معصومه اسماعیلی

حضور زن در سینمای جهان

الهه‌های کراواتی

اشاره

می‌خواهم بگویم هنوز تمام نشده است؛ دورهٔ الهه‌ها. الهه‌های یونان هنوز هم در داستان‌های ما زنده‌اند و نفس می‌کشند. اصلاً انگار روحشان گاهی حلول می‌کند نه در فکرمان یا تخیل‌مان؛ بلکه در همین مانیتورهای خانگی. مثلاً «آرمیتس» یکی از الهه‌های یونان باستان دختر زئوس بزرگ. او مظهر جنگ‌آوری، خرد، هنر و هر چیز قابل تحسین بود. با آن که تیر اندازی، اسب سواری و کارهای مردانهٔ فراوانی می‌کرد ضد مرد بود. مردها را تحقیر می‌کرد و هر کدام از ندیمه‌هایش را که عاشق مردی می‌شد مجازات می‌کرد. آرمیتس الگوی فمینیست‌هاست؛ یک زن مرد صفت و در عین حال ضد مرد. او در اکثر فیلم‌های دههٔ ۸۰ حضور دارد و پای ثابت همهٔ فیلم‌های فمینیستی است. الگوی زن‌های کراواتی و بانوان کُت شلواری.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

میان زن بودن و فمینیست بودن هیچ رابطهٔ تساوی وجود ندارد. برای مثال، به گفته فول سیمون دوبوار در کتاب «جنس دوم» زنانی که فاشیست شدند و به سرکوب زنان پرداختند، فمینیست نبودند. فمینیست‌ها انتقاد می‌کردند که چرا سینمای داستان‌گو همیشه نگاهی شیء گرا به زن دارد و زنان را به عنوان اشـیاء لذت‌آور جلوی دوربین آورده اسـت. فمینیسم تنها با نگاهی شک‌آلود به سینما و بازنمایی زنان بر این پردهٔ نقره‌ای می‌نگریست. «مالی هاسکل» یکی از تئوریسین‌ها و مغزهای متفکر فمینیست در کتاب خود با نام «از تکریم تا تجاوز» سینمای پیش از دههٔ ۷۰ را به مسلخ برد و دهه به دهه به نقد کشاند. از دههٔ ۱۹۱۰ که به گفته او دههٔ حضور الهه‌ها و زنانی زیبا، اغواگر با ویژگی‌های مادرانه است شروع کرده و تمام دهه‌ها را از حیث حضور زنان در سینما مورد بررسی قرار داد.[۱] الهه‌گان هالیوود تا قبل از آن‌که برق فمینیست کورشان کند تا دههٔ ۷۰ روی پرده دوام آوردند. ولی از آن‌جا که در سینما و هیچ جای دیگر، در همیشه روی یک پاشنه نچرخیده و سوژه‌ها نباید لوث شوند، در هر دهه شکل حضور الهه‌ها را تغییر می‌دادند. دههٔ ۲۰ دورهٔ بازنمایی زنان به صورت موجوداتی هوسباز است. Vampها یا زنان خون آشام هم از محصولات همین دوره بودند. اما در دههٔ ۳۰، Famle ها ظهور کردند[۲]

از دهۀ ۷۰ به بعد سؤالات مبنایی فمینیست‌ها شروع می‌شود و افرادی چون «ماری هاسکل»، «لورا مالوی» و «مارجری روزن» به عرصۀ نقد و شکاکیت وارد شدند. فمینیست‌ها اصلاً با نوع زاویۀ دوربین، میزانسن و نقطۀ‌دید فیلم‌ساز مشکل داشتند و قائل بودند داستان گویی اساساً با کیفیتی مردانه مطرح می‌شود و ازدواج تا گره‌گشایی فیلم تابع الگویی مردانه است که باید شکسته شود. لذا باید به فکر الفبایی جدید برای این صنعت منحرف باشند.

یعنی زنانی با جذابیت مرگبار. زیبا، بی‌رحم و بی‌اعتنا. در دهۀ ۴۰ که دورۀ جنگ بود، استثناءاً و برای این‌که چرخ کارخانه‌ها بگردد و از آن طرف اهالی سینما هم از نان خوردن نیفتند، زنان موقتاً هویتی مردانه می‌یابند و در کارخانه‌ها کار می‌کنند. تصویر این زنان به عنوان تبلیغی برای نیروی کار ارزان بر صحنۀ سینما می‌آید. اگر کسی رمان «بر باد رفته» را خوانده باشد به خوبی با شخصیت این زن‌ها آشنا می‌شود. اما در دهۀ ۴۰ که به سلامتی مردان به خانه‌ها باز می‌گردند زنان به مادرانی دلسوز بدل می‌شوند. دهۀ ۶۰ که روی دیگر سکه فمینیست‌ها را رو می‌کند، دورۀ توجه به اندام زنان به لحاظ زیبایی شناختی است، که باعث فرمان آتش یا ظهور فمینیسم سینمایی می‌شود. در دورۀ الهه‌ها زن‌ها همیشه مشکلات یا همان سنگ جلوی پای مردان بودند و مردها همیشه باید به فکر نجات آن‌ها باشند. زن منفعل و وابسته بود که از نظر مردان به خاطر چهرۀ زیبا و اغواگرانه ارزش به خطر انداختن جان را داشت. زنان دهۀ ۷۰ به بعد دیگر دست نیافتنی نبودند بلکه موجوداتی به شدت ملموس و اجتماعی شدند که همچون شخصیت‌های مرد به کارهای روزمره می‌پردازند. زنان این دوره به مادر بودن ستایش نمی‌شدند، بلکه ملاک زن برتر، شباهت بیش‌تر با مردان و کار کردن همدوش آن‌ها بود؛ عصری که قرار شد زن‌ها مرد شوند و یا حتی از مردها هم پیشی گرفته و قهرمان شوند. به عنوان یک مرزبندی تاریخی می‌توان گفت نسبت میان زن و مرد در دهۀ ۲۰ بیش‌تر رفاقت است؛ اما از دهۀ ۴۰ رفته رفته رفتار رقابتی میان زن و مرد در حوزه موضوع و نه در حوزۀ شخصیت‌پردازی آغاز می‌شود.[۳]

برای مثال، فیلم «فلما لوئین» اثر «ریدلی اسکات» داستان دو زن فراری است که کارهای بسیار خشن و مردانه انجام می‌دهند. یا نقشی که «سیگورنی ریور» در مجموعۀ «بیگانه» ایفا می‌کند: او با موجودات سیاره‌های دیگر مبارزه می‌کند، همه مردان کشته می‌شوند و او به عنوان یک قهرمان زنده می‌ماند. یعنی رویه‌ای که هنوز هم در اکثر مجموعه‌های تلویزیونی و آثار سینمایی دیده می‌شود. در واقع شعار فمینیست‌های موج اول در این دوره تحقق می‌یابد. نسل اولی‌ها معتقد بودند مردان آن قدر موجودات غیر قابل تحملی هستند که ارزش ازدواج ندارند. اکثر فمینیست‌های نسل اول حاضر شدند نسل‌شان منقرض شود اما ازدواج نکنند.

از دهۀ ۷۰ به بعد سؤالات مبنایی فمینیست‌ها شروع می‌شود و افرادی چون «ماری هاسکل»، «لورا مالوی» و «مارجری روزن» به عرصۀ نقد و شکاکیت وارد شدند. فمینیست‌ها اصلاً با نوع زاویۀ دوربین، میزانسن و نقطۀ‌دید فیلم‌ساز مشکل داشتند و قائل بودند داستان گویی اساساً با کیفیتی مردانه مطرح می‌شود و ازدواج تا گره‌گشایی فیلم تابع الگویی مردانه است که باید شکسته شود. لذا باید به فکر الفبایی جدید برای این صنعت منحرف باشند.[۴]

مالوی و یک منتقد صاحب نام به نام «پیتر ولن» با هم فیلمی به نام «معماهای ابوالهول» ساختند و سعی کردند قواعد تازه‌ای را بدون انحرافات جنس‌گرا جایگزین قواعد قبلی کنند. آن‌ها معتقد بودند زن باید از حاشیه بیرون آید و به عنوان کنشگر وارد داستان شود. فمینیست‌ها روی این نکته حساس شدند که چرا زن هیچ‌گاه در مرکز کادر قرار نگرفته و جلوه نمی‌کند بلکه مردان همواره در مسلط‌ترین نقطۀ ترکیب قرار دارند و تنها نگاه سکچوال، می‌تواند زن را در مرکز کادر قرار دهد. آن‌ها به منظور مقابله با این پدیده برای مدتی مرد را در نقطۀ سکچوال قرار دادند. فمینیست‌ها می‌گفتند فیلم باید از Pav (نمای نقطه نظر) بهره ببرد. به همین سبب، بعضی شخصیت‌های تندرو مردها را قادر به ساختن فیلم نمی‌دانستند و می‌خواستند نگاه سینمایی از چشم زن‌ها باشد؛ چون دید زن‌ها لطیف و احساسی و برتر از مردان است.

تذکر این نکته ضروری می‌نماید که فمینیست‌های نسل اول دراوایل قرن ششم ظهور کردند و سینما در آن دورۀ سینمایی الهه‌گرا و از نظر فمینیست‌ها به زیان زن بود و فیلم‌سازان فمینیست نسل اول، ۴۰ سال بعد از نظریه‌پردازان این جریان ظهور کردند. پس نخستین فیلم‌های فمینیستی با اولین فمینیست‌ها مقارن نبودند و تا مشاهدۀ اولین نمونه‌ها در سینما ۸۰ سال طول کشید تا دهۀ ۷۰ که فمینیست‌ها قدم‌های آغازین را برداشتند.[۵]

فول‌فمینیست‌ها

پس از نگاه غیر واقع‌گرایانه به زن، سرانجام این نتیجه به دست آمد که میان زن و مرد از لحاظ روحیات و درخواست‌های عاطفی تفاوت وجود دارد؛ از این رو «پُست فمینیست‌ها» به عرصه آمدند و با مراجعه به ویژگی‌های زنان به یک خواهش متفاوت رسیدند. در این نوع نگاه، زن باید تفاوت عمیق خود را با مرد شناخته، آن را حفظ کند و به جای انکار این تفاوت‌های زنانه بر آن‌ها صحه بگذارد. این نگاه بر خلاف دید فمینیست‌های دهۀ ۷۰ و ۸۰ بود که تصویری فاقد جنسیت از زنان – چه از نظر پوشش و چه از نظر رفتار و اندیشه – ساخته بودند. «ثرولیا کریستوا» صاحب‌نظر فرانسوی این خط فکری جدید را طراحی کرد.

فایدۀ پست فمینیست‌ها برای سینما این بود که زمینه را برای پیدایش فمینیست‌های سیاه پوست، غیر غربی، چینی و ژاپنی فراهم کردند؛ برای مثال، جولی دَش آمریکایی با اثری مانند «دختران غبار» فیلمی دربارۀ

سینمای زن از دیدگاه سیاه پوستان ساخته است.
از دهۀ ۸۰، مبارزۀ فمینیست‌ها با نقش مادری و زنـــان خانه‌دار شـــدت گرفت. هم اکنون زنان در سینمای معاصر به عنوان قهرمان و یا حتی ضد قهرمان ایفای نقش می‌کنند و از نظر هوشی و کارآیی اجتماعی و سیاسی، درک برتری دارند.

زن در سینمای ایران

در دنیـــای امروز لذت جویـــی از فرهنگ تصویری حتی بـــر کتاب‌خوانی و افزایش دانـــش هم چیرگـــی یافته اســـت. یکی از آشکارترین جنبه‌های آن، ایجاد لذت بصری با تبدیل زنان به کالای جنســـی اســـت و نقش مادری، در برابر زنان اغواگر و گاهی فتنه‌انگیز و نابودگر کم رنگ شـــده است. روند شکل گیری شخصیت زن در سینمای ایران ســـیری همانند سینمای فیمینیست جهان نداشته است. سینمای ایران در همان فمینیست موج اول باقی مانده و فیلم‌های زنان پر از حس مبارزه اســـت تا جامعه‌ای آرمانی و عاری از هرگونه پدرســـالاری به وجود آورد. سینمای ایران بیش‌تر به نمایش ظاهری و سطحی زندگی زن و پنهان کردن ریشه‌های مشکلات زنان یا بزرگ‌نمایی‌های افراطی می‌پردازد.[۶]
زن در سینمای ایران به ویژه بعد از کودتای ۲۸ مرداد وجهه‌ای تجاری یافت و به صورت ملعبۀ مردان و رقاصۀ کاباره‌ها به ایفای نقش پرداخت و صنعت فیلم فارســـی با وجود زنان نیمه برهنه و چاله میدانی رونق گرفت. در آن زمان حرفی از حقوق زن و شخصیت او بـــه میان نمی‌آمد. پـــس از انقلاب و در طول سال‌های دفاع مقدس؛ زنان در نقش اصلی خود یعنی مادر و همســـران فداکار ظهور یافتند که البته دوام چندانی نداشت. تهمینه میلانی، با فیلم‌های متعدد خود مانند «دو زن»، «افســـانۀ آه»، «هزاران زن مثل من» و «واکنش پنجم» انقلابی فمینیستی در سینما به راه انداخت.[۷] اما فیلم‌های فمینیستی ایران بیش از آن‌که به مشکلات و محدودیت‌های زنان بپردازند، به سیاه‌نمایی وضعیت جامعۀ پدرسالار و اغراق در مشکلات قانون اساسی دربارۀ زنان پرداخته‌اند. در فیلم «دایره» تمام زن‌هایی که از زندان آزاد می‌شوند، در پایان فیلم، خود را دوباره پشت میله‌های زندان و بدون هیچ روزنۀ امیدی می‌بینند. در «واکنش پنجم» نیز زن را در پایان فیلم پشت میله‌های زندان در حالی نشان می‌دهد که سایۀ تنومند مردی بر سرش سنگینی می‌کند اما از امیدی که در تمام طول فیلـــم به خاطر آن مبارزه می‌کرد، نشانی نیست.
فیلم‌های فمینیســـتی، و جنبش فمینیست

فمینیست‌های نسل اول
دراوایل قرن ششم ظهور کردند و سـینما در آن دورۀ سینمایی الهه‌گرا و از نظـر فمینیسـت‌ها به زیـان زن بود و فیلم‌سازان فمینیست نسـل اول، ۴۰ سال بعد از نظریه‌پـردازان این جریان ظهور کردند. پس نخستین فیلم‌های فمینیستی با اولین فمینیسـت‌ها مقارن نبودند و تا مشـاهدۀ نخستین نمونه‌ها در سینما ۸۰ سال طول کشـید تا دهـۀ ۷۰ که فمینیسـت‌ها قدم‌های آغازین را برداشتند.

هرگز نتوانست اســـتفادۀ ابزاری از زیبایی و چهـــرۀ زنانه را متوقف کنـــد؛ چرا که به ارزش‌های ذاتـــی زنان اهمیتی نمی‌داد و با ادعای مســـاوات زن و مرد در تمام زمینه‌ها روحیات برجســـتۀ زنانه و افتخارآمیز زنان همچون احساســـات محض و عاطفۀ پاک را ســـرکوب کرد و حس مادری و تقدّس این نقش را چنان زیر سؤال برد که زن تنها با نیروی بـــازو و هوش و نبوغ ذهنی قابل پرداخت بود و در این جهت نیز به ســـبب لطایف وجودی امکان برابری کامل نداشت؛ چرا که زن، ریحانۀ بهشتی است نه قهرمانی بی‌بدیل.

پی‌نوشت‌ها

۱. فرشته حبیبی، «هشدار به صد سال سینمای ضد زن»، فمینیسم، مجلۀ زنان، ش ۱۰۹.
۲. همان.
۳. سایت www.Aftab.ir، مقاله فریب بزرگ از تکریم تا تجاوز.
٤. مقالۀ هشدار به صد سال سینمای ضد زن.
۵. CD فرشته‌های سوخته، تهیه و تنظیم حجت الاسلام و المسلمین سلمان رضوانی.
٦. سپیده خاطری، «بررســـی تأثیر نقش اجتماعی زن بر سینما»، www.vahid.ir.