سینمای ایران تصویر پدر را چطور بازنمایی می‌کند

فقط زیرزمینی‌ها پدر را زدند

ایمان عظیمی
خبرنگار گروه فرهنگ

سوژه «مرد» و شکل عاملیت آن در اتمسفر خانه و شهر به چه شکل در سینمای ایران بازنمایی شده است؟ آیا چهره مرد و به‌طور کل «پدر» با توجه به بزنگاه‌ها و نقاط عطف تاریخی در ایران با تغییر روبه‌رو شده یا همچنان نگاه سینماگران ما به جایگاه پدر دست‌نخورده باقی مانده است؟ پیش از پاسخ به این پرسش‌ها و ورود به بحث اصلی، بگذارید زاویه‌دید خود را با استفاده از نقل‌قولی از رضا براهنی به‌عنوان یکی از چهره‌های مهم و تأثیرگذار جریان روشنفکری ایران بیان کنیم. براهنی در ابتدای بخش دوم کتاب «تاریخ مذکر؛ فرهنگ حاکم و فرهنگ محکوم» می‌نویسد: «تاریخ ما، به شهادت خودش در طول قرون، به‌ویژه پیش از مشروطیت، تاریخی مذکر بوده است؛ یعنی تاریخی بوده است که همیشه مرد، ماجراهای مردانه، زور و ستم‌ها و عدل و عطوفت‌های مردانه، نیکی‌ها و بدی‌ها، محبت‌ها و پلشتی‌های مردانه بر آن حاکم بوده‌اند.» چه این عبارات را قبول نداشته باشیم و چه بر صدق حرف‌هایی که براهنی در این چند جمله بیان کرده تأکید کنیم، نمی‌توانیم روی این واقعیت خط بکشیم که فرهنگ ما در طول سده‌های متمادی چهره‌ای مردانه داشته و جای زیادی برای نقش‌آفرینی زنان قائل نشده است. باری، پیروزی انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷ با وجود اینکه چندان از نقش عامل مردانه در ساختار نهادی کشور نکاست، اما روند آن را کُند کرد و حجم و کیفیت حضور زنان در جامعه ایران در فردای ۲۲ بهمن ۵۷ را تا حدود زیادی دگرگون کرد. این مهم در سینمای شبه‌صنعتی ما هم حس شد و زنان توانستند به‌مرور جایگاه انسانی و عادی خود را پیدا کنند و سهم بیشتری از قاب تصویر را به خود و کنش‌هایشان اختصاص دهند. اما این اتفاق به‌گونه‌ای مبارک و میمون رخ نداد و بخشی از سینماگران و تصویرسازان ما برای سپردن سهم بیشتر به زنان در آثارشان، مردان و افعال آن‌ها را منکوب می‌کردند و از ایشان دیو می‌ساختند. در گزارش پیش رو با ذکر نمونه‌ها و مصادیق متفاوت و مشابه به شیوه عرضه فیگور «پدر» در سینمای ایران خواهیم پرداخت و به این سؤال که چرا مردان در فیلم‌های ما در یک وضعیت متعادل و نرمال بازنمایی نمی‌شوند، پاسخ خواهیم داد.

از حماسه تا تراژدی راه زیادی نیست

نقش مرد در سینمای پیش از انقلاب ایران بسیار گسترده بود و هم در گره‌افکنی و گره‌گشایی در متن روایت فیلم‌ها فعال مایشاء و نقطه کانونی و محوری درام به مردان اختصاص داشت. در آثار سینمای فارسی نیز این اتفاق با شدت و حدت بیشتری رقم می‌خورد و کسی جرئت خط کشیدن بر نام بازیگران مطرح آن ایام را نداشت. اسم مردان بر سردر سینماها و در اعلان و پوستر فیلم‌ها درشت‌تر از ستارگان زن همان آثار طراحی می‌شد و ارزش ریالی فلان بازیگر مرد در اغلب اوقات بیشتر از ستاره‌هایی همچون «پوری بنایی»، «آذر شیوا» و... بود. مردان در هر لباس و شغلی که وجود داشتند، غالباً جوانمرد بودند و روحیه پهلوانی‌شان عاقبت ماجرا را به نقطه روشنی می‌رساند و پایانی خوش را برای مخاطبان به ارمغان می‌آورد. در عوض، این زنان بودند که کمترین و پست‌ترین جایگاه را در متن فیلم از آن خود می‌کردند و در بهترین حالت در قامت موجودی عزلت‌نشین و حاشیه‌ای -آن هم در پستوی خانه- به تصویر کشیده می‌شدند. سینمای فارسی یا آنچه برخی از آن به‌عنوان «فیلمفارسی» یاد می‌کنند، ملک طلق قهرمانان، جوان‌اول‌ها و آرتیست‌های مرد بود و زن به‌جز آثار سینماگران پیشرو نظیر بهرام بیضایی و پرویز صیاد مطلقاً هیچ موضوعیتی نداشت. انقلاب که شد، فیلمسازان ما طی یک فرایند معکوس، جایگاه حماسه‌وار و تا حدودی غیرواقعی مردان و به‌خصوص پدر را وارونه کردند. به بیان روشن‌تر، سینماگران و سیاست‌گذاران فرهنگی و سینمایی برای درمان عذاب وجدان تاریخی خویش در برابر زنان، شکل و شمایل بازنمایی جایگاه مردانه در فیلم‌ها و سریال‌ها را تغییر دادند و حتی از کمیت آثار با محوریت مردان قهرمان و عاصی کاستند. مردان در منطقی‌ترین شکل موجود، افرادی رنج‌کشیده، زمخت و تیپا خورده معرفی می‌شدند و دوربین هنرمندان و تکنسین‌های ما نوع دیگری از «مرد بودن» و «پدر بودن» را به رسمیت نمی‌شناختند. انقلاب بر خلاف شکل و شمایل سنتی خود، در حال شکل دادن به ذهنیت‌های مدرن در جامعه بود و کارگردانان و فیلمنامه‌نویسان ما نیز در راستای این پوست‌اندازی‌ها و فرم‌دادن به شکل‌های جدیدتر «بودن»، از عاملیت و سوژگی مردان کاستند. دهه‌های ۶۰ و ۷۰ بر خلاف تلقی اشتباه عموم، دوران خوشایندی برای مردان نبود. از یک‌سو، شکل و شمایل کلاسیک فیلم‌ها -که خط‌کشی مشخصی میان قهرمان و ضدقهرمان پدید می‌آورد- از چرخه سینمای ما کنار گذاشته شد و حضور ابرستاره‌های سینمای عامه‌پسند در آثار اخلاقی، عرفان‌زده و جشنواره‌پسند ایران با دست‌اندازها و موانع جدی‌ای مواجه گردید. از طرف دیگر، به‌مدد همین تغییر زاویه‌دید در میان مسئولان امر و ریل‌گذاری مجدد سینما در دوران مدیریت سیدمحمّد بهشتی و فخرالدین انوار، زنان فرصت پیدا کردند تا در جایگاه‌های تازه تعریف‌شده نوع دیگری از بودن را در متن فیلم‌ها و مجموعه‌های تلویزیونی تجربه کنند. آن‌ها دیگر «فقط» ایفاگر نقش مادر نبودند و در قالب وضعیت کم‌وبیش مدرنی که انقلاب تماماً فرهنگی ۱۳۵۷ برایشان به وجود آورده بود، درصدد رفع نابرابری‌ها برآمدند و نقش‌های ویژه‌تری را از مردان طلب کردند. اما با وجود این، بودند کسانی که همچنان بار اصلی روایت فیلم را بر دوش مردان و پدران می‌انداختند.

انقلاب مردان کیمیایی را از رو نبرد

موج نوی سینمای ایران هرچه بود و نبود، از شدت نقش مردان در آثار منتسب به سینماگران این جریان کم کرد، ولی علی حاتمی، فریدون گُله و بالاخص مسعود کیمیایی زیر بار دگرگونی‌ها و استحاله فرهنگ ایران در آن زمان نرفتند و آثار خود را با اتکا بر وجود قهرمانان و ضدقهرمانانی از جنس مردان آشفته‌حال و غضب‌آلود و معترض روانه نمایش عمومی کردند. با بهار انقلاب، تأکید علی حاتمی از روایت‌های مردانه مانند آنچه در فیلم‌هایی نظیر «باباشمل»، «حسین کچل»، «قلندر»، «طوقی»، «سوته‌دلان» و حتی «خواستگار» شکل گرفته بود، برداشت شد و این سینماگر بیشتر آکسان خود در فیلم‌ها و سریال‌های پس از انقلابی‌اش را بر روی داستان‌ها و ماجراهای تاریخ معاصر، به‌ویژه تاریخ عهد قاجار گذاشت. فریدون گُله با وقوع انقلاب به ناچار دست از فیلمسازی کشید و قصه‌های عمیقاً مردانه‌اش را در حافظه تصویری سینمادوستان و خوره‌های فیلم ثبت کرد. اما نمونه کیمیایی در این بین در نوع خود و یژه و خاص جلوه می‌کند. سیمای مردان و پدران در آثار کارگردان «داش آکُل» در روزگار نوی پساانقلابی هم دست‌نخورده باقی ماند و «کج‌دار و مریز» به‌راهش ادامه داد. کیمیایی با پافشاری فراوان بر وجود قهرمان در فیلم‌هایش، ظاهر مردانه پروتاگونیست‌هایش را حفظ کرد و حتی بر آتش آن دمید. تأکید بسیار زیاد این فیلمساز بر نقش محوری مردان تا بدان جا پیش رفت که فیلم‌های کیمیایی در این اواخر به کاریکاتوری از روزهای خوبش بدل شدند. مردان و پدران هم در تلاشی مذبوحانه سعی در احقاق آن نگاه‌های عموماً واپس‌گرایانه داشتند، ولی نتوانستند به موقعیت مناسبی در این روزگار دست پیدا کنند، چون جامعه و نقش‌های آن عمیقاً تغییر کرده بود و ایران و تهران فعلی هیچ شباهتی به روزگار مردسالار مادر دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی نداشت. پس درنتیجه، حضور سینمایی مردان و پدران در فیلم‌های متاخر مسعود کیمیایی اخته و فاقد کارکرد می‌نمود و حتی بدل به کمدی موقعیت می‌شد. برای مثال، بازی پرویز پرستویی در «قاتل اهلی» در قالب و قامت مرد، جایگاه پدری را به تصویر درمی‌آورد که از یک طرف در تلاش برای مرهم گذاشتن بر زخم‌های خانواده‌اش بود و از طرف دیگر پاشنه کفشش را برای مقابله با مفسدان اقتصادی دانه‌درشت ور می‌کشید. طی کردن این مسیر علاوه‌بر اینکه نیازمند یک پرداخت درست و درمان سینمایی بود، به مسائل دیگری از قبیل سنجیدن شرایط اجتماعی و پیوندهای جدیدی که میان زن و مرد در جامعه ایرانی هم برمی‌گشت که کمیت کیمیایی در این سوی ماجرا لنگ می‌زد. تجربه زیسته او به کار مردم ایران -که غالب آن‌ها جوان بودند- نمی‌آمد و تیغ کند قیصر دیگر از فرط کهنگی، نایی برای کندن پوست یک میوه هم نداشت.

بوی پیراهن یوسف و ارائه تصویری قدسی از مقام پدر

ابراهیم حاتمی‌کیا هم در خلال روایت جنگ و حواشی آن گریزی هم به آنچه در زیر پوست خانواده‌های ایرانی در جریان بود می‌زد و فقط دفاع مقدس و زوایای پیدا و پنهان آن برایش مسئله نبود. «بوی پیراهن یوسف» در موقعیتی ساخته شد که حاتمی‌کیا با تولید فیلم‌هایی همچون «دیده‌بان»، «مهاجر»، «از کرخه تا راین» و... امتحانش را به‌خوبی پس داده بود و این موقعیت را برای وی ایجاد کرده بود که او بتواند به خود اجازه ورود به هسته درونی‌تر خانواده‌ها را هم بدهد. ایده «بوی پیراهن یوسف» در باب «انتظار» است و بدون اینکه فیلمساز، مسلمان بودن خویش را به رخ مخاطبانش بکشد، از زاویه دین مبین اسلام این مفهوم والا را به‌عنوان تماتیک اثر به دیگری انتقال می‌دهد. اما او برای انتقال جهان‌بینی عمیقاً ایرانی و اسلامی‌اش نیاز به سفت کردن پای خویش در زمین سفت واقعیت دارد. بیشتر بار روایت فیلم بر دوش علی نصیریان (دایی غفور) است و فیلمساز بار سنگین مفهوم انتظار را بر دوش او استوار می‌سازد. تصویری که حاتمی‌کیا از پدر یک آزاده بازنمایی می‌کند، در نهایت اینجایی بودن به‌شدت قدسی است و ملودی مجید انتظامی هم در مقام یک کاراکتر بهترین اثر را در نقطه اوج پایانی از خود بر جای می‌گذارد و مخاطب هم با تماشای به آغوش کشیدن فرزند توسط پدر -در مقام ناظر- به کاتارسیس می‌رسد. آن تصویر رویایی و عمیقاً هنرمندانه یکی از به‌یادماندنی‌ترین لحظات سینمایی ابراهیم حاتمی‌کیاست، اما او هم در ادامه با قرار گرفتن پشت دوربین «به نام پدر» تمام آن حرف‌ها در باب اهمیت نقش پدر و جایگاه قدسی وی را پس گرفت.

سینمای بدنه زن و مرد را «آی‌لِول» و هم‌سطح نشان می‌داد

وضعیت همیشه هم آنقدر بد نبود. «سینمای بدنه» نگاهی انسانی، زمینی، عینی و انضمامی به داستان مرد و زن داشت و قصه این دو جنس را با هم، هم‌سطح و آی‌لِول پیش می‌برد. در بین سینماگران موسوم به جریان سوم یا همان سینمای بدنه (واژه ابداعی فریدون جیرانی)، مردان نه دیوسیرت بودند و نه در ساحتی اسطوره‌ای به بیننده عرضه می‌شدند. سینمای بدنه در حوزه روایت‌پردازی و خلق موقعیت عقب‌تر از شاهکارها و فیلم‌های موج‌نویی و جریان مدرنیستی سینمای ما قرار می‌گرفت، اما شباهتی هم به ساختمان بدقواره فیلمفارسی‌ها نداشتند. فریدون جیرانی، علیرضا داوودنژاد، احمد امینی و حتی در مقطعی سیروس الوند در تعریف روابط زن و مرد و مادر و پدر به‌غایت انسانی عمل می‌کردند و حدود وظایف هر یک از نقش‌ها را در چهارچوب‌های تعریف‌شده به دیگری ارائه می‌دادند. «سالاد فصل»، «شام آخر»، «دست‌های آلوده»، «غریبانه»، «فراری»، «مصائب شیرین» و... تنها نمونه‌های کوچکی از این دست بودند که با ورود جامعه ایران به بزنگاه تاریخی سال ۸۸ رفته‌رفته از تأثیرشان کاسته شد و نقشی حاشیه‌ای در سینمای ایران به عهده گرفتند.

سینمای زیرزمینی و حمله به مقام پدر

بسیاری از روشنفکران عرفی بر این باور غلط تأکید داشتند که نه‌تنها مردسالاری با پیروزی انقلاب از بین نرفت، بلکه شکل آن عیان‌تر شد. عمده این تحلیل‌ها بر اساس تلقی‌ای به‌غایت فرمالیستی و شکل‌گرا صورت می‌گرفت. آن‌ها سریال «پدرسالار» را به‌عنوان سندی تصویری از نگاه قاطبه سیاست‌گذاران فرهنگی در جمهوری اسلامی به روابط میان زن و مرد درنظر می‌گرفتند، اما ظرفیتی که انقلاب برای ایرانیان، به‌خصوص زنان ایجاد کرده بود را نمی‌دیدند. با این حال، پس از اتفاقات ۱۴۰۱، جریان سینمای زیرزمینی در ایران قوت گرفت و حرف‌هایی در آثار زده شد و شکل روایت به گونه‌ای پیش رفت که دیگر شباهتی به چهارچوب‌های نسبتاً منعطف و اکثراً بسته پیشین نداشت. شعله این آتش توسط یکی از نمایندگان اصلی جریان سینمای برساخت‌شده اجتماعی، یعنی «سعید روستایی» با فیلم «برادران لیلا» زده شد. او با استفاده از انگاره‌های تند و تیز سیاسی، جایگاه پدر در سینمای ایران را زیر سؤال بُرد و به خاطر لگدکوب کردن آنچه بعضی از آن به‌عنوان «تابو» یاد می‌کنند، مورد توجه تعدادی از جشنواره‌ها و فستیوال‌ها قرار گرفت. این روند در ادامه با فیلم‌های «کیک محبوب من» و «دانه انجیر معابد» شکل دیگری به خود گرفت و نقش فیلمسازان جریان زیرزمینی را در قامت جمعی از افسران جنگ‌های ترکیبی و هیبریدی مورد تجدیدنظر قرار داد. پدر در این هر سه فیلم بد تصویر شد. آن‌ها یا نماینده جریان حاکم بودند یا فردی مفلوک که برای بالا بردن توان جسمی خود دست به هر دسیسه‌ای می‌زدند. القصه، سینمای ایران اگر می‌خواهد از نو -به‌عنوان یک مرجع تصویری اصلی- نقش محوری‌اش را در تعریف جایگاه پدر بازیابد، باید بیش و پیش از هر چیز فکری به حال سینمای زیرزمینی کند تا انسان ایرانی در منطقی‌ترین شکل خویش دوباره از نو معنا شود.

دوشنبه ۲۴ دی ۱۴۰۳
شماره ۴۳۲۹
FARHIKHTEGANDAILY.COM
FARHIKHTEGANONLINE