

نگاهی به نقش زن در سینمای ایران تا دهه ی هفتاد

(چاپ شده در نشریه "اطلس"، سوند، مارس ۱۹۹۹)

نیلوفر بیضایی

در مورد نقش زن در سینمای ایران تاکنون کم نوشته و صحبت نشده است. ولی از آنجا که بررسی این موضوع تاکنون بطور همه جانبه انجام نشده است، هر نوشته و مقاله ی تحقیقی در این مورد می تواند راهگشا باشد و ما را گامی بسوی تعمق بیشتر پیش ببرد. از سوی دیگر پرداختن به نقش زن در سینمای بعد از انقلاب بدون نگاهی هر چند گذرا به تاریخ سینمای ایران ممکن نمی باشد. به همین دلیل، این نوشته به سه بخش تقسیم شده است. در بخش اول تلاش خواهیم کرد بطور فشرده توضیحاتی در مورد سینمای ایران از آغاز و نگاه به زن در آن بدهیم. در بخش دوم به سینما در دوران انقلاب و تحولات آن خواهیم پرداخت و بخش سوم و پایانی این مقاله به سینمای بعد از انقلاب اختصاص دارد.

آغاز داستان سینما را شاید بسیاری بدانند. مظفرالدین شاه در بازگشت از سفر فرنگ دستگامی را با خود به ایران می آورد که بدن "جعبه جادو" می گفتند. او در سفرنامه اش می نویسد: دستگامی است که بر روی دیوار می اندازند و مردم در آن حرکت می کنند. فیلم که در آن زمان به اشتباه سینماتوگراف نام برده می شد (و نه سینماتوگرافی)، در اوایل سال ۱۲۷۹ هجری شمسی وارد ایران شد. اولین اعلان نمایش فیلم در ایران بدین شرح است: "پرده های جدید تماشایی سینماتوگراف که عوالم خارجی را بطور حرکت و تجسم نشان می دهند بتازگی وارد شده و در خیابان ناصری در یکی از مغازه های جناب تاجرباشی نشان داده می شود. مقدم آقایان محترم (!) از یک ساعت بعد از ظهر تا دو ساعت از شب گذشته در کمال احترام پذیرفته می شود."

برخلاف اکثر کشورها ی جهان که در آنها سینما یک وسیله ی تفریحی عامه بشمار می رفت، در ایران سینما در آغاز یک تجمّل منحصر به طبقه ی اشراف بود.

خان بابا معتزدي، اولین فیلمبردار حرفه ای در ایران در خاطراتش می نویسد: "... در آن روزها بانوان به سالن سینما راه نداشتند، لذا من فیلمهایی را که خود تهیه کرده یا از خارج گرد آورده بودم در مجالس فامیلی برای بانوان نیز نمایش می دادم ولی بعد با یکی از صاحبان سینما مذاکره کردم و باتفاق سینمایی مختص بانوان درست کردیم. کلنل علینقی وزیري پیشنهاد کرد تا سالن نمایش او را که در خیابان لاله زار بود به این کار اختصاص دهیم و باین ترتیب سینمای "پری" تاسیس شد که فقط فیلم برای خانمها نمایش می داد و بعد از تاسیس این سینما بود که ورود خانمها به سینماهای دیگر هم رواج پیدا کرد ولی آقایان در طرف راست و خانمها در طرف چپ سالن می نشستند. حدود سال ۱۳۰۷ بود که ورود زنان به سینما بطور مشروط آزاد شد. در این دوره رضا شاه به سلطنت رسیده بود. او که از یکسو نقاب اسلام نمایی بر چهره می زد و از سوی دیگر خود را طرفدار ترقی و آزادی اجتماعی نشان می داد، در این مورد از جلب زنان به سینما این دوگانگی را بطور مشخص آشکار می سازد. در بالا گفتیم که ورود زنان به سینما بطور مشروط آزاد شد. در اعلامیه ی گراند سینما آمده است: "درب ورود خواتین محترمه از گراند سینما و آقایان محترم از گراند هتل می باشد. کارکنان گراند سینما از ورود زن های بی عفت و جوانهای هرزه و فاسدالعقیده به محل سینما ممانعت و از فروش بلیط به آنها خودداری می کند."

کارکنان محترم سینما حتما باید روانشناس بوده باشند که بتوانند تشخیص بدهند کدام بانوان بی عفت هستند و کدام نه!

تناقض میان سنت و مدرنیته، این بلائی ابدی که آن سرزمین را در بازار آشفته ی بی هویتی و درک غلط از هویت سوق داده و می دهد، از همان آغاز ورود سینما به ایران دامنگیر آن بوده و هنوز نیز هست. این خط قرمز که در اصلی ترین شکل خود در نگاه به زن خود را نمایان می کند، همواره با ما هست.

موضوع اکثر این فیلمها اغواگری زنان و یا نجات آنها از منجلاّب فساد و تباهی بدست یک قهرمان بود. زنانیکه به بازیگری در سینما روی می آوردند، مجبور به تحمل بدترین دشنامها و تحقیرها از سوی جامعه ی اطراف بودند. خانم روح انگیز سامی، بازیگر اولین فیلم ناطق در ایران بنام "دختر لر"، با بازی در همان یک فیلم به حضور خود بعنوان بازیگر در سینما پایان داد. او در مصاحبه ای می گوید: "بخاطر ناراحتیهایی که در موقع فیلمبرداری و بعد از آن چه از طرف فامیل و چه از طرف مردم کشیدم، هرگز حاضر نشدم در فیلم دیگری بازی کنم."

از یکسو رواج فیلمفارسی با نشان دادن زنان نیمه برهنه ای که مردی از راه میرسد و با ریختن آب توبه بر سرشان آنها را از فساد نجات می دهد، رو به پولساز شدن گذارده بود، و از سوی دیگر برخوردهای همراه با فحاشی به نشان دادن زنان به اصطلاح بی عفت در این فیلمها، دوگانگی برخوردهای جامعه را به روشنی نشان می دهد.

می دانیم که ورود سینما به ایران همزمان شده بود با حضور روزافزون زنان در جامعه و شاغل شدن بخشی از آنها. از آنجا که جامعه ی ایران حضور زن را خارج از چارچوب خانواده نمی توانست بپذیرد، پرداختن به زن بدین شکل، این معنا را داشت که زنی که از خانه بیرون برود، فاسد می شود و باید دوباره او را به تنها جایگاهی که جامعه ی ایران برای زن برسمیت می شناسد، یعنی همسر و مادر بودن بازگرداند.

یکی دیگر از موضوعاتی که در دهه ی ۴۰ به موضوعات بالا اضافه شد، داستان ابدی دختر فقیر و پسر پولدار و یا برعکس بود که در آن باز شخصیت مرد در نقش قهرمان داستان زن را از آن خود می سازد. در این دوره فردین و فروزان، ستاره های اینگونه فیلمها بودند. بازیگران زنی که حاضر نبودند به ابتذال تن بدهند، یا در سایه فرار می گرفتند، یا مجبور به قبول نقشهای مقابل زن رفاصه، یعنی نقش مادر دعاخوان می شدند و یا به تأثیر رو می آوردند. در مورد اول می توان آذر شیوا را مثال زد و در مورد دوم شهلا ریاحی را و نمونه ی مورد سوم فخری خوروش است.

آذر شیوا یکی از مثالهای تعمق برانگیز و تلخ در سینمای ایران است. او که بازیگر با استعدادی بود و هرگز حاضر به پذیرفتن نقشهای مبتذل نشد، برای اعتراض به در سایه فرار گرفتنتش در چنین شرایطی، اعلام کرد که آدامس فروشی را به بازی در فیلم ترجیح می دهد و به نشانه ی اعتراض در مقابل دانشگاه به آدامس فروشی پرداخت.

ولی متأسفانه هیچکس، حتی روشنفکرانی که به جریان حاکم بر سینمای ایران معترض بودند از او حمایتی به عمل نیاورد و این بانو، سینمای ایران را برای همیشه رها کرد و رفت.

در اواخر دهه ی چهل سینمای موج نو در سینمای ایران پا به عرصه ی وجود گذاشت. فیلمسازان موج نو، در واقع از روشنفکرانی تشکیل می شدند که از به جریان غالب تجارتي و فیلمفارسي سازي معترض بودند و فیلمهایشان با مضامین اجتماعی، نوعی از روحیه ی معترض را نسبت به نابسامانیهای اجتماعی آن دوران در بر داشت.

با وجود این در اکثر این نوع فیلمهاکه واژه ی سینمای هنري را نیز می توان به آنها نسبت داد، نیز نگاه به زن تغییر اساسی نکرد و دید مردانه همچنان بر آنها حاکم بود. در بخشی از این فیلمها زنان فاحشه و اغواگر با شهرنشینی و غربزدگی ارتباط داده شده اند، در حالیکه پاکی با روستا و زندگی ماقبل صنعتی شدن ارتباط می یابد. نمونه های این گونه فیلمها "آقای هالو" اثر مهرجویی و "بلوچ" ساخته ی کیمیایی را می توان نام برد. در همین دوره تعدادی از فیلمفارسي سازان گذشته نیز در کارهایشان تجدید نظر کردند ولی کاستیها و خطاهای فكري این فیلمسازان پیرامون مسأله ی زن به شکل دیگری ادامه پیدا کرد. زنان کاباره حذف شدند و زنان جدید فیلمها بعنوان عوامل نابسامانیها عرضه شدند. فیلمهای این دسته از فیلمسازان عرصه ی خودنمایی جاهل های کلاه مخملي و ولگردان شریر بود که با پایبندیشان به سنتهای اجتماعی اشک مردم را در می آوردند. یکی از نمونه های بارز فیلمسازان موج نو که با تقویت جو رفیق بازي از نوع ایرانی اش که خود نوعی بازي مردانه است از سویی و روحیه ی قهرمان پرستانه و ناجی طلب، مبلغ نگاه مردانه است، مسعود کیمیایی با فیلمهای قبل و بعد از انقلابش است. از این زاویه ناچارم بعنوان مثال مقابل این نگاه، بهرام بیضایی را با تمام فیلمهایش قرار بدهم که از چند نظر جزو استثنائات سینمای ایران محسوب می شود. یکی و مهمترین آنها نگاهش به زن است. در فیلمهای بیضایی از رگبار گرفته تا مسافران، زن در محور قرار دارد و بر خلاف فیلمسازان دیگر که به زن تنها در قالب يك شيء بدون روح و منفعل نگاه کرده اند ما با روحيات و نگاه زنانه که در نقطه مقابل روحیه ی مخرب و بزنی بهادر حاکم بر فیلمهای آن دوره قرار دارد، و عبارت دیگر با فرهنگ زندگی که در مقابل فرهنگ مرگ قرار دارد، مواجه می شویم. دو خصلت مهم دیگر فیلمهای بیضایی یکی روحیه ی ضدقهرمان در آثار اوست و دیگری دادن تعریف ضد کلیشه ای از زندگی روستایی. روستاییان فیلمهای او آدمهای نفهمی نیستند که لهجه شان ابزار تمسخر آنها باشد، بلکه از همین زندگی روستایی ست که "رعنا" (غریبه و مه)، "تارا" (چریکه ی تارا) و "نایبی" (باشو، غریبه ی کوچک) سر بر می آورند.

با اینهمه اکثر فیلمهای ایرانی، چه فیلمهای تجارتي و چه فیلمهای هنري باعرضه ی الگوهای شخصیتی لمپن و بزنی بهادر و ناموس پرست مردانه، و از سویی دیگر زنان بی اراده و کنگ خور و یا "اغواگر" و "مخرب"، به تحکیم الگوهای شخصیتی غلط موجود در جامعه کمک کردند و نگاه ضد زن موجود در جامعه را تقویت نمودند. بسیاری در زندگی شخصی شان به تقلید از همین شخصیتهای لمپن و بزنی بهادر پرداختند و تعریف غلط از مرد بودن از این طریق تثبیت شد.

سالهای تا ۶۰ سالهای رکود تولیدی سینمای ایران بودند. سینماهایی که پیش از انقلاب با حضور انبوه جمعیت تخمه شکنان که تماشاگران فیلمهای اکثراً مبتذل آنها بودند، از سویی همین تخمه شکنان سابق و اسلاميون فعلی بعنوان عوامل فساد بازچیه های امپریالیسم مورد حمله قرار گرفتند. از سال ۶۰ بعد ورود فیلمهای خارجی از طریق پخش کننده های خصوصی ممنوع شد و يك سیاست سینمایی جدید که از سویی دچار بحران اقتصادی بود و از سویی دیگر قوانین قرون وسطایی و سانسور بر آن حکم می راندند، پا به عرصه ی وجود نهاد. سیاست جدید سینمایی، که هدفش بوجود آوردن فرهنگ سینمایی "دینی" بود.

از سویی دیگر يك سینمای تبلیغاتی اسلامی شروع به شکل گیری کرد که سازندگان بطور غالب از حزب الهی هایی تشکیل می شد که هدفشان از روی آوردن به سینما تبلیغ ایدئولوژی اسلامی و تاکید بر حقانیت جمهوری اسلامی در جنگ ایران و عراق بود. این سینما، سینمای جنگ نام گرفت. سینمای جنگ همانطور که از نامش پیداست، باری کاملاً مردانه دارد و جای تعجب نخواهد بود، اگر زن در این نوع سینما در حاشیه قرار گیرد. سینمای جنگ، سینمایی کاملاً قهرمان پرور است و در جهان قهرمانان زن چه نقشی می تواند داشته باشد جز حمایت از قهرمان و قرار گرفتن در موضع همسر فدارکار و مادر مهربانی که در انتظار بازگشت همسر زنده است. در واقع در این ژانر سینمایی شخصیت زن تکرار همان کلیشه ی فیلمفارسي است. زن اغواگر حذف شده و مادر فداکار باقی مانده است.

دسته ی دیگر فیلمهایی که بناچار از پرداختن به آنها صرف نظر خواهیم کرد، فیلمهایی است که در مورد ایرانیان مهاجر ساخته شده است. اکثر قریب به اتفاق این فیلمها از نگاه جمهوری اسلامی به موضوع مهاجرت پرداخته اند. موضوع این فیلمها را می توان به چهار دسته تقسیم کرد: دسته ی اول فیلمهای گانگستري هستند که در مورد شبکه های قاچاق مواد مخدر در خارج از ایران و شبکه های جاسوسی هستند که در واقع با پرداختن به مقولاتی که منفی تلقی می شوند، با هدف منصرف ساختن کسانی که قصد ترک ایران را دارند، ساخته شده اند، مثال: "تجارت" کیمیایی. دسته ی دیگر که برای جلب ایرانیان صاحب مدرک به بازگشت ساخته شده اند، با نشان دادن زیبایی های ایران و تاکید بر روی پوچی زندگی در غربت، در جهت سیاست سالهای اخیر جمهوری اسلامی قرار دارند، مثال: "عشق گمشده" از سعید اسدی. موضوع دسته ی سوم ایرانیهایی است که باز می گردند ولی تحت تاثیر زندگی در غربت، خصلتهای انسانی خود را از دست داده اند و طی وقایعی به اصل ایرانی شان که مسلماً انساندوستی است، بازمی گردند. مثال: "چهره" از سیروس لوند. دسته ی چهارم فیلمهایی هستند که به فعالیتها به اصطلاح خودشان ضدانقلاب در خارج از ایران می پردازند. مثال: "پناهنده" از رسول ملاقلی پور.

این نوع از فیلم را نیز من در جرگه ی "سینمای پروپاگاندا" قرار می دهم. سازندگان این نوع فیلمها بخشاز فیلمفارسي سازان پیش از انقلاب تشکیل شده اند و بخش دیگر آنها یا حزب الهی هستند و یا خود جزو بازگشتگان می باشند.

لازم به توضیح است که هنوز سینمای جنگ و سینمای بازگشت، بخش اعظم تولیدات سینمایی سینمای ایران یعنی حدود ۸۰٪ را تشکیل می دهند. بسیاری از این فیلمها ارزش هنري ندارند و به گفته ی خود مقامات سینمایی قابل نمایش دادن نیستند.

به این دسته از فیلمها نیز بدلیل عدم پرداختن به زن، نمی توانیم بپردازیم. ولی برای توضیح اینکه به چه دلیل ناچارم تنها به بخشی از فیلمهای دیگر با موضوعات پرانگنده بپردازم و همچنین روشن ساختن اینکه این بخش تنها ۲۰٪ از تولیدات سینمایی را تشکیل می دهد، ناچار بودم توضیح کوتاهی درمورد این دسته بندی بدهم و در نتیجه تا حدودی نیز از موضوع خارج شوم.

پس از اسقرار جمهوری اسلامی نسل جدیدی از کارگردانان سینما پا به عرصه ی وجود گذاشتند، از جمله رخشان بنی اعتماد، ابراهیم فروزش، ابراهیم حاتمی کیا، محسن مخملباف، بهروز افخمی، ...

از میان کارگردانان پیش از انقلاب مهرجویی و کیارستمی بیش از دیگران امکان ساختن فیلم یافتند و بعد از آنها کیمیایی قرار دارد. بیضایی بیش از همه مورد غضب مقامات سینمایی قرار داشت و توانست بعد از انقلاب یعنی در ۱۹ سال گذشته تنها سه فیلم بسازد. تعداد بیشماري از فیلمنامه هایش مورد تصویب قرار نگرفتند، چرا که جدا از مشکلاتی که با او داشتند، نمیدانستند با زنان آثارش چه کنند.

زناني که توسري خور نيستند ، تحقير پذير نيستند ، بلکه تصميم گيرنده اند ، نقش تعيين کننده دارند ، فکر مي کنند ، حرف مي زنند و آنچه را که فکر مي کنند درست است ، انجام مي دهند . اينها همه خصلتهايي هستند که اسلام و قوانين اسلامي آنها را ناپسند مي شمارند . از سويي بايد اشاره کرد که از ميان نامهاي فيلمسازان بعد از انقلاب به نامهاي چند زن کارگردان بر مي خوريم : پوران درخشنده ، تهينه ميلاني ، فريال بهزاد ، رخشان بني اعتماد .

سوال اين است که فيلمهاي اين کارگردانان زن که تعدادشان از تعداد انگشتان دست فراتر نمي رود و در ميان انبوه کارگردانان مرد تقريبا گم مي شوند ، تا چه حد از نگاه رايچ مردانه نسبت به زن فراتر مي رود .

براي بررسي قسمت اصلي اين نوشته چند فيلمساز را انتخاب کرده ام که از طريق پرداختن به ساختار موضوعي و محتوايي و نه تکنیکی آثارشان که از موضوع بحث خارج مي شود ، به نتيجه گيري پاياني خواهم رسيد .

در اين بخش من بجاي پرداختن به نمونه هاي سينمايي و فيلمهاي مشخص ، مسيري تقريبا معکوس را طي کرده ام ، يعني بدليل شباهت موضوعي ، از طريق موضوع بندي به نمونه ها خواهم رسيد . بهمين دليل فيلمهاي مورد نظر را به پنج گروه الف ، ب ، ج ، د و ه تقسيم کرده ام .

- گروه الف : موضوع عشق و رابطه ي عاطفي ميان زن و مرد مي باشد .
- گروه ب : نازايي زن
- گروه ج : صيغه
- گروه د : ازدواج مجدد
- گروه ه : حضور مستقل و اجتماعي زن

گروه الف : رابطه ي عاطفي ميان زن و مرد در بسياري از فيلمها رابطه اي يکجانبه است . يعني دلبيستگي که غالبا از سوي مرد به زن وجود دارد و باعث ايجاد دردهايي براي او مي شود و داستان دختر پولدار و پسر فقير تکرار مي شود . مثالهاي اين نمونه "هامون" مهرجوبي و "عروس" افخمي هستند . در هامون ، زن مرد را ترک مي کند ، چون مي خواهد به خواسته هاي خودش که در فيلم بصورت جاه طلبی هاي خودخواهانه ي زن ترسيم شده است ، برسد . طبيعيتا اين زن ماديرگرا نيز هست و هامون را بدليل پولدار نبودنش تحقير مي کند .

خلاصه اينکه همان ضعيفه ي گناهکار هميشگي فيلم فارسي که البته سطح جهالتهايش کمي بالاتر است ، و نمايشگاه نقاشي مي گذارد و کماکان به هدايت و شعور نداشته ي شوهرش که مدام مشغول فلسفه بافي هاي بي سر و ته است محتاج است . علاوه بر اينها به او مرتب نيز توهين مي شود . تلاش کارگردان براي ماديرگرا نشان دادن زن و درونگرایی مرد که مرتب شعارهاي عرفاني و مذهبي مي دهد ، نمونه ي فاحشي از نگاه ارزشگذار مردانه است که در آن زني که از نقش تعيين شده برایش فاصله بگيرد ، لکاته اي بيشتريست و شايسته ي ناسزا و کتک هم هست .

در فيلم "عروس" که باز هم طبيعيتا زن پولدار است و مرد براي بدست آوردنش بايد به پول برسد و بهمين دليل به قاچاق دارو دست مي زند ، باز زن مظهر ماديرگرايي است . جالب تر اينکه در هردو فيلم مرد ي بيغمبرگونه در کنار مرد اصلي قرار دارد که به او کمک مي کند . اين مردهاي ناجي ما را بيباد کيميايي با فيلمهايش مي اندازد که در آنها روابط مردانه و رفيق بازي حرف اصلي و نهايي را مي زند و باز زن در سايه بي مبهم قرار مي گيرد .

جالبتر اينکه در اينگونه فيلمها زن به مرد مرتب ضربه مي زند . مثل هامون و عروس . يا مثل فيلم دو فيلم با يك بليط از داريوش فرهنگ که در آن زن به مرد اعتيائي نمي کند ، و يا مثل دو فيلم "شبهاي زاينده رود" و "نوبت عاشقي" مخملباف ، مرد را تنها مي گذارند . نمونه هاي ديگري نيز وجود دارند که در آنها زن با مرد ديگري که پولدار نيز هست ، ازدواج مي کند و مرد اصلي ناکام مي ماند ، مثل "در آرزوي ازدواج" از اصغر هاشمي .

نقطه ي مشترک اين فيلمها در اين است که حس ترحم را نسبت به مرد بر مي انگيزند و در نتيجه کشش عاطفي مرد به زن ، ضعف او محسوب مي شود و در نهايت زن مورد نکوهش قرار مي گيرد .

دسته ي ديگر فيلمهاي هستند که در آنها زن بخاطر عشق به مرد و يا براي بر پانگاه داشتن کانون خانواده به هر نوع فداکاري دست مي زند ، يعني بر خلاف زنان فيلمهاي بالا که چون از کليشه فاصله گرفته اند ، منفي ارزشگذاري مي شوند ، در اين دسته از فيلمها با تاکيد بر نقش کليشه اي زن بعنوان همسر وفادار و مادر فداکار ، باز همان مناسبات عقب مانده ي ساليان تحکيم مي شوند که از زن ، مانند در موضع ضعف و تن دادن به روابط نابرابر را مي طلبد . نمونه هاي اينگونه فيلمها بسيارند . از جمله فيلم "سارا" از مهرجوبي که در آن فداکاريهاي زني که براي تامين پول درمان شوهرش بجز وظيف خانگي از جمله غذا پختن و تربيت بچه ، که اولي در ساکنسهاي طولاني و با به رخ کشيدن خوبهاي اين زن که گويي بادمجان سرخ کردن رانيز خوب بلد است ، بطور مخفيانه خياطي ميکند و خلاصه از خودگذشتگي خود را در تمام مراحل به نمايش مي گذارد ، تادر ذهن بيننده ، زن رويابي به سبک ايراني را مرتب تداعي کند . نمونه ي ديگر اينگونه نگاه فيلم "ديدار" از محمد رضا هنرمند است

که به رابطه ي عاطفي ميان يك دختر ارمني و يك پسر مسلمان مي پردازد . در اين رابطه نيز دختر با دنياي اطراف در مي افتد و وظيف خود را در رابطه بنحو احسن انجام مي دهد . مرد به جيبه مي رود و زن هشت سال تمام به او وفادار مي ماند ، فرزندبزرگ مي کند و حتي يك مغازه ي گلفروشي نيز باز مي کند . اين فيلم باز با تکرار داستان پسر فقير و دختر پولدار و صحنه هاي بي نهايت کليشه اي ، به تکرار حديث زن نمونه مي پردازد . نمونه ي ديگر اين موارد ، فيلم "زن شرقي" از رامبد لطفي است . باز مردی که مريض شده و باز هم زني که فداکار است و براي کمک به همسر از همه چيز مي گذرد .

نوع ديگر نگاه که بيشتر خاص فيلمهاي کيميايي است ، فوت مرد را در بي اعتيائي اش به عواطف زني که احتمالا در کنار او قرار مي دهد ، نشان مي دهد . مردهايي عيوس که غرق در دوستيهاي مردانه ، در مقابل احساسات ضعف نشان نمي دهند و مرد از نوع ايراني اش باقي مي مانند . مثال : فيلم دندان مار ، گروهيان و ...

گروه ب : مساله ي نازايي زن . اين موضوع که به يکي از معضلات اساسي در فيلمهاي ايراني تبديل شده است ، جزو موضوعات خاص سينمايي بعد از انقلاب است . مي دانيم که بنا بر فرمايشات اسلام ، مهمترين کاربرد زن ، توليد بچه است و وقتي اين توانايي را نداشته باشد

، مهمترین علت وجودی خود را عملاً از دست داده است. برای این مورد سه نمونه را انتخاب کرده ایم: فیلم "زمان از دست رفته" از پوران درخشنده، "هنرپیشه" از مخملباف و "لیلا" از مهرجویی. پوران درخشنده در این فیلم با پرداختن به مسأله‌ی نازی‌زن و مسائل روحی ناشی از آن، زن را در تلاش برای ارائه‌ی مفهومی نو از زایش قرار می‌دهد. او جزو زنانی است که از سوی منتقدین مورد حمله قرار می‌گیرد که فمینیست است و فمینیسم در فرهنگ و آژگان روشنفکران ایرانی چه از نوع اسلامی‌اش و چه از نوع غیر اسلامی‌اش محکوم است. آنها "فمینیسم" را با "بی بند و بار" قرار می‌دهند و معتقدند که تفکر فمینیستی زن را از زن بودنش که باز در فرهنگ ایرانی بمعنی مادر بودن و همسر مهربان بودن است، جدا می‌کند. توجه بفرمایید در جامعه‌ی ای که سینمایش در اکثر فیلمهای ساخته شده

برای زن نقش تعیین کرده و او را در غالب حضور قرون وسطایی‌اش، منفعل و بدون تفکر و عبارت دیگر تنها بعنوان مفعول برسمیت می‌شناسد، چقدر از نگاه غیر مرسوم به زن وحشت دارد و هر صدایی را، هر چند فریادی کوتاه باشد، با انواع برچسبهایی که کافی است تا حکم سنگسار سازنده‌ی فیلمی را صادر کند، یکصدا در نطفه خفه می‌کند، تا جایی که خانم درخشنده مجبور می‌شود در مصاحبه‌اش بگوید: ... برای روشن شدن یا رفع سوء تفاهم باید بگویم در چارچوب شخصیت زن ایرانی بنا بر همه‌ی عرفهای شناخته شده من حقوقی برای زن ایرانی قابل هستم که با بی بند و باریهای زن غربی فرق می‌کند. طبیعی است که در ساخته‌هایم بیشتر به زنان بها بدهم، برای اینکه خود من زن هستم. شما رای می‌دهید که راجع به حقانیت مردان حرف بزنم؟ به اندازه‌ی کافی در ساخته‌های ما از این مورد حرف زده شده است، حتی چهره‌ی زن را مخدوش می‌کنند. تلاش من زودن عبار ایهامی است که متأسفانه در این گذار بر چهره‌ی زن نشسته است. پس من فمینیست نیستم. فقط مدافع حقوق زن ایرانی در شرایطی هستم که می‌بینم کوهی از ظلم و مشکلات بر اثر قواعد و سنتها بر او آوار شده است ..."

در فیلم "هنرپیشه" می‌بینیم زنی که از عقیمی می‌ترسد، چگونه وجود یک فرزند را نشان محکم شدن جای پای خود می‌داند. زنی که از اهمیت انسانی خود در مقابل همسرش بی‌اطمینان است و بار بدبینی تاریخی را بردوش می‌کشد. اضطراب این زن، واقعیتی عربان را به رخ می‌کشد که هزار توی روح مشکوک و پر تردید زن را به روی ما می‌کشد. او زنی است که در طول تاریخ، جنبه‌ی انسانی‌اش در پس نقابی نامکشوف باقی می‌ماند و سرانجام از وحشت تنهایی دیوانه می‌شود.

نمونه‌ی دیگر فیلم "لیلا" از مهرجویی است. لیلا پس از ازدواج متوجه می‌شود که بچه دار نمی‌شود. او به اصرار مادر شوهرش نه تنها به ازدواج مجدد شوهر رضایت می‌دهد، بلکه او را بدین ازدواج ترغیب نیز می‌کند. البته در "هپی اند" (پایان خوش) فیلم، شوهر همسر دوم را طلاق می‌دهد و با فرزندی که از او دارد، بسوی لیلا باز می‌گردد.

با وجود اینکه در لحظاتی از فیلم میل زن را به ایستادگی در مقابل سرنوشتی که برایش تعیین شده می‌بینیم، ولی او سرانجام در مقابل این سرنوشت تسلیم می‌شود، یعنی به ایثار "زنانه" تن می‌دهد و بدین گونه گناه خود را که محروم بودن از اصلی‌ترین خصیصه‌ی ای که در آن جامعه برای زن برسمیت شناخته شده، یعنی زایا بودن را می‌پذیرد. نکته‌ی جالبتر اینکه مقصرین اصلی در این ازدواج مجدد باز هم زنان هستند، یعنی مادر و خواهران شوهر. کلیشه‌ی مادر شوهر بدجنس تکرار می‌شود و بدین گونه شوهر قربانی بازیهایی زنانه تلقی می‌شود. جالب اینجاست که با وجود نان قرض داده‌های مداوم مهرجویی در این فیلم به آداب و رسوم مذهبی کاملاً مردانه، چند منتقد سوپر عقب مانده، چون آقای طالبی نژاد این فیلم را فمینیستی (با بار منفی) تلقی می‌کنند!

گروه ج: مسأله‌ی صیغه: با قانونی شدن صیغه در جمهوری اسلامی، کار بسیاری از آقایان فیلمساز ساده‌تر شده و این موضوع نیز به یکی از محورهای رایج برخی از فیلمهای پس از انقلاب بدل گشته است. یکی از این موارد، همانطور که در بالا بدان اشاره شد، فیلم لیلاست و متأسفانه که باید بعنوان مثال بعدی از یک زن فیلمساز، یعنی خانم رخشان بنی‌اعتماد در فیلم "ترگس" اشاره کنم. فیلمی که موضوع اصلی آن به روال فیلمهای خانم بنی‌اعتماد (بجز آخرین فیلمش) فقر است. در این فیلم یکی از قربانیان فقر ترگس نامی است. زنی که حاضر است به هر دری بزند و به هر تحقیری تن بدهد، تا زندگی خانوادگی‌اش پایرجا بماند. او شوهر را حتی در کارهای غیرقانونی نیز همراهی می‌کند، تاشریک وفادار به سبک ایرانی باقی نماند و در این را از هیچ چیز فروگذار نمی‌کند، تا جایی که زن دیگری را که وارد زندگی مرد می‌شود نیز می‌پذیرد و مثلث دو زن و یک مرد به حیات تاریخی خود بنفع مرد ادامه می‌یابد.

گروه د: ازدواج مجدد: در اینجا باید از دو فیلم خانم بنی‌اعتماد نام ببرم، یعنی فیلم "روسری آبی" و فیلم "بانوی اردیبهشت". راستش اگر نام کارگردان فیلم روسری آبی را نمی‌دانستم، گمان می‌کردم که آن را مسعود کیمیایی ساخته است. زنی که در فقر زندگی می‌کند و مردی که متمول است و می‌تواند جای پدر او باشد. در ابتدا مرد می‌خواهد به زندگی زن سر و سامان بدهد و بهمین دلیل برایش شوهری جستجو می‌کند! بعد که مردی را پیدا نمی‌کند، تصمیم می‌گیرد خودش نقش شوهر را بعهده گیرد و زندگی زن را سر و سامان بدهد و بهمین دلیل او را پنهانی صیغه می‌کند. فرزندان مرد به او اعتراض می‌کنند و مرد با این وجود پای تصمیمی کاملاً مردانه‌ی خود می‌ایستد! زن صاحب خانه می‌شود و با به رخ کشیدن النگوهای طلایش در مقابل دوربین، و لبخند ملیحی بر چهره‌اش این پیروزی را جشن می‌گیرد!

باورم نمی‌شود که یک زن این فیلم را ساخته باشد و از حقوقی در آن دفاع کند که در جامعه‌ی ایران بعنوان حقوق مسلم یک مرد برسمیت شناخته شده‌اند. می‌دانیم که طبق قوانین اسلامی هر مردی هر زمان که اراده کند، می‌تواند زن دیگری را اختیار کند و زنده‌ی دیگری را هم بطور ساعتی، روزانه، هفتگی و غیره صیغه کند. در چنین شرایطی چطور ممکن است زن فیلمساز، موضوع فیلمش را اینچنین انتخاب کند؟ من نمی‌دانم. نکته‌ی دیگر ساده‌انگاری سازنده در نگاه به زن است که گویی تنها محتاج مرد افسانه‌ای بوده تا از منجلاب فقر نجات پیدا کند. جالبتر اینکه چنین فیلمی با این موضوع آبی بارها تحسین شود و مورد تایید منتقدینی که مسلماً اکثرشان مرد هستند و این فیلم دست نوازشی بر نیازهای مردانه‌شان کشیده، قرار گیرد. باز هم نمونه‌ای از زنانی که به جامعه‌ی مردانه باج می‌دهند تا برسمیت شناخته شوند. امان از دست روزگار! خانم بنی‌اعتماد که گویا بعدها وجدان زنانه‌اش کمی بیدار می‌شود، فیلم "بانوی اردیبهشت" را می‌سازد که در آن حق ازدواج مجدد را برای زن نیز قابل می‌شود، منتها با شرم زنانه و با صحنه‌های پر از ابهام و باز او که در روسری آبی در همان آغاز فیلم جسورانه ازدواج مجدد مرد را بنمایش می‌گذارد، در این فیلم با خجالت تمام تا آخرین لحظه نیز ازدواج مجدد زن را نشان نمی‌دهد، بلکه بما می‌فهماند که زن در اثر راهنمایی‌های پیامبرگونه‌ی مرد، آنهم از طریق تلفن، تصمیم می‌گیرد تا در مقابل مخالفت‌های پسرش بایستد و با مرد ازدواج کند.

تازه زن این فیلم یک روشنفکر است، و مرتب احساس گناه دارد که نکند از وظایف مادری‌اش دور شود. خانم بنی‌اعتماد که تا زمان ساختن این فیلم، "مردانه" در کنار بسیاری از همکاران مردش ایستاده بود، از سوی برخی از منتقدین سرزنش می‌شود که چرا کمی از

این صف دور شده و نگاهش اندکی فمینیستی گشته است! البته با شناختی که ما از او داریم، مطمئنیم که خطایش را جبران خواهد کرد و دوباره در صف مبارزات مردان برای احقاق حقوقشان قرار خواهد گرفت!

گروه ه: حضور اجتماعی و مستقل زن: یکی از نمونه های نادر این دسته، فیلم "زینت" ساخته ی ابراهیم مختاری است که اولین فیلم غیرمستند او نیز هست.

زینت بک پرستار جوان است که می خواهد با مردی ازدواج کند. خانواده ی مرد با شاغل بودن او مخالف است. و پدر زینت نیز تحت تاثیر آنها و را وادار به خانه دار شدن می کند. زینت اما اصرار دارد که شغلش را پس از ازدواج نگه دارد. او را زندانی می کنند و کنکش می زنند تا از این تصمیم باز دارندش. ولی او بر خواسته ی خود اصرار می ورزد و برای نخستین بار مرد زندگی اش از او حمایت می کند. مضمون جسورانه ی این فیلم و حمایتش از حضور مستقل و اجتماعی زن، جزو موارد نادر در سینمای بعد از انقلاب ایران است و بدین لحاظ قابل تحسین است.

نمونه ی دیگر این دسته از فیلمها "دیگه چه خبر" از تهمینه میلانی است که در آن زن شخصیت کلیشه ای ندارد، بلکه جسور و گستاخ است و اصرار دارد که بگذارد دوباره به دانشگاه برود، چرا که بدلیل رفتار غیر اسلامی از تحصیل محروم شده است. نکته ی قابل توجه دیگر زبان طنز موجود در فیلم است که بشکلی ساده و قابل درک، مکانیسم تربیتی موجود در ایران که بر طبق آن به پسر بیشتر اهمیت داده می شود و برای بعد از گرفتن مسوولیتها پیچیده آماده می شود، در حالیکه برای دختر مسوولیت اجتماعی در نظر گرفته نشده و صرفا باید همسر و مادر خوبی باشد، را به نقد می کشد.

مشکل فیلم در اینجاست که در پایان دختر تسلیم همان تربیت می شود و عاشق مردی پر قدرت که صاحب بک انتشاراتی است، می شود و با او ازدواج می کند. یعنی انتقاد اولیه به تسلیم بعدی می انجامد. خانم میلانی در فیلم "بچه های طلاق" نیز مشابه عمل می کند. موضوع این فیلم اختلاف بین یک زن و شوهر و رفتار و حشیانه ای است.

که مرد با زن می کند. یکی از واقعیتهای اجتماعی که در پوشش تر بیت اسلامی کم به آن توجه شده است. زن تصمیم به جدایی می دهد و فیلم نیز تمام شرایط منطقی چنین تصمیمی را برای ما آماده کرده است. ولی در کمال تأسف در پایان فیلم در می یابیم که زنی که دلایل کافی برای جدایی داشته با یک اشاره ی سر مرد، کلید خانه را از مرد می گیرد و بخاطر بچه ها به خانه باز می گردد. بچه هایی که دوباره شاهد رفتار و حشیانه با مادر خود و خانه ای ناامن خواهند بود. در اینجا نیز زن تسلیم سرنوشتی از پیش تعیین شده می شود.

نمونه ی دیگر فیلم "بخاطر همه چیز" از رجب محمدین است که در آن همبستگی میان زنان شاغل در یک کارگاه خیاطی به نمایش گذاشته می شود. همه ی بازیگران اصلی زن هستند. انگار محمدین رودر روی نظامی که به یمن روشنفکران مذهبی و غیر مذهبی اش دست به حذف زن در همه ی عرصه های جدی زندگی زده است، می ایستد و حضور زن را در فیلمش برجسته تر می سازد.

نمونه ی دیگر از این دسته، فیلم "مادیان" ساخته ی علی ژکان است. این فیلم به سرگذشت زنی می پردازد که بنتهایی با فرزندانش در یک روستا زندگی می کند و بر اثر فشار شدید فقر و برای اینکه بتواند برای فرزندانش، امکان ادامه ی زندگی فراهم کند، ناچار می شود دختر بزرگش را که هنوز به سن قانونی نرسیده، به ازدواج یک مرد شصت ساله در آورد، تا در ازای آن صاحب یک مادیان شود! در واقع دختر مانند یک کالا با یک کالای دیگر تعویض می شود. متأسفانه تیغ سانسور آنچنان این فیلم را بی سرو ته کرده که گاه قصد اصلی کارگردان، که نشان دادن یک شرایط غیر انسانی و در نتیجه ی آن روابط غیر انسانی و ضد زن بوده، در لحظاتی به ضد خود بدل می شود. نمونه ی آخر همانطور که قبلاً نیز بدان اشاره شد، بیضایی است با تمام فیلمهایش و در این نمونه فیلمهای پس از انقلابش، یعنی "وقت دیگر، شاید"، "مسافران" و "باشو، غریبه ی کوچک". در همه ی این فیلمها زن از نقش کلیشه ای فراتر می رود و مهمتر اینکه دست به کلیشه شکنی می زند. در دو فیلم اول زن مادر نیست، آسفتگی هایش ملموس می شوند، ما به احساس درونی اش نزدیک می شویم و مهمتر اینکه این زن است که در مقابل قواعد و قانونهای از پیش تعیین شده، می ایستد. بخش دیگر "کیان" آشفته و منفعل، "ویدا" ی خلاق و پر اعتماد به نفس است و تفاوتشان در شرایط مختلف زندگی آنهاست.

در "مسافران" تنها آرمانگر ایان فیلم و تنها کسانی که با ایمانشان به انجام ناممکنها در مقابل جامعه ی اطراف می ایستند، ماهرخ و مادر بزرگ هستند و در "باشو..."، "نایی" مادر / زمین است که با قدرت تمام سایه ای بر سر فرزندانش انداخته و آنان را در مقابل زشتیها محافظت می کند. او تنها مادر خونی و قومی نیست، بلکه خدای بانو "آناهیتا" است، خدای باروری و در خدمت زندگی. او برخلاف میل همسرش، بنتهایی تصمیم می گیرد و باشو را به فرزندی می پذیرد. بیضایی شاید از اندک کسانی باشد که احترامش به زن را در برسمیت شناختن نقاط قوت او نشان می دهد و زن بودن و زنانگی را زیباترین هدیه ی بشریت می داند. نگاه او از نگاه انبوه دیگرانی که با نگاه سادیستی خود به زن، از آزار او لذت می برند و از طریق خوار شماری او به مردانگی خود می بالند، فرسنگها فاصله دارد.

پس از تلاش و جستجوی فراوان در لابلای کتاب ورق نخورده ی تاریخ سینما ی ایران، موفق شدم تا چند نمونه ی انگشت شمار از نگاه غیرمرسوم و انسانی تر به زن بیابم. ولی واقعیت اینست که این نمونه ها بسیار اندکند و سیل فیلفارسی پس از انقلاب، اگر چنین که هست، بماند، این نمونه های انگشت شمار را نیز با خود خواهد برد.

- تمام نقل قولها از کتاب "تاریخ سینمای ایران" به نوشته جمال امید برگرفته شده است.