زنان از افتتاح حسابهای سپردهٔ سرمایه‌گذاری برا

● حسابهای سپردهٔ سرمایه‌گذاری این امکان را برای مشتریان بانک فراهم می‌آورد تا از پولهای خود در یک محیط امن، حداکثر استفاده را ببرند. در این صورت آنها، هم در منافع بانک شریک و از آن منتفع می‌شوند، هم در امور تولیدی و توسعهٔ اقتصادی کشور مشارکت می‌کنند.

❞ بانکهای کشور به مادران اجازه نمی‌دهند برای فرزندان صغیر خود غیر از حساب پس‌انداز قرض‌الحسنه، حسابهای دیگری افتتاح یا از آن حسابها برداشت نمایند.

نظام بانکی کشور در هر مرحله از تاریخ تحول خود، تحت تأثیر قانون مدنی که بر محرومیت زنان از حق ولایت بر فرزندان تأکید دارد؛ با صدور بخشنامه‌ها و اتخاذ روشها به تعیین حدود اختیارات مادران در زمینهٔ افتتاح حسابهای بانکی و نحوهٔ برداشت از آنها پرداخته‌است.

در دههٔ اخیر که نظام بانکی تحول یافته و افتتاح انواع جدید حسابهای پس‌انداز با عنوان حساب سپردهٔ سرمایه‌گذاری رایج شده‌است؛ بحث و گفت‌وگو پیرامون موضوع بالا گرفت و سرانجام منجر به صدور آخرین دستورالعمل اجرایی شد که بر پایهٔ مفاد آن، زنان از افتتاح حسابهای سپردهٔ سرمایه‌گذاری برای فرزندان خود منع و محروم شدند.

نظر به اینکه مفاد آخرین بخشنامه‌ها و دستورالعملهای اجرایی از حیث نحوهٔ برخورد با حقوق زن دارای اهمیت و حساسیت است؛ ابتدا قانونی را که ادعا می‌شود آقایان به تفسیر و توضیح آن پرداخته‌اند، از نظر می‌گذرانیم. سپس با نقل دستورالعمل اجرایی به نقد و بررسی محدودیتهایی که برای مادران ایرانی در سیستم بانکی کشور ایجاد شده‌است می‌پردازیم. ❝

قانون اجازهٔ افتتاح حساب‌پس‌انداز برای اطفال، مصوب ۱۳۵۷/۱/۲۱ مشتمل بر ماده واحده و تبصرهٔ ذیل آن چنین دستور می‌دهد:

ماده واحده: اطفالی که به سن ۱۲ سال تمام رسیده باشند می‌توانند به نام خود در بانکها، حساب پس‌انداز باز نمایند. حق برداشت از این حسابها منحصراً با دارندهٔ حساب می‌باشد. دارندگان این حسابها می‌توانند پس از رسیدن به سن ۱۵ سال تمام از حساب خود برداشت نمایند.

تبصره: مادر می‌تواند به نام فرزند صغیر خود، حساب پس‌انداز باز کند و حق برداشت از این حساب تا رسیدن صغیر به سن ۱۸ سال تمام فقط با مادر است.

قانونگذار ایرانی در جریان تصویب این ماده واحده، هشیارانه، حفظ مصالح عمومی را مبنای تصمیم‌گیری قرار داده و بر پایهٔ مقتضیات اجتماعی قانونگذاری کرده‌است. تردید نیست که قانونگذار با تصویب تبصرهٔ ذیل ماده واحده، نظر بر ولایت مادر نداشته‌است بلکه با تدبیر و درایت، ضمن پرهیز از ورود به قلمروی پرپیچ و خم مباحث ولایت و حضانت، حقوق انسانی مادرانی را که توانایی کسب درآمد و افتتاح حساب پس‌انداز برای فرزندان صغیر خود دارند، محترم شمرده و بنا به خواست و مصلحت عمومی که عبارت است از جمع‌آوری نقدینگی در بانکهای کشور و افزایش حجم مبادلات بانکی، به آنان اجازه داده که اندوخته‌های خود را به نام فرزندانشان در سیستم بانکی تزریق کنند.

قانونگذار ایرانی بی‌گمان بر احکام ولایت بی‌چون و چرای پدر و جدّ پدری و قلمروی وسیع و نامحدود آن آگاه بوده‌است اما به ضرورت وقت، مصلحت را در آن دیده که از عطوفت، ایثار و محبت مادرانه در جهت اعتلای کشور و رشد و توسعهٔ اقتصادی نیز بهره‌برداری کند. این ارادهٔ عقلایی قانونگذار که با خواست و مصلحت عمومی در یک راستا قرار دارد؛ مادران را از وسواس و دلهره برای افتتاح حساب پس انداز به نام فرزندانشان نجات داده‌است زیرا تا پیش از آن، مادران چنانچه برای اطفال خود حساب پس‌انداز باز می‌کردند؛ همواره در این تشویش و نگرانی به سر می‌بردند که مبادا پدر، با استفاده از حق ولایت، از حسابهایی که آنها افتتاح کرده‌اند برداشت نموده و آنچه را آنها رشته‌اند، پنبه کند. بنابراین ماده واحده‌ای که در سالهای اخیر به زیان حقوق زن و مصلحت عمومی مورد تفسیر قرار گرفته؛ در واقع نقطهٔ عزیمتی در جهت حفظ حقوق انسانی مادران و حفظ

www.iran-archive.com

چرا؟!

فرزندان خود محرومند

مهرانگیز کار

● اگر ارائهٔ انواع آمارهای اشتغال و مشارکت و انکار نابرابریهای جنسیتی در قوانین درست است، چرا زنان از حق افتتاح حسابهای سپردهٔ سرمایه‌گذاری برای فرزندانشان محروم مانده‌اند؟

مصالح عمومی جامعه بوده‌است. به سخن دیگر هدف قانونگذار از تصویب آن، دور شدن از مفاهیم و مبانی جنسیتی، حداقل در امور عمومی بوده‌است. زیرا او، روشن بینانه دریافته‌است که نمی‌توان در قلمروی تنگ مبانی جنسیتی برای جهان آینده که افقهای وسیع را پیش‌رو می‌گذارد، قانونگذاری کرد و مرزهای جنسیتی را که هنوز بخش عمده‌ای از اذهان واپسگرا در تسخیر آن است، به امور بانکی و پولی نیز تسرّی داد.

ضرورت تفسیر و توضیح ماده واحده هنگامی احساس شد که قانون الغای مقررات مخالف با قانون مدنی، راجع به ولایت و قیمومت در ۱۳۵۸/۷/۲۶ از تصویب گذشت. با تصویب این قانون، افراد و گروههایی توانستند کلیهٔ قوانین پیشین را از حیث مخالفت با قانون مدنی مورد بررسی قرار دهند و به بهانهٔ اجرای دقیق قانون اخیرالذکر هر آنچه را که نشانه‌ای از تضعیف نظام حقوقی مردسالار داشت، زیر سؤال بردند. بدیهی است که ماده واحدهٔ مصوب ۱۳۵۷/۱/۲۱ از دیدهٔ آنها دور نماند و پی‌درپی پرسشهایی راجع به آن طرح شد. هدف از طرح پرسشها این بود که ماده واحده را زیر سلطهٔ «قانون الغای مقررات مخالف با قانون مدنی» از درجهٔ اعتبار ساقط کنند و اجازه ندهند مادران ایرانی، حتی با درآمد حاصل از دسترنج خود، برای فرزندان صغیرشان حساب پس‌انداز باز کنند و از آن برداشت نمایند.

خوشبختانه با وجود اعمال فشارهای گوناگون بر بانکها، موضوع در یک مسیر حقوقی قرار گرفت و این فرصت پیش آمد تا نهادهای حقوقی بتوانند با استفاده از دانش و تخصص خود از الغای مفاد ماده واحده جلوگیری کنند. از آن جمله ادارهٔ حقوقی دادگستری، ضمن اعلام نظر مشورتی خود (به شمارهٔ ۷/۷۰۶۷ـ۵۸/۱۲/۱۸) و با الهام از هدف قانونگذار، فلسفهٔ وجودی تبصرهٔ ذیل ماده واحده را این گونه تأیید و تقویت نمود:

«... چون به موجب تبصرهٔ مذکور، حق برداشت از حسابهای مزبور تنها به مادر طفل که باز کنندهٔ حساب است تفویض گردیده و نظر به ولایت مشارالیها نداشته‌است بنابراین در این مورد پدر و جدّ پدری یا وصی منصوب از طرف آنان، حق برداشت از حساب پس‌انداز مزبور را ندارند...»

متأسفانه با وجود اعلام به موقع این گونه نظرهای مشورتی که سنجیده و آگاهانه بود؛ بعدها در جریان تحولات و تغییرات در نظام بانکی کشور، یکبار دیگر مفاد ماده واحدهٔ زیر سؤال قرار گرفت و کسانی که همواره در این جامعه مترصد بوده و هستند تا اندک حقوق مکتسبهٔ زنان را به بهانه‌ای واهی از آنها باز پس گیرند؛ به تکاپو افتادند و اعلام کردند که با توجه به انواع جدید حسابهای سپردهٔ سرمایه‌گذاری که مدت‌دار است، باید ماده واحده مجدداً مورد تفسیر قرار گیرد و حدود اختیارات مادران تعیین شود تا مبادا به قلمروی نامحدود حقوق و اختیارات پدران تجاوز شود. آنچه مسلم است تفاسیری که از ماده واحده در سالهای اخیر، همزمان با تحولات بانکی انتشار یافته‌است؛ به ایجاد محدودیت برای مادران ایرانی در زمینهٔ افتتاح حسابهای سپردهٔ سرمایه‌گذاری و برداشت از

www.iran-archive.com

● تأکید بر بندهای دستورالعمل اجرایی راجع به حقوق شناخته شدهٔ مادران برای افتتاح حساب پس‌انداز قرض‌الحسنه ـ بدون هیچ سودی ـ و برداشت از آن بدین معناست که مادران می‌توانند اندوخته‌های خود را به جای گذاشتن لای تشک و لحاف به بانک بسپارند.

آنها منجر شده‌است که با هدف قانونگذار سازگار نیست. بررسی و نقد این تفاسیر در شرایطی که حقوق زن و اوضاع پولی کشور، هر دو بحرانی است؛ از زاویهٔ مراعات مصلحت عمومی که همانا منظور قانونگذار بوده است، ضروری به نظر می‌رسد. لذا متن آخرین دستورالعمل اجرایی بانکها که با شمارهٔ ۷۲/۳۳/۷ ـــ ۱ در تاریخ ۱۳۷۲/۲/۶ مشخص شده و لازم‌الاجراست، عیناً نقل می‌شود:

«نظر به اینکه اغلب به وسیلهٔ نامه و تلفن و یا در سمینارهای حقوقی در مورد نوع و نحوهٔ افتتاح حسابهای بانکی برای اطفال، توضیح و تفسیر ماده واحدهٔ مصوب فروردین‌ماه ۱۳۵۷ که به موجب نامهٔ شمارهٔ ۱/۳۵۹۰۵، مورخ ۱۳۶۰/۱۱/۲۶ شورای عالی قضایی تنفیذ و تأیید گردیده و احکام رشد صادره، سوالاتی مطرح می‌شود لذا یکبار دیگر به طور مشروح شرایط افتتاح و نوع حسابهای یاد شده، ذیلاً درج می‌گردد تا واحدهای بانک نسبت به اجرای دقیق هر یک، اقدام لازم به عمل آورند:

۱) اطفالی که دارای ۱۲ سال تمام باشند، می‌توانند به نام خود فقط حساب پس‌انداز قرض‌الحسنه افتتاح نمایند و حق برداشت از حساب قرض‌الحسنهٔ افتتاح شده منحصراً با صاحب حساب می‌باشد و صاحب حساب می‌تواند پس از رسیدن به سن ۱۵ سال تمام از حساب خود برداشت نماید.

۲) مادران می‌توانند به نام فرزند صغیر خود فقط حساب پس‌انداز قرض‌الحسنه افتتاح نمایند. اعم از اینکه پدر یا جد پدری طفل در قید حیات باشد یا نباشد و حق برداشت از این گونه حسابها تا رسیدن صغیر به سن ۱۸ سال تمام فقط با مادر می‌باشد.

۲/۱) همان طوری که در بند «۲» توضیح داده شد؛ حق برداشت از حسابهای پس‌انداز قرض‌الحسنهٔ افتتاح شده توسط مادران برای فرزندان صغیر، منحصراً تا رسیدن به سن ۱۸ سال تمام با مادر می‌باشد. لذا شعب به هیچ وجه نمی‌توانند پس از رسیدن صاحب حساب به سن ۱۵ سالگی، وجوه این حسابها را به صاحب حساب پرداخت نمایند.

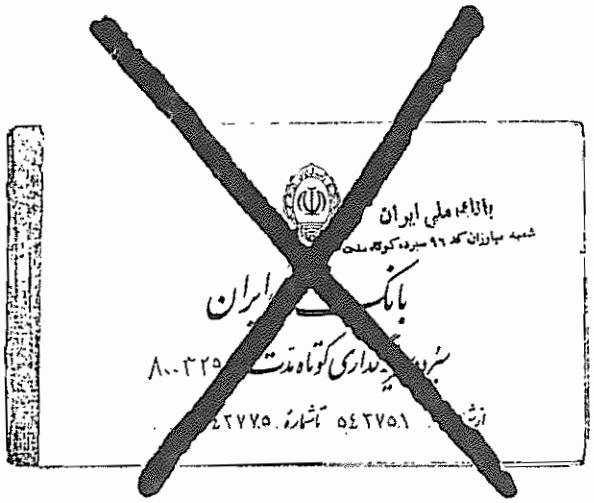
۲/۲) چنانچه افتتاح کنندهٔ حساب (مادر) در حسابهای موضوع بند «۲»، قبل از رسیدن صاحب حساب به سن ۱۸ سال تمام، فوت نماید؛ موجودی این گونه حسابها قابل پرداخت به ولیّ قهری (پدر یا جدّ پدری) نمی‌باشد؛ لذا باید پس از رسیدن صاحب حساب به سن ۱۸ سال تمام این وجوه به وی پرداخت شود و یا چنانچه صاحب حساب قصد داشته باشد قبل از ۱۸ سالگی از وجوه مذکور استفاده نماید؛ باید از محاکم صالحه، مبادرت به دریافت حکم و ارائهٔ آن به بانک نماید.

۲/۳) مادران به هیچ وجه نمی‌توانند برای فرزندان صغیر خود غیر از حساب پس‌انداز قرض‌الحسنه حسابهای دیگری افتتاح نمایند، مگر اینکه دارای قیم‌نامه و اجازهٔ سرپرستی مربوطه باشند.»

بدین ترتیب مفسران ماده واحدهٔ مصوب فروردین ۱۳۵۷، در بند «۲/۳» دستورالعمل اجرایی خود، در واقع حرف آخر را زده‌اند و بسیار خلاصه و مبهم و بدون اعلام مستند قانونی، مادران را از حقوق خاصی که با شئون انسانی آنها ملازم است محروم ساخته‌اند. درجهٔ محرومیت مادران با توجه به الفاظ خاصی که مفسران در بند «۲/۳» به کار برده‌اند نگران کننده است. در این بند تأکید شده که «مادران به هیچ وجه نمی‌توانند برای فرزندان صغیر خود غیر از حساب پس‌انداز قرض‌الحسنه حسابهای دیگری افتتاح نمایند...». با بررسی امکاناتی که بانکها برای افتتاح حساب در اختیار می‌گذارند؛ منظور از «حسابهای دیگر» روشن می‌شود. حساب سپردهٔ سرمایه‌گذاری که مدت دار است؛ برای صاحبان حساب، درصد سود قابل توجهی در نظر گرفته‌است. علی‌الحساب سود پرداختی به حسابهای سرمایه‌گذاری کوتاه مدت ۸ درصد، سپردهٔ سرمایه‌گذاری یکساله ۱۱ درصد، دوساله ۱۳ درصد، سه‌ساله ۱۴ درصد و پنجساله ۱۵/۵ درصد می‌باشد. در حالی که به پس‌اندازهای قرض‌الحسنه اصلاً سودی تعلق نمی‌گیرد. بنابراین حسابهای سپردهٔ سرمایه‌گذاری این امکان را برای مشتریان بانک فراهم می‌آورد تا از پولهای خود، در یک محیط امن، حداکثر استفاده را ببرند و وجوهی که مورد نیاز آنها نباشد، به هر مبلغ و هر مدت زمانی که دلخواهشان است، به صورت سپرده‌های مدت‌دار و کوتاه مدت نزد بانک بسپارند. در این صورت آنها، هم در منافع بانک شریک و از آن منتفع می‌شوند و هم در امور تولیدی و توسعهٔ اقتصادی کشور مشارکت می‌کنند زیرا بانکها به وکالت از طرف مشتریان با سرمایه‌گذاری سپرده‌ها به طور غیرمستقیم، زمینهٔ سرمایه‌گذاری مشتریان خود را در فعالیتهای تولیدی مختلف فراهم می‌سازند. به کارگیری وجوه حاصل در سپرده‌های سرمایه‌گذاری توسط بانک، پس از بررسی لازم در بخشهای مختلف اقتصادی و تولیدی و با پیش‌بینی سوددهی این قبیل امور میسر می‌شود. منافع حاصل از عملیات مذکور با توجه به نوع سپرده (کوتاه مدت ـ بلند مدت) و متناسب با مدت و مبالغ سپرده‌های سرمایه‌گذاری و رعایت سهم منافع بانک به نسبت مدت و مبلغ کل وجوه به کار گرفته شده در این عملیات تقسیم خواهد شد.

حال با توجه به مشخصات حسابهای سپردهٔ سرمایه‌گذاری که حسب نظر مفسران ماده واحده، مادران از افتتاح آن برای

www.iran-archive.com



● بر پایهٔ کدام بینش اجتماعی و ملی، زنان که در تولید درآمد ملی سهم مؤثری دارند؛ از حق سرمایه‌گذاری مدت‌دار در بانکها برای فرزندانشان محروم و وادار می‌شوند تا به خیل فزایندهٔ دلالان و خریداران و فروشندگان سکه و دلار بپیوندند؟

فرزندان خود محروم شده‌اند؛ پرسشهایی قابل طرح است که انتظار می‌رود مدیران جامعه پاسخگوی آن باشند:

۱ ـ نیمه‌ای از جمعیت ایران را زنان یعنی مادران بالقوه و بالفعل کشور تشکیل می‌دهند. کدام یک از تئوریهای پولی و اقتصادی به مدیران جوامع امروزی جهان اجازه می‌دهد تا بانکها را از امکانات نیمه‌ای از جمعیت محروم سازند؟

۲ ـ آیا انتشار تفاسیری از قوانین که منجر به افت نقدینگی در بانکها می‌شود، آن هم به صورت دستورالعملهای اجرایی، نقض غرض در عملیات بانکی نیست؟

۳ ـ زنان درصد عمده‌ای از جمعیت شاغل و فعال کشور را تشکیل می‌دهند و در تولید درآمد ملی نیز سهم مؤثری دارند. بر پایهٔ کدام بینش اجتماعی و ملّی، آنها را که می‌توانند برای فرزندانشان حساب سپردهٔ سرمایه‌گذاری مدت‌دار افتتاح کنند از این حق محروم می‌سازند و آنها را وادار می‌کنند تا به خیل فزایندهٔ دلالان و خریداران و فروشندگان سکه و دلار بپیوندند؟ آیا این قبیل تفاسیر با مصلحت عمومی سازگار است؟

۴ ـ ما به کرات شاهد بوده‌ایم که وقتی راجع به اشتغال زنان پرسشی مطرح می‌شود، انواع آمارهای اشتغال و مشارکت را ارائه می‌دهند و منکر نابرابریهای جنسیتی در قوانین می‌شوند. اگر آن آمارها و اظهارات درست است، چرا این همه زن شاغل از حق افتتاح حسابهای سپردهٔ سرمایه‌گذاری برای فرزندانشان محروم شده‌اند؟ آمار اشتغال زنان یک تابلوی تزیینی نیست بلکه یک واقعیت اجتماعی است که باید مبنای قانونگذاری و تفسیر و توضیح قوانین قرار گیرد.

۵ ـ تأکید بر بندهای دستورالعمل اجرایی راجع به حقوق شناخته شدهٔ مادران برای افتتاح حساب پس‌انداز قرض‌الحسنه و برداشت از آن بدین معناست که مادران می‌توانند اندوخته‌ای را که می‌خواهند برای فرزندانشان حفظ کنند، به جای آنکه لای تشک و لحاف بگذارند، به بانک بسپارند. می‌دانیم به این حسابها، هیچ نوع سودی تعلق نمی‌گیرد و در روند رو به افزایش تورم، مادران آگاه هرگز راضی نمی‌شوند اندوختهٔ خود را به نام فرزندانشان به حسابهای پس‌انداز قرض‌الحسنه بسپارند. از طرف دیگر قانونگذار در جریان تصویب ماده واحده، کلمات «افتتاح حساب‌پس‌انداز» را به کار برده و این گونه استنباط می‌شود که مادران را مجاز دانسته تا با اندوختهٔ شخصی خود با افتتاح هر نوع حساب بانکی، راجع به مصالح مالی فرزندانشان تصمیم‌گیری کنند. قانونگذار بدین ترتیب نه تنها آزادی عمل مادران را برای تصمیم‌گیری محترم شمرده‌است، بلکه برای بانکهای کشور نیز یک فرصت طلایی ایجاد کرده تا بتوانند از مقدورات مالی مادران ایرانی و عواطف ایثارگرانهٔ آنها نسبت به فرزندانشان به نفع عموم بهره‌برداری کنند. حال چه کسانی و با کدام بینشِ بازدارنده و زن‌ستیز، این فرصتهای مغتنم را بر باد داده‌اند؟

انتظار این بوده و هست که ماده واحده بر پایهٔ مقتضیات اجتماعی جدید یعنی بر پایهٔ نظام بانکی کنونی، سیر تکاملی بپیماید و مثلاً «مادر می‌تواند به نام فرزند صغیر خود حساب‌پس‌انداز باز کند و حق برداشت از این حساب تا رسیدن صغیر به سن ۱۸ سال تمام فقط با مادر است» بدین نحو اصلاح شود که:

«مادر می‌تواند به نام فرزند صغیر خود حساب پس‌انداز و سپرده سرمایه‌گذاری مدت‌دار باز کند و حق برداشت از این حسابها تا رسیدن صغیر به سن ۱۸ سال تمام فقط با مادر است.»

افسوس که قانون سیر تکاملی نپیموده و بلکه با تفسیر سلیقه‌ای رو به قهقرا رفته‌است و زنان را نیز با خود به قهقرا برده‌است.

۶ ـ وقتی مفاد یک مصوبهٔ قانونی و الفاظ آن، با وجود صراحت پی‌درپی، حسب سلیقه‌های فردی، مورد تفسیر قرار می‌گیرد؛ این سؤال مطرح می‌شود که آیا ما قانون را با حربه‌ای برای اعمال سلیقه‌های فردی (در اینجا اعمال سلیقه‌های زن‌ستیز) اشتباه نگرفته‌ایم؟ آیا منطقی است که قانون را به بهانهٔ تفسیر، از ریشه‌ای که بر آن استوار شده‌است جدا کنند و فلسفهٔ وجودی‌اش را مخدوش سازند؟ آیا این گونه تفسیر از قوانین به الغا و نسخ قوانین منجر نمی‌شود؟

۷ ـ بدون شک در جریان ارائه و انتشار تفاسیری از ماده واحدهٔ مورد بحث، یکبار دیگر در جدال و مقابلهٔ دایمی سنت‌گرایی با تجددگرایی، سنت‌گرایی پیروز شده‌است اما این پیروزی به چه قیمتی به دست آمده‌است: به قیمت سلب امکانات و موقعیتها از بانکهای کشور و سلب حقوق انسانی از مادران کشور؟

۸ ـ و آخرین پرسش این است:

مقام والای مادری را چگونه ارج می‌نهیم: در مجموعه‌های شعاری یا در مجموعه‌های حقوقی؟

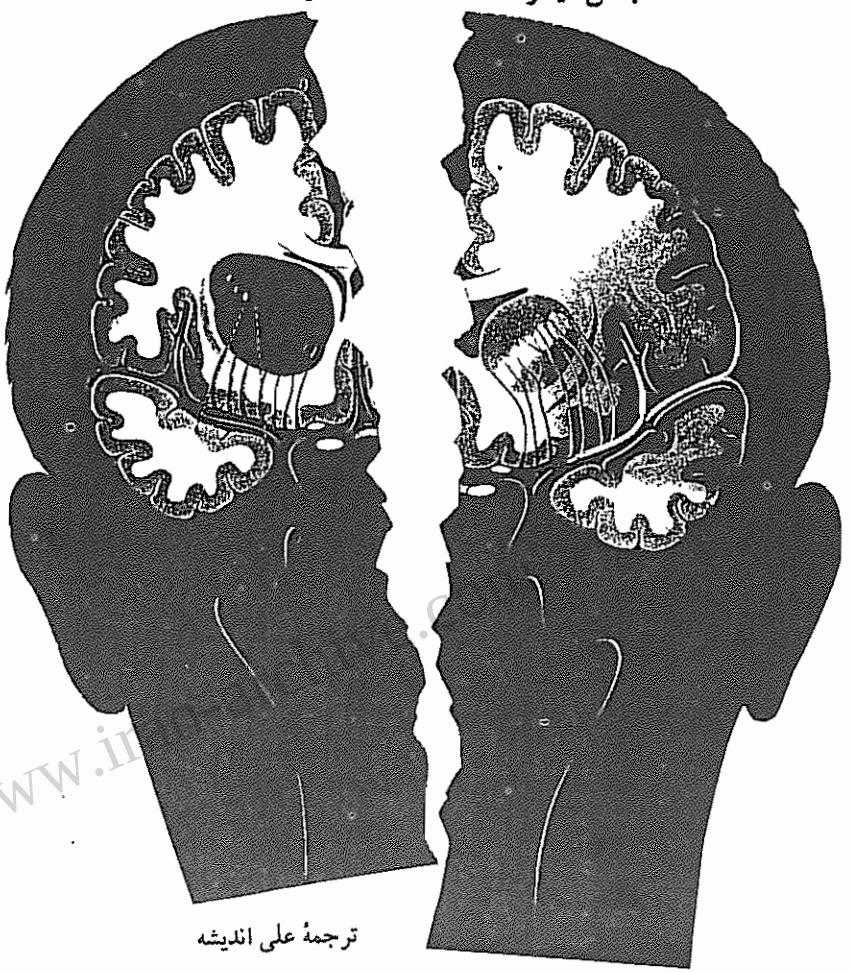
بند «۲/۳» دستورالعمل اجرایی بانکها به وضوح اخطار می‌کند که مقام والای مادری همچنان در انحصار شعارهایی است که آن را احاطه کرده‌اند. هنوز که هنوز است از آثار حقوقی این مقام در مجموعه‌های قوانین خبری نیست و قوانین در سیر تکاملی حرکت نمی‌کنند■

www.iran-archive.com

کشفهای تازه دربارهٔ مغز زن و مرد

● یک روان‌شناس می‌گوید: «اختلاف در ساختار مغزی افراد همجنس با یکدیگر، خیلی بیشتر از اختلاف در ساختار مغزی یک جنس با جنس دیگر است.»

● توانایی‌های نهفته در مغز زنان اصولاً در حجم کمتری تعبیه شده و به این دلیل است که ضربه‌های مغزی در زنان عوارض کمتری به دنبال دارد.



ترجمهٔ علی اندیشه

با وجودی که جنسیت در مراحل تکاملی دوران جنینی تعیین می‌شود ولی هنگام تولد، حجم مرکز سیستم عصبی (مغز) در هر دو جنس مساوی است و در سالهای بعد است که این مرکز در پسران سخت‌تر و از نظر حجم بزرگتر می‌شود. در لایهٔ پرچین بیرونی هر یک از دو نیمکرهٔ مغز انسان، تواناییهای زیادی از قبیل قدرت تفکر و بیان نهاده شده‌است. روان‌شناسان تأیید می‌کنند که در مردان توانایی درک ریاضیات قویتر است در حالی که زنان، استعداد خطاب و بیان بیشتری دارند. تحقیقات دههٔ ۷۰ مشخص کرد که استعداد بیان در زنان در هر دو نیمکرهٔ مغز وجود دارد زیرا ضربه‌های مغزی وارده بر نیمکرهٔ چپ، قدرت بیان را در مردان، بیشتر از زنان دچار اختلال می‌کرد.

تحقیقات دقیقتر روان‌شناس کانادایی، دکتر دورین کیمورا، نشان داد که صدمات وارده بر لایهٔ بیرونی نیمکرهٔ چپ مغز، در مردان بیش اززنان باعث اختلال در بیان و مهارت انگشتان می‌شود. به عبارت دیگر

❞ در جوامع مدرن امروز، زنها به سوی برابری شخصیتی و رفع تبعیضهای جنسیتی پیش می‌روند ولی این امر بدان معنا نیست که اختلافات بیولوژیکی بین دو جنس مورد توجه محققان قرار نگیرد.

صد سال پیش بود که برای اولین بار مسألهٔ اختلاف در ساختار مغزی زن و مرد مطرح شد. محققان، ابعاد مغز انسان را اندازه گرفتند و پی بردند که مغز مردان، بزرگتر و سنگینتر از مغز زنان، و نیز در قسمت جلو (ناحیهٔ پیشانی) محکمتر است. نتایج حاصل با پیش‌فرض رایج آن موقع در مورد اینکه مغز زنان ضعیفتر از مغز مردان است، مطابقت می‌کرد.

نتایج تحقیقات دو محقق هلندی نیز که در دههٔ ۸۰ میلادی، در مورد خصوصیات مغز زن و مرد کار می‌کردند، مؤید آن بود که مغز مردان حدود ۱۰ تا ۹۵ درصد سنگینتر از مغز زنان است. محققان همچنان در پی آن بودند که علت این اختلاف وزن را بیابند زیرا معلوم نیست که علت، اختلاف در سلولهای مغزی (نورونها) است، از عضوهای گیرنده و حساس این سلولها (دندریتها) است، از سلولهای محافظ (آستروزیتها) است، از رگهای خونی است، یا از فاصلهٔ بین سلولها؟ نظریه‌ای هم مبتنی بر آن است که این اختلاف فقط به دلیل وجود مقداری مادهٔ بی‌جان اضافی در مغز مردان است.

با این حال هنوز هیچ مدرکی، اختلاف بین زن و مرد را در زمینهٔ فعالیتهای مغزی، هوش و سایر تواناییهای ذهنی و روانی تأیید نکرده‌است. ❝

www.iran-archive.com

اختلالات گفتاری در زنان فقط در صورت صدمه دیدن قسمت کوچکی از ناحیهٔ جلوی نیمکرهٔ چپ مغز پیش می‌آید در حالی که این‌گونه اختلالات در مردان، در صورت صدمه دیدن هر قسمتی از نیمکرهٔ چپ حادث می‌شود. این روان‌شناس نتیجه می‌گیرد که تواناییهای نهفته در مغز زنان اصولاً در حجم کمتری تعبیه شده و به این دلیل است که ضربه‌های مغزی در زنان عوارض کمتری به دنبال دارد. طبیعی است که وقتی استعدادی در سطح وسیعتری از مغز توسعه یافته باشد (در مردان)، بیشتر در معرض صدمه و اختلال است تا استعدادی که در منطقهٔ محدودتر و کوچکتری متمرکز شده‌است.

جرج آچمان و اتو کراتزفلد، دانشمندان آمریکایی و آلمانی، در تحقیقی که سال ۹۱ انجام شد، نیمکرهٔ چپ مغز تعدادی از بیماران را تحت تأثیر شوک الکتریکی قرار دادند. نتایج این آزمایش معلوم کرد که منطقهٔ تکلّم در مغز زنان در نقطهٔ کوچکی متمرکز است ولی در مردان، این منطقه وسیعتر است.

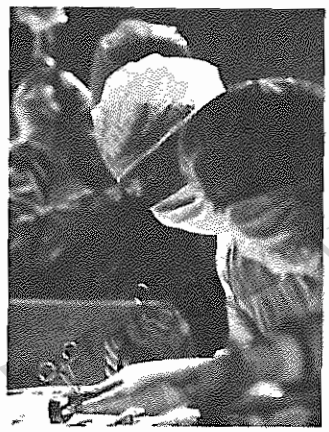
عضو دیگری در مغز وجود دارد که در زنان و مردان ساختمان متفاوتی دارد و به دلیل شکل ظاهریش، اسب آبی (Hipokampus) نامیده می‌شود. این عضو، مسئول ضبط و حافظه، درک مفاهیم فضایی، مکانی و هدایت تحریکات الکتریکی در جریان زندگی روزمره است. دانشمند آمریکایی، به نام استیون گالین ضمن آزمایش روی موشهای صحرایی متوجه شد که حجم این عضو در موشهای نر، ۱۱ درصد بیشتر از موشهای ماده است. وی معتقد است که این اولین اختلاف مغزی در دو جنس نر و مادهٔ پستانداران است که به روشنی با کارکرد بیولوژیکی و تکاملی موجود در ارتباط بوده و در آزمایشها نشان داده‌شده‌است.

در مسألهٔ جنس نیز اختلافات بیولوژیکی آشکاری بین زن و مرد وجود دارد. حوزهٔ این اختلافات در بخش مشخصی از غدهٔ هیپوتالاموس (عضوی به اندازهٔ یک گردو در زیر قسمت میانی مغز که مرکز فرماندهی است)، واقع است. این غده مرکز اعلام نیازهای حیوانی انسان مثل گرسنگی، تشنگی، درجهٔ حرارت بدن، حمله و فرار است. مطالعه در مورد موشهای صحرایی نشان داده است که مرکز فرماندهی جنسی در طرف راست این غده قرار دارد که حجم آن در موشهای نر، پنج برابر است و سلولهای عصبی بیشتری هم دارد. شوک الکتریکی و یا ایجاد زخم در این ناحیه، اثرات مثبت و منفی مهمی بر نیروی جنسی دارد.

جستجوی مرکز فرماندهی جنسی در موشهای خرمایی و میمونها ادامه یافت تا اینکه دانشمند هلندی، دیک سواب، محل دقیق آن را در انسان پیدا کرد و معلوم شد که این مرکز در مردها دو و نیم برابر بزرگتر و دو برابر پر سلولتر از زنها ست.

مراکز جنسی در هیپوتالاموس به طور آشکار، تحت فرمان هورمونهای جنسی که در مراحل اولیهٔ رشد مغز به وجود می‌آیند، قرار دارند. در این رابطه به تعدادی موش نر، ماده و عقیم، بلافاصله پس از تولد، هورمون تستوسترون تلقیح شد. مرکز فرماندهی جنسی در موشهای عقیم به صورت بسیار کوچکی ظاهر شد ولی در موشهای ماده، حجم غیرعادی و بزرگی پیدا کرد. موشهای تحت آزمایش، بعداً رفتارهای جنسی مغایر با جنس خود را بروز دادند.

با تکیه بر این تحقیقات و نتایج آنها، دانشمند آلمانی، گونتر دورنر، فرضیهٔ جنجال‌برانگیز خود را ارائه داد. وی اعتقاد



داشت که پسر یا دختر بودن جنین در رحم مادر تعیین می‌شود و کمبود هورمون تستوسترون در بدن مادر، باعث اختلال و یا انحراف جنسی می‌گردد. این نظریه با انتقادات فراوانی مواجه شد. منتقدین می‌گویند مسألهٔ جنسیت در انسان بسیار پیچیده‌تر از آن است که به یک عامل ابتدایی نسبت داده شود. علاوه بر این، دیدگاه بیولوژیکی که جنسیت جنین را مربوط به کم یا زیاد بودن هورمون تستوسترون در بدن مادر نسبت می‌دهد، به نفع پیشداوریهای ناشایست و غیرانسانی است و نظریهٔ نابرابری جنسیتی را مورد تأیید قرار می‌دهد. وقتی دورنر در سال ۱۹۹۱ فرضیهٔ خود را مبنی بر ترشح هورمون زنانه در غدهٔ هیپوفیز همجنس بازان مرد در مجلهٔ سایِنس اعلام کرد، همکارانش با سردی با او برخورد کردند و کسی نظر او را تأیید نکرد ولی یک دانشمند عصب‌شناس به نام سیمون لووای با مطالعه روی مغز ۴۱ مرد و زن مرده، بار دیگر فرضیهٔ دورنر را مطرح کرد و گفت که از بین ۳۵ مغز مرد، ۱۹ مغز به مردان فوت شده بر اثر بیماری ایدز (با انحراف جنسی)، ۱۶ مغز به مردان سالم و پنج مغز نیز متعلق به زنان بود. نتیجهٔ مطالعات نشان داد که حجم سلولها در مرکز عضو مربوطه در مغز مردان سالم دو برابر بقیه است و به این ترتیب جنس، ریشهٔ بیولوژیکی دارد. ولی همین مجله در حاشیه خاطر نشان می‌سازد که شاید عوامل خارجی مثل تربیت نیز در اختلالات جنسی مؤثر باشد. دورنر اعلام کرده است که در آیندهٔ نزدیک، نفوذ به مغز جنین برای اصلاح ساختار غدهٔ هیپوتالاموس ممکن می‌شود. به هر حال، نتیجهٔ کلی این است که اختلاف در ساختار مغزی مرد و زن می‌تواند وسیعتر از تصور کنونی باشد. ساندرا ویتل سون، عصب‌شناس کانادایی، معتقد است که مغز انسان همچون یک موزاییک، ترکیبی از اجزا بسیار متفاوت است که در زمانهای مختلف، می‌تواند هورمونهای جنسی مختلفی را پذیرا شود.

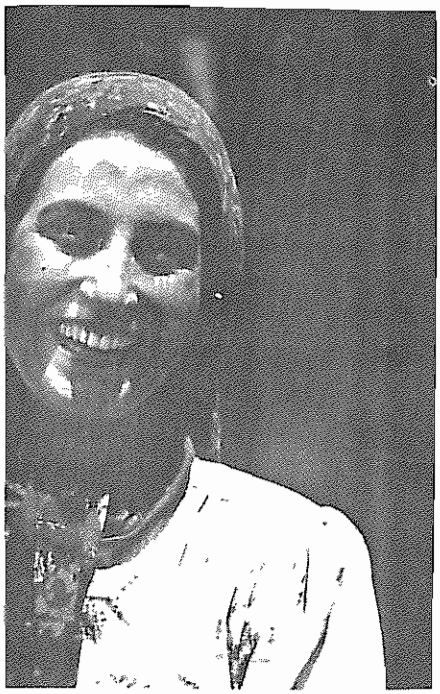
مطالعات در مورد مغز انسان، هر روز باب مسائل جدیدی را می‌گشاید. مثلاً روانکاو آلمانی به نام هینز هافنر عقیده دارد که هورمون جنسی در موشهای ماده به طور قطع می‌تواند آنها را در مقابل بروز عوامل شبه بیماری «شیزوفرنی» که پس از تزریق مادهٔ محرک و هیجان‌آور به وجود می‌آید، محافظت کند. یا مردها از نظر ابتلا به اختلالات روانی مثل درون‌گرایی مرضی و یا ناتوانی در یادگیری، چند برابر بیشتر از زنان در معرض خطر قرار دارند.

ولی به نظر جری جانوسکی، روان‌شناس آمریکایی، با وجودی که دربارهٔ شکل ساختاری سلولهای جنسی تحقیقات و کشفیات زیادی صورت گرفته، اهمیت آنها هنوز کاملاً آشکار نشده است. او می‌گوید: «آمار و ارقام به دست‌آمده از بررسیها، که مربوط به اختلافات روحی و روانی ناشی از اختلاف جنسیتی است، هنوز بسیار ابتدایی است و در حدی نیست که بتوان ارتباط مستقیم عصبی - بیولوژیکی را از آن استنباط کرد.»

بعضی از روان‌شناسان مدعیند که در سالهای اخیر، اختلافات ادعایی بین دو جنس به شدت کمرنگ شده و بعضی دیگر به عکس، معتقدند که هر کدام از دو جنس، آنچنان خصوصیات ویژه‌ای دارد که کاملاً از خصوصیات جنس دیگر متمایز است. جانوسکی می‌گوید: «اختلاف در ساختار مغزی افراد همجنس با یکدیگر، خیلی بیشتر از اختلاف در ساختار مغزی یک جنس با جنس دیگر است»■

منبع:
مجلهٔ آلمانی تصویر

زنان جشنوارهٔ سیزدهم



❞ قصد داریم چراغ و ذره‌بین برداریم و روی پردهٔ سینماهای نمایش‌دهندهٔ فیلمهای سیزدهمین جشنوارهٔ فجر، به دنبال تصویر زنان بگردیم و در چگونگی انعکاس آن بر پردهٔ نقره‌ای چند و چون کنیم. این جستجوی موضوعی، در پی یک عنصر، در بیش از ۵۰ فیلم ایرانی و حدود ۲۰۰ فیلم خارجی، راه پر سنگلاخ، طولانی و دشواری است. فیلمهای خارجی ـ از آثار سینمای صامت گرفته تا محصولات ۱۹۹۴، از فیلمهای آمریکایی و اروپایی تا روسی و آسیایی و آفریقایی، از مستند و داستانی تا کوتاه و بلند ـ مجموعه‌ای ناهمگون بودند که دسته‌دسته، زیر عنوانهای مختلف گرد آمده بودند. تماشای همهٔ فیلمهای جشنواره حتی در یک موقعیت فرضی، اگر امکانپذیر بود، جستجو در پی یک عنصر در چنین مجموعهٔ ناهمگون و وسیعی قاعدتاً منطقی نیست. پس این جستجو را به فیلمهای جدید ایرانی محدود می‌کنیم که در بخش «سینمای ایران در سال ۱۳۷۴» گرد آمدند. این بخش، هر سال بحث‌انگیزترین و جنجالی‌ترین بخش جشنواره است، زیرا نمایشگاه تولیدات سالانهٔ سینمای ایران محسوب می‌شود. در بخش خارجی ناگزیر به طرح اجمالی و اشاره‌وار فیلمها هستیم. ❝

زنان در عرصهٔ کارگردانی

■ روسری آبی (رخشان بنی‌اعتماد):

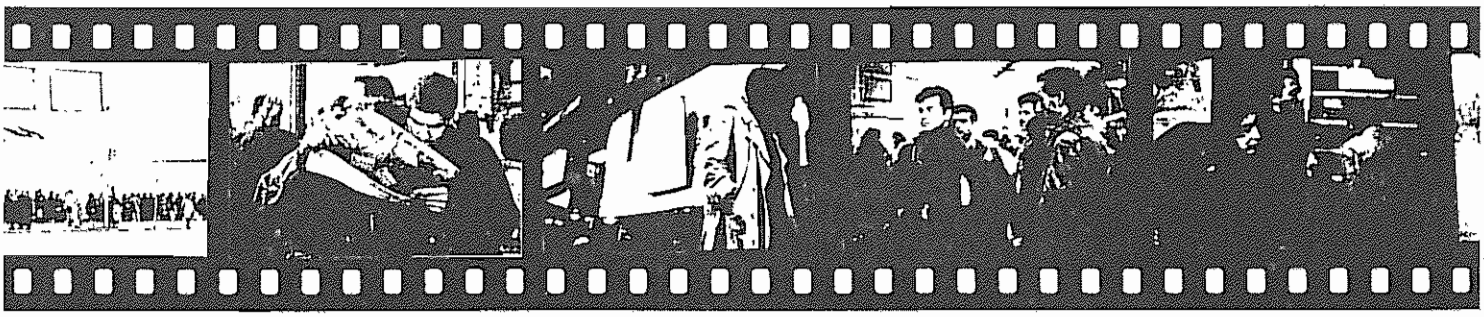
اگر در نرگس، بنی‌اعتماد با نگاهی غمخوارانه به زندگی یک زن سقوط کردهٔ نگون‌بخت، همه را حیرتزده کرد؛ این بار در روسری آبی، با نمایش نجیبانهٔ عشق و پیوند میان یک دختر جوان و مردی مسن، همچنان خود را همدل و دوستدار حاشیه‌نشینان و آدمهای تنها و نیازمند محبت نشان می‌دهد. بنی‌اعتماد نیاز انسانها به عشق و همدم را فارغ از سن و سال و جایگاه اجتماعی و طبقاتی به تصویر می‌کشد و جسورانه، بدون تظاهر و مبالغه و تصنع، به نقد قراردادهای اجتماعی می‌پردازد و بی‌آنکه با کسانی که این باورهای سنتی و اجتماعی را در ذهن دارند از سر ستیز درآید، بر ناخودآگاه آنان تلنگر می‌زند و تماشاگر را به تفکر دربارهٔ این‌گونه اندیشه‌های خود وامی‌دارد. با این حال وی به

● در «روسری آبی»، بنی‌اعتماد با نمایش پیوند میان یک دختر جوان و مردی مسن، نیاز انسانها به همدم را فارغ از سن و سال و جایگاه طبقاتی به تصویر می‌کشد.

رغم نمایش پیوند نوبر و رسول در پایان فیلم، واقع‌بینانه این موضوع را از نظر دور نمی‌دارد که موانع موجود بر سر راه این پیوندها و همدلیها، همچنان پابرجاست. عبور ناتمام و طولانی قطار از میان نوبر و رسول، قطاری که بی‌انتها به نظر می‌رسد، بدون تأکید و شعار، تداوم حضور این موانع را نمایش می‌دهد. همچنان که نوبر در ابتدا، اصراری بر عقد قانونی ندارد و تنها به عقد شرعی رضایت می‌دهد اما پس از مواجهه با دختر رسول، خطاب به مرد می‌گوید: «نمی‌دانستم که نوشته شدن اسم من در شناسنامه‌ات به چه درد می‌خورد، حالا می‌فهمم.» که اشاره‌ای به متزلزل بودن حقوق اجتماعی زنان، در پاره‌ای موارد است.

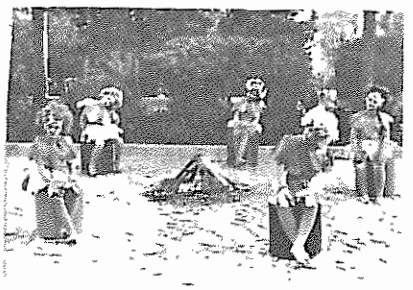
■ کاکادو (تهمینه میلانی):

تهمینه میلانی در کاکادو، چند مسألهٔ اجتماعی ـ آموزشی را در قالبی فانتزی ریخته‌است. مسائلی که میلانی در فیلمش به آنها پرداخته، معضلاتی است که عموماً همهٔ ما به طور عینی و روزمره با آنها مواجهیم و این مهمترین ویژگی کاکادو است. در حالی که بسیاری از روشنفکران فیلمساز، چنان



مروری بر سیزدهمین جشنوارهٔ فیلم فجر

الهام خاکسار



خود را فیلسوف و برج عاج‌نشین و کاشف رازهای کائنات می‌پندارند که گویی شرمشان می‌آید موضوع اثرشان مثلاً آلودگی محیط زیست باشد، امتیاز میلانی این است که چنین روحیه‌ای ندارد و موضوعهایی ملموس و آشنا را انتخاب می‌کند. اشکال کاکادو شاید در تراکم و تعدد مسائل انتخاب‌شده، است رنج فرزندان تنهای خانواده‌های تک فرزند، عدم ارتباط والدین با بچه‌ها و روابط دانش‌آموزان در مدارس، آلودگی زبان، آلودگی آب و هوا و محیط زیست، و از سوی دیگر جنبه‌های فانتزی فیلم و رویدادهای خیالی ـ واقعی هم که نیاز به امکانات فنی گسترده و پیچیده دارد، مشکل‌آفرین می‌شود و ترکیب همهٔ اینها دشوار. امتیاز دیگر میلانی این است که به رغم از پیش روشن بودن دشواری چنین طرحی، به دلیل روحیهٔ مقاوم و جستجوگرش، از چنین مواجهه‌ای نمی‌هراسد و به قول معروف، دل خطر کردن دارد.

در سه فیلم قبلی میلانی، زنان محور اصلی موضوعات بودند و به نظر می‌رسید که فضای فانتزی کاکادو، راه را برای ورود آنان تنگ کند با این حال، حضور دخترکانی با لباسهای رنگارنگ، که فیلمساز به قابلیتهای آنها برای حل مسائل اعتماد دارد، همچنان گرایشها و باورهای میلانی را در زمینهٔ تواناییهای بالقوهٔ زنان یادآوری می‌کند. گواینکه فیلمساز پارتی‌بازی نمی‌کند. او، هم دختر لوس و تنگ نظر خانم ناظم را در فیلم می‌گنجاند (که خبر از پارتی‌بازیهای بزرگتر اجتماعی می‌دهد) و هم یک پسر مهربان و بااستعداد را نمایش می‌دهد که خودش همیشه از بزرگترها کتک می‌خورد اما از دخترک در مقابل غریبه‌ها دفاع می‌کند و همیشه یار و یاور اوست.

■ **درد مشترک (یاسمین ملک نصر):**

با درد مشترک، خود را آماده کرده بودیم که ورود یک کارگردان زن دیگر را به جمع زنان فیلمساز حرفه‌ای سینمای ایران خوشامد بگوییم، اما...

به نظر می‌رسد که فیلم و دو شخصیت اصلی زن آن، بسیار به دنیای ذهنی فیلمسازش ـ که نقش یکی از این دو زن را نیز بازی می‌کند ـ نزدیک باشند و یقین در این فرض، تأسف‌آور است. درد مشترک، یک فیلم تیپیک روشنفکرانه، دربارهٔ روشنفکران تیپیک، آن هم متأسفانه از نوع سطحی آن است. توجه دارید که در اینجا مراد از روشنفکر، معنای کنایی آن است، نه روشنفکر اصیل. اگر تا پیش از سال ۵۷، گروهی از زنان در خودنماییهای عروسک‌وار مبالغه می‌کردند، متأسفانه هم‌اکنون تظاهرات روشنفکرانهٔ برخی زنان با جلوه‌های اغراق‌آمیز همراه است. اگر زنان معمول فیلمهای مرسوم، پای سماور و سفره می‌نشینند و برای شوهر و میهمانان چای و میوه می‌آورند، زنان روشنفکر فیلم درد مشترک مدام قهوه می‌آورند، کیک سرو می‌کنند، بستنی در طالبی به میهمانان می‌خورانند و یا مثلاً خرمهره به خودشان می‌آویزند. تأکید فراوان روی فنجانها و ظرفهای جورواجور هم لابد

از نشانه‌های علایق زنانهٔ کارگردان است.

یاسمین ملک نصر با درد مشترک، خاطرهٔ بازی خوبش در سارا را مخدوش کرد. امیدواریم گام دوم او سنجیده‌تر و بری از پیرایه‌های فیلم اولش باشد.

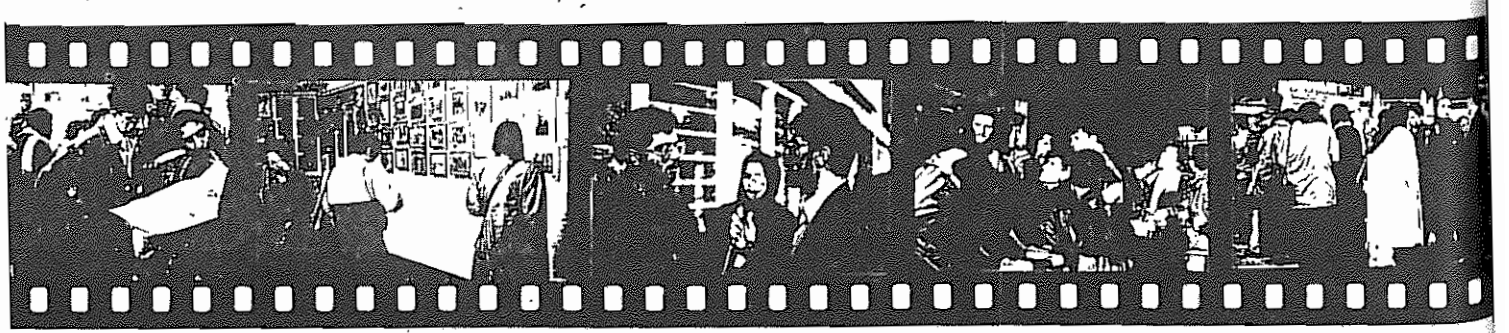
◀ زنان در عرصهٔ فیلمنامه نویسی

■ **روزهای خوب زندگی:**

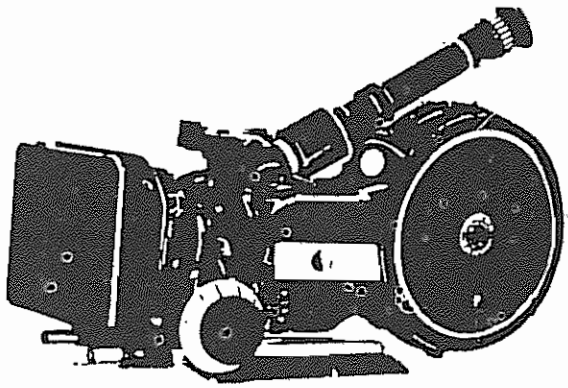
فیلمنامه: منیرو روانی‌پور

کارگردان: مهدی صباغ‌زاده

آمدن نام روانی‌پور، به عنوان نویسنده، در مقام فیلمنامه‌نویس، خواه‌ناخواه سطح انتظار تماشاگر آشنا به ادبیات را بالا می‌برد و ناخواسته در ذهن توقع ایجاد می‌کند. روانی‌پور در فیلمنامه‌اش نیز خصلت داستانهایش را حفظ کرده است: غمخوار زنان است و سخت، مدافع. هر چند در روزهای خوب زندگی، تشخیص برتری فیلمنامه نسبت به کارگردانی، کار چندان دشواری نیست اما عمده‌ترین و به‌یادماندنی‌ترین ویژگی روزهای خوب



www.iran-archive.com



● آنچه در «حسرت» مهم است، نگاه تیز و واقع‌بینانهٔ فیلمنامه‌نویس، نسبت به مسائل اجتماعی و تواناییش در رسوخ به دنیای نوجوانان پسر است.

زندگی، شخصیت اصلی زن فیلم است که شباهتی با زنان فیلمهای متداول اخیر ندارد (شاید از میان فیلمهای گذشته، دوئیمهٔ سیب و یا مثلاً دیگه چه خبر را با زنان متمایزشان بتوان برشمرد و مستثنی کرد.)

شکوه کریمی حرفهایی می‌زند، و این حرفها را جوری می‌زند که از زنان فیلمهای دیگر نشنیده‌ایم. زمختی و برونگرایی و درشت‌گویی یک دختر جوان که از راه کیف‌زنی امرار معاش می‌کند و مدتی را در زندان گذرانده و حالا در پی یک توافق، و باز هم به خاطر پول، در موقعیت تازه‌ای قرار می‌گیرد، جسارت این شخصیت را در ذهن حک می‌کند. این امر البته معلول جسارت فیلمساز هم هست که زنی متفاوت را به عنوان شخصیت اصلی فیلمش برگزیده که ادعاهای اخلاقگرایانهٔ کلیشه‌ای بعضی فیلمهای این سالها را ندارد. شکوه کریمی، البته متحول می‌شود اما در جریان تحول نیز خصوصیات اکتسابی سالهای بحرانی زندگیش را فراموش نمی‌کند و حتی در آخر، به طور مصنوعی و ناگهانی، از یک لُمپن مؤنث به یک زن پارسا تبدیل نمی‌شود.

روزهای خوب زندگی، البته زن کلیشه‌ای هم دارد: مادر غمگینی که برای دلپذیر کردن آخرین روزهای عمر پسر جوانش تلاش می‌کند و پس از مرگ فرزند و در حال و هوایی سوزناک، با زن جوان به همدلی می‌رسد.

■ حسرت:

فیلمنامه: فروغ کاخساز

کارگردان: محمدحسن زاده

حسرت با نقب زدن به دنیای سه نوجوان پسر، به تأمل در ماجرایی می‌پردازد که طی آن، پسران با اتحادی مبتنی بر دوستی و همکاری، به حل معضلات یکدیگر می‌پردازند.

آنچه در حسرت درخور توجه به نظر می‌رسد، نگاه تیز و واقع‌بینانهٔ فیلمنامه‌نویس نسبت به مسائل اجتماعی و تواناییش در رسوخ به دنیای پسران نوجوان در قشر خاصی از جامعه است. دزدیده شدن دوچرخه و جستجو برای بازیافتنش، یادآور دزد دوچرخهٔ معروف دسیکا، و تأکید بر برخی از الگوهای رفتاری و گویش در پسران نوجوان طبقهٔ زیر متوسط، یادآور لباسی برای عروسی به کارگردانی کیارستمی است. در هر دو فیلم، پسران لوازمی را که اصلاً متعلق به خودشان نیست، به اتکای رفاقت، به دوستشان قرض می‌دهند و ناتوانی در بازگرداندن آنچه به عاریت گرفته شده، به خیانت در امانت تعبیر می‌شود. ویژگیهای مثبت فیلم، روانی و یکدستی در فرم، بار غنی محتوا، بازی درخشان بازیگر نوجوان و همچنین اشاراتی به موضوع زنان است. به رغم اینکه حسرت در مورد نوجوانانی است که رفته‌رفته آزمون مرد بودن را تجربه می‌کنند اما فیلم یکسره به مردان و پسران واگذاشته نمی‌شود: دختربچهٔ باهوشی که در جریان گرفتاری برادر نوجوان قرار می‌گیرد اما موضوع را به بزرگترها لو نمی‌دهد؛ مادر سخت کوشی که از صبح تا شب کار می‌کند تا دستش جلوی دیگران دراز نباشد و بخصوص دختر جوان فیلم، با آن مشخصات فیزیکی غیرعادی و نشانه‌هایی از بلاهت، که موضوع ازدواجش به شدت مورد توجه بینندگان قرار گرفت؛ همه از نقاط مثبت فیلم بودند. افسوس که فیلم به سرعت از شخصیت دختر و موضوع ازدواجش با مرد مسن که جای پرداخت بیشتری داشت، گذشت و با تأنی بیش از انتظار، به شرح مبسوط دلبستگیهای نوجوانان پرداخت.

■ منطقهٔ ممنوعه:

فیلمنامه: مهستی بدیعی

کارگردان: رضا جعفری

در منطقهٔ ممنوعه دو مشکل اساسی وجود دارد که ضعف نه تنها این فیلم، که به طور کلی ریشهٔ ناتوانی بسیاری از فیلمهای جنگی در جشنوارهٔ سیزدهم بود:

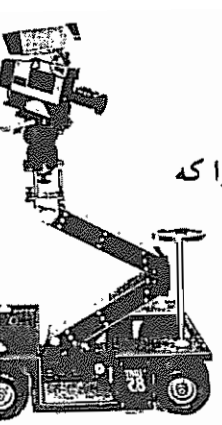
۱ ـ این را دیگر همه می‌دانیم که سینمای جنگ برای تأثیرگذاری و مطرح کردن القائات خود، طبیعتاً نیاز به نمایش مقابله‌های فیزیکی (اکشن) دارد و این دو مقوله، لازم و ملزوم همدیگرند. همان گونه که اخلاق، شعور و مذهب نیز همیشه در بطن خود و در طی تاریخ، محمل مبارزهٔ پایان‌ناپذیر نیک و بد بوده و هست اما آنچه در جشنوارهٔ سیزدهم، فیلمسازان و یا فیلمنامه‌نویسان، کمتر به آن توجه داشتند، بهادادن و عنایت به ذات (شعور) و اخلاق در سیمای توصیف شده از جنگ بود. بسیاری از فیلمهای جنگی برای نشان دادن رشادتهای رزمندگان، دشمن را موجودی زبون و ضعیف و احمق جلوه دادند که این به خودی خود، هم از جهت عدم انطباق با واقعیات موجود در جنگ، ضداخلاق است و هم از جهت رقیق و غیرملموس جلوه دادن رشادتهای ملت ایران، ضدارزش.

به نظر می‌رسد تنها فیلمسازانی چون حاتمی‌کیا یا احمدرضا درویش (کیمیا) و یا دیگرانی که خود در طول جنگ در جبهه حضور داشته‌اند، از این دام به سلامت رهیده‌اند.

در منطقهٔ ممنوعه، مشکل اساسی خانم فیلمنامه‌نویس، بازگویی لحظاتی است که نه خود مستقیماً در آن حضور داشته (رویارویی نیروهای ایرانی با دشمن)؛ و نه در پیرامون آن، موفق به شناخت و مطالعهٔ دقیق شده است. بنابراین برای ایجاد کشش و تعلیق، که لازمهٔ این نوع سینماست، به سادگی خیالپردازی می‌کند و البته توأمانِ این خیالپردازیها که در لحظاتی به هذیان شبیه است، با سردستی‌ترین و راحت‌طلبانه‌ترین شکل پرداخت، معجونی می‌شود که حاصلش منطقهٔ ممنوعه است.

۲ ـ دقیقاً همین دسته از فیلمها که جنگ را تنها در نمایش ادوات جنگی و دود و آتش و افسانه‌سازیهای کودکانه خلاصه دیده‌اند؛ از زن نیز به سطحی‌ترین شکل، همچون ابزاری، تنها به منظور برخورداری از مشروعیت فرهنگی استفاده کرده‌اند. نمایش همسران

www.iran-archive.com



● کارگردان «مرضیه» با درهم آمیختن قتل و زندان واکشن، امکان استفاده از عنصر ذی‌قیمت اثرش را که دفاع از زنان در پاره‌ای از موارد حقوقی و قانونی است، از دست می‌دهد.

صبور رزمندگان در سکانس اول منطقهٔ ممنوعه، در هیأت همیشگی زن سینی به دستِ ایستاده در آستانهٔ درِ آشپزخانه، مستعمل‌ترین توصیف از حضور زن در پشت جبهه است.

در مقابل زن خانه‌نشین پشت جبهه، فیلمساز تصمیم می‌گیرد که از نمایش زن پویا و حاضر در جنگ نیز غافل نماند. بخش دوم فیلم در بیان حضور زن در جنگ، حکایت از آن سوی بام افتادن است. زنانی که به ناگاه، در خطوط مقدم و مناطق استراتژیک، سر برمی‌آورند و لباس کماندویی می‌پوشند و مسلسل به دست می‌گیرند و...

به راستی فیلمی که در نگاه مخاطب ایرانی زخم خورده از خشونت دشمن، چنین تصنعی و کاذب رخ می‌نماید، قرار است چه کسی را مجذوب کند؟

◀ زنان از نگاه مردان

■ **عروسی خوبان (مجید جوانمرد):**

کارگردان برای سرپا نگه‌داشتن اثرش، با ساده‌انگاری، به تمام جاذبه‌های سطحی متوسل شده است: از دم‌دست‌ترین ترفندها ـ زدوخوردها، چاقوکشیها و تیراندازیهای پایان‌ناپذیر (که به نوعی اپیدمی فیلمهای جشنواره بود) گرفته تا نوستالژی و غم غربت و دست آخر هم بهانه قرار دادن مظلومیت زن روستایی. به نظر می‌رسد که تأکید فیلمساز، بر مهجور بودن انسانهایی است که در پیلهٔ شرایط به آستانهٔ خفگی رسیده‌اند و بر سر انتخابهای اساسی زندگی، مُردد و بلاتکلیفند اما فیلمساز از ریشه و علت این نابسامانیها و یا راههای مقابلهٔ منطقی با آن هیچ نمی‌گوید و گویا هنوز دلبستهٔ مضامینی چون پهلوانیهای مردانهٔ از مصرف افتاده و نظایر آن، برای حل و فصل مشکلات انسان معاصر است. او تماشاگران را با شخصیتهای متزلزلی که ناگاه بایکوت می‌شوند و به سادگی رنگ عوض می‌کنند رودررو می‌کند. در این فیلم، زنان بومی روستایی، به شدت نیازمند قاطعیت و حمایت مردانند و البته موجه‌ترین بهانه برای ستیزه‌جویی و خونخواهی مردان. از ثبات شخصیت و اعتماد به نفس در زن هم مطلقاً خبری نیست و سور و ساط عروسیها به ناگاه با منقلب شدنهای لحظه‌ای عروسها درهم می‌ریزد و به سوگ تبدیل می‌شود. تنها شخصیت زن آگاه فیلم، (مرجانه گلچین) نیز که قبلاً نامزد باوفای پهلوانِ جوانمرد معرفی شده‌بود، بر سر سفرهٔ عقد در کنار خصم قسم خوردهٔ شوهرش می‌نشیند! و تکاپوی ذهن توجیه‌تراش فیلمساز هم برای تبرئه کردن عروس و بی‌وفایی‌اش به جایی نمی‌رسد.

■ **سفر (علیرضا رئیسیان):**

رئیسیان، پنج سال پس از ساختن نخستین فیلم امید برانگیزش، ریحانه، فیلم دومش یعنی سفر را با فیملنامهٔ عباس کیارستمی ساخته‌است. فیلمنامه‌های کیارستمی که معمولاً به شکل مکتوب نیست و بیشتر در حد یک طرح در ذهن فیلمساز وجود دارد، این بار مکتوب شده و پس از کلید (فروزش) و بادکنک سفید (پناهی)، این سومین بار است که فیلمنامهٔ کیارستمی برای کارگردانی، به فیلمساز دیگری سپرده می‌شود. رئیسیان سعی کرده در زیر سایهٔ سنگین یک نام مشهور، هویت و استقلال خود را حفظ کند؛ کمابیش هم موفق بوده اما سایه همچنان پیداست و چاره‌ای هم نیست.

فرار یک خانوادهٔ کوچک از بمباران تهران، بستر مناسبی برای بروز تنشهای روانی در روابط آدمهاست. مرد، یک قدرت‌طلب مردم گریز مرد سالار است که بسیار دقیق و قابل قبول، پرداخت شده و همسرش زنی مطیع و آرام است که سعی می‌کند به هر طریق ممکن و تحت هر شرایطی، حتی به قیمت کتک خوردن بی‌دلیل از شوهر، آرامش خانواده را حفظ کند. اما بی‌بی، (فرخ‌لقا هوشمند)، پیرزن روستایی، زنی است با آگاهیهای عمیق شهودی که رودررویی او با شخصیتهای شهری فیلم، از اوجگاههای اندیشمندانهٔ فیلم است. فیلم شخصیت‌پردازی کامل و مبسوطی دارد که با کمک دیالوگهای ساده اما پخته و غنی، حاصل شده و این برجسته‌ترین مشخصهٔ سفر است.

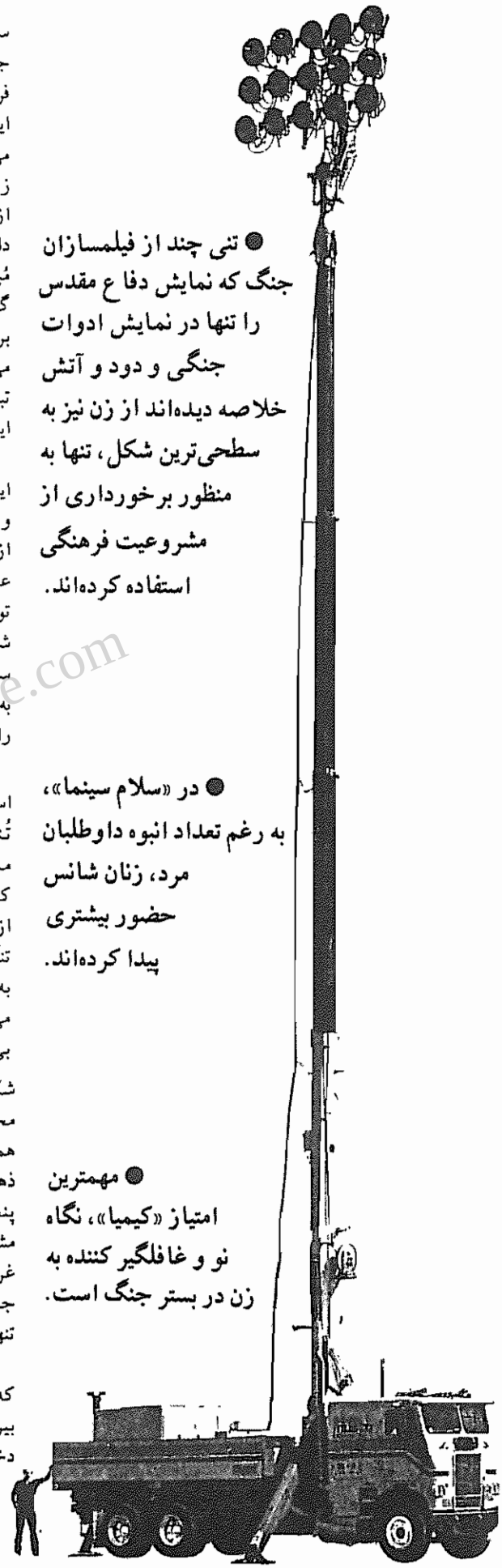
در سفر، مردان در اصطکاک با رویدادهای بیرونی، به کسوت دیکتاتورهای بالقوه درآمده‌اند اما زنان در پناه طبیعت و غرایز طبیعی، در عین هوشمندی، دارای ابعاد لطیف و انسانی‌اند.

■ **مرضیه (اسفندیار شهیدی):**

مرضیه از این نظر خوب و درخور توجه است که از اولین خشت، بنا را بر این می‌گذارد که به تمامی، حقانیت و مظلومیت زن را به تصویر درآورد و از این نظر ضعیف و الکن است که به هیچ روی، توانایی و بضاعت پرداختن به چنین موضوعی را ندارد. در مرضیه، ظرف و مظروف تناسبی با هم ندارند. هر چند که فیلمساز می‌گوید: «شکل فعلی مرضیه، ۳۰ درصد از خواست اولیهٔ من است» و ضعفهای فیلم را معلول دکوپاژ و عوامل دیگری از جمله روابط پشت صحنه می‌داند اما به نظر می‌رسد که اشکال فیلم، نه تنها در دکوپاژ و میزانسن، که از اساس در نگاه مطلق‌گرایانهٔ گیشه‌پسندی است که همه چیز را سیاه یا سفید می‌بینند و با رنگ خاکستری بیگانه است.

خانم دکتر فیلم، براساس خلاصهٔ داستانی که در نشریات سینمایی به چاپ رسیده، قرار است «زنی با استقامت و پایداری همهٔ زنان ایرانی، به مقاومت و مبارزه علیه بدیها برخیزد» اما نمایش بدیها به قدری نامأنوس و استقامت و پایداری زن فیلم، به اندازه‌ای زیاد و غریب و غیرقابل باور است که تماشاگر از اساس به همه چیز مشکوک می‌شود و البته بروز چنین واکنشی از سوی بیننده، در فیلمی که هیچ تلاشی در جهت شخصیت‌پردازی تنها زن محوری فیلم نشده، کاملاً طبیعی است. این را دیگر همه می‌دانیم که اطراف ما پر است از زنانی که نه تنها همواره و در طول زندگی شخصی، زخم خوردهٔ تفکرات مردسالارانه‌اند که حتی در مواجههٔ قانونی با پاره‌ای از موارد حقوقی نیز گرفتار

www.iran-archive.com



● تنی چند از فیلمسازان جنگ که نمایش دفاع مقدس را تنها در نمایش ادوات جنگی و دود و آتش خلاصه دیده‌اند از زن نیز به سطحی‌ترین شکل، تنها به منظور برخورداری از مشروعیت فرهنگی استفاده کرده‌اند.

● در «سلام سینما»، به رغم تعداد انبوه داوطلبان مرد، زنان شانس حضور بیشتری پیدا کرده‌اند.

● مهمترین امتیاز «کیمیا»، نگاه نو و غافلگیر کننده به زن در بستر جنگ است.

سرخوردگی مجدد می‌شوند. در حالی که جان مایهٔ فیلم یعنی قانون قیمومیت و حضانت فرزندان پس از مرگ پدر، در عرصهٔ سینمای ایران سوژه‌ای بکر، ناب و درخور تأمل به نظر می‌رسید اما فیلمساز با در هم آمیختن قتل و زندان و مواد مخدر و اکشن، امکان استفاده از تنها عنصر ذی‌قیمت اثرش را نیز از دست داده است. در فیلمی که از اساس قرار بود مُبلغ و مروج دلاوریها و حقوق زنان باشد؛ گهگاه فیلمساز، خود به قدری از نمایش برخوردهای فیزیکی لابه‌لای فیلم هیجانزده می‌شود که فراموش می‌کند زن دومی را وارد تبانی سیاه و پلید مردان، علیه مرضیه نکند و این یعنی نقض غرض.

■ بادکنک سفید (جعفر پناهی)

این فیلم که به جرأت می‌توان گفت از زیباترین و ستایش برانگیزترین فیلمهای جشنواره بود، از سوی تماشاگران و میهمانان خارجی به عنوان محبوبترین فیلم شناخته شد و کارگردان توانست به عنوان فیلمسازی خوش آتیه مطرح شود. بادکنک سفید علاوه بر فرم محکم و سنجیده، از غنایی محتوایی برخوردار بود که به عنوان اولین تجربهٔ پناهی، امیدهای بسیاری را برانگیخت.

شخصیت اصلی فیلم، دختر هفت ساله‌ای است که در روز عید، ماهی قرمزی را در تُنگ ماهی‌فروشی می‌بیند و در یک نگاه به ماهی دل می‌بندد. بقیهٔ فیلم بازگویی تلاش کودک برای به دست آوردن ماهی است اما از اساس، ماهیت وجودی دخترک، با تمام تنگناهایی که در مسیر دستیابی به خواسته‌اش به او تحمیل می‌شود و تمام مسیر ماجرا می‌تواند حدیث مفصل جبر زن بودن باشد. بی‌دلیل نیست که قهرمان فیلم، تلفیقی از شکنندگی، درایت، پشتکار و در عین حال محدود به دنیای مرزبندی‌شده، است و این همه معلول بُنمایه‌های اساسی فیلم و ماحصل ذهن چالاک کارگردان است که حتی از پنجره‌ای کوچک و به چشم نیامدنی (پنجرهٔ مشبک خانهٔ راضیه) نیز استفاده می‌کند و پدر غرغروی متوقعی را در حال استحمام در آن جای می‌دهد؛ پدری را که اصلاً نمی‌بینیم و تنها صدایش را می‌شنویم.

بادکنک سفید افشاکنندهٔ پروسه‌ای است که دختر در آن برای ورود به دنیای نابرابر بیرون ـ دنیایی که مناطقی از آن برای ورود دختران ممنوع است ـ به تجربه می‌پردازد. در جایی دخترک به برادرش می‌گوید قیمت ماهی صدتومان است و پسرک، ملامت‌بار سرزنشش می‌کند که پول کرایهٔ دو تا فیلم (صد تومان) را می‌خواهد برای خرید ماهی بدهد! تفاوت نگاه شفاف و معصوم دخترک با دید پسرک، که در اثر ممارست در برخوردهای اجتماعی، روزآمد شده؛ در این جملات به خوبی نمایان می‌شود.

آیا پناهی در بادکنک سفید، با ایجاز و مهارتی که همه را بهتزده کرد و در قالب داستانی به ظاهر کودکانه، به سوی طرح موضوعات مهم اجتماعی گام برداشته‌است؟ پاسخ به این پرسش، تأملی می‌طلبد که در آن، فرصت پرداختن به جزئیات فیلم میسر باشد.

■ روز واقعه (شهرام اسدی):

روز واقعه بر چهارچوبهای مرسوم فیلمهای مذهبی تاریخ سینما استوار است و این قالبها را با تسلط حرفه‌ای ساخته و پرداخته کرده‌است. دو جبههٔ «خیر و شر»، تکلیفشان معلوم است و عبدالله، جوان نصرانی تازه مسلمان که مراسم ازدواجش را برای پاسخگویی به ندای یاری‌طلبانهٔ امام حسین(ع) ترک کرده، همچون موجودی غیرزمینی و یک قدیس جلوه‌گر می‌شود. فیلم با کارگردانی سنجیدهٔ فیلمساز، با تکیه بر مختصات یادشده، از طریق کادربندی و انتخاب زاویه‌های مناسب دوربین و هدایت درست بازیگرش، «مسیح»های تاریخ سینما را به یاد می‌آورد؛ هر چند که گاهی با نمایش بروز احساسهای انسانی او، زاویهٔ نگاه فیلمساز اندکی تغییر می‌کند.

راحله، محبوب عبدالله نیز، تصویری منطبق با قالبهای سنتی رایج مذهبی از زن مؤمن و معتقد، در جبههٔ خیر است که برخلاف برادرانش، با خویشتن‌داری و وفای به محبوب، هنگامی که در کنار برکهٔ آب از علت ترک مجلس عروسی توسط عبدالله مطلع می‌شود؛ شجاعانه و مصمم، مردش را برای سفر به سوی مأموریت الهی‌اش تجهیز، و او را به سوی مبدأ آن ندای آسمانی، روانه می‌کند.

■ سلام سینما (محسن مخملباف):

مثل همیشه، فیلم مخملباف با ازدحام و هجوم انبوه مشتاقان و کنجکاوان او روبه‌رو شد. در سلام سینما، مخملباف به تبع ذهن بیقرار و جستجوگرش، حرفهای شنیدنی بسیار دارد که لازم است بیننده با این دغدغه‌های ذهنی

www.iran-archive.com

درگیر شود و دست‌کم به دقت به گفت‌وگو و مضامین گوش بسپارد. این حرفها، قالب سینمایی جذابی هم برای تأثیرگذاری می‌طلبد.

سلام سینما با آنکه مطرح‌ترین فیلم ایرانی جشنواره تا پایان روز پنجم بود اما فیلمساز قالب سینمایی مناسبی برای ارائهٔ مواد جذابش فراهم نیاورده‌بود. فیلم تا نزدیکهای نیمه‌اش ریتم خوبی دارد و درست پیش می‌رود اما از هنگامی که عنان اختیار را به دست دو دختر نوجوان کرجی و فیض‌الله (هم بند مخملباف در زندانهای سیاسی پیش از انقلاب) و دو پسرش می‌سپارد، افت می‌کند. باز هم مانند همیشه، یکی از دغدغه‌های ذهنی مخملباف، کاوش در زوایای پنهان روح انسانها و بخصوص زنان و موقعیت انسانی و اجتماعی آنهاست؛ به طوری که بیشتر داوطلبانی که در فیلم حضور یافته‌اند، زنان و دختران هستند در حالی که از نظر آماری تعداد مراجعه‌کنندگان مرد بیش از زنان است. این حضور با توقف طولانی که صرف آن دو دختر نوجوان شده، پررنگتر هم شده است. همچنین مخملباف در لابه‌لای حرفهای زنان و دختران داوطلب بازیگری، برخی از دیدگاههایش را دربارهٔ موقعیت زن بازگو می‌کند. از جمله آنجا که می‌گوید: «با گریه پا به این دنیا می‌گذاریم و با گریه هم از دنیا می‌رویم، در این میان و در طول زندگی هم باید آن قدر گریه کنیم تا تصفیه شویم. اگر زن باشید که نیمی از موفقیتتان منوط به این است که بجا و بموقع گریه کنید و این‌گونه موقعیت خود را تثبیت کنید.» (نقل به مضمون).

به نظر می‌رسد کسانی شانس حضور در فیلم را یافته‌اند که دیرتر از سایر داوطلبان، تسلیم نظرهای فیلمساز شده‌اند و اهل مجادله و مباحثه بوده‌اند. آنهایی که با نخستین اشاره‌های فیلمساز جاخالی کرده‌اند، از فیلم هم حذف شده‌اند. می‌بینیم که حتی انتخاب مخملباف در مورد بازیگران به منظور حضور مستقیم در فیلم، تلویحاً حاوی دیدگاههای اجتماعی ـ فرهنگی او نیز هست.

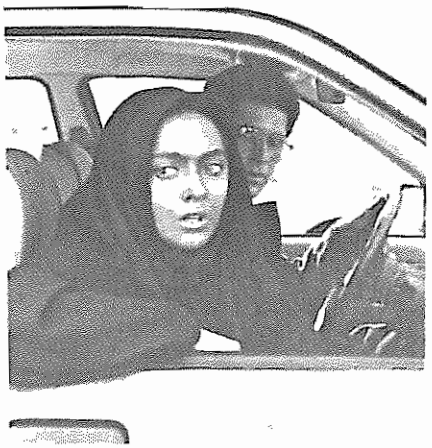
■ کیمیا (احمدرضا درویش):

مهمترین امتیاز کیمیا، نگاه نو و غافلگیرکننده به زن بر بستر جنگ است. بستری که همواره عرصهٔ کارزار مردان بوده‌است. سینمای جنگ ایران، عموماً زنان را در نقش همسران منتظر، مادران داغدیده، خواهران چشم به راه و در یک کلام، متداولترین ابزار برای تلنگر زدن به احساسات تماشاگر به کار برده است. موجودیت زن در سینمای جنگ تا پیش از جشنوارهٔ سیزدهم، در الصاق به مردان جبهه معنا می‌شده است. اما کیمیا چه از نظر توجه به حضور پویای زن در جبهه، و چه در میزانسن و دکوپاژ و صحنه‌پردازی و پرداخت سینمایی قابل تحسین می‌نمود. صرف‌نظر از پایان کمابیش کشدار فیلم، کیمیا در مجموع فیلمی آبرومند بود که در برخی فصول با فیلم بربادرفته (ویکتور فلمینگ) شباهتهایی داشت: صحنه‌های انبوه مجروحان نیازمند مداوا در فضای بیرونی بیمارستان و تکاپوی قهرمان فیلم برای یافتن پزشک برای کمک به زایمان زن.

اما نکتهٔ جالب در کیمیا، طرح معضلی است که در آن زن ناگزیر از انتخابی تناقض‌آمیز و دوپهلو می‌شود. به نظر می‌رسد قرار گرفتن بر سر این دو راهی و گزینش هر کدام از راههای ممکن می‌تواند زن را بدل به موجودی کند که سزاوار نکوهش است. صرف‌نظر کردن از دخترک، (انتخاب اول) را به نوعی نادیده گرفتن آیندهٔ کودک و نبود علاقه‌مندی لازم مادرانه، و پافشاری در حفظ کودک، (انتخاب دوم) را می‌توان بی‌توجهی به احساسات انسانی مرد رنج کشیده تفسیر کرد اما انتخاب تدارک دیده شده در فیلم، بهترین انتخاب متصور برای چنین اثری ـ هم از جهت حفظ اعتبار زن و هم از جهت ساختمان دراماتیک فیلم ـ بود. گذشت پدر از دخترک و واگذاریش به شکوه، انتخابی بود آگاهانه و عامدانه که البته فیلمساز، این انتخاب درست و واقع‌بینانه را به عهدهٔ مرد گذاشته و زن از این انتخاب معاف شده است. فیلمساز با هوشیاری، اثرش را از غلتیدن به ورطهٔ احساسات رقیق در امان نگه داشته؛ در حالی که موضوع و عناصرش، قابلیت فراوان برای سوزناکتر شدن را داشته است. یک کارگردان کمتر هوشیار، با اتکا به چرتکهٔ گیشه، شاید با به‌راه‌انداختن بساط عروسی مرد و زن، تمام این ساختمان خوش ساخت را ویران می‌کرد یا با گذاشتن یک موسیقی سوزناک در بیش از نیمی از صحنه‌های فیلم، سوهان به روح تماشاگر می‌کشید. فیلمساز از این هر دو پرهیز کرده است.

■ پری (داریوش مهرجویی):

در حالی که ویروس عرفان و فلسفه گریبانگیر بسیاری از فیلمسازان تازه‌کار تا کارگردانان معتبر صاحب‌نام بود و هر کدام سعی در القای از خودبیگانگی و عوالم فلسفی و



● «پری» به رغم کارگردانی استادانه، در مجموع بیشتر به یک مقاله و مناظرهٔ عرفانی پهلو می‌زند تا یک فیلم

عرفانی داشتند؛ پری استادانه‌ترین فیلم از نظر صحنه‌آرایی، ضرباهنگ، ریتم و تدوین، در چنین نوعی به نظر می‌رسید. این فیلم چهارمین اثر پی‌درپی مهرجویی است که همچون سه فیلم گذشته، شخصیت اصلیش زنی جوان است. البته در هامون، نخستین فیلم این مجموعه، شخصیت اصلی مرد بود و زن از نگاه او تصویر می‌شد. اما فیلمهای بعدی یعنی بانو، سارا و پری بر زنان متمرکز شده است. در کارنامهٔ مهرجویی، از جهت گرایشهای فلسفی، سارا، البته خارج از این دایره قرار می‌گیرد و پری نمایشگر اوج این گرایش است. فیلم سراسر گفت‌وگوی پری، گرچه از نظر کارگردانی، استادانه و از نظر فرم کاملاً متناسب با محتواست اما در مجموع بیشتر به یک مقاله و مناظرهٔ عرفانی پهلو می‌زند تا یک فیلم؛ که این اشکال، البته معلول ذهن فلسفه‌زدهٔ مهرجویی است. اگر در هامون، تنها اشاره‌هایی به کتاب توس و لور نوشتهٔ کی‌یر که‌گور می‌شود، اساس داستان فیلم پری بر چند قصهٔ کوتاه از ج.د.سالینجر، نویسندهٔ آمریکایی، استوار شده است که این به‌خودی‌خود ایرادی به فیلمساز نیست بلکه

www.iran-archive.com

ایراد عمدهٔ فیلم، سخنرانیهای مشعشع آتشین آدمها و در واقع خود فیلمساز است که بازیگران را وامی‌دارد از ابتدا تا انتهای فیلم، عقایدشان را زمزمه کنند و روشنفکریشان را فریاد بزنند.

اگر در هامون، بانو و سارا، زنان دارای ابعاد و ویژگیها و رفتارهای زنانه بودند؛ پری، بجز پاره‌ای اختلاف‌نظرها در مورد گزینش پیر و سالک، به قدری به سه برادر عارف خود شبیه است که انگار همگی محصولات قالبی یک کارخانه‌اند. نیکی‌کریمی در پری، سوای درفشانیهای حکیمانه در باب افکار خیام و مولانا و کتاب «سلوک»، هیچ جایی برای اظهار وجود، ندارد و تنها پوشش زنانه و گریه‌های گاه‌وبیگاهش نشانه‌های جنسیت اوست. او در برخورد با نامزدش هم تنها از سیر و سلوک و طیّ‌طریق و دانای کل حرف می‌زند، تا آنجا که تماشاگر به درستی قادر به درک رابطهٔ آن دو نمی‌شود و به نظر می‌رسد خود فیلمساز هم این عدم ارتباط از سوی تماشاگر را پیش‌بینی کرده که برای تفهیم رابطهٔ پری با پسرعمویش، صحنهٔ گفتگوی داداشی سوار بر دوچرخه را با مادر (توران مهرزاد) در فیلم می‌گنجاند. در جلسهٔ مولودی‌خوانی، بجز پری، با گروهی از زنان مرفه که به زیورآلات خود دلخوش کرده‌اند نیز برمی‌خوریم که به قول خود فیلم، به گنجهای مادی دنیا حریصند. زنان ذکرگوی جلسهٔ مولودی‌خوانی اتفاقاً ملموستر از خود پری از آب درآمده‌اند. هلنا، همسر اسد نیز که در جایی از فیلم عامل خودکشی شوهر معرفی می‌شود و معلوم نیست چگونه در ملغمهٔ ماهیهای عشقِ‌نور، با پدر و مادری سانتی‌مانتال، و تعهد هنری در قبال «کوزه به سرها» موفق شده همسر فاضل و عابدی چون اسد را به چنگ آورد، وصلهٔ ناجوری است که سردر آوردنش به عنوان عروس در چنین خانواده‌ای اصلاً توجیه نمی‌شود.

■ **تجارت (مسعود کیمیایی):**

کیمیایی، یکبار دیگر، سخت ناامیدکننده می‌نمود: منهای ضعف در ساخت و پرداخت که منتقدان سینمایی بادقت به آن خواهند پرداخت، آنچه در تجارت مکرر گوشزد می‌شد، رفاقتی مردانه و غیورانه، به سبک آشنای فیلمهای کیمیایی و این بار مابین پدران و پسران بود و صد البته اینکه در این میان، زن ملهم از دنیای درونی فیلمساز نیز طبق معمول، زنی بود نانجیب و کجرو که در

● در تجارت، کیمیایی تبعیض‌نژادی را نیز با نامهربانی همیشگی‌اش نسبت به زن درمی‌آمیزد و یک زن سیاهپوست را به عنوان سمبل زن بی‌بند و بار غربی معرفی می‌کند.

کارنامهٔ اخلاقیش، مستدل‌ترین مواد را برای خشمناک کردن و به غیرت‌آوردن آقایان، حاضر و آماده داشت. پدر متشخصِ بزن بهادر که در آلمان (کلن) خریدار چاقوی خوش دست است، زنی بی‌وفا دارد و پسر نیز صاحب همسری است که در بطن خود فرزندی از مردی ناشناس می‌پروراند. چاشنی غیرت و مردانگی مرد ایرانی نیز که اصلاً جانمایهٔ فیلمهای کیمیایی است، اگر در اثر سالها سکونت در آلمان، در پسر رقیق شده، پدر انگلیسی‌دان پرزور، با تمام کینه‌ها و حساسیتهای متداول، به موقع سر می‌رسد تا کمال همنشینی با پدر در پسر اثر کند و... در این میان تنها می‌ماند موضوع سیاهپوست بودن عروس خطاکار غربی!

با سیاه‌نمایی همیشگی که از کیمیایی نسبت به زنان سراغ داشتیم (در مهربانانه‌ترین شکل، زنان ساخته و پرداختهٔ آقای فیلمساز، موانع و مزاحمینی در راه چاقوکشی و انتقامجویی بودند.)

در تجارت، کیمیایی تبعیض‌نژادی را نیز با نامهربانی همیشگی‌اش با زن درمی‌آمیزد و یک زن سیاهپوست را به عنوان سمبل زن بی‌بندوبار غربی معرفی می‌کند. در حقیقت او در ستیز با نژادپرستی، خود تبدیل به یک نژادپرست می‌شود؛ هرچند باحضور دختر همکلاسی رضا، که طلاهایش را همچون زنان کلیشه‌ای تکراری در فیلمهای ایرانی به رضا تقدیم می‌کند و معلم آلمانی با آن پرداخت رقیق و بی‌رمق فیلمساز به ظاهر می‌کوشد اهانت مستقیمی را که بر زن روا داشته‌شده، اعاده و در نهایت موجودی بی‌چهره از زن توصیف کند، اما چکش پرکوب فیلمساز بر موجودیت زن، آن‌قدر پرضرب است که ترمیم جراحات به این سادگیها میسر نیست.

■ **دل و دشنه (مسعود جعفری جوزانی):**

فیلم پنجم جعفری جوزانی مثل دو فیلم معروف دیگرش، شیر سنگی و در هسیر تتبّاد، یک وسترن ایرانی است که می‌کوشد با تأکید بر عناصر ملی و بومی، هر چه بیشتر شباهتهایش را با ژانر وسترن انکار کند. با این حال همچون سرچشمهٔ اصلیش، فیلم با حادثه و زدوخورد و خشونتی اغراق شده و مفرط، روایتش را به پیش می‌برد. شخصیت اصلی فیلم یک شیرزن (heroine) و البته از نوع تصنعی است که همچون موجودی رویین‌تن در برابر خشونت، مقابله به مثلی بیرحمانه می‌کند. او نه تنها در سوارکاری، که در تیراندازی و گردن‌زنی و فرو کردن ابزار و ادوات برّنده در بدن قربانیان نیز کاملاً مسلط و کارآزموده است. فیلم ظاهراً قرار است سحربانو را به عنوان زنی با توانمندیهای فیزیکی فوق تصور تصویر کند اما آنچه عملاً از او در ذهن تثبیت می‌شود، چهره‌ای خشن و تلخ است که بدون هیچ مابه‌ازای عینی در جامعهٔ معاصر امروزی تنها ملعبه‌ای در دست فیلمساز به نظر می‌آید تا مثله کردنها و حمام خون راه‌انداختنها، این بار به دست زن، شکلی متفاوت و مهیج پیدا کند. به تصویر کشیدن زن در چنین قالبی طبعاً زاییدهٔ ذهنی خیالباف است و حاصل دورافتادگی و عدم شناخت فیلمساز از دنیای زنان. فیلم جوزانی، احتمالاً نه تنها هیچ تحسینی را به لحاظ عملکرد قهرمانش، در زنان برنمی‌انگیزد، که با منسوب کردن مشتی اکاذیب خشن به زن، نوعی سفسطه تلقی می‌شود. حتی توضیحات و توجیهات فیلمساز مبنی بر انتساب سحربانو به اسطورهٔ ایرانی گُردآفرید قابل قبول به نظر نمی‌رسد زیرا فیلم سطحیتر و تجاریتر از آن است که بتوان آن را به شاهنامهٔ فردوسی سنجاق کرد. سحربانو نه ربطی به گُردآفرید دارد، نه به زن معاصری که قرار است تماشاگر دل و دشنه باشد.

■ **خلع سلاح (علیرضا داوودنژاد):**

این فیلم، تجربهٔ متفاوتی در کارنامهٔ سینمایی داوودنژاد است که موقعیت زن ایرانی (موضوع کشف حجاب) در یک دورهٔ حساس تاریخی را با یک رویداد سیاسی (اشغال شمال ایران توسط قوای شوروی) درهم آمیخته است. فیلم دو شخصیت اصلی زن دارد که یکی از آنها تن به «تحولات تجددطلبانهٔ» رضاشاه داده و پوشش سنتی زن ایرانی را به کناری نهاده و رئیس «نهضت آزادی زنان» شده و دیگری زنی که با مقاومت در برابر کشف حجاب، شوهر و شهرش را رها کرده و در روستایی منزوی شده تا بر

www.iran-archive.com

اصول و ارزشهای اعتقادی خود پایبند بماند. اما صداپرداری فیلم (و شاید سیستم پخش صدا در سینما قدس) چنان عذاب‌آور بود که با آن صداهای گوشخراش، دنبال کردن خط قصه و دیالوگهای فیلم که بسیاری از آنها با گویش غلیظ شمالی ادا می‌شد، بخصوص در فیلمی که بیان تصویری گویایی نداشت، امکان‌ناپذیر می‌نمود. جالب آنجا بود که وقتی روسها حرف می‌زدند، تماشاگر بیشتر قادر به ایجاد ارتباط با اثر بود زیرا فیلم زیرنویس داشت و یا یک دیلماج، آنها را شمرده و مفهوم به فارسی ترجمه می‌کرد. اما صدای بخشهای عمده‌ای از فیلم، مانع برقراری ارتباط با آن می‌شد. تماشاگران هنگام برخورد با این مشکل، گروه‌گروه از سالن بیرون رفتند و در اواسط فیلم، کارگردان هم، با اعصاب درهم ریخته، سالن سینما را ترک کرد.

■ می‌خواهم زنده بمانم (ایرج قادری):

ایرج قادری پس از ده سال، با می‌خواهم زنده بمانم توانایی خود را ـ بیش از گذشته ـ در خلق یک ملودرام احساس برانگیز و پرکشش نشان می‌دهد. فیلمسازی که ده سال از کار منع شده بود، حالا اجازهٔ فیلمسازی ـ منهای بازیگری ـ گرفته و در یک ژانر پرطرفدار سینمای ایران خود را همطراز با ملودرام‌سازان موفق این سالها به رخ می‌کشد. می‌خواهم زنده بمانم با الهام از پروندهٔ معروف قتل پدرام تجریشی ساخته شده اما فیلمساز بنا به ملاحظاتی، زمان رویداد را به قبل از انقلاب منتقل کرده و در ابتدای فیلم نیز نوشته است که «این داستان واقعی نیست.»

فیلم، جدا از تمرکز بر تحریک احساسات و ایجاد دلهره و تعلیق، تصویر تازه‌ای از مادر و نامادری ارائه می‌دهد. مادر پسرک مقتول، زنی عصبی و بی‌توجه به فرزندش است، به طوری که تا زمان مرگ او متوجه ناشنوا بودن گوش راستش نمی‌شود. پدر نیز خود را بابت بی‌توجهی‌هایش ملامت می‌کند (پسرک، آنها را با نام کوچکشان خطاب می‌کند، نه پدر و مادر). در عوض نامادری زنی خونگرم و مهربان است که محبتش را نثار فرزند خوانده‌اش می‌کند. با این حال هنگامی که به نظر می‌رسد تحولی مثبت در زندگی پسرک رخ داده، او خودکشی می‌کند. قادری با توجه به شناختش از سلیقهٔ مخاطب عام، سرانجام مادر بی‌عاطفه و داغدیده را نیز متحول می‌کند تا همراه با شوهر سابقش به اثبات بی‌گناهی نامادری متهم به قتل کمک کند.

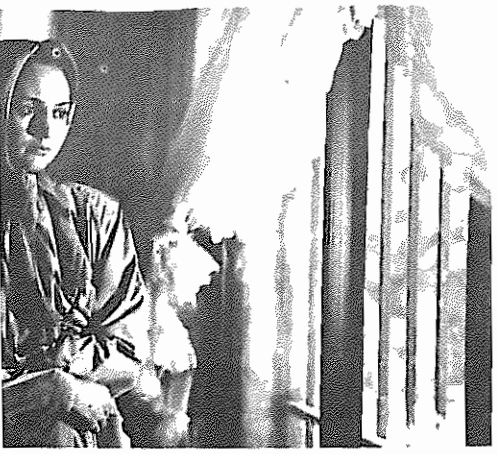
می‌خواهم زنده بمانم هر چند که فاقد شخصیت‌پردازی است و آدمهایش را به شکل قالبی ساخته است، اما با توفیق در انگیزش عاطفی و گره‌افکنی و ایجاد دلهره و تعلیق و روایتی سرراست، تماشاگر را تا آخرین لحظه با خود می‌کشد.

■ ساز و ستاره (محرم زینال‌زاده):

سومین فیلم محرم زینال‌زاده، با پرداختی نه چندان پخته اما نگاهی شاعرانه به جنگ، اثر متفاوتی در میان فیلمهای جشنوارهٔ سیزدهم و سینمای جنگ ایران است و بیشترین امتیاز و مشخصهٔ مثبت فیلم در همین تلطیف کردن خشونت جنگ است. فیلم از طریق خاطرات یک رزمنده که در نامه‌هایی به همسرش، نه حادثه‌ها را، بلکه حالتها و حسها و لحظه‌ها را بازگو می‌کند، پیش می‌رود. ساز و ستاره گرچه یک فیلم جنگی است و جنگ نیز عموماً عرصهٔ مردان تلقی می‌شود اما در اینجا زن و مرد، ارزشی همپای یکدیگر دارند. زن، همسر و همدل با مرد رزمنده‌اش، از طریق نقاشیهایش، الهام‌بخش و مراد و مقصود مرد برای ماندن در جبهه است. فیلمساز با استفاده از نمادهای آشنا، لحظاتی تغزلی می‌آفریند که تصویری تازه از مفاهیم عرفانی و نقش زن در جنگ است.

■ زمین آسمانی (محمدعلی نجفی):

فیلم پر تکلف محمدعلی نجفی، تنها به لحاظ حضور شخصیت زن اصلی فیلم، قابل تحمل می‌شود. لیلا، دانشجوی ادبیات و فلسفه، قرار



● فیلم پر تکلف «زمین آسمانی»، تنها به لحاظ حضور شخصیت زن اصلی فیلم قابل تحمل می‌شود.

است نقش هاجر، (همسر حضرت ابراهیم) را بازی کند. زمین آسمانی، صحنه و پشت صحنهٔ فیلم را به تصویر می‌کشد و نکتهٔ جذاب این است که لیلا، در جریان حضور در آن فیلم، در زندگی خصوصیش نیز دغدغه‌های فلسفی و عرفانی هاجر را پیدا می‌کند. البته ادا و اطوارهای فیلمساز که حضورش در فیلم آزاردهنده است، مانع از آن می‌شود که این شخصیت جلوه‌گر و متکامل شود که این موضوع هم به فیلم لطمه‌زده، هم به شخصیت زن فیلم و هم به فیلمساز.

■ دیدار (محمدرضا هنرمند):

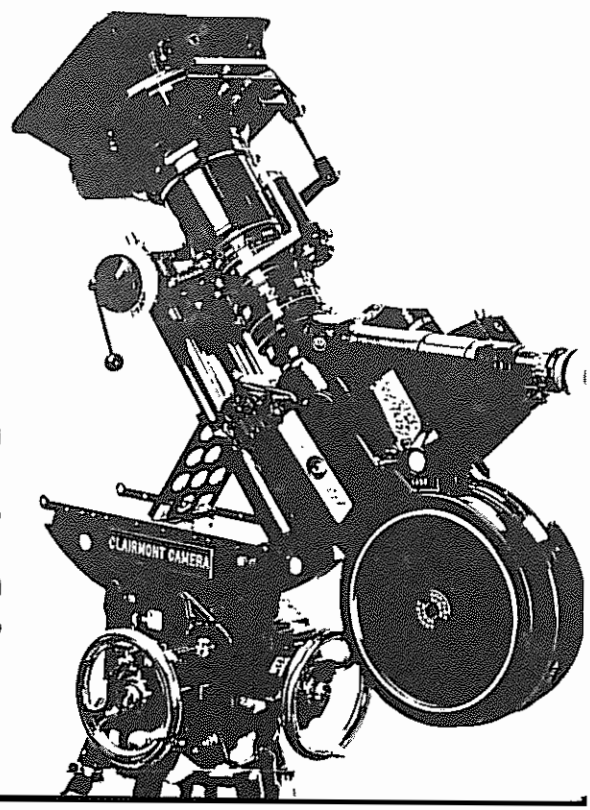
فیلم دربارهٔ دختری مسیحی است که به رغم

www.iranarchive.com

میل خانوادهٔ به شدت متعصبش، به جوان مسلمانِ گل‌فروشی دل می‌بندد. فیلم شرح مصایب و تقلای ژانت، از همان ابتدای دلبستگیش به جوان، تا ازدواج با او و سپس انزوای آنها براثر این ازدواج نامتعارف است و بهانه‌ای برای طرح موضوع اقلیتهای مذهبی (هر چند اقلیتها در این فیلم چندان جذاب تصویر نشده‌اند) و بخصوص پررنگ کردن لیاقتها و قابلیتهای زنِ ایرانی.

اما در حالی که نحوهٔ برخورد ژانت با پدر و رویکردهای منتج از این تعارض می‌توانست حاوی مهمترین دیدگاههای فیلمساز در مورد ضدیت سنت با استقلال فردی زن باشد، در کلیدی‌ترین فصل فیلم، آنجا که ژانت در پی آشنایی با جوان مسلمان دچار سرگشتگی است و پدر نیز همچون مانعی نفوذناپذیر، سد راه وصلت آن دو است؛ پدر و مادر ژانت در بمباران کشته می‌شوند و به این ترتیب مشکل حاد انتخاب ژانت (تسلیم شدن به سنتها یا احترام به استقلال فردی) به‌خودی‌خود از میان برداشته می‌شود.

ادامهٔ داستان، جنون برادر (ماتیوس) و رویگرداندن خواهر و مابقی قضایا و بخصوص فرم و بیان تصویری فیلم، باعث می‌شود که ژانت به نسخه‌ای دیگر از اوشین بدل شود: زنی ستمکش که اشتباه نمی‌کند و برای بقا مجبور به مبارزه است و همیشه موفق.



دیدار، فیلم متوسطی بود که در آن شوهر (امیر) هر چند از نظر زمانی حضور کمتری داشت اما در نهایت انگیزه و هدف اصلی مبارزات زن بود.

◀ نگاهی گذرا به فیلمهای خارجی

در بخشهای مختلف فیلمهای خارجی جشنوارهٔ سیزدهم، چند فیلم از فیلمسازان زن نیز به نمایش درآمد:

■ **سکوت طولانی (مارگارت فن تروتا):**

از خانم مارگارت فن تروتا، فیلمساز برجسته، فیلم سکوت طولانی (۱۹۹۳) در جشنوارهٔ امسال به نمایش درآمد. تم اصلی این فیلم قرار است از آبشخور مبارزهٔ سیاسی اندیشمندان بر ضد فساد جامعه نشأت گیرد، که می‌گیرد. اما خانم کارگردان در این زمینه‌چینی، بستری خلق کرده که به سوژهٔ مورد علاقه‌اش یعنی کاوش در روحیهٔ زنان روشنفکر بپردازد.

کارلا پزشک متخصص زنان است و شوهرش که یک قاضی غیر قابل تطمیع است، مسئول رسیدگی به پروندهٔ یک قاچاقچی اسلحه می‌شود و زمانی که مرد در همین راه جان خود را از دست می‌دهد؛ همسرش در موضع یک طغیانگر اجتماعی، زنان دیگر را به شورش می‌خواند. هر چند که در پایان، ثمرهٔ این درگیری با مافیا، گلوله‌ای است که توسط یک دشمن ناپیدا در زیر باران شدید و در اتاقک تلفن حوالهٔ این زن مبارز می‌شود اما مبارزه ادامه دارد.

شخصیت‌پردازیهای قرص و محکم این‌گونه زنان، در ساخته‌های مارگارت فن تروتا، نشان از شناخت او از زیر و بم شخصیت زن روشنفکر غربی دارد. شاید در این پختگی، ثمرهٔ چندین سال همکاری با فیلمساز توانایی چون فولکر شلوندورف هم دخیل باشد.

■ **گرته مینده (هایدی گنه):**

خانم هایدی گنه، فیلمسازی آلمانی است که این فیلم، نخستین تجربهٔ کارگردانی حرفه‌ای اوست. او که سابقهٔ تدوینگری دارد، ده سال پیش از ساختن فیلم اخیرش، فیلمی کوتاه ساخت.

فیلم گرته مینده (۱۹۷۶) که یک اقتباس ادبی است، هر چند از سوی برخی منتقدان «فاقد شور و خشم» و «عاری از تشخص» و «فاقد صراحتی که مشخصهٔ اولین فیلم یک کارگردان است» خوانده شد اما برای هایدی گنه جایزهٔ ملی سینمای آلمان را به ارمغان آورد.

فیلم در مورد دختر جوانی به نام گرته مینده، ساکن یکی از شهرهای شمال آلمان در قرن هفدهم است که همشهریهایش، پروتستانهایی متعصبند. دختر از موهبت وجود مادر کاتولیک اسپانیایی‌اش بی‌بهره است و مادرخوانده و برادر و خواهر ناتنی‌اش با او رفتار خصمانه‌ای دارند. پس از مرگ پدر با پسر همسایه (والتین) می‌گریزد و پس از چشیدن طعم فقر، هر دو به یک گروه خیمه‌شب‌بازی می‌پیوندند. پسر در آستانهٔ مرگ قرار می‌گیرد و...

هایدی گنه گفته است: «ما این داستان را در سال آخر مدرسه خواندیم. من سخت تحت تأثیرش قرار گرفتم چون کسی، دست تنها، جنگی را شروع می‌کرد. سالهای مدرسه و مظلومیت، مرا از همه چیز سیر کرده بود. برای همین بود که آدمی مثل گرته مینده به نظرم مهم و بزرگ می‌نمود.»

■ **سقوط خاندان رومانف (استر شوب):**

خانم استر شوب (متولد ۱۸۹۴ و متوفی به سال ۱۹۴۹) که در دههٔ ۱۹۲۰ از مهمترین فیلمسازان روسی زن محسوب می‌شد، ابتدا از طریق آیزنشتاین و مایاکوفسکی به عنوان تدوینگر پا به عرصهٔ سینما گذاشت. استر شوب با تأثیر از سبک تدوین آیزنشتاین، سالها تدوینگری را ادامه داد و پس از پشت سرگذاردن تجربهٔ تدوین ۲۰۰ فیلم خارجی و ۱۰ فیلم روسی، سرانجام دست به آفرینش سقوط خاندان رومانف زد. فیلم خانم استر شوب، از تدوین راشهای قدیمی حاصل شده و در بردارندهٔ بخشهای مهمی از زندگی خاندان سلطنتی روسیه و سقوط آنان در انقلاب اکتبر است. او خود دربارهٔ فیلمش می‌گوید: «مدتها طول کشید تا مقامات را راضی کردم که اجازهٔ ساختن چنین فیلمی را صادرکنند. برای ساختن این فیلم و دو فیلم بعدی، سه سال با لذت و سرخوشی، همه جا را زیر و رو کردم و دست آخر فیلمهای مورد نظرم را در جعبه‌های دربسته در آرشیو موزهٔ انقلاب یافتم.»

*

بجز این سه فیلم، از فیلمهای دیگری نیز

www.iran-archive.com

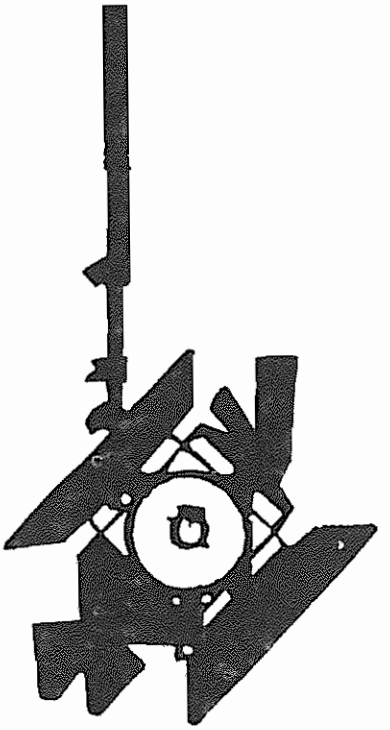
می‌توان سراغ گرفت که زنان، محور اصلی یا از موضوعهای عمدهٔ آنها بودند. از جمله:

مغرب (کانهی محمد)، دنبال توضیح نباش (جلیل سودانبک)، صدف و مرد روحانی (ژرمن دولاک)، همه چیز در مشتمان است (پی‌یه ور)، فقط یک بار زندگی می کنی (فرتیس لانگ)، روز خشم (کارل تئودور درایر)، دروازه‌های لی لا (رنه کلر)، خانم بوده خندان (ژرمن دولاک)، خانهٔ بی حفاظ (رایسنر ولفهارت)، ناموس (اولدجان کولدووا)، بریگیتا (داگمار نایفل)، میزری (راب راینر)، در ساحل (آلبرتو کاوالکانتی)، جاده (فلینی)، اسکله (کریس مارکر)، کوایدان (ماساکا کوبایاشی)، فاوست (فریدریش ویلهلم مورنا)، افی بریست (راینر ورنر فاسبیندر)، داغ ننگ (ویمر وندرس)، سلست (پرسی آدلون)، شور غیرمنتظره (شیاکانگ)، نصف‌النهار جنگ (فنک زیائو نینگ)، طلاق (وانگ هائووی)، زنان دریاچهٔ عطر آگین (شی فای)، و...

اما شاید زنانه‌ترین بخش جشنواره را بتوان بخش مهجور بزرگداشت کنجی میزوگوچی، خواند که به بزرگداشت این استاد بزرگ سینمای ژاپن اختصاص داشت. سینماگری که قطعاً به دلیل نوع زندگیش، زنان نگون‌بخت را موضوع اصلی بیشتر آثارش قرار داد. به رغم اهمیت زندگی و آثار پرشمار این فیلمساز بزرگ، تنها به مروری گذرا به زندگیش بسنده می‌کنیم و به دلیل حجم این مطالب، نگاه دقیق به آثار او را به آینده وامی‌گذاریم:

کنجی میزوگوچی در ۱۶ مه ۱۸۹۸ در توکیو متولد شد و در ۲۴ اوت ۱۹۵۶ در کیوتو درگذشت. وضعیت مالی اسفبار خانواده، در فضای بحران اقتصادی ناشی از جنگ روسیه و ژاپن، برای او که پدرش نجاری فقیر بود، وضعیت رقت‌آوری را ایجاد کرد. دوران کودکی میزوگوچی، با سخت‌ترین شرایط محتمل در چنین زندگی فرودستانه‌ای از سر گذشت. زمانی که در مقابل چشمان این نابغهٔ سینما در خردسالی، خواهر بزرگتر فروخته شد تا برای گذران زندگی، تن به گیشایی دهد؛ عطوفت کودکانهٔ میزوگوچی برای یاری و همدردی دایمی با زنان بدسرنوشت برانگیخته شد.

او گرچه در پی تحصیل ناموفقش، در ۱۳ سالگی مدرسه را رها کرد اما بارقه‌های نبوغ درخشانش در زمینه‌های هنری، از همان ابتدا



چشمگیر بود. در ۱۷ سالگی، در پی مرگ مادر، خانه و زندگی را به قصد یافتن خواهر از دست رفته و زندگی با او ترک کرد و در سال ۱۹۲۱، هنگامی که به عنوان دستیار کارگردان، پا به عرصهٔ سینما نهاد؛ به سرعت، فنون این صنعت را آموخت و در زمانی نزدیک به ۳۲ سال، موفق به خلق بیش از ۱۰۰ فیلم ارزشمند هنری شد. امروزه از این تعداد، چیزی نزدیک به ۳۰ فیلم برجا مانده که تماماً مربوط به سالهای ۱۹۳۰ تا ۱۹۵۶ است و این مرحله از زندگی هنری میزوگوچی، تماماً به زن ـ خاصه در حمایت از شأن و منزلت لگدمال شدهٔ او و بویژه در اجتماع سنتی ژاپن، معطوف است.

زنان کمابیش در تمام آثار استاد ژاپنی، وجوهی آشنا و مشترک دارند: گاهی در سبک‌پردازی حیرت‌انگیز استاد، در کسوت موجودات نگون‌بخت و اندوهناک که به بره‌های ساکت قربانی تعبیر شده‌اند، مرکز ثقل فجایع قلمداد می‌شوند؛ و گاهی در آمیزهٔ خیره‌کنندهٔ تصاویر، مذمت صریح و گزنده و تلخ میزوگوچی، معطوف به جبری تحمیلی است که جامعه حتی به منظور سعادت و بهبود زندگی، از زنان، بیشتر از مردان طلب می‌کند.

میزوگوچی را همدرد و مدافع حقوق زنان و پاسدار حرمت زن خوانده‌اند. از این سینماگر صاحب سبک شرقی، در جشنوارهٔ سیزدهم، فیلمهای مرثیهٔ اوزاکا، شعلهٔ محبت، خانم اوبو، زندگی اوهایو، اوگستو مونوگاتاری، جشنوارهٔ موسیقی گیون و سانشوی مباشر به نمایش درآمد ■

گفت‌وگو
با دو میهمان جشنوارهٔ فیلم فجر

این سومین بار است که آلیساسایمون برای انتخاب فیلمهای ایرانی جهت نمایش در جشنواره‌ای که از پنج سال پیش در شیکاگو برگزار می‌کند، به تهران می‌آید.

جشنوارهٔ فیلمهای ایرانی از سال ۱۳۶۸، (۱۹۸۹ میلادی)، مهرماه هر سال در مدرسهٔ «مؤسسهٔ هنر شیکاگو» برگزار می‌شود و خانم سایمون مدیر مرکز فیلم این مؤسسه و برنامه‌ریز جشنواره‌هایی است که در این مرکز برگزار می‌شود. وی نخستین جشنواره را با فیلمهای ایرانی پیش از انقلاب و دو فیلم ساختهٔ ایرانیان مقیم آمریکا برگزار کرد. تنها فیلم ایرانی پس از انقلاب در جشنوارهٔ اول، دستفروش ساختهٔ محسن مخملباف بود که فیلم محبوب اوست و آن را در جشنوارهٔ دومش نیز به نمایش گذاشت. از جشنوارهٔ دوم به بعد، همهٔ فیلمها از محصولات پس از انقلاب و تولیدات سالهای اخیر هستند.

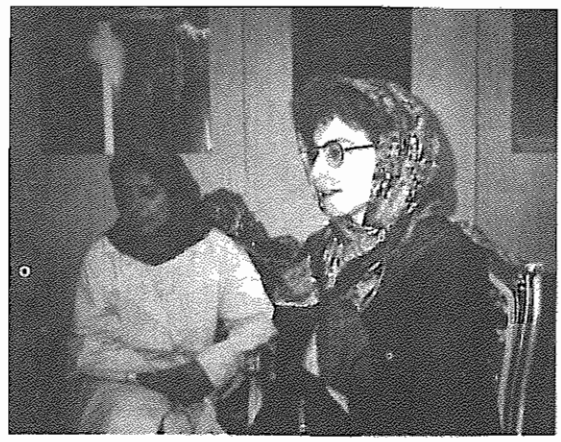
موفقیت جشنوارهٔ خانم سایمون باعث شد که فیلمهای انتخابی او به همراه فیلمهای دیگر، در سایر شهرهای آمریکا نیز به نمایش درآید. از جشنوارهٔ چهارم به بعد، او از سینماگران ایرانی که فیلمهایشان در آنجا به نمایش درمی‌آید، چند نفر را به شیکاگو دعوت کرد تا به جشنواره‌اش گرما و رونق بخشند.

در انتخاب فیلمها و برنامه‌ریزی جشنواره، مهرناز سعیدوفا، مدرس ایرانی سینما، که مقیم شیکاگو است نیز با سایمون همکاری دارد. امسال، او نیز میهمان جشنوارهٔ فجر بود.

این گفتگوی کوتاه، در فرصتی اندک در لابه‌لای برنامه‌های فشردهٔ آنان در آخرین روز اقامتشان، انجام شده است که از نظرتان می‌گذرد:

● خانم سایمون، گفته‌اید که خیلی اتفاقی با سینمای ایران آشنا شده‌اید. گویا در جشنواره‌ای می‌خواسته‌اید به تماشای فیلمی بروید اما سالن پر بوده و شما به سالن کناری رفته‌اید که فیلم دستفروش را نشان می‌داده و بعد هم مجذوب آن شده‌اید، و از آن پس نیز در جشنواره‌تان، فیلمهای ایرانی را به نمایش می‌گذارید. در فیلمهای ایرانی چه دیده‌اید که

www.iran-archive.com



آنها را تحسین می‌کنید؟

○ من به دنبال سینماهای ناشناخته می‌گردم تا در شیکاگو، آنها را به تماشاگران معرفی کنم. فیلم مخملباف را بسیار اصیل و خوش‌ساخت یافتم و برایم باور نکردنی بود. این فیلم در سطح استانداردهای جهانی است. بعد که جستجو کردم و چند فیلم دیگر ایرانی را دیدم، فرهنگ یگانه‌ای را در آنها مشاهده کردم که تصمیم گرفتم آن را به تماشاگران دیگر هم معرفی کنم. مرکز فیلم مدرسهٔ هنر شیکاگو، مانند یک «سینماتک»، فیلمها و فیلمسازان آشنا و ناشناختهٔ قدیمی و جدید را از سراسر جهان نمایش می‌دهد و جشنوارهٔ فیلمهای ایرانی هم حالا تبدیل به یکی از برنامه‌های دایمی سالانهٔ آن شده است.

● **معیار شما برای انتخاب فیلمهای ایرانی برای جشنواره چیست؟**

○ تماشاگران چنین جشنواره‌هایی در جستجوی چیزهای نو هستند و برنامه‌ریزان آنها هم طبعاً باید پاسخگوی نیاز آنها باشند اما من شخصاً در پی فیلمهای ناب هستم که از نظر احساس و اندیشه، تکانم بدهند و البته تکنیک و ساخت خوبی هم داشته‌باشند.

● **آیا تم فیلمها و مثلاً مسائل اجتماعی مطرح شده در این فیلمها برایتان اهمیت ندارد؟**

○ نه. لااقل می‌توانم بگویم که در مواردی، موضوع فیلمها یکی از عوامل است و نه تنها دلیل انتخاب فیلمها.

● **به کار کدام فیلمسازان ایرانی علاقه دارید؟**

○ بهرام بیضایی، محسن مخملباف، عباس کیارستمی،...

● **و فیلمهای مورد علاقه‌تان؟**

○ دستفروش (مخملباف)، رگبار و باشو (بیضایی)، دونده (امیر نادری)، کلوز آپ (کیارستمی)، افسانهٔ آه (تهمینه میلانی)، نرگس (رخشان بنی‌اعتماد).

● **نظرتان در مورد تصویری که از زنان در فیلمهای ایرانی ارائه می‌شود چیست و وضعیت آنان تا چه حد برای شما قابل درک است؟**

○ من در فیلمها بیشتر به دنبال جلوه‌هایی از فرهنگ ایرانی می‌گردم تا یک موضوع خاص، مثل مسألهٔ زنان. اما به هر حال این را می‌دانم که قوانین ایران محدودیتهایی در زمینهٔ حضور و نمایش زن در سینما دارد که شاید تصویر را از واقعیت آن دور کند. ولی بعضی از فیلمسازان با استعداد توانسته‌اند به مقتضای موضوع و صحنه، راه‌حلهایی برای این مسأله پیدا کنند. من البته با زنان این فیلمها همذات پنداری نمی‌کنم اما مسائل آنان را درک می‌کنم.

● **چهرهٔ زنان در فیلمهای ایرانی تا چه حد با آنچه که در واقعیت طی این چند سفرتان به ایران دیده‌اید، شباهت دارد؟**

○ تصویری که از خانواده در فیلمهای ایرانی دیده‌ام، شبیه چیزهایی است که در خانواده‌های ایرانی تجربه کرده‌ام، اما در نمایش زنان، به هر حال ملاحظاتی در فیلمها رعایت می‌شود که تا حدودی آن را از واقعیتش دور می‌کند. البته من زیاد در ایران زندگی نکرده‌ام و نمی‌توانم در این مورد نظر قاطعی بدهم.

● **نظرتان دربارهٔ حضور زنان در فیلمهای آمریکایی چیست؟**

○ سینمای هالیوود، طبعاً عامهٔ تماشاگرانش در آمریکا و سراسر دنیا را در نظر دارد و در نتیجه چهره‌ای که از زنان تصویر می‌کند، مطلوب و قابل دفاع نیست. این فیلمها برای فروش بیشتر، زنان را به عنوان کالا نمایش می‌دهند اما فیلمهای غیر تجاری از فیلمسازان مستقل هم هستند که تصویر درست‌تری از زنان نشان می‌دهند.

● **آیا این فیلمهای مستقل و غیر تجارتی توان مقابله برای خنثی کردن آن تصویر زنان در فیلمهای تجارتی را دارند؟**

○ طبعاً نه. در سینمای تجارتی، پخش کنندگان فیلم با تبلیغاتشان، حرف اول را می‌زنند و آنها هستند که با قدرت مالی و تبلیغات خود، کالاهایشان را به عامهٔ تماشاگران دنیا می‌قبولانند و قطعاً آنچه آنها ارائه می‌دهند، بیشتر در ذهنها باقی می‌ماند.

● **خانم سعیدوفا، شما به عنوان یک زن ایرانی، تا چه حد تصویری را که از زنان در**

فیلمهای ایرانی وجود دارد، منطبق با واقعیت می‌دانید؟

○ تصورم این است که مسائل مربوط به زنان، موضوعاتی تخت و یک‌بعدی نیست. به نوعی شاید بتوان گفت این مسائل لایه لایه‌اند. برخی فیلمسازان در لایه‌های سطحی متوقف مانده‌اند و بعضی به لایه‌های عمیق‌تر نفوذ کرده‌اند و عمق و کنه موضوع مورد نظرشان را مطرح کرده‌اند. به طور کلی زنان بعضی از فیلمها بیشتر برایم آشنا و ملموس و قابل درک هستند و بعضی دیگر هم، کمتر.

● **مثلاً مصداقهای آنها از میان فیلمهای جشنوارهٔ امسال، کدام فیلمها هستند؟**

○ مثلاً زنان فیلم دوسری آبی برایم آشناتر و نزدیکتر بودند، تا مثلاً زنان فیلم درد مشترک. هر چند زنان فیلم درد مشترک، آن طور که از حرفهای کارگردان آن شنیدم از اساس هم قرار نبوده شبیه زنهای معمولی باشند.

● **آیا خود شما به عنوان یک زن ایرانی در فعالیتهای اجتماعی و فرهنگیتان در جامعهٔ آمریکا، مشکل خاصی داشته‌اید؟**

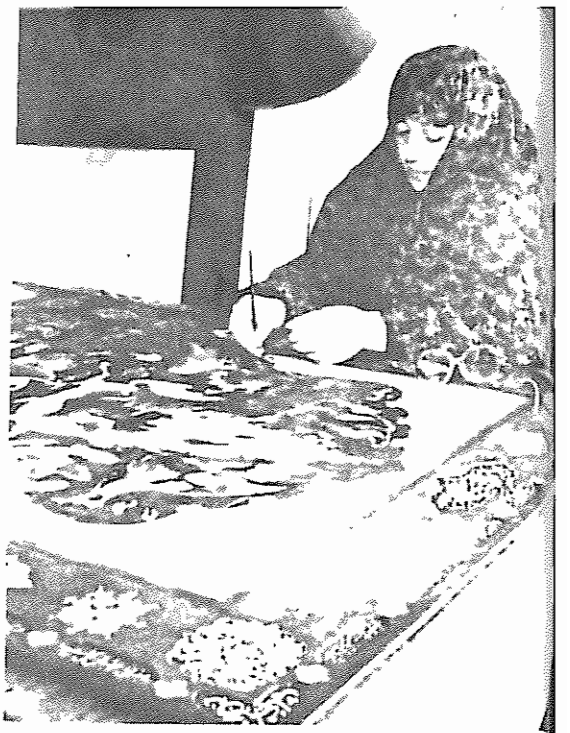
○ به عنوان یک زن، نه اما به عنوان یک ایرانی، بله■

www.iran-archive.com

چهره‌ها (۲)

سیمایی از نقاشان معاصر ایران

گیزلا وارگا سیلانی



زینت‌سادات امامی

مریم زندی پس از انتشار مجموعه عکسهایی از چهره‌های ادبی معاصر در سال ۱۳۷۲، مجموعهٔ جدیدی عکس از ۱۱۴ نقاش معاصر ایران ارائه داده است؛ با این هدف که به دور از هر گونه تقسیم‌بندی، سندی از چهرهٔ هنرمندان نقاش این مرز و بوم را به یادگار گذارد.

شیوهٔ تنظیم عکسها همانند مجموعهٔ قبل، براساس سن هنرمندان است و کتاب از نقاشان مسن آغاز می‌شود و به جوانترها می‌رسد. عکاسی از نقاشان ایران در این مجموعه از مرداد ۷۱ آغاز می‌شود و تا نیمهٔ آذر ۷۳ ادامه می‌یابد.

مجموعه با پیشگفتاری از مرتضی ممیز آغاز شده است.

عکسهای مریم زندی
تهران
صاحب اثر
چاپ اول
۱۳۷۳
۵۷۰۰ تومان

در بخشی از این پیشگفتار می‌خوانیم:

«به نظر می‌آید خانم زندی در مقابل مدل، شناختها و آشناییهای قبلی با او را فراموش کرده است و مثل عکاسی مسلط کوشیده است ضمن کار، ذهنیت عکاسی خود را حفظ کند.

وقتی بخواهیم از مدل آشنایی، عکاسی یا نقاشی کنیم؛ سابقهٔ آشنایی مزاحم کار می‌شود. آشنایی نمی‌گذارد عکاس یا نقاش درچهارچوب ذهنیت حرفه‌ای خود باقی بماند. خاطره‌های عاطفی، دوستی و آشنایی مثل توری ظریفی میان عکاس و مدل قرار می‌گیرد و عکس مبدل به اثر نمی‌شود. بنابراین عکاس باید تلاش زیادی کند که تمام خاطراتش را دور بریزد و مدل را به عنوان یک موضوع جدید، بار دیگر کشف کند و مترصد لحظه‌ای شود که حالت، روحیه، نور، فرم، رنگ و فضای ویژه و گویایی از او را شکار و ثبت کند. به همین سبب به نظر می‌آید این بار عکسهای خانم زندی عکس‌تر شده‌اند، ماندنی‌تر شده‌اند، اثر شده‌اند.»

این مجموعه به احمد عالی تقدیم شده است ■

بهجت صدر

ایران دزدی

www.iran-archive.com

«او»

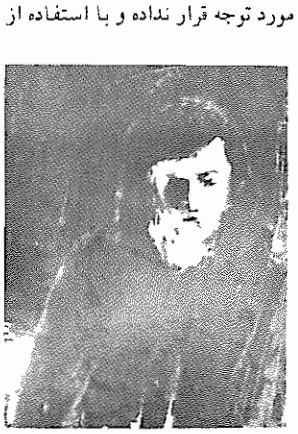
- نمایشگاه نقاشی آریا اقبال
- گالری آریا
- پنجم تا ۱۱ دی ۷۳

● سپیده خانبلوکی

به نقاشیهای آریا اقبال که می‌نگری، فراموش می‌کنی که اصلاً تابلویی در کار است. چنین می‌پنداری که به سرای نقاش آمده‌ای: آدمهایی پیر و جوان، آشنا و ناآشنا، با تن پوشهای تیره‌شان، مغموم و پریده رنگ، گاه به تو می‌نگرند و گاه، نگاه به دیگر سو دارند. غمی مشترک به یکدیگر پیوندشان داده و آنکه، گویی همهٔ غمها از نبود اوست، با پیراهنی سپید و گلی در دست، با آرامش و سکوتی ازلی و ابدی، در صدر نشسته و نظاره‌گر این همه است.

از دور دستها ـ از کنیسه‌ای شاید ـ آوایی به گوش می‌رسد: غمگین، سنگین و با شکوه...

آریا اقبال در گالری آریا پرتره‌هایش را به تماشا گذاشته بود. وی با آکریلیک بر روی بوم، نقاشی کرده است. اقبال در کارهایش، به جزییات و ساخت و ساز نپرداخته و بسیار ساده و راحت نقاشی کرده‌است. وی عنصر خط را چندان مورد توجه قرار نداده و با استفاده از

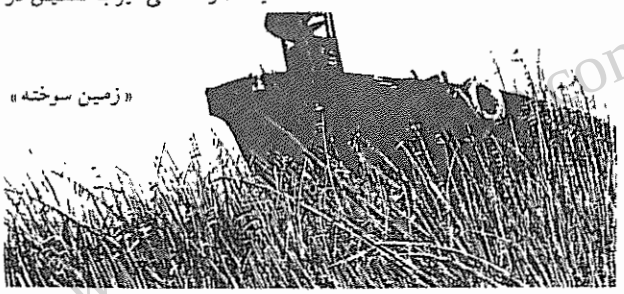


تاشهای بزرگ رنگ، و با کنار هم نشاندن سیاهیها و سپیدیها در تضادی مشخص، فضایی غم‌انگیز را به وجود آورده است.

با اینکه آریا اقبال، با تکیه بر احساسات و تجربیات خود، نقاشی کرده، شناخت سبکهای مختلف نقاشی و گرایش ناخودآگاه وی به برخی از آنها، سبب شده است که در تابلوهایش، ردّ پایی از چند نوع سبک وجود داشته باشد که از جمله می‌توان به اکسپرسیونیسم اشاره کرد.

از باغ سرسبز تا «زمین سوخته»

- نمایشگاه نقاشی ثمیلا امیرابراهیمی
- گالری آریا
- ۱۳ تا ۱۹ دی ۷۳



«زمین سوخته»

ثمیلا امیرابراهیمی در گالری آریا، کارهای رنگ و روغن و پاستل خود را با عنوان «زمین سوخته» به تماشا گذاشته است.

با اینکه از نمایشگاه نقاشی آبرنگ امیر ابراهیمی، چند ماهی بیش نمی‌گذرد اما آن آثار، از نظر حس، موضوع، رنگمایه‌ها و سبک کار، با نقاشیهای اخیر وی کاملاً تفاوت دارند: همان تفاوت میان باغی سرسبز و «زمینی سوخته.»

امیرابراهیمی، با آبرنگهایش ما را به باغ سرسبز سادگیها می‌برد. به باغی که در آن، گرمای آفتاب و خنکی دلچسب سایه را حس می‌کردی، عطر گلهای باغچهٔ سیراب شده، واقعاً به مشامت می‌خورد و فریاد شادی کودکان به گوشت می‌رسید. اما حالا آن خورشید، غروب کرده و گرمای جنوب، همراه با سکوتی سنگین، همه جا را فرا گرفته‌است. سکوتی که گهگاه با صدای خواب‌آلود جیرجیرکی تنها، شکسته می‌شود... اینجا دیگر خبری از باغچه و گل نیست. چرا که در «زمین سوخته» هیچ دانه‌ای جوانه نمی‌زند، هیچ جوانه‌ای به سبزی نمی‌گراید و درختی چون نیست، باغی هم نیست.

اما نه... نخلهای مقاوم جنوب، هنوز هستند و گند مزارهایش و خاک حاصلخیزش؛ و این همه، به سادگی به تابلوهای نقاش راه یافته‌اند.

امیرابراهیمی، این بار تحت تأثیر فضا و حال و هوای جنوب نقاشی کرده است. پرداخت دقیق به جزئیات، نور و سایه‌ها و جنسیتها، به همراه تکنیک خوب وی، کارهایش را واقعگرایانهٔ صرف جلوه می‌دهند. اما واقعیت این است که وی، آن طور که خود نیز می‌گوید، در طبیعت دخل و تصرف کرده‌است. به گونه‌ای که ابتدا از موضوع، عکس گرفته؛ سپس با تغییر کمپوزیسیون، رنگ و نور و سایه‌ها، و گاهی نیز با تلفیق دو موضوع یا دو مکان در یکدیگر، تابلوهای خود را به وجود آورده‌است.

از تیرگیها تا روشنیها

- نمایشگاه نقاشی بهجت صدر
- فرهنگسرای نیاوران
- دوم تا ۲۸ بهمن ۷۳

در فرهنگسرای نیاوران، شاهد برگزاری نمایشگاهی بودیم که مروری داشت بر آثار نقاشی بهجت صدر، از گذشته تاکنون. آثار صدر، در این نمایشگاه شامل دو بخش متفاوت بود: تابلوهایی بازمانده از آن سالیان که سراسر نوآوری بود. آثار آبستره با پهنهٔ وسیع رنگها یا رنگپرده‌های سیاه و سیالی که به شیوهٔ رنگگذاری سنگین و با کاردک نقاشی یا قلم ی بزرگ، بر روی بوم منتقل شده‌اند. در این کارها، فرم، رنگ وکمپوزیسیون بیشترین اهمیت را دارد و نوعی حرکت و ریتم خاص در آنها به چشم می‌خورد. این آثار را نمی‌توان انتزاعی صرف نامید. چرا که به هر حال، بازتابی هستند از دنیای خارج و تقلیدی از ریتمها و حرکات موجود در طبیعت. چنانکه او خود می‌گوید: «این ریتم و حرکت را هنگام کنار هم قرار گرفتن درختان در قلمستان و یا در جریان ملایم آب در رودخانه، مشاهده کرده و تحت تأثیر آن، نقاشی کرده‌ام.» بخش دوم، عکس ـ کولاژها، که نسبتاً جدیدترند و تلفیقی هستند ازعکس و نقاشی. در این کارها، عکسی بر روی بوم چسبانده شده و قسمتهای دیگر تابلو، نقاشی شده‌اند. بر اکثر این کارها، فضاها و رنگهایی روشن حاکم است. به طور کلی از لحاظ به کار بردن رنگهای تیره و روشن، کارهای صدر، سیری دیگرگونه دارند. چرا که از آثار قدیم او که به تابلوهای جدیدش می‌رسیم، گویی دریچه‌ای از نور، به رویمان گشوده می‌شود و آن همه سیاهی، جای خود را به فضاهای باز و روشنی می‌دهند که خود، نشان از تولدی دوباره دارند.

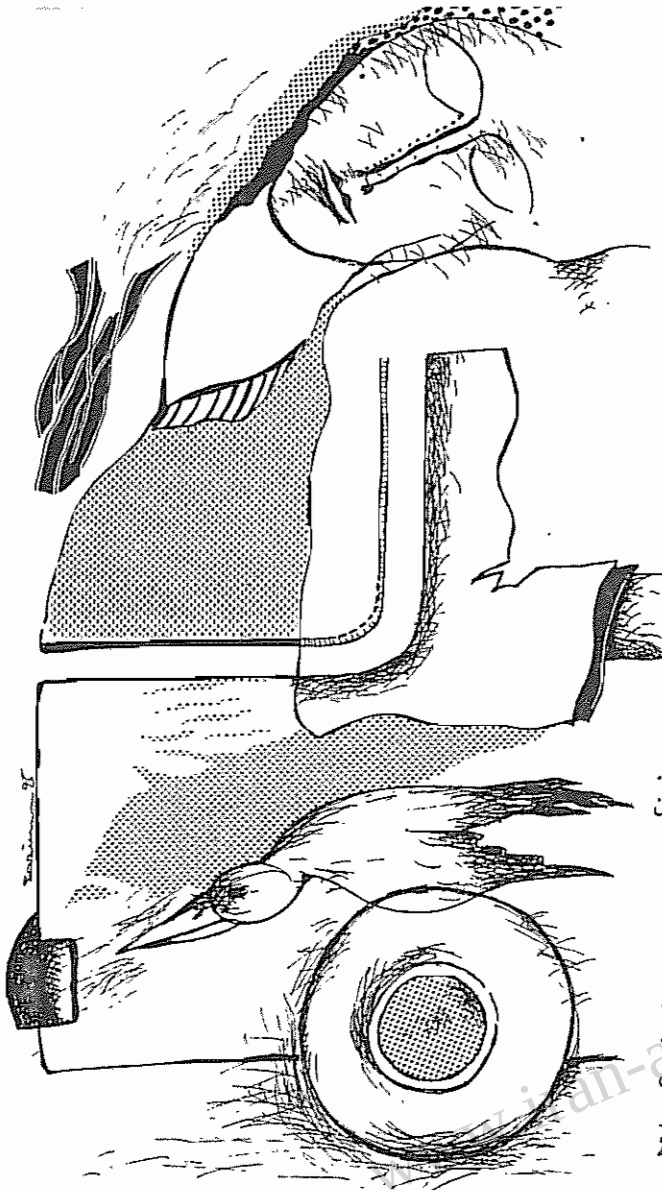
صدر می‌گوید: «باید ایستاد، باید کار کرد، باید صمیمی بود و مقاوم.» این حرف اوست. زنی که مشکلات و

ناملایمات زندگی، هرگز نتوانسته‌اند از کار، بازش دارند. زنی هنرمند، با وجودی سرشار از عشق به کار و دیار و فرزند. پس از ۴۰ سال کار و تلاش، هنوز شور بودن وحرکت را در چشمانش می‌بینی، آن هم در ۷۰ سالگی، سن شکوه و شکایت.

وی تابلوهایش را با تأثیر گرفتن از مسائل پیرامون خود به وجود می‌آورد و زندگی در نظر او، کولاژی است که از کنار هم قرار گرفتن رویدادها و مسائل مختلف (هر تکه از یک جا) شکل می‌گیرد ■

چی‌مَه

ق. آذرآیین



چی‌مه[1] تو دفتر گاراژ وثوق منتظر نشسته بود تا مینی‌بوس لالی تکمیل شود. عمو اسمش را نوشته بود. دو تا صندلی پشت سر راننده را ـ که آشنا بود ـ برایش گرفته بود و کتش را پهن کرده بود روی صندلیها.

ـ اولین مسافرت دوتایی یادت می‌آید؟ انگار همین دیروز بود. روی صندلی پشت سر راننده نشسته بودیم و سنگینی نگاه تمام مسافران را حس می‌کردیم. مثل این بود که همه داشتند ما را با انگشت به هم نشان می‌دادند. صدایی گفت: خدا پای هم پیرشون کنه.

ـ چه دردی دارد این بچه، گرسنه که نیست.

همین چند دقیقه پیش بود که چی‌مه رو برگردانده بود طرف دیوار؛ عمو خودش را سرانده بود لبهٔ صندلی ارج و بین چی‌مه و باقی مسافرها حایل شده بود، چی‌مه پستان به دهان بچه گذاشته بود. بچه، سیر شیر خورده بود و پستان را پس زده بود. پس حالا چرا زبان به دهان نمی‌گیرد؟

عمو گفت: «خیس نکرده، جایش درد نمی‌کنه؟»

چی‌مه بچه را وارسی کرد. خشک بود. گفت: «چه می‌دانم؟ درد من که یکی ـ دو ـ تا نیست.»

ـ باشد، بگذار مردم هر چه می‌خواهند بگویند. نشخوار آدمیزاد حرف است. بگذار بگویند چی‌مه مثل بیوه‌ها می‌رود خانهٔ شوهر. نه سری، نه صدایی. اصل کار این است که آنها دوتایی کنار هم روی صندلی جلوی مینی‌بوس نشسته‌اند، زنها پشت سرشان کِل می‌زنند و آهای گُل می‌خوانند. خانهٔ غریبه که نمی‌رود؛ چه خانهٔ عمو، چه خانهٔ پدر.

عمو، بچه را از بغل چی‌مه گرفت. بلند شد و از دفتر رفت بیرون. ماشینها را به بچه نشان داد. بچه‌گربه‌ای از زور سرما زیر چرخ یک مینی‌بوس کز کرده بود. عمو با بچه رفت طرفش و صدای گربه درآورد. بچه‌گربه، ترسخورده از زیر چرخ بیرون آمد و گریخت. عمو، بچه به بغل دوید دنبالش. بچه با چشمهای خیس اشک خندید.

ـ این پنبه را از گوشت بیرون بیاور. زن اول و آخرت، چی‌مه است تا رگ سر سینهٔ من می‌زند. گمانم شندرغاز شرکت نفت مستت کرده. چیزهایی شنیده‌ام. نه اینکه فکر کنی حالیم نیست. گذاشته‌ام تا خودت سر عقل بیایی.

ـ خوب، آدم قابل به ترقی است. آن وقتها پسرم یک کارمند ساده بود حالا رتبه گرفته و رئیس شده. کور دستکش بشوم اگر من در کارشان دخالت کرده باشم. اصلاً به من چه؟ من پیرزن علیل و دردمند این گوشه افتاده‌ام. خدا هم که جانم را نمی‌گیرد، راحتم کند. این حرفها، حرف خودش است. بچه که نیست. می‌گوید چی‌مه معاشرتی نیست، آداب‌دان نیست. تو مهمانیها، بگو و بخند نیست. اینها را من نمی‌گویم که الهی به دردم گرفتار بشود کسی که می‌گذارد گردن من. مردم چرا تابوت خودشان را سنگین می‌کنند؟ مگر فردا نباید همه‌مان تو یک وجب خاک خدا بخوابیم؟

ـ توی راه، خودم را زدم به خواب و سرگذاشتم روی شانهٔ تو، انگار که دنیا مال من بود. انگار ماشین پرواز می‌کرد. یکهو پرندهٔ راه گم کرده‌ای، محکم خورد به شیشهٔ جلوی ماشین و افتاد تو جاده. جیغ کشیدم. گفتی: «داشتی خواب می‌دیدی؟»

گفتم: «بگو ماشین بایستد. می‌خواهم بدانم چه به سر پرندهٔ زبان بسته آمد.»

سرم را روی شانه‌ات فشردی و گفتی: «بخواب عزیزم، بخواب!»

بچه خواب رفته و سنگین شده بود. مسافرها داشتند سوار می‌شدند. عمو دوباره سفارش چی‌مه را به راننده کرد: «جان تو، جان عروسم.» راننده به نشانهٔ قبول و اطاعت، چهار انگشت دست راستش را گذاشت روی چشمش و گفت: «دختر خودمه.» عمو بچه را گذاشت تو بغل چی‌مه. چی‌مه سوار شد. عمو از پشت شیشه با اشاره به چی‌مه چیزی گفت. بچه بیدار شده بود. عمو روی پنجهٔ پا، قد کشید. بینی‌اش را به شیشه فشرد. بچه دماغ پخ کردهٔ عمو را که دید خندید. عمو دندان بر لب فشرد. سرش را رو به آسمان گرفت و قطرهٔ اشکی را که خیال سرازیر شدن داشت خشکاند■

یاداشت:

۱ ـ چی‌مه: چون ماه، مانندهٔ ماه

چگونه بچه‌ها را به حرف بیاوریم؟

سندی شلتون ترجمهٔ افسون زمردیان

● اگر به کودک اندرز دهید، نشان می‌دهید که مشکلش چندان مهم نبوده و ارزش اندکی تأمل و تفکر را هم ندارد.

● بهترین راه برای صحبت با بچه‌های شش تا ۱۰ ساله این است که نظرشان را در مورد چیزی بپرسید؛ آنها نظرات و ایده‌های فراوانی دارند.

شروع یک گفت‌وگو در صبح آن روزی که دوستم با پسر پنج ساله‌اش به خانهٔ ما آمده بود، تنها چیزی بود که به ذهنم خطور نمی‌کرد.

بعد از یک شب کامل بیداری و مرور خاطرات گذشته با دوستم، داشتم توی آشپزخانه صبحانه را آماده می‌کردم. همان موقع متوجه شدم که پسرک روی صندلی آشپزخانه نشسته و دارد به من نگاه می‌کند. نگاهش را با یک لبخند پاسخ دادم. او با لبخندی که تمام صورتش را پر کرده بود، از من پرسید: «کارتان چه طور است؟»

ناخودآگاه با او دربارهٔ کارهای اداره و طرح جدیدی که در دست داشتم، صحبت کردم. بعد ناگهان به خود آمدم. به راستی او چقدر از این مسائل سر در می‌آورد؟

واقعاً چه تعداد از بچه‌ها در بارهٔ کارهای بزرگترها اشتیاق نشان می‌دهند؟ متخصصان معتقدند که تعداد این بچه‌ها زیاد نیست. ممکن است دوست من با فرزندش از این گفت‌وگوها زیاد داشته‌باشد ولی برای اکثر مادران، صحبت با فرزندانشان کاری بسیار دشوار است. مثلاً گفت‌وگوی من در طول روز با فرزندم از این قرار است:

من: (بعد از اینکه با عجله لباسم را عوض می‌کنم، به آشپزخانه می‌روم تا شام را آماده کنم) عزیزم، امروز چطور گذشت؟

کودک: خوب.

من: در مدرسه چه کار کردی؟

کودک: هیچی.

من: خوب، خوش گذشت؟

کودک: بد نبود.

معمولاً حرفهای ما در همین حد است، مگر آنکه راجع به شام سؤالی پیش بیاید. بعد هم روال عادی هر روز که شامل شستن ظرفها، کنترل درس و مشق بچه‌ها و به رختخواب فرستادن آنهاست، طی می‌شود.

دکتر دونالد هایبل، روان‌شناس بالینی و متخصص مسائل روانی کودکان، با این روش زندگی سخت مخالف است. او می‌گوید: «باز کردن سرِ صحبت با کودکان چندان آسان نیست ولی برقراری یک گفت‌وگوی خوب هم غیر ممکن نیست. مسألهٔ مهم این است که از کودکتان درک و شناخت درستی داشته‌باشید و بدانید چگونه گفت‌وگو را آغاز کنید.»

توجه داشته‌باشید که نباید از پسرتان هم به اندازهٔ دخترتان توقع صحبت داشته‌باشید. تحقیقات نشان می‌دهد که قدرت دختران در ابراز احساسات و بیان کلمات عاطفی به والدین بیشتر است. دکتر هایبل معتقد است که اکثر پسران فقط شادی، ناراحتی و عصبانیت را حس می‌کنند در حالی که دختران با طیف وسیعی از احساسات گوناگون آشنا هستند. به همین دلیل است که معمولاً والدین با دخترشان بیشتر گپ دوستانه می‌زنند.

آمار نشان داده که یک پسر در طی روز، ۱۲ هزار لغت به زبان می‌آورد، حال آنکه یک دختر در حدود ۲۵ هزار لغت به کار می‌برد. با این حال اگر توصیه‌های مشاورین خانواده را جدی بگیرید، می‌توانید حتی کم حرفترین کودک را نیز به گفت‌وگو وادارید.

◀ کودکان قبل از دبستان به ترغیب بیشتری نیاز دارند

بچه‌های کوچک مشتاق برقراری ارتباط با بزرگترها هستند ولی نمی‌دانند صحبت را چگونه آغاز کنند. ممکن است کودک برای یک مکالمهٔ دو جمله‌ای مدت زیادی فکر کند که همین خود بسیار با ارزش است. راههای بسیاری وجود دارد که بتوان کودک را وارد یک گفت‌وگوی صمیمانه کرد:

- وقتی امروز آمدم مهدکودک دنبالت، دیدم که...

دکتر کریستین دال، روانکاو کودک، معتقد است که مشاهدهٔ یک رویداد یا اتفاق و منتظر عکس‌العمل طفل شدن، کاری عملی و طبیعی است. وی می‌گوید: «کودکان دو تا پنج ساله معمولاً به سؤالات مستقیم و متوالی پاسخ نمی‌دهند اما اگر راجع به رویدادی صحبت به میان آورید و منتظر بمانید، معمولاً تمام داستان را برای شما تعریف می‌کنند. فقط کافی است که آنها را به ادامهٔ صحبت تشویق کنید.»

www.iran-archive.com

بچه‌های کوچک به علاقه و توجه والدینشان برای گفت‌وگو، پاسخ مثبت می‌دهند. اگر شما لبخند بزنید و خود را مشتاق و علاقه‌مند نشان دهید، کودک هم تشویق می‌شود که بیشتر و بیشتر حرف بزند.

- مثل اینکه ناراحت هستی!

در صحبت با کودکان خردسال، استفاده از واژه‌های متناسب با حالات درونی آنها می‌تواند خیلی کارساز باشد. دکتر دال می‌گوید: «می‌توان برای حالات درونی کودک نامی انتخاب کرد. مثلاً به او بگویید که از ابروهای درهم یا لبهای آویزانش پیداست که از چیزی دلخور است یا از ورجه‌وورجه کردن او پیداست که خوشحال است و می‌خواهد علتش را به شما بگوید.»

- یادت هست وقتی که تو...؟

کودکان، حتی آنها که خیلی کوچک هستند، دوست دارند به داستانهایی که در مورد خودشان گفته می‌شود، بارها و بارها گوش دهند. یک داستان زیبا می‌تواند زمینهٔ خوبی برای آغاز گفت‌وگو و کسب تجربه‌ای جدید برای کودک باشد.

◀ بچه‌ها در سنین مدرسه، عاشق تفکر هستند

در واقع بهترین راه برای صحبت با یک بچهٔ شش تا ۱۰ ساله این است که نظرش را در مورد چیزی بپرسید. بچه‌ها در این سن، نظرات و ایده‌های فراوانی دارند و نظرخواهی از آنها می‌تواند بهترین راه برای آغاز یک گفت‌وگو باشد:

- راستی، نظر تو چیست؟

واقعاً مهم نیست که نظر او را دربارهٔ چه چیزی می‌پرسید: چرا پنج روز است که باران بند نمی‌آید، یا اینکه چرا او می‌خواهد فقط لباس بنفش بپوشد و یا بهترین برنامه برای تعطیلات آخر هفته چیست؟ بچه‌ها ترجیح می‌دهند از آنها در مورد راه حل سؤال شود تا اینکه به آنها دستورالعملی ارائه گردد. این سؤال، راه را برای یک بحث داغ و جالب باز می‌کند.

دکتر دال می‌گوید: «نظر کودک را بپرسید و نظر خود را نیز ارائه دهید. یادتان باشد حرفهای بچه‌ها را همیشه مورد داوری و انتقاد قرار ندهید.»

- مثل اینکه به چیزی فکر می‌کنی؟

وقتی احساس می‌کنید کودک نگران و ناراحت است، با این جمله سر صحبت را باز کنید، شاید این سؤال باعث شود تا او مشکلش را با شما در میان گذارد. اگر گفت‌وگو میان شما آغاز شد، سعی کنید به حرفهایش گوش دهید و تا آنجا که ممکن است از دادن پند و اندرز خودداری کنید.

دکتر هایل معتقد است: «اگر به او اندرز دهید، نشان می‌دهید که مشکلش چندان مهم نبوده و ارزش اندکی تأمل و تفکر را هم ندارد. سعی کنید هنگام نصیحت، احساسات او را نیز در نظر بگیرید، در این صورت اندرزتان مؤثر خواهد افتاد. به بیان دیگر، به جای اینکه بگویید: خوب، اگر با بچه‌ها رفتار دوستانه داشته باشی، خیلی زود به مدرسهٔ جدیدت عادت می‌کنی؛ بهتر است با او کمی همدردی کنید. مثلاً به او بگویید: راست می‌گویی! اولین روز مدرسهٔ جدید با آن همه چیز تازه که باید به آنها عادت کنی، کمی عذاب‌آور است.»

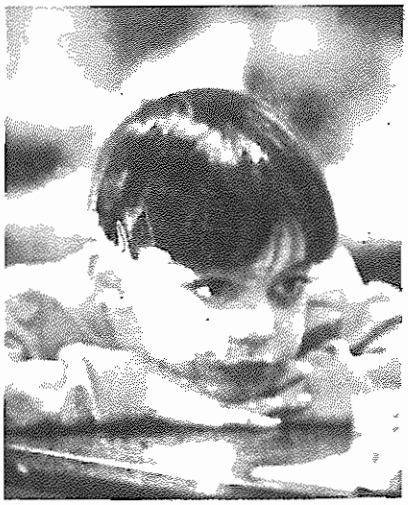
- به نظر تو امشب برای شام چه بپزم؟

ممکن است تعجب کنید اگر بدانید بچه‌ها می‌توانند دایماً راجع به غذا صحبت کنند: چه دوست دارند بخورند، دیشب شام چه خوردند، دلشان می‌خواست چه بخورند، کدام غذا را بیشتر دوست دارند یا غذاهایی که برای جشن تولد آینده‌شان در نظر دارند چیست. بچه‌ها اصولاً می‌توانند راجع به غذا و خوراکیهای مختلف آن قدر حرف بزنند که دیگر خسته شوید.

- بهترین اتفاقی که امروز برایت افتاد، چه بود؟

مزیت این گونه پرسشها این است که به کودک کمک می‌کند روی صحبت کردنش کنترل بیشتری داشته‌باشد. البته نباید کودک را وادار به صحبت کردن کنید، گاهی ایجاد یک فضای دوستانه، بهترین زمینه را برای گفت‌وگو مهیا می‌کند.

بهتر است این شیوه را قبل از اینکه کودک بخوابد امتحان کنید، زمانی که اتاق تقریباً تاریک و سکوت بر خانه حاکم است. این گفت‌وگو به کودک آرامش می‌دهد و کمک می‌کند که او با احساسی خوب به خواب برود.



● شوخی و مزاح بهترین محرک برای بچه‌هاست و حتی گاهی اوقات همهٔ اعضای خانواده را دورهم جمع می‌کند. این محیط شاد خانوادگی زمینهٔ ایجاد گفت‌وگویی صمیمانه را به وجود می‌آورد.

- تق تق تق

- کیه؟

- منم بزبز قندی، اومدم ببینم امروز چه کار کردی؟

بله! این کار به نظر کمی مسخره می‌آید ولی از این راه می‌توانید با بچه‌ها، بهترین ارتباط را برقرار کنید. در حین این بازی، آنها می‌خندند و خیلی زود تمام ماوقع روز را برایتان تعریف می‌کنند.

شوخی و مزاح بهترین محرک برای بچه‌هاست و حتی گاهی اوقات همهٔ اعضای خانواده را دورهم جمع می‌کند. این محیط شاد خانوادگی، زمینهٔ ایجاد گفت‌وگویی صمیمانه را به وجود می‌آورد و کودک با اعتماد به نفس بیشتری با شما حرف می‌زند.

به یاد داشته‌باشید که هر چیز، راه‌حلی دارد وقتی کودک حس می‌کند که شما علاقه دارید در جریان مسائل او قرار بگیرید و او را درک کنید، عکس‌العمل مثبت نشان می‌دهد■

www.iran-archive.com

انتظار به پایان رسید...!

چاپ دوم کتاب «آرایش سبزیجات و میوه‌آرایی» نوشته ساناز مینایی (*مدیر آموزشگاه ساناز و سانیا*) از ۱۳۷۳/۱۲/۱ در سراسر ایران پخش می‌شود.

۲۰۰ صفحه - کاغذ و جلد مرغوب - تصاویر ۵ رنگ
همراه با توضیحات جامع به دو زبان فارسی و انگلیسی
قیمت ۳۸۰۰۰ ریال (سه هزار و هشتصد تومان)

جهت کسب اطلاعات بیشتر در مورد خرید پستی (هزینه پست یک جلد کتاب برای تهران ۱۰۰۰ ریال، برای شهرستان ۱۵۰۰ ریال که به قیمت کتاب اضافه می‌گردد) یا حضوری «آرایش سبزیجات و میوه‌آرایی» با موسسه مطبوعاتی ۷ قصه - تماس حاصل نمائید.

مرکز پخش انحصاری
موسسه مطبوعاتی ۷ قصه (شماره ثبت ۴۰۷۴)
تهران - صندوق پستی ۴۷۳۴-۱۴۱۵۵ (مسعود سلیمی)
۶۴۰۹۸۱۹ (۶)

www.iran-archive.com

فرم پیش فروش

نام.....
تعداد.....مبلغ.....
آدرس و تلفن .....
.....

چاپ اول کتاب «آرایش سبزیجات و میوه آرایی» در کمتر از ۶ ماه نایاب شد. به همین خاطر، در چاپ دوم مجبور به پیش فروش هستیم

علاقمندان به دریافت کتاب «آرایش سبزیجات و میوه‌آرایی» می‌توانند مبلغ موردنظر را به بانک تجارت شعبه قرنی کد ۱۷۱ (قابل پرداخت در سراسر کشور) حساب جاری ۱۷۰/۲۰۸۰۸ بنام مسعود سلیمی واریز و اصل سند بانک و فرم پیش فروش را به تهران صندوق پستی ۴۷۳۴-۱۴۱۵۵ (مسعود سلیمی) ارسال نمایند.

۷ قصه
Tel. ۶۴۰۹۸۱۹ Fax

با آرزوی سالی خوش
برای شما

سررسید ۱۳۷۴

روزشماری که در تمام لحظات همراه شماست

روزشماری متفاوت ...

برای خانمها بخصوص

و نیز برای همه‌ی افراد خانواده

www.iran-archive.com

تلفن : ۲۲۶۳۲۵۸

کتاب ایران