Women's Studies, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Quarterly Journal, Vol. 16, No. 4, Winter 2026, 101-139
https://www.doi.org/10.30465/ws.2026.50658.4281

Analyzing the archetype of the female hero's journey in Iranian cinema after the revolution;

Representation of internal and social identity

Donya Samanfar*

Majidreza Moghanipour**

Abstract

In today's world, the media—through their symbolic codes—shape social behaviors and guide collective values. These media codes, functioning as tools for awareness, socialization, and the transmission of dominant norms, play a crucial role in the construction of identity within a society. This study, adopting an interdisciplinary approach and aiming to explore the representation of women in post-revolution Iranian cinema, examines the archetypal pattern of the heroine's journey in four films: *The Lady (Banoo)*, *Mom's Guest (Mihman-e Maman)*, *Track 143 (Shiyar 143)*, and *Bashu, the Little Stranger*. The theoretical framework is based on Christopher Vogler's twelve-stage model of the "Hero's Journey," which illustrates the protagonist's transformation from passivity to awareness. In addition, Laura Mulvey's feminist theory of women's representation and her concept of the "male gaze" are employed to explain how the heroines move from objectification toward agency and self-awareness. The research method is qualitative and relies on interpretive content analysis. The findings indicate that the heroines in these films move along a path from dependence to self-realization, ultimately achieving agency

* Master's degree in Art Research, Faculty of Arts and Architecture, Shiraz University, Shiraz, Iran, donya_samanfar@yahoo.com, ORCID: 0009-0005-4781-9894

** Associate Professor, Department of Arts, Shiraz University, Shiraz, Iran (Corresponding Author), mmoghanipoor@yahoo.com, ORCID: 0000-0001-9806-6953

Date received: 09/12/2024, Date of acceptance: 07/06/2025

and independence. Culturally, this process reflects Iranian cinema's gradual shift from portraying women as subordinate to depicting them as conscious.

Keywords: Hero's Journey, Representation of Women, Male Gaze, Iranian Cinema, Female Identity.

Introduction

Representation is never a neutral or transparent process; rather, it is shaped by cultural codes, power relations, and dominant ideologies. Media texts guide social behavior and contribute to the formation of values and norms by means of symbolic systems. Narrative is one of the most influential semiotic systems in cinema, organizing characters, actions, and events in ways that convey specific ideological meanings. The representation of women within cinematic narratives has long been a central concern of feminist scholars, who have argued that women have often been portrayed as passive objects of the male gaze rather than as active subjects of meaning. Nevertheless, Iranian cinema after the Revolution has gradually introduced narratives in which women occupy the central role and undergo processes of transformation. This study seeks to demonstrate how these transformations can be analyzed through the archetypal structure of the hero's journey.

Materials and Methods

The research employs a qualitative, descriptive–analytical method. Data were collected through library research and close textual and visual analysis of selected films. The theoretical framework is based on Christopher Vogler's twelve-stage model of the Hero's Journey, derived from Joseph Campbell's mythological theory, in conjunction with feminist theories of representation, particularly Laura Mulvey's concept of the "male gaze." The corpus of the study consists of four significant post-revolution Iranian films featuring female protagonists: *The Lady (Banoo)* and *Mom's Guest* by Dariush Mehrjui, *Track 143* by Narges Abyar, and *Bashu, the Little Stranger* by Bahram Beyzaie. These films were selected because they place women at the center of the narrative and allow for a detailed analysis of their transformational journeys. The stages of Vogler's model were systematically applied to the narrative progression and character development of the female protagonists.

Discussion & Result

The findings reveal that the female protagonists in these films follow distinct yet comparable paths from passivity, limitation, or dependence toward self-awareness, agency, and independence. In *The Lady*, the protagonist Maryam moves from isolation and emotional dependency to a state of self-recognition, ultimately asserting control over her life by leaving her domestic confinement. In *Mom's Guest*, heroism is redefined in terms of care, cooperation, and social solidarity; the female protagonist's journey emphasizes collective support and everyday resilience rather than individual triumph. *Track 143* presents an inward and emotional journey, in which the heroine's endurance, patience, and acceptance of loss constitute the core stages of her transformation. In *Bashu, the Little Stranger*, the female protagonist Naii Jan embodies independence and moral courage by accepting the "other" and resisting social prejudice, thus redefining motherhood and agency.

From the perspective of Mulvey's theory, although traces of the male gaze remain in the visual language of these films, the narrative structures allow women to move beyond objectification toward subjectivity. The female hero's journey in these works' functions not only as a personal narrative but also as a symbolic reflection of broader cultural and social transformations regarding women's roles in Iranian society.

Conclusion

The findings of this study, based on the analysis of four films—*The Lady (Banoo)*, *Mom's Guest*, *Track 143*, and *Bashu, the Little Stranger*—demonstrate that in all these works, the female protagonist follows a broadly similar trajectory. This trajectory begins with passivity, dependence, or social limitation and culminates in awareness, agency, and inner independence. Within Christopher Vogler's theoretical framework, this process can be interpreted as a journey from the "Ordinary World" to the "Special World," ultimately leading to the hero's return with the elixir of knowledge. From this perspective, the external journey of the female protagonists is inseparably linked to an internal and psychological journey that signifies growth, self-recognition, and identity transformation.

Consequently, it can be argued that post-revolution Iranian cinema has undergone a gradual shift in its representation of Iranian women—from the reproduction of the male gaze toward the portrayal of women as conscious, active, and self-aware subjects. This transformation reflects broader social and cultural changes in Iran concerning female identity. Accordingly, the initial assumption of

this study—that an analysis of the female hero's journey can lead to an understanding of the underlying cultural and value-based structures shaping Iranian society's perception of women—is confirmed. The female hero's journey in these films functions as a metaphor for the collective movement of society away from domination by tradition, subordination, and stasis, toward self-awareness, independence, and the reconstruction of Iranian female identity—a journey that continues within Iran's cultural and cinematic landscape.

Bibliography

Campbell, J. (2019). *The Hero's Journey*. Tehran: Markaz Publishing. [in Persian]

Cavallaro, D (2001). critical and cultural Theory, London: the Athlone Press.

de Beauvoir, S. (2016). *The Second Sex*. Translated by G. Sanavi. Tehran: Negah Publications. [in Persian]

Golmazari, V., & Sheikh Mahdi, A. (2015). Integrating the monomyth of the Hero's Journey and the archetype of the Wild Woman in the Japanese animation *Spirited Away*. *Performing Arts Journal*, Serial No. 10, 79–93. [in Persian]

Hasanzadeh Dastjerdi, A. (2015). An analysis of the structure of the novel *I Will Turn Off the Lights* based on the Hero's Journey archetype. *Mystical and Mythological Literature*, 11(39), 49–79. [in Persian]

Mahmoudi Bakhtiari, B., Ashkani, F., & Manavi, M. (2017). The social reflection of the Animus archetype in female characters of Beyzaie's plays (Case study: *Pardeh-Khaneh* and *Nedbeh*). *Women in Culture and Art*, 9(2), 165–184. [in Persian]

Makaryk, I. R. (2004). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*. Translated by M. Mohajer & M. Nabavi. Tehran: Agah Publishing. [in Persian]

Mir Fakhraei, T., & Fathi, E. (2011). The image of women in elite and popular films of Iranian cinema in the 1990s. *Communication Culture*, 1(1), 193–225. [in Persian]

Mortazavi, M. H. (2018). A study of the female Hero's Journey pattern in Sacred Defense television series (Case study: *Kimia* and *Khak-e Sorkh*). Master's thesis, supervised by K. Nazari. Tehran: IRIB University, Faculty of Radio and Television Production. [in Persian]

Mulvey, L. (2018). Visual pleasure and narrative cinema. Translated by H. Payandeh. In J. Boggs (Ed.), *Contemporary Film Theories* (Vol. 2, pp. 45–67). Tehran: Nashr-e Ney. [in Persian]

Propp, V. (1990). *Morphology of the Folktale*. Translated by F. Badreh-i. Tehran: Toos. [in Persian]

Roshandel Arbatani, T., Barghi, M., & Farhangi, A. A. (2004). A perspective on the theoretical foundations of media organization management. *Danesh-e Modiriyat (Management Knowledge)*, 17(66), 85–114. [in Persian]

Sadr, H. R. (2002). *An Introduction to the Political History of Iranian Cinema*. Tehran: Nashr-e Ney. [in Persian]

Vogler, C. (2007). *Mythic Structure in Story and Screenplay*. Translated by A. Akbari. Tehran: Niloufar Publications. [in Persian]

Vogler, C. (2019). *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*. Translated by M. Gozar-Abadi. Tehran: Minavi-ye Kherad. [in Persian]

Wallace, M. (2003). *Narrative Theories*. Translated by M. Shahba. Tehran: Hermes Publications. [in Persian]

Whittalla, S. (2013). *Myth and Cinema: Discovering the Mythic Structure in 50 Memorable Films*. Translated by M. Gozar-Abadi. Tehran: Hermes Publications. [in Persian]

Cavallaro, D (2001). **critical and cultural Theory**, London: the Athlone Press.

پژوهش‌نامهٔ زنان، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
فصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ پژوهشی)، سال ۱۶، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۴۰۴

تحلیل کهن الگوی سفر قهرمان زن در سینمای ایران پس از انقلاب؛ بازنمایی هویت درونی و اجتماعی

دنیا سامان فر*

مجیدرضا مقنی پور**

چکیده

در جهان امروز رسانه‌ها از طریق رمزگان خود به رفتارهای اجتماعی ما جهت می‌دهند؛ این رمزگان رسانه‌ای به عنوان ابزاری مفید در زمینهٔ آگاهی‌بخشی، جامعه پذیری و شناساندن ارزش‌ها و هنجارهای حاکم از عوامل هویت‌ساز در یک جامعه به شمار می‌روند. این پژوهش با رویکردی میان‌رشته‌ای و با هدف شناخت بازنمایی زن در سینمای ایران پس از انقلاب، به بررسی الگوی سفر قهرمان زن در چهار فیلم *بانو*، *میهمان مامان*، *شیار ۱۴۳* و *باشو غریبه کوچک* می‌پردازد. مبنای نظری پژوهش بر الگوی دوازده‌مرحله‌ای «سفر قهرمان» کریستوفر ووگلر است که مسیر تحول شخصیت را از انفعال تا آگاهی نشان می‌دهد. در کنار آن، از نظریه‌ی فمینیستی بازنمایی زنان و مفهوم «نگاه مردانه» لورا مالوی بهره گرفته شده تا چگونگی عبور قهرمان زن از موقعیت ابژه‌گی به فاعلیت و خودآگاهی تبیین شود. روش پژوهش کیفی و مبتنی بر تحلیل محتوای تفسیری است. یافته‌ها نشان می‌دهد قهرمانان زن در این فیلم‌ها، مسیری از وابستگی تا خودشناسی را طی کرده و در پایان به کنشگری و استقلال می‌رسند. این روند در سطح فرهنگی نیز بیانگر گذار سینمای ایران از بازنمایی زن در جایگاه تابع به سوی تصویر زن آگاه و مستقل است.

* کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران،
donya_samanfar@yahoo.com
** دانشیار، گروه هنر، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران (نویسندهٔ مسئول)، mmoghanipoor@yahoo.com،
0000-0001-9806-6953

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۹/۱۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۱۷

کلیدواژه‌ها: سفر قهرمان، بازنمایی زن، نگاه مردانه، سینمای ایران ، مطالعات زنان.

۱. مقدمه

ما در جهانی زندگی می‌کنیم که به تسخیر نظام‌های گوناگون بازنمایی درآمده. هیچ چیز بی‌واسطه درک نمی‌شود، همه چیز به بازنمایی تبدیل شده و انسان در شبکه‌ای از نظام های مختلف بازنمایی، مورد خطاب قرار می‌گیرد، واکنش نشان می‌دهد و به صورت سوژه شکل می‌گیرد. برنامه‌های تلویزیونی، فیلم‌ها، تابلوهای تبلیغاتی، صفحات روزنامه‌ها، قواعد راهنمایی و رانندگی، رمان‌ها، وب‌سایت‌ها، زبان و غیره ما را احاطه کرده‌اند و نحوه رفتارمان، ارزش‌ها و نگرش‌هایمان، تصورمان از خود و دیگران، اعتقاداتمان درباره کشمکش‌ها و تنازعات بین‌الملل و هر واقعیت اجتماعی دیگری را شکل می‌دهند و می‌سازند. ما واقعیت را تنها به واسطه متون، تصاویر و روایات تجربه می‌کنیم (Cavallaro, 2001). این اشکال بازنمایی رسانه‌ای هرگز واقعیت را شفاف و خنثی منعکس نمی‌کنند، بلکه آن را مطابق با رمزگان و سنت‌های هر جامعه معین باز می‌تابانند (میرفخرایی و فتحی، ۱۳۹۰: ۳). «امروزه رمزگان رسانه‌ای به عنوان منبع غالب خودآگاهی و تعریف واقعیت اجتماعی مبدل شده و از این طریق به رفتارهای اجتماعی جهت می‌دهد» (روشندل اربطانی و دیگران، ۱۳۸۳: ۸۶).

> رسانه‌ها در امتداد زندگی اجتماعی انسان‌ها قرار گرفته و در راستای اعمال خواسته‌ها و انگیزه‌های درونی خود عمل می‌کنند. به علاوه رمزگان رسانه‌ای به عنوان ابزاری مفید در زمینه‌ی آگاهی بخشی، شناساندن ارزش‌ها و هنجارهای حاکم و جامعه‌پذیری در ردیف عوامل هویت‌ساز جامعه به شمار می‌روند (والاس، ۱۳۸۲).

روایت یکی از مهم‌ترین نظام‌های دلالتی و رمزگانی در رسانه‌های فرهنگی همچون سینما و ادبیات است. با استناد به تحلیل و بررسی روایت‌های موجود در متون فرهنگی و فیلم‌ها می‌توان به شناخت نسبتا مناسبی از واقعیت‌های جاری اجتماعی رسید. یک متن ادبی، همانند متنی فلسفی، فیلم‌های با ژانر گوناگون و یا برنامه‌های تلویزیونی به ساخت و پرداخت هر انسانی به مثابه سوژه کمک می‌کند؛ به آنها واژه، شخصیت و اندیشه‌هایی می‌بخشد که هر شخص از آن طریق به درکی از خود، جهان هستی و روابط گوناگون اطراف خود می رسد. در حقیقت، می توان اینگونه مطرح کرد که شاید به نوعی، متون فرهنگی با جنبه های فرهنگی هستند، که اندیشه، تفکر و مسیر شخص را ممکن ساخته و تأمین می‌کنند.

مسئله‌ی زن و بازنمایی او در رسانه‌ها و هنر، یکی از مهم‌ترین محورهای مطالعات فرهنگی و اجتماعی در ایران معاصر است. سینما به‌عنوان رسانه‌ای اثرگذار در شکل‌دهی به ذهنیت جمعی، همواره بازتاب‌دهنده‌ی نگرش جامعه به زن و نقش‌های جنسیتی او بوده است. زنان در آثار سینمایی گاه در جایگاه فاعل کنش و معنا، و گاه در موقعیت ابژه‌ی نگاه مردانه و تابع ساختارهای سنتی ظاهر می‌شوند. از این رو، بررسی روایت‌های سینمایی می‌تواند به مثابه ابزاری برای شناخت نگرش‌های فرهنگی و ارزش‌های پنهان جامعه نسبت به زن عمل کند. با عنایت به این که نقش زنان در بازتولید محتوا در خلال رسانه‌ها غیرقابل‌انکار است، بنابراین تحلیل و بررسی رسانه‌ها در چگونگی بازنمایی زنان یک جامعه ضروری به نظر می‌رسد. بازنمایی‌هایی موجود در رسانه‌های فرهنگی و هنری، و از جمله سینما، دربرگیرندهٔ محتواها و رمزگانی از حضور زنان در جامعه هستند که در بافت‌های اجتماعی گسترش یافته و تقویت می‌شوند و کاوش در وضعیت بازنمایی زنان در این رسانه‌ها، می‌تواند همانند تاریخ شفاهی، خوانندگان را به لایه‌های زیرین دنیای زنانه در جامعه امروز هدایت کند.

در سال‌های پس از انقلاب با افت قابل توجه تعداد شخصیت‌های زن در سینمای ایران مواجه هستیم؛ هر چند در سال‌های بعد از جنگ و شروع یک سینمای شبه نئورئالیستی در ایران کم کم زنان نقش‌های خود را می‌یابند ولی همچنان دارای نقش‌های خانگی، حاشیه‌نشین و منفعل هستند. با آغاز دهه هفتاد زنان به یکی از محورهای سینما تبدیل می‌شوند و از نیمه این دهه به بعد تغییرات اجتماعی، اقتصادی و تغییر سیاست‌های سینمایی، منجر به ساخت حجم بالای تولیدات سینمایی که زنان نقش اصلی آن را عهده دار بودند شد.(صدر، ۲۷۹:۱۳۸۱) مسئله اصلی این نوشتار با این فرض شکل گرفته است که با بدست آوردن الگویی مشترک بین شخصیت قهرمانان زن در فیلم‌های سینمایی، می‌توان به فهمی از زیرساخت ارزش‌ها و تفکرات افراد تشکیل‌دهنده جامعه ایرانی در رابطه با زن و شخصیت او در خانه و محیط اجتماعی بیرون خانه دست یافت؛ لذا به کنکاش در روایت سفر بیرونی و درونی قهرمان زن در منتخبی از فیلم‌های سینمای بعد از انقلاب ایران، با استفاده از الگویی کارآمد پرداخته شده است. پژوهش حاضر با تلفیق دو رویکرد روایت‌شناسی (الگوی سفر قهرمان ووگلر) و نظریه‌ی بازنمایی زنان (نگاه مردانه‌ی مالوی)، می‌کوشد ضمن تحلیل ساختار روایی چهار فیلم شاخص از سینمای پس از انقلاب اسلامی، به فهمی از چگونگی بازنمایی زن ایرانی در بافت فرهنگی و اجتماعی معاصر

دست یابد. فرض پژوهش آن است که مسیر روایی قهرمانان زن در این فیلم‌ها، در سطح نمادین بازتابی از مسیر فرهنگی جامعه ایرانی در مواجهه با نقش و هویت زنانه است. بنابراین، هدف اصلی این پژوهش آن است که نشان دهد چگونه سینمای ایران در بازنمایی قهرمان زن، از الگوهای سنتی و مردسالارانه به سوی تصویر زن آگاه، مستقل و کنشگر حرکت کرده است.

۱.۱ پیشینه

در بررسی پیشینه‌ها تاکید بر پژوهش هایی بوده است که در آنها حضور و بازنمایی قهرمان زن در رسانه های مختلف (فیلم، داستان، نمایشنامه و غیره) برمبنای الگوهای اسطوره‌شناختی مورد بررسی قرار گرفته است. مرتضوی (۱۳۹۷) در پایان‌نامه خود به مطالعه الگوی سفر قهرمان زن در سریال‌های دفاع مقدس از جمله کیمیا و خاک سرخ پرداخته است. گلمزاری و شیخ‌مهدی(۱۳۹۳) در مقاله‌ای تحت عنوان «تلفیق تک‌اسطوره سفر قهرمان و کهن‌الگوی زن وحشی در انیمیشن ژاپنی شهر اشباح» به چگونگی حضور قهرمانان زن مطابق با الگوی تک‌اسطوره‌ای سفر قهرمان جوزف کمپبل پرداخته است. محمودی و دیگران (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «بازتاب اجتماعی کهن‌الگوی آنیموس در شخصیت‌های زنِ نمایشنامه‌های بیضایی» به بررسی دو نمایشنامه پرده‌خانه و ندبه و بررسی الگوهای شخصیتی، هماهنگی و اتحاد بین ویژگی‌های زنانه و مردانه زنان پرداخته بودند. «تحلیل ساختاری رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم، براساس کهن الگوی سفر قهرمان» عنوان مقاله‌ای از حسن‌زاده دستجردی (۱۳۹۴) است، که نگاهی به نظریه سفر قهرمان ووگلر داشته و بدنبال تحلیل عناصر ساختاری و اسطوره‌ها و تطبیق شخصیت اصلی رمان با دنیای درونی و ذهنیِ مطرح شده در الگوی ووگلر است.

۲.۱ روش تحقیق

این مقاله با روشی توصیفی-تحلیلی در پی آشکارسازی چگونگی بازنمایی قهرمان زن در آثار منتخب سینمای پس از انقلاب است. جمع‌آوری اطلاعات بصورت کتابخانه‌ای و میدانی (کارت مشاهده) و تحلیل آنها بصورت کیفی و برمبنای الگوی تحلیلی ووگلر و نظریه‌ی بازنمایی زنان (نگاه مردانه‌ی مالوی) بوده است. نمونه‌های مورد مطالعه ۴ فیلم بانو، میهمان مامان، شیار ۱۴۳ و باشو غریبه کوچک است. مشخصه اصلی و مشترک این ۴ فیلم،

نخست حضور قهرمان اصلی زن در روایت آنهاست و دیگر اقتباس آنها از داستان هایی با قهرمان اصلی زن است. فیلم «بانو» ساخته داریوش مهرجویی براساس رمان «ویریدیانا» (Viridiana) نوشته لوئیس بونویل (Juan Luis Bunuel)؛ «مهمان مامان» ساخته داریوش مهرجویی براساس داستان «مهمان مامان» هوشنگ مرادی کرمانی؛ «شیار ۱۴۳» از نرگس آبیار براساس داستانی با همین نام و نیز داستان های « چشم سوم» و «اختر و روزهای تلواسه» هر سه از نرگس آبیار، و در نهایت فیلم، «باشو، غریبه کوچک» از بهرام بیضایی اقتباس آزادی از داستان «مادر» نوشته لئوبا ورونکوا (Lyuba Veronkova). همچنین استفاده از الگوی دوازده‌گانه سفر قهرمان کریستوفر ووگلر که خود برمبنای الگوی سفر قهرمان جوزف کمپبل استوار شده است. انتخاب الگوی کریستوفر ووگلر در این پژوهش به جای الگوی کلاسیک جوزف کمپبل به سبب ماهیت سینمایی‌تر و کاربردی‌تر آن است.

۳.۱ الگوی سفر قهرمان

«هنرمند کسی است که اسطوره را به دوره و زمانه‌ی خود انتقال می‌دهد» (ویتیلا، ۵:۱۳۹۲). این تعریف، بیانگر توصیفی است از شخص هنرمند و رابطه ای که او با اسطوره در زمان معاصر می تواند داشته باشد، این بیان از جوزف کمپبل، اسطوره‌شناس آمریکایی مطرح و در طول زمان مورد استفاده قرار گرفته است. کمپبل موضوع سفر قهرمان را به مطالعات خود افزود تا حلقه‌ی قدرتمندی به زنجیره‌ی تحقیقاتی الگوی خود اضافه کند. کمپبل در آثاری همچون «قدرت اسطوره»، «سطوح درونی فضای کیهانی» و «قهرمان هزارچهره»، از آمیزه‌ها و تلفیقاتی بهره برده که از آن طریق می توان، با مقایسه میان اسطوره‌ها و افسانه‌ها در فرهنگ‌های ملل گوناگون، سخن به میان آورد. «سفر قهرمان» استعاره ای است کامل، بی نقص و عام از سمت کمپبل، برای بیان سفری عمیق و تغییردهنده که در ظاهر وجه مشترکی میان قهرمانان تمامی ادوار و مکان‌ها محسوب می‌شود، سفری که در طول مسیر آن، قهرمانان مراحل سرنوشت‌سازِ جدایی، هبوط، آزمون بزرگ و بازگشت را پشت سر گذاشته و مجددا به دنیای عادی باز خواهند گشت. به عقیده کمپبل

> با ظهور سینما، ما رسانهٔ ایده‌آل خود را برای بازنمایی دنیای خارق‌العاده اسطوره‌ها یافتیم. سینما از اسطوره‌ها استقبال کرد. هم برای خلق خط داستانی و هم برای تأثیرگذاری عمیقتر در ساختار و موتیف‌ها و سبک؛ و بدین‌سان حلقه تازه و قدرتمندی به زنجیره‌ی اسطوره‌ها افزوده شد.» (ویتیلا، ۱:۱۳۹۲).

در حوزه‌ی ادبیات یکی از کارآمدترین نظریه‌های متأخر که با اقبال فراوان مواجه بوده است، نظریه‌ی سفر قهرمان جوزف کمپبل است. خاستگاه‌های فکری کمپبل، برمبنای اندیشه‌های بسط یافته در حوزه‌های زبان‌شناسی، ساختارگرایی و روایت شناسی پراپ و اشتراوس استوار بود. کمپبل در نظریهٔ سفر قهرمان، مدعی کشف مسیرِ حرکت یا مسیرِ تحول قهرمان در هر نوعِ روایتِ زبانی و داستانی است. ادعای کمپبل بدین معناست که هر قهرمان، در هر زمان و مکانی، خواسته یا ناخواسته مسیری مشخص و معین را طی خواهد کرد. در نگاه او این مسیر ۱۷ گام مشخص دارد این گام‌ها در سه مرحلهٔ کلی «عزیمت یا جدایی»، «تشرف» که خود به دو مرحلهٔ سقوط و پذیرش تقسیم می‌گردد و «بازگشت» جای می‌گیرند. مرحلهٔ «عزیمت» گام‌هایی را شامل می‌شود که در طی آنها قهرمان از دنیای عادی خارج می‌شود و به دنیای ویژه سفر می‌کند، مرحلهٔ «تشرف» داستان وقایع و حوادثی است که قهرمان در دنیای ویژه از سر می‌گذراند و در نهایت مرحلهٔ «بازگشت» آنچنان که از نامش برمی‌آید، داستان بازگشت او به دنیای عادی است (کمپبل، ۱۳۹۸).

از ویژگی‌های شاخص نظریه کمپبل می‌توان به تعریف انعطاف‌پذیر او از «قهرمان» اشاره داشت که تعریفی فراجنسیتی تلقی می‌شود و قهرمان را از حصار تنگِ نگاهِ مردسالارانه پرواز می‌دهد؛ همچنین تعریفی که وی از «سفر» قهرمان ارائه می‌دهد در نگاهِ مخاطب، افزون بر معنا و مفهوم جغرافیایی خود، بر تحولات درونی نیز سایه می‌اندازد، کمپبل افزون بر مراحل سفر، کنش شخصیت‌های هر سفر را در هفت کهن‌الگو ارائه می‌کند که عبارتند از: «قهرمان»، «استاد»، «نگهبان آستانه»، «منادی»، «متلون»، «سایه» و «دغلباز». از دیدگاه وی معنای «کهن‌الگو»ها از «شخصیت»ها متمایز است؛ «کهن‌الگو» کنشی است که «شخصیت»ها، فاعل آن هستند. نکتهٔ مهم آن است که یک شخصیت می‌تواند فاعل چندین کهن‌الگو باشد، اما حضورِ پررنگ یک کهن‌الگوی خاص در کنش‌های یک شخصیت موجب تمایز و مرزبندی شخصیت‌ها می‌شود. نکتهٔ بسیار مهم برای درک این کهن‌الگوها، تفاوت جدی در منظر پراپ و کمپبل است. در نگاه پراپ شخصیت‌های هفت‌گانه به صورت مطلق تعریف می‌شوند؛ قهرمان تا انتهای داستان قهرمان است اما در منظر کمپبل، هر شخصیت می‌تواند متناسب با شرایط، یک نقاب کهن‌الگویی بر چهره داشته باشد. از این‌رو قهرمانِ کمپبل می‌تواند گاهی دست به شرارت بزند و تبه‌کار قصه نیز می‌تواند گاهی دست به کنش‌های قهرمانانه بزند. در جدول شماره ۱ کنش‌ها و ویژگی‌های کهن‌الگوی قهرمان از منظر کمپبل

نشان داده شده است. همانگونه که مشاهده می‌شود قهرمان کمپبل بسیار ملموس‌تر از قهرمان الگوهای روایت‌شناسانه دیگر از جمله الگوی پراپ متصور شده است، و همین ویژگی تعمیم‌پذیری بیشتر این الگو را باعث می‌شود.

جدول ۱. ویژگی‌های کلی الگوی سفر قهرمان کمپل

کهن الگو	کنش ها و ویژگی ها	
سفر قهرمان	هدف کلی	جدایی از دنیای عادی و رو به رو شدن با دنیایی متفاوت
	کنش های آرمانی	خدمت کردن، ایثار کردن، مبارزه کردن
	کنش های روایتی	قمار سنگین، پیروزی یا شکست
	ویژگی های معمول	نقایص و ضعف‌ها و کنکاش های درگیرانه درونی

(نگارندگان)

براساس نظریهٔ مطرح شده توسط کمپبل، قهرمانان دنیای معاصر در داستان ها، رسانه ها، رمان‌ها، فیلم‌ها و... نمودی از قهرمانان اسطوره‌ای محسوب می شوند که به اشکال جدید خودنمایی می‌کنند، اما پیرو الگو و روش مشخص هستند. نظریه کمپبل از پرکاربردترین نظریات اسطوره‌شناسی می‌باشد که در حوزه‌های مختلفی از جمله هنر و ادبیات وارد شده و زمینه خلق و خوانش آثار زیادی را فراهم کرده است. نگرش ساختارگرایانه او الهام بخش بسیاری از فیلنامه‌نویسان و تئوری‌پردازان بوده است. کریستوفر وگلر از نویسندگان و محققانی است که با پیروی از نظریه کمپبل و مراحل سفر قهرمان، با اعمال اصلاحات و تغییراتی متناسب با رسانه سینما و تعدیل آن، الگوی هفده گانه کمپبل را به دوازده گام کاهش می‌دهد و آن را برای تحلیل فیلمنامه‌ها و روایت‌های تصویری سازگار ساخته است. به عقیده وی «هر راوی داستان، الگوهای اسطوره‌ای و قهرمانی را متناسب با هدف یا نیاز فرهنگی خاص خود تطبیق و ارائه می‌دهد و همین دلیل، باعث می شود که این قهرمان هزارچهره داشته باشد» (ووگلر، ۱۳۸۶ : ۱۶). انتخاب الگوی کریستوفر ووگلر در این پژوهش به جای الگوی کلاسیک جوزف کمپبل به سبب ماهیت سینمایی‌تر و کاربردی‌تر آن در حوزه هایی مانند سینما است. در حالی‌که کمپبل بیشتر به اسطوره‌ها و ساختارهای کهن فرهنگی می‌پردازد، ووگلر بر تحول روانی و درونی شخصیت تمرکز دارد. از این رو،

در تحلیل فیلم‌هایی که بازنمایی تحول هویت زنانه در بستر اجتماعی را مد نظر دارند، مدل ووگلر کارآمدتر است. مراحل سفر قهرمان از نقطه نظر ووگلر به شرح زیر می‌باشد:

دنیای عادی؛ قهرمان، در این مرحله به مخاطب معرفی می‌شود، همچنین، ایجاد همذات پنداری میان مخاطب و قهرمان، بیان مضمون داستان، کاستی هایی که قهرمان با آن مواجه است، نقایص تراژیک او، همگی مواردی هستند که در این مرحله شکل می گیرد. خانه و نقطه امن قهرمان روایت، مکانی که شخص در آن احساس آرامش و آسودگی و امنیت می کند، همان دنیای عادی است، چرا که اکثر داستان‌ها سفری را پیش روی قهرمان قرار می دهند که او و مخاطب را به دنیایی ویژه می‌برند. اغلب این روایت ها با معرفی یک دنیای عادی آغاز می شوند، جایی که این داستان به عنوان مبنایی برای مقایسه آغاز می شوند. این روایت از دنیای ویژه‌ی، تنها زمانی ویژه شمرده می شود که آن را در تضاد با دنیای عادی روزمره ببینیم آنجا که قهرمان از آن زاده می شود. دنیای عادی به مانند یک زمینه، پایگاه اولیه و پس‌زمینهٔ قهرمان است. دنیای عادی به یک معنا، مکانی است که آخرین بار از آنجا آمده‌اید(ووگلر، ۱۱۵:۱۳۹۸).

دعوت به ماجرا؛ داستان در این مرحله پویا می شود و جان می گیرد. گاه ممکن است با ندای وسوسه ای برای قهرمان شروع شود و باعث ناراحتی و آشفتگی قهرمان باشد و گاه، قهرمان در زندگی خود کمبود و یا فقدانی می بینید که این دعوت او را فرا می خواند. این مرحله آسایش و امنیت قهرمان را بر هم می زند و او را در برابر مسئولیتی مهلک و سخت قرار می‌دهد؛ دنیای عادی اکثر شخصیت‌ها شرایطی راکد و ساکن اما ناپایدار و ناهمگن دارد. تخم تغییر و رشد کاشته شده و قهرمان برای جوانه زدن و سبز شدن فقط به اندکی انرژی تازه نیاز دارد (ووگلر، ۱۲۱:۱۳۹۸).

رد دعوت؛ در این مرحله، قهرمان داستان، در بدو امر، از ماجرا سر، باز زده و مقاومت می‌کند. سپس فهرستی بلند بالا از ایرادات ضعیف و بی اهمیت را بیان می‌کند تا به مقاومت خود برای رد دعوت ادامه دهد. قهرمان نخست ترس و ناامنی سفر را دستمایه نپذیرفتن این دعوت بیان می کند. سپس مسئلهٔ دیگری را مطرح می کند که چگونه و چطور باید به دعوت به ماجرا پاسخ دهد. اگر خودتان را جای قهرمان بگذارید خواهید دید که کاری است دشوار. از شما خواسته شده تا به ماجرایی ناشناخته و بزرگ، که هیجان انگیز اما در عین حال خطرناک و تهدیدکننده‌ی زندگی است جواب مثبت بدهید و اگر هم غیر از این باشد ماجرایی واقعی نخواهد بود. در آستانه‌ی رعب و وحشت قرار گرفته‌اید و یکی از

واکنش‌های قابل درک این است که مردد باشید و حتی دعوت را رد کنید، دستکم موقتاً (ووگلر، ۱۳۹۸:۱۳۱).

ملاقات با استاد؛ اینجا، قهرمان با راهنما یا همان پیر دانا ملاقات می‌کند تا به اعتماد و اطمینانی که لازمه سفر است برسد. گاهی فکر می کند بد نیست دعوت را رد کند تا فرصت و شرایط مناسب جهت به سامان کردن خود برای رویارویی با «منطقهٔ ناشناخته و گمنام» را داشته باشد. در مطالعات اسطوره‌شناسی و فرهنگ عامه این نوع از آمادگی ممکن است با همراهی شخص دانا و حامی، یعنی استاد، کسب شود که خدمات و راهنمایی های متعدد او به قهرمان شامل حمایت، هدایت، آموزش، آزمایش، تربیت و فراهم کردن هدایای جادویی است، شکل می گیرد. ملاقات با استاد مرحله‌ای از این سفر است که در آن، قهرمان، منابع، دانش و اعتماد به نفس لازم را برای غلبه بر ترس به دست می‌آورد و سفر را آغاز می‌کند (ووگلر، ۱۳۹۸:۱۴۰).

عبور از نخستین آستانه؛ این مرحله، زمانی است که قهرمان سرانجام پذیرفته که تن به این سفر ناشناخته دهد؛ حال قهرمان در آستانهٔ دنیای پرماجرا، دنیای ویژه‌ی پرده‌ی دوم، ایستاده است. دعوت را شنیده است، تردیدها و تهدیدها بیان شده و از ترس ها کاهش یافته و تمامی مقدمات لازم فراهم شده است. اما حرکت واقعی، تعیین‌کننده‌ترین کنش پرده‌ی اول، هنوز باقی است. عبور از نخستین آستانه، عملی اِرادی است که طی آن قهرمان با تمام وجود خود را درگیر ماجرا می کند (ووگلر، ۱۳۹۸:۱۶).

آزمون‌ها، متحدان، دشمنان؛ برای عبور از نخستین آستانه، قهرمان با دوستان، دشمنان و آزمون‌های مختلفی روبرو می‌شود. حال، قهرمان به طور کامل وارد دنیای ویژه، دنیایی پر از رمز و راز و هیجان‌انگیز شده است که کمپبل آن را «چشم اندازی رویایی از اشکال مبهم و بسیار متغیر و بی‌ثبات که در آن قهرمان باید رشته آزمون‌هایی را پشت سر بگذارد» (ووگلر، ۱۳۹۸:۱۶).می‌نامد. این برای قهرمان تجربه‌ای تازه و گاها ترسناک است. فارغ از تمام آندرس‌هایی که در زندگی گرفته، در این دنیای تازه، دوباره شاگرد کلاس اول است (ووگلر، ۱۳۹۸:۱۶).

راهیابی به ژرفترین غار؛ این مرحله، جایی است که قهرمان، باید آمادگی و امکانات لازم برای عبور از سخت‌ترین مرحلهٔ سفر را داشته باشد. قهرمانان، بعد از سازگاری ای که با دنیای ویژه کسب کرده اند، اکنون باید به جست‌وجوی قلب آن برآیند. آنها وارد منطقه ای میانی می‌شوند که بین مرز و مرکز سفر قهرمان قرار گرفته است و در طی مسیر با منطقه

های رازآمیز دیگری برخورد می‌کنند که از نگهبانان و آزمون‌های خاص خود برخوردار است. این مرحله، راهیابی به ژرف‌ترین غار است؛ جایی که قهرمانان به زودی با بزرگترین شگفتی و ترس مواجه می‌شوند. اکنون برای آزمایش مرکزی ماجراست. قهرمانان در این نقطه همچون کوهنوردانی هستند که با تلاش‌های مرحلهٔ آزمون، خود را به کمپ اصلی رسانده‌اند و در شرف حملهٔ نهایی برای فتح بلندترین قله هستند(ووگلر، ۱۷:۱۳۹۸).

آزمایش؛ در این مرحله، قهرمان با خوفناک ترین ترس‌ها که مرگ است، مواجه می‌شود و خود را در برابر دشوارترین چالش‌ها قرار می‌دهد. حال قهرمان در عمیق‌ترین و ژرف‌ترین اتاق غار قرار دارد، جایی کهحریف رو به روی اوست. این عامل اصلی در فرم قهرمانی و کلید رسیدن به قدرت جادویی است (ووگلر، ۱۹۳:۱۳۹۸).

پاداش؛ بعد از پشت سر گذاشتن بحران آزمایش و از سر گذراندن مرگ، قهرمان اکنون باید با پیامدهای زنده ماندن و فرار از مرگ دست و چنجه نرم کند. پس از هلاک شدن یا شکست خوردن اژدهایی که در ژرف‌ترین غار سکونت داشت، قهرمان به شمشیر پیروزی می رسد و در پی طلب پاداش خود تلاش می کنند. هر چند پیروزی به دست آمده، ممکن است موقتی باشد اما قهرمانان از این پیروزی لذت می‌برند (ووگلر، ۲۱۵:۱۳۹۸).

مسیر بازگشت؛ قهرمان سفری را آغاز کرده، که باید آن را تا کامل شدن ادامه دهد و مجوز بازگشت به دنیای عادی یعنی خانه را بدست آورد؛ آنجا که یافته ها، عبرت ها و پاداش‌های کسب شده از آزمایش بزرگ، مورد تمجید و ستایش قرار گرفت، قهرمان یک انتخاب پیش رو دارد: آیا ماندن در دنیای ویژه را برگزیند و به این سفر ناشناخته ادامه دهد، یا سفر بازگشت به خانه و دنیای عادی را آغاز نماید. گرچه ممکن است دنیای ویژه با ناشناختگی هایش، چنان جذابیت‌هایی ویژه و خاصی را داشته باشد که شخص را برای ماندن ترغیب کند، اما کمتر قهرمانی است که تصمیم به ماندن و طیِ مسیر و رسیدن به مقصد نهایی می گیرد. اکثر قهرمانان بعد از گذراندن این راه، مسیرِ بازگشت را انتخاب می‌کنند (ووگلر، ۱۲۲:۱۳۹۸).

تجدید حیات؛ قهرمان دشوارترین مرحله را سپری کرده، رویارویی با مرگ، اینجا آخرین آزمون مرگ و زندگی قهرمان است، جایی که او مجددا متولد می‌شود، جایی که رستاخیز اوست. حال یکی از بغرنج‌ترین و چالش‌انگیزترین مراحل برای قهرمان و نویسنده شروع می شود. برای اینکه داستان کامل شود، مخاطب باید بار دیگر یک لحظه‌ی مرگ و تولد دوباره را تجربه کند، تجربه ای شبیه به آزمایش بزرگ، اما با اندکی تفاوت. و اینجا

نقطه‌ی اوج داستان است، در این قسمت بحرانی پیش نمی آید بلکه آنچه هست، هیجان است، آخرین و خطرناک‌ترین مواجهه با مرگ. قهرمانان باید قبل از ورود مجدد به دنیای عادی، تطهیر شوند و پالایش نهایی را از سر بگذرانند. یک بار دیگر باید تغییر را تجربه کنند تا آمادگی کامل جهت ورود به دنیای عادی را داشته باشند(ووگلر، ۲۳۹:۱۳۹۸).

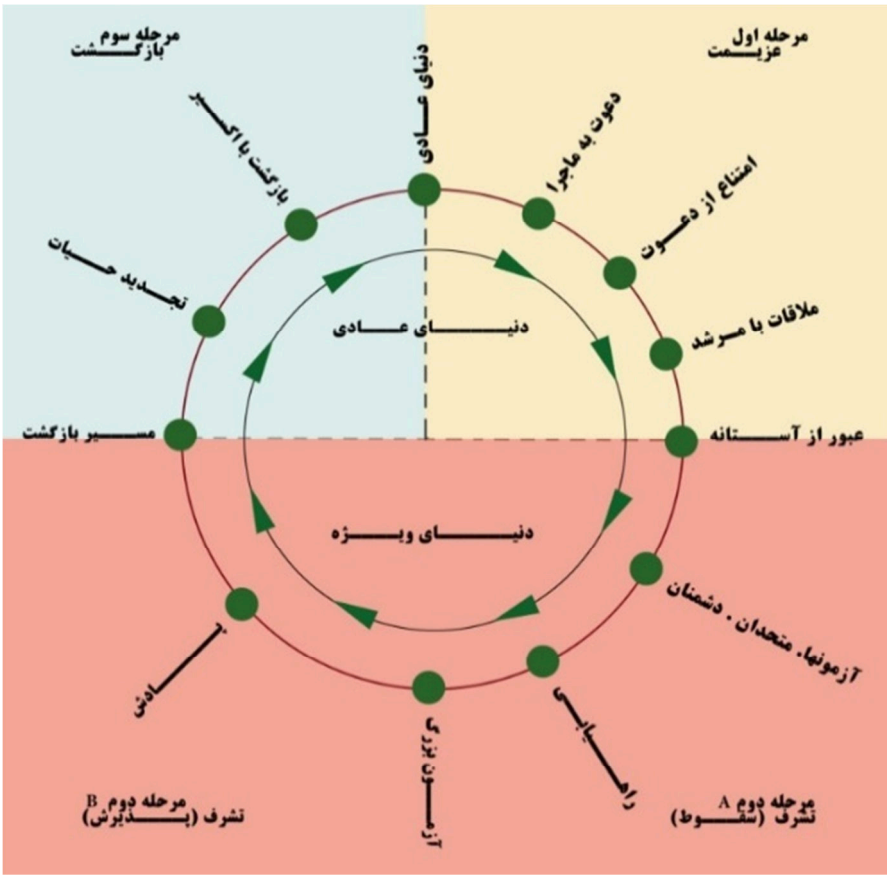
بازگشت با اکسیر؛ اما، آخرین پاداشی که نتیجه این سفر پر فراز و نشیب است، تولد دوباره ی قهرمان است. قهرمانی که پس از سپری کردن این مسیر پر پیچ و خم، تطهیر یافته و اجازه بازگشت به خانه را گرفته است. قهرمان، بعد از جان سالم به در بردن از تمامی آزمایش‌ها و مواجه شدن با مرگ، یا به نقطهٔ شروع برمی‌گردد و به دنیای عادی و خانه باز می گردد، یا راه دیگر را انتخاب کرده و به سفر خود ادامه می‌دهد. اما قهرمانان این سفر، همیشه با این تفکر، پیش می‌روند که زندگی تازه‌ای را آغاز کنند. زندگی جدیدی که به خاطر سفر پشت سر گذارده شده، همیشه متفاوت خواهد بود. اگر قهرمانان این سفر، واقعی باشند، پس از بازگشت دنیای ویژه، که بازگشت با اکسیر خواهد بود، چیزی را برای شریک شدن با دیگران به ارمغان می‌آورند، چیزی که قدرت درمان سرزمین زخم خورده را داشته باشد (ووگلر، ۲۵۷:۱۳۹۸). جدول شماره ۲و تصویر شماره ۱ این مراحل و گام‌های ۱۲ گانه را نشان می‌دهد.

جدول ۲. گامهای ۱۲گانه در الگوی کریستوفر ووگلر

مراحل	گام ها	کنش	توضیحات
مرحله اول	اول	دنیای عادی	مخاطب با قهرمان یا قهرمانان آشنا می شود، آرزوها، حسرت ها و محدودیت های او را می شناسد و از راه همذات پنداری با او ارتباطی عمیق برقرار می کند.
	دوم	دعوت به ماجرا	چالش دعوت قهرمان آغاز می شود، قهرمان به جستجوی چیزی می رود و یا مسئله ای را باید حل کند. ندای فراخوان، قهرمان را از زندگی عادی جدا می کند و به سوی قلمرویی ناشناخته رهنمون می سازد.
	سوم	امتناع از پذیرش	شک غالب می شود و ترس در این برهه خود را بروز می دهد.
	چهارم	ملاقات با استاد	قهرمان از طریق ارتباط گرفتن با منبعی سرشار از دانایی، راهنمایی، اطمینان و تجربه، استاد را ملاقات می کند.
مرحله دوم	پنجم	عبور از آستانه	قهرمان نسبت به سفر و ماجرا تعهد پیدا می کند و قدم در دنیای ویژه می گذارد.
	ششم	آزمون ها، دشمنان و متحدان	افراد، موقعیت ها و مسیرهایی که به کمک قهرمان می آیند تا دنیای ویژه کشف شود برای مخاطب آشکار می شود.
	هفتم	راهیابی	قهرمان آماده نبرد با نیروهای شکست و ناتوانی و مرگ می شود.
	هشتم	آزمون بزرگ	بحران و چالش مرکزی داستان جایی که در آن قهرمان با بزرگترین ترس خود روبرو

مراحل	گام ها	کنش	توضیحات
			می شود.
	نهم	جایزه یا پاداش	قهرمان تولدی دوباره داشته و دو موقعیت ترس و مرگ را تجربه می کند.
مرحله سوم	دهم	راه بازگشت	قهرمان تصمیم می گیرد ماجرا را به اتمام برساند و دنیای ویژه را یا ترک می کند یا از آن بیرون رانده می شود.
	یازدهم	تجدید حیات	قهرمان در آستانه زندگی عادی و خانه، تطهیر، دگرگونی و رستگاری قرار می دهد.
	دوازدهم	بازگشت با اکسیر	قهرمان به دنیای عادی باز می گردد و ماحصل جستجوی خویش را در اختیار سایرین قرار می دهد.

(نگارندگان)



تصویر ۱. چرخهٔ حرکتی سفر قهرمان برگرفته از الگوی ۱۲گانه کریستوفر ووگلر

(نگارندگان)

۴.۱ بازنمایی زن در مطالعات زنان و نظریهٔ نگاه مردانه

در دهه‌های اخیر، نظریه‌های مطالعات زنان با تمرکز بر مفهوم «بازنمایی» در رسانه‌ها و هنر، تلاش کرده‌اند تا سازوکارهای شکل‌دهی به هویت زنانه را آشکار سازند. بازنمایی زن در سینما، نه بازتابی ساده از واقعیت اجتماعی بلکه فرآیندی گفتمانی است که در بستر روابط قدرت و ایدئولوژی‌های فرهنگی معنا می‌یابد. در واقع، سینما نه تنها بازتاب جامعه، بلکه خود، سازنده و بازتولیدکننده‌ی معنا درباره‌ی زن، بدن، نقش‌های اجتماعی و جایگاه او در نظام ارزشی جامعه است. بر همین اساس، نظریه‌پردازان فمینیست از دهه‌ی ۱۹۷۰ به بعد کوشیده‌اند تا نشان دهند که چگونه تصاویر زنان در فیلم‌ها، در نسبت با ساختار مردسالارانه‌ی تولید و ادراک سینما شکل می‌گیرد.

در میان این نظریه‌ها، مقاله‌ی مشهور لورا مالوی با عنوان *«لذت بصری و سینمای روایی»* (۱۹۷۵) یکی از بنیان‌های اصلی نقد فمینیستی سینما محسوب می‌شود. مالوی با بهره‌گیری از روان‌کاوی لاکانی و مفهوم «نگاه»، استدلال می‌کند که نظام سینمای کلاسیک هالیوودی بر اساس «نگاه مردانه» (Male Gaze) شکل گرفته است؛ نگاهی که در آن دوربین، روایت و حتی مخاطب فرضی، همه در خدمت میل و دیدگاه مردانه قرار دارند. به باور او، زن در چنین ساختاری نه به عنوان فاعل روایت، بلکه به عنوان ابژه‌ی میل مردانه و موضوع تماشای بصری عمل می‌کند. این نگاه، بدن زن را از معناهای انسانی تهی کرده و آن را به شیئی زیباشناختی برای نگاه مردانه بدل می‌سازد. از این رو، سینما به‌جای نمایش تجربه‌ی زیسته‌ی زنان، آن‌ها را در نقش‌هایی کلیشه‌ای، منفعل و وابسته به مرد بازنمایی می‌کند. مالوی راه رهایی از این ساختار را در «برهم زدن نظام نگاه» و ایجاد نوعی روایت سینمایی می‌داند که در آن، زن نه ابژه بلکه فاعل کنش و معنا باشد. این نگاه، راه را برای نظریه‌پردازان بعدی گشود تا بازنمایی زن را در فرهنگ‌های غیرغربی نیز مورد بررسی قرار دهند. از جمله، سیمون دوبووار در اثر مهم خود *جنس دوم* (۱۹۴۹) با طرح مفهوم «دیگری»، بر این باور بود که زن در تاریخ اندیشه و فرهنگ مردسالار همواره در نسبت با مرد و به عنوان «دیگری» تعریف شده است، نه به عنوان خودِ مستقل. بنابراین، نخستین گام در بازتعریف هویت زنانه، عبور از این جایگاه «دیگری بودن» و رسیدن به خودآگاهی و فاعلیت است. از منظر این نظریه‌ها، مطالعه‌ی بازنمایی زن در سینمای ایران نیز می‌تواند فراتر از تحلیل محتوایی یا روایی صرف باشد. در بستر فرهنگی پس از انقلاب، که زنان در عرصه‌های اجتماعی و خانوادگی با تغییرات متعددی مواجه بوده‌اند، سینما به عرصه‌ای برای

بازتعریف نقش و هویت زنانه تبدیل شده است. قهرمانان زن در این فیلم‌ها نه تنها در سطح داستان، بلکه در سطح نمادین، در حال گفت‌وگو با گفتمان‌های سنتی و مدرن پیرامون زن هستند. بدین ترتیب، سفر قهرمان زن در آثار سینمایی را می‌توان استعاره‌ای از همین تلاش فرهنگی دانست؛ تلاشی برای رهایی از جایگاه ابژه‌گی و رسیدن به فاعلیت.

در چارچوب این پژوهش، تلفیق نظریه‌ی «سفر قهرمان» کریستوفر ووگلر با دیدگاه «نگاه مردانه» مالوی، امکان آن را فراهم می‌کند تا تحولات شخصیتی و روایی زنان قهرمان نه تنها به عنوان روندی دراماتیک، بلکه به مثابه‌ی فرآیندی هویتی و فرهنگی تحلیل شود. به عبارت دیگر، اگر در الگوی ووگلر، قهرمان در مسیر سفر خود از دنیای عادی به دنیای ویژه حرکت می‌کند تا به آگاهی و اکسیر دست یابد، در خوانش فمینیستی، این سفر هم‌زمان سفری از ابژه‌گی به سوژه‌گی است؛ از «زنِ دیده‌شده» به «زنِ بیننده و کنشگر». در نتیجه، این چارچوب نظری دوگانه، یعنی ترکیب روایت‌شناسی اسطوره‌ای ووگلر با نظریه‌ی فمینیستی بازنمایی زنان، به پژوهش حاضر امکان می‌دهد تا فراتر از تحلیل ساختار روایت، به تبیین لایه‌های فرهنگی و اجتماعی شکل‌دهنده‌ی هویت زن ایرانی در سینمای پس از انقلاب بپردازد. این دیدگاه در بخش نتیجه‌گیری مقاله، مبنای تفسیر یافته‌ها قرار گرفته و نشان می‌دهد که چگونه قهرمانان زن، در مواجهه با جهان پیرامون خود، از مرزهای نگاه مردانه عبور کرده و به مرحله‌ی خودآگاهی و کنشگری می‌رسند.

۲. یافته‌های پژوهش

۱.۲ فیلم بانو؛ بانو در سال ۱۳۶۹ توسط داریوش مهرجویی ساخته شد. این فیلم، روایت زندگی زنی به نام مریم است که دچار مشکلات روحی زیادی است و برای آرامش روحی به دعا و نیایش روی آورده است. این توجه افراطی به نیایش، موجب غفلت از زندگی زناشویی‌اش شده است. محمود، همسر مریم قصد رفتن به سفری بدون بازگشت را دارد که مریم از آن بی‌اطلاع است. هنگامی که مریم به دنبال بلیت محمود است، در کشوی میز او عکس و نامهٔ عاشقانه‌ای از زنی مطلقه را می‌بیند و محمود اعتراف می‌کند که به آن زن علاقه‌مند شده است و قصد ازدواج با آن زن را دارد. محمود خانه را ترک می‌کند و مریم دچار آشفتگی روحی بیشتری می‌شود. او برای رفع این تنهایی و آشفتگی به کرمعلیِ باغبان و هاجر در خانهٔ خودش پناه می‌دهد و به واسطهٔ حضور آنها، دیگر افراد خانوادهٔ باغبان نیز وارد آن خانه می‌شوند. مریم در ابتدا از حضور آنان راضی است، اما رفته رفته

درمی‌یابد که حضور آنان آرامشش را برهم زده است. وی پس از چندی از حضور آنان خسته می‌شود و سعی می‌کند تا آنان را از خانه بیرون کند، ولی موفق نمی‌شود. محمود پس از مدتی باز می‌گردد و به مریم می‌گوید که آن زن سرش را کلاه گذاشته است و هدفش رفتن به خارج بوده است و محمود از رفتارش پشیمان است. محمود پس از مدتی کوتاه باغبان و خانواده‌اش را از خانه بیرون می‌کند و تصمیم می‌گیرد تحولی در خانه ایجاد کند اما مریم خانه و محمود را ترک می‌کند.

خلاصه روایت و شخصیت محوری: مریم (بانو) زنی است که در یک فضای بسته خانگی و با دنیایی از نیایش و تنهایی زندگی می‌کند. ورود خانواده باغبان به خانه او و سپس آشفتگی‌های ناشی از خیانت همسرش، محرک‌هایی هستند که او را وادار به مواجهه با واقعیت و جست‌وجوی خود می‌کنند.

صحنه شاخص اول - نماهای آغازین: راز و نیاز و دنیای عادی

توصیف صحنه: نماهای اولیه با قاب‌های بسته از چهره مریم در حال نیایش و خواندن دعا آغاز می‌شود؛ نورپردازی محدود و تمرکز روی چهره او فضای درون‌گرایانه و انزوا را تاکید می‌کند.

الگوی ووگلری: دنیای عادی (گام ۱).

تحلیل: این آغاز نمادین از منظر مالوی نشان‌دهنده معرفی زن به‌عنوان یک شیء دیدنی است که دوربین او را در لحظه بصری قرار می‌دهد و تماشاگر را به همذات‌پنداری رخنه می‌دهد؛ نگاه مردانه سینما در این لحظه حضور دارد (مالوی، ۱۳۸۰: ۴۷). از منظر ووگلر، این دنیای عادی مبنایی برای مقایسه با تحولات بعدی فراهم می‌آورد.

صحنه شاخص دوم - کشف عکس و نامه (دعوت به ماجرا / منادی)

توصیف صحنه: مریم هنگام جست‌وجو در وسایل همسرش، عکسی عاشقانه و نامه‌ای می‌یابد که دلالت بر رابطه جدید همسرش دارد. واکنش اولیه او تزلزل و سپس بی‌خبری نیست؛ این کنش، دعوت به ماجراست.

الگوی ووگلری: دعوت به ماجرا (گام ۲)؛ منادی: اتفاق/مدرک (کهن‌الگوی منادی).

تحلیل: این صحنه منادیِ روایی است که بانو را از دنیای امن ذهنی اش به سمت رویارویی با واقعیت سوق می‌دهد؛ این واقعه را می‌توان به‌عنوان نقطه آغاز جدایی از دنیای عادی خواند.

صحنه شاخص سوم — پذیرش باغبان و ورود خانواده او (عبور از آستانه / آزمون‌ها)

توصیف صحنه: بانو با رویی باز خانواده باغبان را به خانه راه می‌دهد؛ سکانسی که در آن مستخدم خانه مخالفت می‌کند اما بانو پافشاری می‌کند. ورود این خانواده نظم خانه را مختل می‌سازد.

الگوی ووگلری: عبور از آستانه (گام ۵)، آزمون‌ها/متحدان/دشمنان (گام ۶).

تحلیل: پذیرش و سپس مواجهه با ناملایمات، آزمونی برای بانوست که او را در معرض انتخاب‌ها و اعمال قرار می‌دهد. نگهبان آستانه (مستخدم) نقش محافظ سنتی را دارد که می‌کوشد تغییر را مسدود کند؛ این تقابل، تنش بین سنت و تغییر را نمایان می‌سازد.

صحنه شاخص چهارم - درگیری‌ها، دزدی‌ها و مواجهه با قربان‌سالار (راهیابی به ژرف‌ترین غار / آزمون بزرگ)

توصیف صحنه: هنگامی که مشکلات خانواده باغبان مشخص می‌شود؛ دزدی‌ها، تضادها و خشونت‌ها؛ بانو با واقعیت بیرونی مواجه می‌شود؛ این مواجهه اغلب خصلت نمادینِ «سایه» را دارد.

الگوی ووگلری: راهیابی به ژرف‌ترین غار (گام ۷)، آزمون بزرگ (گام ۸).

تحلیل: مواجهه بانو با عناصر خشونت بیرونی او را به نقطه بحرانی می‌کشاند؛ این مرحله تجربه مرگ–تولد را آماده می‌کند.

صحنه شاخص پنجم- خودحبسی در اتاق و خروج (تجدید حیات/بازگشت با اکسیر)

توصیف صحنه: بانو در لحظات اوج بحران در اتاق خود را حبس می‌کند؛ لحظه‌ای که بازتاب کشمکش درونی و بازاندیشی است. پس از این مرحله، او خانه را ترک می‌گوید— تصمیمی نمادین برای بازتعریف زندگی.

الگوی ووگلری: تجدید حیات (گام ۱۱)، بازگشت با اکسیر (گام ۱۲).

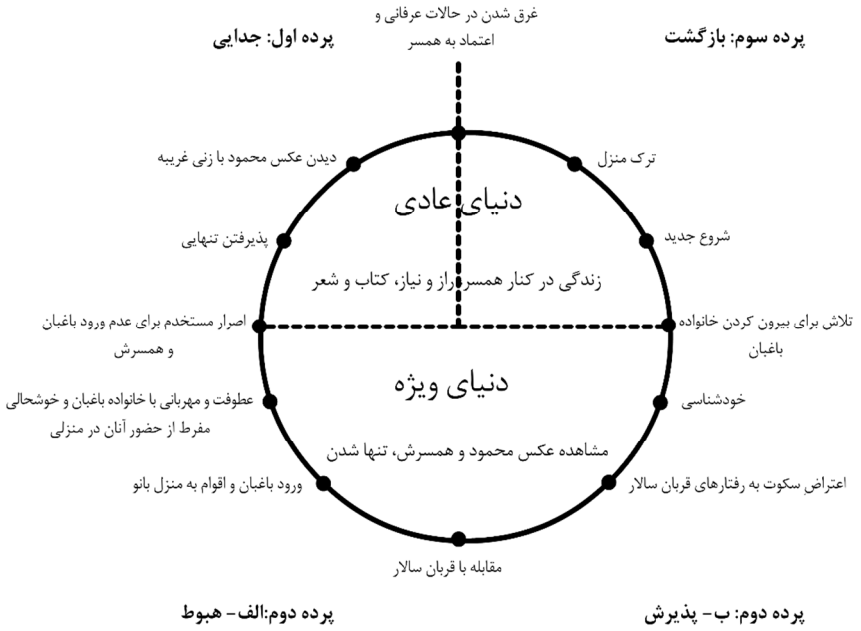
تحلیل: این خروج با نماد لباس سیاه و فعل ترک به‌عنوان اکسیر تعبیر می‌شود؛ تجربه درونی به منبعی برای تحول تبدیل می‌شود.

در مجموع تحلیل فیلم بانو نشان می‌دهد که روایت، در ابتدا زن را به‌عنوان ابژه بصری معرفی می‌کند،اما ساختار روایی امکان خروج از این ابژه‌گی را فراهم می‌کند. بانو در طی سفر، اجرای سنتی زنانگی را کنار می‌گذارد و نقش تازه‌ای را اتخاذ می‌کند.

جدول ۳. مراحل سفر قهرمان زن در فیلم بانو براساس الگوی ووگلر

مراحل سفر	کنش‌ها و ویژگی‌های شخصیتی فیلم بانو
دنیای عادی	راز و نیاز، نیایش‌ها و غرق در اشعار و آرزوهایی است که در سکانس اول با آن مواجه می‌شویم.
دعوت به ماجرا	دیدن عکس همسر جدید محمود و اعتراف محمود به ترک وی.
رد یا پذیرش دعوت	پذیرش رفتن محمود، تنهایی و ورود به ماجرا.
ملاقات با استاد	اصرار مستخدم خانه بانو به عدم اجازه برای ورود افراد ناشناس به خانه.
عبور از نخستین آستانه	اصرار بر ورود باغبان به خانه و مهربانی بیش از حد با آنها.
آزمونها، متحدان، دشمنان	برخلاف مخالفت‌های مستخدم، باغبان و همسرش را در خانه اسکان میدهد. این ورود، مقدمه‌ی آزمونی دیگر است. پذیرش دیگر افراد خانواده‌ی هاجر که مریم با گشاده‌رویی آنها را میپذیرد.
راهیابی به ژرفترین غار	مقابله با قربانسالار پدر هاجر و دزدی های او و شریکش.
آزمون بزرگ	حبس خود(بانو) در اتاق به نشانه اعتراض به رفتارهای خانواده باغبان در کشته شدن گربه و دزدی‌ها.
پاداش	رسیدن به خودشناسی.
مسیر بازگشت	به کمک آقای هوشمندی(پزشک و دوست قدیمی‌اش) اقدام برای بیرون کردن خانواده باغبان نمود. بازگشت محمود به خانه و اقدام برای کنترل وضعیت موجود.
تجدید حیات	تصمیم برای یک شروع جدید، بازسازی و تعمیر خانه.
بازگشت با اکسیر	بانو با رسیدن به خودشناسی اقدام به ترک خانه میکند. اقتدار خود را با پوشیدن لباس مشکی نشان میدهد(لباس مشکی ابتدای فیلم بیانگر افسردگی و انزوا و پرت‌شدگی اجتماعی مریم بود و لباس مشکی انتهای فیلم بمعنای طغیان و رسیدن به استقلالی است که نشان دهنده به کنترل درآوردن زندگی است).

(نگارندگان)



تصویر ۲. چرخهٔ حرکتی سفر قهرمان زن در فیلم بانو
(نگارندگان)

۲.۲ فیلم مهمان مامان؛ میهمان مامان ساخته داریوش مهرجویی برگرفته از داستانی به همین نام از هوشنگ مرادی کرمانی است. در آستانهٔ حضور مهمانان در خانه، مادر که قهرمان این داستان است دستپاچه و نگران در تکاپوی تدارک مراسم پذیرایی است. با وجود تلاش های مادر برای آماده کردن هر چه بهتر شرایط، وضعیتِ آشفته‌ای حاکم است. پدر هنوز بازنگشته و هر لحظه امکان رسیدن خواهرزاده‌ی مادر و نوعروسش وجود دارد. با ورود پدر (آقا یدالله) به خانه، مهمانان نیز سر می‌رسند و این تازه آغاز ماجراست. آقا یدالله برای سرگرم کردن مهمانان، بدون ملاحظه و بی وقفه شروع به تعریف خاطرات خصوصی زندگی‌اش، برای عروس و داماد می‌کند و در کنار آن، اصرار او بر ماندن مهمانان، مادر را کلافه کرده، چون در خانه وسیله پذیرایی وجود ندارد. امیر(پسر کوچک خانواده) که با اصرار برای جا به جا کردن ماشین پسرخاله اش بیرون رفته، دیر کرده و خبر می‌رسد که با ماشین تصادف کرده! صدیقه، زن حامله‌ای است در همسایگی آن‌ها، که پس از دور ریختن

مواد مخدر شوهر معتادش یوسف، کتک سختی از او خورده و پسرخاله که مادر مدام او را «جناب سرهنگ» خطاب می‌کند، با یوسف بر سر صدیقه درگیر می‌شود. بعد از آن، آقا یدالله برای سرگرم کردن مهمانان از خاطرات سال های دور می‌گوید و با آن‌ها مشغول تماشای فیلم می‌شود. با ماندنی شدن مهمانان، استرس و اضطراب مادر برای تدارک شام بیش‌تر و بیش‌تر می‌شود. بنابراین همهٔ ساکنان خانه به تکاپو می‌افتند. اهمیت مرغ در سفره برای مادر حیاتی است، ولی مش مریم (یکی از همسایه‌ها) دلش نمی‌آید یکی از جوجه‌هایش را برای تأمین شام به کشتن بدهد. امیر به همراه دوستش، از مغازهٔ پدر او مخفیانه مرغ و ماهی برمی‌دارد، ولی سر بزنگاه پدر می‌رسد و پسرش را تنبیه می‌کند و امیر ناکام به خانه برمی‌گردد. یوسف که پدر و مادر ثروتمندی دارد، به همراه امیر به خانهٔ پدری اش می‌رود، از یخچال آن‌ها انواع مواد خوراکی مورد نیاز را برمی‌دارد و بازمی‌گردند. پس از این که تمامی همسایگان، در حد توان خود، مواد مورد نیاز شام ایده‌آل مادر را تهیه می‌کنند، پدر دوست امیر نیز پشیمان شده و مرغ و ماهی‌ها را به در خانه‌ی آن‌ها می‌آورد. سرانجام شام آماده می‌شود و همه‌ی افراد خانه بر سر سفره می‌نشینند. بعد از صرف شام، مهمانان در حالیکه خود را آماده رفتن به منزلشان می کنند مجددا با اصرار آقا یدالله برای ماندن پا سست می‌کنند و مادر که از رفتار یدالله در آستانه‌ی جنون قرار گرفته از حال می‌رود. خواهرزاده به همراه یدالله و فرزندان، مادر را به بیمارستان می‌برند و دکتر برای مامان، استراحت مطلق تجویز می‌کند. پس از بازگشت از بیمارستان و با اتفاق پیش آمده برای مامان، مهمانان مامان در خانه ماندگار می‌شوند.

خلاصه روایت و شخصیت محوری: مادر (مامان) محور قصه است؛ زن خانه‌دار و مراقبی که باید در مواجهه با ورود مهمانان و کمبودها، هم منزل را اداره کند و هم تعادل روانی اعضای خانواده را حفظ نماید. فیلم یک موقعیت روزمره را به بحران تبدیل و هیئتِ مراقبت جمعی را به صورت صحنه‌ای برجسته می‌کند.

صحنه شاخص اول - تدارکات و دنیای عادی

توصیف صحنه: مادر در فضایی محدود و شلوغ در حال آماده‌سازی است؛ قاب‌ها اغلب بسته و دوربین نزدیک بر چهره او تمرکز دارد.

الگوی ووگلری: دنیای عادی (گام ۱).

تحلیل: دنیای عادی این قهرمان با چالش‌های مکرر مراقبت و مدیریت منابع تعریف می‌شود؛ این نوع آغاز مبتنی بر کارهای روزمره است که در نگاه اولیه ممکن است کم‌اهمیت جلوه کند اما بنیان بحران را می‌سازد.

صحنه شاخص دوم - ورود مهمانان و آشفتگی (دعوت به ماجرا)

توصیف صحنه: مهمانان وارد می‌شوند و قوانین نانوشته خانه را برهم می‌زنند؛ مادر باید فضا را مدیریت کند و تدارکات را سازمان دهد.

الگوی ووگلری: دعوت به ماجرا (گام ۲).

تحلیل: دعوت در اینجا به‌صورت یک فشار اجتماعی و رویدادی روزمره مطرح می‌شود که از کنترل معمول خارج است؛ این نوع دعوت مزاحمت ساختاری برای قهرمان ایجاد می‌کند.

صحنه شاخص سوم - همکاری همسایه‌ها و تهیه شام (آزمون‌ها/متحدان)

توصیف صحنه: همسایه‌ها به یاری می‌آیند؛ مواد غذایی فراهم می‌شود و سفره شام آماده می‌گردد. همکاری‌های شبکه‌ای زنان برجسته می‌شود.

الگوی ووگلری: آزمون‌ها/متحدان/دشمنان (گام ۶).

تحلیل: این بخش نشان می‌دهد که متحدان در روایت این فیلم، شبکه‌های حمایتی محلی‌اند نه یک استادِ راهنما. این محوریت شبکه زنانه تأکیدی است بر قهرمانی جمعی و قدرتِ مراقبت به‌عنوان کنش اصلی زنان.

صحنه شاخص چهارم - بی‌هوشی مادر و دوره تجدید حیات

توصیف صحنه: مادر از فرط فشار عصبی دچارعارضه می‌شود و بیمارستان او را وادار به استراحت می‌کند. در بازگشت، وضعیت خانواده تغییر کرده و آرامش نسبی برقرار می‌شود.

الگوی ووگلری: آزمون بزرگ (گام ۸)، تجدید حیات (گام ۱۱)، بازگشت با اکسیر (گام ۱۲).

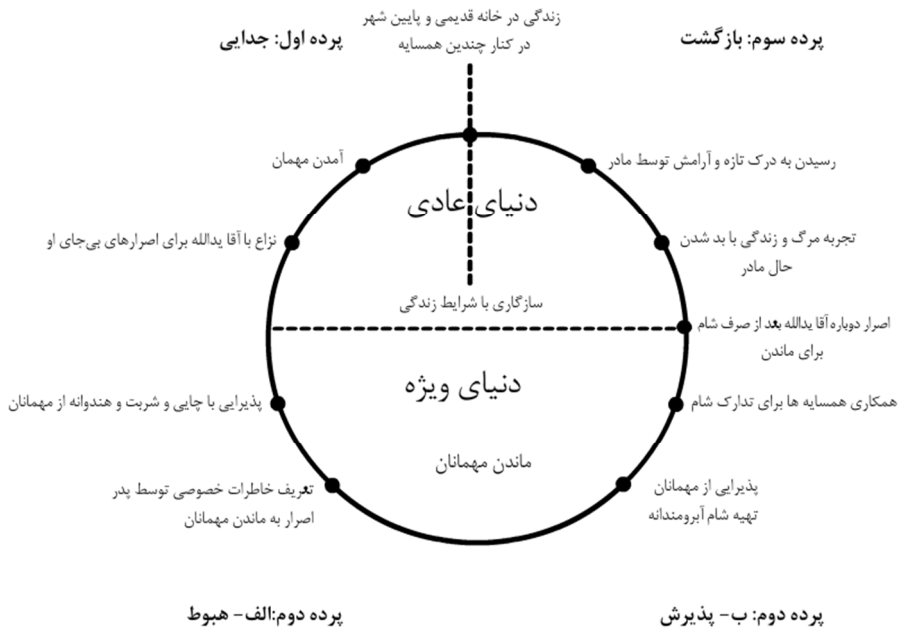
تحلیل: این گذار نشان می‌دهد که پاداش قهرمان در این فیلم نه دستاوردی مادی بلکه بازسازی پیوندهای اجتماعی و یادگیری ارزش کمک جمعی است؛ بازگشت با اکسیر به معنای آموختن راه مدیریت بحران و پذیرش کمک دیگران است.

نقش مادر در این فیلم نمونه‌ای از قهرمانی مراقبتی است؛ عملکرد مراقبت به‌عنوان یک کنش اجتماعی معنادار، موقعیتی قدرت‌آفرین می‌یابد. در روایت مهرجویی، نگاه سینمایی ممکن است در برخی نماها همچنان زن را در موقعیت بصری محدود کند، اما ساختار روایت و تمرکز بر شبکه زنانه سبب کاهش تقلیل زن به ابژه می‌شود.

جدول ۴. مراحل سفر قهرمان زن در فیلم میهمان مامان براساس الگوی ووگلر

مراحل سفر	کنش‌ها و ویژگی‌های شخصیتی فیلم و داستان بانو
دنیای عادی	زندگی روزمره خانواده ای فقیر ساکن پایین شهر
دعوت به ماجرا	آمدن خواهرزاده به همراه نوعروسش به منزل خاله خود برای عیادت
رد یا پذیرش دعوت	اصرار آقا یدالله به ماندن مهمانان و عکس العمل منفی مامان
ملاقات با استاد	–
عبور از نخستین آستانه	آماده کردن منزل برای پذیرایی چندساعته از مهمانان
آزمونها،متحدان،دشمنان	بازگو کردن خاطرات زندگی اصرار بر ماندن مهمانان توسط آقا یدالله.
راهیابی به ژرفترین غار	–
آزمون بزرگ	بعد از صرف شام، هنگام رفتن مهمانان با اصرار نابجای پدر برای ماندن پا سست کرده و مادر نگران و مضطرب از این وضعیت، از حال می‌رود.
پاداش	همکاری و همدلی همسایه ها با مامان جهت تدارک شام.
مسیر بازگشت	مامان با کمک همسایه‌ها، سفره رنگارنگ شام را پهن می‌کند، همسایه‌ها سر سفره حاضر می‌شوند، هنگام خداحافظیِ مهمانان فرا می‌رسد که مجددا آقا یدالله اصرار به ماندن مهمانان می‌کند.
تجدید حیات	با بد شدن حال مادر و بردن او به بیمارستان بار دیگر مرگ و تولد توسط مادر تجربه می‌شود
بازگشت با اکسیر	مادر دچار حمله قلبی می‌شود با بردن او به بیمارستان مادر به آرامش می‌رسد

(نگارندگان)



تصویر ۳. چرخهٔ حرکتی سفر قهرمان زن در فیلم میهمان مامان
(نگارندگان)

۳.۲ فیلم شیار ۱۴۳؛ شیار ۱۴۳ عنوان فیلمی از نرگس آبیار است که داستان عشق و صبر مادری و بی خبری از سرگذشت پسرش را روایت می‌کند. یونس تنها پسر خانواده است، او به دور از چشم مادر(الفت) و با همراهی سه نفر از دوستان خود تصمیم به رفتن به جبهه می گیرند. در اوایل جنگ و آغاز عملیات های جنگی، عملیاتی که یونس و دوستانش در آن شرکت دارند، لو می رود و سه نفر از این گروه چهار نفره مفقود می‌شوند؛ با گذشت مدتی از زمان جنگ، معلوم می‌شود که از این چهار دوست، یک نفر به مقام شهادت رسیده، یک نفر با دستور عقب نشینی، به عقب بازگشته و از دو نفر دیگر خبری در دست نیست: بعد از پایان جنگ، مشخص می شود که از میان دو نفری که خبری ازشان نبود، یکی از آنها اسیر بوده که با آزادسازی اسرا به شهر خود بازمی گردد و در این میان، فقط سرنوشت یونس برکسی معلوم نیست. الفت در غیاب فرزند روزهای تلخ و سختی را می‌گذراند و با بستن رادیویی به کمر خود، منتظر است تا خبری از فرزند مفقودش بشنود،

او نمی‌داند پسرش همچنان اسیر است یا همچون هزاران نفر دیگر شهید شده، الفت، سالها صبوری می‌کند و همچنان امیدوار است تا شاید خبری هر چند کوچک از فرزند مفقود خود به او برسد، سرانجام با گذشت بیش از ۱۵ سال خبر شهادت فرزندش را به او می‌دهند. در این فیلم، روایتی از مادر شهیدی را شاهدیم که سال‌ها منتظر خبری از فرزند شهید خود است و نهایتا پس از گذشت سالیان، فرزند شهیدش بازمی‌گردد.

خلاصه روایت و شخصیت محوری: الفت، مادر چشم‌انتظار، سال‌ها در امید و انتظار پسر مفقودالاثر خود زندگی می‌کند. روایت حول مفهوم انتظار، خاطره و تاب‌آوری می‌چرخد و نشان می‌دهد چگونه این وضعیت هویت و عملکرد او را در خانواده و جامعه شکل می‌دهد.

صحنه شاخص اول - روزمرگی و دنیای عادی

توصیف صحنه: نماهای اولیه الفت را در کارهای روزانه و مراقبت نشان می‌دهد؛ فضاهای داخلی و جزئیات روزمره شخصیت او را معرفی می‌کنند.

الگوی ووگلری: دنیای عادی (گام ۱).

تحلیل: دنیای عادی در اینجا حامل امر صبورانه و تکرار رفتاری است که در قاب بصری نیز بازتاب می‌یابد؛ این تکرار خود سازنده هویت مادری است.

صحنه شاخص دوم - خبر رفتن یونس و منادی

توصیف صحنه: خبر رفتن پسر به جبهه، محرک اصلی و منادی روایت است که الفت را وارد فضای انتظار و آزمون می‌کند.

الگوی ووگلری: دعوت به ماجرا (گام ۲).

تحلیل: این منادی نه دعوت به سفر فیزیکی بلکه دعوت به سفر درونی است؛ الفت وارد دنیای ویژه انتظار می‌شود که آزمون‌های خاص خود را دارد.

صحنه شاخص سوم - بستن رادیو به کمر (آزمون‌ها/راهیابی به ژرف‌ترین غار)

توصیف صحنه: الفت رادیو را به کمر خود می‌بندد؛ این نماد نشان از پیوند عمیق او با خبر و امید دارد و نیز نشان‌دهنده وسواس و تداوم اجرای نقش مادری است.

الگوی ووگلری: آزمون‌ها/راهیابی به ژرف‌ترین غار (گام ۶–۷).

تحلیل: این تصویر استعاری پیوند میان بدن و رسانه را نشان می‌دهد؛ از منظر باتلر، این رفتار یک اجرای جنسیتی است که تداوم معنا را تضمین می‌کند؛ از منظر مالوی، دوربین این همبستگی را ثبت می‌کند و تماشاگر با این اجرا درگیر می‌شود.

صحنه شاخص چهارم -اعلام اسامی اسرا و خبر شهادت (آزمون بزرگ)

توصیف صحنه: اطلاع‌رسانی رسمی درباره وضعیت افراد جنگی و خبری که سرنوشت یونس را مشخص می‌سازد، نقطه اوج تراژیک است.

الگوی ووگلری: آزمون بزرگ (گام ۸).

تحلیل: پذیرش فقدان آزمونِ نهایی است که به بازسازی هویت منتهی می‌شود؛ واکنش الفت نمونه‌ای از تاب‌آوری و هم‌زمان نمایشی از افرادِ حاملِ تاریخ جمعی است.

صحنه شاخص پنجم- گشودن قالی و بازگشت با اکسیر

توصیف صحنه: نمادین‌ترین صحنه پایانی، باز شدن قالی و ادامه زندگی روزمره است که نشان‌دهنده بازگشت و آموختن برای زیستن پس از فقدان است.

الگوی ووگلری: تجدید حیات و بازگشت با اکسیر (گام ۱۱–۱۲).

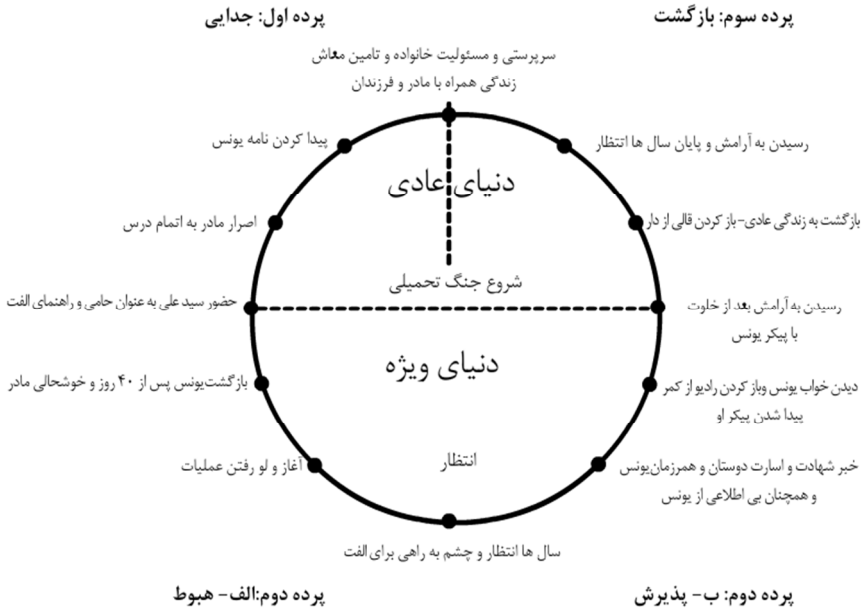
در مجموع در این روایت زن نماینده مادری است که حافظه و تاب‌آوری را در خود حمل می‌کند.

جدول ۵. مراحل سفر قهرمان زن در فیلم شیار ۱۴۳ براساس الگوی ووگلر

مراحل سفر	کنش‌ها و ویژگی‌های شخصیتی فیلم شیار ۱۴۳
دنیای عادی	سرپرستی و مسئولیت خانواده و تامین معاش– زندگی همراه با مادر و فرزندان.
دعوت به ماجرا	پیدا کردن نامه یونس مبنی بر رفتن او و دوستانش به جبهه توسط الفت.
رد یا پذیرش دعوت	اصرار الفت به اتمام درس و سر و سامان گرفتن او.
ملاقات با استاد	سید علی با صحبت کردن‌های مداوم الفت را به آرامش دعوت می‌کند. در جایی نیز، یونس هم در واقعیت و هم در خواب از الفت می‌خواهد که بی قرار نباشد و به رضای الهی راضی باشد.
عبور از نخستین آستانه	بازگشت یونس به مرخصی بعد از ۴۰ روز و الفتی که امیدوار است بتواند یونس را راضی به ماندن کند.
آزمونها، متحدان، دشمنان	لو رفتن عملیات و بی‌خبری از یونس، سال‌ها الفت را در حالت تعلیق و انتظار قرار می‌دهد.

مراحل سفر	کنش‌ها و ویژگی‌های شخصیتی فیلم شیار ۱۴۳
راهیابی به ژرفترین غار	بازگشت یونس به جبهه و خبر لو رفتن عملیاتی که قرار بود یونس در آن شرکت کند الفت را وارد ژرفترین مرحله زندگی خود می‌کند. الفت شیار ۱۴۳با سیدعلی دردل می‌کند که حتی در نمازهایش هم به فکر یونس است و هر چه هم استغفار می‌کند و نماز را از سر می‌خواند دوباره به یاد یونس می‌افتد. انتظارهای الفت شدت می‌گیرد و سرزندگی از شخصیت او رخت بر می‌بندد. او با وجودی که می‌داند که یونس دیگر باز نمی‌گردد، اما رادیو را از کمر باز نمی‌کند.
آزمون بزرگ	اعلام اسامی اسرا از رادیو عراق، بازگشت همرزم یونس و بی‌خبری او از یونس در عملیات، بازگشت اسرا و همچنان بی‌خبری و انتظار الفت.
پاداش	دیدن یونس در خواب- باز کردن رادیو از کمر توسط الفت و نهایتا خبر بازگشت پیکر یونس.
مسیر بازگشت	رسیدن به آرامش بعد از خلوت با پیکر یونس.
تجدید حیات	بازگشت به زندگی عادی- باز کردن قالی از دار.
بازگشت با اکسیر	رسیدن به آرامش و پایان سال‌ها انتظار.

(نگارندگان)



تصویر ۴. چرخهٔ حرکتی سفر قهرمان زن در فیلم شیار ۱۴۳
(نگارندگان)

۴.۲ فیلم باشو غریبه کوچک؛ باشو غریبه کوچک عنوان فیلمی از بهرام بیضایی است. پسربچه‌ای به نام باشو، هنگام حمله هوایی به شهرش در جنوب ایران، که در آن نابودی خانواده‌اش را به چشم می‌بینید، خود را به کامیونی می‌اندازد و پس از چندی در آن به خواب می‌رود. وقتی چشم باز می‌کند در شمال است، جایی که زبان او را نمی‌فهمند و او زبان محلی را نمی‌فهمد. در این جهان بیگانه زنی به نام نایی جان که دو فرزند دارد و شوهرش به شهری دور به دنبال کار رفته است، او را حمایت می‌کند و در برابر دشمن‌خویی‌ها و بدگمانی‌های دیگران، سرانجام وی را به فرزندی می‌پذیرد. باشو خانواده‌اش را در جنگ از دست داده و به دنبال رهایی از جنگ و نابسامانی، سفری ناشناخته را در پیش می‌گیرد و در این مسیر تحول و پختگی را به کمک زنی که در مقام مادر او برمی‌آید طی می‌کند. نایی جان که به نوعی بیانگر «مادر زمین» است و این ارتباط را از طریق تقلید صدای پرندگان آسمان و مرغان زمین نشان می‌دهد در ضمن تبادل

فرهنگی و ارتباط عاطفی با باشو در واقع خود را به او می‌شناساند و می‌گوید «من زمینم و تو از من تغذیه و زندگی می‌کنی و تو هم مثل همه‌ی کودکان فرزند زمین و آفتابی» که خود گواه همین ادعاست. علاوه بر مادر، در این راه پدری که باشو در خیال خود پرورانده را در قالب «مترسک کشتزار» بازآفرینی می‌کند و تا وقتی حضور فیزیکی ندارد، خود باشو ایفاگر نقشش می‌شود. در کارها به نایی کمک می‌کند، وقتی نایی بیمار است برای درمانش هرکاری انجام می‌دهد و نی می‌نوازد که پدر خانواده روزگاری می‌نواخته است پدر حالا دست ندارد و بدون دست باشو را در آغوش می‌کشد. با بازگشت پدر، همه اعضای خانواده به همراه یکدیگر و به کمک هم، «مهاجم» مزرعه که حیوانات درنده هستند را از خاکشان می‌رانند.

خلاصه روایت و شخصیت محوری: نایی‌جان زنی روستایی است که در پی مواجهه با کودکی از جنوب کشور (باشو) تصمیم می‌گیرد او را بپذیرد؛ روایت درباره پذیرش دیگری، پیوندهای فرهنگی و بازآفرینی خانواده است.

صحنه شاخص اول - ورود باشو و دنیای عادی

توصیف صحنه: نایی‌جان در محیط کشاورزی معرفی می‌شود؛ کارهای روزمره و استقلال او نمایش داده می‌شود. ورود باشو به‌عنوان محرک بیرونی داستان عمل می‌کند.

الگوی ووگلری: دنیای عادی و دعوت به ماجرا (گام ۱—۲).

تحلیل: ورود دیگری که از منظر فرهنگی متفاوت است، ساختارهای هویتی را به آزمایش می‌گذارد.

صحنه شاخص دوم - طرد اولیه وآنگاه پذیرش (رد دعوت/عبور از آستانه)

توصیف صحنه: در ابتدا باشو با بدبینی و طرد مواجه می‌شود؛ سپس نایی‌جان او را می‌پذیرد و از طریق محبت او را به خانواده وارد می‌کند.

الگوی ووگلری: رد دعوت (گام ۳)، عبور از آستانه (گام ۵).

تحلیل: این گذار نشان‌دهنده انتخاب اخلاقی قهرمان و آزادی او در شکل‌دهی خانواده است؛

صحنه شاخص سوم - مخالفت روستاییان و آزمون اجتماعی

توصیف صحنه: مخالفت و نگاه پرسشگرانه جامعه محلی آزمونی برای نایی‌جان است؛ او باید بین پایبندی به انصاف و پذیرش دیگری و تسلیم شدن در برابر فشار جمعی انتخاب کند.

الگوی ووگلری: آزمون‌ها/متحدان/دشمنان (گام ۶).

تحلیل: این صحنه نمایانگر تضاد میان اخلاق فردی و قواعد اجتماعی است؛ قدرت فردی قهرمان در برابر ساختار اجتماعی مورد آزمون قرار می‌گیرد.

صحنه شاخص چهارم -بیماری باشو و نجات (آزمون بزرگ و پاداش)

توصیف صحنه: بیماری کودک و تلاش برای نجات او آزمونی بحرانی است؛ پیروزی در این آزمون به پذیرش عمومی و تجدید پیمان خانوادگی منتهی می‌شود.

الگوی ووگلری: آزمون بزرگ (گام ۸)، پاداش (گام ۹).

در روایت بیضایی، نایی‌جان با کنش و محبت خود نقش فعال مادرانه را بازتعریف می‌کند؛ این الگو مثال برجسته‌ای از اقدامِ زن مستقل است که به بازآفرینی معنا می‌انجامد.

جدول ۶. مراحل سفر قهرمان زن در فیلم باشو غریبه کوچک براساس الگوی ووگلر

مراحل سفر	کنش‌ها و ویژگی‌های فیلم باشو غریبه کوچک
دنیای عادی	زندگی در غیاب همسر همراه با دو فرزند و رسیدگی به زمین کشاورزی.
دعوت به ماجرا	دیدن کودکی سیه چرده در زمین کشاورزی.
رد یا پذیرش دعوت	پرتاب سنگ به محل مخفی شدن باشو، بستن در طویله به روی باشو.
ملاقات با استاد	به حرف آمدن باشو با زبانی غریب، همزمان طنین انداز شدن صدای پرنده شاهین.
عبور از نخستین آستانه	نگهداری و مراقبت از باشو، علیرغم مخالفت همگان.
آزمونها، متحدان، دشمنان	کارشکنی‌ها و دخالت‌های اقوام و همسایه ها.
راهیابی به ژرفترین غار	خشم و ناراحتی از فرار باشو– پیدا کردن باشو و تنبیه او توسط نایی جان.
آزمون بزرگ	بیماری باشو و عدم کمک همسایه‌ها به نایی جان.
پاداش	نجات باشو از غرق شدن.
مسیر بازگشت	پذیرفتن باشو به عنوان فرزند توسط نایی با اعلام در نامه‌ایی که برای پدر ارسال می‌شود.
تجدید حیات	بهبودی نایی از بیماری.
بازگشت با اکسیر	پذیرفتن باشو بعنوان فرزند و کنار آمدن پدر با این موضوع.

(نگارندگان)

تصویر ۵. چرخهٔ حرکتی سفر قهرمان زن در فیلم باشو غریبهٔ کوچک

(نگارندگان)

جدول ۷. مقایسه مراحل سفر قهرمان زن در چهار فیلم بررسی شده

	مراحل سفر قهرمان											
فیلم	دنیای عادی	دعوت به ماجرا	رد یا پذیرش دعوت	ملاقات با استاد	عبور از نخستین آستانه	آزمونها، دشمنان، متحدان	راهیابی به ژرفترین غار	آزمون بزرگ	پاداش	مسیر بازگشت	تجدید حیات	بازگشت با اکسیر
بانو	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
مهمان مامان	✓	✓	✓	-	✓	✓	-	✓	✓	✓	✓	✓
شیار ۱۴۳	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
باشو، غریبه کوچک	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓

(نگارندگان)

با تطبیق الگوی ووگلر بر هر چهار فیلم، یک اساختار نسبتاً مشترک مشاهده می‌شود: آغازی در دنیای عادی با مشخصه‌های جنسیتی؛ در تمامی چهار فیلم، دنیای عادی با وظایف و نقش‌های جنسیتی مرتبط است (نیایش و تنهایی بانو، مراقبت و تدارک مامان، انتظار و مادری الفت، وفعالیت کشاورزی و استقلال محدود نایی جان). این تصویرِ آغازین اغلب نشان‌دهنده موقعیت ابژه‌گونه زن در بافت اجتماعی است. وجود یک محرک/منادی بیرونی: در هر فیلم یک محرک روایی فراتر از خواستِ قهرمان وجود دارد (خیانت یا کشفِ راست، ورود مهمان، جنگ و مفقودی، ورود کودک جنگ‌زده) که قهرمان را به ورود در «دنیای ویژه» و آزمون دعوت می‌کند. آزمون‌ها که غالباً اجتماعی‌اند: به‌جای استادِ منفرد در روایت‌های کلاسیک، در این آثار «متحدان» اغلب شبکه‌های اجتماعی کوچک، همسایگان، یا دوستانی هستند که حمایت عملی یا عاطفی ارائه می‌دهند؛ آزمون‌ها نیز بیشتر از نوع اجتماعی-اقتصادی یا فرهنگی‌اند (فقر، نگاه جمعی، فقدان). تبدیل تجربه درونی به «اکسیر»: پاداش غالباً به‌صورت تحول درونی، خودآگاهی، یا تقویت نقش حمایتی و رابطه‌ای ظاهر می‌شود؛ بازگشت قهرمانان به زندگی روزمره با دانشی افزوده یا موقعیتی بازتعریف‌شده همراه است.

این الگوی مشترک نشان می‌دهد که در آثار بررسی شده، سفر قهرمان زن بر کنش‌های درونی و بازتعریف هویت متمرکز است و کمتر بر فتح پیشخوان‌های بیرونی. قهرمانان زن این آثار با عبور از آستانه‌ها نه صرفاً برای تغییر جهان بیرونی بلکه برای تغییر نسبتِ خود با فضای خصوصی و جمعی تلاش می‌کنند.

۳. نتیجه‌گیری

امروزه رمزگان رسانه‌ای به عنوان منبع غالب خودآگاهی و تعریف واقعیت اجتماعی مبدل شده و از این طریق به رفتارهای اجتماعی جهت می‌دهد و رسانه‌هایی مانند سینما در امتداد زندگی اجتماعی انسان‌ها قرار گرفته و در راستای اعمال خواسته‌ها و انگیزه‌های درونی خود عمل می‌کنند. به علاوه رمزگان رسانه‌ای به عنوان ابزاری مفید در زمینه‌ی آگاهی‌بخشی، شناساندن ارزش‌ها و هنجارهای حاکم و جامعه‌پذیری در ردیف عوامل هویت‌ساز جامعه به شمار می‌روند. با عنایت به این که نقش زنان در بازتولید محتواهای مرتبط با دنیای بیرونی و درونی آنها در خلال رسانه‌ها غیرقابل‌انکار است، بازنمایی‌هایی

موجود در رسانه‌های فرهنگی و هنری، و از جمله سینما، دربرگیرنده محتواها و رمزگانی از حضور زنان در جامعه هستند که در بافت‌های اجتماعی گسترش یافته و تقویت می‌شوند.

یافته‌های پژوهش بر اساس تحلیل چهار فیلم *بانو*، *میهمان مامان*، *شیار ۱۴۳* و *باشو غریبه کوچک* نشان داد که در تمامی این آثار، قهرمان زن مسیری مشابه را طی می‌کند؛ مسیری که از انفعال و وابستگی آغاز شده و به آگاهی، فاعلیت و استقلال درونی ختم می‌شود. در چارچوب نظری ووگلر، این مسیر، سفری از «دنیای عادی» به «دنیای ویژه» است که در نهایت به بازگشت قهرمان با اکسیرِ دانایی منجر می‌شود. از این منظر، سفر بیرونی قهرمانان زن با سفری درونی و روانی پیوند می‌خورد که نشانگر رشد و خودشناسی است.

با این حال، در پرتو نظریه‌ی فمینیستی بازنمایی زنان و مفهوم «نگاه مردانه» لورا مالوی، می‌توان تحلیل را به سطح فرهنگی و اجتماعی نیز گسترش داد. بررسی روایت‌ها نشان می‌دهد که قهرمانان زن در سینمای پس از انقلاب، گرچه در آغاز در چهارچوب نقش‌های سنتی یا در جایگاه ابژه‌ی نگاه مردانه ظاهر می‌شوند، اما در پایان روایت، به تدریج به فاعلیت و کنشگری دست می‌یابند. «بانو» با گسستن از وابستگی و رسیدن به خودشناسی، نماد زن آگاه و مستقل است؛ «مامان» با تبدیل اضطراب و مسئولیت مادری به همبستگی اجتماعی، چهره‌ای از زنِ محور خانواده و اجتماع را بازمی‌نماید؛ «الفت» در *شیار ۱۴۳* با صبر و ایمان به مرتبه‌ای از آگاهی می‌رسد که مرز میان عشق مادری و ایمان اجتماعی را درمی‌نوردد؛ و «نایی جان» در *باشو غریبه کوچک* با پذیرش دیگری، به نماد مادر زمین و آفریننده‌ی زندگی بدل می‌شود.

در نتیجه، می‌توان گفت که سینمای پس از انقلاب در بازنمایی زن ایرانی، حرکتی تدریجی از بازتولید نگاه مردانه به سوی نمایش زنِ فاعل و خودآگاه را تجربه کرده است. این تغییر، بازتابی از تحولات اجتماعی و فرهنگیِ ایران در حوزه‌ی هویت زنانه است. بدین‌سان، فرض اولیه مقاله مبنی بر اینکه می‌توان از طریق تحلیل سفر قهرمان زن به درکی از زیرساخت‌های ارزشی و فرهنگی جامعه ایرانی درباره‌ی زن دست یافت، تأیید می‌شود. سفر قهرمان زن در این آثار استعاره‌ای از حرکت جمعی جامعه از سلطه‌ی سنت و تبعیت، به سوی خودآگاهی، استقلال و بازآفرینی هویت زن ایرانی است؛ سفری که همچنان در بستر فرهنگی و سینمایی ایران ادامه دارد.

کتاب‌نامه

پراپ، ولادیمیر (۱۳۶۸). **ریخت‌شناسی قصه‌های پریان**. ترجمه فریدون بدره‌ای. تهران: توس.

حسن زاده دستجردی, افسانه. (۱۳۹۴). **تحلیل ساختار رمان چراغ ها را من خاموش میکنم بر اساس کهن الگوی سفر قهرمان**. ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی. ۱۱ (۳۹). ۴۹ -۷۹.

دوبووار، سیمون (۱۳۹۵) **جنس دوم** .ترجمه قاسم صنعوی. تهران: انتشارات نگاه.

روشندل اربطانی، طاهره. برقی، میکائیل و فرهنگی، علی اکبر (۱۳۸۳). **نگرشی بر بنیان‌های نظری مدیریت سازمان‌های رسانه‌ای**. دانش مدیریت، ۱۷(۶۶). ۱۱۴– ۸۵

صدر، حمیدرضا. (۱۳۸۱). **درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران**، تهران: نشر نی.

کمپبل، جوزف (۱۳۹۸). **سفر قهرمان**. تهران: نشر مرکز.

گلمزاری، وجیهه. شیخ مهدی ، علی (۱۳۹۴). **تلفیق تک اسطوره سفر قهرمان و کهن الگوی زن وحشی در انیمیشن ژاپنی شهر اشباح**. نامه هنرهای نمایشی. پیاپی ۱۰، ۷۹ ـ ۹۳.

مالوی، لور(۱۳۹۷) .**لذت بصری و سینمای روایی** .ترجمه. حسین پاینده. در جوزف بوگس (گردآورنده)، *نظریه‌های معاصر سینما، جلد دوم* (صص. ۴۵–۶۷). تهران: نشر نی.

محمودی بختیاری، بهروز. اشکانی، فاطمه و معنوی، مهسا (۱۳۹۶). **بازتاب اجتماعی کهن‌الگوی آنیموس در شخصیت‌های زن نمایشنامه‌های بیضایی (مطالعهٔ موردی: نمایشنامه‌های پرده‌خانه و ندبه)**. زن در فرهنگ و هنر، ۹ (۲). ۱۶۵ -۱۸۴.

مرتضوی، محمدحسن (۱۳۹۷). **مطالعه الگوی سفر قهرمان زن در سریال‌های دفاع مقدس (مطالعه موردی مجموعه کیمیا و مجموعه خاک سرخ)**. پایان نامه کارشناسی ارشد. به راهنمایی کاظم نظری. تهران، دانشگاه صدا و سیما، دانشکده تولید رادیو و تلویزیون .

مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۳). **دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر**. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

میر فخرایی، تژا و اسماعیل فتحی (۱۳۹۰). **تصویر زن در فیلم‌های نخبه‌گرا و عامه‌پسند دهه هفتاد سینمای ایران**. فرهنگ ارتباطات. ۱(۱)، ۲۲۵-۱۹۳.

والاس، مارتین (۱۳۸۲). **نظریه‌های روایت**. ترجمه محمد شهبا. تهران: هرمس.

ووگلر، کریستوفر (۱۳۹۸). **سفر نویسنده؛ ساختار اسطوره‌ای در خدمت نویسندگان**، ترجمه: محمد گذرآبادی. . تهران: مینوی خرد.

ووگلر، کریستوفر (۱۳۸۶). **ساختار اسطوره‌ای در داستان و فیلمنامه**. ترجمه: عباس اکبری. تهران: نیلوفر.

ویتیلا، استوارت (۱۳۹۲). **اسطوره و سینما؛ کشف ساختار اسطوره‌ای در ۵۰ فیلم به یادماندنی**. ترجمه: محمدگذرآبادی. تهران: هرمس.

Cavallaro, D (2001). **critical and cultural Theory**, London: the Athlone Press.