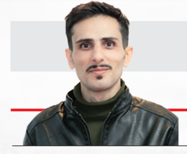
حاتمی کیا، مهرجویی، ملاقلی‌پور و... چه تصویری از زن ایرانی ساخته‌اند؟

عبور از کلیشه زن منفعل در سینمای انقلاب

این روزها که جشنواره بین‌المللی فیلم حوا در حال برگزاری است و موضوع زن در سینمای ایران بهانه‌ای مجدد برای طرح شدن پیدا کرده، می‌توانیم برگردیم و نگاهی کلی به پررنگ‌ترین و موثرترین جلوه‌ها از بازتاب نقش زن در فیلم‌های ایرانی داشته باشیم. در تعداد زیادی از فیلم‌ها، خصوصا جریان فیلمفارسی، زن صرفا کالایی است که باید به‌دست آورده شود. حتی شورمندی مرد در تلاش برای به‌دست آوردن آن زن، به خود زن ارزشی نمی‌دهد. انگار یک نفر برای به‌دست آوردن یک اتومبیل یا چیزی شبیه آن تلاش می‌کند و مخاطب با دل آن مرد تلاشگر همدل می‌شود و با او همذات‌پنداری می‌کند، نه آن اتومبیل یا آن زن. در بخش دیگری از فیلم‌ها زن نقش نجیبانه‌ای دارد اما فقط رهگذر است، جزء آکسسوار صحنه است و به قول یکی از هنرپیشه‌های زن ایرانی، تمام ویژگی‌های وجودی‌اش در بیان این دیالوگ خلاصه می‌شود که «چاییت یخ نکنه آقاجون.» این نوع فیلم‌ها به آن دلیل زن را خوب نمایش نداده‌اند که برخلاف ظاهرشان مرد را هم خوب نشان نمی‌دادند. تمام موجودات با تمایز و تضارب نسبت به دیگری‌هایشان شناخته می‌شوند. اگر همه دنیا مینیاتور یا کاریکاتور بود، دیگر کاریکاتور یا مینیاتور معنا نمی‌داد. اگر هم همه آدم‌های داخل فیلم‌ها مرد باشند، دیگر مرد بودن معنا ندارد. مرد در کنار زن و در تمایز و تضارب با اوست که شناخته می‌شود. نشان ندادن زن روایت نصفه‌ای از انسان نیست. هر روایت صحیحی از انسان یا تام و تمام است یا هیچ. در دوره پس از انقلاب چند نوع جلوه‌گری از سیمای زنان در سینما را می‌شود رصد کرد که هرکدام سرشاخه‌ای برای فیلم‌ها و فیلمسازهای متعدد بعدی شدند. بهرام بیضایی زن باستانی و اساطیری ایران را به امروز آورد و به او قدر و منزلتی داد که یا کمرنگ بود یا دیده نمی‌شد. در سوی دیگر داریوش مهرجویی داستان زن مدرن ایرانی را روایت کرد و در سینمای دفاع مقدس هم خصوصا آنجا که به فیلم‌های پساجنگ مربوط می‌شد، ترکیبی از باورهای کهن مذهبی، تیپ‌های باستانی زن ایرانی و ویژگی‌های امروزین او را می‌بینیم. با نگاه به این سه گروه از فیلم‌ها بخش مهمی از سرشاخه‌های جریان‌ساز در نگاه به زن در سینمای ایران را می‌شود رصد کرد. زنی که در فیلم‌های خالتور هست یا زن‌های مثلا مثبت کلیشه‌ای در آثار سفارشی، اصلا زن نیستند. زنان سینمای جشنواره‌ای پسافرهادی هم بیشتر از اینکه منبعث از دغدغه‌های بومی فیلمسازان‌شان باشند، مطابق خواست دیگران طراحی شده‌اند. به بهانه جشنواره فیلم حوا در سه بخش مجزا این سه سرچشمه تاثیرگذار در نگاه به زن در سینمای ایران را بررسی کرده‌ایم.

نگاهی به جلوه نقش‌های زنانه در سینمای دفاع مقدس

این فصل را با من بخوان باقی فسانه است



میلاد جلیل‌زاده
خبرنگار گروه فرهنگ

ما در سینمایمان دو ژانر کاملا ایرانی داریم. دو بی‌نهایت ابدی که زمین تا آسمان با هم فرق دارند. یکی فیلمفارسی است و دیگری سینمای دفاع مقدس. فیلمفارسی را نمی‌توان کاملا معادل مفهوم کلی و جهانی کمدی گرفت و حتی با کمدی‌های سخیف و بومی در سایر نقاط دنیا مطابقت تام ندارد. این ژانر با وقفه ۱۰ یا ۱۵ ساله در دوره پس از انقلاب هم مجددا ظهور کرد و به حیاتش ادامه داد. با وجود بعضی از نوستالژی‌بازی‌های متعصبانه که روی آثار این ژانر در بین بعضی مخاطبان وجود داشت و حتی به‌رغم بعضی لحظات یا ویژگی‌های قابل توجه در فیلمفارسی، این ژانر همیشه مایه ننگ فیلم‌دوستان جدی ایرانی و منتقدانش بوده است. ژانری که‌نه‌تنها ساختار سینما و بدنه تولیدکننده‌اش، بلکه مخاطبان یا لااقل بخشی از مخاطبان ایرانی را هم سطح پایین جلوه می‌داد. اما سینمای دفاع مقدس داستانی جداگانه دارد و حتی مخالفانش از جنسی دیگر هستند. این نوع فیلم‌ها هم از آن جهت یک ژانر به‌خصوص شده‌اند که نمی‌توان آنها را کاملا معادل مفهوم کلی و جهانی سینمای جنگ قرار داد. همان‌طور که در ایران کمدی‌هایی داشته‌ایم که فیلمفارسی نبودند، یک‌سری فیلم‌های جنگی هم داشته‌ایم که دفاع مقدسی نبودند. چون بحث ما راجع به نقش زن در سینمای دفاع مقدس با عطف به دو فیلمساز شاخص این جریان یعنی ابراهیم حاتمی کیا و رسول ملاقلی‌پور است، لازم است که اول ببینیم ژانر دفاع مقدس چطور به‌عنوان یک ژانر شناخته می‌شود. فیلم یا داستان‌هایی که در قالب یک ژانر تعریف می‌شوند، باید خصوصیاتی همتا و تکرارشونده داشته باشند. تیپ‌های قالبی تکرارشونده‌ای در آثار یک ژانر وجود دارند که به دست هنرمند یا نویسنده خلاق، ممکن است گسترش پیدا کنند اما در ذات و در نفس‌شان یک عصاره مشترک با بقیه دارند. ژانر دفاع مقدس از پیوند یک جنگ مدرن و امروزی با داستان عاشورا پدید می‌آید. شاید بعضی از جملات شهید آوینی در نریشن‌های مستند روایت فتح به نظر جملاتی شعاری و پروپاگاندا برسند، اما در حقیقت همین‌ها به شکلی استعاری و رمزآلود توضیح‌دهنده تم فکری دفاع مقدس و سینمای آن هستند. او می‌گوید اگر می‌خواهید ما را بشناسید، داستان عاشورا را بخوانید، یا در جای دیگر رزمندگان ایرانی را یاران آخرالزمانی سیدالشهدا خطاب می‌کند. تم سینمای دفاع مقدس همین است؛ چه اینکه پس‌زمینه ذهنی رزمندگان ایرانی در عالم واقع هم همین بود؛ آنها احساس می‌کردند تاریخ تکرار شده و دارند نقش حسینیان را در برابر لشکر یزید بازی می‌کنند. آوینی می‌گوید خون پیکره حق در قلب تاریخ از قلب عاشوراست که سرچشمه می‌گیرد و اگر حقیقت را بخواهی، هنوز روز عاشورا به شب نرسیده است. سینمای دفاع مقدس از دل همین باور و همین احساس متولد می‌شود. با فیلم اول رسول ملاقلی‌پور به نام «نینوا» که تجربه‌ای قوی نبود اما ریشه‌های این نوع ذهنیت را در خودش نشان می‌داد و با فاصله‌ای دوساله در اثر دیگر او «پرواز در شب» که لحظه خلق سینمای دفاع مقدس است. سینمایی که ناگهان در اوج متولد شد؛ چراکه عقبه‌ای صدهاساله داشت و وامدار داستانی بزرگ بود.

شروع داستان از چند قرن پیش

اگر بخواهیم برای شناخت ژانر دفاع مقدس و تعیین نقش زن در آن به توصیه مرتضی آوینی عمل کنیم، ابتدا باید داستان عاشورا را بخوانیم. نقش زن در قیام عاشورا بسیار تعیین‌کننده است. نه اینکه زن‌ها جنگیده باشند یا اگر هم دست به قبضه برده‌اند، نقش‌شان به لحاظ نظامی موثر بوده باشد. نبرد زن‌ها در آن کارزار که اسوه و نمادشان زینب(س) است، این است که پیام‌رسان عاشورا باشند. به عبارت ساده و سرراست، قهرمانان عاشورا تنها هستند و هیچ‌کس آنها را نمی‌فهمد یا یاری‌شان نمی‌کند به‌جز همین زنان که زینب قافله‌سالار آنهاست. حالا به‌نظر می‌رسد مدخل مناسبی برای ورود به بحث نقش زن در سینمای دفاع مقدس پیدا کرده باشیم. این فیلم‌ها به‌نوعی جانمایی شخصیت‌هایشان در وقایع عاشورا هستند. همان فیلم پرواز در شب و عزم فرمانده گردان کمیل به جهت آب آوردن برای یارانش، او را در جایگاه امروزی حضرت عباس(ع) قرار می‌داد و تیری که به قمقمه‌هایش می‌خورد، کاملا شبیه به همان صحنه در روز عاشوراست و تیری که به مشک ابوالفضل خورد. این تم و درون‌مایه را می‌شود تا فیلم‌های متاخر دفاع مقدس مثل «موقعیت مهدی» هم دید؛ جایی که مهدی باکری مثل امام حسین(ع) نمی‌تواند بدن برادر شهیدش را به پشت جبهه یا همان خیمه‌ها برگرداند. با به‌دست آوردن این روش شناختی که از تطبیق دادن فیلم‌های دفاع مقدس با روایت عاشورا به‌دست می‌آید، می‌توانیم حتی جاهایی که زن در یک فیلم غایب است، نقش فرضی یا پسین او را درک کنیم. ضمنا با سنجش نقش عینی یا تلویحی زنان در یک داستان، می‌توان تشخیص داد که با داستانی دفاع مقدسی طرفیم یا نه. فیلمی مثل «اخراجی‌ها» با همین سنجش، خارج از قالب ژانر دفاع مقدس و کاملا منطبق بر معیارهای فیلمفارسی ارزیابی می‌شود. نرگس در سری اول اخراجی‌ها که نیوشا ضیغمی نقش آن را بازی می‌کند، انگیزه اصلی مجید برای رفتن به جبهه است. مجید برای اینکه نرگس را به‌دست بیاورد، به چنین سفری پا می‌گذارد و نمی‌توان این زن را یاور قهرمان و تنها کسی دانست که او و عمل فراهنجارش را درک می‌کند. در یک‌سری از فیلم‌های دفاع مقدس که روایت‌شان مربوط به دوران پس از جنگ است، حضور زنان بیشتر دیده می‌شود و این طبیعی است. روایت حماسه‌های زینب(س) و باقی زنان حرم در ماجرای عاشورا هم بعد از آن روز آغاز شد. اگر قاب روایت یا به عبارتی لنز دوربین روی صحنه نبرد باشد، طبیعتا بیشتر مردان را می‌بینیم اما اگر به دوره پس از واقعه ورود کنیم، زن‌ها بیشتر به‌چشم می‌آیند. فیلمسازان دفاع مقدس این تم و درون‌مایه را با فرم‌های مدرن سینمایی هم پیوند داده‌اند. همان‌طور که در طول ۱۴۰۰ سال آیین‌های پاسداشت عاشورا با فرهنگ‌های مختلف پیوند خورده و از ویژگی‌های هنری متعددی که بومی نقاط مختلف بوده‌اند بهره برده است، وقتی هنر سینما به این وادی ورود می‌کند و سینمای دفاع مقدس را پلی برای روایتی عاشورایی قرار می‌دهد، طبیعی است که باز هم از روش‌های جدید بهره گرفته شود. رسول ملاقلی‌پور و ابراهیم حاتمی کیا علقه ویژه‌ای به ژانر وسترن دارند. در وسترن‌ها قهرمانی تنها داریم که تنها یک زن او را درک می‌کند و همراهش است. آنها این الگو را به سینمای دفاع مقدس، حتی در نمونه‌های پساجنگ آن آورده‌اند.

رقابت زن و مرد یا نزاع حق و باطل

رسول ملاقلی‌پور دو زن دفاع مقدسی ویژه و قابل توجه ساخته است؛ یکی مادر و دیگری همسری عاشق. «میم مثل مادر» که یک ملودرام عاطفی به‌شدت تاثیرگذار است، بیشتر با اشک چشم مخاطبان توصیف می‌شود تا تفسیرهای منتقدان اما در اینجا هم می‌شود ردی از همان زن دفاع مقدسی را دید. زنی که این بار فقط قهرمان را خوب نمی‌فهمد، بلکه خودش قهرمان اصلی است و از بیرون خوب فهمیده نمی‌شود. در «هیوا» اما زن عاشقی را می‌بینیم که می‌خواهد یک شهید، یکی از مرغان هوایی را روی زمین بیاورد و در جست‌وجویش پله‌پله بالا می‌رود و کم‌کم خودش پرواز می‌کند. ترانه‌ای که در آخر فیلم پخش می‌شود، در این زمینه به قدر کافی گویاست؛ این فصل را با من بخوان باقی فسانه است... این فصل از داستان درحالی توسط راوی‌اش تنها حقیقت موجود خوانده می‌شود که در ظاهر به‌شدت افسون‌واره است. یک سفر در زمان را می‌بینیم و ملاقات هیوا با حمید باکری را. با این حال ملاقلی‌پور این فصل را حقیقی و باقی روایت‌ها، عشق‌ها و در کل باقی زندگی را افسانه می‌پندارد. باز هم با زنی که راوی حماسه است طرفیم؛ درحالی که حتی یکی از رزمندگان باقی‌مانده از آن نبرد به سکوتی عمیق و طولانی فرورفته است. در فیلم‌های دفاع مقدسی حاتمی کیا بیشتر با زن حامی و پشتیبان طرف هستیم. اوج این قضیه را می‌شود در «آژانس شیشه‌ای» دید. فیلم با صدای حاج کاظم شروع می‌شود که تنها یاور و پشتیبانش فاطمه را صدا می‌زند. او دارد نامه‌ای برای فاطمه می‌نویسد. برای تنها کسی که درکش می‌کند. حاج کاظم در طول فیلم بارها نشان می‌دهد که اصلی‌ترین هدفش حرف زدن و شنیده شدن و فهمیده شدن است. حتی می‌گوید آدم‌های داخل این آژانس هواپیمایی گروگان نیستند، شاهد هستند. او سعی می‌کند قصه‌اش را برای آن آدم‌ها بگوید اما ظاهرا گوش شنوایی نیست. تنها گوش شنوا در آن جمع سلحشور است؛ همان مامور امنیتی که البته برای خودش منطق دیگری دارد. فقط یک نفر در دنیا هست که حاج کاظم را می‌شنود و می‌فهمد و حمایت می‌کند و او فاطمه است. این قالب را حاتمی کیا در فیلم «بادیگارد» هم تکرار می‌کند. راضیه که تنها رفیق و حامی حیدر است، به فاطمه در آژانس شیشه‌ای شباهت دارد. در صحنه نهایی بادیگارد راضیه با چادرش روی بدن همسر شهیدش خیمه می‌زند. این میزانسن شبیه تابلوی عصر عاشورا اثر استاد محمود فرشچیان است و در سکانس نهایی هیوا هم با چادر همسر شهید باکری، همین میزانسن بازسازی شده بود، چنانکه می‌بینیم در سینمای دفاع مقدس و خصوصا نمونه‌های پساجنگ آن، زن در چهارچوب کلیشه‌های سینمای اجتماعی نمی‌رود تا صرفا معضلاتش نمایش داده شوند. زن در این سینما یک شخصیت داستانی دارد نه اینکه او و مشکلات او را گزارش کنند. این فیلم‌ها عموما جنسیت‌زده نیستند و مساله‌شان حق و باطل است نه زن و مرد. ممکن است زنی مثل سپیده در میم مثل مادر برخلاف همسرش طرف حق باشد و ممکن است حقیقت‌جویی یک زن، مثل فاطمه در پشتیبانی از عمل قهرمانانه همسرش جلوه پیدا کند.

درباره تصویر زن در سینمای بهرام بیضایی

شکستن کهن الگو به نفع زن مقتدر

مهران زارعیان
منتقد

بهرام بیضایی نامی سترگ در عرصه ادبیات نمایشی و سینمای ایران است که همواره نام چند فیلمش در نظرسنجی برترین فیلم‌های تاریخ سینمای ایران می‌درخشد. نمایشنامه‌نویس و فیلمسازی که دنیای اساطیر و ارجاع به تاریخ و تمدن ایران در جای‌جای آثارش دیده می‌شود و حتی فیلم‌های به‌ظاهر مدرنش که در مناسبات امروز امی‌گذرند، ردپای همین المان‌های نمادین و استعاری را در خود دارند. نکته جالب درباره آثار بیضایی این است که علی‌رغم داشتن دغدغه‌های پررنگ ملی و بومی، فیلم‌های او «مردانه» نیستند و اتفاقا خیلی وقت‌ها زنانی مقتدر و عملگرا قهرمان آن هستند. بیضایی به‌صورت پرظرافت و جالبی از قید و بند مردسالاری نهادینه در کهن الگوها و مناسبات زیستن مردمان گذشته ایران رها می‌شود و نگاهی شبه‌فمینیستی با محوریت زنان را در قصه‌هایش بازتاب می‌دهد. این محوریت زنان چه در فیلم‌های تاریخی-اسطوره‌ای او و چه در فیلم‌هایی که در روزگار معاصر می‌گذرد، وجود دارد و جاری است. در این یادداشت دوست دارم به سراغ آثار بعد از انقلاب بهرام بیضایی بروم و مختصات زنان در آنها را شرح دهم. زنانی که مقتدرانه و با قدرت برای نجات خانواده یا جامعه خود پیش‌قدم می‌شوند و بعضا از مردان در این امر پیشی می‌گیرند.

مرگ یزدگرد

اساس پیرنگ «مرگ یزدگرد» بر تلاش آسیابان و همسر و دخترش برای بازگو کردن روایتی از کشته شدن یزدگرد است که تقصیر و مجازاتی برای آنها به همراه نداشته باشد. گویی دو ساعت از یک دادگاه را می‌بینیم که متهمان دائما دروغ‌های مختلفی می‌گویند تا از محکومیت رهایی یابند. جالب اینکه روایت‌های دروغ‌شان را از طریق اجرای نمایش با صورتک پادشاه بازگو می‌کنند که ادای دینی است به فرم‌های کهن نمایش در ایران مثل تعزیه.
شاید اگر یک فیلمساز دیگر می‌خواست همین ایده را برای مرگ یزدگرد پیاده کند، همسر و دختر آسیابان نقشی فراتر از آکسسوار صحنه پیدا نمی‌کردند یا حتی ممکن بود آسیابان یک پیرمرد تنها باشد. بیضایی اما به شیوه‌ای متن را نوشته که دختر و خصوصا همسر آسیابان اهمیتی معادل و چه بسا بیشتر از خود او دارند. همسر آسیابان با بازی سوسن تسلیمی از شوهرش زرنگ‌تر است و ایده تغییر دادن روایت حقیقی به نفع زنده ماندن خانواده را ابتدا او آغاز می‌کند. جنس نگاه، زبان رسا و قامت استوار سوسن تسلیمی در نقش زن آسیابان، کاملا در تضاد با شیوه‌ی بازی و فرم بدن مهدی هاشمی در نقش خود آسیابان قرار می‌گیرد که مستاصل و خودباخته است. ابتکار عمل در دست زن آسیابان است و اوست که برای نجات خانواده هر کاری می‌کند و حتی پروایی ندارد از اینکه سوءاستفاده پادشاه از خودش را لو بدهد؛ چه‌بسا همان سوءاستفاده نیز به قصد رها کردن خانواده از شر میهمان ناخوانده بوده باشد. این البته یک تم پرتکرار در آثار بیضایی است که دست‌درازی مردان به تن زنان، با هوشمندی زنان به ضرر مردان تمام شود. نمونه دیگرش، خرده‌داستان حاج‌نقدی با بازی داریوش ارجمند در «سگ‌کشی» است که گلرخ پیشنهاد بی‌شرمانه این حاجی بازاری را به گوش زنش می‌رساند و عملا هم از سوءاستفاده در امان می‌ماند و هم مساله مالی شوهرش را حل می‌کند.

باشو، غریبه کوچک

در فیلم «باشو غریبه کوچک» یک تعامل دوسویه داریم بین پسرک جنگ‌زده‌ای که از جنوب آمده و یک مادر مهربان شمالی که آرام‌آرام پسرک را در قامت فرزند خودش می‌بیند و به او محبت می‌کند. در فیلم نائی‌جان با بازی سوسن تسلیمی به‌ظاهر یک زن خانه‌دار روستایی است که احتمالا یک فیلمساز دیگر تصویری کلیشه‌ای از سادگی و انفعال او به ما می‌داد. بیضایی اما یک زن همه‌فن‌حریف و مقتدر را به تصویر کشیده که کل روستا از او حساب می‌برند و حتی طبیعت را تحت کنترل خود دارد. بی‌دلیل نیست که نمای معرف نائی‌جان در ابتدای فیلم که شال سفید دور سر و صورتش را از دو سو محکم کرده و چشمانی نافذ و مصمم دارد به یکی از نمادهای تاریخ سینمای ایران تبدیل شده است. نائی‌جان علاوه بر اینکه یک مادر مهربان و مسئولیت‌شناس است اقتصاد خانه را مدیریت می‌کند و با هوشمندی می‌داند که کجا باید غضب کند و کجا روی خوش نشان دهد. مجموعه خصلت‌های نائی‌جان از او تصویری نمادین می‌سازد که می‌تواند مفهوم «مام میهن» را تداعی کند و هندسه مضمونی فیلم را به بهترین شکل غنا می‌بخشد.

شاید وقتی دیگر

در «شاید وقتی دیگر» کیان با بازی سوسن تسلیمی دچار اضطراب و پریشانی دائمی است. همسرش اتفاقی تصویری از کیان در کنار یک مرد دیگر دیده و به دنبال راز تصویر می‌گردد. در انتها معلوم می‌شود که آن زن در تصویر، خواهر دوقلوی کیان بوده که مادرشان به دلیل فقر و تنگدستی او را رها کرده و اضطراب و پریشانی کیان نیز از همین جهت است. فیلم شاید وقتی دیگر به زبانی نمادین بحران هویت در ایران

ادامه در صفحه ۱۳

ادامه از صفحه ۱۲

نگاهی به مفهوم «زن‌بودگی» در ۳ پرتره از سینمای مهرجویی

تنهایی‌های پرهیاهو

آراز مطلب‌زاده
منتقد

اردیبهشت ماه امسال ویدئویی از حمله‌ور شدن افرادی ناشناس به داریوش مهرجویی در خیابان‌های اروپا منتشر شد که با ادبیاتی تند، تهاجمی و توهین‌آمیز مهرجویی را متهم به مزدوری جمهوری اسلامی می‌کردند و فریاد می‌زدند که بگو «زن، زندگی، آزادی». مهرجویی هم پس از چندبار بی‌اعتنایی از کوره در رفت و با پرخاش به آنها تاخت. تماشای آن ویدئو برای من که همیشه وامدار و دوستدار سینمای مهرجویی بودم، خشم و اندوه شدیدی را به‌بار آورد. خشم از آن جهت که آن اراذلی که تحت عنوان دروغین «پرسشگری» به مهرجویی حمله می‌کردند قطع به یقین هیچ فهم و شناختی از سینمای مهرجویی و شخص او نداشتند که اگر داشتند هیچ‌گاه مهرجویی را که استقلال فکری و حتی اقتصادی‌اش از حاکمیت در تمام این سال‌ها عین روز روشن بوده است، مزدور خطاب نمی‌کردند و اندوه هم از آن روی که مهرجویی ۸۴ ساله کم‌طاقت‌تر و خسته‌تر از آن شده بود که سر بلند کند و بگوید اصلا سینمای من یعنی زن، زندگی، آزادی. فلذا صرفا با عصبیت و تلخ‌کامی به متعرضان تاخت و راهش را کج کرد و رفت. به یک معنا گویی خود مهرجویی هم از یاد برده بود که سینمای ایران در بازنمایی تصویر زن، زندگی و آزادگی‌اش چقدر مدیون و مرهون فیلم‌های او بوده است. ما با مرور سینمای پس از انقلاب به نام فیلمسازان متعددی می‌رسیم که با محوریت زنان/دختران فیلم ساخته‌اند. با این حال باید پرسید نقطه تمایز کار این فیلمسازان با مهرجویی در چه بوده است؟ این پرسش را شاید بتوان این‌گونه پاسخ داد: این فیلمسازان عمدتا با موضوع زنان/دختران به مثابه یک میانجی برای پرداخت به یک مساله دیگر مواجه شده‌اند. به‌طور مثال رسول صدرعاملی در سه فیلم «من، ترانه پانزده سال دارم»، «دختری با کفش‌های کتانی» و «دیشب باباتو دیدم آیدا»، دخترانگی قهرمانانش را دست‌آویزی قرار می‌داد که به مدد آن به موضوعاتی کلان‌تر از قبیل شکاف‌های بین‌نسلی، تعارض‌های هویتی نوجوانان و... بپردازد. یا در مثالی دیگر می‌توان از نرگس آبیار نام برد. آبیار هم در فیلم «شیار ۱۴۳»، قصه‌اش را از زن آغاز می‌کرد اما جهان کلی فیلم متاثر از مساله جنگ شکل می‌گرفت. یا در فیلم «شبی که ماه کامل شد» هم باز اگرچه داستان با محوریت زن آغاز می‌شد اما هدف غایی فیلمساز ورای مساله زن بود و صرفا از معصومیت زنانه بهره می‌جست تا تروریسم را دراماتیک‌تر کند. همین الگو را کم‌وبیش می‌توان در آثار سایر فیلمسازان از قبیل رخشان بنی‌اعتماد، تهمینه میلانی و... هم بررسی کرد و به نظر می‌آید در آن آثار هم ما با وضعیتی مشابه روبه‌رو هستیم. به این معنا که در این آثار مساله زنان در پرداخت فیلمساز، هدف غایی نیست. بلکه مستمسکی است برای اشاره و پرداخت به یک موضوع دیگر. به زبان ساده‌تر در این آثار به مساله زنان به معنای تجربه «زن‌بودگی» و پیچیدگی‌ها و مناسبات آن پرداخته نمی‌شود. بلکه صرفا با مبدائی مواجه هستیم که فیلمساز صرفا از آن آغاز می‌کند و به پایانی می‌رسد که لزوما هم ارتباطی به مساله زن ندارد. در قیاس با چنین فضایی است که آثار مهرجویی و نوع پرداخت آن به مساله زنان واجد اهمیت می‌شود. البته ناگفته پیداست که سینمای مهرجویی حجیم‌تر، متنوع‌تر و متکثرتر از آن است که بتوان همه کارنامه کاری او را صرفا ذیل عنوان «بازنمایی مساله زن» صورت‌بندی کرد. وقتی از سینمای مهرجویی سخن می‌گوییم از طیف وسیعی حرف می‌زنیم که به سویه‌هایی از آن به موضوعات روز اجتماعی از قبیل انتقال خون (دایره مینا)، مسکن (اجاره‌نشین‌ها)، خودسوزی زنان (بمانی) و اعتیاد (سنتوری) گره خورده است. بخش دیگری از آن همانند «بانو» و «میهمان مامان» به‌طور جزئی‌تر روی موضوع فرودستان متمرکز است. گروه دیگری از فیلم‌ها از قبیل گاو و هامون کاملا دربردارنده یک تم فلسفی هستند و...

با این حال در بین این آثار ما با یک دوره تاریخی خاص هم مواجه هستیم که از قضا برآمدن سوژه زن در آن بازه تاریخی، یعنی دهه ۷۰ در آثار مهرجویی رخ می‌دهد و مطالعه و کندوکاو این آثار را جالب توجه‌تر می‌کند. برای توضیح گزاره قبلی شاید بد نباشد نگاهی به فضای دهه هفتاد بیندازیم. دهه هفتاد و علی‌الخصوص نیمه نخست آن را می‌توان به مثابه دوران گذار/فقدان دانست که بین شور انقلابی جامعه در دهه شصت و شکل‌گیری و تثبیت چارچوب جامعه در دهه هشتاد، رها مانده بود. بیش از یک دهه به خاطر نوع نگرش موجود در گفتمان رسمی، تلاطم‌های مربوط جنگ و التهابات سیاسی جاری در جامعه، مسائل زنان نه‌تنها مهجور مانده بود، بلکه به‌طور کل از یاد جمعی جامعه رنگ باخته بود. و تازه در اواخر دهه هفتاد و روی کار آمدن دولت اصلاحات بود که اندک‌اندک زنان و مسائل‌شان به عرصه رسمی بازگشتند. پس اساسا ما با دوره‌ای سروکار داریم که شور و التهابات دهه ۶۰ فروخوابیده است و هنوز شور و التهابات اواخر دهه ۷۰ هم آغاز نشده است. در این دوره تاریخی که از اوایل دهه ۷۰ آغاز می‌شود و تقریبا تا سال ۷۷ هم ادامه می‌یابد، عرصه عمومی دچار یک رخوت، سکون و به یک معنا تهی‌شدگی است و از قضا مهرجویی در همین دوره به سمت مساله زنان می‌رود و نوع پرداختی که دارد آثارش را در قامت دوربین دیده‌بانی ارتقا می‌بخشد. به زبان ساده‌تر آنکه جنس طغیان‌های نهایی قهرمانان مهرجویی در این آثار که اساسا در راستای حفظ زنانگی، زندگی و آزادگی است، این آثار را واجد نقشی نویدبخش می‌کند.

این آثار مهرجویی، نوید گفتمانی را می‌دهد که جامعه با فاصله‌ای هفت الی هشت‌ساله کم‌کم آن را می‌شناسد و دو دهه بعد یعنی سال‌های کنونی این گفتمان به گفتمان غالب بخش‌هایی از جامعه بدل می‌شود. فلذا این دسته از آثار مهرجویی از دو جهت واجد اهمیت هستند. مورد نخست آنکه این آثار به خود مضمون زن‌بودگی می‌پردازند، نه چیزی دیگر! و مورد دوم آنکه در جنس پرداخت خود، واجد نوعی نویدبخشی در سطح کلان‌تر هستند که برآیند این نویدبخشی در سال‌های پسااصلاحات در کف جامعه دیده می‌شود. با این حال در این لحظه باید روی جزء به جزء این آثار درنگ‌هایی ولو کوتاه کرد تا ببینیم اساسا زنان در سینمای مهرجویی چگونه بازنمایی می‌شوند. داریوش مهرجویی در دهه ۷۰ شش فیلم تحت عناوین بانو، سارا، پری، لیلا، درخت گلابی و میکس ساخت که از این ۶ فیلم تمرکز من بر سه فیلم سارا، پری و لیلا خواهد بود. البته قهرمان فیلم بانو هم یک زن است. با این حال مضمون صرف زن‌بودگی آنچنانکه در سه فیلم «سارا»، «پری» و «لیلا» مصداق دارد، درباره بانو صادق نیست.

سارا

بنابراین از فیلم «سارا» آغاز می‌کنم که در سال ۷۱ براساس اقتباسی از نمایشنامه هنریک ایبسن یعنی نمایشنامه «خانه عروسک» ساخته شده است. داستان فیلم به این صورت است که سارا (نیکی کریمی) برای تامین هزینه عمل جراحی شوهرش حسام (امین تارخ)، بدون اطلاع او از گشتاسب (خسرو شکیبایی) که همکار شوهرش است، پول قرض گرفته و در ازای آن به گشتاسب سفته سپرده است. او با کار شبانه در خانه، باز بدون اطلاع شوهرش تمام قسط‌هایش را می‌پردازد. سه سال بعد که حسام به ریاست اداره اعتبارات بانک منصوب می‌شود و قصد دارد گشتاسب را به دلیل سوءاستفاده مالی اخراج کند، گشتاسب سارا را تحت فشار قرار می‌دهد که اگر رای شوهرش را تغییر ندهد ماجرای سفته‌ها را به حسام خواهد گفت. حسام حکم اخراج گشتاسب را صادر می‌کند و گشتاسب به تلافی ماجرای سفته‌ها را در نامه‌ای برای حسام شرح ما وقع را توضیح می‌دهد. حسام بدون توجه به زحمت و مشکلاتی که سارا متحمل شده، او را از خود می‌راند. در پایان فیلم اما وقتی حسام با سارا از در آشتی در می‌آید، سارا عذر حسام را که نمی‌پذیرد هیچ، بلکه با قهر خانه را ترک می‌کند. داستان فیلم سارا در یک بافت سنتی رخ می‌دهد. با محله‌ای قدیمی، کوچه‌ای فرسوده و خانه‌ای سنتی مواجه هستیم که زندگی سارا و حسام در آن می‌گذرد اما نوع کارگردانی مهرجویی از دکوپاژ تا میزانسن، همگی حاکی است که این بافت سنتی ظرفیت کافی برای دربرگرفتن مناسبات و روابط مدرن را ندارد. زنانگی مدرن نمی‌تواند در دل این خانه ذیل نگاه بازجویانه مردسالاری ایرانی رشد کند. در مناسبات مدرن، مفاهیم اخلاقی دچار دگرگونی شده‌اند. امر اخلاقی از نگاه زن مدرن امروز متفاوت با نگاه مرد سنتی است. فیلمساز در پی ترسیم این مساله همه عناصر موجود را به‌هم می‌آمیزد و درنهایت هم راه گریز را در ترک کردن سارا می‌بیند. ترک کردنی که به‌مثابه خروج از زیست جهان سنت و تجربه آزادانه زن‌بودگی است. مهرجویی برای واکاوی درونیات و جهان ذهنی کاراکتر سارا از نریشن بهره می‌جوید. نریشن‌ها هم خصلت ادبی این اثر را حفظ می‌کنند و هم کارکردی زیبایی‌شناسانه در راستای القای این حس دارند که زن ایرانی نمی‌تواند تنهایی پرهیاهوی خود را فریاد بزنند، بلکه ناگزیر است تمام آن تنهایی غم‌بار را در قالب مونولوگ زیر گوش خود زمزمه کند.

پری

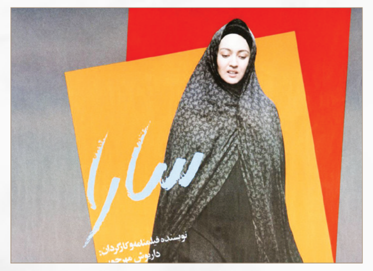
مهرجویی پس از فیلم سارا، به‌سمت اقتباسی از سالینجر می‌رود و در سال ۷۴ براساس رمان «فرنی و زویی» فیلم پری را می‌سازد. پری اگرچه تمی عرفانی دارد، با این حال همچنان در راستای ترسیم چالش‌ها و مخاطرات «زن بودگی» در زیست جهان سنت قدم بر می‌دارد. پری (نیکی کریمی) که تنها دختر و کوچک‌ترین فرزند خانواده است، دانشجوی ادبیات دانشگاه تهران است. داستان فیلم از جایی شروع می‌شود که پری پس از مجادله‌ای با یکی از اساتیدش در دانشگاه به خانه برمی‌گردد. خانه به‌دلیل تعمیرات ساختمانی و نقاشی در هم ریخته و آشفته است. او که بر اثر مطالعه کتابی قدیمی با مضمون عرفانی با نام «سلوک» که آن را در اتاق برادر متوفی‌اش اسد یافته است، اوضاع روحی و ذهنی مناسبی ندارد. پری رویاهایی می‌بیند که در آنها سالکی عارف او را به نزد خود می‌خواند. این رویاها در فواصل زمانی و مکانی مختلف تکرار می‌شوند. در اصفهان نیز پری پس از مجادله با نامزدش از دست او هم دلخور می‌شود و با جان و تنی رنجور و خسته به تهران بازمی‌گردد. حرف‌ها و کارهای داداشی (علی مصفا) برای نجات پری از مخمصه‌ای که گرفتار آن است، نتیجه عکس می‌دهد و پری در وضعیتی که آشفتگی جسم و روحش به بالاترین میزان رسیده است به‌ناگاه ناپدید می‌شود و تلاش‌های خانواده برای یافتن او بی‌نتیجه می‌ماند. بعد از چند روز داداشی به‌گونه‌ای جای او را درمی‌یابد و پری را که ضعف بر او غلبه کرده، در کلبه نیم‌سوخته‌ای می‌یابد که اسد در آن خودسوزی کرده است. داداشی، پری را به زندگی دعوت می‌کند و پری پس از تجربه دوره‌ای از التهابات روحی و فلسفی، مجددا به زندگی بازمی‌گردد. ما در این فیلم هم با یک خانه قدیمی مواجه هستیم که در بازسازی است. دیوارها و رنگ و لعابش مخدوش شده و به‌نوعی در معرض فروپاشی است. مهرجویی در اینجا هم از عنصر معماری برای بازنمایی قصه خود بهره می‌جوید. بافت زندگی پری و فضایی که در آن تنفس می‌کند، مغشوش شده است، فلذا پری هم در تکاپوی تجربه یک دوران گذار است. او که در فضایی مذهبی/سنتی تربیت‌شده، اکنون می‌خواهد قرائت دیگر از باورهای کنونی‌اش را بشناسد، پس به‌دنبال ابوسعید ابوالخیر، عرفان و... می‌رود تا به یک بازشناسی جدید از خودش برسد. اطرافیان و خانواده او از دست او گله‌مند می‌شوند. اما او در راستای شناختی کیستی خود بر تمام مناسبات و روابط اجتماعی/خانوادگی خط بطلان می‌کشد. به یک معنا پری به شورشی انقلابی دست می‌زند تا روحش را از اسارت کالبدش رها کند. فیلم پری هم مملو از نریشن‌های ادبی است. نریشن‌ها جان اقتباسی اثر را حفظ می‌کنند و به آن طراوت می‌بخشند. از طرف دیگر همان منطقی که درباره علت استفاده از اقتباس برای فیلم سارا برشمردیم اینجا هم صادق است. پری عمدتا نمی‌تواند با کسی سخن بگوید یا وقتی هم که سخن می‌گوید نمی‌تواند به دیالوگی مطلوب برسد. لذا ترجیح می‌دهد تا مونولوگ کند. او تنهایی پرهیاهویش را تسکین می‌دهد! چگونه؟ به مدد بازگویی تلاطم‌های فلسفی‌اش به خودش!

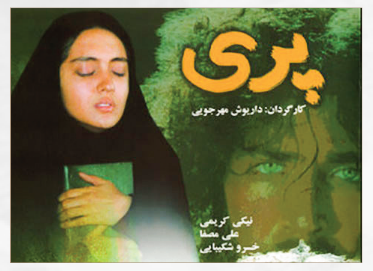
لیلا

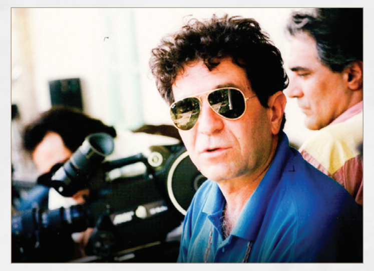
آخرین سه‌گانه مهرجویی فیلم لیلاست که در سال ۷۷ براساس داستانی از مهناز انصاریان ساخته شده است. لیلا را می‌توان کامل‌ترین نمونه در بین آثار مهرجویی نام برد که مفهوم «زن‌بودگی» را به زیبایی به تصویر کشیده است. لیلا و رضا بچه‌دار نمی‌شوند و مشکل از نازایی لیلا ناشی می‌شود. اگرچه زندگی آنها عاشقانه است و مشکلی برای ادامه زندگی با یکدیگر ندارند اما اصرار مادر رضا (جمیله شیخی) برای ازدواج مجدد رضا منجر به این می‌شود که لیلا تن به این خواسته دهد. اما وقتی درنهایت رضا ازدواج می‌کند، لیلا تاب نمی‌آورد و رضا را ترک می‌کند. در نگاه اول این خط داستانی ابتدایی نحیف‌تر از آن به چشم می‌خورد که بتوان از دل آن اثری سینمایی آفرید. با این حال مهرجویی با هنرمندی تمام توانسته همین خط داستانی نحیف را به گونه‌ای دراماتیزه کند که یکی از ماندگارترین فیلم‌های تاریخ سینمای پس از انقلاب متولد شود. بهره‌جویی از معماری در راستای بازنمایی تعارض بین سنت و مدرنیته اینجا هم به چشم می‌خورد. خانه‌ای قدیمی با وسایلی نو و مدرن پر شده و زیست این زوج در کشاکش بین سنت و مدرنیته معلق است. در بک گراند شخصیت‌پردازی برای لیلا، فقدان‌های روحی (نداشتن پدر و مادر) در نظر گرفته می‌شود که عشق و تعلقش به رضا و مادرش معنادار باشد. لیلا مدام با خود سخن می‌گوید و نریشن‌ها گریزهای درخشانی به درونیات تلخ لیلا می‌زنند. او درنهایت علی‌رغم وعده‌ای که به رضا داده، این تحقیر سیستماتیک را برنمی‌تابد و او را ترک می‌کند.

* * *

در هر سه این فیلم‌ها ما با عناصر مشترکی مواجه هستیم: ۱- منبع اقتباسی، ۲- نریشن، ۳- جهان زنانه به‌مثابه زیست جهان مدرن، ۴- جهان مردانه به‌مثابه زیست جهان سنت و ۵- شورش علیه سنت به امید تجربه «زن بودگی». با این حال علی‌رغم اشتراکاتی که این فیلم‌ها با یکدیگر دارند، هرکدام روی بخشی از هویت زنانه متمرکزند. در فیلم سارا روی مساله استقلال‌خواهی اقتصادی زن تمرکز داریم، در فیلم پری با موضوع هویت فکری/معرفتی زن مواجهیم و در فیلم لیلا هویت عاطفی زن محل بحث است. این سه مساله در هر سه فیلم، به مساله وجودی قهرمان زن تبدیل می‌شوند و درنهایت وی را به ورطه طغیان می‌کشانند. مهرجویی در سال‌هایی این فیلم‌ها را ساخت که بروز و ظهور عینی این قبیل مسائل در جامعه چندان به چشم نمی‌خورد، اما کمتر از یک دهه آرام‌آرام زنان به عرصه عمومی آمدند و سوژگی به یغما رفته خود را از نهادهای حاکمیتی، خانواده و... دادخواهی کرده‌اند.







معاصر را نشان می‌دهد و اینکه ما نسبت به موقعیت تاریخی خود دچار سردرگمی شدیم. زن در شاید وقتی دیگر نقطه کانونی این بحران هویت است و نشان می‌دهد که بیضایی حتی وقتی یک مساله بی‌ارتباط با جنسیت را می‌خواهد بیان کند ابتدا زن به ذهنش می‌رسد و گویی انسان ایرانی برای بیضایی در نگاه اول یک زن است.

مسافران

«مسافران» یکی از پرنمادترین و تئاتری‌ترین فیلم‌های بهرام بیضایی است. در مسافران یک زن به نام مهتاب با بازی هما روستا، به همراه شوهر و فرزندانش به تهران می‌آیند تا در جشن عروسی خواهر مهتاب شرکت کنند اما در راه تصادف می‌کنند و می‌میرند. (چیزی که همان بدو آغاز فیلم هما روستا پیشگویی می‌کند و خیلی زود می‌بینیم.) آنها قرار است آیینه‌ای اجدادی را با خود به تهران بیاورند که همیشه در سفره عقد این خانواده وجود داشته و نمادی از بخت و زایایی است. کل فیلم ستایشی از زندگی است و زنان بار اصلی فیلم را بر دوش دارند چراکه اساسا مسافران فیلمی زنانه است و فضای خانوادگی دارد. در مسافران خانم‌بزرگ با بازی جمیله شیخی، معتقد است که مهتاب در تصادف کشته نشده و با آیینه به مراسم باز خواهد گشت؛ این اتفاق واقعا می‌افتد و نور آیینه، چشم همه را روشن می‌کند. خانم‌بزرگ در مقابل جریان تاریخی مرگ و نیستی می‌ایستد و جاودانگی عزیزانش را می‌خواهد. زن در مسافران نقطه کانونی خانواده و نماد زایندگی و بقای نسل است که از بنیانِ زیستن محافظت می‌کند.

سگ‌کشی

یکی از مهم‌ترین و نمونه‌ای‌ترین فیلم‌های بیضایی برای بررسی نگاه او به زنان «سگ‌کشی» است. در این فیلم، گلرخ کمالی «با بازی مژده شمسایی» برای جبران بدگمانی به شوهرش به ایران بازمی‌گردد که متوجه می‌شود شوهرش ورشکسته شده و تنها راه نجات او این است که طلبکاران راضی شوند به ازای پرداخت بخشی از بدهی، طلب‌شان را ببخشند.
گلرخ در قامت زن مقتدر سینمای بیضایی، در مسیر گرفتن رضایت طلبکاران شوهرش قدم می‌گذارد و یک پروژه مردانه و خطرناک را یک‌تنه جلو می‌برد. در این راه مردان سنتی و مدرن هر دو به دنبال سوءاستفاده از گلرخ هستند و دیگران نیز بدشان نمی‌آید که به گلرخ آسیب بزنند. سگ‌کشی نگاه مردسالارانه حاکم بر ایران دهه ۶۰ را نقد می‌کند و نگاهی منفی به صاحبان سرمایه در آن دوران دارد. در سگ‌کشی زن سراسر وفا و مسئولیت‌شناسی است اما در انتها مرد به او نارو می‌زند و به اعتماد زن خیانت می‌کند. البته زن در نگاه بیضایی موجود ضعیفی نیست که اگر بدی دید خودش برنجد بلکه اهل انتقام است و در نتیجه شوهرش را به طلبکاران لو می‌دهد تا خودشان به حسابش برسند.
یک مضمون غالب و همیشگی در آثار بیضایی، بی‌توجهی جامعه به اندیشمندان و چهره‌های فرهنگی کشور است که بیضایی زندگی خودش را نیز در همین راستا می‌بیند. گلرخ به‌عنوان یک نویسنده که پدرش نیز پس از یک عمر خدمت به فرهنگ کشور اوضاع خوبی ندارد نقد بیضایی به مناسبات فرهنگی نابسامان ایران را بازتاب می‌دهد.

وقتی همه خوابیم

در فیلم «وقتی همه خوابیم» نیز کم‌وبیش همان فضای سگ‌کشی حاکم است و مژده شمسایی نقش چکامه چمانی را بازی می‌کند که یک بازیگر توانمند تئاتر است. وقتی همه خوابیم در اصل شکوائیه بیضایی بر علیه مناسبات فیلمسازی و تولید در ایران است که در زمان نمایش در جشنواره به چشم منتقدان فیلم ضعیف و بیش از حد واکنشی ارزیابی شد. بیضایی قبل از وقتی همه خوابیم می‌خواست فیلمی بسازد که به دلیل عدم تفاهم با تهیه‌کننده به سرانجام نرسید و وقتی همه خوابیم در اصل واکنش به این بی‌سرانجامی بود و دقیقا ماجرای ساخته نشدن فیلم قبلی را روایت می‌کرد. در وقتی همه خوابیم باز هم بیضایی بی‌توجهی جامعه به فرهنگ و اوضاع نابسامان فرهنگی در کشور را نقد می‌کند و باز هم انسان تراز در نگاه بیضایی یک زن مقتدر است که تمام تلاشش را می‌کند تا در مقابل ناملایمات کمر خم نکند. زنی که در اینجا نیز خیانت و نارو زدن مردان را می‌بیند و از چشم هوس مردان هوشمندانه می‌گریزد.

* * *

سینمای بیضایی، سینمای زنان طغیان‌گر و عاصی است که علیه مناسبات مردسالارانه حاکم بر جامعه می‌شورند و تبدیل به نمادی از تاریخ و فرهنگ ایران می‌شوند. بهرام بیضایی جزء فیلمسازانی است که زنان در سینمایش جنس دوم نیستند و فقط نقش شریک زندگی و همراه مردان را بازی نمی‌کنند. شاید اغراق نباشد اگر بگوییم انسان ایرانی در ناخودآگاه بیضایی بیشتر شمایلی زنانه دارد و یک‌تنه بار ایستادن در مقابل سرد و گرم زندگانی در طول تاریخ بر دوش اوست و این زن است که نسل به‌نسل میراث تاریخی ایران را به امروز رسانده است.