بررسی تصویر اجتماعی زن در فیلم های چهار دهه سینمای هند

مریم پاپی [1]

فصلنامه روزنامه نگاری الکترونیکی سال اول شماره دوم، بهار 1395

چکیده

بررسی حاضر به منظور ترسیم الگویی از تصویری که سینمای هند از زن به جامعه امروز این کشور ارایه می دهد تدوین شده است. به این ترتیب، پرسش اصلی این است که هنجارها و ضدهنجارهایی که فیلم های منتخب برای زنان هندی به تصویر می کشند چیست؟ در این پژوهش از روش تحلیل محتوای کیفی استفاده شده است و نتایج، با استفاده از تئوری زمینه ای تدوین شده اند. نتایج به دست آمده از تحلیل شش فیلم از چهار دهه مختلف سینمای هند بیانگر این است که هر چه از دهه ۱۹۷۰ به سمت سال های اخیر نزدیک می شویم، زنانی که به عنوان الگوهای رفتار اجتماعی در فیلم ها به نمایش در می آیند، کمتر از واقعیت فاصله دارند. به عبارت دیگر، الگوهای زنانه بدنبال فرشتگان بداقبال نیستند و شخصیت های فیلم ها به افرادی تبدیل می شوند که می توان در زندگی روزمره هر فردی تعدادی از آنها را سراغ گرفت.

واژه های کلیدی: الگوهای اجتماعی، زنان، سینمای هند

[1] دکترای علوم ارتباطات با گرایش سینما از دانشگاه جواهر لعل نهرو کشور هندوستان، پست الکترونیکی: maryampapi@gmail.com

مقدمه

هنر به عنوان محصولی آگاهانه از تمدن بشری، همواره ذهن کنجکاو دانشمندان علوم اجتماعی را به خود مشغول کرده است. جامعه شناسان، روانشناسان، انسان شناسان و سایر دانشمندان علوم اجتماعی، پیام های نهفته در این پدیده اجتماعی را از جنبه های مختلف مورد واکاوی و تحلیل قرار می دهند؛ هر چند نه تنها تحلیل آثار هنری، بلکه روش های تحلیل را نیز پایانی نباشد.

آثار هنری وقایعی را که در جوامع اتفاق می افتد بازتاب می دهند؛ مسایلی همچون برداشت هنرمندان به عنوان فرهیختگان اجتماعی از جهان پیرامون، تأثیر متقابلی که هنر بر جامعه می گذارد؛ ادراک و واکنش مخاطبان نسبت به آن و... از جمله دقیق ترین ابزارهای دستیابی به شرایط اجتماعی هستند. اما ویژگی در حال تغییر جوامع انسانی همواره یکی از محدودیت های تحقیق های جامعه شناسانه بوده است. به طوری که برخی اندیشمندان همچون «نیچه» تا آنجا پیش رفته اند که اظهار می دارند آنچه دارای تاریخ است تعریف ناشدنی است. با این حال، دانشمندان علوم اجتماعی همواره پیشرفت فناوری را به خدمت گرفته و راهی برای ثبت پدیده های اجتماعی یافته اند.

دوربین فیلمبرداری یکی از ابزارهایی است که برای مستندسازی وقایع به کمک دانشمندان، اعم از علوم طبیعی و انسانی آمده است. اما این ابزار جدا از کاربرد برای ثبت آنچه در زندگی واقعی رخ می دهد، در خدمت تولید یکی از محبوب ترین هنرهای بشر، یعنی سینما، نیز در آمده است. اگر تحلیل آثار هنری کهن سال ها پس از خلق آنها اتفاق افتاد، هنرهای نوینی همچون سینما که پس از به‌کارگیری روش های علمی در علوم اجتماعی ظهور کردند از همان ابتدا مورد توجه تحلیلگران اجتماعی قرار گرفته و دانشمندان علوم اجتماعی را در ثبت و بازتاب پدیده های اجتماعی یاری کرده اند.

هر چند اکنون در این حوزه بحث هایی از این دست مطرح است که آیا هنر بازتاب واقعیت اجتماعی است؟ آیا واقعیت محض وجود دارد و آیا باید آثار هنری را به مثابه متنی جدا از بستر اجتماعی و ویژگی های پدیدآورندگان آنها بررسی کرد یا این موارد نیز باید در تحقیقات اجتماعی در نظر گرفته شوند. با وجود این پرسش های بی پایان، بررسی فیلم چندین دهه است از سوی محققان صورت می گیرد و روش های تحقیق ساختارمندی نیز یافته است. امروزه جامعه شناسی هنر، بحث درباره اینکه آیا فیلم های داستانی یا سایر هنرهایی که بازتاب و نه عین واقعیت هستند می توانند نماینده اجتماعی که هنر از آن برآمده باشند را نیز حل کرده و از حوزه های تخصصی تر جامعه شناسی همچون جامعه شناسی ادبیات یا سینما به تفکیک سخن به میان آمده است. با توجه به اینکه تصویر کردن زنی که در نقش یکی از زنان عادی جامعه ظاهر شده و با مشکلات مقابله می کند، می تواند ضمن نشان دادن هنجارها و ارزش های اجتماعی، الگویی برای رفتارهای دیگر زنان نیز به شمار آید، یکی از مسائل اصلی این پژوهش این است که به‌صورت منسجم دریابد قهرمانان زن فیلم ها به عنوان نمایندگان زنان جامعه هند چه واکنش هایی نسبت به مسایل پیش روی زندگی خود بروز می دهند و چه راه هایی برای حل مشکلاتشان پیدا می کنند.

فصلنامه رهروان نامه نگاری الکترونیک، سال اول شماره دوم بهار 1393

بررسی الگوهای حاکم بر این الگوپذیری اجتماعی، به‌ویژه در مورد زنان که تربیت کنندگان فرزندان جامعه هستند، می تواند به یافتن مدلی برای تغییرات اجتماعی و نحوه دگرگونی ارزش های جامعه هند کمک کند. گسترش این گونه پژوهش ها که از دیدگاه پژوهشگران ایرانی انجام گرفته باشند، منجر به شناخت بیشتر ما از سایر جوامع و دستیابی به بستر مقایسه ای مناسب تری در حوزه علوم انسانی می شود. در این پژوهش از روش تحقیق جدیدی که کاربرد آن در علوم اجتماعی سابقه طولانی ندارد و به عنوان ضد روش یا تئوری زمینه ای شناخته می شود، استفاده شده است.

مقاله حاضر در پی دستیابی به این اهداف است: ۱. شناسایی ابعاد و جزییات الگوهای اجتماعی زنانه که از سوی فیلمسازان هندی در فیلم های اجتماعی ارایه می شوند ۲. شناخت مطالبات و وظایف زنان تصویر شده در فیلم ها ۳. دریافت تغییر و تحول این الگوها در طول چهار دهه اخیر ۴. یافتن شیوه بیان و معرفی الگوهای اجتماعی زنان در سینمای هند.

تاکید بر این نکته لازم است که هدف این تحقیق ارزشیابی زیبایی شناختی یا اخلاقی – تربیتی فیلم های انتخاب شده به عنوان نمونه نیست. این پژوهش نقش های اجتماعی زنان در یک جامعه سنتی شرقی را، که به عنوان نماد پافشاری بر سنت های فرهنگی و اجتماعی به شمار می رود، مورد بررسی قرار می دهد تا از این مسیر، به تعریفی که جامعه هند از رفتار بهنجار زنانه دارد برسد. در واقع پرسش اصلی این پژوهش این است که هنجارها و ضدهنجارهایی که فیلم های منتخب برای زنان هندی به تصویر می کشند چیست و چگونه تغییر می کند؟ تا از این طریق به الگوهای رایج در جامعه دست یافته و تغییر هنجارهای اجتماعی که به تغییر الگوها منجر می شود را بسنجد.

روش تحقیق

در این پژوهش از روش کیفی برای دستیابی به اهداف تحقیق استفاده شده است. روش تحقیق نوینی به نام تئوری زمینه ای[۲] در این پژوهش به کار گرفته شده است. با توجه به موضوع فیلم که تغییر الگوی فرهنگی-اجتماعی زنان هند است، فیلم ها به صورت گزینشی از چند دهه اخیر سینمای این کشور انتخاب شده اند. این فیلم ها با توجه به مفهوم آنها و قابلیت مقایسه پذیری برای تحلیل در نظر گرفته شده اند.

تقریباً همه تحلیلگران سینما بر بی پایان بودن و نقص ابزارهای تحلیل این رسانه اتفاق نظر دارند و برای رفع این نقیصه به کوشش های خود در جهت انجام تحلیلی که تا حد امکان جامع باشد ادامه می دهند. این پژوهش از میان جنبه های مختلف فیلم، تنها به تحلیل روایت می پردازد و سعی دارد با بررسی داستانی که در فیلم روایت می شود، الگوهای اجتماعی و فرهنگی زنان جامعه هند را تحلیل کند.

از دیدگاه های مختلفی می توان روایت فیلم را مورد بررسی قرار داد. تحلیل پیرنگ، تفکیک روایت تصویری و روایت کلامی، تفکیک روایت فیلم به رمزگان خُردتر و سپس بررسی کلیت آنها و بیرون کشیدن رمزهای ایدئولوژیک، و... از این جمله اند. اما مراحلی که در این پژوهش به کار می رود عبارتند از: ۱- مشاهده فیلم ها به

[۲] Grounded Theory.

فصلنامه رو نامه نگاری تفکر و تبیک، سال اول شماره دوم بهار 1393

عنوان یک متن کلی، ۲- انتخاب صحنه هایی از فیلم و بررسی دقیق آنها (در این مرحله متغیرهای در نظر گرفته شده برای الگوهای اجتماعی و فرهنگی قهرمانان زن فیلم و همچنین سئوالات تحقیق می توانند اصلاح شوند)، ۳- بازبینی مجدد فیلم و پاسخ به پرسش های تحقیق و ۴- نتیجه گیری و انطباق چارچوب نظری تحقیق با یافته های بدست آمده از تحلیل فیلم.

این پژوهش فیلم های اجتماعی سینمای هند در دهه های اخیر را از منظر نقش زنان مورد تحلیل قرار می دهد. به این منظور، ۴۴ فیلم سینمای هند که داستان آنها بر محور شخصیت های زن است انتخاب شدند. از میان این فیلم ها، شش فیلم به‌طور تصادفی انتخاب شدند که فاصله ای نزدیک به چهار دهه (۳۷ سال) را پوشش می دهند. فیلم های منتخب عبارتند از: سه قسم (۱۹۶۶)، ساجن (۱۹۶۹)، ادویه (۱۹۸۷) و مامو (۱۹۹۴)، خواسته دل (۲۰۰۱) و تهذیب (۲۰۰۳)[۳]

در این پژوهش ما به موضوع و محتوای فیلم ها برای تحلیل بسنده کرده ایم و ویژگی های مربوط به شکل و تکنیک را تقریبا کنار گذاشته ایم. به این ترتیب، بر نظریاتی که به محدوده این تحقیق مربوط می شود متمرکز می شویم.

با در نظر گرفتن موضوع این تحقیق، در مراحل ابتدایی انجام این پژوهش، فیلم های بسیاری از سینمای اجتماعی هند مورد بازنگری قرار گرفت تا از میان آنها، فیلم هایی که می توانند بهترین نمایندگان دوره خود از لحاظ ارائه الگوی رفتاری بهنجار برای زنان باشند مشخص شوند. یافتن فیلم های واقع گرا در سینمای هند کار آسانی نیست، زیرا اغلب فیلم ها مرز بین واقعیت و خیال را گم می کنند. علاوه بر این، فیلم های برگزیده ای که تعدادی از کارشناسان سینمای هند به محقق معرفی کرده بودند نیز باید با توجه به موضوع مورد نظر تحت گزینشی مجدد قرار می گرفتند که لازمه این کار، تماشای دست کم ۴۴ فیلم از سینمای هند بود. در نهایت، فیلم های مذکور برای انجام تحقیق انتخاب شدند.

با توجه به اینکه روش زمینه ای این اجازه را می دهد که طی فرایند انجام تحقیق، بر پرسش ها و نظریات آن بازنگری کرد، در حین تحلیل فیلم ها این شناخت حاصل شد که پرسش درباره زبان سینمایی مورد استفاده در فیلم های مورد بررسی نتیجه خاصی در پی ندارد، زیرا فیلم های دهه ۸۰ از نظر سبک روایت همان اندازه پیشرو، مدرن، خوش ساخت و صریح بودند که فیلم های بعد از سال ۲۰۰۰. همچنین همه آنها پیام مورد نظر

---

[۳] فیلم هایی که در گزینش تصادفی انتخاب نشدند عبارت بودند از:

Mother India (تتتتت), Kaagaz Ke Phool ("""""), Half Ticket (۲۲۲۲), Guide (٥٥٥٥) Padosan (۸۸۸۸), Pakeezah (۲۲۲۲), Manthan (٦٦٦٦), Mirch Masala (۷۷۷۷), Joshila (۸۸۸۹), Mohra (٤٤٤٤), Hum Apke Hai Kaun (٤٤٤٤), Aame (٤٤٤٤), Dil Toh Pagal Hai (۱۹۹۷), Kuch Kuch Hota Hai (۸۸۸۸), Biwi No.۱ (۹۹۹۹), Astitva (۰۰۰۰), Astitva (۰۰۰۰), Lajja (۱۱۱۱), Kabhi Khushi Kabhi Gum (۱۱۱۱), Jism (۲۰۰۳), Black Friday (٤٤٤٤), Swades (٤٤٤٤), Black (٥٥٥٥), Salaam Namaste (٥٥٥٥), Chak De India (۷۷۷۷), Chak De (۷۷۷۷), Singh (۷۷۷۷), Nishabd (۷۷۷۷), Tashan (۸۸۸۸), Udaan (۰۰۰۰), Once Upon a Time in Mumbai (۰۰۰۰), Akrosh (۰۰۰۰), Rockstar (۲۰۱۰), No One Killed Jessica (۱۱۱۱), No One killed Jessica (۱۱۱۱), Queen (٤٤٤٤), Mary Kom (٤٤٤٤), Mardaani (٤٤٤٤)..

فصلنامه رسانه نگاری الکترونیکی، سال اول شماره دوم بهار ۱۳۹۵

خود را به شیوه ای مستقیم بیان کرده بودند که می توان این اقدام را واکنشی به محافظه کاری زنان جامعه دانست. به همین دلیل بنظر رسید که بهتر است این مبحث با مساله دیگری به‌نام مطالبات زنان پیشروی جامعه جایگزین شود که در نتیجه گیری نهایی پاسخ آن داده شده است.

در ایران پژوهش هایی در حوزه جامعه شناسی سینما انجام شده که برخی از آنها عبارتند از: «بررسی بازنمایی ایران در سینمای هالیوود: نشانه شناسی و تحلیل گفتمان هفت فیلم مرتبط با ایران»، «نقش جوانان قوم لر در ساختار خویشاوندی و ازدواج در آن قومیت با بررسی چهار فیلم سینمایی خون بس، نامزدی، آرزوهای زمین و عروس در گهواره» و «تحلیل روایت فیلم نفس عمیق». اما بیشتر پژوهشهای انجام شده در حوزه فیلم های فارسی زبان بوده است. در حوزه بررسی فیلم های خارجی، بیشتر تحقیقات صورت گرفته از سوی محققان ایرانی در خارج از کشور انجام شده و انجام چنین پژوهشی در داخل کشور در نوع خود کم نظیر است.

مبانی نظری

این پژوهش، مطالعه ای میان رشته ای در حوزه جامعه شناسی سینماست که باید مفاهیم و نظریه های هر دو حوزه جامعه شناسی و سینما را مورد توجه قرار دهد. از جنبه اجتماعی می توان گفت که فیلم از پیوندی سه جانبه میان «فیلمسازان»، «تماشاگران فیلم» و «فیلم ها به عنوان متن» ساخته شده و این سه قطب در تعاملی پویا با یکدیگر هستند که عناصر فعال اجتماعی و عملکرد اجتماعی آنان را در برمی‌گیرد. جامعه شناسی سینما به‌دنبال یافتن چشم اندازهای جامعه شناسانه ای است که در فیلم های سینمایی نهفته است و طی زمان یکی دو ساعته نمایش فیلم به مخاطبان منتقل می شود. این گرایش جامعه شناسی، قصد بررسی افراد، مضامین و شرایط زندگی اجتماعی که در دوره های زمانی مختلف به فیلمنامه راه یافته را دارد. همین فیلمنامه است که سپس با استفاده از تصاویر متحرک، پدیده های دیگری همچون بازیگرانی مقتدر و مشهور را می سازد که خود زمینه ساز مطالعاتی دیگر می شوند. [۵]

در طول ۱۵۰ سال گذشته، هند شاهد تغییرات بسیاری بوده که به هر حال، جدای از آنچه در منطقه و در سایر کشورهای دنیا اتفاق افتاده نیست؛ چنانکه دنیا هم شاهد تغییرات بسیاری در این دوره زمانی بوده است. از آنجا که زمان، عنصر موثر تغییر است، تعیین چهارچوب زمانی، برای اشاره به تغییرات بسیار مهم تلقی می شود. چنانچه بدون آن، صحبت درباره تغییر یا تحلیل آن دشوار است. در زمانی بسیار کوتاه به نظر می رسد که تغییری اتفاق نمی افتد و در زمانی بسیار طولانی، تغییرات کاملی مشاهده می شود که از نظر جامعه شناسی قابل مشاهده و بررسی هستند. با این وجود، تغییرات کلی جوامع مختلف، از نظر وسعت و سرعت متفاوت هستند. دو راه دیگر مواجهه با این تغییرات کلی، عبارتند از نخست، تمایز میان سطوح خرد، میانه و کلان و دوم، در نظر گرفتن بخش های مختلف زندگی انسانی از جمله اقتصاد، ساختار اجتماعی یا مذهب.

انواع مختلف تغییرات اجتماعی وجود دارد که نام های متفاوتی نیز بر آنها گذاشته شده است. به عنوان مثال، تنوع، تغییر، نوآوری و تحول، از جمله این نام ها هستند. مشخص کردن تفاوت های معین میان این اسامی آسان نیست، اما هر یک از آنها ویژگی های متفاوتی دارند؛ تغییر می تواند به‌طور ناگهانی یا در طول زمان رخ دهد،

فصلنامه رهپویه نگاری الکترونیکی، سال اول شماره دوم بهار ۱۳۹۵

بخشی یا کلی و همچنین، صلح آمیز یا خشونت باشد. گاهی باید منابعی ادامه دار برای تغذیه این تغییرات وجود داشته باشد تا تغییرات استمرار یابد و گاهی تغییرات، خود فرایند بازگشتی را تولید می کنند. [۳] ویلیام آوبگرن (William Ogburn)[۴] در مقاله ای که در ۱۹۳۶ نوشته، واژگان "ثابت" و "در حال تغییر" را در مقابل یکدیگر قرار می دهد. [۳]

راه دیگر تمایز میان انواع مختلف تغییر، توجه به نتایج آنهاست؛ تغییرات می تواند در جهت حمایت یا تخریب دیگر روندهای اجتماعی باشد و می تواند با توجه به احترام یا ایجاد اختلال در هویت فرهنگی خود را نمایان سازد. تاکنون، مهمترین راهی که برای شناسایی تغییرات اجتماعی مشخص شده، تلاش در راستای تمایز تغییرات بومی و خارجی جوامع است.

تصویر فرهنگی از زنان هند از طریق ادبیات، رسانه های جمعی و منابع مذهبی قابل دریافت است. این سرزمین در برخی دوره های تاریخی جامعه هند شاهد حضور الهه های زن یا زنانی همچون «سیتا»، قهرمان حماسه «رامایانا» بوده است. با وجود تفاوت هایی که ممکن است در دوره های مختلف تاریخی در زمینه زنان وجود داشته باشد، همه آنها در این زمینه مشترک هستند که از تعصبات ایدئولوژیک بدور نبوده اند.

در فاصله سال های ۲۵۰۰ تا ۱۵۰۰ قبل از میلاد که دوره ودیک خوانده می شود، آریایی هایی که به دره ایندوس وارد شدند، کوچ نشینانی جنگجو بودند که در مذهب آنان، زنان از تساوی کاملی با مردان برخوردار بودند و در خانواده و جامعه نیز احترام بالایی داشتند. در آن زمان بخصوص در میان طبقات بالای جامعه، آموزش درس هایی به دختران معمول بود. همچنین تعداد قابل توجهی از زنان به شغل معلمی اشتغال داشتند.

در خانواده، به نقش زنانگی دختر، همسر و مادر احترام گذاشته می شد. آنها از آزادی و همچنین حق انتخاب همسر توسط خود برخوردار بودند. اجازه طلاق وجود داشت. بیوه ها اجازه ازدواج مجدد داشتند، هر چند این ازدواج باید داخل خانواده صورت می گرفت. در فاصله سال های ۱۵۰۰ تا ۵۰۰ قبل از میلاد، یعنی در پایان دوره ودیک، آریایی ها اقامت در دشت های گنگ را آغاز کردند. یک اجتماع کشاورزی اولیه شکل گرفت و مفهوم مالکیت بوجود آمد. به نظر می رسد که تا این دوره نیز زنان از موقعیت بالایی در خانواده و جامعه برخوردار بودند. [۴]

از سال ۵۰۰ قبل از میلاد تا ۷۰۰ پس از میلاد، موقعیت زنان سرزمین هند به‌طور چشمگیری تغییر کرد. در این دوره آریایی ها به‌طور کامل سکنی گزیدند. امپراتوری های ماریان و گوپتا قد برافراشتند و سرنگون شدند. جامعه به‌طور روزافزونی طبقه بندی شد. آریایی ها و ساکنان بومی با یکدیگر ازدواج کردند. این زنان غیرآریایی که به عنوان همسر پذیرفته می شدند، نه زبان سانسکریت می دانستند و نه از آیین ودیک اطلاعی داشتند. به همین دلایل نمی‌توانستند در مراسم دینی شرکت کنند. بنابراین جامعه با زنانی از بخش های بالاتر مواجه شد که از فعالیت های زنان در بیرون از خانه حذف شده بودند. علاوه بر این، زایش پسر به اجباری مذهبی تبدیل شد زیرا فقط مردها می توانستند مراسم مذهبی را بجا بیاورند. در عین حال، بودیسم سنت نگهداشتن زنان در جایگاهی

[۴] جامعه شناس امریکایی (۱۹۵۹-۱۸۸۶).

قابل احترام را حفظ کرد؛ هر چند بودیسم هم بعدها زن را لایق آزادی و استقلال ندانست. زنان کم کم در همه مراحل زندگی تحت تسلط مردان درآمدند. [۴]

از سال های ۷۰۰ تا ۱۸۰۰ پس از میلاد، شرایط زنان بدتر شد. مذهب هندو بسیار پیچیده شد. زنان که تا این زمان از حقوق و تحصیلات اندکی برخوردار بودند (اگر تحصیلاتی داشتند)، چشم بسته از دستورات و قوانین نوشته های مذهبی اطاعت کردند. این زمان، با دوره تسلط محمد قوری و سرزمین اسلامی و پس از آن، سلطه بریتانیا بر هند همزمان بود. حفاظت از زنان به مساله و نگرانی روزافزونی تبدیل شد که ناآرامی های سیاسی طولانی را به همراه داشت. این شرایط کشتن نوزادان دختر، ازدواج های زودهنگام و رسم ساتی[۵] را به‌دنبال آورد. ساتی هنگامی به رسم تبدیل شد که مذهب ازدواج دوباره زنان بیوه را ممنوع کرد. این رسم در وهله نخست عفت زنان بیوه را تضمین می کرد و در وهله دوم، بیوه دیگر سهمی از اموال مرده نمی برد. این رسم در بنگال، راجستان و برخی مناطق شمالی هند رایج شد. درباره ازدواج های زودهنگام نیز گفته می شود که آب و هوای گرم و خاصّ هندوستان باعث بلوغ زودرس دختران هندو می‌شد و این مشکلی برای حفظ نظم اخلاقی و اجتماعی محسوب می شد. هندی‌ها برای مقابله با این مسئله، ازدواج در طفولیّت را انتخاب کرده بودند و این راه توانسته بود موجب جلوگیری از روابط قبل از ازدواج شود.[۲]

چنانچه گفته شد، در مناطق غربی ایالت گجرات و کوتچ و همچنین در مناطق شمالی راجستان، اتارپرداش و پنجاب، مذهب ازدواج کودکان را رایج کرد. این در حالی بود که تهاجمات خارجی، حفاظت از دوشیزگان را دشوار ساخته بود و قتل دختران خردسال به عنوان آسانترین راه فرار از این شرایط به‌کار گرفته شد. لرد ویلیام بنتیک در سال ۱۸۲۹ ساتی را غیرقانونی اعلام کرد. این اتفاق با زمانی که "رام موهن روی" علیه سنت های غلط بپاخواست همزمان بود.

از سال ۱۸۰۰ تا ۱۹۴۷ هند تحت استعمار بریتانیا قرار داشت. ساختار اجتماعی موجود بر اساس تدابیر قانونی اتخاذ شده تغییر کرد. قانون اساسی اجازه ازدواج بین کاستی و ازدواج مجدّد بیوه ها را صادر کرد. طلاق تحت شرایط مشخصی مجاز شمرده شد. تسهیلات آموزشی زنان فراهم آمد. اندیشمندان و رهبران جامعه از آموزش زنان و وضع قوانین اجتماعی آنان حمایت کردند. جنبش های اجتماعی- اقتصادی همچون برهمو ساماج موجب تقویت بیشتر این حرکت ها شد. تأثیر آموزش آزاد انگلیسی نیز به نشر و تقویت این ایده آل ها کمک کرد. برخلاف غرب، جنبش اصلاح اجتماعی و پیشرفت زنان در هند از سوی رهبران روشنفکر مرد آغاز شد.

اصلاحات قانونی که در دوره استقلال هند در زمینه حقوق زنان به‌وجود آمد عبارتند از: قانون ازدواج هندو (سال ۱۹۵۵)، قانون وراثت (۱۹۵۶)، قانون فرزندخواندگی و نگهداری (۱۹۵۶) و قانون افراد صغیر و قیمومیت (۱۹۵۶).

در شرایط امروز جامعه هند به‌طور کلی تصور می شود که صنعتی شدن، سیستم خویشاوندی را کمرنگ کرده است. جابه‌جایی افراد در سطح گسترده که از ملزومات صنعتی شدن است به عنوان یکی از عوامل اصلی شکست

---

[۵] رسمی که بر اساس آن زن باید در آتشی که برای سوزاندن جسد شوهرش برافروخته شده سوزانده شود.

فصلنامه رویکرد نشاط اجتماعی، سال اول، شماره دوم، بهار ۱۳۹۵

خانواده های گسترده، تغییر شرایط اجتماعی و سبک زندگی به شمار می رود. چنانکه جامعه شناسانی همچون پارسونز، گوده و لینتون، به‌طور کلی با این موضوع موافق هستند که صنعتی شدن تعدادی از ساختارهای سنتی خانواده ها را از بین برده است.

صنعتی شدن، همچنین تغییرات اقتصادی بسیاری را به همراه دارد. خانواده گسترده، هم از نظر ساختاری و هم از نظر شرایط اجتماعی- فرهنگی به خانواده های هسته ای تقسیم شده است. غرب گرایی سبک زندگی هندی های شهرنشین را تحت تأثیر قرار داده و این در حالی است که این افراد روابط خویشاوندی با خانواده های اولیه گسترده را، که در یک شهر یا حتی در فواصل دور و مناطق روستایی ساکن هستند، حفظ کرده اند.

در مناطق شهری، پیوند زناشویی میان شوهر و زن اهمیت بیشتری دارد. این در حالی است که تقاضاهای روابط همخونی، بخصوص در میان افراد یک قوم رو به کاهش است. امروزه خانواده ها موفقیت فرزندان شان را نسبت به الزامات خویشاوندی در اولویت قرار می دهند. با توجه به استقلال مالی زنان، سن ازدواج در آنان بالاتر رفته و زنانی که طلاق گرفته اند شانس ازدواج مجدد بیشتری می یابند.

ایثار که یک ارزش اساسی در فرهنگ هند به شمار می رود، بر رفتار زنان این سرزمین تأثیر گذاشته است؛ آنها نیازهای خود را از طریق غیرمستقیم عنوان می کنند. این یک قانون کلی درباره زنان هند است اما استثناهایی هم وجود دارد. از سوی دیگر، حوزه فعالیت زنان گسترده تر شده و الگوهای موجود تغییر کرده است. به این ترتیب، زنانی که از طریق ابزارهای مستقیم در خانواده به قدرت دست پیدا می کنند، گاه به خشونت متوسل می شوند. رنوکا سینگ، در کتاب «زهدان ذهن» به این نکته اشاره می کند که این زنان از محدودیت های خود آگاه هستند و از طریق کنترل دیگران به‌دنبال حفظ شرایط خود نیستند، بلکه تمرکز بر پیشرفت خودشان موجب بروز چنین رفتاری از سوی آنان می شود. این جامعه شناس تاکید می کند که چنین زنانی تهدیدی مسلم برای خانواده های هند هستند. [۴]

امروز زنان جامعه هند از شرایط خوبی برخوردار نیستند. جز قشر تحصیلکرده و کم شمار زنان این کشور، سایر زنان از خشونت های فیزیکی و جنسی، تبعیض در آموزش و دریافت خدمات بهداشتی- درمانی، حق مالکیت، ارث و... رنج می برند. شرایط زنان در این کشور را می توان از جمله ای که پایگاه اینترنتی مپس فور اید Maps۴aid به‌کار برده است – هر چند اغراق آمیز- دریافت. این پایگاه، بر اساس اطلاعات و شواهدی که درباره جنایت علیه زنان جمع آوری می‌کند به این نتیجه رسیده که زنده ماندن یک زن در هند معجزه است. زنان در این کشور حتی پیش از تولد در معرض خطر سقط شدن هستند، زیرا افراد تمایل زیادی به داشتن فرزند پسر دارند. [۷]

جنبش های اصلاحی مختلف، تلاش می کنند تغییر بنیادی در شرایط زنان در هند مدرن به‌وجود آورده و تغییر تدریجی را در درک جامعه نسبت به زنان موجب شوند. زنان در دهه های اخیر پیشرفت بسیاری در جهت رسیدن به برابری داشته و نقش چشمگیری را در ساختار اجتماعی و سیاسی هند ایفا کرده اند. بهبود شرایط زنان در هند از زمان جنبش آزادی این کشور آغاز شد. استقلال با وعده برابری فرصت ها در همه حوزه های زندگی زنان همراه بود. قوانین، حقوق برابر مشارکت سیاسی، تحصیل و استخدام برای زنان را تضمین می کرد و

فصلنامه علمی- پژوهشی زنان در توسعه و سیاست، سال اول، شماره دوم، بهار 1392

به این ترتیب، زنان هند در همه زمینه ها رشد کردند و به بخشی از حقوق اجتماعی و سیاسی خود دست یافتند. امروز بسیاری از زنان تحصیلکرده در هند وجود دارند که در رشته های مختلف از جمله مهندسی، پزشکی، آموزش و... دانش اموخته اند. از این دیدگاه می توان گفت که تغییر عمده ای در شرایط خانوادگی، ازدواج، آموزش، استخدام و مشارکت در زندگی اجتماعی زندگی زنان هند بهوجود آمده است.

این تغییر در صنعت سینما و بازتاب تصویری که از زنان در این رسانه ارائه می شود نیز مشاهده شد. عامل مهم ایجاد این تغییر آن بود که در دهه های ۳۰-۱۹۲۰، بازیگران زنی بودند که نقش های مهمی در صنعت فیلم هندی ایفا کردند. «دویکا رانی» (Devika Rani) (۱۹۹۴-۱۹۰۸) به عنوان نخستین زن در سینمای هند شناخته می شود. او به همراه همسرش «هیماشو رای» (Himashu Rai) (۱۹۴۰-۱۸۹۲)، فیلم های بیادماندنی همچون ***. . . . و . . . . . را ساختند.*** از دیگر پیشروهای سینمای هند می توان به سبنا سامارت (Shobhna Samarth)، نورجهان (Noorjehan)، خورشید (Khursheed) و ثریا (Suraiya) اشاره کرد که همگی در نوع خود افسانه بودند. [۵]

موضوع زنان حتی در سینمای عامه پسند هند نیز از ابتدا نمود داشت. در مسیر اصلی سینمای هند، شخصیت های زن، بیشتر نقش های معمولی و تکراری همچون زن خالص و پاک، همسر وفادار و مطیع، مادر و زنان تن فروش ولی پاک را ایفا می کردند. با نمایش زنان به عنوان شخصیت های معمولی، تأکید سینمای هند بر فیلم های زن محور قرار گرفت. تصویر زنان، شرایط و نقش آنان به عنوان مسأله ای اجتماعی در سینما بازتاب یافت. چنانکه اوایل سال ۱۹۲۴، تهیه کننده ای به نام چاندالال شاه (Chandulal Shah)، نخستین فیلم خود به نام (زیبایی پاکدامنی) Gun Sundari را ساخت که در آن پرسش هایی درباره زنان مطرح کرد و همین فیلم سنگ بنای فیلم های اجتماعی هند شد.

به هر حال، با وجود افزایش حضور زنان در سینمای هند، بهطور کلی می توان گفت که زنان هندی در فیلم های این کشور مستقل و خودبسنده نشدند. جای تعجب ندارد که ۹۰ درصد از کارگردانان و تهیه کنندگان سینمای هند مرد هستند. گفتن اینکه در سینمای عامه پسند هند زنان در نقش های بد یا خوب بسیار دیده می شوند، ساده نیست. برخلاف آنکه برخی توجهات آشکار نسبت به موضوعات زنان وجود دارد، فیلم های تجاری هند، زنان را به عنوان کالایی جنسی می بینند که شریک برابری برای مردان نیست. در واقع، بر اساس نظر اورواشی بوتالیا[۶]، ممکن است یک فیلم در هر یکصد فیلم تلاش کند نگاه انسانی به زن و حقوقش داشته باشد.

با نگاه به چشم انداز زنان در سینمای هند درمی یابیم که در دهه های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰، سینمای هند یکی از درخشان ترین دوران خود را تجربه کرده است. در این دوره فیلم هایی برای خوشایند توده ها ساخته شد و بسیاری از بازیگران زن فرصت یافتند تا استعداد و توانایی خود را به نمایش بگذارند. دیسانایاک[۷] با توجه به پیشینه نقش زنان در سینمای هند، اشاره می کند که چهار نوع نقش زنانه در سینمای عامه پسند هند بازتاب می یابد. این نقش های مهم عبارتند از: همسر ایده آل، مادر ایده آل، زن اغواگر و زن تن فروش.

---

[۶] فمینیست و تاریخدان هندی، (Urvashi Butalia)که در سال ۱۹۸۴ نخستین انتشارات فمینیستی هند را تاسیس کرد.

[۷] Dissanayake (۱۹۹۸)

نخستین شخصیت (همسر ایده آل)، که نمایانگر خلوص و وفاداری جنسی است، باید به نقش های سنتی زنان هند وفادار باشد؛ به خانواده احترام بگذارد و به شوهرش وابسته باشد.

دومین نقش (مادر ایده آل)، به باورهای مذهبی هند مرتبط می شود که الهه های مادر قدرتمندی همچون شاکتی (Shakti) دارد. نقش مادری در فیلم هندی اغلب به عنوان اجباری شدید نگریسته می شود؛ همچون فیلم مادر هند[۸].

سومین شخصیت (زن اغواگر)، که معمولاً مدرن و مقلد زنان غربی است، با رفتارهایی همچون سیگار کشیدن، نوشیدن مشروبات الکلی و رقصیدن نمایان می شود. این زن می تواند به سرعت عاشق و فارغ شود و رفتاری غیرقابل پذیرش و ناپاک داشته باشد. او تقریباً همیشه بدلیل رفتارش تنبیه می شود.

آخرین شخصیت (زن تن فروش)، از حوزه عادی زنانگی در هند خارج است. او زنی روسپی یا رقاص است که شرکای جنسی نیز دارد. شخصیت وی اغلب با نیازهای فیزیکی و احساسی مردان پشتیبانی می شود. در فیلم های هندی، این نوع زنان به مردان توجه نشان می دهند و اسباب راحتی آنان را فراهم می کنند اما مردان آنها را ترک می کنند و به غصه می نشانند. نکته مهمی که درباره تصویر زنان در سینمای هند وجود دارد این است که آنها اغلب هدفی برای جلب مردان و جزء اموال بالقوه آنها هستند که باید با قدرت مردانه حمایت شوند.

در جامعه سنتی هند، زندگی زنان بسیار محدود بود. قوانین و مقررات سختی درباره زنان وجود داشت که باید مورد تبعیت قرار می گرفت. نقش زنان در فیلم ها نیز به دختر (Beti)، همسر (Patni) و مادر (Ma) خلاصه می شد. بر اساس آنچه در این فیلم ها به نمایش درمی آید، این نقش های زنانه تأثیر چشمگیری بر اخلاقیات جامعه هند دارند و این باور را به‌وجود می آورند که زن از کودکی کالایی در اختیار پدر است، در جوانی در اختیار همسر و پس از مرگ همسر، در اختیار فرزندانش قرار دارد. [۱]

در طی سالها، سینمای عامه پسند هند این ایده آل زنی که وقف دیگران شده را تداوم داد. زنان نه در رابطه با مردان، بلکه به عنوان عنصری وابسته و مطیع آنان تعریف می شدند. از نظر برخی کارشناسان سینمای هند، زنان چیزی بیش از این برای ارایه در فیلم ندارند و از این لحاظ، سینمای هند معمولاً تصویر نادرستی از زنان ارایه می دهد و آنان را در شرایطی کلیشه ای به نمایش درمی آورد.

فیلم هایی که زنان را به عنوان شخصیت هایی مطیع نمایش می دهند، اغلب آنان را به عنوان ابزارهایی برای رسیدن به تمایلات از طریق تبدیل کردن بدن و هویت زنانه به شیء بازتاب می دهند. زن شخصیتی انفعالی دارد. قهرمانان زنی که در محور فیلم قرار دارند، دیالوگ هایی از این قبیل می گویند: ‘Bachao, Bachao’ (کمک کمک!) یا ‘Kaminey, Chod De Mujhe’ (آدم پست، دست از سرم بردار)! در فیلم هایی همچون قدرتمند (Balwan)، مهره (Mohra)، تیزاب (Tezaab)، پسر (Beta)، گل ها و خارها (Phool Aur Kaante)، پرنده (Parampara)، مرد محترم (Raju Ban Gaya Gentleman)، بازیگر (Baazigar) و غیره، بازیگران زن معمولاً مورد توجه قهرمانان داستان قرار می گیرند و به

[۸] Mother India (۱۹۵۷).

فصلنامه ورزنامه نگاری تکرو پیکره، سال اول شماره دوم بهار ۱۳۹۳

عروسک هایی جذاب تبدیل می شوند. در میان این کلیشه ها یا چهره های اهریمنی که از زنان ارایه می شود، زنان هندی واقعی اغلب گم شده یا نادیده گرفته می شوند.

در چند سال اخیر اوضاع کمی تغییر کرده و برخی فیلم های هندی تصویری واقعی تر از زنان هندی ارایه می دهند. برخی از این فیلم ها زنانی را در شرایط واقعی که دارند نشان می دهند و حتی پرسش هایی درباره جنسیت زنانه مطرح می سازند. این تغییر در سینمای هند بیانگر نقش مهم رسانه‌ها در جامعه‌پذیری اولیهٔ کودکان و جامعه‌پذیری درازمدت بزرگسالان است. این نقش رسانه ای به‌طور گسترده مورد قبول صاحبنظران قرار گرفته؛ هرچند به عقیده مک‌کویل، هنوز اثبات ماهوی موضوع، تقریباً غیر ممکن است؛ زیرا از یک طرف، هر تأثیری از سوی رسانه‌ها بی‌درنگ، با سایر تأثیرات ناشی از محیط اجتماعی و خانواده، درهم می‌آمیزد. با وجود این، برخی فرضیات اساسی دربارهٔ اثرات بالقوهٔ رسانه‌ها در سیاست‌های کنترل رسانه‌ها، تصمیم‌گیری‌های خود رسانه و هنجارها و انتظارات والدین در رابطه با استفاده کودکان از رسانه‌ها، متجلی می‌شوند. اغلب نظریه‌های اخیر در مورد تأثیر فرهنگی، بر این باورند که رسانه‌ها با عرضه کردن نقش‌ها و رفتارهایی که برای ثبات اجتماعی مطلوب هستند، به عنوان عاملی مهم (هم در جامعه‌پذیری رسمی و هم غیر رسمی) ایفای نقش می کنند. از آنجا که رسانه‌ها نقش صدایی مقتدر را برای همهٔ مردم بر عهده دارند و همچنین مردم مقدار زمان معتنابهی را صرف آنها می‌کنند، در صف اول عوامل جامعه‌پذیرکننده قرار می‌گیرند. [۳]

رسانه‌ها برای ایجاد جامعه‌پذیری، دو گونه از الگوهای رفتاری را به مخاطب ارائه می‌دهند:

۱. الگوهای رفتاری فردی: گاهی رسانه، جنبه‌های گوناگونی از زندگی انسان‌ها را به تصویر می‌کشد و الگوهای رفتاری را ارائه می‌دهد که می‌توانند، مورد تقلید گروه مخاطبین واقع شوند. پذیرش این رفتارها از روی الگو و مدل، که به عنوان نظریه مدل‌سازی مطرح است، نوعی جامعه‌پذیری محسوب می‌شود؛

۲. الگوهای رفتاری اجتماعی: گاهی رسانه، مدل هایی را برای رفتار یک گروه اجتماعی ارائه می کنند که نشان‌دهندهٔ رفتار صحیح در گروه های متفاوت است و در نتیجه آن، جامعه‌پذیری حاصل می شود. [۱]

یافته ها

فیلم نه تنها چند حلقه سلولوئید در قوطی های فلزی و حلبی، بلکه تجربه ای فراموش نشدنی است؛ اینکه در اوقاتی مثل جمعی دوستانه فرصت تماشای آن به‌دست می آید خاطره ای بیادماندنی برجا می گذارد. فیلم به عنوان رسانه ای که همه حواس را درگیر می کند، فرصت تخیل و همذات پنداری با محتوا را فراهم می آورد. به‌ویژه اینکه بیشتر فیلم های هندی با زندگی خوب و رؤیایی که به تصویر می کشند رفتارهای بازیگران در این شرایط رؤیایی را به الگو تبدیل می کنند.

پژوهش حاضر نیز همچون بسیاری از پژوهش های جامعه شناختی در حوزه فیلم، بر اساس رهیافتی صورت گرفته که فرهنگ و اجتماع را علت، و فیلم را معلول می داند. استنتاج مفاهیم اجتماعی از فیلم ها، نیازمند بهره گیری از نظریات جامعه شناسانه و سینمایی است. به همین منظور نظریات متعددی در این حوزه ها مورد بررسی قرار گرفت که برخی از آنها کنار گذاشته شد و برخی که به دریافت مفهوم مورد نظر این پژوهش کمک می کرد در بخش دوم آورده شد.

فصلنامه رسانه نگاری الکترونیکی سال اول شماره دوم بهار 1393

پیش از هر چیز، انتخاب مضمون و تغییر آنها در دوره های متفاوت، خود جای بررسی دارد که در جدول زیر بر اساس ترتیب زمانی فیلم ها آمده است:

سه قسم	سفری که نماد گذار از سنت به مدرنیسم است. در عین حال که ارزش های اجتماعی حفظ می شود
ادویه	اعتراض علیه نظم موجود اجتماعی و شرایط نابرابر و دشوار زنان
ساچن	مثلث عشقی که از طریق آن، ارزش های زنان به تصویر کشیده می شود
مامو	مهاجرت و هویت به عنوان مسایلی که برای یک زن به مشکلاتی توأم با یکدیگر تبدیل می شود
خواسته دل	دشواری های نسل جوان برای یافتن شریک زندگی
تهذیب	تضاد موفقیت، شهرت و مسئولیت های خانوادگی زنان

همانطور که از این جدول برمی آید، موضوعات فیلم ها، بر اساس تحولات اجتماعی هند، از مبارزه برای نیازهای ابتدایی زندگی به مسایلی از جمله هویت، استقلال، کسب شهرت و موفقیت تغییر یافته است. «سفر» موضوع مشترکی است که در فیلم هایی که از چهار دهه انتخاب شده اند وجود دارد. در دهه های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ این سفر از روستا به شهر و در دهه های ۱۹۹۰ و ۲۰۰۰ از شهرهای بزرگ به کشورهای خارجی صورت می گیرد که نمادی از مرحله گذار جامعه هند است. مسأله دیگری که جز در فیلم های مامو و تهذیب، در سایر فیلم ها به چشم می خورد، این است که شخصیت های زن فیلم ها از دریچه چشم مردان توصیف و بر اساس ارزش هایی که آنها برای یک زن خوب درنظر می گیرند سنجیده شده اند. نکته مهمی که تمرکز این پژوهش بر آن گذاشته شده، شخصیت های زن فیلم هاست که رفتارهای آنها می تواند به عنوان الگوهای اجتماعی زنان هند مطرح شود. با وجودی که شخصیت های هر یک از فیلم ها متفاوت و از اقشار مختلف جامعه متکثر این کشور هستند، ارزش های مشترک جامعه هند را می توان در آنها یافت.

به‌طور کلی می توان گفت که فیلم های مورد مطالعه، زنانی را که از آزادی برخوردار هستند و در جامعه پیشرو تغییرات به شمار می روند نشان می دهند. تقریبا همه فیلم های مورد بررسی، تمایز آشکاری میان زنان عامی با زنان متفاوتی که با سنت های رایج جامعه شان در مبارزه هستند تصویر می کنند. به‌طور کلی شخصیت های زن منفعل، محافظه کار منفی یا عامی جذابیتی در فیلمها ندارند؛ این موضوع با عناصر تکنیکی فیلمسازی نیز تأیید شده است. در این پژوهش، اشاره به این تیپهای شخصیتی تنها به‌دلیل به‌وجود آمدن بستر مقایسه آنان با زنان پیشرو صورت می گیرد و نمی توانند به عنوان الگوی رفتاری زنان هندی مطرح باشند. به عبارت دیگر، فیلم های مورد بررسی، در کنار زنان پیشرو، شخصیت زنان عامی، طرفدار نظم موجود جامعه و محافظه کار را نیز به تصویر کشیده شده تا این تضاد را بیشتر نمایان سازد.

فصلنامه رسانه نگاری الکترونیکی سال اول شماره دوم بهار ۱۳۹۵

در حالی که زنان عامی نمایش داده شده در فیلم ها، بازتولید کننده سنت ها و فرهنگی هستند که حق زنان را پایمال می کند، زنان پیشرو سعی دارند در این شرایط نابرابر از حقوق زن دفاع کنند. بنابراین می توان گفت زنان عامی در طی دوران، تغییر چندانی نکرده اند اما شرایط زنان پیشرویی که می خواهند خلاف مسیر رودخانه شنا کنند دچار تغییراتی شده است. فیلم های مورد بررسی، زن هایی را نشان می دهند که در بدترین شرایط هم خود را حفظ می کنند. زنانی که به عنوان الگوهای مثبت معرفی می شوند، مردان را درک می کنند، آنها را همانگونه که هستند پذیرفته و سعی در تغییر رفتارشان ندارند. این نکته ای است که در فیلم های چهار دهه مورد بررسی بدون تغییر باقی مانده است.

موفقیت و مهارت در به‌کارگیری ابزار گفت‌وگو برای حل مسائل هم از جمله مواردی است که می توان تفاوت آن را در رفتارهای زنان، از دهه ۱۹۷۰ تا ۲۰۰۰ مشاهده کرد.

همچنین، زنان خوب یا الگوهای مثبت، رفتار آرام و ملایمی دارند؛ چه با طبیعت و چه با سایر انسانها. این در حالی است که شخصیت های منفی رفتارهای خشونت آمیزی دارند و بدون هیچ ملاحظه ای موجب آزار و دلخوری دیگران می شوند.

شخصیت زن فیلم سه قسم ابایی از ابراز احساسات خود ندارد. از این لحاظ، این فیلم به فیلم ساجن شباهت دارد. در دو فیلم مذکور، بازیگران زن که هر دو هنرمند و اهل فکرند، از بعد فیزیکی فراتر رفته، ارزش های انسانی را در مردان تشخیص می دهند و به همین دلیل برای شروع یک رابطه پا پیش می گذارند.

هر چند در فیلم سه قسم (۱۹۶۶)، شخصیت زن فیلم جسارت تغییر شرایط خود را ندارد و در نهایت مجبور می شود خود و رابطه عاشقانه اش را قربانی قراردادی که با کمپانی رقص دارد کند، در فیلم های جدیدتر (خواسته دل و تهذیب)، زنان جرأت و جسارت تغییر شرایط را دارند؛ حتی اگر با سنت ها مغایرت بسیاری داشته باشد. البته حمایت اجتماعی را نیز باید در این تغییر رفتار مؤثر دانست؛ زنان مبارز دهه ۸۰ با جامعه ای کاملاً مخالف مواجه هستند، این شرایط در دهه ۹۰ اندکی بهتر می شود و زنان ضمن حضوری فعال تر در اجتماع، قدرت تصمیم گیری پیدا می کنند و در دهه ۲۰۰۰، شاهد رسیدن برخی از شخصیت های زن فیلم به زندگی مطلوب همراه با عشق هستیم؛ این در حالی است که بعضی دیگر هنوز در اسارت قید و بندهای اجتماعی مانده اند.

حمایت مردان از جنبش های زنانه ردپای خود را در فیلم ها هم گذاشته است. در فیلم سه قسم، شخصیت مرد می گوید که حاضر نیست با دختران ۸-۷ ساله ای که همسر برادرش برای او درنظر می گیرد ازدواج کند؛ اینجاست که تفاوت نگاه مردانه و زنانه موجود نمایان می شود؛ اینکه زنی می خواهد ادامه دهنده سنت ظالمانه ای باشد که علیه زنان اعمال می شود و مردی از قبول آن سرباز می زند.

در فیلم های دهه ۸۰، در ادامه فیلم های قدیمی تر و سنت رایج جامعه هنر، یکی از مهمترین تیپ های شخصیتی زنان، روسپیان هستند. باید به این نکته توجه داشت که این افراد تعریفی متفاوت در جامعه آن روز هند داشته اند؛ آنها تحت تربیتی فشرده قرار می گرفتند، رقص و آواز و موسیقی را آموزش می دیدند و رفتار نجیب زادگان را می آموختند. اما چنانکه در فیلم ها نشان داده می شود، این زنان، در عین رسیدن به این فهم و درک، همیشه تنها هستند و همچون سایرین، حق زندگی و داشتن مردی به عنوان شوهر را ندارند. به همین

دلیل، در هنرهای آن دوره، نوعی همدردی با این زنان که حق بزرگی بر هنر و فرهنگ جامعه دارند (و در عوض، جامعه به آنها جفا می کند) دیده می شود. چنانکه در روند فیلم های مورد بررسی مشاهده می کنیم، هر چند شرایط عوض شده، اما جبر زمانه و بیرحمی روزگار تغییری نکرده است (می توان این شرایط را در زندگی رکسانا جمال دهه ۱۹۹۰ و تارا دهه ۲۰۰۰ مشاهده کرد).

زنان در جامعه هند مقصر رفتار و خواست مردان هستند؛ از فیلم Mirch Masala تا خواسته دل، همچنین در فیلم تهذیب، که زن ناشر اغواگر، نماد زنی بدرفتار می شود که زندگی زوج ها را تا مرز از هم پاشیدن می برد. چنانکه در فیلم های مورد بررسی مشاهده می شود، زنانی که علاقه و توجه مردان را به خود جلب کرده اند، به جرم اینکه با رفتارهایشان تلاش در جذب مردان داشته اند مورد نکوهش قرار گرفته اند. بنابراین، در روابط غیرمتعارف، بر اساس ارزش های موجود در میان عوام، زن خوب کسی است که مردان را از خود دفع کند. این در حالی است که قشر روشنفکر و هنرمند (معلم در Mirch Masala و سید در خواسته دل) این زنان نکوهش شده را درک می کنند و سعی دارند به آنها کمک کنند.

روند فردی شدن زندگی در جامعه هند نیز در فیلم های مورد بررسی قابل مشاهده است؛ اگر در Mirch Masala زنان روستا با اتحاد یکدیگر حاکم ظالم را شکست می دهند، در تهذیب، رکسانا به عنوان نماینده نسل قدیمی تر به افکار عمومی و نگاه دیگران اهمیت می دهد ولی تهذیب به عنوان نماینده نسل امروز به زندگی خودش و اطرافیان درجه اولش بیش از هر چیز توجه دارد و در خواسته دل، تارا و شالینی مجبورند به تنهایی با مسائل و تصمیمات دشوار زندگی خود مواجه شوند.

هر چه از دهه ۸۰ به سمت سال های اخیر می آییم، زنانی که به عنوان الگوهای رفتار اجتماعی در فیلم ها به نمایش در می آیند، کمتر از واقعیت فاصله دارند، به عبارت دیگر، شخصیت های فیلم ها به افرادی تبدیل می شوند که می توان در زندگی روزمره هر فردی تعدادی از آنها را سراغ گرفت و به اصلاح، دیگر بزغاله سیاه خانواده یا جامعه محسوب نمی شوند.

در فیلم های دهه ۹۰ (ساجن و مامو) نسبت به دهه ۸۰ و همچنین ۲۰۰۰، زنان بیشتر به امور عام المنفعه و انجام کارهای خیر برای دیگران می پردازند. به‌نظر می رسد این فیلم ها در مرحله ای از گذار جامعه هند ساخته شده اند که زنان فرصت حضور در اجتماع را یافته اند و در عین حال، هنوز فردیت و فردگرایی به این جامعه وارد نشده است. اگر در دهه ۸۰ زنان نمی توانستند برای تغییرات اجتماعی چندان روی سایر زنان حساب کنند، اما از احترام به همجنس خود و کمک به توانمندی آنها فروگذار نمی کنند. در این دهه، زن روشنفکر به مرد اعتماد به نفس و امید به زندگی می دهد و زن عامی امید به زندگی را از او می گیرد. زن پیشرو زنی است که خودش به زندگی دیگران کاری ندارد اما وقتی دیگران حقوقش را زیر پا می گذارند، از خود حمایت می کند.

تعارض نقش ها بیشتر در الگوهای رفتاری سنتی دیده می شود؛ آنجا که زن مجبور است خود را از دید نامحرم پنهان کند و در عین حال، هنگامی که شوهرش می خواهد مخفی شود، باید سپر بلای او در مواجهه با طلبکاران شود. همچنین، آنجا که باید زنی وفادار و نجیب باشد و در عین حال، به خواست حاکم ظالم، به همه خواسته های او تن دهد.

فصلنامه رسانه های الکترونیکی، سال اول، شماره دوم، بهار ۱۳۹۵

با وجودی که فیلم های مورد بررسی در این پژوهش دوره ای چهار دهه ای را پوشش می دهد، تحولاتی که موضوع فیلم ها شاهد بوده اند در سه دوره زیر بهتر قابل تفکیک است:

ضضضضنگرش	فییی هههتت ۰۰۰۰	فییی هههتت ۰۰۰۰	فییی هههتت ۰۰۰۰
مممووووغغب	* *** بززننن نهرر و رررتتیی تتت زننن برر ر***ن بی نیزهای اااییززگی * *غز تغییر اا ازخخخ زنا ا * این شننخخصصششه کک زن ببدن نببب بببیخخخ یک ممکک یی ببد	* مممللل هه یی ا نناننی نننه ا نننننن بی از دست ررق نین نن یت	زننن مممممم مم تنها؛ ببببۀ ٤٤ یممممم ممرد
نگ رر بیبیو لالا ششمعی	* ***# عرم ببب بببببب بیووبد بمت		
***** زننن مر ررطط بی ع نن مملف	* زن هه در نننععق و هه در نقش معقق ظاهر مم ششد ((ین ن قق به فرهنگ سننهههه تزیکتر اسد چون در اینجممم زننن از ورررن اا اااارر مم کنند) * زننن اعظمم بی نندرر در ورررن اااا یی مم دهنن	* زن معقق مممعق * اعتر اا هه ففط زبینی ااات	* زن معقق پویی (نزدیک بی برهنگ غرر)
هههههوو ور زز هههه زننن	* نکو هه مممم یی هههه سننن و مممففت بهم بی ببین بیبیصصت زززز برزاززززز ککبر اااا عققه دد طرف بیشد *ححظ زززززززمنی * ررررررری، صداات، سلسسووتی، کمک بی همنوع *چچچ بعقع ببین (مررر در ککر بیررنو ووول وونن) * تلالا برر تغییر قظ مووود اقمعی * اااا بین ننن	* زززی **فففری ****تن زیر ببر زززر * اات قققل * کمک بی دیگگن و ا نننککرههه خیر و اممرعققع اااااعه * اااارت اعتراف به اتتاههه ننن گگگتن و گگگته خخخ * تتتنننن میریت *حححححح بیسسیر هممنس هه و کمک بیطرحححححح آنهه * تتتتتت بر ویحححح ورزنی بی تتتز ظاهر زیبا	* اات قققل رررر و اات قققل مممم ط طههههههطططط و ککر *رریق و همراه مور *حححی یی یر زننن * ثث بی قققد در عقق * درک حریی خخخ ووی سسیریق وووووو بی بن * **ووونی * وفففری * میبرزه برر ویسسن به خخ اات ها ر رررر رعتبیی بی بیس *رررر بی خخخ و اااام م نننک مذهبی * مسئئۀ یی پییرر در قبال نننن هههه اقمعی * تتتتت بیززز گگ خخخ و اطرااپین بی تتتز هر چیز
عققۀ بی هنر و هنرمند ببین و تک بعقع نبوون ش خخیت، در هههه فییی هههه ممور بررررر ببیی زننن ار زز مممم ممششد			
نگ رر بیککر ممرج ازخخنه	ککر اابیررر، برر کسسد ددممم و گذذززز گگ	ککر برر کسسد ددممم پ ییر ففو اااا یی مهمهرت هه	ککر کمتر برر کسسد ددممم اااا بر پ ییر ففو اااایش م اااههه
ککر زننن و رررر خخنه	ظظیف ببییرر در اااهررر رررند	ظظیف زننن تعیی می ششش	ورررن عممه ممئئۀ یی رر عههه هه مر ممششند

در اینجا می توان مشاهدات محقق از فیلم های مورد بررسی را به نظریات مطرح در چارچوب نظری این پژوهش مرتبط ساخت؛ اینکه برخورد نقادانه با بازنمودهای پیشین، به ویژه توجه فیلمسازانی را به خود جلب کرده که با شیوه های سنتی بازنمایی گروه های اجتماعی خاص یا «گروه های غیر» (از قبیل سیاهپوستان، بومیان، زنان و

فصلنامه روزنامه نگاری الکترونیک، سال اول، شماره دوم، بهار 1395

همجنس گرایان) مخالفند و درصددند تا پیچیدگی های هویت را در عصر پسامدرن به درستی بازنمایند. بر این اساس، به عقیده جنت وُولف (۱۹۹۰)، «نوید پسامدرنیسم» برای فمینیسم این است که با به کار گرفتن شگردهای «اقتباس، طنز، بازآوری، برابرنهادگی»، رفتار فرهنگی فمینیستی قادر می شود به‌طور مستقیم با «تصاویر و قالب ها و انگاره های معمول درگیر شود و مقصودشان را براندازد و معانیشان را (از نو) مناسب خود بسازد». [۴]

نتیجه گیری

بر اساس نظریه بودریار، رسانه ها جهانی شبیه سازی شده می سازند که نه واقعیت خارجی برای آن وجود دارد و نه نسخه اصلی که بتوان از روی آن تکثیر کرد. وی تنها راه ایستادگی در برابر قدرت اطلاعاتی که در زندگی ما سیطره می یابد را تلقی آنها به عنوان معنی دهنده یا سطوح ظاهری و رد کردن معنی یا مصداق آنها می داند. اما این نظریه در مورد اغلب مخاطبان رسانه های امروز، به‌ویژه در جوامعی همچون هند نمی تواند مصداق داشته باشد. بنابراین واقعیتی که رسانه ها در چنین جوامعی می سازند برای مخاطبان به الگوی واقعی بدل می شود.

بر اساس نظریاتی که بندورا مطرح کرده، شرایط جامعه هند برای الگوبرداری از فیلمها مهیاست. علاوه بر این، بر اساس نظریه دفلور و دنیس، می توان گفت که فیلم های مورد بررسی در این پژوهش، به عنوان رسانه های جمعی هم الگوهای رفتار جمعی (همچون آنچه در فیلم ادویه می بینیم) و هم الگوهای رفتار فردی را به زنان هند ارایه می دهند.

فیلم های مورد بررسی زنانی قوی را معرفی می کنند که بیرون از خانه کار می کنند، با مردان کنار می آیند و اعتراضی ندارند و متفاوت از سایرین هستند. به این ترتیب می توان ادعا کرد که الگوی جامعه هند از زن، چنین زنان شاغل و فعال اجتماعی است. بر پایه استدلال استقرایی که در روش تحقیق زمینه ای به‌کار می رود، در اینجا نمی توان گفت که همه فیلم ها چنین الگویی از زنان ارایه می کنند اما می توان گفت که اگر به ارایه الگو برای زنان توجه داشته باشند، چنین الگویی ارایه می کنند. به‌ویژه اینکه هم در روایت داستانی و هم در زندگی واقعی، افرادی مطرح هستند که رفتارهای متفاوتی از خود بروز دهند و قابلیت مواجه شدن با خطرات و ناملایمات زندگی را داشته باشند. البته این الگوها باید در عین حال بپذیرند که در ازای متفاوت بودن، باید تاوانی هم پرداخت.

بر اساس نظریه جامعه پذیری، رسانه ها، در ساخت شخصیت افراد و بازتولید ارزش های اجتماعی تأثیرگذارند و بر اساس نظریه پسامدرنیستی، رسانه های گروهی تصویری تأثیرگذار برای مردم می سازند که می توان از آن به عنوان الگوی واقعیت یاد کرد. چنانکه بندورا می گوید، فیلم های هندی مورد بررسی سعی داشته اند بیشتر به آموزش رفتارهای جدید و انجام رفتارهایی که قبلاً ممنوع بوده اند و کمتر به رفتارهای مشابه و تداوم رفتارهای قبلا آموخته شده منجر شوند.

فصلنامه رسانه های دیداری و شنیداری، سال اول، شماره دوم، بهار ۱۳۹۵

آنطور که سلمان در «هند در حال تغییر» (۲۰۱۵) می گوید، شرایط زنان از جمله مواردی است که تغییرات کندتری را نسبت به سایر بخش های جامعه هند شاهد بوده است. نکته دیگری که در این بررسی باید به آن توجه داشت این است که شیوه بیان و زبانی که فیلم ها انتخاب می کنند، به محیط و شرایطی که محتوای فیلم ها را محدود می کند بستگی دارد. در این زمینه جامعه و فیلم، تأثیری متقابل بر یکدیگر دارند.

در پایان، با توجه به تشابهات فرهنگی جوامع ایران و هند، پیشنهاد می شود که پژوهش مشابهی در زمینه سینمای ایران صورت گیرد تا ضمن فراهم آوردن فرصت مقایسه تطبیقی، زمینه ای برای انجام تحقیقات بیشتر در حوزه تحلیل فیلم فراهم شود و این پژوهش ها در مرحله پیش تولید فیلم ها کاربرد پیدا کند.

منابع فارسی

کتاب ها:

1. دفلور، ملوین و دنیس، اورت دی (۱۳۸۳) شناخت ارتباطات جمعی، (سیروس مرادی)، چاپ اول، تهران: انتشارات دانشکده صدا و سیما.

۲. دورانت، ویل (۱۳۳۷) **تاریخ تمدن**، ج ۲، (مهرداد مهرین)، تهران: انتشارات اقبال.

۳. گیل، دیوید و ادمز، بریجت (۱۳۸۴) الفبای ارتباطات، (رامین کریمیان و دیگران)، چاپ اول، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

مقاله:

۱- هیل، جان (تابستان ۱۳۸۱)، «پسامدرنیسم و فیلم»، (الهه دهنوی)، ارغنون، شماره ۲۰، صفحات ۱۶۳-۱۸۲.

اینترنت:

۱- سینمای هند، URL: http://mehdibollywood.blogfa.com/cat-۱۱۹.aspx

۲- پایگاه خبری تحلیلی خانواده و زنان، حقوق زنان در هند بیش از دیگر کشورهای عضو گروه بیست نقض می شود، تاریخ انتشار: ۲۴ خرداد ۱۳۹۱، تاریخ دسترسی: ۵ تیر ۱۳۹۱. http://mehrkhane.com/ShowContent.aspx?ContentID=۳۱۴۵

منابع انگلیسی:

۱. Dissanayake, Wimal and Gokulsing, K. Moti (۲۰۰۳), *Indian Popular Cinema: A Narrative of Cultural Change*, Britain: Cromwell Press Ltd.

۲. Gokulsing, K. Moti, Dissanayake, Wimal (۲۰۰۴), *India Popular Cinema*, Cromwell, Britain: Press Ltd.

فصلنامه روزنامه نگاری الکترونیک، سال اول شماره دوم، بهار 1395

٣. Saalmann, Gernot (ed.) (٢٠١٥), *Changing India, Yesterday and Tomorrow*, New Delhi: Palm leaf Publication.

٤. Singh, Renuka (١٩٩٠), *The Womb of Mind - A Sociological Exploration of the Status-Experience of Women in Delhi*, New Delhi: Vikas Publishing House.

Article:

٥. Rothstein, Edward (٢٠٠٠), "Is the Audience Being Rowdy?", New York Times. New York: May ٢٧, pg. B.١١f

فصلنامه روزنامه نگاری الکترونیکی، سال اول شماره دوم، بهار ۱۳۹۵

Abstract:

This study aims to offer a role-model for women which are portrayed by the Indian Cinema in a four-decade period. It benefits from qualitative conceptual analysis as well as Grounded Theory. The analysis, which is done on six films selected from ١٩٧٠s to ٢٠٠٠s, reveals a progress towards a more realistic role-model for women. In other words, moving from ١٩٧٠s to the recent years, the film characters became more tangible and closer to typical women in the Indian society. A significant finding of this research is the paradoxes in the traditional role models that are fading in the avant-garde roles. The role-models that selected films represent for Indian women have been transformed in order to adapt women to the new requirements of Indian society and let them to participate in its trend towards development. The results of this study shed light on the fact that the traditional women reproduce the established norms of their societies while the avant-garde women try to change the adverse situation and revive the women's rights. Obviously, not every selected film for purpose of this study represent such a social role-model for women but it can be considered as one of the major themes of the films.