

زنان در سینمای ایران

مهدی سلطانی گردفرامرزی *

تاریخ دریافت مقاله: ۸۲ / ۳ / ۲۹

تاریخ پذیرش نهایی: ۸۳ / ۳ / ۶

چکیده:

در چند دهه گذشته، تغییراتی محسوس و اساسی در نحوه نگرش نسبت به زنان و بازنمایی آنها در سینمای ایران به وجود آمده است. چنین تغییراتی را به وضوح می توان از مشاهده نقش و جایگاه زنان در فیلم های سینمایی پیش و پس از انقلاب یافت. در این مطالعه سعی می شود چگونگی بازنمایی زنان در فیلم های ایرانی دهه چهارم تا هفتاد بررسی و تغییرات به وجود آمده در آن تحلیل شود. چارچوب نظری این تحقیق، "نظریه ستمگری جنسیتی" است که سعی می گردد با به کارگیری مفاهیم، ابزارها و رویکردهای تحلیلی ای که این نظریه در دسترس ما قرار می دهد روند تغییر در نگرش نسبت به زنان در سینمای ایران تحلیل شود. روش تحقیق در این مطالعه، تحلیل محتوای کیفی به عنوان روش اصلی و روش اسنادی به عنوان روش مکمل بوده است. این تحقیق به این نتیجه دست یافته که نگرش نسبت به زنان در فیلم های ایرانی، در خلال چهار دهه گذشته، از یک نگرش پدرسالارانه به نوعی نگرش فمینیستی تغییر یافته است.

واژه های کلیدی:

سینما، جنسیت، فمینیسم، نظریه ستمگری جنسیتی، پدرسالاری.

* دانشجوی کارشناسی ارشد جامعه شناسی، گروه علوم اجتماعی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه گیلان.

مقدمه

به نظر می‌رسد در این دهه، نگرش و رویکرد سینمای ایران به زنان با تغییراتی اساسی نسبت به دهه‌های پیشین آن مواجه بوده است. این تحقیق در پی پاسخ به این سؤالات است که آیا در نحوه نگرش سینمای ایران به زنان در طول چند دهه گذشته تغییری به وجود آمده و اگر چنین است این تغییر به سمت چه نظریاتی گرایش داشته است؟ آیا آنچه امروزه ظهور یک سینمای فمینیستی و زنانه در سینمای ایران خوانده می‌شود مطابق با تعریف نظریات فمینیستی، تعریف درستی است؟ در این مقاله تعریفی که ریتزر به عنوان شاخص متون فمینیستی برمی‌شمرد برای تشخیص فیلم‌های با رویکرد فمینیستی از غیرفمینیستی محور قرار می‌گیرد در این صورت هر فیلمی این شاخص‌ها را داشته باشد، فمینیستی و هر فیلمی که فاقد این رویکردها باشد، غیرفمینیستی می‌خوانیم. ریتزر در کتاب خود سه شاخص و ویژگی مکتب فمینیسم و نظریات فمینیستی را برمی‌شمرد که عبارتند از: "نخست،" موضوع "عمده تحقیق و نقطه شروع همه بررسی‌هایش، موقعیت (یا موقعیت‌ها) و تجربه‌های زنان در جامعه است. دوم آنکه، این نظریه زنان را به عنوان "موضوع‌های کانونی" در فراگرد تحقیق در نظر می‌گیرد، یعنی درصدد آن است که جهان را از دیدگاه یا (دیدگاه‌های) متمایز زنان در جهان اجتماعی نگاه کند. سوم اینکه نظریه فمینیستی دیدگاه انتقادی و فعالانه‌ای به سود زنان دارد و در پی آن است که جهان بهتری را برای زنان بسازد که به نظر آنها، بدین ترتیب جهان برای بشریت نیز بهتر خواهد شد." (ریتزر، ۱۳۷۴، ص ۴۶۰).

امروزه همراه با روند نوگرایی و تغییر در حوزه‌های مختلف زندگی و اجتماع، یکی از حیطه‌هایی که با تغییر بنیادی مواجه گشته، شیوه‌های نگرش به موضوع "جنسیت"^۱ در عرصه‌های فرهنگی بوده است. در این میان سینما به عنوان یکی از تأثیرگذارترین رسانه‌های فرهنگی و هنری نقشی پیشرو در زمینه تغییرات نگرش به جنسیت و مسئله زنان داشته است. تغییراتی که شناخت آن در عرصه سینما می‌تواند ما در شناخت وضعیت کنش‌ها، فرایندها و ساختارهای جنسیتی در سطح جامعه یاری رساند. زیرا که از دیدگاه جامعه‌شناسی هنر "سینما - همچون دیگر هنرها - با زمینه اجتماعی‌اش رابطه تنگاتنگی دارد" (دوونینو، ۱۳۷۹، ص ۶). از این نظر، بررسی جامعه‌شناختی جنسیت در سینما می‌تواند شاخصی از روند تغییر و تحولات اجتماعی باشد. چرا که "فعالیت خلاق یا نوآورانه هنری، برخاسته از پیوند پیچیده‌ای از تعیین‌کننده‌های ساختی و اوضاع گوناگون است" (ولف، ۱۳۶۷، ص ۱۲). شاهد این مدعا این فرض بنیادین جامعه‌شناسی سینما است که مضامین فیلم‌های هر دوره بازتاب شرایط اجتماعی حاکم در آن دوره هستند. (هواکو، ۱۳۶۱). با این اوصاف، در این تحقیق سعی می‌شود وضعیت نگرش به جنسیت در سینمای چهار دهه گذشته ایران، بررسی و تحلیل گردد. هدف این مطالعه، بررسی تغییراتی است که در نحوه نگرش سینمای ایران نسبت به زنان به وجود آمده است. در این جا سینمای ایران به چهار دهه تقسیم شده و سعی گردیده است روند تغییر نگرش نسبت به زنان در این چهار دهه، یعنی از دهه چهل تا دهه هفتاد تحلیل شود. البته تأکید بیشتر این مقاله بر دهه هفتاد خواهد بود، زیرا که

رویکرد نظری

و بند، تابعیت، تحمیل، سوء استفاده و بدرفتاری مردان به سر می‌برند (ملکی زاده، ۱۳۷۶، ص ۱۴۲). آنها موقعیت زنان را پیامد رابطه قدرت مستقیم میان زنان و مردان می‌انگارند، رابطه‌ای که طی آن، مردان که منافع عینی و بنیادی در نظارت، سوء استفاده، انقیاد و سرکوبی زنان دارند، از طریق اعمال ستم جنسی بر زنان، این منافع را برآورده می‌سازند. این الگوی ستمگری به عمیق‌ترین و فراگیرترین اشکال در سازمان جامعه عجین شده و یک ساختار تسلط بنیادی تشکیل داده است که عموماً پدرسالاری خوانده می‌شود (ریتزر، ۱۳۷۴، صص ۴۸۲-۴۸۴). ساختاری که برای امکان پذیر کردن اقتدار و

به طور کلی، امروزه نظریات و قرائت‌های مختلفی از فمینیسم وجود دارند که هر یک برحسب گرایش‌های نظری، ابزارهای تحلیلی و کانون‌های خاص تمرکزشان بر موضوع زنان، نامگذاری و دسته‌بندی می‌شوند. در این میان، دسته‌ای از نظریات فمینیستی به خاطر تأکیدشان بر "ستم جنسی" ای که در سایه قدرت پدرسالاری، عارض بر زنان می‌گردد، "نظریه‌های ستمگری جنسیتی"^۲ نام گرفته‌اند (ریتزر، ۱۳۷۴). شاخص این دسته از نظریات استفاده از مفهوم "پدرسالاری"^۳ در تبیین موقعیت فرودست زنان در جامعه است. نظریه پردازان ستمگری جنسیتی معتقدند، زنان تحت قید

اجتماعی مردان و زنان، چنان در طول تاریخ، در قالب اسطوره‌های زنانگی و مردانگی تداوم یافته که دیگر جزئی از طبیعت زنان پنداشته شده است. تأکید سیمون دوبووار بر این که زنان، زن زاده نمی شوند؛ به صورت زن در می‌آیند (دوبووار، ۱۳۸۰، ص ۱۳) حاوی این استدلال است که موقعیت فرودست زنان یک امر "طبیعی" یا زیست‌شناختی نیست، بلکه جامعه آن را به وجود آورده است و نتیجه این ساخت اجتماعی "زن" سرکوب^{۱۹} دایمی زنان بوده است (فریدمن، ۱۳۸۱، ص ۲۸). با این همه، اگرچه دیدگاه ستمگری، تفاوت‌های جنسیتی را که منشاء فرهنگی و اجتماعی دارند رد می‌کند، اما تفاوت‌های زیست‌شناختی بین زنان مثل توانایی باروری را می‌پذیرد و برای آن ارزش و اهمیت بسیاری قایل می‌گردد که می‌تواند رهایی بخش باشد (بشیریه، ۱۳۷۹، فریدمن، ۱۳۸۱).

نظریه‌های ستمگری، سه رویکرد فمینیستی روانکاوانه، رادیکال و سوسیالیستی را در حیطه خود جای داده اند. هر یک از این سه نظریه بنابر رویکرد نظری خود پدرسالاری، ستم جنسیتی و سرکوب زنان توسط مردان را تحلیل کرده‌اند. (ریتزر، ۱۳۷۴). فمینیسم روانکاوانه^{۲۰} با استفاده از تحلیل‌های روانکاوانه فروید و تأکید بر جنسیت به عنوان مقوله‌ای مرکزی در تحلیل خود (گلدنر، ۱۹۹۳، ص ۶۲۵)، ستمگری در مورد زنان و پدرسالاری را بر حسب نیاز عاطفی عمیق مردها به تحت نظارت درآوردن زن‌ها تبیین می‌کند (ریتزر، ۱۳۷۴، ص ۴۸۷). رادیکال فمینیست‌ها^{۲۱}، ضمن قایل شدن ارزش بسیار مثبت برای زنان، از فرودستی و محرومیت زنان از قدرت ابراز خشم و انزجار می‌کنند و زنان را به عنوان قربانیان نظام‌های پدرسالاری و ستمگری مردان در نظر می‌گیرند (هیلسون، ۱۹۹۶، ص ۶). فمینیست‌های رادیکال دو منشاء ستم جنسی را نیاز جنسی مردان به جسم زنان و قدرت باروری آنها می‌دانند (گلدنر، ۱۹۹۳، ص ۶۲۴) و در کانون تحلیلی خود تصویری از پدرسالاری را جای می‌دهند که با اعمال خشونت مردان و سازمان‌های تحت تسلط مردان علیه زنان مشخص می‌شود که لزوماً ممکن است به صورت بی‌رحمی جسمانی تجلی نیابد (ریتزر، ۱۳۷۴، ص ۴۸۹). و بالأخره فمینیسم سوسیالیستی^{۲۲} که از مفهوم پدرسالاری برای تحلیل سرمایه‌داری استفاده می‌کند (استریناتی، ۱۳۸۰، ص ۲۴۰) و ستم‌دیدی زنان را با بهره‌کشی اقتصادی و فرهنگی از زنان توضیح می‌دهد (گرت، ۱۳۸۰، ص ۲۷).

در این تحقیق، سعی می‌شود با به‌کارگیری ابزارها، مفاهیم و رویکردهای تحلیلی‌ای که نظریه‌های ستمگری جنسیتی در دسترس ما قرار می‌دهند به فیلم‌های سینمای ایران نظر افکنده، و روند تغییرات نگرش آنها به زنان بررسی و تحلیل شود.

سلطه خود، باید سراسر سازمان جامعه، از تولید و مصرف گرفته تا سیاست و قانون و فرهنگ را درنوردد (کاستلز، ۱۳۸۰، ص ۱۷۵). با این اوصاف پدرسالاری دو جنبه دارد؛ تسلط مردان بر زنان و دیگر، تسلط مردان مستتر بر جوانتر. و این سلطه از طریق خشونت و ایدئولوژی استمرار می‌یابد (میلت^۴، ۱۹۶۹). بدین ترتیب پدرسالاری اقتدار خود را از طریق نقش‌ها و ساختارهای خاص خود بازتولید می‌کند. والبی از شش ساختار پدرسالاری سخن به میان می‌آورد: خانواده^۵، کار دستمزدی^۶، دولت^۷، خشونت مردان^۸، تمایلات جنسی^۹، فرهنگ^{۱۰} و حرکتی که از پدرسالاری خصوصی^{۱۱} به سوی پدرسالاری عمومی^{۱۲} در طی قرن بیستم به وجود آمده است (والبی، به نقل از فیشر، ۲۰۰۲، ص ۵). از رویکرد ستمگری، نقش‌ها و ساختارهای پدرسالاری در تطابق با تضاد ساختگی از کیفیت‌های رفتار قالبی جنسی سنتی گسترش یافته و حفظ شده‌اند. تصویر شخص دارای اقتدار و فهمی که پذیرای نقش اوست با رفتار قالبی همیشگی مردانه^{۱۳} که به فرا عقلانیت^{۱۴}، عینی‌نگری^{۱۵}، پرخاشگری^{۱۶}، سلطه طلبی و تمایل به مرزبندی میان خود و دیگران اشاره دارد، همراه بوده است (دیلی^{۱۷}، ۱۹۷۱).

از سوی دیگر تفاوت‌های زیست‌شناختی و فیزیولوژیکی زنان و مردان و نیز تفاوت موقعیت‌های اجتماعی آنان، منجر به تفکیک دو مفهوم کلیدی و بحث‌انگیز "جنس"^{۱۸} و "جنسیت" در ادبیات نظری فمینیستی شده است. جنس واژه‌ای است که به تفاوت‌های زیست‌شناختی میان زن و مرد اشاره دارد؛ تفاوت مشهود در اندام‌های جنسی و تفاوت مربوط به آن در عمل تولیدمثل. اما، جنسیت مسئله‌ای است فرهنگی که به طبقه بندی اجتماعی "مذکر" و "مؤنث" مربوط می‌شود (فریدمن، ۱۳۸۱، ص ۲۷). این مفاهیم کمک کرده است تا نظریه پردازان ستمگری، بخش بزرگی از ستم جنسی و سرکوب زنان را تبیین کنند. ستم زمانی شروع می‌شود که تفاوت‌های زیست‌شناختی، پایه‌ای برای تفاوت‌ها و تبعیضات اجتماعی زنان و مردان می‌شود. ظرفیت زنان برای زایمان، شیر دادن و قدرت جسمانی معمولاً کمتر آنها، قرن‌ها تعیین کننده وضعیت اجتماعی آنها در نقش‌های مادر و کدبانوی خانه بوده است. از این نظر، زنان به واسطه نقشی که به عنوان مادر و مراقبت کننده دارند، اساساً در فعالیت‌های خانگی جذب می‌شوند (گیدنز، ۱۳۷۴، ص ۱۸۷). بدین ترتیب نظریه پردازان ستمگری جنسیتی مفاهیم زنانگی و مردانگی را محصول پدرسالاری می‌دانند و معتقدند که آنها اسطوره‌هایی هستند که واقعیت را واژگونه می‌نمایند تا سلطه یک جنس بر دیگری تداوم یابد. اسطوره گفتاری است که واقعیت تاریخی را به گونه‌ای عرضه می‌کند که انگار چیزی طبیعی است (بارت، ۱۳۸۰). تفاوت جایگاه و نقش‌های

فرضیه تحقیق

در این مطالعه، با توجه به آنچه در رویکرد نظری مطرح گردید، یک فرضیه در نظر گرفته شده است:

فرضیه: نگرش نسبت به زنان در فیلم‌های سینمای ایران در طول چند دهه گذشته، از یک نگرش پدرسالارانه به سوی نوعی نگرش فمینیستی تغییر یافته است.

روش تحقیق

روش تحقیق در این مطالعه، تحلیل محتوای کیفی فیلم‌ها و نیز استفاده از روش اسنادی به عنوان مکمل بحث است. در تحلیل محتوای کیفی، فیلم‌ها با توجه به معانی ضمنی و پیامی که در بر دارند، تفسیر می‌شوند. در این روش، کمتر به سبک متن و بیشتر به فکر و پیامی که در متن بیان شده است توجه می‌شود (آذری، ۱۳۷۷). در این تحقیق، برای هر دهه یک یا چند فیلم با توجه به معیارهایی که در پی می‌آید انتخاب و براساس مفاهیم مطرح در رویکرد ستمگری جنسیتی تحلیل می‌شوند. این تحقیق صرفاً به تحلیل فیلم‌های گزینش شده اکتفا نمی‌کند، بلکه با استفاده از اسناد و منابع کتابخانه‌ای می‌کوشد شمایی کلی از نگرش سینمای هر دهه به زنان به دست دهد. در این تحقیق، انتخاب فیلم‌ها بر اساس نمونه‌گیری هدفمند^{۲۲} یا قضاوتی است و معیار انتخاب فیلم‌ها، اولاً داشتن شخصیت اصلی زن، به گونه‌ای که در طرح روایی داستان نقش مهمی داشته باشد و ثانیاً پرفروش‌ترین فیلم‌های هر دوره، برحسب سال است. ملاک پرفروش بودن، از این نظر که قادر به نمایندگی گرایش کلی فیلم‌های غالب هر دهه، از نظر رویکرد و نگرش، است می‌تواند نمونه‌ای نمایا برای تحلیل ما به دست دهد.

تحلیل فیلم

دهه ۱۳۴۰

دهه چهل را باید دهه استیلای تفکر سنتی و پدرسالارانه به زنان در سینما دانست. سینمای پیش از این دهه را نیز می‌توان تحت این مقوله جای داد، اما در واقع از دهه چهل است که به صورت منظم سالانه نزدیک به صد فیلم ساخته می‌شود و فیلمسازی رونق می‌گیرد و باز در همین دهه است که فیلم‌های شاخص و قابل توجه در سینمای ایران ساخته می‌شود. نگرش پدرسالار به زن را به طور کامل می‌توان در فیلم‌های این دهه دید، به گونه‌ای که در آنها آشکارا نوع خاصی از زنانگی و جنسیت به تصویر کشیده و آرمان زنان تلقی می‌شود. مفاهیم سنتی پدرسالارانه در قالب نقش‌ها و روابط مردمدارانه در بافت فیلم‌های این دهه عجین شده است. سکس و خشونت

جزیی از روایت فیلم‌های این دوره اند. نقش‌های جنسیتی سنتی به طور کامل برای زنان تثبیت شده و وجه اسطوره‌ای می‌یابد، به گونه‌ای که آنها همیشه در این فیلم‌ها در موقعیت‌های درجه دوم و تابع مرد قهرمان داستان تصویر و موجوداتی با شخصیت‌های بی‌ثبات، وابسته، احساساتی، فاقد شجاعت و عقلانیت و عینی‌نگری نشان داده می‌شوند. در این فیلم‌ها، همواره مردان قهرمان اصلی داستان هستند؛ مردان هستند که در دنیا عمل‌کننده‌اند و کنترل زندگی - که شامل زنان نیز می‌شود - را در دست دارند.

از این دهه، فیلمی که برای تحلیل انتخاب شده، فیلم "قیصر" (مسعود کیمیایی، ۱۳۴۸) است که پرفروش‌ترین فیلم سال ۱۳۴۸ می‌باشد (جاودانی، ۱۳۸۰). فیلمی که زنان در آن، اگرچه از ارکان اصلی ساختار روایی فیلم محسوب می‌شوند و نقش پیش برنده داستان را دارند، اما چنانکه خواهد آمد این پیش برندگی داستان، منفعلانه و منفی است و فضای مردسالارانه بر فیلم حاکم است.

داستان فیلم بدین صورت است: "قیصر" که جوانی لوطی‌منش و ناموس‌پرست است از محل کارش (آبادان) پس از مدت‌ها به خانه باز می‌گردد و متوجه می‌شود که خواهرش فاطمی به خاطر تجاوز "منصور آب منگول" و حاملگی و برای حفظ آبروی خودکشی کرده و برادرش "فرمان" نیز که برای انتقام به خانه آبمنگول‌ها رفته، به دست برادران آبمنگول کشته شده است. قیصر تصمیم به انتقام می‌گیرد و سه برادر آبمنگول را یکی پس از دیگری می‌کشد، ولی پس از قتل برادر آخر و عامل اصلی (منصور) به دست پلیس دستگیر می‌شود.

این فیلم سیاقی آشکارا پدرسالارانه دارد. در این فیلم گذشته از اینکه شخصیت‌های اصلی داستان مثل قیصر، فرمان و خان‌دایی همه مردانی هستند که با غیرت نقش حمایت از زنان و چرخاندن خانواده را به عهده می‌گیرند، گونه‌ای از زنانگی و مردانگی اسطوره‌ای نیز در آن روایت می‌شود. اسطوره‌ای که زنان را ضعیف، ساده، مطیع، احساساتی، منفعل و فاقد قدرت دفاعی در برابر مردان معرفی می‌کند و برای آنها نقش‌های خاص همسر، مادر و ابژه جنسی را در نظر می‌گیرد. در عوض مردانگی با روحیه ناموس‌پرست قیصر و خشونت مردان پیوند می‌خورد. خشونت مردان - چه مثبت و چه منفی - اقتدار پدرسالارانه مردان بر زنان را در قالب اسطوره مردانگی حفظ و ابقا می‌کند. خشونتی که برای حفظ ناموس و ارزش‌های زنانگی از سوی قهرمانان مرد صورت می‌گیرد. در این فیلم زنان همچون فاطمی و نامزد قیصر دارای شخصیت‌هایی منفعل هستند و معمولاً چشم به مرد خود دارند. آنها قدرتی در برابر تجاوز و خشونت ندارند و تنها می‌توانند برای دفاع از شرف خانواده تن به مرگ دهند و تازه پس از آن است که مرد خانواده دست به کار می‌شود و انتقام می‌گیرد. زنان حتی فرصت ابراز وجود ندارند، هرگونه اعتراضی از سوی زنها به مردها صرفاً با

از هر دو زن سوء استفاده می‌کند و نهایتاً موفق می‌شود مامی را با وعده ازدواج سرکیسه کند و پول و ویزای سفر به آمریکا را به دست آورد، اما در لحظه آخر به جرم دزدی دستگیر و راهی زندان می‌شود. نهایتاً ممل با وثیقه دختر که عاشق اوست و از او فرزندی در شکم دارد، آزاد می‌شود.

از رویکرد ستمگری جنسیتی، این فیلم آشکارا سیاقی پدرسالارانه دارد. پدرسالاری در این فیلم از طریق موقعیت فرودست زنان در برابر مرد اصلی داستان (ممل) خودنمایی می‌کند و روابط جنسیتی پدرسالارانه نیز در قالب نقش‌های متفاوت جنسیتی، سکسوالیته، خشونت و فراعقلانیت مردان ارایه می‌شود. به این گونه که از یک سو مرد اصلی فیلم یعنی ممل دارای شخصیتی زیرک، زرنک، فعال و کنشگر، غیر عاطفی و نیرومند و از سوی دیگر زنان نقش اصلی کم‌هوش، طفیلی، منفعل و کنش‌پذیر و احساساتی و ضعیف تصویر می‌شوند. در این فیلم زنان منزلت اجتماعی و موقعیت شغلی مشخصی ندارند و تنها سرگرمی‌شان شرکت در میهمانی‌های شبانه و شکار مردان است. مثل دو زن اصلی داستان که تنها کارشان ارضای هوس و شکار مردان است. گویی ثروتی که دارند برای این کار اندوخته‌اند. اما با این همه، هوسبازی برای آنها موقعیت فرادست فراهم نمی‌آورد بلکه با همه زرنکی به سادگی در برابر قدرت اغواگر ممل سر فرو می‌آورند. تا بدانجا که تا پای تسلیم بی‌قید و شرط خود به ممل پیش می‌روند. از سوی دیگر در این فیلم زنان موجوداتی ساده‌لوح و فریب‌خور نمایش داده می‌شوند که با سادگی اجازه هرگونه سوءاستفاده را به مردان می‌دهند. در اینجا اگرچه خیانت ممل آشکار می‌شود، اما دختر به سادگی از خطای او چشم‌پوشی می‌کند و به کمک او می‌رود. اسطوره مردانگی در اینجا چنان استیلا دارد که براحتی خطاهای مردانه را توجیه می‌نماید. بدین ترتیب فیلمی که شخصیت‌های زن آن ظاهری مدرن دارند به صحنه‌ای برای نمایش مناسبات پدرسالارانه بدل می‌شود.

در فیلم "در امتداد شب"، پروانه، ستاره مشهور سینما و آواز، درگیر رابطه‌ای عاشقانه با پسر جوانی از طبقه پایین می‌شود. او که در ابتدای فیلم شخصیتی مستقل، موفق، هوسران و آزار دهنده دارد و مردان بسیاری را در آرزوی وصال به دور خود می‌چرخاند، تصادفاً با عشق جوانی زیبا و تهیدست مواجه می‌شود که دایماً سایه به سایه او را تعقیب می‌کند. او ابتدا سعی می‌کند جوان را از سر خود باز کند اما نهایتاً طی کشمکشی طولانی، عاشق سماجت و زیبایی جوان می‌شود. اما روابط عاشقانه آنها دیری نمی‌پاید. پروانه برحسب اتفاق از بیماری سرطانی که گریبانگیر پسر جوان است مطلع می‌شود. او برای نجات پسر زندگی خود را می‌فروشد تا او را برای معالجه به خارج کشور ببرد، اما پسر جوان در هواپیما و در آغوش او جان می‌سپارد.

این فیلم نیز که ظاهر مدرنی دارد کماکان روابط

حالتی انفعالی و با هدف نرم کردن مردان صورت می‌گیرد، چنانکه در نصایح مادر به قیصر و یا در گلایه‌های نامزد قیصر به او مشاهده می‌شود. هر دو، هدفشان از گلایه‌گذاری و نصیحت نرم کردن، جلب توجه و برانگیختن حس ضعیف‌نوازی قیصر است تا در سایه آن بتوانند او را به خانواده و سرپرستی خود پایبند کنند. اما قیصر در جواب برای خود رسالت بزرگتری قائل است که همانا انتقام ناموس و دفاع از ارزش‌های زنانگی است، چرا که این ارزش‌ها به خطر افتاده است و او می‌خواهد آنها را نجات دهد. در این فیلم زن مظهر ناموس‌پرستی و ارزش‌های مادری و گذشت شناخته می‌شود؛ چنانچه فاطمی خواهر قیصر که بخاطر هتک ناموس خود، تن به کشتن داده است تقدیس می‌شود و همینطور مادر اگر چه افکار سنتی‌اش زیر سوال می‌رود ولی از جهت ارزش مادری مقدس شمرده می‌شود. نامزد قیصر که او را می‌پرستد و قیصر نیز به او عشق می‌ورزد و به خاطر او به زیارت امام رضا می‌رود تا برای او و خوشبختی‌اش دعا کند و همین‌طور ننه که فرد خوش قلب و امیدواری است. تنها زنی که چهره خوبی ندارد سهیلا فردوس است که آن هم فیلم تا حدودی تبرئه‌اش می‌کند.

دهه ۱۳۵۰

در دهه پنجاه مضامین پدرسالارانه همچون دهه چهل در فیلم‌ها تداوم می‌یابد، با این تفاوت که داستان‌ها مدرن‌تر می‌شوند و ساختار روایی فیلم‌ها اشکال جدیدتری می‌یابند. برخلاف دهه چهل که داستان فیلم‌ها بیشتر در محیط‌های سنتی همچون خانه، محله و روستا اتفاق می‌افتند، در دهه پنجاه، بیشتر فیلم‌ها در محیط‌های مدرن همچون خیابان و شهر روایت می‌شوند. اما با وجود مدرن شدن شخصیت‌ها و ساختار روایی فیلم‌ها، روابط سنتی پدرسالارانه همچنان در فیلم‌های این دهه بازسازی می‌شود.

دو فیلمی که از این دهه برای تحلیل انتخاب شده‌اند، فیلم‌های "ممل آمریکایی" (شاپورغریب، ۱۳۵۳) و "در امتداد شب" (پرویز صیاد، ۱۳۵۶) است که هر دو پرفروش‌ترین فیلم‌های سال‌های اکران خود بوده‌اند (جاودانی، ۱۳۸۰). این دو فیلم علیرغم ظاهر مدرن شخصیت‌ها و فضاهایش همچنان روابط پدرسالارانه را در روابط زنان و مردان نشان می‌دهند.

در فیلم "ممل آمریکایی"، ممل که تحت تأثیر حرف‌های دوستش شیفته رفتن به آمریکا شده است، به هر کاری دست می‌زند تا پول سفر آمریکا را تهیه کند. او بر حسب تصادف با دختری که ظاهراً از خانواده‌ای ثروتمند است آشنا می‌شود و در صدد برمی‌آید با تصاحب او پول سفر را به دست آورد، غافل از اینکه آن دختر فرزند خانواده نیست و برای زن پولداری به نام مامی کار می‌کند و برای خوشگذرانی او، مردان جوان و زیبا را شکار می‌کند. ممل به خانه آنها راه می‌یابد و با چرب‌زبانی‌های خود هر دو زن را شیفته خود می‌کند. او طی سلسله ماجراهایی

خندان (۱۳۴۰)، دختر عشوه‌گر (۱۳۴۷)، قربانی هوس (۱۳۴۳)، سه جوانمرد (۱۳۴۶)، عروس پابره‌نه (۱۳۵۳)، شرف (۱۳۵۳) نمونه‌هایی از گونه‌های فیلم‌های پدرسالار هستند. به این صورت حتی نام فیلم‌ها نیز بیانگر گرایش پدرسالارانه این فیلم‌ها می‌باشد.

با این توصیف، درونمایه این گونه فیلم‌های مردسالار، تثبیت روابط پدرسالارانه در قالب الگوهای جنسیتی زنانگی و مردانگی است. الگوهایی که به زن به عنوان وسیله برآوردن نیازهای مرد نگاه می‌کند و او را به شکل عروسک و ابژه جنسی به تصویر می‌کشد.

دهه ۱۳۶۰

دگرگونی سیمای زن در فیلم‌های قبل و بعد از انقلاب، شگرف و حیرت‌انگیز است. زنان برهنه و نیمه برهنه ده پنجاه، و زنان غایب دهه شصت در دو نهایت افراطی، فاصله عمیقی داشتند که امکان هرگونه مجادله‌ای را ناممکن جلوه داد. زن همچون غباری محو شد. مبنای اصلی، حذف وجوه جنسی زن بود (صدر، ۱۳۸۱: ۲۸۰). در این دوره زن در تقلای بودن و نبودن بود.

در ابتدای این دهه، بسیاری از سوژه‌های برجسته ایرانی همانند "عشق" از فیلم‌ها حذف شد و محدودیت‌های شدید و سخت‌گیرانه‌ای برای حضور زنان در فیلم‌ها اعمال گردید، به طوری که داستان‌ها شدیداً پیرامون شخصیت‌های مرد تمرکز یافتند (اعلمی، ۱۹۹۸، ص ۶۶). محدودیت‌های اعمال شده به ساخت شمار زیادی فیلم‌های بدون زن انجامید. در این دهه تقریباً تعداد پنجاه فیلم بدون زن ساخته شد که اغلب آنها از گونه جنگی بود. در این میان ژانر سینمایی جنگ بنابر ماهیت مردانه آن مهمل مناسبی برای حذف زنان بود. فیلم‌های "جاده" (۱۳۶۱)، "نینوا" (۱۳۶۲)، "ریشه در خون" (۱۳۶۳)، "بلمی به سوی ساحل" (۱۳۶۴)، "پرواز در شب" (۱۳۶۵)، "کمینگاه" (۱۳۶۶)، "کانی مانگا" (۱۳۶۷)، "مهاجر" (۱۳۶۸)، "چشم شیشه‌ای" (۱۳۶۹) و... از این قبیل فیلم‌های بدون زن بودند که از این میان "کانی مانگا" (سیف‌الله داد، ۱۳۶۷) پرفروش‌ترین فیلم سال ۱۳۶۷ شد.

با این همه نباید پنداشت زنان به طور کامل حذف شدند. با گذشت سال‌های اولیه دهه شصت، زنان، هرچند در حاشیه، به فیلم‌ها راه یافتند. اما ماهیت و شکل حضورشان با گذشته تفاوت داشت. زن الهه پاک خوانده شد و به شکل اسطوره درآمد؛ یک مادر نمونه، همسر خوب، خواهر بردبار (صدر، ۱۳۸۱، ص ۲۷۹).

سیمای ایران در این دوره در برخورد با مسئله زنان و مردان بیشتر نوعی تصویر اسطوره‌ای از همکاری این دو جنس نشان می‌دهد و سعی می‌کند فداکاری زنان در این دوره را به تصویر کشیده و تقدیس کند در این دهه فیلم‌ها عموماً فضایی از صمیمیت و همکاری را بین زنان و مردانی که هر دو گرفتار

مردسالارانه را بازسازی می‌کند. بدین صورت که زن خواننده، اگرچه به کمک پول سرشار خود زندگی مستقلی دارد، اما تا موقعی که عاشق جوان بیمار نمی‌شود، چهره مثبتی ندارد. شخصیت اول فیلم پروانه است، اما این جوان عاشق است که با عشق خود او را رستگار می‌کند. پروانه تا قبل از آشنایی با پسر جوان، زنی خودخواه و خودشیفته است که مردان را اطراف خود جمع می‌کند تا به او خدمت کنند، حتی یک بار در نقش برهم زنده زندگی یکی از عاشقان خود ظاهر می‌شود. او برای رسیدن به شهرت و پول با هر مرد صاحب نفوذی رابطه برقرار می‌کند و حتی از محافل شب‌نشینی پیرمردی ثروتمند و بانفوذ سر در می‌آورد. تا اینجا تصویری منفی از شخصیت زن داستان (پروانه) ارایه داده می‌شود. در اینجا جوان عاشق پیدا می‌شود و او را که غرق پول و هوس است از خواب بیدار می‌کند تا به خود و قلبش بپردازد. پروانه عاشقی واقعی می‌شود، اما این عشق باز هم در چارچوب مردسالاری معنا می‌یابد. زن با عشق پسری فقیر تطهیر می‌شود و از دامان مردان پیشین به دامان مردی دیگر پناه می‌برد در این فیلم زن، اگرچه شاغل است، اما شغل او، شکل مدرن شغل‌های سنتی زنان (در نقش‌های خواننده کاباره، زن بار و فاحشه) در فیلم فارسی است: او ستاره سینما و خواننده‌ای معروف است و چون خانواده و همسر قبلی‌اش را ترک کرده است نقش منفی دارد. او در روابط خود با مردان اشکال پدرسالارانه زن بد را بازسازی می‌کند؛ زنی خودشیفته که با سوءاستفاده از هنر و زیبایی خویش، مردان را قربانی هوس خود می‌کند. گویی او هرگز طعم عشق را علیرغم بی بند و باری جنسی‌اش نچشیده و تنها منتظر جوان عاشق بوده است که آن را به او اهدا کند.

به طور کلی فیلم‌های پیش از انقلاب را باید دارای دیدگاهی پدرسالارانه به روابط جنسیتی دانست. در این دو دهه فیلم‌ها همواره نقشی از زن تصویر می‌کنند که تحت حکم پدر، برادر بزرگتر و شوهر قرار دارد و به عنوان انسانی نشان داده می‌شود که حقوق مدنی از او سلب شده است و اختیاری بر زندگی و سرنوشت خود ندارد ("مرادی کوچی، ۱۳۸۰، ص ۹۳). در یک جمع بندی از سه فیلمی که از این دو دهه مورد بحث ما قرار گرفت، می‌توان شاخص‌های فیلم‌های با رویکرد پدرسالارانه را یافت: در این گونه فیلم‌ها غالباً مردان قهرمان اصلی داستان هستند و زنان شخصیت‌هایی منفعل و وابسته به وجود مرد دارند و نقش غالب آنها مادر، همسر یا معشوقه بودن است. آنها معمولاً یا در خانه دیده می‌شوند یا در کاباره یا مکان‌های بدنام. شغل و منزلت اجتماعی مشخصی ندارند و معمولاً طفیلی و وابسته به مرد هستند، چرا که به مردان برای ادامه زندگی و حمایت احتیاج دارند در این گونه فیلم‌ها، زنان معمولاً در خطر تجاوز از سوی مرد قرار دارند یا در ازای پول به خود فروشی تن می‌دهند و باز این مرد است که او را از دام هرزگی و فحشا نجات می‌بخشد. فیلم‌هایی همچون بیوه‌های

می‌زند؛ وفاداری، هم از جانب زن، که از کارهای سیاسی شوهرش خوشش نمی‌آید و هم از جانب مرد که در زندان دایماً به فکر زن و بچه خود است و به خاطر آنهاست که دچار شک در ایدئولوژی خود می‌شود. در اینجا علیرغم اینکه زن نقش محوری در زندگی شوهر خود دارد اما نهایتاً در حد یک همسر خوب و باوفا می‌ماند. زن از هر نظر به مرد وابسته است و بدون او مشکلات بسیاری برایش پیش می‌آید اما با این همه، زن تصمیم می‌گیرد پس از مرگ شوهر به او وفادار بماند و میراث زندگیشان را بزرگ کند. در واقع فیلم به نوعی، از وفاداری زن در حق شوهر، اسطوره‌سازی می‌کند. او اگرچه در تقلا بودن و نبودن با اجتماع خشمگین و بیرحم می‌جنگد اما مرد خود را علیرغم همه بی‌مهری‌ها تنها نمی‌گذارد و به او وفادار می‌ماند. در "اجاره‌نشینها" چند خانوار مستأجر که در آپارتمانی صاحب‌مردم زندگی می‌کنند بی‌خبر از مرگ صاحب‌خانه در غربت، به خاطر تعمیر ساختمان با وکیل صاحب‌ملک که در طبقه همکف آپارتمان زندگی می‌کند درگیر می‌شوند. وکیل موجه که از مرگ صاحب‌خانه و بی‌وارث بودن ملک خبر دارد می‌خواهد آپارتمان را با تقلب به فروش برساند و برای همین از تعمیر ساختمان رو به تخریب جلوگیری می‌کند. این درگیری پس از کشمکش بسیار میان وکیل و مستأجران پایان می‌پذیرد و مطابق قانون به دلیل بدون وارث بودن ملک، مستأجران صاحب‌خانه می‌شوند. در این فیلم چندین زن حضور دارند یکی مادر وکیل که در ضمن مقام مادر معنوی دیگر مستأجران خانواده را دارد و همیشه در ستیزه‌ها نقش داور و پیوند دهنده را ایفا می‌کند. اوست که پسرش را متوجه اشتباه و عمل بدش می‌کند و به سوی توافق با مستأجران می‌کشانند. دیگر زن فیلم زن مهندس و برادر وکیل است که دایماً با شوهرش برسر بی‌خانمانی و سربرابر بودن کشمکش و دعوا دارد که در این میان باز مادر همیشه پادرمیانی می‌کند و آرامش را به‌خانه بر می‌گرداند. سومی، زنی شوی‌مردم و ثروتمند است که قرار است ملک به او فروخته شود. این زن ثروت زیادی از شوهر مرحومش به ارث برده و در پی تجارت با آن است. در اینجا زنان باز در نقش‌های سنتی مادر و همسر نشان داده می‌شوند. شغل مشخصی ندارند و حیطة اختیارشان چهاردیواری خانه است، حتی در مورد زن ثروتمند که ظاهراً زن مدرنی به نظر می‌رسد، این مسئله صدق می‌کند، چرا که در واقع هویت او را هم شوهر مرده‌اش تعیین می‌کند و با ارث اوست که توان تجارت یافته است، وگرنه او همان زن ترسوئی است که وقتی قندی سیاه سوخته را می‌بیند غش می‌کند. اما با همه اینها، این فیلم گرایشی به همسنگ کردن زنان و مردان دارد. زنان در اینجا تقلاً می‌کنند موقعیت خود را در برابر مردان مستحکم کنند و در محدوده کوچکی که برایشان در نظر گرفته شده است اقتدار خود را به مردان نشان دهند. ستیز عروس خانواده با شوهرش مهندس نوعی اعمال اقتدار زنانه است. داوری مادر در ستیزه‌ها

شرایط بد جنگ هستند، نشان می‌دهند. فضایی که می‌کوشد توافق را تبلیغ کند و از ستیز بپرهیزد. توافقی که می‌تواند پشتگرمی مرد رزمنده و جهادگر در فیلم‌های ژانر جنگ باشد. فیلم‌های "رهایی" (۱۳۶۱)، "ما ایستاده‌ایم" (۱۳۶۳) و باشو غریبه کوچک (۱۳۶۵) از این قبیل‌اند. در فیلم‌های این دهه اگر هم ستیزی میان زن و مرد رخ می‌دهد نهایتاً با کوتاه آمدن یک یا هر دو طرف پایان می‌پذیرد تا توافق نهایی نشان داده شود. ارزش‌های مادری، همسر خوب بودن و فداکاری در حق همسر از سوی زنان، مضامینی هستند که در این دوره، مکرر به‌تصویر کشیده می‌شوند و گاه وجه اسطوره‌ای می‌یابند. از این دهه سه فیلم "سناتور" (مهدی صباغ‌زاده، ۱۳۶۳)، "بایکوت" (محسن مخملباف، ۱۳۶۵)، "اجاره‌نشینها" (داریوش مهرجویی، ۱۳۶۶) برای تحلیل انتخاب شده‌اند که هر یک پرفروشترین فیلم‌های سال اکران خود بوده‌اند (جاودانی: ۱۳۸۰). در "سناتور"، علی که درآمد بخور و نمیری از راه رانندگی دارد و دخلش کفاف خرج درمان مادر بیمار و ازدواجش با دختر دایی‌اش را نمی‌دهد، ناخواسته به پیشنهاد یک مسافر به عنوان راننده به استخدام یک باند قاچاق مواد مخدر در می‌آید. علی بی‌خبر از بار هرویین در اولین سفر خود توسط استوار وظیفه‌شناسی به نام حقگو دستگیر می‌شود، اما به دلیل اثبات بی‌گناهی‌اش برای استوار، توسط او فراری داده می‌شود و از آن به بعد به استوار کمک می‌کند تا قاچاقچی‌ها را ردگیری کند. در این میان علی کشته می‌شود و استوار حقگو که سناتور مجلس را به عنوان عامل اصلی قاچاق شناسایی کرده است در یک سمینار مبارزه با اعتیاد، سناتور را ترور می‌کند. این فیلم عملاً شخصیت‌های مردانه دارد. زنان در اینجا وجه اسطوره‌ای می‌یابند. مادر رنج‌کشیده و نمونه‌ای که علی به خاطر او شغلش را عوض می‌کند تا پولی برای درمانش به دست آورد. نامزد علی که در سراسر فیلم فقط اسمش ورد زبان علی است اما خودش هرگز دیده نمی‌شود، جز در یک نمای خیالی که چهره تارش از پشت تور عروسی به خیال علی می‌آید. استوار نیز از زن وفادارش صحبت می‌کند اما در هیچ صحنه‌ای زن او دیده نمی‌شود. چهره زنان در اینجا مسخ می‌شود و پشت صحنه قرار می‌گیرد؛ پشت صحنه‌ای که هرگز دیده نمی‌شود، ولی همه از آنجا حرف می‌زنند. این فاصله‌سازی میان زن و مرد به گونه‌ای ظریفی زنان را در مقام اسطوره قرار می‌دهد. اسطوره‌هایی که دست‌یافتنی نیستند و ظاهر کردنشان حکم تابو را می‌یابد. آنها از دور تقدیس می‌شوند اما هرگز نزدیک نمی‌آیند.

در "بایکوت" زنی که شوهرش به خاطر فعالیت‌های سیاسی توسط رژیم شاه به زندان رفته و نهایتاً حکم اعدامش بریده شده است تا آخرین لحظه به همسرش وفادار می‌ماند و با عشق او سبر می‌کند و تصمیم می‌گیرد تا آخر عمر تنها فرزندش را بزرگ کند. در این فیلم رویهم‌رفته جوی از عشق و تقدس و ارزش همسری حاکم است و وفاداری به همسر در آن موج

نوعی اعمال اقتدار است که از جایگاه اسطوره‌ای او به عنوان مادر برمی‌خیزد و نیز زن سرمایه‌دار که با تکیه بر پول موروثی‌اش مردان را بدور خود می‌چرخاند. در اینجا گویی، زنان با تکیه بر توانایی‌ها و امکانات در دسترس، نوعی حوزه زنانه برای خود تعریف می‌کنند که مبتنی بر اقتداری عاطفی است.

رویهمرفته، نگرش سینمای دهه شصت به زنان، نوعی نگاه اسطوره‌ای به زنان است: اسطوره‌ی مادران فداکار و همسران موافق. اما نباید این اسطوره‌سازی را همسنگ اسطوره‌سازی دهه چهل و پنجاه از زنانگی بپنداریم. زنانگی پیش از دهه شصت، اسطوره‌ای شیء‌گونه و فاقد قدرت بود که کارکرد رضای تمتعات مردانه را به عهده داشت. اما در دهه شصت، با اسطوره‌سازی مضاعفی که از زنانگی صورت گرفت، این اسطوره مالک آنچنان اقتداری شد که هستی‌اش را از درون مستعد شکنندگی و فروپاشی ساخت. اسطوره‌سازی مضاعف نوعی اقتدار به شیء اسطوره‌شده تفویض می‌کند که در صورت ایجاد شرایط، او را قادر می‌سازد تا توانایی‌های خود را بازسازی کند و از شکل اسطوره درآید و نقش و ماهیتی جدید بگیرد. بنابراین به یک معنا در دهه شصت اسطوره‌ی زنانگی، باز اسطوره شد؛ کاری که به تعبیر بارت زمینه را برای شکستن اسطوره فراهم می‌کند (بارت؛ ۱۳۸۰، اباذری؛ ۱۳۸۰). این اتفاقی بود که برای زن اسطوره‌ای و الهه‌شده دهه شصت اتفاق افتاد. اقتدار اسطوره‌ای زن دهه شصت به مجرد ایجاد شرایط در دهه هفتاد، به تغییر ماهوی در نقش، جایگاه و شخصیت زنان فیلم‌ها انجامید. از رویکرد نظری، نمی‌توان فیلم‌های این دوره را کاملاً دارای رویکرد پدرسالارانه دانست. گرچه در این دوره، زنان همچنان در نقش‌های اصلی مادر و همسر ظاهر می‌شوند، اما تفاوت آن با فیلم‌های دهه چهل و پنجاه این است که در این دوره زنان در نقش‌های سنتی خود فعالانه عمل می‌کنند و در واقع به صورت کنشگران واقعی زندگی در می‌آیند. آنها در کنار مردها تصویر می‌شوند و به ساخت زندگی مشغولند.

دهه ۱۳۷۰

سینمای دهه هفتاد را باید به دو دوره قبل از دوم خرداد ۱۳۷۶ و پس از آن تقسیم کرد که دارای تفاوت‌هایی در سبک و شیوه نگرش می‌باشد، هر چند شباهت‌های بسیاری هم دارد. در نیمه اول دهه هفتاد تا خرداد ۷۶، به واسطه وضعیت جامعه و عبور از دوران جنگ و شروع بازسازی کشور و بروز برخی ناهنجاری‌ها در عرصه جامعه، فیلم‌های این دوران بازنمای این مسایل می‌شود. به ویژه از این دوران است که زنان نقش عمده‌ای در فیلم‌ها بر عهده می‌گیرند و گاه به صورت شخصیت اصلی ظاهر می‌شوند. آنها در این دوره برای کسب هویت در فیلم‌ها تلاش می‌کنند که مظاهر آن را می‌توان در کشمکش آنها با شوهران بر سر مسایل مشترک، تلاش برای

کسب استقلال، نشان دادن فداکاری بی‌منت زنان در قبال شوهران و زیر سؤال بردن ارزش‌های سنتی پذیرفته شده درباره زنان و وظایف سنتی آنان در خانواده دید که معمولاً این مضامین در قالب داستانی عاطفی و خانوادگی بیان می‌شوند. اگر دهه ۶۰ را دوره فراموشی پرداخت به مسئله "عشق زنان و مردان" بدانیم، در اوایل دهه ۷۰ سعی مفرضی برای بازگشت به این مسئله می‌شود. فیلم‌هایی همچون "دو فیلم با یک بلیت" (۱۳۷۰)، "دیگه چه خبر" (۱۳۷۲)، "ناصرالدین شاه آکتور سینما" (۱۳۷۱)، "نرگس" (۱۳۷۱)، "سارا" (۱۳۷۲)، "همسر" (۱۳۷۳) و "روسری آبی" (۱۳۷۴) نمایای مسایل گفته شده هستند.

دو فیلمی که از نیمه اول این دهه برای تحلیل انتخاب شده، فیلم‌های "عروس" (بهر روز افخمی، ۱۳۷۰) و "هنرپیشه" (مخملباف، ۱۳۷۲) است که پرفروش‌ترین فیلم‌های سال‌های نمایش بوده‌اند (جاودانی، ۱۳۸۰).

در فیلم "عروس"، رضا، پسری که به خاطر بدست آوردن همسرش دست به هر کاری، حتی قاچاق دارو زده و حالا پولدار شده است، همراه همسرش برای ماه عسل به شمال می‌روند که در راه با فردی تصادف می‌کنند. رضا از ترس قانون فرار می‌کند و همسرش را به خانه یکی از اقوام می‌برد. ولی همسرش راضی نمی‌شود و به کمک مصدوم باز می‌گردد. او در آخر فیلم به خاطر بی‌وفایی شوهرش و کارهای غیر قانونی او می‌خواهد از او جدا شود، ولی با نهیب پسر عمه درمی‌یابد که شوهرش به خاطر او و پدرش دست به همه این کارها زده است و او باید شریک شوهرش در همه مشکلات باشد. در این فیلم تا حدودی ناهنجاری‌های درون خانواده نشان داده می‌شود. مخالفت پدر با ازدواج آن دو بخاطر بی‌پولی پسر و حبس دختر در خانه و سایر ناهنجاری‌های از این دست. رویهمرفته این آغاز پرداخت به مسایل زنان به عنوان یک موجود انسانی می‌باشد. اینکه مشکلات یک زن را در راه استقلال از خانه پدر نشان می‌دهد و نیز تلاش او را برای فهم اطراف خود و تصمیم‌گیری مستقل به تصویر می‌کشد.

در فیلم "هنرپیشه"، اکبر عبدی، هنرپیشه معروف سینما، به خاطر نازایی زنش سیمین، بسیار افسرده و غمگین است. زنش به هزاران حيله متوسل می‌شود تا شاید بچه‌دار شود، اما نهایتاً چون نمی‌تواند بچه‌دار شود به یک فداکاری دست می‌زند و زنی کولی را پیدا می‌کند که به طور موقت با عبدی زندگی کند. عبدی ابتدا قبول نمی‌کند، اما سپس راضی می‌شود و با کولی صیغه می‌کند و از او صاحب بچه‌ای می‌گردد. مرد در این دوران به کولی دل می‌بندد، اما کولی برای اینکه زندگی او با زنش (سیمین) از هم پاشیده نشود از زندگی او خارج می‌شود. این فیلم نیز به مسایل زنان به طور واضح پرداخته و تلاش زن‌ها برای فداکاری در زندگی را به خوبی نشان می‌دهد در ضمن به برخی معضلات زنان مثل تحت انقیاد مردان بودن و نداشتن

برابری طلبی جنسیتی، استقلال خواهی اقتصادی، رد سلطه مردان و ستیز با آنها (پدر، شوهر و...) به عنوان سرپرست و آزادی خواهی در انتخاب امور مختلف زندگی از جمله عشق، تحصیل و شغل، از سوی زنان مطرح می شوند. فیلم هایی مثل "دو زن" (تهمینه میلانی، ۱۳۷۸)، "قرمز" (فریدون جیرانی، ۱۳۷۸) و "شوکران" (بهرز افخمی، ۱۳۷۹) از این دست می باشند. این سه فیلم که پرفروش ترین فیلم های نیمه دوم دهه هفتاد هستند (جاودانی: ۱۳۸۰)، هر یک صبغه ای آشکارا فمینیستی با گرایش ستمگری جنسیتی دارند.

فیلم "دو زن" ماجرای یک دختر دانشجوی شهرستانی را نشان می دهد که علیرغم علاقه اش به درس خواندن، به واسطه مزاحمت پسری بی سر و پا مجبور به ترک تحصیل می شود و در روزی که قرار است به شهرستان برود توسط پسر تعقیب می شود و دختر با ماشین به بچه ای می زند و بچه می میرد و او مجبور به پرداخت دیه و پسر به سیزده سال زندان محکوم می شود. دختر (فرشته)، تن به ازدواج اجباری با ناجی خود، مردی که دیه او را پرداخته است، می دهد. مرد که تحصیلات پایینی دارد، همواره به زنش مشکوک است. زن را حبس می کند و حتی نمی گذارد تلفن کند، مبادا دوست مردی داشته باشد. زن از او بچه دار و مجبور به رها کردن همه چیز می شود، حتی پس از باز شدن دانشگاه ها مرد از رفتن زن به دانشگاه جلوگیری می کند. نهایتاً زن برای نجات خود از خانه می گریزد که با پسر مزاحم سابق که از زندان رها شده، مواجه می گردد. پسر می خواهد او را بکشد که شوهر سر می رسد و پسر شوهر را می کشد. اکنون پس از مرگ شوهر، دختر نمی داند چه باید بکند؛ هم خود را آزاد و هم خود را بدبخت احساس می کند و عامل تمام بدبختی های خود را مردان اطراف خود می داند. این فیلم صبغه ای شدیداً فمینیستی دارد. سه مرد اصلی داستان یعنی پدر که محافظه کار است، پسر لات که عاشق دیوانه است و شوهر که متعصب عقب مانده و مشکوک است در بدبختی زن نقش دارند و زنان (دختر و مادرش) همه تحت ستم این مردان نشان داده می شوند. "دو زن" که با استقبال زیادی مواجه شد و جایزه هایی از جشنواره های خارجی همچون و نیز گرفت شدیداً به دو قطبی بودن جامعه و تقابل زن و مرد می اندیشد و آن را به تصویر می کشد.

داستان فیلم "قرمز" نیز به زنی (هستی) تعلق دارد که به خاطر وضعیت روانی شوهرش (ناصر) و سوء ظن ها و آزار و اذیت هایش می خواهد از او جدا شود، اما شوهر قبول نمی کند و می گوید که او را دوست دارد. آنها به دادگاه می روند زن خواهان استقلال است و می خواهد کار کند، اما شوهر به این بهانه که او با رئیس خود سر و سری دارد از کار کردن او جلوگیری می کند. دادگاه رأی به بازگشت زن به خانه و کار نکردن زن می دهد. اما این مسئله نیز از آزار مرد نمی کاهد و زن دائماً تحت شکنجه روانی قرار می گیرد. آنها دوباره به دادگاه

استقلال معیشتی و وابستگی مادی آنها به شوهر اشاره می شود.

چنانچه دیده می شود، نیمه اول دهه هفتاد را باید یک دوره انتقالی در سینمای ایران در زمینه پرداخت به مسایل زنان به شمار آورد. بدین صورت که در این دوران است که زنان کوشش می کنند در سینمای ایران جای پای برای خود باز کنند و به عنوان شخصیت های درجه اول فیلم، خود را نشان دهند و تلاش کنند به طرح مسایل و مشکلات زنان در اجتماع نایل شوند و از این طریق حق استقلال رأی و موجودیت خود را به اثبات برسانند. اما با همه اینها هنوز هم فضایی از همکاری بین زوجین وجود دارد، با این تفاوت که بیشتر این فداکاری ها از سوی زنان نشان داده می شود و اینکه زنان هستند که تمام زندگی خود را تقدیم مرد می کنند و مردان اگر چه فداکاری هایی می کنند، اما چیز زیادی برای دادن به زنان در مقابل خدماتی که آنها انجام می دهند، ندارند. این مضامین در دو فیلم مطرح شده بالا به خوبی نمایان است، با این همه در این دوران تضاد بین زن و مرد به تمامی نشان داده نمی شود؛ به گونه ای که به از هم گسیختگی روابط دو جنس منجر شود، بلکه معمولاً این تضاد، در نهایت به توافق می انجامد. توافقی که نقش توازن قوا میان زن و مرد را، چنانکه در عروس و هنر پیشه دیده می شود، به عهده می گیرد. در عروس و هنر پیشه زن و شوهر پس از کشمکش بسیار در می یابند که به یکدیگر احتیاج دارند؛ اما این احتیاجی است که متقابلاً ایجاد می گردد.

از رویکرد نظری فیلم های نیمه اول دهه هفتاد، علیرغم این که نقدهای اساسی به پدرسالاری وارد می کنند، اما هرگز به تقابل کامل با آن نمی انجامند و فقط در حد دیدگاهی برابری طلبانه فرو می مانند.

در نیمه دوم دهه هفتاد به خصوص پس از خرداد ۷۶، همراه با آزاد شدن جو جامعه و تغییر وضع جامعه در جهت احقاق حقوق زنان و نیز بروز ناهنجاری های بسیار در روابط زنان و مردان، موقعیت خوبی برای طرح مسایل و مشکلات اجتماعی زنان و پرداخت به ستم دیدگی آنان از سوی مردان پیش آمد. به خصوص اینکه جمعیت عظیم زنان تحصیل کرده در دانشگاه و جاهای دیگر جامعه خواهان آزادی بیشتر در عرصه های اجتماعی و تحقق آرزوهای در دل مانده خود بودند. بنابراین محصول این شرایط، ظهور یک سری فیلم های زن مدار و فمینیستی شد که هنوز ادامه دارد و با استقبال مردم مخصوصاً زنان مواجه شده است. به طوری که تنها "در سال ۱۳۷۷ از میان فیلم هایی که ساخته و یا اکران شده اند، حداقل سی فیلم وجود داشته اند که در آن فیلم ها یا زن نقش اول را ایفا کرده و یا این که در کنار نقش اول از اهمیت مساوی برخوردار بوده است" (راود راد، ۱۳۷۹، ص ۷۳). فیلم هایی که رویکردی به نفع زنان دارند و انتقاد از وضعیت اجتماعی موجود زنان را وجهه نظر خود قرار داده اند. در این فیلم ها مضامینی همچون

می‌روند که دادگاه حکم می‌کند که مرد به پزشکی قانونی برود تا سلامت روانیش مشخص شود. مرد تصمیم به شکنجه زن تا حد مرگ می‌گیرد و او را در زیر زمین خانه پدریش شکنجه می‌کند. زن فرار می‌کند و در بیمارستان بستری می‌شود و پس از دستیابی به سلامت به خانه باز می‌گردد. یک شب شوهرش بر می‌گردد و در درگیری با زن خود کشته می‌شود.

فیلم "شوکران"، نیز سیاقی فمینیستی دارد. در این فیلم شخصیت اول که مرد (محمود بصیرت) و بسیار جاه طلب است برای کمک به دوست مصدومش که رئیس یک شرکت صنعتی می‌باشد از زنجان به تهران می‌آید. در بیمارستان با پرستار بخش (سیما ریاحی) آشنا می‌شود و با او صیغه می‌کند. پس از مدتی مرد که زن دارد از کار خود پشیمان می‌شود و می‌خواهد رابطه را تمام کند اما زن او را رها نمی‌کند. چرا که حامله شده است، در حالی که مرد به او گفته بود نباید حامله شود. زن تقاضای سقط جنین را رد می‌کند و درصدد برمی‌آید که وارد زندگی مرد شود. مرد به تهدید پدر دختر که مردی معتاد و باننشسته است می‌پردازد و باعث طرد دختر از خانه پدرش می‌شود. دختر به زنجان می‌رود تا زندگی مرد را به آتش بکشد، اما دلش به حال همسر او می‌سوزد و به تهران باز می‌گردد که در اتوبان تصادف می‌کند و می‌میرد. در همان موقع مرد همراه همسرش، که با هم از تهران بازگشته‌اند، از کنار جسد او رد می‌شوند، مرد که از مرگ او مطلع شده، در حالی که وحشت کرده است از این وضعیت راضی به نظر می‌رسد چرا که دیگر زندگیش در خطر نیست و می‌تواند به ریاست خود بر شرکتی

که حالا رئیس آن شده است، ادامه دهد. بدین ترتیب هر سه فیلم به موضوع ستمکاری مردان در حق زنان پرداخته است. با این رویکرد، هر سه فیلم شاخص‌های فیلم فمینیستی را دارند. زیرا هر سه فیلم، رویکردی به سود زنان دارند و موضوع اصلی در آنها، مسایل زنان و تجربه آنان از زندگی است.

به هر صورت شاخص فیلم‌های نیمه دوم دهه هفتاد، پرداخت به مسأله زنان و ستم بر آنها بوده است. به گونه‌ای که برخی از آنها تا حد نگاه بسیار مثبت به زن و منفی نسبت به مرد پیش می‌رود. در حقیقت اسطوره مردانگی و زنانگی در اینجا می‌شکند. زن با اعتراض خود در فیلم‌های این دهه، میل به دگرگونی جهان می‌کند و مرگ اسطوره را رقم می‌زند. اسطوره‌سازی مضاعف از زنانگی در دهه شصت، عامل انتقال به وضعیت زنان در سینمای دهه هفتاد بود؛ عامل انتقالی که با اعطای اقتدار به زن زمینه را برای اسطوره‌شکنی فراهم کرد. زنانگی در اینجا وجهه طبیعی شده خود را به کنار می‌نهد و واقعیت تاریخی‌اش را عیان می‌کند. زن از دنیای اسرارآمیز و اسطوره‌ای خود فرود می‌آید و همسنگ مرد قرار می‌گیرد. این، نوعی همسنگی معمولی نیست، بلکه با قدرتی که او اکنون یافته است، راه برای شوریدن بر خدایگان تاریخی‌اش یعنی مردان باز می‌شود. چنین است که ابتدا در نیمه اول دهه هفتاد، زن با مرد همسنگ می‌گردد و سپس در نیمه دوم این دهه بر مرد می‌شورد و هستی او را زیر سؤال می‌برد.

نتیجه‌گیری

ایران انطباق دهیم که همراه با روند مدرنیته نوعی فمینیسم را تجربه کرده است. اگر از فیلم‌های دهه چهل و پنجاه بخواهیم توصیف دقیق تری بدهیم مشاهده می‌کنیم در این فیلم‌ها مدار همه چیز مردها هستند و زنها معمولاً نقشی حاشیه‌ای دارند یا اینکه در آنها ارزش‌های مادری و همسری وفادار بودن تقدیس می‌شود و هیچکدام از شاخص‌های بالا که بتوان دارای ویژگی فمینیستی بدانها اطلاق کرد در آنها دیده نمی‌شود. یعنی نه مدار موضوعی این فیلم‌ها تجربیات زنان هستند نه اینکه جهان را از دیدگاه زنان تفسیر می‌کنند و نه دیدگاهی انتقادی به سود زنان دارند. بلکه معمولاً ارزش‌های سنتی در آنها وجود دارد و به مادر و معشوقه بودن یعنی چیزی که زنان همیشه تاریخ بوده‌اند تأکید می‌شود. اما به مرور در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ این روند تغییر کرد. به طوری که در دهه ۶۰ معدود فیلم‌هایی بودند که اگر نه همه این شاخص‌ها، ولی بعضی‌شان در آنها دیده می‌شد و به هر صورت زنان هم پای در عرصه جامعه گذاشته و در کنار مردان به فعالیت پرداختند و بالاخره

انچه آمد تحلیل فیلم‌های پرفروش چهار دهه سینمای ایران از دهه ۱۳۴۰ تا ۱۳۷۰ بود. اکنون باید به طرح فرضیه تحقیق پرداخته و درستی یا نادرستی آن به آزمون گذاشته شود.

فرضیه: نگرش نسبت به زنان در فیلم‌های سینمای ایران در طول چند دهه گذشته، از یک نگرش پدرسالارانه به سوی نوعی نگرش فمینیستی تغییر یافته است.

اگر به فیلم‌های پرفروش این دهه‌ها و ویژگی‌های آنها نگرسته شود، این فرضیه به تأیید می‌رسد. از فیلم‌هایی مثل قیصر، ممل آمریکایی و در امتداد شب که صبغه‌ای مردم‌مدارانه دارند تا فیلم‌هایی مثل دو زن و قرمز که صبغه‌ای زن‌مدار دارند تغییراتی اساسی در نگرش به زنان بوجود آمده است. بدین صورت که اگر شاخص‌های سنخ فمینیستی بودن یک موضوع را این بدانیم که اولاً موضوع عمده آن موقعیت و تجربه‌های زنان را در جامعه نشان دهد، ثانیاً جهان را از دیدگاه زنان تفسیر کند و ثالثاً دیدگاه انتقادی و فعالانه‌ای به سود زنان داشته باشد، می‌توانیم آن را به سینمای

جلوگیری می‌کنند. هنجارها و قوانین جامعه نیز در این فیلم به کمک پدرسالاری می‌آیند تا انقیاد زنان را مستحکم‌تر کنند. دختر تا تصمیم می‌گیرد زندانش را رها کند با حرف مردم و قانون مواجه می‌شود. در فیلم شوکران با نوعی فمینیسم سوسیالیستی مواجهیم. مرد با تکیه بر قدرت اقتصادی خود، زنی را بازیچه هوسهای خود می‌کند. در اینجا ساخت پدرسالار نیز به کمک قدرت اقتصادی مرد می‌آید تا هرگونه فکر و کنش مستقل را در زن خفه کند. پدر، دخترش را از خود می‌راند و بی‌پناه رها می‌کند. در اینجا رهایی به‌درد زن نمی‌خورد، زیرا چنان وابسته به مردان است که اگر بخواهد بدون آنها راه بی‌پیدا نصیبش مرگی خوفناک در سکوت و تنهایی جاده است. با این همه نمی‌توان به طور قطعی برچسب نظری خاصی به این فیلم‌ها زد. در هر سه فیلم عناصری از هر سه رویکرد ستمگری می‌توان یافت.

با وصف آنچه آمد می‌توانیم بگوییم که هنوز نمی‌توان به طور کامل از وجود یک نوع خاص رویکرد فمینیستی در سینمای فمینیستی ایران سخن به میان آورد. بلکه در تحلیل، نظریه‌های مختلف می‌توانند مکمل هم باشند.

در دهه ۷۰ و مخصوصاً نیمه دوم آن فیلم‌هایی با سیاق فمینیستی ساخته شدند که بسیاری از ویژگی‌های فمینیستی با آنها تطبیق می‌کند، مثل دو زن که هم ویژگی اول را دارد که موضوعش تجربه زن از جهان می‌باشد هم ویژگی دوم یعنی تفسیر زنان از جهان و هم نگاهی انتقادی به سود زنان در آن به تصویر کشیده شده است.

با این وصف، اکنون باید ببینیم این فیلم‌های فمینیستی و زن‌گرا در چارچوب کدامیک از رویکردهای نظری ستمگری جنسیتی قرار می‌گیرد؛ هر سه فیلم زن‌گرایانه "قرمز"، "دو زن" و "شوکران" در چارچوب رویکرد ستمگری می‌گنجد؛ قرمز در چارچوب فمینیسم روانکاوانه، نیاز عاطفی مرد به زن و ترس از دست دادن همسرش را نشان می‌دهد که باعث می‌شود او به آزار زن بپردازد. عشق خودخواهانه در این فیلم، آشکارا به مردان نسبت داده می‌شود و ریشه‌های این خودخواهی مردانه در تربیت مردان در خانواده‌ای پدرسالار کاویده می‌شود. فیلم دو زن دیدگاهی رادیکال نسبت به مسئله زنان دارد و ستم بر زنان را محصول پدرسالاری و جامعه پدرسالار می‌داند. در اینجا اساساً همه مردان منافی خاص برای تسلط بر زنان دارند؛ پدر، شوهر و عاشق‌لات از پیشرفت زن

پی‌نوشت‌ها:

- ۱ Gender
- ۲ Gender oppression Theory
- ۳ Patriarchy
- ۴ Millet
- ۵ Household
- ۶ Paid work
- ۷ State
- ۸ Male violence
- ۹ Sexuality
- ۱۰ Culture
- ۱۱ private patriarchy
- ۱۲ public patriarchy
- ۱۳ Eternal masculine stereotype
- ۱۴ Hyperreality
- ۱۵ objectivity
- ۱۶ Aggressivity
- ۱۷ Daly
- ۱۸ Sex
- ۱۹ Repression
- ۲۰ Psychoanalytic feminism
- ۲۱ Radical feminist
- ۲۲ Socialist feminsm
- ۲۳ Purposive sampling

فهرست منابع:

- آذری، غلامرضا، جایگاه روش تحلیل محتوایی در سینما، فارابی، دوره هفتم، شماره چهارم، ۱۳۷۷، صفحات ۵۰-۳۷.
- اباذری، بیوسف، "رولان بارت و اسطوره و مطالعات فرهنگی"، ارغنون، شماره ۱۸، ۱۳۸۰، صفحات ۱۵۷-۱۳۷.
- استریناتی، دو مینیک، نظریه های فرهنگ عامه، ترجمه ثریا پاک نظر، تهران، گام نو، ۱۳۸۰.
- بارت، رولان، "اسطوره در زمانه حاضر"، فصلنامه ارغنون، شماره ۱۸، ۱۳۸۰، صفحات ۱۳۵-۸۵.
- بشیریه، حسین، نظریه های فرهنگ در قرن بیستم، تهران، مؤسسه فرهنگی آینده پویان، ۱۳۷۹.
- جاودانی، هما، سال شمار تاریخ سینمای ایران تیر ۱۳۷۹ - شهریور ۱۳۷۹، تهران، نشر قطره، ۱۳۸۰.
- دوبووار، سیمون، جنس دوم (جلد دوم)، ترجمه قاسم صنعوی، تهران، انتشارات توس، ۱۳۷۹.
- دوینو، ژان، جامعه شناسی هنر، مهدی سبحانی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۹.
- راوداد، اعظم، "تحلیل جامعه شناختی فیلم های دو زن و قرمز"، فارابی، دوره نهم، شماره چهارم، ۱۳۷۹، صفحات ۷۵-۶۰.
- ریترز، جورج، نظریه جامعه شناسی در دوران معاصر، محسن ثلاثی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۴.
- صدر، جمیدرضا، درآمدی بر تاریخ سینمای سیاسی ایران، تهران، نشر نی، ۱۳۸۱.
- فریدمن، جین، فمینیسم، ترجمه فیروزه مهاجر، تهران، نشر آشتیان، ۱۳۸۱.
- کاستلز، مانوئل، عصر اطلاعات: اقتصاد، جامعه و فرهنگ (جلد دوم)، ترجمه حسن چاوشیان، تهران، طرح نو، ۱۳۸۰.
- گرت، استفانی، جامعه شناسی جنسیت، کتایون بقایی، تهران، نشر دیگر، ۱۳۷۹.
- گیدنز، آنتونی، جامعه شناسی، ترجمه منوچهر صبوری، تهران، نشر نی، ۱۳۷۴.
- مرادی کوچی، شهناز، "مرز قاطع تصویر زن در سینمای ایران"، فارابی، دوره یازدهم، شماره دوم و سوم، ۱۳۸۰، صفحات ۱۱-۹۱.
- ولف، جانت، تولید اجتماعی هنر، نیره توکلی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۶۷.
- ملکی زاده، اکبر، "بررسی وضعیت مکتب فمینیسم"، نامه پژوهش، سال دوم، شماره ۶، ۱۳۷۶، صفحات ۱۷۰-۱۲۵.
- هواکو، جورج، جامعه شناسی سینما، بهروز تورانی، تهران، نشر آیین، ۱۳۶۱.

Millet, Kate (1969), sexual politics . Granada Publishing.

<http://www.marxists.org/reference/subject/philosophi/index.htm>

Fisher. Steve (2002). Gender: political sociology lecture, mto2.

steve.fisher@sociology.ox.ac.uk . <http://maroy.econ.ox.ac.uk/fisher/polSOC>

Daly, Mary(1971), after death of god the father, Pittsburgh khow, Inc, originally published in commonweal

Goldner, v.(1993).feministtheories.inP.G.Boss,W.R.,schumm,&S.K.steinmetz(Eds.).Sourcebook of family

Theories and method: A contextual approach. New York:plenum press. pp.623-626.

Hailson, Donna F.G(1996), Temes in radical feminism. www.vow.org/temes1.html-5k

Aalami, Akbar(1998), Twenty years of Iranian cinema, Donyaa-ye-sokhan(monthly), pages:66-67