زن در فرهنگ و هنر، دوره ۳، شماره ۱، پاییز ۱۳۹۰ :۹۴-۷۵

رابطهٔ میان جنسیت کارگردان و نوع شخصیت‌پردازی زن در سینما

اعظم راودراد*، بهاره فتح‌آبادی**

چکیده: این مقاله حاصل پژوهشی است که به بررسی رابطهٔ میان «جنسیت کارگردان» و «نوع شخصیت‌پردازی زن نقش اول» در فیلم‌های سینمایی پرداخته است. به این منظور، شش فیلم سینمایی که در دورهٔ اصلاحات با موضوعات مرتبط با زنان توسط کارگردانان صاحب سبک سینمای ایران (سه کارگردان مرد و سه کارگردان زن) ساخته شده؛ انتخاب و با روش «نشانه‌شناسی» تحلیل شده‌اند. این فیلم‌ها شامل واکنش پنجم، گیلانه، زندان زنان، مهمان مامان، کاغذ بی‌خط و سگ‌کشی هستند که با توجه به معیارهای استخراج شده از نظریات توانمندسازی زنان – منابع، عاملیت و دستاوردها– شخصیت زن نقش اول آن‌ها در قالب شخصیت‌پردازی منطقی و غیرمنطقی از زنان تحلیل شده است.

یافته‌های این پژوهش حاکی از آن است که زنان نقش اول در فیلم‌های بررسی شده با معیارهای توانمندسازی عمدتاً توانمندی بالایی نداشته‌اند و اغلب به صورت قربانی و شکست‌خورده به نمایش گذاشته شده‌اند و تفاوت چندانی بین کارگردان‌های زن و مرد در نوع شخصیت‌پردازی زن نقش اول فیلم‌ها وجود ندارد.

واژه‌های کلیدی: سینمای ایران، جنسیت، شخصیت‌پردازی زنان، توانمندی زنان، نشانه‌شناسی.

مقدمه و طرح مسأله

در این تحقیق به چگونگی بازنمایی زنان در فیلم‌های کارگردان‌های زن و مرد و تفاوت آن‌ها پرداخته شده است. مسأله اصلی نوع شخصیت‌پردازی زنان در فیلم و رابطهٔ آن با جنسیت کارگردان است. مسأله فرعی هم چگونگی بازنمایی زنان در فیلم‌های منتخب است. از آن‌جا که سینما یکی از ابزارهای جامعه‌پذیری و انتقال‌دهندهٔ فرهنگ است، شخصیت‌پردازی غلط از زنان و بازنمایی منفی از ایشان در آن، انتظارات

* دانشیار گروه ارتباطات دانشگاه تهران ravadrad@ut.ac.ir
** کارشناسی ارشد دانشگاه تهران fathabadi_492@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۰۷/۰۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۰۲/۱۰

Archive of SID
www.SID.ir

جامعه از زن و انتظارات زنان از خود را مطابق با این شخصیت‌پردازی‌ها و بازنمایی‌ها تعیین کرده و به عبارت دیگر آن‌ها را طبیعی‌سازی می‌کند. برای تعیین ویژگی‌های شخصیتی مثبت زنان از نظریهٔ توانمندسازی زنان استفاده شده است. برای تحلیل متون سینمایی از تحلیل همنشینی در روش نشانه‌شناسی استفاده شده است.

سؤال اساسی مقاله این است که اولاً آیا نوع شخصیت‌پردازی زن‌های نقش اول در فیلم‌ها منطقی است یا غیر منطقی؟ دوم این‌که منطقی بودن یا نبودن شخصیت نقش اول زن ربطی به جنسیت کارگردان دارد یا خیر. همان‌طور که آسابرگر (۱۳۸۰) می‌گوید در هر روایتی برای توصیف انگیزه‌ها و نیز درک علت اعمالی که شخصیت‌ها انجام می‌دهند، به شخصیت‌پردازی نیاز داریم. باید منطقی در متن روایی وجود داشته باشد و مخاطبان باید متقاعد شوند که آن‌چه شخصیت‌ها انجام می‌دهند، باور کردنی است. یعنی رفتار شخصیت‌ها باید به نحوی توجیه شود تا خواننده بتواند آن‌چه را رخ می‌دهد به عنوان اموری منطقی و مستدل بپذیرد (ص: ۶۶). در مورد شخصیت‌پردازی زن در سینما نیز می‌توان گفت هر چه زن توانمندتر نشان داده شود انتظار منطقی این خواهد بود که دستاوردهایی نیز از این توانمندی شامل حالش شود و بر عکس.

نکته دوم پس از نوع شخصیت‌پردازی، مسألهٔ جنسیت فیلم‌ساز است. فمینیست‌ها معتقدند با توجه به این‌که رسانه‌ها در نقش مولد فرهنگ توده‌ای، ارزش‌های مسلط در جامعهٔ مردسالار را در سطح فرهنگ بازتاب می‌دهند، آن‌ها به سبک جامعه به طور کلی زنان را تحقیر می‌کنند و نقش آن‌ها را تقلیل می‌دهند. رسانه‌ها واقعیت زنان را نمایش نمی‌دهند، بلکه کلیشه‌ها و تصورات قالبی را در مورد زنان بازنمایی می‌کنند.

اما علی‌رغم این بازنمایی کلیشه‌ای و محدود زنان در رسانه‌ها به‌نظر می‌رسد که فیلم‌سازان زن به دلیل نوع شناخت، باورها، آگاهی‌ها و تجربیات‌شان نسبت به مسائل زنان بتوانند با دید واقع‌بینانه‌تری به آن‌ها پرداخته و شخصیت‌پردازی منطقی‌تری از زنان به نمایش بگذارند. آن‌ها می‌توانند از این رسانه در جهت بازنمایی واقعیت زندگی زنان و به عنوان ابزاری که علیه تصاویر قالبی زنان در رسانه‌های مردمحور واکنش خواهد داد استفاده کرده و در نتیجه بر آگاهی زنان نسبت به موقعیت فروتر در جامعه مردسالار امروزی بیفزایند. در واقع برخی از فمینیست‌ها معتقدند زنان با کسب موقعیت‌های برابر و افزایش حضور در رسانه سینما می‌توانند با به تصویر کشیدن مردان و زنان بیشتری در نقش‌های غیر سنتی و عدم استفاده از زبان جنس‌گرایانه به ایجاد این تغییر کمک کنند (ون زونن، ۱۹۹۶: ۳۶).

www.SID.ir

رادکیوز (۲۰۰۳) نیز معتقد است که فیلم‌سازان زن به واسطهٔ زن بودن‌شان و داشتن تجربه‌های مشترک از زنان می‌توانند با به‌کارگیری استراتژی‌های خاص هنری (تصویر، صدا و گفتار)، بر شخصیت و ذهنیت زنان تمرکز کنند و تلاش کنند دنیای شخصی زنان، تجارب، احساسات، افکار و مشکلات اجتماعی آن‌ها را به تصویر بکشند. هم‌چنین فیلم‌سازان زن می‌توانند به شیوهٔ جدیدی درباره زندگی و مسائل زنان سخن گویند و تعابیر سنتی از نقش‌های جنسیتی را از نو مفهوم‌سازی کرده و قراردادهای ثابت و موجود در جامعه را به نقد بکشند. آن‌ها می‌توانند بر این اساس تصویر واقع‌بینانه‌تری از وضعیت زنان در جامعه ارایه دهند و روابط قدرت را به سمت روابط مساوی و عادلانه بین زنان و مردان سوق دهند. در مقاله حاضر این دیدگاه نیز مورد آزمون قرار خواهد گرفت.

لذا با توجه به توضیحات فوق پرسش‌هایی که در این مقاله مورد توجه است به قرار زیر است:

۱- آیا شخصیت‌پردازی زن نقش اول در فیلم‌های سینمایی با محوریت زن منطقی و باورپذیر است؟

۲- آیا تفاوتی میان شخصیت‌پردازی زن نقش اول در فیلم‌های ساخته شده توسط کارگردان‌های زن و مرد وجود دارد؟

ادبیات نظری

توانمندسازی زنان که از نظریات فمینیستی به ویژه نظریه فمینیست‌های لیبرال تأثیر پذیرفته است فرآیندی پویا است که توانایی زنان برای تغییر ساختارها و ایدئولوژی‌هایی را که آن‌ها را در موقعیت فرودستی (وابستگی) نگه داشته است دربر می‌گیرد. این فرآیند به زنان برای دستیابی بیشتر به منابع و کنترل بر زندگی کمک می‌کند و موجب احساس استقلال و اعتماد به نفس بیشتری در آن‌ها می‌شود. این فرآیند موجب افزایش عزت نفس زنان و بهبود تصویری می‌شود که زنان از خودشان دارند (اگبومه، ۲۰۰۱: ۲۳۹).

کبیر[1] (به نقل از مالهاترا، ۲۰۰۲: ۸) توانمندسازی را شامل سه جزء اساسی و مرتبط با هم می‌داند: منابع، عاملیت، دستاوردها.

منابع: منابع در واقع عوامل تسریع‌کننده فرآیند توانمندسازی هستند. متغیرهایی مانند آموزش و اشتغال را می‌توان از جمله منابع توانمندسازی به شمار آورد.

[1] .Kabeer

www.SID.ir

عاملیت[۲]: عاملیت به معنای توسعه توانایی فرد برای تدبیر انتخاب‌های مهم زندگی و کنترل بر منابع و تصمیماتی است که تأثیر مهمی در زندگی او دارند. عاملیت زنان معرف این است که زنان را نباید فقط به عنوان دریافت‌کنندگان خدمات در نظر گرفت، بلکه خود زنان باید به عنوان بازیگران اصلی در فرآیند تغییر در نظر گرفته شوند. عاملیت زمانی که منجر به تغییر معناداری در موقعیت زنان و رفاه آنان نشود، نمی‌تواند به معنای توانمندسازی باشد.

شاید فوری‌ترین دلیل برای توجه به عاملیت زنان دقیقاً نقشی باشد که چنین عاملیتی می‌تواند در حذف نابرابری‌هایی که به رفاه زنان آسیب می‌زنند، ایفا کند. آمارتیا سن معتقد است که رفاه نسبی زنان، کسب درآمد کافی، داشتن شغل خارج از خانه، داشتن حق مالکیت، باسواد بودن به نحوی که بتوانند در تصمیمات داخل و خارج از خانواده شرکت کنند، از جنبه‌های عاملیت است (سن، ۱۳۸۱: ۲۶۵).

دستاوردها: یکی دیگر از اجزای فرآیند توانمندسازی همان نتایج و پیامدهایی است که در نتیجه این فرآیند حاصل می‌شود. دستاوردها می‌توانند از چیزهای ابتدایی از قبیل سیر شدن، سالم بودن، اجتناب از بیماری‌های قابل پیشگیری و مرگ و میر زودرس شروع شوند و تا دستاوردهای پیچیده‌تری از قبیل خشنود بودن، عزت نفس داشتن، مشارکت در زندگی اجتماعی و سیاسی و غیره ادامه یابند (سن، ۱۳۷۹: ۵۹).

نظریه‌های توانمندسازی عمدتاً زیر نفوذ دیدگاه‌های فمینیستی و به‌خصوص فمینیسم لیبرال هستند و بر این نکته تأکید دارند که می‌توان با ایجاد فرصت‌های آموزشی برابر در حوزه‌های مختلف که خود موجب توانمندی زنان خواهد شد، تبعیض علیه زنان را رفع نمود. در واقع بدون این‌که بنیادهای اساسی و اجتماعی موجود در جامعه بهم بخورد، می‌توان موقعیت زنان را بهبود بخشید.

یکی از ابزارهای مهم در ایجاد فرصت‌های برابر آموزشی، رسانه‌ها و از آن جمله فیلم‌ها هستند. لذا نمایش‌های باورپذیر و منطقی از شخصیت زنان در فیلم‌ها می‌تواند به عنوان یکی از این فرصت‌های آموزشی نقش مهمی در رفع تبعیض جنسیتی بازی کند. در این مقاله برای مقوله‌بندی معیارهای توانمندی زنان در فیلم‌ها به طور عمده از نظریات کبیر استفاده شده است. انتظار ما این است که توانمندی بالا با موفقیت زن نقش اول و توانمندی پایین با عدم موفقیت وی همراه باشد. در این صورت این شخصیت‌پردازی را منطقی می‌نامیم. اما اگر توانمندی بالا با عدم موفقیت زن نقش اول و توانمندی پایین با موفقیت زن نقش اول همراه باشد، این شخصیت‌پردازی را غیرمنطقی می‌نامیم.

---

[2] .agency

www.SID.ir

مدل نظری تحقیق در شکل زیر با توجه به اجزاء توانمندسازی زنان ارایه می‌شود و شامل مقولاتی است که در فیلم‌ها به‌دنبال کشف وجود یا عدم وجود آن‌ها هستیم.

منابع	آموزش، اشتغال
عاملیت	کنترل بر زندگی، قدرت تصمیم‌گیری، داشتن حق انتخاب، تأثیرگذار بودن، خودیاری و سازماندهی خود، احساس استقلال، اعتماد به نفس، دربرگیرنده عنصر عاملیت، مشارکت و همکاری‌های شبکه‌ای، داشتن حق حاکمیت، دستیابی به فرصت شغلی، دستابی به منابع و خدمات، قدرت کسب درآمد، نقش اقتصادی بیرون از خانواده، سوادآموزی، حقوق مالکیت، تقویت رأی و عقیده، مؤثر بودن در تغییر معنادار.
دستاوردها	ابتدایی: سیر شدن، سالم بودن پیچیده: خشنود بودن، عزت نفس داشتن، مشارکت در زندگی اجتماعی و سیاسی

مدل نظری تحقیق

روش‌شناسی

پژوهش مبنای این مقاله به روش نشانه‌شناسی انجام شده است. برای مطالعه نوع شخصیت‌پردازی زن نقش اول در فیلم‌های انتخاب شده ابتدا با توجه به نظریه‌ها و تعاریف مطرح شده در زمینه توانمندی زنان، معیارها و عوامل مؤثر در توانمندسازی جمع‌آوری شده است. سپس برای مطالعه این معیارها در متون سینمایی، به تحلیل متن پرداخته شده است بدین ترتیب که فیلم‌ها به صورت سکانس‌های زنجیره‌ای درآورده شده و یک نوع مطالعه همنشینی یا در زمانی که به نحوه تکامل روایت می‌پردازد، انجام شده است. بدین ترتیب معانی تولید شده در فیلم‌ها آشکار می‌شود.

تحلیل همنشینی بر تسلسل پیشامدها که روایت قصه را می‌سازد تأکید دارد. منظور از همنشینی زنجیره‌ای از چیزهاست و تحلیل همنشینی یک متن یعنی نگاه کردن به آن هم‌چون سلسله‌ای از رویدادها که نوعی روایت خاص را می‌سازد (آسابرگر، ۱۳۷۹: ۳۲). در این تحقیق متن، فیلم سینمایی است و با تحلیل سکانس‌های متوالی و معانی آشکاری که در هر یک از این سکانس‌ها وجود دارد عوامل و معیارهای توانمندی زنان در آن‌ها جستجو شده است.

در هر فیلم با استفاده از تحلیل همنشینی تلاش شده است وجود یا عدم وجود عوامل و معیارهای توانمندسازی شامل کنترل بر زندگی و قدرت تصمیم‌گیری، داشتن حق انتخاب، تأثیرگذار بودن، خودیاری و سازماندهی خود، عزت نفس داشتن، احساس استقلال و اعتماد به نفس، عاملیت، مشارکت و

www.SID.ir

همکاری‌های شبکه‌ای داشتن، حق حاکمیت، اطمینان از دستیابی به فرصت‌های شغلی و منابع و خدمات، قدرت کسب درآمد، نقش اقتصادی بیرون از خانواده و سوادآموزی، حقوق مالکیت، تقویت رأی زنان و مؤثر بودن آن‌ها در تغییر معنادار تعیین شود. سپس با مقایسه اکثر این فاکتورها فهم این‌که زن نقش اول در فیلم‌های مورد بررسی در اکثر این عوامل توانمند است یا نه، به صورت کیفی به سنجش این توانمندی پرداخته می‌شود و با موفقیت یا عدم موفقیت زن در پایان فیلم مورد مقایسه قرار می‌گیرد.

تمام فیلم‌های انتخاب شده در شرایط اجتماعی یکسان ساخته شده و در طول یک دوره پنج ساله به مسائل زنان پرداخته‌اند. سه فیلم توسط کارگردان‌های زن و سه فیلم دیگر توسط کارگردان‌های مرد ساخته شده‌اند و با مقایسه آن‌ها سعی شده، تأثیر عامل جنسیت در چگونگی پرداختن به شخصیت زن در فیلم‌ها مشخص شود. این فیلم‌ها بر اساس سه معیار انتخاب شده‌اند. اول این‌که محصول شرایط اجتماعی یکسانی باشند. دوم ساخته کارگردانان مطرح سینما باشند. سوم این‌که محوریت موضوع آن‌ها زن باشد. فیلم‌های انتخابی به شرح زیر هستند:

واکنش پنجم (تهمینه میلانی، ۱۳۸۱)، گیلانه (رخشان بنی‌اعتماد، ۱۳۸۳)، زندان زنان (منیژه حکمت، ۱۳۷۹)، مهمان مامان (داریوش مهرجویی، ۱۳۸۲)، کاغذ بی‌خط (ناصر تقوایی، ۱۳۸۰) و سگ کشی (بهرام بیضایی، ۱۳۷۹).

یافته‌ها

اگرچه روش تحلیل نشانه‌شناسی برای تحلیل فیلم‌ها به کار گرفته شده ولی نقل تمامی مراحل استفاده از این روش برای هر فیلم به مجالی طولانی نیاز دارد. به همین دلیل تنها در تحلیل فیلم اول چگونگی استفاده از روش تحلیل همنشینی به شیوه سکانس به سکانس تشریح می‌شود و در مورد بقیه فیلم‌ها تنها به ذکر یافته‌ها اکتفا می‌شود.

خلاصه فیلم واکنش پنجم:

فرشته همسرش را در یک سانحه تصادف از دست می‌دهد. او دبیر یکی از دبیرستان‌هاست و از نظر مالی در سطح پائینی است. او صاحب دو فرزند پسر است و در زمان حیات همسرش در خانه پدرشوهرش حاج صفدر (جمشید هاشم پور) که مردی ثروتمند و مقتدر است زندگی می‌کند. بعد از فوت همسرش وضع زندگی او کاملاً به هم می‌ریزد. پدرشوهرش با ادامه زندگی فرشته در خانه خودش مخالفت می‌کند زیرا با توجه به عقاید سنتی خود، آن‌را خلاف عرف و شرع می‌داند. وی حضانت بچه‌ها را به عهده گرفته

Archive of SID
www.SID.ir

و فرشته را به خانه پدرش می‌فرستد. فرشته تنها هفته‌ای یک‌بار می‌تواند بچه‌ها را ببیند، تا این‌که متوجه می‌شود حاج صفدر قصد دارد بچه‌ها را به خارج از کشور نزد عمه‌شان بفرستد. او شکایت می‌کند ولی متوجه می‌شود که زمان کافی برای رسیدگی به شکایت وجود ندارد. بنابراین تصمیم می‌گیرد بچه‌هایش را بردارد و فرار کند. وی با کمک دوستانش این تصمیم را عملی می‌کند، ولی پدرشوهرش از این تصمیم باخبر می‌شود. او به تعقیب آن‌ها می‌پردازد و در پایان آن‌ها را پیدا کرده و وادار به تسلیم می‌کند.

تحلیل فیلم: در سکانس اول، فرشته (نیکی کریمی) با دوستانش در رستوران نشسته‌اند و با شوخی و خنده سعی می‌کنند فرشته عزادار همسر را از ناراحتی بیرون آورند. آن‌ها در مورد وضعیت خوب زندگی خود سخن گفته و با خوشحالی از شوهر و زندگی خود تعریف می‌کنند. در همین اثنا شوهر یکی از این خانم‌ها (ترانه) با منشی‌اش وارد رستوران می‌شود و وقتی می‌بیند خانم او در رستوران است و آن‌ها را دیده پیش‌دستی کرده، او را بازخواست می‌کند که آن وقت روز آن‌جا چه‌کار می‌کند و به دیگر دوستان او نیز بی‌احترامی می‌کند. برخورد نامناسب او با همسرش باعث می‌شود همگی شروع به گفتن حقایق زندگی خود کنند و از سختی‌هایی که در رابطه با همسران‌شان متحمل شده‌اند شکایت کنند. اما در پایان این سکانس، فرشته با اندوه می‌گوید، اما من عاشق شوهرم بودم.

در این سکانس زمانی که شوهر ترانه به همه دوستان او بی‌احترامی می‌کند، همه در دفاع از خود چیزی می‌گویند، ولی فرشته اصلاً از خود دفاعی نمی‌کند. از همین ابتدا معلوم می‌شود فرشته از نظر خودیاری و سازماندهی خود ضعیف است. در سکانس دوم ترانه به حالت قهر می‌خواهد خانه را ترک کند که شوهرش سرمی‌رسد و با پرخاشگری می‌خواهد مانع رفتن او شود، اما با پادرمیانی خواهر ترانه و گرفتن ماشین و موبایل از وی به آن‌ها اجازه رفتن می‌دهد. در این سکانس فرشته علی‌رغم حضور در صحنه هیچ‌گونه تأثیری نمی‌تواند بر بهتر شدن اوضاع ترانه داشته باشد و فقط در سکوت او را همراهی می‌کند. پس از نظر معیار تأثیرگذار بودن هم ضعیف است.

در سکانس سوم ترانه به همراه فرشته به دفتر وکیلی مراجعه می‌کند تا برای ادب کردن شوهرش پیدا کند. در این‌جا فرشته هم از موقعیت استفاده کرده و مشکل خود را مطرح می‌کند. در این سکانس اولین اقدام فرشته برای حل مشکلش نشان داده می‌شود، اگرچه این یک اقدام با واسطه و بدون برنامه‌ریزی است، زیرا آن‌ها به‌خاطر ترانه به وکیل مراجعه کرده بودند نه به‌خاطر فرشته. این نشان می‌دهد فرشته با استقلال کامل برای دفاع از حقوق خود مراجعه نکرده است.

www.SID.ir

در سکانس چهارم که بر سر مزار همسر فرشته است، نماهایی از رابطه میان برادرشوهر فرشته با دختر دیگری که احتمالاً به او دلباخته است، خود فرشته و پدرشوهرش که گویی برای فرشته و برادرشوهرش نقشه‌هایی در سر دارد مشاهده می‌شود. سکانس پنجم در ماشین حاج صفدر (پدرشوهر فرشته) اتفاق می‌افتد و در آن وی از فرشته می‌خواهد با گرفتن جهیزیه و مهریه و همین‌طور سهم ارث خود، بچه‌ها را گذاشته و خانه را به علت نامحرم بودن ترک نماید. گریه‌ها و التماس‌های مادرانه فرشته هم برای نگهداری بچه‌ها به جایی نمی‌رسد. در واقع رأی و نظر او هیچ اهمیتی ندارد و او نمی‌تواند عامل اصلی تغییر معنادار باشد.

در سکانس ششم که در دفتر مدرسه است فرشته می‌پذیرد علی‌رغم مشکلاتی که در خانه دارد، به جای ترانه به کلاس برود. این نشان می‌دهد او هیچ کنترلی بر زندگی خود ندارد و نمی‌تواند به خواسته ترانه پاسخ منفی بدهد. او نمی‌تواند شرایط را عوض کند و تغییری در اوضاع خود بدهد و باید منتظر ایجاد شرایط جدید توسط دیگران باشد. فرشته از نظر کسب درآمد، تاحدی توانمند است و حقوق او به عنوان یک معلم حق‌التدریس حدود پنجاه هزار تومان در ماه است. این مقدار البته در نظر پدرشوهرش بسیار ناچیز جلوه می‌کند.

در سکانس هفتم نیز که فرشته برای ملاقات با دوستش مجبور می‌شود با حاج صفدر همراه شود، در حقیقت شاهد عدم حق حاکمیت او هستیم زیرا می‌بینیم وی حتی بر زندگی خود هم کنترل ندارد و دائماً توسط پدرشوهرش زیر نظر است و اوست که برای فرشته تصمیم می‌گیرد. در سکانس هشتم مجدداً بر عدم حق حاکمیت فرشته و نداشتن حق انتخاب وی تأکید می‌شود. در پایان این سکانس فرشته مجبور می‌شود خواسته پدرشوهرش در مورد رها کردن فرزندان و رفتن به خانه پدر خود را بپذیرد. او هیچ توانی در تغییر این اوضاع در خود نمی‌بیند.

سکانس نهم به نمایش جمع دوستان در رستوران اختصاص دارد و موضوع بحث به بازگشت ترانه نزد همسر و فرزندانش مربوط می‌شود. در این سکانس هر یک از دوستان در باره موضوع اظهار نظر می‌کنند به غیر از فرشته که فقط گوش می‌کند. به نظر می‌رسد او از ابراز عقیده و نظرش می‌ترسد چرا که تا آن زمان کسی به رای او اهمیت نداده بود. پس او هیچ‌گونه احساس استقلال و اعتماد به نفسی حتی برای دادن پیشنهادی نداشت و در گفتگوهای این چنینی اغلب ساکت بود.

Archive of SID

www.SID.ir

سکانس دهم نمایش‌دهنده نتیجه تصمیمات حاج صفدر است و به این نقطه ختم می‌شود که فرشته آن خانه را ترک کرده و تنها پنج‌شنبه‌ها فرزندانش را ببیند. تنها تصمیم مستقلی که فرشته در این سکانس می‌گیرد این است که با پیشنهاد حاج صفدر مبنی بر ازدواج با برادرشوهرش مخالفت کند؛ پیشنهادی که به وی امکان ماندن در خانه و نزد فرزندانش را می داد. این سکانس هم نشان می‌دهد فرشته هیچ‌گونه کنترلی بر زندگی ندارد و همه تصمیمات توسط پدرشوهرش گرفته می‌شود. از نظر حق مالکیت می‌توان گفت فرشته مالکیت اثاثیه و ارثیه‌ای که آن را هم پدرشوهرش تعیین کرده بود بدست آورد که چون مقدارش کم بود او را از نظر حقوق مالکیت هم ضعیف نشان می‌داد.

در سکانس یازدهم فرشته متوجه می‌شود که حاج صفدر قصد فرستادن بچه‌ها به اصفهان را دارد. در سکانس دوازدهم که برای اعتراض و گرفتن حق خود به محل کار پدرشوهرش مراجعه می‌کند، متوجه می‌شود که وی قصد دارد بچه‌ها را پنهانی به سنگاپور بفرستد تا نزد عمه‌شان زندگی کنند. در این سکانس، با آن‌که فرشته معترض نشان داده می‌شود ولی در عمل هیچ کاری از او برنمی‌آید. در این سکانس او نه تصمیم گیرنده است (پس شما تصمیم خود را گرفتید!)، نه تأثیرگذار است (التماس و خواهش‌هایش اثری نداشت) و نه قادر است رأی و عقیده خود را عملی کند (هم‌چون گذشته عقیده او برای حاج صفدر بی‌اهمیت بود).

در سکانس سیزدهم وقتی فرشته متوجه می‌شود که پدرشوهرش به او توجهی ندارد و تصمیم خود را گرفته این‌بار مستقلا به وکیل مراجعه می‌کند و با او در رابطه با این موضوع مشورت می‌کند. این اولین بار در طول فیلم است که فرشته سعی می‌کند با استفاده از عنصر مشارکت، توانمندی خود را بالا ببرد تا بتواند تصمیمی برای دگرگونی اوضاع خود بگیرد.

سکانس چهاردهم در خانه پدر فرشته است. از گفتگوی فرشته با برادرش معلوم می‌شود که وی قصد دارد به همراه فرزندانش به دبی بگریزد و برای این کار از برادرش کمک می‌خواهد. برادرش معتقد است با مقدار دارایی که فرشته دارد این کار عملی نیست و مشکلات وی بیشتر خواهد شد اما گویی کنترل زندگی از دست فرشته درآمده و او با تصمیم‌گیری‌های عجولانه و بدون کارشناسی سعی می‌کند از مخمصه فرار کند، در حالی‌که از نظر حقوق مالکیت ضعیف است و با پول کمی که دارد نمی‌تواند در کشور غریب زندگی کند.

Archive of SID

www.SID.ir

در سکانس پانزدهم فرشته در گفتگو با دوستانش برای رسیدن به دبی از آن‌ها مشورت می‌خواهد. آن‌ها نیز به انحاء مختلف (مهیا کردن پاسپورت و ویزا، دادن پول، همراهی در بخشی از سفر و ...) به او کمک می‌کنند. این سکانس نشان می‌دهد که او برای انجام کارهایش نیاز به کمک دارد و بدون یاری برادر و دوستانش هیچ کاری نمی‌تواند بکند. او از نظر عنصر عاملیت ضعیف است و تمام کارها را دوستانش برای او مهیا می‌کنند. در سکانس شانزدهم فرشته که با ساک سفرش به دنبال بچه‌ها به مدرسه می‌رود توسط حاجی غافلگیر می‌شود و هم‌زمان متوجه می‌شود که همان شب قرار است بچه‌ها را به اصفهان ببرند، پس در عزم خود راسخ‌تر می‌شود.

در سکانس شانزدهم حاج صفدر ماشین ترانه را که فرشته و بچه‌ها در آن نشسته‌اند، تعقیب می‌کند. در نتیجه آن‌ها نمی‌توانند به فرودگاه بروند و پرواز را از دست می‌دهند. در این سکانس دیالوگ مهمی وجود دارد که نشان‌دهنده شروع تغییر فرشته از یک فرد منفعل به یک فرد فعال است. او در پاسخ به سؤال ترانه که چرا این‌قدر از حاجی حساب می‌برد می‌گوید: او دوازده سال کم و زیاد یخچال خونه من را هم داشت، ولی این بار را کور خوانده، من شکستش می‌دهم، من به زانو درش میارم. در این سکانس بر نداشتن حق حاکمیت فرشته در گذشته تأکید می‌شود، تا حدی که حتی او روی مسائل پیش پا افتاده هم حاکمیتی نداشت. اما در عین حال نشان داده می‌شود وی به انگیزه قوی حفظ فرزندان در کنار خود و نیز به دلیل قرار گرفتن در جمع دوستان و تقویت عامل مشارکت و همکاری‌های شبکه‌ای توانسته تا حدی اعتماد به نفس پیدا کند و برای احقاق حق خود با حاجی وارد مبارزه شود.

از سکانس هفدهم به بعد با تلاش بی‌امان فرشته برای گریز از وضعیت تحمیلی و رسیدن به وضعیت مطلوب مواجه هستیم. اگرچه هنوز عنصر عاملیت او ضعیف است و در این راه به دیگران اتکا می‌کند، با یاری دیگران و مشورت با وکیل اعتماد به نفسش کمی بهتر شده است. سکانس هجدهم باز هم جمع دوستان فرشته است و دیالوگ‌ها نشان‌دهنده ویژگی‌های مادر فرشته به عنوان یک زن سنتی مطیع و سر به زیر است. نیز در این سکانس معلوم می‌شود مبارزه فرشته علاوه بر حاجی با سنت‌ها هم هست. در سکانس نوزدهم سفر جاده‌ای آغاز می‌شود و در سکانس بیستم حاجی از نبود آن‌ها مطلع شده و با کنترل جاده‌ها، خطوط هوایی و قطار و اتوبوس و کرایه به وسیله دوستان و آشنایان زیادی که دارد به تعقیب آن‌ها می‌پردازد. این سکانس نشان‌دهنده نیروی نابرابر حاجی و فرشته است، یکی از تمامی امکانات مالی و ارتباطی برخوردار است و دیگری فاقد امکانات مالی و دارای ارتباطات محدود است.

www.SID.ir

سکانس بیست و یکم نیز در جاده اتفاق می‌افتد و معرف سرشناس بودن حاجی نزد کامیون‌داران است. در سکانس‌های بیست و دوم تا بیست و ششم تعقیب و گریز ادامه دارد. در این سکانس‌ها فرشته با استفاده از عنصر مشارکت و همکاری‌های شبکه‌ای موفق می‌شود به فرار ادامه دهد. بیشترین عاملی که در فرار فرشته نقش دارد همین همکاری‌های دوستان با اوست که توانایی فرشته را نسبت به قبل بالا برده و جرأت فرار را به او داده است. البته حق مادری هم به شکلی یک نوع حق مالکیت به حساب می‌اید که باعث می‌شود فرشته خود را به خطر بیاندازد تا آن را از دست ندهد.

کارکرد سکانس بیست و هفتم در گفتگوی فرشته و ترانه نشان دادن این مطلب است که دلیل اصرار حاجی به خواسته‌هایش کینه‌ای است که او از فرشته به دلیل ازدواج با پسرش به دل گرفته زیرا وی با این ازدواج موافق نبوده است. او هنوز فرشته را نبخشیده و بنابراین می‌خواهد بچه‌هایش را از او بگیرد.

سکانس بیست و هشتم و بیست و نهم نیز به ادامه تعقیب و گریز می‌پردازد. از سکانس سی‌ام به بعد ترانه فرشته و بچه‌ها را به بوشهر نزد برادرش می‌فرستد و خود برای رد گم کنی به تهران برمی‌گردد. بنابراین فرشته مجبور می‌شود بقیه سفر را به تنهایی ادامه دهد که به دلیل پایین بودن توانایی‌هایش با مشکلات زیادی مواجه می‌شود. در واقع، فرشته در این کار کاملاً به دیگران وابسته است و از هیچ نظر مستقل نیست.

در سکانس سی و یکم با نفوذ حاج صفدر، دوستان فرشته دستگیر می‌شوند و او از نظر مشارکت و همکاری‌های شبکه‌ای نیز ضعیف می‌شود. همین امر باعث شکست فرارش می‌شود. سکانس سی و دوم نیز مربوط به ادامه فرار فرشته به بوشهر با تکیه بر برادرش است و نیز نمایش دهنده عدم استقلال فرشته و اعتماد به نفس پایین او و نیز فقدان حقوق مالکیت در اوست چرا که به دلیل نداشتن پول کافی از توانایی کمی برخوردار است.

در سکانس سی و سوم با تهدید حاجی، ترانه نیز که در حال بازگشت به تهران بود از عرصه مبارزه خارج می شود اگر چه محل فرشته را لو نمی‌دهد. در سکانس سی و چهارم حاجی با استفاده از همکاری‌های شبکه‌ای قوی خود خانه ننه زیده، مخفی‌گاه فرشته را پیدا می‌کند و تازه پس از آن است که در سکانس سی و پنجم فرشته با بچه ها به آن‌جا می‌رسند در حالی که با نقشه حاجی، برادر فرشته آن‌جا را به سمت تهران ترک کرده است. در واقع در طول سکانس‌های فوق مشاهده می‌شود فرشته یکی یکی کمک دوستانش را از دست می‌دهد. او که علاوه بر ضعف در عنصر عاملیت، از حقوق مالکیت پایینی نیز

www.SID.ir

برخوردار بود، حالا عامل مشارکت‌های شبکه‌ای را که تنها نقطه قوت او محسوب می‌شد نیز از دست می‌دهد.

طی سکانس‌های سی وششم تا سی و نهم فرشته حین تعقیب و گریز در خانه ننه زیده یکی یکی منابع کنترلی خود را از دست می‌دهد و تنها می‌شود. وی در اوج ناامیدی تصمیم می‌گیرد به فرار ادامه دهد. گویی غریزه مادری به او اجازه تسلیم شدن نمی‌دهد. از این‌جا به بعد توانایی‌های اندک فرشته هم از دست می‌رود به طوری که در سکانس چهلم مجبور می‌شود برای پنهان ماندن از چشم مأموران حاجی، شب را با بچه‌ها در قایق بخوابند. دیگر هیچ نوع فرصت دستیابی به خدمات برای او وجود ندارد و هیچ حق انتخابی برایش باقی نمی‌ماند جز این‌که شب را با شکم گرسنه در قایق بگذرانند. در واقع از دستاوردهای ابتدایی توانمندی که یکی از آن‌ها سیر شدن است نیز محروم می‌ماند.

سکانس چهل و یکم نشان‌دهندهٔ تلاش ننه زیده برای کمک به فرشته‌ای است که دیگر کاملاً درمانده شده است. در این‌جا فرشته با کمک زی مدینه که از نظر مشارکت و همکاری‌های شبکه‌ای واقعاً قوی بود و مردان لنج در کمک به او کوتاهی نمی‌کردند، توانست از دست حاج صفدر فرار کند. سکانس‌های چهل و دوم و چهل و سوم روند نزولی امکانات فرشته را نشان می‌دهند، به حدی که در پایان سکانس چهل و سوم، وی که از فرط ناچاری بچه‌ها را به رستورانی برده بود و به آن‌ها غذا داده بود، در تلاشی نافرجام سعی کرد بدون پرداخت پول فرار کند. بالاخره حاجی با پرداخت پول رستوران به آن‌ها هم رسید. این سکانس‌ها نشان می‌دهند فرشته از نظر دستیابی به فرصت‌های شغلی و منابع و خدمات ضعیف است. او نه پولی دارد، نه چیزی برای خوردن و نه جایی برای ماندن. به عبارت دیگر از نظر دستیابی به منابع و خدمات و حقوق مالکیت کاملاً در مضیقه است.

سکانس‌های آخر فیلم نمایش‌دهندهٔ شکست فرشته و پیروزی حاجی است. اگر چه این شکست و پیروزی حاصل یک مبارزه کاملاً نابرابر بود، ولی فیلم با نمایش زنی که علی‌رغم همه موانع عرفی و سنتی و قانونی برای احقاق حق مادری خود تلاش می‌کند، محدودیت‌های زنان در جامعه را به نمایش گذاشت. اما از آن‌جا که زن قهرمان داستان از توانمندی‌های پایینی برخوردار بود، نتوانست به موفقیتی دست یابد و حتی کوچکترین تغییری در شرایط ایجاد کند. از این نظر می‌توان گفت فیلم با نتیجه‌ای منطقی به پایان رسید.

Archive of SID

www.SID.ir

در این فیلم فرشته به عنوان زنی معرفی شد که با کار در مدرسه، در محیط اجتماعی حضور دارد، با افراد تحصیل‌کرده در ارتباط است و همین مشارکت در امور مختلف باعث شده که تا حدودی از پوسته سنتی خارج شود. این در حالی است که خانواده همسر او کاملاً سنتی نمایش داده شده است. او به واسطهٔ زندگی در خانواده گسترده و سنتی همسرش، ناخواسته تابع خواسته‌های دیگران شده بود. بدین ترتیب کنترل زندگی از دستش خارج شده و هیچ نوع قدرت تصمیم‌گیری و انتخابی نیز نداشت. فیلم نشان می‌داد که خانواده همسر فرشته از نوع پدرسالار است و دارای فضایی است که در آن استقلال انسان از بین می‌رود و به فردی وابسته به دیگری تبدیل می‌شود، به نحوی که اگر دیگری وجود نداشته باشد، از عهده مشکلات خودش برنمی‌آید و به‌زودی از پا درمی‌آید. به همین دلیل فرشته هم فاقد اعتماد به نفس لازم برای انجام مستقل کارهایش شده بود. همین عامل هم باعث شده بود که از نظر عاملیت ضعیف باشد. در حقیقت باور و اعتماد به نفس او توسط پدر همسرش از بین رفته بود. او فقط تا حدی به شغل معلمی آشنا بود که آن را هم از خانه پدر آورده بود و به‌نظر می‌رسید در خانه شوهر پیشرفت چندانی نداشته است.

از نظر حقوق مالکیت هم، همه چیز متعلق به پدرشوهر فرشته بود و آن‌ها در خانه او زندگی می‌کردند. بنابراین زمانی که شوهرش مرد، عملاً چیز زیادی به فرشته نمی‌رسید. پدرشوهر فرشته حاضر نشد بچه‌ها را به او بسپارد زیرا از نظر او توان مالی فرشته برای اداره بچه‌ها کافی نبود. وی از یک طرف از خانواده‌ای فقیر بود و از طرف دیگر خودش هم شغل پردرآمدی نداشت. پس او از نظر دستیابی به فرصت‌های شغلی و منابع و خدمات در حد متوسط و حتی پایین‌تر از متوسط بود، اگر چه از نظر تحصیلات در حد خوبی بوده است.

فرشته فردی تحصیل‌کرده است و به مشورت کردن باور دارد، پس در بعضی جاها به وکیل مراجعه می‌کند یا با دوستانش که آن‌ها هم معلم هستند، مشورت می‌کند. آن‌ها هم سعی می‌کنند که به او کمک کنند و همین است که باعث می‌شود فرشته جرأت کند، در چنان فضای بسته‌ای، حرکتی از خود نشان داده و فرار کند و تا حدودی پدرشوهرش را به دردسر بیاندازد. اما چون در کل از توانمندی پایینی برخوردار است نمی‌تواند موفق شود و در آخر فیلم گرفتار می‌شود و باز به ناچار تسلیم خواسته‌های پدرشوهرش می‌شود. او در پایان فیلم حتی از دستاوردهای ابتدایی مثل سیر شدن و سالم ماندن بی‌بهره می‌شود. از نظر دستاوردهای پیچیده هم عزت نفسش ضعیف شده بود و تصویر خوبی از خودش نداشت.

Archive of SID

www.SID.ir

به‌علاوه، او خشنود و خوشحال هم نبود زیرا که خانه و کاشانه‌اش کاملاً با مرگ همسرش از هم پاشیده شده بود. دست نیافتن به این دستاوردها نشان می‌دهد که او در صحنه زندگی موفق نبود.

بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که در کل شخصیت‌پردازی زن در این فیلم منطقی است زیرا میزان توانمندی او پایین بوده و به تبع آن دستاوردی هم نداشت. جدول زیر این یافته‌ها را خلاصه کرده است.

معیار ۱	متغیرها	نتیجه
منابع	آموزش	قوی
	اشتغال	متوسط
عاملیت	کنترل بر زندگی	ضعیف
	قدرت تصمیم‌گیری	ضعیف
	داشتن حق انتخاب	ضعیف
	تأثیرگذار بودن	ضعیف
	خودیاری و سازماندهی خود	ضعیف
	احساس استقلال	ضعیف
	اعتماد به نفس	ضعیف
	دربرگیرنده عنصر عاملیت	متوسط
	مشارکت و همکاری‌های شبکه‌ای	قوی
	داشتن حق حاکمیت	ضعیف
	دستیابی به فرصت شغلی	متوسط
	دستابی به منابع و خدمات	ضعیف
	قدرت کسب درآمد	متوسط
	نقش اقتصادی بیرون از خانواده	دارد
	سوادآموزی	قوی
	حقوق مالکیت	ضعیف
	تقویت رأی و عقیده	ضعیف
	مؤثر بودن در تغییر معنادار	ضعیف

Archive of SID

www.SID.ir

دستاوردها	ابتدایی:	
	سیر شدن	در بعضی از شرایط حتی از این دستاورد هم محروم بود.
	سالم بودن	از نظر روحی کاملاً در فشار قرار داشت، که می‌توانست سلامت او را به خطر بیاندازد.
	پیچیده:	از این دستاورد هم محروم بود. چرا که هم شوهرش را از دست داده بود و هم این‌که نمی‌توانست در آرامش با بچه‌هایش زندگی کند و از حمایت قانونی هم بی‌بهره بود.
	خشنود بودن	از این دستاورد هم محروم بود. او دیگر تصویر خوبی از خودش نمی‌دید چرا که با شکست مواجه شده بود و ادامه زندگیش به شکلی بود که یا باید بچه‌هایش را فراموش می‌کرد، که برای او غیر ممکن بود. و یا باید به خواسته‌های پدر شوهرش تن می‌داد.
	عزت نفس داشتن	از این دستاورد نیز محروم بود. چراکه لازمه آن اعتماد به نفس، استقلال و تقویت رأی و عقیده بود تا بتوان در این عرصه تأثیرگذار باشد که فرشته در همه این‌ها ضعیف بود.
	مشارکت در زندگی اجتماعی و سیاسی	

فهرست معیارهای توانمندی زن در فیلم واکنش پنجم

یافته‌های کلی از سایر فیلم‌ها:

همان‌گونه که گفته شد فضای مقاله مجالی برای تشریح سکانس به سکانس سایر فیلم‌ها بدست نمی‌دهد. اما لازم به تذکر مجدد است که یافته‌های کلی زیر به همان روشی بدست آمده است که در مورد فیلم واکنش پنجم مشاهده شد.

در مورد فیلم گیلانه با توجه به پایان فیلم که در محیطی مه‌آلود و غم گرفته پایان یافت و این‌که گیلانه به هیچ‌کدام از خواسته‌هایش نرسید و هیچ دستاوردی نداشت می‌توان نتیجه گرفت که او در صحنه زندگی موفق نبود. اگرچه بسیار تلاش کرد، اما چون توانمندی او در اغلب فاکتورها متوسط و ضعیف بود، نتوانست از پس مشکلات برآید و درمانده و پریشان شده بود. با توجه به توانمندی نسبتاً پایین و عدم موفقیت، می‌توان نوع شخصیت‌پردازی زن را در این فیلم منطقی دانست.

در مورد فیلم زندان زنان و نقش اصلی آن که یک زندانی به نام میتراست می‌توان گفت با توجه به دستاوردها که اکثراً در آن محیط بسته و شرایط ناجور، محقق شده بود، و با توجه به آخر فیلم، که زمان

www.SID.ir

آزادی او همه برای بدرقه آمده بودند و در عین حال اظهار خوشحالی و دلتنگی می‌کردند، می‌توان گفت که او زنی موفق بود و همه را تحت تأثیر خوبی‌های خود قرار داده بود. حتی رئیس زندان را که حاضر شد برای آزادی او وثیقه بگذارد و با رفتنش به گریه افتاد. او در نهایت روی آزادی را دید که نشانه موفقیت او بود. او در بیشتر فاکتورهای توانمندی زنی قوی نشان داده شده بود و به واسطه این توانمندی دستاوردهایی را هم در آن محیط بسته به دست آورده بود. با توجه به این توضیحات می‌توان گفت شخصیت‌پردازی زن نقش اول در این فیلم منطقی است.

در ارتباط با فیلم مهمان مامان یافته‌ها نشان داد که نقش اول فیلم یعنی عفت خانم در بسیاری از عوامل از توانمندی پایینی برخوردار بوده است. در نتیجه از بسیاری از دستاوردهای ابتدایی و پیچیده هم محروم مانده است. اگرچه موضوع فیلم اصولاً نمایش چگونگی همبستگی و همکاری همسایه‌ها در یک جامعه سنتی است که باعث می‌شود هیچ مشکلی لاینحل باقی نماند، اما با تمرکز بر نقش اول فیلم که موضوع بحث ماست به این نتیجه می‌رسیم که وی فردی دارای توانمندی‌های بالایی نیست، به طوری که وقتی در پایان فیلم مهمان‌ها قبول می‌کنند باز هم بمانند، او دیگر توان ادامه تلاش را نداشته و در بستر بیماری می‌افتد. زن نقش اول در این فیلم توانمندی پایینی داشت و در صحنه زندگی هم موفق نبود و دستاوردی نداشت. این هم یک نوع شخصیت‌پردازی منطقی است.

در مورد فیلم کاغذ بی‌خط، نقش اول فیلم، رویا در بیشتر فاکتورهای توانمندی قوی بود، ولی در پایان دستاورد چندانی از این توانمندی‌ها به دست نیاورد. وی در آخرین صحنه‌های فیلم حتی بعد از موفقیت در نوشتن فیلمنامه، هنوز با خود و همسرش مشکل داشت و به آرامش نرسیده بود. بنابراین نمی‌توان او را موفق صحنه زندگی دانست. می‌توان نتیجه گرفت که نوع شخصیت‌پردازی زن نقش اول در این فیلم غیرمنطقی است.

در مورد فیلم سگ‌کشی نیز می‌توان گفت در پایان فیلم، زن نقش اول دستاوردهای زیادی به‌دست آورد. او نه تنها از عهده انجام تعهداتش برآمد، بلکه با شناخت خیانت همسرش تکلیف زندگی خود را نیز مشخص کرد. همین‌طور با برملا کردن نقشه‌های فریبکارانه او موجب به مجازات رسیدن وی شد. بدین‌ترتیب او در نهایت پیروز میدان بود و با توجه به این‌که در اکثر فاکتورهای توانمندی، زنی با توانایی بالا به حساب می‌آمد، می‌توان گفت شخصیت‌پردازی زن نقش اول در این فیلم، منطقی است. در مجموع می‌توان یافته‌های فوق را در جدول زیر خلاصه کرد:

www.SID.ir

فیلم‌ها	توانمندی زن	نتیجهٔ پایانی	نوع شخصیت‌پردازی
واکنش پنجم	کم	ناموفق	منطقی
گیلانه	کم	ناموفق	منطقی
زندان زنان	زیاد	موفق	منطقی
مهمان مامان	کم	ناموفق	منطقی
کاغذ بی‌خط	زیاد	ناموفق	غیر منطقی
سگ‌کشی	زیاد	موفق	منطقی

خلاصه یافته‌های فیلم‌های تحلیل شده

تحلیل یافته‌ها: جدول فوق نشان می‌دهد در هر سه فیلم ساخته شده توسط کارگردانان زن، نوع شخصیت‌پردازی منطقی بوده است. اما از سه فیلم ساخته شده توسط کارگردان‌های مرد، دو تا از آن‌ها، دارای شخصیت‌پردازی منطقی است. با توجه به این‌که شرایط اجتماعی هر شش فیلم یکسان بوده، و این عامل ثابت در نظر گرفته شده، به‌نظر می‌رسد نوع شخصیت‌پردازی توسط کارگردان‌های زن و مرد چندان متفاوت نیست. به طوری‌که پنج فیلم از شش فیلم مورد بررسی شخصیت‌پردازی منطقی داشته‌اند.

در فیلم واکنش پنجم در واقع به تسلیم بودن زن اشاره شده است که با توجه به نوع شخصیت‌پردازی وی به نظر می‌آید این تسلیم بودن منطقی است. فیلم در مورد محدودیت‌های قانونی زنان در احقاق حقوق خود به مخاطبان آگاهی می‌دهد. اگرچه ممکن است در واقعیت نیز چنین مسأله‌ای صحت داشته باشد و قانون بیشتر جانب مردان را گرفته باشد، اما پرداختن به این مطلب، با آن بی‌رحمی و بی‌عدالتی اغراق‌آمیز اثرات خوبی در اذهان عمومی به‌خصوص زنان ندارد. این شیوه بازنمایی می‌تواند موجب احساس ضعف زنان در برابر قانون و بنابراین ناامیدی آن‌ها گشته و وضعیت موجودشان را طبیعی جلوه دهد. در واقع با توجه به منطقی بودن شخصیت زن در فیلم واکنش پنجم، باز انتقادی در نوع پردازش، از این نظر که شخصیت زن را مانند یک زندانی به نمایش گذاشته، قابل ذکر است.

در فیلم گیلانه به کارگردانی رخشان بنی‌اعتماد، زن طوری به نمایش گذاشته شده است، که تمام تلاش‌هایش او را به عقب می‌برند. در واقع زن در این‌جا قربانی جنگ است، در حالی‌که پیروزی در جنگ در نهایت به پای مردان نوشته می‌شود. مردان شهید و جانباز می‌شوند، اما زنان در نظر گرفته نمی‌شوند. این در حالی است که بسیاری از اثرات سوء جنگ دامن‌گیر زنان است، زیرا آنان سختی‌های جنگ مثل

www.SID.ir

چشم انتظاری برای بازگشت فرزند و هم‌چنین از دست دادن فرزند و یا مثل این فیلم، جانباز شدن فرزند را با مشقت تجربه کردند. اما می‌بینیم در تمام فیلم‌هایی که به نوعی جنگ را به نمایش گذاشته‌اند، زن‌ها افرادی حاشیه‌ای و مردان قهرمانان اصلی جنگ هستند. درفیلم گیلانه هم زن به صورت قربانی و بدون هیچ دستاوردی از آن همه تلاش به نمایش گذاشته شده است.

اما در میان سه فیلم کارگردانان زن، فقط زندان زنان است که زن را با توانمندی بالا و شخصیت‌پردازی منطقی به نمایش گذاشته است. نوعی شجاعت و جسارت در زن نقش اول این فیلم به چشم می‌خورد و او در نهایت هم پیروز میدان می‌شود. این فیلم اثرات مثبت بیشتری در اذهان عمومی دارد زیرا با این‌که زن نقش اول دراین فیلم یک زندانی است و در زندان به طور کلی امکانات کم است و او از آزادی عمل برخوردار نیست، در همان شرایط بد هم می‌تواند توانمند باشد و از توانمندی خود در جهت اهداف خود و دیگران استفاده کند.

در فیلم‌های کارگردان‌های مرد بیش از فیلم‌های کارگردان‌های زن، شاهد شخصیت‌پردازی زنان با توانمندی بالا هستیم، اگر چه کماکان در انتهای فیلم این توانمندی با عدم موفقیت همراه است. از سه فیلم ساخته شده توسط کارگردان‌های مرد، دو تا از آن‌ها عدم موفقیت را در زن‌ها به نمایش گذاشته‌اند. در فیلم مهمان مامان، زن نقش اول از توانمندی پایینی برخوردار بود. اگرچه این زن در مقایسه با همسرش از توانمندی بیشتری برخوردار بود و به نظر می‌رسید که همسرش به او تکیه کرده، اما او هم در نهایت موفق نبود. در فیلم کاغذ بی‌خط، زن نقش اول از توانایی‌های بالایی برخوردار بود. وی با حذف موقت وظایف خانوادگی خود به دنبال رشد و ارتقاء اجتماعی بیشتر بود و به این خاطر رویاپردازی می‌کرد. اما اگر چه در کل توانمندی بالایی داشت، او نیز در نهایت موفق نبود.

تنها در فیلم سگ‌کشی است که زنی با توانمندی بالا به نمایش گذاشته شده است. در این فیلم زن از نوعی شجاعت و جسارت خاص مردان برخوردار است و با توانمندی بالا بالاخره در پایان داستان نیز به نوعی موفق می‌شود به اهداف بالاتری دست یابد. این نوع فیلم‌ها می‌تواند شرطی‌سازی نقش‌ها را متأثر کرده و اثرات مثبتی در جهت پویایی زنان داشته باشد.

در مجموع به‌نظر می‌رسد جنسیت کارگردان عامل تأثیرگذاری در این عرصه نبوده است. انتظار ما این بود که زنان فیلم‌ساز به دلیل شناخت بهتر از محرومیت‌های زنان در جامعه بتوانند با ساختن فیلم‌های قوی‌تر تأثیرات بنیادینی در افکار عمومی بگذارند. به عبارت دیگر انتظار داشتیم کارگردان‌های

www.SID.ir

زن بیشتر از ظرفیت فیلم در جهت احقاق حقوق زنان استفاده کنند. ولی تحلیل‌ها نشان داد این‌طور نشده است. شاید محرومیت‌های زنان در جامعه ما آن‌قدر زیاد است که باعث شده که زنان نتوانند تصویر خوبی از خود به نمایش بگذارند. گویی آن‌ها باور ندارند که زن‌ها هم می‌توانند قوی باشند. شاید بتوان گفت افکار عمومی آن‌قدر از تصور ضعیف بودن زن انباشته است که باعث می‌شود زنان نیز نتوانند خود را طور دیگری ببینند. ظاهراً همین موضوع باعث می‌شود وقتی زن‌ها در منصب کارگردان قرار می‌گیرند هم بیشتر به بازنمایی زن‌هایی در نقش قربانی و تسلیم شده تمایل داشته باشند. یعنی تصور ما و نظریات فمینیست‌ها که بر اساس آن باید زن‌ها با شناخت روحیات و باورهای زن شخصیت‌پردازی بهتری از زنان داشته باشند، درست نبوده و فیلم‌سازان زن آن‌قدر تحت تأثیر جو عمومی حاکم بر جامعه هستند که نتوانسته‌اند پردازش مثبتی از نقش‌های زنان داشته باشند.

نتیجه‌گیری

برخلاف انتظار، تحلیل فیلم‌ها نشان داد که بین کارگردان‌های مرد و زن در نوع شخصیت‌پردازی زن نقش اول تفاوت زیادی وجود ندارد. اگرچه این یافته به علت تعداد کم فیلم‌ها شاید خیلی هم قابل تعمیم نباشد، اما حداقل در مورد شش فیلم برتر سینمای ایران در یک برهه زمانی خاص قابل توجه است. می‌توان گفت این یافته برخلاف تحلیل‌های فمینیستی فیلم در مورد این موضوع است که رسانه‌ها ارزش‌های اجتماعی حاکم را منعکس می‌کنند، نه واقعیت را. آن‌ها دلیل این امر را مرد بودن تولیدکننده رسانه می‌دانند و معتقدند چنان‌چه زنان بیشتری به تولیدکنندگان رسانه‌ای بپیوندند، شیوهٔ بازنمایی نیز متفاوت خواهد شد. ولی در این‌جا مشاهده شد که اگر تولیدکنندهٔ رسانه زن هم باشد، تأثیر چندانی در بازنمایی منطقی از زنان ندارد.

از شش فیلم تحلیل شده، در چهار فیلم زن در نهایت شکست خورده و ناموفق نشان داده می‌شود. در این مورد هم عامل جنسیت نقشی نداشته است، به‌طوری‌که در دو فیلم از کارگردان‌های زن و در دو فیلم از کارگردان‌های مرد عدم موفقیت را در پایان فیلم برای زنان شاهد هستیم. همین‌طور از این شش فیلم در سه فیلم، زن با توانمندی پایین و سه فیلم با توانمندی بالا نشان داده شده است. اما کارگردان‌های زن بیشتر از کارگردان‌های مرد زن نقش اول را با توانمندی پایین نشان داده‌اند.

بازنمایی زن در نقش‌های قربانی و ناتوان موجب طبیعی‌سازی وضعیت موجود زنان می‌شود و در نتیجه این وضعیت غیر قابل تغییر تلقی می‌شود و همین موضوع در زنان اثرات منفی می‌گذارد. بنابراین به‌نظر

Archive of SID
www.SID.ir

می‌رسد تنها وجود شخصیت‌پردازی منطقی در فیلم‌ها به زنان کمک نمی‌کند بلکه منطقی بودن و قوی بودن شخصیت‌ها به‌طور هم‌زمان است که به شرط موفقیت زن در پایان فیلم می‌تواند اثرات مطلوب روی مخاطب بگذارد. البته این بدان معنا نیست که تمام فیلم‌ها باید زنان قوی و موفق را به نمایش بگذارند، اما ایجاد اعتدال در این زمینه لازم است زیرا در حال حاضر عکس این موضوع صادق است. با توجه به این‌که رسانه‌ها این ظرفیت را دارند که در جهت بهبود موقعیت زنان تأثیرگذار باشند و در واقع انگیزه مثبت تلاش و تکاپو را در زنان ایجاد کنند تا آن‌ها با اعتماد به نفس و عزت نفس بیشتر به دنبال پیروزی در صحنه‌های زندگی باشند، چگونگی شخصیت‌پردازی زنان مهم است.

در نهایت می‌توان گفت این نه جنسیت کارگردان، که شخصیت‌پردازی مطلوب از زنان در فیلم است که می‌تواند به عنوان یک استراتژی فرهنگی اثرات مثبتی در جامعه داشته و موجب شکل‌گیری انتظارات اجتماعی متناسب‌تری از زنان شود که مستلزم توانمندی‌های بالا در آن‌ها باشد.

منابع

آسابرگر، آرتور (۱۳۷۹) روش‌های تحلیل رسانه‌ها، پرویز اجلالی، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

---------- (۱۳۸۰) روایت در فرهنگ عامه و زندگی روزمره، محمدرضا لیراوی، تهران: سروش.

سن، امارتیا (۱۳۸۱) توسعه به مثابه آزادی، وحید محمودی، چاپ اول، تهران: انتشارات دستان.

------- (۱۳۷۹) برابری و آزادی، حسن فشارکی، چاپ اول، تهران: انتشارات شیرازه.

Anju,Malhatra,Sindy,Ruth,Schuler (2002) Measuring Womens Empowerment as a Variable in International Development Jun 28.

Hall, Stuart (ed.) (1997a) Representation: Cultural Representation and Signifying Practices. London, Thousand, Oaks, and New Delhi: Sage/Open University Press.

Radkiewicz, M (2003) New Realities New Identities? Gender / Femenist Perspective in The Research in to Central and East European Cinema after 1989 available in: http:// www.5thefemenist.iu.se / filer/ paper 594.pdf

Ugbomeh, M, M George (2001) Empowerment Women in Agricultural Education For Sustainable Rural Development Vol:36 No:4pp:289-302.

Van Zoonen L. (1991) "Feminist Perspective On The Media "in J. Curran and M. Gurevitch (eds.) Mass Media and Society London: Edward Arnold.

Archive of SID

www.SID.ir