تصویر محجب

حضور قدرتمند: زنان در سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی

حمید نفیسی

حمید نفیسی استاد سینمای دانشگاه ریس (Rice) در هیوستون تگزادر مقاله/Veiled Vision Powerful Presences:Women in Post-revolutionary Iranian Cinema

به بازنمایی زن از سه دیدگاه نگریسته است، دیدگاهی که از نظر او هم حضور زنان را در سینما به رخ می کشاند و هم آنها را از نظر پنهان می سازد؛ زنان پشت صحنه، زنان روی پرده سینما و مجراهای عشق. این مقاله از کتاب IN THE EYE OF THE STORM Women in Post-revolutionary iran; Edited by Erika Friedl برگزیده شده (که به وضعیت زنان ایران پس از انقلاب می پردازد) و در دو بخش ارائه می شود.

مترجم

در ایران پس از انقلاب، سینما درخشش ویژه ای دارد و زنان شروع به ایفای نقشی عمده هم در جلوی دوربین و هم پشت آن کرده اند. در این نوشتار ما تاریخ مختصری از زنانی که به فیلمسازی پرداخته اند و مهم تر از آن پژوهشی درباره موازین بنیادینی که به زنان اجازه بازنمایی روی پرده سینما می دهد عرضه می کنیم. به ویژه هدفهای این نوشتار عبارتند از:

اول، بطور خلاصه مشخص کردن پدیداری زنان کارگردان فیلمهای داستانی در ایران پس از انقلاب،دوم، تئوریزه کردن راهبردی که به تمایز اصول عفت و سکس در رابطه با قدرت می انجامد و رشد زیبایی شناسی مبتنی بر حجاب و بی حجابی که به یک سیستم تماشا کردن گسترش می یابد و همه آنها بطرزی بی همتا در سینما قانونمند شده اند و سوم، ارزیابی خلاصه ای از پیدایش تم عشق در سینمای پس از انقلاب در پرتو رشد اصول عفت.

کارگردانان زن

در سینمای ایران پس از انقلاب، اغلب کارگردانان زن فیلمهای داستانی در طول یک دهه خاص، پس از همه دهه های فیلمسازی پیش از انقلاب، پدیدار شدند. این دگردیسی به مشارکت زنان در سیستم پیچیده ای از عفت (حجاب در گسترده ترین مفهوم آن) در همه سطوح صنعت سینما و در متون سینمایی، امکان می داد.[1] یک هدف عمده این سیستم درهم گسیختن مستقیم زمینه برهانی (استدلال یا پراکنده) بین بازنمایی زنان و ترویج فساد (تحریف، اغواء، اغفال) سینمای غیراخلاقی و

پورنوگرافی در سینمای پهلوی که در نشر آن می کوشید، بود .

پس از پایان آن سینما، برای دولت پس از انقلاب نیازی به تقویت دو مباحثه موجود پیش آمد: تئوری «تزریق» قدرت سینمایی و تئوری «تصورات واقع گرا» بازنمایی سینمایی. نظریه تزریق بر آن مبنا بود که زنان بی حجاب و بی عفت باید کنار گذارده شوند تا مردان مغبون و فاسد نشوند. این رهنمودی هست که در فتوای رهبری روحانیت مستتر بود، همان گونه که آیت الله خمینی بلافاصله پس از حاکمیت چنین راهبردی را ارائه داشت:

آنها [دولت شاه] جوانان ما را فاسد کردند، آنها زنان آن چنانی را در تلویزیون نشان دادند و این گونه جوانان ما را فاسد کردند. تصور اصلی آنها این بود که دیگر هیچ نیروی فعالی در کشور باقی نماند تا در برابر دشمنان اسلام مقاومت کند، به این طریق آنها هرچه می خواستند را می توانستند انجام دهند.[۲]

نظریه تصورات واقعی خواستار یک رابطه مستقیم و بی واسطه بین واقعیت و بازنمایی (تصورات)اش روی پرده بود. برای این نظریه عفت اسلام حکم واقعیت را می یابد یا باید که بصورت واقعیت ظاهر شود. این ضرورت به یک پروسه «پالایش» برای حضور زنان روی پرده انجامید. صنعت فیلم حالا پایبند موازینی ست که هرگز در گذشته وجود نداشته است، زنان باید کاملاً متعهد به قوانین اسلامی اختصاصی در زمینه عفت می بودند که شامل نوع لباس پوشیدن، نگاه کردن، بازی کردن وفیلم ساختن می شد. این قوانین اولین بار در ۱۹۸۲ بنیاد نهاده شد و به تدریج ولی پیوسته به سوی یک تفسیر لیبرال تر رشد یافت.

تکامل قوانین و کارآیی زنان در پشت و یا جلوی دوربین در سه مرحله درهم تنیده پدیدار شد؛ غیبت، ظهور کم رنگ و ظهور قدرتمند زنان.[۳]

به خاطر همه چیز

درطول مرحله اول، به ویژه پس از انقلاب (اوایل دهه ۱۹۸۰) تصاویر زنان بی حجاب از فیلمهای ایرانی و فیلمهای وارداتی قیچی می شدند. هنگامی که قطعات حذفی منجر به سردرگمی و غیرقابل باور شدن روایت می شد، صحنه های غیرمجاز مستقیماً با ماژیکهای سیاه روی فریم های فیلم سیاه می شدند. در تولیدات محلی به دلیل خود سانسوری صنعت وحشت زده و نامطمئن سینما از انگاره های رسمی و راهبری سینمای تحت نظر، زنان از روی پرده هاحذف شدند.

در مرحله دوم (اوایل دهه ۸۰) زنان روی پرده چون اشباحی در پس زمینه یا (خانه نشین شده) در محیط خانه ظاهر شدند. زنان به تدریج داستان یا پلات را پیش می بردند. یک دستور زبان و زیبایی شناختی تماشا کردن و حجاب بر پایه تمایز جنسی رشد یافت که به لباس شخصیتها شکل می داد (بلند و گشاد) و به رفتار و بازی کردن (موقرانه، بدون هیچ تماس بدنی بین زنان و مردان) و به خیره نگری (نگاه محذورانه و نه خیره شدن مستقیم) شکل می بخشید. رشد دستور زبان فیلمسازی فیلمبرداری کلوزآپ از چهره زنان یا ردوبدل شدن نگاههای مشتاقانه بین مردان و زنان را بازداشت. بعلاوه زنان اغلب در لانگ شات و در نقش های غیرفعالی که از نمایش برجستگی های اندام آنها جلوگیری می کرد، تصویر می شدند. به این ترتیب هم زنان و هم مردان غیرجنسی شدند و متون سینمایی فراجنسی (Androgynous) شدند. عشق و تظاهرات جسمانی عشق ورزی (حتی بین محارم) ناپیدا بود.

مرحله سوم به تدریج (تا اواخر دهه ۸۰) پدیدار شد و بوسیله حضور دراماتیک بیشتر زنان هم روی پرده با نقش های اصلی قوی و هم پشت دوربین به عنوان کارگردان مشخص شده است. *به خاطر همه چیز* (۱۹۹۱) که به وسیله **رجب محمدین** کارگردانی شده، نمونه ای از تغییر تصویر زن بر پرده است. همه بازیگران این فیلم که بیانگر مشکلات کارگران روزمزد با جلوه ای از واقع گرایی نمایان شده، زن هستند. نقطه نظر **محمدین** درباره فیلم اش روشنگر جنبه هایی از تغییرات است: زنان ایرانی (آشکارا) به عنوان موجوداتی پست، نامشخص و مبهم تصویر شدند، توسط مردانی که آنها را چون ابزار دکوری یا موجودی خیالی خلق می کردند. من می خواهم داستانی از زنانی کوشا، فعال و بنیان گذار جامعه بیان کنم.[۴]

حضور قدرتمند زنان پشت دوربین رسماً در ۱۹۹۰ شناسایی می شود. هنگامی که در نهمین جشنواره فیلم فجر ـ جشنواره رسمی سینمای ملی در ایران ـ پدیداری کادر تازه ای از زنان کارگردان فیلمهای داستانی که پس از انقلاب آموزش یافته اند (جدول را ببینید) در برنامه ای تحت عنوان «سینمای زن»[۵] مشخص شد.

پیش از انقلاب تنها یک زن، **شهلا ریاحی** یک فیلم داستانی (*مرجان* ۱۹۵۶) کارگردانی کرده بود.[۶] امروز حداقل هفت کارگردان زن فعال وجود دارد. در دهه گذشته، کارگردانان زن ایرانی حرفه ای شده اند، بسیاری از کارگردانان زن سالی یک فیلم یا بیشتر کار می کنند. افزایش در کمیت، اما رابطه ای با رشد کیفیت، که هنوز نابرابر باقی مانده است، ندارد.

فرض کردن یا انتظار داشتن آنکه زنان کارگردانی که در جمهوری اسلامی کار می کنند لزوماً رویکرد یا دیدگاه فمنیستی رادیکال تری از مردان کارگردان داشته باشند اشتباه است. این حقیقتی منحصر به فرد برای سالها به ویژه پس از انقلاب بوده است، اما به تازگی موقعیت به تدریج و پیوسته برای چنین رویکردی آماده می شود. به یکی از فعال ترین و فرهیخته ترین زنان کارگردان نگاه کنید؛ **رخشان بنی اعتماد**، روشن است که رشد هنری او بطور موازی از مرحله اول تا مرحله سوم سینمای ایران امتداد داشته است، او در اولین فیلم داستانی اش *خارج از محدوده*، با نگاهی غیرانتقادی زنی را نشان می دهد که در خانه می ماند در حالی که شوهرش باید برای خرید مایحتاج روزانه برود. مخاطبان آمریکایی و ایرانیان خارج از کشور از اینکه کارگردانی که این چنین تصویر سنتی ای از زنان ارائه می دهد، خودش یک زن است، متعجب می شوند. درفیلم بعدی اش *زردقناری*، بهرحال، کارگردان زنان را در یک خانواده نمایش می دهد.

به ویژه مادر که قوی و پخته و در سطحی متوسط است ولی مردان خانواده خام و بی احتیاط یا خاموش اند. در نهایت در فیلم آخرش *نرگس* او نه تنها به تمرکز روی زندگی مردم عادی حتی مردم حاشیه ای ـ ادامه داد، بلکه از محدوده نمایش عشق در سینما به وسیله نشان دادن یک مثلث عشق بین دو زن و یک مرد تجاوز کرد. **بنی اعتماد** اولین جایزه اش را در سال ۱۹۹۲ از جشنواره فیلم فجر برای کارگردانی *نرگس* گرفت که اولین زنی بود که به جایزه ای برای یک فیلم داستانی در سینمای ایران دست می یافت. این جایزه توسط عامه و صنعت فیلم به عنوان مزایای زنان در سینما و نه بیانگر رشد و پختگی بنی اعتماد به عنوان یک کارگردان

زمان از دست رفته

ارزیابی شد. درحالی که سبک بنی اعتماد هنوز ممکن است بعنوان واقع گرایی اجتماعی شناخته شود، **پوران درخشنده** احتمالاً باید با واقع گرایی روانشناختی اش متمایز شود. سینمای **بنی اعتماد** بطرز گسترده ای پرشور است، در حالی که کارهای درخشنده سرد و اصولاً محزون هستند، **درخشنده** در فیلمهایش تمی از قطع ارتباطات را نمایانگر می سازد و اغلب به روی افراد عقب مانده (معمولاً زنان) تمرکز می کند که او از آنها به عنوان نمادهایی از همه آنهایی که عقب مانده درونی در جامعه ما هستند،[۷] یاد می کند، در جایی پسری کر در *رابطه*، دختری کر و لال در *پرنده کوچک خوشبختی* یا متخصص زنان نازا در *زمان از دست رفته* نمایان می شوند. «غم زدگی» نوعی از مشخصه ی انسانیت در سینمای اخلاقی پس از انقلاب است. در دو فیلم اول، کودکان عقب مانده به وسیله زنانی که مساعی شان در ایجاد رابطه با آنهاست یاری می شوند و در فیلم آخر یک متخصص زنان نازا که فردیت حرفه اش و رخدادهای زناشویی اش به مادر بودن اش بیشتر بستگی دارد تا موجودیت انسانی تصویر می شود.

تهمینه میلانی در فیلم دوم اش *افسانه آه*، با یک سوژه نادر در سینمای ایران کار کرده است؛ زنان روشنفکر. یک زن نویسنده مطلقه در بحرانهای خلاقیت عمیقاً آه می کشد، با آه کشیدن او شخصیتی پدیدار می شود که به او امکان می دهد تا به پنج نفر متفاوت تبدیل شود. امکان داشتن هویتی چندگانه و آزادی انتخاب از میان یک یا چند مورد از آنها، به نظر می رسد برای منتقدی که چنین نوشته است چندان قابل قبول نبوده است و در پایان او (نویسنده) درمی یابد که تحت هر شرایطی او فردی ناامید و قربانی شده و وابسته است که به خاطر ساختار جسمانی و روانشناختی اش در بند خیره سری و خودپسندی مردان است.[۸] از سودی دیگر هیئت نظارت وزارت ارشاد، شاید احساس نامطلوبی درباره حق افراد در انتخاب یک هویت دیگر و هویت چندگانه داشت که چنین عکس العمل نشان داد؛ و شخصیت این فیلم نباید بعنوان الگویی تصویب شده برای جوانان ما درآید، برای حداقل ماه این کمیسیون ازصدور پروانه برای نمایش عمومی فیلم جلوگیری کرد.[۹] در حالی که حضور زنان به عنوان کارگردان درحال رشد است، زنان در بسیاری از عرصه های تکنیکی صنعت فیلم به عنوان تهیه کننده، پخش کننده و نمایش دهنده جلوه گر می شوند.[۱۰]

بطور کلی حضور قدرتمند زنان در سینمای پس از انقلاب با سر و کار داشتن دائمی فیلمسازان و تماشاگران با بوروکراتهای دولتی ناظر بر سینمای تحت هدایت و حمایت سازگاری یافته است.

■ پانویس ها

۱ـ نگاه کنید به: مرتضی مطهری، لباس اسلامی، ترجمه لاله بختیار (۱۹۸۹).

۲ـ روح الله خمینی، صدا و سیما در کلام امام خمینی (۱۹۸۴).

۳ـ نگاه کنید به: زن و مسأله زن در سینمای ایران بعد از انقلاب؛ نیمه دیگر ۱۴ (بهار ۱۹۹۱).

۴. نگاه کنید به بخش انگلیسی ماهنامه سینمایی فیلم دی ۱۳۷۰ (۱۹۹۱) و زن روز آبان ۱۳۷۰ (۱۹۹۱).

۵. زنان هم فیلمهای روایتگر بلند و هم کوتاه (انیمیشن، مستند و روایتگر) ساخته اند. در نهمین جشنواره فیلم فجر تعداد زیادی فیلم کوتاه ساخته زنان به نمایش درآمد.

۶. به این فهرست باید تعدادی از زنانی را که برای تلویزیون دولتی فیلم می سازند را نیز افزود، نگاه کنید به

Hamid Naficy, 'the Aesthetics 2nd politics of Iranian cinema in Exile' Cinemaya (Fall 1990)

7. Puran Derakhshandeh,'A Gentle look at Harsh World; Cinemaya 10.

۸. احمد طالبی نژاد؛ افسانه آه، اندر حکایت قدرت تکثیر، فیلم ۶۶ (آذر ۷۰/۱۹۹۱)

۹. الگوی انسانی؟ فیلم (شهریور ۱۳۷۱/۱۹۹۲)

۱۰. نگاه کنید به نفیسی؛ زن و مسأله زن (همان).

* یادداشت مترجم: به فهرست نفیسی باید این موارد را افزود:

۱۳۷۲: فریال بهزاد (مردنامرئی)،

۱۳۷۳: مرضیه برومند (الوالو من جوجه ام)، مهستی بدیعی (حسنک)، یاسمین ملک نصر (درد مشترک)

۱۳۷۴ تهمینه میلانی (کاکادو)، رخشان بنی اعتماد (روسری آبی)

۱۳۷۵: فریال بهزاد (روزی که خواستگار آمد)

ترجمه: امید حبیبی نیا