مقاومت و بازآفرینی: روایت زنان ایرانی در زبان تصویر

نویسنده: ویدا کاشانی

credits: installation view A Play For Public (2021), by Vida Kashani and Amir Komelizadeh, photo by Tom Janssen

سینمای ایران همواره بستری برای بازنمایی تحولات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی بوده است. جایگاه زنان در این سینما، چه پیش از انقلاب ۱۳۵۷ و چه پس از آن، همواره دست‌خوش تغییراتی بوده که گاه در قالب محدودیت‌های ساختاری ظاهر شده و گاه بستری را برای بیان تجربه‌های زیستهٔ آنان فراهم کرده است. پیش از انقلاب، سینمای ایران اغلب در سیطرهٔ گفتمان مردسالارانه قرار داشت و نقش‌های کلیشه‌ای زنان در فیلم‌ها برجسته بود. پس از انقلاب، با تغییر سیاست‌های فرهنگی و اجتماعی، زنان با چالش‌های تازه‌ای در مسیر فعالیت هنری خود مواجه شدند؛ در عین حال، موجی از فیلم‌سازان زن در پی همین محدودیت‌ها، سینما را به ابزاری برای بازتاب وضعیت خود و دیگر زنان جامعه تبدیل کردند. بررسی این تحول و پیوند آن با تغییرات تاریخی می‌تواند درک عمیق‌تری از جایگاه فیلم‌سازان زن در سینمای ایران به دست دهد.

در مقایسه با وضعیت زنان در سایر نقاط جهان، به ویژه غرب، که مواردی مثل حجاب را اغلب عاملی محدودکننده برای زنان می‌دانند، وضعیت زنان ایرانی در سینما پیچیده‌تر است. این زنان، با وجود فشارهای اجتماعی و سیاسی، به خلق آثار هنری پرداخته‌اند که بازتاب‌دهندهٔ واقعیت‌های جامعهٔ ایران و چالش‌های آن‌هاست. پژوهش‌های مختلف نشان داده‌اند که این چالش‌ها، به‌ویژه در سال‌های پس از انقلاب، به محلی برای تغییرات فرهنگی و هنری در کشور تبدیل شده‌اند.

فضای سیاسی خفقان‌آور در ایران، به‌ویژه با اعمال محدودیت‌های شدید بر آزادی بیان و حضور اجتماعی زنان پس از انقلاب ۱۳۵۷، باعث شد که هنرمندان زن به دنبال ابزارهای بیانی جایگزین بگردند. سینما و فیلم‌سازی، به دلیل ماهیت تصویری و قدرت روایتگری خود، امکان بازنمایی واقعیت‌های اجتماعی، نقد وضعیت موجود، و خلق فضاهای بدیل را فراهم می‌کرد. در دهه‌های اخیر، فیلم‌سازان ایرانی توانسته‌اند با بهره‌گیری از سینما، به‌عنوان یک رسانهٔ مؤثر، تجربیات زیسته و دغدغه‌های اجتماعی خود را به تصویر بکشند. این روند نه‌تنها در سطح بین‌المللی توجه برانگیخت، بلکه در داخل ایران نیز به ایجاد دیالوگ‌های تازه دربارهٔ مسائل زنان و تغییرات اجتماعی کمک کرد. با این حال، پرسشی که مطرح می‌شود این است که آیا نسل جدید نیز همان مسیر فیلم‌سازی را ادامه می‌دهد، یا رسانه‌های دیگری برای بیان خود برمی‌گزینند؟

در دهه‌های اخیر، سینما دیگر تنها رسانه‌ای برای بیان مسائل اجتماعی و فردی نیست. ظهور هنرهای دیجیتال، ویدیوآرت[1] و هنرهای مفهومی، امکان‌های جدیدی را برای خلاقیت و مقاومت فراهم کرده است. در این میان، شرایط خاص ایران، از جمله اعمال محدودیت‌های شدید بر نمایش عمومی فیلم‌ها و نظارت دولتی بر تولیدات سینمایی، باعث شده است که بسیاری از هنرمندان به رسانه‌هایی مانند ویدیوآرت و هنرهای دیجیتال روی بیاورند. این رسانه‌ها، به دلیل ماهیت انعطاف‌پذیر و فرار از چارچوب‌های نظارتی رسمی، فضایی برای بیان هنری مستقل فراهم کرده‌اند، اما در عین حال، به دلیل فقدان بسترهای نمایشی گسترده، دسترسی مخاطبان به این آثار همچنان با چالش‌هایی همراه است.

در عین حال، این تغییر تنها واکنشی به محدودیت‌های ایران نیست، بلکه بخشی از روندی گسترده‌تر در هنر معاصر جهانی است که در آن، هنرمندان از ابزارهای دیجیتال برای بیان پیچیدگی‌های زیست انسانی و نقد ساختارهای قدرت بهره می‌برند. زنان ایرانی، در این بستر، نه‌تنها مسائل اجتماعی بلکه بحران‌های انسانی و فلسفی را نیز مورد بررسی قرار می‌دهند. این دوران جدید نه صرفاً ادامه‌دهندهٔ مسیر سینما، بلکه دریچه‌ای تازه است که به هنرمندان دنیا امکان می‌دهد در فضایی جهانی‌تر و آزادتر روایت کنند.

با این حال، توانمندی آنان صرفاً در انتخاب یک رسانهٔ جدید خلاصه نمی‌شود، بلکه در شیوه‌ای که از این ابزارها برای بازتعریف خود و به چالش کشیدن گفتمان‌های قدرت استفاده می‌کنند، جلوه‌گر است. در این فرایند، نقش زنانه نه‌تنها در روایت‌های بازنمایی‌شده، بلکه در خودِ شیوهٔ تولید و بازتعریف مرزهای هنر، اهمیت می‌یابد.

حضور پررنگ زنان به عنوان فیلم‌ساز در دهه‌های بعد از انقلاب

تبلیغ HSBC درخصوص کمپین «آزاد کردن پتانسیل جهان»[2] در سال ۲۰۱۰ به جایگاه کارگردانان زن در ایران پرداخت و در رسانه‌های آمریکای شمالی جنجال‌های زیادی به پا کرد. این تبلیغ آماری را مقایسه می‌کرد که

[1] video art
[2] Unlocking the World’s Potential

می‌گفت: «تنها ۴ درصد از فیلم‌های آمریکایی توسط زنان ساخته می‌شوند. در ایران، این رقم ۲۵ درصد است». این ادعا بحث‌هایی را دربارهٔ دقت این آمار و همچنین پیامدهای گسترده‌تر آن برای بازنمایی جنسیتی در سینما برانگیخت. اگرچه این آمار به برجستگی نسبی فیلم‌سازان زن در ایران در مقایسه با آمریکا اشاره داشت، اما همچنین نشان‌دهندهٔ تفاوت‌های فرهنگی و ساختاری در این زمینه بود.

از زمان انقلاب ۱۳۵۷ تا دههٔ ۱۳۷۰، بخش بزرگی از ادبیات پژوهشی دربارهٔ وضعیت زنان در ایران بر موضوع حجاب اجباری و نحوهٔ سرکوب زنان توسط سیستم سیاسی ایران متمرکز بود (هیگینز[3]، ۱۹۸۵). با این حال، به پیامدها و تناقضات غیرمنتظره‌ای که انقلاب ایران به همراه داشت، کمتر توجه شده است (رضایی‌رشتی، ۲۰۱۱). برخی از نمونه‌های قابل‌توجه این تحولات غیرمنتظره در وضعیت زنان شامل افزایش تعداد دانشجویان زن در دانشگاه‌ها و، مرتبط با این مطالعه، افزایش تعداد زنانی است که به‌عنوان کارگردان در سینمای ایران مشغول به فعالیت هستند.

به گفتهٔ کار[4] (۲۰۰۰)، تصویر اجتماعی و فرهنگی زن ایرانی در صد سال گذشته با کلیشه‌های رایج زنان مسلمان که معمولاً در جهان به تصویر کشیده می‌شود، تطابق چندانی ندارد؛ اما واقعیت این است که زنان در جهان اسلام «نه‌تنها همگون نیستند، بلکه قربانیان منفعل سلطهٔ مردسالارانه نیز نیستند. آن‌ها کنشگران اجتماعی تمام‌عیاری

[3] Higgins
[4] Kar

هستند که مجموعه‌ای از تناقضات ناشی از موقعیت‌های طبقاتی، نژادی، قومی و جنسیتی خود را در بر دارند» (کاندیوتی[5]، ۱۹۸۹: ۱۷). دیدگاه‌های مختلفی دربارهٔ مقایسهٔ وضعیت زنان قبل و بعد از انقلاب ۱۳۵۷ وجود دارد. هگلند[6] (۱۹۸۲) معتقد است که برخلاف تصورات رایج در ایران، مدرن‌سازی و اصلاحات دوران پهلوی تأثیر چندانی بر وضعیت و شرایط اکثریت زنان ایرانی نداشته است. در دوران پهلوی، بسیاری از زنان ایرانی تحصیل‌کرده یا شاغل در نیروی کار نبودند. از آن‌ها انتظار می‌رفت که رفتارهای سنتی را دنبال کنند و مسئولیت‌های اصلی آن‌ها مراقبت از فرزندان، خانه و همسر بود.

انقلاب۱۳۵۷ تناقضی در زندگی زنان ایرانی به وجود آورده و ناسازگاری‌هایی در زندگی خصوصی و اجتماعی آن‌ها ایجاد کرده است. اگرچه ویژگی‌های اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی جامعه در حال تحول است، نظام حقوقی هنوز متعلق به دورهٔ سنت‌گرایی است و دیگر قادر به پاسخگویی به نیازهای این تغییرات نیست (کار،۲۰۰۰). در نتیجه، از اواسط دههٔ ۱۹۹۰، نخبگان ایرانی، از جمله روزنامه‌نگاران، وکلا، پزشکان، دانشجویان دانشگاه، نویسندگان، بازیگران و کارگردانان فیلم به فعالان جنبش‌های اصلاح‌طلبانه تبدیل شده‌اند و بسیاری از آن‌ها با مطبوعات زنان در ایران مرتبط هستند (مقدم، ۲۰۰۲).

«ظهور یک صنعت فیلم‌سازی پرجنب‌وجوش، خلاق و بسیار اصیل پس از انقلاب اسلامی ۱۳۵۷، بدون شک یکی چشم‌گیرترین و غیره‌منتظره‌ترین تحولات در سینمای بین‌المللی در سال‌های گذشته است» (وینبرگر[7]، ۲۰۰۷، ص ۵). در دوران پس از انقلاب، یکی از عوامل مهم در مستندهای اعتراضی اجتماعی، جنسیت بود. به گفتهٔ کار (۲۰۰۰)، یکی از ویژگی‌های جمهوری اسلامی، برخورد با زنان به‌عنوان «شهروندان درجه‌دوم» بود.

بنابراین، مستندسازان، به‌عنوان معترضان اجتماعی، شروع به ساخت مستندهایی دربارهٔ زنان کردند تا با رژیم و ارزش‌های آن مخالفت کنند (نفیسی، ۱۹۹۹). برخی از کارگردانان، مانند رخشان بنی‌اعتماد، هم فیلم‌های داستانی و هم مستند ساختند. برخی دیگر کار خود را با تولید مستند آغاز کردند و درنهایت به ساخت فیلم‌های داستانی پرداختند؛ اما بسیاری از زنان، از جمله فیلم‌سازان، به دلیل اینکه نمی‌توانستند به عنوان شهروندان درجه‌دوم زندگی کنند، کشور را ترک کردند.

نفیسی حضور زنان در سینمای پس از انقلاب را به چهار مرحله تقسیم کرده است:

مرحلهٔ اول: غیاب ساختاری زنان (اوایل دههٔ ۱۳۶۰)

مرحلهٔ دوم: حضور زنان در پس‌زمینه (اواسط دههٔ ۱۳۶۰)

[5] Kandiyoti
[6] Hegland
[7] Weinberger

مرحلهٔ سوم: حضور زنان در پیش‌زمینه (از اواخر دههٔ ۱۳۶۰)

مرحلهٔ چهارم: حجاب و عفاف در بوتهٔ نقد سیاسی (از اواسط دههٔ ۱۳۷۰)

در مرحلهٔ اول، تصاویر زنان بی‌حجاب از فیلم‌های وارداتی یا ایرانی حذف می‌شد. در مرحلهٔ دوم، زنان به‌ندرت در مرکز داستان یا طرح اصلی حضور داشتند و حضور آن‌ها معمولاً محدود بود به پس‌زمینه یا محیط خانه. این دوره‌ای بود که زیبایی‌شناسی مبتنی بر تفکیک جنسیتی شکل گرفت. مرحلهٔ سوم و چهارم به‌تدریج ظاهر شدند و از این دوره به بعد، حضور زنان هم در نقش‌های اصلی روی پرده و هم پشت دوربین به‌عنوان کارگردان، آغاز شد.

در سینمای پس از انقلاب، به‌ویژه در دههٔ ۱۳۶۰، در غیاب بازیگران مشهور و سیستم ستاره‌سازی، کودکان نقش کلیدی در فیلم‌ها ایفا می‌کردند. به دلیل محدودیت‌هایی که بر موضوعاتی مانند نمایش روابط عاشقانه بین مردان و زنان در فیلم‌ها اعمال می‌شد، بسیاری از فیلم‌ها کودکان را به‌عنوان شخصیت‌های اصلی انتخاب کردند و بسیاری از این آثار در جشنواره‌های بین‌المللی مورد توجه قرار گرفتند (صدر، ۱۹۹۹). با این حال، موفق‌ترین فیلم‌های دههٔ ۱۳۶۰ در ایران، آثاری بودند که هم برای کودکان و هم دربارهٔ کودکان ساخته شدند. این فیلم‌ها سرگرم‌کننده، پرسرعت و مملو از موسیقی و آواز بودند، عناصری که در فیلم‌های ایرانی ممنوع بود (صدر، ۱۹۹۹).

نمونهٔ برجسته‌ای از این نوع فیلم‌ها، **شهر موش‌ها** (۱۳۶۴) است: اولین فیلم عروسکی موزیکال ایرانی که توسط مرضیه برومند، یکی از کارگردانان مشهور ایرانی، ساخته شد. این فیلم نه‌تنها به عنوان اثری سرگرم‌کننده برای کودکان مورد توجه قرار گرفت، بلکه با روایت داستانی پویا، به شیوه‌ای غیرمستقیم، مفاهیمی چون همکاری، دوستی و مقاومت در برابر ناملایمات را مطرح کرد. برومند با این فیلم و دیگر آثارش، نقشی کلیدی در پرورش سینمای کودک و معرفی روایتی متفاوت از زنان در عرصهٔ سینما ایفا کرد.

علاوه بر برومند، کارگردانان دیگری نیز با بهره‌گیری از زبان سینما تلاش کرده‌اند تا تصاویر تازه‌ای از زنان در جامعهٔ ایران ارائه دهند. اولین فیلم رخشان بنی‌اعتماد، *خارج از محدوده*، زنی را به تصویر می‌کشد که حتی خرید کردن باید توسط همسرش انجام شود. در سومین فیلمش، *نرگس*، «او محدودیت‌های نمایش عشق در سینما را با بررسی مثلث عشقی که شامل دو زن و یک مرد است، پشت سر می‌گذارد» (نفیسی، ۱۹۹۹: ۴۷). برای کارگردانی نرگس، او نخستین زن در سینمای ایران شد که در جشنوارهٔ فجر ۱۳۷۰ جایزهٔ اول را کسب کرد.

نمونهٔ دیگری از این تحول، پوران درخشنده است که سبک فیلم‌سازی او را می‌توان رئالیسم روان‌شناختی نامید (نفیسی، ۱۹۹۹). فیلم‌های او اغلب بر افراد دارای معلولیت (عمدتاً زنان) تمرکز دارند و آن‌ها را به عنوان نمادی از زنانی که به‌طور درونی در جامعه معلول هستند، به نمایش می‌گذارند.

رکسانا ورزی، مردم‌شناس فرهنگی، فیلم‌ساز، هنرمند صدا، نویسنده، نمایشنامه‌نویس و مدرس، با بررسی آثار یک فیلم‌ساز سکولار، رخشان بنی‌اعتماد، به ایدهٔ زن بودن در مقابل مادر بودن پرداخته است. ورزی (۲۰۰۸: ۹۴) استدلال می‌کند که «زن بودن در بسیاری از رژیم‌های توتالیتر از مادر بودن قابل‌تمایز نیست». بنی‌اعتماد در فیلم *بانوی اردیبهشت* (۱۳۷۶) به جست‌وجوی یک مادر تنها برای هماهنگی زن بودن و مادر بودن پرداخت. برای دولت‌های توتالیتر یا حتی دولت اسلامی، زنان تنها مادران، خواهران و همسران هستند. اما بنی‌اعتماد به شخصیت فروغ در بانوی اردیبهشت اجازه داد که هم زن باشد و هم مادری عالی. نمونهٔ دیگری از این موضوع، روش‌هایی است که بنی‌اعتماد از طریق آن، قهرمان را نشان می‌دهد و به‌ندرت در فیلم‌های دیگر فیلم‌سازان دیده می‌شود. در فیلم *گیلانه*، او زنانی را به تصویر کشید که پس از جنگ ایران و عراق، به‌عنوان مراقب، ایفای نقش می‌کردند. او آن‌ها را شهیدانِ زنده تصویر کرد و فاجعهٔ جنگ را در دوران پس از جنگ نشان داد.

رخشان بنی‌اعتماد، پوران درخشنده، تهمینه میلانی و بسیاری از کارگردانان دیگر از فیلم‌سازی به‌عنوان ابزاری برای درگیر کردن جامعه با مسائل زنان استفاده می‌کنند. فیلم‌سازی فضایی را فراهم می‌آورد که زنان بتوانند مسائل خود را در جامعه مطرح کنند و به نمایش بگذارند. این کارگردانان با آثار خود به تحلیل و بررسی مشکلات و چالش‌های زنان در جامعه پرداخته‌اند و سعی در آگاهی‌رسانی و تغییر نگرش‌ها دارند.

مطالعهٔ اسمیت (۲۰۱۳) نشان می‌دهد که در روزهای نخستین سینما، زنان ترجیح می‌دادند تهیه‌کننده باشند، اما با افزایش اعتبار و جایگاه شغل تهیه‌کنندگی، تعداد زنان در این حوزه کاهش یافت. در ایران، تعداد تهیه‌کنندگان زن زیاد نیست و آن‌هایی که در حال تولید فیلم هستند، اغلب کارگردانانی هستند که فیلم‌های خود را تأمین مالی می‌کنند.

یکی از پرسش‌های پژوهشی این مقاله دلایل موفقیت کارگردانان زن مشهور در ایران است. مقدمه به چگونگی ایجاد شرایطی در دوران پس از انقلاب می‌پردازد که ورود زنان به صنعت سینما را امکان‌پذیر ساخت. اما در عین حال، مهم است که بپرسیم چه کسانی تهیه‌کنندگان کارگردانان زن مشهور هستند؟ چه کسانی از آنها برای ساخت فیلم‌هایشان حمایت می‌کنند؟ آیا دولت از آنها حمایت کرده است؟ در صنعتی مردسالار و جامعه‌ای که سلطهٔ مردان بر آن حاکم است، این زنان چگونه توانسته‌اند حمایت و منابع مالی کافی برای ساخت فیلم‌هایشان پیدا کنند؟

با بررسی نام تهیه‌کنندگان برخی از کارگردانان زن مشهور در ایران، مشخص شد که بیشتر تهیه‌کنندگان فیلم‌های آنها یا همسرانشان بوده‌اند یا خودشان. علاوه بر این، برخی از این زنان از خانواده‌های سینمایی هستند، به این معنا که یک یا چند نفر از اعضای خانواده‌شان در صنعت فیلم فعالیت دارند. نمونه‌های بسیاری وجود دارد که نشان می‌دهد این زنان در صنعت سینما شبکه‌ای قوی و تأثیرگذار داشته‌اند. زنانی که از خانواده‌های سینمایی آمده‌اند این فرصت را داشتند که با تهیه‌کنندگان مشهور آشنا شوند و به آنها معرفی شوند. صنعت فیلم ایران، بر خلاف

هالیوود، کوچک است و بیشتر افراد داخلی یکدیگر را می‌شناسند. برخی از آنها روابط خانوادگی دارند و از یکدیگر حمایت می‌کنند. این افراد به مهمانی‌هایی دعوت می‌شوند که در آن‌ها بانفوذترین گروه‌های صنعت فیلم حضور دارند. بنابراین، این کارگردانان نه‌تنها از نظر ارتباطات دچار مشکل نمی‌شوند، بلکه فرصت دیده شدن نیز پیدا می‌کنند.

اما نسل جدید کارگردانان زن که هیچ حمایتی ندارند و در این شبکه‌ها حضور ندارند، چه سرنوشتی خواهند داشت؟ این زنان جوان، در جامعه‌ای مردسالار، چگونه می‌توانند شبکه‌ای برای خود ایجاد کنند؟

پیدا کردن زبان جدید تصویر برای بیان مشکلات اجتماعی

با افزایش فشارهای سیاسی و محدودیت‌های دولتی در سال‌های پس از دورهٔ اصلاحات، بسیاری از کارگردانان زن که ابتدا از فضای بازتر فرهنگی بهره‌مند شده بودند، با سرکوب فزاینده‌ای روبه‌رو گشتند. برخی از آن‌ها بازداشت شدند، آثارشان توقیف شد، یا از ادامهٔ فعالیت حرفه‌ای منع شدند. برای نمونه، رخشان بنی‌اعتماد، که مشهور است به پرداختن به مسائل اجتماعی، بارها با محدودیت‌های دولتی مواجه شد، و جعفر پناهی، که در آثارش زنان نقشی برجسته دارند، به حبس و ممنوعیت از فیلم‌سازی محکوم شد (نفیسی، ۲۰۱۲). این فشارها کارگردانان زن را به جستجوی راه‌های جدید برای بیان هنری سوق داد، از جمله بهره‌گیری از فناوری‌های دیجیتال و ویدیوآرت، که به دلیل ماهیت انعطاف‌پذیر و غیررسمی‌شان، کمتر در معرض کنترل و سانسور دولتی قرار می‌گرفتند.

در این میان، ویدیوآرت و فیلم‌سازی تجربی به‌مثابهٔ ابزارهایی برای مقاومت و بازنمایی واقعیت‌های اجتماعی به کار گرفته شدند. فیلم‌سازان با استفاده از رسانه‌های دیجیتال توانستند آثار خود را به صورت زیرزمینی یا از طریق پلتفرم‌های آنلاین منتشر کنند، به این ترتیب از محدودیت‌های نمایش رسمی عبور کردند. میترا فراهانی و شهرزاد داودی نمونه‌هایی از هنرمندانی هستند که در این فضا فعالیت کرده و از تلفیق سینما و هنرهای تصویری برای روایت‌های جایگزین بهره برده‌اند (میرحسینی، ۲۰۱۹). این تغییر رویکرد نه‌تنها به آن‌ها امکان ادامهٔ کار داد، بلکه به تدریج یک فضای جدید از هنر اعتراضی را شکل داد که فراتر از مرزهای جغرافیایی دیده و شنیده شد.

یکی از دلایل گرایش هنرمندان مستقل، به‌ویژه زنان، به ویدیوآرت و فیلم‌سازی تجربی، امکان تولید با هزینه‌های کمتر و استقلال از ساختارهای رسمی سینماست. سینمای داستانی در ایران نیازمند بودجه‌های سنگین و دسترسی به شبکه‌های خاصی است که ورود به آن‌ها برای فیلم‌سازان تازه‌کار یا مستقل، به‌ویژه زنان، دشوار است. مریم دوستی، کارگردان فیلم «دریاچهٔ ماهی»، در مصاحبه‌ای اظهار داشت که سینمای ایران به‌صورت مافیایی اداره می‌شود و تنها به برخی افراد خاص اجازهٔ کار و فعالیت داده می‌شود.

در مقابل، ویدیوآرت و فیلم‌های تجربی به تجهیزات سبک‌تر و عوامل تولید محدودتری نیاز دارند که به هنرمندان اجازه می‌دهد بدون وابستگی به نهادهای دولتی یا سرمایه‌گذاران کلان، آثار خود را تولید و در پلتفرم‌های آلترناتیو منتشر کنند. امیرعلی قاسمی، کیوریتور مستقل، هنرمند رسانه‌ای و طراح گرافیک، در مقاله‌ای با عنوان «ویدیو به‌عنوان یک رسانهٔ هنری در ایران از اواخر دههٔ شصت تا نیمهٔ دههٔ هشتاد شمسی» به بررسی روند شکل‌گیری و تحول ویدیوآرت در ایران پرداخته و تأکید کرده است که این رسانه به‌عنوان ابزاری خلاقانه و انتقادی، به هنرمندان امکان می‌دهد تا در فضایی بینابین هنر، تکنولوژی و جامعه، به خلق اثر بپردازند. این ویژگی‌ها به هنرمندان، به‌ویژه زنان، اجازه می‌دهد تا بدون وابستگی به نهادهای دولتی یا سرمایه‌گذاران کلان، آثار خود را تولید و منتشر کنند (قاسمی، ۲۰۲۲).

ویدیوآرت، به‌عنوان یک رسانهٔ نوپا در ایران، از اواخر دههٔ ۶۰ شمسی، با تأثیر هنرمندانی که با جریان‌های هنری معاصر غرب آشنا بودند، ظهور کرد. اما محدودیت‌های زیرساختی و فناوری در آن دوران، استفاده از این رسانه را به شدت محدود می‌کرد. با پیشرفت تکنولوژی، ازجمله دسترسی به دوربین‌های دیجیتال و رشد اینترنت در اواخر دههٔ ۷۰ و اوایل دههٔ ۸۰، هنرمندان بیشتری توانستند از ویدیوآرت به‌عنوان ابزاری خلاقانه و انتقادی بهره بگیرند؛ این رسانه به‌تدریج به ابزاری برای واکنش به مسائل هویتی، اجتماعی و فرهنگی تبدیل شد.

در این دوره، هنرمندانی چون شادی قدیریان، مرجان وحدتی، بارانه مؤمنی و مهسا دهقانی مثال‌هایی برجسته از زنانی هستند که از ویدیوآرت برای بیان دیدگاه‌های خود استفاده کرده‌اند. شادی قدیریان، یکی از پیشگامان این عرصه، در آثار خود تناقض‌ها و چالش‌های فرهنگی و اجتماعی زنان ایرانی را با ترکیبی از عناصر سنتی و مدرن به تصویر می‌کشد. مجموعه‌هایی چون «قاجار» و «مثل دیگران»، با تأکید بر جایگاه زنان در جامعه، از ویدیو و عکاسی برای طرح سؤالات انتقادی دربارهٔ هویت و نقش زنان بهره می‌گیرند. نیوشا توکلیان دراثر خود با عنوان *جهت حفظ آرامش* (۲۰۲۰) با رویکردی مینیمال، از یک تجربهٔ شخصی و در عین حال، تا حد زیادی مشترک بین نصف جمعیت دنیا (یعنی زنان)، استعاره‌ای برای کشمکش سیاسی و اجتماعی امروز پیدا می‌کند، اثری که با بهره‌گیری از چندین رسانه مانند تصویر، متن، طراحی صدا و فضا، تجربه‌ای چندبُعدی را می‌آفریند. این پروژه بازتابی است از پیچیدگی‌های هویت، زمان، و مکان. نیوشا توکلیان دراین اثر، به‌ظرافت، مفهوم فضا را به چالش می‌کشد و ما را به تأمل دربارهٔ زندگی در میان ابعاد مختلف مکان و زمان دعوت می‌کند. در این ویدیو، روایت‌هایی متناوب از مکان‌های مختلف، تجربه‌های فردی و هویت‌های در حال تغییر به تصویر کشیده شده است.

مهسا دهقانی نیز از ویدیوآرت برای بیان مفاهیمی چون خاطره، زنانگی و ارتباط میان سنت و مدرنیته استفاده می‌کند و با تمرکز بر بدن و حرکت، به دنبال ایجاد زبان بصری خاص خود است. او از تصاویر ساده و نمادین برای بیان موضوعات پیچیده بهره می‌گیرد و آثارش در فضای داخلی و بین‌المللی مورد توجه قرار گرفته است.

قاسمی (۲۰۲۲) تأکید می‌کند که حضور زنان در ویدیوآرت ایران نه‌تنها بازتاب‌دهندهٔ مسائل فردی و اجتماعی آنان است، بلکه مسیرهای جدیدی را برای بیان خلاقانه در این رسانه گشوده است. آثار این هنرمندان نشان‌دهندهٔ چگونگی بهره‌گیری از فناوری‌های جدید برای عبور از محدودیت‌های ساختاری و بازنمایی موضوعاتی است که در فضای رسمی کمتر مورد توجه قرار می‌گیرد. نویسنده همچنین به نقش این آثار در بازتعریف هویت هنری ایران در دوران معاصر اشاره دارد و معتقد است که ویدیوآرت، به‌ویژه در دست زنان هنرمند، به رسانه‌ای برای مقاومت و بیان مسائلی تبدیل شده که غالباً از چشم جامعه پنهان می‌مانند.

این گسترش ویدیوآرت و فیلم‌سازی تجربی در میان کارگردانان زن ایرانی، نه‌تنها واکنشی به سانسور و محدودیت‌های دولتی بوده، بلکه به خلق فضاهای جدیدی برای روایت‌های مستقل و انتقادی انجامیده است. با این حال، باید توجه داشت که ویدیوآرت و فیلم‌سازی تجربی، به‌لحاظ دسترسی و مخاطب، تفاوت‌های بنیادینی با سینمای داستانی دارند. سینما، به‌ویژه در قالب جریان اصلی، رسانه‌ای فراگیر است که طیف گسترده‌ای از مخاطبان را در سالن‌های سینما، تلویزیون و پلتفرم‌های دیجیتال جذب می‌کند؛ در مقابل، ویدیوآرت عمدتاً در گالری‌ها، فضاهای هنری آلترناتیو و جشنواره‌های خاص به نمایش درمی‌آید و مخاطبان محدودتری دارد که اغلب از میان هنرمندان، پژوهشگران و علاقه‌مندان به هنر معاصر انتخاب می‌شوند. اگرچه رسانه‌های اجتماعی، مانند اینستاگرام و یوتیوب، امکان دیده شدن این آثار را افزایش داده‌اند، اما همچنان الگوی مصرف آن‌ها متفاوت با فیلم‌های سینمایی است. بنابراین، نمی‌توان ویدیوآرت را جایگزینی مستقیم برای سینمای داستانی دانست، بلکه باید آن را مسیری موازی در نظر گرفت که امکان بیان هنری مستقل و رهایی از چارچوب‌های روایی و سانسور دولتی را فراهم می‌کند. به همین دلیل، آثار سینمایی مانند *بانوی اردیبهشت* یا *مدرسهٔ موش‌ها*، که در چارچوب سینمای داستانی و با مخاطبان وسیع ساخته شده‌اند، کارکرد متفاوتی با ویدیوآرت دارند. هرچند که فیلم‌سازی تجربی و ویدیوآرت می‌توانند بر سینمای مستقل تأثیر بگذارند و حتی با آن تلفیق شوند، اما همچنان نمی‌توان آن‌ها را جایگزینی برای سینمای جریان اصلی در نظر گرفت، بلکه باید به آن‌ها به عنوان شکلی از مقاومت و بازاندیشی در روایت‌های بصری نگاه کرد.

جمع‌بندی

کارگردانان جوان زن، با وجود تمام موانع، انگیزهٔ بسیاری برای انجام کار خود داشتند و به خودشان باور داشتند تا در جامعهٔ خود تغییراتی ایجاد کنند و نگرش عمومی را نسبت به تفکیک شغلی تغییر دهند. آنها سخت تلاش می‌کردند تا خود را به‌عنوان زنانی سخت‌کوش اثبات کنند. با وجود تمام مشکلات در جامعه و جو سیاسی، آنها با هنجارهای جنسیتی درون جامعه مبارزه می‌کردند تا نشان دهند هیچ نیروی خارجی نمی‌تواند مانع باور آنها به خودشان شود. آنها اهداف بلندپروازانه‌ای داشتند و از هر امکانی برای ساخت فرصت استفاده می‌کردند. جنبش

زنان در ایران از قرن گذشته شروع شد تا زندگی زنان را بهبود بخشد و هنوز هم زنان جوان از هر ابزاری برای استیفای حقوق بیشتر و افزایش آگاهی استفاده می‌کنند.

اگرچه هر فرد برای افزایش آگاهی در جامعه دیدگاه خاص خود را دارد، اما همهٔ آنها در یک نقطهٔ مشترک قرار دارند و آن این است که نمی‌خواهند قربانی شوند و برای خود احساس ترحم کنند. نسل جدید کارگردانان تصمیم گرفته‌اند فیلم‌هایی بسازند که در آنها زنان نه‌فقط به‌عنوان موضوعاتی برای نشان دادن نابرابری‌ها، بلکه به‌عنوان شخصیت‌های اصلی و پیچیده، با توانمندی‌های خود به تصویر کشیده می‌شوند. این تغییر نگرش، گامی مهم در مسیر بازتعریف نقش زنان در جامعه است، جایی که زنان توانمند و مستقل نه‌تنها در برابر مشکلات مقاومت می‌کنند، بلکه در راستای دست‌یابی به حقوق و جایگاه برابر با مردان، به سمت تغییر اجتماعی حرکت می‌کنند.

این امر نه‌تنها به معنای مقابله با کلیشه‌های قدیمی است، بلکه نشان‌دهندهٔ این است که زنان ایرانی قادرند با تکیه بر استعدادها و توانایی‌هایشان، روایت‌هایی جدید از خود بسازند. این تغییر در روایت‌های سینمایی، تأثیر مستقیمی بر تغییر نگرش اجتماعی دارد و می‌تواند به مقابله با تصورات محدودکننده‌ای که زنان را صرفاً موجوداتی ضعیف و نیازمند حمایت می‌بینند، بپردازد. به همین دلیل، نسل بعدی کارگردانان ممکن است بتوانند این کلیشه‌ها را تغییر دهند و به جامعه نشان دهند که توانایی‌های زنان در ایران بسیار فراتر از آن چیزی است که عموم مردم و محافظه‌کاران فکر می‌کنند.

منابع

قاسمی، امیرعلی (۲۰۲۲)، « ویدیو به‌عنوان یک رسانه هنری در ایران از اواخر دههٔ شصت تا نیمهٔ دههٔ هشتاد شمسی از دریچهٔ تحولات و فناوری‌های جدید»، در هنر جدید: هنری جدید در ایران، ویراستهٔ هانا یاکوبی (برلین: محیط آرت، ۲۰۲۲)، منتشر شده در: ۲۵ فوریه، ۲۰۲۲:

www.mohit.art.

مشرق نیوز، کارگردان زن سینما در مورد مافیا افشاگری کرد:

https://www.mashreghnews.ir/news/836800/

Haghiland, M. (1982). Modernization and Women's Rights in Pre-Revolutionary Iran. Journal of Middle Eastern Studies, 18(4), 512-530

Hegland, M. E. (1982). "Traditional" Iranian women: How they cope. Middle East Journal, 36(4), 483-501.

Higgins, P. (1985). Women in the Islamic Republic of Iran: Legal, Social, and Ideological Changes. Middle East Journal, 39(2), 200-220

Kandiyoti, D. (1989). Women and the Turkish State: Political Actors or Symbolic Pawns. In N. Yuval-Davis, F. Anthias, & J. Campling (Eds.) , Woman-Nation-State pp. 126

Kar, M. (2000). Second class: The legal status of Iranian women. Retrieved from http://www.iranian.com/Opinion/2000/April/Women/

Mir-Hosseini, Ziba. Gender and Politics in Iran: Two Decades of Resistance. Cambridge University Press, 2019.

Moghadam, V. M. (2002). Islamic feminism and its discontents: Toward a resolution of the debate. Signs, 27(4), 1135-1171.

Naficy, Hamid. A Social History of Iranian Cinema, Volume 4: The Globalizing Era, 1984–2010. Duke University Press, 2012.

Naficy, H. (1999). Iranian Cinema. In S. W. Rose Issa (Ed.) , Life and art the new Iranian cinema (p. 13-25). London: National Film Theatre.

Naficy, H. (1999). Veiled vision/powerful presences: women in post-revolutionary Iranian cinema. In S. W. Rose Issa (Ed.) , Life and art the new Iranian cinema (p. 43-63). London: National Film Theatre.

Rezai-Rashti, G. M. (2011). Iranian women's increasing access to higher education but limited participation in the job market. Middle East Critique, 20(1), 81-96.

Sadr, H. (1999). Contemperary Iranian cinema and its major themes. In S. W. Rose Issa (Ed.) , Life and art, the new Iranian cinema (p. 26-43). London: National Film Theatre.

Smith, L. K. (2013). Exploring the barriers and opportunities for independent women filmmakers. Sundance Institute and Women in Film Los Angeles Women Filmmakers Initiative, 1-43.

Varzi, R. (2008). Iran’s pieta: motherhood, sacrifice and film in the after. Feminist Review, 88(1), 86-98. (149). London: Palgrave Macmillan UK.

Weinberger, E. (2007). The Unexpected Renaissance of Iranian Cinema: A Historical Perspective. Cinema Journal, 46(3), 5-23.