ایدهٔ زن کنشگر در جامعه و هم‌زمان محور در خانواده چقدر در سینمای ایران بازنمایی شده است؟

غیبت الگوی سوم زن در سینما

ایمان عظیمی
خبرنگار گروه فرهنگ

سینمایی که ادعای بازنمایی واقع‌گرای وضعیت را در قالب آثار ژانری و ژنریک دارد نمی‌تواند با مخاطبش راست‌گو باشد و امر بازنمایی شده را با امر واقع یکی بداند. در راستای همین توهم است که بسیاری از دلدادگان صنعت سینمای عامه‌پسند در دهه‌های پیش از انقلاب برای مردم رؤیا می‌فروختند و تنها رگه‌ای شبح‌گون و گزینشی از واقعیت زیستِ روزمره ایرانیان را روی پرده عرضه می‌کردند. در آن ایام، بازنمایی موقعیت زن در فیلم‌های رؤیاپرداز فارسی نسبتی با وضعیت زیسته آن‌ها در اجتماع نداشت و دستگاه تبلیغاتی رژیم به‌شکلی کاملاً انتزاعی در حال پمپاژ تصویر دروغین از واقعیت در رسانه‌های جمعی از نقش زن بود. مجلات در حالی الگوی زن ایرانی باب میل دربار و دستگاه فرهنگی فرح پهلوی را منعکس می‌کردند که جامعه مسلمان ایران در حال پوست‌اندازی برای انقلاب بود و زن و مرد در کنار هم وقعی به نمایش برهنگی این جماعت قائل نمی‌شدند. باری، سینما از ابتدای حرکت نرم خود برای داشتن یک اقتصاد سرپا، به‌دور از سواد فیلمیک کاسبانش عملاً پی‌اس‌های لاله‌زاری را در بطن ساختار نیم‌بند روایی محصولاتش جای می‌داد و زن را در پست‌ترین و زبون‌ترین حالت ممکن در بطن ساختار ژانری و نظام تصویری‌اش بازنمایی می‌کرد. بال‌وپر گرفتن غیرارادی و خلق‌الساعه موج نو در اواخر دهه ۴۰ شمسی، بدون آنکه سازوکار فکرشده‌ای پشت آن باشد، به تعدادی جوان تحصیل‌کرده و فیلم‌دیده و ادبیات‌خوانده این فرصت را داد تا جهان را تا جایی که سانسور و ممیزی رژیم اجازه می‌داد از زاویه متفاوت ببینند و به مخاطبان خویش عرضه کنند. در میان فیلمسازان موسوم به موج نو، بهرام بیضائی، داریوش مهرجویی و تا حدی عباس کیارستمی و مسعود کیمیایی (هرکدام با یک فیلم) سوژه زن را به‌گونه‌ای دیگر در آثارشان ترسیم کرده‌اند. برای نمونه، وقتی به آثار بیضائی در آن زمان نظر می‌اندازیم به‌روشنی برایمان مشخص می‌شود که نماینده زن در فیلم‌های «کلاغ»، «چریکه تارا»، «غریبه و مه» و حتی «رگبار» با تصویر مسلط و دکوراتیو از زن در فیلمفارسی‌های پیش و پس از آن‌ها متفاوت بود و نوعی از عاملیت زنانه را در درون خود نمایندگی می‌کرد. در واقع، زن در سینمای فارسی اگر «مادر» نبود، رقاص یا روسپی بود و تهیه‌کنندگان و سرمایه‌گذاران این قبیل فیلم‌ها رویکردی آکسسوارگونه به جنس مؤنث داشتند و از راه فروش جلوه‌های اروتیک درصدد فربه کردن سرمایه مادی‌شان بودند.

اولین شکاف در رویکرد غالب نسبت به بازنمایی وضعیت زن در سینمای ایران را فیلمسازان پیشرو یا همان موج نویی‌ها آغاز کردند و بیضائی یکی از نفرات اصلی در میان این جمع بود. فرایند ساخت آثار متنوع تا سال‌های میانی دهه ۵۰ ادامه داشت؛ اما ادراک مخاطب جلوتر از آن بود که کانون سینماگران پیشرو بتواند هم‌تراز با ایشان پیش برود؛ از طرف دیگر سینمای به‌اصطلاح هنری پیش از پیروزی انقلاب اسلامی، یعنی در سال ۱۳۵۶ به دلیل سودآور نبودن ورشکست شد و تولید فیلم در ایران به ۱۱ فیلم تنزل پیدا کرد. انقلاب اسلامی در این میان به‌مثابه پدیده فرهنگی بیش از هرچیز روی تصور همگان از «سینما» و بازنمایی مقام و جایگاه زن تأثیر گذاشت.

انقلاب اسلامی به‌منزلهٔ ایده رهایی‌بخش برای زنان

حضور دکوراتیو و مصرفی زنان در سینمای پیش از انقلاب فقط در نقش‌های بدکاره، رقاص و مادر سنتی خلاصه نمی‌شد، بلکه از منظر کمّی نیز حکایت از فضای بی‌اعتمادی نسبت به نیمی از جمعیت کشور برای قبول مسئولیت‌های اساسی در پشت دوربین داشت، به‌گونه‌ای که در آن دوران تنها «شهلا ریاحی»، «کبری سعیدی (شهرزاد)»، «مروا نبیلی» و «فروغ فرخزاد» نماینده جامعه زنان در میان کارگردانان بودند، با این تفاوت که حضور این چهارنفر در مقام فیلمساز تداوم پیدا نکرد و اغلب آن‌ها در کارنامه سینمایی‌شان با یک فیلم صحنه را ترک کردند. وضع در مورد بازیگران مطرح زن در تولیدات هم علی‌رغم حضور فیزیکی ماکسیمال و پرترافیک در آثار، چندان رضایت‌بخش نبود و به‌جز مواردی نظیر «پروانه معصومی»، «شهره آغداشلو» (گزارش)، «پوری بنایی» (غزل و مهرگیاه) و... دیگر هنرپیشه‌های زن در تیپ‌های تثبیت‌شده جنسی به ایفای نقش می‌پرداختند. کار آن‌قدر بالا گرفت که «آذر شیوا» در اعتراض به ابتذال فیلمفارسی روبه‌روی دانشگاه تهران بلیت بخت‌آزمایی و سیگار فروخت. وقوع انقلاب اسلامی اما مانند ایده‌ای رهایی‌بخش حیات مجرد و محدود زنان در سینمای ایران را از اساس دگرگون ساخت و آن‌ها را از قالب همیشگی خود در فیلمفارسی‌ها بیرون آورد. به بیان دیگر، حضور تیپیکال زنان سنتی در خانه علاوه‌بر آنکه با گسترش کمّی و کیفی تولیدات سینمایی و تلویزیونی در ایران پسا۵۷ همراه بود، روزنه تازه‌ای را نیز به سمت جامعه زنان باز می‌کرد و خط بطلانی روی نگاه کاسب‌کارانه سینمای بساز‌وبفروشی به بازنمایی جایگاه زن در فیلم‌ها می‌کشید. انقلاب اسلامی حضور فعال، مستمر و کنش‌مند مادران و زنان ایران‌زمین را ترویج و مطالبه می‌کرد و از آن‌ها می‌خواست تا نقشی پربسامد و فعال در سینمای اخلاقی و دگرگونه آن دوران بازی کنند. بیشتر بازیگران شناخته‌شده زن در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ اگرچه جای زیادی برای مانور در تولیدات آینده نداشتند؛ اما چهره‌های جدید یکی پس از دیگری وارد این جریان می‌شدند و فیگوری غیردکوراتیو داشتند. انقلاب، زیسته ایرانی جماعت را از اساس متحول ساخته بود و دیگر نمی‌شد ساخت فرهنگی را به شیوه دهه‌های ۴۰ و ۵۰ مدیریت کرد. برای نمونه، سرآغاز دفاع مقدس در شهریور ۱۳۵۹ را می‌توان به‌منزله شروعی برای سپردن نقش‌های تازه به زنان قلمداد کرد. در هشت سال جنگ تحمیلی زنان نه فقط در پشت‌جبهه، بلکه در بسیاری از اوقات دوشادوش مردان در برابر دشمن صف‌آرایی کردند. این اتفاق در سینمای ایران به انحای مختلف به وقوع پیوسته و بازنمایی شد. در ژانر «بومی» دفاع مقدس، وقتی به دهه‌های ۶۰ و ۷۰ نظر می‌اندازیم، حضور «گلچهره سجادیه» و «بیتا فرهی» در دو فیلم «سرزمین خورشید» و «کیمیا» ساخته «احمدرضا درویش» در نوع خودش جالب‌توجه است.

بیتا فرهی در فیلم «کیمیا» نقش یک پزشک جراح را بازی می‌کرد که در زمان حمله ارتش بعث به ایران مشغول خدمت به اهالی خرمشهر بود. او در مرکز درام جای داشت و با حفظ جایگاه مادری‌اش، در مقام فردی مسئولیت‌پذیر بار سنگین رازی را بر دوش خود حمل می‌کرد که کمتر کسی توان حمل آن را داشت. «کیمیای» احمدرضا درویش بدون هیچ ادعایی در نقطه و جایگاه درستی از سینمای ایرانی - اسلامی قرار می‌گرفت و ضمن اهمیت به زیست روزمره زنان این مملکت، قبول مسئولیت‌های جدی در دوران جنگ تحمیلی توسط آنان را شدنی تصور می‌کرد. به زبان دیگر، نه‌تنها انقلاب اسلامی ظرفیت حضور همه‌جانبه زنان در سینمای ایران را به‌دور از کلیشه‌های پیشین فراهم آورده بود، بلکه کیفیت قبول نقش‌ها و جایگاه‌های قبلی را هم در مرتبه‌ای اعلاتر ارتقا داده بود و کیمیا و سرزمین خورشید تنها نمونه‌های کوچکی از این جریان محسوب می‌شدند.

زن طبقه متوسط و سینمایی که انقلابی نبود

برای تاریخ‌مند کردن حضور زنان متوسط در سینمای پس از انقلاب باید باز به دوران پهلوی دوم مراجعه کنیم. آثاری نظیر «گزارش»، «در امتداد شب»، «فریاد زیر آب» و... با وجود تفاوت نگاه سازندگان آن‌ها به مقوله درام و در ابعادی گسترده‌تر، «سینما» چراغ راه فیلمسازان پساانقلابی در آثارشان برای ایفای نقش به زنان شدند. نوع نگاه عباس کیارستمی در درام مدرنیستی گزارش، دستاویز فیلمسازانی نظیر «مانی حقیقی»، «اصغر فرهادی»، «بهروز افخمی»، «حمید نعمت‌الله» و... قرار گرفت و زاویه دید «سیروس الوند» و «علیرضا داوودنژاد» در نگاه کارگردانانی چون «فریدون جیرانی»، «محمدحسین لطیفی»، «کاظم راست‌گفتار» و... بازتاب یافت. در یک نگاه کلی می‌توان گفت که آثاری نظیر «قرمز»، «رگ خواب» و... اگرچه زیبایی‌شناسی خود را مدیون رویکرد بومی کیارستمی، بیضائی و مهرجویی در دهه ۵۰ بودند؛ اما همه این‌ها باعث نشد عملاً مانع جدی‌ای برای ادامه کار سازندگان آن‌ها در سینمای ایران به وجود بیاید. «کتایون ریاحی» در فیلم «شام آخر» ساخته فریدون جیرانی نقش زنی مدرن و دنیادیده را بازی می‌کرد که عاشق شاگرد و نامزد دختر خود می‌شد. ریاحی در آن فیلم استاد دانشگاه بود، زندگی خوب و آرامی داشت و تصویر زن آرمانی غرب‌گرا و طبقه متوسطی را در سینما بازتاب می‌داد که کمتر نسبتی با زن اصیل ایرانی داشت، ولی پیگیری این ایده با وجود انشقاقش نسبت به آرمان‌های حرکت عظیم و فرهنگی مردم ایران در سال ۱۳۵۷ تا وقایع سال ۱۴۰۱ ادامه پیدا کرد و سهم بزرگ خود از سینمای ایران را چه از لحاظ سخت‌افزاری و چه از حیث نرم‌افزاری با کمترین مانعی برداشت. اکنون که ۴۷ سال از برپایی نظام اسلامی در کشور ما می‌گذرد تعداد فیلمسازان زن روزبه‌روز در حال افزایش است و برخلاف رژیم پهلوی استمرار دارد؛ اما با همه این تفاصیل، در بعد محتوایی و تماتیک سینمای پساانقلابی ایران در سال‌های اخیر کمتر شباهتی به دو دهه ابتدایی و حتی فاصله دهه ۸۰ تا نیمه اول دهه ۹۰ دارد. زن در فیلم‌های این دوران اگرچه در پوسته ظاهری‌اش کالایی و ابژه میل نیست، ولی در تنوع نقش‌ها نیز نمی‌تواند آنچه را که در جامعه ایران حضور دارد نمایندگی کند. در واقع می‌توان این‌طور بیان کرد اگر می‌خواهیم مادر یا زن ایرانی این دوران را در فیلم‌ها به نظاره بنشینیم باید نگاه خود را از سینمای روایی، بدنه و تجاری موجود بدزدیم و به فیلم‌های کوتاه و مستند زمانه‌مان ارجاع دهیم. در این آثار است که می‌توان تفاوت را به عینه مشاهده کرد. از دهه ۹۰ تاکنون چه فیلمی و چه کاراکتر زنی را می‌توان در نظر گرفت که در عین دفاع از کیان خانواده کنشگر نیز باشد و روی این مواضع به‌صورت توأمان تأکید کند؟ حضور کم‌رونق زنان در جشنواره‌های فجر چندسال اخیر خود مبین همین وضعیت است.

از آبان ماه تاکنون فقط یک فیلم اجتماعی به جدول اکران اضافه شده است و ۹۰ درصد آثار کمدی هستند

کفگیر سینمای اجتماعی در ته‌دیگ!

محمدحسین سلطانی
خبرنگار گروه فرهنگ

از آغاز آبان‌ماه تا امروز حدود ۱۰ فیلم به پرده اکران اضافه شده‌اند که از این تعداد تنها یک اثر مربوط به سینمای موسوم به اجتماعی است. با این اوصاف می‌توانیم بگوییم دوباره سینما در قبضه کمدی‌هاست. تک اثر غیرکمدی این مجموعه «برای رعنا» است که آن هم در این بازار تنها توانسته حدود ۷۳۰۰ بلیت بفروشد. این یعنی برای رعنا در دوهفته‌ای که در جدول فروش قرار گرفته روزی ۵۰۰ نفر را در سرتاسر کشور روانه سینما کرده است. فیلمی که بازیگران مطرحی همچون حامد بهداد و پانته‌آ پناهی‌ها هم در آن حضور داشته‌اند و سابقه شرکت در جشنواره‌های خارجی را نیز دارد. با این حال فیلم نمی‌تواند کمکی به حال فیلم‌های اجتماعی کند. البته اگر بخواهیم کمی کلی‌تر نگاه کنیم، از ابتدای شهریورماه تاکنون هر فیلمی که با مایه‌های اجتماعی روی پرده رفته، تبدیل به یک اثر پرفروش در جدول اکران نشده است. مجموعه این آثار نتوانسته‌اند به حدود ۳۰۰ هزار مخاطب برسند و عموماً در رده‌های میانی یا پایانی جدول قرار گرفته‌اند. این «درجا زدن» را حالا بگذارید کنار استدلالی که پس از فروش قابل‌توجه «پیرپسر» گمان می‌کرد موجی به راه افتاده که می‌تواند سینمای اجتماعی ایران را در جدول فروش به کار انداخته و تولیداتش را بالا بکشد. اما نه تنها موجی به راه نیفتاد، بلکه اندوخته‌های سینمای اجتماعی ایران هم به کلی ته کشید و حالا با آنکه حدود سه‌ماه تا ورود به سال جدید سینمای ایران (با جشنواره فیلم فجر) باقی مانده، به نظر می‌رسد فیلم دیگری نتواند سیطره کمدی‌ها را به جدول فروش پایان ببرد. حال سؤال اینجاست که دقیقاً چه مسئله یا مجموعه مسائلی باعث شده که تک‌ژانری شدن دوباره به جان سینمای کشور بیفتد؟ موضوعی که رئیس سازمان سینمایی در نشست آبان سال ۱۴۰۳ با اعضای هیئت‌رئیسه خانه سینمای ایران به آن اشاره کرده و گفته بود: «سازمان سینمایی یک نهاد تنظیم‌گر است که قاعدتاً باید قادر به ایجاد توازنی بین تمام گونه‌های سینمایی باشد و این به معنای تمرکز بر یک‌گونه خاص و تعطیل‌کردن گونه‌های دیگر نیست.» حالا سؤال اینجاست با وجود آنکه به صورت مقطعی یک فیلم از گونه دیگر ژانری در صدر جدول قرار می‌گیرد، چرا در بقیه سال چنین اتفاقی نمی‌افتد؟

۱ اکران نوروزی

شاید مهم‌ترین دلیلی که باعث شد، همه‌ی سینما امیدوار به آینده‌اش در سال ۱۴۰۴ شود، به خاطر مدل چینشی بود که در جدول اکران انتخاب شد. حضور آثار مربوط به سینمای اجتماعی (رها)، تاریخی و مذهبی (موسی کلیم‌الله)، جنگی (پیشمرگ)، کودک‌ونوجوان (بامبولک) و انیمیشن (پسر دلفینی ۲) مخاطب را به آینده سینما امیدوار می‌کرد و با توجه به این چهارچوب‌بندی‌ها به نظر می‌رسید، سال ۱۴۰۴ سال تغییر سینمای ایران باشد. حدود هشت‌ماه از اکران نوروز گذشت و آن تنوع پس از مدتی به‌طور کل به فراموشی سپرده شد. تعداد فیلم‌های اکران شده، نمی‌توانستند بخش قابل‌توجهی از ذائقه مخاطب را پوشش دهند و برخی تولیدات آن‌قدری قابل‌توجه نبودند که میل مخاطب را به تماشا تحریک کنند. با این همه تجمع تولیدات متنوع در همان ماه‌های اول سال باعث شد پس از گذشت چندماه سینمای ایران دیگر حرفی برای گفتن نداشته باشد و بالاجبار به همان کمدی‌های نسبتاً پرفروش‌ها یا تولیدات باقی‌مانده از جشنواره‌های فجر گذشته روی بیاورد.

۲ این سینمای کدام اجتماع است؟

موضوعی که باعث شده سینمای اجتماعی نتواند در سال‌های اخیر خودش را زنده کند، موضوع فاصله‌ای است که سینما با مسائل و دغدغه‌های جامعه دارد. موضوع اینجاست که کیفیت قصه‌ها و کیفیت سوژه‌ها در سینما به قدری پایین آمده است که مخاطب میل به این پیدا نمی‌کند که یک اثر را در سینما تماشا کند. کمی قبل‌تر در گزارش‌های «فرهیختگان» به این موضوع اشاره کردیم که موضوعات واقعی و رخ‌داده بسیاری وجود دارد که کارگردانان می‌توانند به آن بپردازند و تجربه نشان داده که اگر یک فیلم کیفیت نسبتاً مناسبی داشته باشد و به سوژه‌هایی بپردازد که مخاطب آن‌ها را در اخبار دیده، درصد احتمال تماشای آن فیلم در سینما هم بالاتر می‌رود. با این همه فیلم‌هایی که اخیراً در حال اکرانند هیچ‌کدام نه به مسائل قابل‌توجهی می‌پردازند و نه از نظر روایت و پرداخت داستانی شق‌القمری کرده‌اند.

مدل ارتقایافته بسیاری از این قصه‌ها را هم مخاطب پیش‌ازاین در دهه ۹۰ دیده است و مزیتی تماشای آن قصه‌های تکراری ندارد. این موضوع حتی در آثار کمدی نیز قابل‌مشاهده است، فیلم‌ها نه جهان‌بینی مشخصی دارند و نه از نظر روایت دست روی سوژه خاصی می‌گذارند. این مسئله نشان از یک عقب‌گرد جدی در سینمای ایران می‌دهد. پیش‌ازاین نقدی که به سینمای اجتماعی وارد می‌شد، خراب‌کردن سوژه‌ها با پرداخت متوسط ضعیف بود که حالا سوژه‌ها هم ضعف پیدا کرده است و فیلم‌های اجتماعی تولیدات بی‌دغدغه‌ای هستند که یک‌سری فیلمنامه ضعیف را به دوش می‌کشند. در این وضعیت آنچه به فیلم‌ها کمک می‌کند عبور از برخی خط‌قرمزها است و کپی‌برداری و کلاژسازی از آثار خارجی. نمونه این اتفاق در آثاری همچون «غریزه» قابل‌مشاهده است. تولیداتی که از نظر کیفیت فنی متوسط ارزیابی می‌شوند و در فروش هم نتوانسته‌اند به ۲۰۰ هزار مخاطب برسند.

۳ تماشای محصولات نمایش خانگی منطقی‌ترنیست؟

اگر محتواهایی را ببینید که تاکنون به‌عنوان سینمای اجتماعی می‌شناسیم، منطقی‌تر برایتان این است که زمانتان را بگذارید و هفته‌ای یک‌بار، یکی از تولیدات نمایش خانگی را تماشا کنید. هم برایتان ارزان‌تر در می‌آید و هم بعضاً کیفیت محتوایی بهتری را دریافت می‌کنید. از این جهت، مخاطبی که قرار است در سینما برود و رعنا ببیند، در خانه‌اش می‌نشیند و فایل دانلودشده یکی از سریال‌های نمایش خانگی را در تلویزیون خانه‌اش تماشا می‌کند.

از طرفی آنچه مخاطب در نمایش خانگی دنبال می‌کند، سریال کمدی است و وقتی کمدی دم دستش نباشد، ممکن است برای تماشای آن از بسترهای دیگر تصویری مثل سینما استفاده کند. این فرایند را می‌توان یکی از دلایل افزایش مخاطب و سیطره کمدی‌ها بر جدول اکران فرض کرد. جدولی که از نبود سریال‌های کمدی در نمایش خانگی استفاده می‌کند و به‌واسطه برخی چهره‌ها فروش حداقلی را از تولیدات طنز کسب می‌کند.

۴ موضوع خیلی جهانی است

این گزاره شاید سال بعد معنای بیشتری پیدا کند؛ سینما در جهان در حال بدل شدن به تفریح تاریخ مصرف گذشته است که به مرور زمان معنای خود را از دست می‌دهد. چه این حرف را قبول داشته باشیم یا نه، تمام مخاطبان سینما باید به جمله‌ای که مدیر اجرایی تنفلیکس در اردیبهشت امسال گفت فکر کنند، جمله ساراندوس این بود: «سینما در حال افول است و کم کم جای خود را به استریم خواهد داد.» این جمله احتمالاً - با توجه به تغییرات مدیریتی - تقویت خواهد شد و به مرور زمان اثرش به سینمای ایران هم کشیده می‌شود. البته برخی آثار را هم‌اکنون می‌توانیم مشاهده کنیم. در یک ماه و ۲۰ روز اخیر فروش سینمای ایران به‌زور به چهار میلیون مخاطب می‌رسد و پرفروش‌ترین فیلم جدول اکران «آقای زالو» است که آن هم بین فیلم‌های کمدی، فروش نسبتاً پایینی محسوب می‌شود.

در نهایت، آنچه امروز گریبان‌گیر سینمای ایران شده، فراتر از یک نوسان فصلی است. شعار «توازن ژانری» سازمان سینمایی با واقعیت سالن‌های تسخیرشده توسط کمدی‌های دم‌دستی و شکست مطلق درام‌ها در تضاد عمیق است. وقتی فیلمسازان نمی‌توانند نبض جامعه را بگیرند و سینما مزیت رقابتی خود را در برابر نمایش خانگی ازدست‌داده است، اصرار بر حیات سینمای اجتماعی دشوار به نظر می‌رسد. اگر تدبیری برای آشتی‌دادن «کیفیت» با «گیشه» و توزیع عادلانه فیلم‌ها درطول سال اندیشیده نشود، پیش‌بینی مرگ سالن‌های سینما و جایگزینی کامل آن با نمایشگرهای خانگی، خیلی زودتر از انتظار در ایران به واقعیتی تلخ بدل خواهد شد. واقعیتی که اگر نمایش خانگی در تولید سریال‌های کمدی جدی‌تر عمل کند خیلی‌زود اتفاق می‌افتد و احتمالاً مخاطب سینما، همان سه‌شنبه‌های نیم‌بهایی را که برای رفتن به سینما اختصاص می‌دهد، به همین تولیدات نمایش خانگی اختصاص بدهد.