پژوهش‌نامهٔ زنان، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال دوم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۰، صص ۱ - ۲٤

بررسی روابط همسران در فیلم‌های سینمایی ایران (سال‌های ۱۳۷۸ - ۱۳۸۸)

فاطمه بدوی*

حسن بلخاری قهی، عزت‌السادات میرخانی*****

چکیده

سینما، یا همان هنر هفتم، تنها هنری است که از همهٔ هنرهای دیگر استفاده می‌کند تا فیلم تولیدشده را به مخاطب عرضه کند. سینما از مؤثرترین هنرهای عصر حاضر به‌شمار می‌رود؛ به‌اندازه‌ای که آن را، همچون دیگر رسانه‌های همگانی، در تغییرات ایجادشده در گروه‌های اجتماعی چون خانواده مؤثر می‌دانند. ازاین‌رو، نگرش‌های حاکم بر این ابزار تغییر اجتماعی، در نوع این تغییرات مؤثر خواهد بود. هدف تحقیق حاضر، بررسی تصویر ارائه‌شده از روابط همسران در سینمای دههٔ اخیر و بررسی مبنای نظری هر فیلم درخصوص این روابط است. روش تحقیق، تحلیل محتوای کمی و کیفی است که شیوهٔ رایج بررسی متون ادبی و هنری است. جامعهٔ آماری این پژوهش، فیلم‌های سینمایی ـ خانوادگی سال‌های ۱۳۷۸ تا ۱۳۸۸ است و جمعیت نمونه برطبق سه مؤلفهٔ خانوادگی‌بودن فیلم‌ها، سوژهٔ روابط همسری در فیلم‌ها و پرفروش‌بودن آن‌ها انتخاب شده است.

به این ترتیب، پس از تحلیل تصویر ارائه‌شده از روابط همسران و الگوی نظری حاکم بر این تصویر و بررسی مسائل همسران در فیلم‌ها، به الگوی نظری حاکم بر فیلم‌های سینمایی دست یافتیم. نتیجهٔ تحقیق فوق این است که به روابط همسران از لحاظ کیفی به‌طور سطحی و از لحاظ کمیت زمانی به‌طور

* کارشناس ارشد مطالعات زنان، دانشگاه تربیت مدرس (نویسندهٔ مسئول) f.badvi@yahoo.com

** دانشیار گروه فلسفهٔ هنر، دانشگاه تهران Hasan.Bolkhari@gmail.com

*** استادیار گروه مطالعات زنان، دانشگاه تربیت مدرس nc.mobin@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۳/۳، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۵/۲

محدود پرداخته شده است. همچنین در سینمای دهۀ اخیر، افتراق و دوری عاطفی و جسمی همسران و نزاع و درگیری جسمی و روانی در خانواده به تصویر درآمده است که این تصویر با اندیشه‌های فمینیسم از مناسبات دو جنس همخوانی دارد.

کلیدواژه‌ها: سینما، خانواده، همسران، روابط، تحلیل محتوا، فمینیسم.

مقدمه

«سینما» به‌عبارتی آینه‌ای جادویی است که از هنر نقاشی برای به‌تصویرکشیدن نقش و نگارهای درون فیلم، از هنر معماری برای ساختن دکورها و نماهای خانه‌ها و مکان‌های نمایش، از هنر خطاطی برای نوشتارهای متون درون فیلم، از هنر موسیقی برای آهنگ‌ها و ترانه‌های ابتدا و انتها و درون متن، از هنر عکاسی و فیلم‌برداری برای ثبت صحنه‌های فیلم، از دانش ادبیات در تهیۀ فیلم‌نامه و به‌طور کلی از همۀ هنرها و دانش‌ها برای ارائۀ سوژۀ اصلی و داستان فیلم بهره می‌گیرد. سینما تنها هنری است که تماشاگر خود را روی صندلی سالن سینما به‌عبارتی، هیپنوتیزم و به تماشای آنچه نمایش داده می‌شود ترغیب می‌کند. اطلاق نام آینۀ جادویی به سینما، به این علت است که سینما در روندی کاملاً حرفه‌ای ابتدا از طریق تبلیغات، مخاطب را جلب کرده سپس وی را در فضای تاریک سالن تحت تأثیر نورهایی قرار می‌دهد که از پردۀ بزرگ نمایش ساطع می‌شود. در ادامه، فیلم، که اغلب نمایش رویدادهایی است از زندگی شخصیت‌های داستان، مخاطب را از توجه به درون خود غافل و به‌نوعی از خود بیگانه می‌کند؛ تا آن‌جا که همراه زندگی و سرگذشت شخصیت‌های فیلم می‌شود. در سال‌هایی که جنبش زنان از ابزار و امکانات بیشتری برای انتشار و طرح دیدگاه‌های خود از طریق نشریات و مطبوعات استفاده می‌کرد، رسانه‌ها مهم‌ترین ابزار انتقال دیدگاه‌های آنان بودند. از عوامل مهم و تعیین‌کننده در افزایش هواداران جنبش زنان و مشارکت آنان، معرفی از سوی رسانه‌ها بوده است (مشیرزاده، ۱۳۸۲: ۲۶۳).

تحکیم روابط همسران، نیازمند آن است که جاذبۀ اولیه میان زن و مرد به عشقی سرشار تبدیل شود تا با تأثیرات روحی آن، نهاد ماندگار خانواده به‌دست آید. باید بدانیم در معادلۀ فرهنگی ـ رسانه‌ای، این عشق و این رابطه بازنمایی می‌شود و نحوۀ ارائۀ تصویر این رابطه در گزینش همسر و دوام خانواده تأثیری انکارناپذیر دارد. حال، اگر

دیدگاه‌های غالب و مسلط بر رسانه‌ها، بر ضد زندگی خانوادگی باشند؛ مانند انواع دیدگاه‌های فمینیستی (لیبرال، رادیکال و ...) مفاهیمی که از طریق رسانه‌ها در جامعه ترویج می‌شود در افزایش واقعهٔ جدایی و طلاق بین همسران مؤثر خواهد بود. دیدگاه‌های فمینیستی، که زن‌محورند، از طریق رسانه‌ها برای زن در برابر مرد، طرح قدرت می‌ریزند. آن‌ها تحلیل همهٔ نابسامانی‌های خانوادگی را ظلم دیرین به زنان و راه برون‌رفت را به‌قدرت‌رساندن آن‌ها می‌دانند و سناریوهای متنوع و تکراری، که رابطهٔ همسران را با اقتدار زن مهار کرده‌اند، تدوین می‌کنند.

طرح مسئله و ضرورت تحقیق

رسانه‌های همگانی، نهادهایی هستند که از یک‌سو هنجارها و قواعد مربوط به خود را ابداع می‌کنند و توسعه می‌دهند (یعنی قواعد و هنجارهایی را که مهره‌های اتصال آن‌ها به جامعه و سایر نهادهای اجتماعی به‌شمار می‌روند)، و از سوی دیگر خود متقابلاً توسط جامعه تنظیم می‌شوند و تحت نظارت قرار می‌گیرند. رسانه‌های همگانی، همواره در حال رشد و تحول‌اند. این رسانه‌ها در جامعه از وسایل و ابزار اعمال قدرت‌اند و جایگاهی را اشغال کرده‌اند که از آن‌جا، مسائل و امور عمومی، چه در سطح ملی و چه بین‌المللی، به‌طور فزاینده‌ای مطرح می‌شود. این رسانه‌ها، همچنین در جایگاهی هستند که از آن‌جا فرهنگ جریان می‌یابد و در اشکال متفاوت هنری و سمبلیک ریشه دوانده توسعه می‌یابند. درواقع، رسانه‌ها بر شیوه‌های رفتاری، نحوهٔ سلوک و سلیقه‌های عمومی در جامعه و همچنین بر هنجارها اثر می‌گذارند (مهرداد، ۱۳۷۹: ۹).

از جملهٔ این رسانه‌ها سینماست. سینما از ابزارهای تولید یا بازنمایی فرهنگ است که با آن، بسیاری از عرصه‌های فرهنگی فتح می‌شود. سینما از نافذترین و تأثیرگذارترین ابزارها به‌شمار می‌رود که یکی از رسالت‌های آن ترویج فرهنگ و آیین مذهبی است. از آن‌جا که سینما یک رسانهٔ رفتارساز است، عملکرد صحیح این رسانه تأثیری انکارناپذیر بر دوام روابط انسانی (به‌ویژه روابط همسران) خواهد داشت. درحالی‌که با نگاهی سطحی و گذرا به‌نظر می‌رسد به‌رغم این تأثیر شگرف و مهم سینما بر مخاطب‌ها، در پاره‌ای از فیلم‌های سینمایی ـ خانوادگی، که روابط همسران موضوع اصلی فیلم‌نامه است، یا به این روابط اشارهٔ اندکی شده و یا این روابط برطبق دیدگاه فمینیسم، در نهایت خشونت و نزاع و نداشتن تفاهم به نمایش درآمده است.

باید بدانیم که تقریباً همهٔ جامعه‌شناسان بر اهمیت خانواده در حیات اجتماعی تأکید دارند. خانواده در زمرهٔ عمومی‌ترین سازمان‌های اجتماعی است که با ازدواج دو جنس مخالف شکل می‌گیرد و در آن، مناسبات واقعی به‌چشم می‌خورد. خانواده معمولاً دارای نوعی اشتراک مکانی است. درواقع، خانواده واحدی اجتماعی با ابعاد گوناگون زیستی، اقتصادی، حقوقی، روانی و جامعه‌شناختی است. خانواده نهادی اجتماعی است؛ چون همانند آینه‌ای، عناصر اصلی جامعه را در خود دارد و انعکاسی از نابسامانی‌های اجتماعی است. گذشته از این، خانواده از اهم عوامل مؤثر در جامعه است. هیچ جامعه‌ای نمی‌تواند به سلامت برسد، مگر آن‌که خانواده‌هایی سالم داشته باشد. خانواده از دیدگاه دیگر، معیار شناخت و سنجش آسیب‌های اجتماعی است؛ چراکه به‌علت طلاق و جدایی والدین، کشمکش‌های درونی خانواده اوج می‌یابد و فرزندان به دور از والدین، در سنین نوجوانی، در ورطهٔ آلامی چون اعتیاد و بزهکاری گرفتار می‌شوند (ساروخانی، ۱۳۸٤: ۱۳٦، ۱۳۷).

با وجود اهمیت و کارکرد نهاد خانواده، حفظ و بقای آن کاملاً ضروری است. به گزارش «سلامت‌نیوز» و طبق آمار و اطلاعات سازمان ثبت احوال کشور، در سال ۱۳۷۸، ۵۷ هزار واقعهٔ طلاق در کل کشور به ثبت رسیده که این آمار در سال ۱۳۸۸ به ۱۱۰ هزار واقعه افزایش یافته است. درواقع، واقعهٔ طلاق در سال ۱۳۸۸ نسبت به ۱۰ سال گذشته، ٥٤ درصد رشد یافته است. یعنی در سال ۱۳۸۸ در هر ساعت، ١٤ واقعه و به این ترتیب در یک شبانه‌روز ۳٤۱ طلاق در کل کشور به ثبت رسیده که بیش از ۹۷ هزار مورد آن، مربوط به مناطق شهری است.

در جهان امروز، وسایل ارتباط جمعی، مانند روزنامه، رادیو، تلویزیون و سینما، با انتقال اطلاعات و معلومات جدید و مبادلهٔ افکار و عقاید عمومی، در راه پیشرفت فرهنگ و تمدن بشری نقش بزرگی به‌عهده گرفته‌اند؛ به‌طوری که بسیاری از دانشمندان، عصر کنونی را «عصر ارتباطات» نام گذاشته‌اند (سایت سلامت‌نیوز).

از جمله وظایف اجتماعی وسایل ارتباط جمعی، وظایف خبری و آموزشی، وظایف راهنمایی و رهبری، وظایف تفریحی و تبلیغی، وظایف ارتباط فکری و وظایف روانی و اجتماعی است (زارعیان، ۱۳۸۲: ۷–۱۲).

وسایل ارتباط جمعی فواصل را ناپدید می‌کنند؛ همچنان‌که جدار بین اشخاص را تا حدودی شفاف‌تر می‌کنند. بنابراین، این وسایل بر گروه‌های اجتماعی، از جمله گروهی

به تمام معنی اولیه یعنی خانواده، اثرگذارند. بی‌شبهه، تطور خـانواده در جامعـهٔ جدیـد، صرفاً تابع اثرات وسایل ارتباط جمعی نیست. اضمحلال خـانوادهٔ بـزرگ یـا پدرسـر و جانشین‌شدن خانوادهٔ زن و شوهری، مشخص‌کنندهٔ گذشتن از جامعـهٔ سـنتی بـه‌سـوی صنعتی است. لیکن، این سؤال مطرح است که آیا خانوادهٔ زن و شوهری نیز تحت تأثیر عوامل متعددی از قبیل سینما، مطبوعات، رادیو و تلویزیون تحول تازه‌ای نمـی‌پـذیرد و به‌سوی اضمحلال سوق نمی‌یابد؟ اکنون، اثرات وسایل ارتبـاط جمعـی بـر خـانواده در تحقیقات محققان، کاملاً به اثبات رسیده است (کازنو، ۱۳۸۷: ۱۴۹ – ۱۵۵).

اهداف

۱. بررسی تصویر ارائه‌شده از روابط همسران در سینمای ایران در دههٔ اخیر؛
۲. سنجش کیفیت ارتباط همسران در سینمای ایران؛
۳. بررسی مبانی نظری حاکم بر مناسبات همسران در سینمای ایران.

سؤالات

۱. در فیلم‌های سینمایی دههٔ اخیر، چقدر به روابط همسران، چه از لحاظ کمیت و چـه کیفیت، پرداخته شده است؟
۲. کیفیت مناسبات همسران در سینما بر چه مبناست؟
۳. مبانی نظری حاکم بر مناسبات همسران در فیلم‌های سینمایی چیست؟

فرضیه‌ها

۱. در فیلم‌های سینمایی دههٔ اخیر، به روابط همسران از لحاظ کمـی (زمـان ارتبـاط) و کیفی (مسائل و موضوعات در مناسبات همسران) به‌طور سطحی پرداخته شده است.

۲. تصویر ارائه‌شده از روابط همسران در فیلم‌های سینمایی دههٔ اخیر، مبتنی بر تخاصـم و تنازع میان زوجین است؛ نه تفاهم و سازگاری.

۳. مبنای نظری در بازنمایی مناسبات همسران در فیلم‌های سینمایی، برپایهٔ اندیشه‌هـای فمینیستی است.

مواد تحقیق

مواد این تحقیق، از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و استفاده از کتاب‌های نقد فیلم، مقالات علمی و پژوهشی موجود در مجلات سینمایی و همچنین با مراجعه به محتوای آشکار و پنهان فیلم‌های سینمایی، که برای نمونه انتخاب شده‌اند، فراهم شده است.

روش تحقیق

روش این تحقیق، تحلیل محتوای کمی و کیفی، توأمان، بوده است. تحلیل محتوا، شیوهٔ رایج در تحقیقاتی است که در پی یافتن عناصر و نشانه‌های پیام‌های متون ادبی، محتوای مطبوعات، آثار هنری و ... است.

در تحقیق حاضر، براساس منطق طرح تحلیل محتوا، ابتدا اطلاعات و داده‌ها با استفاده از پرسش‌نامهٔ معکوس، که محقق با استفاده از داده‌های فیلم‌ها ساخته، از فیلم‌های سینمایی استخراج شده است. به این ترتیب محتوای آشکار و پنهان پیام‌هایی که در فیلم‌های سینمایی وجود داشت به‌دست آمد. سپس با استفاده از روش تحلیل محتوا، روابط بین همسران در فیلم‌ها تجزیه و تحلیل شده است.

جامعهٔ آماری

جامعهٔ آماری این تحقیق، تمامی فیلم‌های سینمایی ـ خانوادگی سال‌های ۱۳۷۸ تا ۱۳۸۸ است که طی این ده سال به نمایش درآمده است. از سال ۱۳۷۸ تا ۱۳۸۲ در هر سال ۱۸ فیلم اکران شده است، در سال ۱۳۸۳ تعداد ۳۰ فیلم، در سال ۱۳۸٤ تعداد ٤۳ فیلم، در سال ۱۳۸۵ تعداد ۳۹ فیلم، در سال ۱۳۸٦ و ۱۳۸۷ در هر سال ٤۷ فیلم و در سال ۱۳۸۸ تعداد ٥٦ فیلم اکران شده‌است. بنابراین مجموع فیلم‌های اکران‌شده طی این سال‌ها (۱۳۷۸–۱۳۸۸) طبق جداول فروش فیلم‌های اکران‌شده ۳٥۲ عدد است.

جمعیت نمونه

نمونهٔ تحقیق فوق، از میان فیلم‌های خانوادگی‌ای برداشت شده است که این سه مؤلفهٔ خاص را داشته باشند:

۱. مستقیماً به روابط همسران پرداخته باشند.

۲. در سال‌های ۱۳۷۸ تا ۱۳۸۸ اکران شده باشند.

۳. بیشترین اکران را داشته باشند.

ازاین‌رو، در هر سال یک فیلم انتخاب شده است. این انتخاب، با رجوع به جداول فروش و اکران در هر سال صورت گرفته است.

تعداد جمعیت نمونه، ۱۱ فیلم است که عبارت‌اند از فیلم‌های *قرمز* (سال اکران: ۱۳۷۸)، *شوکران* (سال اکران: ۱۳۷۹)، *سگ‌کشی* (سال اکران: ۱۳۸۰)، *شام آخر* (سال اکران: ۱۳۸۱)، *دنیا* (سال اکران: ۱۳۸۲)، *زهر عسل* (سال اکران: ۱۳۸۳)، *چهارشنبه‌سوری* (سال اکران: ۱۳۸٤)، *آتش‌بس* (سال اکران: ۱۳۸۵)، *توفیق اجباری* (سال اکران: ۱۳۸٦)، *همیشه پای یک زن در میان است* (سال اکران: ۱۳۸۷)، و *خروس‌جنگی* (سال اکران: ۱۳۸۸).

مبانی نظری تحقیق

۱. نظریهٔ فمینیسم درخصوص زنان و مناسبات آنان

نظریهٔ فمینیسم، بخشی از یک رشته پژوهش دربارهٔ زنان است که ضمنی یا رسمی، نظام فکری گسترده و عامی را دربارهٔ ویژگی‌های بنیادی زندگی اجتماعی و تجربهٔ انسانی، از چشم‌انداز یک زن، ارائه می‌کند. این نظریه، از سه جهت متکی به زنان است. نخست آن‌که «موضوع» عمدهٔ تحقیق و نقطهٔ شروع همهٔ بررسی‌ها، موقعیت (یا موقعیت‌ها) و تجربه‌های زنان در جامعه است. دوم آن‌که، این نظریه زنان را «موضوع‌های» کانونی در فراگرد تحقیق در نظر می‌گیرد؛ یعنی درصدد آن است که جهان را از دیدگاه (یا دیدگاه‌های) متمایز زنان در جهان اجتماعی نگاه کند. سوم این‌که، نظریهٔ فمینیسم دیدگاه انتقادی و فعالانه‌ای به سود زنان دارد و در پی آن است که جهان بهتری برای زنان بسازد که به نظر آن‌ها، به این ترتیب، جهان برای بشریت نیز بهتر خواهد شد (ریتزر، ۱۳۷٤: ٤٥٩ – ٤٦٠).

فمینیسم همواره مبارزهٔ سیاسی و اجتماعی سازمان‌یافتهٔ زنان برای مطالعهٔ جایگاه کامل خود در جامعهٔ خویش بوده است. در جوامع و شرایط متفاوت، ظهور و شکل‌گیری جنبش‌های فمینیستی معمولاً در ائتلاف و ترکیب با دیگر جنبش‌های اجتماعی صورت یافته است؛ زیرا زنان خود دریافته‌اند که نقش آن‌ها در جایگاه فاعل اجتماعی و شهروند با نقش آنان به‌عنوان «زن» جدانشدنی است (کلروموروتزی، ۱۳۷۸: ۱۳۳).

۲. نظریه‌های فمینیستی در دوران معاصر

دو پرسش بنیادی دربارهٔ زنان در دیدگاه فمینیستی مطرح می‌شود؛ نخست، این پرسش توصیفی که دربارهٔ زنان چه می‌دانیم؟ دوم، این پرسش تبیینی که چرا وضع زنان به این صورت است؟ اساساً سه پاسخ برای پرسش نخست وجود دارد. نخستین پاسخ این است که جایگاه و تجربهٔ زنان در بیشتر موقعیت‌ها، با جایگاه و تجربهٔ مردان در همان موقعیت‌ها تفاوت دارد. با توجه به این واقعیت، بررسی‌هایی که دراین‌باره صورت می‌گیرند، بر جزئیات این تفاوت تأکید دارند. پاسخ دوم این است که جایگاه زنان در بیشتر موقعیت‌ها، نه‌تنها متفاوت با جایگاه مردان؛ بلکه کم‌بهاتر و با آن نابرابر است. بنابراین، کانون توصیف بعدی، ماهیت این نابرابری است. پاسخ سوم این است که موقعیت زنان را باید برحسب رابطهٔ قدرت مستقیم میان مردان و زنان درک کرد. زنان تحت ستم قرار دارند؛ یعنی در قید و بند، تابعیت، تحمیل، سوءاستفاده و بدرفتاری مردان به‌سر می‌برند. در این توصیف‌ها، بر کیفیت این ستم تأکید می‌شود. انواع نظریه‌های فمینیسم به سه نظریهٔ تفاوت، نابرابری و ستمگری طبقه‌بندی می‌شود (ریتزر، ۱۳۷٤: ٤٦٨).

در پاسخ به پرسش دوم که چرا وضع زنان به این صورت است، تبیین‌های متفاوتی وجود دارد که در ادامه به آن می‌پردازیم.

۱.۲ نظریه‌های متفاوت

این دیدگاه وجود دارد که جایگاه و تجربهٔ زنان در بیشتر موقعیت‌ها، با جایگاه و تجربهٔ مردان در همان موقعیت‌ها تفاوت دارد. تبیین‌های این دیدگاه به این شرح‌اند:

۱.۱.۲ تبیین‌های زیست‌شناختی تفاوت‌های جنسی

در این تبیین، به بنیادهای زیست‌شناختی رفتار خاص جنسی توجهی جدی می‌شود. به عقیدهٔ فرد، همین تفاوت‌هاست که زمینه‌ساز الگوهای متفاوت بازی در دوران کودکی می‌شوند.

۲.۱.۲ تبیین‌های نهادی تفاوت‌های جنسی

تبیین‌های نهادی تفاوت‌های جنسی نیز بر کارکردهای متمایز زنان در زاییدن و مراقبت از کودکان تأثیر می‌گذارد.

۳.۱.۲ تبیین‌های روان‌شناختی ـ اجتماعی جنسیت

تبیین‌های روان‌شناختی ـ اجتماعی تفاوت‌های جنسی، بر دو دسته‌اند: یکی نظریه‌های پدیده‌شناختی به معنای وسیع آن و دیگری نظریه‌های اجتماعی‌شدن (همان: ٤٧١ – ٤٧٢).

۲.۲ نظریه‌های نابرابری

در این دیدگاه، گفته می‌شود جایگاه زنان در بیشتر موقعیت‌ها، نه‌تنها متفاوت با جایگاه مردان؛ بلکه کم‌بهاتر و با آن نابرابر است. دو گونهٔ عمدهٔ نظریهٔ فمینیستی معاصر که بر نابرابری جنسی تأکید دارند و درصدد تبیین آن هستند، عبارت‌اند از فمینیسم لیبرالی و فمینیسم مارکسیستی.

۱.۲.۲ فمینیسم لیبرالی

«فمینیست‌های لیبرال» فقدان حقوق مدنی و فرصت‌های برابر آموزشی را دلیل ستم به زنان می‌دانند و سعی دارند با انجام اصلاحاتی در این زمینه، بدون آن‌که به بنیادهای اجتماعی و اساسی موجود در جامعه دست بزنند، موقعیت زنان را بهبود بخشند. جنسیت در نظر این گروه، تعیین‌کنندهٔ حقوق فرد نیست و سرشت زنانه و مردانه کاملاً یکسان است؛ آنچه وجود دارد انسان است نه جنس (Jaggar, 1980: 37).

بنابراین جامعه‌ای مطلوب است که در آن تضاد شدیدی میان خصوصیات مردانه و خصوصیات زنانه نباشد. از نظر فمینیست‌های لیبرال، نقش جنسیتی محصول روابط اجتماعی در طول تاریخ است؛ نه هدیه و ودیعهٔ طبیعی. از نظر آن‌ها، در ابتدای حیات بشری مادرسالاری حاکم بوده است و پدرسالاری واقعیتی تلخ است که به‌تدریج بر جوامع بشری تحمیل شده است (قهرمانی، ١٣٧٦: ٨٦).

۲.۲.۲ فمینیسم مارکسیستی

نظریهٔ فمینیستی، تفاوت چشمگیری با نظریهٔ مارکسیستی دارد؛ زیرا فمینیسم باید بر جنسیت و احساسات جنسی متمرکز باشد و نه بر شرایط مادی در هر نوع ساخت ایدئولوژیک. با این حال، بسیاری از فمینیست‌ها فقط ترکیبی از مارکسیسم و فمینیسم را، سبب رهاسازی زنان می‌دانند. اهداف فمینیسم مارکسیستی عبارت‌اند از توصیف مبانی مادی انقیاد زنان، رابطهٔ میان شیوه‌های تولید و موقعیت اجتماعی زنان و به‌کاربردن نظریه‌های زنان و طبقه دربارهٔ نقش خانواده. شیلا روبوتام در *آگاهی زن، جهان مرد*

(۱۹۷۳)، نشان می‌دهد که تفکیک کار (تولید) از فراغت (مصرف) فقط برای مردان وجود دارد. تصور اجتماعی از خانه، به‌مثابهٔ جایی که از جهان کار به آن پناه می‌برند، به‌گونه‌ای، تقسیم جنسی کار را پنهان می‌کند. این تصور، کار زنان در خانه را در هاله‌ای از ابهام می‌پیچد و این واقعیت را، که کار خانگی به بازتولید جامعهٔ سرمایه‌دار و مردسالار یاری می‌رساند، مخدوش می‌کند (هام و گمبل، ۱۳۸۲: ۲٦٤، ۲٦٥).

۳.۲ نظریه‌های ستمگری

براساس این نظریه، زنان علاوه بر نابرابربودن و تفاوت‌داشتن با مردان، تحت ستم نیز قرار دارند؛ یعنی در قیدوبند، تابعیت، تحمیل، سوءاستفاده و بدرفتاری مردان به‌سر می‌برند. همهٔ نظریه‌های ستمگری جنسی، موقعیت زنان را پیامد رابطهٔ قدرت مستقیم میان زنان و مردان می‌دانند؛ رابطه‌ای که طی آن، مردان که منافعی عینی و بنیادی در نظارت، سوءاستفاده، انقیاد و سرکوبی زنان دارند از طریق اعمال ستم جنسی بر زنان، این منافع را به‌دست می‌آورند (ریتزر، ۱۳۷٤: ٤۸۳).

۱.۳.۲ نظریهٔ فمینیسم روان‌کاوانه

فمینیست‌های روان‌کاو معاصر، می‌کوشند با کاربرد نظریه‌های فروید و وارثان فکری‌اش، پدرسالاری را تبیین کنند (همان: ٤۸٤). آن‌ها پدرسالاری را نظامی می‌انگارند که در آن، مردان زنان را تحت انقیاد درمی‌آورند و به‌عنوان یک نظام جهانی و یک سازمان اجتماعی فراگیر، در همهٔ زمان‌ها و مکان‌ها ماندگار بوده و با وجود مخالفت‌های گاهی پیروزمندانه ابقا شده است. شاخص فمینیسم روان‌کاوانه این نظر است که در نظام پدرسالاری، همهٔ مردان طی کنش‌های فردی روزانه‌شان، پیوسته و فعالانه در خلق و نگه‌داشت آن می‌کوشند (همان: ٤۸٥).

۲.۳.۲ فمینیسم رادیکال

فمینیسم رادیکال منشأ سرکوب زنان را قراردادن آن‌ها براساس جنسیتشان در طبقه‌ای پست‌تر از طبقهٔ «مردان» می‌داند. هدف فمینیسم رادیکال، براندازی این نظام جنس ـ طبقه است. توجه این نوع فمینیسم، به ریشه‌های سلطهٔ مردان است و اعتقاد به این‌که تمامی اشکال مختلف سرکوب ناشی از تفوق مردانه است. فمینیسم رادیکال می‌گوید مردسالاری ویژگی تعیین‌کنندهٔ جامعهٔ ماست (هام و گمبل، ۱۳۸۲: ۳٦۲–۳٦۳).

۳.۳.۲ فمینیسم سوسیالیستی

برطبق این دیدگاه، جنس، طبقه، نژاد، سن و ملیت عوامل ستم بر زنان تلقی می‌شوند. فمینیسم سوسیال مردسالاری را نظامی فراتاریخی می‌داند؛ به این معنا که مردان در طول تاریخ، بر زنان اعمال قدرت داشته‌اند و معتقد است که این نظام در جوامع سرمایه‌داری شکل خاصی می‌یابد. با این توضیح که مردان و نظام سرمایه‌داری از کار زنان در خانه به رایگان بهره‌مند می‌شوند و به همین سبب، این گرایش، به اجتماعی‌شدن زنان و مشارکت اجتماعی آنان، تأکید فراوان می‌ورزد (Jaggar, 1980: 18).

خلاصهٔ فیلم‌ها

۱. *قرمز*

«هستی مشرقی» زنی است جدی و خودمتکی. با جوان متمولی به نام «ناصر» ازدواج می‌کند؛ اما به‌زودی متوجه بیماری روانی او می‌شود. به‌سبب آزار و اذیت‌های جسمی و روحی ناصر و سوءظن‌هایش، به دادگاه مراجعه و تقاضای طلاق می‌کند؛ اما موفق به جدایی نمی‌شود. در ادامه، با آزارها و اذیت‌های جسمی و روحی بیشتر ناصر روبه‌رو می‌شود. در نهایت، هستی به تلافی این آزارها، ناصر را به قتل می‌رساند (امید، ۱۳۸۸: ۱۲۰۱؛ جیرانی، ۱۳۷۷: فلیم *قرمز*).

۲. *شوکران*

«محمود بصیرت» در ظاهر متدین و متعهد است؛ اما در جریان بستری‌شدن یکی از دوستانش در بیمارستان، با زنی به نام «سیما» آشنا می‌شود و بدون اطلاع همسرش، وی را به عقد موقت خود درمی‌آورد. بعد از چند ماه، از این رابطه دل‌زده می‌شود و یک‌طرفه به این رابطه خاتمه می‌دهد. اما سیما به‌علت بارداری و تنهایی‌اش، حاضر به ترک او نمی‌شود. تلاش سیما برای برگرداندن محمود نتیجه نمی‌دهد و وی درحالی‌که گریان است تصادف می‌کند و می‌میرد (امید، ۱۳۸۸: ۱۲۹٤؛ افخمی، ۱۳۷۸: فیلم *شوکران*).

۳. *سگ‌کشی*

«گلرخ کمالی» با پایان جنگ، به تهران بازمی‌گردد و به جبران سوءظن بیجای خود به

شوهرش «ناصر معاصر» تلاش می‌کند او را با پرداخت بدهی‌هایش از زندان نجات دهد؛ ولی زمانی که همهٔ بدهی‌های همسرش را با بدهکاران که به او تعرض کرده‌اند و با خشونت رفتار می‌کنند تسویه می‌کند، پی به خیانت همسرش و فریب‌کاری او می‌برد و درحالی‌که عده‌ای از طلب‌کاران قصد جان همسرش را دارند از او جدا می‌شود (امید، ۱۳۸۸: ۱۲۹۰؛ بیضائی، ۱۳۷۹: فیلم *سگ‌کشی*).

٤. *شام آخر*

«میهن مشرقی» بیست‌وشش سال به‌خاطر دخترش «ستاره» با همسرش «محسن» که اختلافات فکری و رفتاری زیادی با او دارد و بیماری روانی سوءظن و بیماری‌های جنسی نیز دارد، زندگی ملال‌آوری را تحمل کرده است. این دو، سرانجام با وساطت ستاره از هم جدا می‌شوند. در ادامه، میهن با دانشجوی خود «مانی معترف» که دخترش نیز به وی علاقه‌مند است، ازدواج می‌کند. ستاره با تحریک پدرش، که از مادر کینه به دل دارد، او را می‌کشد (امید، ۱۳۸۸: ۱۳۵۵؛ جیرانی، ۱۳۸۰: فیلم *شام آخر*).

۵. *دنیا*

«حاجی عنایت»، پیرمرد شصت‌ساله و متدینی است که قصد فروش خانهٔ بزرگ و قدیمی‌اش را دارد؛ اما با مقاومت همسرش روبه‌روست. یک روز در آژانس املاکش «دنیا» که به‌تازگی از اروپا بازگشته، اعلام می‌کند که خواهان خرید خانه است. حاج عنایت نیز او را همراهی می‌کند و در این همراهی، به دنیا علاقه‌مند می‌شود و بدون اطلاع همسر با وی ازدواج می‌کند. اما در ادامه، حاجی پی می‌برد دنیا فقط به‌دنبال تصاحب خانهٔ قدیمی بوده و به او علاقه‌ای ندارد. دنیا از حاجی، که همسر اولش نیز پس از اطلاع از خیانتش ترکش کرده، طلاق می‌گیرد و حاجی تنها و بی‌خانواده می‌ماند (امید، ۱۳۸۸: ١٤١٤؛ مصیری، ۱۳۸۱: فیلم *دنیا*).

٦. *زهر عسل*

«شراره» و «سینا»، پس از ازدواج، برای گذراندن ماه عسل، به ویلایی در شمال ایران می‌روند که متعلق به خانوادهٔ سیناست. در این ویلا، وقایع عجیب و ترسناکی اتفاق می‌افتد که علت مشخص ندارد. در ادامهٔ فیلم، شراره متوجه حضور همسر سابقش

«شاهین» در ویلا و ارتباطش با یکی از بستگان سینا به نام «فریبا» می‌شود که در ویلا ساکن است. این درحالی است که شراره ازدواج سابقش را از سینا مخفی کرده است. در نهایت، طی درگیری لفظی شراره و شاهین، سینا پی به ماجرا می‌برد و درست لحظه‌ای که شاهین قصد کشتن شراره را دارد، فریبا، همسر موقت شاهین، او را می‌کشد (امید، ۱۳۸۸: ۱۵۸۱؛ شیبانی، ۱۳۸۲: فیلم *زهر عسل*).

۷. *چهارشنبه‌سوری*

«روحی» دختری است که در یک شرکت خدماتی کار می‌کند. او در آخرین سه‌شنبهٔ سال، درحالی‌که شهر در حال و هوای شب عید، شلوغ و پر سر و صداست، برای کار نزد خانه‌ای می‌رود که روابط سردی بین زن و مرد خانواده حاکم است. روحی به‌زودی درگیر ماجراهای آن‌ها می‌شود و از سوءظن‌های زن به شوهرش و زن مطلقهٔ همسایه متعجب می‌شود. زن با اصرار بر سوءظن‌هایش به همسر و همسایه‌اش، اضطراب و نگرانی‌های عمیقی دارد. روحی برای این‌که روابط زن و مرد بیشتر از این، گسسته نشود و به گمان این‌که زن اشتباه می‌کند در موردی با مرد همراه می‌شود و دروغ‌هایی برای رفع سوءظن زن می‌گوید؛ اما در پایان، در کمال ناباوری خیانت مرد برایش آشکار می‌شود (امید، ۱۳۸۸: ۱٦۳۰؛ فرهادی، ۱۳۸٤: فیلم *چهارشنبه‌سوری*).

۸. *آتش‌بس*

زوج جوان و تحصیل‌کرده‌ای به نام‌های «سایه» و «یوسف» درحالی‌که حتی قبل از ازدواج با هم مناسباتی بر پایهٔ لجبازی و درگیری داشته‌اند، در زندگی مشترک نیز اساساً روابطی براساس نزاع و تقابل و درگیری دارند؛ تا جایی که سایه برای انجام‌دادن مراحل طلاق، تصمیم می‌گیرد نزد وکیل برود. اما، به اشتباه، وارد مطب روان‌پزشکی می‌شود. روان‌پزشک با شنیدن داستان سایه و همسرش، به آن‌ها پیشنهاد می‌کند برای حل مشکلشان با شناخت خود در رفتارشان تجدید نظر و زندگی مشترک را برپایهٔ تفاهم، بازسازی کنند. در نهایت فیلم با تفاهم زوجین به پایان می‌رسد (امید، ۱۳۸۸: ۱٦٦٥؛ میلانی، ۱۳۸۵: فیلم *آتش‌بس*).

۹. *توفیق اجباری*

«محمدرضا گلزار» بازیگر مشهور و محبوب سینماست که به‌علت سوءتفاهم و نداشتن

درک متقابل، از همسرش جدا شده است. همسرش «سیمین»، که هنوز به او علاقه‌مند است، مرتب وارد زندگی‌اش می‌شود و برایش دردسرهایی ایجاد می‌کند. گرفتاری‌های گلزار با ورود زنی ملقب به سیم‌سیم بیشتر می‌شود و سیمین بیشتر به گلزار سوءظن پیدا می‌کند. اما در نهایت، سیمین از او به‌خاطر آزارهایش دل‌جویی می‌کند و با شنیدن جملهٔ «دوستت‌دارم» از طرف گلزار سوءظن‌هایش به پایان می‌رسد و با او آشتی می‌کند (امید، ۱۳۸۸: ۱۷۳۳؛ لطیفی، ۱۳۸٦: فیلم *توفیق اجباری*).

۱۰. همیشه پای یک زن در میان است

«امیر شکوهی» به چاپ متون برجستهٔ نمایشی علاقه دارد. او در زندگی، دو دغدغهٔ اساسی دارد. در چاپخانه درگیر چاپ کتابی است که به نظرش ارزش هنری ندارد؛ اما زنان مختلفی برای چاپ آن به وی دستور داده‌اند یا اصرار می‌کنند. مشکل دیگر او در خانه با همسرش «مریم زمانی» است که در هیچ موردی با هم تفاهم ندارند. در ادامه، امیر و مریم از هم جدا می‌شوند؛ اما گرفتاری‌های امیر بیشتر می‌شود. در نهایت، امیر پی می‌برد نویسندهٔ کتاب و باعث همهٔ گرفتاری‌هایش مریم بوده است که سعی داشته توانایی‌ها و استعدادهای خودش را به او ثابت کند (امید، ۱۳۸۸: ۱۷٦۸؛ تبریزی، ۱۳۸٦: فیلم *همیشه پای یک زن در میان است*).

۱۱. خروس جنگی

«محمود دلربا» مالک سالن پذیرایی کم‌رونقی است. او به‌علت مشکلاتی که درخصوص زمینی برایش پیش آمده از خانوادهٔ خود غافل می‌شود و مرتب با همسرش، که او را درک نمی‌کند، تقابل و درگیری دارد. تا جایی که هر دو از دادگاه تقاضای طلاق می‌کنند. در ادامه، هر یک که کارهای دیگری را کوچک و بی‌ارزش می‌داند وظایف او را بر عهده می‌گیرد. اما هیچ‌یک در انجام‌دادن کارهای دیگری موفق نمی‌شوند و بعد از آن، متوجه می‌شوند طرف مقابل با چه مشکلاتی روبه‌روست. اما در پایان فیلم، تفاهمی از این زوج به نمایش درنمی‌آید و حتی در کهن‌سالی، با هم در حال نزاع و درگیری‌اند (امید، ۱۳۸۸: ۱۷۸۸؛ اطیابی، ۱۳۸۷: فیلم *خروس جنگی*).

یافته‌های تحقیق

مدت زمان اختصاص‌یافته به روابط همسران: منظور از زمان روابط همسران، مدت زمانی

است که همسران در کنار هم در یک مکان حضور داشته‌اند و روابط متقابلی نیز با هم برقرار کرده‌اند. این روابط، شامل همهٔ روابط کلامی، غیرکلامی و ایما و اشاره‌ای می‌شود. نتایج این بررسی، در جدول زیر موجود است:

جدول شمارهٔ ۱. مدت زمان فیلم‌ها، مدت زمان رابطهٔ زوجین و کیفیت رابطه

نام فیلم‌ها	مدت زمان فیلم	مدت زمان ارتباط	مدت زمان رابطهٔ خنثی	مدت زمان تفاهم	مدت زمان عدم تفاهم	مدت زمان خشونت
قرمز	۹۰	۶۰'/۴۷"	۲'/۴۵"	-	۳۶'/۴۳"	۲۱'/۱۹"
شوکران	۱۰۱	۱۴'/۲۵"	۳'/۱۵"	-	۱۱'/۱۰"	-
سگ‌کشی	۱۲۷	۱۱'/۰۵"	۷'/۰۵"	-	۴'	-
شام آخر	۹۴	۳'/۵۰"	-	-	۱'/۲۴"	۲'/۲۶"
دنیا	۱۰۵	۱۸'/۱۰"	۲'/۵۰"	-	۱۵'/۲۵"	-
زهر عسل	۷۶	۳۰'/۴۹"	۷'/۳۴"	-	۲۳'/۱۵"	-
چهارشنبه‌سوری	۹۷	۱۲'/۴۰"	۲'/۲۰"	-	۱۰'	۲۰"
آتش‌بس	۱۰۲	۴۱'	۴'/۴۰"	۲'/۱۰"	۳۴'/۱۰"	-
توفیق اجباری	۹۷	۲۰'/۳۷"	-	۴۰"	۱۹'/۵۷"	-
همیشه پای یک زن در میان است	۸۷	۵'	-	۳۵"	۴'/۲۵"	-
خروس جنگی	۸۵	۲۶'/۱۴"	۳'/۰۷"	-	۲۳'/۰۷"	-
جمع‌بندی	۱۰۶۱	۲۴۴'/۴۲"	۳۳'/۳۶"	۳'/۲۵"	۱۸۳'/۳۶"	۲۴'/۰۶"

جدول شمارهٔ ۱.۱ تحلیل زمان و کیفیت روابط

عنوان	زمان	درصد
مدت زمان تفاهم بین همسران	۳'/۲۵"	~۱
مدت زمان عدم تفاهم بین همسران	۱۸۳'/۳۶"	~۷۵
مدت زمان خشونت بین همسران	۲۴'/۰۶"	~۱۰
رابطهٔ خنثی و بلاتکلیف	۳۳'/۳۶"	~۱۴
جمع	۲۴۴'/۴۲"	۱۰۰

طبق یافته‌های جدول شمارهٔ ۱، ملاحظه می‌شود کـه از ۱۰۶۱ دقیقـهٔ مـدت زمـان کـل فیلم‌ها، فقط ۲٤٤ دقیقه به روابط رودررو و مستقیم همسران پرداخته شده است. به‌عبارتی، فقط در ۲۳٪ یا یک‌چهارم از کل زمان فیلم‌های خانوادگی بررسی‌شده، رابطهٔ همسـران بـه نمایش درآمده است و این درحالی است که حدود ۷۵٪ از این زمان، به نزاع و درگیـری و نداشتن تفاهم اختصاص یافته است و فقط ۱٪ از زمان کل روابط، به تفاهم و درک متقابـل بین همسران گذشته است. از کل زمان ارتباط بین همسران،۱۰٪ بـه روابـط خشـونت‌آمیـز همسران اختصاص یافته که این مدت زمان برای فیلم‌های خانوادگی بسیار زیاد است. مدت زمانی که روابط همسران عاری از هر بار معنایی بوده حدود ۳۳دقیقـه اسـت؛ماننـد مـدت زمانی که همسران در مهمانی یا تولد یا جشن سالگرد ازدواج و... حضور داشته‌اند و امکان برخورد مستقیم با هم نداشته‌اند. این زمان در مقولهٔ رابطهٔ خنثـی قـرار داده شـده و ۱٤٪ از زمان رابطه را شامل شده است. طبق این نتایج، به سؤال تحقیق پاسخ داده می‌شود. به روابط همسران از لحاظ کمیت زمانی، بسیار محدود (تقریباً ۲٤٤دقیقه از ۱۰٦۱دقیقـه کـل زمـان فیلم‌ها) پرداخته شده است؛ یعنی حدود یک‌چهارم کل زمان فیلم‌هـا، بـه روابـط همسـران پرداخته شده که از این زمان ۸۵٪ به درگیری و نزاع و خشونت و نداشتن تفاهم اختصاص داشته است. در پاسخ سؤال دوم تحقیق، که در پی تحلیل مبنای روابـط بـوده اسـت، بایـد گفت ۸۵٪ روابط به مفاهیمی از نزاع و درگیری و خشونت و خیانت اختصاص داشته است و ۱٤٪ از زمان، به رابطهٔ خنثی از لحاظ مفهومی و فقط ۱٪ از کل زمان به تفاهم اختصـاص دارد. این نتایج فرضیات تحقیق را اثبات می‌کند.

تحلیل مشکلات ارتباطی همسران: در این مقوله، به بررسی محتوای ارتباطی و مسائل و مشکلات همسران پرداخته شده است. طی این بررسی، نتایج موجود در جدول شمارهٔ ۲ به‌دست آمده است.

جدول شمارهٔ ۲. تحلیل روابط همسران براساس مشکل

نام فیلم	مشکل‌مداری	راه حل مشکل	عنوان مشکل	علت مشکل
قرمز	وجود دارد	–	اعمال خشونت روحی و	بیماری روحی مرد
شوکران	وجود دارد	–	خیانت به زن	هوسرانی مرد
سگ‌کشی	وجود دارد	–	خیانت به زن	هوسرانی مرد
شام آخر	وجود دارد	–	اعمال خشونت به زن	بیماری روحی مرد

نام فیلم	مشکل‌مداری	راه حل مشکل	عنوان مشکل	علت مشکل
دنیا	وجود دارد	–	خیانت به زن	هوسرانی مرد
زهر عسل	وجود دارد	–	درگیری عاطفی و لفظی زن و مرد	نداشتن درک و شناخت متقابل
چهارشنبه‌سوری	وجود دارد	–	خیانت به زن	هوسرانی مرد
آتش‌بس	وجود دارد	اصلاح شخصیت فردی	درگیری عاطفی و لفظی زن و مرد	نداشتن درک و شناخت متقابل
توفیق اجباری	وجود دارد	–	درگیری‌عاطفی و لفظی زن و مرد	نداشتن درک و شناخت متقابل
همیشه پای یک زن درمیان است	وجود دارد	–	درگیری عاطفی و لفظی زن و مرد	نداشتن درک و شناخت متقابل
خروس جنگی	وجود دارد	–	درگیری عاطفی و لفظی زن و مرد	ندشتن درک و شناخت متقابل

همان‌طور که در این جدول مشاهده می‌شود، تمامی فیلم‌ها بـه ارائـه و بیـان مشـکلات همسران پرداخته‌اند و به این ترتیب صددرصد فیلم‌ها مشـکل‌مـدار و مشـکل‌محورنـد. از طرف دیگر، در ۱۵ فیلم بررسی‌شده، راه‌حلی برای مشکلات عنوان نشده و فقط یک فـیلم *آتش‌بس* راه‌حلی برای مشکلات زوجین ارائه داده است که در این فیلم نیز همسران به‌طور اتفاقی با یک روان‌پزشک روبه‌رو می‌شوند و او نیز مشکل را فردی تشخیص می‌دهد و بـه این ترتیب همسران دور از هم، برای اصلاح شخصیت خود تلاش می‌کنند و در نهایت دو دقیقهٔ فیلم، به تفاهم زوجین اختصاص می‌یابد.

جدول شمارهٔ ۱.۲ عنوان مشکل

عنوان مشکل	فراوانی	درصد
اعمال خشونت	۲	~۱۸
خیانت	٤	~۳٦
درگیری عاطفی و لفظی	٥	~٤٦
جمع	۱۱	۱۰۰

در این جدول ملاحظه می‌شود در ۱۸٪ موارد (فیلم‌ها) خشونت جسمی یـا روحـی

مرد به زن، علت و عنوان مشکل است که این مقوله جنبهٔ فـردی و روان‌شـناختی دارد. در ۳۶٪ موارد (فیلم‌ها) خیانت و هوسرانی مرد علت و عنوان مشکل همسران است کـه این نیز جنبهٔ فردی و روان‌شناختی دارد. در ٤٦٪ موارد نیز درگیری و نـزاع همسـران و نبود درک و شناخت متقابل عنوان و علت مشکل است که این مقوله، جنبـهٔ ارتبـاطی و اجتماعی دارد.

جدول شمارهٔ ۲.۲ علت مشکل

علت مشکل	فراوانی	درصد
بیماری روحی مرد و خانوادهٔ او	۲	~۱۸
هوسرانی مرد	٤	~۳٦
نداشتن درک و شناخت متقابل	٥	~٤٦
جمع	١٦	۱۰۰

در این جدول نیز، آن‌طور کـه ملاحظـه شـد، بـرای ایـن مشـکلات راه‌حلـی ارائـه نمی‌شود. در اغلب فیلم‌ها ایـن مشـکلات در ذات روابـط خـانوادگی و ذات مـردان و حل‌نشدنی عنوان شده و پول‌دوستی و خیانت و خشونت از صفات ذاتی و تغییرناپـذیر مردان دانسته شده است.

تحلیل سرانجام فیلم‌ها

سرانجام فیلم‌ها درواقع حسن ختام فیلم محسوب می‌شود. این‌که رابطه در چه شرایطی به پایان می‌رسد تنها چیزی است که از فیلم طی سال‌های متوالی در ذهن مخاطب زنده می‌ماند. ازاین‌رو، مهم‌ترین بخش فیلم‌نامه محسوب می‌شود. نتیجـهٔ بررسـی‌هـا دربـارهٔ پایان روابط همسران در فیلم‌های بررسی‌شده در جدول شمارهٔ ۳ آمده است.

جدول شمارهٔ ۳. سرانجام زندگی زناشویی همسران

نام فیلم	رابطهٔ اصلی	سرانجام رابطه
قرمز	هستی و ناصر	تلاش برای طلاق زن، کشته‌شدن مرد
شوکران	محمود و ترانه	ادامهٔ زندگی با نفاق مرد
سگ‌کشی	گلرخ و ناصر	طلاق، کشته‌شدن مرد

شام آخر	میهن و محسن	طلاق، کشته‌شدن زن
دنیا	عنایت و گوهر	طلاق
زهر عسل	سینا و شراره	ادامهٔ زندگی با کیفیت نامشخص
چهارشنبه‌سوری	مژده و مرتضی	ادامهٔ زندگی با نفاق مرد
آتش‌بس	یوسف و سایه	ادامهٔ زندگی با تفاهم
توفیق اجباری	محمدرضا و سیمین	طلاق، ادامهٔ زندگی با کیفیت نامشخص
همیشه پای یک زن درمیان است	مریم و امیر	طلاق، ادامهٔ زندگی با کیفیت نامشخص
خروس جنگی	مریم و محمود	تلاش برای طلاق، ادامهٔ زندگی با نبود تفاهم

پس از تحلیل این روابط به نتایج آماری زیر رسیدیم:

جدول شمارهٔ ۱.۳ وقایع و سرانجام زندگی در روابط همسران

سرانجام	فراوانی	درصد
طلاق	۵	~۳۲
تلاش برای طلاق	۲	~۱۲
کشته‌شدن مرد	۲	~۱۲
ادامهٔ زندگی با نزاع و نبود تفاهم	۳	~۱۹
ادامهٔ زندگی با تفاهم	۱	~٦
ادامهٔ زندگی با کیفیت نامشخص	۳	~۱۹
جمع‌بندی	١٦	۱۰۰

در حکمت هنر اسلامی، از مفهومی با نام رستگاری یاد می‌شود. این رستگاری، میوهٔ نامیرایی است که وقتی روح طعم این میوهٔ بهشتی را چشید، آن را به جزئی از خود تبدیل می‌کند. معنای دیگر رستگاری، قرب به آن نیروی متعال (الله) است. در اسلام، برای رستگاری واژهٔ «فلاح» انتخاب شده که به لحاظ زیباشناسی، انتخاب این واژه خود معجزه‌ای است (رهنورد، ۱۳۷۸: ٤۳).

سرانجام فیلم‌های بررسی‌شده در این تحقیق، مفهوم رستگاری در هنر اسلامی را به ذهن متبادر نمی‌کنند. طبق آنچه در آیهٔ ۳۰ سورهٔ بقره آمده، فرشتگان انسان را فسادکننده و خونریز دانسته‌اند و خداوند خلقت انسان را از اسرار خود می‌داند؛ اما

بررسی سرنوشت شخصیت‌های اصلی این فیلم‌ها، ما را به این نتیجه می‌رساند که در ۱۲٪ موارد همسران با شکنجه و قتل یکدیگر، نماد و نشانی از سفاک‌بودن را به نمایش می‌گذارند و در مواردی که به نزاع و درگیری و جدایی و ... می‌پردازند (طلاق، تلاش برای طلاق و ادامهٔ زندگی با نزاع که مجموعاً ٦٣٪ می‌شود) نماد و نشانی از فساد را به تصویر می‌کشند.

مصاحبه با کارگردانان دربارهٔ هدف از ساخت فیلم

فریدون جیرانی (کارگردان فیلم‌های *قرمز* و *شام آخر*)

هدف از ساخت فیلم *قرمز* بیان مشکل زن‌هایی بود که با وجود بیماری محرز همسر در امور روانی، امکان جدایی ندارند. این فیلم، تلاش کرد نظر و حساسیت جامعه را به فاجعه‌ای جلب کند که از سوی مردان، در این مواقع، اتفاق می‌افتد.

در فیلم *شام آخر* هدف و دغدغهٔ اصلی، عنوان‌کردن عشق در سنین مختلف بود. این‌که علاقه و احساس سن و سال نمی‌شناسد و زنان حق این انتخاب را دارند.

منوچهر مصیری (کارگردان فیلم *دنیا*)

هدف از ساخت این فیلم، نمایش انسان‌های چندرنگ بود؛ تظاهر به مذهبی‌بودن برای پیشبرد اهداف مالی و اقتصادی و استفاده از نقاب دین برای پوشاندن چهرهٔ واقعی. این نقاب در فیلم *دنیا* کنار زده می‌شود.

به نظر من، این‌گونه خیانت‌ها در رابطهٔ زن و مرد و از سوی هر دوی آن‌ها در جامعه وجود دارد؛ اما به‌علت سانسور و معذوریت‌های اخلاقی، فقط مشکلات اخلاقی مردان در سینما به نمایش گذاشته می‌شود.

تهمینه میلانی (کارگردان فیلم *آتش‌بس*)

۱. دغدغهٔ اصلی در تهیهٔ فیلم‌های سینمایی، بیان مشکلات و نمایش مسائل زنان است. هدف از ساخت این فیلم و دیگر فیلم‌ها (*نیمهٔ پنهان*، *واکنش پنجم* و *زن زیادی*) بازنمایی دیدگاه مردسالارانه در جامعه و تبعات این دیدگاه و اعتراض به این شرایط بود.

نتیجه‌گیری

لزوم و ضرورت حفظ خانواده، که به تداوم نسلی سالم می‌انجامد، پیش از این عنوان شده است. حال آن‌که حفظ نهاد خانواده با وجود مفاهیمی که در نتایج این تحقیق آمده با تهدید روبه‌رو می‌شود. نمایش تعارض و افتراق ذاتی بین زن و مرد با وجود این‌که خداوند زن و مرد را از یک جنس و برای هم آفریده است، نمایش خشونت مرد درقبال زن و پس از آن زن درقبال مرد، درگرفتن جنگ گروهی از زنان با مردان، ساختن صحنه‌هایی از رقابت بین زنان برای تصاحب یک مرد، پایان فیلم با صحنه‌های خشونت‌آمیز، روابط نفاق‌آمیز و نزاع‌آمیز و یا جدایی همسران از یکدیگر همه و همه در تغییر و جهت‌دهی به انگاره‌های مخاطبان از روابط همسری تأثیری ژرف و انکارناپذیر دارد. به‌نظر می‌رسد کارگردانان، فیلم‌نامه‌نویسان و تهیه‌کنندگان و ... ارتباط عمیقی با باورهای مذهبی اسلامی و در کل دینی ندارند؛ چراکه خداوندی که همهٔ موجودات را زوج آفریده و در این سیستم به بقای موجودات پرداخته در ذات این زوجیت تضاد و تعارضی قرار نداده است که به سرانجام‌های فوق منجر شود. اندیشه‌هایی از قبیل افتراق و تفاوت، از دیدگاه‌های مادی‌گرایی و اومانیسمی و فمینیستی کشورهای غربی نشئت گرفته است که اضمحلال نهاد خانواده و تشکیل جوامع خواهری و ازبین‌بردن هر آنچه مردانه و زنانه است را خواستارند.

در فیلم‌های بررسی‌شده، موضوع عمده در فیلم، زنان و تجربهٔ آن‌هاست و فیلم‌ها دیدگاه انتقادی به سود زنان دارند که این، نشئت‌گرفته از اعتقادات فمینیستی در تهیه‌کنندگان است که باعث تهیهٔ فیلم‌هایی با محتوای خشونت، تضاد، تقابل، نزاع و نداشتن تفاهم در رابطهٔ همسران می‌شود. نگاه یک‌جانبه به زنان و موقعیت آنان در جامعه در همهٔ این فیلم‌ها نمایانگر اعتقاد تهیه‌کنندگان به اصول اعتقادی مکاتب اومانیسمی، همچون فمینیسم، است. در فیلم‌های *قرمز*، *شام آخر*، *سگ‌کشی* و *چهارشنبه‌سوری* زنان طبق دیدگاه فمینیست‌های رادیکال نه‌تنها در مقایسه با مردان شرایط نابرابری دارند، بلکه تحت ستم و ظلم آن‌ها نیز قرار دارند.

در فیلم‌های *شوکران*، *دنیا*، *زهر عسل*، *توفیق اجباری* و *خروس جنگی* طبق دیدگاه فمینیسم لیبرال، زنان به‌علت احراز موقعیت‌های فروتر از مردان در شرایط نابرابری نسبت به آن‌ها قرار دارند.

در فیلم *همیشه پای یک زن در میان است* همچون فمینیست‌های معتقد به نظریات تفاوت‌های جنسی، به تفاوت‌های جسمی و روحی مردان و زنان تأکید بسیار شده و این

تفاوت‌ها را بارز شده‌اند تا جایی که در فیلم به نیکخوبودن زنان و بدخوبودن مردان تأکید می‌شود و با این‌که فیلم، پایانی خلاف این نظر دارد تا لحظات پایانی این دیدگاه مطرح می‌شود. تا جایی که زن بعد از طلاق مورد توجه همهٔ مردان و پسران قرار می‌گیرد و برخلاف زمان تأهل به موفقیت‌های شغلی و ورزشی می‌رسد.

در فیلم *آتش‌بس* نیز اندیشهٔ تفاوت‌های جنسی بارز است؛ ولی این فیلم نیز با تفاهم زوجین به پایان می‌رسد و همچون فیلم همیشه *پای یک زن در میان است* فقط در دقایق و ثانیه‌های پایانی، اعتقاد به هم‌جنس‌بودن زن و مرد مشاهده می‌شود.

جمع‌بندی

همان‌طور که از بررسی روابط همسران در فیلم‌های سینمایی پرفروش و پرمخاطب این دهه ملاحظه می‌شود و طی مصاحبه‌هایی که با کارگردانان این فیلم‌ها (منوچهر مصیری، فریدون جیرانی، محمدرضا داوودنژاد و تهمینه میلانی) شده است، نتیجه می‌گیریم کارگردانان و تهیه‌کنندگان فیلم‌های مذکور با دیدگاهی انتقادی و به سود زنان به مسائل و قضایای مربوط به زنان و خانواده می‌اندیشند و در این راستا از لحاظ کمیت زمانی به روابط همسران به‌طور محدود پرداخته و این زمان را نیز با خشونت و نزاع و نداشتن تفاهم و سازگاری زوجین به تصویر کشیده‌اند.

از نظر «روزالیند دلمار»، فمینیست کسی است که معتقد است زنان به‌سبب جنسیت گرفتار تبعیض‌اند، نیازهای مشخص دارند که نادیده گرفته می‌شود و ارضانشده می‌ماند. لازمهٔ ارضای این نیازها، تغییرات اساسی در نظام اجتماعی، اقتصادی و سیاسی است (ماهنامهٔ *سروش بانوان*، ۱۳۸۰: ۲۷). این دیدگاه از سوی کارگردانان در تهیهٔ اثر هنری مشاهده می‌شود. نمایش خشونت علیه زنان، خیانت مرد به زن، نزاع و درگیری بی‌پایان و نداشتن تفاهم در فیلم‌ها متأثر از نگرش‌های فمینیستی در کارگردانان و تهیه‌کنندگان فیلم‌هاست. در این فیلم‌ها، غلبهٔ تبیین‌های نظری ستمگری، بیش از سایر تبیین‌ها، در توجیه شرایط زنان در خانواده مشاهده می‌شود و علاوه بر نمایش تفاوت و نابرابری زنان و مردان در موقعیت‌های خانوادگی، خشونت جسمی و روحی مردان علیه زنان به نمایش درمی‌آید. در اغلب سکانس‌ها، زنان نشسته و پایین‌دست مردان، مردان و زنان در پلان‌هایی جداگانه و روبه‌روی هم، اغلب در محیط‌های بیرون از منزل و در بیشتر مواقع در حال نزاع و درگیری با هم به نمایش درمی‌آیند. نتیجه‌ای که از محتوای فیلم‌های این

دهه از لحاظ نظری، گرفته می‌شود این است که تفکرات فمینیستی رادیکال نزد سازندگان آثار سینمایی غالب است. این دیدگاه ارزشی بیشتر از مردان، برای زنان قائل است و مردان را موجوداتی پست‌تر و نظام خانوادگی را در شکل سنتی (ازدواج زن و شوهری و پایبندی به این نظام) مطرود می‌داند.

موقعیت برتر کشورهای صنعتی و بیش از همه ایالات متحدهٔ امریکا در تولید و گسترش رسانه‌ها سبب شده است که بسیاری از محققان از امپریالیسم رسانه‌ای سخن بگویند. جوامع جهان سوم، مانند سایر حوزه‌های تولید، در این زمینه نیز آسیب‌پذیرند (گیدنز، ۱۳۷٤: ۵۸٦ – ۵۸۷). با ورود کالاهای فرهنگی، بی‌شک دیدگاه‌ها و نظریه‌ها و اعتقادات نیز انتشار می‌یابد و مقابلهٔ فرهنگی با این محصولات، فقط با تهیه و توزیع محصولاتی بومی و با غنای فرهنگی میسر خواهد بود. درحالی‌که در جامعهٔ ما حداقل طی ده سال گذشته، این تلاش در تهیهٔ هیچ‌یک از فیلم‌های پرمخاطب مشاهده نشده و برعکس، محصولات فرهنگی سینمای ما در تأیید و تثبیت اندیشه‌های فمینیستی در حوزهٔ مسائل مربوط به زنان و خانواده گام برداشته است. نتیجهٔ قهری این محصولات همچنان‌که محتوای پایانی فیلم‌ها با تیتراژ و آهنگ‌های پایانی خود به مخاطب القا می‌کند تنش در روابط، خشونت، اضطراب و نداشتن تفاهم و سازگاری خواهد بود. پیشنهاد می‌شود به رسالت فرهنگی رسانهٔ سینما توجه بیشتری شده از محققان و مشاوران در امر تهیه و توزیع محصولات سینمایی بیشتر استفاده شود. همچنین با مراجعه به رهنمودهای کتاب مقدس اسلام، *قرآن*، و توجه به اصول و معیارهای روابط انسانی میان زنان و مردان در خانواده همچون اصول رحمت و مودت (روم: ۲۱)، معروف و حسن معاشرت (بقره: ۲۲۸)، مشورت (طلاق: ٦)، نفی خشونت (بقره: ۲۲۳)، عدم ضرر و حرج (بقره: ۲۳۱)، عدالت و عدم تعدی به حقوق (نساء: ۳)، و تحکیم خانواده (نساء: ۲۱) فیلم‌هایی در دوام زوجیت و تحکیم بنیان خانواده ساخته شود.

منابع

قرآن کریم، ترجمهٔ آیت‌الله مکارم شیرازی.

اطیابی، مسعود (۱۳۸۷). *فیلم سینمایی خروس جنگی*، تهران: آمایش هنر.

افخمی، بهروز (۱۳۷۸). *فیلم سینمایی شوکران*، تهران: سازمان توسعهٔ سینمایی سوره.

امید، جمال (۱۳۸۸). *فرهنگ فیلم‌های سینمایی ایران*، ج ٤، تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه.

بیضائی، بهرام (۱۳۷۹). فیلم سینمایی *سگ‌کشی*، تهران: فرهنگ تماشا.
تبریزی، کمال (۱۳۸٦). فیلم سینمایی همیشه *پای یک زن در میان است*، تهران: شرکت سینمایی هفت‌آسمان.
جیرانی، فریدون (۱۳۷۷). فیلم سینمایی *قرمز*، تهران: رسانهٔ فیلم‌سازان.
جیرانی، فریدون (۱۳۸۰). فیلم سینمایی *شام آخر*، تهران: آریان‌فیلم.
رهنورد، زهرا (۱۳۷۸). *حکمت هنر اسلامی*، تهران: سمت.
ریتزر، جورج (۱۳۷٤). *نظریهٔ جامعه‌شناسی در دوران معاصر*، ترجمهٔ محسن ثلاثی، تهران: علمی.
زارعیان، داود (۱۳۸۲). *مبانی کلی ارتباطات جمعی*، تهران: انتشارات کارگزار روابط عمومی.
ساروخانی، باقر (۱۳۸٤). *جامعه‌شناسی خانواده*، تهران: سروش.
شیبانی، ابراهیم (۱۳۸۲). فیلم سینمایی *زهر عسل*، تهران: شکوفافیلم.
فرهادی، اصغر (۱۳۸٤). فیلم سینمایی *چهارشنبه‌سوری*، تهران: بشرا.
قهرمانی، مهوش (۱۳۷٦). «جامعه مدنی و خانواده»، *فرهنگ توسعه*، س ٦.
کازنو، ژان (۱۳۸۷). *جامعه‌شناسی وسایل ارتباط جمعی*، ترجمهٔ باقر ساروخانی و منوچهر محسنی، تهران: اطلاعات.
کلرومورو تزی، نورما (۱۳۷۸). «مسئلهٔ فمینیسم در ایران بعد از انقلاب اسلامی»، فصلنامهٔ *گفتگو*، ش ۲٦.
گیدنز، آنتونی (۱۳۷٤). *جامعه‌شناسی*، ترجمهٔ منوچهر صبوری، تهران: نشر نی.
لطیفی، محمدحسین (۱۳۸٦). فیلم سینمایی *توفیق اجباری*.
مصیری، منوچهر (۱۳۸۱). فیلم سینمایی *دنیا*، محصول: پیام روشن فیلم.
هام، مگی و سارا گمبل (۱۳۸۲). *فرهنگ نظریه‌های فمینیستی*، ترجمهٔ فیروزه مهاجر و فرخ قره‌داغی و نوشین احمدی خراسانی، تهران: نشر توسعه.
مشیرزاده، حمیرا (۱۳۸۲). *از جنبش تا نظریهٔ اجتماعی: تاریخ دو قرن فمینیسم*، تهران: شیرزاده.
مهرداد، هرمز (۱۳۷۹). *مقدمه‌ای بر نظریات و مفاهیم ارتباط جمعی*، تهران: فاران.
میلانی، تهمینه (۱۳۸۵). فیلم سینمایی *آتش‌بس*، تهران: آرتا فیلم.
ماهنامهٔ *سروش بانوان* (۱۳۸۰). «فمینیسم چیست؟»، س ۲، ش ۱۹.

Jaggar, S. (1980). "The Norm of Social Inquiry and Masculinity Experience", *Philosophy of Science Association*, Vol. 2.