

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

درآمدی بر

نقش زنان در سینمای ایران

مرتضی تاج محرابی نمینی



۱۳۹۹

سرشناسه: مرتضی. تاج محرابی نمینی
 عنوان و نام پدیدآور: درآمدی بر نقش زنان در سینمای ایران، مرتضی تاج محرابی نمینی
 مشخصات نشر: تهران: فریش، ۱۳۹۹
 مشخصات ظاهری: ۱۲۱ ص شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۶۲۶۸-۳۳-۲ وضعیت فهرست نویسی: فیپا
 یادداشت: کتابنامه ص ۱۲۰-۱۲۱ موضوع: سینما- ایران- نقد و تفسیر
 موضوع: Motion pictures- Iran- Reviews
 موضوع: زنان در سینما Women in motion pictures:
 موضوع: سینما و زنان- ایران Motion pictures and women-Iran:
 رده بندی کنگره: PN ۱۹۹۳/۵ رده بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۰۹۵۵ شماره کتابشناسی ملی: ۶۲۳۷۳۴۱



درآمدی بر نقش زنان در سینمای ایران

مرتضی تاج محرابی نمینی

چاپ اول ۱۳۹۹

شمارگان: ۲۲۰ جلد

قیمت: ۵۵۰۰۰۰ ریال

مرکز پخش: ۰۹۲۱۳۱۵۳۷۹۰ - ۰۹۱۰۶۷۰۳۶۰۱

Isbn: 978-622-6268-33-2

Instagram: farishpublication

email: farishpub@gmail.com

فهرست مطالب

مقدمه	۵
-------------	---

فصل اول

سینما	۹
سبک، مکاتب و ژانر سینمایی	۱۰
رئالیسم	۱۵
سینما و زبان شناسی	۱۷
واحد تصویری - واحد زبانی	۲۰
نئورئالیسم	۲۲
پست مدرن	۲۵
ویژگی ها و مضامین عمده در فیلم های پسا مدرن	۳۴
کلاسیک	۳۸
ژانر	۴۱

فصل دوم

زیبایی شناسی	۵۹
زیبایی شناسی اخلاقی	۶۴

فصل سوم

فیلم های مورد بررسی	۷۱
روسی آبی	۷۱
گیلانہ	۷۳
فروشنده	۷۴
جدایی نادر از سیمین	۷۶
تحلیل همنشینی روسی آبی	۷۸
تحلیل جانشینی روسی آبی	۸۵
تحلیل همنشینی گیلانہ	۹۱

۹۶.....	تحلیل همنشینی فروشنده
۱۰۳.....	تحلیل همنشینی جدایی نادر از سیمین
۱۰۹.....	تحلیل جانشینی جدایی نادر از سیمین
۱۲۰.....	منابع

مقدمه

خانواده به عنوان هسته اولیه تمامی جوامع انسانی، یکی از عناصر اصلی فرهنگ سازی در جامعه است که نیازمند توجهی درخور برنامه ریزی دقیق بخصوص در سطح کلان می باشد. افراد بخصوص زن در این نهاد ضمن حفظ نسل، وظیفه تربیت فرزندان، مراقبت و حمایت از آنان و حفظ میراث فرهنگی و دینی خود را دارند. در طول سالیان اخیر نقش زن و هویت آن تغییرات اساسی یافته است.

تغییرات که همراه با جریان نوسازی فرهنگی و اجتماعی و سیاسی در بسیاری از کشورها از جمله کشورمان همراه بوده است. در طول تاریخ شاهد بوده ایم که هر تغییری در جامعه در خانواده نشأ داشته که نقش زن در آن هویدا است و جایگاهی رفیع دارد. این تغییرات نقش زن در زندگی روزمره بازتاب یافته و روان شناسان، مورخان و جامعه شناسان نیز به آن توجه کرده اند. بنابراین، می توان با شناخت هویت و نقش نوین زن ایرانی گامی تازه در جهت شناخت جامعه برمی داریم.

در جامعه امروز، رسانه از اهمیت ویژه ای برخوردار می باشد و نقشی انکارناپذیر دارد و به عبارتی ذات جدانشدنی ارتباطات می باشد. رسانه ها از طریق ارائه هنجارهای اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی، سیاسی و... مخاطبان را با الگویی از روابط انسانی و اجتماعی آشنا می کنند و جامعه و ارزش های آن را دستخوش تغییر می کنند (مظفری و

نیکروح متین، ۱۳۸۸، ۱۷۲). باید گفت رسانه نقش مهمی در انتقال میراث فرهنگی و اجتماعی و ارزش‌های جوامع را بر عهده دارند و الگوهای نوینی را وارد جامعه می‌کنند تا جایگزین فرهنگ و ارزش‌ها و الگوهای سنتی شود. به صورتی که اکنون عامل تغییر و تحول در ارزش‌ها و هنجارها هستند. رسانه اکنون بخش جدایی‌ناپذیر از زندگی مردم شده اند، نسل کنونی با آن بازرگ می‌شوند، ارزش‌ها و هنجارها را از آن دریافت می‌کنند و اولویت‌های ذهنی و حتی رفتاری خود را مطابق با رسانه‌ها پیش می‌برند.

از این رو رسانه و بخصوص فیلم‌های سینمایی و تلویزیونی به عنوان وسیله‌ای برای بیان و نشان دادن ارزش‌های نقش‌زن ایده‌ال، سنتی یا مدرن، از جمله بسترهای مهم رسانه‌ای به شمار می‌روند که می‌توان با بررسی و تحلیل آن‌ها چگونگی بازتابی نقش‌زن در جامعه ایران نوین را استخراج نمود.

سینما یک نظام ارتباطی است و نوار فیلم نوعی نامه است، مراسله‌ای که تماشاگران را خطاب می‌کند و برای آن‌ها که این مراسله را درک کنیم باید زبانش را بدانیم. تنها از راه فهم سینماست که می‌توانیم متقاعد شویم سینما یک نسخه‌برده‌وار از زندگی نیست، بلکه بازآفرینی فعالی است که در آن تشابه و تفاوت‌ها در یک فرایند یکپارچه و گاه دراماتیک از ادراک و دریافت زندگی، به‌جاشده‌اند.

بر این اساس باید گفت که پیدایی سینما به عنوان هنر و پدیده فرهنگی مربوط به شمار بسیاری از اختراعات فنی است و در این معنی از دورانی که از سال های پیاپی قرن نوزدهم آغاز می شود جدا شدن نیست این دورنمایی است که غالباً سینما را از دون آن می نگیرد اما نباید فراموش کنیم که شالوده ی هنری سینما به وسیله گرایش به مراتب کهن تر ریخته شده شالوده ای که مضمین تضاد های میان دو نوع اصلی از نشانه های است که شاخص ارتباط در جامعه ی بشری هستند.

گفت که ضرورت فرهنگی و اجتماعی و رای متون سینمایی و نقش آن در شکل گیری نگاه مخاطبین امری بدیهی است که در مطالعات رسانه ای باید به شکل جدی مد نظر قرار گیرد. شاید بتوان گفت که مطالعات و جوه متفاوت سینما در حوزه های دانشگاهی ایران مورد غفلت جدی واقع شده است.

بررسی وضعیت زن در فیلم های سینمایی موضوعی است که باید به جد به آن پرداخته شود. این موضوع از اهمیت خاصی برخوردار است چرا که از یک سو این ضرورت نظری وجود دارد که فیلم های سینمایی یک مساله فراگیر و اثرگذار چگونه به بازنمایی و حضور زنان پرداخته است و از سوی دیگر می توان گفت از آنجا که تحلیل محتوای رسانه های ارتباطی یکی از وظایف علوم ارتباطات در راستای کارکرد هر چه بهتر رسانه هاست.

بر این اساس، با توجه به نقش قدرتمند این صنعت غول آسا و توزیع گسترده محصولات در شبکه های توزیع و پخش رسمی و غیر رسمی رسانه ای کشورمان، ضرورت توجه به ساز و کار های تولید پیام و شخصیت های آن در این عرصه ضروری است.

این کتاب برگرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد نویسنده در این خصوص می باشد. کتاب مشتمل بر سه فصل است فصل اول اختصاص به سینما، فصل دوم اختصاص به زیبایی شناسی و فصل سوم به مباحث مربوط به چهار فیلم (رو سری آبی، کیلانه، فروشنده و جدایی نادر از سیمین) می پردازد.

انتشارات فریش امیدوار است، انتشار این گونه کتاب ها بتواند در بطن و توسعه دیدگاه های نظری حاصل از پایان نامه های تحصیلات تکمیلی به کلیه افراد علاقه مند به حوزه های مختلف علوم کمک کند.

انتشارات فریش

فصل اول

سینما

بر کسی پوشیده نیست که امروزه سینما یکی از مهمترین ابزار های فرهنگی است که با ایجاد جذابیت های بصری، در جذب مخاطب به ویژه مخاطب عام موفق است. علم سینما، تکنولوژی و تجهیزات مدرن، استفاده از چهره های زیبا و جذاب و استفاده نوین از گریم و چهره سازی هر روزه برای سینما مخاطب بیشتری به ارمغان می آورد و همچنین سینما با تولید انبوه مسائل فرهنگی و مصرف فرهنگی، به برخی از امور مشروعیت می بخشد لذا مطالعه ی سینما و مفاهیم آن قابل تامل و بررسی است.

سینما با بازتولید و بازسازی واقعیت های اجتماعی می تواند نگاهی سرکوبگرایانه و یا انتقادی داشته باشد. بر این اساس می توان گفت که رسانه جمعی با بازنمایی الگوهای هنجاری حاکم بر زندگی اجتماعی در قالب اجرای نمایش گونه، عملاً نقش برسازنده و بازتولید کننده ی این هنجارها را در زندگی اجتماعی امروزی عهده دار است. آنها با ارائه تصویری خاص از ارتباطات و مناسبات، می توانند نقش مهمی در نهادینه شدن چهارچوب مفهومی آن تصویر خاص داشته باشند.

در میان رسانه های جمعی شناخته شده، سینما به عنوان یک هنر برتر نسبت به دیگر هنرها و نیز به خاطر امکانات ویژه اش برای نمایش مناسبات مربوط با جنسیت، همچون یک نمونه ایده آل برای تحقیق در باب نابرابری ها و تفاوت های جنسیتی خود را به ما نشان می دهند.

(استریناتی، ۱۳۸۰ : ۱۲۱)

سبک، مکاتب و ژانر های سینمایی

در سینما هم معمولاً چند تکنیک ثابت شالوده اصلی فیلم را در حوزه تاویل نشانه هایش تشکیل می دهد که به آن سبک فیلم می گویند. اساساً آنچه ما به عنوان سبک در نظر داریم، عبارت است از تکنیک های ویژه ای که یک فیلمساز معمولاً به کار می گیرد و شیوه های منحصر به فردی که طی آنها این تکنی کها در آثار او به هم مربوط می شوند. بنابراین سبک عبارت است از آن سیستم فرمال که تکنیک های استفاده

شده در فیلم را سازمان می دهد. از دیدگاه تکنیکی، سبک یک هنرمند چیزی نیست جز آن شگردی که در آن، فرم های هنری خویش را به کار می گیرد. به همین دلیل است که مسایل ناشی از مفهوم سبک با مسائل برخاسته از مفهوم فرم تداخل پیدا می کنند و راه حل های آنها مشترکات بسیاری باهم خواهند داشت. (سانتاگ، ۱۳۸۰: ۷۸)

هم چنین می توانیم اصطلاح سبک را تعمیم بدهیم به استفاده خصلت نما از تکنیک های سینمایی؛ که توسط یک فیلمساز یا گروهی فیلمساز به عمل می آید. "سانتاگ" در این باره می گوید که سبک، اصل گزینش در اثر هنری، و امضای اراده هنرمند است. و چون اراده انسان قابلیت داشتن تعداد بیشمار حالت را دارد، از این رو برای آثار هنری تعداد بی شماری سبک می تواند وجود داشته باشد. (همان: ۷۷)

ممکن است تماشاگر به سبک فیلم وقوف خودآگاهانه نداشته باشد. با وجود این سبک فیلم نقش مهمی در تاثیرگذاری فیلم و معنای کلی آن دارد. بسیاری بر این باورند که یک دستور عمل عمومی برای این که یک فیلم طوری عمل بیاید که واکنش های "احساسی" درست تری ایجاد شود؛ وجود ندارد. هر چه هست زیر سر بافت فیلم است. یعنی آن سیستم ویژه ای که سبک فیلم را تشکیل می دهد. آنچه با اطمینان می توانیم بگوییم، این است که احساسات دست داده به تماشاگر، از کلیت روابط فرمالی که او در اثر هنری درک می کند به ظهور می رسد.

یکی از دلایلی که ما باید تا حد امکان روابط فرمال (سبک فیلم) بیشتری را در فیلم ادراک کنیم همین است. هر چه ادراک ما غنی تر باشد، واکنش های احساسی ما دقیقتر و پیچیده تر خواهد بود. (بوردل - تامسون، ۱۳۸۳: ۵۵)

بدین ترتیب با کشف این تکنیک های مشترک؛ نه تنها می توان ادعا کرد که هر فیلمی صاحب سبک است؛ بلکه در صورت تکرار همین تکنیک های بیانی - حتی در شکل های دیگر - در آثار مختلف یک کارگردان؛ می توان به سبک او در فیلمسازی هم پی برد. هر چند در مورد هیچ فیلمی نمی توان به صراحت گفت که در چه سبکی است؛ اما صاحب نظران متفق القول هستند که در صورت بروز عناصر مشترک در اثری؛ منطق بر تعاریف یک سبک از عناصرش؛ در آن صورت می توان ادعایی در مورد سبک اثر ارائه کرد.

برای مثال باید گفت که در اوایل عمر سینما، همه فیلم ها را در دو سبک اکسپرسیونیستی و واقعگرایی دسته بندی می کردند. زیرا تنوع شیوه های بیانی چندان ایجاب نمی کرد که فرم آثار سینمایی چندان تغییری باهم داشته باشند. اما رفته رفته با تغییر و تنوع شیوه های بیانی و به طبع آن، تنوع تاویل ها؛ سبک ها نیز متنوع تر شدند. فراموش نکنیم که سبک ها را آثار به وجود آوردند، نه این که سبک ها آثار بیافرینند. به این معنی که ابتدا در میان مفاهیم چند فیلمی که ساخته

شده بود، به عناصر مشترکی بر می خوردند و با دسته بندی آنها زیر چتر یک کلمه - که سعی می شد بار معنایی بسیار وزینی هم داشته باشد - سبک ها بوجود می آمدند. مسلما این عناصر تکرار شونده در آثار نه زائیده به ناگاه یک هنرمند؛ که محصول شرایط اجتماعی دوران و تاثیر این شرایط بر روح و روان هنرمند بود. مثلا سبک اکسپرسیونیست آلمان مشخصا بازتاب دهنده دوران خاصی از تاریخ آلمان قبل از جنگ است.

باید گفت که اکنون می توانیم در بررسی سبک ها به دو نوع سبک نوعی و دوره ای اشاره کنیم. سبک نوعی همان سبکی است که فیلمسازی را از فیلمسازان دیگر جدا می کند. مثلا وجود حرکت های سوپژکتیو دوربین در انتهای بسیاری از سکانس های فیلم های "کیثلوفسکی" به خاطر تکرار در تمام آثارش تبدیل به سبک ویژه این فیلمساز می شود. یا مثلا زاویه نگاه "جان فورد" به شخصیت های فیلم اش؛ به خاطر ویژه بودن و تاکید "جان فورد" به استفاده از همین زاویه در دیگر آثارش تبدیل به سبک ویژه او می شود که در ادامه احتمال دارد توسط دیگران نیز به کار گرفته شود یا نه! در صورتی که به کار گرفته شود در حقیقت ما با همان سبک های دوره ای طرف خواهیم شد. پس سبک ها به صورت مجموعه فرمال هایی برای آثار هستند، که چترشان را تا محدوده تقریبا مشخصی باز می کنند. سبک های دوره

ای معمولاً دوره ای از تاریخ هنری را در بر می گیرند و به عنوان سبک غالب در کل فعالیت های سینمایی آن دوران رخ می نمایند. مانند سبک اکسپرسیونیسم در اوایل دهه بیست آلمان. اما سبک های دوره ای سبک هایی هستند که در کنار سبک های دیگر سینمایی، دوره ای رخ می نمایند.

نباید تصور کرد که تعریف از سبک یک فیلم محدود به همین اطلاعات است گاهی در برخی از آثار شناخت دوره ی هنری یا عناصر مشترک آن با دیگر آثار چنان سخت و غیرممکن به نظر می رسد که باعث آشفتگی در تشخیص سبک اثر می شود. "سانتاگ" معتقد است که البته چنان که همه می دانند، یا ادعا می کنند که می دانند، هیچ سبک خنثی و مطلقاً شفاف وجود ندارد. با وجود این تصور یک هنر شفاف فاقد سبک یکی از جان سخت ترین خیال بافی های فرهنگ مدرن است. هنرمندان و منتقدان وانمود می کنند که معتقدند به این که گرفتن تصنع از هنر آسانتر از وانهادن شخصیت برای یک شخص نیست. با این حال این سودا همچنان پایدار است. مخالفت دائمی با هنر مدرن و سرعت گیج کننده تغییراتش. صحبت از سبک یکی از راه های صحبت از تمامیت یک اثر هنری است. صحبت از سبک مانند دیگر گفتمان های مربوط به تمامیت، باید بر استعاره ها استوار باشد و استعاره ها گمراه کننده اند.

(سانتاگ، ۱۳۸۰: ۶۶)

بسیاری از صاحب نظران، تاریخ سینما را به مکاتب و دوران های مختلفی طبقه بندی کردند. از این میان می توان به رئالیسم، نئورئالیسم و مدرنیسم و پست مدرنیسم، همچنین به سبک و ژانرهای مختلف در این حوزه اشاره کرد که در ادامه به آنها می پردازیم.

رئالیسم

رئالیسم یا واقع گرایی از جمله مکاتب تاثیرگذار نیمه قرن نوزدهم است که بیش از زیبایی به تجسم واقع گرایانه محیط اجتماعی با دیدگاهی نقادانه می پردازد. باید گفت که رئالیسم، شیوه ای است که در آن هنرمند باید در نمایش طبیعت (طبیعت بدون انسان و با انسان) از هرگونه "احساساتی گری" خودداری کند. به عبارت دیگر، رئالیسم در کلیت خود، اصلاحی در تاریخ هنر است که به بازنمایی واقعیت مورد تجربه انسان ها در زمان و مکان معین اشاره دارد. در این تعریف عام، رئالیسم مفهومی متضاد با آرمانگرایی، انتزاع گرایی، چکیده نگاری و رمانتیسم است و از این رو - به نظر می رسد- با معنای ناتورالیسم، مترادف انگاشته می شود. از جنبه صوری، رئالیسم به این دلیل با ناتورالیسم متمایز است که بر "عام در خاص" تاکید می کند (ناتورالیسم صرفاً "خاص" را چون اساس واقعیت ارائه می کند) از نظر محتوی نیز رئالیسم با ناتورالیسم متفاوت است، زیرا لزوماً به اثباتگرایی و فلسفه طبیعت گرانه درباره زندگی نمی پردازد. گاه واقع گرایی را در معنای

“واقع‌نمایی” بکار می‌برند. که در این صورت مفهومی متضاد با کژنمایی است. برخی نیز شبیه‌سازی واقعیت را “واقع‌گرایی بصری” می‌نامند و آن را از واقع‌گرایی مفهومی جدا می‌کنند.

باید گفت که رئالیسم به مثابه یک روش هنری، قابل تعمیم به بسیاری از آثار هنری - صرف نظر از سبک یا اسلوب معین - است. رئالیسم را در آثاری می‌توان شناخت که هنرمند از سطح ظواهر عینی فراتر رفته، حقایقی از روابط گوناگون و پویای انسان‌ها با یکدیگر و با محیطشان را بیان می‌کند و به طور کلی با مسئله “انسان چیست و چه می‌تواند بشود” درگیر می‌شود. متذکر می‌شود که رئالیسم چون یک آموزه یا نظریه هدفمند، در اواسط قرن نوزدهم، واکنشی در برابر خصلت آرمانی کلاسیسیسم و خصلت ذهنی و تلقینی رمانتیسم بود. واقع‌گرایی قرن نوزدهم بر تفسیر همه‌جانبه زندگی اجتماعی و تجسم دقیق سیمای زمانه تاکید می‌کرد. (از نظریه پردازان اصلی آن، “شانفلوری” و “دورانتی” می‌توان نام برد). ادامه جنبش رئالیسم قرن نوزدهم به دو جریان امپرسیونیسم و ناتورالیسم - به خصوص در ادبیات - انجامید (واقع‌گرایی اجتماعی، رئالیسم سوسیالیست، واقع‌گرایی نئو رئالیسم اجتماعی به عنوان شیوه‌ای برای نمایش مشکلات و معضلات اجتماعی در سینما هم گام با سایر جنبش‌های ادبی و هنری مورد استفاده قرار گرفت. یکی از مهم‌ترین این نوع سینما نئورئالیسم ایتالیا

بشمار می‌آید، به گونه‌ای که می‌توان ریشه‌ی بسیاری از فیلم‌های رئالیسم اجتماعی را فیلم‌های نئورئالیسم ایتالیا دانست. سینمای ایران نیز از اواخر دهه چهل تحت تأثیر نئورئالیسم ایتالیا قرار گرفت و با مهیا شدن شرایط و شکل‌گیری موج نو، در زمینه تولید این فیلم‌ها گام برداشت که تا امروز هم ادامه داشته اما در طول این سال‌ها تغییر و تحول‌هایی یافته است.

سینما و زبان شناسی

آن چه برای اولین بار مطالعه‌ی فیلم را در تماس با زبان شناسی قرار داد، این مسئله نبود که سینما از ابتدا تصاویر را با زبان ترکیب می‌کرد، چه به صورت گفتار، هنگام اجرای فیلم و چه نوشتار به شکل میان نوشته. انگیزه توجه به زبان برخی از موضوع‌های نظری و فلسفی در ارتباط با مسئله دلالت بود (السیسور و پوپ، ۱۳۸۳: ۱۳). تاکید بر دلالت با پرسش‌هایی روبرو می‌شود حول محور سینما به مثابه بازتولید ماشینی برای بیان طبیعی واقعیت، یعنی عمل نسخه برداری که بدون میانجی‌گری نشانه‌ها با توسل به نظامی انجام می‌گیرد و نه عمل زبان و دلالت، چنان که نه نیت در عملکرد این نظام دخالت دارد و نه مهارت‌های کسب شده برای درک این نظام، این یعنی واقع گرایی سینما با جلوه‌ای از واقعیت.

نظریه پردازان واقع گرایانه بیش تر با تاکید بر روان شناسی ادراک یا پدیدار شناسی، مسئله چگونگی فهم فیلم را فراهم کردند تا این مسئله را توضیح دهند که فهم فیلم ها نه تنها برداشتی از واقعیت را ارائه می دهند بلکه قابل فهم اند و در عین حال برای افراد مختلف، به طرق بسیار متفاوت، تفسیر ناپذیر باقی می مانند. نظریه های سینما همیشه بر ماهیت ساختگی بازنمایی فیلمی تاکید کرده اند، تفاوت آن ها در مشخص کردن منبع آن ساخت است. اگر نظریه های مبتنی بر زبان شناسی این مبدا را جامعه، ایدئولوژی و نظام های نمادین می انگارند، نظریه های واقع گرایانه خود ذهن را مولد ساختارهایی می دانند که داده های ادراکی و محرک های قابل فهم را تولید می کند.

باید گفت که برجسته ترین نظریه پردازی که سینما را دارای نوعی زبان می دانست، "آیزنشتاین" بود. (نیکولز، بیل. ۱۳۸۵: ۱۱۵) تعبیر وی از زبان فیلم کاملاً دوگانه، مبتنی بر قیاس یا خط اندیشه نگار چینی و تفکر قرینه انگاری، گاه مبتنی بر اندیشه ای انتزاعی که از برخورد دو تصویر ناشی می شود، و حتی گاه با قیاس با کنترپوئن موسیقی بود. اگر دو عنصر اختیاری به هم دیگر متصل شوند، همواره به اندیشه ای تازه می انجامد که از هم کناری آن ها با کیفیتی تازه نشات می گیرد. او می دانست که باید زبان سینما را در سطحی غیر از نماهای منفرد در نظر گرفت. البته او در دستور فیلم خود بین بعد معنایی و نحوی، فرق

آشکاری قائل نمی شد. نظریه پردازان در دهه ۱۹۳۰ با توجه به ضوابط و مقررات زیادی که گویی بر ساخت صوری و روایی فیلم ها حاکم شده بود، تعبیر دستور فیلم را مجموعه ای از قواعدی می دانستند که رفته رفته فیلم سازهای حرفه ای آن ها را به وجود آورده بودند و کم و بیش به آن ها پایبند بودند. "ریموند اسپاتیسوود" در ۱۹۳۵ دستور فیلم را منتشر ساخت که غالبا می توان گفت که رویکردی توصیفی در تضاد با رویکردی تجویزی قرار می گیرد.

مفهوم دستور فیلم معمولا به رابطه ای اشاره می کند که در تماس بین زبان شناسی و فیلم به مسئله ای اساسی تبدیل شده است، یعنی بررسی دلالت فیلمی از طریق روایت شناسی و نظریه گفتمان، نه بر مبنای تصویر منفرد به عنوان واحد دلالت گر. در این مرحله نخستین، فیلم شناسی و زبان شناسی بین رویکردهایی قرار گرفتند که یا به تصویر به شکل مجزا به عنوان واحد دلالت گر می پرداختند یا کار را از روابطی معنایی - نحوی آغاز می کردند که از به هم پیوستن تصویرها نشأت می گرفت. همانگونه که گفته شد، نمونه چنین برداشتی آموزه های "ایزنشتاین" بود. بر خلاف او "بازن" استدلال کرد که سینما باید تداوم و همگنی جهان واقعی را منعکس کند. حال آن که مونتاژ، دخالت آگاهانه و مخرب کارگردان در این فرآیند است. در سال های اخیر دو

نظریه پرداز برجسته "چارلز بار" و "کریستین متز"، بار دیگر اندیشه های "بازن" را مطرح ساختند و در تکامل و گسترش آن کوشیدند.

واحد تصویری - واحد زبانی

"کریستین متز" درباره نسبت سینما و زبان به جای طرح این پرسش که آیا می توان سینما را زبان نامید؟ پرسید: بنا به کدام شرایط می توان سینما را هم چون زبان در نظر گرفت؟ از دیدگاه تاریخی سینما از همان نخستین روزهای پیدایش خود هنری روایی بود. از این رو همواره گرایشی وجود داشت که نمای سینمایی را هم چون کوچک ترین واحد یا گزاره روایی به شمار آورند. "متز" این نکته را نادرست نمی داند اما معتقد است که به شکل دقیقی بیان نشده است.

باید گفت که از نظر وی نخستین اشکال که همواره نظریه پردازان تکرار می کردند این است که سینما زبان حرکت ها است. آن ها با مشاهده توان همنشینی و جانشینی نماها نتیجه می گرفتند که سینما شماری از منش های زبان را داراست. در رد این نظر، می توان استدلال کرد که روایت از ساز و کار درونی هر نما ایجاد نمی شود (آن چه که "ژیل دلوز" تصویر-حرکت می داند)، بلکه وابسته ای است به توالی نماها، تصویر - زمان، در واقع هیچ تصویر سینمایی را نمی توان در حکم گزاره ایی روایی دانست.

به نظر "متز" هر تصویر نه تنها قابل قیاس با واج نیست، بلکه تکواژ نیز محسوب نمی شود. تصویر سینمایی را باید گزاره ایی زبانی (نه روایی) قیاس کرد. نکته های اصلی در این قیاس به این شرح اند:

تصویر سینمایی هم چون جمله و بر خلاف واژه، واحدی بسته و در خود نیست و می تواند واحدهای بی شماری را در خود داشته باشد.

تصویر ها، یعنی فریم ها و نیز نماهای سینمایی از نظر تعداد بی نهایت هستند، بر خلاف واژگان که محدودند. تصویر سینمایی به جمله ها همانند هستند، زیرا تعداد جمله ها نیز بی نهایت است.

تصویر سینمایی در بنیان خود، چون جمله در زبان شناسی، ساخته و پرداخته سوژه یعنی کارگردان است (در قیاس با گوینده).

برای مخاطب فیلم، هر تصویر سینمایی معناهای بسیاری مطرح می کند. یعنی اطلاعات بی شماری ارائه می شود و نه معنای قراردادی. از این دیدگاه تصویر ها و نماهایی سینمایی حتی از جمله زبانی فراتر می روند و با بندها (پاراگراف ها) و جمله های طولانی همانند اند.

هر تصویر و هر یک از اجزای تصویر که واحدهای تصویری خوانده می شوند، بالفعل وجود دارند، نه همچون واژه بالقوه. تصویر همواره به واقعیت باز می گردد.

هر تصویر سینمایی یکی از امکان ها است، یعنی تعداد شمارش ناپذیری از تصاویر سینمایی وجود دارد. در محور جانشینی وقتی

تصویری به جای تصویر دیگر وجود دارد، تصویر کارکرد واژه را ندارد، چرا که در یک یا حداکثر در چند امکان معنا شناختی کارآیی دارد.

در تصویر سینمایی دال و مدلول به هم نزدیک ترند، تصویر ذهنی ما به تصویری که می بینیم؛ پیوند می خورد. اما در زبان واحد ها بر اساس نشانه شناسانه معنا می دهند.

نئورئالیسم

این سبک دارای ویژگی هایی است که از طرفی آن را به سینمای کلاسیک و داستانی وصل می کند و از طرفی تکنیک های ترکیبیش به فیلم ها فرمی ویژه می دهد که زمینه را برای پیدایش سبک نئورئالیسم و سینمای مدرن فراهم می کند و شاید به همین دلیل است که نام واقع گرایی جدید را به آن داده اند. تکنیک های ترکیبی و روایی نئورئالیسم عبارتند از:

فیلمبرداری از محل واقعی و بعد افزودن گفتگو،

ترکیب بازیگران حرفه ای و غیر حرفه ای،

طرح های داستانی مبتنی بر حوادث و برخوردهای اتفاقی،

پایان های باز،

خرده ماجرا یا کنش های خرد،

درهم آمیزی افراطی لحن ها.

همه این تکنیک ها در طول تاریخ توسط فیلمسازان گوناگون در سراسر جهان تکامل یافتند. برخلاف تصور عام که گمان می کنند همه فیلمبرداری فیلم های نئورئالیستی در محل واقعی انجام می شود و ترکیب بندی کادرهای کلاسیک رعایت نمی شود، باید گفت تعداد کمی از فیلم های نئورئالیستی دارای همه این خصوصیات هستند و بیشتر صحنه های این فیلم ها در استودیو گرفته و به دقت نورپردازی می شدند. صدا تقریباً همیشه دوبله بوده و امکان کنترل بعد از فیلمبرداری را فراهم می کند. به عنوان مثال، صدای "ریچی" قهرمان "دزد دوچرخه صدای" خودش نیست و دوبله شده است.

ترکیب بندی نماها به دقت فیلم "زمین می لرزد" نبود، ولی تقریباً همیشه توازنی بین عناصر درون تصویر برقرار می کنند. حتی وقتی فیلمبرداری در لوکیشن (محل فیلمبرداری) انجام می شود، صحنه ها دارای حرکات دوربین نرم، فوکوس دقیق و صحنه پردازی حساب شده در عمق بر چند سطح است. مثلاً در "برنج تلخ" اثر "دسانتیس" دوربین از نمای درشتی از پا زدن شالیکار شروع می کند و روی جرثقیل، آرام بالا می رود تا تمامی شالیزار را در قاب بگیرد. فیلم نئورئالیستی نمونه معمولاً موسیقی متن قوی دارد که با تأکیدی که بر لحظه های عاطفی فیلم می نهد، یادآور اپراست. مانند فیلم "دزد دوچرخه" یا فیلم "امبرتو".

برخی از بازیگران این فیلم ها، غیر حرفه ای و یا به عبارت دیگر نابازیگرند. اما حالتی که "اندره بازن" اسمش را معجون گذاشته بود متداول تر بود، یعنی ترکیب نابازیگران با بازیگران مشهوری چون "انا مانیانی" و "الدو فابریستی"، در "استرومبلی" به کارگردانی "اینگرید برگمن" که همسر "روسلینی" شده بود، قهرمان فیلم است و در "معجزه در میلان" خود "دسیکا" علاوه بر کارگردانی بازی می کند. به هر حال، بسیاری بر این باورند که بازی نئورئالیستی در مقایسه با سبک های سینمایی دیگر کمتر حالت تصنعی دارد.

اما در زمینه داستان فیلم های نئورئالیستی، گاهی فیلم ها به طور گسترده بر تصادف استوارند. مثلاً وقتی "ریچی" و "برونو" در فیلم "دزد دوچرخه" اتفاقی دزد را نزدیک خانه فال بین می بیند.

به نظر می آید، این گونه تحول رویداد ها با کنار گذاشتن رشته علت و معلولی دقیق سینمای کلاسیک، عینی تر و رئالیستی تر است، چون برخوردهای اتفاقی، زندگی واقعی را بهتر منعکس می کنند.

شما گاهی وقت ها یک دوست قدیمی را تصادفاً در خیابان می بینید و این نمی تواند دلیل از پیش تعیین شده ای را داشته باشد. حذف کردن دلایل هم در این فیلم ها دیده می شود. در فیلم "پاییزان" قتل عام خانواده کشاورز به دست آلمان ها با حالت تکان دهنده ای نشان داده می شود. در یک صحنه پارتیزان ها در دشت منتظر رسیدن هواپیما

هستند، در صحنه بعدی آنها نوزادی را پیدا می کنند که در کنار جسد‌های والدینش گریه می کند.

پست مدرن

بعضی پست مدرنیسم را گسست از اندیشه های مدرنیستی می دانند. برخی آن را ادامه دهنده اندیشه های مدرنیستی تلقی می کنند و عده ای هم آثاری از گذشته را از منظر پست مدرنیستی می نگرند.

بسیاری بر این باورند که پست مدرنیسم جنبش یکپارچه ایی نیست و اصول ثابتی ندارد، بنابراین شاید نام پدیده برای آن مناسب تر باشد. ریشه های مفروض های پست مدرنیستی از چشم انداز باوری "نیچه"، فلسفه "هرمنوتیک هایدرگر" و "گادامر"، نقد "آدورنو" و "هورکهایمر" از عقل ابزاری و اندیشه روشنگری، نظریه "ویتگنشتاین" در باره بازی های زبانی و شکل های زندگی وابسته به آن، نظریه "توماس کوهن" در باره تحول و تاریخ علم و الگوهای علمی گرفته شده است. (حقیقی، ۱۳۸۳: ۳۱-۳۲) بررسی این فرضیه ها در حوزه های مختلف به تاریخ های متفاوتی بر می گردد و از آن نتایج مختلفی بر می آید.

بار دیگر متذکر می شود که تعریفی یگانه و فراگیر از پسامدرنیسم تقریباً ناممکن است. ماهیت متکثر، تعریف گریز و محدود نشونده پسا مدرنیسم با چنین تلاش عبثی، سازگار نیست، ضمن اینکه ارائه

تعریف های عقلانی و بی کم وکاست، بخشی از عقلانیت مدرنی است که پسامدرنیسم در تقابل با آن شکل گرفته است.

به عبارتی بر خلاف جنبش های ادبی و سینمایی پیشین، در خصوص پسامدرنیسم هیچ گونه اجماع و اتفاق نظری در میان نظریه پردازان وجود ندارد. بسیاری بر این باورند که پست مدرنیست یک ترکیب جند وجهی است (چند فرهنگی، چند بنیانی، تجارت چند ملیتی، دیدگاه های چند گانه، تقلید ادبی یا صنعتی، تکرار گرای، مکاتب دو رگه ای، مفاهیم فشرده ای درباره زمان و فضا، تزلزل معنا، مرکز زدایی، تردید در الگوهای ثابت و روایت های کلان، محورهای فرهنگ بالا و پایین و نفی سوژه ی مستقل است).

بنابر این باید گفت که پسامدرنیسم مفهومی میان رشته ای است و در نظریه پردازی ها این مفهوم و کاربردهای آن در نقد ادبی و سینمایی، غالباً مفاهیم دیگری در پیوند با آن مطرح می شوند که از حوزه های مختلف علوم انسانی اخذ شده اند، حوزه هایی مانند علوم اجتماعی، روانکاوی، سیاست، فلسفه، مطالعه های زنان و هنر. اندیشه پسامدرن مبین این در هم آمیختگی مفهومی است و از این رو، اصطلاح هایی که در بحث های مربوط به پسامدرنیسم به وفور به کار می روند (از قبیل گفتمان، سوژه، امر روزمره، فوق واقعیت، دیگری و غیره) از

رشته های گوناگون برگرفته شده اند و منظرهایی چند رشته ای درباره فرهنگ و هنر متاخر باز می کنند.

متذکر می شود که پیشوند "پسا" بیشتر دلالت بر نوعی باز نگارش انتقادی درباره گفتمان های مدرن دارد و نه مردود شمردن مدرنیسم یا اعلام به پایان رسیدن آن. بدین ترتیب، پسا مدرنیسم جای مدرنیسم را نگرفته، بلکه گفتمانی انتقادی را مطرح کرده است که بنیادهای فکری مدرنیسم را مورد تجدید نظر قرار می دهد. نظریه های گوناگون پسامدرنیسم آینه تمام نمایی از همان تکثری هستند که پسامدرنیسم فعالانه آن را ترویج می کند.

مفهوم پردازی درباره پسا مدرنیسم تدریجا و در سه مرحله انجام شد: در مرحله نخست، این اصطلاح در معماری و ادبیات برای توصیف قریحه و سبکی نو و ضد مدرن به کار رفت. در مرحله دوم، در اواخر دهه ۱۹۶۰، تلاش دیگری صورت گرفت تا پسامدرنیسم به منزله پدیده ای فراگیر در حوزه فرهنگ، جامعه و سیاست تعریف شود، پدیده ای در تباین با مدرنیسم که دیگر تهی شده و جای خود را به جنبشی دیگر داده بود.

پسامدرنیسم در این زمان، مرحله نوینی از فرهنگ و تمدن بشری محسوب می شد. از اواسط دهه ۱۹۸۰، این اصطلاح هرچه بیشتر جنبه ای سیاسی به خود گرفت. ملاحظه های مربوط به طبقه، نژاد و جنسیت

از این زمان در نظریه پسامدرنیسم برجسته تر شد. (هوفمان ۲۰۰۵: ۳۶) از اواخر دهه ۱۹۷۰ و اوایل دهه ۱۹۸۰ بود که دو اصطلاح پسامدرنیسم و پسامدرنیته در گفتار عمومی (مثلا مقاله ها، روزنامه ها یا برنامه های تحلیل خبر در تلویزیون) به طور گسترده به کار رفتند و رواج پیدا کردند.

تمایز بین دو مفهوم پسامدرنیته و پسامدرنیسم می تواند در فهم فیلم های پسامدرن، روشنگر و راهگشا باشد. پسامدرنیته اصطلاحی است که برای توصیف وضعیت اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و اقتصادی جوامع پیشرفته صنعتی به کار می رود. ویژگی تمایز دهنده این وضعیت پیدایش و گسترش اقتصاد پسا صنعتی است، یعنی اقتصادی که شالوده اش را فرهنگ و مصرف تولیدات فرهنگی شکل داده است و فناوری اطلاعات و رسانه های جمعی نقش به سزایی در تثبیت و استمرار آن ایفا می کنند. بسیاری از ویژگی های مدرنیته هم چنان در دوره ی پسامدرن استمرار یافته اند.

اما همانگونه که در صفحات قبل اشاره شد، پست مدرنیسم اصطلاحی است که برای توصیف نظریه پردازی درباره زیبایی شناسی معاصر به کار می رود و بیش از آن که سامان اجتماعی را مشخص کند، به طرز تفکر و شیوه های بازنمایی در هنر مربوط می شود و سبک یا ژانری نو تلقی می شود. بسیاری از صاحب نظران، این اصطلاح

را برای توصیف مجموعه ای از موضوع های مختلف به کار برده اند و در خصوص این که مصداق پسا مدرنیسم چیست، اتفاق نظر ندارند. متذکر می شود که "الیور هارتنی" پسامدرنیسم را فرزند نافرمان مدرنیسم می نامد. نسبت بین مدرنیسم و پسامدرنیسم را باید بیش تر بر حسب نوعی رابطه دیالکتیکی تبیین کرد، رابطه ای که در آن هم مفهوم تطور، تکامل و استمرار نهفته است و هم مفهوم نفی و تبدل و دیگر گونگی. این دقیقا همان نوع رابطه ای است که پسامدرنیسم با ما قبل از خود دارد، پیوند و گسست توأمان. پسا مدرنیسم را نباید جایگزین کننده مدرنیسم پنداشت. اگر بخواهیم خط و خطوط کلی این نظریه پردازی های متنوع را مشخص کنیم، باید بگوییم که گذشته از تفاوت هایی که میان آن ها وجود دارد، دودیدگاه اصلی درباره پسامدرنیسم را می توان تشخیص داد:

پسامدرنیسم به منزله یک دوره تاریخی (استنباطی زمان مند شده یا مرحله ای و تاریخی به پسامدرن دارند)

پسامدرنیسم به منزله یک سبک هنری و ادبی. به سخن دیگر، عده ای از نظریه پردازان پسامدرنیسم را دوره ای در تاریخ معاصر می دانند که بعد از مدرنیسم حادث شده و دیگران اعتقاد دارند که پسامدرنیسم مجموعه ای از تکنیک ها و تمهید های آفرینش هنر است که نه فقط در دوره متاخر، بلکه پیش تر (مثلا پیش از مدرنیسم) هم وجود داشته است.

استنباط دوره ای از پسامدرنیسم (دیدگاه اول) ریشه در آراء تاریخ نگار برجسته انگلیسی "آرنلد توینبی" دارد که ضمناً در زمره اولین کسانی است که اصطلاح پسامدرنیسم را در نوشته هایش به کار برد. "توینبی" تاریخ را به چهار دوره اصلی تقسیم می کند: نخست (قرون تاریکی) که سال ۶۷۵ الی ۱۰۷۵ را شامل می شود، دوم: (قرون وسطی) از سال ۱۰۷۵ تا سال ۱۴۷۵، سوم: (دوره مدرن) شامل سال های ۱۴۷۵ تا ۱۸۷۵ و سرانجام (دوره ی پسامدرن) که از سال ۱۸۷۵ آغاز شده است.

"فردریک جیمسون"، مدرنیسم و پسامدرنیسم را شکل بندی های فرهنگی می داند که هریک با مرحله ای از تکوین نظام سرمایه داری ملازمت دارد. به اعتقاد او، نظام سرمایه داری در فرایند تاریخی خود از سه مرحله یا برهه عبور کرده است.

اولین مرحله آن اقتصاد مبتنی بر بازار آزاد در قرن هجدهم تا اواخر قرن نوزدهم بوده است. این مرحله، دوره رشد و شکوفایی فناوری است که به ویژه با اختراع ماشین بخار امکان های شگرفی برای پیشرفت بشر فراهم کرد.

پیشرفت کلید واژه فرهنگی این برهه از تاریخ و مترادف با فایق آمدن بر طبیعت است. سختی ها و رنج هایی که از طبیعت به بشر عارض

می شوند باید به مدد علم و فناوری جای خود را به راحتی و آسایش بدهند. در همین دوره، رئالیسم شیوه غالب در آفرینش هنر است.

دومین مرحله تکوین سرمایه داری از اواخر قرن نوزدهم میلادی آغاز شد و تا اواسط قرن بیستم ادامه یافت. به سبب اهمیت جنگ جهانی دوم در تاریخ، معمولاً زمان اتمام این جنگ سال ۱۹۴۵ را نقطه پایان بسیاری از فرایندها و رویه های اجتماعی و فرهنگی می دانند و "جیمسون" هم به همین طریق این زمان را خاتمه دومین مرحله رشد نظام سرمایه داری محسوب می کند.

در این دوره، فناوری با شتاب بیش تری گسترش می یابد و به ویژه با اختراع موتورهای درون سوز و الکتریکی، تحول های بزرگی در جامعه بشری رخ می دهند. زیبایی شناسی ملازم با این مرحله - که "جیمسون" آن را سرمایه داری انحصاری می نامد - مدرنیسم است که در همه شاخه های هنر تبلور پیدا می کند.

در سومین و در واقع متاخرترین دوره تکوین سرمایه داری، با ایجاد شرکت های چند ملیتی، این نظام هر چه بیش تر به مصرف معطوف شده است و برنامه ریزی های پیچیده در مورد شیوه های بازاریابی و به مصرف رساندن کالا ها در الویت قرار گرفته اند. فناوری های هسته ای و الکترونیک اکنون، نوک پیکان پیشرفت علم هستند. "جیمسون" وضعیت فرهنگی و رویکرد زیبایی شناختی ملازم با این برهه از

سرمایه داری را پسامدرنیسم می نامد. در سال ۱۹۸۴، "جیمسون"، مشاهده کرد که فرهنگ معاصر به بیان نوع جدیدی از فرم کم عمق با تمرکز بر سبک و ظاهر گرایش دارد. این برای "جیمسون" به نشانه عقب نشینی از نیاز به یک روایت کلان در یک متن پست مدرن و پیش بینی، بخش بخش شدن فرهنگ معاصر و ظهور مصرف کننده ها در ارتباط با پیکربندی دوباره سرمایه های چند ملیتی بود. (جیمسون و دیگران، ۱۳۸۶: ۳)

گروه دیگری از نظریه پردازان استدلال می کنند که پسامدرنیسم ناظر به دوره ای معین نیست. از نظر آنها، پسامدرنیسم پدیده ای چرخه ای (ادواری) است. تاریخ فرایندی تک خطی نیست، بلکه تکراری از مولفه های ثابت یا نگرش های بنیادین در جوامع بشری است. از این رو، پسامدرنیسم در همه ادوار تاریخی - یا دست کم در اکثر آن ها - حادث شده است. "هوفمان" اعتقاد دارد که نه فقط می توان ویژگی های مدرن را در متون پسامدرن تشخیص داد، بلکه می توان متون مدرن را با رویه ای پسامدرن بررسی کرد. (هوفمان ۲۰۰۵: ۶۰)

متذکر می شود که از نظر "تیم وودز" تفاوت های مدرنیسم با پسا مدرنیسم را بهتر است برحسب حال و هوای فکری و نگرش های حاکم بر این دو جنبش تبیین کنیم و نه بر حسب تقدم و تاخر زمانی پیدایش آن ها (وودز ۱۹۹۹: ۹).

"سایمن ملپس" معتقد به دوتلفی از پسامدرنیسم است. یکی تلفی ای که به تاریخ ادبیات و دوره بندی های آن مربوط می شود و دیگری تلفی ای که بیش تر خصلتی سبک شناختی دارد. مطابق با تلفی تاریخی، پسامدرنیسم در تاریخ معینی (دهه ۱۹۶۰) شروع شد و لذا آثار پسا مدرنیستی را صرفاً در مجموعه هایی می توان یافت که بعد از این تاریخ بوجود آمده اند. اما در تقابل با این برداشت زمان مند، می توان پسامدرنیسم را نوعی سبک محسوب کرد که ویژگی هایش پیش تر در دوره های قبلی تاریخ ادبیات و سینما نیز به صورت گهگاهی، نامنظم و پراکنده در برخی از آثار به چشم می خورد.

پس می توان گفت بسیاری از تکنیک های فیلم پسامدرنیستی مسبوق به سابقه اند و در آثار دوره های ماقبل مدرنیسم و پسامدرنیسم استفاده شده اند. اما این سبک در آن دوره ها غلبه نداشته و اگر بخواهیم اصطلاح فرمالیست های روس را به کار گیریم - عنصر غالب یا وجه مسلط ادبیات داستانی و روایت های فیلم نبوده است.

متذکر می شود که پست مدرنیست ها که عقل گرایی دوران روشنگری و جامعه مدرن دارند، به این نکته اصرار می ورزند که عقل گرایی هیچ سعادت را برای بشر به ارمغان نیاورده است و از این رو بازگشت به سنت دارند ولی این بازگشت یک سرسپردگی تمام عیار نیست (محمد کاشی، ۱۳۷۸: ۷۰-۸۹).

ویژگی ها و مضامین عمده در فیلم های پسا مدرن

مضامین و ویژگی ها اصلی در فیلم های پسا مدرن را می توان در موارد زیر مورد بررسی قرار داد:

پیچیده و بحث انگیز شدن مفهوم واقعیت. فیلم های پسامدرنیست می کوشند تا واقعیت را به منزله موضوعی مناقشه پذیر و نه مفروض، به شکل هایی نو بازنمایی کنند و به ویژه تمایز ناپذیری آن از تخیل را نشان دهند.

زندگی شهری به منزله چرخه پایان ناپذیر مصرف، بسیاری از فیلم های پسامدرن درباره فرهنگ مصرفی هستند و به ویژه جنبه های همه گیر زندگی روزمره شهری را می کاوند (کارها و موضوع هایی مانند خرید، نحوه تفریح یا گذراندن اوقات فراغت و از این قبیل)

برجسته شدن سبک زندگی. فیلم های پسامدرن نشان می دهند که زندگی در جامعه معاصر برابر است با اتخاذ و بازتولید سبک های زندگی و نمادهای فرهنگی مربوط به این سبک ها.

سیطره گفتمان. رفتار شخصیت ها، یا ادراک آن ها از جهان پیرامون شان، نتیجه گفتمان یا گفتمان هایی است که آن شخصیت ها را به نحوی نامحسوس اما اثر گذار در بر گرفته اند.

نقش رسانه ها. رسانه ها صرفاً مجراهایی برای انتقال اخبار و اطلاعات نیستند، بلکه تثبیت کننده گفتمان مسلط اند و چهار چوبی برای تفکر و واکنش نشان دادن، هستند.

هجو به منزله صنعتی راهبردی. بسیاری از داستان های این فیلم ها با اقتباس از داستان های فیلم های کهن ولی به سبک هجو آمیز و با تکیه بر صنعت های مرتبط با هجو (به ویژه آبرونی) ساخته می شوند. دورگه شدن متن فیلم. فیلم های پسامدرن نوعاً تمایزهای متعارف بین ژانرها را نادیده می گیرند و شکل هایی تلفیقی را به نمایش می گذارند.

جایگزین شدن ایماژ به جای روایت. فیلم سازان پسامدرنیست ایماژهای گسیخته را جایگزین روایت می کنند و لذا داستان های شان از تسلیم کردن خود به بیننده (فهمیده شدن بر اساس منطق روایی فیلم های دوره های پیشین) لجوجانه اجتناب می ورزند.

نگرش بازیگوشانه. برخلاف مدرنیست ها که فیلم را گونه ایی از تامل های جدی درباره مسایل مبرم زمانه خود می دانستند، پسامدرنیست ها فیلم را وسیله ایی برای به سخره گرفتن نابخردی های انسان معاصر می دانند.

بینامتنی. فیلم های پسامدرن چهل تکه ایی متشکل از متون مسبوق به خود هستند که ایده ایی انداموارگی خود بسندگی متون را به چالش می گیرند.

باید گفت که پست مدرن ماهیت گسیخته و ناهمگون هویت، در جهان معاصر است. همانگونه که گفته شده است، تبیین و تفسیر پست مدرنیسم و مدرنیسم به طور جداگانه ایی امری سهل و آسان نیست. به همین منوال "دیوید هاروی" نیز عقیده دارد که در حرکت از مدرنیسم به سمت پست مدرنیسم تداوم، نشانه و استمرار به مراتب بیش از تفاوت و گسست به چشم می خورد. اما دغدغه قریب الوقوع پست مدرنیسم به طور جدی گشودن نگرش ایی انتقادی نسبت به مدرنیسم است.

به بیانی دیگر، پست مدرنیسم ادامه آن رگه بدبینی است که پیشاپیش در ایمان مدرنیسم توسط برخی مدرنیست ها به وجود آمده بود. بنابراین اگر از این منظر نگاه کنیم پسامدرن واکنشی است در برابر ایمان خوش بینانه مدرنیسم نسبت به مزایای علم و تکنولوژی برای نشر، انعکاس این ویژگی ها در سینمای پست مدرن به نوعی از تقلید می انجامد. ژانرها تقلید و نه بازآفرینی می شوند.

در این گونه سینما، تصاویر یا بخش هایی از سکانس هایی که در فیلم های پیشین ساخته شده بود دوباره دست چین می شوند. حتی یک فیلم می تواند یک سره از تصاویر و صداهای از پیش موجود ساخته

شده باشند. در مورد زیبایی شناختی، پست مدرن سبک های مرده را بدون به هجو کشیدن آن ها به طور طنز آمیز سازماندهی می کند(مرکزیت بینامتنی). در پست مدرنیسم هر چیزی مجاز است و به عبارتی دیگر همه قوانین و موازین سنتی بی اعتبار می شود.

از اواسط دهه هشتاد میلادی، فیلم سازان مستقلی در امریکا، اروپا و آسیا به نوعی فیلم سازی روی آوردند که اکنون با گذر زمان و تشخیص ویژگی های مشترک میان آن ها، می توان آن را پست مدرن دانست. اما حقیقت ماجرا این است که هنر پست مدرن همیشه از تعریف خود فرار می کند و به نوعی بی شکلی پناه می برد.

ذکر این نکته نیز جالب است که این اصطلاح را در سینما برای نخستین بار "پیتر وولن" منتقد سرشناس سینما در اوایل دهه نود، در توصیف فیلم "بازگشت بتمن" ساخته "تیم برتون" ۱۹۹۲ به کار برد. البته منظور "وولن" از بیان این اصطلاح، تفهیم پست مدرن به معنای یک سبک یا نظریه نبود بلکه تجلی جهان پست مدرن در سینما بود. بی جهت نخواهد بود که بگوییم سینمای پست مدرن در نهایت، به کولاژی از ژانرها، سبک ها و شیوه های روایتی می ماند که در این جا همان بریکولاژ است. به مرور یا موجی که از اوایل دهه نود ایجاد شد، این نوع سینما به جریان اول سینمای امریکا و حتی جهان تبدیل شد، اما خیلی ها شروع این جریان را خیلی قبل تر می دانند. اما حقیقت این است

که جرقه سینمای پست مدرن از هر جایی زده شده باشد، در دهه نود به اوج رسید.

در نهایت سینمای پست مدرن در آشفتگی و ساختار شکنی با تلفیقی از عینیت و ذهنیت کاملاً متفاوت عمل می کند. این سینما که زاده خواب و رویاست از اختلاط و ترکیب موضوع های متفاوت و بی ربط، آشفتگی پدید می آورد که در هیچ نظام ساختارمندی جایی ندارد. گرایش به استعاره در این نوع سینما جای خود را به کنایه و هجو می دهد.

تصادف و اتفاق به جای روابط علی و معلولی بر کلیت اثر حکمرانی می کنند. همه و سروصدا بر دیالوگ های فیلم ارجعیت می یابند و آدم ها نه تنها شخصیت نشده، بلکه به تنهایی معنا ندارند. مرز شکنی های مداوم در فیلم و توجه به جزییات از ویژگی های شاخص این سینماست. این فیلم ها به شدت به دنبال توصیف دقیق هستند و توضیح بی معنا! وسایل ارتباط جمعی بزرگ ترین تجلی کثرت گرایی دوره پست مدرن هستند (دنزین، ۱۹۹۳: ۲۳).

کلاسیک

آن چه خط مشی سینمای کلاسیک را مشخص می کند داستانی است با روابط علت و معلولی که در مسیر روایتی خطی و ایجاد نقاط اوج و فرود، بیننده را تا پایان با خود همراه می کند. به طبع در این سینمای

داستان گرا، وجود پایان بسته التیامی است برای ارضای عواطف انسانی، بدون شک پرسش های مخاطب بی پاسخ نمی ماند و قصه پردازی در پیرنگ بسته با ساختاری منطبق بر سببیت پیش می رود. کشمکش بیرونی با ناملازمات، اجتماع و اشخاص دیگر، وظیفه شخصیت اصلی داستان و فیلم به حساب می آید. این شخصیت منفرد(در مواردی شخصیت ها) با اطمینان به جلو می رود زیرا واقعیتی یکپارچه و مهار نشدنی در کلیت مضمون فیلم و داستان وجود دارد.

در اصل، واقعیتی تخیلی و آرمان گرایانه، داستان را با تعلیق و فراز و فرودها پیش می برد. واکنش به این نوع سینما از جانب مخاطب، واکنشی احساسی هست که داستان در پی تکاملش، معنای واحدی را ارائه می دهد.

در روایت کلاسیک، همواره داستان اراده شخصیتی انسانی و مبارزه او با موانع متعدد در راه پیمودن به سمت هدفی مشخص تعریف می گردد. جنبه های دیگر روایت هم چون فضای رخ دادن حوادث و زمان آن ها به ماهیت و طرز شکل گیری روایت وابسته است و معمولاً از دوخط تبعیت می کند، یا روایتی عاشقانه در کار است که با گره های متعددی در هم تنیده شده و رفع این قبیل گره ها بازگو می شود یا روایت به حل معمای یک جرم یا جنایت می پردازد.

اما عنصر زمان در روایت کلاسیک روند مستمری را طی می کند و اجزای روایت منظم و پی در پی روایت می شوند. در این سبک روایت، استفاده از زمان غیر خطی، یعنی تغییر گاه و بیگاه زمان روایت، تنها هنگامی اتفاق می افتد که بنابر نشان دادن عملکرد غیر واقعی شخصیت ها و توجه دادن به وضع اوهام گونگی آن ها باشد.

دستکاری در قالب داستان در این نوع روایت، تنها وقتی مجاز است که به اقتضای بازگویی داستان، ضرورت چنین دستکاری (در عنصر زمان) پدید آمده باشد. این مورد در بیش تر موارد برای دنبال کردن خاطره های شخصیت اصلی یا جستجو و کند و کاو در حافظه او، صورت می گیرد.

در مورد عنصر فضای روایت کلاسیک می توان گفت که این روایت در تلاش است تا بر دو بعد زمان و مکان غلبه کند و ضمن مخفی کردن این ابعاد دوگانه فیلم، تماشاگر را به طور کامل در جریان فیلم قرار دهد، در این راستا این سبک، به شدت بر برداشتن تصویر از صورت و بدن انسان متمرکز شده است. طوری که اکثر نماهای فیلم های کلاسیک بر روی حرکت ها یا اصطلاح های مربوط به صورت و بدن شخصیت های داستان متمرکز است.

در همین ارتباط، "آندره بازن"، فیلم کلاسیک را به یک بازی با عکس های واقعی مقایسه کرد که در آن بروز اتفاق ها کاملاً عینی و واقعی به

نظر می‌رسند و کار دوربین تنها این است که ما را در بهترین حالت ممکن، برای تماشا کردن تمامی حوادث قرار می‌دهد. این طرز مواجهه روایت کلاسیک با فضا، شامل چهار جنبه اصلی است:

اول قرار داشتن در مرکز یا تمرکز،

دوم حفظ تعادل و توازن،

سوم قرار داشتن در جلو یا روبرو،

و چهارم توجه به عمق.

شخصیت‌ها در سینمای کلاسیک، به طور معمول جزو عوامل سببی محسوب می‌شوند، یعنی به گونه‌ای اتفاقی و موقت و بر حسب الگوی داستان معرفی می‌شوند و قضا و قدری به شمار می‌آیند. آن‌ها هم همچنین دارای صفت‌هایی هستند که به روشنی تعریف پذیر است و روایت کلاسیک، آشکارا به تعریف کردن صفت‌های شخصیت‌ها می‌پردازد. این شخصیت‌ها هم چنین اغلب فعال و هدف‌گرا هستند.

ژانر

مفهوم ژانر، برگرفته از کلمه فرانسوی به معنای "نوع"، "دسته"، "گونه" و مشتق از واژه لاتین *genus* است. اما اگر به بررسی نظریه‌ها در مورد ژانر بپردازیم، بی‌شک اولین نظریه را باید از سخن "ارسطو" در کتاب "بوطیقایش" استخراج کنیم. "سخن ما در باب شعر کلاسیک

است و انواع آن، و این که خاصیت هر یک از انواع چیست" (بوطیقا، ص ۴۶، قطعه ی ۱)

در کتاب سوم جمهوری "افلاطون" نیز، "سقراط" رده بندی ابتدایی از سه قالب ادبی به دست می دهد که بر شیوه عرضه شعر توسط شاعر استوار است: شعر یا تقلید صرف کلام یا گفتگو است (تراژدی، کمدی) یا برخوانی کلمات خود شاعر است و یا آمیزه ای از این دو است (حماسه). اما در ادامه، چون ژانرها تابعی از تغییرات اجتماعی بودند، تعریف آنها هم نسبت به زمان وقوعشان دستخوش تغییراتی شد. به گونه ای که در نهایت، امروزه وقتی از ژانر حرف می زنیم باید تعریفی با طول و تفصیل هم برایش مهیا کنیم.

"نظریه ژانر به رغم پیشینه تاریخی طولانی و تاثیرگذارش، چیزی جز یک شاخه ثابت نقد نبوده است. تنوع نام هایی که ژانر در زبان انگلیسی به خود دیده است همانند: kind, type, species, mode, form گواه بر آشفتگی است که این گفتمان انتقادی را فراگرفته است. علاوه بر این از آنجا که مفهوم ژانر به پرسش های مهمی در باب ماهیت و جایگاه آثار هنری دامن زده است؛ شاید به تعداد نظریه های هنری؛ تعریف برای ژانر وجود داشته باشد." (ریما مکاریک، ۱۳۸۴: ۳۷۱)

تا پیش از قرن بیستم نام های ژانری به عنوان رده های عام برای تنظیم و دسته بندی شمار زیادی از متون، کاربرد گسترده ای داشتند.

به ویژه این مفهوم نقش مهمی در طبقه بندی و ارزش گذاری ادبیات ایفا کرده بود. در بررسی های ادبی، اصطلاح ژانر به اشکال مختلف به کار می رود تا به تمایزهای میان انواع متن اشاره کند. با ریشه دارشدن سینما و تنوع موضوع ها و سبک ها کم نیاز به دسته بندی فیلم ها، موجب شد تا اصطلاح ژانر در سینما نیز مورد استفاده قرار گیرد.

"ژانر و فرم های ژانری خاص در طول تاریخ این صنعت تطور یافته اند. به طوری که صنعت فیلم و تماشاگر به یک اندازه یاد گرفته اند که از طریق آن حرف بزنند و از طریق آن به تفکر بپردازند." (فیلیپس؛ ۱۳۷۷: ۱۲۱)

در صنعت فیلم، نظام ژانری و ژانرها مفاهیمی انتزاعی هستند که بر اساس توافقی اعلام نشده بین سازندگان و تماشاگران بنا شده اند. ژانر مجموعه ای از قواعد برای ساختار روایی و تصویری فیلم ها شکل می دهد که هم برای فیلم ساز و هم برای بیننده آشنا هستند. در واقع این خود فیلم ها هستند که به طور ضمنی مفاهیم ژانری را موجودیت می بخشند.

بسیاری بر این باورند که "ژانرها به مثابه نظام های رسمی الگوهای قابل شناسایی اند که از دال ها ساخته شده اند. اینها مطابق با قوانین ترکیب و ساختار به کار گرفته می شوند و نتیجه چیزی است کاملاً قراردادی و کاملاً نمایان. (همان: ۱۲۱)

طی سال های آغازین تولید فیلم، هر فیلم اغلب به وسیله طول زمانی و موضوعش شناخته می شد و اصطلاحات ژانری، آزادانه و بی ضابطه به فیلم ها اطلاق می شدند.

بسیاری بر این باورند که ژانرها نظامی رسمی هستند برای دگرگون کردن دنیایی که در آن ما عملاً در درون ساختارهای قائم به ذات، منسجم و قابل هدایت معانی زندگی می کنیم. از این رو می توان گفت که ژانر کارکردی همانند نظام زبان دارد. فراهم آوردن واژگان و سلسله قوانینی که به ما امکان می دهند به واقعیت شکل بدهیم. ژانرها به انواع مختلفی تقسیم بندی شده اند که در ادامه به آنها می پردازیم.

ژانر اکشن

فیلم های اکشن فیلم های پر بودجه ای هستند که شامل این ویژگی ها می باشند: صحنه های هیجان انگیز، بدلکاری، تعقیب و گریز، نجات، نبرد، مبارزه، فرار، فاجعه های نابودکننده (سیل، انفجار، وقایع طبیعی، آتش سوزی و غیره)، نان استاپ موشن، ریتم و گام سریع و قهرمان های مثبت ماجراجو و اغلب دو بعدی، و نبرد میان شخصیت های منفی. مانند سریال های فانتزی و جاسوسی جیمز باند، فیلم های رزمی، فیلم های اقتباسی از بازی های ویدیویی، سینمای تجارتی سیاهان و برخی از فیلم های ابرقهرمانی.

ژانر ماجراجویی

فیلم های ماجراجویی داستان های مهیجی هستند که تجربه های جدید یا مکان های عجیب و غریب، همانند داستان های اکشن، را در اختیار تان قرار می دهند. از جمله فیلم های سنتی شمشیربازی یا دزدان دریایی، فیلم های سریالی و تاریخی (همانند فیلم های ژانر حماسی)، جستجو و سفر برای قاره های گمشده، حماسه های صحرایی یا جنگلی، یافتن گنج، فیلم های واقعه ای یا جستجو برای چیزهای گمشده.

ژانر کمدی

کمدی شامل فیلم ها و داستان های خنده دار است که برای سرگرمی و خنده مخاطب (از طریق شوخی) و به وسیله اغراق موقعیت، زبان، اکشن، ارتباطات و شخصیت ها، به وجود می آید. مانند کمدی بزن بکوب، کمدی رمانتیک، اسکروبال، نقیضه، کمدی سیاه (کمدی سیاه هجوی) و غیره.

ژانر جنایی و گانگستری

فیلم های جنایی و گانگستری براساس اعمال جنایتکاران، خلافکاران، سارقان، خلافکاران زیرزمینی، اوباش خلافکار و قاتلین، ساخته شده است. در این فیلم های جنایی و گانگستری یک کارآگاه نقش اصلی را برعهده داشته و داستان را به جلو می برد. فیلم های کارآگاهی در سال های چهل و پنجاه (فیلم های کلاسیک نوآر) در اوج بودند. بنابراین، فیلم

های جنایی و گانگستری اغلب به عنوان فیلم نوآر یا کارآگاهی شناخته شده و گاهی اوقات تریلر جنایی نامیده می شود. زیرا این فیلم ها باهم شباهت هایی هم دارند.

ژانر درام

فیلم های درام فیلم هایی معمولا جدی هستند که شخصیت ها، فضاها، شرایط و داستان های حقیقی درباره شخصیت ها و ارتباطات شان را نشان می دهد. معمولا در این فیلم ها بر روی جلوه های ویژه، کمدی یا اکشن تمرکز نشده و با داشتن داستان های فرعی بسیاری یکی از بلندترین ژانرهای فیلم محسوب می شوند و فیلم های زندگی نامه ای درام یکی از ژانرهای فرعی فیلم های درام هستند که بزرگسالانه محسوب می شوند. گاهی اوقات ژانر درام و رمانتیک با هم یکی در نظر گرفته می شوند که در واقع اینطور نیست و ژانر درام لزوما پر از داستان های عاشقانه نیست.

ژانر حماسی و تاریخی

فیلم های حماسی عبارت اند از درام های تاریخی، جنگی، قرون وسطایی یا دوره ای، که یک دوره مشخص از تاریخ را انتخاب می کنند. فیلم های حماسی بخش هایی از فیلم های ماجراجویانه را نیز شامل می شود و داستان های تاریخی، تخیلی، اسطوره ای، افسانه ای یا قهرمانی را به نمایش می گذارد. همچنین یک دوره یا فضای خارجی،

طراحی لباس به همراه شکوه و عظمت سینمایی، گسترده درام، مراحل تولید و موسیقی متن، نیز به آن می افزاید. فیلم های حماسی معمولاً شکل وسیع تر فیلم های زندگی نامه ای محسوب می شوند.

ژانر وحشت

ژانر وحشت برای ایجاد حس ترس و وحشت در مخاطب ایجاد شده و اغلب پایان دلهره آور و شوکه کننده ای دارد که در عین حال بیننده را میخکوب و سرگرم کرده است. فیلم های ترسناک انواع مختلفی از فیلم ها را شامل می شود، از فیلم های کلاسیک صامت گرفته تا فیلم های هیولایی امروز که براساس جلوه های کامپیوتری ساخته می شود. این ژانر اغلب با ژانر علمی تخیلی ادغام شده و صحنه هایی از هیولاهای ساخته فناوری و یا تخریب زمین توسط بیگانه ها را نشان می دهد. ژانر فیلم های فانتزی یا ماورالطبیعه را نمی توان همیشه با ژانر وحشت یکی دانست.

ژانر موزیکال

فیلم های رقص و موزیکالی فیلم هایی هستند که از رقص و آهنگ بهره برده (در بخشی از داستان با صحنه های رقص و آواز مواجه می شویم) یا اینکه بر ترکیب موسیقی، رقص، آهنگ یا طراحی رقص تکیه می کنند. ژانرهای فرعی مهم عبارت اند؛ از کمدی موزیکال یا کنسرتی.

ژانر علمی تخیلی

فیلم های علمی تخیلی، اغلب علمی، تخیلی و بصری هستند و قهرمان ها، بیگانه ها، سرزمین های دوردست، ماجراجویی های غیرممکن، فضاهاى عجیب، مکان های تخیلی، ویلن های خطرناک و تاریک، فناوری آینده، نیروهای ناشناخته و ناشناس و هیولاهای عجیب (مخلوقات فضایی) ایجاد شده توسط دانشمندان دیوانه یا تاثیرات هسته ای، را نمایش می دهند. این فیلم ها اغلب به فیلم های فانتزی (یا ابرقهرمانی) نزدیک بوده و یا با فیلم های اکشن ماجراجویانه شباهت هایی دارند. براساس این فیلم های علمی تخیلی، فناوری می تواند انسان را نابود کند و به همین دلیل با فیلم های ترسناک شباهت دارند. مخصوصا زمانی که فناوری یا بیگانه ها شرور شوند.

ژانر جنگی و ضد جنگ

فیلم های جنگی (و ضد جنگی) ترس و وحشت جنگ را نشان داده، نبرد نیروها (علیه کشورها یا اشخاص) بر روی خشکی، دریا یا هوا را به تصویر می کشد تا داستان اصلی یا درون مایه فضای اکشن فیلم را نشان دهند. فیلم های جنگی اغلب با ژانرهای دیگر نظیر اکشن، ماجراجویی، درام، عاشقانه، کمدی (سیاه)، روایتی و حتی حماسه های تاریخی و وسترن ترکیب شده و در تلاش اند تا جنگ را محکوم کنند.

داستان های اسارت، عملیات نظامی و آموزشی نیز در این فیلم ها نشان داده می شود.

ژانر وسترن

وسترن ژانر اصلی صنعت سینمای آمریکاست که اغلب فیلم های آغازین هالیوود در این ژانر ساخته شدند. این ژانر یکی از قدیمی ترین ژانرها بوده که داستان، عناصر و شخصیت های آن شناخته شده هستند. این ژانر در گذر زمان تغییر کرده، تکامل یافته، مورد توجه قرار گرفته و از یاد رفته است. از جمله انواع مختلف آن عبارت اند از وسترن های ایتالیایی اسپاگتی، وسترن های حماسی، وسترن های کمدی، وسترن های مجرمانه یا نشان دادن کلانترها به عنوان شخصیت اصلی، وسترن های انتقام جویانه و ضد وسترن.

ژانرهای فرعی در سینما

بد نیست در اینجا به رایج ترین ژانرهای فرعی نیز اشاره و توضیح مختصری در باره هر کدام ارائه شود. ژانرهای فرعی به نوعی زیرمجموعه یک ژانر اصلی بوده و در عین حال موضوع، سبک، فرمول و ویژگی های خاص خود را دارند. برخی از آن ها ژانرهای فرعی مهم می باشند: مانند زندگی نامه، عاشقانه، درام دادگاهی، فیلم کارآگاهی، فیلم های واقعه ای، فیلم نوآر، فیلم های مردانه، ملودرام (یا فیلم های گریه آور)، فیلم های جاده ای، رمانتیک، فیلم های ابرقهرمانی، فیلم های

ورزشی، فیلم های ماورالطبیعه، تریلر/روایتی و فیلم های ترسناک زامبی.

زندگی نامه

ژانر زندگی نامه ای ژانر فرعی فیلم درام یا حماسی محسوب شده و در سال های ۱۹۳۰ بسیار محبوب بود. با این حال هنوز هم یکی از ژانرهای مورد علاقه سینما دوستان است. در این فیلم ها شاهد زندگی یک شخصیت تاریخی از گذشته یا زمان حال هستیم. زندگی نامه می تواند ژانرهای مختلف را شامل شود، زیرا شخصیت های جنایی، موزیکال، مذهبی قهرمان جنگی، یک سرگرم کننده، هنرمند، مخترع یا پزشک، سیاست مدار، رئیس جمهور یا ماجراجو، را به تصویر می کشد.

عاشقانه زنانه

این ژانر شامل فیلم های عاشقانه کمدیست که روابط عاشقانه خنده دار یا رابطه زنان، داستان های ملودرام، داستان های زنانه، فیلم هایی درباره مشکلات خانوادگی و احساسی، ماجراجویی های سنتی و فانتزی، ماجراهای زنانه و مشکلات زنان با خانواده، مادران، دختران، فرزندان، زنان و مسائل زنانه را نشان می دهد. این فیلم ها اغلب از نگاه زنانه شخصیت یا قهرمان اصلی زن روایت می شود. این نوع فیلم ها در اواسط سال های هشتاد و نود محبوب شدند. نوع مردانه این فیلم ها را مردانه می نامند.

درام دادگاهی

یکی از بهترین موضوعات فیلم های دراماتیک موضوعات مربوط به دادگاه و قانون هستند که شخصیت ها را در مقابل هم قرار داده و بین متهم و قانون یک تقابل قرار می دهند. گاهی اوقات قهرمان داستان باید در مقابل یک مجمع قرار بگیرد و گاهی اوقات با تقابل خیر و شر، یا حتی مسائل گسترده تر مانند نژاد، رابطه جنسی، اعدام و اخلاقیات، رو به رو هستیم.

مسلم است که در این گونه فیلم ها به موضوعاتی نظیر قتل، خیانت، فریب، مجازات و رابطه جنسی، پرداخته می شود. در این فیلم ها شهادت های ناگهانی، انگیزه های غیرمعمول، گره های اخلاقی، وکلای مبارز و قربانیان بی گناه دیده می شوند. سازمان فیلم آمریکا درام دادگاهی را نوعی ژانر می داند که سیستم عدالتی در روایت فیلم نقش اساسی دارد.

کاراگاهی و رازآلود

فیلم های کاراگاهی ژانر فرعی فیلم های جنایی/گانگستری، نوآر یا روایتی و تریلر محسوب شده و بر یک جرم حل نشده (قتل یا ناپدید شدن یک یا چند شخصیت یا یک سارق) و شخصیت اصلی تمرکز می کند. کاراگاه برای حل پرونده باید با چالش ها و ماجراجویی های مختلف مواجه شده تا سرانجام مسئله را حل نماید.

واقعۀ ای

فیلم‌های واقعۀ ای ژانر فرعی فیلم‌های اکشن محسوب می‌شوند که در سال‌های ۱۹۷۰ در اوج بودند. فیلم‌های واقعۀ ای با بودجه سنگین از بازیگران بزرگ استفاده کرده، داستان‌هایی همانند گرند هتل داشته، و در مکان‌هایی مانند فرودگاه‌های متروک، قطارها، کشتی‌ها، در عملیات‌های زیر دریایی، آسمان‌خراش‌های در حال سوختن، استادیوم‌های شلوغ و نقاط زلزله‌خیز، داستان‌های دلهره‌آوری را به نمایش می‌گذارند. این فیلم‌ها بیشتر به دلیل جلوه‌های ویژه و بصری جلب توجه می‌کنند نه اجرای بازیگران.

فانتزی

فیلم‌های فانتزی یک ژانر فرعی محسوب شده و اغلب با فیلم‌های ژانر علمی تخیلی و وحشت تداخل دارند، اگرچه ویژگی‌های آن‌ها متفاوت است. فیلم‌های فانتزی مخاطب را به مکان‌های دورافتاده (یا ابعاد دیگر) با مخلوقات اسطوره‌ای می‌برد که حوادث آن در دنیای واقعی رخ نمی‌دهد و قوانین دنیای حقیقی را زیر پا می‌گذارد.

این فیلم‌ها گاهی اوقات داستان‌های جن و پری را به نمایش گذاشته و از عناصر جادو، اسطوره، شگفتی، فولکلور و مخلوقات خارق‌العاده، استفاده می‌کند. فیلم‌های فانتزی از ویژگی‌های حماسی هم استفاده کرده و معمولاً از داستان‌های اساطیری یونان یا معاصر اقتباس

می کنند. فانتزی های قهرمانی معمولاً یک شخصیت قهرمان را دنبال می کند که باید از چالش های مختلف عبور کند. فانتزی های سنگ و جادو ژانر دیگر است. یکی از طبقه بندی های مهم فیلم های فانتزی فیلم های قهرمانی هستند که از داستان های کامیک یا شخصیت های کامیک اقتباس شده اند. این فیلم ها می توانند برای مخاطب کودک یا بزرگسال جذاب باشند.

فیلم نوآر

فیلم نوآر نوعی از فیلم های جنایی/گانگستری سال های ۱۹۳۰ است. نوآر یک ژانر نیست بلکه یک سبک، فضا یا تن آمریکایی است که در سال های ۱۹۴۰ تکامل یافت و تا سال های ۱۹۶۰ ماندگار بود. با این حال فیلم های نوآر به زمان حال نیز آمده و در قالب فیلم های نئونوآر ظهور یافته اند. فیلم های نوآر اغلب سیاه و سفید بوده و موضوعات غم، تنهایی، خلا، ناامیدی، بی تفاوتی، بدبینی، سیاهی، فساد اخلاقی، شرارت، گناه و پارانویا، را به نمایش می گذارند. در این فیلم ها اغلب شاهد یک قهرمان تنها (یا ضدقهرمان) در یک شهر بزرگ هستیم.

فیلم های مردانه

فیلم های مردانه طنز، اکشن، خشونت کارتونی، رقابت، روابط خشونت آمیز. در مقابل این فیلم ها فیلم های عاشقانه زنانه قرار دارد.

انتخاب این فیلم‌ها سلیقه‌ای است اما اغلب فیلم‌های کلاسیک، اکشن و مبارزه‌ای را نیز جز فیلم‌های مردانه می‌نامند.

ملودرام و غم‌انگیز

ملودرام بخشی از فیلم‌های درام بوده و احساسات مخاطب را دستخوش تغییر می‌کند. منتقدین معمولاً برای توصیف این فیلم‌ها از عبارت ملودرام استفاده می‌کنند تا نشانگر داستان‌های غیرحقیقی روابط عاشقانه یا شخصی شخصیت‌های داستان باشد، که معمولاً خوشایند مخاطبین مونث است. (فیلم‌های گریه‌آور زنانه)

فیلم‌های جاده‌ای

فیلم‌های جاده‌ای نماد فیلم‌های آمریکایی بوده و به ژانرهای وسترن، کمدی، گانگستری/جنایی، درام، اکشن و ماجراجویانه، شباهت دارند. موضوع اصلی آن‌ها این است: ماجراجویی شخصیت اصلی در یک مسیر (عمدتاً کشف نشده) برای رسیدن به یک هدف یا مقصد، عشق، آزادی، حرکت، رستگاری، کشف خود و یا بلوغ (روحي یا روانی).

رمانتیک

این ژانر با درام رمانتیک و کمدی رمانتیک تداخل دارند و برخی هم آن را عاشقانه زنانه می‌نامند. این فیلم به داستان و روابط عاشقانه، احساساتی و رمانتیک میان شخصیت‌ها پرداخته و داستان آن‌ها از

رابطه تا ازدواج را نشان می دهند. عشق موضوع اصلی فیلم های رمانتیک است.

ورزشی

فیلم های ورزشی فیلم هایی هستند که به مکان های ورزشی (استادیوم فوتبال یا بیسبال، میادین مسابقات یا المپیک و غیره)، رویدادها (مسابقات بزرگ، مبارزات و رقابت ها)، ورزشکاران (بوکسور، شرکت کننده، موج سوار و غیره) می پردازند. فیلم های ورزشی ممکن است تخیلی یا غیر تخیلی بوده و با ژانرهای دیگر تداخل داشته باشند. این فیلم ها به فیلم های درام، کمدی، مستند یا زندگی نامه، شباهت دارند.

ابرقهرمانی

این ژانر که از ژانر فانتزی-اکشن برگرفته، شخصیت ها یا داستان های کتاب های کومیک را نشان می دهد. قهرمان های تخیلی با قدرت های باورنکردنی کتاب های کومیک سال های ۱۹۳۰ و ۱۹۶۰ و منابع دیگر، در فیلم های فانتزی و علمی تخیلی با قهرمان های زن و مرد به نمایش درمی آیند (که فیلم های لایو اکشن و انیمیشن، سریالی و بلند را شامل می شوند). در این فیلم های ابرقهرمانی، بودجه سنگین بوده و به همین دلیل مراحل تولید، گریم، صحنه و جلوه های ویژه

کامپیوتری بسیار پیشرفته هستند. داستان این فیلم ها معمولا ساده بوده و ماجراجویی های ابرقهرمان در مقابل دشمنان را نشان می دهد.

ماورالطبیعه

فیلم های ماورالطبیعه با ژانرهای کمدی، علمی تخیلی، فانتزی و وحشت، شباهت دارند. خدایان، ارواح، معجزات و پدیده های غیرعادی دیگر در این ژانر دیده می شود. جالب است بدانید که در گذشته فیلم های ماورالطبیعه در فیلم های کمدی یا رمانتیک ادغام می شد که در اصل برای ترساندن مخاطب ساخته نشده بودند. ژانرهای دیگری هم وجود دارند که ترس، فانتزی، وحشت، عشق و کمدی را باهم نشان می دهند.

تریلر/روایتی

تریلرها هم با ژانرهایی مانند اکشن، جنایی، نوآر، کمدی رمانتیک، وسترن و غیره، تداخل دارند. ژانر وحشت هم به تریلر نزدیک است. فیلم های تریلر و روایتی تقریبا مترادف و مشابه می باشند. این نوع فیلم ها هیجان، نگرانی، التهاب، تنش و ترس را در مخاطب ایجاد می کنند. "آلفرد هیچکاک" پدر ژانر تریلر است. فیلم های جاسوسی هم جز ژانر تریلر/روایتی محسوب می شوند.

فیلم های زامبی

فیلم های زامبی از فیلم های وحشت و زنده شدن مردگان به وجود آمده اند، فیلم هایی چون فرانکنشتاین و اولین فیلم های اکسپرسیونیست آلمان. آغازگر فیلم های زامبی افسانه ای است که طبق آن مرده می تواند از جا برخاسته و توسط یک کشیش، جادوگر یا جنگیر، کنترل شود.

فصل دوم

زیبایی شناسی

در ابتدای این مبحث باید گفت که به طور معمول از واژه زیبایی شناسی به عنوان معادلی برای واژه انگلیسی "Aesthetics" استفاده می‌شود. معنی تحت الفظی آن را می‌توان با مراجعه به دائرة المعارف‌های معتبر جهانی جستجو کرد. دائرة المعارف "ویکیپدیا" در این باره بیان کرده: "زیبایی‌شناسی به معنای وسیع کلمه، نظریه‌ای است در باب زیبایی، به هر دو معنای جلوه زیبایی یعنی زیبایی طبیعی و زیبایی هنری" و دائرة المعارف "بریتانیکا" در توضیح این واژه، نوشته است: "مطالعات فلسفی در حوزه زیبایی و سلیقه". بنا به توضیح دائرة المعارف فلسفه اینترنتی، زیبایی شناسی به شکل دقیق، نظریه

زیبایی یا به گونه‌ای بسیار وسیع تر فلسفه هنر را بیان می‌کند. دلبستگی سنتی به زیبایی در قرن هجدهم دچار خود گسترده‌گی شد، تا آن حد که به جایگاهی رفیع دست یافت. از ۱۹۵۰ یا پس از آن برخی از مفاهیم زیبایی‌شناسی ناب به بحث درباره ادبیات گسترش یافته است. حتی بیشتر به شکل سنتی، فلسفه هنر متمرکز بر معانی خود است، اما به تازگی نقطه تمرکز، با تجزیه دقیق جنبه های هنری که به وسعت جایگزین می‌شوند بازتر شده است.

زیبایی‌شناسی که در این فصل به آن اشاره می‌شود، معطوف به همین پیشرفت های متاخر امروزی است. بنابراین، بعد از یک مطالعه مجمل عقاید گوناگون درباره زیبایی و مفاهیم و سوالات وابسته به آن، درباره ارزش تجربه زیبایی‌شناسی و تنوع ای آن سخن گفته خواهد شد. پیش از آن که به مسائلی بپردازیم که حوزه هنر را از زیبایی‌شناسی محض جدا می‌کند، به طور برجسته به مفاهیم اساسی می‌پردازیم. به این ترتیب راهی به زمینه یابی برخی از معانی پایه هنر که شرح آن ذکر شد، به گونه‌ای که مشمول دوره "تعریف ناپذیر" اخیر شود، باز می‌شود. مفاهیم بیان، ارائه و طبیعت اشیاء هنری پس از آن مورد بحث و نقد قرار می‌گیرد.

تخمین آنچه می‌تواند زیبایی‌شناسی نام گیرد، برآوردی بسیار وسیع است. حتی اکنون چهار جلد دائره المعارف اختصاص به گستره

کاملی از سرفصل های ممکن آن دارد. هسته پیشنهادی در زیبایی شناسی فلسفی، به هر تقدیر، امروزه به طور روشن جا افتاده است.

زیبایی شناسی ای که در این جا از آن نام برده می شود به شکل متمرکز در اوایل قرن هجدهم با یک سلسله گفتار به نام "لذت تخیل" که "ژوزف ادیسون" روزنامه نگار در نخستین شماره های مجله "بیننده" در ۱۷۱۲ میلادی نوشت، آغاز شد. پیش از این زمان، اندیشه های اشخاص قابل اعتنایی، تاخت و تاز در این زمینه را آغاز کرده بود. برای مثال، در دستوربندی تئوری های جامع "تناسب و توازن"، به تفصیل بیشتر، به شکل خاص، در زمینه تئاتر، معماری و موسیقی شرح داده شده بود. اما توسعه کامل پایدار، بازخوردهای فلسفی زیبایی شناسی تا هنگام آغاز فعالیت های با حوصله قرن هجدهم پدیدار نشد. با تفاوتی قابل اعتنا، دقیق ترین و موثرترین تئوری پرداز، از میان تئوری پردازان نخستین تا پایان قرن هجدهم، "ایمانوئل کانت" بود. بنابراین، بسیار مهم است پیش از هر چیز، دریافتی از چگونگی نزدیک شدن "کانت" به موضوع بدست آوریم. نقد عقاید وی، و جایگزینی شق دیگر آن ها، پس از آن در این جا ارائه خواهد شد. اما به واسطه "کانت" ما با برخی از مفاهیم کلیدی موضوع از طریق راه آشناسازی، روبرو می شویم.

"کانت" برخی مواقع به عنوان یک فرمالیست در تئوری هنر شناخته می شود. در این باره باید گفت، وی کسی است که فکر می کرد محتوای

یک اثر هنری موضوع زیبایی شناسی نیست. اما این تنها بخشی از داستان است. وی یک فرمالیست در زمینه لذت بردن ناب از طبیعت بود، اما برای "کانت" بیشتر هنرها ناخالص بودند، زیرا درگیر یک "مفهوم" بودند. حتی لذت بردن از بخش‌هایی از طبیعت نیز برای "کانت" ناخالص بود. به طور خاص، هنگامی که یک مفهوم وارد طبیعت می‌شد. به وسیله تئاتر، هنر ممکن است بعضی مواقع شامل نمود این زیبایی شود که در آن صورت به هنر زیبا تبدیل می‌شود. اما برای "کانت" همه هنرها این کیفیت را نداشتند. در همه موارد، تئوری "کانت" از زیبایی ناب، چهار جنبه را در نظر داشت: آزادی از مفاهیم، عینیت، بی‌علاقگی بیننده، و الزام آن.

منظور "کانت" از "مفهوم"، "پایان" یا "نتیجه‌ای" بود که نیروهای شناسنده انسان می‌فهمند و قضاوت خلاق به مقصود آن پاسخ می‌دهد. برای مثال، جمله "این یک ریگ است" مفهوم روشنی دارد، ولی هنگامی که هیچ مفهوم روشنی وارد بحث نشده است، با جمله "پراکندگی ریگ‌ها در ساحل"، نیروهای شناسنده در یک بازی آزاد نگاه داشته می‌شوند و این هنگامی رخ می‌دهد که این بازی موافق با وجود یک بیان زیبایی ناب است. همچنین، عینیت و جامعیتی در قضاوت همه کسانی که می‌توانند قضاوت کنند از زمان دانستن این نکته که نیروهای

شناسنده مشترک است، وجود دارد. پس بنا به نظر "کانت"، می توان پی برد که موضوعات مستقل همانند ریگها هستند.

به طور مثال هنگامی که به الگوی همراه کرانه(ریگهای کنار دریا) اشاره می شود این نیروها و تابع همانند خواه آنها به این قضاوت قطعی می رسند یا در بازی آزاد باقی می مانند.

این که درک زیبایی ناب الزامی بود، اساس کار ما نبود. به هر تقدیر، بنا به نظر "کانت"، که از دگر خواهی چنین درکی مشتق شده است، در قرن هجدهم بی علاقهی اش اعلام شد. این رخدادها از آنجا که نقصانی زیبایی ناب برای ما لذت بخش نیست، شامل هیچ میلی برای تصرف عینیت نیست. این مطمئناً دلپذیر است، ولی در یک راه عقلانی مشخص. زیبایی ناب، به شکل دیگر، توجه ذهنی ما را به سادگی نگاه می دارد: ما هیچ دلبستگی بیشتری نداریم، پس به عینیت به خودی خود تفکرمی کنیم. درک عینیت در چنین مواردی بیانی درخود است، نه یک مقصود برای پایانی دیگر، بلکه لذتی برای خود از تنهایی خود است.

این از نیازهای اخلاقی است که ما بر فراز خود می ایستیم، تا چنین تمرینی تبدیل به الزام شود. قضاوت زیبایی ناب هنگامی که یک نقطه دید اخلاقی را آغاز کند، بی خود می شود. "زیبایی نمادی از اخلاقیات است" و "لذت بردن از طبیعت نشانه روح شایسته است" از گفتار کلیدی

"کانت" به شمار می روند. لذت از غروب خورشید یا یک ساحل، نشانگر هماهنگی بین همه ما و جهان است.

در میان این عقاید، تصور "بی‌علاقگی" بیشترین رواج را دارد. به علاوه، بسیاری بر این باورند که "کانت" این اندیشه ها را از تئوری های قرن هجدهمی پیش از خود وام گرفته بود. برای مثال، فیلسوف اخلاقی، "لرد شفتسبری" بیشترین توجه - تا آن زمان - را به خود جذب کرده بود. اخیرا نیز جامعه شناس فرانسوی "پیر بوردیو" به این مسئله توجه نشان داده است. به طور روشن، در این متن "بی‌علاقگی" به معنی "عدم علاقمندی" نیست، و به شکلی مهمل نمایانه نزدیک به چیزی است که ما اکنون آن را علایق خود می‌دانیم.

زیبایی‌شناسی اخلاقی

از آن‌جا که شاعر سرگشته در عالم تقلید، بی‌دلیل مجذوب جزء خرد ناپذیر روح می‌شود، بسیاری نیز این حق را به خود می‌دهند تا دنباله‌روی او باشند و وی را به مثابه یک مدل نقاشی بدانند و همان را روی کاغذ بیاورند.

هنر تقلیدی چیزی فرودست‌تر از واقعیت می‌آفریند و به واقع کشش آن به سمت فرو دست روح آدمی است نه بالا دست؛ در نهایت باید بدانیم آن را با اظهاراتی خوشایند تمجید نکنیم چرا که نویسنده با پر و بال دادن این عنصر از روح به تخریب جزء خرد گرای روح می‌پردازد.

درست مثل این‌که بدها را به قدرت بنشانی و مملکت را به آن‌ها بسپاری و خوبان را نابود کنی. لذا شاعر تقلیدگرا با لحنی دل‌چسب اما نارسا، عنصری بی‌معنا علم می‌کند که قادر نیست حتی برتر را از کم‌تر تمیز دهد و چیزی را گاهی این و گاهی آن قلمداد می‌کند.

"لیونل تریلینگ" بر این باور است که "افلاطون" رمان را جزئی مفید و مؤثر از تخیل اخلاق‌گرا می‌دانم؛ شکلی از ادبیات که اغلب دشواری و پیچیدگی و جذابیت زندگی در اجتماع را برای ما می‌شکافد و به بهترین نحو، تناقض و گونه‌گونی انسانی ما را پرورش می‌دهد.

برای آن دسته از پژوهشگرانی که به مطالعه هم‌زمان زیبایی‌شناسی و اخلاق علاقه‌مندند، جدیداً "نوئل کارول" مقاله‌ای در باب "هنر و نقد اخلاقی" در نشریه "علم اخلاق" به چاپ رسانده است. در حقیقت این تألیفات را می‌توان جبرانی برای جای خالی این دسته آثار برشمرد. همان‌طور که "نوئل کارول" هم در آغاز مقاله‌اش اشاره می‌کند، شاید انبوه آثار منتشر شده "نقد اضافی هنر" به فقدان شگفت‌آور آثار فلاسفه «انگلیسی - آمریکایی» در این حوزه خاتمه دهد.

در قرن بیستم "پرش از هنرمند" هم به خاطر مرکزیت یافتن ارتباط میان "اخلاق و زیباشناسی" در منظر "افلاطون" تا فلاسفه قرن هجدهم، و هم به خاطر تعالیم فلسفی خارج از حوزه دانشگاهی انگلیسی - آمریکایی، افزایش بسزایی یافته است. از آن‌جا که در چند سال اخیر،

این اثر بوده که بیش‌ترین تحول و شکوفایی را دربرداشته است، و نیز به خاطر هدایت مقاله به این سمت، بحث را به تجدید دو حوزه مهم در نظرگاه تحلیلی فلاسفه انگلیسی - آمریکایی اختصاص می‌دهم، یعنی:

- تحقیقاتی که با تحقق «نقش هنر و زیبایی شناسی» در توسعه «ادراک و پنداشت اخلاقی» همراه است.

- ارتباط میان ارزش‌های اخلاقی و زیبایی‌شناسی سهم گسترده‌ای از آثار زیبایی‌شناسی اخیر بر ارتباط میان هنر و اخلاق تأکید داشته است. ارتباطی که سال‌ها مهم انگاشته شده اما همان‌طور که ذکر شد، در بهترین سال‌های فلسفی دو قرن اخیر نادیده گرفته شده است.

این مسامحه ناشی از تلاش‌های متعصبانه در تعریف و دفاع ارزش ذاتی هنر است، که هر ردپایی از ابزار انگاری را انکار می‌کند و ارزش واقعی هنر را در تأثیرات اخلاقی و آموزشی آن می‌داند. اما آن چنان که منتقدان اخیر نیز بر این نظریه تأکید می‌کنند، زیبایی‌شناسی حاصل (که هدف آن نجات هنر از یک مشیت موعظه و درس اخلاق بوده) اغلب، خود شکلی از فرمالیسم تعصب‌آمیز تحویل داده است.

آن دسته از کسانی که در حوزه زیبایی‌شناسی معاصر فعالیت می‌کنند، تلاش‌شان برای ترسیم ارتباط میان "هنر و اخلاق" در مسیری بوده که از ضعف‌های هر دو مکتب "زیبایی‌شناسی و ابزار گرایی" اجتناب کنند. در این تلاش به نوعی زیبایی‌شناسی با اخلاق هم‌راستا

شده است. در همین اواخر نیز گرایش غالب در میان فلاسفه آمریکایی و بریتانیایی "علم اخلاق" مربوط به گرایش‌های "کانتی" بوده است. جدال در این زمینه وقتی پایان گرفت که "علم اخلاق" در حوزه واژگانی تعریف شد و به گونه‌ای مرتب شد که "توافق" در این زمینه به رعایت اصول منصفانه در مصلحت‌های شخصی هر دو طرف بیانجامد و "عدم توافق" هم در پیرامون ساختار نیت و تعهدات و ارتباط اخلاقی نسبت به نتایج اعمال شخصی، تعریف شود.

جدیداً گرایش به سمتی بوده که به اصطلاح "اخلاق نیکو" یا "فضیلت اخلاقی" خوانده می‌شود. در سنت اخلاق نیکو بیشتر به توسعه دراز مدت مؤلفه‌هایی چون "شخصیت"، "عواطف" و "اخلاق" متمرکز بوده تا گرایش به سمت یک سری اصول کلی. اختلاف نظر در این حوزه، گاه به خاطر اصطلاح "اخلاق متعهدانه" در برابر اصطلاح "اخلاق شخصیتی" است.

خوش‌بختانه این مسئله در تلاش‌های اخیر زیبایی‌شناسی با هم جفت و جور شده است. وقتی یک مؤلفه از "علم اخلاق"، "ارسطویی" با هنر آمیخته می‌شود، می‌توان ادعا کرد وسیله‌ای برای تخیل ادراک، احساس و دریافت فراهم شده است.

"پیتر لامارک" با اشاره به مدرسه "علم اخلاق" این خصوصیت را این گونه تعریف می‌کند: وظیفه اصلی علم اخلاق ساخت و پرداخت یک

مشت اصول کلی نیست، بلکه تأکید بر فردیت موقعیت‌های اخلاقی و رسیدن به این عقیده است که اختلاف‌های اخلاقی در تفاوت بین عقاید نیست بلکه در چگونگی نگرستن به دنیا و مافیهاست. با تشابهات کم و بیش یکسان می‌توان به ادبیات اشاره کرد، مثلاً میان "کنش‌گر اخلاقی قصه" و "خواننده اثر".

در این مثال کنش‌گر اخلاقی و مخاطب هر دو در معرض رویایی با موقعیت‌های پیچیده اخلاقی هستند. هر دو چشم‌اندازی خیالی از موقعیت‌های ایجاد شده، می‌سازند که انتخاب و تصمیم‌گیری آن‌ها منجر به یک واکنش مناسب یا قضاوت اخلاقی می‌شود.

در سوی دیگر نیز با این تصمیم‌گیری، یک درون‌بینی اخلاقی یا به اصطلاح "شیوه دید" در ذهن مخاطب ایجاد می‌شود. پس اثر ادبی نه با بیان و تدوین یک مشت اصول اخلاق‌گرا، بلکه با ارائه چشم‌انداز و نگرش جدید نسبت به جهان، به خواننده خود چیزی می‌آموزد.

فهرست فلاسفه معاصر که به ارتباط نزدیک میان "زیبایی‌شناسی و دریافت اخلاقی" تأکید کرده‌اند، بلند بالاست. می‌توان از میان آن‌ها به "نوئل کارول"، "گریگوری کوری"، "ریچارد الدریج"، "آیریس مورداک"، "مارتانوز بام"، "فرانک پالمر"، "جان پاسمور" و "هیلاری پوتنام" و "سوزان فجین"، اشاره کرد. اکثر این مؤلفان در مباحث خود بر "هنر روایی" یعنی قالب‌های شعر، داستان، تئاتر و سینما تأکید دارند

و نقش عامه "دانش گزاره‌ای" را در برابر "ارتباط اخلاق‌گرا در هنر" رد کرده‌اند. همه آن‌ها اظهار کرده‌اند که هنر بیش‌تر از آن‌که "حرف بزند"، "نشان" می‌دهد یا دو صد گفته چون نیم‌کردار نیست!

فصل سوم

فیلم های مورد بررسی

در این فصل به بررسی فیلم های روسری آبی، گیلانه، فروشنده و جدایی نادر از سیمین می پردازیم.

روسری آبی

داستان فیلم حکایت یک کارخانه دار میانشال در زمینه رب سازی و صاحب مزرعه کشت گوجه فرنگی به نام "رسول رحمانی" (عزت الله انتظامی) است که بعد از مرگ همسرش، روزگار را به انزوا می گذراند و هر از گاهی دخترانش به او سر می زنند. در مزرعه او دختر جوانی به نام "نوبر کردانی" (فاطمه معتمد آریا) کار می کند که مسئولیت زندگی مادر معتاد، برادر نوجوان و خواهر کوچکش را بر عهده دارد. در اثر

مسائلی، توجه "رسول" به "نوبر" جلب می شود. در ابتدا تلاش می کند برای او پناه و معیشتی در خور فراهم کند اما بتدریج دل به او می بازد و سرانجام به طور موقت و پنهانی عقدش می کند و در حالی که مادر "نوبر" به خاطر مواد مخدر زندانی شده است، برادر نوجوان را هم تحت پوشش قرار می دهد.

ماجرا رفته رفته به گوش دو دختر "رسول" می رسد و با تمهیداتی نظیر تهدید و تطمیع "نوبر" و گرد آوردن بزرگان فامیل در مقابل "رسول"، سعی می کنند از آنچه گمان می کنند، رسوایی است جلو گیری کنند، ولی "رسول" که در اثر این حرکات دچار حمله قلبی هم شده است، ناگهان خانه و اموال و زندگی اش را رها می کند و زندگی با "نوبر" را انتخاب می کند، انتخابی که فرجام چندان مطمئنی برایش تصور نمی شود.

گیلانه

ننه "گیلانه" (فاطمه معتمد آریا) زنی روستایی که که در کوران آغاز جنگ ایران و عراق از یک طرف در گیر نگرانی های دختر باردارش از بمباران خانه و مفقود شدن شوهر و از طرف دیگر نگران مسائل عاطفی پسرش و تمایل او برای اعزام به جبهه جنگ است.

"اسماعیل" (بهرام رادان) پسر "گیلانه"، برای رفتن به جبهه آماده می شود، او در هنگام رفتن، با نامزدش خداحافظی می کند، در ادامه بعد از شیمیایی شدن "اسماعیل"، نامزدش با بچه هایی که نتیجه ازدواج با مرد دیگری است، به او سر می زند. "سی گل" (باران کوثری) دختر "گیلانه" که با شوهرش "رحمان" در تهران زندگی می کرده است، چندی است که از شوهرش، "رحمان" بی اطلاع است و نزد مادرش زندگی می کند.

برای اطلاع از همسرش به همراه "گیلانه" به تهران می آید. بعد از ورود به خانه متوجه غیبت "رحمان" و بردن اثاثیه از خانه می شود... سال ها بعد "گیلانه" روزمرگی را در پرستاری شبانه روزی از فرزند شیمیایی شده و تلاش برای کسب قوت لایموت تجربه می کند.

فروشنده

آپارتمانی در تهران، قدیمی و در حال ریزش است و ساکنان آپارتمان از جمله زوج قهرمان داستان، "عماد" (شهاب حسینی) و "رعنا" (ترانه علیدوستی) با عجله برای نجات جان خود در حال فرار از خانه اند. خانه سرجایش باقی می ماند، اما ترکی عمیق بر روی دیوار بجا مانده است که سبب نشت گاز می شود.

"عماد" و "رعنا" مجبور هستند که خانه جدیدی پیدا کنند. به واحد بزرگ و قدیمی خانه ایی، نقل مکان می کنند. مستاجر قبلی مقداری از اثاثش را جا گذاشته است و حاضر نشده برای بردنشان بیاید. وقتی علتش را جویا می شوند، متوجه می شوند خانم مستاجر، با مردهای زیادی در ارتباط بوده است. "رعنا" در خانه تنها است و صدای آیفون منزل بصدا در می آید، به خیال اینکه "عماد" هست، در را باز می کند و به داخل حمام می رود.

شب همان روز "عماد" به خانه بر می گردد و وقتی که از پله ها بالا می رود، رد خون را در راه پله می بیند و همسرش را در حمام در حالی که توسط فردی که وارد خانه شده بوده و به سرش ضربه وارد کرده بوده، پیدا می کند. در بیمارستان سر "رعنا" را بخیه می زنند و معلوم می شود که مشکل خاصی وجود ندارد.

این اتفاق شرایط روحی "رعنا" را بهم می زند و او دچار ترس و واهمه می شود و در برابر نزدیکان خود حالت تدافعی می گیرد، که در ادامه دچار کشمکش های درونی در شخصیت خود می شود. او از "عماد" که دبیر ادبیات است می خواهد که کنارش باشد، "عماد" تصمیم می گیرد در ادامه شخصا به دنبال شخصی که به خانه او وارد شده بود، بگردد.

جدایی نادر از سیمین

"سیمین" و "نادر" زوجی هستند که بر سر موضوع مهاجرت و نگهداری از پدر پیر نادر اختلاف نظر دارند. "سیمین" قصد دارد به همراه "نادر" و دخترشان (ترمه) جهت زندگی به خارج از کشور برود، اما "نادر" نمی تواند پدر پیرش را رها کند. "سیمین" به دادگاه می رود و درخواست طلاق می دهد و همچنین از دادگاه می خواهد تا حضانت فرزندش را هم بر عهده بگیرد، اما دادگاه با سپردن حضانت "ترمه" به "سیمین" مخالفت می کند.

از طرفی "ترمه" برای اینکه شاید بتواند مادرش را پیش پدرش برگرداند، تصمیم می گیرد پیش پدرش زندگی کند، چون می داند که مادرش بدون او جایی نمی رود. بعد از دادگاه، "سیمین" به خانه مادری اش می رود و "نادر" هم برای مراقبت از پدرش، مستخدمی به نام "راضیه" را، که باردار است، استخدام می کند. راضیه بدون اینکه به شوهرش (حجت) بگوید، قبول می کند در خانه "نادر" کار کند. در یک روز، هنگامی که نادر به خانه اش بر می گردد، متوجه می شود که داستان پدرش به تخت بسته شده است و خبری از مستخدم نیست، هنگامی که "راضیه" به خانه بر می گردد، دعوای شدیدی بین "نادر" و "راضیه" در می گیرد و "نادر" در جلوی خانه اش، "راضیه" را به سمت راه پله هل می دهد.

"نادر" فردای آن روز متوجه بستری شدن "راضیه" در بیمارستان می شود. "نادر" و "سیمین" در ادامه به بیمارستان می روند و متوجه می شوند که فرزند "راضیه" سقط شده است. "نادر" به دلیل درگیری و سقط شدن بچه "راضیه" با اتهام قتل عمد مواجه می شود و مدعی می شود از بارداری "راضیه" بی اطلاع بوده است.

بحث بر سر اطلاع داشتن یا نداشتن "نادر" از بارداری راضیه بین "ترمه"، "نادر" و همچنین در دادگاه اوج می گیرد. "نادر" به قید وثیقه موقتاً آزاد می شود. "سیمین" در ادامه داستان با "حجت" صحبت می کند و او را برای گرفتن پول دیه راضی می کند.

"راضیه" پس از آن به دلیل شک درباره منشا سقط جنین سراغ "سیمین" می آید و از "سیمین" می خواهد که این پول را به عنوان دیه به "حجت" و خانواده اش نپردازند. در سکانس بعد، "نادر" پس از نوشتن چک دیه، از "راضیه" می خواهد قسم بخورد که سقط جنینش به دلیل هل دادن "نادر" بوده، ولی "راضیه" امتناع می کند. سکانس پایانی، "نادر" و "سیمین" را در دادگاه در آستانه جدایی پس از فوت پدر نشان می دهد.

تحلیل همنشینی روسری آبی

فیلم با نمای بازی از کوره های آجرپزی و کارگرانی که در حال رفتن به سر کار هستند، آغاز می شود. در آغاز فیلم با قشر خاصی از جامعه، یعنی طبقه کارگر و محل زندگی آن ها آشنا می شویم.

سکانس بعد، مزرعه گوجه فرنگی و کارگران مشغول به کار را نمایش می دهد و ماشینی که به سرعت از آن عبور می کند و به یک کارخانه می رسد. "رسول رحمانی"، صاحب کارخانه وارد کارخانه رب گوجه فرنگی می شود.

در این سکانس "رسول" را در حال اعتراض به کارگران در مورد استفاده از گوجه های گندیده می بینیم که به قول خودش (نباید این ها را به خورد خلق الله داد). این سکانس شخصیت "رسول" را به عنوان فردی مهربان، دلسوز و متعهد به مردم به تصویر می کشد. در سکانس بعد، شاهد استخدام تعدادی کارگر زن از سوی سر کارگر کارخانه (اصغر) هستیم و از این جاست که با زن نقش اول فیلم یعنی (نوبر کردانی) و شخصیت او آشنا می شویم.

در ادامه همین سکانس، "رسول" از "اصغر" می خواهد که سخت نگیرد و همه را استخدام کند. دوباره "رسول" به عنوان فردی مهربان و حامی افراد بیچاره معرفی می شود.

سكانس های بعدی به سال نو و مراسم عید مربوط می شود. "رسول"، کارگران را به ناهار دعوت کرده است. در این سكانس نیز او را فردی بخشنده و مهربان می بینیم که برای افراد پایین تر از خود ارزش قائل است و سعی می کند به آن ها کمک کند.

بعد از میهمانی در اثر سوءتفاهمی که بین "نوبر" و زن دیگری بر سر گوشت نذری رخ می دهد، "نوبر" گوشت ها را رها می کند و به خانه می رود. برای همین، "اصغر" تصمیم می گیرد گوشت را برای "نوبر" ببرد. "رسول" نیز با او همراه می شود. آن ها وارد محله خراب، تاریک، با خانه های قدیمی و کوچک می شوند.

اینجا، جایی است که "نوبر" به همراه مادر معتاد و خواهر و برادر کوچک ترش در آن زندگی می کنند. "رسول" همه این ها را از نزدیک می بیند و با وضعیت زندگی "نوبر" و طبقه پایین و فقیر جامعه آشنا می شود. در ادامه همین سكانس مشاهده می کنیم که "نوبر" در حال کمک به پیرزن بیماری است.

سكانس بعد صبح است و "خانه رسول". وی در حیاط نشسته و با دختران خود در حال صحبت است. دخترها قصد دارند مراسم سالگرد مادرشان را در خانه خودشان برگزار کنند تا بتوانند مراسم بهتر و مجلل تری داشته باشند، اما "رسول" مخالف این گونه تشریفات و ظواهر است. از سوی دیگر آن ها از "رسول" می خواهند که خانه و

کارخانه اش را بفروشد و با آن ها زندگی کند، اما "رسول" در پاسخ آن ها می گوید: اون کارخونه دلخوشی منه، ارث پدری که نبوده، نتیجه جون کندن و زحمت کشیدنم بوده، آدم لایبالی که نبودم، حالا هم نمی تونم بیکار بگردم.

این سکانس نشان می دهد که "رسول" از ابتدا در طبقه بالا نبوده، بلکه با تلاش و پشتکار خود به اینجا رسیده است.

سکانس بعدی، مراسم سالگرد فوت همسر "رسول" است. کارگران مزرعه از زن و مرد در حال تدارک مراسم، پذیرایی و تهیه شام هستند. این سکانس اوج تلاقی دو طبقه اجتماعی یعنی طبقه بالا (رسول و دخترانش) و طبقه پایین (نوبر و کارگران) است. در این سکانس "نوبر" به دلیل رفتارهای تحقیر آمیز "انسی"، دختر بزرگ "رسول"، خانه "رسول" را ترک می کند. او در بازگشت به خانه متوجه می شود که مادر و برادرش را به جرم مواد مخدر دستگیر کرده اند.

او راهی شهر می شود تا برادر بی گنااهش را نجات دهد، اما نمی تواند کاری از پیش ببرد. این جاست که "رسول"، ضامن برادرش می شود و بعد آن ها را در خانه ایی اسکان می دهد تا راحت تر و با امنیت بیشتر زندگی کنند. او حتی برای "نوبر" خواستگار می فرستد تا ازدواج کند و زندگی اش راحت تر شود، اما "نوبر" با آن مخالفت می کند. در این سکانس نشان داده می شود که علاقه "رسول" به "نوبر"، ابتدا از

سر خیر خواهی و نوعی علاقه پدرانه بوده است، اما بعدها به عشق تبدیل می شود.

در سکانس بعد، "رسول" ناراحت و غمگین به خانه می رود. با دختر کوچک تر خود، تلفنی صحبت و درد دل می کند و در نهایت به گریه می افتد. این خود حکایت از وقوع اتفاقی دارد و آن چیزی نیست جز علاقه "رسول" به "نوبر". علاقه ای که او را در شک و تردید قرار داده است. فردای آن روز، "رسول" به کارخانه نمی رود و خبری هم به کسی نمی دهد.

سکانس بعدی شب است و "رسول" را می بینیم که با ساکی در دست به خانه "نوبر" می رود و "نوبر" با اشتیاق ساک را می گیرد و او را به داخل می برد. در این سکانس است که "رسول" خواسته اش را مطرح می کند و از "نوبر" خواستگاری می کند. از طرف دیگر، دختران "رسول" که نگران پدر و در انتظار آمدن او هستند، وقتی می بینند که او به خانه آمد و بی هیچ توضیحی به اتاقش رفت، بسیار ناراحت می شوند و از اینجاست که شک و تردیدهای آن ها آغاز می شود.

"رسول" به کارخانه باز می گردد و زندگی تازه ایی را شروع می کند. در سکانس بعد، "نوبر" و خواهرش را شاد و خندان در حال نظافت خانه می بینیم. همه این ها حکایت از خبر تازه ایی دارند.

سکانس بعدی، نمایی از پاهای "نوبر" که با لباسی سفید به سوی "رسول" می دود، دیده می شود که به معنای ازدواج آن ها و شروع زندگی مشترک است. با این رخداد، حوادث دیگری هم به وقوع می پیوند و تعادل اولیه روایت از بین می رود.

صبح روز بعد، دختر بزرگ "رسول" به خانه او می آید. قاب عکس مادرش را می بیند که روی میز خوابیده است. این برای او نشانه است از امکان ازدواج پدر با "نوبر" که همراه با بقیه خواهرانش با پرس و جو از "اصغر" پی به آن می برند. آن ها برای حل مشکل، اعضای بزرگ فامیل را جمع می کنند تا با "رسول" صحبت کنند.

اما "رسول" از شدت عصبانیت دچار حمله قلبی می شود و کارش به بیمارستان می کشد. در سکانس بعد، دختر بزرگ "رسول" و دامادش به خانه "نوبر" می روند تا به او رشوه دهند و او را از زندگی پدرشان خارج کنند. اما "نوبر" پول ها را رد می کند و رفتنش را به تصمیم "رسول" و اجازه او مشروط می کند.

در اینجا است که دختر "رسول" عصبانی می شود و به او سیلی می زند. در سکانس بعد، "رسول" پس از مرخصی از بیمارستان به دیدن "نوبر" می رود. "نوبر" پس از آن سیلی که خورده، به آگاهی و بینش جدیدی رسیده است و می گوید: حالا فهمیدم که فرق این که اسم آدمو جایی بنویسن یا نه چیه. در سکانس های پایانی، فرزندان و اقوام

"رسول" در خانه او جمع شده اند تا بازگشت او را جشن بگیرند. اما "رسول" دیگر تصمیم خود را گرفته است.

او به خانه می آید، مدارک و اسنادش را جمع می کند و خطاب به فرزندان می گوید: شما برای حفظ حیثیت خانوادگی و ترس از بی آبرویی، بدجوری آبروی منو بردید. بقیه آبروم را هم می زارم و می رم. "رسول رحمانی" امروز مرد. اینکه اینجا ایستاده می خواد با "نوبر" کردانی"، یه دختر غربتی پاپتی، بمونه تا بمیره. خوشبختی اون چیزی نیست که هر کسی از بیرون می بینه.

خوشبختی تو دل آدماست. دل که خوش باشه، خوشبختی. در سکانس پایانی فیلم، قطاری را میبینیم که در یک سوی آن "نوبر" و خواهر و برادرش ایستاده اند و در سوی دیگر آن "رسول" سوار بر ماشینی به سوی آن ها در حال حرکت است.

"نوبر" را شاد و خندان می بینیم که نشان از انتخاب "رسول" و زندگی با "نوبر" است. "رسول" قرار است از روی ریل قطار، به عنوان حائل و نمادی از فاصله طبقاتی، عبور کند تا به نوبر برسد. روایت مرحله گسست و تنش را پشت سر گذاشته و به تعادل رسیده است.

می توان گفت "روسی آبی" فیلمی است درباره عشق پیرانه سر، تضاد طبقاتی و سنت های دست پاگیر. دختران "رسول" با آن نگرانی بی پایانشان از رسوایی و مخالفت های با ازدواج "رسول" و "نوبر"،

وجهی سنتی از تفکر اجتماعی را باز می نمایند. دخترها بیشتر از آن که نگران خاطره مادر مرحومشان باشند، از شکسته شدن مرز طبقاتی می ترسند.

در مجموع، فیلم با طرح موضوع عشق یک مرد مسن از طبقه بالا به یک دختر جوان از طبقه پایین، به موضوع اساسی تر یعنی فاصله طبقاتی پرداخته و در بستر آن مشکلات افراد متعلق به طبقات متضاد و عقاید و ارزش های آن ها را بررسی کرده است. در عین حال فیلم، عشق را به عنوان موضوعی فرا طبقاتی مطرح کرده است که هر انسانی فارغ از هر طبقه، سن و هر مانع دیگری می تواند در وادی آن قدم بگذارد.

تحلیل جانشینی فیلم روسری آبی

خصوصیات تقابلی طبقه بالا و پایین در فیلم روسری آبی

طبقه بالا	طبقه پایین
کارخانه دار	کارگر
پیر	جوان
پولدار	فقیر
وسیله شخصی	وسیله عمومی
خانه بزرگ و ویلایی	اتاق کوچک و محقر
وسایل تجملی و شیک	لوازم اساسی و کهنه
راحتی و آسایش	سختی ورنج
قدرتمند	ضعیف
مادی	معنوی

همان طور که از جدول بر می آید طبقه پایین، که در اینجا "نوبر" نماینده آنهاست، در یکی از محلات فقیر نشین بیرون از شهر، در یک اتاق کوچک و با وسایل ابتدایی و ساده با مادر، خواهر و برادرش زندگی می کند.

او نان آور خانه و سرپرست خانواده است. اما طبقه بالا که "رسول" نماینده آن است، پیرمردی است که داخل شهر، در خانه بزرگ و زیبایی زندگی می کند، ماشین دارد، ثروتمند است و زندگی راحتی دارد. از این نظر او دارای قدرت است و بر افراد طبقه پایین به عنوان کارگران کارخانه اش حکم می راند و آن ها نیز ناچار به پذیرش دستور های او هستند.

در این قسمت کارگردان مانند فیلم های قبلی اش ابتدا با طرح تضادهای طبقاتی، ویژگی های عام دو طبقه را مطرح کرده و سپس موضوع اصلی خود یعنی عشق زن و مرد را بررسی کرده است. همان طور که گفته شد زن، عنصر اصلی داستان است. فیلم ساز ابتدا تصویر غالب زن را در جامعه مطرح کرده است که در مقایسه میان زنان و مردان طبقه بالا مشخص می شود. سپس وی دیدگاه خود را با نشان دادن زنان طبقه پایین می یابد.

خصوصیات تقابلی مرد طبقه بالا و زن طبقه بالا در فیلم روسری آبی

مرد طبقه بالا	زن طبقه بالا
شاغل	خانه دار
زحمتکش	تن پرور
توجه کردن	مورد توجه
تصمیم گیری	فرمان برداری
موافق تغییر	مخالف تغییر
مستقل	وابسته
مهربان و بخشنده	مغرور و خسیس

در نگاه کلی مشخص می شود که مردان در جامعه، عنصر تصمیم گیرنده و دارای اقتدار هستند. این دید در سکانس های مختلف به وضوح دیده می شود.

در بیشتر این موارد، این "رسول است" که درباره امور خانه و کارخانه تصمیم می گیرد و دخترها چاره ای جز تسلیم ندارند و این

امر به وضوح در سکانس های مربوط به ازدواج "رسول" با "نوبر" نمایان است.

دختران "رسول" به توجه و محبت مرد هایشان نیازمندند. این مردان به هیچ وجه تحت تسلط زنان شان نیستند و حتی با عقاید آنان مخالفت می کنند و سبب ناراحتی آن ها می شوند.

اما تنها در این فیلم است که شخصیت مرد اول فیلم یعنی "رسول رحمانی" به عنوان فرد فعال، زحمتکش، مهربان، بخشنده و دلسوزی تصویر می شود که دلیل آن نیز ریشه داشتن وی در طبقه پایین جامعه است. با وجود این تصویر منفی و کلیشه ایی از زن به طور کلی، فیلم ساز بر زن طبقه پایین به عنوان زن آرمانی خود تاکید کرده و توانایی خاصی را به او نسبت داده است.

خصوصیات تقابلی زن طبقه پایین و طبقه بالا در فیلم روسری آبی

زن طبقه پایین	زن طبقه بالا
شاغل	خانه دار
سرپرست خانواده	تحت سرپرستی مرد
زحمتکش	تن پرور
رفتار باعزت نفس	رفتار توهین آمیز
فداکار	خودخواه
مهربانی	حسادت
معنوی	مادی
ساده زیستی	تجمل گرایی
آینده نگر	توجه به حال
زرنگ	بی عرضه
شجاع	ترسو
قوی	ضعیف
نماد ارزش های انسانی	نماد سنت های غلط
رد رشوه	رشوه دادن

در یک نگاه کلی مشخص می شود که فیلم ساز، زن طبقه پایین را در سمت ارزش های مثبت جدول تقابلی و زن طبقه بالا را در سمت ارزش های منفی این جدول قرار داده است.

"نوبر"، زن زحمت کشی است که با کار در یک مزرعه، زندگی خود و خانواده اش را می گذراند. او زن مستقلی است که از حقوق خود به خوبی دفاع می کند.

در سکansı که اصغر، زنان کارگر را استخدام می کرد، "نوبر" را دیدیم که با شهامت و اراده قوی از حق خود دفاع کرد و نداشتن شوهر را مانع استخدام خود ندانست.

با همین گفته "نوبر"، به خوبی شخصیت و ذهنیت او به عنوان زنی مستقل، شجاع و با اراده، زحمتکش و منطقی نمایان می شود. اگر چه زن فقیری است، به هیچ کس، از جمله دختران "رسول"، اجازه توهین کردن به خودش را نمی دهد.

"نوبر" زن مهربانی است که با تمام مشکلات خود، به فکر همنوعانش هم هست. مثل سکansı که او به زن پیر و بیماری در محله شان کمک می کرد.

به نظر می رسد که "نوبر"، زن آینده نگر و زرنگی است و حتی یکی از دلایل او برای ازدواج با "رسول"، تامین زندگی خانواده اش است. اما دختران "رسول" که نماینده زن طبقه بالای جامعه هستند، در نقطه مقابل او قرار می گیرند.

آنها خانه دار، تحت سرپرستی مرد، تن پرور، خودخواه، حسود، مادی، تجمل گرا و نمادهای سنت های غلط هستند. آن ها به دلیل جایگاه طبقاتی اشان به خود اجازه می دهند به افراد پایین تر از خود توهین کنند و هر تصمیمی در باره آن ها بگیرند. در مراسم سالگرد همسر "رسول"، شاهد اهانت های دختر "رسول" به "نوبر" هستیم. در عین

حال شاهدیم که "نوبر" تاب تحمل تحقیر و توهین ها را ندارد و برای همین آنجا را ترک می کنند و به خانه خودش باز می گردد.

تحلیل همنشینی گیلانه

شروع فیلم سال ۱۳۶۶ با اطلاع دادن از جنگ ایران و عراق و سال های آخر است.، گریختن مردم از شهر ها و محل زندگی خود. صدای ممتد آژیر خطر که گویای زمان بمباران است می آید، دختر و مادر در حال خواب هستند. دختر خواب بد دیده است، مادر او را دلداری می دهد. دختر خواب همسرش را دیده است که از او دور است.

در سکانس بعدی، صبح، پسر خانواده در حال هیزم شکستن است. مرد خانواده، جوان، پر انرژی. طبیعت زیبای شمال ایران را می بینیم. پسر خانواده سرباز شده است، با اسب پیش نامزدش می آید. برای نامزدش گل و روسری می آورد که نشان از عشق بین آن دو هست. پسر در حال رفتن به میدان جنگ است، سرنوشتی نامعلوم. او را بدرقه می کنند.

مادر و نامزد و خواهر ناراحت از رفتن پسر خانواده. با چشمان گریان. دختر خانواده باردار است، مادر کارهای خانه را به عهده گرفته است. کارهای مردانه را انجام می دهد، دختر قصد دارد به خانه ی خود باز گردد، خبری از همسر خود ندارد.

در سکانس بعدی مادر و دختر قصد رفتن به تهران دارند، برای دیدن "رحمان" و خبر گرفتن از او. مردی از روستا منتظر جواب بله "گیلانه" است. در نماهائی باز، طبیعت زیبای شمال ایران را می بینیم که مادر و

دختر در حال طی مسیر هستند، برای رفتن به تهران. "گیلانه" منتظر ورود نوه اش هست.

در سکانس های بعدی فیلم به طریقه جاده ایی رابطه بین مادر و دختر را در طول مسیر سفر به تهران، در بر می گیرد. مردان برای جنگ رفته اند، زن ها تنها مانده اند و در مواجهه با این شرایط واکنش های متفاوت از خود نشان می دهند.

در طول مسیر از بمباران تهران خبردار می شوند، نگران "رحمان" هستند. یک مرد از خانواده می رود به جنگ و مرد دیگر مهاجرت کرده است به تهران، برای کار و زندگی بهتر.

در سکانس بعدی داخل اتوبوس، سربازی که دچار موج انفجار شده است، حالش وخیم می شود، "گیلانه" او را دلداری می دهد. نماهای باز زیادی در فیلم دیده می شود. در طول مسیر سفر با اتوبوس انگار که با زندگی در حال جریان مردم در زمان جنگ آشنا می شویم.

پیرزن مریض و نبود آمبولانس کافی برای انتقال، عروسی و مسائلی که در اثر بمباران برای آن ها پیش آمده بود. تلویزیون کافه سر راه، خبر بمباران شیمیایی حلبچه را می دهد، ترس "گیلانه" را می گیرد.

لحظاتی تلخ از واقعیات هولناک جنگ را می بینیم. مسیر ادامه دارد. سکانس های بعدی باز هم حول رابطه مادر و دختر می گذرد. دختر برای دیدن همسرش بی قرار است، "گیلانه" هم نگران. اتوبوس می

شود جامعه ایی کوچک از ایران در حال جنگ. راهی که تاریک است در ادامه پر خطر و اتفاق های وحشتناک. انگار که قرار است "گیلانه" تمام این دردها را به تنهایی به همراه داشته باشد.

در سکانس بعدی به خانه دختر می رسند. اما "رحمان" نیست، خانه ایی در محله ایی بدون امکانات. "رحمان" را برای سربازی برده اند، خانه خالیست. آژیر دوباره به صدا در می آید، اعلام وضعیت خطر. بحران در زندگی ها شروع می شود. خرابی، ویرانی.

سکانس بعدی، پانزده سال بعد، آخرین روزهای سال ۱۳۸۱ است. صدای نفس کشیدن پسر خانواده به سختی می آید، شروع به تشنج کردن می کند، "گیلانه" کمرش خم شده است، پسرش جانباز شیمیایی شده است. تنهایی بار "اسماعیل" را به دوش می کشد. از او نگهداری می کند. جنگ تغییر اساسی در زندگی "گیلانه" بوجود آورده است.

در سکانس بعدی، "گیلانه" به دنبال دکتر جانباز هست که بعضی اوقات به آنها سر می زند. فقط او حال آنان را می فهمد. چون خودش درد کشیده است. در ادامه روزمرگی های "گیلانه" و "اسماعیل" را می بینیم. رنج هایش، درد هایش.

با این همه سختی زندگی را می گذرانند، روحیه ایی شاد دارد، در سکانسی شاهکار گونه برای پسرش می رقصد. روح زندگی را در خانه به جریان می اندازد. "گیلانه" مغازه ایی کوچک راه انداخته است و در

آمدی از مسافری بین راهی از آن طریق کسب می کند. در صحنه ایی می بینیم که مشتری هایی که برای خرید از او می آیند، دچار تغییرات عمده ایی شده اند.

از این طریق، پی به دوری و در حاشیه ماندن "گیلانه" و پسرش از جامعه می شویم. فراموش شدگانی در منطقه ایی دور. جامعه عوض شده است، دروغ، سواستفاده از آن مسائل متداول شده است. در سکانس بعد نامزد سابق "اسماعیل" با بچه هایش به "گیلانه" و "اسماعیل" سر میزند، ازدواج دیگری کرده است، بعد از مجروح شدن "اسماعیل" مادر نامزد سابق حلقه را پس داد. که البته ده سال بعد شوهرش نیز در شلمچه شهید می شود.

در ادامه "اسماعیل" می گوید بگذار من به آسایشگاه بروم، "گیلانه" نمی گذارد. رابطه مادر و پسر را در طبیعت بکر شمال ایران می بینیم. تنهاند ولی استوار. زمان وقوع جریانات دو اپیزود فیلم در روزهای پایانی سال هست، یعنی کمی مانده به عید نوروز. باز مشتری دیگری می آید. خانواده ایی که از بیرون آشفته به نظر می رسند، جوان ها تغییر کرده اند، پسر خانواده سریعا به گوشه ایی می رود و مواد مخدر مصرف می کند. خانواده در حال مشاجره با یکدیگر هستند.

"اسماعیل" نظاره گر همه این احوالات هست. در سکانس بعدی "گیلانه"، "اسماعیل" را به حمام می برد، برایش جانش را فدا می کند،

برایش می رقصد. تضادی زیبا در صحنه روی می دهد. "اسماعیل" روی تخت افتاده است، نگاهی مبہوت و "گیلانه" با دسته گلی می رقصد. باز هم مشتری دیگری، جوان های آن روزهای جامعه، متفاوت با نسل جوانانی همانند "اسماعیل".

در سکانس بعدی "ستاره" دوباره می آید. برای "اسماعیل" روسری می آورد و در نمایی باز از پنجره اتاق "اسماعیل" دور می شود. در ادامه دکتر می آید. به "اسماعیل" رسیدگی می کند. خبر از جنگ عراق و امریکا می دهد. باز هم جنگ. "اسماعیل" می گوید، می خواهم بروم. دکتر مقدمات رفتنش را فراهم می کند. می ماند راضی کردن "گیلانه". سکانس پایانی، تلویزیون صحنه های جنگ را نشان می دهد، "اسماعیل" حالش وخیم تر می شود، نفس هایش سنگین تر، صورتش عرق کرده، صحنه ایی از سربازان زخمی را می بینیم. صدای رعد و برق می آید. "گیلانه" تنها در زیر سایه بانی در باد نشسته است.

تحلیل همنشینی فروشنده

سکانس ابتدایی فیلم در صحنه تئاتر است که شامل دکورهای اتاق خواب و داخل خانه است و مراحل آماده سازی دکور را نشان می دهد. یعنی در همان ابتدا ما را به تئاتر وصل می کند، چون فیلم "فروشنده" هم برداشتی از نمایش نامه "مرگ فروشنده" اثر "آرتور میلر" است و زوج اصلی فیلم نیز بازیگران تئاتر هستند.

در سکانس بعدی صدای همسایه ها را می شنویم که در حال تخلیه ساختمان هستند، زیرا ساختمان در حال ریزش است، از همان ابتدا به مخاطب خطر فروپاشی را گوشزد می کند که بعدها می فهمیم در اصل، زندگی این زوج در حال فروپاشیدن هست و می توان آن را به جامعه در حال تغییر باشتاب، تعمیم داد. "عماد" و "رعنا" نیز همانند همسایه ها با سرعت به پایین ساختمان می روند، در این بین "عماد" به کمک همسایه می رود تا پسر بیمار را به پایین ببرد که نشان از رعایت اخلاق و رفتار انسان دوستانه "عماد" دارد.

علت فرو ریختن ساختمان نیز گودبرداری زمین کنار ساختمان هست که همچنان در حال انجام کار خودشان هستند. در سکانس بعدی "رعنا" و "عماد" با کمک دوستانشان در حال تخلیه منزل هستند و وسائل ضروری را بر می دارند. خانه ترک های بزرگی برداشته است. ترک ها نشان از اتفاقی هولناک است که در ادامه فیلم می بینیم.

سکانس بعدی "عماد" در سر کلاس مشغول توضیح دادن داستان کوتاه گاو اثر "ساعدی" است. سوال بچه ها از "عماد" این است که چطور آدم گاو می شود؟! "عماد" پاسخ می دهد: به مرور. "فرهادی" با ارجاعاتی از این نظیر تغییر شخصیت "عماد" را خبر می دهد.

در این حین بچه ها مشتاق هستند که به تماشای تئاتری که "عماد" مشغول بازی در آن است، بروند. "عماد" در حال فروش ماشین خود هست تا پول رهن خانه جدید را جور کند، رابطه اش با بچه های کلاس صمیمانه است. همه نشانه ها حاکی از آن است که "عماد" فردی با اخلاق و در مسیر رشد فرهنگ جامعه اش گام بر می دارد.

در سکانس بعدی "عماد" در تاکسی نشسته و مشغول فکر کردن، خانمی که کنارش نشسته به او تذکر می دهد جمع و جورتر بنشیند، سپس خانم جایش را با سرنشین جلو که شاگرد عماد هست عوض می کند.

سکانس بعدی، "عماد" در حال تمرین نقش خود در صحنه تئاتر هست، در حال دیدن روابط بین اعضای گروه هستیم، شوخی ها و گفت وگو های صمیمی، "عماد" و "رعنا" دنبال آپارتمان هستند که یکی از اعضای گروه پیشنهاد دیدن خانه ایی را به آن ها می دهد.

در سکانس بعدی "عماد" و "رعنا" به اتفاق دوستشان (بابک) به محل مورد نظر می روند. خانه را می بینند. وسائل مستاجر قبلی در یکی از

اتاق ها مانده. "رعنا" چراغ حمام را روشن می کند که لامپ می ریزد، که نشان از وقوع اتفاق ناگوار در این محل هست. "عماد" اشاره می کند به تغییر ناموزون شهر، در ادامه با یکی از همسایه ها آشنا می شوند. همسایه به "بابک" تذکر می دهد که این ها هم مثل مستاجر قبلی نشوند. سکانس بعدی اسباب کشی "عماد" و "رعنا" به محل مورد نظر هست با کمک دوستانشان. وسایل مستاجر قبلی هم هنوز برده نشده است.

"رعنا" متوجه می شود که مستاجر قبلی با "بابک" رابطه داشته است. "بابک" در قفل شده اتاق را باز می کند و وسایل را به بیرون می برد. در سکانس های بعدی که بیشتر به "عماد" می پردازد، باز هم تاکید بر وجهه اخلاقی اوست. مثل کشیدن کیسه روی اسباب مستاجر قبلی، نحوه برخورد با شاگردانش و روابط اجتماعی او.

نماهای بعدی نیز مربوط هست به اجرای تئاتر "فروشنده" و روابط بین بازیگرانش. تا الان مقدمات به وقوع پیوستن اتفاق بزرگ فیلم به خوبی چیده شده است. "رعنا" تنها در خانه مشغول نظافت هست، او به داخل حمام می رود. زنگ به صدا در می آید.

"رعنا" به خیال این که "عماد" است در را باز می کند و به داخل حمام می رود. در نمای بعدی "عماد" را داخل سوپر مارکت می بینیم،

"عماد" به خانه بر می گردد. ردپای خون را در راه پله می بیند، با نگرانی به سمت خانه می رود.

"رعنا" را به بیمارستان برده اند. اتفاق هولناک افتاده است. به او تعرض شده است. در سکانس های بعدی "عماد" به دنبال فهمیدن موضوع از همسایه ها و پیدا کردن سرنخی برای رسیدن به فرد مورد نظر است. "عماد" متوجه می شود که مستاجر قبلی خانمی بوده که اوضاع درست و حسابی نداشته است. "رعنا" را به خانه می آورند، "عماد" همچنان مشوش و دنبال پیدا کردن سرنخی از ماجرا. دوستانش نیز او را همراهی می کنند.

"عماد" سوئیچ و موبایلی را در خانه پیدا می کند و در ادامه وانت آن مرد را نیز پیدا می کند. "عماد" خود، شخصا تصمیم می گیرد برای پیدا کردن فرد متعرض. معلوم نیست که حرکت بعدی "عماد" چیست؟

در سکانس بعدی مشغول مراقبت از "رعنا" می شود، به او دلگرمی می دهد، "رعنا" آشفته است، در خانه و اجرا تمرکز درستی ندارد. به مرور تغییر شخصیت های "عماد" و "رعنا" شروع می شود. انگار که این اتفاق رسوخ کرده است در بین روح این دو. "عماد" از "بابک" بازخواست می کند که چرا به آن ها مستاجر قبلی را معرفی نکرده است. به نحوی دنبال مقصر می گردد تا او را کیفر دهد. در ادامه "عماد" و "رعنا" تلاش دارند تا به وضعیت قبلی بر گردند و آرامش پیدا کنند. با

پرداخت دقیق فیلمنامه، مخاطب متوجه وخامت اوضاع می شود و منتظر واکنش "عماد" و "رعنا" تا انتهای فیلم می ماند.

"عماد" و "رعنا" دچار آشفتگی روحی و تنش زیاد در زندگی روزمره خود شده اند.

اضطراب، پریشانی.

قصد طرح شکایت و اطلاع دادن به پلیس را ندارند. پنهان کاری.

دوستانشان پی گیر می شوند، باز هم به نتیجه نمی رسند.

در ادامه "رعنا" پسر دوست خود رابه خانه می آورند تا فضای خانه را عوض کنند و از آن حال و هوا در بیایند. مادر "صدرا" از همسر خود جدا شده است، به ناچار پسر را با خود به محل کار می آورد.

در ادامه "عماد" متوجه می شود پولی را که ان مرد متعرض برای مستاجر قبلی در منزل آن ها گذاشته بوده است، خرج غذای پخته شده توسط "رعنا" شده است. دوباره بهم می ریزند. همه چیز تغییر ناگهانی کرده است. در ادامه "عماد" نیز متوجه رابطه "بابک" با مستاجر قبلی می شود.

"عماد" تصمیم به پیدا کردن آن مرد می کند. زن های فیلم فروشنده عموماً طوری مطرح می شوند که آسیب دیده هستند. از طرف خانواده یا محیط اطراف. "رعنا"، مادر "صدرا"، همسر پیرمرد متعرض. همگی در فضایی غیر اخلاقی بسر می برند. سکانس های بعدی مربوط

می شود به دنبال کردن و جستجو، ناوایی، پسر جوان و بعد رسیدن به پیرمرد، فرد متعرض و کشاندن آن به داخل خانه ی تخلیه شده "عماد". در آن جا "عماد" متوجه می شود فرد متعرض فردی مسن هست، حال باید تصمیم بگیرد که با وی چکار کند؟!

پیرمردی به ظاهر متشخص و متین و معمولی. دارای خانواده ای معمولی. حال "عماد" باید تصمیم نهایی را بگیرد، چطور آن مرد را داوری کند، "عماد" که در طول تمام زندگیش همیشه طرف اخلاق را گرفته است، اکنون در شرایطی است که به همسر وی تعرض شده است، به هویت او، به درونش.

در سکانس های پایانی "عماد" می خواهد فرد مذکور را به جزای خود برساند، پیرمرد را زندانی می کند و می رود سر اجرای تئاتر. صحنه پایانی تئاتر "مرگ فروشنده" را می بینیم، "ویلی" مرده است. "رعنا" بازی خود را می کند.

با "رعنا" به خانه قبلی باز می گردند، پیرمرد می گوید، آبروی مرا نریزید، خانواده وی می رسند، بی حال شده است.

در ادامه "عماد" پول پیرمرد را که در خانه گذاشته بود به او می دهد و یک سیلی به او می زند، پیرمرد فرو می ریزد، درمانده، عاجز. پیرمرد در راه پله ها دوباره از حال می رود. چراغ ها خاموش می شوند،

صدای آژیر آمبولانس. "عماد" و "رنا" در حال گرم شدن، آدم هایی که دیگر مثل قبل نبودند.

تحلیل همنشینی جدایی نادر از سیمین

سکانس ابتدایی فیلم با کپی گرفتن از شناسنامه ها آغاز می شود. همان طور که می دانیم پلان اول فیلم معرف کل فیلم است. "نادر" و "سیمین" در دادگاه جلوی قاضی نشسته اند. "سیمین" می خواهد از ایران برود، "نادر" نمی آید.

"نادر" بخاطر نگهداری از پدر حاضر به رفتن نیست. "سیمین" ولی همچنان اصرار دارد. ویزا حاضر است تا بروند. پدر "نادر" آلزایمر دارد و باز هم شخصیت اول فیلم طرفدار انسانیت و اخلاق گرایی است. در جامعه ای که در حال گذار است. تغییر سریع مردم و مسائل ریز و درشتشان. و دیالوگ معروف این فیلم که

سیمین: اون می فهمه پسرشی؟!

نادر: من که می فهمم اون پدرمه.

در همین ابتدا موضوع به طور کامل مطرح می شود. در ادامه به داخل زندگی "نادر" و "سیمین" می رویم. "نادر" از یک طرف پدرش و از سویی دیگر دختر و همسرش را می بیند. در انتخاب خود مردد شده است. حاضر به رفتن نیست. می ماند سرنوشت دختر که تا به انتهای فیلم باید انتخاب کند بماند یا برود.

در سکانس بعدی "سیمین" را می بینیم که سراسیمه به دنبال بردن وسائل خود از خانه هست. پرستاری هم همراه با دخترش که او معرفی

کرده برای نگهداری از پدر "نادر" به خانه آمده است. کم کم شخصیت های فیلم معرفی می شوند.

پدر، دختر، پرستار و دخترش، معلم خصوصی دختر.

"نادر" شرایط را به پرستار می گوید.

دختر حالتی بهت زده دارد، در میان "نادر" و "سیمین" و انتخاب یکی از آن ها گیر کرده است. خانواده با فاصله از هم نشان داده می شوند که معنای دور شدن از یکدیگر است. در سکانس بعدی پرستار را می بینیم که برای شروع کار به خانه می آید. در ادامه می فهمیم که پرستار باردار است، موضوعی که قبلاً به "نادر" نگفته است. پرستار با مشکلات نگهداری از پدر "نادر" مواجه می شود. درمانده می شود.

در سکانس بعدی چگونگی ارتباط بین پدر و دختر را می بینیم. صمیمیت و آموزش غیر مستقیم مهارت های اجتماعی توسط "نادر". در ادامه معلم خصوصی دختر نیز به خانه آمده است. پرستار می خواهد دیگر نیاید. چون از لحاظ اعتقادی با آن کار مشکل دارد. در سکانس بعدی همسر پرستار برای نگهداری از پدر "نادر" به "ناد" مراجعه می کند. از هیچ چیز خبر ندارد. ولی فردای آن روز پرستار دوباره با دخترش می آید.

در سکانس های بعدی روزمرگی نگهداری از پدر را می بینیم.

داستان به نحوی پیش می رود تا اتفاق اصلی و هولناک فیلم بیفتد.

پدر بی خبر به بیرون از خانه می رود با پای برهنه. پرستار به دنبال آن. کم کم شخصیت های فیلم دچار آشفتگی می شوند.

در این بین پنهان کاری های زیادی از پرستار به دلیل وضعیت اقتصادی می بینیم.

در ادامه "نادر" و "ترمه" پشت در ماندند، پرستار نیست. وارد خانه می شوند. پرستار دست پدر را به تخت بسته و به بیرون رفته است. وضعیت پدر در حال نابسامانی است.

احساس و علاقه "نادر" به پدر را در چند صحنه مختلف می بینیم. پرستار برمی گردد، لحظه ایی که منتظرش بودیم می رسد، مشاجره "نادر" با پرستار و با گرفتن تنش.

به پرستار تهمت دزدی می زند. دم در ورودی در گیر می شوند. "نادر" او را هل می دهد و در را محکم می بندد. پرستار به زمین می افتد.

در سکانس بعدی داخل حمام "نادر" پدر خود را استحمام می کند. شاید کلید اصلی فیلم، که به خاطر پدر، زندگی خود را از هم پاشیده می بیند و برای پایبندی به اخلاقیات، توانی گزاف باید بدهد.

در ادامه "نادر" متوجه می شود که پرستار به بیمارستان رفته است، به اتفاق "سیمین" به بیمارستان می روند. بچه پرستار مرده است. حالا

تمام تقصیرها گردن "نادر" می افتد. باز هم این جا متوجه پنهان کاری پرستار می شویم بنا به دلایلی که برای خود دارد. زندگی "نادر" و "سیمین" دچار بحران جدیدی شده است.

در سکانس های بعدی که به دادگاه مربوط می شود، می بینیم که همسر پرستار از "نادر" شکایت کرده است، او متهم به قتل بچه پرستار است. داستان به طوری پیش می رود که ما شاهد دعوای طبقه متوسط با طبقه پایین جامعه هستیم.

همه این وقایع بر اثر دروغ های ریز و درشتی است که جامعه با آن ها به پیش می رود. در هر دو خانواده دخترها را می بینم که در بین تصمیم های والدینشان درمانده و مبهوت مانده اند. سرنوشت آنان در هاله ای از ابهام هست.

سکانس های بعدی در دادگاه و خانه "نادر" می گذرد. به دنبال راه حل برای حل مشکل "نادر". جامعه ای که در حال تغییر ناگهانی است، طبقه متوسط و پایین در حال فروریختن هستند و ماجراهایی از این قبیل کانون خانواده را در هم می پیچاند. در ادامه دو طرف شکایت خود را پیش می برند، نگاه های پدر به "نادر" جزنشانه های فیلم است. کلی حرف پشت این نگاه ها هست که به "نادر" می گوید. کل داستان فیلم بر روی دروغ گفتن می چرخد. نماها متوسط، فیلمی دیالوگ محور.

دروغ‌هایی که باعث بوجود آمدن بحران‌های بزرگ اخلاقی می‌شود. در ادامه فیلم متوجه می‌شویم که پرستار به دکتر رفته بوده است روز قبل از اتفاق. "نادر" می‌داندسته که پرستار باردار بوده است، دروغ بعدی. "ترمه" سعی دارد تا این دو را به هم برساند.

دروغ "نادر" باعث دروغ گفتن دخترش می‌شود. البته از ابتدا دروغ پرستار است که منجر به دروغ‌های بعدی می‌شود، ماند یک زنجیر به هم وصل می‌شوند و فرو می‌ریزند.

سرانجام به توافق می‌رسند که پول دیه را بگیرند، یعنی "شهاب حسینی" در ازای گرفتن پول دیه شکایت خود را پس بگیرد. "سیمین" شاید منتظر است تا "نادر" تصمیم خود را عوض کند، "سیمین" سعی خود را می‌کند، "نادر" را راضی می‌کند تا پول دیه را به آن‌ها بدهد، زیرا "نادر" حاضر به قبول کار خود نبود.

در ادامه متوجه می‌شویم که پرستار به زمان مردن بچه خود شک دارد، آن را با "سیمین" مطرح می‌کند. می‌گوید که یک ماشین به او زده است در هنگامی که دنبال پدر "نادر" به خیابان رفته بوده است. در سکانس‌های پایانی "نادر" و "سیمین" برای دادن پول به خانه پرستار می‌روند، "نادر" قبل از دادن دیه به پرستار می‌گوید سوگند بخورد که "نادر" باعث مرگ بچه شده است. همه چیز بهم می‌خورد. دروغ آخر. و

به دنبال آن در دادگاه، "ترمه" بین دو صندلی خالی نشسته و باید
انتخاب کند که با کدام یک می ماند؟

تحلیل جانشینی جدایی نادر از سیمین

جدول تقابلی زن طبقه متوسط با زن طبقه فرودست

زن طبقه ی متوسط (سیمین)	زن طبقه فرودست (راضیه)
اتومبیل شخصی	فاقد وسیله نقلیه شخصی
پوشش مدرن (مانتو)	پوشش سنتی (چادر)
شاغل	خانه دار
مستقل	وابسته
فعال اجتماعی	منفعل
بلندپرواز، آینده نگر	قانع، توجه به حال
جدایی (رفتن)	پایبندی (ماندن)
ناسازگار	سازگار

جدول تقابلی مرد طبقه متوسط با مرد طبقه ی فرودست

مرد طبقه متوسط	مرد طبقه فرودست
اتومبیل (پژو ۲۰۶)	موتورسیکلت
کارمند بانک (شاغل)	کارگر کفashi (بیکار)
خدماتی	کار یدی
وضعیت مالی:	وضعیت مالی:
متوسط حقوق بگیر	ناچیز، بدهکار
عقلانی	احساسی
آرام	عصبی، پرخاشگر، فحاش
زیرک	ساده
روادار	غیرتی (تاکید بر ناموس)

جدول خصوصیات تقابلی طبقه متوسط با طبقه پایین

طبقه متوسط	طبقه فرودست
محل سکونت: مرکز شهر	محل سکونت: پایین شهر
خانه: آپارتمان	خانه: محقر
وضعیت اقتصادی: مناسب	تنگدست و در مضیقه
وسایل مدرن	وسایل قدیمی
سبک زندگی: مدرن و فراغتی	سبک زندگی: سنتی و ساده
جاه طلب	قانع
سرخوش	سختی و رنج
ساختار جنسیتی برابر	مردسالار
زдобند باز و اهل مذاکره	ساده
اخلاق عام	اخلاق شریعت محور
تساهل و رواداری	تعصب و غیرت خانوادگی

در اینجا باید گفت که مضامین و محتوایی زن در فیلم های سینمایی مورد بررسی بدین گونه است که در دو فیلم مربوط به "رخشان بنی اعتماد" (روسری آبی و گیلانه) دارای مضامین اجتماعی هستند و در آن فیلم ها وضعیت زنان در جامعه امروز ایران به نمایش گذاشته شده است که گرایش "بنی اعتماد" به نابرابری جنسیتی و ستم گری جنسیتی را نشان می دهد. علی الرغم اینکه کارگردان مخالفت خود را با نشانه های فمینیسم در فیلم هایش ابراز کرده است. وی ابتدا طبقات جامعه را در فیلم هایش بررسی کرده و سپس به بررسی جایگاه زنان در طبقات

جامعه پرداخته، که در دوفیلم مورد بررسی بیشتر به معرفی زن طبقه فرودست پرداخته است و مولفه های گذشت و فداکاری و مستقل بودن آنان را مشخص کرده است. زن طبقه پایین را با ارزش های مثبت معرفی کرده است، زنی که مستقل است و از حق خود به خوبی دفاع می کند.

در "روسی آبی"، "نوبر کردانی" را می بینیم که برای استخدام خود نداشتن شوهر را مانعی برای کارکردن ندانست و با شهادت خواستار کار کردن شد. سپس او را زنی زرتنگ و آینده نگر نمایش داد که برای تامین زندگی خانواده اش با رسول ازدواج می کند، البته یکی از دلایلش. در مقابل نماینده زنان طبقه بالا که دختران "رسول" هستند در مقابل او قرار می گیرند. آنها خانه دار، تحت سرپرستی مرد، تن پرور و خود خواه و حسود، مادی، تجمل گرا نشان داده می شوند.

در فیلم "گیلانه"، باید گفت که "گیلانه" زنی است فداکار، با تمام گرفتاری هایش برای دخترش فداکاری می کند و با او راهی تهران می شود، به نوعی مسئولیت پدر را نیز برای فرزندانش ایفا می کند. از "اسماعیل" که در جنگ جانباز شده است، نگهداری می کند. تمام کارهای شخصی "اسماعیل" را انجام می دهد. در هر شرایطی امیدوار است. بار تمام مشکلات بر روی دوش اوست، بطوری که در انتهای فیلم کمر او خم شده است.

باید گفت که با بررسی آثار "بنی اعتماد" مشخص می شود که فیلم‌ها به دو دسته قابل تقسیم هستند. دسته اول بر حسب شرایط جامعه، کاملاً مردانه هستند و بازنمایی زن نیز یک بازنمایی کلیشه‌ای و سنتی است. زنان در فیلم‌های "زرد قناری" و "پول خارجی"، موجوداتی حاشیه‌ای و منفعل نشان داده شده‌اند که نقشی جز مادر، همسر، خواهر و زن خانه‌دار را بر عهده ندارند.

اما بررسی سایر فیلم‌ها مشخص ساخت که کارگردان نگاه تازه‌ای نسبت به زنان داشته است. از یک سو فیلمساز به طرح دیدگاه غالب جامعه در مورد زنان پرداخته و بازنمایی کلیشه‌ای و غالبی جامعه را بازنمایی کرد و از سوی دیگر نگاه آرمانی و مطلوب خود را در مورد زنان و مخصوصاً زنان طبقه پایین ارائه کرده است. اگر چه زنان در آثار دوره دوم فیلمساز همچنان در نقش‌های سنتی و خانوادگی تصویر شده‌اند، اما زن‌ها در این فیلم نقش‌های اصلی داستان را بر عهده دارند، میزان حضور آنها در روایت فیلم افزایش یافته و داستان حول آنها می‌چرخد در ضمن ویژگی‌ها و خصوصیات مثبت و با ارزشی به آنها نسبت داده شده است. زن‌ها در این فیلم‌ها، موجوداتی مستقل، شجاع، باپشتکار، زرنگ، شاغل، روشنفکر و فعال در عرصه اجتماع به تصویر کشیده شده‌اند. (بختیاری و نصیری، ۱۳۹۲: ۹۰).

در خصوص دو فیلم مربوط به اصغر فرهادی ("فروشنده" و "جدایی نادر از سیمین") نیز باید گفت که آنها دارای محتوای اجتماعی هستند و زنان، بالعکس فیلم های بنی اعتماد، چه زن طبقه پایین، چه زن طبقه متوسط شمایی مقدس گونه ندارند و دارای خطاهایی جبران ناپذیرند.

به نظر می رسد که فرهادی در فیلم هایش به جامعه ای می پردازد که در آن اخلاق رو به آسمان نیست و بی فرهنگی در آن موج می زند. "رعنا" در فروشنده دارای شخصیت پیچیده ای است که در ادامه بحرانی که برایش پیش می آید واکنش های مختلفی از خود نشان می دهد و همچنین "سیمین" در فیلم "جدایی نادر از سیمین" با تصمیمی زندگی را از هم می پاشد. به نوعی می توان گفت که زنان در فیلم های "فرهادی" باید از کانال تصمیمات مردانه عبور کنند و زنان در تضاد استقلال و وابستگی قرار دارند. در واقع مردان در مرکز جهان اجتماعی هستند و زنان در حاشیه این جهان قرار دارند. زنان بازنمایی شده سرمایه اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی بالایی دارند، اما همچنان در کنار این توانمندی ها باید اسیر قید و بندهای مناسبات قدیمی باشند. همواره به کمک و حمایت مردان نیازمند باشند.

در خصوص ویژگی ها و مولفه های ژانرهای زنانه در این چهار فیلم، نیز باید گفت که در فیلم "روسری آبی" و "گیلانه" مشاهده

می شود که زن نقش اصلی در این فیلم زنی ستم کش و رنج کشیده است. در فیلم "روسری آبی"، زنی روستایی که به تامین معاش خانواده کمک می کند.

تقسیم کار (مشاغل) بر اساس جنسیت، براساس تقسیم کار جنسیتی و شرایط اجتماعی زنان و مردان، می توان گفت که تمام زنان در این فیلم از هر طبقه اجتماعی (چه فروغ و "انسی"، دختران "رسول"، که متمولند و متعلق به طبقه بالای اجتماع و چه "نوبر" و "کبوتر" که طبقه اجتماعی پایینی دارند، حتی "افتخار" که خارج از ایران زندگی می کند و ظاهراً مجبور نیست تابع شرایط اجتماعی ایران باشد) به طور سنتی به خانه داری و تربیت فرزند می پردازند و این در فیلم کاملاً مشهود است. در فیلم "گیلانه"، زن نقش اول تمام بار زندگی را به دوش می کشد. زنی روستایی با درک صحیح از امیدواری با تمام مشکلات مبارزه می کند. با این که کمرش خم می شود ولی همچنان هزینه خانواده را در می آورد. زن از طبقه ایی است که به نوعی انگار فراموش شده اند، جایی دور حضور دارند. دور از همگان. مردم از کنار آنان عبور می کنند و فقط برای خرید ناچیزی صبر می کنند. امید به جاده و تغییر اوضاع دارد.

در فیلم "جدایی نادر از سیمین" مشاهده می شود که برخورد غیراصولی با زن، در نقش "سیمین" در هیچ جا عاطفه واقعی مادر به

دختر را نمی بینید، مگر آن جا که دختر به خانه مادر می رود و "سیمین" نیز فرد مغروری بوده است.

زن نقش اصلی "لیلا حاتمی" به عنوان زنی مدرنیته و امروزی و جاه طلب معرفی می شود، اما زن نقش دوم "ساره بیات" به عنوان زنی رنج دیده و ستم کش که ظاهر و پوششی سنتی نیز دارد، معرفی شده است. زنی فقیر و پایبند به اصول که مورد ظلم واقع می شود.

در فیلم "فروشنده" زن نقش اصلی به نظر می رسد که از طبقه متوسط جامعه است. در این فیلم زن نقش اصلی به عنوان شخصیتی معرفی می شود که از آشفتگی و گمگشتی در رنج است. زنی که مشغول بازی در تئاتر است و این حکایت از این دارد که زن نقش اصلی در این فیلم به عنوان زنی امروزی و در محیط اجتماعی معرفی می شود.

در خصوص پوشش زنان در این چهار فیلم باید گفت که نوع پوشش زنان در فیلم های "بنی اعتماد" که مربوط به زنان طبقه پایین، سنتی است، یعنی با نرم ها و ویژگی های این طبقه نشان داده می شوند. "نوبر کردانی" و "گیلانه" با پوشش چادر نشان داده می شوند.

هرچند "نوبر" در ابتدای فیلم با روسری آبی نمایش داده می شود که همان امیدوار بودن را می رساند. ولی دختران "رسول" با پوشش مانتو نشان داده می شوند که نماینده طبقه بالا هستند. زنان طبقه کارگر فعال و مستقل نشان داده می شوند، ولی زنان طبقه بالا خانه دار و

وابسته. در نتیجه می توان گفت که در فیلم های "بنی اعتماد" که به بررسی موضوعات طبقات اجتماعی ایران می پردازد، زنان طبقه پایین با چادر هستند و دارای ارزش های مثبت ولی زنان طبقه بالا با مانتو با ارزش های منفی.

در فیلم های فرهادی هم پوشش "سیمین" و "رعنا" مانتو هست که نماینده زنان مدرن جامعه است که از طبقه متوسط هستند، ولی مثلاً "راضیه" (پرستار) یا همسر پیرمرد فیلم فروشنده با پوشش چادر نشان داده می شوند. "سیمین" تحصیل کرده و مدرس است و ماشین شخصی دارد.

"رعنا" بازیگر تئاتر است و فعالیت فرهنگی انجام می دهد. همسر پیرمرد خانه دار است. متذکر می شود که در فیلم های "فرهادی" زنان طبقه متوسط با پوشش مانتو و زنان طبقه پایین با پوشش چادر نمایش داده می شوند.

به عبارت دیگر می توان گفت که در "جدایی نادر از سیمین" نقش اصلی در این فیلم با مانتو است، به طوریکه در بیشتر تصاویر بخش قابل توجهی از موهای سر بیرون است.

حتی تصویری دیده می شود که نقش اصلی زن از دو طرف دستانش را در موهایش کشیده، روسری اش به حالت آویزان است و به نظر می رسد که از پوششی که دارد ناراضی است و می خواهد

روسی را از سر بردارد. در نقش دوم زن یعنی "ساره بیات" این مساله متفاوت است به طوری که در این فیلم مشاهده می شود که وی در تمامی صحنه های خود با پوشش چادر و با یک گریم ساده سینمایی به تصویر کشیده شده است و اثری از آرایش صورت در وی مشاهده نمی شود.

در فیلم "فروشنده" نیز مشاهده می شود که زن نقش اصلی با مانتو و روسری به تصویر کشیده می شود. در برخی از صحنه ها نیز مشاهده می شود که کارگردان تمایل داشته است تا روسری و یا پوشش سر نقش اصلی مشاهده نشود به طوریکه نقش اصلی "ترانه علیدوستی" در بعضی از صحنه ها به صورتی است که در پشت سر تصویر مرد قرار دارد و صرفاً موهای وی به صورت وی ریخته شده است.

در سایر نقش های زن نیز مشاهده می شود که زنان در برخی از تصاویر آرایش غلیظ داشته و در برخی دیگر این فیلم مشاهده می شود که صرفاً گریم سینمایی بسنده شده و نشان و اثری از آرایش های زنانه وجود ندارد.

بنابراین، آنچه در وهله اول در نحوه بازنمایی زنان در سینما تأثیرگذار بوده، شرایط سیاسی، فرهنگی و اقتصادی جامعه در هر دوره است. نکته درخور توجه دیگر که می تواند به روشن شدن موضوع و

جایگاه جنسیت فیلمساز در نحوه بازنمایی نقش زن یاری رساند، تفاوت میان موضوع و محتوا است.

یک فیلمساز زن و یک فیلمساز مرد، هر دو می توانند موضوع واحدی را برای بازنمایی زنان و طرح مشکلات آنها انتخاب کنند، موضوعاتی چون طلاق، ازدواج مجدد، دختران فراری و مانند آن، اما هر یک از آنها می توانند به شکل های مختلفی این موضوعات را مطرح کنند.

در اینجا جنسیت می تواند به منزله یکی از عوامل تعیین کننده محتوا و نتیجه گیری فیلم ها در مورد موضوعات مشابه مطرح شود. دیدگاه زن از موقعیت نازل خود در جامعه، دیدگاهی است که از زندگی عملی و تجربی او به نام یک زن ناشی شده و بنابراین ملموس تر و به واقعیت نزدیکتر است، درحالی که مرد اگر چه به طور نظری می داند که زن از موقعیت خود در جامعه رنج می برد و نیاز به تغییر دارد، اما چون عملاً این رنج را تجربه نکرده است، نگاهش آرمانی تر و غیرواقع بینانه تر است.

به همین دلیل است که در فیلم های "بنی اعتماد" افزون بر تصویری که از زن به شکل معمول در سایر فیلم ها دیده می شود، بر تصویر دیگری به نام زن آرمانی تأکید می شود که با ویژگی های خاص، چنانچه گفته شد، تنها در فیلم های او می توان ردیابی کرد.

در صورتی که در فیلم های "فرهادی" به این صورت نبوده است. بنابر این، عامل جنسیت فیلمساز می تواند در کنار عوامل دیگری چون شرایط جامعه در نحوه بازنمایی زنان تأثیرگذار باشد.

منابع

- احمدی؛ بابک؛ (۱۳۷۵)؛ "از نشانه های تصویری تامتن"؛ نشر مرکز؛ تهران
- ارسطو؛ (۱۳۷۱)؛ "فن شعر"؛ ترجمه عبدالحسین زرین کوب؛ نشر امیرکبیر؛ تهران
- استریناتی؛ دومینیک؛ (۱۳۸۸). "مقدمه ای بر نظریه های فرهنگ عامه". ترجمه ثریا پاک نظر. تهران: نشر گام نو
- اسماعیلی فلاح؛ مرضیه؛ (۱۳۹۰). "حمایت از منزلت زن در تبلیغات بازرگانی". پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشکده علوم سیاسی دانشگاه علامه طباطبایی
- اکو، امبرتو (۱۹۹۹)؛ "نشانه شناسی"، ترجمه پیروز ایزدی، ۱۳۸۷، تهران: ثالث
- الصمادی، فاطمه؛ (۱۳۸۹) "مضامین فمینیستی در فیلم های سینماگر زن ایرانی". پایان نامه دکترا. دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه علامه طباطبایی
- بختیاری، آمنه و نصیری، بهاره؛ (۱۳۹۲). "صورت بندی نظری فمینیسم در مطالعات رسانه ای؛ با ارائه مدل". مطالعات رسانه ای. ۸(۲۳)، ۸۹-۹۸.
- برادران اقبال، فاطمه؛ (۱۳۹۰). "تحلیل نقش زن در سینمای ایران با مقایسه تطبیقی فیلمهای از قبل و بعد از انقلاب". پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی
- بوردل- تامسون؛ دیوید- کریستین؛ (۱۳۸۳)؛ "هنر سینما"؛ ترجمه یفتاح محمدی؛ نشر مرکز، تهران
- خالق پناه، کمال؛ (۱۳۸۸). "نشانه شناسی و تحلیل فیلم": بررسی نشانه شناختی فیلم «لاک پشت ها هم پرواز می کنند». فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات. ۱۴(۱۲)، ۱۸۳-۱۶۳.
- دادگران، محمد و جلیلیان؛ (۱۳۹۰). "بررسی جایگاه اجتماعی زن در آثار فیلمسازان زن و مرد (کافه ترانزیت و زیر پوست شهر)". مطالعات رسانه ای. ۶(۱۳)، ۵۹-۸۴
- زارعیان، داود؛ (۱۳۸۲). "مبانی کلی ارتباط جمعی"، چاپ اول، تهران: انتشارات کارگزار روابط عمومی
- سانتاگ؛ سوزان؛ (۱۳۸۰)؛ "درباره سبک"؛ ترجمه یفتاح محمدی؛ بنیاد سینمایی فارابی شماره ۴۰؛ تهران

سجودی، فرزانه؛ (۱۳۸۴). "درآمدی بر نشانه‌شناسی رادیو در زبان و رسانه"، تحقیق و توسعه رادیو، قابل بازیابی در:

[HTTP:// www.farzansojoodi.com/home.html](http://www.farzansojoodi.com/home.html)

سلامتی، مهسا؛ (۱۳۹۰). "زنان و شیوه‌های برساخت دیگری جشنواره‌های بین‌المللی فیلم". پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه علم و فرهنگ تهران
سلطانی‌گرد فرامرز، مهدی و رحمتی، محمدمهدی؛ (۱۳۸۵). "شیوه‌های بازنمایی جنسیت در سینمای ایران". مطالعات فرهنگی و ارتباطات. ۱۰، ۷۹-۹۸
شریدر، پل؛ (۱۳۸۳). "سبک استعلایی درسینما"؛ ترجمه محمد گذرآبادی؛ نشر بنیاد سینمایی فارابی؛ تهران

ریما مکاریک؛ ایرنا؛ (۱۳۸۴). "دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر"؛ ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمد نبوی؛ نشر آگاه؛ تهران

عمید؛ حسن؛ (۱۳۷۹). "فرهنگ فارسی عمید"؛ انتشارات امیرکبیر؛ تهران
فتوحی کندلجی، المیرا؛ (۱۳۹۳). "بازنمایی زنان در آگهی‌های بازرگانی تلویزیونی". کنفرانس بین‌المللی و آنلاین اقتصاد سبز
فیلیس؛ پاتریک؛ (۱۳۷۷). "ژانر، ستاره، مولف"؛ ترجمه فتح محمدی؛ فارابی شماره ۲۹، بنیاد سینمایی فارابی؛ تهران

کاظمی، عباس و ناظر فصیحی، آزاده؛ (۱۳۸۶). "بازنمایی زنان در یک آگهی تجاری تلویزیونی". پژوهش زنان. ۵ (۱)، ۱۳۷-۱۵۳
کاول؛ استنلی؛ (۱۳۷۷). "تیپ‌ها، دوره‌های فیلم به منزله ژانرها"؛ ترجمه‌ی علی عامری؛ فارابی شماره ۲۹؛ بنیاد سینمایی فارابی؛ تهران

کورینگان؛ تیموتی؛ ۱۳۷۷؛ "ژانر، جنسیت، هیستری"؛ ترجمه مرجان بیدرنگ؛ فارابی شماره ۳۰؛ بنیاد سینمایی فارابی؛ تهران

نباتی شغل، امین؛ (۱۳۹۳). "واکاوی سوژه زن در فضای گفتمانی سینمای ایران پس از انقلاب". پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده علوم اجتماعی و اقتصادی دانشگاه پیام نور استان تهران