می‌توان آن را به‌عنوان هشداری علیه علم لجام‌گسیخته خواند. می‌توان آن را به‌عنوان تراژدی روان‌شناختی طردشدگی تفسیر کرد و می‌توان آن را به‌عنوان نقدی بر جاه‌طلبی مردانه و پدرسالارانه (تلاش ویکتور برای خلق حیات بدون زن) تحلیل کرد. هر نسلی در این آیینه، اضطراب‌های خود را می‌بیند.

کارخانه هیولاسازی؛ فرانکنشتاین روی پرده نقره‌ای

اگر رمان شلی، «دی‌ان‌ای» اسطوره بود، این «سینما» بود که به آن «بدن» بخشید. سینما، به‌عنوان رسانه تصویر، شیفته این داستان شد، اما در فرآیند اقتباس، اسطوره را تغییر داد، ساده‌سازی کرد و درنهایت آن را به یک «شمایل» جهانی تبدیل کرد. تاریخچه سینمایی فرانکنشتاین، دماسنجی برای سنجش ترس‌های اجتماعی هر دوران است.

الف) تولد شمایل (دهه ۱۹۱۰ تا ۱۹۳۰)؛ هیولا به‌مثابه قربانی اولین اقتباس سینمایی شناخته‌شده، یک فیلم کوتاه صامت در سال ۱۹۱۰ توسط استودیو ادیسون بود. این یک کنجکاوی تاریخی است که نشان می‌دهد سینما در همان نوزادی خود، مجذوب پتانسیل بصری این داستان بوده است.

اما نقطه‌عطفی که اسطوره را برای توده‌ها بازتعریف کرد، فیلم «فرانکنشتاین» (۱۹۳۱) به کارگردانی جیمز ویل و محصول استودیو یونیورسال بود. این فیلم، رمان را به‌شدت ساده‌سازی کرد (مخلوق فصیح شلی، به موجودی لال و غران تقلیل یافت)، اما در عوض، آن را «شمایل‌نگارانه» کرد. گریم جک پیرس برای بوریس کارلوف - سر صاف، بخیه‌ها، الکترودهای گردن - که هیچ‌کدام در رمان وجود ندارند، برای همیشه به تصویر استاندارد و جهانی «هیولا» تبدیل شد.

تحلیل فیلم ویل در بستر زمانه‌اش حیاتی است. هیولای کارلوف، بازتاب مستقیم دوران «بحران (یا رکود) بزرگ» آمریکا بود. او یک «کودک» غول‌پیکر، گیج، رها شده و اساساً بی‌گناه بود؛ نمادی از توده‌های کارگر که توسط نخبگان (ویکتور) خلق شده، سپس به حال خود رها شده بودند. صحنه معروف (و سانسور شده) او با دختربچه در کنار دریاچه، اوج این تراژدی سوءتفاهم است. هیولا به‌دلیل ندانستن قدرت خود، و نه از روی شرارت، مرتکب قتل می‌شود. در دهه ۱۹۳۰، هیولا یک قربانی بود.

ب) تغییر تمرکز (دهه ۱۹۵۰ تا ۱۹۷۰)؛ دانشمند به‌مثابه هیولا: دو دهه بعد، با ظهور استودیوی بریتانیایی «همر» (Hammer Film)، اسطوره دوباره دگرگون شد. در سری فیلم‌های «نفرین فرانکنشتاین» (۱۹۵۷) و دنباله‌های آن، تمرکز از «مخلوق» (با بازی کریستوفر لی) به «خالق» منتقل شد.

بارون فرانکنشتاین با بازی پیتر کوشینگ، دیگر آن دانشجوی تراژیک و عذاب‌وجدان‌گرفته رمان (یا حتی فیلم ویل) نبود. او یک سوسیوپات (Sociopath) باهوش، کاریزماتیک، خونسرد و کاملاً غیراخلاقی بود. او برای پیشبرد علم، به‌راحتی دست به قتل، دزدی و خیانت می‌زد. این تغییر، بازتاب مستقیم اضطراب‌های «عصر اتمی» و «جنگ سرد» بود. پس از هیروشیما، ناکازاکی و افشای آزمایش‌های پزشکی نازی‌ها، ترس عمومی دیگر از «هیولای» ناشی از علم نبود، بلکه از «دانشمندی» بود که می‌توانست آگاهانه جهان را نابود کند. در دوران «همر»، «علم» و «دانشمند» به هیولای واقعی تبدیل شده بودند.

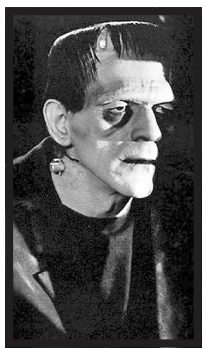
ج) اشباع و پارودی (دهه ۱۹۷۰)؛ اسطوره به‌مثابه جوک: در دهه ۱۹۷۰، اسطوره فرانکنشتاین به چنان نفوذ فرهنگی‌ای دست یافته بود که پارودی (تقلید طنزآمیز) اجتناب‌ناپذیر شد. نقطه اوج این روند، شاهکار «فرانکنشتاین جوان» (۱۹۷۴) به کارگردانی مل بروکس بود.

این فیلم، نه‌تنها اسطوره را تضعیف نکرد، بلکه آن را در حافظه فرهنگی «قفل» کرد. فیلم بروکس یک «نامه عاشقانه» مستقیم به فیلم جیمز ویل (۱۹۳۱) بود؛ این فیلم با استفاده مجدد از دکورهای اصلی و فیلمبرداری سیاه‌وسفید، تمام کلیشه‌هایی را که یونیورسال ساخته بود (فریاد «It's alive!»، دستیار گوژپشت «ایگور»، موسیقی دراماتیک) گرفت و آن‌ها را به کمدی تبدیل کرد. این پارودی نشان داد که اسطوره آنقدر قوی و جاافتاده است که نه‌تنها می‌تواند بار سنگین فلسفی را تحمل کند، بلکه حتی می‌تواند به خودش بخندد و همچنان زنده بماند.

د) تلاش برای بازگشت (دهه ۱۹۹۰)؛ وفاداری تراژیک: پس از دهه‌ها فاصله گرفتن از رمان و غرق‌شدن در کلیشه‌های سینمایی، دهه ۱۹۹۰ شاهد تلاشی جدی برای بازگشت به ریشه بود. فیلم «فرانکنشتاین مری شلی» (۱۹۹۴) به کارگردانی و بازیگری کنت برانا، دقیقاً با همین هدف ساخته شد.

این فیلم برخلاف نسخه‌های پیشین، تلاشی آگاهانه برای «وفاداری» به متن اصلی شلی بود. فیلمی «اپرائی»، باشکوه و عمیقاً «تراژیک» که سعی داشت پیچیدگی‌های روان‌شناختی رمان، به‌خصوص تمرکز بر رنج ویکتور را بازگرداند. رابرت دنیرو در نقش مخلوق، اجرایی رنج‌دیده و متفکر ارائه داد.

اما شکست نسبی این فیلم، یک درس مهم در خود داشت. فیلم برانا، با اینکه ادعای وفاداری به «مری شلی» را داشت، درعمل به «فرانکنشتاین کنت برانا» تبدیل شد. فیلم در «خودشیفتگی» خالق (با بازی خود برانا در نقش ویکتور) غرق شد. با اینکه به «کلمات» رمان نزدیک‌تر بود، اما «روح» تراژدی مخلوق را در ملودرام اغراق‌آمیز ویکتور گم کرد. این فیلم ثابت کرد که «وفاداری» کلمه‌به‌کلمه، لزوماً به «اقتباس» بهتری منجر نمی‌شود. این دقیقاً همان شکستی است که اهمیت و پتانسیل تفسیر جدید گیلرمو دل تورو را دوچندان می‌کند.



نقطه‌عطفی که اسطوره را برای توده‌ها بازتعریف کرد، فیلم «فرانکنشتاین» (۱۹۳۱) به کارگردانی جیمز ویل و محصول استودیو یونیورسال بود. این فیلم، رمان را به‌شدت ساده‌سازی کرد (مخلوق فصیح شلی، به موجودی لال و غران تقلیل یافت)، اما در عوض، آن را «شمایل‌نگارانه» کرد. گریم جک پیرس برای بوریس کارلوف - سر صاف، بخیه‌ها، الکترودهای گردن - که هیچ کدام در رمان وجود ندارند، برای همیشه به تصویر استاندارد و جهانی «هیولا» تبدیل شد

فرانکنشتاین ۲۰۲۵، به روایت گیلرمو دل تورو

پس از یک‌قرن اقتباس سینمایی، چه‌چیزی باقی مانده که بتواند این داستان را تازه و ضروری جلوه دهد؟ پاسخ در یک نام نهفته است: گیلرمو دل تورو. چرا نسخه دل تورو نه‌تنها متفاوت، بلکه بالقوه برجسته‌ترین اقتباس سینمایی این اثر خواهد بود؟ بی‌گمان پاسخ در این واقعیت نهفته است که جهان‌بینی گیلرمو دل تورو، بیش از هر فیلمساز دیگری، دقیقاً با «روح» تراژیک و همدلانه رمان مری شلی هم‌راستاست.

الف- استاد همدردی با هیولاها

برای درک فیلمی که دل تورو خواهد ساخت، باید ابتدا فلسفه او را درک کرد. دل تورو، فیلمسازی است که تمام دوران حرفه‌ای خود را وقف «همدردی با هیولاها» کرده است. در جهان‌بینی او، که در آثاری چون «هزارتوی پن»، «ستون فقرات شیطان» به‌ویژه «شکل آب» متجلی شده، یک قانون ثابت وجود دارد: «هیولاها» (موجودات، رانده‌شدگان، «دیگری»ها) هرگز شرور واقعی نیستند. آن‌ها نمادهایی از معصومیت، طبیعت یا رنج هستند که توسط یک سیستم «انسانی»، فاسد، مذهبی، نظامی یا اجتماعی، مورد ظلم و ستم قرار می‌گیرند. در دنیای دل تورو، «انسان‌ها» تقریباً همیشه هیولاهای واقعی هستند.

بنابراین دل تورو «فرانکنشتاین» را به‌عنوان یک داستان «ترسناک» (Horror) نمی‌بیند. او این اثر را یک «تراژدی گوتیک رمانتیک» می‌داند. او علاقه‌ای به ترساندن مخاطب با «مخلوق» ندارد؛ او می‌خواهد قلب مخاطب را با «مخلوق» بشکند. این همان رویکردی است که رمان شلی در هسته خود داشت و سینما، جز در موارد نادر، از آن غفلت کرده است.

ب- یک وسواس ۳۰ ساله (این یک فیلم نیست، یک سرنوشت است)

نکته حیاتی دیگر این است که «فرانکنشتاین» برای دل تورو، یک پروژه سفارشی یا یک انتخاب شغلی ساده نیست؛ این یک وسواس ۳۰ ساله و پروژه‌ای است که دهه‌ها برای ساخت آن تلاش کرده است. این فیلم، سرنوشت هنری اوست.

دل تورو، بارها فاش کرده که یکی از الهام‌بخش‌ترین فیلم‌های زندگی او، شاهکار اسپانیایی «روح کندوی عسل» (۱۹۷۳) بوده است. آن فیلم، داستان دختربچه کوچکی در دوران پس از جنگ داخلی اسپانیاست که پس از تماشای فیلم «فرانکنشتاین» (۱۹۳۱) جیمز ویل، عمیقاً با «هیولا» همدردی می‌کند و باور می‌کند که روح هیولا در دهکده آن‌ها حضور دارد.

این فیلم کلید رمزگشایی نسخه دل تورو است. او نمی‌خواهد فیلمی «درباره» فرانکنشتاین بسازد؛ او می‌خواهد فیلمی بسازد که همان «احساس همدردی» ناب، معصومانه و عمیق فیلم «روح کندوی عسل» را بازتولید کند. تمرکز او نه بر بخیه‌ها و پیچ‌ها، بلکه بر «چشم‌های» هیولا و معصومیت ازدست‌رفته او خواهد بود.

ج- تفاوت‌های کلیدی و برجستگی‌ها

درواقع نسخه ۲۰۲۵ دل تورو در سه نقطه کلیدی، خود را از تمام اقتباس‌های پیشین متمایز کرده است:

۱- تمرکز بر سفر مخلوق (بازگشت رادیکال به رمان): چیزی که از همان دقایق نخست هویدا می‌شود این است که فیلم به‌شدت بر «دیدگاه مخلوق» (Creature's POV) متمرکز است. این بزرگترین تفاوت با تمام اقتباس‌های سینمایی قبلی (ازجمله نسخه برانا) است که همواره داستان را از نگاه ویکتور روایت می‌کردند. این بدان‌معناست که ما برای اولین‌بار در سینما، بخش‌هایی از رمان را می‌بینیم که فیلم‌ها همیشه از آن‌ها «واهمه» داشته‌اند؛ مخلوق در حال یادگیری زبان، خواندن بهشت گمشده و فلسفه‌بافی درباره هستی خود و مهم‌تر از همه، رویارویی فلسفی او با ویکتور برای «درخواست یک همراه» (تقاضای خلق عروس). این یک داستان «پدر و پسری» عمیقاً تراژیک خواهد بود.

۲- پویایی‌شناسی خالق و مخلوق (انتخاب بازیگران): ویکتور فرانکنشتاین (اسکار آیزاک): انتخابی درخشان برای به‌تصویرکشیدن «کاریزمای سمی»، «خودشیفتگی» و «جاه‌طلبی» علمی ویکتور. ویکتور آیزاک، «قهرمان» رمانتیک نیست؛ بلکه او «آنتاگونیست» (شخصیت شرور) داستان محسوب می‌شود.

مخلوق (جیکوب الوردی): این، انتخاب رادیکال و هوشمندانه است. الوردی، که جایگزین اندرو گارفیلد شد (که در ابتدا برای این نقش انتخاب شده بود)، یک ستاره جوان و براساس استانداردهای امروزی، «زیبا» محسوب می‌شود. این انتخاب، فاصله‌گرفتن کامل از شمایل «هیولای زشت» بوریس کارلوف است. چرا الوردی؟ بدون تردید، دل تورو به‌دنبال ایجاد یک «تضاد» عمیق‌تر است. در رمان، ویکتور با وسواس، اعضای «زیبا» را انتخاب می‌کند، اما ترکیب آن‌ها «هولناک» از آب درمی‌آید. نسخه گیلرمو دل تورو، این تضاد مرکزی را با ظرافتی خاص مورد تأکید قرار می‌دهد؛ مخلوق او شاید نه‌لزوماً زشت، بلکه از نظر فیزیکی «کامل» یا حتی «زیبا» به تصویر کشیده شود، اما درعین‌حال، به‌شکلی بنیادین «ناجور (Uncanny)» باشد. این «ناجور بودن» یا نامأنوس بودن (و نه‌صرفاً زشتی فیزیکی)، علت اصلی طرد و انزوای اوست. این رویکرد دوگانه دل تورو، همچنین می‌تواند پیامی گسترده‌تر را منعکس کند؛ اینکه چگونه خودِ جامعه قادر است «زیبایی» یا «کمال» را نیز، تنها به‌دلیل «متفاوت بودن»، «نو بودن» یا «بی‌گناه» بودنِ مطلق، به وحشت افتاده و آن را طرد کند.

۳-گسترش اسطوره (عروس و فراتر از آن): حضور میا گاث در نقش «عروس فرانکنشتاین» و کریستوف والتس در نقش مرموز «دکتر پرتوریوس»، نشانه‌ای کلیدی است. دکتر پرتوریوس شخصیتی است که در رمان اصلی شلی وجود ندارد، بلکه در شاهکار سینمایی جیمز ویل در سال ۱۹۳۵، «عروس فرانکنشتاین»، معرفی شد.

این نشان می‌دهد که دل تورو در حال انجام یک مانور استادانه است؛ او در حال ساخت یک «فرانکنشتاین جامع» است که هم به «روح» فلسفی و تراژیک رمان شلی (تمرکز بر رنج مخلوق) وفادار است و هم به «میراث» سینمایی و شمایل‌نگارانه آن (اهمیت عروس و پرتوریوس) احترام می‌گذارد. این یک داستان «عاشقانه» نیز محسوب می‌شود، اما عشقی تراژیک میان دو موجود رانده‌شده (مخلوق و عروسش).

نسخه گیلرمو دل تورو، برجسته و خاص است؛ زیرا برای نخستین‌بار در تاریخ سینما، تعادل قدرت را به‌نفع رمان اصلی تغییر می‌دهد. او «خالق» (ویکتور) را به‌عنوان «مقصر اصلی» و «مخلوق» را به‌عنوان «قهرمان تراژیک» داستان معرفی می‌کند. دل‌تورو تمرکز را از «ترس علمی» (Sci-Fi Horror) به «رنج وجودی» (Existential Suffering) تغییر داد و داستانی روایت کرد که، نه درباره ترس از هیولا، بلکه درباره دردِ هیولا بودن است.

هیولای درون آیینه

اکنون به پرسش‌های اولیه بازمی‌گردیم: چرا فرانکنشتاین ماندگار است؟ و چرا سینما نمی‌تواند آن را رها کند؟ فرانکنشتاین ماندگار است، زیرا این «اسطوره» ماست. اسطوره‌ای کهن نیست که از خدایان باستان به ارث رسیده باشد، بلکه «اولین اسطوره مدرن» است.؛ داستانی که ما برای خودمان در آستانه عصر ماشین و علم نوشتیم. این داستان به‌شکلی وسواس‌گونه، حول دو محور اساسی تمدن بشری می‌چرخد؛ «خلقت» و «رهاشدگی.»

این داستان در بنیادی‌ترین سطح، داستان «والدین و فرزندان» است؛ داستان خالقی که از مخلوق خود وحشت می‌کند و او را رها می‌کند. این، داستان «خدا و انسان» است؛ داستان انسانی که جای خدا را می‌گیرد و در مسئولیت آن شکست می‌خورد. این، داستان «انسان و تکنولوژی» است؛ هشداری ابدی درباره نوآوری‌هایی (از هوش مصنوعی تا مهندسی ژنتیک) که خلق می‌کنیم، اما برای کنترل عواقب آن برنامه‌ای نداریم. و بیش‌ازهمه، این داستان «جامعه و فردِ رانده‌شده» است؛ تراژدی «دیگری» که به‌دلیل تفاوت‌هایش، از انسانیت محروم می‌شود.

راز نهایی ماندگاری فرانکنشتاین در این است که هر خواننده و بیننده‌ای، در اعماق وجود خود، هم‌زمان، هر دو شخصیت داستان است. ما «ویکتور» هستیم؛ جاه‌طلب، خلاق، اما اغلب ترسو و بی‌مسئولیت نسبت به عواقب اعمال‌مان. و ما «مخلوق» هستیم؛ در آرزوی پذیرفته‌شدن، معصوم در ابتدا، اما زخمی، تنها و خشمگین از طردشدن.

سینما در طول یک قرن، بیشتر مجذوب «گناه» ویکتور بود. اما اکنون در قرن بیست‌ویکم، عصر بیگانگی و جست‌وجوی هویت، ما بیش از هر زمان دیگری آماده شنیدن «رنج» مخلوق هستیم. «فرانکنشتاین» گیلرمو دل تورو، فقط یک فیلم جدید نیست؛ این، اعتراف نهایی سینما به گناه ویکتور فرانکنشتاین است. این فرصتی است برای اسطوره فرانکنشتاین تا پس از ۲۰۰ سال، بالاخره به «مخلوق» خود، صدایی رسا، قلبی شکسته و چهره‌ای انسانی بدهد. دل تورو آیینه را به‌سمت ما برمی‌گرداند و می‌پرسد: وقتی به هیولا نگاه می‌کنید، چه کسی را می‌بینید؟

جدول زمانی تکامل فرانکنشتاین در سینما

دوره / فیلم شاخص	کارگردان / استودیو	تمرکز روایی (هیولای واقعی کیست؟)	بازتاب ترس دوران (اضطراب محوری)
۱۹۳۱ فرانکنشتاین	جیمز ویل یونیورسال	مخلوق به‌مثابه کودک رهاشده و قربانی سوءتفاهم.	بحران اقتصادی؛ ترس از «دیگری» و طرد اجتماعی توده‌ها.
۱۹۵۷ نفرین فرانکنشتاین	ترنس فیشر همر	دانشمند (ویکتور) به‌مثابه سوسیوپات غیراخلاقی.	جنگ سرد و عصر اتمی؛ ترس از علم لجام‌گسیخته و دانشمند بی‌وجدان.
۱۹۷۴ فرانکنشتاین جوان	مل بروکس فاکس قرن بیستم	پارودی کلیشه‌های سینمایی اسطوره به‌مثابه نوستالژی.	پسامدرنیسم؛ اشباع فرهنگی و تثبیت شمایل از طریق کمدی.
۱۹۹۴ فرانکنشتاین مری شلی	کنت برانا تری استار	خالق (ویکتور) به‌مثابه قهرمان تراژیک خودشیفته.	بازگشت به متن؛ تلاش (ناموفق) برای وفاداری ادبی و ملودرام رمانتیک.
۲۰۲۵ فرانکنشتاین	گیلرمو دل تورو نتفلیکس	مخلوق به‌مثابه قهرمان تراژیک انسان‌ها به‌مثابه هیولا.	بیگانگی مدرن؛ جست‌وجوی رادیکال برای همدردی و بازتعریف انسانیت.

کیوسک

زیستن زیر سایه اضطراب اقتصاد توجه

معرفی شماره ۱۸۶ ماهنامه مدیریت ارتباطات

یکصدوهشتادوششمین شماره ماهنامه مدیریت ارتباطات به مدیرمسئولی امیرعباس تقی‌پور و سردبیری علی ورامینی منتشر شد. این شماره آبان‌ماه مدیریت ارتباطات است که حاوی دو پرونده خواندنی و مطالب و یادداشت‌های خواندنی دیگر است. یکی از پرونده‌های شماره ۱۸۶ ماهنامه مدیریت ارتباطات به این موضوع اختصاص یافته است: چرا و چگونه توجه انسان، به گرانبهاترین واحد پول جهان تبدیل شده است؟ این یک راز بزرگ دنیای دیجیتال است. دنیایی که توجه انسان، توأمان کمیاب‌ترین و ارزشمندترین دارایی آن است. هر روز در میان انبوه محتوا و پیام‌های بی‌پایان، برندها و سازندگان محتوا برای جلب همین چند ثانیه توجه، رقابت می‌کنند. موفقیت، دیگر فقط به داشتن بودجه تبلیغاتی یا محصول خوب، محدود نیست؛ مهم این است که چطور بتوانید نگاه مخاطب را جذب کنید، نگه دارید و آن را به کنش تبدیل کنید. در این فضا بی‌تفاوتی مخاطب می‌تواند هر برندی را از پا بیاندازد. در پرونده‌ای که نویسندگان و دست‌اندرکاران ماهنامه مدیریت ارتباطات گردآوری کرده‌اند، اقتصاد توجه را ساده و روشن توضیح داده‌اند؛ از اینکه مغز انسان چگونه اطلاعات را فیلتر می‌کند تا اینکه چه نیروهایی این اکوسیستم شلوغ را شکل می‌دهند. مقالات پرونده نشان می‌دهند، چرا روش‌های سنتی بازاریابی دیگر کارایی گذشته را ندارند و چگونه روندهایی مثل جست‌وجوی بدون کلیک، بازی را تغییر داده‌اند. در کنار این تحلیل‌ها، راهکارهایی عملی نیز ارائه شده است؛ از اهمیت اصالت در تولید محتوا گرفته تا ضرورت اجرای استراتژی‌های مالکیت رسانه‌ای و ساخت دارایی‌های بلندمدت. این پرونده نشان می‌دهد که اقتصاد توجه درواقع همان اقتصاد جدید کسب‌وکار است؛ به‌ویژه در عصر شبکه‌های اجتماعی و هوش مصنوعی. دومین پرونده شماره آبان‌ماه ماهنامه مدیریت ارتباطات، به بررسی اتهامات جنسی مطرح‌شده علیه سلبریتی‌ها و حساسیت اجتماعی، قدرت رسانه و خلأهای قانونی درباره آن اختصاص یافته است. ماه گذشته هم‌زمان با مطرح‌شدن نام پژمان جمشیدی، فوتبالیست سابق و بازیگر، موضوع تجاوز و اتهام‌های جنسی بیش از هر موضوع دیگری در شبکه‌های اجتماعی دیده شد؛ موضوعی که واکنش‌های گسترده‌ای را در میان طیف‌ها و قشرهای مختلف فرهنگی برانگیخت. هرچند قانون بر خودداری از ذکر نام متهم تأکید دارد، اما شهرت او باعث شد که ماجرا بسیار سریع، توجه افکار عمومی را جلب کند و نقش رسانه‌ها پررنگ‌تر از همیشه شود. پرونده‌هایی از این جنس در نقطه‌ای حساس میان خبر، شایعه و روند رسمی قضایی قرار می‌گیرند. در چنین موقعیت‌هایی، جامعه معمولاً پیش از نتیجه‌گیری حقوقی، قضاوت خود را شکل می‌دهد. شبکه‌های اجتماعی نیز با سرعت و حجم بالای بازنشر، این فضا را پیچیده‌تر می‌کنند. بااین‌حال رسانه‌ها مسئولیتی بیشتر در روایتگری دارند. این پرونده با مجموعه‌ای از یادداشت‌ها تلاش می‌کند ابعاد مختلف این وضعیت را روشن کند: از دوگانگی شهرت و آسیب‌پذیری، تا چگونگی مواجهه نظام قضایی با چهره‌های شناخته‌شده و نقش رسانه‌ها پس از طرح اتهام. تجربه جهانی جنبش «می‌تو» و اثر آن بر مسیر حرفه‌ای سلبریتی‌ها نیز در این پرونده گنجانده شده است. نویسندگان و تحلیلگران ماهنامه مدیریت ارتباطات، همچنین اثرگذاری شیوه گزارش‌دهی رسانه‌ها بر امنیت و وضعیت قربانیان را نیز بررسی کرده‌اند. امیرعباس تقی‌پور، مدیرمسئول ماهنامه مدیریت ارتباطات در سرمقاله شماره ۱۸۶ این ماهنامه از اقتصاد توجه و نقش روابط عمومی‌ها دراین‌باره نوشته و توضیح داده، چرا روابط‌عمومی باید نقش «مدیریت اخلاقی توجه» را برای خود تعریف کند. در این شماره قادر باستانی‌تبریزی، مدرس و پژوهشگر ارتباطات، نگاهی به اقتصاد توجه در عصر دیجیتال داشته و حسین گنجی، منتقد تجسمی با بهرام دبیری به‌مناسبت اهدای آثارش به موزه هنرهای معاصر گفت‌وگو کرده است. در شماره آباماه ماهنامه مدیریت ارتباطات، گزارشی درباره دهمین کنفرانس «حرفه‌ای‌گرایی در روابط عمومی» که با محوریت اهمیت نقش روابط عمومی پیش‌بین برگزار شد، بخوانید.