سه چهره از زن در سینمای ایران

بهزاد عشقی

خوار داشت زن در سینمای ایران، سنتی دیرینه دارد. یعنی در کل تاریخ سینمای ایران، منهای چند مورد استثنایی، زن معمولاً به صورت موجودی منفعل، در حاشیه، و تزئینی به تصویر درآمده است. تحلیل انتقادی این مسئله، بخش قابل توجّهی از ادبیات سینمایی ایران را به خود اختصاص داده است. خصوصاً در مباحث سینمایی امروز، آرای انتقادی در این خصوص رو به تزاید گذاشته است. امّا بخشی از این آرا، منتزع از موقعیت اجتماعی زن ارائه می‌شود، و این تصوّر ناصواب را به بار می‌آورد که سینماگران به نحو اراده گرانه‌ای شخصیت زن را خوار کرده‌اند. امّا زن در سینمای ایران، معمولاً همان جایگاهی را دارد که در تاریخ این سرزمین داشته است. زن همواره موجود نیمه کاره‌ای قلمداد می‌شده که از جهت عقلی در مرتبتی فروتر از مردان قرار دارد. همسو با این تلقی ناصواب، بسیاری از شاعران بلند آوازهٔ ایرانی، هویتی کاملاً منفی از زن ترسیم کرده‌اند. به چند نمونه در این زمینه اشاره می‌کنیم:

زنان چون درختند سبز آشکار ولیکن نهان زهر دارند بار
(اسدی طوسی)

زنان چون ناقصان عقل و دینند چرا مردان ره آنان گزینند
(ناصر خسرو)

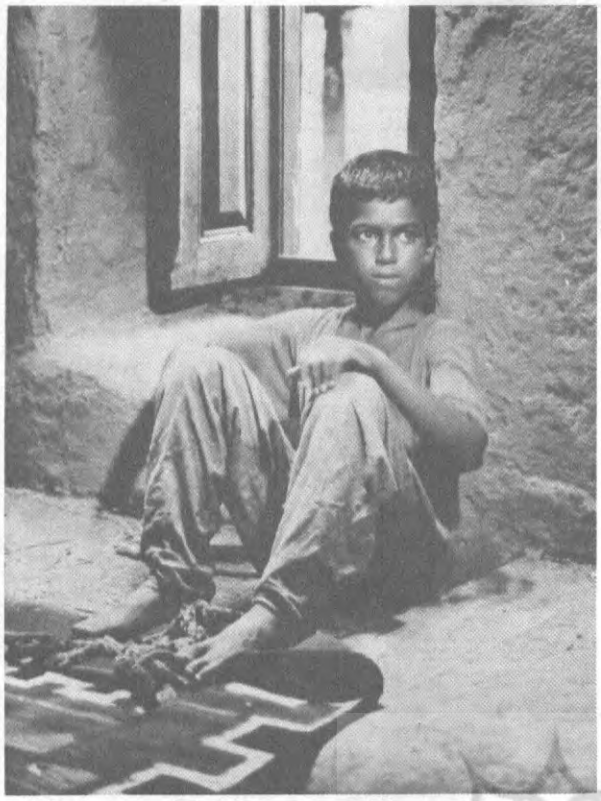
زنان در آفرینش ناتمامند از ایرا خویش کام و زشت نامند
(فخرالدین گرگانی)

فرهنگ ایرانی یکی از عالی ترین جلوه های خود را در شعر فارسی بازیافته است. امّا متأسفانه در این زمینه نیز، زن چنین مرتبت حقیری پیدا کرده است. بنابراین سینمای ایران میراث خوار فرهنگی است که قدمتی چندین صد ساله دارد. در روزگار کنونی نیز عده‌ای، متأثر از تلقیهای مجهول الهویه، زن را زیر سؤال می‌برند. مثلاً، عده‌ای به اتکای دلایل بیولوژیک، مدّعی می‌شوند که وزن مغز زنان کمتر از مردان است، و به همین دلیل زنان از ضریب هوشی کمتری برخوردارند. غافل از این که وزن مغز زنان، متناسب با وزن عمومیشان است، و به عملکرد ذهنیشان مربوط نمی‌شود. یا این که عده‌ای به **فرویدیسم** استناد می‌ورزند، که زن در روابط جنسی نقش منفعلی دارد، و به همین دلیل در کنشهای اجتماعی در موضع انفعال قرار می‌گیرد. بنابراین گروهی متأثر از باورهای کهن، و دسته ای دیگر ملهم از آرای شبه علمی، منزلتی برای زن قائل نمی‌شوند. درعوض، طیف کوچکی از روشنفکران از آن سوی بام می‌غلتند، و متأثر از زن گرایی افراطی، فراتر از موقعیت واقعی زن، تصویری مثالی از او ارائه می‌دهند. بنابراین شخصیت زن در سینمای ایران، وجهی ناموزون دارد. یعنی، عده‌ای فراتر از زمانهٔ خود در طلب چهرهٔ آرمانی زن هستند، و عده‌ای زن

را فروتر از آنچه که هست تصویر می کنند. در این میان، آنهایی که به چهرهٔ واقعی زن می پردازند، در اقلیت قرار می گیرند. با این انگاره، می خواهیم بگوییم که زن در سینمای ایران، به سه صورت متفاوت متجلّی شده است:

۱ـ زن فروتر از آنچه که هست.

در سینمای تجاری قبل از انقلاب، خصوصاً در دههٔ سی، زن معمولاً به دو صورت تصویر می شد. نخست به صورت مادر، همسر، و محبوبی فداکار، که حافظ کیان خانواده بود، و دوّم به صورت زنی هرزه گرد که در راه قهرمان اصلی، دام گستری می کرد، و او را به دام اعتیاد و تباهی می کشاند. این معادله در دههٔ چهل و پنجاه با ترویج هرزه گرایی، تا حدودی تغییر پذیرفت، و زن هرزه گرد به شخصیّت مثبت تبدیل شد. امّا زن در این فیلمها، در هر دو صورت فاقد منش فردی و اجتماعی بود، و در عامترین شکلِ یک تیپ ظاهر می شد. زنِ معصوم فقط اشک می ریخت و مویه می کرد، و زن هرزه گرد می رَقصید و می خواند و تن نمایی می کرد. این زنها در روند داستان نیز نقش چندان تعیین کننده ای نداشتند، و در بسیاری از این فیلمها، بدون آنکه لطمه ای به تناسبات داستانی فیلم وارد شود، به آسانی می توانستند حذف گردند. البته این مسئله، نه به ارادهٔ سازندگان این فیلمها، بلکه بیشتر به خواست مخاطبان فیلمهای ایرانی صورت می گرفت. چرا که این تماشاگران، که اغلب اقشار لُمپَن و در حاشیهٔ جامعه بودند، به دیدن فیلمهایی که قهرمانان اصلی آن را زنان تشکیل می دادند، رغبتی نداشتند. در موارد نادری که سازندگان فیلمهای تجاری نقشهای محوری را به زنان واگذاشتند، با شکست تجاریِ سختی مواجه گردیدند. به این ترتیب تصویری که سینمای تجاری از زن ایرانی ترسیم می کرد، با شخصیت واقعی او همخوانی نداشت. چرا که شخصیّت زن ایرانی، به زعم آنکه زیر سیطرهٔ استبداد پدرسالاری امکان تجلّی نمی یافت، امّا تا حدّ تصویری که سینمای تجاری از او به دست می داد، سترون نبود. در سینمای گذشتهٔ ایران، حتی در تعدادی از بهترین فیلمهای روشنفکرانه نیز، زن فروتر از آنچه که بود تصویر می شد. در این زمینه از یکی از بهترین فیلمهای ایرانی مثال می آوریم: در فیلم گاو (داریوش مهرجویی ـ ۱۳۴۸)، مشد حسن عشقی سودایی و جنون آمیز نسبت به گاوش دارد. با گاوش راز و نیاز می کند، و شب در طویله کنار او می خوابد. امّا در عوض، رفتار چندان مناسبی با همسرش ندارد. در چشمدید مشد حسن، زن موجودیت مستقلی ندارد، و تنها در ارتباط با هستی گاو اهمیّت پیدا می کند. صحبتهای او با همسرش از چند جملهٔ کوتاه فراتر نمی رود، و تازه این جملات نیز به خاطر گاو ادا می شود. وقتی که گاو می میرد، زن با شیون اهالی را خبر می کند. امّا واکنش او از این حدّ فراتر نمی رود. مشد اسلام و دیگران در فکر چاره جویی هستند، در حالی که زن فقط تماشاگر است. به نظر می رسد که مهرجویی نیز از ظن مشد حسن به زن نگاه می کند، و جایگاهی فراتر از نقشی تزئینی برایش قائل نمی شود. البته فیلم گاو، واقعیت را در پوشش نماد و رمز ارائه می دهد، و متکی به برداشت مستندگونه از واقعیت



باشو غریبهٔ کوچک

چریکه ی تارا

• در سینمای پس از انقلاب، خصوصاً در نیمهٔ اول دههٔ شصت، یا زن اصلاً حضور ندارد، و یا اینکه حضورش فرعی و حاشیه ای است. اما از نیمهٔ دوم دههٔ شصت، تعدادی از فیلمسازان ایرانی، توانستند چهرهٔ مؤثر و واقع بینانه ای از زن ارائه دهند.

نیست. امّا مطابق منطق فیلم، گاو نه فقط در زندگی مشد حسن، بلکه به عنوان تنها گاو شیردهٔ این روستا، در زندگی تمام اهالی نقش کلیدی دارد. به همین دلیل مرگ مشکوک گاو همه را به هیجان می‌آورد. همسر مشد حسن می باید در این زمینه نقش فعالتری برعهده می‌داشت. در حالیکه واکنش او کاملاً انفعالی است. خصوصاً در پارهٔ دوّم فیلم، زن، کاملاً در حاشیه قرار می گیرد، و تحت‌الشعاع حضور مردان رنگ می بازد.

مثالی دیگر:

در فیلم **پستچی** [داریوش مهرجویی - ۱۳۵۱] ـ شخصیتهای فیلم ظرفیت نمادین دارند، و خصوصیاتِ عامِ طبقات مختلف اجتماعی را نشان می‌دهند. تقی پستچی نمادی از طبقهٔ فرودست است که بوسیلهٔ اشرافیت فئودالی، و طبقهٔ نوخاستهٔ سوداگر، مورد ستم و استثمار قرار می گیرد. پستچی دچار ناتوانی جنسی است. این ناتوانی کاربردی نمادین پیدا می کند و از سترونی سیاسی او خبر می‌دهد. امّا وضعیت همسر پستچی، حتی در مقیاس زبان نمادین فیلم، در ابهام قرار می گیرد. شوهر نمی تواند به نیاز جنسی همسرش پاسخ بدهد. این نیاز به عنوان مشکلی شخصی به درستی توجیه نمی شود. چرا که فیلمساز برای تبیین احساسات زن، زاویهٔ دید مناسبی اختیار نمی کند. زن که از پستچی پاسخ نمی گیرد، تسلیم مهندس جوان می‌شود. مطابق منطق نمادگرایانهٔ فیلم، مهندس ستمگر است و به هستی پستچی تجاوز کرده است. آیا به این ترتیب ما می باید همسر پستچی را خائن به طبقهٔ خود بینگاریم؟ از لحاظ فردی و روانی نیز احساسات زن در هاله ای از ابهام قرار می گیرد. آیا زن عاشق مهندس بوده، و یا ناخواسته فریب او را خورده است؟ به این ترتیب شخصیّت زن نه از جهت فردی، و نه از نظر پایگاه اجتماعی، به درستی شناخته نمی شود.

زن در فیلم‌های مسعود کیمیایی نیز جایگاه شایسته ای ندارد. در فیلم **قیصر**، دختری که مورد تجاوز قرار گرفته، به استثنای چند نمای سریع، حتی حضور فیزیکی مؤثری ندارد. نامزد قیصر، اعظم، کاری جز چای ریختن و گریستن ندارد. حضورش کاملاً تزئینی است، و حذف او لطمه ای به فیلم نمی‌زند. در فیلم **بلوچ**، همسر قهرمان فیلم مورد تجاوز قرار می گیرد، و مرد به انتقام‌جویی برمی‌خیزد. از آن پس زن کاملاً فراموش می شود، و انتقام‌جوییهای مرد، روند اصلی داستان را شکل می‌دهد. در فیلم **داش آکل**، مرجان که از داستان صادق هدایت آمده، تقریباً مشابه متن، هویتی انتزاعی و خیال‌انگیز دارد، و مختصات اجتماعی و روانیش ناشناخته باقی می‌ماند. در فیلم **خاک**، شوکت انگیزش روانی تخاصم قهرمان و ضدقهرمان فیلم را شکل می‌دهد. امّا خود به عنوان انسانی مستقل در حاشیه قرار می گیرد، و جز آه کشیدن و به سر و روی خود کوفتن، کار دیگری انجام نمی‌دهد. در همین فیلم، زنی فرنگی به عنوان مالکی ستمگر، سویهٔ منفی داستان را شکل می‌دهد. این زن، به ظاهر، می باید به عنوان نمادی از سلطه جویی بیگانه تعبیر شود. امّا زن فرنگی چه در وجه نمادین، و چه از جهت واقعی، حضوری منطقی در مناسبات داستانی فیلم پیدا نمی کند. زنی یکه و فرنگی، در روستایی پرت و دور افتاده، آن هم در متن مناسبات ماقبل صنعتی، چگونه می تواند به عنوان نمادی از استعمار سرمایه داری تعبیر شود؟ کیمیایی در فیلم **سفر سنگ**، متأثر از انتقادی که به سینمای مردانهٔ او وارد می‌آمد، به نقش زن ابعاد گسترده تری بخشید. زنهای فیلم سفر سنگ کمی از حاشیه به متن می‌آیند، و در آوردن سنگ، و مبارزه با ظالمان با مردان مشارکت می کنند.

در نخستین سالهای پس از انقلاب، سینمای ایران به طور غالب، مردانه می شود. محدودیتهای ممیزی سبب می گردد که تعدادی از فیلمسازان نقش زن را به طور کلّی حذف کنند، و یا به منظور توجیه منطقی حجاب، از زن در بیرون از خانه، و یا فضاهای روستایی، استفاده کنند. امّا به تبع همین تمهیدات، زن هرچه بیشتر هویتی سایه وار پیدا می کند، و باعث محدودیِ ضامین فیلمهای ایرانی می شود. چرا که در طول تاریخ هنرهای دراماتیک، زن همواره یکی از عوامل اصلی پایه ریزی درام بوده است. این معضل داشت باعث فروپاشی کلّ نظام فیلمسازی ایران می شد. تا اینکه از سال ۱۳۶۳، مسئولان سینمایی با اهدای جایزه به فیلمهای

داش آکل - مسعود کیمیایی

خانوادگی **مترسک** و **گلهای داودی**، الگوی جدید و مشروعی برای فیلمسازان ایرانی ترسیم کردند. به همین دلیل، سیل فیلمهای خانوادگی در چرخهٔ تولید قرار گرفت. در اغلب این فیلمها، زنِ مدرن اقشار متوسط، به صورت افرادی فتنه گر و زیاده‌خواه تصویر می‌شدند. در فیلم **پدربزرگ** (مجید قاری‌زاده - ۱۳۶۴)، زن به خاطر خرید آپارتمان، شوهرش را به فروش خانهٔ قدیمی ترغیب می کند، و او را ناگزیر می سازد که پدر پیر و بیمارش را به خانهٔ سالمندان بفرستد. در فیلم **گمشده** (مهدی صباغ‌زاده - ۱۳۶۴)، زن، بی توجّه به مشکلات کاری و اقتصادی شوهر، توقعات مالی نابجایی از او دارد، و به همین دلیل خانه اش را ترک می کند. در فیلم **سراب** (حمید تمجیدی - ۱۳۶۵)، زن، شوهرش را به مهاجرت به تهران ناگزیر می کند، و به این ترتیب امنیت خانواده اش را به خطر می اندازد. در فیلم **جستجو در شهر** (حجت‌الله سیفی - ۱۳۶۴)، زن به خاطر زندگی در غرب، شوهر و

فرزندش را رها می کند. امّا سرانجام سرافکنده و نادم به وطن بازمی گردد، و از شوهرش، بخشش گدایی می کند. یعنی که در تمام این فیلمها زن مدرن به صورت ناعادلانه ای در سویهٔ منفی اثر قرار می گیرد. این تلقی ناصواب، ریشه در موقعیتی سیاسی- اجتماعی دارد.

از دههٔ چهل، سرمایه داری وابسته در ایران رو به رشد می گذارد. به دنبال آن سازمانهای اداری و خدماتی جدیدی به وجود می آیند. نهادهای جدید باعث تعمیق طبقهٔ متوسط مدرن می شوند. خاندان پهلوی به مثابهٔ مریدان مدنیت غربی، از رسانه های گروهی به منظور ترویج فرهنگ و اخلاقیات غربی بهره می گیرند. این فرهنگ، در درجهٔ نخست، طیفهای مختلف طبقات بالا و اقشار متوسط مدرن را دربرمی گیرد. زنهای اقشار مدرن، زن غربی را الگو قرار می دهند، و در پیروی از اخلاقیات و رفتارهای غربی، حتی از همتاهای اروپایی و آمریکایی خود نیز گوی سبقت می ربایند. امّا جامعهٔ ایران، با این مظاهر به طور یکپارچه همنوا

مادیان- علی ژکان

نمی شود، و قشرهای سنتی همچنان به باورهای دیرینهٔ خود وفادار می مانند. عدم توازی اخلاقی و فرهنگی جامعه، کشاکشهایی را در سطوح مختلف پدید می آورد، و در پی آن، زنِ متوسطِ مدرن، مورد نفرت اقشار سنتی قرار می گیرد. بنابراین پس از انقلاب، و همسو با اخلاقیات رسمی، خودآگاه و یا ناخودآگاه، این قبیل زنها در سینمای ایران هویت منفی پیدا می کنند.

از نیمهٔ دوّم دههٔ شصت، و به دنبال ورود فیلمسازان اصیل و باسابقه، زن در تعدادی از فیلمهای ایرانی حضور مؤثرتری پیدا می کند. امّا متأسفانه، حتی در تعدادی از فیلمهای جدّی این سالها، زن همچنان فروتر از آنچه که هست به تصویر درمی آید. از فیلم **گروهبان** اثر مسعود کیمیایی مثال می آوریم:

گروهبان که هشت سال در جبهه های جنگ ایران و عراق جنگیده، قوای جسمی و ذهنیش را تا حدود زیادی از دست می دهد. در غیاب او همسرش گل بخت، به اجبار، شغل مردانه ای اختیار کرده، و در یک مغازهٔ تعویض روغنی مشغول کار شده است. در معارفهٔ نخست گمان می بریم که کیمیایی از سینمای مردانه اش دست کشیده، و زن را به مرکز صحنه آورده است. زن شغل مردانه ای دارد که در جامعهٔ مردسالار، شگفت انگیز به نظر می رسد. امّا طبق منطق همین جامعه، مردان به کارزار رفته اند، پس طبیعی است که زنان جای آنان را بگیرند و نان آور خانواده شوند. این زن به ظاهر با زنهای منفعل فیلمهای گذشتهٔ کیمیایی متفاوت است. امّا پس از صحنه های نخست، متوجّه می شویم که شغل زن صرفاً جلوهٔ صوری دارد، و زن نقش فعالی در روند حوادث برعهده ندارد. گروهبان، به زعم تلاشیِ فیزیکی و روانی، هنوز یک خواست انسانی در او باقی مانده است: او زمینش را می خواهد. ناصرخان، که از راه خرید و فروش زمین مال اندوزی می کند، زمین گروهبان را بالا کشیده است. در واقع گروهبان که برای آزادی خاک میهنش جنگیده، نه تنها از نظر جسمی آسیب دیده، بلکه زمین کوچکش را نیز از دست داده است. در مبارزه با ناصرخان، فرزند گروهبان به یاریش می آید. امّا زن صرفاً تماشاگر است. گروهبان بوسیلهٔ ایادی ناصرخان به شدّت مضروب می شود. در مقابلِ پیکر متلاشی گروهبان، زن فقط می گرید، و بعد بیرحمانه شوهرش را ترک می کند. زن، زمانی به طرف شوهرش می آید، که گروهبان به کمک دوستش، ناصرخان را از بین برده است. یعنی که زن در به سامان کردن زندگی شوهرش کوچکترین تأثیری ندارد.

۲- زن چنانکه هست

تعدادی از فیلمسازان ایرانی به سهم خود کوشیدند که تصویر واقع بینانه ای از زن ایرانی ارائه دهند. زن، در آثار این قبیل فیلمسازان در مقیاس موقعیت واقعیش به تصویر درمی آید، و تمامی ضعفها و قوتهایش را به نمایش می گذارد. **شوهر آهوخانم** (داود ملاپور- ۱۳۴۷) نخستین کوشش جدّی در این زمینه محسوب می شود. این فیلم دو تیپ متفاوت از زن ایرانی را نشان می دهد. آهوخانم زنی سنتی است که در متن استبدادی مردانه، مورد ستم قرار می گیرد. هما زن مدرنی است که نسبت به سیادت جامعهٔ مردسالار عاصی می شود. امّا چون عصیان او ملهم از چشم اندازی معقول نیست، منجر به سقوط اخلاقیش می شود. یعنی که سنت گرایی فئودالی، و مدرنیسم وارداتی، هر کدام به شکلی خلاقیت و آزادی زن را محصور می سازند.

به همین سیاق، در فیلم **آرامش در حضور دیگران** (ناصر تقوایی- ۱۳۵۲)، زن به دو صورت متفاوت تصویر می شود. همسر سرهنگ (منیژه)، زنی روستایی و پاکدامن است که بدون شور و نشاط و خلاقیت، روزگار می گذارند. دختران سرهنگ، زنهای نوگرایی هستند که ملهم از فرهنگ ولنگارانهٔ غرب، ره به فحشا می برند. منیژه زنی سنتی است که با ازدواج با سرهنگی بیمار و بازنشسته، که می تواند جای پدر او باشد، به بن بست رسیده است. در صحنه ای از فیلم، منیژه روی صندلی متحرکی در ایوان خانه نشسته و خود را تاب می دهد. صدای ناهنجار صندلی، نگاه گنگ و مأیوس زن، و حیاط خلوت و دلگیر، سرِّ درون زن را

آشکار می کند، و عصبیت و نومیدی او را آشکار می سازد. دختران سرهنگ به ظاهر زندگی شاد و پرتحرکی دارند. امّا در ورای این شادی شکننده، بی فرهنگی و ابتذال، سترونی و مصرف گرایی، و محیط فاسد و فریبکار، از آنها موجوداتی صرفاً مصرفی می سازد.

در فیلم **بیتا** [هژیر داریوش ـ ۱۳۵۰]، سرنوشت دختری روایت می شود که گرفتار مادری سلطه جو، و پدری نیمه دیوانه است. بیتا الگوی زنانهٔ مناسبی پیش‌روی ندارد، و در عین حال نمی تواند به قدرت مردانهٔ قابل اتکایی متکی شود. مادر، نمونهٔ زنهای نوگرا و متظاهری است که خودمحوری را به جای آزادی حقیقی نشانده و مرد را به موجودی عقیم و سترون تبدیل کرده است. در چنین فضایی، بیتا به دختر خودآزار و مهرطلبی تبدیل می شود که به صورتی بیمارگونه، محبتی را که خانواده از او دریغ داشته، در بیرون از خانه جستجو می کند. او به مرد جوانی دل می سپارد، و به صورت زبونانه ای از او محبت گدایی می کند. مرد جوان به ظاهر روشنفکر است، و در عالم نظر از آزادی زنان دفاع می کند. امّا در عمل، از عرف معمول جامعهٔ مردسالار فراتر نمی رود، و مثل شیئی مصرفی از بیتا بهره می گیرد، و سرانجام سنگدلانه او را رها می کند. بنابراین برای بیتا، محصور در محیطی خشن، با ذهنی نابالغ، و با تلقی سطحی از آزادی، راهی برای رستگاری باقی نمی ماند. در صحنهٔ نهایی فیلم، بیتا در اوج تلاشی روحی، به خواست چند مرد هرزه پاسخ می دهد، و سوار اتومبیلشان می شود. **بیتا**، فیلمی چند وجهی و عمیق است. فیلمساز با تأکید بر منش فردی بیتا، از او زن خاصی می سازد که دچار عارضهٔ مهرطلبی است. اما از سوی دیگر، شخصیت بیتا وجهی جامعه شناختی پیدا می کند، و سرنوشت اسفبار زن ایرانی را نشان می دهد که همسو با آزادی آنارشیستی عصر پهلوی به قهقرا می رود.

بهرام بیضایی از معدود فیلمسازان ایرانی است که زن در اغلب قریب به اتفاق فیلمهایش، نقش محوری دارد. امّا بیضایی بیشتر تصویری مثالی و آرمانی از زن می آفریند، و به شخصیّت واقعی و تاریخی او عنایت کمتری نشان می دهد. امّا در چند مورد معدود، بیضایی کوشیده است که به چهرهٔ واقعی زن ایرانی بپردازد. در فیلم **رگبار** (۱۳۵۱)، عاطفه دختری از لایه های فرودین جامعه است، که در شرایطی سخت و بازدارنده، می کوشد که انتظام خانواده اش را حفظ کند. او از راه خیاطی گذران زندگی می کند، و مسئولیت نگهداری مادر افلیج و برادر نوجوانش را برعهده دارد. عاطفه می باید از میان دو خواستگار، یک نفر را انتخاب کند. معلّم جوانی که خود نیز به او مهر می ورزد، و قصاب محلّه، که به خاطر کمکی که به خانواده اش می کند، خود را نسبت به او متعهد می بیند. عاطفه دختری مستقل و فعال و متعقل است. امّا موقعیت ناسازگار، آزادیش را محصور می کند، و قدرت انتخاب را از او می گیرد. او چاره ای ندارد جز این که به خاطر سعادت خانواده، از احساسات شخصیش چشم بپوشد.

عباس کیارستمی در فیلم **گزارش** (۱۳۵۷)، فصلهای زیادی را به زندگی زنی از طبقهٔ متوسط اختصاص می دهد. این زن گرچه خانه دار است، امّا مختصات عمومی زن مدرن طبقهٔ متوسط را دارد. از جمله آنکه چشم بسته از شوهرش تمکین نمی کند. امّا استقلال رأی زن، ملهم از فرهنگ مصرفی دوران پهلوی، فاقد عمق و واقع بینی است. همسرش کارمند است و در اداره، متهم به رشوه خواری شده. صاحب‌خانه جوابشان کرده. اوضاع مالی چندان بر وفق مراد نیست. شوهر به خاطر مشکلات اداری، فضایی تلخ و عبوس در خانه حاکم می کند. او که نمی تواند با رئیس مستبد اداره اش بستیزد، عصبیت فروکوفته اش را در خانه جاری می کند، و همسرش را به سختی کتک می زند. مشکلات مادی و اداری شوهر نیز از دید زن پنهان می ماند. در واقع در فیلم گزارش، بحران زندگی این زوج، ملهم از ناسازگاری زیستی ـ اجتماعی آنها مورد بررسی قرار می گیرد.

در سینمای پس از انقلاب، خصوصاً در نیمهٔ اوّل دههٔ شصت، یا زن اصلاً حضور ندارد، و یا اینکه حضورش فرعی و حاشیه ای است. امّا از نیمهٔ دوم دههٔ شصت، تعداد معدودی از فیلمسازان ایرانی، توانستند چهرهٔ مؤثر و واقع بینانه ای از زن ارائه دهند. در فیلم **مادیان** اثر علی ژکان، رضوانه دختر نوسالش، گلبوته، را فدای معامله با مادیان می کند، و او را به مردی که همسال پدرش است، شوهر می دهد. ظاهراً سرنوشت تلخ گلبوته را رضوانه رقم زده است، امّا رضوانه خود یک قربانی است. طبیعت خشم آگین، بی عدالتی در محیطی عقب افتاده، بیوگی در جوانسالی، مسئولیت سرپرستی خردسالان یتیم، رضوانه را به این کار ناگزیر کرده است. از طرفی رضوانه متأثر از برادرش، رحمت، به این کار مبادرت ورزیده است. رحمت مرد معامله گری است که همه چیز را قربانی منافعش می کند. امّا رحمت نیز سرانجام یک قربانی است. او چاروادار یک لاقبایی است که به حکم منطق جامعهٔ مردسالار، چه بخواهد و چه نخواهد، مسئولیت فرزندان خواهر بر عهدهٔ اوست. در صحنهٔ نزاع رحمت و رضوانه، با بازیهای درخشان حسین محجوب و سوسن تسلیمی، و فضاسازی خشن و واقع گرا، ابعاد درونی شخصیت رحمت عیان می شود. در این صحنه که باران بی امان می بارد، ما اشخاص را مقهور طبیعت خشمگین می بینیم. به همین دلیل، رحمت در ورای خشونت ظاهریش، هویت انسانی مظلوم و رقت انگیز را پیدا می کند. مادیان اگرچه از مظلومیت زن سخن می گوید، امّا در اصل افشاگر محیط ناعادلانه ای است که تمامی اقشار تهیدست جامعه، چه مرد و چه زن، به یک میزان از ناسازگاری آن رنج می برند.

بهرام بیضایی، لااقل در نیمهٔ نخست فیلم **شاید وقتی دیگر**، شخصیتی ملموس و واقعی از زن متوسط ایرانی ترسیم می کند. کیان قهرمان محوری این فیلم، در ارتباط با شوهر، با جامعه، با گذشته، و در کل با تاریخ، در بیگانگی به سر می برد. در آلبوم خانوادگی، تا پنج سالگی عکسی از خود در کنار خانواده اش ندارد. پنج سال آغازین زندگیش چگونه گذشته است؟ او می باید نسبت به خاطرات واپس زده آگاهی بیابد، تا بتواند روحش را از فشارهای عصبی آزاد کند. کیان در مقام زنی خانه دار، کاملاً در حاشیهٔ زندگی شوهرش قرار گرفته است. در واقع کیان از گذشته ای سربرآورده که آن را نمی شناسد، و یحتمل به آینده‌ای پرتاب می شود که چشم انداز روشنی ندارد. شوهر کیان، گویندهٔ فیلمهای تلویزیونی است. یعنی شغلی دارد که به نحوی به سینما

مربوط می‌شود. او در پهنهٔ سینما مفسر واقعیتهای اجتماعی است. امّا در محدودهٔ خانواده، تألمات روحی همسرش را درک نمی کند. او در فیلمی مستند، همسرش را در اتومبیل مردی غریبه می بیند. بنابراین، سینما نخستین خبر را به مرد وارد می کند. زنی که همچون اشیای خانه به نظر می‌رسید، اکنون به مهمترین دلمشغولی او تبدیل می‌شود. از این پس می کوشد که به وسیلهٔ سینما، حقیقت وجودی همسرش را درک کند.

داریوش مهرجویی در فیلم **سارا**، با استفاده از نمایشنامهٔ **خانهٔ عروسک**، اثر **هنریک ایبسن**، تراژدی زندگی زنی از اقشار سنتی ایران را نمایش می‌دهد. سارا در محیطی سنتی، امّا مرفه، روزگار می گذراند. شوهرش به ظاهر شغلی مدرن دارد، در حالی که ظواهر اخلاقی اقشار سنتی را حفظ کرده است. از جمله اینکه تصورش از زن، موجودی خانگی، ظریف، عاطفی و بدون تعقل است. خانهٔ سارا، با دروازه ای بزرگ و دیوارهای مرتفع، به زندان مانند است. این خانه از بیرون، قدیمی و متروک به نظر می‌رسد، امّا اشیای خانه خبر از زندگی مدرن ساکنانش می‌دهد. در عوض پوشش، رفتار، و مثلاً نشستن اشخاص دور سفرهٔ غذا، مبین عادات سنتی آنان است. این تناقض، در فراسوی آرامش ظاهری این خانواده، پرده از عدم توازی دورنشینان برمی‌دارد. سارا، مانند اغلب زنان این قشر، بخش اعظم وقتش با آشپزی و ظرف شویی و خیاطی می گذرد. امّا برخلاف زنان سنتی، شجاع و پرتحرک است، و به زعم حصاری که احاطه اش کرده، سنت شکن است. مثلاً دائماً پا از خانه بیرون می نهد، و در اموری دخالت می کند که طبیعت مردانه ای دارد. این نشانه ها، نطفه های اولیهٔ طغیانی است که سرانجام او را رو در روی شوهرش قرار می‌دهد. شوهری که در فراسوی اخلاق گرایی ریایی، در سودای قدرت است، و برای ارزشهایی چون عشق و ایثار و فداکاری، منزلتی قائل نیست.

محسن مخملباف در تعدادی از فیلمهای خود به زندگی زن سنتی توجّه نشان داده است. مهری در فیلم **عروسی خوبان**، از سنخ دخترانی است که با موج انقلاب به خیابانها آمده، و در محدودهٔ جهان بینی خود، امکان آن را یافته که منشاء خدمات اجتماعی شود. مهری، بدون آنکه تلخ اندیشی حاجی را داشته باشد، همه جا او را دنبال می کند. مهری در زمینهٔ عکاسی فعالیت می کند، و از این وسیلهٔ هنری برای ثبت آرمانهای خود بهره می گیرد. امّا آرمان گرایی مهری، با توجّه به نشانه های دیگر فیلم، غیرقابل حصول به نظر می‌رسد. رنگ باختن شعارهای عدالت‌جویانه، بی‌اعتنایی رسانه ها به عکسهای واقع گرا، رشد اقشار سوداگر، امکان باروری استعداد مهری را سلب می کند.

مخملباف در اپیزود اوّل **دستفروش**، زنی از لایه های تهیدست جامعه را محور حوادث قرار می‌دهد. این زن فاقد آرمان گرایی اجتماعی است. امّا هویتی انفعالی ندارد، و همپای شوهرش برای خوشبختی فرزند معلولش تلاش می کند. امّا در جامعهٔ نابسامان راهی برای خوشبختی فرزندش وجود ندارد. زن در سینمای مخملباف، بالقوه مستعد و خلاق است. امّا تحت سیطرهٔ شرایط بازدارنده، عملاً امکان شکوفایی پیدا نمی کند.

۳- زن فراتر از آنچه که هست

نقش انفعالی زن، همواره یکی از محورهای انتقادی ادبیات سینمایی بوده است. به همین دلیل تعدادی از فیلمسازان ایرانی از آن سوی بام غلتیدند و چهره ای آرمانی از زن ترسیم کردند. این فیلمسازان نمی توانستند بین واقعیت و حقیقت شخصیّت زن، پیوند قابل پذیرشی به وجود بیاورند، و قادر نبودند که استعداد بالقوهٔ زن را در مقیاسی واقعی مورد بازرسی قرار بدهند. در این زمینه، بهرام بیضایی، بیش از هر فیلمساز دیگری، رویکرد به ترسیم چهرهٔ فراواقعی زن داشته است. در فیلم **چریکهٔ تارا**، بیضایی گفتمانی نمایشی بین مرد تاریخی و تارا بوجود می‌آورد. مرد تاریخی انسانی کلّی است که روح نرینهٔ این سرزمین را نشان می‌دهد. در عوض تارا نمادی از روح مادینه به حساب می‌آید. بیضایی از مجرای مناظرهٔ تارا و مرد تاریخی، می‌خواهد روح کلّی تاریخ این سرزمین را مورد شناسایی قرار بدهد. تاریخی که در آن عشق و زایندگی همواره منقاد جنگ و ویرانگری بوده است. نتیجه آنکه زن در این فیلم، ماهیتی نمادین دارد، و فاقد وجوه اجتماعی و روانی زن واقعی است.

بیضایی در فیلم **باشو، غریبهٔ کوچک**، معادله ای بوجود می‌آورد که در یک سوی آن نایی قرار دارد که خیر مطلق است، و در سوی دیگر آن زنهای یک آبادی در شمال ایران، که مظهر شرّ هستند. نایی زنی مهربان، مستقل، فعال، و برخوردار از تخیلی کودکانه است. او در غیاب شوهر، خانواده اش را به خوبی اداره می کند، و با پذیرش باشو، در جایگاه مادر از دست‌رفته اش می نشیند. در عوض زنهای دیگر آبادی، خودخواه و تندخو هستند، و نسبت به باشو، رفتاری غیرانسانی دارند. به این ترتیب نایی منتزع از واقعیت پیرامونش هویتی آرمانی پیدا می کند. در حالی که زنهای آبادی، فروتر از موقعیت واقعی، به صورتی منفی تصویر می‌شوند.

به همین سیاق، زنان در اغلب آثار بیضایی، ریشه در واقعیت ندارند، در زمرهٔ سنخهای اجتماعی به حساب نمی‌آیند، انسانهایی منفرد، با روانشناسی خاص نیستند، بلکه در اغلب موارد، چهره های نمادینی هستند که در خدمت اندیشه های فیلمساز مورد استفاده قرار می گیرند.

سرانجام اینکه:

تصویر زن در سینمای ایران بازتاب تصوّری است که از زن در این جامعه وجود دارد. گروهی ملهم از میراث پدرسالاری، زن را حقیر می شمارند. عده‌ای متأثر از آرای زن گرایان افراطی منزلتی فراواقعی برای زن قائل می شوند. شماری، ضمن ثبت قابلیتهای بالقوهٔ زن، موانع اجتماعی رشد استعدادهای او را از نظر دور نمی‌دارند. تنها گروه اخیر هستند که تصویر صادقانه ای از موقعیت زن ارائه می‌دهند. ■