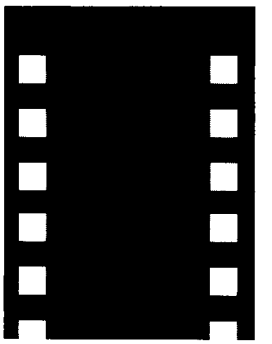
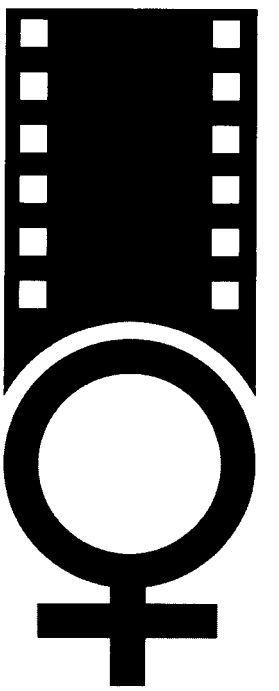


زن در آیینه‌ی تاریخ معاصر ایران

زن و سینما

سینمای ایران در سال ۱۳۰۸ با تولید فیلم «آبی و رابی» (آوانس اوگانیانس) حیات خود را آغاز کرد. این سینما تا ۱۳۱۶ دوام آورد و در این فاصله ۱۰ فیلم تولید کرد. از ۱۳۱۶ تا ۱۳۲۷ به مدت ۱۱ سال دوران فترت خود را گذراند. از سال ۱۳۲۷ با فیلم «توفان زندگی» (علی دریابیگی) حیات دوباره‌ی خود را آغاز کرد. وقتی پهلوی دوم به سلطنت رسید تا هفت سال سینمای ایران خاموش بود. جایگاه زن در سینمای ایران در دوران پهلوی دوم از سال ۱۳۲۷ تا ۱۳۵۷ به مدت سه دهه قابل بررسی است.

حسین گیتی



زن در سینما (دوره‌ی پهلوی دوم)

سینمای ایران از دوره‌ی حیات دوم خود که با فیلم «توفان زندگی» (۱۳۲۷)، تولیدش را آغاز کرد از نظر ساختار ذهنی، سینمایی رؤیاپرداز و معلول شرایط ویژه‌ی سیاسی - اجتماعی بود. استبداد پهلوی دوم در روند رو به رشدش تا دهه‌های ۳۰ و ۴۰ در واکنشی موذیانه، قوانین و اصول خودش را در برابر نیروهای رو به رشد مردم علم کرد و سعی کرد آگاهی مردم را کم کند.

پس از نظامنامه‌ی نمایش فیلم در سال ۱۳۰۹ با یک بازنگرش آیین‌نامه‌ی پانزده ماده‌یی سانسور در خرداد ۱۳۲۹ تصویب شد. بر اساس این قوانین که در آن‌ها به برخورد فیلمساز با مسایل اجتماعی اشاره نشده بود، از سوی نمایندگان وزارت کشور، وزارت فرهنگ، شهربانی، اداره‌ی انتشارات و ساواک و سانسور اداره‌ی نمایش وزارت کشور، کتباً به تمام استودیوها ابلاغ شد اگر صحنه‌های نامناسب در فیلم‌ها باشد، شدیداً سانسور خواهد شد؛ صحنه‌هایی از قبیل عملیات گانگستری و زد و خورد و نشان دادن زندگی فقیرانه‌ی مردم. این دوره‌یی بود که نظام پلیسی کشور از حکومت نظامی به ساواک (سازمان اطلاعات و امنیت کشور) تغییر شکل داده و خشن‌تر شده بود.

سینمای رؤیاپرداز با فیلمفارسی

سینمای رؤیاپرداز ایران به دلیل ابتذال و دور بودن از واقعیت‌های جامعه توسط منتقدی سینمایی به نام دکتر «امیرهوشنگ کاووسی» لقب «فیلمفارسی» گرفت، یعنی سینمایی که فقط فارسی حرف می‌زند و از صنایع هنری و تفکر جامعه‌شناسانه به‌دور است.

واژه‌ی ترکیبی فیلمفارسی بعدها واژه‌ی تهاجمی برای از میدان به‌در کردن برخی از فیلم‌ها شد و هنوز در سینمای نوشتاری پس از انقلاب اسلامی برای توصیف برخی از فیلم‌ها این واژه، استفاده می‌شود.

سینمای ایران از سال‌های اولیه‌ی تولید از کشش و جذابیت بازیگران زن بهره گرفت. این روند تا سال ۱۳۵۷ تداوم یافت.

جامعه‌ی سنتی ایران پس از انقلاب مشروطیت به‌ویژه به دنبال «حرکت‌های نوگرایانه‌ی» اجباری حکومت پهلوی اول به تمدن غرب گرایش پیدا کرد و تحولاتی در ساختارهای فرهنگی و اجتماعی جامعه پدیدار شد، اما این نوگرایی با مقاومت اقشار سنتی جامعه روبه‌رو شد و به این ترتیب چالش نوگرایی و سنت‌گرایی، یکی از تعارض‌های مهم جامعه‌ی ایران را شکل داد. این تعارض با نشیب و فرازهایی تا به امروز ادامه پیدا کرده است.

سینما یکی از دستاوردهای مهم جهان به حساب می‌آید و این پدیده پنج سال پس از پیدایش در غرب (فرانسه) توسط مظفرالدین‌شاه به جامعه‌ی سنتی ایران راه یافت که از همان زمان به عنوان پدیده‌یی کفرآمیز مورد نکوهش قرار گرفت.

حضور زن در سینمای پس از سال ۱۳۱۱ خورشیدی

حضور زن در سینمای ایران در واقع از فیلم «حاجی‌آقا آکتور سینما» (۱۳۱۱) آغاز شد. در این فیلم دختر حاجی‌آقا می‌خواهد با کسی ازدواج کند که اهل سینماست! حاجی‌آقا با سینما مخالف است و مانع ازدواج دختر می‌شود. رابطه‌ی دختر و داماد آینده‌ی حاجی‌آقا به گوشه و کنار شهر کشیده می‌شود و پنهانی از او فیلم می‌گیرند. این اولین معارفه‌ی زن در سینمای ایران است که در روایت زن دوستدار کسی می‌شود که در سینما مشغول کار است.

در ادبیات و در فرهنگ شفاهی مردم ایران و در ناخودآگاه جمعی جوامع پدرسالار، زن یا از اهریمنی الهام می‌گیرد و از فرمان مرد خارج می‌شود و یا این که فرشته‌گون و در انقیاد مردان است و در نقش مادر و همسر وسیله‌ی آسایش و لذت می‌شود.

در فیلم‌های دهه‌ی ۳۰ (اوایل دوران سلطنت پهلوی دوم) زن یا به عنوان دختر، مادر، همسر معصوم، عفیف و فداکار و یا در قالب زن فریبکار ظاهر می‌شد؛ گاهی نیز در میانه‌ی این دو قطب در نوسان بود و از روستا به شهر می‌آمد و در کافه‌ها و کاباره‌ها خوانندگی می‌کرد و پس از گذشت حوادثی دوباره به اصل خود بازمی‌گشت و زندگی سنتی خود را از سر می‌گرفت.

حاکمیت پهلوی دوم و سینما

از آغاز حاکمیت پهلوی دوم سرمایه‌داری در ایران نضج گرفت و به تبع آن، ساختارهای اداری و اجتماعی و فرهنگی جدیدی شکل گرفت. سقوط پهلوی اول (۱۳۲۰) در کنار دلایل متعدد سیاسی و اجتماعی تا حدودی از نوگرایی افراطی و سیاست‌های آن درباره‌ی آزادی زنان تأثیر می‌گرفت. به همین دلیل پهلوی دوم با درس‌آموزی از تجربیات پدر (پهلوی اول) خصوصاً تا اواسط دهه‌ی ۴۰ در روبه‌رو شدن با باورهای سنتی جامعه روش محتاطانه‌تری در پیش گرفت. سینمای ایران نیز همسو با سیاست‌های پهلوی دوم در نمایش شخصیت زن با باورهای جامعه‌ی سنتی هم‌آوا شد. از این نظر زنان روستایی و سنتی جلوه‌ی مثبت پیدا کردند و زنان پیرو مد و غربی‌نما به صورت

موجوداتی اهریمنی و فریبکار ظاهر می‌گردیدند، اما سازندگان فیلم‌های ایرانی با نشان دادن زنانِ پیرو مد که لباس‌های بدن‌نما می‌پوشیدند، می‌رقصیدند، آواز می‌خواندند و اغواگری می‌کردند، جاذبه‌های تجاری فیلم را شکل می‌دادند. به‌طور کلی زن در فیلم‌های دهه‌ی ۳۰ فردیت نداشت و فیلمسازان در گزینش بازیگران زن توجه چندانی به مهارت بازیگری آن‌ها نشان نمی‌دادند. زن یا عروسک خانه‌نشین بود یا عروسک مجالس!

رؤیاسازی در سینمای دهه‌ی ۳۰

مباشران سینمای تجاری نیز برای تجسم این تیپ‌های عروسکی بیش‌تر به دنبال زنانی می‌رفتند که در عرصه‌های دیگر شهره بودند؛ به‌ویژه سرمایه‌گذاری برای زنانِ آوازخوان بسیار مقرون به صرفه بود و معمولاً موجب توفیق تجاری فیلم می‌گردید. از آوازه‌خوان آن دوره می‌توان به «عصمت باقرپور» (دلکش) اشاره کرد که در چند فیلم نیز به ایفای نقش پرداخت؛ «شرمسار (۱۳۲۹)، مادر (۱۳۳۱)، افسونگر (۱۳۳۲)، ظالم بلا (۱۳۳۶)، عروس فراری (۱۳۳۷)، شانس و عشق و تصادف (۱۳۳۸)، فردا روشن است (۱۳۳۹) و شیرفروش (۱۳۳۹)» فیلم‌هایی بود که او در آن‌ها حضور داشت. پس از او خواننده‌های دیگری وارد عرصه‌ی بازیگری گردیدند، از جمله «فرح‌دخت طالقانی» (پوران) که در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۳۴ تا ۱۳۵۵ در فیلم‌ها به بازی پرداخت. او برخلاف دلکش که سیمایی مردانه داشت، چهره‌یی عروسکی داشت. ادبیات شفاهی و مردمی درباره‌ی پوران نیز قهرمان‌سازی می‌کرد و مطبوعات عامه‌پسند نیز به این قهرمان‌سازی دامن می‌زد. از نظر تماشاگران عام، او هم دختر تهیدست و بداقبالی بود که در خانواده‌یی مرفه خدمت می‌کند، اما صدای خوشی دارد و ضمن کار در منزل آواز می‌خواند! پوران به عنوان شخصیت زن سینمای رؤیاپرداز از سال ۱۳۳۴ تا ۱۳۵۵ در سینمای ایران حضور داشت. با شیوع فیلم‌های الگوگرفته از فیلم «گنج قارون» (۱۳۴۵) سینما در راهِ خوار و ذلیل کردن زن‌ها، تلاش بسیاری کرد. مباشران سینمای تجاری علاوه بر خوانندگان، از زنان بازیگر در نمایش‌های رادیویی نیز استفاده کردند: «ژاله علو، مهین دیهیم، شهلا ریاحی و ایرن». ژاله علو بیش‌تر ایفاگر نقش زنانِ اغواگر بود و مهین دیهیم و شهلا ریاحی معمولاً در نقش زنانِ شکننده و رنج‌دیده ظاهر می‌شدند و ایرن معمولاً نقش زن‌های مدرن را ایفا می‌کرد. در شرایط ابتذال فیلمفارسی، بازیگران زن یا می‌بایست به بازی در فیلم‌های کاباره‌یی تن می‌دادند یا این که سینمای ایران را ترک می‌کردند. در این میان فیلم «قاصد بهشت» به خاطر پوشش خاص بازیگر آن جنجال آفرید و توقیف شد. در دهه‌ی ۳۰ گاهی نیز زنانی به کار فراخوانده می‌شدند که نه استعداد بازیگری داشتند و نه شهرت خوانندگی و بازیگری. آنان به سرعت می‌آمدند و فراموش می‌شدند.

سینمای ایران دهه‌ی ۴۰

سینمای ایران در دهه‌ی ۴۰ برای رقابت با فیلم‌های خارجی هر چه بیش‌تر از هنجارهای سنتی می‌گسست و با سینمای غرب هم‌آوا می‌گشت. طبقه‌ی متوسط بیش‌تر تماشاگر فیلم‌های خارجی بود و اغلب مخاطبان سینمای ایران خصوصاً پس از تحولات اجتماعی دهه‌ی ۴۰ از طبقه‌ی پایین بودند. از سال ۱۳۴۴ به دنبال موفقیت تجاری فیلمِ گنج قارون، فیلم‌های ایرانی هر چه بیش‌تر ساختار کاباره‌یی پیدا کردند و معمولاً نقش اول زن به کسی سپرده می‌شد که می‌رقصید و آواز می‌خواند و تن‌نمایی می‌کرد.

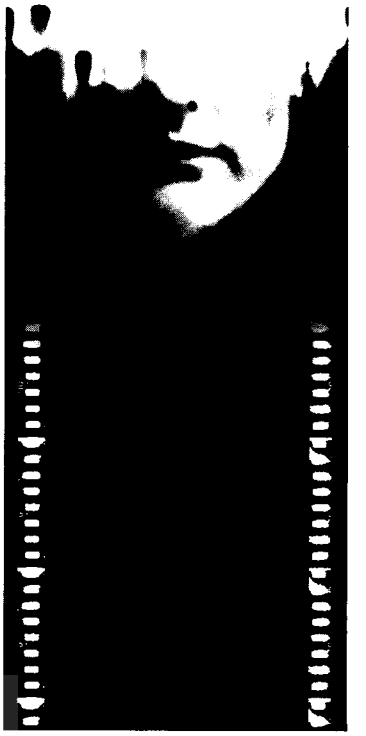
گنج قارون که پرفروش‌ترین فیلم همه‌ی تاریخ سینمای ایران تا پایان حکومت پهلوی دوم است، تیپ تازه‌یی از زن ارایه داد که برایند زنِ گمراه و زنِ معصوم بود. این تیپ در جلوه‌های ظاهری مشخصات زن کاباره‌یی را داشت اما برخلاف زنِ گمراه دهه‌ی ۳۰ مخرب نبود و باعث متلاشی شدن خانواده‌ها نمی‌شد!

از دهه‌ی ۴۰ سرمایه‌داری وابسته در ایران رو به گسترش می‌گذارد و به دنبال آن، طبقه‌ی متوسط از نظر کمّی و کیفی رشد بیش‌تری پیدا می‌کند. این طبقه، متأثر از رسانه‌های گروهی رژیم پهلوی شدیداً از فرهنگ غرب تأثیر می‌گرفت. از سوی دیگر بسیاری از مهاجران روستایی به سمت شهرها کوچ کردند و در حاشیه‌ی شهرهای بزرگ به مشاغل کاذب مشغول شدند. حضور این مردم مهاجر سبب رواج فرهنگ لمپنی شد و سینمای ایران نیز در این دوره به منظور رقابت با غرب به ضداخلاق رو آورد.

اغلبِ مخاطبان سینمای ایران، خصوصاً پس از تحولات اجتماعی دهه‌ی ۴۰ از طبقه‌ی متوسط بودند و سازندگان فیلم‌های ایرانی می‌کوشیدند رؤیاهای این گروه را مجسم کنند.

همسنگ با تحولات اجتماعی و تغییر موازین اجتماعی، زن غیرسنتی و به اصطلاح مدرن در قالب مثبت عرضه شد، اما چون باورهای سنتی بر جامعه حاکم بود، این زن به عنوان دختری از طبقه‌ی مرفه معرفی گردید تا ضمن تضمین شعارهایی که قهرمان مرد علیه این طبقه می‌داد، حرمت‌های اخلاقی جامعه نیز حفظ شود.

اغلبِ مخاطبان سینمای ایران، خصوصاً پس از تحولات اجتماعی دهه‌ی ۴۰ از طبقه‌ی متوسط بودند و سازندگان فیلم‌های ایرانی می‌کوشیدند رؤیاهای این گروه را مجسم کنند

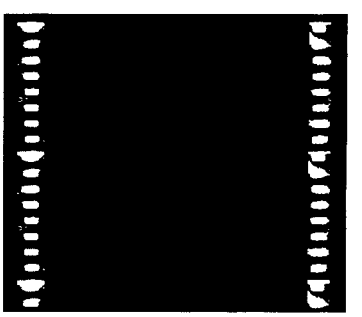


درونمایه‌ی هر دو مقطع - ۱۳۲۷ تا ۱۳۳۲ و ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷ - از سینمای رؤیاپرداز تقریباً یکی است، ولی گرایشات این دو دوره، تفاوت‌های اساسی با یکدیگر دارند. در حقیقت اخلاق‌گرایی و ملیت‌گرایی سال‌های دهه‌ی ۳۰ تبدیل به نوعی ارزش‌زدایی در فیلم‌های پس از آن می‌شود و در اواخر این دوره، تمایلاتی سیاسی نیز در فیلم‌های گوناگون به چشم می‌خورد، اما قهرمانان این دوره، عموماً با فرهنگ مصرفی سر می‌کردند؛ برای مثال در فیلم «افسونگر» (۱۳۳۱) زنی برای ارضای تمایلات خود هیچ قید و بندی را نمی‌پذیرد و اساس خانواده را از هم می‌پاشد و یا در «جدال با شیطان» (۱۳۳۲) مردی همسرش را به علت خیانت در جامعه رها می‌کند. پس از کودتای ۲۱ مرداد ۱۳۳۲ ترور و وحشت در ایران برقرار می‌شود و از آن‌جا که در سینمای رؤیاپردازانه، ساختن الگوی به اصطلاح الکی‌خوش در جامعه مد نظر بود، قهرمان‌سازی در فیلمفارسی کم‌کم اوج گرفت؛ تمهیداتی چون رقص، آواز و زنانی که توسط مردان آب توبه روی سرشان ریخته می‌شد و به آغوش خانواده برمی‌گشتند و دختران روستایی که در فیلم‌ها فریب پسران شهری را می‌خوردند و خودکشی می‌کردند و یا توسط مردی خیر به زنی گرفته می‌شدند و به روستا برمی‌گشتند.

قصه‌های سوزناک، لودگی‌ها و صحنه‌های غیراخلاقی، مضامین فیلم‌های پس از دهه‌ی ۴۰ است. در این عصر رقاصان کافه‌های تهران، بازیگران مشهوری شدند و روان‌شناسی طبقه‌ی پایین که همیشه طبقه‌ی بالا را در حال لذت بردن از مواهب دنیوی تصور می‌کرد، باعث شد احساس رضایتی از دیدن چنین صحنه‌های تخدیرکننده برای این طبقه به وجود آید. اهمیت صحنه‌های رقص به حدی بود که در زمان گرانی مواد اولیه‌ی فیلمبرداری برای جذابیت بیش‌تر، این صحنه‌ها رنگی فیلمبرداری می‌شد!

سال‌های ۱۳۳۹ و ۱۳۴۰ سال‌های سرنوشت‌ساز در اوضاع سیاسی ایران بود؛ آغاز زمینه‌چینی برای اصلاحات ارضی، سردرگمی طبقه‌ی حاکمه در لحظه‌ی چرخش به سوی آمریکا و غیره. سال ۱۳۴۲ سال پرجوش و خروش و سال قیام سیاسی - مذهبی مردم بود. سینمای رؤیاپرداز دارای اصول و قواعدی بود که ابتدا به ساکن به وجود نیامده بودند، بلکه ریشه در ساخت زیبایی‌شناسی ذهن عامه‌ی ایرانی داشتند. عناصری چون زیبایی، کاباره و یکه‌بزن بودن قهرمان از ویژگی‌های سینمای رؤیاپرداز ایران بود.

در ادبیات و در فرهنگ شفاهی مردم ایران و در ناخودآگاه جمعی جوامع پدرسالار، زن یا از اهریمنی الهام می‌گیرد و از فرمان مرد خارج می‌شود و یا این که فرشته‌گون و در انقیاد مردان است و در نقش مادر و همسر وسیله‌ی آسایش و لذت می‌شود



اخلاق‌گرایی ویژه‌ی حاکمیت

تصادف (در ماجرای فیلم بدون روابط علت و معلول)، خیر و شر (سرانجام خیر پیروز می‌شود، حالا این خیر ممکن است دفاع از حکومت شاه و یا پیروزی فقیری از اقشار پایین جامعه باشد)، قصه در قصه (گشایش چند قصه‌ی فرعی در تداخل قصه‌های اصلی برای طول فیلم و جذابیت و تنوع فیلم)، قصه‌های موازی (عموماً زنی متشخص ربوده می‌شد و قهرمان فیلم هم‌زمان او را تعقیب می‌کرد و سرانجام خلافکار بدون حضور پلیس به‌وسیله‌ی قهرمان مرد تنبیه می‌شد!)

در حقیقت نقش زن در داستان‌ها که موجودی ضعیف و اسیر جنسیت خود تصویر می‌شد، سال‌ها نقش غالب قهرمانان زن فیلمفارسی بود. نجات زن توسط همسر، موضوع عمده‌ی این سینماست؛ او شوهری است که همسر خطاکارش را تعقیب می‌کند تا او را نجات دهد و یا عاشقی‌ست که افسون زنی هوسباز بر او اثر نمی‌گذارد و هم‌چنان مقاومت کرده و به زن خود وفادار و پایبند باقی می‌ماند. اما با گسترش ظاهر اخلاق‌گرایی در سینما به‌تدریج تیپ عاشق (عمدتاً مردان) و فداکار جای خود را به جوانی می‌دهد که با همان خصوصیات خود را به آب و آتش می‌زند تا به وصال معشوقه برسد و داستان با ازدواج او خاتمه یابد، بنابراین دیگر به این جریان نیازی نبود که جوان شوهر زن باشد. او تلاش می‌کرد که زن را از دست دشمنان نجات دهد. تغییر دادن تیپ اخلاقی و الگو دادن با سوءاستفاده از ویژگی‌های یک تیپ جاافتاده را می‌توان در این استحاله مشاهده کرد. شکستن سنت‌ها و آغاز شکستن حرمت خانواده با استفاده از این تیپ به اصطلاح یکه‌بزن و خیرخواه آغاز شده و سینما را درنوردید.

چرخش تاریخی پهلوی دوم از اروپا به آمریکا و سرسپردگی محض به سیاست‌های فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی آمریکا به سال‌های پرتحرک و پرتنش تبدیل شد. در این زمان سینماهای متعدد تأسیس شد. با ورود سیل رقاصان و خوانندگان غربی و شرقی به ایران و بالا رفتن میل به تفریح و سرگرمی میان مردم، کاباره‌داری و فیلمفارسی‌سازی به صورت شغلی پردرآمد و آسان درآمد. در این میان زنان عروسک‌گونه در فیلم‌ها ظاهر شدند. در این دوره تضادهای فرهنگی بالا گرفت و میزان طلاق و آمار فرار جوانان از منازل افزایش یافت.

تماشاگر فقیر شهری، جوان خوش‌ظاهر و خوش‌اقبال فیلم را می‌دید که معشوقه داشته

و با زنان زیبا رابطه دارد؛ متوجه قبله‌ی آمال جوان خوش‌سیمایی بود که در هیچ دعوایی شکست نمی‌خورد و مورد توجه زنان بالاشهری بود و وقتی در آخر فیلم جوان که عموماً یک‌لاقبا بود پیروز می‌شد، اغوا شده و راضی از سینما خارج می‌شد و تا مدتی رؤیای فیلم را در خود داشت.

موضوعات آمار بالایی از فیلم‌های تولیدشده در عصر پهلوی دوم چنین است: «دختر و پسری عاشق هم می‌شوند، پسر فقیر است و پدر پولدار دخترش را به مرد دیگری می‌دهد، مرد به خوشگذرانی مشغول می‌شود و زن را رها می‌کند و پس از پشیمانی مرد به هم می‌رسند یا دختری که دارای نامزدی است توسط مردی فریب می‌خورد و از ترس به شهر می‌گریزد و سال‌ها بعد نامزدش را می‌یابد». موضوع این فیلم‌ها عمدتاً از روی فیلم‌های هندی کپی شده بود، اما آن چه در این گونه فیلم مهم بود، بی‌شخصیتی و بی‌هویتی زنان بود. شوهران این زن‌ها رهایشان می‌کنند، ولگردی می‌کنند و گاه مورد تجاوز قرار می‌گیرند ...

آن چه در کل فیلم‌های دوران پهلوی دوم مورد توجه و چشمگیر است این که زن بدون مرد هیچ است! اگر رها شود یا باید خیابانگرد شود یا خواننده‌ی کافه و جالب این که در انتهای فیلم‌ها مردی او را نجات می‌دهد.

سینمای ایران پس از ۱۳۳۸ هویتی برای خود یافت و تا سال ۱۳۴۸، زن به عنوان عنصری جنسی در سینما جا افتاد. فیلم‌های این دوره تجاری و اکثراً تقلیدی از فیلم‌های اروپایی و هندی بود. به تبع ورود سینمای غرب در صحنه‌ی کپی‌برداری، موقعیت زن نیز تقلیدی شد و از نظر فرهنگی به سینمای غرب نزدیک‌تر گردید. جدا از معدود فیلم‌های نسبتاً خوب این دوره، بقیه‌ی فیلم‌ها تماماً تجاری بوده و زن نیز در آن‌ها بر اساس قواعد تجارت و فروش به کار گرفته می‌شوند. در این زمان دو تیپ مشهور زن فریبکار و زن فرشته‌خو کاربرد ندارد و زن آگهی تبلیغاتی باب روز است. حضور زن در سینمای ایران به‌طور عموم در این دوره در قالب معشوقه است (نیمه‌ی دهه‌ی پنجاه).

بیش از ۲۵ درصد فیلم‌های تولیدی این دوره دارای مضامین زیر هستند:

مردی عاشق زن بیگانه‌یی می‌شود و همسرش را رها می‌کند.

دختر و پسری عاشق یکدیگر می‌شوند ولی موانعی بر سر راه آنان است.

در بسیاری از فیلم‌ها زن به عنوان موجودی هوسباز و خوشگذران مطرح می‌شود. در این دست از فیلم‌ها علی رغم استفاده از زن، حضور او در داستان و در پیشبرد ماجرا کارساز نیست، چون تنها موجودی‌ست که بنا به تمایل کارگردان و تهیه‌کننده به مخاطب تحمیل شده است. او عنصری اضافی و ضامن فروش فیلم است. زن مطرح و تیپ مسلط در سینمای اوایل دهه‌ی ۵۰، زنی است که از کافه و اماکن بد آمده و به عرضه‌ی عمومی گذاشته شده است.

در این گونه فیلم‌ها تمام ارزش‌های اجتماعی مورد حمله قرار گرفته بود و حضور زن را صرفاً از شأن جنسی مطرح می‌کردند و البته تمایل مخاطب نیز در این موضوع بی‌تأثیر نبود.

سینمای دهه‌ی ۵۰ تا سال ۱۳۵۷

سینما به عنوان نافذترین رسانه‌ی جمعی در ترویج این الگوی ناسالم پیشرو بود. در سینما، ستاره‌سازی رایج بود و ستاره‌ها زنانی بودند که آب و رنگی داشتند.

از سال ۱۳۵۲ که سینما در ایران دچار شکست تجاری شده بود، باز هم مسئله‌ی زن بی‌هویت در آن مرسوم بود. زنان در این سینما (از ۱۳۵۲ به بعد) در نقش معشوقه نمود یافتند.

در سال‌های بین ۱۳۴۷ تا ۱۳۵۷ (به مدت ۱۰ سال) مکرراً زنان در نقش بدکاران ظاهر شدند، آن هم زنانی متعلق به قشر پایین جامعه. تجاوز به زن عنصر غالب فیلم‌های ایرانی این دوره است که زن پس از فریب خوردن یا بر اثر تعصب خانوادگی به قتل می‌رسید (!) یا به ازدواج طرف مقابل درمی‌آمد و یا آواره‌ی شهرها می‌شد.

این روند رو به رشد تا سال ۱۳۵۷ ادامه داشت. نگاهی به مشاغل زن در فیلم‌های این دوره نشان می‌دهد عمده‌ترین شغل پس از خانه‌داری، روسپی‌گری و رقاصی بود.

در بسیاری از فیلم‌ها، روابط نامشروع زن و مرد نشان داده می‌شد و به توصیف دقیق فحشا می‌پرداختند. در آثار شرم‌آور دیگری از سینمای پهلوی دوم، بعضی سنت‌شکنی‌ها رخ می‌دهد. مسئله‌ی همسر دوم و خیانت موضوع مربوط به فیلم‌ها بود. وقتی مرد خیانت می‌کرد، زن هم به خیانت می‌پرداخت. جالب این‌جاست که هر دو با هم به زندگی ادامه می‌دادند!

اندیشه‌ی سینمای پهلوی دوم حذف ایدئولوژی در مستعدترین گروه‌ها و طبقات جامعه و پیشگیری از هر تحول بنیادین بود؛ مردم فقیر و کارگران را با شگرد لمپن‌سازی معنای دیگر بخشید و هر نوع دگرگونی و تغییر و بهبود شرایط زیستی - اجتماعی را به اقبال واگذاشت و عنصر تلاش برای دگرگونی را حذف کرد ■

اندیشه‌ی سینمای پهلوی دوم حذف ایدئولوژی در مستعدترین گروه‌ها و طبقات جامعه و پیشگیری از هر تحول بنیادین بود