (واتسون و هیل، ۲۰۰۶، ص ۲۴۸). در حوزه فرهنگ، رسانه‌های جمعی برای غالب مردم، کانال اصلی بازنمایی و بیان فرهنگی، منبع اصلی تصاویر واقعیت اجتماعی، و اصول شکل دادن و حفظ هویت اجتماعی هستند. زندگی اجتماعی با استفاده روزمره از رسانه الگو می‌گیرد و محتوای آن در اوقات فراغت مخاطب تزریق می‌شود (مک‌کوآیل، ۲۰۱۰، ص ۱۱).

در چگونگی تصویرپردازی رسانه‌های جمعی، رابطهٔ پویایی بین بازنمایی و تخیل و لذت وجود دارد. تصاویر، کلیشه‌های مربوط به هویت و دیگری را تولید می‌کند و تداوم می‌بخشد (میلنر و براویت، ۱۳۸۷، ص ۸۱). به اعتقاد *هال*، بازنمایی فقط توسط دوربین صورت نمی‌گیرد و تنها بحث اراده و واقعیت مطرح نیست، بلکه بازنمایی را باید درون یک ساختار فهم کرد. بخشی از آن مربوط به کارگردان، بخشی مربوط به برجسته‌سازی، برخی طبق شرایط اجتماعی و فرهنگی و... است (عاملی، ۱۳۸۵). در این نظریه، معنا کشف نمی‌شود، بلکه تولید و برساخته می‌شود. در واقع، معنا برساختهٔ نظام‌های بازنمایی است (هال، ۱۳۸۶، ص ۱۰). بازنمایی از طریق «کلیشه‌سازی» و «طبیعی‌سازی»، معنا را ایجاد و منتقل می‌کند و چگونگی برخورد با گروه‌های اجتماعی نظیر زنان، توسط بازنمایی استحکام می‌یابد و نهادینه می‌شود:

۱. کلیشه‌سازی: نوعی بازنمایی است که مردم را تا حد چند خصیصه یا ویژگی ساده تقلیل می‌دهد. کلیشه عبارت است از: تنزل انسان‌ها به مجموعه‌ای از ویژگی‌های شخصیتی مبالغه‌آمیز و معمولاً منفی. در نتیجه، کلیشه‌ای کردن شخصیت‌ها عبارت است از: تقلیل دادن، ذاتی کردن، آشنا کردن و تثبیت «تفاوت» و از طریق کارکرد قدرت، مرزهای میان «بهنجار» و «نکبت بار»، «ما» و «آنها» را مشخص کردن (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷، ص ۱۹). سینما هم به مثابه رسانه‌ای مهم در جهان معاصر، در امر کلیشه‌سازی نقش دارد. در دنیای سینما، ابتدا کلیشه‌ها برای کمک به ادراک روایت از سوی مخاطب شکل گرفتند. از سوی دیگر، کلیشه‌ها سبب ایجاز در روایت سینمایی می‌شوند. آنها تحت تأثیر عوامل زمینه‌ای نیز هستند. بنابراین، «کلیشه‌ها به تبعیت از تغییر بافت سیاسی- فرهنگی تغییر می‌کنند» (هیوارد، ۱۳۸۱، ص ۲۷۰).

۲. طبیعی‌سازی: به فرایندی اطلاق می‌شود که از طریق آن، ساخت‌های اجتماعی، فرهنگی و تاریخی به صورتی عرضه می‌شوند که گویی اموری آشکارا طبیعی هستند. طبیعی‌سازی، دارای کارکردی ایدئولوژیک است. در فیلم و تلویزیون، دنیا به صورت طبیعی به شکل دنیایی سفید، بورژوازی و پدرسالار نشان داده می‌شود. براین‌اساس، طبیعی‌سازی وظیفه تقویت ایدئولوژی حاکم را بر عهده می‌گیرد. گفتمان‌های طبیعی‌ساز چنان عمل می‌کنند که نابرابری‌های طبقاتی، نژادی و جنسیتی به صورت عادی بازنمایی می‌شوند. «تصویر زن به شکل موجود درجه دوم و ابژه نگاه خیره مرد نشان داده می‌شود» (همان، ص ۲۰٤و ۲۰۵).

این راهبرد بازنمایی، در ایدئولوژی و گفتمان به کار گرفته می‌شود تا در قالب عقل سلیم درآید. طبیعی‌سازی نه امری طبیعی، که در محصول و فرآورده‌ای اجتماعی و فرهنگی است. ویژگی‌هایی که به اقلیت‌ها در رسانه‌ها داده می‌شود، ویژگی‌هایی طبیعی نیستند، بلکه طبیعی‌سازی یعنی برساخته‌ای اجتماعی و فرهنگی هستند (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷، ص ۱۹). رسانه متکی به زبان و معناست، زبان و معنا نیز در چارچوب گفتمان همواره متکی بر قدرت است. لذا بازنمایی حوادث توسط رسانه‌ها، جدای از بحث اخلاقی و غیراخلاقی بودن آن، سوگیری ایدئولوژیک دارد و در تضعیف یا تثبیت قدرت و گفتمان ویژه‌ای گام برمی‌دارد (هال و جالی، ۲۰۰۷، ص ۳۲).

۲-۲. بازنمایی جنسیت

جوامع بشری برای مردان و «مردانگی» ارزش بسیار بیش از «زنان» و «زنانگی» قائل شده‌اند. نظام‌های گفتمانی و نمادین آنها، سوژگی و دیدگاه‌های مردانه را محوریت داده‌اند و زنان را به عنوان «دیگری» و اُبژه جنسی انگاشته‌اند (پین، ۱۳۸۲، ص ۱۷٦). در تحلیل‌های جامعه‌شناسی کلاسیک تا معاصر، مردان به عنوان کنشگران، محرکان و دگرگون‌کنندگان زندگی اجتماعی مطرح شده‌اند، درحالی‌که زنان از رویکردهای کلیدی این حوزه محروم بوده، سهم آنها در ساختن جامعه نادیده گرفته شده است (محمدپور، ۱۳۸۹ الف، ج ۱، ص ٤٦۹). جهان اجتماعی، جهانی «جنسیتی شده» است. احساس‌ها، نیازها، رفتارها، نقش‌های اجتماعی، حرفه‌ها و کل نهادهای اجتماعی به عنوان اموری مردانه، زنانه یا مناسب برای مردان و زنان تعریف و بازتعریف می‌شوند (محمدپور، ۱۳۸۹ ب، ص٤٦٦).

در رسانه‌های جمعی، معمولاً مردان به صورت انسان‌هایی مسلط، فعال، مهاجم و مقتدر به تصویر کشیده می‌شوند و نقش‌های متنوع و مهمی را که موفقیت در آنها، اغلب مستلزم مهارت حرفه‌ای،

کفایت، منطق و قدرت است، ایفا می‌کنند. در مقابل، زنان معمولاً تابع، منفعل، تسلیم و کم اهمیت هستند و در مشاغل فرعی و کسل‌کننده‌ای، که جنسیت‌شان، عواطفشان و عدم پیچیدگی‌شان به آنها تحمیل کرده است، ظاهر می‌شوند (استریناتی، ۱۳۸۰، ص ۲٤٦). بررسی *گالاهر* از زنان در رسانه‌ها، نشان می‌دهد که تصویری ثابت و کلیشه‌ای از آنان در غالب تصاویر دوگانه «خوب» و «بد» وجود دارد (بارکر، ۱۳۸۲، ص ۲۲۹). بسیاری از جنبه‌های زندگی و تجارب زنان، به خوبی در رسانه‌ها منعکس نمی‌شوند. زنان بیش از آنچه رسانه‌ها می‌گویند کار می‌کنند، زنان بسیار کمتر از آنچه اُپراهای صابونی و سریال‌ها نشان می‌دهند، فتنه‌گرند و تمایلات زنان بسیار بیشتر از خانه و خانواده‌ای است که نشریات سنتی زنان می‌گویند (ون زونن، ۱۳۸۳). نکته‌ای که در این خصوص مایه نگرانی است این است که «فناسازی نمادین»، به این معنی است که زنان، زندگی آنها به نحو شایسته‌ای در رسانه‌های جمعی منعکس نمی‌شود. فرهنگ رسانه‌ای عامه، زندگی واقعی زنان را به ما نشان نمی‌دهد. نتیجه این، عدم حضور، محکومیت، ناچیز به حساب آمدن، حذف و مخدوش شدن [چهره] زنان در رسانه‌های جمعی است (استریناتی، ۱۳۸۰، ص ۲٤٦).

۳. روش تحقیق و شیوه تجزیه و تحلیل اطلاعات

این پژوهش به شیوه‌ای کیفی انجام شده و از تکنیک تحلیل کیفی برای بررسی داده‌ها استفاده شده است. هر چند در این تحقیق، بر تحلیل کیفی تأکید شده، اما هرگاه شرایط ایجاب نموده، از داده‌های کمی نیز استفاده شده است. در روش‌های تحقیق کیفی، با نگاه از درون، بر فهم شیوه‌ای که انسان‌ها جهان اطرافشان را درک می‌کنند، متمرکز شده‌اند و به دنبال فهم واقعیت اجتماعی، احساسات، رفتارها و تجارب، از نگاه کنشگران، فرهنگ‌ها و گروه‌ها هستند. تحلیل محتوا، به عنوان تکنیکی تحلیلی، در اوایل قرن ۲۰ در حوزه ارتباطات، رواج چشمگیری یافت. امروزه تحلیل محتوا در حوزه‌های متفاوتی چون ارتباطات، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و... مورد استفاده قرار می‌گیرد. این روش، قادر است علاوه بر منابع نوشتاری، هر گونه متن به معنای عام آن (text)، نظیر داده‌های کلامی، تصویری، چاپی و الکترونیکی را که ممکن است از روایت‌ها، مصاحبه‌ها، پرسش‌های پیمایشی باز، مشاهده و استاد به دست آمده باشد، مورد تحلیل قرار دهد (تبریزی، ۱۳۹۳).

روش گردآوری اطلاعات در این نوشتار، به صورت ترکیبی شامل روش کتابخانه‌ای و میدانی می‌باشد. در بخش نظری، با روش اسنادی (شامل کتاب، مقاله، فیلم)، تحقیق از راه مطالعه منابع و مأخذ

معتبر و مختلف واکاوی شده است. همچنین در بخش نظری، از ابزار فیش‌برداری برای گردآوری اطلاعات مربوط به موضوع استفاده شد. در بخش تحلیل فیلم، با روش میدانی با ابزار مشاهده و همچنین روش اسنادی (کتاب و مقاله)، برای تحلیل فیلم‌ها بهره برده شده است. فیلم‌ها بر اساس حضور زن در آنها انتخاب شده‌اند. در هر بخش برای تحلیل، فیلم یا فیلم‌هایی که حضور زن در آنها مؤثر بوده است، انتخاب شده‌اند.

۴. حضور زن در جنگ

جنگ همیشه فعالیتی مردانه بوده است. مردان در همه‌جا نیروهای رزمندهٔ ارتش‌ها را تشکیل داده‌اند و فرمانده و ژنرال بوده‌اند. ارزش‌های جنگجویانه، که بر ماجراجویی، تهور و روح یگانگی جمعی (احساس یگانگی با افرادی غیر از خانواده در تعقیب هدف‌های مشترک) تأکید می‌ورزند، همواره بیشتر به مردان مربوط بوده است تا به زنان (گیدنز، ۱۳۷۷، ج ۱، ص ۳۸۰).

اگر چنین پیش‌فرضی را در مورد جنگ بپذیریم، نقش زنان را در پشت جبهه‌ها تعریف کرده‌ایم؛ در شکل اسطوره‌ای اینکه اصولاً جنگ‌ها با فتنه‌انگیزی زنان و یا به خاطر آنها به‌پا می‌شود و یا در شکل اخلاق نوین آن (در مقابل اخلاق ویکتوریایی حاکم بر جوامع غربی تا قبل از وقوع جنگ جهانی اول)، که به هر حال به عنوان یک انسان مستقل در جامعه شناخته شده است، ولی باز هم به خاطر مناسبات مردسالارانه اجتماع به نبردهای اصلی وارد نشد.

در مقابل این رویهٔ فکری، *آیت‌الله جوادی آملی* در کتاب ***زن در آینه جلال و جمال*** خود چنین می‌نویسد:

اگر کشوری در حال جنگ و دفاع است و از طرف بیگانه‌ها تهدید می‌شود، زن‌ها باید دفاع کنند و لازمهٔ دفاع، آموزش نظامی دیدن است. پس در هیچ یک از این مسائل، زن محروم نیست، بلکه در اکثر دشواری‌ها و باربرداری و امانت‌داری‌ها، در بسیاری از مصائب و مشکلات، زن همتای مرد است. اینکه گفته می‌شود جنگ و جهاد و مبارزه وظیفه زن نیست، مربوط به جهاد ابتدایی است که مربوط به امام معصوم﵇ است و تنها بعضی از فقهای ما فرموده‌اند، که اختصاصی به امام معصوم ندارد، اما در جنگ‌های دفاعی و رد کید اجانب، اگر زن فرمانده لشکر زنان بشود نه تنها جایزست بلکه گاهی واجب است، چون دفاع اختصاصی به زن و مرد ندارد. هرجا که دفاع باشد، زن همتای مرد و در همه مسائل جنگی و غیرجنگی حضور دارد (جوادی آملی، ۱۳۷۶، ص ٤١٢).

زنان در صدر اسلام برای دفاع از عقیده، ایمان، دین و کیان خود نقش بسزایی داشته‌اند. در بررسی پیشینهٔ نقش، چگونگی و حدود حضور زنان در جنگ‌های صدر اسلام و تشریح مصادیق، نمونه‌ها و

بیان شواهد تاریخی به این نتیجه روشن می‌رسیم که بزرگ‌ترین مدافع زن در صدر اسلام، فاطمه﵄ است. ایشان به همراه گروهی از زنان، در جنگ احد شرکت کردند. حضرت زهرا﵄ و چهارده زن دیگر، عهده‌دار حمل آذوقه و آشامیدنی، مراقبت از مجروحان و آب‌رسانی به تشنگان بودند. در همین جنگ، ایشان از رسول خداﷺ و حضرت علی﵇ پرستاری و مراقبت نمودند (ر.ک: منصوری لاریجانی، ۱۳۷٦، ص ۷۱-۸۰).

اولین شهید زن در اسلام، سمیه است؛ مادر عمار یاسر. *سوده همدانی*، با اشعار خود برادران مسلمان را تشویق به جهاد می‌نمود. *صفیه* دختر عبدالمطلب و عمّه بزرگوار پیامبر، در جنگ احد سر یک یهودی را با شمشیر از تن جدا کرد. آسیه در مداوای مجروحان و انتقال شهدا سهم بسزایی داشت و یک نیروی رزمی بود. *ام‌عمّاره*، در جنگ حنین یکی از دشمنان را با ضربات شمشیر از پای درآورد. پیامبر اکرمﷺ، همواره در جنگ‌ها تعدادی از زنان را به همراه داشت. وظیفه آب‌رسانی به بیماران و مداوای آنها را بر عهده داشتند. *نسیبه*، *امّ‌سنان اسلمی*، *سلمی* کنیز پیامبر نیز به عنوان پرستار به ایشان کمک می‌کردند (شریعتی، ۱۳۸۳ الف).

آیت‌الله جوادی آملی، در مورد لزوم بازنمایی و بیان حضور زنان در صحنه‌های دفاع می‌نویسند:

> **اگر کارهایی که زنان اباذرگونه، در جنگ‌ها و صحنه‌های سیاسی اسلام کردند، ده‌ها بار گفته می‌شد و به صورت فیلم تبلیغی در می‌آمد، و ده‌ها کتاب در آن زمینه نوشته می‌شد، آن‌گاه مشخص می‌شد که زن‌ها در پیشبرد مسائل نظامی در صدر اسلام همچون اباذر و مالک اشتر در صحنه بوده‌اند (جوادی آملی، ۱۳۷٦، ص ۲۹۸).**

۱-۴. واقعیت حضور زن در جنگ تحمیلی

زنان ایرانی در طول نهضت اسلامی و دفاع مقدس، مسئولیت‌های مهم و خطیری را عهده‌دار بوده‌اند. مقام معظم رهبری در مورد این مسئولیت می‌فرماید:

> **زنان کشور ما، در طول انقلاب پشتوانه حرکت مردها بودند، اگر احساسات و ایمان قوی زن‌ها نبود، شاید بسیاری از مردهای ما این قدرت را پیدا نمی‌کردند که در میدان‌های سخت مبارزات گوناگون حضور داشته باشند، امروز هم همان مسئولیت بر دوش خانم‌هاست (بیانات رهبر، ۱۳٦۸/٤/۱۵).**

آنچه بعد از حدود یک و نیم سال پس از پیروزی، زنان را به کمک و مساعدت بیشتر طلبید، دفاع مقدس است که هشت سال نظاره‌گر رشادت‌های زنان و مردان این مرز و بوم بود. بنابراین، و به علت گستردگی فداکاری زنان در عرصه دفاع مقدس، احصاء همه آن ایثارگری‌ها ممکن نیست، و در هر نوشته‌ای و در این نوشته، تنها می‌توان به بخش کوچکی از آن اشاره کرد (شریعتی، ۱۳۸۳).

اولین مسئولیتی که زنان در دفاع مقدس، به صورت خودجوش و هم‌پای مردان بر عهده گرفتند، جنگیدن با دشمن بعثی در جنوب و مزدوران داخلی در کردستان بود، حتی آنان، کوکتل مولوتف ساختند، تا به جنگ تانک‌های عراقی بروند که قصد داشتند از مرز شلمچه بگذرند. زنان رزمنده در خرمشهر، کارهای دیگری را نیز بر عهده داشتند که مراقبت از تسلیحات، تسلیح رزمندگان، نگهبانی از پیکر شهداء، توزیع سلاح بین رزمندگان از آن جمله بوده است... صحنه‌های رزم زنان، اگرچه اندک بود، ولی اولاً تا پایان دفاع مقدس کم و بیش ادامه یافت و ثانیاً، تأثیر عمیقی بر روحیه رزمندگان داشت. به علاوه، زنان نقش‌های اطلاعات رزمی فراوانی را انجام دادند (شیرودی، ۱۳۸۵). کم‌کم با خروج خانواده‌ها از شهر و لزوم شرکت گسترده‌تر در مقابله با دشمن، از تعداد امدادگران مرد کاسته شد و خواهران میدان‌دار اصلی این فعالیت‌ها شدند: انتقال مجروحان و شهدا، کمک‌های اولیه، پرستاری، نظافت و... در بیمارستان و پایگاه‌های امداد، شناسایی شهیدان و مجروحان، کندن قبر و دفن شهدا، نگهبانی در قبرستان، ساخت تابوت و... (انصاری و همکاران، ۱۳۸۷، ص ٤٨٤).

زنان در پشت جبهه نیز با کمک‌های مالی در دفاع مقدس حضور همدلانه داشتند. کمک‌های مالی و نقدی خواهران در دفاع مقدس، به ویژه اهدای اشیای قیمتی خود، بخشی از جلوه‌های حضور بانوان در دفاع مقدس می‌باشد. به‌طورکلی، حضور زنان در جنگ هشت ساله ایران و عراق به سه عرصه تقسیم می‌شود:

الف. فعالیت زنان در پشت جبهه: طیف گسترده‌ای از فعالیت‌ها را دربر می‌گیرد. از جمله:

۱. کمک‌های نقدی و غیرنقدی؛ جمع‌آوری کمک‌های نقدی و کمک مستقیم برای خرید تجهیزات نظامی مورد نیاز؛ ایجاد ستادهای جمع‌آوری کمک‌های مردمی در مساجد، مدارس و محلات، کارخانجات، ادارات، دانشگاه‌ها و بسته‌بندی و ارسال انواع نیازمندی‌های عمومی، فصلی و منطقه‌ای رزمندگان به جبهه‌ها (محبی، ۱۳۸۲، ص ٦٤). ۲. آشپزی و تهیه مواد غذایی؛ ۳. خیاطی و تهیه لباس گرم؛ ٤. اهدای خون؛ ۵. ازدواج با رزمندگان و جانبازان؛ ٦. سخنرانی و نامه‌های پرشور در تشجیع رزمندگان؛ ۷. تبلیغات برای ایجاد روحیه حماسی در رزمندگان. حضور در عرصه‌های فرهنگی، تبلیغ و تجلیل و تکریم مقام شهیدان و عیادت مجروحان و سرکشی به خانواده‌های شهدا، اسرا و رزمندگان و مقابله با شایعات و عوامل تخریب روحیه، مقابله با منافقان و ضد انقلابیون و شرکت یکپارچه در تشییع پیکر شهیدان، مجالس و محافل بزرگداشت یاد و خاطرهٔ آنان (همان).

ب. حضور زنان در میدان نبرد و خط مقدم: ۱. پرستاری و امدادرسانی به مجروحان: حضور مستقیم تعدادی از بانوان در خطوط مقدم جبهه‌ها و امداد مستقیم رزمندگان؛ حضور پرستاران و کادر پزشکی در شهرهای جنگی و خطوط مقدم و مداوا و درمان رزمندگان حتی اسرای جنگی (همان، ص ٦٣). ۲. شرکت مستقیم در عملیات‌ها: حضور فعال نظامی در بسیج و گذراندن آموزش‌های نظامی و انجام نگهبانی و مراقبت و گشت داخل و دستگیری عوامل منافق و ستون پنجم (همان، ص ٦٤). ۳.

فرماندهی: سرکار خانم *دباغ* از جمله زنانی است که مدتی فرماندهی سپاه پاسداران غرب کشور را به عهده داشت و در جریان درگیری نظامی جراحاتی را نیز متحمل شدند (فرج‌اللهی، ۱۳۸٦، ص ۱٦۸). ٤. عکاسی و خبرنگاری جنگ؛ ۵. اسارت در جنگ.

ج. نقش زنان در حفظ آثار و ارزش‌های دفاع مقدس پس از جنگ: زنان، بخصوص مادران، همسران، خواهران و دختران شهدا، جانبازان و اسرا، نقش بسزایی در ترویج ارزش‌ها و فرهنگ روزهای آتش و خون دارند. انتشار نامه‌های خانواده رزمندگان در آن روزها، سخنرانی‌ها، مراسم یادبود و... همگی در بزرگداشت یاد آن روزها مؤثر بودند. افزون بر این، زنان در عرصه هنر و ادبیات نیز نقش آفرین بوده‌اند. اشعار مرحومه *سپیده کاشانی*، در سرودن حماسه رزم‌آوران و زنان دیگری همچون *طاهره صفارزاده*، *سیمین‌دخت وحیدی*، *مهری حسینی* و... در سرودن حماسه‌ها نقش بسزا داشته‌اند (شریعتی، ۱۳۸۳ ب).

۲-۴. بازنمایی زن در آثار سینمایی دفاع مقدس

سینمای جنگ ارزش‌های خاص خود را دارد. تنها ژانر سینمایی است که نسل انقلاب و جوانان مذهبی را وارد پیکر سینما کرد و موجب پدید آمدن جریانات فکری متفاوتی، که تا آن زمان حضور کمرنگی داشت، در سینمای ایران شد. از سوی دیگر موجب شد که اقشاری از جامعه که همیشه با دیده سوءظن به سینمای ایران می‌نگریستند، داخل سالن‌های تاریک سینما شوند (خوشخو، ۱۳۷۹، ج ۲، ص ۵۳). زن، در این ژانر، دارای منفعلانه‌ترین شکل خود است. این کم‌لطفی نسبت به زنان، ناشی از این تصویر است که فیلم‌سازان، جنگ را مقوله‌ای کاملاً مردانه تصور می‌کنند. زنان در این قبیل فیلم‌ها، اغلب در نقش مادر و یا همسر جوان ظاهر می‌شوند که حکم ماشین گریه را دارند و به عنوان مانعی سر راه رشد معنوی مردان مورد استفاده قرار می‌گیرند. به عبارت دیگر، زن نشانه و نماد تعلقات مادی و زمینی مردان است (عروجی، ۱۳۷۹، ج ۲، ص ۱٤۹).

موج فراگیر فیلم‌های جنگ ایران در طول سال‌های جنگ، قهرمانی سربازان و داوطلبانی را نشان می‌داد که به جنگ می‌رفتند، اما فیلم‌هایی که از زنان قدرتمند در نقش‌های اصلی بهره می‌گیرند، اغلب بر آثار و پیامدهای منفی تأکید داشتند. زنان بودند که باید از پسران، همسران و برادران مجروح و موجی خود مراقبت می‌کردند. اولین فیلم از این قبیل، باشو بود که به گونه‌ای درخشان، اما بدون توسل به ابزار ترحم، تصویری از یک مادر جوان و قدرتمند عرضه می‌کرد که می‌خواست مراقب پسرک

یتیمی از مناطق جنگ زده باشد، هر چند پسرک ظاهری متفاوت داشت و به زبان آنها حرف نمی‌زد (صادق‌وزیری، ۱۳۹۳، ص ۱۹۸).

در تمام سال‌های جنگ، فیلم‌هایی ساخته شد که زنان در آنها نقش کم‌رنگ داشتند و چون بزرگ‌ترین ماجرای زمان، جنگ بود، دوربین‌ها به آن سو بود و آنچه زنان به آن مشغول بودند، یعنی مقاومت در برابر شرایط تحمیلی و ناگوار، تنهایی و ادارهٔ خانواده و کودکان و... توسط زنان بود. زنان تنها در نقش خانوادهٔ مردان، مهرهٔ اغواگر یک گروه مافیایی، یا مادری ملتمس و نگران... . حتی می‌توان گفت: در این‌گونه فیلم‌ها زن‌ها به شخصیت هم نمی‌رسیدند و در حد تیپ زن خانه‌دار یا مادر و... باقی ماندند (نجفی، ۱۳۸۷، ص ۲۳۸). نقش زنان با نقشی که سال‌های بعد، در فیلم‌هایی با موضوعات دیگر داشته‌اند، فرقی نمی‌کرد: زنی منتظر است شوهرش از مأموریت برگردد، زنی کارهای خانه را انجام می‌دهد، و حداکثر اینکه زنی برای شوهر به جنگ رفته‌اش نگران است. این زن، چه مادر چه همسر، در سال‌های دفاع مقدس، چون اسلحه به دست ندارد و جبهه نرفته است و ازآنجاکه فیلم‌های آن دوران اغلب به این بخش از جنگ پرداخته‌اند، تا حدود سال ۷۰ فراموش شده و در حاشیه بود. درحالی‌که سلاح زنان در این دوران، روحیهٔ مقاومت بود و زنانی که به جبهه می‌رفتند نیز روحیهٔ زندگی را با خود می‌بردند؛ پرستاری از مجروحین و رزمندگان. از سال‌های ۷۰ به بعد، موضوعات تازهٔ مقاومت آرام از لابه‌لای شلوغی جامعه تازه نفس رخ می‌نمود؛ موضوعاتی که موجب شد زنان، قهرمان فیلم‌های زیادی شوند (همان، ص ۲۳۹-۲۴۱).

آنجا که پای زن و خانواده به میان می‌آید، می‌توان تقسیم‌بندی ویژه و مشخصی را بر پیکره سینمای جنگ در ایران، ارائه کرد: الف. فیلم‌هایی که نگاهشان را صرفاً بر میدان جنگ متمرکز می‌کنند و زنان را به‌طورکلی کنار می‌گذارند، یا از آنها تنها در حد وصله‌هایی رمانتیک استفاده می‌کنند؛ مانند فیلم *دیده‌بان* *حاتمی‌کیا*؛ ب. فیلم‌هایی که به پشت جبهه یا دستاوردهای فیزیکی و روانی جنگ می‌پردازند و شخصیت‌های مرد اصلی‌شان را به سبب حضور در فضای شهری با مسئلهٔ زن و خانواده درگیر می‌کنند. این درگیری می‌تواند در تار و پود اثر تنیده شود، یا تنها در حد گذری کم عمق باقی بماند. از جمله این فیلم‌ها می‌توان به فیلم عروسی خوبان و اخراجی‌ها اشاره کرد؛ ج. فیلم‌هایی که سنت‌شکنی می‌کنند، الگوهای آشنا را می‌زدایند و بی‌اعتنا به پیش‌فرض‌های خشونت‌بار سینمای جنگ، زنان را محور اصلی قرار می‌دهند و شخصیت‌های درجه یکشان را از میان زنان بر می‌گزینند. از جمله فیلم بوسیدن روی ماه و شیار۱۴۳ (سلیمانی، ۱۳۸۱، ج ۱، ص ۷۸).

با نگاهی کلی به سینمای دفاع مقدس، روشن می‌شود که از مجموعه هفتاد فیلم ساخته شده در بین سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۷۰، که به نوعی با جنگ و دفاع مقدس ارتباط دارند، تنها هفت فیلم را می‌توان یافت که زنان در آن نقش اصلی و درجه یک دارند؛ یعنی چیزی حدود ده درصد از کل آثار. در ۴۲ فیلم از مجموعهٔ فیلم‌ها، اصلاً زنی وجود ندارد و در ۱۸ فیلم، زنان در نقش‌های درجه دو و سه ظاهر شده‌اند و تأثیر چندانی بر روند داستان یا گره اصلی ماجرا ندارند. به عبارت دیگر، حدود ۶۰ درصد از فیلم‌های دفاع مقدس در دهه شصت، فاقد حضور زنان و حدود ۲۶ درصد نمایشگر زنان منفعل و بی‌اثر در سیر دراماتیک فیلم هستند. این نوع حضور یا عدم حضور زن در سینمای دفاع مقدس، تنها به دهه شصت محدود نمی‌شود، می‌توان ردپای آن را در فیلم‌های جنگی دهه‌های بعد نیز جست‌وجو کرد (ثمینی، ۱۳۷۹، ص ۳۸۳). طبق این آمار در سینمای دفاع مقدس، حضور واقعی زنان به نحو شایسته منعکس نشده، بازنمایی زنان دچار «فناسازی نمادین» شده است و زندگی واقعی زنان را در دوران جنگ تحمیلی و پس از آن، به ما نشان نمی‌دهد. نتیجهٔ این‌گونه نمایش‌ها و عدم حضور، محکومیت، ناچیز به حساب آمدن و مخدوش شدن چهره زنان در سینمای دفاع مقدس می‌باشد.

از سال ۵۹، که اولین فیلم‌های مرتبط با جنگ در سینمای ایران تولید شد، تا سال ۶۷ که *ابراهیم حاتمی‌کیا*، با «دیده‌بان» در سینمای دفاع مقدس درخشید، زن در سینمای جنگ، تنها در حد عاملی برای پرداختن به زندگی خانوادگی رزمنده، البته در سطحی‌ترین شکل آن که شامل حضور زن در خانه، نگهداری از بچه‌ها و بدرقه رزمنده تا محل اعزام به جبهه و... بوده، مورد توجه قرار می‌گرفت (سلیمانی، ۱۳۷۸). پس از این، زنان در نقش معشوق، همسر، مادر، پرستار یا کادر پزشکی و رزمنده در جنگ به تصویر کشیده می‌شوند.

بازنمایی زن به مثابه پرستار:

فیلم «نجات‌یافتگان» اثر *رسول ملاقلی‌پور*، «شیدا» اثر *کمال تبریزی*، «کیمیا» اثر *احمدرضا درویش* و «روزهای زندگی» اثر *پرویز شیخ‌طادی*، از جمله فیلم‌هایی است که نقش زنان در آن، نقش پرستار و کادر پزشکی بوده و هر یک در دوره خود، مورد مقبولیت قرار گرفته است. با این حال، در دو فیلم از این چهار فیلم یعنی «شیدا» و «نجات‌یافتگان»، آنچه به فیلم بار درام می‌بخشد، رابطه عاطفی بین پرستار و مجروح جنگی است و نه کار درمانی که او صورت می‌دهد. در «کیمیا» هم، که یکی از موفق‌ترین فیلم‌ها در این ژانر است، پزشک، نوزادی را از بحبوحه روزهای سقوط خرمشهر نجات می‌دهد و بار اصلی فیلم بر دوش نقش مادری است. با این حال، در «روزهای زندگی» نقش پزشکی پررنگ‌تر شده

است. فیلم روزهای زندگی داستان زندگی، زوجی به نام‌های امیرعلی و لیلاست که در یک بیمارستان صحرایی به مداوای مجروحان جنگ می‌پردازند. در این فیلم، وقتی از ظاهر مردانه جنگ می‌گذریم، زنان و فضیلت‌هایشان ما را به خود می‌خوانند؛ لیلا در عمل همه‌کاره بیمارستان شده است و این تنها به کارهای پزشکی منحصر نمی‌شود. او باید امیرعلی را سرپا نگه دارد و بتواند وی را وادار کند که همچنان مفید و نجات‌بخش ظاهر شود. ناچار است علی‌رغم خطرهای مختلف، به صحنه جنگ بازگردد و امکاناتی را برای پناهگاه به دست آورد. او چشم و روح بیمارستان است و البته همواره «زن» می‌ماند. این امر، هنگام رودررویی با عراقی‌ها بیشتر خود را نشان می‌دهد. لیلا نمی‌خواهد آدم‌ها کشته شوند. او دلسوز است و نه تنها به این امر افتخار می‌کند، بلکه می‌کوشد امیرعلی را نیز با خود همراه سازد و صد البته، علی‌رغم این لطافت روح، او شجاع و ازخودگذشته است.

بازنمایی زن به مثابه همسر:

زنان در نقش معشوق یا همسر را می‌توان در فیلم‌هایی چون «عروسی خوبان» اثر *محسن مخملباف*، «اخراجی‌ها» اثر *مسعود ده‌نمکی*، «لیلی با من است» اثر *کمال تبریزی*، «آژانس شیشه‌ای» اثر *ابراهیم حاتمی‌کیا*، «فرزند خاک» اثر *محمدعلی باشه آهنگر* و «شب بخیر فرمانده» اثر *انسیه شاه‌حسینی* مشاهده کرد. رویکرد کلی به زنان در این نقش، چهار نوع است: یا زن در قطب مخالف مرد قرار گرفته و مخالف اقدامات جهادی و انقلابی اوست. مثل «لیلی با من است» یا حامی مرد چون «آژانس شیشه‌ای» یا مشوق فرد یا انگیزه اصلی او برای حضور در جبهه مثل «اخراجی‌ها ۱» یا اینکه داستان، روایت صرف عشق است؛ چون «شب‌بخیر فرمانده» و «فرزند خاک». نگاه به همسران شهدا در فیلم‌های دفاع مقدس، گاهی نیز غیرمعمول و جنجالی شده است. *علی شاه‌حاتمی* در «پرنده آهنین» و *رسول ملاقلی‌پور* در «هیوا»، به داستان‌هایی پرداخته‌اند که در آن همسر شهید یا مفقودالاثر، پس از مدتی قصد ازدواج می‌کند. اینجاست که کنش و واکنش‌های عاطفی رخ می‌دهد و فیلم بار دراماتیک خود را می‌یابد.

البته در فیلم «عروسی خوبان»، به ایثار همسران بخصوص همسران جانباز پرداخته می‌شود که در نوع خود جالب است. این فیلم، به خاطره استفاده *مخملباف* از تجربه‌های سینمایی جسورانه‌ای که از آیزناشتاین و هیچکاک الهام گرفته‌اند، پیشرو محسوب می‌شود، اما نمایش آن از تصویر زن، همچنان مسئله‌ساز است. شخصیت اصلی این فیلم، حاجی است؛ رزمندهٔ موجی که با ترومای تجربه‌هایش از جنگ ایران و عراق، دست به گریبان است. حاجی و مهری هر دو عکاس هستند. مهری دختری جوان

و معصوم است که خود را کاملاً وقف نامزدش کرده است. مهری، نقش زنانهٔ سنتی تسلی‌بخشی و پرستاری بازی می‌کند و به حاجی کمک می‌کند تا با زندگی پس از جنگ همساز شود. آنچه مهری را از شخصیتی منفعل و معمولی متمایز می‌کند، سرپیچی او از خانوادهٔ طبقه متوسط خود است که اصرار دارند با یک مرد ثروتمند ازدواج کند. او در عوض، به حاجی علاقه دارد و با او می‌ماند؛ تعهد او به حاجی موجب [دوری و] بیگانگی‌اش از خانواده می‌شود. اما مهری یک شخصیت صریح و قوی نیست. در نمایشگاهی از آثارش، گزارش‌گر پرسش‌هایی دربارهٔ کارش می‌پرسد. پاسخ‌های او محتاطانه و مبهم هستند. او بین دو نقشش، یعنی نامزد حمایت‌گر و هنرمند بی‌میل مردد است؛ انگار همواره در سایه حاجی است. *مخملباف* در این دوران، به موازات عبور تدریجی از چارچوب ایدئولوژیک سابقش، با شخصیت زن در کشمکش است (صادق‌وزیری، ۱۳۹۳، ص ۱۸۸–۱۸۹).

بازنمایی زن به مثابه مادر و خواهر:

همایون اسعدیان در فیلم «بوسیدن روی ماه»، *رسول ملاقلی‌پور* در فیلم «میم مثل مادر» و *نرگس آبیار* در فیلم «شیار ۱۴۳» در معدود کارهای سینمای ایران در مورد مادران، توانستند حق این قشر را به خوبی ایفا کنند. در «بوسیدن روی ماه» و «شیار ۱۴۳»، با مادر یک مفقودالاثر روبه‌رو هستیم و در میم مثل مادر با مادر یک جانباز کوچک، اما آنچه به هر دوی این فیلم‌ها غنا می‌بخشد، صبری از مادران است. الفت در شیار۱۴۳، مادری است که در جوانی همسر خود را از دست می‌دهد. او زنی کدبانوست که به همه کارهای یک منزل روستایی نزدیک مس‌سرچشمه می‌پردازد: کشاورزی، دامداری، قالیبافی، پخت‌وپز کارهای روزانه الفت است. او به پسر کوچک خود یونس بسیار علاقه دارد. وقتی یونس بزرگ می‌شود، سودای رفتن به جبهه را در سر می‌پروراند، از ازدواج سرباز می‌زند. او سرانجام علی‌رغم میل مادر خود به جبهه می‌رود. الفت، به انتظار خبری از فرزند خود می‌نشیند. افراد مختلف از جبهه می‌آیند، اما از یونس هیچ خبری نیست. در این مدت، الفت هر چه قالی را می‌بافد پایان نمی‌یابد تا اینکه پس از ۱۵ سال یونس، به خواب یکی از سربازان محل تفحص شهدا می‌آید که شیار۱۴۳ را جست‌وجو کند. اما آنچه الفت با آن روبرو شد، کفن‌پوشی به اندازه یک نوزاد است که او آن را به یاد دوران کودکی یونس به آغوش می‌کشد. پس از این، الفت می‌تواند بافت قالی را به پایان برساند. الفت، زنی پر جنب‌وجوش و بی‌صبر است، اما در بوته آزمایشی سخت، روحش در این آزمایش الهی صیقل یافته، پخته می‌شود. کار سخت معدن و کوره‌های مذاب و تناسب آن به حال و هوای الفت، در

کنار گره‌های قالی که الفت چشم به بالا رفتن آن دوخته، دو عنصری است که به زیبایی هر چه تمام‌تر صیرورت روحی الفت را بازنمایی می‌کند.

درباره خواهران شهید هم فیلم‌های اندکی ساخته شده، اما *ابراهیم حاتمی‌کیا* به تنهایی در سه فیلم «بوی پیراهن یوسف»، «برج مینو» و «از کرخه تا راین»، به خوبی توانسته است نقش زنان را در سینمای دفاع مقدس برجسته سازد. حضور زنان در فیلم‌های *حاتمی‌کیا*، حاوی دیدگاهی اجمالی از جنگ است. زنان اصلی هر سه اثر، مسیر مشابهی را از تردید و شک، تا ایمان و اعتقاد می‌پیمایند. هیچ‌یک از زنان آثار او، مشکل ظالم و مظلوم ندارند و در پی استقلال و آزادی یا اسارت نیستند. همچنین هیچ‌یک، چه در نقش‌های خنثی، چون زن وصله نیکان و چه در نقش‌هایی مؤثر، چون مینوی برج مینو هرگز پای به دنیای فیلم نمی‌گذارند، مگر در پیوند با مردانی که زمانی رزمنده بوده‌اند. لیلا با برادرش سعید، مجوز ورود به داستان را می‌یابد (از کرخه تا راین)، شیرین با برادرش خسرو و با جبهه‌رفتگان خانواده دایی غفور (بوی پیراهن یوسف) و بالاخره مینو با همسرش موسی و برادرش منصور، که هر دو زمانی همرزم بوده‌اند (برج مینو) ...، کشف چگونگی ارتباط زنان آثار *حاتمی‌کیا*، با مردان جبهه‌رفته، پیش از هر چیز می‌تواند حضورشان را در فیلم‌ها تحلیل کند و گره معما این بحث را بگشاید. مادر، همسر، خواهر و دختر، چهار رأس مربعی را تشکیل می‌دهند که عصارهٔ ارتباط زنان را با مردان در فرهنگ ایرانی اسلامی و و منحصر به چارچوب خانواده است. در این سه فیلم، *حاتمی‌کیا* فقط به نقش خواهری پرداخته است. در آثار *حاتمی‌کیا* یک زن به سادگی متحول می‌شود و از اطراف خود رنگ می‌پذیرد. این همان تصویر مطلوب مردانه است از زن. اگر شخصیت‌های اصلی مرد فیلم‌های *حاتمی‌کیا*، با حضور در جبهه و اقبال رودررویی مستقیم با جنگ، به اصیل‌ترین هویت انسانی دست یافته‌اند، زنان این سه فیلم، آن‌گاه هویت واقعی خود را کشف می‌کنند که با برادران جبهه‌رفته‌شان پیوند خورده باشند (ثمینی، ۱۳۷۶، ص ۵۵-۶۷).

بازنمایی زن به مثابه رزمنده:

در فیلم‌هایی چون «چ» اثر *ابراهیم حاتمی‌کیا* و «روز سوم» اثر *محمدحسین لطیفی*، با زنانی روبه‌رو هستیم که خود در معرکه جنگ حضور دارند. البته این حضور هم، بیش از هر چیز تبعی و حاشیه‌ای و حتی در روز سوم کاملاً منفعلانه است. فیلم‌هایی که به حضور رزمی زنان پرداخته‌اند، عموماً مربوط به زمان جنگ و زن‌های کرد و یا عرب بومی هستند. نظیر فیلم «آخرین مهلت» (خمامی، ۱۳۹۴).

در «روز سوم»، یک جوان بومی که جزء مدافعان شهر در حال سقوط خرمشهر است، مجبور می‌شود که خواهرش را وسط باغچه دفن و چاله را استتار کند تا به طور موقت از گزند عراقی‌ها که خانه را محاصره کرده‌اند، در امان بماند. سه روز بعد که همراه گروهی برای نجات خواهرش می‌آید، او را در محل دفن پیدا نمی‌کند. نوع نگاه به شخصیت زن روز سوم، یکی از نکات فیلم است که به دور از ابتذال و درست در جایگاه خود تصویر می‌شود.

۳-۴. راهبردهای کلیشه سازی و طبیعی سازی بازنمایی زن در سینمای دفاع مقدس

کلیشه‌سازی و طبیعی‌سازی، از راهبردهای بازنمایی می‌باشند. یکی از ابزارها و منابع فراگیر و تأثیرگذار کلیشه‌سازی و شکل‌گیری افکار کلیشه‌ای در جهان، رسانه‌ها هستند. کلیشه‌سازی در رسانه‌ها به سه صورت انجام می‌گیرد:

۱. رسانه‌ها تصویر غلطی از حضور یا سلطه واقعی گروه مورد نظر عرضه می‌کنند. این کار، از چند طریق انجام می‌گیرد:

الف. بی‌توجهی به حضور مؤثر آن گروه. برای نمونه، کم‌رنگ بودن حضور زنان در رسانه‌ها.

ب. پررنگ کردن حضور یه گروه خاص در عرصه‌ای خاص. همچون تأکید مکرر بر حضور و نقش زنان در تبلیغ لوازم آرایش و آشپزی.

۲. نمایش محدود، ثابت و پایدار رفتاری گروهی خاص است. برای نمونه، جوانان سیاه‌پوست در نمایش‌های تلویزیونی به عنوان افراد خلاف‌کار یا خشن.

۳. مشروعیت‌زدایی از گروه یا گروه‌های مختلف، از خلال مقایسه آنها با تصور آرمانی نحوهٔ رفتار آدم‌هاست (ویلیامز، ۱۳۸٦، ص ۱٤۷).

با توجه به آمارهای حضور زن و بررسی محتوایی فیلم‌ها، کلیشه‌سازی در مورد بازنمایی زنان در سینمای دفاع مقدس، آگاهانه و یا ناآگاهانه رخ داده است. کلیشه‌سازی زنان از دهه هفتاد به این نحو اتفاق افتاد که حضور زنان در فیلم‌های جنگی، بسیار کم و به حضور مؤثر آنان توجهی نشده است. نمایش زنان در اندک فیلم‌های ساخته شده با محوریت زن نیز در نقش‌های مادری، همسری و یا پرستاری می‌باشد که نماد زمینی بودن و مانع رشد مردان شمرده شده‌اند. تأکید بر بازنمایی زن در چنین نقش‌هایی موجب شده تا مشروعیت حضور زن و نمایش آن در سایر نقش‌های واقعی در زمان جنگ، زدوده شود و به نوعی، این نقش‌های خاص برای مخاطبان طبیعی‌سازی شوند.

هر چند کارگردانان، فیلم‌های جنگی‌شان را کاملاً مردانه ساختند و حتی در حاشیه این فیلم‌ها، جایی برای زن متصور نبود، اما در این میان نیز کارگردانانی سنت‌شکنی کردند و بار بزرگی از این فیلم‌ها را بر دوش زنان داستان گذاشته‌اند. نمونه روشن آنکه شاید گامی بلند برای درک حضور زن در این عرصه قلمداد شود، فیلم «هیوا» به کارگردانی مرحوم *رسول ملاقلی‌پور* بود که به زندگی همسر شهید *باکری* و تألمات روحی او در پی شهادت آن شهید پرداخت.

حاتمی‌کیا در این زمینه، یکی از کارگردانان به اصطلاح موج نویی بود که تصویر همیشگی زن را با دراماتیک‌تر کردن داستان‌هایش، به کلی تغییر داد و فرسنگ‌ها از میدان جنگ فاصله گرفت. «بوی پیراهن یوسف» و چند فیلم دیگر او، به حاشیه و حتی زندگی بعد از جنگ پرداخت تا آثار مخرب روحی و روانی جنگ را بر خانواده‌های جنگ‌زده نشان دهد. او در «آژانس شیشه‌ای» و «موج مرده» نیز از نقش حساس «زن» در دفاع مقدس و بعد از آن غافل نبود.

مرحوم *ملاقلی‌پور*، به غیر از «هیوا» آثاری چون «مزرعه پدری» و تا حدودی «قارچ سمی» را هم با محوریت و موضوعیت زن تولید کرده است. آخرین اثر او، که «میم مثل مادر» بود، یکی از بهترین آثاری است که زن داستان متأثر از واقعه تلخ جنگ، پسری بیمار به دنیا می‌آورد. به گونه‌ای که *ملاقلی‌پور* ادبیات جنگ را هم که به عادت غلط خشن و فیزیکی جلوه می‌کرد، به سمت مضامین عاشقانه سوق داد. البته در آن زمان، با توجه به آرمان‌ها و باورهایی بسته، کمی مذمت شده جلوه می‌کرد، اما با ایستادگی او در برابر این مصائب، فیلمی چون «هیوا»، که کاملاً عاشقانه جنگی است و فیلمی مثل «مزرعه پدری»، که زن قهرمان فیلم، قرار است منجی یک خانواده باشد و یا فیلم «نجات یافتگان»، که زن فیلم (عاطفه رضوی) نقش پرستاری تأثیرگذار در واقعیت جنگ را بر عهده دارد، ادامه شکل‌گیری نقش زن به عنوان موجودی مستقل در روایت‌های جنگی است.

جمال شورجه و *احمدرضا درویش* نیز در این زمینه، تولیدات موفقی دارند *شورجه* با فیلم «وعده دیدار» و *درویش* با فیلم «کیمیا»، «سرزمین خورشید» و تا حدودی در «دوئل»، تلاش‌هایی برای پررنگ‌تر کردن حضور زن در این عرصه داشته‌اند، اما در دهه هشتاد، فیلمی مثل «فرزند خاک» زاویه دید فیلم‌های دفاع مقدس به زن را آن قدر منعطف کرد که درامی تقریباً زنانه، که واقعه‌ای به نام جنگ ورای آنهاست تولید شد و یا *محمدحسین لطیفی* «روز سوم» را هرچند اغراق‌گونه، اما موفق، می‌سازد و از ستاره سینمایی که اغلب نقش‌هایی کاملاً اجتماعی را بر عهده داشته (باران کوثری)، یک دختر جنوبی و جنگجو خلق می‌کند. «روز سوم»، یکی از جوان‌پسندترین فیلم‌های دفاع مقدس به شمار می‌رود که سعی در تغییر ذائقه مخاطب دارد (خمامی، ۱۳۹٤).

۵. نتیجه‌گیری

با بررسی چگونگی بازنمایی نقش زنان در سینمای دفاع مقدس از واقعیت تا نمایش، یافته‌های پژوهش چنین نشان می‌دهد که زنان در زمان جنگ تحمیلی پشت جبهه‌ها، در میدان نبرد و خط مقدم و حفظ آثار و ارزش‌های دفاع مقدس پس از جنگ فعالیت داشته‌اند.

با توجه به تحلیل ارائه شده و بررسی نقش زنان، به دست می‌آید که بازنمایی زن در سینمای دفاع مقدس دچار کلیشه‌سازی شده است؛ چرا که زنان فقط در عرصه‌هایی خاص، با نقش‌هایی ثابت بازنمایی شده‌اند. مصادیق کلیشه‌سازی زنان عبارتند از: در حاشیه بودن حضور زن در فیلم‌ها، منفعل بودن زنان و عدم حضور جدی در صحنه جنگ، نقش‌های ثابت و تأکید بر حضور در نقش‌های پرستار یا امدادگر در صحنه نبرد و نقش مادر در پشت جبهه‌ها. این‌گونه کلیشه‌سازی، منجر به نوعی طبیعی‌سازی نقش و حضور زن در زمان جنگ شده است.

داده‌های به دست آمده از این تحقیق نشان می‌دهد که حضور زنان در همهٔ عرصه‌ها، چندان مورد اعتنای سازندگان فیلم‌های سینمایی دفاع مقدس نبوده است؛ زیرا بازنمایی زنان در فیلم‌های سینمایی، با نگاهی مردانه به جنگ ساخته شده است. هر چند کارگردانانی نظیر *حاتمی‌کیا*، *رسول ملاقلی‌پور*، *احمدرضا درویش* و خانم *آبیار* در تولید فیلم‌های جنگی که زن در آن حضور دارد، به صورت واقعی‌تری عرصهٔ مورد نظر را بازنمایی کرده‌اند، اما بازنمایی نقش زن به صورت کاراکتری مستقل و کنش‌گر اصلی، مورد توجه قرا نگرفته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

استریناتی، دومینیک، ۱۳۸۰، ***نظریه‌های فرهنگ عامه***، ترجمهٔ ثریا پاک‌نظر، تهران، گام نو.

انصاری، مهدی و همکاران، ۱۳۸۷، ***خرمشهر در جنگ طولانی***، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات جنگ.

انصاریان، زهیر، ۱۳۸۵، «بازشناسی عناصر فلسفه هنر بر پایه مبانی حکمت صدرایی»، ***نقد و نظر***، ش ۴۳، ٤٤، ص ۲۲۰-۲٤٦.

بارکر، کریس، ۱۳۸۲، ***تلویزیون، جهانی‌سازی و هویت***، گروه مترجمان، تهران، اداره کل پژوهش سیما.

پین، مایکل، ۱۳۸۲، ***فرهنگ اندیشه انتقادی***، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران، نشر مرکز.

تبریزی، منصوره، ۱۳۹۳، «تحلیل محتوای کیفی از منظر رویکردهای قیاسی و استقرایی»، ***علوم اجتماعی***، ش ٦٤، ص ۱۰۵-۱۳۸.

ثمینی، نغمه، ۱۳۷٦، «***خواهران عشق و خاکستر***»، در: مجموعه مقالات در معرفی و تحلیل آثار ابراهیم حاتمی‌کیا، حسین معززی‌نیا، ص ۵۳- ٦۷، تهران، کانون فرهنگی- هنری ایثارگران.

ـــــ ، ۱۳۷۹، «***بررسی نقش زن در سینمای دفاع مقدس***»، در: نمای آبگینه ۲: مجموعه مقالات همایش زن و سینما، سیده‌فاطمه محبی و علی عسگری، ص ۳۸۳-۳۹٤، تهران، سفیر صبح.

جوادی آملی، عبدالله، ۱۳۷٦، ***زن در آینه جلال و جمال***، قم، اسراء.

خمامی، دنیا. ۱۳۹٤. ***موج مرده حضور زن در سینمای جنگ***. www.khabaronline.ir . (دسترسی در ۱۳۹٤/٦/۱۸)

خوشخو، آرش، ۱۳۷۹، «***تولد یک ژانر در سینمای ایران***»، در: جنگ برای صلح: مروری بر سینمای دفاع مقدس، ص ٦۰-۵۳، مسعود فراستی، تهران، انجمن سینمای انقلاب و دفاع مقدس.

دهخدا، علی‌اکبر، ۱۳۷۳، ***لغت‌نامه***، تهران، دانشگاه تهران.

سلیمانی، سیدمحمد، ۱۳۷۸، «سینمای ایران و نقش زنان در دفاع مقدس»، ***مطالعات راهبردی زنان***، ش ۵، ص ۹۹-۹۲.

سلیمانی، محمد، ۱۳۸۱، ***پایداری در قاب: ۲۰ سال سینمای دفاع مقدس***، تهران، فرهنگ کاوش.

شپرد، آن، ۱۳۸۸، ***مبانی فلسفهٔ هنر***، ترجمهٔ علی رامین، چ هفتم، تهران، علمی فرهنگی.

شریعتی، زهره، ۱۳۸۳ الف، «زن در آیینه دفاع مقدس ۱»، ***شمیم یاس***، ش ۲۲، ص ۲۰-۲۳.

ـــــ ، ۱۳۸۳ ب، «زن در آیینه دفاع مقدس ۲»، ***شمیم یاس***، ش ۲۳، ص ۲۰-۲۲.

شیرودی، مرتضی، ۱۳۸۵، «مشارکت زنان در دفاع مقدس»، ***حصون***، ش ۸ ص ۱٤۱-۱۵۸.

صادق‌وزیری، پرشنگ، ۱۳۹۳، «***تصاویر زنان در سینمای جنگ ایران: دشواری‌های بازنمایی زنان در فیلم‌های جنگی ایرانی***»، در: سینمای دفاع مقدس؛ نگاهی از برون، محمد خزاعی، ترجمهٔ محمد معماریان، ص ۱۸۳-۱۹۹، تهران، ساقی.

عاملی، سعیدرضا، ۱۳۸۵، «***فرهنگ مردم‌پسند و شهر مردم‌پسند، تهران: شهر محلی –جهانی***»، انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال دوم، ش ۵، ص ۱۳-۵۰.

عروجی، علی، ۱۳۷۹، «***امید ظهور سینمای جنگی – مکتبی هنوز در دل ما باقی است***»، در: جنگ برای صلح: مروری بر سینمای دفاع مقدس، ص ۱٤۹-۱٦۹، مسعود فراستی، تهران، انجمن سینمای انقلاب و دفاع مقدس

فرج‌اللهی، قاسم، ۱۳۸٦، ***دفاع مقدس و ساختار نظام بین‌الملل***، تهران، آموزش و سنجش.
کاسیرر، ارنست، ۱۳۸۹، ***فلسفهٔ روشنگری***، ترجمهٔ یدالله موقن، چ سوم، تهران، نیلوفر.
گیدنز، آنتونی، ۱۳۷۷، ***جامعه‌شناسی***، ترجمهٔ منوچهر صبوری، تهران، نشر نی.
محبی، سیده‌فاطمه، ۱۳۸۲، ***آیه‌های ایثار و تلاش***، تهران، شاهد.
محمدپور، احمد، ۱۳۸۹ الف، ***ضد روش: منطق و طرح در روش‌شناسی کیفی***، تهران، جامعه‌شناسان.
ـــــ ، ۱۳۸۹ ب، ***روش در روش: دربارهٔ ساخت معرفت در علوم انسانی***، تهران، جامعه‌شناسان.
منصوری لاریجانی، اسماعیل، ۱۳۷۶، ***زن و دفاع در اسلام***، تهران، دبیرخانه دائمی کنگره بررسی نقش زنان در دفاع و امنیت.
مهدی‌زاده، سیدمحمد، ۱۳۸۷، ***رسانه‌ها و بازنمایی***، تهران، دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
میلنر، آندرو و جف براویت، ۱۳۸۷، ***درآمدی بر نظریهٔ فرهنگی معاصر***، ترجمهٔ جمال محمدی، چ دوم، تهران، ققنوس.
نجفی، نسیم، ۱۳۸۷، «***زن و مفهوم مقاومت در سینمای ایران***»، در: مجموعه مقالات سینمایی روایت‌های مقاومت، جعفر گودرزی، ص ۲۳۷-۲٤۱، تهران، انجمن سینمای انقلاب و دفاع مقدس، انجمن منتقدان و نویسندگان سینمای دفاع مقدس.
ون زونن، لیزبت، ۱۳۸۳، «رویکردهای فمینیستی به رسانه‌ها»، ترجمهٔ حسن رئیس‌زاده لنگروی، ***رسانه***، سال پانزدهم، ش ۵۷، ص ۱۵۵-۱۹٦.
ویلیامز، کوین، ۱۳۸٦، ***درک تئوری رسانه‌ها***، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، تهران، ساقی.
هال، استوارت، ۱۳۸٦، ***غرب و بقیه: گفتمان و قدرت***، ترجمهٔ محمود متحد، تهران، آگه.
هرست هاوس، رزالین، ۱۳۸٤، ***مجموعه مقالات فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی ۱: بازنمایی و صدق***، ترجمهٔ امیر نصری، تهران، فرهنگستان هنر.
هیوارد، سوزان، ۱۳۸۱، ***مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی***، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران، نشر هزاره سوم.

Hall, S, & Jhally, S, 2007, ***Representation & the Media, Northampton***, MA: Media Education Foundation.

Mc Quail. Denis, 2010, ***McQuail's Mass Communication Theory***, SAGE Publications.

Watson, &et al, , ***Dictionary of Media and Communication Studies***, th Edition, Hodder Arnold Publication.