ارغوان

گاهنامه فرهنگی و اجتماعی حوزه زنان
سال سوم، شماره هفتم، دی ماه ۱۴۰۰

درخود مانده!

روایت راه و بی راه

سینما و فمنیسم

پرونده زنان و سینما

ارغوان

گاهنامه فرهنگی و اجتماعی حوزه زنان
سال سوم، شماره هفتم، دی ماه ۱۴۰۰

گاهنامه فرهنگی و اجتماعی حوزه زنان
سال سوم، شماره هفتم، دی ماه ۱۴۰۰
@Nashriat_SBU

@BasijSBU

آدرس دفتر نشریه:
تهران، بزرگراه شهید چمران، خیابان یمن، میدان شهید شهریاری، بلوار دانشجو، دانشگاه شهید بهشتی،ساختمان آی تی، حوزه مرکزی بسیج دانشجویی پایگاه شهید شهریاری

#شناسنامـــــه

صاحب امتیاز: بسیج دانشجویی دانشگاه شهید بهشتی

مدیر مسئول: فاطمه نادعلی زاده

سردبیر: حلیه توکلی

ویراستار: زهرا صادق زاده

طراح جلد: بهاره اسکندری

صفحه آرا: نیره موسوی

مترجم:فاطمه معروف

هیئت تحریریه:
حلیـه توکلـی، معصومـه صالحـی، زینـب نظـری، شـهرزاد قاسـمی، زینـب محمـدی، سـینا علمـداری، فاطمـه زهـرا هراتی، مهشـید بهرامـی، نیره موسـوی، فرنـاز داوودی زواره، فاطمـه معـروف، پریسـا پورمقـدم، وحیـد جدیـدی، فاطمـه خواجـه، بهـاره اسـکندری

فهرست

۷
روایت راه و بی راه
حلیه توکلی

۹
اقتصاد و تبلیغات،اتخاذ تدبیرات
معصومه صالحی

۱۱
انیمه ژاپنی و دخترانی که به نجات دنیا میایند
زینب نظری

۱۵
کمی جدی تر
شهرزاد قاسمی

۱۷
نمایش عروسک های باربی
زینب محمدی

۱۹
زنان کوچک
سینا علمداری

۲۱
مستند red pill
شهرزاد قاسمی

۲۳
زنان معروف از جنس سینما
فاطمه زهرا هراتی

۲۵
جاهلیت عامه،سایه ای بر افتخار اولین بازیگر خانواده
مهشید بهرامی

۲۹
ناخوداگاه های سینما
نیره موسوی

۳۳
در خود مانده
فرناز داووی زواره

۳۷
اوتیسم در ایران
فرناز داوودی زواره

۳۹
نمایش زنان در فیلم ها: مطالعه نابرابری جنسیتی
فاطمه معروف

۴۱
سینما و فمنیسم
پریسا پورمقدم

۴۵
سینمای جهان
وحید جدیدی

۴۹
سینمای ایران
فاطمه خواجه

۵۳
تعبیر یک رویا در قاب سینما
بهاره اسکندری

پرونده ویژه :

زنـــــان و سینمـــــا

روایت راه و بیراهه

بررسی سیر دغدغه ی فیلمسازان، پیرامون مسائل زنان

#سرمقاله

سینما در چند دههٔ اخیر، مسیرهای بسیاری پیموده و در مسیر راه‌وبی‌راه‌های بسیاری بوده است. از روایت‌های تک‌بعدی گرفته تا بی‌روایتی‌هایش؛ از بی‌دغدغگی‌ها تا دغدغه‌مندی‌هایش و بسیاری چاه‌ها و چاره‌های دیگر ... روایت سینما و سینماگران از زن، از جهات بسیاری در این سال‌ها قابل‌تأمل و توجه است؛ مسیر این راه، پر از پردازش‌های متعدد است؛ هرچند که از نقطهٔ آغاز آن، به این شکل نبود و در برخی موارد، هنوز هم نیست.
گویی تا نقطه‌ای خاص، پردازش‌ها از زن، از جهات محدودی چون الههٔ عشق، صبور، فداکار، زیبا و... بودند. از جایی به بعد، با تولد فیلم‌سازان نوین در عرصهٔ سینما و تغییر مسیر سینمای جهان در الگوسازی‌ها و همچنین در تنوع پردازش‌ها، این مسیر و این روایت‌ها، تغییر پیدا کردند. ناگفته نماند که در آن زمان هم بودند فیلم‌سازانی که خط روایت خودشان را دنبال کرده و تک‌بعدی نبودند. امثال درخشنده‌ها و بنی‌اعتمادها و مهرجویی‌ها و البته بهرام بیضایی‌ها.

نکته‌ای که نباید از آن مغفول ماند، تأثیرپذیری سینما از جنگ است. فضای سینما تا اواخر دههٔ ۷۰ تا حدود بسیاری متأثر از داستان جنگ و جنگ‌زدگی است؛ بسیاری از آثار شاخص این دهه در همین فضا و در همین داستان‌ها می‌چرخند؛ فیلم‌هایی چون شیدا، بوی پیراهن یوسف، روبان قرمز، آژانس شیشه‌ای و...

اکثر موضوعات مربوط به زنان هم در این عصر به حوزهٔ خاص و البته مهمی، محدود می‌شود و آن هم مسئلهٔ خیانت و نگاه ابزاری به زنان است ...
رفته‌رفته و در آستانهٔ دههٔ ۸۰، گویی مخاطبان از فضای سینما خسته می‌شوند و فیلم‌سازان هم با آگاهی از این موضوع، پرده‌ای جدید در سینما را دنبال می‌کنند: «عاشقانه‌ها»
این عاشقانه‌ها نیز در برخی موارد، دارای تنوع می‌شوند و در برخی نیز، یک خط داستانی تکراری را دنبال می‌کنند. از جایی به بعد، پردازش‌ها کمی اجتماعی‌تر می‌شوند. تا جایی که فصل جدید سینما در دههٔ ۹۰ آغاز می‌گردد؛ در این دهه، شاهد تنوع کاراکتری بسیاری برای زنان هستیم؛ چه در فیلم‌هایی که با محوریت زنان ساخته شده‌اند و چه آن‌ها که مسائل دیگری را دنبال می‌کنند و در خلال داستان‌هایشان، پردازشی از زنان هم دارند؛ به‌تناسب دفعهٔ قبل، این بار، مخاطبان از عاشقانه‌های تکراری و فانتزی خسته می‌شوند و رفته‌رفته در این دهه، فیلم‌سازان بیشتر و جوان‌تر نیز روی کار می‌آیند.
از جایی به بعد، موضوعات، تنوع مطلوبی می‌یابند و فیلم‌ها، مضامین جدیدتری را به تصویر می‌کشند و زنان در این راستا، رنگ و بوی پردازش‌های نو را به خود می‌گیرند.
روایت‌ها از زن، در سنین متفاوت‌تری دنبال می‌شود و بعضاً دختران و کودکان را هم به تصویر می‌کشد ...
از طرفی دیگر، یکی از مهم‌ترین نکات این زمان، ازبین‌رفتن برخی تابوها و رادیکال‌های پردازشی است که دست فیلم‌سازان را تا حدود بسیاری باز می‌گذارد؛ به‌گونه‌ای که کم‌کم روایت‌ها از برخی مشکلات اجتماعی چون تجاوز، روابط خارج ازدواج، بیناجنسیت‌ها و... عریان‌تر می‌شود و به‌گونه‌ای راحت‌تر از این مسائل، صحبت می‌شود.

نگاه به زن، در این دوران، به واقعیت نزدیک‌تر است و دیگر قرار نیست یک موجود بی‌نقص و تنها اسوهٔ شکیبایی را تماشا کنیم؛ ما زنی را در این دوران می‌بینیم که گاهی خسته می‌شود، بی‌منطق می‌شود، بی‌وفا می‌شود و یا اصلاً می‌شکند و گاهی هم دوباره برمی‌خیزد ...
تا کمی قبل‌تر، اگر زنی نقشی منفی را ایفا می‌کرد، آن نقش به‌احتمال بسیار، مادر پیر شوهری بود که سر ناسازگاری با عروسش را داشت! اما وقتی از پردازش‌های متفاوت سخن می‌گوییم، یعنی همین که حتی نقش‌های منفی هم دربارهٔ زنان گسترش یافت و در این میان، نباید از کاراکترهای خاکستری نیز، غافل ماند.

نکتهٔ بسیار مهم دیگر در این زمان، فعال‌تر شدن زنان در روابط آن‌هاست؛ چه روابط عاشقانه و چه روابط اجتماعی؛ یعنی قرار نیست تنها هنر او در زمان بروز مشکل، صبر و بردباری باشد؛ بلکه قرار است فعال باشد و فعالیت کند و در بسیاری موارد، حتی بجنگد ...

سینما در این مسیر، گاهی هم دچار لغزش شده و روایت‌هایش مخدوش گردیده؛ اما آنچه که مهم و البته امیدوارکننده است، مسیری است که در آن قدم گذاشته و با کمی اغماض، می‌توان آن را امیدوارکننده دانست؛ هرچند که هنوز هم در بسیاری روایت‌ها و الگوسازی‌ها ضعیف است، اما می‌توان در ادامهٔ راه، به ساختن این الگوها نیز امیدوار بود و به انتظار آنها نشست ...

حلیه توکلی
کارشناسی حقوق

اقتصاد و تبلیغات ، اتخاذ تدبیرات

تبلیغات بازرگانی در بازنمایی زنان چگونه عمل کرده است؟ این تبلیغات بازرگانی حاوی چه پیام‌هایی برای زنان هستند؟ زنان در تبلیغات بازرگانی چگونه به تصویر کشیده می‌شوند و این تصاویر تا چه حد به واقعیت نزدیک بوده‌اند؟ آیا این تبلیغات بازرگانی متناسب با تغییرات فرهنگ و شرایط جامعه در طول زمان، در برابر تغییر منعطف عمل کرده‌اند یا به ثبات بیشتر ارزش‌های سنتی کمک کرده‌اند؟

لایه‌های پنهان در بازنمایی زنان!

امروزه تبلیغات بازرگانی بخشی از زندگی ماشینی شده و اهمیتی انکارنشدنی در رشد تجارت و اقتصاد دارد. تبلیغات بازرگانی تأثیر زیادی بر ادراکات و افعال فرهنگی و اجتماعی انسان دارند و نقش بزرگی در حفظ و یا تغییر آنها ایجاد می‌کنند و به عبارتی نه‌تنها در تشویق بینندگان به مصرف کالا یا خدمات نقش دارند، بلکه تبیین‌کنندهٔ ارزش‌های فرهنگی غالب جامعه هستند. در واقع ارزش‌های نهفته در تصاویر بازنمایی شده از زنان در این آگهی‌ها، سازوکاری پنهانی اما فراگیر است که به حفظ و یا تغییر وضع موجود کمک می‌کند. امروزه بسیاری از محققین معتقدند که زنانگی و مردانگی مفاهیمی بیولوژیک هستند و هویت‌های جنسی در مقاطع تاریخی اختراع شده‌اند، اما مطالعات تبلیغاتی نشان می‌دهند که هویت‌های جنسی در تبلیغات، یکپارچه نگاشته می‌شوند. گاهی در تبلیغات، قواعد زنانگی از طریق تصاویر بصری به‌صورت فرهنگی منتقل می‌شود. در طول تاریخ بنا بر وضعیت اجتماعی، تصاویر متفاوتی از زنان بازنمایی شده است و در کشور ما نیز در طی ادوار مختلف، پیام‌های بازرگانی حاوی تغییراتی در شکل و محتوای پیام‌ها بوده و این تغییرات در پوشش و رفتار و گفتار زنان نیز دیده می‌شود. اصل ۵۷ تا ۶۳ مجموعه ضوابط تولید آگهی‌های رادیویی و تلویزیونی به بیان مجموعه مقرراتی برای حضور زنان در تبلیغات تلویزیونی پرداخته است. در اصل ۵۸ قانون‌گذار تأکید کرده که «حضور خانم‌ها در آگهی‌هایی که وضعیت کالا و مصارف آن با نقش خانم‌ها بستگی نداشته باشد، مجاز نیست» و همچنین در اصل ۵۹ این قانون آمده است که «آگهی‌های رادیوتلویزیونی نباید تداعی‌کنندهٔ این امر باشد که اشتغال و تلاش زن ایرانی محدود به امور منزل است و در عرصه‌های علمی و فرهنگی حضور ندارد و به‌طور کلی زن مسلمان ایرانی نباید تحقیر شود.» با بررسی تحقیقی که در سال ۱۳۹۲-۱۳۹۳ با جامعهٔ آماری ۱۴۰ پیام بازرگانی با نقش مستقیم و غیرمستقیم زنان صورت گرفته، به نتایج جالبی می‌رسیم. از نظر فراوانی فضای به‌وقوع‌پیوستن آگهی، نزدیک به نیمی از آگهی‌ها در فضای درونی «حضور زنان در فضای خانه» اتفاق افتاده و اصولاً زنان مشغول امور خانه‌داری هستند و به‌نوعی نقش زنان در آشپزخانه و منزل یا به‌عنوان مادر و همسر خلاصه می‌شود؛ به عبارتی نقش آن‌ها متکی به یک مرد است. این همان مفهوم «فنای نمادین زنانه» است که در مقابل «قدرت نمادین مردانه» قرار دارد. فنای نمادین زنانه به کم‌اهمیت‌شمردن زنان و بازنمایی زنان به‌عنوان همسر، مادر، کدبانو اشاره دارد و قدرت نمادین مردانه به تأکید بر نقش سازندهٔ مردان در جامعه و بازنمایی آنان به‌عنوان شاغل و نان‌آور خانه اشاره دارد. این در حالی است که زنان به‌عنوان مصرف‌کنندهٔ محصولاتشان داده می‌شوند که تحت‌تأثیر سایرین هستند. علاوه بر این در اکثر موارد به ذاتی‌بودن کارهای زنانه و مردانه اشاره دارد که از موارد تنظیم‌کنندهٔ روابط بین زن و مرد است. اما این آمار حاکی از افزایش درصد حضور زنان در محل کار و فضای بیرونی و پرداختن به فعالیت‌های کارشناسی و فنی دارد که با توجه به تغییرات شرایط جامعه اتفاق افتاده است.

کلیشه‌های زیبایی؛ به کام سرمایه‌داری و به قیمت سلامت زنان!

در سال ۱۹۲۰، نظام سرمایه‌داری برای افزایش فروش از ابتدایی‌ترین تمایل انسان یعنی غریزه جنسی استفاده کرد. تصاویری که از زنان ارائه می‌شد، غیرواقعی بود و حس ناامنی و ناکامل بودن را به زنان القا می‌کرد.

کیلبورن در مقاله The beauty and the best of advertising اشاره می‌کند که زنان در تبلیغات اصولاً لاغر با قد کشیده هستند و صورتی بدون چروک یا ککومک دارند و در تحقیقی در سال ۱۹۸۴ به این نتیجه رسید که ۷۵ درصد از زنان از وزن خود ناراضی هستند و این نارضایتی از وزن و رژیم‌های غذایی حتی به دختران مدرسه‌ای سرایت کرده است. طبق اصل ۵۷ مجموعه ضوابط تولید آگهی‌های رادیویی و تلویزیونی «حضور خانم‌ها و دختر خانم‌ها در آگهی‌های رادیوتلویزیونی در صورت اقتضاء موضوع مورد آگهی، بدون آرایش و با رعایت کامل حجاب اسلامی امکان‌پذیر است.» بنابراین نمایش زنان در تبلیغات بازرگانی جمهوری اسلامی ایران نباید اندام‌واره و متکی بر زیبایی‌های بصری باشد. این در حالی است که می‌بینیم در تبلیغات زنان عمدتاً لاغر و کشیده و با چهره‌هایی بی‌نقص و آرایش‌کرده هستند و به‌نوعی زیبایی و بی‌نقص بودن چهره زن به بی‌نقصی کالا پیوند می‌خورد. در واقع بازنمایی زنان به این شکل، آن‌ها را تشویق به پذیرش مسئولیت شکل ظاهری‌شان می‌کند. این در حالی است که چهره‌ها و اندام‌هایی که از زنان اطرافمان در کوچه و خیابان و... می‌بینیم، به این شکل نیست. این کاملاً طبیعی است که در اطراف خود زنانی می‌بینیم که چاق یا لاغر هستند و گاهی صورت آن‌ها لک دارد یا بینی‌های بزرگ دارند و ... . علاوه بر این، نکتهٔ جالب اینجاست در فضای برخی تبلیغات بازرگانی صحنه‌ای مانند شو مدلینگ وجود دارد که به‌خودی‌خود جای تفکر دارد. در واقع زنان در مواجهه با این آگهی‌ها، خود را با آن‌ها مقایسه می‌کنند و به ازدست‌رفتن اعتمادبه‌نفس، احساس ناامنی و تصاویر منفی از بدن منجر می‌شود و عده‌ای از محققان این موضوع را خشونت علیه زنان به‌حساب آورده‌اند. همچنین ۷۰ درصد زنان بین ۱۹ تا ۳۵ سال هستند که حاکی از تمایل تبلیغ‌گران به استفاده از زنان جوان دارد. علاوه بر این در این تبلیغات، رنگ پوشش زنان بیشتر رنگ سرد است که حاوی پیام امنیت و آرامش و صلح است.

باری بر دوش رسانه

تبلیغات بازرگانی تأثیر مهمی روی اقتصاد و صنعت دارد و به‌عنوان جزئی از رسانه‌های جمعی، پیام‌آور ارزش‌های موجود در جامعه است و به‌صورت غیرمستقیم به برخی از مؤلفه‌های اجتماعی و فرهنگی اشاره دارد؛ بنابراین مسئولیتی سنگین به عهده دارد و انتظار می‌رود حساسیت بیشتری نسبت به آنچه که انتشار می‌دهد، نشان بدهد. تبلیغات بازرگانی باید در بازنمایی نقش‌های جدید و پیشروی زنان بکوشد. هرچند با بررسی تبلیغات بازرگانی رسانه ملی، متوجه می‌شویم در بازنمایی زنان تا حدی به واقعیت نزدیک شده و حتی می‌بینیم گاهی در موارد جزئی، به فعالیت‌های فنی و تخصصی می‌پردازد؛ اما انتظار می‌رود سرعت خود را در نزدیک‌شدن به واقعیت افزایش دهد تا دید جامعه را نسبت به توانمندسازی و لزوم مشارکت زنان تحت‌تأثیر قرار دهد.

منابع

سهراب زاده، مهران؛ یوسفی فر، طاهره؛ عباسی، رضا تغییرات نقش زنان در تبلیغات تلویزیون ایران با تکیه بر نشانه‌شناسی آگهی‌های بازرگانی آقای فرش ۴ و نحوهٔ شرکت در قرعه‌کشی هوم کر دوره ۸، شماره ۱، بهار ۱۳۹۵، صفحه ۲۳-۴۴

حاتمی، نگین؛ صمدی، مهران؛ مطالعهٔ تطبیقی بازنمایی زن در پیام‌های بازرگانی شبکهٔ سه و Gem Tv؛ مطالعات جامعه‌شناسی زمستان ۱۳۹۲؛ دورهٔ ۶؛ شمارهٔ ۲۱؛ از صفحهٔ ۱۱۱ تا صفحهٔ ۱۲۴

اسدی، عباس؛ عبدی، ندا؛ نقش و عملکرد زن در تبلیغات بازرگانی تلویزیون ایران «تحلیل محتوای پیام‌های بازرگانی شبکه سه سیما در مهر، آبان و آذرماه سال ۱۳۹۱» پژوهش‌نامهٔ زنان پاییز و زمستان ۱۳۹۱؛ دورهٔ ۳، شمارهٔ ۲؛ از صفحه ۱ تا صفحه ۲۰

Maurice Patterson, Lisa O'Malley & Vicky Story Women in Advertising: Representations, Repercussions, Responses Irish Marketing Review, 2009

Jill Hicks Ferguson , Peggy J. Kreshel, Spencer F. Tinkham In the pages of Ms.: sex role portrayals of women in advertising Publication: Journal of Advertising. Volume: 19. Issue: 1

معصومه صالحی
کارشناسی حقوق

انیمه ژاپنی و دخترانی که به نجات دنیـــــــا می آینـــــد

زینب نظری
کارشناسی ارشد پژوهشگری اجتماعی

شاید از ابتدای عمر صنعت انیمیشن تابه‌حال و از زمانی که نخستین انیمیشن‌های کوتاه برای نمایش در فیلم‌های سینمایی استفاده شدند، بیش از یک قرن می‌گذرد و در این میان، نام صنعت انیمیشن بیش از هر کمپانی دیگریِ با نام والت دیزنی در سراسر دنیا شناخته می‌شود. احتمالاً هرکدام از ما حداقل یک بار در زندگی‌مان، با دیدن تیزر ابتدایی انیمیشن‌های دیزنی آرزو کرده‌ایم تا در آن قصر بزرگ زندگی کنیم! اما در برابر دنیای جادویی و خوش‌رنگ‌ولعاب دیزنی و شاهزاده‌خانم‌های خوشبخت در جست‌وجوی شوهر! نام یک کارگردان و یک کمپانی به چشم می‌خورد تا به‌تنهایی در برابر دنیای فانتزی که دیزنی به‌خصوص برای دختران کودک و نوجوان ترسیم کرده است، به مقابله بایستد و آن شخص کسی جز میازاکی نیست. هایائو میازاکی فعالیت حرفه‌ای خود را از سال ۱۹۶۳ به‌عنوان طراح میانی آغاز کرد و در سال ۱۹۸۵ به استودیو جیبوری پیوست و با انیمیشن «لاپوتا، قلعه‌ای در آسمان»، به موفقیت تجاری در ژاپن دست‌یافت. لاپوتا در ۲ اوت ۱۹۸۶ در ژاپن اکران شد و به پردرآمدترین فیلم انیمیشن سال ژاپن تبدیل شد. «همسایهٔ من، توتورو»، «سرویس تحویل کی‌کی»، «زمزمهٔ قلب»، «شاهزاده مونونوکه»، «شهر اشباح»، قلعهٔ متحرک هاول»، «پونیو»، «بر فراز تپهٔ شقایق» و «باد برمی‌خیزد» از سایر آثار برجستهٔ او هستند که موفقیت‌های بسیاری را در عرصه‌های مختلف بین‌المللی به همراه داشته‌اند و مورد تحسین منتقدین قرار گرفته‌اند.

میازاکی و انیمه‌هایی با محوریت دختران قهرمان

اغلب شخصیت‌های اصلی انیمیشن‌های میازاکی را دختران تشکیل می‌دهند و برخلاف سایر کمپانی‌های معروف نظیر دیزنی که یا شخصیت‌های قهرمان و محوری انیمیشن‌ها را پسران تشکیل می‌دهند یا صرفاً کارتون‌های دخترانه با محوریت شاهدخت‌های خوشبخت می‌سازند، میازاکی سعی در ارائهٔ الگویی متفاوت از اثرگذاری دختران در جهان پیرامون آن‌ها دارد که فارغ از کلیشه‌های جنسیتی و رایج در صنعت فیلم‌سازی است و برخلاف دیزنی، میازاکی از هیچ‌کدام از آن‌ها استفاده نمی‌کند؛ شخصیت‌های آثار او، اغلب دخترانی دغدغه‌مند، مسئولیت‌پذیر، سخت‌کوش، کنجکاو، مستقل و قوی هستند که هیچ ویژگی برجسته و عجیب‌وغریبی ندارند و کاملاً محسوس و درک‌پذیر هستند. خود میازاکی درباره شخصیت‌های زن داستانش چنین می‌گوید: "خیلی از فیلم‌های من شخصیت‌های محوری مؤنث قوی دارند؛ دخترانی مستقل و شجاعی که برای جنگیدن در راه باورهایشان تردید نمی‌کنند. آن‌ها به دوست و حامی نیاز دارند، اما هرگز به یک نجات‌دهنده نیاز ندارند. هر زنی به‌اندازهٔ هر مردی قابلیت قهرمان بودن را دارد." در دنیای انیمیشن‌های میازاکی، برخلاف کارتون‌های آمریکایی، دختران تنها با جنبه‌های عاطفی، منفعل و مصرف‌کننده بازنمایانده نمی‌شوند بلکه تأکید بسیاری بر معمولی‌بودن آن‌ها شده است.

میازاکی؛ نسبت زن و زیبایی

بر خلاف انیمه‌های دیزنی، کاراکترهای آثار میازاکی از لحاظ ظاهری دختران فوق‌العاده زیبایی نیستند، چهره‌های بسیارمعمولی دارند و حتی اکثر آن‌ها موهای کوتاه دارند. چیهیرو در «شهر اشباح» با چهره و لباس‌های معمولی و حتی کودکانهٔ خود، می با موهای کوتاه و خواهر خردسالش در «همسایهٔ من توتورو»، کی‌کی در «سرویس تحویل کی‌کی» با چهرهٔ معمولی، موهای کوتاه و حتی یک لباس بسیارساده‌اش، شیزوکو در «زمزمهٔ قلب»، مونونوکه در «شاهزاده مونونوکه» و سوفی با چهره و لباس‌های بسیارساده‌اش در «قلعهٔ متحرک هاول»، همگی این نهیب را به بینندهٔ خود می‌زنند که برای درخشان‌بودن، نیازی به معیارهای متداول ظاهری و زیبایی به معنای مرسوم آن نیست. میازاکی حتی در قسمت‌هایی از داستان‌هایش این معیارها را به چالش می‌کشد و سعی در نقد آن‌ها دارد، در اثر «سرویس تحویل کی‌کی»، در میانهٔ داستان، شخصیت کی‌کی، دختر جادوگری که برای کار و مستقل‌شدن به شهر آمده است، پشت ویترین یک فروشگاه، یک جفت کفش قرمز می‌بیند، اما برای خریدن آن پول کافی ندارد. در جای دیگر داستان، کی‌کی به یک مهمانی دعوت شده است، اما چون تنها یک‌دست لباس تیرهٔ ساده دارد، از رفتن به مهمانی خجالت می‌کشد، اما

مروری بر آثار هایائو میازاکی، اسطوره انیمیشن و نقش محوری دختران در آثار او

در انتهای داستان بعد از فداکاری‌ها و مسئولیت‌پذیری کی‌کی در شهر، در یک نمای دیگر کی‌کی دختر خردسالی را مشاهده می‌کند که لباسی شبیه به لباس او پوشیده و روبان قرمزی را مثل او بر سرش زده است و او به‌نوعی الگوی سایر دختران در شهر شده است. میازاکی با همین سکانس این ایده را به مخاطب خود منتقل می‌کند که مهم نیست شما چقدر معمولی و ساده هستید، اگر مسئولیت‌پذیر، باجرئت و خوداتکا باشید، حتماً درخشان هستید و دیگران نیز دوست دارند که شبیه به شما باشند.

در انیمیشن «قلعه متحرک هاول»، سوفی دختر جوانی که در یک مغازهٔ کلاه زنانه کار می‌کند، کلاه و لباس‌هایی آن‌چنان ساده به تن کرده است که موجب تمسخر دیگران قرار می‌گیرد، سوفی در ادامهٔ داستان نیز بر اثر طلسم یک جادوگر به یک پیرزن تبدیل می‌شود، اما هیچ‌کدام از این‌ها مانع فداکاری و دل‌سوزی سوفی و همچنین در میانهٔ داستان، دل‌باختن هاول به سوفی نمی‌شود. در ادامهٔ قصه، شاهد این هستیم که سوفی حتی برای پیرزن جادوگری که او را طلسم کرده است، نیز دل‌سوزی کرده و از آن مراقبت می‌کند. میازاکی در پایان انیمیشن و با ارائهٔ الگویی ساده از سوفی، حتی تجملات و زرق‌وبرق سایر زنان و دختران شهر را نیز به تمسخر می‌گیرد و آن‌ها را تهی و پوچ از ارزش‌ها و باورهای والای انسانی نشان می‌دهد. ارزش‌هایی که در شخصیت هاول و سوفی به‌خوبی نمایانگر شده است.

میازاکی در انیمیشن «زمزمهٔ قلب»، شیزوکو دختری دبیرستانی را نشان می‌دهد که در ساده‌ترین صورت قرار دارد، بخش اعظم وقت خود را به مطالعهٔ کتاب اختصاص می‌دهد و همین صفت برجستهٔ کتاب‌خوانی و میل به نویسندگی در او به‌صورت یک ویژگی مثبت، موردتوجه سایر هم‌کلاسی‌های او و پسر جوانی به نام سی‌جی قرار می‌گیرد. در تمامی این آثار میازاکی سعی در زدودن نگاه کلیشه‌ای به دختران و زیبایی‌های آنان دارد و به‌نوعی از نگاه ابزاری به زن و ظاهر و جسم زن چشم می‌پوشد.

زنان، محیط‌زیست و نکوهش جنگ

توجه به محیط‌زیست و حفظ آن در آثار میازاکی اهمیت به‌سزایی دارد و غالباً زنان در هیئت نگهبانان طبیعت شناخته می‌شوند. در انیمیشن «شاهزاده مونونوکه»، بانو ابوشی که سعی در نابودی روح جنگل و گسترش کارگاه اسلحه‌سازی خود است، با مقاومت مونونوکه و گرگ‌ها مواجه می‌شود و در میانهٔ این داستان تمثیلی، فزون‌خواهی انسان و نابودی طبیعت با زبانی تمثیلی به تصویر کشیده می‌شود. در انیمیشن «لاپوتا، قلعه‌ای در آسمان»، شیتا دختری که به‌عنوان تنها وارث تمدن لاپوتا، عصری که انسان‌ها و طبیعت با خوشبختی و سعادت در کنار یکدیگر زندگی می‌کردند، در داستان حضور دارد که البته خود شیتا در سکانسی از فیلم می‌گوید: «ساکنان اصلی لاپوتا، آنجا

را به‌خاطر حرص و طمع بعضی انسان‌های گمراه برای دستیابی به قدرت بی‌پایان لاپوتا ترک کردند؛ چیزی که دیگر جایی برای دوستی و صمیمیت باقی نگذاشت.» نکوهش دیگری که در آثار میازاکی به چشم می‌خورد، جنگ و مدعیان جنگ است، و میازاکی زنان را در برابر جنگ و قربانی آن می‌داند. در «قلعه متحرک هاول»، نمای ابتدایی فیلم با شهری که تحت سیطرهٔ نظامیان قرار گرفته است، آغاز می‌شود و در ادامه نیز زندگی سوفی و هاول به دلیل جنگ و اضافه‌خواهی حکومت‌ها در معرض خطر قرار می‌گیرد. در انیمیشن «بر فراز تپهٔ پاپی هیل»، شخصیت اصلی داستان دختر نوجوانی به نام یومی است که در دههٔ ۶۰ میلادی و در یک خانهٔ بزرگ با خواهر و برادر و چند دختر دانشجوی دیگر زندگی می‌کند. یومی در دبیرستان بزرگی درس می‌خواند و دوستان زیادی هم ندارد. کارهای روزمرهٔ یومی با نظم خاصی انجام می‌شوند. او صبح‌ها زودتر از همه بیدار می‌شود و بعد از درست‌کردن صبحانه، چند پرچم رنگی را بر میلهٔ جلوی خانه نصب می‌کند. این کار برای یومی جایگاه خاصی دارد و آن را به احترام پدرش که سال‌ها پیش در جنگ کشته شده، انجام می‌دهد. یومی و هم‌کلاسی‌اش «شان» هر دو قربانی جنگ‌های ژاپن و کره هستند و سایهٔ فقدان پدران آن‌ها تا پایان بر داستان جریان دارد و روایتی ملی‌گرا و ضدجنگ را به مخاطب نمایش می‌دهد.

در پایان می‌توان گفت که برخلاف تمام کلیشه‌های حاکم بر دنیای انیمیشن و کارتون، میازاکی سعی در ارائهٔ الگویی متفاوت از دختران در آثار خود دارد که غنای پردازش و گیرایی داستان در کنار کلیشه‌زدایی‌ها در کار او، آثار او را در جایگاه والایی در قیاس با سایر انیماتورها قرار داده است.

منابع:

۱.بررسی زندگی و آثار هایائو میازاکی - اسطورهٔ جهان انیمه و انیمیشن / شهلا شیرافکن / ۱۵ دی ۱۳۹۸/https://www.namava.ir/mag/hayao-miyazaki-filmography

۲. معرفی انیمه "بر فراز تپه شقایق" (From Up on Poppy Hill)؛ روایتی آرام از داستانی پرآشوب/ paroshat.com/53583

۳.امیرشاه کرمی، سید نجم‌الدین، از داستان تا فیلم سینمایی انیمیشن، شیوهٔ اقتباس هایائو میازاکی از ادبیات داستانی ژاپن، فصلنامه پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۳۹۷

کمی جدی‌تر

تحلیل تحولات نگرش سینمای هالیوود به زنان و مسائل آنها

در سینمای سدهٔ ۹۰، دست‌دوم بودن جنس زن در ابعاد مختلفی نمایان است؛ از نقش‌ها و لباس‌های بازیگران زن گرفته تا کمبود فیلم‌هایی در پردازش مشکلات روز زنان. علاوه‌بر این موارد، ناآگاهی زنان از حقوق مسلم خود و تعارض قوانین حامی حقوق زنان با عرف غالب بر سینما، آن‌ها را ملزم می‌کرد که برای ورود یا مطرح‌شدن در سینما از حقوق خود صرف‌نظر کنند.

تا اواخر این سده، بازیگران زن در هالیوود بر این باور بودند که جنسیت آنها اقتضا می‌کند که چه در مقابل دوربین و چه پشت دوربین، با آن‌ها مانند ابزار جنسی برخورد شود و این را فرآیندی برای ورود و ماندگاری در سینما می‌دانستند؛ به‌طوری که اشلی جاد، بازیگر هالیوود، سال‌ها بعد فهمید که در فیلمی مورد آزار جنسی قرار گرفته و ادعا کرد که در آن زمان به‌هیچ‌وجه نمی‌دانسته این رفتارها غلط و حتی غیرقانونی است.

آغاز تحولات

سال ۲۰۱۵ را می توان نقطه ی آغاز تحولاتی همچون تقاضای زنان برای فرصت شغلی برابر در سینما، آگاهی آنها از حقوق خود در این حوزه و تلاش برای احقاق حقوقی چون عدم تجاوز از فیلم‌نامه طبق درخواست کارگردان، اعلام عدم رضایت خود در انتخاب لباس‌های نامناسب یا بی‌ارتباط به محتوای فیلم دانست. نوع برخورد با زنان در هالیوود، به‌تدریج موردتوجه سردمداران موج جدید فمینیسم قرار گرفت. بازیگران زن با سخنرانی‌های خود، با اعتراضات و مقالات خود روزبه‌روز بیشتر به کمبود تنوع جنسیتی در این صنعت اشاره کردند. جریان فرهنگ‌سازی حقوق زنان در سینما همچنین باعث افزایش حساسیت بازیگران تازه‌کار در سینمای هالیوود شد. برای مثال اگر در سال ۱۹۷۰ ماریا اشنایدر در فیلم «آخرین تانگو در پاریس» در مقابل دوربین مورد تجاوز قرار گرفت و سال‌ها بعد عموم مردم وقتی از این فاجعه خبردار شدند که ماریا کاملاً از سینما کنار گذاشته شده بود و کاری از کسی برنمی‌آمد، امروزه مارگارت رابی در مصاحبه‌ای اعلام می‌کند که با لباسش در فیلم «birds of prey» نسبت‌به «suicide squad» راحت‌تر بوده است، به همین سادگی!

توجه به نابرابری دستمزد زنان و مردان در هالیوود و توجه گستردهٔ رسانه‌ها و افشاگری‌ها در این زمینه، موجب شد که اتحادیهٔ حقوق مدنی آمریکا به بررسی تبعیض جنسیتی در استخدام بازیگران بپردازد. در سال ۲۰۱۴، ۷ درصد از زنان کارگردانی فیلم‌های پرفروش را به عهده داشتند و ۱۲ درصد قهرمانان، زنان بودند و ۷۰ درصد آن‌ها شخصیت‌های سخن‌گو داشتند. در گزارشی که مرکز مطالعات زنان در بخش فیلم و تلویزیون در آمریکا با همکاری بنیاد تحقیقاتی انبرگ در سپتامبر ۲۰۲۰ منتشر کرد، سهم کارگردانان زن در فیلم‌های مطرح سال ۲۰۱۹ در آمریکا را ۱۰,۷ درصد و سهم فیلم‌سازان مرد را ۸۹,۳ درصد اعلام کرده‌اند. در این گزارش میزان نقش زنان در کار تهیه‌کنندگی فیلم ۲۴,۳ درصد درج شده است اما میزان نقش زنان برای تماشای فیلم و خرید بلیط، ۵۱ درصد بوده است. علی‌رغم این رشد، صنعت سینما هنوز هم برخی از این حقوق را به رسمیت نمی‌شناسد، و اخیراً در جهت بدتر شدن این جنسیت‌زدگی پیش می‌رویم، به‌طوری که بازیگران زن ۴۰ ساله از سینما کنار گذاشته می‌شوند و بازیگران زن ۳۰ ساله هم در معرض خطر قرار گرفته‌اند و صرفاً به آنها نقش‌های معمولی برای مثال زنان خانه‌دار پیشنهاد می‌شود. فعالان این جریان بر این باورند که پیشرفت در این حوزه به‌کندی پیش می‌رود.

ساختارشکنی نقش زن

در ابتدا شایان ذکر است که سینما رسانه‌ای پرنفوذ و تأثیرگذار در روابط و رفتارهای اجتماعی است. سینما توانسته به‌نوعی ادب‌ورسوم و فرهنگ مردم را تحت‌تأثیر قرار بدهد. حال می‌خواهیم بررسی کنیم سینما در طول تاریخ، زنان را چه موجوداتی به ما نشان می‌دهد. با کمترین توجه در فیلم‌های کلاسیک هالیوود، می‌توان فهمید که زنان موجوداتی مهرطلب، وابسته به مرد تعریف می‌شوند. در ژانرهای پلیسی و جنایی نقشه را لو می‌دهند، همه‌چیز را به هم می‌ریزند و نماد بی‌خردی هستند. در ژانرهای ملودرام به‌دلیل ضعف روحی و احساس‌گرایی صرف، دائماً نیاز به حمایت عاطفی مرد پیدا می‌کنند. در فیلم‌های علمی - تخیلی حتی اگر دانشمند باشند، در ردهٔ پایین‌تر و زیردست مردان هستند. در فیلم‌های ابرقهرمانی از زنان استفاده نمی‌شود، چون پذیرش قهرمان‌بودن و نجات جهان و این‌گونه تعاریف برای زن در جوامع آن دوران ناملموس می‌نماید. بدین ترتیب، زن و مرد که اوقات فراغت خود را با این فیلم‌ها پر می‌کنند، به‌نوعی رفتارهای غلط خود و هنجارهای جنسیت‌زدگی را تأییدشده می‌یابند. در برههٔ بعدی، سینما به سمت زنان قدرتمندی رفت که به زورآزمایی جسمی با مردان می‌پردازند؛ به‌نوعی خشونت را با خشونت پاسخ می‌دهد که این امر روحیهٔ غریزی و وحشی‌گری را تقویت می‌کند، اما این نیز برابری اجتماعی را برای زن فراهم نمی‌کند؛ زیرا باز هم این زن است که در آخر شکست‌خورده و خود را در دام مرگ می‌بیند و از مرد کمک می‌خواهد.

نتیجه:

در سال‌های اخیر، زنان در حوزه‌های مختلف از جمله کارگردانی و تهیه‌کنندگی دخالت داشتند و همچنین نقش‌های قوی‌تر و پررنگ‌تری توسط آنها ساخته و پرداخته شده است؛ اما به نظر می‌رسد در این زمینه هنوز هم قدم‌های آغازین را برمی‌داریم و هنوز هم بسیاری از کلیشه‌های جنسیت‌زدگی در صنعت سینما پابرجاست.

لورا مالوی، استاد دانشگاه و فیلم‌ساز انگلیسی معتقد است که به‌جای افزایش تعداد فیلم‌ها در حوزهٔ زنان، باید به افزایش کیفیت آنها پرداخت، به نحوی که زن برای زیبایی‌اش مقابل دوربین قرار نگیرد. سینمای فمینیسم باید در صدد لذت‌زدایی از فیلم‌های زنان با موضوع زیبایی آن‌ها باشد؛ به‌طوری که سینما از مرز زیبایی و زشتی گذر کند و به مسائل مهم‌تر و مطالبات و مشکلات زنان بپردازد. بحث بدن، خودشیفتگی و تعریف بصری از زیبایی در سینما از جمله مسائلی است که موردتوجه این نظریه‌پرداز قرار گرفته است. این امر از بزرگ‌ترین اهداف فعالان حوزه زنان در سینما است که دائماً با اعتراضات مقابل جشنوارهٔ کن و سخنرانی بازیگران زن، پیگیری و مطالبه می‌شود.

شهرزاد قاسمی

منابع

How women in Hollywood are finally taking a stand against sexism / Ramin setoodeh

زنان، مازوخیسم اجتماعی و خشونت سینما/ ماهایا پطروسیان

صد زن؛ زنان از افزایش تولید فیلم تا جنبش برابری جنسیتی در سینما/ حسین دانش

شهرزاد قاسمی
کارشناسی حقوق

نمایش عروسک‌های باربی

طلـــــــوع نمـــــــایش (خانگی) در قـــــــاب تصویر

بـا ورود شـبکهٔ پخـش نمایـش خانگـی بـه عرصـهٔ تصویـر، تصورهـا بـر ارائـهٔ رویکـرد جدیـدی بـود؛ البتـه تـا حـدی ایـن مسـئله محقـق شـد. شـبکهٔ نمایـش خانگـی کار خـود را بـا سـریال‌هایی همچـون «قلـب یخـی» و «قهـوه تلـخ» آغـاز کـرد کـه می‌تـوان گفـت ایـن سـریال‌ها به‌دلیـل مقبولیـت سـازندگان و بازیگـران، بـا اسـتقبال خوبـی از طـرف مـردم مواجـه شـدند؛ امـا هیـچ یـک از ایـن سـریال‌ها فصـل پایانـی نداشـتند و به‌گونـه‌ای رهـا شـدند. آنچـه از سـریال‌های پخش‌شـده در شـبکهٔ نمایـش خانگـی تاکنـون مشـاهده شـده، بـا وجـود برخـی محصـولات قابل‌قبـول، بـاز هـم نتوانسـته‌اند آن‌گونـه کـه بایـد، مخاطـب را راضـی کننـد. بـه جـز برخـی از سـریال‌ها کـه آن هـم نـه به‌طـور کامـل، ولـی توانسـته‌اند تـا حـدودی رضایـت مخاطـب را به‌دسـت آورنـد، سـایر سـریال‌ها در یکـی از معیارهـای موضـوع، محتـوا، زیبایی‌هـای بصـری، فیلمنامـه و... دچـار انحـراف شـده و نتوانسـته‌اند نظـر مخاطـب را جلـب کننـد. ممکـن اسـت برخـی سـریال‌ها علی‌رغـم برخوردارنبـودن از موضـوع و محتـوای کافـی، مخاطبـان زیـادی داشـته باشـند کـه آن هـم نشـأت‌گرفته از زیبایی‌هـای بصـری صـرف اسـت. همچنیـن می‌تـوان بـه ایـن نکتـه اشـاره کـرد کـه در چنـد سـال اخیـر (به‌ویـژه) توجه‌هـا به‌سـمت سـریال‌هایی جلـب شـده کـه از شـوخی‌های جنسـی و زننـده (به‌وفـور) اسـتفاده می‌کننـد؛ در این‌گونـه سـریال‌ها ماننـد سـریال «عاشـقانه» (گیسـوی کنونـی) صرفـاً قشـری مرفـه هسـتند بـا مشـکلاتی مربـوط بـه همـان قشـر و البتـه نـوع پوشـش خـاص کـه نظـر خیلـی از مخاطبـان را جلـب می‌کنـد. ایـن در حالـی اسـت کـه بخـش اعظمـی از ایـن جلـب توجـه، از طریـق حضـور و بـازی زنـان در ایـن سـریال‌ها تأمیـن می‌شـود (کـه آن هـم به‌واسـطه ی نـوع پوشـش و آرایـش چهـره صـورت می‌گیـرد).

از زن قاجاری تا زن مدرن

سـریال‌هایی کـه در شـبکهٔ نمایـش خانگـی سـاخته می‌شـوند، بیشـتر در دو سـبک تاریخـی و مـدرن هسـتند. در سـریال‌هایی کـه دارای سـیر تاریخـی هسـتند، همـواره مسـائلی همچـون نشـان دادن چندهمسـری شـاهان و پادشـاهان به‌گونـه‌ای مثبـت، اسـتفادهٔ ابـزاری از زنـان و صرفـاً بحـث لذت‌جویـی از آنـان، توجـه صـرف بـه زیبایی‌هـای ظاهـری زنـان و نـوع پوشـش و ظاهـری کـه چنـدان شـباهتی بـه آن زمـان نـدارد، دیـده می‌شـود. هـر چنـد کـه بخشـی از ایـن سـریال‌ها مطابـق تاریـخ و آنچـه کـه رخ داده، اسـت امـا آن بخـش از سـریال کـه سـاخته و پرداختـهٔ ذهـن نویسـنده اسـت، نگاهـی تک‌بعـدی و اغراق‌آمیـز نسـبت بـه زنـان ارائـه می‌دهـد. به‌گونـه‌ای کـه مثـلاً در سـریال «قبلـه عالـم»، دغدغـهٔ همسـران پادشـاه صرفـاً تصاحـب پادشـاه و دلبـری از وی اسـت تـا او را از آن خـود کننـد؛ و یـا مـادر شـاه (مظفرالدیـن شـاه) تنهـا به‌دنبـال انتخـاب همسـری بـرای خـود اسـت تـا انـگ ترشـیدگی را از خـود بـردارد. سـایر سـریال‌هایی کـه در سـبک تاریخـی سـاخته می‌شـوند، چنیـن مـواردی را کم‌وبیـش دارا هسـتند؛ به‌گونـه‌ای کـه سـریال بـدون پرداختـن بـه ایـن مسـائل گویـی جلـو نمـی‌رود و دچـار خلائـی عظیـم می‌شـود. در ایـن میـان امـا برخـی سـریال‌ها پرداخـت مناسـب‌تری داشـته و توانسـته‌اند تصویـر بهتـری از آن برهـه ی تاریخـی بـه نمایـش بگذارنـد، از جملـه سـریال «شـهرزاد» (هـر چنـد کـه در فصل‌هـای ۲ و ۳ دچـار افـت شـد).

سـبک مـدرن یـا امـروزی، شـامل سـریال‌هایی اسـت کـه در برهـهٔ کنونـی سـاخته می‌شـوند؛ بـا اینکـه سـعی می‌شـود بـه معضـلات و موضوعـات روز در ژانرهای کمـدی، درام، عاشـقانه، ترسـناک و... پرداختـه شـود؛ امـا می‌بینیـم کـه تعـداد زیـادی از ایـن سـریال‌ها کـه غالبـاً ژانـر عاشـقانه - اجتماعـی دارنـد، دچـار افـت شـده و نتوانسـته‌اند پایانـی داشـته باشـند کـه ایـن امـر سـبب سـردرگمی و دل‌سـردی مخاطـب نسـبت بـه شـبکه ی نمایـش خانگـی شـده اسـت. مثـل سـریال «عشـق تعطیـل نیسـت»، «ممنوعـه» و... . در رابطـه بـا حضـور زنـان و ابعـاد بـازی آن‌هـا در این‌گونـه سـریال‌ها، بایـد گفـت گاهـاً بـا نقش‌هـای بسـیار ضعیـف و انفعالـی از زنـان مواجـه هسـتیم کـه صرفـاً بـه زیباسـازی چهـره و پوشـش مـدرن و بـه‌روز آنهـا توجـه شـده تـا بتواننـد توجـه مخاطـب را جلـب کننـد؛ مثـلاً در سـریال «گیسـو» (عاشـقانه)، سـاره بیـات نقـش خانـم دکتـری ثروتمنـد را بـازی می‌کنـد کـه رفتـاری زشـت و بـه‌دورازادب دارد و به‌راحتـی از الفـاظ ناشایسـت اسـتفاده می‌کنـد؛ همچنیـن نگاهـی از بالابه‌پاییـن نسـبت بـه سـایر افـراد، مخصوصـاً همسـر خـود دارد. همچنیـن در ایـن سـریال می‌بینیـم کـه زنـان عروسـک‌های زیبایـی هسـتند کـه به‌راحتـی آلـت دسـت مـردان خوشـگذرانی چـون هومـن سـیدی می‌شـوند کـه معیـار وی تنهـا زیبایـی ظاهـری اسـت. در ایـن سـریال همـواره زن‌هـا بـر سـر مـردی خوش‌چهـره بـه مجادلـه و رقابـت می‌پردازنـد و در ایـن مسـیر، حاضـر بـه تخریـب و تحقیـر هم‌جنـس خـود هسـتند کـه ایـن دیدگاهـی زننـده نسـبت بـه زنـان جامعـه (البتـه نـه همـهٔ آن‌هـا) ارائـه می‌دهـد. امـا در ایـن میـان، سـریال‌هایی هـم بودنـد کـه پرداخـت نسـبتاً خوبـی داشـتند؛ بـه طـور مثـال در سـریال «همگنـاه»، هدیـه تهرانـی نقـش زنـی را داشـت کـه بـا وجـود یـک فرزنـد و نداشـتن همسـر، توانسـته بـود بـا همـت و تـلاش خـود، زندگـی‌اش را حفـظ و بـرای ادامـهٔ آن تـلاش کنـد؛ به‌گونـه‌ای کـه فرزنـد وی بـه داشـتن چنیـن مـادری افتخـار می‌کـرد. امـا در جایـی دیگـر از داسـتان، دختـری تنهـا راه حفـظ همسـر خـود (مهـدی پاکـدل) را رسـیدگی و توجـه بیش‌ازحـد بـه ظاهـر خـود می‌دانسـت.

همـهٔ ایـن مـوارد، القاکننـدهٔ ایـن مفهـوم بـه بیننـده اسـت کـه زنـان تنهـا زیبایـی ظاهـری دارنـد و کارشـان صرفـاً اغواگـری اسـت و کارهـای جـز ایـن از عهده‌شـان خـارج اسـت و نمی‌تواننـد نقشـی فعـال و مفیـد در جامعـه داشـته باشـند؛ حتـی اگـر نقشـی فعـال و تأثیرگـذار داشـته باشـند، بـاز هـم اصـل زیبایـی و اغواگـری فرامـوش نمی‌شـود و جایـگاه بالاتـر از آنِ کسـی اسـت کـه چهـرهٔ زیباتـری داشـته باشـد.

امیـد اسـت بـا ساخته‌شـدن سـریال‌هایی کـه چهـره‌ای مناسـب از زنـان جامعـه ارائـه می‌دهـد، کمبـود سـال‌های گذشـته جبران شـود.

زینب محمدی
کارشناسی علوم سیاسی

زنـــــان کوچـــــک

سینا علمداری
کارشناسی روانشناسی

این فیلم نسخه‌ای دیگر از رمان خانم لوییزا می الکات است که البته نسبتاً وفادارانه اقتباس شده است. داستان در مورد چهار خواهر به اسامی ایمی، بت، جو و مگ است که در کنار مادرشان زندگی می کنند و پدرشان در حال نبرد در جنگ داخلی بوده و مدت‌هاست که در خانه حضور ندارد؛ به همین دلیل خانواده وی که از یک زن، چهار دختر و خانم خدمتکاری تشکیل می‌شود، دچار مشکلات اقتصادی فراوانی شده‌اند. فشارِ جامعهٔ آن زمان به شکلی درست به تصویر کشیده شده است - اینکه به زن به‌عنوان یک شخص بها داده نمی‌شود و فرد باید حتماً برای خوشبخت‌شدن با یک مرد پول‌دار ازدواج کند - و انتقاد مهمی در مورد افراطی‌بودن این تصویر، به فیلم و به رمان وارد نیست؛ چرا که با تورق بخش‌هایی از تاریخ غرب و حتی شرق در قرن ۱۹ام متوجه این حقیقت می‌شویم که زنان، حقوقی مانند حق رأی، تملک دارایی و حق تحصیل را نداشته‌اند. البته آن روی سکه این است که چنین تصویر انتقادی‌ای ابداً با چیزی که در قرن ۲۱ شاهد آن هستیم، جور در نمی‌آید و شرایط برای زنان و جایگاه اجتماعی آنان مشخصاً بسیار ارتقایافته‌تر و تعدیل‌شده‌تر از قبل است. اگر بخواهیم یک انتقاد فنی به فیلم داشته باشیم، باید به روایت غیرخطی داستان اشاره بکنیم که می‌تواند برای کسانی که رمان را نخوانده‌اند، کمی گیج کننده‌باشد.

در ابتدا باید اشاره کنیم که افراد جدای از جنسیتشان، دو رسالت دارند: یک رسالت، رسالت عمومیِ هر فرد است که وظیفه‌ای است که هر فرد نسبت به جامعه دارد و برای هر جنس یکسان است؛ برای مثال رسالت عمومی برای همه زنان شامل همسر خوب بودن، مادر خوب بودن و ... و برای مردان شامل پدر خوب بودن، همسر خوب بودن و ... است. دومین رسالت، رسالت خصوصی هر فرد است؛ چیزی که هر فرد به‌عنوان مأموریت زندگی‌اش تعریف می کند و جدای از جنسیت است. ممکن است رسالت خصوصی برای یک فرد، پزشک شدن برای نجات جان مردم و برای دیگری استاد دانشگاه شدن و تربیت نسل آینده باشد. نکتهٔ اصلی در مورد این دو نوع رسالت این است که باید با هم در تعادل باشند. وقتی که یکی از انواع رسالت فدای دیگری شود، مشکلات فراوان به وجود می‌آید. برای مثال اگر پدر یا مادریِ چنان غرق در شغل خود شود که توان رسیدگی به فرزند خود را نداشته باشد، مشخصاً در مسیر رسیدن به رسالتِ عمومی خود، ناکارآمد عمل کرده است.

هر یک از این ۴ خواهر، مهارت‌های خاصی دارند که می‌تواند رسالت خصوصی ایشان قلمداد شود، اما مشخصاً فشار جامعه مانع بروز و ظهور این مهارت‌ها می‌شود. در این بین، ۲ خواهر، این فشار جامعه را تا حدی پذیرفته، قید مهارت‌های خویش را زده و به خواستهٔ جامعه تن داده‌اند، ولی جو که به‌عنوان شخصیت متفکر داستان به تصویر کشیده شده است، نسبت به این ظلم ناعادلانه و غیرمنطقی که به جنس زن شده است، بیشترین آگاهی را دارد و این موضوع را در سکانسی که جو می گوید: «احساس می کنم که زنان مغز و روحی دارن به‌خوبی قلب؛ اونا هم بلندپروازن و استعدادی دارن به‌خوبی زیبایی و حالم به هم می‌خوره که می‌شنوم مردم میگن زن‌ها فقط برای دوست داشتن آفریده شدن» به‌خوبی می‌بینیم. بقیهٔ خواهران به‌خوبی جو، توانِ درک این بی‌عدالتی را ندارند و یا اینکه حداقل خود را در برابر این بی‌عدالتی ناتوان می‌یابند. ناگفته نماند که جو به‌مانند تمام متفکرانی که به‌تازگی وارد یک مکتب شده‌اند، افراطی و احساساتی فکر و رفتار می کند

و همین موضوع باعث می‌شود که تقاضای ازدواج تدی را رد کند. با وجود اینکه به تدی علاقه دارد، همچنان به دنبال ممانعت از ازدواج است چون ازدواج را به معنای سرخم کردن در برابر ناعدالتی جامعه می‌بیند.

این همان چیزی است که به‌عنوان فداکردن یک رسالت برای رسالت دیگر مطرح کردیم. جو، رسالت عمومی خود را فدای رسالت خصوصی‌اش می کند، چون گمان می کند که تن‌دادن به رسالت عمومی (ازدواج و همسر و مادر شدن) به معنای ازبین‌رفتن رسالت خصوصی (همان علایقش) است. در حالی که نه‌تنها تضادی بین این دو رسالت وجود ندارد، بلکه انسان کامل تنها زمانی پدیدار می‌شود که یک تعادل نسبی بین رسالت عمومی و خصوصی‌اش ایجاد کند. البته شاید بتوان گفت علت نگاهِ تند جو به ازدواج، این است که ازدواج‌های این زمانه را اقتصادی می‌داند که خب البته نمی‌توان منکر آن شد. حتی در همین زمانه نیز با اینکه بسیاری از ناعدالتی‌ها از بین رفته یا تعدیل شده‌اند همچنان خواستگاری که ثروتمند باشد، گزینه اول روی میز اکثر خانواده‌هاست؛ گویی که این ناعدالتی در حق زنان و جایگاهشان، در خودشان درونی شده است.

عقایدی مشابه عقیدهٔ جو را در این زمانه بیشتر در فمینیست‌ها می‌توان یافت. فمینیست‌های تندرویی که اعتقادشان به عدم ازدواج است، چون نمی‌خواهند مانند بعضی ازدواج‌ها، خرید و فروش بشوند و همچنین نمی‌خواهند همسری داشته باشند که برایشان تعیین تکلیف بکند. یکی از اشتباهات عقیدتیِ فمینیست‌ها این اَست که رسالت خصوصیِ خودشان را در تضاد با رسالت عمومی می‌بینند و به‌دنبال مساوات بین مرد و زن هستند، چیزی که طبق کلام قرآن ممکن نیست؛ چرا که رسالتی که قرآن برای زنان و مردان تعریف کرده (که همان رسالت عمومی است)، به گونه‌ای مشخص شده است که مکمل یکدیگر باشند. اسلام هیچ‌وقت به دنبال محدودکردن زنان به خانه و بچه‌داری نیست. هیچ یک از احکام مغایر با سیاستمدار شدن و استاد دانشگاه شدن زنان نیست. ولی باید دقت شود که این رسالت‌های خصوصی نباید با رسالت‌های عمومی مانند پدر بودن، مادر بودن یا همسر بودن تداخلی داشته باشد. ولی متأسفانه ما شاهد این هستیم که فمینیست‌ها به‌جای جستجوی عدالت، به‌دنبال مساوات هستند. البته نمی‌توان اسم آن را مساوات گذاشت؛ چرا که معمولاً اهمیتی به حق مردان نمی‌دهند و صرفاً اعتقادشان بر این است که زنان باید هرطور که دلشان می‌خواهد زندگی کنند

حتی اگر این موضوع رسالت‌عمومی‌شان را فدا کند؛ یک نگرش ولنگارانه به شخصیت زن. همان طور که در دیگر فیلم‌های امروزیِ غربی می‌بینیم، تشویق زنان به اینکه رسالت خصوصیِ خود را داشته باشند و برایش تلاش کنند، چنان افراطی شده است که مادر بودن و همسرداری کردن، در حال فراموش شدن است. در اکثر فیلم‌های غربی با مضامین فمینیستی، ما با زنانی طرف هستیم که غالباً از شب تا صبح (غالباً به‌خاطر علایق و نه به‌خاطر مضیقهٔ مالی) کار می کنند و مسئولیت مراقبت از فرزندشان را به پرستار یا مهدکودک می‌دهند و جالب اینجاست که این رویکرد بیش از هر چیزی در فیلم‌های قرن ۲۱ای ترویج و تبلیغ می‌شود، در حالی که چه در علم روانشناسی (اشاره به بحث ایجاد نظام دل‌بستگی در کودک) و چه در خودِ اسلام، وجود مادر در کنار کودک، امری ضروری تلقی شده است.

به هر حال فکر می کنم در انتهای فیلم، وقتی که شخصیت جو به دنبال پروفسور بایر رفت و به او ابراز علاقه کرد، گویی متوجه اشتباهش شد و دریافت که می‌تواند هم به رسالت خصوصی خودش که نویسندگی است، برسد و هم یک ازدواج خوب و با عشق و علاقه داشته باشد. یک همسر خوب، هیچ‌وقت محدودکننده نیست، بلکه تشویق کننده است و در کنار تأکیدش به رسیدگی به امور خانواده، می‌تواند در رسیدن هرچه سریع‌تر به آنچه که هدف و ماموریت هر فرد است، او را یاری کند.

THE RED PILL

تحلیل مستند Red Pill اثر کسی جی

در طی تاریخ همواره با گسترش جریان‌های اجتماعی، جریان‌هایی در تقابل با آن‌ها شکل می‌گیرند که یا با نقدهای سازنده باعث رشد آن‌ها می‌شوند یا با تخریب اهداف و انگیزه‌های آن‌ها، انحراف‌ها و افراطاهای جریان‌ها را برای عموم مردم آشکار می‌کنند.

آغاز جنبش

جمعیت حمایت از حقوق مردان از سایتی به نام The Voice For Men به مدیریت پاوا آلام شناخته شد؛ سایتی که غالب مردم مبنای آن را زن‌ستیزی و نفرت به زنان می‌شمارند. کسی جی، از مستندسازان باتجربه در حوزهٔ مستندهای جنسیتی است که در این مستند به سخنان فعالان حقوق مردان گوش می‌دهد تا انگیزه و اهداف این جریان را بازنگری کند.

فعالان حقوق مردان در حوزه‌های شغل (به‌ویژه مشاغل سخت با تلفات ۹۳درصدی)، حق حضانت و تبعیض‌های دادگاه‌های خانوادهٔ ایالات متحده، تصور اشتباه جامعه در تقصیر مطلق مردان در خشونت خانگی و ۶۰ درصد حکم زندان بیشتر نسبت به زنان در جرائم مشابه و همچنین ده‌ها مورد دیگر اشکال وارد کرده‌اند. آنها مردان را اکثریت بی‌خانمان، با اکثریت آمار خودکشی (۴ مرد از هر ۵ مرد در ایالات متحده)، اکثریت معتادان، با اکثریت ترک‌تحصیل در مقاطع عالیه می‌دانند که باید حق شنیده‌شدن داشته باشند، در حالی که جریان‌های افراطی فمینیسم آن‌ها را ذاتاً سرکوبگر و ذاتاً مجرم می‌دانند و این جریان را نوعی تلافی کودکانه برای کم‌اهمیت جلوه‌دادن تبعیض علیه زنان می‌پندارند.

این جریان ادعا می‌کند که هر دو جنس در نظام ساختاریافتهٔ جنسیت‌زده‌ای گیر افتاده‌اند و هر دو برای انعطاف‌پذیری در نقش‌های خود مبارزه می‌کنند، در واقع این نقطهٔ اشتراک جنبش حمایت از حقوق مردان و فمینیسم است.

نظام جنسیت‌زده

در دههٔ ۶۰ و ۷۰ که مردم کاپیتولاسیون را دشمن اصلی خود می‌دانستند، فمینیسم نگاه‌ها را از کاپیتولاسیون متوجه نظام مردسالاری کرد و با موفقیت در اثبات تقصیر این دشمن جدید پیش رفت. از طرفی دیگر جمعیت حقوق مردان، مردسالاری را نتیجهٔ نقش‌های جنسیتی می‌دانند نه برعکس. آن‌ها اظهار می‌کنند همان طور که به زنان القا شده است که باید نقش زن‌های خانه‌دار و مادرهای فداکار بازی کنند و به حقوق کمتر و حضور کمتر در عرصه‌های اقتصاد و ورزش و سیاست رضایت دهند، به همان اندازه به مردان هم قبولانده شده که باید نقش حمایتگر و فراهم‌کنندهٔ درآمد را در خانواده بازی کنند، حال به هر نحوه و روشی که می‌شود. فعالان حقوق مردان بر این باورند که این جان‌فشانی با کارهای سخت و جنگیدن در جنگ‌ها به طور ضمنی نشان می‌دهد که جامعه برای جان زنان ارزش بیشتری قائل شده است؛ به طور مثال در حوادثی چون آتش‌سوزی یا سقوط هواپیما در دریا، گروه‌های نجات اول زنان و کودکان را نجات می‌دهند که این دلالت بر این امر می‌کند. یا سرقت اتوبوسی از دختران تحت پوشش خبری گسترده قرار می‌گیرد و حمایت‌های جهانی جلب می‌کند، اما کشته‌شدن هزاران مرد به اخبار محلی محدود می‌شود.

اما نباید از کفهٔ دیگر ترازو غافل ماند که فعالان حقوق زنان نیز به تمام این ایرادات پاسخ می‌دهند، ولی درکل اکثر مصادیق را نوعی تمارض می‌دانند و ادعا می‌کنند این جریان مانند این است که عده‌ای سفیدپوست به دنبال احقاق حقوق زائل‌شدهٔ خود توسط سیاه‌پوستان باشند و به تبعیض برعکس اشاره کنند.

حال به بررسی برخی از این حقوق تضییع‌شدهٔ مردان و پاسخ فمینیسم می‌پردازیم:

خشونت خانگی:

سال ۲۰۱۴ آمارها نشان می‌دادند که زنان ۳۱،۵ درصد و مردان ۲۷،۵ درصد در طول زندگی مشترک قربانی خشونت خانگی هستند. با ذکر این نکته که حدود ۲۰۰۰ پناهگاه خشونت خانگی مختص زنان ساخته شده است که هیچ‌کدام مردان را پذیرش نمی‌کنند، تا سال ۲۰۱۶ فقط یک پناهگاه خشونت خانگی برای مردان در ایالات متحدهٔ آمریکا وجود داشته است. با توجه به آمارها، به نظر احتیاج مردان با خدمات موجود در این زمینه برابری نمی‌کند. علاوه بر این موارد زیادی هم وجود دارد که این خشونت‌ها توسط پلیس پذیرفته نشده، به این دلیل که پروندهٔ مردی که توسط همسرش مورد آزار جنسی یا فیزیکی قرار بگیرد، ناملموس است؛ در صورتی که در واقع آمارها و پرونده‌ها خلاف این را ثابت می‌کنند. از طرفی تحقیقات گسترده ثابت کرده که خشونت ذاتی در زنان با مردان برابر است و این ذهنیت سرکوبگری و خشونت ذاتی مردان هم از کلیشه‌هایی است که در نتیجهٔ نظام جنسیت‌زده در افکار عمومی ریشه دوانده است.

فمینیسم این موارد اقلیتی را رد نمی‌کند، اما اظهار می‌کند فعالان این حوزه نباید به دنبال کم‌کردن سرپناه زنان قربانی باشند، بلکه باید از دولت تقاضای تخصیص بودجهٔ بیشتر به خشونت خانگی مردان را کنند تا از حیطهٔ تعارض منافع با فمینیست خارج شوند.

حق حضانت کودکان:

عموم حامیان حقوق زنان با علم به اینکه مرد و زن هر دو در تولیدمثل نقش دارند، اختیارات گسترده‌ای در اکثر حوزه‌های بعد از تولد برای زنان در نظر می‌گیرند. با توجه به دوران مصائب حاملگی و نقش بیشتر مادران در تربیت کودکان و صرف زمان و انرژی بیشتر برای آن‌ها و با توجه به اینکه مردان به دلیل نقش‌های اجتماعی خود مشارکت کمتری در این تربیت و پرورش کودکان بازی می‌کنند، اختصاص اکثریت حقوق به زنان در توازن با تکالیف بیشتر، منطقی به نظر می‌رسد؛ در حالی که فعالان حقوق مردان این را منصفانه نمی‌دانند که اکثر دادگاه‌های خانواده آمریکا حضانت کودک را به مادر می‌دهند و حقوق پدران را پایمال می‌کنند. ملاقات‌های کوتاه، عدم مشارکت در تربیت کودکان، فرآیند قانونی پرهزینه و زمان‌بر برای کسب حضانت کودک از جمله مصادیق این بی‌عدالتی تلقی می‌شود. آنها می‌گویند این عادلانه نیست که زنان حق سرپرستی کودکان را داشته باشند و مردان برای داشتن کودکان بجنگند.

کلاهبرداری والد

از طرف دیگر حامیان حقوق مردان به پدیدهٔ کلاهبرداری والد و خلاء قانونی درمورد آن اشاره می‌کنند. کلاهبرداری والد به شرایطی گفته می‌شود که زن، پدر کودک را به‌عمد اشتباه اعلام می‌کند؛ همچنین گرفتن آزمایش دی‌ان‌ای از کودک بدون رضایت والدین غیرقانونی است، بدین معنا که مرد قبل از پذیرش حکم والدی، نمی‌تواند بی اجازهٔ زن از کودک تست دی‌ان‌ای بگیرد.

تلاش‌های جنبش حمایت از مردان

جنبش حقوق مردان به دنبال تصویب طرح حضانت مشترک بود که با اعتراض گستردهٔ گروه‌های فمینیستی بی‌نتیجه ماند. همچنین تلاش‌ها برای کلاهبرداری والد هم راه به جایی نبرد. حال با توجه به اصل تکثرگرایی، به نظر می‌رسد که این جریان حق حداقلی برگزاری تظاهرات و همایش‌ها را داشته باشد؛ ولی مخالفت‌ها و تظاهرات شدید فمینیسم علیه آن‌ها حتی این حق را هم از آن‌ها سلب کرده است.

در نتیجه با توجه به اینکه جنبش حمایت از حقوق مردان با انتقادهای فراوانی مواجه شده است و در مقایسه با حیطهٔ وسیع تبعیض نسبت به زنان اقلیت تبعیض‌ها را در برمی گیرد، اما واداشتن مردان به‌عنوان جنس دیگر در این نظام جنسیت‌زده به سکوت مطلق خالی از انصاف است، با درنظرگرفتن اینکه برخی از مطالبه‌گری‌های آن‌ها کاملاً به حق و صحیح است.

در آخر جنبش حقوق مردان این تعارض را مطرح می‌کند که به فرض صحت اطلاق قدرت تحت ید مردان، چگونه آن‌ها نمی‌توانند حتی واضح‌ترین تبعیض‌ها علیه‌شان (کار اجباری در ارتش) را مطرح کنند، چه برسد به احقاق حق.

شهرزاد قاسمی
کارشناسی حقوق

زنان معروف از جنس سینما

آشنایی با پنج نفر از زنان افتخارآفرین در عرصه ی کارگردانی

فاطمه‌زهرا هراتی
کارشناسی روان‌شناسی

مجموعۀ تلویزیونی «مدرسۀ موش‌ها»، شاید شروع خوبی برای یافتن و جستجوکردن کارگردان‌های زن و آثارشان در پروندۀ عظیم الجثۀ سینما و تلویزیون ایران باشد .
برنامه‌ای تلویزیونی که در سال ۱۳۶۰ به کارگردانی مرضیه برومند با هدف تشویق کودکان برای رفتن به مدرسه، روی آنتن شبکۀ یک صداوسیما رفت، (نیاز به یه جمله درباره محبوبیت اثر هست تا باقی پاراگراف معنای قشنگتری پیدا کنه) به‌طوری که مردم پس از اتمام این مجموعه، برای سری دوم آن درخواست دادند و آخرین قسمت آن در سال ۱۳۶۳ پخش شد.
این نقطه، سرآغاز دیده‌شدن کارگردانی و توانمندی زنان در صنعت فیلم‌سازی بود. زنانی که از دهۀ ۶۰ به بعد درخشیدند و آثار فراوانی را در کارنامۀ تجربیات خود ثبت کردند.

ابتدا برای آشنایی با این عزیزان، لازم است زندگی‌نامه و آثارشان را مورد بررسی و معرفی قرار دهیم.

مرضیه سادات برومند:
زادۀ ۱۷ خرداد ۱۳۳۰؛ کارگردان و بازیگر ایرانی که لیسانس هنرهای نمایشی از دانشگاه تهران دارد. از آثار او می‌توان به «شهر موش‌ها»، «میهمان ناخوانده»، «الو! الو! من جوجوام»، «مربای شیرین» و... اشاره کرد.

تهمینه میلانی:
زادۀ ۱۵ شهریور ۱۳۳۹؛ کارگردان و فیلمنامه‌نویس سینمای ایران است. ایشان با اولین فیلم سینمایی خود به نام «بچه‌های طلاق»، جایزۀ بهترین فیلم اول را در جشنوارۀ فجر کسب کرد. از دیگر آثار او که کارگردانی آن‌ها را به عهده داشت، می‌توان به «افسانۀ آه»، «دیگه چه خبر؟!»، «آتش‌بس»، «سوپراستار»، «ملی و راه‌های نرفته‌اش» و ... اشاره کرد.

رخشان بنی‌اعتماد:
زادۀ ۱۴ فروردین ۱۳۳۳؛ کارگردان، مستندساز و فیلمنامه‌نویس ایرانی که از اعضای آکادمی اسکار است. بنی‌اعتماد در سال ۱۳۶۶ اولین تجربۀ کارگردانی را با فیلم سینمایی «خارج از محدوده» شروع کرد و از تجربیات ایشان می‌توان به: «زرد قناری»، «روسری آبی»، «خون‌بازی» و «قصه‌ها» اشاره کرد. ایشان (این ایشان ها رو یا کلا برای همه تکرار کنیم یا به وی تبدیل کنیم. پیشنهادم دومیشه) برای فیلم «روسری آبی» برندۀ پلنگ برنزیِ جشنواره فیلم لوکارنو شد. «بانوی اردیبهشت» از دیگر دستاوردهای او بعد از «روسری آبی» بود که موفق به دریافت جایزۀ ویژه و جایزۀ فیپرشی جشنوارۀ بین‌المللی فیلم مونترال سال ۱۹۹۸ شد.

پوران درخشنده:
زادۀ ۷ فروردین ۱۳۳۰؛ اولین تجربیات خود را با فیلم مستند آغاز کرد. ایشان عضو انجمن‌های فیلم‌سازان زن آمریکا (WIF)، کارگردانان مستقل آمریکا (IFP) و مرکز بین‌المللی فیلم کودکان و نوجوانان یونسکو (CIFEJ) است. ایشان با کارگردانی فیلم‌های سینمایی «زیر سقف دودی»، «هیس! دخترها فریاد نمی‌زنند»، «بچه‌های ابدی» و... موفق‌ترین و شناخته‌شده‌ترین کارگردان زن ایرانی است.

نرگس آبیار:
زادۀ ۶ اسفند ۱۳۵۰؛ نویسنده، کارگردان و فیلمنامه‌نویس ایرانی که دانش‌آموختۀ رشتۀ ادبیات فارسی است. آبیار با نویسندگی در حوزۀ نوجوانان توانست با کسب تجربه و نوشتن آثار فوق‌العاده به فیلمنامه‌نویسی و کارگردانی روی بیاورد. «شبی که ماه کامل شد»، «شیار ۱۴۳» و «نفس»، از بی‌نظیرترین آثار او در کارنامۀ سینمایی ایران است. او همچنین با دریافت سیمرغ‌های بلورین در جشنواره‌های فجر توانست به‌عنوان بهترین کارگردان زن شناخته شود.

پس از آشنایی کلی با کارگردان‌های زن، لازم است دیدگاه آنان را در فیلم‌های سینمایی بررسی کنیم.
نکتۀ قابل‌توجه این است، زن در هر عرصه‌ای که ظهور و تلاش کند، نیازمند دیدگاه زنانۀ خود و ارائۀ آن به جهان تاریک و پر از معماست؛ دیدگاهی که ظریف و دقیق‌ترین هنرها و احساسات را شامل می‌شود و با این دیدگاه می‌توان احساسات مخاطب را در دست گرفت و او را دنباله‌روی فیلم‌نامۀ خود کرد. زنانی که آثار موفقی را تا به امروز ساخته و به‌عنوان یک زن در جامعه درخشیدند. دغدغه‌های خود را در فیلم نشان داده و به‌عنوان یک کارگردان برای کشور، افتخارآفرینی کرده‌اند. سینما و تلویزیون برای آنان همانند دار قالی است و فیلم‌نامه، الگویی است که با نویسندگان خود هیجان زیرورو را به هر تاروپود آن اضافه و به مخاطب القا می‌کنند. رنگ‌های نوینی را وارد این عرصه کرده و با پایان‌بندی فوق‌العاده، قالی پرنقش‌ورنگی را در ذهن خلوت مخاطب می‌اندازند، به‌گونه‌ای که مخاطب پس از تماشای فیلم، ایستاده روی همان قالی، به‌افتخار زن ایرانی و آثار پرمحتوای او دست می‌زند.

منابع:
https://seemorgh.com
http://www.sourehcinema.com/
http://karafilm.ir /
https://www.filimo.com/
http://www.sourehcinema.com/
https://namnak.com/

اولین زن بازیگر خانواده جهالت عامه، سایه‌ای بر افتخارات

صدیقه (روح‌انگیز) سامی‌نژاد، در سوم تیرماه سال ۱۲۹۵ در شهرستان بم، استان کرمان، متولد شد. پدرش، میرزا اسدالله، خیلی زود همسر و تنها فرزندش را ترک کرد و به دیار باقی شتافت. پس از آن صدیقهٔ خردسال در کنار مادرش سکینه بزرگ شد. وی در سال ۱۳۰۸ و در سیزده‌سالگی به همسری مردی به نام «دماوندی» درآمده و با او به هندوستان مهاجرت نمود.

زنان توانمند دنیا را توانمند می‌کنند: ایفای نقش در هندوستان

در بمبئی، «اردشیر ایرانی»، کارگردان، تهیه‌کننده، نویسنده و هنرپیشهٔ هندی (ایرانی‌الاصل) و زرتشتی، صاحب کمپانی «امپریال فیلم»، آقای دماوندی، همسر صدیقه را به‌عنوان رانندهٔ خود به کار گرفت. چندی بعد که ساخت فیلم «دختر لر» در این کمپانی توسط «عبدالحسین شیروانی» معروف به «سپنتا» آغاز شد، پس از جستجوی فراوان برای یافتن بازیگر زن، صدیقه برای ایفای نقش «گلنار» برگزیده شد.

سامی‌نژاد -به‌جز چند بازیگر زن اقلیت ارمنی- نخستین زن ایرانی است که برای بازیگری در فیلم به روی صحنه رفت. وی لهجهٔ غلیظ کرمانی داشت و در بازی‌اش بسیار از حرکات دست‌هایش استفاده می‌کرد و حالتی شاد، بچگانه و معصومانه داشت. علی‌رغم اینکه وی بازیگری غیرحرفه‌ای بود، اما موفقیتش در فیلم باعث شد تا همکاری صدیقه با سپنتا ادامه یابد. او پس از «دختر لر»، در فیلم «شیرین و فرهاد» به کارگردانی و نویسندگی سپنتا، در نقش «شکر» بازی کرد. سپنتا پس از آن، فیلم «فردوسی» را در سال ۱۳۱۳ ساخت، اما نقش سامی‌نژاد را که ابتدا برای بازی در این فیلم انتخاب شده بود، به دلیل لهجهٔ کرمانی وی، زن دیگری (فخرالزمان جبار وزیری) بازی کرده است. روح‌انگیز سامی‌نژاد قبل از اینکه در فیلم «دختر لر» بازی کند، از اسب به زمین افتاد و کفش پاشنه‌بلندش، جراحت عمیقی در بدن او ایجاد کرد که در بمبئی زیر عمل جراحی قرار گرفت و همین حادثه سبب شد که هرگز بچه‌دار نشود.

(این احتمال نیز درنظر گرفته شده که این حادثه در ایران اتفاق افتاده و دلیل مهاجرت به هندوستان، معالجهٔ صدیقه بوده باشد.)

فیلم "دختر لر"

فیلم "دختر لر" در حالی ساخته شد که حدود ۴۰ سال از تولد سینما در دنیا می‌گذشت. تولید یک فیلم ناطق در ایران تا آن زمان امکان‌پذیر نبود تا اینکه در نیمه دوم دهه ۱۳۰۰، عبدالحسین خان شیروانی (سپنتا)، شاعر، نویسنده و روزنامه‌نگار ایرانی، با هدف تحقیق در زمینهٔ هنر و فرهنگ ایران باستان، به هند رفت و در آنجا تصمیم گرفت وارد دنیای سینما شود. وی این کار را با نوشتن فیلمنامهٔ «دختر لر» انجام داد.

فیلم «دختر لر» به‌صورت سیاه‌وسفید و ۳۵ میلی‌متری فیلم‌برداری شده و داستان آن بر اساس داستان عامیانهٔ «جعفر و گلنار» شکل گرفته است. این فیلم درباره گلنار، یک دختر لر در منطقه‌ای تحت کنترل راهزنان مسلح به فرماندهی قلی خان است. گلنار در قهوه‌خانه‌ای کار میکند و در آنجا با جعفر، مأمور دولت آشنا می‌شود. این دو به‌تدریج به هم علاقه‌مند می‌شوند. ادامه فیلم هم به درگیری آنان با راهزنان اختصاص دارد. سپنتا پس از نوشتن این فیلمنامه، سامی‌نژاد را برای بازی در نقش گلنار انتخاب کرد و در نهایت خودش نیز در نقش جعفر ظاهر شد. انتخاب سامی‌نژاد بیشتر به این خاطر بود که هیچ زنی قبول نمی‌کرد جلوی دوربین برود، چرا که آن زمان زنان در حجاب کامل بودند. ضمن اینکه خیلی‌ها استعداد این کار را نداشتند. سامی‌نژاد بازی در «دختر لر» را پذیرفت و با سپنتا قراردادی چهل‌روزه امضا کرد، گرچه به دلیل نهایی‌نبودن فیلمنامه، دیالوگ‌ها و امکانات فیلم‌برداری، کار ساخت فیلم هفت ماه طول کشید. ضمن اینکه سپنتا به‌خاطر لهجهٔ غلیظ کرمانی سامی‌نژاد، ناچار شد داستان «دختر لر» را به‌گونه‌ای تغییر دهد تا موضوع آن مربوط به ایالات و قدرت حکومت مرکزی ایران باشد. در نهایت فیلم «دختر لر» پس از مشکلات

بسیار، آبان‌ماه سال ۱۳۱۲ در «مایاک» و «سپه» که دو سینمای معروف آن زمان تهران بودند، به نمایش عمومی درآمد و مورد استقبال قرار گرفت.

می‌توان تصور کرد که مخاطبان آن سال‌ها هنگام شنیدن صدای بازیگران روی پردهٔ سینما، چه حس‌وحالی داشتند. لازم به ذکر است که اولین فیلم ناطق جهان، «خواننده جاز» (Jaz Singer) در اکتبر سال ۱۹۲۷ (۱۳۰۶ ه.ش)، در شهر نیویورک، به روی صحنه رفته است.

سامی‌نژاد در همان نخستین حضور سینمایی‌اش و در واقع یکی از دو بازی عمرش، یکی از معروف‌ترین دیالوگ‌های تاریخ سینمای ایران را گفت. وقتی جعفر از او می‌پرسد که: «میای بریم تهرون؟» او با آن لهجه شیرینش و آن صدای حالا دیگر مبتدیانهٔ فیلم می‌گوید: «تهرون؟! تهرون تهرون که میگن جای قشنگیه، اما مردمش بدن!»

جهالت ستاره‌ای نوظهور را خاموش کرد: متارکه و ازدواج دوم

سامی‌نژاد پس از بازی در فیلم «شیرین و فرهاد» در هندوستان، از همسر اولش، دماوندی جدا شد و با «نصرت‌الله محتشم» از بازیگران سرشناس تئاتر (هم‌بازی وی در فیلم «شیرین و فرهاد») ازدواج کرد. این ازدواج نیز مدت زیادی به طول نکشید و محتشم در بازگشتش به ایران، او را غیابی طلاق داد و با خانم «ژاله علو» (گوینده و بازیگر) ازدواج نمود.

زندگی پس از بازگشت به ایران

پس از ۱۸ سال اقامت در هندوستان، صدیقه با چادری بر سر و چمدانی در دست، به شهر خود بازمی‌گردد، درحالی‌که خانواده پدری و مادری‌اش او را نمی‌پذیرند، خویشان و آشنایان در به رویش می‌بندند و مردم در کوچه‌ها به سویش سنگ پرتاب می‌کنند. صدیقه به تهران می‌رود و ناگزیر برای درامان‌ماندن از آزار و اذیت‌ها، نام‌ونشان خود را از مردم پنهان می‌دارد. او از آن پس با نام مستعار «روح‌انگیز» که در کمپانی امپریال فیلم در هندوستان برای خود برگزیده بود، به زندگی ادامه می‌دهد. بازگشت او به ایران، چند سال پس از استقلال هند و در دوران حکومت محمدرضا پهلوی بوده است. او به‌خاطر انتقادها و سرزنش‌ها و تهدیدها و تحقیرهای مردم دیگر هرگز حاضر نشد در فیلمی بازی کند و برای همیشه از سینما دوری گزید. روح‌انگیز در تهران تا سیکل اول به تحصیل ادامه داد و به‌عنوان پرستار در وزارت بهداری مشغول به کار شد. سپس در سال ۱۳۳۹، با برادرِ «ماشاءالله عمرانی» که از بستگانش بود، ازدواج کرد. این ازدواج ده سال ادامه یافت. در سال ۱۳۴۹ وقتی شوهر او زنی دیگر گرفت، روح‌انگیز از او جدا شد. او پس از مدتی کار پرستاری را نیز کنار گذاشت و خانه‌نشین شد و تا سال ۱۳۶۴ از طریق اجاره دادن طبقهٔ اول خانهٔ دوطبقه‌ای که خریده بود، گذران زندگی می‌کرد.

افتخاری که گمان می‌رفت جهانی شود، نتیجه‌ای جز انزوا نداشت. سامی‌نژاد به روایت مستند

در سال ۱۳۴۹، «محمد تهامی‌نژاد»، مستندساز و پژوهشگر سینما، خانم سامی‌نژاد ۵۴ ساله را در فیلم مستند «سینمای ایران؛ از مشروطه تا سپنتا»، مقابل دوربین خود نشاند و گفته‌ها و گلایه‌های او را ثبت نمود. تهامی‌نژاد می‌گوید: «من در برابر دوربین هیچ سؤالی از او نکردم. اما سامی‌نژاد همراه با گریه‌ای تلخ، از رنج‌هایی که از خانواده و مردمش کشیده، گفته است: «به‌خاطر ناراحتی‌هایی که در موقع فیلمبرداری و بعد از آن چه از طرف فامیل و چه از طرف مردم کشیدم، هرگز راضی نشدم در فیلم دیگری بازی کنم... هر موقع که از در شرکت می‌آمدیم بیرون، مجبور بودیم سه نفر مستحفظ داشته باشیم، یک شوفر و دو نفر کمک شوفر که شیشه پرت نکنن. هر جایی هم که می‌رفتیم، یا باید یه چیزی سرمون می‌نداختیم کسی ما رو نشناسه... گاهی وقتا فکرم می‌رسید که دومرتبه برم یه کاری شروع کنم، چون هم در هندوستان و هم در ایران، من را می خواستن، اما همین سختی‌ها و ناراحتی‌هایی که ایرانی‌ها و مردم به من دادن، ترک کردم و چند ساله گوشه‌نشینم و میل ندارم کسی بدونه من کجا هستم... از روزی که بعد این هجده سال اومدم، همین سختی را دارم می کشم.»

اواخر عمر و وفات

صدیقه سامی‌نژاد، در سال ۱۳۶۴ به دلیل کهولت سن و احتیاج به مراقبت، خانه‌اش را فروخت و به طبقهٔ پایین خانهٔ یکی از اقوامش (خواهرزاده اش) به نام بهزاد بهزادی، در خیابان پاسداران، سروستان ششم، نقل مکان نمود. در سال ۱۳۷۴ چشم‌هایش به بیماری آب‌مروارید دچار و به ناچار جراحی شد و پس از جراحی نیز خانه‌نشین بود و آقای بهزادی به او رسیدگی می‌کرد و خریدهایش را انجام می داد.
سرانجام، اولین بازیگر زن ایران پس از ۳۰ سال تنهایی و زندگی در انزوا، عصر روز چهارشنبه ۱۰ اردیبهشت ۱۳۷۶ در سن ۸۱ سالگی در تهران، در شرایطی که بسیاری از مورخان و کارشناسان سینمای ایران تصور می‌کردند سال‌هاست درگذشته است، چشم از جهان فروبست و در بهشت‌زهرا (قطعه ۳۶، ردیف ۴۴، شماره ۴۶) به خاک سپرده شد.

دربارهٔ سامی‌نژاد

دربارهٔ اینکه سامی‌نژاد چه انسانی بوده، چه خصوصیات اخلاقی و یا تفکراتی داشته، هیچ اطلاعی در دست نیست، جز اینکه حضورش در برابر دوربین سپنتا، سال‌ها تنهایی و بی‌کسی را برایش به ارمغان آورده است. او زنی است که از طرف خویشان و مردمش طرد شده و این طردشدگی را تا آخر عمر با خود حمل کرده است و این جملهٔ تلخ را با ترس به زبان می‌آورد که : «نمی خواهم مردم بدانند کی بودم و چی بودم.»
در طول ۳۰ سال پس از حضور او در مستند «محمد تهامی‌نژاد»، بسیاری از سینماگران تصور می‌کردند که وی فوت شده است. در سال ۱۳۷۰، محسن مخملباف فیلمی با عنوان «ناصرالدین‌شاه آکتور سینما» را کارگردانی می‌کند که موضوع آن به تاریخ سینمای ایران می‌پردازد. مخملباف و دستیارانش تلاش می‌کنند تا نشانی از ستارهٔ فیلم دختر لر بیابند، اما موفق نمی‌شوند. در این فیلم، فاطمه معتمدآریا، نقش صدیقه سامی‌نژاد را بازآفرینی کرده است. اما در همین سال‌ها، برخی از پژوهشگران سینما از محل زندگی سامی‌نژاد اطلاع داشته اند. در سال ۱۳۷۵، «مجید فدایی»، پژوهشگر و مستندساز و همشهری خانم سامی‌نژاد، «بابک محمدی»، پژوهشگر و فیلمساز (و همسرش) و همچنین «عباس ملکی»، عکاس «جمعه سیاه» (عکاسی معروف روز ۱۷ شهریور ۵۷)، برای مصاحبه با وی به خانه‌اش رفته بودند. دو دسته عکس از این دیدارها گرفته شده که مربوط به دو زمان مختلف است. اولی گفت‌وگو با او و دومی بعد از سکتهٔ خانم سامی‌نژاد، زمانی که او قادر به تکلم نبوده است. فیلم مستند «به یاد اولین بازیگر زن سینمای ایران» ساختهٔ «مجید فدایی»، به بازسازی برخی صحنه‌های زندگی او پس از بازگشت به ایران، نمایش صحنه‌هایی از فیلم «دختر لر»، پخش فیلم گفت‌وگویش با تهامی‌نژاد و پخش مصاحبهٔ صوتی‌اش با مجید فدایی، نمایش تصاویر او تا لحظه‌های آخر عمر، نمایش تصاویر آخرین محل زندگی‌اش (زیرزمینی که با یک پرده از پلکان جدا می‌شود)، نمایش تصویر گورستان و حتی فروختن ماترک وی که پشت یک وانت‌بار کوچک قرار گرفته است، می‌پردازد. در این مستند، نقش روحانگیز را «لاله اسکندری» بازی می‌کند. محمد تهامی‌نژاد تصریح می‌کند که تهیه‌کنندهٔ این فیلم، «مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی» است و از «مؤسسه سینمایی و تلویزیونی هنر هفتم کرمان» نیز نام برده شده است. همین عنوان‌بندی نشان می‌دهد که در اوایل دههٔ ۷۰، یک مرکز سینمایی دولتی وابسته به وزارت ارشاد در تهران و بخش خصوصی در کرمان هم از سرنوشت و محل زندگی او باخبر بودند؛ اما به قول تهامی‌نژاد، ذکر این روایت نیز، پایان زندگی آن مرحوم را از غم‌انگیزبودن خارج نمی‌کند.

منابع

پایگاه اینترنتی سوره، بانک جامع اطلاعات سینمای ایران.
روزنامهٔ جام‌جم آنلاین، بخش فرهنگ و هنر، سینما، مورخ ۳۰ آبان ۱۳۹۲.
روزنامهٔ شرق، شماره ۱۶۱۶، مورخ ۹۱/۶/۱۲، صفحه ۱۰ (سینمای ایران)، نوشتهٔ محمد تهامی‌نژاد.
شبکهٔ خبری سینمای ایران، مورخ ۱۳۹۱/۰۲/۱۰
فرخ زاد، پوران، کارنمای زنان کارای ایران از دیروز تا امروز، ج ۱، ۱۳۸۱، نشر قطره، ص ۴۲۲

مهشید بهرامی
کارشناسی ارشد حقوق خانواده

ناخودآگاه های سینما

دکتر داود پرچمی متولد فروردین ماه ۱۳۳۹ در تهران ؛ ایشان بیش از ۲۰ سال است که در این دانشگاه در گروه جامعه شناسی به عنوان عضو هیات علمی مشغول می باشند. تخصص اصلی ایشان بررسی مسائل اجتماعی ایران است اما در سالهای اخیر با توجه به شرایط کشور در جامعه شناسی اقتصادی و جامعه شناسی فرهنگی تمرکز بیشتری داشته اند ؛ در ادامه با ایشان گفتگویی درباره ابعاد جامعه شناسانه ی سینمای ایران خواهیم داشت.

۱-الگوسازی در سینما چگونه تحقق می یابد؟

ما در عصر ارتباطات به سر میبریم، وسایل ارتباط جمعی نقش مهمی در انتقال پیام، اطلاعات و تاثیر بر فرهنگ و به عبارتی جامعه پذیری افراد دارند ؛سینما هم از مهمترین صنایع فرهنگی و هنری مردمپسند و دارای جایگاه ویژه ای در رسانه های جمعی ست.

غالب تماشاگران به منظور سرگرمی از سینما استفاده میکنند و همین از خصلتهای خوب آن است که تاثیرگذاریش را افزایش میدهد. تماشاگر و مخاطب در حالی که از سرگرمی خود لذت می برد به صورت ناخودآگاه تحت تاثیر مفاهیم و موضوعات فیلم که معمولا هم سعی می شود طبیعی باشد، قرار میگیرد.
سینما و فیلم با بازنمایی واقعیات موجود در جامعه(که هر چند قابل دستکاری توسط سازندگان نیز هست) یک عامل انتقال ارزشها و هنجارها در جامعه است. میزان و چگونگی این تاثیرگذاری به شرایط مخاطب و اقبال جامعه از سینما و محتوا و هنرپردازی فیلم بستگی دارد.
الگوسازی سینما به صورتهای مختلف انجام میشود مثلا گاهی یک شخصیت به عنوان الگو معرفی شود یا یک سبک زندگی و گروه خاصی الگو قرار می گیرد. می تواند یک کراکتر تاریخی، واقعی یا تخیلی باشد، الگودهی سینما ،هم به صورت کلی و هم به صورت جزئی انجام می شود.
اما ظاهرا الگو سازی سبک زندگی خاص، بیشتر مورد توجه عموم فیلم سازان است.
فیلمها در هر جامعه ای به تناسب نوع جامعه و شرایط سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی آن دارای ویژگیهای متفاوتی هستند و بسیاری از فیلمسازان تحت تاثیر این شرایط فیلم تولید میکنند. سینما از جامعه تاثیر میپذیرد، اما یک فیلم پس از تولید و عرضه خود وجودی مستقل مییابد که میتواند تاثیرات مهمی بر جامعه بگذارد. درواقع سینما یک ابزار اعمال قدرت است برای کسانی که با انگیزه های مختلف خواهان کنترل مردم و جوامع هستند.
مولفه هایی نظیر سبک زندگی ،الگوهای ارتباطی میان افراد، گروه های اجتماعی، مدهای مختلف آرایش و پوشش، وسایل و لوازم زندگی، و مهمتر از همه ارزشهایی است که انتقال می دهد. اینکه جامعه برتر و یا انسان برتر چه ویژگی هایی دارد و چطور میشود به آن رسید. موفق و ناموفق، خوشبخت وبدبخت کیست و چگونه می شود به اینها رسید. اینها مواردی از الگو سازی سینماست که در مدت زمان طولانی و به صورت مداوم به وسیله ی سینمای مردم پسند در اختیار مخاطب قرار می گیرد.
البته در ایران صنعت سینما نسبت به برخی کشورهای توسعه یافته و در حال توسعه از وضع مطلوبی برخوردار نیست وبه دلایل فرهنگی و شرایط اقتصادی از مخاطبان آن کاسته شده، اما به هر حال همچنان مخاطبان خاص خود را دارد که غالبا طبقات متوسط و بالا (از لحاظ اقتصادی) مخاطب آن هستند.

۲-تاثیرات آثار سینمایی در الگوسازی برای جامعه ی ایران در سه دهه ی اخیر را چگونه ارزیابی میفرمایید؟

باید به این نکته توجه داشت که مخاطب سینما منفعل نیست و قدرت بازیابی و بازنمایی و همانندسازی خود و محیط پیرامون خود را با فیلم دارد ؛ این برداشت و قرائت مخاطبان از فیلم را «اثر معکوس » می نامند .
در سینمای پس از انقلاب و در اولین دهه انقلاب به دلیل تغییر ارزشها و تغییر ذائقه هنری مردم و نوع موضعگیری حکومت و مخالفت با فرم و محتوای فیلمهای قبل از انقلاب، - به ویژه فیلمهایی که به فیلم فارسی معروف بودند- با تغییر فرم و محتوای جدید و حرکت به سوی سینمای آموزنده و اخلاقی و نوعی هنر فاخر برای حفظ و مراقبت از سینما تلاش هایی شد (مانند فیلم مادر، پرنده کوچک خوشبختی، دلشدگان،فیلمهای دفاع مقدس). با توجه به شرایط اجتماعی و فرهنگی و تحول ارزشی ناشی از انقلاب و جنگ و همگرایی سینما با جامعه و مردم، سینما در این دهه تاثیرگذاری نسبتا مطلوبی متناسب با این ارزشها و اهداف نهاد سیاست از جهت الگوسازی داشت.
در دهه هفتاد و پس از جنگ با روی کار آمدن کارگزاران و بعد از دولت اصلاحات روند فیلمسازی با تغییراتی مواجه شد. موضوعات جدیدی مانند روند نوسازی، تقابل سنت و مدرنیسم که حاکی از تغییر ارزشها و الگوهای سبک زندگی بود در سینما ظهور و بروز پیدا کرد و نوع الگو سازی و معرفی الگو نیز تغییر کرد. موضوعاتی نظیر شکاف طبقاتی، تبعیض جنسیتی، حقوق و حضور زنان و مسائل آنها، مثل خشونت خانگی، خیانت، مهاجرت، هویت، نوع پوشش در اغلب فیلمهای این دهه مشهود است که نویددهنده الگوی جدیدی در سبک زندگی و جریان سازی در آن سالها و دهه های پس از آن بود.
سیاستگذاران دولتی و حکومتی هم به دنبال ارائه الگوی مطلوبی از سبک زندگی اسلامی و ایرانی در سینما بوده اند که این امر بر محدودیتها و حمایتها از فیلمها و نزدیکی و دوری اهالی سینما تاثیر گذاشت و هنوز هم تاثیر دارد.
با گذشت زمان در دهه ۸۰ و ۹۰ شاهد ورود عناصر و مفاهیم مدرنیته در حوزههای مختلف به سینمای ایران بوده ایم.
سینما همواره از این ظرفیت برخوردار است که ضمن حفظ ظاهر متناسب با برخی دستورالعملها، پیام خود را به اشکال مختلف به مخاطب منتقل کند. از مهمترین موضوعات معرفی شده در این دو دهه که می توان آنها را الگوسازی نامید ترویج فرهنگ مصرف و مصرفگرایی است.
در حوزههای مختلف مد، پوشاک، آرایش، دکوراسیون خانه، مصرف فرهنگی، بخصوص در موسیقی که عمدتا از نوع پاپ و خارجی است، شکل گذران اوقات فراغت، رابطه با جنس مخالف، تغییر شکل خانواده، حضور زنان در خارج از خانه، زندگی مجردی، همخانگی، ازدواج سفید، الگوی روابط اجتماعی در خانواده و بسیاری از موضوعات دیگری که نشان از انتقال ارزشها و هنجارهایی را دارد که با الگوی مطلوب حاکمیت متفاوت است. بخشی از این جدایی ارزشی در سینما مربوط به قهر اجتماعی اصحاب هنر با حکومت است. سیاستگذار و وزیر و مسئول موفق و به معنی واقعی انقلابی کسی است که بتواند به این قهر اجتماعی پایان دهد. و اصحاب هنر را با خود همراه نموده و الگوهای متناسب با ارزشها راستین انقلاب و اسلام را ترویج نمایند.
منظور از الگوی راستین انقلاب و اسلام تاکید بر صورت گرایی دینی قاجاری نیست که امروز ترویج می شود. بلکه تاکید بر بروز و ظهور اسلام و اصول انقلاب در عمل و فعل اداره کشور و به تبع آن در سبک زندگی مسئولان کشور و خانواده های آنان در سطوح

مختلف و مردم است. در گسترش عدالت است، در رفع تبعیض و رانت و انحصار ثروت و قدرت است. در مبارزه قاطع با فساد است.

۳-آیا نسل های گوناگون (با توجه به سن یا اقشار متفاوت از لحاظ قومیت یا سطح اقتصادی یا علمی) الگوبرداری متفاوتی از ساخته های سینمایی دارند؟ شما چگونه این تاثیرات را ارزیابی می‌کنید؟

قطعا افراد و گروههای مختلف الگو برداری های متفاوت خواهند داشت. و قطعا نوجوانان و جوانان مهمترین قشر هدف رسانه ها و بخصوص سینماست.
مخاطبان را می توان با معیارهای مختلفی دسته بندی کرد. از مهمترین ویژگیها سن و جنس و تحصیلات افراد است. بر اساس گروههای سنی مخاطبان را میتوان به کودک، نوجوان، جوان، میانسال و سالمند تقسیم کرد. گروههای اول هدف اصلی رسانه ها هستند. همچنین بسیاری از هدف گیری ها دقیقا بسوی زنان است.
الگوپذیری یا الگوبرداری امری که از دوران کودکی در انسان به وجود میآید. از آنجا که رسانه به عنوان یکی از نهادهای جامعه پذیرکننده شناخته میشود میتواند تاثیر بیشتر و عمیقتری در گروههای سنی کمتر بگذارد. رسانه ها قادرند تا جایی پیش روند که در سطحی گسترده تر و درازمدت تر با افراد ارتباط برقرار کرده و تاثیر نهادهای مهم دیگری نظیر خانواده، آموزش و حتی دین را نیز تحت شعاع قرار دهند.
در یک دهه گذشته در گروه سنی کودک، نوجوان و جوان شاهد جذب مخاطبان سینما به فیلمهای خارجی هستیم. تماشاگرانی که به همت شبکه وسیع زیرنویس و تکثیر قاچاق به تمامی موجودی تصویری سینمای جهان، دسترسی آسان دارند و با هزینه ای اندک میتوانند میان انواع فیلم های موجود نسبت به نوع علایق خود دست به انتخاب بزنند ؛این گروه سن را می توان گروه هدف اصلی برای رسانه های خارجی دانست.
این یکی از چالشهای بزرگ اداره کنندگان فرهنگ کشور است که به نظر می رسد متاسفانه آگاهی و شناخت کافی نسبت به آن ندارند.
الگوبرداری در دوران کودکی نزدیک به تقلید است و با افزایش سن شکلی هدفدار به خود میگیرد. افراد در گروههای سنی بالاتر آگاهانه تصمیم میگیرند، شخصیتها و یا قهرمانان تصویر شده در فیلمها را به عنوان الگوی خود انتخاب کنند. این نوع شخصیتپردازیهای جوانپسند در سینمای هالیوود مکررا به چشم میخورد. به همین دلیل جوانان به این جهت که هم بیشترین متقاضیان و مخاطبان سینما هستند و هم نسبت به گروههای سنی دیگر جزو مخاطبان فعال به حساب میآیند، برخورد فعالانه تری با محصولات رسانهای از جمله فیلم دارند. بسیاری از اندیشه ها و عقایدشان در ارتباط با موضوعات مختلف از این طریق شکل میگیرد.
آنچه ما در دهه های اخیر در سینمای ایران شاهد بودیم، تغییر در الگوهای سنتی جامعه و انتقال ارزشها و هنجارهای جدید است که طبیعتا الگوهای نسلهای قبل را به چالش میکشد و منجر به یک رویارویی نسلی میگردد.
مصرف سرمایه فرهنگی بخصوص برای جامعه ای که سطح تحصیلات آن بی تناسب و نابجا بالا برده شده است یک ضرورت مصرفی روزمره است. جامعه ای که فرهیختگان آن تولید سرمایه فرهنگی نکند «مثل مواد غذایی و دارو» وارده کننده خواهد شد. مشکل آن است که بدلیل محدودیتهای مختلف تولید سرمایه فرهنگی و در نتیجه تولید کالاو خدمات فرهنگی کشور کاهش یافته و دچار رکود شده است. باید اصحاب فرهنگ که عموما افرادی توانمند و علاقمند به کشور و فرهنگشان هستند برای تولید سرمایه فرهنگی ملی برانگیخته شوند. موانع تولیدشان رفع شود. باید به آنها اعتماد کرد. از این طریق می توان توسعه اقتصاد فرهنگ را به یک پیشران توسعه کشور تبدیل کرد. و هم ضریب نفوذ فرهنگی کشور را ارتقاء داد.

۴-ضعف ها و قوت های سینمای ایران در الگو سازی اجتماعی و استفاده از آن برای بهبود سطح و وضع فکری جامعه را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

همزمان با نقش مهم سینما در عرصه سرگرمی و صنایع فرهنگی، همواره الگوسازی به عنوان یک سیاست مهم از سوی تولیدکنندگان قلمداد میشده است برای مثال از ابتدا ،تولیدات هالیوود، به عنوان قدرتمندترین و ثروتمندترین کمپانی فیلمسازی جهانی، همواره دارای ریشه های ایدئولوژیک در جهت حفظ نظام و منافع سرمایه داری بوده است و از اینرو در همه تولیداتش متناسب با چنین هدفی قهرمانسازی و الگوسازیهای متنوعی برای گروههای سنی به ویژه کودکان و جوانان داشته است. در این همجمه فرهنگی جوامع ضعیف در تولید سرمایه فرهنگی بطور کلی و فیلم و صنعت سینما بطور خاص تحت نفوذ و تسلط فرهنگی جامعه قدرتمندتر قرار گرفته و عناصر فرهنگی دیگری را میپذیرند که در بلندمدت منجر به دگرگونی فرهنگی آنها میشود.
تا زمانی که الگوسازیها به وسیله مهمترین نهادها از جمله آموزش و رسانه شکل نگیرد، ما با الگوسازیهای بیرونی مواجه هستیم که با الگوهای فرهنگی درونی سازگاری ندارند و از مهمترین ضعفهای سینمای ایران نیز عدم ارائه الگوهای متناسب با ارزشهای دینی و ملی و انقلابی در حوزههای مختلف است. برای مثال در حوزه پوشاک و پوشش، الگوی های متنوع مناسب و متناسب با اصول فرهنگی خود ارائه نکرده ایم. بنابراین برای الگوسازی کردن ما به نمونه های تعریف شده نیاز داریم. و این تعاریف را میتوان از فرهنگ که شامل منابع عرف و دین میشود برگرفت. اما توسط خود اصحاب فرهنگ. قابل قبول نیست که بگوییم مردمی که برمبنای اسلام انقلاب کردند که زندگی بهتری داشته باشند امروز خلاف و علیه آن عمل می کنند و اگر اینگونه باشد که ما خیلی مقصریم. با مردم چه کرده ایم که به اینجا رسیده اند؟
ما باید به موضوع تغییرات فرهنگی در جامعه نیز توجه کنیم. در جامعه ای که تنوع و تغییر سریع ذائقه وجود دارد و به طور کلی

سبک زندگی مردم تغییر کرده و می کند، اساسا نمیتوان بدون به هنگام شدن از اهداف فرهنگی سخن گفت که به دهه های گذشته تعلق دارد. به نظر میآید در وهله اول باید پذیرفت که ذائقه و سبک زندگی فرهنگی مردم به ویژه در کلان شهرها تغییر کرده است. سپس با توجه به ظرفیتهای سینمای ایران به دنبال ارائه راهکار باشیم. تاکید بر ارزشهای ملی، دینی و انقلابی هم باید بروز شود و متناسب با شرایط امروز و فضای حاکم بر عرصه تولید فرهنگی بین المللی باشد.
موضوع دیگری که باید به آن توجه داشته باشیم این است که سینما یک صنعت دارای بخشهای مختلف است و باید تمامی بخش هایش مورد توجه قرار گیرند. اگر ما از طریق سینما و الگوسازی در محتوای تولیداتِ آن، به دنبال بهبود سطح فکری جامعه هستیم ،باید همزمان به رشد صنعت سینما نیز کمک کنیم.
سینمایی که در بین نیروی انسانی اش افراد متخصص، حرفه ای و خوش فکر زیادی وجود دارد ، باید خود را با جریان غالب جامعه و نظام اجتماعی و سیاسی همسو ببیند، تا بتواند تولیدات مناسبی داشته باشد؛ اما مسئله این است که در بیشتر مواقع دولت خود متولی امر میشود و تلاش میکند در قالب فیلمهای گلخانه ای که به دهه شصت برمیگردد فیلمسازی و الگوسازیهای موردنظر خود را انجام دهد وبا توجه به شرایط کنونی، تولیدات دولت یا نهادهای وابسته یا مورد تایید آن مورد اقبال همه اقشار جامعه به ویژه جوانان قرار نمی گیرد مگر آنکه به لحاظ کیفی بتواند با نمونه های موفق سینمای جهان برابری کند یا به آن نزدیک شود. بنابراین در اینجا بحث کیفیت نیز مطرح میشود. به قول شهید آوینی: « تماشاگر باید تسلیم جاذبه‌ی فیلم شود، چرا که او با پای اختیار آمده است و اگر در این دام نیفتد، میرود. اگر فیلم جاذبه نداشته باشد، تماشاگری پیدا نمی کند و فیلم بدون تماشاگر، یعنی هیچ . »
بنابراین سیطره نهاد سیاست بر نهاد فرهنگ باید تقلیل یابد و بهتر است کار را به خود اصحاب سینما سپرد. دولت بایست هدایت گر باشد و از تصدی و دخالت پرهیز کند .

۵-تغییرات جامعه چگونه باعث تغییرات ساخته ها سینمایی می‌شود؟ آیا این ناشی از تغییرنگاه سازندگان است یا جامعه خواستار چنین تغییراتی ست؟

اساسا هنر هم متاثر از جامعه است و هم بر آن تاثیر می گذارد. از ابتدای ظهور صنعت فیلمسازی در ایران در دوره های مختلف تاریخی شاهد ژانرهای متفاوت از قبیل فیلمهای معناگرا یا طنز بوده ایم. برخی از فیلمسازان تلاش میکنند که موضوعات و معضلات اجتماعی، فرهنگی و سیاسی مورد نظرشان را در فیلم منعکس کنند.بعداز انقلاب پرداختن به موضوعات اجتماعی از دهه ۷۰ که جامعه وارد مرحله پس از جنگ شد قابل مشاهده است. بسیاری از فیلمها به موضوعات و مسائل پس از جنگ و برخی موضوعات سیاسی در قالبها و ژانرهای متفاوت مرتبط می پردازد مانند آژانس شیشه ای، لیلی با من است، روبان قرمز. میبینید که شرایط پس از جنگ بر سینما نیز تاثیرگذار بوده است. در این امر حمایت دولت و سیاستگذاریها هم میتواند تاثیرگذار باشد.
در اواخر دهه ۷۰ شاهد فیلمهایی با موضوعات جدید هستیم که در حوزه های مختلف اجتماعی ساخته شده اند مانند فیلم زیرپوست شهر، بانو، دو زن، شوکران، نسل سوخته و غیره. در این فیلمها میبینیم که مسائل و موضوعات روز جامعه که در فرایند مدرن شدن قرار گرفته در فیلمها هم منعکس شده است.
سینما در کنار سایر وسایل ارتباط جمعی مانند شبکه های اجتماعی، شبکه های تلویزیونی و غیره میتوانند ذائقه مردم را نیز تغییر د هند .
علاوه بر این موضوع فیلمهایی که مستقل هستند و توسط بخش خصوصی تهیه میشوند، بحث سوددهی و فروش گیشه نیز مطرح میگردد. فیلمسازان برای فروش بیشتر باید تولیداتی داشته باشند که متناسب با ذائقه مردم باشد. به همین دلیل میبینیم که در بسیاری فیلمها از شوخیهای جنسی استفاده شده است. زیرا ذائقه مخاطب به مسائل جنسی گره خورده و در این شرایط کیفیت فدای کمیت شده است. این خود میتواند ذائقه مخاطب را در مصرف فیلم تغییر دهد. آمار فروش گیشه گویای بسیاری از مسائل است و این که چرا فیلمسازان به سراغ چنین ژانری میروند.
ناگفته نماند که در جوامعی که براحتی نمیتواند موضوعات مختلف از جمله موضوعات سیاسی و اخلاقی را نقد کنند، فیلمسازان عموما به ژانر کمدی روی میآورند. اما به نظر میرسد که گاهی اداره کنندگان از این شرایط نیز به نفع خود استفاده میکنند.

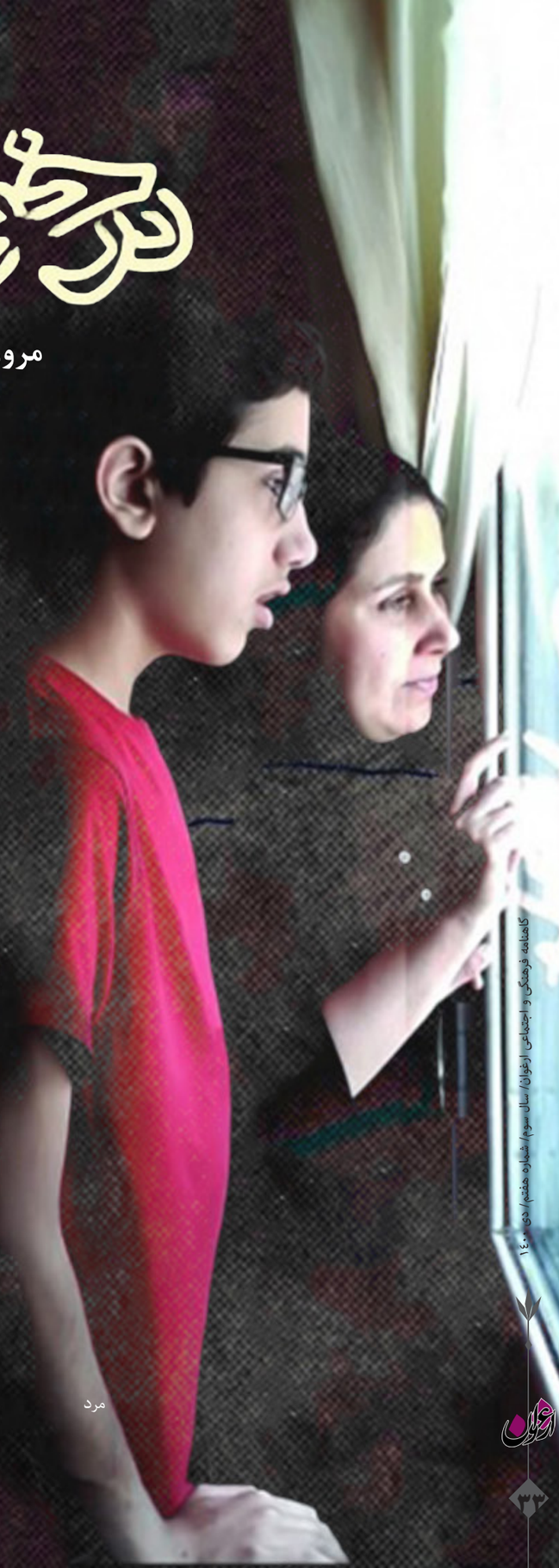
۶-ساخت فیلم هایی با بافت های فرهنگی و قومی متفاوت جامعه ی ایرانی چگونه می‌تواند بر درک و وحدت اجتماعی بیشتر،بین مردم کمک کند؟

ساخت فیلم هایی قومیتی و نمایش آن در سینماهای ایران میتواند به شناخت سایر اقوام کمک کند؛ البته تحت شرایطی، برای مثال این قاعده برای فیلمسازان باشد که به دیگر اقوام توهین نکنند، یا به اصول ملی پایبند باشند تا موجب تقویت همبستگی ملی شود. شما ببینید در میان آثار سینمایی اخیر فیلم آتابای که در مورد مردم ترک و به زبان ترکی ساخته شده، مورد استقبال ترک زبانان و سایر ایرانیان بوده است و به نسبت فروش خوبی هم داشته است. در میان آثار تلویزیونی هم سریال نون خ، با نشان دادن تصویر مثبت و جذابی از هموطنان کرد، باعث ایجاد یک نگرش مثبت نسبت اقوام کرد شده است. این نوع به تصویر کشیدن اقوام در آثار سینمایی میتواند کمک کننده باشد. این تنوع فرهنگی و اقوام گوناگون یک سرمایه و ذخیره فرهنگی است برای ما که باید از آن استفاده شود. زندگی مسالمت آمیز و بی مسئله، اقوام و پیروان ادیان و مذاهب با هم برای انسجام ملی و ارتقاء همبستگی اجتماعی بسیار لازم است.

نیره موسوی/کارشناسی حقوق

در خط و خون ما

مروری بر مستند در خود مانده و بررسی استیگما ناشی از فرزند بیمار و نقش تولید مثلی زنان



پشت فرمان نشسته و زن در صندلی بغل‌دست او. هر دو در سکوت منظرهٔ بیرون را تماشا می‌کنند. هر دو متمایل به پنجرهٔ بغل‌دستشان. دو فرزندشان روی صندلی عقب نشسته‌اند؛ در فاصله‌ای که میان این دو است.

سکوت زیاد باقی نمی‌ماند و پس از آن صدای زن می‌آید، صدایی که از این پس صدای غالب در فیلم است. صدای بلند، لحن همراه با تشری که با فرزندش صحبت می‌کند. اما این صدای بلند و لحن تند، توجه هیچ‌کس را جلب نمی‌کند؛ کسی نمی‌شنود، کسی گوش نمی‌دهد. پدر نظاره‌گر است، فرزند دیگر نظاره‌گر است، مردم کافه نظاره‌گرند، همه نظاره‌گرند. صدای زن تنها صدای حاکم است و بقیه ساکت‌اند. سکوت می‌کنند و صدای مادر سرکوب می‌شود، سکوت می‌کنند و صدای زن سرکوب می‌شود؛ سکوت می‌کنند و با سکوتشان سرکوب می‌کنند.

سکانس ابتدایی مستند درخودمانده، گویای همه‌چیز است.

مستند « **درخودمانده**»ساختهٔ یاسمن عشقی در سی‌وهفتمین جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم کوتاه به نمایش درآمد. موضوع این مستند بیماری اوتیسم است، موضوعی که زیاد به آن پرداخته شده است. اما آنچه این مستند را متفاوت کرده، انتخاب سوژه است.

یاسمن عشقی با تاکید بر «زن» مستند خود را پیش برده و زندگی زن را از جهات مختلف به تصویر کشیده است: به‌مثابهٔ یک مادر، یک بازیگر و در وهلهٔ نخست به‌مثابهٔ یک زن.

مستند در مورد زنی است که دو فرزند دارد؛ فرزند دوم او، آرمین، مبتلا به بیماری اوتیسم است که مراقبت و نگهداری از او با دشواری‌های بسیاری همراه است. همسر زن و پدر آرمین تمام مسئولیت‌ها را بر شانهٔ زن گذاشته و خود را کنار کشیده است. از طرف دیگر این زن بازیگر است و بازیگری را دوست دارد و برایش رهاکردن بازیگری، به معنای بیگانه‌شدن با خود است.

بنابراین در این مستند، ما با زنی روبه‌رو هستیم که سنگینی بار فرهنگ و عرف حاکم به‌مانند سایر زنان بر دوشش سنگینی می‌کند و در وهلهٔ بعد، این زن مادر است و با انتظارات سخت جامعه و همسرش روبه‌روست که از او می‌خواهند به طور تمام‌وکمال مادر باشد و مادری کند.

مرد، پدر و همسر این زن، دائماً از زیر بار مسئولیت‌هایش شانه خالی می‌کند و زن را تنها می‌گذارد و حتی با خیانت به همسر و داشتن رابطهٔ خارج از ازدواج، مرز بین خود و همسرش را پررنگ‌تر می‌کند و آجری دیگر بر دیوار بلندی که بین آن‌هاست، می‌گذارد.

آنچه که در معرض دیدگان ما قرار گرفته، سرنوشت قهری تمامی زنان است. پیش روی زن، دنیاهای از هم تفکیک شده‌ای شکل‌گرفته‌اند که به او گفته شده تنها در یکی اجازهٔ زیستن دارد و زیستن در همهٔ آن‌ها غیرممکن است؛ غیرممکنی که زن سنگینی آن را به‌مثابهٔ بالاپوشی از سرب تحمل می‌کند و به جلو می‌رود تا دست‌کم یک بار هم که شده، از «ممکن» پیشی بگیرد و در بین این دنیاها راهی باز کند تا در عین عمل به آنچه از او خواسته شده، خودش را فراموش نکند و در میانهٔ راه «خود» را جا نگذارد.

داغ ننگ؛
«من چیکار کردم؟ من حتماً یه کاری کردم که خدا این بچه رو تو دامن من گذاشته»

احساس شرم و گناه، چیزی است که در وجود زن رخنه کرده است. «آرمین تقاص کدام گناه من است؟» این سؤالی است که زن مدام از خود می‌پرسد.

محمل دیگری که کارگردان ما را به سمت آن هدایت می‌کند، مداقه‌کردن در بیماری و بیمارداری به‌سان «داغ ننگ» است.

اروینگ گافمن در کتاب خود (داغ ننگ؛ چاره‌اندیشی برای هویت ضایع‌شده) به این مفهوم پرداخته است. او توضیح می‌دهد که: «جامعه ابزارهایی را برای دسته‌بندی‌کردن افراد و مجموعه صفاتی که تصور می‌شود و برای اعضای هر یک از این دسته‌ها (category) طبیعی و عادی است، تثبیت می‌کند.

محیط‌های اجتماعی (social settings) آن دسته‌هایی از افراد را که احتمال می‌رود در جامعه با آنها روبه‌رو شویم، تثبیت می‌کنند و روال‌های معمول آمیزش اجتماعی (social intercouse) در این محیط‌های تثبیت‌شده به ما اجازه می‌دهند که بدون توجه یا اندیشهٔ خاصی با دیگرانِ ازپیش‌معلوم مواجه شویم؛ بنابراین، هنگامی که یک غریبه در مقابلِ ما قرار می‌گیرد، احتمالاً می‌توانیم از طریق ظاهر اولیهٔ او، دسته و صفاتش یا همان هویت اجتماعی‌اش (social identity) را پیش‌بینی کنیم. ما سپس به این پیش‌بینی تکیه کرده و آنها را به انتظاراتی هنجارمند یا تقاضاهایی که به شکلی موجه و محق مطرح می‌شوند، تبدیل می‌کنیم.»

بنابراین اگر شخصی دارای آن صفات تثبیت‌شده نباشد و با دیگر اشخاص دستهٔ پیش‌بینی‌شده‌اش متمایز باشد، این شخص در نظر آن جامعه، نامطلوب انگاشته می‌شود و در ذهن آن جامعه از یک انسان کامل و معمولی به یک انسان ناقص و کم‌ارزش تقلیل می‌یابد.

گافمن صفتی که توانایی انجام این کار را داشته باشد، یک داغ ننگ (stigma) می‌داند، به‌خصوص اگر تأثیر بدنام‌کنندگی این صفت بسیار گسترده باشد.

بنابراین «اصطلاح داغ ننگ برای اشاره به ویژگی یا صفتی به کار برده خواهد شد که شدیداً بدنام‌کننده یا ننگ‌آور است.»

اریک گافمن از سه نوع داغ ننگ صحبت می‌کند: اولین نوع، نواقص و معایب مربوط به بدن هستند، انواع بدشکلی‌های جسمانی. نوع دوم کمبودها و نواقص مربوط به شخصیت فرد را در برمی‌گیرند، افرادی که دچار اختلالات روانی، زندان یا اعتیاد به موادمخدر هستند، در این دسته جای می‌گیرند. نوع سوم داغ ننگ قومی و قبیله‌ای است که منظور داغ ننگ مربوط به نژاد، ملیت و مذهب است: این‌گونه داغ ننگ‌ها می‌توانند در مسیر نسل‌ها انتقال یافته و همهٔ اعضا را به‌طور یکسان مبتلا کنند.

آرمین، فرزند دوم زن، مبتلا به بیماری اوتیسم است. همان طور که از تقسیم‌بندی گفته‌شده برمی‌آید، ابتلا به اختلال اوتیسم برای شخصی که مبتلا به آن است، خود داغ ننگی است؛ اما این داغ گریبان خانوادهٔ وی را نیز می‌گیرد.

غالباً خانواده‌هایی که فرزندشان مبتلا به بیماری یا اختلال روانی هستند، از این داغ در امان نیستند و با نوعی انزوا و طردشدگی در جامعه روبه‌رو می‌شوند.

باید توجه کرد که قدرت داغ‌زنی یک صفت نه در ذات خودش، بلکه در روابط اجتماعی ریشه دارد. در واقع هیچ صفتی بالذاته و به‌خودی‌خود ننگ‌آور نیست، بلکه بستر اجتماعی که آن صفت در آن ظهور و بروز پیدا می‌کند، ارزش آن صفت را مشخص می‌کند و آن را به‌عنوان صفتی ننگ‌آور تعریف می‌کند.

هنگامی که کلیشه‌های فرهنگی نادرست، زن ایده‌آل را زنی تعریف می‌کند که به‌موقع ازدواج کند و مادر شود و پس از آن خود را وقف همسر و فرزندانش کند، بدیهی است که بیشتر از همه، داغ داشتن فرزندی که دچار اختلال روانی است، در چشم زن فرو رود. همچنین غیاب دائمی مرد و از زیر بار مسئولیت‌ها شانه‌خالی‌کردن، مزید بر علت می‌شود تا زن به‌تنهایی با مشکلات مربوط به فرزند مبتلا به اوتیسمش دست‌وپنجه نرم کند.

لذا در اینجا زن بین هویت اجتماعی بالقوهٔ خود (virtual social identity) که همانا هویتی است که زن خواهان آن است که همان نیز برآمده از انتظارات جامعه از یک زن نمونه است، و هویت اجتماعی بالفعل خود (actual social identity) که در واقع هویتی است که زن اکنون و در حال حاضر دارای آن است؛ عدم تطابق می‌بیند و این تناقض و پارادوکسی که میان آنچه هست و آنچه باید باشد وجود دارد، باعث سرخوردگی و انزوای زن می‌شود؛ بنابراین انتظارات و کلیشه‌های نادرست فرهنگی که زن را در چارچوب بسته و محدود خود معنا کرده است، تنها راه برای دیده‌شدن و ارزشمندشدن زنان را مادرشدن تلقی کرده و گردش ناخواسته از این چارچوب را طرد می‌کند. این طردشدگی علاوه‌بر سرکوب بیرونی که توسط جامعه صورت گرفته، باعث می‌شود که زن هم خود و اعتمادبه‌نفسش را سرکوب کند و دچار پوچی و ازخودبیگانگی شود.

ماشین جوجه‌کشی؛
«ما انسان نیستیم، ما رحم دو پاییم»*

بد نیست در اینجا قدری به مسئله کلی‌تر نگاه کنیم و به مفهومی کلی‌تر که تمام آنچه گفته شد را در بر می‌گیرد، بپردازیم: «کالایی شدن زن» عینیت‌گرایی، مفهومی مرکزی در نظریات فمینیستی است.

---

* اشاره به دیالوگی از سریال سرگذشت ندیمه

ENTERTAINMENT TO EXPLOITATION: A PSYCHO-ANALYSIS OF SEXUAL OBJECTIFICATION OF WOMEN IN FILMS/CINEMA

فرناز داوودی زواره
کارشناسی حقوق

تقریباً می‌توان آن را به‌عنوان دیدن و یا برخورد با یک شخص، معمولاً یک زن، به‌عنوان یک شیء تعریف کرد. در این مدخل، تمرکز در درجه اول بر شیء‌سازی جنسی و عینیت‌بخشی است که در قلمرو جنسی رخ می‌دهد. مارتا نوسبام (Martha Nussbaum) هفت ویژگی را شناسایی کرده است که در ایدهٔ رفتار با یک شخص به‌عنوان یک شیء دخیل هستند:

ابزاری‌بودن: رفتار با یک شخص به‌عنوان ابزاری برای اهداف عینی‌ساز.

انکار خودمختاری: رفتار با یک فرد به‌عنوان موجودی فاقد خودمختاری و اختیار. بی‌تفاوتی: تلقی شخص به‌عنوان موجودی که دارای اختیار و کنش نیست.

تعویض‌پذیری: رفتار با فرد به‌عنوان موجودی قابل تعویض با اشیاء دیگر.

تجاوزپذیری: رفتار با یک فرد به‌عنوان موجودی فاقد یک‌پارچگی مرزی.

مالکیت: رفتار با شخص به‌عنوان چیزی که متعلق به دیگری است (قابل خرید یا فروش).

انکار سوبژکتیویته: رفتار با شخص به‌عنوان چیزی که تجارب و احساسات آن (در صورت وجود) نیازی به درنظرگرفتن ندارد.

رئی لنگتون (Rae Langton) سه ویژگی دیگر را به لیست نوسبام اضافه کرده است:

تقلیل به بدن: رفتار با یک فرد که با بدن یا اعضای بدنش شناخته می‌شود.

تقلیل به ظاهر: رفتار با شخص در درجهٔ اول از نظر ظاهر.

ساکت‌کردن: رفتار با شخص به‌گونه‌ای که گویی ساکت است و توان گفتن ندارد.

همان طور که برمی‌آید، یکی از عرصه‌هایی که عینیت‌سازی و کالایی‌شدن زنان نمود پیدا می‌کند، زن به‌مثابهٔ ابزار تولیدمثل است. درواقع زن چون کالایی دیده می‌شود که کارکردش، تولیدمثل است و از این منظر دارای ارزش شده و ارزش‌گذاری می‌شود. از میان تمام توضیحاتی که برای وضعیت اجتماعی زنان ارائه شده است، یکی از مهم‌ترین مواردی که به‌طور جهانی مورداستناد قرار گرفته، نقش باروری آنهاست.

در بسیاری از جوامع، نقش باروری زنان شامل مسئولیت اصلی مراقبت و تربیت و همچنین فرزندآوری است. درک عمومی از بازتولید، چه به‌طور کلی و چه محدود تعریف شود، اغلب پیامدهای عمیقی برای مشارکت زنان در جامعه دارد. نقش باروری زنان برای تداوم زندگی انسان ضروری است. تولیدمثل به‌عنوان نقش اساسی اجتماعی زنان نیز دیده می‌شود. این دو نیرو به‌گونه‌ای در تعامل هستند که جایگاه زنان در جامعه تا حد زیادی توسط نقش تولیدمثلی آنها تعیین می‌شود که به‌طور طبیعی و اجتماعی برجسته است.

لذا روشن است هنگامی که زنان در جامعه نقش ادامه‌دهندهٔ نسل و حیات را دارند و از این منظر تعریف و ارزش‌گذاری می‌شوند، داغ ننگ ناشی از فرزند مبتلا به اوتیسم بیشتر بر پیشانی زن حک می‌شود و این در کنار تمام وظایف و سختی‌های نگهداری از فرزند بیمار است که به‌طور قهری و ازپیش‌تعیین‌شده بر دوش زن افتاده است.

محور موردبحث دیگر در اینجا، نقش رسانه و وسایل صوتی و تصویری در القای مفهوم کالایی‌شدن زنان است.

غالب تحقیقاتی که در این زمینه انجام شده، تأکید دارند که رسانه در ترویج و نهادینه‌کردن این تصویر از زنان، نقش مؤثر و پررنگی دارد. شیء‌گرایی جنسی زنان در فیلم‌های منتخب کلیشه‌ای است و بیشتر زن به‌عنوان شیء جنسی یا آیتمی برای نگاه مردانه به تصویر کشیده می‌شود. شیء‌گرایی جنسی زنان می‌تواند غرایز ناسالم اجتماعی و فیزیکی را در بینندگان برانگیزد و احتمال خشونت جنسی را افزایش دهد. در فیلم‌ها زنان نه به‌عنوان یک انسان، بلکه به‌عنوان یک شیء هستند که وسیله‌ای برای ارضای جنسی نگاه و خواسته‌های مردانه است.

بنابراین، این تصور رایج است که شیء‌گرایی جنسی بدن زنان منعکس‌کنندهٔ واقعیت ظالمانهٔ جامعهٔ مردسالار است که ارزش زنان را با چرتکهٔ غرایض خود می‌سنجد. عینیت‌سازی نوعی ستم است که زنان از طریق تبعیض شغلی یا آزار جنسی یا خشونت، با آن روبه‌رو می‌شوند. قطعاً این کالایی‌سازی و به‌طور خاص زن چون ابزار تولیدمثل، دارای اثرات زیان‌بار برای کل جامعه است و بخش‌های مختلف جامعه از این روند آسیب می‌بینند.

قطعاً زنان قربانی اصلی این جریان هستند، اما نمی‌توان منکر زیان این روند بر مردان شد. تعیین نقش ازپیش‌تعیین‌شده برای زنان، وظایف قهری‌ای را بر دوش مردان هم می‌اندازد و آزادی آن‌ها را هم در این تقسیم‌بندی مخرب، سلب می‌کند و مانع از آن می‌شود که مردان بتوانند آنچه واقعاً هستند را بروز دهند و در مسیری که به آن علاقه دارند، حرکت کنند و ناگزیر از قدم‌گذاشتن در مسیری هستند که جامعه برای آن‌ها به‌عنوان «مرد»دیکته کرده است.

تحقیقات انجام‌شده نشان می‌دهد که خلاصه‌کردن و چارت‌بندی زن به‌عنوان مادر و داشتن انتظارات سفت‌وسخت از زن که خود را وقف فرزند خود کند و هر رفتاری غیر از آن را نکوهش کند، باعث می‌شود که زن خود و تمام آنچه به‌عنوان یک «انسان»، نه یک «مادر» دوست دارد، کنار گذارد تا از طردشدن خود از جامعه جلوگیری کند. این امر و این سرکوب، باعث نهادینه‌شدن نوعی خشم در وجود زنان می‌شود که می‌تواند بر رابطهٔ بین زن و فرزندش اثرات مخرب داشته باشد و روند تربیتی کودک را مختل کند.

البته قطعاً قصد ما در این زمینه، افراط و ریزبینی شدید که مانع از ادامه راه می‌شود، نیست -آن‌چنان که برخی مکاتب فمینیستی به آن دچارند-؛ اما به‌هرحال قصد راحت گذرکردن از این مسائل که داوری علم بر صحت آن‌ها هست، را هم نداریم. خصوصاً که در دنیای حال حاضر ما که بر مدار سود بیشتر می‌گردد و بدن زنان در استثمار کامل جریان‌های منفعت‌طلب است و هر چیزی را در ازای سود بیشتر فدا می‌کنند، بی شک گذر از این مسائل، لاقیدی توأم با بی‌وجدانی است.

***با تشکر از سرکار خانم یاسمن عشقی، کارگردان مستند درخودمانده که این مستند را در اختیار من گذاشتند.**

منابع:

گافمن اروینگ، ۱۳۸۶، داغ ننگ؛ چاره‌اندیشی برای هویت ضایع‌شدهٔ مرکز

Susan A. McDaniel (1988) Women›s Roles and Reproduction :The Changing Picture in Canada in the1980s

SHUMAILA AHMED,JULIANA ABDUL WAHAB(2016)

AUTISM IN IRAN

اوتیسم در ایـــران

«اوتیسم» یک اختلال عصبی - رشدی است. بخش‌های مختلف مغز در افراد دارای اوتیسم در همکاری با یکدیگر دچار مشکل می‌شوند.

اوتیسم اختلالی عصبی - رشدی است که در سه سال اول زندگی بروز می‌کند و مادام‌العمر است، شاخصهٔ اصلی آن نقص در ارتباط و تعاملات اجتماعی است و بروز رفتارهای کلیشه‌ای و خزانهٔ رفتاری، حرکتی و... محدود می‌باشد. اوتیسم بر روی درک افراد از دنیا و تعاملاتشان با افراد اثر می‌گذارد. افراد دارای اوتیسم، دنیا را متفاوت‌تر از بقیه می‌بینند، می‌شنوند و حس می‌کنند. اوتیسم بیماری نیست و درمان دارویی قطعی نیز ندارد، اما با توان‌بخشی، فرد دارای اوتیسم می‌تواند مهارت کسب کرده و زندگی مستقلی داشته باشد و همچنین نبوغ خاصی را از خود نشان دهد. اوتیسم شرایطی به‌صورت طیف بوده که از شدید تا خفیف متغیر است. اوتیسم بودن به صورت‌های متفاوتی در رفتارهای فرد دارای اوتیسم نمایان می‌شود. بعضی از افراد دارای اوتیسم، مشکلات همراه دیگری نیز از جمله کم‌توانی ذهنی، اختلال یکپارچگی حسی، اختلال بیش‌فعالی و نقص توجه، صرع و مشکلات گوارشی دارند که به معنای این است که این افراد نیازمند سطوح حمایتی مختلفی هستند. اوتیسم بر روی درک افراد از دنیا و تعاملاتشان با افراد اثر می‌گذارد. افراد دارای اوتیسم، دنیا را متفاوت‌تر از بقیه می‌بینند، می‌شنوند و حس می‌کنند.»*

در ایران آمار دقیقی در این زمینه وجود ندارد. طبق تحقیقات انجام‌شده، آمار تولد نوزادان اوتیسم در جامعهٔ جهانی یک در ۵۹ و در ایران، یک در ۱۵۰ اعلام شده است؛ با این حال آمار اوتیسم در ایران، بالاتر از این میزان است و بسیاری از افراد اوتیسم هنوز شناسایی نشده‌اند. دلایل متعددی را در این زمینه می‌توان برشمرد که مهم‌ترین آن، نبود شناخت کافی در جامعه نسبت به اختلال اوتیسم و جای خالی خدمت‌رسانی سازمان‌هایی است که موظف به ارائهٔ خدمات به خانواده‌های اوتیسم هستند.

در ایران «انجمن اوتیسم ایران»در زمینهٔ اختلال اوتیسم فعالیت می‌کند. انجمن اوتیسم ایران سازمانی مردم‌نهاد و غیرانتفاعی است که در بهمن‌ماه سال ۱۳۹۲ توسط گروهی از والدین و متخصصان با اخذ مجوز از وزارت کشور و با گسترهٔ ملی بنیان‌گذاری شد. این انجمن فرصت‌هایی را برای اعضای خود فراهم کرده است تا افراد طیف اوتیسم یکدیگر را ملاقات کنند و همچنین به اعضای خانواده‌های آن‌ها اجازه داده می‌شود تجارب و اطلاعات خود را با دیگران به اشتراک بگذارند.

از جملهٔ دستاوردهای این سازمان، رایزنی در راستای تدوین برنامه ملی اوتیسم و اقدام در زمینهٔ تهیهٔ پیش‌نویس اولیه، بسترسازی مقدماتی جهت مباحث فرهنگی - اجتماعی، ایجاد تغییر رویکرد سازمان‌ها در تخصصی‌کردن فعالیت‌ها، افزایش آگاهی جامعه در معرفی اولیهٔ اوتیسم و ایجاد جایگاه در جامعه، شناسایی کمبودهای موجود در جامعه اوتیسم و شناسایی سازمان‌های مرتبط با مقولهٔ اوتیسم (در زمینه‌های سیاست‌گذاری و خدماتی) و الگوسازی محتواهای علمی و آموزشی عمومی و تخصصی می‌باشد.

*وب‌سایت انجمن اوتیسم ایران https://irautism.org/

*وب‌سایت سازمان بهزیستی کشور https://www.behzisti.ir/

«چرا داشتن فرزند مبتلا به اوتیسم، بیشتر گریبان زنان را می‌گیرد؟»

◆ فرناز داوودی زواره
کارشناسی حقوق

*پگاه نجات:

بیماری اوتیسم دارای سه شاخصهٔ شناختی است:
اختلال اوتیسم در واقع اختلال در تعاملات اجتماعی است و جنبهٔ اجتماعی دارد. مورد دوم این است که در سنین کودکی مراقب اولیه، مادر است و تمام تعاملات فرزند در سنین کودکی با مادر و میزان حجم ارتباط مادر با فرزندش بیشتر است. به‌علاوه اختلال اوتیسم خود را در سنین اولیه نشان می‌دهد.

طبق تحقیقات، مراقب اولیه در سنین کودکی در اکثر نقاط جهان مادر است. با این حال در فرهنگ‌های پدرسالار که زن مسئول انجام وظایف خانه و نگهداری از فرزندان است، این تفکر که مادر بیشتر مقصر است، مطرح می‌شود؛ اما به هر حال یک عدم توازن در مسئولیت مادر و پدر وجود دارد که این در فرهنگ‌های پدرسالار پررنگ‌تر است.

بنابراین در جامعه‌ای که در مقولهٔ فرزندپروری سهم مسئولیت بیشتری برای زن قائل می‌شود و با توجه به این سه ضلع شناختی که پیش‌تر به آنها اشاره شد، سر پیکان اوتیسم بیشتر مادر را نشانه می‌رود.

به‌علاوه در ادبیات پژوهش، اصطلاحی تحت عنوان «مادران یخچالی» بیان شده است. این اصطلاح اشاره به مادرانی دارد که حساسیت اجتماعی و پاسخ‌دهی به حساسیت تعامل فرزندان نمی‌دهند و نیازهای ارتباطی فرزندان را تأمین نمی‌کنند. در این زمینه یافته‌هایی وجود دارد، اما مثل هر پدیده‌ای قطعیت صددرصدی نمی‌دهد. در واقع این‌طور نیست که هر فرزند اوتیسم داری مادر یخچالی باشد. بیماری اوتیسم علل گوناگون و چندگانه دارد و عوامل متعددی بر آن اثرگذار هستند. متأسفانه این یافته‌ها عمومیت پیدا کرده‌اند و به بخشی از باور جامعه و عامهٔ مردم تبدیل شده‌اند. لذا می‌توان گفت این یافته‌ها نیز مقصر هستند؛ چرا که هیچ قطعیتی در علت‌های ایجاد اختلال اوتیسم وجود ندارد و اختلال اوتیسم بر عکس اختلالاتی چون سندرم داون یا افسردگی که علل خاص مشخص دارند، نیست و علل چندگانه دارد.

* استاد روان‌شناسی اجتماعی دانشکدهٔ روان‌پزشکی دانشگاه شهیدبهشتی و سرپرست مرکز تحقیقات روان‌شناسی اجتماعی دانشگاه روان‌شناسی و علوم تربیتی

#ترجمه

مطالعه نابرابری جنسیتی در فیلم‌ها: نمایش زنان

با اینکه توجه زیادی به عدم تنوع در هالیوود معطوف شده است، اما بسیاری از گروه‌های اقلیت هنوز فاقد فرصت‌های برابر در صنعت فیلم‌سازی هستند.

به طور خاص، نقش زنان در فیلم‌ها به‌کندی رشد کرده و شخصیت زنان قدرتمند، بسیار کمتر از آنچه که باید به‌جای گذاشته شده است.

حتی در چشم‌انداز رسانه‌های به‌سرعت در حال تغییر قرن بیست‌ویکم، فیلم‌ها بخش جدایی‌ناپذیری از فرهنگ عامهٔ آمریکا باقی‌مانده‌اند. درحالی‌که روش‌های مصرف تغییر کرده است، میلیون‌ها آمریکایی هنوز هم هرساله برای دیدن فیلم‌ها به سینما می‌روند. در حال حاضر، جوایز آکادمی، معتبرترین جوایز سینمایی جهان، سالانه میلیون‌ها بیننده به خود جلب می‌کنند. رواج پایدار فیلم در فرهنگ عامه، این رسانه را به‌عنوان یک حلقهٔ کلیدی در جامعهٔ آمریکا و فرهنگ عامه معرفی می‌کند.

این عدم کفایت در نمایش سینمایی، هم بر روی صفحه‌نمایش و هم خارج از صفحه‌نمایش، تعدادی از جنبش‌های اجتماعی در طول چند سال گذشته (از جمله کمپین OutsSoWhite را برانگیخته) است. این جنبش که بر فقدان تنوع نژادی در میان نامزدهای اسکار متمرکز بوده است، منجر به ایجاد آکادمی علوم و هنرهای تصاویر متحرک شد که قول داد تا سال ۲۰۲۰ تعداد زنان و افراد رنگین‌پوست را در عضویت آکادمی دوبرابر کند. با وجود صدها اعتراضات اجتماعی، آکادمی علوم و هنرهای تصاویر متحرک و صنعت فیلم‌سازی، هنوز به‌اندازهٔ کافی نمایندهٔ زنان بر روی صفحه‌نمایش و خارج از آن نیستند. تصاویر کلیشه‌ای و فقدان نقش‌های پیچیدهٔ زنانه در هالیوود و رسانه‌ها به‌طور کلی شایع هستند.

این تصاویر منفی مفاهیمی دارند که به فراتر از صنعت سرگرمی می‌رسند. به دلیل نقش فیلم در فرهنگ و جامعه، تصاویر متحرک تا حد زیادی نگرش‌های فرهنگی غالب در مورد نقش‌های جنسیتی، هنجارها، نگرش‌ها و انتظارات را منعکس می‌کنند.

به همین ترتیب، ترسیم گروه‌های اقلیت در فیلم و رسانه می‌تواند در انتشار کلیشه‌ها مؤثر باشد.

اگرچه بازنمایی زنان در فیلم در سال‌های اخیر بهبود یافته است، اما با این وجود، حضور زنان در ۲۵۰ فیلم پرفروش از سال ۱۹۹۸ تنها ۳درصد افزایش یافته است. مسلماً در نامزدهای اسکار و برندگان جوایز اسکار این فقدان برابری مشهودتر است و تنها یک زن در تاریخ ۹۱ سالهٔ این جوایز، «بهترین کارگردان» را به خود اختصاص داده است.

فاطمه معروف
کارشناسی حقوق

مجموعهٔ گسترده‌ای از تحقیقات پیشین، تجربی و غیره، وجود تبعیض جنسی در هالیوود را اثبات می‌کند. خود واژهٔ «بازیگر» سرشار از تبعیض جنسیتی ظریف است زیرا پسوند «ess» نشان می دهد که نقش های که نقش های بازیگر زن با نقش‌های بازیگر مرد متفاوت است. در حالی که این تفاوت به‌طور عمدی مخرب نیست، به تبعیض ذاتی در صنعت فیلم اشاره می‌کند.

در سال ۲۰۱۸، زنان تنها هشت درصد از کارگردانان را در رأس ۲۵۰ فیلم پرفروش در ایالات متحده، یک درصد کمتر از سال ۱۹۹۸، به خود اختصاص دادند. به‌علاوه، از هر چهار فیلم، در نقش‌های کارگردان، نویسنده، تهیه‌کننده، تهیه‌کنندهٔ اجرایی، ویراستار و فیلم‌بردار، نهایتاً اسم یک زن یافت می‌شود، چه‌بسا در بیشتر اوقات اسم یک نفر هم دیده نمی‌شود. به این ترتیب، فیلم‌ها ذاتاً به مخاطبان می‌گویند که «مردان در همهٔ زمینه‌ها مهم‌تر از زنان هستند.»

این مسائل راه‌حل روشنی دارند: به فیلمسازان زن فرصت‌های بیشتر و مساوی بدهید. وقتی زنان به‌عنوان مدیر و نویسنده استخدام شوند، شخصیت‌های زن بیشتری استخدام می‌شوند. طبق تحقیقات صورت‌گرفته، وقتی « در فیلمسازی حداقل یک کارگردان زن و یا نویسنده زن حضور دارد، زنان ۴۳ درصد از کل شخصیت‌های سخنگو در فیلم را تشکیل می‌دهند.»

با این حال، فیلمسازان زن بعد از اتمام ساخت فیلم، نسبت به مردانی که در جایگاه خود قرار می‌گیرند، بیشتر با انتقاد ناعادلانه مواجه می‌شوند.

همچنین زنان به‌ندرت از همان منابع و بودجهٔ مردان بهره‌مند می‌شوند.

تبعیض میان زن و مرد در جایگاه کارگردان نیز در مراسم اهدای جوایز اسکار آشکار می‌شود. اسکار اهمیت زیادی در صنعت فیلم‌سازی دارد. در ظاهر، به نظر می‌رسد که به زنان همان تعداد جایزه اعطا شده است. به‌عنوان مثال یک اسکار برای بهترین بازیگر مرد و یک اسکار برای بهترین بازیگر زن؛ با این حال، زنان به‌ندرت برای دریافت جوایز دیگر نامزد می‌شوند و همان‌طور که قبلاً گفته شد، تنها یک زن در تاریخ ۹۱ سال، آکادمی برند، «بهترین کارگردانی» شده است.

جدای از این مسئله، در سال ۲۰۱۸، ۶۹ درصد از رأی‌دهندگان آکادمی را مردان تشکیل می‌دادند. با برنده‌شدن مردان در اکثر جوایز در معتبرترین مراسم صنعت فیلم‌سازی، آکادمی اهمیت بیشتری برای فیلم‌سازان مرد قائل می‌شود و به آن‌ها فرصت بیشتری می‌دهد.

این پایان، آغاز دوبارهٔ تسلسلی باطل است.

*نویسنده ی متن اصلی: ian kunsey

سینما و فمینیسم

معرفی کتاب «مطالعات فمینیستی فیلم؛ نوشتن زن در دل سینما» اثر جانت مک کیب

از آغاز دهۀ هفتاد قرن بیستم، مطالعات فمینیستی نقد فیلم روزبه‌روز گسترش یافت و حتی به جریان فیلمسازی در سرتاسر جهان نیز وارد شد. جریان مطالعات فمینیستی نقد فیلم به دلیل استمرار، چشم‌اندازهای نو، خلاقیت‌ها و تغییر و تحولات مداوم، تأثیر شگرفی بر جریان نقد فیلم گذاشته است؛ چنان که می‌توان شاهد تغییراتی در وضعیت سیاسی و اخلاقی در سطح جامعه بود که متأثر از این رویکرد اتفاق افتاده‌اند.

کتاب «مطالعات فمینیستی فیلم؛ نوشتن زن در دل سینما» به بررسی این رویکرد در تاریخ سینما از ابتدا تاکنون پرداخته و مجموعه مباحثات نظری و نوشتن و نگاه زنانه در چارچوب مطالعات فمینیستی فیلم را بررسی کرده است. یکی از نکات کلیدی در مواجهه با این رویکرد در نقد و مطالعات سینمایی، این است که با وجود ریشۀ آن در نظریۀ فیلم و مطالعات سینما، پا را فراتر گذاشته و ردپای انواع و اقسام نظرگاه‌ها و جریان‌های فکری و فلسفی در آن دیده می‌شود. از ساختارگرایی و پساساختارگرایی، تا روان‌کاوی، جامعه‌شناسی، مطالعات فرهنگی، نظریه‌های پسااستعماری و مطالعات جنسیت. کتاب سعی کرده به همۀ جنبه‌های نظریۀ فمینیستی فیلم، نگاهی موجز و در عین حال دقیق داشته باشد و مسائل متنوع و متعدد پیرامون آن، نظیر تولیدات فرهنگی، سینما، تماشاگر، میل، فانتزی، جنسیت و غیره را واکاوی کند.

طیف وسیع دانشی که فمینیسم سینمایی بسته به مقاصد، اهداف و علایق فکری مختلف تولید کرده است، بسیار شگفت‌آور است. کتاب سعی بر مستندکردن این عرصۀ انتقادی و پویای مطالعات فمینیستی فیلم دارد تا مداخلات پرشمار فمینیستی را نشان دهد و به شکلی انتقادی به اینکه چگونه زمینه‌های اجتماعی - تاریخی، سیاسی و فرهنگی، چیستی و طرز بیان آن را شکل داده‌اند، بیندیشد. آثار تحت‌عنوان نظریه و نقد فمینیستی فیلم، نقشی حیاتی در ظهور مطالعات سینمایی به‌عنوان رشته‌ای دانشگاهی بازی کردند؛ در مقابل مطالعات سینمایی نیز دغدغه‌های فمینیستی را شکل داده و همچنین فضایی برای شکوفایی تحقیقات فمینیستی فراهم آورد.

رسالت این کتاب آن است که نشان دهد چگونه نظریۀ فمینیستی فیلم به سراغ نوشتن زن در دل روایت‌ها و کنش‌های سینمایی آمد. نظریه فمینیستی فیلم نه‌تنها کلیشه‌های فرهنگی را در باب هویت جنسیتی و تفاوت جنسی مخدوش کرد، بلکه به‌سرعت نظریه‌هایی را در مورد عادات تماشاگر، میل زنانه و لذت‌های نظاره‌گری، هویت‌های زنانۀ مرتبط با طبقه،جنسیت، نژاد و قومیت به وجود آورد. به‌رغم پیچیدگی و تنوع دیدگاه‌های بیان‌شده در این کتاب، میل تبدیل امر زنانه در سینما به گفتمان مستقل، زیربنای مطالب آن را تشکیل داده است.

نگاهی بر ساختار کتاب

فصل یکم: ساختن یک زبان نظری
فصل دوم: جدال‌های متنی: تماشاگری زنانه و مطالعات فرهنگی
فصل سوم: نژاد، قومیت و پسااستعمارگرایی/ مدرنیسم
فصل چهارم: درکی متفاوت از سوبژکتیویته، تفاوت جنسی و نژادی: بازگشت دوباره به روان‌کاوی و نظریۀ خوانش کوئیر

فصل اول کتاب، فعالیت‌های فکری آن دسته از پژوهشگران، منتقدان و فیلم‌سازان سینمای فمینیستی را بررسی می‌کند که در بریتانیای دهۀ ۱۹۷۰ در پی تدوین نظریۀ فیلم با گرایشات فمینیستی بودند. همان کسانی که این اصطلاح‌ها و بحث‌ها را مطرح کردند، سعی داشتند تا نوعی روش‌شناسی فمینیستی را بسط داده و چارچوب ارجاعات و نظرگاه فکری آن را رسمیت دهند. البته صاحب‌نظران و پژوهشگران در تلاش برای تدوین گفتمان نظری جدید سینمای فمینیستی، کوشیدند زبان جدیدی برای نظریۀ خود بسازند که با آن، همان روش‌هایی را که پیش‌تر تصرف یا اقتباس کرده بودند، به پرسش گیرند.

فصل دوم به بررسی مداخلۀ مطالعات فرهنگی می‌پردازد که توانست بی‌توجهی به بستر اجتماعی - فرهنگی تماشاگران زن را نشان دهد. این رویکرد از الگوهای نظری‌ای که نشانه‌شناسی و روان‌کاوی را تعریف می‌کردند، دور شد و آنها را در مقام الگوهایی ذات‌باور که فضای بسیار کمی برای «جدل متنی» به‌جای می‌گذاشتند، مردود دانست.

فصل سوم که پیرامون نژاد، قومیت و پسااستعمارگرایی است، تأثیر پست‌مدرنیته و همچنین نظریه‌های پسااستعماری و زیرمجموعه‌های آن را بر نظریۀ فمینیستی فیلم بررسی می‌کند.

فصل چهارم نیز به مداخلاتی می‌پردازد که از سوبژکتیویته، تفاوت جنسی و فانتزی به شکلی متفاوت سخن می‌گویند. این فصل به‌طور ویژه بر دو دوره تمرکز می‌کند: دهۀ ۱۹۸۰ و بازنگری نظریۀ روان‌کاوانه؛ دهۀ ۱۹۹۰ با مداخلاتی از سوی نظریۀ کوئیر.

فصل نتیجه‌گیری به بررسی این موضوع می‌پردازد که چگونه مطالعات فمینیستی فیلم به‌مثابۀ یک گفتمان عمل می‌کند. به همان اندازه که نظریۀ فمینیستی فیلم برملاکردن رویه‌های ایدئولوژیک پدرسالاری حاضر در کنش‌های متنی و نهادی را هدف می‌گیرد، حوزۀ مطالعات فمینیستی فیلم نیز از دشواری‌های موجود در مفصل‌بندی آن مجادلات آگاه است. فرآیندهایی دخیل در اعتبارزدایی و جداشدن از بحث‌های فمینیستی گذشته و حتی بازیابی و بازبینی آن‌ها، مخاطرات موجود در تدوین یک نظریۀ فمینیستی فیلم را آشکار می‌سازد.

درباره نویسنده:

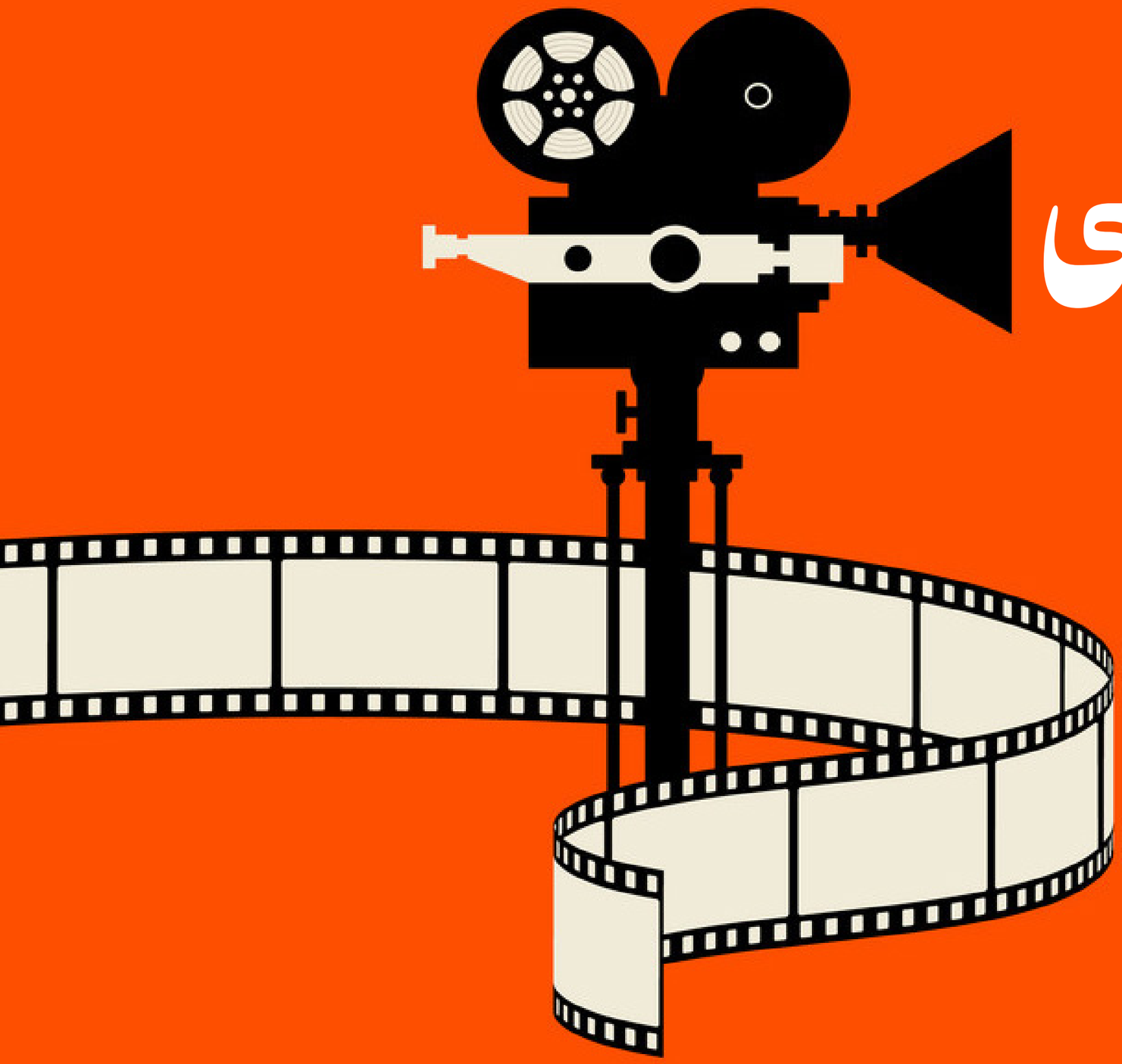
جانت مک‌کیب دارای مدرک دکترای مطالعات سینمایی از دانشگاه کنت (Kent) و مدرس حوزۀ مطالعات سینما و تلویزیون در دانشکدۀ سینما، رسانه و مطالعات فرهنگی دانشگاه برک‌بک (Birkbeck) لندن و همچنین سردبیر مطالعات انتقادی در تلویزیون مجلۀ بین‌المللی «مطالعات تلویزیونی» است. حوزه‌های تحقیقاتی او شامل برنامه‌های تلویزیونی معاصر، سیاست‌های جنسیتی و فمینیسم، حافظۀ فرهنگی و بازنمایی‌های تخیلات تاریخی در رسانه بوده و به‌صورت عمده بر برنامه‌های تلویزیونی آمریکا، فیلم‌های فمینیستی و نظریۀ تلویزیون، کمدی سینمایی و سینمای اولیه (آمریکا و آلمان) متمرکز است.

پریسا پورمقدم
کارشناسی حقوق دانشگاه الزهرا

«تصویرها صرفاً دنیای اجتماعی را باز نمی‌تابانند، بلکه دال‌هایی ایدئولوژیک‌اند.»

«زن، زن زاده نمی‌شود بلکه به زن تبدیل می‌شود.»

معرفـــفیلم ـــی



سینمای جهانی

وحید جدیدی
کارشناسی ارشد جامعه شناسی دانشگاه تهران

ملـــــکه

عنوان اصلی: Queen
محصول: ۲۰۰۶

فیلم ملکه به کارگردانی «استفن فریرز»، دورهٔ دشواری در زندگی خانوادهٔ سلطنتی بریتانیا را به نمایش می‌گذارد؛ دوران پس از مرگ «پرنسس دیانا»، همسر سابق ولیعهد بریتانیا. این فیلم نشان می‌دهد که یک فرمانروا وقتی اظهارنظرهای ناخوشایندی می‌شنود، چه می‌کند؟ آیا تسلیم احساساتش می‌شود یا همان طور که ملت از او انتظار دارند، خویشتن‌داری نشان می‌دهد؟ در دنیای امروز، نبرد با کمک دوربین سینمایی و میکروفون، کم‌ارزش‌تر از نبرد قهرمانان با شمشیر نیست؛ این نبرد نیز شجاعت زیادی می‌طلبد. فیلم به‌گونه‌ای حسی عجیب درست می‌کند که مشخصاً خبر از پشت‌پردهٔ سلطنت دارد؛ این فیلم تبدیل به داستانی هیپنوتیزم‌کننده دربارهٔ دو دیدگاه متفاوت به یک رویداد شده است؛ نمایشی کلاسیک و درام در بالاترین حد خود که چگونه حکومت و قدرت توسط رسانه‌ها تضعیف می‌شوند. به نظرم شاید اگر «تاچر» در زمان این رویداد در حکومت بود، پشت ملکه در می‌آمد. این کار برای عوام‌گرایی مثل «تونی بلر» غیرممکن است. استفن فریرز فیلم‌های بسیار زیبایی دربارهٔ تضادها و مشکلات و کشمکش‌های موجود در سیستم طبقاتی بریتانیا ساخته است. «لاندرت زیبای من» (My Beautiful Laundrette)، «چیزهای کثیف زیبا» (Dirty Pretty Things) و «گوش کن» (Pick Up Your Ears) و «ملکه» بی‌شک فرم نهایی آن است. هیچ‌کس در طبقه‌ای بالاتر از ملکه قرار ندارد و «تونی بلر» مشخصاً از طبقهٔ میانی است. فیلم‌نامه بسیار پر جزئیات، متمرکز، زیبا و مشاهده‌گر است. برای مثال رابطهٔ بین «الیزابت» و «فیلیپ» (جیمز کرامول)؛ این رابطه با سخنانی که از دهه‌ها بین آن گفته نشده است، تعریف می‌شود؛ سخنانی که نباید گفته شود. صحنه‌هایی را در فیلم داریم که «الیزابت» واقعی را می‌توان مشاهده کرد، الیزابتی که ماشین خود را می‌راند، سگ‌هایش را حرکت می‌دهد و ... زنی که واقعاً بیشتر شبیه به «کامیلیا پارکر بولز» همسر دوم پرنس چارلز، پس از دایانا است تا «دایانا».

زندگی به رنگ صورتی

عنوان اصلی به انگلیسی: The Passionate Life of Edith Piaf، به فرانسوی: La Vie En Rose
محصول: ۲۰۰۷

یک فیلم زندگینامه‌ای نافذ و پر از احساس درباره «دیوا ایدث پیاف» فرانسوی که برای دستیابی به زندگی دلخواهش یعنی خواننده شدن، تلاش‌های بسیار زیادی کرد. این فیلم، یک شاهکار است که جو واقعی پاریس را در طول دوران زندگی پیاف نشان می‌دهد، به‌طوری که شاید تاکنون در فیلم‌های دیگر چنین فضایی ارائه نشده است؛ فضایی خشن و پوچ، اما در عین‌حال مجذوب‌کننده. درواقع پاریس، شهر نورها، تنها برای افرادی رمانتیک و شیرین است که با فضای آن آشنایی ندارند. ادیت پیاف یکی از محبوب‌ترین خواننده‌های فرانسه است که با زندگی پرفرازونشیب خود تبدیل به یکی از چهره‌های این کشور شده و به همین دلیل هم خیلی‌ها تا به حال تصمیم گرفته بودند که فیلمی براساس زندگی او بسازند و بالأخره کارگردانی فرانسوی به نام «اولیور داهان» تصمیم گرفت به سراغ زندگی هموطنش برود و نام او را ۴۵ سال پس از مرگش، دوباره بر سر زبان ها بیندازد.

«زندگی به رنگ صورتی / The Passionate Life of Edith Piaf» که در زبان فرانسه Môme, La، خوانده می‌شود، زندگی پیاف را در مراحل مختلف و به‌خصوص زمان ورودش به دنیای هنر و دستیابی‌اش به شهرت را به تصویر می‌کشد. این فیلم محصول مشترک فرانسه، انگلیس و جمهوری چک است.

داستان فیلم از جایی آغاز می‌شود که ادیت کوچک در دوران جنگ جهانی اول به‌خاطر بی‌دقتی و فقر مادرش زندگی سختی را می‌گذراند. دیت نزد لوییز در شرایط بدی بزرگ می‌شود. در سه‌سالگی چشمانش دچار عفونت شده و نابینا می‌شود که این نابینایی تا هفت‌سالگی ادامه دارد. اما او بعد از زیارت مقبرهٔ سنت ترز، بینایی خود را بازمی‌یابد و تا آخر عمر به این که سنت ترز حامی اوست، ایمان می‌آورد. یک روز لویی لپله، کسی که رستوران بزرگی را اداره می‌کند، با او برخورد کرده و به ادیت پیشنهاد خوانندگی در رستورانش را می‌دهد. او نام «لو موم پیاف» یعنی «گنجشک کوچولو» را برای پیاف انتخاب می‌کند که این لقب در تمام زندگی هنری روی او باقی می ماند. ادیت بعد از آشنایی با آهنگ‌سازی سخت‌گیر به نام آسو، تحت تعلیم وی قرار گرفته و به‌زودی شهرتی عظیم کسب می‌کند؛ اما در روزهای اوج شهرتش پس از یک تصادف رانندگی، دچار ناراحتی جسمی و روحی می‌شود. تزریق مدام مورفین او را بیشتر از پا می‌اندازد و سرانجام در ۴۷ سالگی و در سال ۱۹۶۳، از دنیا می‌رود.

او با این فیلم به شهرت زیادی دست پیدا کرد و جوایزی چون بهترین بازیگر زن جوایز بفتا، بهترین بازیگر زن از جشنوارهٔ فیلم‌های عاشقانهٔ شربورگ، بهترین بازیگر زن از جشنوارهٔ هالیوود و جایزهٔ بهترین بازیگر زن جشنواره سیاتل را به دست آورد و در جوایز اسکار و جشنواره برلین هم کاندیدای دریافت جایزهٔ بهترین بازیگر نقش اول زن شد. او آخرین جایزه‌اش را برای بازی در این فیلم در جوایز سزار فرانسه به دست آورد.

الیزابت: دوران طلایی

عنوان اصلی: Elizabeth: The Golden Age
محصول: ۲۰۰۷

یکی دیگر از فیلم‌های سینمایی که دربارهٔ زندگی یک ملکه ساخته شده، «الیزابت، دوران طلایی» است، اما این فیلم، چندان به مسائل تاریخی آن دوران یا اتفاقات حکومت نمی‌پردازد، بلکه بیشتر دربارهٔ زندگی خود ملکه است. الیزابت اول، زنی است که داشتن زندگی شخصی برای او معنایی ندارد و حتی از ساده‌ترین لذت‌ها نیز محروم است. آشوب و جنجال، احساسات، خیانت، ماجراجویی و ابهت در این فیلم موج می‌زند؛ تمامی این موارد را با حماسه‌ای گیرا، فیلمنامه‌ای عالی، لباس‌هایی تجملی و همین طور تعاملات شگفت‌انگیز میان شخصیت‌ها ترکیب کنید.

در سال ۱۵۵۴ و پس از مرگ هنری هشتم، کشور انگلستان در شرایط بحرانی به سر می‌برد. ملکه، فردی متعصب و نازاست که روزهای پایانی عمرش را سپری می‌کند. جانشین او یعنی خواهرش «الیزابت»، عقایدی کاملاً متفاوت نسبت به بقیه دارد. چندان به سنت‌های انگلستان، پای‌بند نیست.

بهترین جنبهٔ فیلم « الیزابت»، چرخش «بلانشت» از بازیگری شادوشنگول به ملکهٔ نمادین انگلستان است. الیزابت دیدگاهی دقیق از زندگی و شخصیت یک فرد سلطنتی در قرن شانزدهم به ما نشان می‌دهد. اما وقتی که بحث جزئیات مطرح می‌شود، مشکلات اثر بیشتر به چشم می‌آیند. به صورت کلی اما با یک فیلم ملودرام تاریخی خوب طرف هستیم که ماجراجویی و جذابیت کافی دارد.

فریـــــدا

عنوان اصلی: Frida
محصول: ۲۰۰۲

فیلمی قابل‌توجه دربارهٔ زنی به‌یادماندنی، ذات سرکش طبیعت بشر، هوس رام‌نشدنی و انرژی مفرط. فریدا در ۲۰ سالگی با مردی ثروتمند، فاسدالاخلاق و بسیار مسن‌تر از خودش به‌نام «دیه‌گو ریورا» که هنرمندی بسیار معروف در مکزیک بود، ازدواج کرد. فیلم فریدا، نه‌تنها داستان هنرمندی درخشان را بازگو می‌کند، بلکه زنی را نشان می‌دهد که عشق و خانواده برایش بیش از هرچیز دیگر اهمیت دارد. موسیقی فیلم نیز بسیار قابل‌توجه است. این فیلم دربارهٔ زندگی نقاش مکزیکی سورئالیست، فریدا کالو است از زمانی به نام فریدا : «زندگی‌نامه‌ای از فریدا کالو (۱۹۸۳)» نوشته هایدن هررا اقتباس شده‌است.

فریدا زادهٔ ۶ ژوئیه ۱۹۰۷ در کویوآکان، مکزیکوسیتی – درگذشته۱۳ ژوئیه ۱۹۵۴ در کویوآکان، مکزیکوسیتی نقاش مکزیکی و یکی از نامدارترین زنان تاریخ هنر معاصر و نیز در زمرهٔ زنان مبارز و انقلابی موردتوجه انقلابیون و فعالین حقوق زنان است. زنی که سراسر زندگی‌اش پر از فرازونشیب، حادثه، مبارزه، عشق و نفرت است. فریدا نقاشی را به کمک پدر هنرمندش و در بستر بیماری، پس از تصادفی دهشتناک که اثراتش تا پایان عمر گریبان‌گیرش بود، می‌آموزد. به دلیل عدم توانایی در حرکت، پدرش آینه‌ای بالای سر او و روی سقف نصب می‌کند فریدا اولین اثرش را که پرتره خودش بود، به تصویر می‌کشد. تقریبا تمام آثار فریدا بازتابی خودش روی بوم است. پس از بهبودی نسبی، تصمیم به ادامهٔ نقاشی جهت امرار معاش می‌گیرد. نقطهٔ عطف زندگی فریدا، آشنایی او با دیه‌گو ریورا نقاش دیوارگر کمونیست بود. ریورا با دیدن آثار فریدا وی را به ادامهٔ این هنر تشویق می‌کند. به‌مرور رابطهٔ این دو عاطفی شده و سرانجام به ازدواج می‌انجامد. ازدواجی با حاشیه‌های فراوان. او در آخر یک زن سوسیالیست می‌شود. یک نقاش سوسیالیست که در آثارش هیچ رنگی از سیاست و مبارزه نمی‌بینیم. آثاری که آینهٔ تمام‌نمای رنج‌های بی‌شمار نه فقط خود او، بلکه بیشتر زنان در اعصار مختلف است. در طول فیلم، بیننده با زوایای متفاوت فریدا با دیگر زنان آشنا می‌شود. زنی مستقل، بااراده، حساس و خستگی ناپذیر. زنی متکی‌به‌خود که این اتکابه‌نفس، در دیالوگ تأثیرگذارش هنگام مواجهه با همدردی پدر، پس از طی مراحل سخت بعد از حادثهٔ تصادف و درحالی که با چوب زیربغل به‌سختی حرکت می‌کند، کاملا مشهود است:

«بذار یه چلاق متکی به خودم باشم!»

استقلال که یکی از رکن‌های اصلی آزادی و رهایی زن در نظام مردسالارانه و استثمار سیستم حاکمه است، یکی از بارزه‌های اصلی شخصیت فریدا است. گرچه گاهی او نیز همچون باقی زنان، دست‌خوش احساسات و حساسیت‌های خاص زنانهٔ خود می‌شود، اما در انتها به‌خاطر همین اراده و استقلال، توانایی این را دارد که میان دنیای شخصی خود و دنیای رنگارنگ و پر از زن همسر نقاشش تمایز قائل شده، و تلاش می‌کند این رفت‌وآمدهای گاه‌وبی‌گاه و تنوع‌طلبانه به حریم دونفره‌شان کشیده نشود.

سینمای ایران

فاطمه خواجه
کارشناسی ارشد رشتهٔ علوم قرآنی - اعجاز

گذر از رنج‌ها

مجموعه تلویزیونی گذر از رنج‌ها، قصهٔ زندگی بانویی به اسم دنیا را از هنگام میلاد تا درگذشت حکایت می‌کند. این مجموعه درام تاریخی است و در آن داستان زندگی دنیا از سال ۱۳۳۵ تا ۱۳۶۹ به نمایش درآمده است. در این داستان به تغییرات سیاسی ایران هم توجه گردیده است. فیلمنامهٔ این مجموعه را فریدون حسن‌پور نوشته و نگارش آن تقریباً ۳ سال طول کشیده است. قهرمان قصهٔ مجموعه «گذر از رنج‌ها» یک زن است که با رنج‌های زندگی مقابله می‌کند. در
این مجموعه به ماجراهای خان‌ها و رعیت‌ها توجه می‌شود و این‌که چنین رویدادهایی باعث شد تا آگاهی مردم نسبت‌به مشکلات روز بیشتر گردد.
داستان کل زندگی دنیا را دربرمی‌گیرد. از قبل از به‌دنیاآمدن تا زمان مرگ. مادرش در بدترین شرایط زایمان میکند و همان‌موقع از دنیا می‌رود. او می‌ماند و یک پدر که وضع مالی خوبی هم ندارد. در جوانی مجبور می‌شود در خانهٔ یک مهندس کارگری کند. درست موقعی که باسواد می‌شود و به معلم روستا علاقه‌مند می‌شود، وادارش می‌کنند به عقد پسر خان دربیاید و برای او پسر به دنیا بیاورد. با مرگ پسر خان، شرایط عوض می‌شود. او بالأخره به پسر موردعلاقه‌اش می‌رسد. همسرش درگیر بیماری لاعلاجی می‌شود و خیلی زود هم می‌میرد.

ویلایی‌ها

اولین اثر سینمایی منیر قیدی است. این کارگردان تصمیم گرفته اولین اثر سینمایی خود را با موضوع زنان در جنگ تحمیلی جلوی دوربین ببرد. در این فیلم زنان نقش مؤثری دارند و همانطور که می‌دانیم، زنان در زمان جنگ نقش مهمی داشتند و در کنار مردان از آب‌وخاک سرزمینشان دفاع کردند، پس زنان هم می‌توانند تأثیرگذار و الگو باشند و عوامل مختلف این اثر سینمایی معتقدند که این اثر یک فیلم زنانه است.

مادری

به کارگردانی رقیه توکلی، اولین اثر سینمایی این کارگردان است. وی نیز برای اولین پروژهٔ سینمایی خود، زنان را به‌عنوان محور اصلی داستان انتخاب کرده است.

داستان «مادری» دربارهٔ زندگی دو خواهر است که به‌تنهایی در شهر یزد با یکدیگر زندگی می‌کنند؛ با این تفاوت که یکی عشق خود را رها کرده و دیگر عشقش او را رها کرده است. آن‌ها یک‌تنه روبه‌روی مشکلات و مسائلی که سر راه دارند، ایستادگی می‌کنند و حرکتی روبه‌جلو دارند. این نشان‌دهندهٔ این است که زنان می‌توانند با هر مشکلی که داشته باشند، مقابله کنند و از پس مشکلات برمی‌آیند و این‌طور نیست که توان مقابله را نداشته باشند.

کیمیا (مجموعهٔ تلویزیونی)

کیمیا، عنوان مجموعهٔ تلویزیونی به کارگردانی جواد افشار است. این مجموعه علاوه‌بر تهران، آبادان، خرمشهر و دیگر مناطق استان‌های جنوبی، در کشور گرجستان به‌ویژه پایتخت آن تفلیس نیز تصویربرداری داشته است. کیمیا در ۱۱۰ قسمت ۵۰ دقیقه‌ای تهیه شده و از این نظر بعد از سریال نقطه‌چین، طولانی‌ترین سریال ایرانی است. این مجموعهٔ تلویزیونی نخستین بار از ۴ مهر ۱۳۹۴ از شبکهٔ دو سیما به روی آنتن رفت.
این مجموعهٔ تلویزیونی که براساس فیلمنامه‌ای از مسعود بهبهانی‌نیا ساخته شده، با محوریت زندگی بانوی جوانی به نام «کیمیا پارسا» با بازی مهراوه شریفی‌نیا در سه مقطع زمانی قبل و حین انقلاب، آغاز جنگ، دوران جنگ ایران و عراق و زمان حال روایت می‌شود.
این سریال همواره با انتقادات و واکنش‌های منفی مواجه بوده است. رمضان شجاعی کیاسری درخصوص این سریال اظهار داشته: ««کیمیا» به ضعف محتوی دچار است.» بهرنگ ملک‌محمدی (منتقد) نیز در خصوص سریال اظهار می‌کند: «این مجموعه انقلاب را در ابعادی بسیار کوچک روایت می‌کند.» همچنین سریال به‌خاطر گاف‌های متعددش همواره موردانتقاد بوده. این سریال همچنین اعتراض خانوادهٔ محمد جهان‌آرا را نیز به دنبال داشت. این سریال علی‌رغم پرداخت هزینه‌های هنگفت برای به‌خدمت‌گرفتن بازیگران سرشناس دارای فیلمنامه‌ای به‌شدت متناقض است و بازی این بازیگران نیز عموماً ضعیف و به‌دورازانتظار بوده؛ برای مثال گریم مهراوه شریفی‌نیا در دورهٔ کهن‌سالی که تنها با اضافه کردن یک عینک بود و هیچ‌گونه فرقی با دورهٔ جوانی نداشت، با انتقادهای شدیدی همراه بود. سریال در ابتدای امر دارای همان تم کلیشه‌ای ضدیت با پهلوی‌ست و موضوع تازه‌ای را ارائه نمی‌کند. شدت پارادوکس‌های داستان سریال به‌حدی بالاست که با منطق سازگاری ندارد. سریال حفره‌های فراوانی ایجاد می‌کند که پاسخی هم برای آن‌ها ارائه نمی‌دهد. این سریال یکی از ضعیف‌ترین بازی‌های مهراوه شریفی‌نیا (کیمیا) بود. منتقدین سریال را «زخم روی اعصاب مردم» و «توهین به شعور مخاطب» قلمداد کردند.

بانوی سردار

تاریخ ایران ظرفیت‌های بسیار زیادی برای ساخت آثار تاریخی دارد. تاریخ کهن این سرزمین، شخصیت‌های فراوانی را در خود داشته که هرکدام از آن‌ها برگی از تاریخ سرزمین ایران را رقم زده‌اند. شخصیت‌های تاریخی که سهمشان در سینما و تلویزیون ایران تا به امروز بسیار کم بوده و این کم‌کاری را می‌توان یک نقص عظیم برای صداوسیما و سینمای کشور دانست که از داشته‌های ارزشمند کشور برای ساخت یک اثر تلویزیونی یا سینمایی بهره نبرده‌اند.
با این وجود در یک اقدام ارزشمند، به‌تازگی پخش سریال «بانوی سردار» از تلویزیون آغاز شده است. سریالی که دربارهٔ شخصیت تاریخی «بی‌بی مریم»، تنها زن سردار دوران مشروطه در ایران می‌باشد که به مبارزه با ظلم و استبداد برخاست. او فرزند حسین‌قلی خان ایلخانی، حاکم ایل بختیاری بود و برخلاف زنان آن روزگار، سواد خواندن و نوشتن داشت و حتی دربارهٔ دوران زندگی خود و سبک زندگی زنان، مطالبی نیز منتشر کرده بود. او دربارهٔ زندگی زنان می‌نویسد: «در ایران زن‌های بدبخت یا باید بزک بکنند، شبانه‌روز در فکر لباس و پودر و سرخاب باشند یا خیاطی و ریسمان تابیدن، کار بزرگ آن‌ها همین است. افسوس که وجود چند میلیون زن در خاک ایران از عدم علم برای هیچ‌کس اهمیتی ندارد. کاری که به آن‌ها می‌دهند، ترشی، خیار، بادمجان انداختن می‌باشد.»
با اینکه بی‌بی مریم در تاریخ ایران شخصیت مهمی محسوب می‌شود، اما مورخین تا به امروز چندان به آن اعتنایی نکرده و به‌نوعی، او شخصیت فراموش‌شدهٔ تاریخ محسوب می‌شود.
اما پخش سریال «بانوی سردار» تصمیم ارزشمندی بوده تا مردم ایران آشنایی بیشتری با او و فعالیت‌هایش داشته باشند. با این حال این سریال ایرادات زیادی دارد که باعث می‌شود ارزش تاریخی سریال موردتردید باشد. با اینکه نمی‌توان قاطعانه درباره رویدادهای زندگی بی‌بی مریم اظهارنظر کرد، اما منابع قابل‌اعتمادی وجود دارند که بتوانند زندگی این سردار زن و اتفاقاتی که در دوران زندگی او رقم خورده را به تصویر کشید.
نخستین ایراد سریال در نحوهٔ ارائه تصویر بی‌بی مریم است که فاقد هویت بختیاری می‌باشد. این تصمیم سازندگان از این جهت قابل‌درک است که می‌خواستند با فارسی صحبت‌کردن بی‌بی مریم، تمام مردم ایران بتوانند سریال را تماشا کنند؛ اما مشکل اینجاست که او کاملاً با لهجهٔ فارسی امروزی صحبت می‌کند و نشانه‌های هویت ایل بختیاری هم در او مشاهده نمی‌شود. این ایراد قابل بسط‌دادن به دیگر شخصیت‌های سریال هم هست و آنها کاملاً فارسی و به‌دور از هویت بختیاری به گفتگو می‌پردازند. در طراحی لباس و صحنه نیز ویژگی‌های ایران قدیم چندان لحاظ نشده و به لحاظ تاریخی نمی‌توان تشابهی میان پوشش بازیگران با نمونهٔ واقعی آن‌ها یافت.
پرداخت بی‌بی مریم در سریال «بانوی سردار» نیز از جمله ضعف‌های سریال به شمار می‌رود. مونولوگ‌های گاه‌وبی‌گاه بی‌بی مریم ارتباطی با فضای قصه ندارد و موعظه‌های فراوان او نیز این وضعیت را قوت می‌بخشد. دیدی که سازندگان به این زن قدرتمند در تاریخ ایران داشته‌اند، دیدگاهی شبیه به معلم اخلاق بوده است؛ در حالی که بی‌بی مریم به‌جای موعظه و دادن درس اخلاق، همه را تشویق به مقابله با ظلم در دوران مشروطه می‌کرد و از ساکن ماندن بیزار بود.
سریال «بانوی سردار» حتی در ارجاعات تاریخی هم اشتباهات زیادی دارد که به نظر می‌رسد به‌دلیل عجلهٔ نویسندگان برای نوشتن فیلمنامهٔ سریال بوده که فرصت تحقیق و پژوهش را از آن‌ها سلب کرده. بدیهی است که تلاش برای قهرمان‌سازی و مبارزه با ستم، بخش بزرگی از قصه‌های تاریخی در مدیوم سینما و تلویزیون را تشکیل می‌دهد، مخصوصاً که قصه دربارهٔ یک سردار جنگجوی کشور باشد. اما برخی اشاره‌ها به حدی ناکارآمد هستند که حتی باعث تعجب می‌شود. مانند حضور

انگلیسی‌ها و جست‌وجوی آن‌ها برای یافتن نفت در جایی بین سورشجان تا چغاخور که با واقعیت انطباق خاصی ندارد. اشاراتی از این دست در سریال وجههٔ تاریخی سریال را خدشه‌دار کرده است.
ساختن سریال درباره شخصیت‌های تاریخی ایرانی اقدام پسندیده‌ای است و به نظر می‌رسد صداوسیما در تعیین استراتژی ساخت سریال‌ها با محوریت تاریخ ایران، مسیر درستی را انتخاب کرده باشد. اما نوع پرداخت به تاریخ ایران و تحقیق دربارهٔ رویدادها می‌تواند اعتماد بیشتر مخاطب تلویزیون را به همراه داشته باشد. با تمام ضعف‌ها، کماکان باید گفت که پخش سریال «بانوی سردار» یک اتفاق خوش‌یُمن در تلویزیون محسوب می‌شود.

رگ خواب

به کارگردانی حمید نعمت‌الله داستان زنی را روایت می‌کند که دچار مشکلاتی می‌شود و زندگی شخصی او با تغییراتی همراه است. قهرمان اصلی این فیلم همان طور که از داستان فیلم مشخص است، یک زن است که لیلا حاتمی در نقش آن بازی کرده است.
در این فیلم اوج‌وفرود رابطهٔ یک زن و مرد را در برابر مشکلاتی که به وجود می‌آید، می‌بینیم.
لیلا حاتمی، کوروش تهامی، الهام کردا، لیلا موسوی، حسین عرفانیان، خسرو بامداد، بامداد نعمت‌الله و حمیدرضا آذرنگ بازیگران این فیلم هستند.

فراری

به کارگردانی علیرضا داوودنژاد، علاقه‌ها و آرزوهای یک دختر نوجوان را به تصویر می‌کشد، دختری که برای رسیدن به آرزو و علاقهٔ خود راهی سفر می‌شود.
این فیلم داستان دختر ۱۸ساله‌ای به نام گلنار را روایت می‌کند که از شهرستان به تهران می‌آید و تلاش می‌کند تا با ماشین «فراری» هشت میلیاردی، عکس یادگاری بگیرد.

شمارهٔ ۱۷ سهیلا

به کارگردانی محمود غفاری نیز داستان متفاوتی را دنبال می‌کند و در این فیلم شاهد به‌تصویرکشیدن مصائب و مشکلات یک دختر میان‌سال و مجرد هستیم. فیلمی که شاید به‌گونه‌ای مشکلات به‌تأخیرافتادن زمان ازدواج را به تصویر می‌کشد.
زهرا داوودنژاد که دختر علیرضا داوودنژاد است، بازیگر نقش اصلی فیلم می‌باشد. بابک حمیدیان که اخیراً «به‌وقت شام» را بر پرده سینماها داشت، دیگر بازیگر فیلم است و مهرداد صدیقیان هم که در روزهای اخیر «ناخواسته» از او به اکران درآمده، در فیلم حضور دارد.
سهیلا (زهرا داوودنژاد) زنی میان‌سال است که از اضافه‌وزن مفرط رنج می‌برد و به‌تازگی متوجه شده اگر هرچه زودتر بچه‌دار نشود، دیگر نمی‌تواند تجربهٔ مادر بودن را کسب کند و...
فیلم «شمارهٔ ۱۷ سهیلا» نخستین تجربهٔ نویسندگی و کارگردانی محمود غفاری به شمار می‌رود و بازی زهرا داوودنژاد از نکات مثبت فیلم به شمار می‌رود.
سوژهٔ بکر فیلم متفاوت از فضای کنونی سینمای ایران است؛ سوژه‌ای که البته کاش به‌شکل اصولی بسط و گسترش داده می‌شد.
علی‌رغم سوژهٔ جذاب، داستان موفق به حفظ روند خود نمی‌شود و به سراشیبی سقوط می‌کند. ملاقات سهیلا با آدم‌های گوناگون خیلی زود به ورطهٔ تکرار می‌افتد و بدیع‌بودن سوژه از دست می‌رود.
متأسفانه کارگردان پیش از اینکه سهیلا را وارد موقعیت‌های مختلف اجتماعی با مردان کند، خودِ سهیلا را تبدیل به یک شخصیت نمی‌کند. در واقع ما با زنی مواجه هستیم که به‌درستی او را نمی‌شناسیم تا بتوانیم او را باور کرده و در کنارش به سراغ آدم‌های دیگر برویم.
ایراد دیگری که قابل تعمیم به فیلم است و اغلب در ساخته‌های فیلم‌سازان جوان مشاهده می‌شود، تأکید فراوانشان بر استفادهٔ برجسته از تکنیک‌های سینمایی است، به‌طوری که بر صحنه غالب می‌شود و تمرکز تماشاگر را از بین می‌برد. در «شمارهٔ ۱۷ سهیلا» نیز این مشکلات به چشم می‌خورد و مخصوصاً تکنیک دوربین روی دست در اینجا آزاردهنده و بی‌مورد است.
«شمارهٔ ۱۷ سهیلا» می‌توانست یک فیلم کوتاه بسیار خوب باشد، اما کش‌دادن بی‌جهت داستان با تکرار مداوم رویدادهای یکسان، تماشاگر را بیش‌ازحد خسته می‌کند. با این حال اولین فیلم محمود غفاری بی‌ادعا است و می‌تواند به‌عنوان یک فیلم‌اولی، شروعی نسبتاً قانع‌کننده برای این کارگردان باشد.

بهاره اسکندری
کارشناسی حقوق

منابع:
varune.com
hashure.com
Filimo.com

تصویر یک رویا در قاب سینما

فیلم هایی که بر اساس واقعیت از زندگی زنان قهرمان ساخته شده اند...

سریال خودساخته

خود ساخته: الهام گرفته از زندگی« مادام سی جی واکر» سریالی در ژانر درام محصول سال ۲۰۲۰ به کارگردانی «دمین دیوس» و «کیسی لمونز» است. این سریال از شبکه نتفلیکس منتشر شد و که براساس داستان واقعی از زندگی اولین زن سیاهپوست میلیاردر ساخته شده است. «مادام سی جی واکر» زن آمریکایی - آفریقایی موفق شد با راه اندازی کسب و کار خودش به نخستین زن خود ساخته آمریکا تبدیل شود.

Türkan (۲۰۱۱)

او یکی از چهره های شاخص در کشور ترکیه است.یکی از اولین زنان پزشک متخصص پوست در ترکیه و شخصیتی دانشگاهی، نویسنده وفعال اجتماعی و مدافع حقوق زنان بود. او برای مبارزه با جذام شهرت دارد.او موسس بنیاد خیریه «انجمن حمایت از زندگی مدرن» و تشکیل اتحادیه بین‌المللی جذام است.این مستند نیز در مورد زندگی او و دشواری های این مسیر است.

Bhutto (۲۰۱۰)

داستان این فیلم براساس زندگی نخست وزیر پاکستان بی نظیر بوتو است.او اولین نخست وزیر زن در کشور های اسلامی بود.او در سال ۲۰۰۷ به قتل رسید.این مستند نیز در مورد دشواری ها و مبارزه او در این مسیر است.

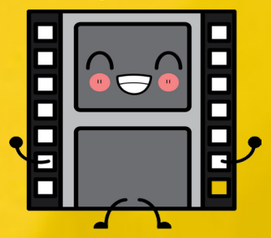
مکرمه، خاطرات و رویاها

مستند «مکرمه، خاطرات و رویاها» روایتگر مکرمه قنبری، زن سال خورده ایست در یکی از روستاهای مازندران که خواندن و نوشتن نمی داند و ناگهان به نقاشی روی می آورد. او در نقاشی خاطرات و رویاهای خود رابطه مرد و زن، ارباب و رعیت، انسان و خدا را به سبک ویژه ای تصویر می کند.

The Messenger: The Story of Joan of Arc, ۲۰۰۰

جین یک شخصیت برجسته است که در جنگ به منظور حمایت از فرانسه علیه بریتانیا پیوست و در فرانسه به عنوان بانویی مقدس شناخته می شود.این فیلم به داستان زندگی قهرمانی این زن جوان و شجاع می پردازد.

برای انتقادات و پیشنهادات و کسب
اطلاعات بیشتر برای همکاری به آیدی
زیر مراجعه بفرمایید.
@zeytoon79



برای دسترسی به نسخه اکترونیکی
این شماره و شمارههای قبلی از
نشریه ارغوان اسکن کنید.

سال سوم، شماره هفتم
دی ماه ۱۴۰۰
DATE
SCENE
TAKE