زن و خرافات در سینما

منصوره کریمی

الف ـ حدود و تعریف:

در لغت‌نامه‌ها در مقابل واژهٔ خرافه (Superstition) چنین شرحی را می‌توان یافت:

> عقیده یا باوری آمیخته به رمز و راز که بنیان آن ترس یا جهل از امری ناشناخته است.

این تعریف لغوی اما محتاج بسط و تشریح کافی است. اسپینوزا (Spinoza) ریشهٔ رفتار خرافی را در معضلات اجتماعی آدمیان می‌داند:

> اگر آدمیان قواعد مشخصی برای ادارهٔ تمام امور زندگی خود در اختیار داشتند و یا بخت همیشه با آنها یار بود، هرگز به خرافات روی نمی‌آوردند. اما چون اغلب به مشکلاتی برمی‌خورند که قواعد موجود پاسخ‌گوی آنها نیست و از سوی دیگر به سبب قطعی نبودن دست‌یابی به مواهب بخت، به‌طور رقت‌باری بین ترس و امید سرگردانند؛ در نتیجه اغلب سخت زودباورند.[1]

به همین دلیل رفتار خرافی در میان مردم ارتباطی تنگاتنگ با تسری‌های اجتماعی و فرهنگی آنان دارد. جوامع بدوی و ابتدایی در مقابل پدیده‌های طبیعی اطراف‌شان پاسخ‌های مجاب‌کننده نداشتند و با توسل به جادو و طلسم این ترس عمیق از ناشناخته‌ها را در خود کاهش می‌دادند. ریشهٔ این کنش (Action) در انسان متمدن نیز رفع نشده است زیرا تا زمانی که پرسش‌ها و ابهامات وجود دارند، امکان گرایش به عمل خرافی نیز به‌جای خود باقی است. اسکینر (Skinner) از دیدگاه رفتارشناسی (Behaviourism) موضوع را چنین تحلیل می‌کند:

> تمایز منطقی بین پاسخ خرافی و پاسخ غیرخرافی وجود ندارد... هر اندازه شخص به‌صورت شدیدتری تحت‌تأثیر یک نوع وابستگی قرار گرفته باشد، به همان نسبت گرایش به رفتار خرافی نشان می‌دهد.[2]

وابستگی در اینجا شامل تمام تابلوها و تعلقات ذهنی (یا به‌قول فرانسیس بیکن بت‌های ذهنی) است که با معیارهای عقل سلیم بشر از تفسیر جهان، خوانا نیست اما به دلیل محدودیت‌های قوهٔ عمل (Ration) کماکان بخش عظیمی از کوه یخ در زیر آب باقی می‌ماند و از همین‌رو در عصر شکوفایی تکنولوژی و سلطهٔ ابررایانه‌ها (Super Microprossesor's) می‌بینیم که چگونه گرایش به طالع‌بینی، کتاب تقدیرات (ئی‌چینگ)، پیش‌گویی، تله‌پاتی (ذهن‌خوانی) و نیز رواج علمی به نام پاراپسیکولوژی (فوق‌روان‌شناسی به‌عنوان آنتی‌تز «برابرنهاد») در میان ابناء بشر متمدن رو به فزونی نهاده است. با این وصف کاری که علم در مقابل خرافه انجام داده، انکار دنیای جادویی آن نبوده بلکه جذب آن به‌سوی تفسیرها و تأویل‌های عقل‌پسندقرن بیستمی است؛ آنچه در این‌میان قابل تبدیل نبوده لاجرم از نظام اجتماعی‌انسان اندیشمند (Intellectual) کنارگذاشته و تحریم شده است. اکنون می‌توان به تعریف مالینوفسکی از خرافه نزدیک شویم:

> انسان زمانی به خرافه متوسل می‌شود که نتواند شرایط زندگی و اتفاقات را از طریق دانش مهار کند.[3]

ب ـ خرافه و جنس زن:

بدون‌شک در طول تاریخ زنان همواره از این اتهام بزرگ در رنج بوده‌اند که نسبت به مردان خرافی‌ترند و با دنیای جادو سهل‌تر در ارتباط‌اند (موج ساحره‌سوزانی در قرون وسطیٰ شاهدی بر این مدعاست) اما آیا به‌راستی چنین است؟ می‌گویند ژاندارک را نه به دلیل جنگ با دشمن بلکه به‌خاطر احتمال ارتباط با ارواح و جادوگری به آتش سپردند... او نمونه‌ای است شاخص از دیدگاه شکاکانه‌ای که نسبت به زنان وجود داشته است. روان‌شناسی چون زیگموند فروید با طرح موضوع لیبیدو (عقدهٔ جنسی) عملاً از زن یک تابوی جنسی می‌سازد که می‌تواند توجیه‌گر ذات خبیثانهٔ جنس مؤنث و تمایل وجودی‌اش به اغوای جنس مذکر باشد. در آموزهٔ یونگ (Jung) اما زن تصویری دوگانه و اسطوره‌ای کسب می‌کند؛ وی در توصیف مادرمثالی می‌نویسد:

> صفات منسوب به «مادر مثالی» عبارتند از: شوق و شفقت مادرانه، قدرت جادویی زنانه، فرزانگی و رفعت روحانی که برتر از دلیل و برهان است، هر غریزه و انگیزهٔ یاری‌دهنده، هرآنچه مهربان است، هرآنچه می‌پروراند و مراقبت می‌کند، هرآنچه رشد و باروری را دربر می‌گیرد... مادر مثالی در وجه منفی خود، ممکن است به هر چیز سری و نهانی و تاریک اشاره کند، مثلاً بر مغاک، جهان مردگان، بر آنچه می‌بلعد، اغوا می‌کند و مسموم می‌سازد و چون سرنوشت هراس‌انگیز و گریزناپذیر است.[۴]

تفکیک دوگانهٔ یونگ از صفات زنانه که تحت عنوان مادرمثالی مطرح می‌کند مابه‌ازای عینی در رفتارهای جنس مؤنث دارد اگرچه باید با احتیاط تفسیر شود. یونگ از صفاتی چون **رشد و باروری، مهربانی و مراقبت از دیگران** چونان غرایزی **وجودی** در جنس زن نام می‌برد و در مقابل گرایش به **اسرار نهان** را نیز کنشی غریزی معرفی می‌کند از همین‌روست که در قصه‌های پریان فالگیرها و کف‌بینان غالباً زنانند و جادوگران در هیأت پیرزنانی زشت‌منظر تصویر می‌شوند. اگر بخواهیم ریشهٔ این میل (Desire) به کشف رازها را در جنس زن جست‌وجو کنیم یحتمل به داستان آفرینش می‌رسیم آنجایی که حوا وسوسهٔ کشف راز سیب (میوهٔ ممنوع) را در آدم برمی‌انگیزد. شاید بتوان تصویر نخستین جادوگر را بر تصویر حوا (Eve) منطبق کرد. اما فرزندان حوا گویی هنوز از این «تصویر ازلی» خود رها نشده‌اند در واقع تابوی حوا هم‌چنان همراه ایشان است. این تابو شامل تمام خصایصی است که به دلایل روانی، تاریخی و اجتماعی امکان رشد و نمو و شیوع فزاینده در میان دختران حوا یافته‌اند. ل.ای.پروین (L. A. Pervin) در باب تأثیر روانی خرافات بر زنان می‌نویسد:

> اعمال خرافی به‌طور ذهنی نوعی احساس پیش‌بینی و تسلط (بر سرنوشت) می‌آفرینند که می‌تواند نقش یک عامل کاهش‌دهندهٔ «اضطراب» را ایفا کند... از این‌رو برخی از طبقات مردم (به‌ویژه زنان و کودکان) که در معرض هجمه‌های اجتماعی قرار دارند بیش‌تر از کسانی که با چنین تهدیدهایی روبه‌رو نیستند خرافی هستند.[۵]

تحقیقات رفتارشناسانی چون پروین نشان می‌دهد که مسایلی چون **دلشوره از فردایی نامطمئن، عدم ثبات در زندگی زناشویی و ترس از پیری و از کارافتادگی** مؤلفه‌هایی هستند که در افزایش اضطراب زنان نقش مهمی را ایفا می‌کنند و خرانه مستمسکی است که شدت این اضطراب را کاهش

می‌دهد. به همین دلیل است که در جوامع توسعه‌نیافته که معضلات اجتماعی شدیدتر است رفتار خرافی نیز بیش‌تر قابل مشاهده است؛ از سویی چون زنان در این جوامع همواره از حق ابراز بیان عواطف و احساسات درونی خویش در ملأعام محروم بوده‌اند (این سنت در آیین خواستگاری این جوامع نمودی بارز دارد) لاجرم میلی به پنهانکاری و گرایش به اعمال خفیه در میان آنان شیوع یافته است. زنان بسیاری را می‌شناسیم که برای بازگرداندن شعلهٔ محبت به کانون خانواده و جذب شوهر گریزان از خانه مدت‌ها به فالگیر و کف‌بین مراجعه کرده‌اند. این واکنشی است از طرف موجودی که به لحاظ اجتماعی بیش‌تر منفعل (Passive) است تا تأثیرگذار. مشورت با فالگیر در اصل امکان گستردن دامی جادویی را برای پیروزی در جنگ با ناملایمات پیرامونش مهیا می‌کند. برای زن غربی اما مسأله فرق می‌کند اگرچه رفتارهای اجتماعی در نظامی کاملاً مغایر با جوامع سنتی شرق شکل می‌گیرند اما تابوی حوا در آنجا نیز عمل می‌کند؛ تئوری اصلی که سرنخ رابطهٔ زن و خرافات در غرب است تئوری تسخیر (Conquering Theory) است. بدین‌معنا که اساساً زن به لحاظ روانی موجودی تسخیرپذیر است همچنان‌که در قصه‌های پریان غرب همواره زن در تسخیر طلسمی است که باید توسط شاهزاده‌ای جوان گشوده شود. در جامعهٔ مدرن غربی نیز طلسم زن هم‌چنان محتاج گشایش است. در تئوری تسخیر زن موجودی دام‌گستر است که در انتظار شکار طعمه لحظه‌شماری می‌کند. فروید نخستین کسی است که در عرصهٔ روان‌شناسی این ایده را مطرح و به‌عنوان تابویی جدید در اذهان عموم جا می‌اندازد. ریشهٔ این باور حتی تا قلب خانواده به‌عنوان نهادی که زن در آن احساس آرامش می‌کرد نیز نفوذ می‌کند. فروید با تأکید بر «عقدهٔ ادیپ» از زن موجودی می‌سازد که چونان لعنتی ابدی بر تارک خانواده قرار گرفته و منشأ تمام پلیدی‌هایی است که در ضمیر ناخودآگاه مرد شکل می‌گیرد. تصویر جادوگر و مخرب حوا اکنون در هیأت موجودی عرضه می‌شود که با توسل به حربهٔ اروس (Eros) و ارضای میل نظربازی (Vougerism) مردان آنان را طلسم می‌کنند. در یک مقایسهٔ تطبیقی شاید بتوان به این نتیجه رسید که تأثیر مجلات مد و لوازم آرایش در زندگی زن امروزی کم‌تر از فالگیری و طالع‌بینی نیست زیرا در هر دو شکل‌مزبور آنان در حالت تسخیر هستند. عاملی از بیرون آنان را هدایت می‌کند تا از اضطراب‌های وجودی خویش بکاهند و با ظهور در کالبدهای عروسکی و چشم‌نواز مقامی ویژه در جایگاه خود کسب کنند. تصویر زنان در هیأت مانکن‌ها و مدل‌های تبلیغاتی کالاها در تیراژی میلیونی تکثیر می‌شود؛ هیچ‌کس از هویت این سیماچه‌ها (Masks) چیزی نمی‌داند؛ گاه با اسم مستعار معرفی می‌شوند. تصویر مدرن زن در این رسانه‌ها (مجلات، سینما و تلویزیون) از نظر کاربردی چونان استفاده از بت (Idol) در قبایل بدوی است همان‌گونه که یک بت یا طلسم به خودی خود فاقد هویت است و در رفع اضطراب صاحب آن به‌کار گرفته می‌شود اینان نیز در قالب تصویر «بت‌واره‌ای» (Fetishistic) که رسانه‌های مزبور از ایشان ارایه می‌دهند محصور شده و کم‌تر اجازهٔ قاب‌شکنی به آنان داده می‌شود. اکنون می‌توان به این نکته توجه داشت که نگاه خرافی نسبت به زن در جوامع مترقی محو نشده بلکه شکل پیچیده‌تری به خود گرفته است.

ج ـ ظهور بت‌وارهٔ زن در سینما:

سینما از همان آغاز شکل‌گیری‌اش در اوایل قرن بیستم به رؤیاهای بشر بدوی جامهٔ عمل پوشانید. اشباحی که در عالم قدیم حضوری مرموز و ساحرانه داشتند در عالم جدید و بر پردهٔ سینما قابل به حیات گشتند در واقع فیلم امکان انتقال (Transition) و استحالهٔ (Transformation) صورت‌های اساطیری انسان کهن به تصاویر بت‌وارهٔ هنرپیشه‌های سینمایی را مهیا ساخت. اگر در باورهای قرون وسطایی تصویر زن جادوگر و ساحره به‌وفور یافت می‌شد با ظهور سینما زنان وامپ (Vamp) و اغواگر مابه‌ازای عینی آن خرافه را به بیننده ارایه دادند. کاری که ستارگان زن سینما چون مارلین دیتریش و می‌وست مأمور انجام بودند تثبیت دیدگاه زن به‌عنوان موجودی مکار، شیطانی و سحرانگیز بود که با اهداف ایدئولوژیک سینمای غرب کاملاً هم‌خوانی داشت. برهنه‌گرایی در این سینما بازتاب آموزه‌های فرویدی در باب قدرت ویرانگر لیبیدو بود که به‌مرور به‌عنوان اصلی محوری در ارایهٔ «تصویر زن» در فیلم‌ها مورد پذیرش عموم قرار گرفت. سیسیل ب. دومیل در ده فرمان (نسخهٔ صامت) بین قدرت‌تباه‌کنندهٔ «زنان شهوت‌ران» و مراسم پرستش گوسالهٔ سامری ارتباطی ماهوی را به تصویر کشید. این تصویر در واقع بیانگر تابویی جدید بود که از آن‌پس گریبان جنس زن را بر پردهٔ سینما می‌گرفت؛ آیا می‌شد از زن چونان عاملی برای ورود به نیمهٔ تاریک و اوهام سود جست؟ آیا سینما قادر بود بین دنیای موهوم خرافات، ضمیر ناهشیار انسان و جنس زن تشابهی بیابد؟ ویلیام جیمز (William Jemes) در تشریح ضمیر ناهشیار می‌گوید:

... این ضمیر دربردارندهٔ همهٔ هوس‌ها (Desires)، تکانه‌ها (Impulses)، علاقه‌ها، نفرت‌ها و پیش‌داوری‌هایی است که انگیزه‌های نامشخصی دارند. همهٔ مکاشفه‌ها، فرضیه‌ها، تخیلات، خرافات، تلقینات، اعتقادات و به‌طور کلی همهٔ عملیات غیر تعقلی ما از همان ناحیه برمی‌خیزد.[۱]

اگر ژانر سینمای وحشت (Thriller) را مورد بررسی قرار دهیم بدون‌شک به تسری ضمیر ناهشیار در آن پی می‌بریم؛ بیهوده نیست که در این ژانر همواره سعی شده از زنان به‌عنوان مدیوم‌های (واسطه‌های) عالم واقع و دنیای خرافات استفاده شود. اما مسأله تنها به «سینمای وحشت» محدود نمی‌شود؛ تصویر بت‌واره و خرافی زن را از همان شخصیت‌پردازی مرموز (Mystique) و شیطانی کلارا باو (Clara Bow) در دههٔ بیست تا حضور ساحرانهٔ هدی لامار (Hedy Lamarr) در سامسون و دلیله و نیز کاراکتر دیو سیرت شارون استون در غریزهٔ اصلی (Basic Instinct) می‌توان دنبال کرد. به‌نظر می‌رسد که زنان به‌طرز غریبی در یکی از دو قطب مکاشفات خرافی به‌کار گرفته می‌شوند یا خود جادوگرند و دیگران را در طلسم خویش گرفتار ساخته‌اند (مثل غالب شخصیت‌هایی که باو، دیتریش، لامار و استون بازی کرده‌اند) و یا اسیر جادوی نیرویی اهریمنی هستند (مثل میافارو در بچهٔ رزماری، لیندا بلر در جن‌گیر و سالی فیلد در سی‌بل)؛ مورد دوم در راستای تحکیم ایدهٔ تسخیر در جنس زن کارایی دارد هم‌چنان‌که در فلسفه‌های روان‌شناسی زن موجودی پذیرنده (Passive) است، در سینما نیز کالبدی است که به تسخیر ارواح سرگردان درمی‌آید. این مفهوم (تسخیر) گاه در سینمای علمی ـ تخیلی (Science Fiction) مابه‌ازای عینی می‌یابد یعنی نیروی پلید در هیأت

هیولاها و موجودات محیرالعقول به زنان تعرض می‌کنند. در فیلم بیگانه (Alien) قهرمان زن (Siqourny Weaver) همواره تحت تعقیب هیولایی فضایی است که می‌خواهد او را نابود کند. این تصویر الگویی است که پیش‌تر در افسانه‌های قدیمی چون داستان‌های کنت دراکولا و یا دیو و دلبر (Beauty and the Beast) قابل مشاهده است. گاه بین هیولا و زن عشقی به‌وجود می‌آید که باطل‌کنندهٔ طلسم هیولاست و او را به انسانی خوش‌سیما تبدیل می‌کند اما در بسیاری موارد نیز این طلسم باطل نمی‌شود، در این حالت زن هم‌چنان دچار تردید و اضطراب وجودی از مواجه‌شدن با هیولا است. فیلمی چون کنیگ‌کونگ (دنیورو لارانتیس) با الفتی که بین هیولا و زن برقرار می‌کند به‌طور ضمنی اضطراب‌مزبور را کاهش می‌دهد اما هرگز نمی‌تواند سایهٔ این تابو را از چهرهٔ زن محو کند. باید توجه داشت که در بسیاری از آثار نسبتاً باارزش سینما نیز زنان در معرض شکی پارانوئیدی قرار دارند. در بودای کوچک (برناردو برتولوچی) صحنه‌ای کلیدی وجود دارد که بودا با ۵ زن خیالی روبه‌رو می‌شود که تمثیل خواهش‌های نفسانی او هستند. در این صحنه مشابهتی بین آنیمای بودا (بخش زنانهٔ وجود او) و شیطان صورت گرفته، مشابه چنین تصویری در آخرین وسوسهٔ مسیح (مارتین اسکورسیسی) یافت می‌شود. آنگاه که مسیح برای راز و نیاز به کوه می‌رود ماری بر او ظاهر می‌شود که با صدایی وسوسه‌انگیز (صدای مریم مجدلیه) او را از مجاهدت در راه خدا منع می‌کند. در همین فیلم فرشته‌ای معصوم میخ‌های صلیب را از دستان مسیح بیرون می‌کشد و به او می‌گوید دوران رنج‌هایش به‌سر آمده اما در پایان درمی‌یابیم همین فرشتهٔ زیبا ابلیس بوده است در لباس مبدل! در فیلم معروف ژان کوکتو به نام ارفه زنی (ماریا کازارس) در هیأت مرگ بر شاعر جوان ظاهر می‌شود و او را به دنیای فراسو می‌برد. جالب اینجاست که در فیلم‌هایی که زن از قدرت‌های مافوق‌طبیعی برخوردار است نیز ایدهٔ تسخیر به‌شکلی پنهانی حفظ می‌شود. برای مثال، در همین ارفه و نیز فیلم معروف‌ماساکی کوبایاشی (کوایدان) که زن در لباس مرگ ظاهر می‌شود قادر نیست مأموریت خود را تا پایان به‌انجام برساند. در ارفه، مرگ (زن) عاشق شاعر می‌شود و در کوایدان اسیر زندگی زناشویی، هر دو فیلم در نهایت از تسخیر زن می‌گویند حتی زمانی که نقشی متفاوت به آنان واگذار شده است.

باید توجه داشت که به‌ظاهر برخی از فیلم‌ها مستقیماً به طرح مضامین خرافی و شبهه‌انگیز می‌پردازند (جن‌گیر، طالع نحس، قدرت طغیان) در این‌گونه آثار گره (Compley) و گره‌گشایی (Opering) بر دو اصل تسخیر و خروج بنا نهاده شده به این معنا که معمولاً زنان مورد حمله و تجاوز نیرویی غیبی و پلید یا روحی ویرانگر قرار می‌گیرند و در صورت خروج این روح از کالبد ایشان است که سلامت خود را به‌دست می‌آورند. این فرمول اما در ژانرهای دیگر شکل تازه‌ای به خود می‌گیرد. برای مثال، در ژانر (گونهٔ) جنایی هجمهٔ روحی جای خود را به هجمهٔ جنسی (تجاوز) می‌دهد. ایدهٔ تسخیر در اینجا بعدی فیزیکی پیدا می‌کند؛ معمولاً مهاجمان و قاتلانی هستند که به‌طرزی مرموز زنان بی‌دفاع را شکار می‌کنند. در ژانر روان‌شناسانه (Psychologic) زنان در معرض توهمات بیمارگونه واقع شده و دست به رفتارهای متناقض و پیچیده می‌زنند؛ برای مثال، در ترامو‌ایی به نام هوس (برداشت ایلیاکازان از نمایش تنسی

ویلیامز) **بلاش** (ویریان لی) شخصیتی است مرموز که در معرض شکنندگی روحی قرار دارد. او خودش می‌گوید که دوست دارد ناشناخته باقی بماند. آباژوری که در ابتدای ورودش به خانهٔ خواهر روی چراغ می‌گذارد در واقع **طلسمی** است که حضور او را به‌عنوان زنی **پنهان‌کار** اعلام می‌کند، کاری که او مایل به انجام آن است تسخیر اذهان دیگران توسط نوعی آداب (Ceremony) شخصی است. در صحنه‌ای کلیدی از فیلم می‌بینیم که چگونه از **طالع‌بینی** برای تحلیل شخصیت شوهر خواهرش (مارلون براندو) استفاده می‌کند. در گونهٔ روان‌شناسانه بسیاری از تیک‌های رفتاری زنان با نوعی اعمال خرافی عجین است؛ گاه تأثیر یک عروسک در زندگی شخصیت‌داستان یادآور تقدس اشیا در آیین‌های بدوی بومیان است. در فیلم **کلکسیونر** (ویلیام وایلر) که یک درام روانی است، با ظرافت به این **همانی** زن قهرمان‌داستان و پروانه‌های بی‌جان کلکسیون مرد اشاره شده است. این فیلم بسیار شبیه شعایری است که در آن یک موجود زنده خود را قربانی می‌کند تا به شیئی مقدس (بت ـ پروانه) تبدیل شود. در فیلم‌های **هیچکاک** نیز غالباً زن‌ها در کوران تسخیرهایی گوناگون و گاه در ادال طبیعی واقع می‌شوند، **پرندگان** نمونهٔ شاخص در این نوع است. تصویر هیولایی که در ژانر علمی ـ تخیلی به زنان حمله‌ور می‌شد اکنون به‌صورت دسته‌ای از **پرندگان وحشی** دیده می‌شود که معلمه‌ای جوان را هدف هجمهٔ خود قرار داده‌اند. در فیلم **روانی** (Psycho) (هیچکاک) اساساً زن به‌عنوان **جادوگر** معرفی می‌شود؛ کل داستان شرح یک **طلسم** روحی است که آنتونی پرکینز دچار آن شده، تصویری که از **جنت‌لی** (زن تبهکار) و نیز **مادرغایب** پرکینز ارایه شده جز وجوه شیطانی و مخرب چیزی دربر ندارد. شاید یکی از دلایل رشد نگاه خرافی نسبت به زن در فیلم‌ها دیدگاه‌های بدبینانهٔ (Pessimistic) برخی فیلم‌سازان معروف مرد دربارهٔ دختران حوا باشد. برای مثال، کم‌تر فیلمی از **اشترنبرگ**، **هاوکز**، **اسکورسیسی** و یا حتی **ژان کوک‌گدار** می‌توانید نام ببرید که در آن رفتار زنان مورد تقبیح قرار نگرفته باشد. گدار حتی در سیاسی‌ترین فیلم‌هایش که ادعای روشنگری دارند، شبحی از **خیانت** و **کوته‌فکری** را در جنس زن ارایه می‌دهد. اما در مقابل، سینماگرانی بوده‌اند که به‌نوعی با این موضع‌گیری افراطی و خرافه‌پرستانه مبارزه کرده‌اند. در آثار کارل تئودور درایر یکی از مضامین محوری **خرافات قرون وسطایی** است اما نگاه او به زن در جهت **خرافه‌زدایی** از تصویر بت‌واره‌ای است که به آنان منسوب شده است.

* * *

بدیهی است نگاه بشر متمدن به مقولهٔ خرافات نسبت به قرون وسطیٰ تغییر پیداکرده است اما این تحول بدین‌معنا نیست که ریشه‌های تفکر خرافی در ذهن انسان محو شده باشد. زیرا اگرچه **دانش تجربی** (Science) پرده از برخی رازهای طبیعت برمی‌کشد اما در همان‌حال حجاب‌هایی دیگر بین ما و حقیقت مطلق حایل می‌شود. شاید با نگاهی دوباره به فیلم‌های درایر، روسلینی، اوزو و تارکوفسکی به احیای مجدد این راز و رمزها در زندگی امروزی بشر پی ببریم. به‌راستی چگونه است که در واپسین فیلم تارکوفسکی، الکساندر برای نجات جهان از نابودی، به زنی مراجعه می‌کند که می‌گویند **جادوگر** است و با نام رمزی **ماریا** (مادر مقدس) خوانده می‌شود؛ آیا می‌شود بین‌او و ژاندارک‌درایر که‌به‌جرم‌ارتباط‌با عالم‌ماوراء به‌آتش‌سپرده می‌شود، شباهتی وجودی یافت؟ اگر چنین باشد ما هنوز به نیمهٔ تاریک ماه می‌نگریم!

د ـ سلوک خرافی زنان در فیلم‌های ایرانی:

در ابتدای بحث اشاره شد که یکی از دلایل گرایش به خرافه کاهش میزان اضطرابی است که شخص در زندگی روزمرهٔ خود با آن روبه‌روست. این «اضطراب» ناشی از عواملی چون «نابه‌سامانی‌های اجتماعی»، «ترس از فردا و آینده‌ای نامطمئن» است. در جوامع سنتی و مردسالار زنان همواره با این دلشوره‌ها دست‌به‌گریبان بوده‌اند؛ فیلم‌های ایرانی از همان آغاز این کیفیت روانی را در رفتارهای زنان منعکس می‌کنند؛ **دختر لر** نمونهٔ زن زودباور روستایی و سنتی است که در معرض سوءاستفادهٔ دیگران واقع می‌شود؛ این تیپ در فیلم‌های دههٔ بیست و سی ایران از جمله مادر، **گل‌نسا**، **بی‌پناه**، **مراد**، **بربادرفته**، **شرمسار** و... یافتنی است و بعدها در سینمای روشنفکری دههٔ چهل و پنجاه نیز حضور خود را اعلام می‌کند. تیپ زن **روستایی** در فیلم‌های مزبور حامل تمام ویژگی‌هایی است که به نوعی با بلاهت، زودباوری و اعمال شبه‌خرافی آمیخته است؛ یکی از دلایل **کنش‌پذیری**_(Passivity) و **انفعال** آنها ناشی از بی‌سوادی و جهلی فرهنگی بود که در میان این طایفه رواج داشت و عامل دیگر به نگاه معیوب و یک‌جانبهٔ جامعهٔ تجددزدهٔ اما از بیخ و بن سنتی آن دوران بازمی‌گشت. برای مثال، در فیلمی چون **حسن‌کچل** که از نمونه‌های شاخص فیلم بومی و فولکلوریک ایرانی محسوب می‌شد، زن موجودی **طلسم‌شده** بود که در دام جادوی دیو بزرگ گرفتار شده و از هرگونه عمل‌خلاق و خطیری منع می‌گردید. برای او همه چیز در گروی ارادهٔ مردی بود که بتواند «جادوی طلسم» را باطل کند و به فتح و تسخیر روح و جسم زن نایل شود. این تصویر به شیوه‌ای تمثیلی در فیلم **طلسم** ساختهٔ داریوش فرهنگ نیز تکرار می‌شود. در اینجا زن یک اشراف‌زادهٔ قجر در تالار آینه‌خانه مفقود شده و مرد در جست‌وجوی روح گمشدهٔ اوست. از زبان «زن طلسم‌شده» می‌شنویم که می‌گوید:

من در خانهٔ او هستم و او از من بی‌خبر است، به شبح می‌مانم.

در فیلم‌های تولیدشده در سال‌های اخیر، زنان از حضور شخصیت بیش‌تری برخوردار شده‌اند، بسیاری از آنان در **محور روایات** جای گرفته‌اند. اما این بدان‌معنا نیست که **طلسم** آنان به تمامی گشوده شده است. محسن مخملباف از سینماگرانی است که ریشهٔ سلوک خرافی ایشان را در بستری فرهنگی به تصویر کشیده است. در فیلم **هنرپیشه** زنی نازاکه دچار تنش‌های روانی است همواره در **اضطراب** ازدست‌دادن شوهرش به دلیل این نقص جسمانی است. او برای مداوا به انواع رفتارهای خرافی متوسل می‌شود. در یک تحلیل اجتماعی می‌توان نمونهٔ این‌گونه زن‌ها را به‌ویژه در لایه‌های فروتر جامعه جست‌وجو کرد. در **ناصرالدین‌شاه اکتور سینما** تصویر حرم‌سرا به شیوه‌ای ضمنی وضعیت زنان محبوس در فراموش‌خانهٔ تاریخ را تداعی می‌کند. **عمل خرافی** نزد اینان واکنشی است برخاسته از ستمی اجتماعی، مؤلفه‌های زن سنتی قاجار با معیارهای جامعهٔ شبه‌فئودالی و ملوک‌الطوایفی آن زنان هم‌خوانی داشت. **موهبت زایش** سلاحی بود که زن را در حریم امن‌خانه حفظ می‌کرد و اضطراب ناشی از نازایی می‌توانست آنان را تا مرز جنون و توسل به جادو جنبل‌های خرافی بکشاند. در فیلم «ناصرالدین‌شاه اکتور سینما» صحنه‌ای کلیدی وجود دارد که در آن دختر لر (گلنار) چونان شبحی به حرم‌سرای سلطان پرتاب می‌شود؛ در این صحنه رفتارهای زنانه جامعهٔ بدوی را به‌وضوح شاهد هستیم. حسادت‌های

کتابخانه
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

زنانه، پرخاشگری ناشی از ورود رقیب جوان، توسل هیستریک به آرایش و بزک صورت؛ «بنداندختن صورت» در این صحنه برای زنان حکم یک نوع جادوگری را دارد که به‌وسیلهٔ آن می‌خواهند بر حضور گلنار فایق بیایند. چنین سلوکی در هامون اثر داریوش مهرجویی نیز جریان دارد. مهشید زن جوانی است که دچار امیال پیچیدهٔ شبه‌خرافی است، رفتارهایش در نگاه اول متناقض به‌نظر می‌رسد اما تمام تلاش او برای رسیدن به آرامش و تلطیف اضطراب‌هایی است که در وجودش ریشه دوانده است. مهرجویی برای تحلیل شخصیت او به مواردی اشاره می‌کند که به‌نوعی تابوهای زن متجدد امروزی را تشکیل می‌دهند مانند افراط در خرید اشیای عتیقه (یادآور تقدیس اشیا در جوامع بدوی) و یا برپایی نمایشگاه‌های لباس، در مورد مهشید انسوییسم (مدگرایی) با نوعی کهنه‌پرستی آمیخته است؛ مثلاً با اینکه شکل مراسم مد لباس «امروزی» و مدرن به‌نظر می‌رسد اما نوع البسه «فولکلور» و قدیمی است. دوگانگی شخصیت زن ناشی از تضادهایی است که تابوهای کهنه و نو با خود حمل می‌کنند. در فیلم مقایسه‌ای بین روش‌های درمانی (Trapic) از طریق مراقبه (Meditotion)، مراجعه به روان‌شناس و حتی کشیدن تابلوهای آبستره صورت گرفته که در اصل به ناتوانی تمام آنها در رفع اضطراب وجودی زن دلالت می‌کند؛ از سویی دیدگاه بدبینانهٔ (Pessimistic) مرد نسبت به زن در تصویری که مهشید را درکنار شیطان و هم‌پیمان با او نشان می‌دهد مورد تأکید قرار گرفته است؛ درواقع با همین اولین سکانس که شرح رؤیای هامون است زن را اسیر طلسمی شیطانی می‌بینیم و به همین دلیل میل به نابودی مهشید در نزد هامون به کنشی آیینی (کشتن نفس یا ابلیس وجود) تبدیل می‌شود. جدا از فیلم‌هایی این‌چنینی که با توسل به نمادهای روان‌شناختی از زن تصویری بت‌واره (Fetishistic) و دژمنش ارایه می‌دهند می‌شود به آثاری اشاره کرد که بین خرافه‌های اجتماعی و تبعیضاتی که نسبت به زنان روا داشته می‌شود ارتباطی را جست‌وجو می‌کنند. مادیان ساختهٔ علی ژکان نمونهٔ شاخص چنین موردی است. در این فیلم می‌بینیم که چگونه زن چونان کالایی مورد خرید و فروش واقع می‌شود؛ در جامعه‌ای روستایی که اقتصاد خانواده به «زمین»، «دام» و «کشاورز ذکور» وابسته است ارزش یک مادیان از فرزند دختر بیش‌تر است؛ در اینجا تابوی زن به‌گونه‌ای دیگر ظهور می‌کند. دختران در سنین خردسالی و کودکی به خانهٔ بخت می‌روند تا تنها نقشی را که قادر به ایفای آن هستند یعنی زاییدن فرزندان ذکور به‌عهده گیرند. آنچه مسلم است در سینمای ایران گرایشی به طرح معضلات مربوط به زنان دیده می‌شود که شاید ناشی از یک اصلاح‌طلبی در طرز تلقی جامعه نسبت به ایشان باشد. با نگاهی به فیلم‌های در جست‌وجوی ازدست‌رفته (پوران درخشنده)، نرگس و روسری آبی (رخشان بنی‌اعتماد)، سارا و پری (داریوش مهرجویی)، شاید وقتی دیگر، باشو غریبهٔ کوچک (بهرام بیضایی) و زینت (ابراهیم مختاری) شاهد انتقال از دیدگاهی سنت‌گرا به بینشی معاصر دربارهٔ زنان هستیم. بسیاری از تابوهای پیشین که در مورد آنها اعمال می‌شد اکنون مورد پرسش و تردید قرار می‌گیرد. اما بدون‌شک برای رسیدن به پاسخ مشخص و نهایی می‌بایست پژوهشی اساسی را آغاز کرد که در آن مؤلفه‌های فرهنگی، اجتماعی و مذهبی زنان ایرانی جداگانه مورد بررسی قرار گیرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها:

۱. بازگفت از: رسالهٔ دینی ـ سیاسی اسپینوزا، مندرج در کتاب روان‌شناسی خرافات، نوشتهٔ گوستاو جاهودا، ترجمهٔ محمدتقی براهنی، نشر نو، فصل هشتم، ص ۲۲۵.

2. B. F. Skinner, Science and Human Behaviour, New York: Macmillan, 1953, pp.350-351.

۳. منبع ۱: ص ۲۲۵.

۴. بازگفت از: چهار صورت مثالی، کارل گوستاو یونگ، ترجمهٔ پروین فرامرزی، انتشارات آستان قدس رضوی، ص ۲۷.

5. Lawrence A. peruin, "The need to predict and Control under Conditions of threat", gournal, F personality, 1963.

۶. منبع ۱: ص ۹۴.