Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 18, No. 72
Winter 2026
Research Article

Teresa de Lauretis' Theory of Gender Technology in Social Representation of Mother: Analysis of "Shiyar 143" Novel to Movie

Ameneh Majzoobsafa[1], Maryam Salehinia[*2]

Received: 26/10/2025
Accepted: 10/12/2025

* Corresponding Author's E-mail: m.salehinia@um.ac.ir

Abstract

Cinema and literature are two mediums reflect societal norms and values, particularly through the lenses of Feminist studies which amplifies the voices that have been historically silenced. This study is going to examine an analysis of mother character in a movie titled as *Shiyar143* based on de Lauretis technology of gender theory. Teresa de Lauretis borrowed this hypothesis from Foucault's theory on technology of sex, but she modifies it to a new kind of theory. She explores how gender identity is formed through various technologies – social, psychological, and cultural-that influence how individuals perceived themselves and others. The application of this theory in the film will illuminate the mother character's complex personality diverges from the prevailing societal norms and dominant discourses

1. Ph.D. candidate of Persian Language and Literature, Literature and Humanities Faculty, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran.
http://www.orcid.org 0009-0006-9979-5211
2. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Literature and Humanities Faculty, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran.
http://www.orcid.org 0000-0002-5923-4149

Copyright© 2026, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 18, No. 72
Winter 2026
Research Article

of her time. The analysis is based on visual representation and subjectivity of the character. Because de Lauretis thesis is based on subjectivity. Through this lens, the movie challenges viewers to reconsider the narratives surrounding motherhood and femininity. Technology of gender analyzes how gender is constructed and experienced in society. Narges Abyar is one of the most influential contemporary writers and director in Iranian cinema. She is an Avant-guard writer who creates challenging female characters in different genres. The application of de Lauretis' theory will show how her female character embody new female personalities and their representation is different from other dominant discourses.

Keywords: Cinema, feminism, de Lauretis, Narges Abyar, Iranian cinema, technology of gender

Extended Abstract

Introduction

Cinema and literature, as tools of cultural transmission, can create and review discourses. Currently, the emergence of different theories makes studies in these two fields more appealing. Theories related to feminism always garner strong supporters and opponents. The field of gender studies and the investigation of gender constructions emerged in response to the first feminism movements. Sociologists, philosophers, social activists, and numerous researchers have extensively discussed and written about these theories.

Driven by insights from various feminist studies across different periods and the necessity to delve deeper into the works of Iranian writers and filmmakers, we have chosen to analyse a movie by Narges Abyar and focus on female-centered roles in her work using Teresa De Lauretis' theory. This research aims to examine how this theory manifests in cinema and literature, particularly in Narges Abyar's screenplays. Our primary concern and question is: To what extent

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 18, No. 72
Winter 2026
Research Article

does the character of Olfat in Abyar's movie align with the characteristics considered in modern cinema? Is it possible to reveal the characteristics of the desired feminist criticism in this film and determine the intended representations? To what extent can we consider Abyar an active narrator and a diligent author who created the character of "Olaft"?

Teresa de Lauretis researches women's studies, particularly women's cinema. In her theory, de Lauretis believes that gender does not have a genuine nature; instead, it is produced by various social technologies, with cinema being one of them. Like other technologies, cinema shapes people and defines social and sexual roles. On the other hand, she believes in a cinema that transcends gender differences, crossing boundaries using this medium. At the opening of the discussed treatise, "Gender Technology," de Lauretis emphasizes that the discussion does not focus on the biological variances between men and women. Rather, the primary focus is on the concept of "difference" itself, which arises from specific determined and discursive effects.

In the background section of the research, we can only mention the works centered around Narges Abyar because de Lauretis ' theory is not well known and has yet to be studied due to the lack of translation into Persian. The article's main text mentions all the articles and theses related to Narges Abyar, both in her literary direction and from the cinematographic point of view.

The sources and books used in this research include the novel and screenplay of "Shiyar 143," the two main books of the theorist Teresa de Lauretis ("Technologies of Gender" and "Figures of Resistance"), "From Veiled Women to Tame Bodies" by Marzieh Bahrami, "The Visual Culture of Worthy Gender in the 80s of Iran" by Hamed Taherikia et al., "Feminist Theory" by Josephine Danone, "Feminist Film Studies" by Janet McCabe, "What is Gender" by Marie Holmes,

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 18, No. 72
Winter 2026
Research Article

"Discourse Analysis as Theory and Method" by Marian Jorgensen, "Social Construction of Gender" by Abbas Mohammadi Asl, "Narrative and Narration" by Warren Buckland, "The Subjugation of Women" by John Stuart Mill, "Women's Cinema: The Contested Screen" by Alison Butler, and "Women and Cinema" selected and translated by Manizeh Najm Eraqi et al.

Methodology

The research starts with the introduction of the theorist Teresa de Lauretis and the author Narges Abyar. Following this, we provided a brief comparison and highlighted the differences between the novel and the screenplay using an analytical descriptive method, with reference to the two main texts: the novel and the screenplay "Shiyar 143". After that, our focus is on the script of Shiyar 143. We have considered the portrayal of women in the screenplay, specifically focusing on the character of "Olfat", the mother and leading woman. This character demonstrates subjectivity and norm avoidance. Our tool is the script and text samples from it, which are directly quoted when necessary. It is also featured in this article to present the textual findings of Teresa de Lauretis' gender technology theory using discourse analysis. The research's implementation method involved using the text, applying the theory, and quoting evidence directly from it, as mentioned earlier.

Results

Based on the study of the screenplay and the novel Shiyar 143, it is evident that the character of Olfat as a mother is depicted subjectively. However, it is essential to note that this subjectivity is more prominent in the screenplay than in the novel. Visual cues in the script are more pronounced, including the clothing of Olfat, our main character, which is clearly visible. Working in the home workspace and outside of it

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 18, No. 72
Winter 2026
Research Article

also refers to showing subjectivity as much as possible. With these pieces of evidence, we must acknowledge that Olfat is a non-normative subject that does not remain within the constraints of traditional discourse and judgments based on it. Olfat does not actively display her stubbornness and difference, but she possesses an inherently different personality that has not been constrained by traditional discourse and expectations. This may have led to internal contradictions in her personality, reflecting a deviation from the norm we typically consider.

Conclusion

Based on the research process and its background, it can be concluded that the construction of motherhood and subjectivity of Olfat, as the central character in Narges Abyar's screenplay, is acknowledged and given emphasis. De Lauretis' gender technology examines being a subject and accepting constructed roles concerning power mechanisms. These mechanisms can be observed in the construction of Olfat's maternal role. Olfat has a unique personality but sometimes aligns with the dominant social discourse of her time. Overall, her behavior is practically that of an independent subject. Olfat has structural and contextual differences from Akhtar (the main female character of the Shiar 143 book). However, the point is that Olfat is more potent in expressing its characteristics. Olfat is a person who takes control of her life and destiny and displays nonconformity in various contexts, setting her apart from the dominant mechanisms of a discourse.

Acknowledgment

We would like to express my deepest gratitude to Ms. Narges Abyar for providing the original screenplays, which were invaluable for this research.

مقالهٔ پژوهشی

تکنولوژی جنسیت در برساخت اجتماعی جنسیتی زن به‌مثابهٔ مادر

(مطالعهٔ موردی: فیلم «شیار ۱۴۳» از رمان به فیلم‌نامه)

آمنه مجذوب صفا[۱]، مریم صالحی‌نیا*[۲]

(دریافت: ۱۴۰۴/۰۸/۰۴ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۹/۱۹)

چکیده

سینما و ادبیات دو رسانه‌ای هستند که ارزش‌ها و پذیرش‌های اجتماعی را بازتاب می‌دهند.این بازتاب از منظر فمینیسم می‌تواند روشنگر صدایی باشد که در طی تاریخ خاموش شده است. در این پژوهش برآنیم تا براساس نظریهٔ *تکنولوژی جنسیت* از *ترزا دولارتیس* به بررسی نقش مادر در فیلم شیار ۱۴۳ بپردازیم. دولارتیس این نظریه را ابتدا از فوکو و تکنولوژی جنس او وام گرفته و آن را به منظری جدید تبدیل کرده است. او می‌گوید که چگونه هویت جنسی

۱. دانشجوی دکتری زبان ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دکتر علی شریعتی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران

http://www.orcid.org 0009-0006-9979-5211

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دکتر علی شریعتی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران (نویسندهٔ مسئول)

*m.salehinia@um.ac.ir

http://www.orcid.org 0000-0002-5923-4149

Copyright© 2026, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

براساس تکنولوژی‌های مختلف اعم از اجتماعی، روان‌شناختی و فرهنگی شکل گرفته و باعث می‌شود تا هر فرد خودش و دیگری را با آن تعریف کند. کارکرد این نظریه در این فیلم، شخصیت پیچیدهٔ مادر را متمایز از ارزش‌ها و گفتمان‌های زمان خودش نشان می‌دهد. این تحلیل براساس بازنمایی بصری و سوژگی شخصیت بنا شده، چراکه نظریهٔ دولارتیس بر سابژکتیویته استوار است. این منظر دریافت مخاطبان از روایت‌هایی با محوریت مادرانگی و زنانگی را به‌چالش می‌کشد. تکنولوژی جنسیت چگونگی ساخت و تجربهٔ جنسیت در جامعه را تحلیل می‌کند. نرگس‌آبیار از تأثیرگذارترین نویسندگان و کارگردان‌های معاصر سینمای ایران است. او به‌عنوان یک نویسندهٔ پیشگام نشان می‌دهد که چگونه شخصیت‌های مختلف زنان در ژانرهای گوناگون به‌تصویر درمی‌آیند. کارکرد نظریهٔ دولارتیس در فیلم او نشان می‌دهد که چگونه شخصیت‌های زنانهٔ جدیدی تولید کرده و بازنمایی آن‌ها با دیگر گفتمان‌های مسلط چقدر تفاوت دارد.

واژه‌های کلیدی: فمینیسم، سینما، دولارتیس، نرگس آبیار، سینمای ایران.

۱. درآمد

نظریه‌های مرتبط با زنانه‌خوانی همواره طرفداران و مخالفان بسیاری دارد. حوزهٔ مطالعات جنسیتی و بررسی برساخت‌های جنسیتی درپی بروز جنبش‌های اولیهٔ فمینیسم شکل گرفته و جامعه‌شناسان، فیلسوفان، فعالان اجتماعی و بسیاری از محققان علاقه‌مند به این حوزه درباب آن‌ها سخنرانی کرده یا نوشته‌اند.

در قرن نوزدهم جان استوارت میل[1] در بریتانیا، تقریباً جزو اولین کسانی بود که زنان را دارای آزادی انتخاب دانست و نقش‌های موجود در جامعه برای زنان را تحمیلی خواند. او بر این عقیده است که: «عموم مردان ظاهراً بر این عقیده‌اند که کار طبیعی زنان شوهرداری و تربیت فرزند است. کلمهٔ ظاهراً را از آنجا به‌کار می‌برم که

اگر براساس اعمال قضاوت کنیم، یعنی براساس آنچه امروز در نهاد جامعه روی می‌دهد، ممکن است به نتیجه‌ای کاملاً خلاف تصورمان برسیم. چه‌بسا گمان کنیم که مردان اعتقاد دارند وظیفهٔ طبیعی زنان همهٔ کارهایی است که آنان بنابر طبیعت خود سخت از آن‌ها نفرت دارند؛ چنان که اگر زنان آزاد باشند تا کار دیگری اختیار کنند، یعنی در وضعیتی قرار گیرند که بتوانند به طریق دیگری امرار معاش کنند و وقت و استعداد خود را در راهی صرف کنند که در نظرشان مطلوب‌تر می‌نماید، کمتر زنی حاضر خواهد شد شرایطی را بپذیرد که اکنون ادعا می‌شود برای او طبیعی است» (میل، ۴۱:۱۳۹۰) این در حالی بود که بسیاری از فیلسوفان مصرّا بر دیگری بودن زنان تأکید داشتند و جایگاهی جز آن برای زنان در اجتماع و خانواده نمی‌دیدند. «این پیش‌فرض که زنان زیر سایهٔ شوهرانشان به قلمرو خانواده تعلق دارند، هستهٔ مرکزی مردان لیبرال بود. حتی کسانی چون جان لاک، که حداقل درمقام نظر از حقوق طبیعی تمامی مردم جانبداری می‌کرد» (دانون، ۱۵:۱۳۹۸). آن‌چه هنوز نیز در بسیاری جوامع نیمه‌صنعتی و درحال توسعه رایج است؛ باوری که گاه در جایگاه‌هایی که توقع نداریم نیز شنیده و دیده می‌شود. در موارد بسیاری هرساله شاهد قتل و جرح‌هایی هستیم که با قضاوت‌گری و تنها برمبنای دادگاه‌های خانوادگی و گاه با معاونت زنان خانواده علیه زن یا دختر خانواده اعمال می‌شود.

در دهه‌های ابتدایی و میانی قرن بیستم نیز دغدغهٔ اصلی مطالعات با محوریت زنان بر تفاوت میان زنان و مردان به‌عنوان دو جنس مختلف با قدرت‌های نامساوی و همچنان «دیگری بودن» زن استوار بود. «فرض نظریه‌پردازان لیبرال مرد این بود که اشخاص برخوردار از حقوق طبیعی، رؤسای مذکر و صاحب ملک خانواده‌هایند. این قاعده تا قرن بیستم جزء فلسفهٔ حقوق آمریکا بود» (همان: ۱۶). آنچه مسلم است به

مرور متفکران و نواندیشان اعم از مرد و زن درخصوص حقوق و حوزه‌های مطالعاتی زنان دست به تفکر و بازآفرینی‌های نو زدند. در همان قرون هجدهم و نوزدهم چنانچه به استوارت میل اشاره کردیم؛ شخصیتی دیگر در آمریکا به نام گریمکی[۲] به‌شدت در تلاش برای پذیرفته شدن حق و حقوق ابتدایی زنان بود. «تحلیل گریمکی بر این انگارهٔ روشنگری وابسته بود که مردان و زنان از نظر طبیعی برابر و از نظر هستی‌شناختی یکسان هستند. درواقع او تأکید دارد که نگاه به زن، ابتدا به‌عنوان جنس مؤنث و نه یک انسان خطرناک است. برای این‌که یک زن بتواند مدعی شأن خود در مقام یک انسان باشد باید مطمئن شود که تمام آنچه انجام می‌دهد یا می‌گوید فارغ از جنس انجام گرفته یا گفته شود» (همان: ۳۲). در ادامه، رویکردهای تازه و زیرمجموعه‌ای به مطالعات فمینیستی اضافه شد که از آن جمله به مطالعات «فمینیسم فرهنگی» می‌توان اشاره کرد. در سال ۱۸۴۵ مارگرت فولر[۳] سنت فمینیسم فرهنگی را بنا نهاد. این سنت به‌عنوان محصول جنبش رمانتیک اروپا، یا مشخص‌تر، از متافیزیک آمریکایی، بر سویهٔ عاطفی و شهودی شناخت تأکید و بر جهان‌بینی اندام‌وار دلالت دارد که کاملاً از دیدگاه مکانیکی عقل‌باورهای روشنگری متفاوت است (ر.ک. دانون، ۱۳۹۸: ۵۲-۵۴). فمینیسم فرهنگی بیش از هر چیز مکتبی است برای بیان نوعی تفکر، که بر مبنای شناخت و دقت بر ماهیت وجودی زنان قرار دارد. با گذر زمان و پیشرفت این مطالعات دیدگاه‌های مختلفی همگام با دیگر حوزه‌های مطالعاتی در علوم انسانی شکل گرفت که می‌توان از آن جمله به برساخت‌گرایی اشاره کرد. در نگاه برساخت‌گرایان ساختارهای عادی دارای کُنه و عمق هستند و آنچه مسلم است هر نقش اجتماعی و حتی طبیعی دارای تعاریف و تعابیر مختلفی است. با این تفاسیر از منظر برساخت‌گرایان اجتماعی، مادری «نقشی انتخابی» است و مجموعه‌ای از پارادایم‌ها و

گفتمان‌های مختلف هستند که این نقش را شکل می‌دهند. به دیگر سخن مادری برساختی جنسیتی ـ اجتماعی است که در گفتمان‌های متفاوت نمودهای مختلفی دارد. با این توضیحات به سراغ معرفی نرگس آبیار نویسنده ـ کارگردان ایرانی می‌رویم که نقش مادری در فیلم «شیار ۱۴۳» او نمودی متفاوت و فراتر از هنجارهای معمول دارد .

آبیار نویسنده، روزنامه‌نگار و کارگردان ایرانی است که در سال ۱۳۵۰ ش در تهران متولد شد. او که دانش‌آموختهٔ رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی است؛ کار خود را با نگارش رمان‌های نوجوان در سال ۱۳۷۶ آغاز کرد. سپس به سراغ ساخت فیلم‌های کوتاه و مستند رفت تا بالأخره در سال ۱۳۹۱ اولین فیلم بلند داستانی خود «اشیاء از آنچه در آینه می‌بینید به شما نزدیک‌ترند» را ساخت که در همان سال در جشنوارهٔ فیلم فجر به نمایش درآمد. آبیار تاکنون پنج فیلم بلند داستانی ساخته که عمدتاً خودش نویسندگی و کارگردانی کرده است. در سال ۱۳۹۲ به سراغ ساخت دومین فیلم بلند خود براساس خرده‌داستانی از رمانی بلند با همان نام یعنی «شیار ۱۴۳» رفت که با استقبال مخاطبان و منتقدان بسیاری روبه‌رو شد. رمان متعلق به حوزهٔ ادبیات دفاع مقدس است و این مقطع زمانی را دربر می‌گیرد، اما آنچه جالب توجه است فیلم‌نامهٔ مستخرج از رمان *از یکی از خرده‌روایت‌ها* الهام گرفته شده که از دوران جنگ تا زمان حاضر را دربرمی‌گیرد. درحقیقت نویسنده در فیلم‌نامهٔ خود نوعی اقتباس از اثر خود را انجام داده است. با توجه به دسترسی ما به فیلم‌نامهٔ اصلی فیلم شیار ۱۴۳، بررسی ما براساس همان متن پیش خواهد رفت.

۱ـ۱.بیان مسئله

مسئلهٔ اصلی این پژوهش بررسی نمودها و نشانه‌های بروز جایگاه سوژگی زن در سینما و ادبیات خصوصاً فیلم‌نامه‌های نرگس آبیار است. درحقیقت پرسش اصلی این است که شخصیت الفت در فیلم آبیار تا چه اندازه با ویژگی‌های مدنظر در سینمای مدرن هماهنگی دارد؟ آبیار در بازنمایی شخصیت الفت چگونه پارادایم‌ها و گفتمان‌های مختلف اجتماعی را به‌چالش کشیده است؟

۱ـ۲. روش پژوهش

دو لارتیس بر شناخت سوژهٔ شناسا، بازنمایی و برساخت‌های اجتمای جنسیت تأکید فراوانی دارد که این عوامل باعث می‌شود تا اُلفت را به‌عنوان محور اصلی پژوهش در این جایگاه‌ها قرار دهیم و به بررسی نقش او به‌مثابهٔ هریک از این تعابیر در فیلم نرگس آبیار بپردازیم.

۲. پیشینهٔ پژوهش

با توجه به ترجمه نشدن نظریهٔ دلارتیس در زبان فارسی، پیشینهٔ مورد بررسی ما نرگس آبیار و مطالعات مرتبط با او را دربر می‌گیرد. این پژوهش‌ها عمدتاً در چند دستهٔ روایت‌شناسی، سبک‌شناسی، مقاومت ، اقتباس و رویکردهای زبان‌شناسانه قرار دارند. برای مثال ویهنگی و حسینی در مقاله‌ای با عنوان «بررسی شیوهٔ روایت حدیث نفس در رمان شیار ۱۴۳» (۱۳۹۵)، ارائه‌شده در اولین همایش ادبیات پایداری گیلان. ذیل کنگرهٔ هشت هزار شهید استان گیلان، درصدد بررسی روایت برآمده‌اند و رویکرد روایت‌شناسانه به راوی کتاب دارند. همچنین رسولی گروی و فخری در «مقایسهٔ

زمانمند بودن روایت در رمان شیار ۱۴۳ و فیلم اقتباسی آن» (۱۳۹۷). رویکردی روایت‌شناسانه دارند. استواری، در «بررسی ساختار روایت در فیلم‌نامه‌های جشنواره مقاومت و دفاع مقدس» (۱۳۹۷) رویکردی روایت‌شناسانه دارد و ارتباط چندانی با نظریه و رویکردهای ما در پژوهش پیش‌رو ندارد. از سویی دیگر آثار متنی و بصری آبیار به همت غریب حسینی و استواری در پژوهشی با عنوان «بررسی سبک نوشتار زنانه در فیلم‌نامهٔ شیار ۱۴۳» (۱۳۹۷) از منظر سبک‌شناسی، بلاغت و نقد ادبی، مورد مطالعه قرار گرفته است. این پژوهش به بررسی سبک‌شناسانهٔ نوشتار فیلم‌نامهٔ شیار ۱۴۳ پرداخته است و رویکرد کاملاً سبک‌شناسانه دارد؛ تنها نقطهٔ مشترک این پژوهش و پژوهش حاضر استفاده از اصل فیلم‌نامه است. درباب مقاومت و بازنمایی آن در این اثر نیز تحقیقاتی انجام گرفته است ازجمله محمدنژاد و جنیدی در مقالهٔ «اُلفت شیار ۱۴۳آینهٔ شکیبایی و ایستادگی» (۱۳۹۶)، ارزش‌های اخلاقی مقاومت و صبوری را در شخصیت الفت بررسی کرده‌اند. اشرفی در پژوهشی با عنوان «بررسی و تحلیل آثار نویسندگان زن در حوزهٔ دفاع مقدس با تکیه بر آثار معصومه سپهری، اعظم حسینی، نرگس آبیار، بهناز ضرابی‌زاده و پری آخته» (۱۳۹۸) صبر، استقامت و مقاومت را مورد بحث و بررسی قرار داده است. نگاه و بررسی این پژوهش نیز قیاسی است و نرگس آبیار درکنار دیگر زنان نویسندهٔ حوزهٔ مقاومت مورد بررسی قرار گرفته است.

در پژوهشی احمدی نیک با عنوان «نقد فمینیستی گزیدهٔ آثار داستانی مهسا محب‌علی و فیلم‌نامه‌های نرگس آبیار» (۱۴۰۰) نیز این رویکرد قیاسی قابل مشاهده است. نظریهٔ مدنظر پژوهش ما در این پژوهش نیز نمودی پیدا نکرده است. در رویکردی دیگر اقتباس سینمایی از رمان یا ارتباط رمان با داستان کوتاه *اختر و روزهای تلواسه*، مورد نقد و بررسی قرار گرفته و نظریه‌های اقتباسی مختلف بر بازسازی

سینمایی رمان اعمال شده است. از آن جمله مرتبط‌ترین آن‌ها عبارت است از «بررسی نوع اقتباس شیار ۱۴۳ از کتاب‌های چشم سوم و اختر و روزهای تلواسه» مرادخانی و پیرداده بیرانوند (۱۳۹۹). مقاله به بررسی نگاه اقتباسی دو داستان پرداخته و نظریه‌های اقتباسی مدنظر نویسندگان بوده است. سرانجام در نوع دیگری از پژوهش‌های مرتبط رویکردهای زبان‌شناسانه مورد نظر پژوهشگران قرار داشته است. شیخ‌کلوخی در پژوهشی با عنوان «بررسی زبان در پنج اثر داستانی ادبیات پایداری (شیار ۱۴۳، یکشنبهٔ آخر، دخترشینا، فرنگیس، زیتون سرخ)» (۱۳۹۶)، با رویکردی زبان‌شناسانه به بررسی چند اثر داستانی ازجمله *شیار۱۴۳* پرداخته است که در حوزهٔ مقاومت شهرت بیشتری دارند. ازجمله یکی از آثار رمان نرگس آبیار است.

در بررسی این مقالات نکتهٔ قابل تأمل در بدو امر متأخربودن آثار است؛ در مرحلهٔ دوم توجه عمده بر یکی از آثار نرگس آبیار یعنی شیار ۱۴۳، که می‌تواند شاهدی برای اهمیت بیشتر و برجستگی این اثر در میان دیگر آثار باشد. گفتنی است شیار ۱۴۳، در سال ۱۳۸۵ به‌عنوان کتاب سال برگزیده شد و این گزینش بی‌تردید می‌تواند یکی از دلایل عنایت بیشتر پژوهشگران به این اثر باشد. شایان ذکر است که مقالات قدیم‌تر عمدتاً در حوزهٔ نقد و بررسی آثار تولیدی آبیار در زمینهٔ ادبیات بالأخص رمان کودک و نوجوان هستند. در پژوهش‌هایی که موضع نزدیک‌تری به دغدغه‌های این پژوهش دارند، رویکرد فمینیستی جزئی یا دقیقی مدنظر قرار نگرفته است. به‌نظر می‌رسد پژوهشی در باب تولیدات متأخر آبیار با تمرکز بر زن و سوژه‌بودگی او خصوصاً با محوریت فیلم‌نامه چندان صورت نپذیرفته، نکتهٔ مهمی که خاستگاه پژوهش حاضر است.

۳. چارچوب نظری

ترزادولارتیس[۴]، محقق و پژوهشگر حوزه‌های مطالعات زنان و خصوصاً سینمای زنان است. متولد ۱۹۳۸ م در بلونیای ایتالیاست. در حال حاضر در دانشگاه سانتاکروز کالیفرنیا در آمریکا مشغول به تدریس است. دولارتیس نظریهٔ اصلی خود یعنی «تکنولوژی جنسیت»[۵] را ابتدا از فوکو[۶] وام می‌گیرد. سپس با کمک از آرای امبرتو اِکو[۷]، پیرس[۸]، لکان[۹] و فروید[۱۰] به شرح بسط و تولید نظریهٔ خود در حوزهٔ مطالعاتی و پژوهشی سینمای زنان می‌پردازد. در این باره مک‌کیب[۱۱] چنین می‌گوید: «آن‌چه موجب اولین مواجههٔ میان نظریهٔ فیلم و فمینیسم شد، علاقه‌ای مشترک بود به سیاست بازنمایی و شیوه‌هایی که سینمای مسلط از طریق آن‌ها معنای متنی را تولید می‌کرد و تماشاگرانش را برمی‌ساخت» (مک‌کیب، ۵۹:۱۴۰۰). دو لارتیس معتقد است که جنسیت یک ماهیت حقیقی ندارد، بلکه فناوری‌های گوناگون اجتماعی آن را تولید می‌کنند؛ یکی از این فناوری‌ها سینماست. سینما مانند سایر فناوری‌ها انسان را قالب‌ریزی کرده و نقش‌های اجتماعی و جنسی را تعریف می‌کند. او دربرابر آن معتقد به سینمایی است که به ماورای تفاوت‌های جنسی برود؛ تا بتواند با استفاده از رسانه‌ای چون سینما مرزهای جنسیتی را درنوردد. دولارتیس در ابتدای رسالهٔ مورد بحث یعنی همان «تکنولوژی جنسیت» تأکید می‌کند که بحث بر سر تفاوت زیستی میان زن و مرد نیست، بلکه توجه و تأکید اصلی بر خود «تفاوت» است که حاصل از تاثیرات متعیّن و گفتمانی است (De Lauretis, 1987: 1). تفاوتی که در میان تمامی انسان‌ها به‌وجود می‌آید و وابستگی خاصی به هیچ جنسی ندارد. مطالعات مبتنی بر تفاوت جلوی مطالعات و جستارهای مرتبط با پدیدارشناسی سابژکتیو زنان را می‌گیرد. سابژکتیویتهٔ مبتنی بر جنسیت به‌تنهایی دربرگیرندهٔ تفاوت‌های جنسی نیست، بلکه زبان و

بازنمایی‌های فرهنگی را نیز تحت پوشش قرار می‌دهد. دولارتیس تأکید می‌کند: «آنچه خرد جمعی می‌داند این است که جنسیت با جنس به‌عنوان یک جایگاه طبیعی تفاوت دارد. ولی مسلماً بازنمایی هر یک به‌عنوان یک اصطلاح که با روابط اجتماعی از پیش موجود که در میان آن‌ها وجود دارند و به آن‌ها اطلاق می‌شوند؛ تقابل ساختاری بیولوژیکال میان دو جنس را نشان می‌دهند. این ساختار اداراکی آن چیزی است که دانشمندان فمینیست اجتماعی با عنوان نظام جنس ـ جنسیت طراحی می‌کنند» (Ibid: 5).

همواره طی تاریخ، مردان جایگاه مقبول‌تر و مورد پسندتری در هر زمینهٔ گفتمانی داشته‌اند. مسلماً این تسلط به مرور زمان مورد اعتراض زنان و کنش‌گران مرتبط با حوزه‌های مطالعاتی زنان قرار گرفته است. در قرون اخیر آنچه بیش از همه جلب توجه می‌کند همین جایگاه‌های گفتمانی ساخته‌شده برای زنان و بازنمایی‌های جنسی است که از زنان در حوزه‌های گوناگون ارائه شده است. برساخت اجتماعی جنسیت میان «زن‌بودگی»[۱۲] و «زن‌شدگی»[۱۳] برمبنای سخن مشهور سیمون دوبووار[۱۴] تفاوت قائل می‌شود. ازمنظر دولارتیس که براساس آرای فوکو نظریاتش را بیان می‌کند، گفتمان جنسیت محصول نظام‌ها و گفتمان‌ها یا پرکتیس‌های اجتماعی است. «سکسوالیته یا گفتمان جنسیت از منظر فوکو بدین معناست که فعالیت جنسی واقعیتی طبیعی نیست، بلکه محصول نظام گفتمان‌ها و پرکتیس‌هاست که بخشی از مراقبت و کنترل رو به افزایش افراد را تشکیل می‌دهد» (بهرامی، ۱۴۰۰: ۷۹).

نظریهٔ ترزا دولارتیس درباب زنان در فیلم‌ها که مبنای نظری ما را در این تحقیق تشکیل می‌دهد، بر سابژکتیویته استوار است. چنان که می‌گوید: «ماهیت خاص فمینیسم بر مسیر سابژکتیو دانش تکیه دارد» (De Lauretis, 2007: 2). همچنین باید سوژه بودن زنان را بپذیریم تا برای ایشان هویت جنسی قائل شویم. اتفاقی که در پرداخت فوکو به

بررسی سازوکارهای قدرت در خلق «تکنولوژی جنس»[۱۵] رخ نمی‌دهد. ازمنظر دولارتیس، فوکو سهم زنان و مردان در گفتمان و پرکتیس‌های جنسی را نادیده می‌گیرد. هرچند این باعث بروز مانعی بر سر راه بررسی و مطالعهٔ این گفتمان‌ها براساس جنسیت نمی‌شود. «زنان برای این‌که هویت جنسی پیدا کنند و به فعال اجتماعی تبدیل شوند باید متفاوت بودن بدن‌شان را مشاهده و تفسیر کنند» (بهرامی، ۱۴۰۰: ۲۲)؛ تفاوتی که چنان که پیش‌تر هم اشاره کردیم تنها زیستی و بیولوژیک نیست. هرچند که فوکو در *تاریخ جنسیت*[۱۶] چندان نگاه زنانه‌گرایی ندارد. اگرچه فوکو در تاریخ جنسیت از دغدغه‌های فمینیستی دور بود اما به اعتقاد برخی فمینیست‌ها چشم‌اندازهای تازه‌ای در تحلیل جنسیت گشود که در فهم نحوهٔ انقیاد زنان مؤثر بوده است (ر.ک. بهرامی، ۱۴۰۰: ۷۳). در توضیحاتی دیگر از منظر جامعه‌شناسان، فوکو به‌طور غیرمستقیم در پرداخت به جنسیت نقش داشته است (ر.ک. هولمز، ۱۴۰۲: ۱۹۲-۱۹۱) به همین دلیل است که دولارتیس خود را تکمیل‌کنندهٔ نظریهٔ فوکو می‌داند.

دولارتیس در چهار فرضیهٔ اساسی تفاوت نظریهٔ خود با فوکو را شرح و توضیح می‌دهد. ابتدا باید به سراغ روشن کردن مفهوم بازنمایی در گفتمان‌های مختلف به‌خصوص گفتمان فمینیستی برویم. «بازنمایی از نوعی تعبیر و تفسیر حکایت می‌کند» (زن و سینما، ۱۳۹۹:۲۹۰). با این توضیح باید بپذیریم که در تحلیل‌های فمینیستی از فیلم یا متن ما با نوعی تعبیر مواجهیم. تعابیری که جنبه‌ای از این چهار فرضیهٔ فرهنگی جنبش‌های زنان را نشانه گرفته است. «بازنمایی فرهنگی از نخستین عرصه‌هایی بود که فمینیست‌ها به نقد کشیدند، زیرا شیوه‌های گوناگون تصورات عمومی را دربارهٔ هویت و تفاوت‌های جنسیتی بیان و تبلیغ می‌کند و پیوسته در کار خلق یا تأیید تصورات است» (همان:۲۹۰). این خلق تصویر باعث می‌شود تا برای کشف عمق آن تلاش کنیم؛

همان هدفی که دولارتیس در فرضیات چهارگانهٔ خود توضیح می‌دهد. در این فرضیات ابتدا به بیان کلی تفاوت نگاه خود با فوکو را ذکر می‌کند و سپس به شرح و توضیح این رویکرد در ادامهٔ مقالات می‌پردازد. فرضیاتی که عبارت‌اند از:

۱. جنسیت یک بازنمایی است که ارجاع واقعی و سُلب اجتماعی و سابژکتیو برای زندگی مادی افراد ندارد؛ ۲. برعکس بازنمایی جنسی، ساختار آن است. به زبان ساده‌تر می‌توان گفت تمام هنر غربی و فرهنگ متعالی عمیقاً تحت تأثیر این ساختار قرار دارد؛ ۳. ساختار جنسیت به همان شدتی که در دوره‌های اولیه، دورهٔ ویکتوریایی، در جریان بود در حال رخ دادن است. این رخداد نه‌تنها در جاهایی که ما توقع داریم مثل رسانه، مدارس دولتی و خصوصی، دادگاه‌ها، خانواده‌های بزرگ و کوچک و به‌طور خلاصه آنچه آلتوسر[۱۷] «آپاراتوس ایستای ایدئولوژیک»[۱۸] می‌نامد، قابل ملاحظه است. این ساختار جنسیت همچنین هرچند کمتر اما در محیط آکادمی، مجامع روشنفکری، پرکتیس‌های هنری آوانگارد و تئوری‌های رادیکال و حتی در حقیقت در فمینیسم نیز جاری است؛ ۴. برعکس در نتیجه، ساختار جنسیت تحت تأثیر ساختارشکنی آن قرار دارد؛ چنانچه می‌توان گفت در هر گفتمانی، فمینیستی یا غیره، باعث ازبین بردن سوء بازنمایی می‌شود. برای جنسیت همچون واقعیت، نه‌تنها تأثیر بازنمایی وجود دارد، بلکه افراط آن را نیز دربر می‌گیرد؛ آنچه که بیرون از گفتمان به‌عنوان «ترومای بالقوه»[۱۹] باقی می‌ماند؛ می‌تواند اگر بازنمایی وجود نداشته آن را بگسلد یا بی‌ثبات کند (De Lauretis, 1987: 3).

سوژه‌بودگی را نیز دولارتیس از فوکو وام می‌گیرد و برای ساخت گفتمان‌های مرتبط با زنان از آن استفاده می‌کند. «سوژه‌ها از منظر فوکو در گفتمان خلق می‌شوند. گفتمان بسط باشکوه تجلیات سوژه‌ای هست که می‌اندیشد، می‌داند و سخن می‌گوید» (یورگنسن و فلیپس، ۱۳۹۴: ۳۸). در اهمیت سوژه‌بودگی در مقام راوی یا بیننده باید بدانیم دولارتیس بار معنایی عمده را بر عهدهٔ این ویژگی گذاشته است. «این مسئله

دولارتیس را به سمتی سوق داد که انگارهٔ زن در سینما را ـ در مقام سوژه در متن فیلم یا تماشاگری که از روایت لذت می‌برد ـ نوعاً تناقضی محتمل بداند تا حدی که سوژهٔ زن به یک «ناسوژه» تبدیل شود» (مک‌کیب، ۱۴۰۰: ۶۲). مطالعات اخیر بیانگر این نکته هستند که فیلم‌ها نیز درحقیقت نوعی متن گفتمانی قابل بحث هستند که می‌توانند مورد مطالعهٔ تحلیل گفتمان قرار بگیرند. «گفتمان نه‌تنها نوشتار و گفتار بلکه تصاویر بصری را نیز دربر می‌گیرد» (یورگنسن و فلیپس، ۱۱۰:۱۳۹۴). برای رفتن به سراغ نظریهٔ اصلی دولارتیس و مبنای نظری کار خودمان به این بیان از او می‌رسیم که در ابتدای نظریهٔ خود چنین می‌نویسد:

> در نقطهٔ ابتدایی باید به خوانش میان‌متنی ازتئوری جنسیت میشل فوکو با عنوان تکنولوژی جنس که هدف آن جنسیت نیز هست، بپردازیم. این هردو موضوع بازنمایی و خویش ـ بازنمایی را دربر می‌گیرد که تولیدی از تکنولوژی‌های اجتماعی گوناگون همچون سینما، گفتمان‌های اساسی، پدیدارشناسی و روش انتقادی در راستای زندگی روزمره است (De Lauretis, 1987:2).

دولارتیس در مواردی که به مطالعهٔ موردی فیلم‌ها پرداخته است، سازوکارهای گفتمان‌ساز در خدمت تکنولوژی جنسیت را بررسی می‌کند. آنچه بیشتر مد نظر او قرار دارد حضور زنان و بازنمایی آن‌ها در فیلم‌ها با توجه به این سازوکارهاست. همه در سینما نگاه می‌کنند. شخصیت‌ها در فیلم به یکدیگر، اشیا، مناظر و ... می‌نگرند. تماشاگران به فیلم یعنی آنچه بر صفحهٔ سینما ارائه می‌شود، نگاه می‌کنند. برای تمام این نگاه‌ها نگاهی دیگر نیز ممکن است، نگاهی که می‌بایست بر آنان مقدم باشد؛ نگاه دوربین بر بازیگران، صحنه، موقعیت و غیره. هرچند که سینمای داستانی دو نگاه آخر را نادیده می‌گیرد. تماشاگران بر نگاه خود آگاهی ندارند، از نگاهی که برخودشان

می‌کنند؛ نگاهی که لذت را می‌سازد (Ibid: 97-98). اما نکتهٔ قابل تأمل این است که دولارتیس نظریات فمینیستی و نقد فمینیستی را متعلق به سینمای روایت‌گر می‌داند. «از دیدگاه نظریهٔ فیلم مبتنی بر موج دوم فمینیسم، روایت، نقش‌ها و کارکردهای روایتی محدودی را برای شخصیت‌های مؤنث لحاظ می‌کند، نقش‌هایی که برپایهٔ منطق مردسالار، منطق میل مردانه، تعریف می‌شوند. شخصیت مؤنث باید بر نقشی منطبق شود که میل مردانه از پیش برایش تعریف کرده است ـ یعنی ابژه‌ای که میل مردانه آن را تعریف می‌کند و زیر کنترل شخصیت مذکر است» (باکلند، ۱۲۷:۱۴۰۱). با این تفاسیر درحقیقت با نگاه‌هایی مؤثر از سوی مخاطبان مواجه هستیم که می‌تواند سازوکارهای سینمایی و غیره را درک کند. تماشاگری تأثیرگذار که با درک سازوکارهای گفتمان‌ساز به تماشای فیلم می‌نشیند. کسی که قادر به درک گفتمان‌هاست. گفتمان‌هایی که از اساس بر مبنای سینمای روایت‌گر و داستان‌گو بنا شده‌اند. «خوانش‌های فمینیستی مدنظر دولارتیس باید تناقض میان زنان به‌عنوان سوژه‌های تاریخی و زن به‌عنوان نشانه را نمایش دهند، اجرا و نقل قول به‌طور بارزی مطرح می‌شوند؛ استفاده از اصطلاحات تولید زن به‌عنوان متن و به‌عنوان تصویر، مقاومت در مقابل هم‌ذات‌پنداری با آن تصویر است. زیر ذره‌بین گرفتن آن است» (باتلر، ۱۴۰۳: ۳۱). برای دولارتیس خلق یک تصویر زنانه چه در جایگاه قهرمان و چه ضد قهرمان با سازوکارهای قدرت و تکنولوژی جنسیت ارتباط بسیار زیادی دارد. «به عبارت دیگر، بازنمایی میل زنانه فقط به این نیست که زنی را در مرکز روایت قرار بدهیم، زیرا این به خودی خود باعث نمی‌شود که آن زن به سوژه ـ عامل فعال و دارای میل تبدیل شود» (باکلند، ۱۴۰۱: ۱۲۸). برای مثال در تحلیل از یکی از فیلم‌های فدریکو فلینی[۲۰]، فیلم‌ساز ایتالیایی، شخصیت جولیت[۲۱] را ضد قهرمانی می‌داند که

تصویر آن بازنمایی درستی براساس تکنولوژی جنسیت دارد؛ یعنی با استفاده از سازوکارهای قدرت و برساخت‌های موجود در فیلم دست به ترسیم تصویری درخور برای تماشاگر و خودش می‌زند. دولارتیس به نکات فنی نیز توجه دارد؛ برای مثال معتقد است در سینمای کلاسیک از بَک لایت[۲۲] یا نور پشتی به‌ویژه در قبال بازیگران زن استفاده می‌شود تا وهمناک بودن آنان یا مرموز بودن جنسیت زنانه را براساس باورهای مردسالاری بیشتر و بهتر نشان بدهد.

۳ـ۱. خلاصهٔ داستان فیلم «شیار۱۴۳»

داستان فیلم‌نامه با خبر بازگشت پسر الفت یعنی یونس آغاز می‌شود. از طرف دیگر گروهی مستندساز جمع شده‌اند تا ساخت فیلمی از زندگی این شهید را برعهده بگیرند؛ چراکه نحوهٔ پیدا شدن جنازهٔ شهید شکل خاصی داشته است. در ادامه افراد مختلف و مرتبط با شهید اعم از خواهر، دخترخاله یا نامزد سابق، پدر دوست خانوادگی و برادر رضاعی الفت و همچنین سرباز یابنده درمورد زندگی و گذشتهٔ شهید با محوریت ارتباط یونس با مادرش الفت در مقابل دوربین مستندسازان صحبت می‌کنند. فیلم‌نامه، اقتباسی از رمانی است به همین نام؛ هرچند که فیلم‌نامه و رمان تفاوت‌های قابل توجهی دارند.

جدول ۱: تفاوت‌های میان فیلم‌نامهٔ اقتباسی و رمان

تفاوت‌ها	رمان	فیلم‌نامه
مکان	بیجار / کردستان	پاریز / کرمان
همسر(شوهر)	دارد	ندارد
تعداد فرزندان	پنج تا	دوتا

تحصیلات شهید	دیپلم نگرفته	دانشجوی سال اول مهندسی معدن
اشاره به جزئیات جنگ و عملیات والفجر مقدماتی	بسیار زیاد	خیلی کم
اسامی	شهید: جعفر/ مادر: اختر	شهید: یونس / مادر: الفت
زبان	هیچ لهجه‌ای وجود ندارد.	لهجهٔ کرمانی در جای جای فیلم شنیده می‌شود.

از تفاوت‌های مهم میان متن رمان و فیلم‌نامه به غیر از تغییر مکان که در کتاب شهر بیجار است و در فیلم‌نامه پاریز یکی از روستاهای کرمان، این است که الفت در فیلم‌نامه، همسرش را در خردسالی کودکانش ازدست داده است، ولی در رمان، اختر شوهر دارد هرچند که نقش پررنگ چندانی ندارد. به نحوی که تأثیرگذاری چندانی از شخصیت «آقا» در روند داستان نمی‌بینیم. آقا در فیلم به مادربزرگ تبدیل شده و نقش‌های محوری زنان را پررنگ‌تر کرده است. «آهی جان» مادربزرگ یونس دقیقاً مرگی همچون مرگ «آقا» در رمان دارد. ازدست دادن همسر در فیلم باعث تعداد کم بچه‌های الفت شده است؛ حال آنکه در رمان، اختر فرزندان خردسال دیگری دارد. اختر و الفت هردو زنانی پیش‌بینی‌ناپذیرند. به‌ویژه الفت در ورای تصورات و کلیشه‌های ذهنی مخاطب از زن روستایی گام می‌زند. همچنین تعداد بچه‌های اختر از الفت بیشتر است، ولی جعفر برای اختر همان جایگاه یونس برای الفت را دارد، چراکه فرزند اول و تک‌پسر هردو مادر است. گویی در این زمینه مجدد با گفتمان زن سنتی یعنی اسیر در کلیشه‌های جنسیتی برتری مردان روبه‌رو هستیم. رفتار الفت در فیلم‌نامه با فردوس دخترش به مراتب و وضوح با رفتارش با یونس تفاوت دارد. این تفاوت چه‌بسا در مسیر گام زدن در گفتمان زن سنتی باشد، اما باز با رفتارهایی چون

درخواست تنها بودن با جنازهٔ پسرش در انتها و عدم بی‌تابی همان هنجارگریزی مدنظر را نشان می‌دهد. «صبر بر مصیبت و سوگواری نکردن؛ موجب تداوم راه رسالت زینبی از دید ایدئولوژیک و مسلط در دههٔ ۶۰ ایران است» (طاهری‌کیا و همکاران، ۱۴۰۱: ۱۸۹). این نگاه در ادامه نیز تداوم یافته و ازجمله انتظارات گفتمان مسلط بر جامعهٔ ایرانی است. هرچند الفت در فیلم‌نامه به مراتب شخصیت پررنگ‌تر و قوی‌تری از اختر دارد. محیط جغرافیایی توصیفی و تفاوت میان آن دو نیز به این موضوع جهت می‌دهد. کار و محیط خشنی چون معدن مس در فیلم‌نامه و حضور پررنگ الفت در میان مردان معدن‌کار، باعث می‌شود تا تفاوت‌های معناداری میان شخصیت الفت و اختر رمان وجود داشته باشد، چراکه اختر تنها در محیط روستا و در فضایی بسیار بسته از نظر جغرافیایی و فرهنگی قرار دارد. تفاوت تحصیلات دو شهید نیز مجدداً ما را به سمت باز و مدرن‌تر بودن روایت فیلم‌نامه می‌برد. شاید بتوان این را به‌علت فاصلهٔ زمانی تولید فیلم و نوشتن رمان دانست. ضمناً در رمان بیشتر حال و هوای دههٔ شصت جاری است و در فیلم‌نامه، دههٔ شصت به‌صورت بازگشت به گذشته یا فلش‌بَک[۲۳] بازنمایانده می‌شود. همچنین تعداد کمتر فرزندان دو مادر و اختلاف آن‌ها نیز برخاسته از محدودیت‌های شخصیت‌پردازی در فیلم‌نامه و عدم حضور همسر در فیلم‌نامه است. زبان فیلم‌نامه نیز با زبان رمان تفاوت مشهودی دارد. رمان با استفاده از زبان معیار پیش می‌رود، ولی زبان فیلم‌نامه بر مبنای زبان با لهجهٔ کرمانی شکل گرفته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۴. یافته‌های پژوهش

در رویکردهای مرتبط با مطالعهٔ برساخت جنسیتی - اجتماعی زن به‌مثابهٔ مادر باید ابتدا به سراغ تعریف این گفتمان برویم. در گفتمان غالب سنت تا پیش از انقلاب اسلامی زن در جایگاه دیگری و اندرونی قرار دارد و این گفتمان غالب پذیرش زنان است. «در

فرایند تغییر حاکمیت و گفتمان سنتی به دوران پهلوی به‌تدریج، گفتمان زنانه از موضوعی سنتی به موضوعی حاکمیتی و سیاسی تبدیل شد» (بهرامی، ۱۴۰۰: ۲۷). بدین منوال زنان در دورهٔ پهلوی از اندرونی بیرون شده و به گفتمان‌های اجتماعی راه می‌یابند. نکتهٔ قابل تأمل شکل‌گیری نوع جدیدی از گفتمان سنتی در قبال گفتمان مدرن است که گاه در شکل گفتمان با عنوان زن روستایی و زن شهری هم نمود پیدا می‌کند. پویایی شخصیت الفت در شیار ۱۴۳ او را همگام با زمان در گفتمان سنتی پیش می‌برد و گویا نماینده‌ای است برای پیشبرد گفتمان زن سنتی. «تغییرات اجتماعی به‌هنگام می‌تواند با واکنش‌های سیاسی و اجتماعی پیش‌بینی‌ناپذیری همراه باشد. اما برای هر گروه اجتماعی این تغییرات به نحوی ظاهر می‌شود و عکس‌العمل‌ها هم دربرابر آن متفاوت است» (همان: ۲۶). در گفتمان زن سنتی در این فیلم مرزی میان جهان خارج و داخل خانه نیست، علی‌رغم آن‌که در جهان پساصنعتی میان این دو مرز مشخصی کشیده شده است. «در گفتمان پساصنعتی، جهان خانگی و جهان کار کاملاً جدا می‌شوند و متمایز از یکدیگر تحول می‌یابند. جهان خانگی یا فضای خصوصی خانه، مکان و خلوت زنانه است و در جهان کار یا فضای عمومی، مبارزه و رقابت مردانه چیرگی دارد» (همان: ۱۱۷). پس برای شناخت بهتر شخصیت الفت باید او را در هر دو حوزهٔ موجود بررسی کنیم. به نحوی که درحقیقت الفت را در موقعیت سوژهٔ شناسا خواهیم شناخت و رفتار خارج از عرف او را بررسی خواهیم کرد.

در تحلیل گفتمان فوکویی وجه بارز آن بررسی نهادهای قدرتمند و قدرت‌ساز است. سازوکارهای قدرت که در خلق هر گفتمانی نقش عمده و بسزایی دارند؛ همچنین سوژگی نیز نزد او در ساخت برساخت‌ها بسیار موفق است. در گفتمان زن سنتی آنچه بیش از همه در سرنوشت و ساخت این برساخت جنسیتی دخیل است

توقعات سنتی جامعه و درحقیقت توقعات مردسالارانهٔ مسلط است. «ویژگی سوبژکتیویته فوکویی، آزاد و دربند بودن هم‌زمان نسبت به هنجار اجتماعی است، زیرا سوژگی وابسته به هنجارهای حاکم بوده و در عین حال اجازهٔ فضایی از ابداع ذهنی را نیز می‌دهد» (محمدی اصل، ۱۳۹۶: ۵۸). با این تعاریف سوژگی ارتباط مستقیمی با سازوکارهای گفتمان‌ساز دارد که در این راستا نیز به نوع پرداخت شخصیت الفت می‌پردازیم.

در ادامه در بخش‌های مختلف به نمودهای مختلف گفتمانی نقش/ برساخت مادر در فیلم‌نامه و رمان شیار ۱۴۳ خواهیم پرداخت. همچنین بخشی از نظرات مخاطبان دربارهٔ این فیلم را که در سایت سینما تیکت ثبت شده است نیز بررسی خواهیم کرد.

۴ـ۱. نشانه‌های بصری فیلم‌نامهٔ «شیار ۱۴۳»

گفتمان سنتی همچنین نشانه‌های بصری به غیر از نشانه‌های هنجاری و الگویی دارد. این نشانه‌های بصری برخاسته از گفتمان و ایدئولوژی‌های پشت این گفتمان مسلط یعنی جنگ نیز هستند. فراتر از همهٔ این‌ها گفتمان بصری در دههٔ شصت درپی تربیت مادران زهرایی ـ زینبی بود.

> با شروع جنگ از میان هویت ایدئال زن انقلابی ـ اسلامی دوگانهٔ زن زهرایی و زن زینبی بیرون آمد. این الگوی حماسی دوگانه که از تاریخ عاشورا برگرفته شده، مکمل یکدیگر است و ساختار و چارچوب موقعیت سوژگی زن انقلابی ـ اسلامی را ایجاد می‌کند. زن انقلابی ـ اسلامی در وضعیت حماسه قرار دارد و در ابتدا، مادری است که برای امت فرزند می‌آورد و آنان را پرورش می‌دهد، سپس آن‌ها را در راه آرمان‌ها فدا می‌کند (طاهری کیا و همکاران، ۱۴۰۱: ۱۷۶).

زنانی که در هر حالتی هوای حجاب‌شان را دارند و در جلوهٔ بصری زمانهٔ خود این مسئله‌ای بسیار مؤثر است. صحنه‌هایی که الفت با قاب عکس پسر به دنبال او در میان آزادگان بازگشته می‌گردد، نشانه‌ای از حضور پررنگ زنان در خیل مردان است که بی‌محابا و بدون ترس یا خجالت برای الفت رخ می‌دهد. برای مثال در صحنهٔ گفت‌وگوی الفت با آزادهٔ تازه از راه رسیده این امر به‌خوبی قابل مشاهده است.

ـآزاده: بله؟ ...

ـ الفت: پسرم ... پسرم شاید اسیر باشه ... اسمش یونس میرجلیلیه. خبرش داری ازش؟

ـ آزاده: یونسِ؟ ...

ـالفت: میرجلیلی ... یونس میرجلیلی.

چادر الفت زیر دست و پا گیر می‌کند و کشیده می‌شود. الفت چادرش را می‌چسبد و به جوان خیره می‌شود ... (فیلم‌نامهٔ شیار ۱۴۳: ۵۴).

همچنین این‌چنین مادرانی کسانی هستند که طی فرایند «فرهنگ انتظار و شهادت» در گفتمان غالب جامعهٔ آن روزگار از شهادت فرزندان‌شان ابایی ندارند و در مقابل شهادت آن‌ها صبورند. جلوه‌های متعددی از این فرهنگ مقبول را در فیلم‌نامه مشاهده می‌کنیم. در برساخت جنسیتی - اجتماعی زن به‌مثابهٔ مادر بعد از انقلاب انتظار و صبر بر آن ارزشی دوچندان دارد. «انتظار در معنای جهادی آن، متعلق به زنانی است که در دههٔ شصت، مردان خود را اعم از فرزند یا شوهر برای رفتن به جبهه‌های جنگ بدرقه می‌کردند. ویژگی بارز این زنان انتظار و صبوری بود که در فضای خانه جوانه می‌زد و تداوم پیدا می‌کرد» (طاهری‌کیا و همکاران، ۱۴۰۱:۱۸۰). این ویژگی را پیوسته در الفت

فیلم‌نامه می‌بینیم. در آخرین بخش داستان دقیقاً مواجهه و رویارویی الفت با استخوان‌های کفن‌پوش فرزند همین‌گونه است.

– فرمانده: خانم میرجلیلی نمی‌دونم باید چی بهتون بگم. این جور وقتا زبانم قاصره. اما به هر حال پسرتون پیدا شده.

ـ الفت: می‌خوام بچه‌مو تنها ببینم.

ـ فرمانده: هرجور شما صلاح بدونید.

(فیلم‌نامهٔ شیار ۷۳:۱۴۳).

در ادامهٔ همین بخش هم الفت از ورود دخترش فردوس به نمازخانهٔ محل حضور تابوت‌ها جلوگیری می‌کند، حتی زن مسئول آن اتاق را نیز بیرون می‌کند تا تأکید کند که می‌خواهد بچه‌اش را تنها ببیند. سپس تنها و در سکوت استخوان‌های کفن‌پوش را همچون نوزادی بغل می‌کند و به خود می‌فشارد و ما هیچ صدای ناله یا ضجه‌ای از او نمی‌شنویم.

تصویر ۱: هنگامی که الفت استخوان‌های به‌جا مانده از یونس را چون نوزادی در سکوت، در آغوش می‌گیرد

حتی وقتی بیرون می‌آید تشکری می‌کند و می‌گوید می‌خواهد پیاده به خانه برگردد. این همان فرهنگ صبر و مقاومت مورد پذیرش است. آنچه که از دههٔ ۱۳۶۰ تا به امروز در گفتمان ما غالب و مورد تأیید بوده و هست.

مسئلهٔ قابل توجه دیگر در این فیلم این‌که الفت در بینابین فضای کار خانگی و فضای بیرونی گام می‌زند، چراکه هم در فعالیت‌هایی چون قالی‌بافی به‌عنوان یک شغل خانگی او را می‌بینیم و هم در کار کشاورزی و محیط خارجی. این دقیقاً در راستای همان تربیت و توقعات بصری است که گفتمان غالب زن سنتی دارد؛ یعنی زنی توانمند و قوی در هر زمینه‌ای. در نماهایی مختلف او را مشغول قالی‌بافی، رنگرزی نخ قالی یا پختن نان در خانه می‌بینیم و در موارد دیگری مشغول کار بر روی زمین کشاورزی یا جمع کردن گردو و غیره در باغ. زنی که در هر حال به وظایف خود در داخل و خارج از خانه پای‌بند است. آنچه زنان را برای گفتمان مسلط و سازوکارهای آن مقبول‌تر می‌کند؛ همین توانمندی و چند جنبه بودن در عین رعایت اصل اعتقادی و پای‌بندی به عقاید است. در فیلم صحنه‌ها و جلوه‌های متعددی از تلاش برای حفظ حجاب و یا پوشیدن حجاب بیشتر از الفت می‌بینیم.

۴ـ۲. رفتار خارج از هنجار و دور از انتظار

رفتار الفت شیار ۱۴۳ گاهی برخلاف توقعات جامعه است، همچون بازی کردن‌های پر سروصدایش با بچه‌ها که توسط مادر کهن‌سالش نکوهش می‌شود.

–فردوس: الفت خیلی حوصله داشت. او برای ما صبور بود. وقتی با ما بازی می‌کرد؛ خودشم عین بچه‌ها می‌شد. آهی‌جان بهش می‌گفت الفت! خجالت نمی‌کشی با این هیکلت این کارا رو می‌کنی ... (فیلم‌نامهٔ شیار ۵:۱۴۳).

یا در نمایی دیگر وقتی الفت مشغول قصه گفتن است و بچه‌ها سؤال‌های متعدد می‌پرسند مجدداً این الفت است که به‌سبب همراهی با بچه‌ها سرزنش می‌شود.

ـ آهی‌جان: اگه گذاشتید کپه مرگو بذارم من! ... ده‌بار از خواب پریدم ... الفت ... این آتیشا از گور تو در می‌آد ... هم‌قد این بچه‌ها شدی ... بزن تو سرشون بخوابن ... (همان: ۱۱).

رادیو به کمر بستن و همواره در حال رادیو گوش دادن بودن که برای بسیاری خصوصاً در دههٔ ۱۳۶۰ و در محیط روستایی چندان قابل قبول نبوده و نیست.

تصویر ۲: رادیو به کمر بستن الفت را نشان می‌دهد که دقیقاً حرکتی خارج از عرف و مطابق با رفتارهای سوژه‌گی الفت است

نکتهٔ قابل توجهی که سوبژکتیویتهٔ فوکویی را نیز خاطرنشان می‌کند، چراکه توقع از الفت به‌عنوان نمایندهٔ زن سنتی رعایت تمامی معیارهای بصری، اجتماعی و فرهنگی گفتمان سنتی است، ولی او همواره در مقام سوژه استقلال خود را از این سازوکارها حفظ می‌کند. رفتارهای به‌هنجار و منطبق بر گفتمان سنتی الفت بارها به‌وسیلهٔ دخترش نیز بازگو و تأیید می‌شود.

- فردوس: مادرم یه جوری شده بود، به همه‌چیز وسواس داشت، درخت گردو رو می‌گفت غرس نکنید بد یُمنی می‌آره. سگ زوزه می‌کشید می‌گفت نکنه خبر بدی بیارن. اگر نردبوم می‌افتاد کف پشت بوم باید می‌رفت صافش می‌کرد. می‌گفت خوب نیست. سفیدی نباید از خونه بیرون داد، خوب نیست ... (همان: ۴۷).

الفت درمجموع رفتارهای دوگانه‌ای در قبال گفتمان سنتی دارد، فرضاً نالهٔ سگ یا صدای کلاغ را بدیُمن می‌داند، اما وقتی او را با اصرار زیاد نزد سرکتاب بازکن می‌برند تا درمورد یونس خبری بدهد، بدون اینکه حرف بزند بلند می‌شود و آن مکان را ترک می‌کند (همان: ۶۸).

الفت در چند مرحله اشاره می‌کند که به امامزاده رفته تا سر سبک کند و این پای‌بندی سنتی به اعتقادات را نشان می‌دهد، اما در دیگر سو از حضور در محیطی شدیداً مردانه و خشن چون معدن مس نیز هیچ ابایی ندارد.

ـ سیدعلی: سلام علیکم الفت خانوم. چه خبر احوال؛ این‌جا چکار می‌کنی؟

ـ الفت اومدم دلم واشه. گفتم به شما هم یه سری بزنم.

ـ سیدعلی: اینجا؟ ... تو این دم و دستگاه‌ها و سیاهی؟ ...

ـ الفت: نه ... سر معدن بودم. می‌آم از او بالا جا خالیش می‌بینم، دلم یه قدری آروم می‌شه.

ـ سید علی (دست از کار می‌کشد): من جای خالی جلال رو می‌بینم بدجوری دلم می‌گیره. شما برعکسی ...

ـ الفت: کلمپه نذر داشتم. آوردم برا کارگرا معدن. وقت ناهار بشون دادم. نمی‌ذارن برم اون وسط معدن که ... می‌گن این ماشینا دید ندارن یه وقت زبونم لال آدمو زیر می‌گیرن ...

ـ سیدعلی (مشغول کار): الفت خانوم، همین‌طوری که می‌زارن بیای بری برا اینه که از اول کار این معدن اومدی و رفتی، همه فک و فامیلت تو این معدن کار می‌کنن. یونست از وقتی پشت لبش سبز شده اینجا کار کرده وگرنه نمی‌زارن هیچکی بره و بیا ... .

(فیلم‌نامهٔ شیار ۱۴۳:۳۱)

با این شواهد باید بپذیریم که الفت یک سوژهٔ هنجارگریز است که در قید و بند گفتمان سنتی و قضاوت‌های مبتنی بر آن باقی نمی‌ماند. چنانچه در کل ما با انقلاب‌های جنسیتی مختلفی در ادوار تاریخی خود مواجه بوده‌ایم و همین امر باعث شده تا رفتارهای هنجارگریز بسیاری از زنان سوژهٔ خود ببینیم. رفتارهایی که گاهی در دوره‌های مختلف تعابیر مختلفی دارند. جامعهٔ ایرانی از قاجار به این سو با انقلاب‌های جنسیتی روبه‌رو بوده است که شاخص بررسی آن‌ها تغییراتی است که در الگوهای هویت جنسیتی زنان رخ داده است (ر.ک: طاهری‌کیا و همکاران، ۱۴۰۱:۱۴۵). الفت برای نشان دادن سرسختی و تفاوت خود تلاش نمی‌کند، بلکه به‌طور ذاتی شخصیتی متفاوت دارد و اسیر گفتمان و توقعات سنتی موجود نشده است. چه‌بسا این امر باعث بروز تناقض‌هایی در شخصیت او شده است که همان هنجارگریزی مدنظر ما را نشان می‌دهد.

۵. نظرات مخاطبان در سایت سینما تیکت

در ذیل شیار ۱۴۳، هفت رأی و ۲۴۰ نظر ثبت شده و امتیاز فیلم از پنج نمره ۴.۷ است. در این میان بیشتر نظرات کلی است؛ یعنی همان «خوب بود»،« بد بود»، «عالی بود»، اما از منظر این واکاوی توصیفات کیفی اهمیت دارد که مخاطب توضیح بیشتری داده و

می‌توانیم از رهگذر نظر او دریابیم که یافته‌های پژوهش حاضر از منظر دولارتیسی چه اندازه با دیدگاه مخاطبان واقعی مقاربت دارد.[۲۴] این شواهد نشان از توانمندی مؤلف در بیان نگاه زنانه دارد. درمجموع از نظرات می‌توان تقریباً نتیجه گرفت که این فیلم برای موافقان و علاقه‌مندان فیلمی زنانه و موفق محسوب می‌شود. به‌نظر می‌رسد نگاه زنانه‌گرا و سابژکتیو آبیار در این اثر را مخاطبان دریافته‌اند. آنان با الفت ارتباط برقرار کرده و تفاوت الفت با کلیشه‌های مرسوم را درک کرده‌اند.

۶. نتیجه

سینما و ادبیات به‌مثابهٔ ابزارهای تولید در حوزهٔ خلق و خلاقیت ارتباط تنگاتنگی با یکدیگر دارند. قدر مسلم خلاقیت مؤلف یا نویسندهٔ هر اثر در تفکرات و نوع نگرش اجتماعی او ریشه دارد. در این میان جهان مؤلفان آثار همواره و بیشتر اوقات مردانه بوده یا دیدگاه‌های مردسالارانه بر آن حاکم بوده است. در مواردی این نگاه حتی مؤلفان زن را نیز تحت تأثیر قرار داده است. هرچند هستند زنانی که مصرانه درپی اثبات نگاه خود و نگرش زنانه و توصیف جهان زنانه در آثار خود برآمده‌اند. در میان مؤلفان ایرانی نرگس آبیار به‌عنوان نویسنده و کارگردانی صاحب سبک و مؤلف تلاش کرده است تا از مرزهای جهان مردانه عبور و فضای زیست زنانه را به بهترین نحو ترسیم کند. در این مقاله از منظر یکی از نظریات کمترشناخته‌شدهٔ نقد زنانه‌گرا یعنی نظریهٔ «تکنولوژی جنسیت» از ترزا دو لارتیس به بررسی ساحت گفتمانی و سازوکارهای شخصیت‌ساز در آثار آبیار می‌پردازیم. دو لارتیس در نظریهٔ خود سعی در تبیین نظریهٔ «تکنولوژی جنس» فوکو دارد و معتقد است سازوکارهای گفتمان‌ساز «جنسیت» می‌سازند و نه «جنس». مسیر بررسی و ایدهٔ او بر سابژکتیویته و سوژه‌بودگی

زنان استوار است. همان «زن‌شدگی» و نه «زن‌بودگی». بحثی که در نقد زنانه‌گرا خصوصاً در بررسی آثار سینمایی سعی در اصلاح «تحلیل گفتمان فوکویی» دارد و بناست تا با عبور از منظر فوکو به رویکردی تازه و ناب دست پیدا کند. بنابراین با کمک گرفتن از نظریهٔ دو لارتیس درمی‌یابیم که نرگس آبیار چگونه دست به بازنمایی و خود ـ بازنمایی زنان در اثرش زده است. زنانی که غالباً هنجارگریز و متفاوت از سازوکارهای گفتمان‌ساز خود هستند. تصاویر ایشان اکثراً در قالب‌های غیرکلیشه‌ای و غیر قابل پیش‌بینی نمایانده شده است. در وجوه مختلف گفتمانی و پارادایمی می‌توانیم به تفاوت‌های شخصیت‌های خلق‌شدهٔ آبیار با دیگر آثار تولیدی در همان ژانرها پی ببریم. نسبت زنان و بازنمایی آن‌ها در آثار آبیار با نظریهٔ دو لارتیس بیانگر همان مسیر سابژکتیو و بروز و ظهور سوژه‌وار است. آبیار با تغییراتی که حتی در متن‌های متقدم‌تر خود مثل «شیار ۱۴۳» در هنگام تولید اثر داشته است این زمان‌سنجی و شناخت از پارادایم غالب جامعه را به ما نشان می‌دهد. او نیازهای جامعه را به‌خوبی شناخته و حتی آثار قبلی خود را به‌چالش می‌کشد. تغییراتی که بین رمان چاپ ۱۳۸۵ و فیلم ساختهٔ سال ۱۳۹۲ وجود دارد؛ به‌خوبی بیانگر این نکته است.

با توجه به فرایند طی‌شده در این پژوهش و پیشینهٔ آن، می‌توان چنین نتیجه گرفت که برساخت مادری و سوژه‌بودگی الفت به‌عنوان شخصیت محوری و اصلی در فیلم‌نامهٔ نرگس آبیار مورد تأیید و توجه است. تکنولوژی جنسیت دولارتیس سوژه بودن و پذیرفتن نقش‌های برساختی با توجه به سازوکارهای قدرت بررسی می‌کند که همهٔ این سازوکارها در برساختن نقش مادری الفت قابل مشاهده است. الفت شخصیتی کاملاً منحصربه‌فرد دارد هرچند که در مواردی همسو با گفتمان مسلط اجتماعی دوران خویش گام برمی‌دارد؛ ولی درمجموع رفتارهای او عملاً رفتارهای یک سوژهٔ مستقل

است. الفت با اختر تفاوت‌های ساختاری و زمینه‌ای دارد، اما نکتهٔ قابل تامل، قدرتمندتر بودن الفت در بیان سوژگی خویش است. کسی که برای زندگی خود و سرنوشت خود تصمیم می‌گیرد در زمان و مکان مختلف رفتارهای گریز از هنجار نشان می‌دهد که همین او را از تمام سازوکارهای مسلط یک گفتمان جدا، و در نگاه مخاطبان متمایز می‌کند.

۷. پیشنهادات برای پژوهش‌های آتی

۱. . مقایسهٔ میان تصویر زنان و بازنمایی آن‌ها در فیلم‌های نرگس آبیار و رخشان بنی‌اعتماد.

۲ مطالعهٔ تطبیقی چهرهٔ زن به‌مثابهٔ سوژه شناسا در سینمای جنگ از منظر تکنولوژی جنسیت.

پی‌نوشت‌ها

1. John Stuart Mill
2. Sarah Moore Grimké
3. Margarete Fuller
4. Teresa De Lauretis
5. technologies of gender
6. Foucault
7. E.Eco
8. Peirce
9. Lacan
10. Freud
11. McCabe
12. To Be a Woman
13. To Become a Woman
14. Simon De Beauvoir

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

15. technology of sex
16. sex and sexuality
17. Althusser
18. Ideological state aparati
19. potential trauma
20. Fellini
21. Julliette
22. back light
23. flash back

۲۴. برای نمونه مخاطبی در مورخ ۱۳۹۶/۸/۸ نوشته است:« فقط می‌تونم بگم این یه فیلمیه که یه زن رو یکم فهمیده و این قطعاً جز با دست توانای یه نویسنده زن، یه کارگردان زن و یک بازیگر عالی زن ممکن نیست. به شدددددددت زیبا بود. من واقعاً از فیلم‌های ایرانی بدم می‌آد از بس داستانشون مزخرفه یا بد بازی می‌کنن ولی این عالیییییی بود». یا در تاریخ ۱۳۹۳/۱۰/۸ مخاطب دیگری هم‌چون مخاطب قبلی نوشته است:« هیچ‌وقت فیلم‌هایی با چنین موضوعی رو نمی‌پسندیدم. شاید به قول بعضی از مخاطبین محترم فیلمی خسته‌کننده با روندی کند بود ولی یه حال و هوای خاصی داشت که مخاطب رو به‌شدت جذب می‌کرد. حالا بازی خانم مریلا زارعی بود یا هر چیز دیگه ... خیلی لذت بردم و برای اولین بار بود که خودم رو یه لحظه به جای این مادران گذاشتم ...». مخاطب دیگری در تاریخ ۱۳۹۳/۱۰/۳ نوشته است:« این نوشته رو بالا گذاشتم که خونده بشه. من فیلم رو دیشب دیدم. امروز که به فکر الفت می‌افتم و البته فردوس دوباره چشمام پر از اشک می‌شه.آخه ما هم یه الفت داریم. عکس‌هایی که بدن شهید رو آوردن دیدم. همه از شهرستان محل تولدم رفتن ولی مادربزرگم از اونجا تکون نمی‌خوره. همه عشقش اینه دوشنبه و پنج‌شنبه بشه بره سر خاک. خیلی‌ها بهش می‌گن از دست و پا افتادی نرو. فقط نگاهشون می‌کنه. برای پسرش عروس هم نشون کرده بود. مادربزرگم مثل الفت دختر و پسرش رو خودش بزرگ کرده بود. گاهی که بهش می‌گیم دست از این وسایل قدیمی بردار بیا نو کنیم اشک تو چشماش جمع می‌شه که می‌خوام چیکار؟ برای کی؟ و ... به کسانی که میگن "فیم چیزی نداشت" و "اگر هر فیلمی اشک دربیاره مگه خوبه؟" و کسای دیگه که پای حمایت سیاسی رو وسط می‌کشن باید بگم خوب نیست آدم اینقدر بی‌انصاف باشه. جا برای همه هست بیان برن بسازن. فیلم جلوهٔ عشق زلال بود. دید خانوم آبیار تازه بود فیلم بوی پیراهن یوسف از شرایط پدر بود، ولی عشق مادری وصف دیگری

داره که خانم آبیار با بازی بی‌همتای خانم زارعی به‌خوبی از پس این وصف براومدن. به همه توصیه می‌کنم فیلم رو ببینن...» که این نظر هم‌ذات‌پنداری بسیار زیاد مخاطب با فیلم را نشان می‌دهد که در عمل نشان از موفقیت مؤلف دارد. دیگری در تاریخ ۱۳۹۳/۹/۲۸ نوشته است: «فیلم بسیار عالیی بود به‌خاطر این‌که جنگ رو از دیدگاه یک مادر دیده بود مثل فیلم گیلانه».

منابع

آبیار ، نرگس (۱۳۹۴). ***رمان شیار ۱۴۳***. تهران: سورهٔ مهر. چاپ دوم.

آبیار، نرگس (۱۳۹۲). **فیلم‌نامهٔ *شیار ۱۴۳*.**

احمدی نیک، نادیا (۱۴۰۰). *نقد فمینیستی گزیدهٔ آثار داستانی مهسا محب‌علی و فیلم‌نامه‌های نرگس آبیار*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه مازندران. دانشکدهٔ علوم انسانی و اجتماعی.

استواری، سمیرا (۱۳۹۷). ***بررسی ساختار روایت در فیلم‌نامه‌های جشنوارهٔ مقاومت و دفاع مقدس***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه ولی‌عصر رفسنجان. دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی.

اشرفی، داوود (۱۳۹۸). ***بررسی و تحلیل آثار نویسندگان زن در حوزهٔ دفاع مقدس با تکیه بر آثار معصومه سپهری، اعظم حسینی، نرگس آبیار، بهناز ضرابی‌زاده و پری آخته***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه تبریز . دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی.

باتلر، آلیسون (۱۴۰۳). ***سینمای زنان نزاع بر پردهٔ سینما***. ترجمهٔ طلیعه حسینی. تهران: بان. چاپ اول.

بالکند، وارن (۱۴۰۱). ***روایت و روایت‌گری کنکاش در داستان‌گویی سینمایی***. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس. چاپ اول.

بهرامی برومند، مرضیه (۱۴۰۰). ***از زنان پرده‌نشین تا بدن‌های رام***. تهران: لوگوس. چاپ دوم.

دانون، جوزفین (۱۳۹۸). ***نظریهٔ فمینیستی***. ترجمهٔ فرزانه راجی. تهران: چشمه. چاپ سوم.

رسولی گروی، فخری (۱۳۹۷). «مقایسهٔ زمانمند بودن روایت در رمان شیار ۱۴۳ و فیلم اقتباسی آن». **ویژه‌نامهٔ فرهنگستان (ادبیات انقلاب اسلامی)**. ش ۴.

زن و سینما (۱۳۹۹). به گزینش و برگردان: نجم‌عراقی، منیژه. صالح‌پور، مرسده. موسوی، نسترن. صمیمی، مهرناز. تهران: گیلگمش. چاپ دوم.

سایت سینما تیکت ذیل فیلم شیار ۱۴۳.<https://cinematicket.org ≤

شیخ‌کلوخی، مهدیه (۱۳۹۶). ***بررسی زبان در پنج اثر داستانی ادبیات پایداری (شیار ۱۴۳، یکشنبهٔ آخر، دخترشینا، فرنگیس، زیتون سرخ)***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه زابل. دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی.

طاهری‌کیا، حامد، داوودی، حسین و داوری، سینا (۱۴۰۱). ***فرهنگ بصری جنسیت لایق در دههٔ شصت***. تهران: اندیشهٔ احسان. چاپ اول.

غریب حسینی، زهرا و استواری، سمیرا (۱۳۹۷). بررسی سبک نوشتار زنانه در فیلم‌نامهٔ شیار ۱۴۳. ***ارائه‌شده در پنجمین همایش متن‌پژوهی ادبی، نگاهی تازه به سبک‌شناسی، بلاغت و نقد ادبی***.

مرادخانی، صفیه و پیرداده بیرانوند، محمد (۱۳۹۹). «بررسی نوع اقتباس شیار ۱۴۳ از کتاب‌های چشم سوم و اختر و روزهای تلواسه». ***مجلهٔ ادبیات پایداری***. ش ۲۳.

محمدنژاد، معصومه و جنیدی، فائزه (۱۳۹۶). «اُلفت شیار ۱۴۳آینهٔ شکیبایی و ایستادگی». ***ارائه‌شده در نخستین همایش ادبیات مقاومت با محوریت شهدای دانشجو استان خراسان شمالی***.

محمدی‌اصل، عباس (۱۳۹۸). ***برساخت اجتماعی جنسیت***. تهران: گل‌آذین. چاپ اول.

مک‌کیب، جانت (۱۴۰۰) . ***مطالعات فمینیستی فیلم نوشتن زن در دل سینما***. ترجمهٔ طلیعه حسینی. تهران: بان. چاپ اول.

میل، جان استوارت (۱۳۹۰). ***انقیاد زنان***. ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی. تهران: هرمس.

ویهنگی، شیلان و حسینی، سیدمحسن (۱۳۹۵). «بررسی شیوهٔ روایت حدیث نفس در رمان شیار ۱۴۳(رمان برگزیدهٔ دفاع‌مقدس سال ۱۳۸۵)». ***ارائه‌شده در اولین همایش ادبیات پایداری گیلان***. ذیل کنگرهٔ هشت هزار شهید استان گیلان.

هولمز، ماری (۱۴۰۲). **جنسیت چیست؟**. ترجمهٔ مینا ارشادیان. تهران: جغد. چاپ اول.

یورگنسن، ماریان و فلیپس، لوییز (۱۳۹۴). ***نظریه و روش در تحلیل گفتمان***. تهران: نشر نی. چاپ پنجم.

References

Ābyār, N. (2013). *Film-nāmeh-ye Shiyār-e 143*. [in Persian]

Abyar, N. (2015). *Shiyār-e 143*. Tehran: Sūreh-ye Mehr. 2nd ed. [in Persian]

Aḥmadī Nik, N. (2021). *Naqd-e Feminīstī-ye Gozīdeh-ye Āthār-e Dāstānī-ye Mahsā Moḥebb-ʿAlī va Film-nāmeh-hā-ye Narges Ābyār*. MA thesis. Supervisor: Gholām-Reżā Pīrūz. University of Māzandarān, Faculty of Humanities and Social Sciences. [in Persian]

Ashrafī, D. (2019). *Barrasi va Taḥlīl-e Āthār-e Nevisandegān-e Zan dar Ḥowzeh-ye Defāʿ-e Moqaddas bā Takīye bar Āthār-e Maʿṣūmeh Sepahrī, Aʿẓam Ḥoseynī, Narges Ābyār, Behnāz Żarrābī-zādeh va Parī Ākhteh*. MA thesis. Supervisor: Moḥammad Khākpūr. University of Tabriz, Faculty of Literature and Foreign Languages. [in Persian]

Bahramī Borūmand, M. (2021). *Az Zanān-e Pardeh-neshīn tā Badan-hā-ye Rām*. Tehran: Logos. 2nd ed. [in Persian]

Balkand, W. (2022). *Revāyat va Revāyatgarī: Konkāsh dar Dāstān-gūʾī-ye Sīnemāʾī*. Trans. Moḥammad Shahbā. Tehran: Hermes. [in Persian]

Butler, A. (2024). *Sīnemā-ye Zanān: Nezāʿ bar Pardeh-ye Sīnemā*. Trans. Ṭalīʿeh Ḥoseynī. Tehran: Bān. [in Persian]

Cinema ticket website. Shiyār-e 143 *https://cinematicket.org*

Danonn, J. (2019). *Naẓarīyeh-ye Feminīstī*. Trans. Farzāneh Rājī. Tehran: Cheshmeh. 3rd ed. [in Persian]

DeLauretis, T. (1987).*Technologies of Gender*. Indiana University Press.

DeLauretis, T. (2007). *Figures of Resistance*. University of Illinois Press.

Gharīb Ḥoseynī, Z; Ostovārī, S. (2018). *Barrasi-ye Sabk-e Neveshtār-e Zanāneh dar Film-nāmeh-ye Shiyār-e 143*. Presented at the Fifth Conference on Literary Text Studies: A New Look at Stylistics, Rhetoric, and Literary Criticism. [in Persian]

Holmes, M. (2023*). Jensīyat Chīst?* Trans. Mīnā Arshādīān. Tehran: Joghd. [in Persian]

Jorgensen, M; Phillips, L. (2015). *Naẓarīyeh va Ravesh dar Taḥlīl-e Goftemān*. Tehran: Ney. 5th ed. [in Persian]

MA thesis. Supervisors: Narges Bāgherī; Zahrā Gharīb Ḥoseynī. Vali-ye ʿAsr University of Rafsanjān, Faculty of Literature and Humanities. [in Persian]

McCabe, Janet. (2021). Moṭāleʿāt-e Feminīstī-ye Film: Neveshtan e Zan dar Del-e Sīnemā. Trans. Ṭalīʿeh Ḥoseynī. Tehran: Bān. [in Persian]

Mill, J. S. (2011*). Enqīād-e Zanān*. Trans. ʿAlāʾ-al-Dīn Ṭabāṭabāʾī. Tehran: Hermes. [in Persian]

Moḥammadī-Aṣl, ʿAbbās. (2019). Barsākht-e Ejtemāʿī-ye Jensīyat. Tehran: Golāzīn. [in Persian]

Moḥammad-Nezhād, Maʿṣūmeh; Joneydī, Fāʾezeh. (2017). Olfat-e Shiyār-e 143: Āyeneh-ye Shakībāyī va Istādegī. Presented at the First Conference on Resistance Literature with a Focus on Student Martyrs of North Khorasan Province. [in Persian]

Morād-Khānī, Ṣ; Pīrdādeh Bīrānavand, M. (2020). *Barrasi-ye Nowʿ-e Eqtebās-e Shiyār-e 143 az Ketāb-hā-ye Cheshm-e Sevvom va Akhtar va Rūz-hā-ye Talvāseh.* Adabiyyāt-e Pāydārī, no. 23, Fall–Winter. [in Persian]

Ostovārī, S. (2018). *Barrasi-ye Sākhtār-e Revāyat dar Film-nāmeh-hā-ye Jashnvāreh-ye Moqāvemat va Defāʿ-e Moqaddas.*

Rasūlī Geravī, F. (2018).« Moqāyeseh-ye Zamānmand Būdan-e Revāyat dar Rūmān-e Shiyār-e 143 va Film-e Eqtebāsī-ye Ān. Farhangestān» «Adabiyyāt-e Enqelāb-e Eslāmī», no. 4, Winter. [in Persian]

Sheykh-Kolūkhī, Mahdīyeh. (2017). *Barrasi-ye Zabān dar Panj Āthār-e Dāstānī-ye Adabiyyāt-e Pāydārī (Shiyār-e 143, Yekshanbeh-ye Ākhar, Dokhtar-e Shīnā, Farangīs, Zeytūn-e Sorkh)*. MA thesis. University of Zābol, Faculty of Literature and Humanities. [in Persian]

Ṭāherī-Kīā, Ḥ; Dāvūdī, Ḥ; Dāvarī, S. (2022). *Farhang-e Baṣarī-ye Jensīyat-e Lāyeq dar Daheh-ye Shast*. Tehran: Andīsheh-ye Eḥsān. [in Persian]

Vīhangī, Shīlān; Ḥoseynī, Seyyed Moḥsen. (2016*). Barrasi-ye Shīveh-ye Revāyat-e Ḥadīth-e Nafs dar Rūmān-e Shiyār-e 143 (Rūmān-e Bargozīdeh-ye Defāʿ-e Moqaddas, 2006)*. Presented at the First Conference on Pāydārī Literature of Gīlān, under the Congress of Eight Thousand Martyrs of Gīlān Province. [in Persian]

Zan va Sīnemā. (2020). Eds. Monīzheh Najm-e ʿErāqī; Morsedeh Ṣāleḥ-pūr; Nestran Mūsavī; Mehrnāz Ṣamīmī. Tehran: Gīlgāmesh. 2nd ed. [in Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی