عشق، مضمونی مردانه در سینمای ایران

شهرام اشرف ابیانه

کمبود منابع تحقیقی در باب حضور زن در سینمای ایران بر صاحب‌نظران پوشیده نیست. تهیه‌ی رساله‌ی «بازنمایی زن در سینمای ایران» برای ارایه به دانشکده‌ی هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی در رشته‌ی پژوهش هنر (مقطع کارشناسی ارشد) تلاشی بود در پر کردن خلأ یاد شده. این رساله، کاری مشترک با دو بخش کاملاً مجزا بود. مقاله‌ی پیش رو، فشرده‌ای است از بخش عشق رساله به قلم نگارنده که در آینده‌ای نزدیک به صورت کتاب، جامع‌تر و پالوده‌تر، به علاقه‌مندان عرضه خواهد شد.

اگر عشق را ارتباط پرشور دو جنس مخالف برای رسیدن به یک همزیستی مسالمت‌آمیز بدانیم و با این تعریف به تحلیل سینمای ایران بنشینیم، مطمئناً با مشکل مواجه خواهیم شد. با توجه به بافت سنتی جامعه‌ی مردسالار ایران و این‌که «حاکمیت زندگی در همه‌ی ابعاد سیاسی، نظامی، اجتماعی، فضایی و حتی عشقی‌اش در دست مردان است»[1] چندان دور از انتظار نیست که سینمای ایران، از همان درام‌های

عاشقانه‌ی آغازین کوشیده باشد سلطه‌ی یک‌جانبه‌ی مردان بر زنان را تبلیغ کند. در این سینما، عشق، تقدیس سلطه‌ی مردمدارانه و دامی برای زن بوده است تا همواره موجودی رام و مطیع باقی بماند. در این میان، گلنار در *دختر لر* (عبدالحسین سپنتا، ۱۳۱۲)، یک استثناست. او تنها کاراکتر زن ایرانی است که در جریان ماجرای عاشقانه‌ی فیلم، به جای آن که انتخابش کنند، انتخاب می‌کند، و مسلماً با تکیه به همین نیروست که می‌تواند بی‌توجه به جنسیتش پیشقدم رابطه‌ای عشقی شود و درباره‌ی آن تصمیم بگیرد. اما در *توفان زندگی* (علی دریابیگی، ۱۳۲۷)، زن کاملاً لب فرو بسته و نظاره‌گر سرنوشتی است که برایش رقم زده‌اند. اولین قوانین طلایی سینمای ایران، با دور کردن زنان از منابع قدرت جامعه، مردان را حاکم بلامنازع روابط عاشقانه معرفی می‌کنند. عمده‌ترین منبع قدرت در این دوره، ثروت است و زنان یا از آن دور می‌مانند یا فرصت استفاده از آن را نمی‌یابند. ملودرام‌های روستایی مجید محسنی در دهه‌ی سی، به خوبی تصویرکننده‌ی چنین دنیایی هستند. عاشق روستایی، ثروت و شهرت موردنظر ـ برای ازدواج با محبوبش ـ را به دست می‌آورد، به روستا باز می‌گردد و معشوقش را پیروزمندانه تصاحب می‌کند. اما زن روستایی زود گول می‌خورد؛ معمولاً غریبه‌ای شهری یا پسر ارباب از او هتک حیثیت می‌کند، در شهر پایش به کافه و کاباره باز می‌شود و اگر هم صاحب موقعیت اجتماعی مناسبی شود ـ چون پرستار (معزالدیوان فکری، *دختر چوپان* ۱۳۳۲) زود آن را از دست می‌دهد، زیرا عاشق‌تر از آن است که بتواند از محبوبش دل بکند و آینده‌ای مستقل را برای خود پایه‌ریزی کند. بدین‌گونه زنان آن‌چه دارند از دست می‌دهند و مردان به آن‌چه می‌خواهند می‌رسند. در اثر متفاوتی چون جنوب شهر (فرخ غفاری، ۱۳۳۷)، زن بی‌اعتنا به منابع قدرت مصنوعی که خارج از دنیای فیلم ارزش‌های مردانه را حمایت می‌کنند، با تکیه بر احساسات اصیل و بکر خود، تصمیمی منحصر به فرد و زنانه می‌گیرد. او که در یک رقابت عشقی مورد توجه دو جاهل محل است به ضعیف‌ترین آن‌ها علاقه پیدا می‌کند. او برای حفظ جان مرد مورد علاقه‌اش پای بدن نیمه جان و خونین او تصمیم به بازگشت به کافه و ادامه‌ی آوازه‌خوانی می‌گیرد. تصمیم عاشقانه‌ی زن، چون با انگیزه‌ای مشخص، و نه از روی هدفی کور، صورت گرفته است به زن آگاهی نسبی می‌بخشد که دیگر زنان سینمای ایران فاقد آن‌اند. اما در پایان، باز با همان کلیشه‌ی همیشگی روبه‌روییم: مرد «با اعتراض، زن را به خانه برد و از او می‌خواهد که در کنار هم زندگی تازه‌ای را آغاز کنند.»[۲] فیلم‌ساز متفاوت این سال‌ها اگر در مواردی هم موفق به ترسیم احساسات زنانه می‌شود، بازهم به دلیل نبود جهت‌گیری درست در سینما، انگیزه‌ای برای دنبال کردن تفکر تازه‌اش پیدا نمی‌کند و طبیعتاً نمی‌تواند به جای قوانین طلایی و سطحی فیلم فارسی قواعد تازه‌ای وضع کند. نتیجه آن که حضور ناقص زن در سینمای ایران ادامه می‌یابد. *گنج قارون* (سیامک یاسمی، ۱۳۴۴) راه تازه‌ای را پیش پای سینمای ایران می‌گشاید. در این فیلم، فروزان بیش از آن که دختری اشراف‌زاده باشد، زنی است با قدرت توانایی بالا در به کارگیری رموز زنانگی‌اش برای سرگرم ساختن قهرمان مرد فیلم یعنی فردین، و به تبع آن مخاطبان ساده دل فیلم‌فارسی. اجرای برنامه‌های مدرن‌سازی جامعه توسط رژیم سلطنتی و ظهور اخلاقیات نوین، بُعد جدیدی به روابط عاشقانه در سینمای ایران بخشیده است. با کنار رفتن حجب و حیای ظاهری سابق، عشوه‌نمایی و وجوه اروتیک زنانه امکان خودنمایی یافته است. در موج قلب‌های گنج قارونی پس از آن، زنان، در گیرودار روابط عاشقانه هنوز واسطه‌ی انتقال ثروتی هستند که باید به مردانِ محروم مانده از آن داده شود. در پایان همه‌ی این فیلم‌ها، مردانِ معمولاً فقیر، با زنان مورد علاقه‌ی خود ـ از طبقه‌ی مرفه جامعه ـ ازدواج می‌کنند تا هم پایه‌های اخلاقی قدیمی مردانه ـ که مردان وابسته به قشر پایین جامعه نماینده‌ی آن‌اند ـ در مناسبات نوین اجتماعی محکم شده باشد و هم حضور بی‌پروای زنان ـ که به علت وابستگی به طبقه‌ی مرفه جامعه آزادی بیشتری دارند ـ بر پرده‌ی سینما، توجیه اخلاقی مناسب خود را پیدا کرده باشد.

در موج آثار متفاوت اواخر دهه‌ی چهل، زن به عنوان عامل

اختلاف در رفاقت مردانه جلوه می‌کند. زنان یا آسیب‌پذیرند یا مهاجم، و در هر صورت تهدیدی علیه مردان‌اند و تنها عشق است که آنان را رام می‌کند. زن، معمولاً حامل هیچ صفتی نیست که عشق میان او و مردش را معنا دهد. او تنها بایستی غایت زن خوب؛ زن مطیع و سر به زیر را تجسم بخشد؛ یعنی زنی که مرد می‌تواند بدون واهمه‌ای عاشقش شود. زنان به هر صورت موجوداتی غیرقابل اعتمادند و آنان را به رفاقت مردانه راهی نیست. در *قیصر* (مسعود کیمیایی، ۱۳۴۸)، جنس زن با عمل نسنجیده‌اش ـ به باد دادن ناموس توسط خواهر قیصر ـ رفاقت مردانه‌ی میان دو برادر را برای همیشه از میان برده است: فرمان، برادر قیصر، به‌خاطر انتقامی ناموس‌خواهانه کشته می‌شود. در *غزل* (کیمیایی، ۱۳۵۴)، زن با ورودش به دنیای دو برادر، آتش کینه و دشمنی را میان آنان دامن می‌زند و درعین‌حال غزل تنها زنی است که افتخار فداکردن جان خود را به خاطر تداوم دیگرباره‌ی دوستی‌ای مردانه به دست می‌آورد.

سینمای مردانه‌ی این دوره، عشق و رفاقت مردانه را دو حیطه‌ی جدا از هم می‌داند و به‌طور مداوم بر جدایی‌گزینی آن‌ها اصرار می‌ورزد. این تعصب، قهرمانان مرد سینمای ایران را وامی‌دارد با خود عهد بندند تا بر سر احساسی چون عشق، مردانگی خود را قربانی نکنند.

حضور زنان عاشق در دهه‌ی پنجاه نقش مهمی در تنهایی ابر مردان سینمای ایران بازی می‌کند. با پذیرش قواعد اجتماعی رایج از سوی زنان ـ در جامعه‌ای که در رفاه نسبی ناشی از افزایش قیمت نفت به سر می‌برد ـ و جذب شدن آنان در لایه‌های مختلف اجتماعی، ستارگان مؤنث سینمای ایران نیز به تبع تحولات جامعه، نقش فعال‌تری نسبت به همتایان خود در دهه‌های پیشین به عهده می‌گیرند. ولی ابرمردان منزوی و خالی از شور و حرارت سابق‌اند. با فاش شدن ماهیت فریبکارانه‌ی عشق، زنان دیگر به قوانین جابرانه‌اش تن نمی‌دهند. آنان خواستار آزادی‌اند، همان‌طور که مردان آن را دارند. مردان، سماجت می‌ورزند و بر موضع خود می‌مانند و کشته‌ی راه عشق می‌شوند و زنان با حفظ خصوصیات ظاهری معشوقه‌ی فیلم‌های سابق، به صورت شخصیت‌های منفی در می‌آیند. احساس تنهایی، به تدریج جزء لاینفک شخصیت‌های مرد سینمای این دوره می‌شود. مردان، همیشه حسرت عشقی ناکام را با خود حمل می‌کنند.

حضور زنان عاشق در دهه‌ی پنجاه نقش مهمی در تنهایی ابر مردان سینمای ایران بازی می‌کند

در *رضا موتوری* (مسعود کیمیایی، ۱۳۴۹) به ظاهر فاصله‌ی طبقاتی عامل جدایی است، اما به واقع زن دیگر نمی‌خواهد آزادی‌اش را از دست دهد؛ او هویت خود را فدای عشق بی‌سرانجام مردانه نمی‌کند. زن به صراحت نشان می‌دهد که به وجود تکیه‌گاه دردسرزایی چون رضا ـ قهرمان فیلم ـ احتیاج ندارد. در *داش آکل* (مسعود کیمیایی، ۱۳۵۰) عشق چون قراردادهای قدیمی مردانه را تأمین نمی‌کند، عاملی برای پیروزی مرد بر زن نیست. لودگی‌های رقاصه‌ی هم‌پیاله‌ی داش آکل نیز مایه‌ی آرامش او نیست. عشق مرجان چون خوره‌ای او را می‌خورد و باعث تباهی‌اش می‌شود. با روی آوردن سینماگرانی چون امیر نادری به رئالیسم تلخ در دهه‌ی پنجاه و آشکار شدن تدریجی نقاط ضعف قهرمانان مرد، نقش حمایتگرایانه‌ی آنان در ماجرای عاشقانه کم‌رنگ می‌شود. این عامل، ابتدا، به حضور پرمعنای زنان در سینما آسیب می‌زند. به‌طوری که می‌توان یکی از علل به ورطه غلتیدن زنان به فحشا را ـ سال‌های بعد ـ در سینما، ناامنی ناشی از بی‌پناهی آنان و نبود مردی در زندگی‌شان دانست. اما زنان یاد می‌گیرند روی پای خود بایستند و مشکلاتشان را برعهده گیرند. بدین‌گونه آنان به هویت مستقلی که نیاز داشتند نزدیک می‌شوند توجه سینمای مردانه به معضلات اجتماعی، دیدگاه‌های زن‌ستیز آن را تعدیل می‌کند و عشق سلطه‌طلبانه‌ای را که باعث بردگی زن می‌شد کمرنگ جلوه می‌دهد. در *تنگنا* (امیر نادری، ۱۳۵۱) زن حتی می‌تواند تکیه‌گاه مرد باشد و نقش مهم‌تری در روابط عاشقانه بازی کند. زن، البته، نقش حمایتگرایانه‌ای را که مرد در گذشته بر او اعمال می‌کرد به

دست نمی‌آورد، زیرا هنوز فاقد تجربه‌ی لازم برای کنترل چنین رابطه‌ای است. برای این‌که استقلال از نوع زنانه مشکلی به وجود نیاورد و زنان در ماجرای عاشقانه در پی حق و حقوق خود نباشند، گوشه‌ای از آثار سینمای ایران به مصور کردن مصائب زنان عاشق سرکش اختصاص می‌یابد. حال، عشق جریان کشنده‌ای است که زن برای رهایی از آن، در تمام طول فیلم راه‌حلی را دنبال می‌کند. در *خواستگار* (علی حاتمی، ۱۳۵۱) زن، بی‌اعتقاد به اصالت عشق، هرگونه انگیزه برای ایجاد رابطه‌ای عاطفی را از دست داده است. این خصیصه در همراهی با عدم تحرک شخصیتی زن، فاجعه‌ای را موجب می‌شود که ازدواج‌های متعدد و بدون نتیجه‌ی زن، ثمره‌ی آن است. در *قلندر* (علی حاتمی، ۱۳۵۱)، زن در پی عشقی نافرجام به خود ویرانگری (روسپیگری) روی می‌آورد تا از مردی که محبوبش را کشته است انتقام بگیرد. او وقتی بدین کار مبادرت می‌ورزد که همه‌ی امیدش را برای زندگی کردن از دست داده است. ماجرای عبرت‌آموز دیگر را فیلم *بی تا* (هژیر داریوش، ۱۳۵۱) تصویر می‌کند؛ فیلمی که به ظاهر واجد رگه‌هایی از تفکرات فمینیستی است. اصرار شخصیت اصلی، بی‌تا، به عشقی پاک و اصیل است که در دنیای مردانه‌ی اطراف او امکان تحقق ندارد، اما او چنان به آن دلبسته است که تصور تباهی‌اش نیز برایش مشکل است. با شکل‌گیری تباهی موردنظر، او به اعماق آن سقوط می‌کند و طبیعی است برای زن ساده و زودباوری چون او بیرون آمدن از این ورطه، اگر نگوییم غیرممکن که بسیار دشوار خواهد بود. در *شازده احتجاب* (بهمن فرمان‌آرا، ۱۳۵۴) فخرالنسا عشق مرد را ـ که آمیخته با سنت‌های پوسیده‌ی اشرافی است ـ به تمسخر می‌گیرد. با قبول نکردن عشق، نفرت به زن عرضه می‌شود تا بر دوراهی عشق و نفرت چاره‌ای جز انتخاب عشق موردنظر مرد نداشته باشد. زن در برابر توفان خشم مرد سکوت

می‌کند و بدین‌گونه بر ضعف تاریخی جنس خود صحه می‌گذارد. به‌طورکلی به زنانِ آخرین دهه‌ی سینمای قبل از انقلاب نیز اجازه‌ی درک معضلاتی عمیق‌تر و جدی‌تر ـ که همجنسانشان در جامعه با آن روبه‌رو بودند ـ داده نمی‌شد. آنان مانند زنانِ فیلم‌های دهه‌ی چهل در بند قوانین و سنت‌های دست و پاگیر بودند. آزادی‌های ظاهری داده شده به آنان، زنجیرهایشان را پنهان می‌کرد. در هیچ‌کدام از آثار مورد بحث، زنان حرکتی برای تغییر مسیر زندگی انجام نمی‌دهند، زیرا آنان شجاعت رودررویی با واقعیت را نداشتند.

بازگشت دوباره به مضمون عشق، (۱۳۶۴ـ۱۳۷۷)

مقدمه

از همان آغاز تاریخ سینمای ایران، حضور زنان با بی‌اعتنایی همراه است. نگرش حاکم بر سینما، با بدل کردن این بی‌توجهی به بدبینی رو به تزاید، در برداشتی سطحی، زنان را عامل ایجاد فساد معرفی می‌کند. در مرحله‌ی اخیر، زن فقط با اعضای خانواده‌اش ارتباط دارد و در روند داستان نیز نقش مهمی بازی نمی‌کند. با آنکه زن حضور فعالی در حوادث اجتماعی مهمی چون انقلاب و جنگ دارد، اما تصویری از آن در فیلم‌های آغازین ثبت نمی‌شود. اولین ثمره‌ی بازگشت این مضمون به سینمای بعد از انقلاب، بها دادن به حضور پررنگ زنان در سینماست. سینمای مردانه البته بیکار نمی‌نشیند و می‌کوشد با عرضه‌ی عشق‌هایی با رنگ و لعاب مذهبی و عارفانه، بار دیگر زنان را به بند بکشد.

تحمل تنهایی، شکل‌گیری اولین شخصیت‌های زنانه

در عشق‌های آغازین سینمای بعد از انقلاب زنان از شوهر دور ماندند، در تنهایی به وجود آمدند و احساسی را درون خود تجربه کردند که سال‌ها پیش ـ در سینمای قبل از انقلاب ـ عشق نامیده می‌شد. *بایکوت* (محسن مخملباف، ۱۳۶۴) یک فیلم سیاسی ایدئولوژیک است، اما فصل پایانی آن یک فیلم عاشقانه‌ی مجزاست. زن در فصل دیدار پایانی با شوهر محکوم به اعدام، آشکارا یک عاشق است، او ناراحتی‌اش را با پیچیدگی لازمه‌ی یک شخصیت انسانی به نمایش می‌گذارد. اکنون او به یک شخصیت سینمایی بیشتر شباهت دارد تا تیپی هم‌چون معشوقه‌ی فداکار سینمای قبل از انقلاب، *بایکوت* با به نمایش گذاشتن برداشت یک زن عاشق به زندگی، برای نخستین بار به حضور زن متفکر در سینمای ایران جلوه‌ی منطقی می‌دهد.

بایکوت یک فیلم سیاسی ایدئولوژیک است، اما فصل پایانی آن یک فیلم عاشقانه‌ی مجزاست. زن در فصل دیدار پایانی با شوهر محکوم به اعدام، آشکارا یک عاشق است

طلسم (داریوش فرهنگ، ۱۳۶۴) نیز با ساختار شبه نمادینش، تصویرگر کوشش زن برای بازیابی هویت خویش است. فیلم‌ساز، زن را در سردابه‌های تاریک تاریخ به کاوش وا می‌دارد تا پوسیدگی سنت‌ها و رسومی که به واسطه‌ی عشق، زن را به بند می‌کشد بر او آشکار کند. در این مکاشفه‌ی درونی، زن دیگر شور و علاقه‌ی یک عاشق را ندارد. زن در تنهایی و سکوت سردابه‌ی قصر به پیچیدگی‌های درونی و ظرافت‌های روحش آگاه می‌شود و از این آگاهی برای رهایی استفاده می‌کند. نمایش احساسات سرخورده‌ی زن فیلم *طلسم*، به صورت استعاری و نمادین، یادآور واقعیتی تلخ است. حضور زن در سینما فقط تحمل می‌شود؛ او مجاز به ابراز عقیده نیست. عشق، بار دیگر به سینما راه پیدا کرده است، اما چون در شکل‌گیری آن دیدی مردانه نقش دارد، نمی‌تواند جریان‌ساز باشد.

بر دو راهی سنت و تجدد

زنان ایرانی را همیشه بر سر دوراهی‌های گوناگون قرار داده‌اند تا حق تصمیم‌گیری و انتخاب را از آن‌ها گرفته باشند. شاید بی‌هویتی و سردرگمی اولین نفی این انتخاب باشد ولی تأمل در مسیر یاد شده، بهترین فرصت را برای شناخت

درونی زن فراهم می‌آورد. در آثار عاشقانه‌ی آغازین دوگونه عشق دیده می‌شود؛ عشق بی‌واسطه، با رجوع به غرایز انسانی و عشق با واسطه، با مدد از سنن و قانون. *آن سوی آتش* (کیانوش عیاری، ۱۳۶۵) به عشق بی‌واسطه نظر دارد. در فضای پر از نفرت تصویر شده در فیلم، عشق نیز باید قدرتی همپایه با آن بیابد تا قادر به غلبه بر این نفرت باشد. چنین عشقی چون از عمق ضمیر آدمی برمی‌خیزد و برخورد صاحبش (دختر لال شیرفروش) با آن بی‌واسطه و عرضه‌اش به دیگری (نوذر) نیز با خصوصیت یاد شده همراه است، می‌تواند سازنده باشد. این احساس لزوماً خالی از غرایز نیست، بلکه با درآمیختگی با آن معنا پیدا می‌کند و دیدگاه زمینی و زنانه‌تری از عشق را به نمایش می‌گذارد. در فضای بدوی‌گونه‌ی اطراف شخصیت‌های اصلی، گریزی از رجوع به غرایز انسانی نیست. سنن و قانون و عرف در این مکان و رابطه‌ی خاص جایی ندارند. خواستگاری نوذر از دایی دختر، با ضربات زنجیر پاسخ داده می‌شود. سنت همواره انعطاف‌ناپذیر است. مادر نوذر به اجبار و توسط برادر بزرگ‌تر دوباره به خواستگاری می‌رود. سنت چنین رابطه‌ی خارج از قاعده‌ای را تاب ندارد. تکلیف عشق شکل گرفته، در میانه‌ی آتش و آب و با بروز یک حس انسانی، مشخص می‌شود. دختر به آن سوی گرمای سوزان شعله‌های آتش می‌رود تا النگوهای اهدایی نوذر را پیدا کند. *ریحانه* (علی‌رضا رییسیان، ۱۳۶۵)، عشق با واسطه و با مدد از سن و قانون و عرف را توصیه می‌کند، زیرا «زن ایرانی و عشق ایرانی همین است. وجه افتراق او با یک زن متعدد در همین‌جاست... زنی مثل ریحانه ویژگی‌اش این است که تمایلاتش در پرده باشد و دورادور با تحمل رنج و مشقت در آتش عشق بسوزد تا سرانجام به وصل برسد. او زبان دیگری برای بیان علاقه‌اش ندارد.»[۳] وصل موردنظر کارگردان، به واقع وجود ندارد. رؤیایی است که زن ایرانی را

با آن فریفته‌اند. چنین عشقی به جریان تکامل زن نمی‌انجامد و به بیان احساساتش کمک نمی‌کند، بلکه زن را به سوختن و ساختن با زندگی نکبت‌بارش تشویق می‌کند. این عشق، برآمده از دنیای درون زن نیست. با غرایز و احساسات او معنا نمی‌یابد. مفهومی است انتزاعی که جامعه‌ی سنتی ریحانه آن را ساخته و بر زنی چون ریحانه تحمیل کرده است. عشق این‌گونه جریان یک طرفه و ستمگرانه‌ای است از گریزهای مکرر و فرو خوردن احساسات سرکوفته که در پایان چیزی از زن باقی نمی‌گذارد جز لاشه‌ای که هرکس بدان رسد می‌تواند سهمی از آن برگیرد و زن را با رؤیای همیشگی تنها بگذارد. یعنی با رؤیای مرد نجات‌دهنده که در فیلم، رضا، پسرعموی ریحانه است که دل بدو باخته است.

جامعه‌ی *بانو* (داریوش مهرجویی، ۱۳۷۰) از فقر فرهنگی دهشتناکی رنج می‌برد. تنها روشن‌بینان جامعه، مریم بانو و عاشق قدیمی‌اش پزشک خانوادگی هستند که موانعی چون حجب و حیا و سنت، فرسنگ‌ها فاصله میان آنان انداخته است. از دید مهرجویی سنت و آداب، کارکردی دوگونه دارد: یکی سنتی که مردان در جهت تحکیم حاکمیت خود تفسیر می‌کنند و دیگری آداب فراموش شده‌ی ملتی جهان سومی که تمام ذخایرش به یغما رفته است. (اشاره به خانه‌ی مریم بانو که در پایان تقریباً خالی از اثاثیه می‌شود.) سنن و رسوم اول، روبنای جامعه‌ای فریبکار را می‌سازد و هدفش پنهان‌سازی ستمی است که به زن می‌شود و سنن و آداب دوم در لایه‌های زیرین جامعه، هنوز وجود دارد و فردی با مختصات بانو می‌تواند یکی از پیروان آن باشد. در *نرگس* (رخشان بنی‌اعتماد، ۱۳۷۰) هیچ عاطفه و عشقی بین شخصیت‌های فیلم وجود ندارد، تنها ایثار زنانه به چشم می‌خورد که بی‌دریغ نثار مرد نالایق فیلم می‌شود. رابطه‌ی زوج قانونی ـ نرگس و عادل ـ از دید فیلم‌ساز می‌بایست ادامه یابد، هرچند برای دوام آن امیدی وجود نداشته باشد. عشق در *نرگس*، جنبه‌ی ملودراماتیک می‌یابد و به واقع‌گرایی فیلم‌ساز خدشه وارد می‌کند. دلیل آن، قدرت گرفتن گروه‌های غیرهمسوی جامعه در ستم‌های فرهنگی است که فیلم‌های پروپاگاندا و بی‌خطر را می‌پسندد.

در نیمه‌ی اول دهه‌ی هفتاد، فیلم‌هایی با مضامین عاشقانه با طرح مسأله‌ی استقلال زن، یا بایستی از نظام سینمایی حذف شوند، (مانند *بانو* که هفت سال در توقیف ماند) و یا به نوعی مصالحه تن دهند. *نرگس*، راه دوم را انتخاب می‌کند. بنی‌اعتماد در اثر دیگرش، *بانوی اردیبهشت* (۱۳۷۷)، هم‌زمان با تحولات فرهنگی جامعه پس از دوم خرداد ۱۳۷۶، شخصیت اصلی خود را بر سر دوراهی همیشگی تقابل عشق و وظیفه قرار می‌دهد. وظیفه در قامت سنت و عشق در قامت تجدد جلوه می‌کند. زن (فروغ) از حقیقتی آگاه می‌شود؛ مادر بودن جزیی از نقشی است که در جامعه برایش در نظر گرفته‌اند. در فیلم، زنانی را می‌بینیم که خود را وقف نقش مادریشان کرده و به الگو تبدیل شده‌اند. ولی فروغ نمی‌خواهد الگوی کسی باشد. او خواستار آن است که به عنوان یک انسان، حق انتخابش محترم شمرده شود. *بانوی اردیبهشت* نشان می‌دهد که چگونه زن مستقلی چون فروغ، بایستی برای حفظ هویت خود با چنگ و دندان مبارزه کند تا بتواند «با قدرت نه با ضعف، برای یافتن خود نه به منظور گریز از خود، برای مورد تأکید قرار دادن خویش نه برای کناره‌گیری، دوست داشته باشد.»[۴] در دوراهی سنت و تجدد، زن فیلم *لیلا* (داریوش مهرجویی، ۱۳۷۶)، نیز قادر به تصمیم‌گیری نیست. او نمی‌تواند به تمامی از سنت دل بکند یا به تجدد روی آورد. لیلا در اندیشه راه درست تأملی بیش از اندازه می‌کند، درنتیجه جنبه‌ی تهدیدگر سنت ـ در قالب مادرشوهر طالب بچه ـ بر او سلطه می‌یابد. توازن قوا به نفع لیلا نیست. او به عنوان یک زن نازا بایستی ورود زن دومی را به زندگی‌اش شاهد باشد. لیلا تاب نمی‌آورد، به خانه پدری پناه می‌برد تا راهی بجوید. جنبه‌ی تسکین‌دهنده و والای سنت ـ که خانه‌ی پدری لیلا نماد آن است و مهرجویی نیز ستایشگر آن ـ هنوز نتوانسته است راهی برای ورود به زمانه‌ی معاصر پیدا کند. *لیلا* فیلمی جسورانه است که در اوج سیاست‌های سخت‌گیرانه‌ی ممیزان سینمایی به طرح پرسشی اساسی می‌پردازد: در آستانه‌ی ورود به قرن جدید، زن ایرانی بر سر دوراهی سنت و تجدد، مجبور به

انتخاب کدامیک خواهد شد؟

بازگشت محبوبه‌ی منفعل (۱۳۶۷ ـ ۱۳۷۴)

پس از درخشش نخستین آثار عاشقانه، سینماگران به محافظه‌کاری روی می‌آورند. مهم‌ترین مانع برای همه‌گیر شدن عشق، روابط آزاد و بی‌پرده‌ی زن در سینمای پیش از انقلاب است. به رابطه‌ی عاشقانه هنوز با شک و تردید نگریسته می‌شود. گروهی از سینماگران می‌کوشند با خلق آثاری با ظاهر دینی و با ارایه‌ی تصوری مردانه از عشق، بی‌خطر بودن مضمون یاد شده را برای جامعه‌ی سنتی مردسالار یادآور شوند. آثار جدید عاشقانه با توسل به نماد و استعاره، در اولین قدم، شخصیت‌های زن آثار خود را از هرگونه هویتی خالی می‌کنند و سپس با تراشیدن هویتی جعلی قواعد عشق یک طرفه‌ی خود را بر آن‌ها تحمیل می‌کنند. این فیلم‌ها گستاخانه، عشق را متعلق به مرد می‌دانند و زن را عامل و وسیله‌ای برای دستیابی به آن معرفی می‌کنند. زن، همان معشوقه‌ی فیلم‌های سابق است. او توانایی دوست داشتن و اصولاً اجازه‌ی بروز چنین احساسی را ندارد. دوست داشتن و عشق ورزیدن احساسی است متعلق به مرد که البته زن در اختیارش دارد و بایستی به مرد تقدیم کند. در این آثار، زن با جذابیت فریبنده‌اش، مرد را اسیر خود می‌کند. مرد به بند رویایی گرفتار می‌شود که خود آن را خلق کرده است. این رؤیا ـ همانند *نقش عشق* (شهریار پارسی‌پور، ۱۳۶۸) ـ بر سراسر زندگی مرد سایه می‌افکند تا او را از پای درآورد. در مواردی نیز این رؤیا با زندگی مرد کنار می‌آید، ولی با رفتن ناگهانی‌اش ـ مانند مرگ یک باره‌ی زن خوشنویس در *نارونی* (سعید ابراهیمی‌فر، ۱۳۶۷) ـ به مرد ضربه می‌زند، گویی زن انتقام سال‌های اسارتش را از او می‌گیرد. مرد با از دست دادن رؤیا سردرگم در اوهام و تخیلات خود، توان آفریدن تصویر معشوق‌گونه‌ی دیگری را ندارد. مرد فکر می‌کند قدرت تسلط خود بر دنیا را از دست داده است، پس به مرگ رضایت می‌دهد و آرام در انتظار آن می‌نشیند. در *نقش عشق* مرد، مشکل بیشتری دارد. زن به‌ندرت خود را برمرد آشکار می‌کند و متعلق به مرد نیست. او بر همه‌ی نقاشان قهوه‌خانه‌ای، ازجمله مرد، ظاهر می‌شود. در *نقش عشق* زن تا حدودی می‌تواند برای مرد تهدیدگر هم باشد. او مرد را به این فکر می‌اندازد که هر لحظه ممکن است عشقی را که تا حد جانش بدان وابسته است از دست بدهد. بدین‌گونه زن، آرامش خیال دارد و مرد، مشوش است. زن با تکیه به اصل زنانه‌اش می‌تواند ـ در صورتی که جامعه و سنت به او اجازه دهد ـ مرد را به هیچ بگیرد، هرچند که مخلوقی جان‌گرفته در دنیای ذهنی مرد است. زن تقریباً همیشه، پیروزمندانه مرد را ترک می‌کند. زن، به فتح ناچیز خود قانع است. او می‌رود و مرد را در حسرت عشقی ناکام باقی می‌گذارد. در *نارونی*، زن با پذیرفتن همسری مرد، از این پیروزی بی‌مقدار نیز چشم می‌پوشد تا در قامت همسر به آرزوهای مرد عینیت بخشد. مرد به تکاملش ادامه می‌دهد و زن در گوشه‌ای، بی‌تفاوت و شاید غمگین، گذر روزگار را شاهد است. گذر ایام مرد را پیر می‌کند، ولی زن را از درون می‌شکند. *نارونی* برای به تصویر کشیدن برداشت موردنظر خود از عشق به اصول جامعه‌ی پدرسالاری کهن، وفاداری نشان می‌دهد. فیلم‌ساز، قصد ستایش دورانی دست نیافتنی را دارد؛ زمانی که هنر ناب به واسطه‌ی وجود هنرمندان گمنام مرد، به اوج زیبای خود نزدیک می‌شد در زمان ساخته شدن *نارونی* و *نقش عشق* در سینمای ایران عشق هنوز یک تابو به شمار می‌رود و پرداخت مستقیم به آن، خاصه وقتی با موضوع زن در ارتباط باشد، عملی دردسرآفرین تلقی می‌شود. در این میان فیلم‌هایی با ظاهر عرفانی، به قصد سالم‌سازی در دستور کار مسؤولان وقت قرار می‌گیرد. آنان به دنبال قالب مناسبی برای عرضه‌ی این دو موضوع (زن و عشق) و بازگشت دوباره‌ی آن‌ها به سینما می‌گردند آنان معترف‌اند «برای نزدیک شدن به یک هویت جدید... فکر کردیم که در یک مرحله، حضور زن حذف شود تا تصوری که نسبت به زن در گذشته وجود داشت پاک شود... مرحله‌ی دوم این است که ببینیم چه تصویری از زن آرمانی در جامعه وجود دارد اگر [چنین زنانی] وجود داشتند، تازه پرسش بعدی مطرح می‌شود که جای خالی زن آرمانی ما را، که به هویت فرهنگی ما نزدیک‌تر است چه پر

می‌کند.»[5] با رواج سینمای عرفانی، زن و عشق به صورت نماد و استعاره به تصویر کشیده می‌شوند. زن جوان خوش سیما، واسطه‌ی عشقی والاتر ـ با ابعاد مذهبی ـ است و بنابراین حساسیتی بر نمی‌انگیزد. ظاهراً جای خالی «زن آرمانی» پر می‌شود. فیلم‌سازان قدیمی چون علی حاتمی، دیدگاه مردانه‌ی حاکم بر سینمای بعد از انقلاب را با تصورات خود از عشق منطبق دانستند و به ساختن آثاری چون *دلشدگان* (۱۳۷۰) پرداختند. در *دلشدگان*، مرد فعالیت چندانی برای رسیدن به معشوق نمی‌کند. از سویی اخلاقیات حاکم بر جامعه جسارت ابراز هرگونه احساس نسبت به جنس مخالف را از مرد سلب کرده است، زیرا هر حرکتی که تداعی‌گر حضور بی‌پروای زن در سینمای پیش از انقلاب باشد، مسؤولان امر را به واکنش وا می‌دارد.

از سوی دیگر، عشق درونی و عارفانه‌ی مرد، خود جذب کننده‌ی معشوق است. در *دلشدگان* زن حامل جلوه‌های زیبای عشق است، اما چون بدان آگاه نیست ـ با تمثیل نابینایی از دو چشم ـ نمی‌تواند به نفع خود استفاده کند. در این فیلم، زن در قامت معشوقه‌ی منفعل قادر به ارتباط انسانی با طرف دیگرش نیست. اخلاقیات جامعه هنوز شرایط لازم را برای بروز احساسات زن، فراهم نکرده است، پس تصویر زن حاشیه‌نشین در ماجرای عاشقانه ادامه پیدا می‌کند. در *خاکستر سبز* (ابراهیم حاتمی‌کیا، ۱۳۷۲) مرد برای تحقق آرمانش به سرزمینی چون بوسنی می‌رود و عاشق دختری (فاطمه) از آن دیار می‌شود، زیرا در او جلوه‌ی آرمان‌هایش را می‌بیند که در سرزمینی بیگانه به خطر افتاده است. زن، در قامت معشوقه‌ی منفعل پیشین، نماد سرزمین مورد تعرض واقع شده می‌گردد تا مرد با مبارزه در راه آن، هم آرمان‌های خود را ثابت کرده باشد و هم به آن بعد جهان شمول‌تری داده باشد. مرد در ازای فداکاری‌اش (به خطر انداختن جان خود در سرزمینی بیگانه) عشق زن را می‌طلبد و چون به دستش می‌آورد، آن‌گونه که تمایل دارد سر و شکلش می‌دهد. آن‌چه در *خاکستر سبز* تأسف‌آور می‌نماید، گم شدن عشق در میان انواع مفاهیم سیاسی، انقلابی و ایدئولوژیک است. عشق تصویر شده در فیلم، امکان هرگونه تحرکی را از زن به عنوان معشوقه گرفته است. این مهم، وقتی در مورد زن بیگانه‌ای اعمال می‌شود که با سنت‌های ایرانی زندگی نمی‌کند، بیشتر ظالمانه می‌نماید. تنها رابطه‌های سالم فیلم را مردان و زنان رزمنده و نیز هادی (دوست عزیز) و حنیفه (دختر بوسنیایی رزمنده) دارند.

ناروئی برای به تصویر کشیدن برداشت موردنظر خود از عشق به اصول جامعه‌ی پدرسالاری کهن، وفاداری نشان می‌دهد

آن‌ها فارغ از جنسیتشان و بدون درگیری دو ماجرای عاشقانه، در راه تحقق آرمانی واحد (دفاع از سرزمین مادری) می‌جنگند.

یأس فلسفی و استعاری فیلم‌های عاشقانه‌ی محسن مخملباف، حاکمیت جبری انکارناپذیر را بر دنیای زنان فیلم‌هایش به دنبال دارد. در فلسفه‌ی عشق مخملباف یک اصل حکم‌فرماست: «انسان برتر شدن، نیازمند موقعیت برتر داشتن است.»[6] زنان عاشق فیلم‌های او به وصال موردنظر نمی‌رسند یا اگر می‌رسند عاقبت خوشی در انتظارشان نیست؛ دلیلش به زمانه‌ی آن‌ها برمی‌گردد که در آن «موقعیت برتر داشتن» به آسانی حاصل نمی‌آید و جایش را جبری می‌گیرد که حق آزادی و انتخاب را از آنان سلب می‌کند. در *ناصرالدین شاه، آکتور سینما* (۱۳۷۰) آزادی زن به واسطه‌ی حاکمیت ارزش‌های توتالیتر از بین می‌رود و زن به خاطر جنسیتش حق اعتراض هم پیدا نمی‌کند. در *ناصرالدین شاه*... زن به واسطه‌ی عشق، زمان و مکان را درمی‌نوردد و در هر زمان و مکان، شکل خاص خود را پیدا می‌کند (اشاره به حضور آتیه ـ معشوق عکاس‌باشی ـ در فضای برف‌آلود پارک با قامتی شبیه عاطفه‌ی فیلم *رگبار* بیضایی) اما زن به رهایی نمی‌رسد. تشدید جبر حاکم بر سرنوشت او، از طریق حکومت خودکامه، موقعیت منفعلانه‌ی زن به عنوان معشوقه را تثبیت می‌کند و زن تنها حضور شبح‌گونه‌اش را در لابه‌لای فیلم حفظ می‌کند. در *گبه* (۱۳۷۴) زن در اسارت

پشت صحنه‌ی شازده احتجاب

آداب و سنن آزادی می‌خواهد و چون آن را در محیطش نمی‌یابد، به عشقی خیالی تجسم می‌بخشد و با توسل به قدرت زنانگی و زایندگی خود، به تدریج به آن عینیت می‌دهد. او در رویای مرد نجات‌دهنده نقش معشوق را پیشاپیش پذیرفته و هویت مستقل زنانه‌ی خود را منکر شده است. انتخاب غلط زن در پر کردن خلأ درونی خود به وسیله‌ی عشقی دروغین، بیش از جبر سنن و آداب اجتماعی به تباهی او کمک می‌کند. در گبه، به زنان آزادی ظاهری داده می‌شود، اما فقط برای آن که مرد عاشق خود را تأیید کند. در این فیلم، زنان هویت خود را واگذار می‌کنند، زیرا رؤیای فریبنده‌ی عشقی مردانه، وجودشان را تسخیر کرده است. بدین‌گونه آنان قادر به تفسیر عشق می‌شوند، اما از دیدگاهی مردانه در *نون و گلدون* (۱۳۷۴) زن سیمای سنتی معشوق وفادار سابق را کاملاً حفظ کرده است و تمایلی نیز به بیرون آمدن از نقش تثبیت شده‌اش نشان نمی‌دهد. او در میانه‌ی جدالی مردانه ـ میان پسر مورد علاقه‌اش، که جوانی مخملباف را بازی می‌کند با پاسبانی که مخملباف سال‌ها پیش زخمی‌اش کرده است ـ تنها ناظری غیرفعال است. او حتی خصوصیت اغواگرانه‌ی دختر حادثه‌ی سابق را ندارد او قادر به فریب پاسبان و پرت کردن حواسش مانند گذشته نیست. او حتی فاقد خصوصیات احساسی و لطافت‌آمیزی است که در ماجرای عاشقانه معمولاً نصیب قهرمان مؤنث می‌شد. درعوض، پسر نوجوان فیلم این را داراست و به قدری نیز نازک‌طبع است که برای چاقو کشیدن نمایشی جلوی روی پاسبان فیلم ـ در جریان بازسازی یک حادثه ـ دچار عذاب وجدان می‌شود. از سویی، دختر با سیمای بی‌تفاوتش قادر به انتقال احساسی انسانی نیست. این پسر است که با کنش‌های خود، عشق مردانه‌ی موجود در فیلم را پیش می‌برد و بدان‌جهت و معنای موردنظر فیلم‌ساز را می‌دهد.

در *عروس* (بهروز افخمی، ۱۳۶۹) زن به هویت عروسک‌گونه‌ای که از او ساخته‌اند اشراف دارد و بنابراین مغلوب تمام عیار تصویر آن نمی‌شود. او قادر است برای مدتی از قالب خود بیرون بیاید و به خصوصیات انسانی‌تر خود واقف‌تر شود. او در آستانه‌ی بازگشت به هویت مصنوعی پیشین، انسان آگاه‌تری شده و از رابطه‌ی عاشقانه‌اش شناخت بیشتری به دست آورده است. زن با تکیه بر اصل زنانه درونش، کمتر در احساسات خود اشتباه می‌کند و نسبت به مرد عاشق، کنترل بیشتری بر عواطفش دارد. او در پایان، تن به خواسته‌های مردانه می‌دهد، ولی روحیه‌ی زنانگی‌اش را حفظ می‌کند. مرد که ضعیف‌تر از زن می‌نماید با کمک عوامل بیرونی به سلطه‌ی دوباره بر زن دست می‌یابد؛ عواملی چون ثروت که در فیلم‌های اولیه‌ی تاریخ سینمای ایران نیز منبع قدرت مردانه بود و نیز سنت و طبیعت، که مرد با رجوع به آن به آرامش موردنظر می‌رسد. در *زیر درختان زیتون* (عباس کیارستمی، ۱۳۷۲) زن ارتباط بی‌واسطه‌ای با طبیعت برقرار می‌کند. او با رجوع به طبیعت

ـ در جایی که خانواده‌اش را در اثر زلزله‌ای مهیب از دست داده است ـ به آرامشی می‌رسد که در خواست‌های مکرر مرد برای ازدواج، آن را به هم می‌زند. سکوت دختر در برابر خواسته‌ی مرد نوعی مبارزه‌ی آشکار زنانه است که به نتیجه نمی‌رسد. او نحوه‌ی استفاده از نیروهایش را مانند مرد نمی‌داند، پس شکستن قابل پیش‌بینی است. کیارستمی اصولاً در آثارش، به حضور زن اهمیت نمی‌دهد. پرداخت او به عشق، بدین‌واسطه از دیدگاه مردانه‌ی رایج تبعیت می‌کند و زن در اثر او معشوقه‌ی منفعل باقی می‌ماند. کنش عاشقانه، هم‌چون همیشه توسط مرد پیش برده می‌شود و زن تنها جای کوچکی را در آن اشغال می‌کند. با رواج مضمون عشق و بازگشت تیپ معشوقه‌ی منفعل، دید مردانه و سلطه‌طلبانه در این حیطه بار دیگر احیا می‌شود.

کناره‌گیری از منابع قدرت (۱۳۷۰ ـ ۱۳۷۴)

ویژگی سینمای اجتماعی دهه‌ی پنجاه، آسیب‌پذیری مردانش و آزادی عملی بود که زنان به تدریج بدان دست می‌یافتند. در دهه‌ی هفتاد، وضعیت به گونه‌ی دیگر تغییر می‌یابد. مردان واجد خصوصیات آسیب‌پذیر قبلی نیستند، پس تکیه‌گاه مطمئنی برای زنان می‌شوند. مردان، حراست از کانون خانواده را وظیفه‌ی خود می‌دانستند و زنان چاره‌ای نداشتند جز آن که بدان گردن نهند. این سیاست‌ها از طریق اهرم‌های تنبیهی و تشویقی و توسط سیاست‌گذاران سینمایی وقت به بدنه‌ی سینمای ایران تزریق می‌شود. حاصل، ملودرام‌های بی‌خطر اجتماعی است که ویژگی‌های برجسته‌ی آثار مشابه دهه‌ی پنجاه را ندارند. زنان، اسیر موقعیت جبری، دست از مبارزه برمی‌دارند و خود را کاملاً به مردان واگذار می‌کنند. آنان در ابتدا پر تلاش و پرشور می‌نمایند، ولی سرانجام با پذیرش نقش تعیین شده ـ به عنوان همسر خوب ـ از فعالیت‌های اجتماعی کناره می‌گیرند و خانه‌نشین می‌شوند. مردان برای قبولاندن سلطه‌ی خود به مانعی برنمی‌خورند، زنان قبلاً خود را مهیای پذیرش آن کرده‌اند. در آثار این دوره، زنان در همه حال به دنبال تکیه‌گاه مردانه‌اند، زیرا به تنهایی قادر به دفاع از ارزش‌های زنانه‌ی خود نیستند. زن و مرد، ظاهراً آزادانه و براساس احترام متقابل، به یکدیگر ابراز علاقه می‌کنند، اما درواقع زن به ارزش‌های مردانه احترام می‌گذارد.

در عروس زن به هویت عروسک‌گونه‌ای که از او ساخته‌اند اشراف دارد و بنابراین مغلوب تمام عیار تصویر آن نمی‌شود

اخلاقیات مردانه‌ی حاکم بر جامعه، تمایلات سلطه‌جویانه‌ی مردسالارانه در سطح سیاست‌های کلان فرهنگی کشور، موقعیت بدی که زن به عنوان شهروند درجه دوم در آن گرفتار است، همگی به تدریج استقلال اولیه‌ی زن در فیلم‌های آغازین بعد از انقلاب را کمرنگ می‌کند. رابطه‌ای که در پایان شکل می‌گیرد چون با کوشش‌های مرد حاصل شده است، به وسیله‌ی او نیز راهبری خواهد شد. تأکید بر بی‌خطر بودن عشق‌های ایجاد شده و حفظ مردانگی قهرمانان مرد فیلم از طریق تشکیل خانواده، از دلایل مهم منتهی شدن فیلم‌های مزبور به ازدواج‌های تحمیلی با پایان خوش است.

دیگه چه خبر؟ (تهمینه میلانی، ۱۳۷۰) به اصول مردانه از دریچه‌ی چشم شخصیت اصلی زن ـ به عنوان راوی ماجرا ـ نگاه می‌کند تا وجود تکیه‌گاهی مردانه را برای زن ضروری جلوه داده باشد. دخترِ به ظاهر پر شر و شور **دیگه چه خبر؟** به یکباره با گرفتار شدن در عشقی مردانه، به سازشی آشکار با قوانین مردسالار حاکم دست می‌زند. **دیگه چه خبر؟**، سعی در قبولاندن یک اصل به مخاطبان ساده‌انگار خود دارد؛ زن در ارتباط های خارج از خانه‌اش در صورتی می‌تواند به اهداف خود برسد که مطابق اصول جامعه‌ی سنتی رفتار کند. این فیلم‌ها بر پرده‌ی سینما نمود پیدا می‌کنند تا دو هدف فراهم شود: کانون خانواده و ارزش‌های حاکم بر آن مورد تعرض قرار نگیرند و دیگر آن که فیلمی با ظاهر آزادیخواهانه، تصور مردانه و سنتی از عشق را در اذهان جا بیندازد.

در *روسری آبی* (رخشان بنی‌اعتماد، ۱۳۷۲) بینشی که بتواند

به زن، انگیزه‌ی لازم برای احاطه و غلبه بر شرایط فلاکت‌بار زندگی‌اش بدهد، به دلیل فقر فرهنگی حاکم بر طبقه‌ی او (قشر حاشیه‌نشین و ساکن حلبی‌آباد شهرها) حاصل نمی‌شود. تنها نقطه‌ی امید زن، پایداری و استقامت او در حل نشدن با محیط آلوده‌اش است، اما قدرت و استقامت زن نیز حدی دارد. عشقی که زن بدان می‌اندیشد، حمایت مردانه واقعیت لازم برای دور ماندن از آلودگی‌ها را برایش فراهم می‌آورد. زن، با رسیدن به هدفش، آرزو می‌کند شرایط اجتماعی اطرافش بدون تغییر باقی بماند تا رؤیایش هم‌چنان زنده و پابرجا در کنارش به زندگی ادامه دهد.

در روسری آبی بینشی که بتواند به زن، انگیزه‌ی لازم برای احاطه و غلبه بر شرایط فلاکت‌بار زندگی‌اش بدهد، به دلیل فقر فرهنگی حاکم بر طبقه‌ی او حاصل نمی‌شود

اما رؤیای او در مواجهه با واقعیتی سنگین فاصله‌ی طبقاتی از درون خرد می‌شود؛ پدیده‌ای که زن، ساده‌لوحانه از فکر کردن بدان طفره می‌رود، ولی مرد از قبل با اندیشیدن بدان به سوی زن رفته بود. پس مرد، در عشق هدفمند و زن، بی‌انگیزه جلوه می‌کند. فیلم‌ساز، با مطرح کردن معضلی اجتماعی در محیط زندگی زن (فقر) به عنوان دلیل روی آوردن او به عشقی این چنین یک طرفه و مردانه، خود را بی‌نیاز از تصویر کردن احساسات او می‌بیند. *روسری آبی*، نفوذ تفکر مردانه درباره‌ی عشق است که به زن اجازه‌ی بروز احساسات اصیلش را نمی‌دهد.

در *آدم برفی* (داوود میرباقری، ۱۳۷۳)، زن حتی از وجود عاشق هم خبر ندارد، چه رسد به آن که بخواهد در مقابل آن واکنش مناسبی نشان دهد. او بدون آن که خود بداند نقش معشوقه‌ی مرد را بازی می‌کند. زن *آدم برفی*، موجود ساده‌لوحی است، زود فریب می‌خورد و به کسانی که به او محبت ظاهری نشان می‌دهند، دل می‌بندد. بنابراین، زن برحسب اتفاق می‌تواند معشوق وفاداری هم باشد. سرکشی زن، در ابتدای فیلم، در مقابل جنس مرد، گونه‌ای سازشکاری برای اعلام خواسته‌ی حقیقی‌تر اوست که همانا لزوم وجود پشتیبان مردانه‌ای است که از او در مقابل مردان مهاجم و متعرض به جنسیتش محافظت کند. قبول نقش حامی مردانه، عدم روحیه‌ی استقلال‌طلبی را در زن نشان می‌دهد. او اگر آزادی می‌خواهد در پناه سلطه‌ی مرد آن را می‌جوید. زن *آدم برفی* چون قدرت تأثیرگذاری بر محیطش را ندارد محکوم است تا ابد سایه مردی را بر سر خود بپذیرد. در *عاشقانه* (علی‌رضا داوودنژاد، ۱۳۷۴)، زن خصوصیات انسانی خود را از دست می‌دهد و به شیئی تبدیل می‌شود که دو مرد فیلم ـ نامزد جوان او و مردی که دختر را به جای طلب‌هایش می‌خواهد ـ با به رخ کشیدن توانایی‌ها و لیاقت‌هایشان، قصد تصاحب او را دارند. در این فیلم، زن قدرت تصمیم‌گیری ندارد؛ او حتی توانایی اندیشیدن به معضل گریبانگیرش را هم ندارد و نامزد جوانش است که به جای او فکر می‌کند. دختری با این خصوصیات، در همه‌ی مراحل زندگی، برای به کرسی نشاندن حرف خود به تکیه‌گاهی مردانه احتیاج دارد، زیرا به خاطر جنسیتش موجودی است ناقص که در بسیاری از عرصه‌های زندگی امکان دفاع از خود بر او منع شده است. او به صورت هدف عاشق جلوه می‌کند؛ پس فیلم، داستان او نیست، قصه‌ی مرد عاشقی است که فیلم، میزان شایستگی‌هایش را در عشق، یعنی در مرحله‌ی بحرانی زندگی، توصیف می‌کند در *عاشقانه* زن با پذیرش تکیه‌گاه مردانه و استفاده از آن برای حل مشکلش، غیر از آن که هویت مستقل خود را به عنوان یک زن منکر می‌شود، خود را هم از صورت و هیئت انسانی خارج و بدل به شیئی کرده است که به راحتی در دست مردان فیلم، خرید و فروش می‌شود.

تلاش برای اعاده‌ی حیثیت از زن (۱۳۷۴ به بعد)

در اوج سیاست‌های سخت‌گیرانه‌ی سینمایی، فیلم‌هایی با شخصیت محوری زن باب می‌شوند و مورد حمایت مسؤولان امر نیز قرار می‌گیرند. در این زمان جامعه در دوره‌ی ثبات قرار دارد و ایدئولوژی‌های مردمدارانه در

سینما با بن‌بست‌های فکری روبه‌رو شده و طبعاً کارکرد خود را از دست داده‌اند. در این شرایط حضور زنان می‌تواند به ارزش‌های کهن انقلاب جان تازه‌ای بخشد. سال‌ها از دفاع مقدس گذشته است و ارزش‌های مورد تأکید نظام، در هیاهوی سازندگی و دوران بازسازی و دیگر فعالیت‌های روزمره‌ی زندگی گم شده‌اند. سینما برای تبلیغ دستاوردهای انقلاب به نیروی تازه‌ای احتیاج دارد که حضور زنان در عرصه‌های نبرد، دوشادوش مردان علیه دشمن، آن را تأمین می‌کند.

در برج مینو (ابراهیم حاتمی‌کیا، ۱۳۷۴) زن (مینو) به مرد (موسی) یادآور عهدی می‌شود که با هم‌سنگران شهیدش بسته است. زن، بدین طریق، وارد دنیای ذهنی مرد می‌شود و همراه او خاطرات پرشور جنگ را تجربه می‌کند. زن محبوب مرد است. او آمده است تا ذهن آسیب دیده‌اش را از تجربه‌ی تلخی که گرفتارش شده رهایی بخشد. زن برای رسیدن به هدفش از احساس خود مایه می‌گذارد و تازه در این‌جاست که مرد و زن پی می‌برند عاشق هم‌اند و به یکدیگر احتیاج دارند. صحنه‌ی پایانی برج مینو در بالای دکل قدیمی ـ جایی دورافتاده در جنوب ـ می‌گذرد. زن و مرد پس از پشت سر گذاشتن خاطراتی پر آشوب، حال به آرامش رسیده‌اند. زن جنوبی ـ پیغام‌آوری که مرد را به سفر درونی و ذهنی‌اش ترغیب کرده بود ـ برایشان نوشیدنی می‌آورد و با لهجه‌ی جنوبی، اظهار ناآشنایی می‌کند. حال زن و مرد می‌توانند یک روح باشند در دو بدن، زیرا قادرند از دریچه‌ی چشم یکدیگر به آرمان‌هایش نگاه کنند و آن را پاس بدارند.

فیلم‌سازان آثار جدید به خوبی می‌دانند اگر قرار است ارزش‌ها زنده بمانند، می‌باید راهی برای ورود آن‌ها به زمانه‌ی حاضر پیدا کنند گرچه گروهی هنوز معتقد باشند که «این قضیه نباید در سینما رخ دهد»[۷] غافل از آن که «هر

انسانی [و اصولاً هر هنرمندی]، در هر شرایطی عکس‌العمل خاص [خود را] دارد.»[۸] با وجود مخالفت‌های عدیده، زنان پا به سینمای ارزشی می‌گذارند و سریعاً جایگاه خود را در نظام سینمای ایران بهبود می‌بخشند.

سرزمین خورشید (احمدرضا درویش، ۱۳۷۵) فیلم دیگر این جریان است که به بیانی تمثیلی و استعاری رو می‌آورد تا طرح مسأله‌ی عشق و زن در حادثه‌ای چون جنگ، حساسیت زیادی برنینگیزد. ساختار استعاری فیلم براساس قصه‌ی قرآنی از آب گرفتن موسی توسط زن فرعون بنا شده است. بنابراین از دید فیلم‌ساز، حضور زن برای پیشبرد قصه و به سرانجام رساندن طرح داستانی، ضرورت تام دارد. زن (هانیه) شخصیت اصلی و محوری فیلم می‌شود و مرد (دکتر کسری) در حاشیه، نظاره‌گر تلاش او. مرد به پوچی رسیده است و در جنگِ پیش آمده جز ویرانی و تباهی نمی‌بیند. زن زاینده‌ی زندگی است و سعی دارد آن را به مرد بباوراند. زن، سرانجام با بیدار کردن حس عاشقانه‌ی مرد نسبت به خود، به هدفش نایل می‌شود. مرد، اکنون باور دارد که برای بیرون آمدن از معرکه‌ی آتش و خون باید به احساس یگانه‌ی زن تکیه کند. در این مسیر، مرد بیشتر به زن دل می‌بازد و هم‌زمان به ارزش‌های اطراف خود علاقه‌ی بیشتری پیدا می‌کند. در پایان، او نیز مانند زن، نگران گهواره‌ی بچه است که در اثر حملات هواپیماهای دشمن در میانه‌ی رود گم شده است.

سینمای ایران در سال‌های میانی دهه‌ی هفتاد، ناخودآگاه به تجلیل از شخصیت زن می‌پردازد. هرچند که زنان در ابتدا، وسیله‌ای باشند برای تحکیم ارزش‌های درحال فنا. جریان تازه ایجاد شده در سینما به تدریج به اعاده‌ی حیثیت از زن می‌پردازد و ادامه می‌یابد تا با آغاز تحولات جدید فرهنگی، بعد از واقعه‌ی دوم خرداد ۱۳۷۶، تلاش برای به دست آوردن جایگاه واقعی زنان در سینما شتابی دو چندان گیرد. با رواج بخش‌های فمینیستی و آزادی‌های مربوط به حقوق زن، سینمای ایران به سوی مسیری تازه گام برمی‌دارد. پس از تاریخی پر نشیب و فراز، جایگاه واقعی زن در سینما به بحث جدی جامعه‌ی فرهنگی حال حاضر تبدیل می‌شود. ❑

پی‌نوشت‌ها:

۱. مخملباف، محسن، *آدینه*، ش ۵۴، ص ۷۸.

۲. حیدری، غلام، *فیلمشناخت ایران* (۱۳۰۹ ـ ۱۳۴۰)، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، ۱۳۷۳، ص ۱۵۷.

۳. «گفت‌وگو با علی‌رضا ربیسیان» *ماهنامه‌ی فیلم*، ش ۹۳، ص ۵۸.

۴. دوبوار، سیمون، *جنس دوم* (ج ۲: زن عاشق) ص ۴۷۹.

۵. «چرا شخصیت داخلی زن را در فیلم نمی‌بینیم»، گفت‌وگوکننده: حمیدرضا صدر، *زن روز*، هشتم آذرماه ۱۳۶۵، ص ۴۷.

۶. *ماهنامه‌ی فیلم*، ش ۱۰۲، ویژه‌ی نهمین جشنواره‌ی بین‌المللی فیلم فجر، ص ۲۲.

۷. *ماهنامه‌ی فیلم*، ش ۱۸۵، ویژه‌ی چهاردهمین جشنواره‌ی فیلم فجر، ص ۱۸.

۸. همان.