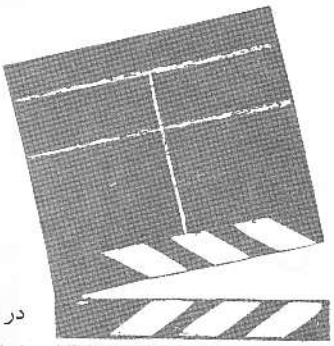
نوشتهٔ آسیه جبار

پشت پرده

زن در دو سوی دوربین



اندیشه‌های نویسنده و فیلمسازی الجزایری دربارهٔ تصویر و تصویری که مردم جوامع جهان سوم از خود دارند و به‌خصوص دربارهٔ نگاه تازهٔ زنان به‌جهان.

در دسامبر ۱۹۷۶، شبی در مزرعه‌ای اجاره‌ای در ۷۰ کیلومتری شهر الجزیره به‌همراهی تیمی مرکب از هفده تکنسین و دو بازیگر در حال فیلمبرداری از صحنه‌ای بودم که در آن مردی شب هنگام در اتاق به‌همسر خفته‌اش نگاه می‌کند.

این مطلب به‌خودی خود اهمیت ندارد و هیچ عمل خاصی هم اتفاق نمی‌افتد... مگر دوام نگاه (یک دقیقه و نیم)، یا به‌عبارت دیگر، نگاه دوگانه ــ نگاه خودم، تکنسینها، و بعداً تماشاگران فیلم، که به‌مردی، به«غریبه‌ای»، نگاه می‌کنند که به‌زنی الجزایری چشم دوخته است، زنی که بی‌خیال، همچون ونوسی در یک پردهٔ نقاشی رنسانس ایتالیا، خفته است. گویی که تمام هنر (در آن زمان می‌شد گفت که سینمای عرب، از لحاظ عینی، در مرحله‌ای از تکامل قرار داشت که مشابه با مرحلهٔ نقاشیهای فلورانسی یا ونیزی کواتروچنتو بود) می‌بایست با گذر از این نخستین کشف آغاز می‌شد، کشف اینکه چگونه شخصی دیگر ــ غریبه‌ای ــ به‌زنی غافل از خود نگاه می‌کند و چگونه، به‌نوبه خود، ما به‌نگاه او نگاه می‌کنیم.

در فیلم عیش خوش زنان کوهستان شنوآ، زن در بستر زناشویی خویش دراز کشیده و گیسوانش در زیر روسری قرمز پوشیده مانده است؛ تنها خطوط اصلی چهره‌اش دیده می‌شود. دکور را تا کوچکترین جزئیات در نظر گرفته بودم ــ برق ابریشمین لباسهای خواب و بالشها در تقابل با دیوارهای زمخت سفیدکاری شده، فرش کف اتاق و پشم که در همه جا دیده می‌شد. زن خفته، درون بستر گشاده، آرام و بی‌حرکت است. سپس از چند حرکت ناآرامش رفته رفته احساس می‌کنیم که با کابوسی کلنجار می‌رود ــ و بعداً پی می‌بریم که این کابوس به‌خاطرات زمان جنگ وی برمی‌گردد.

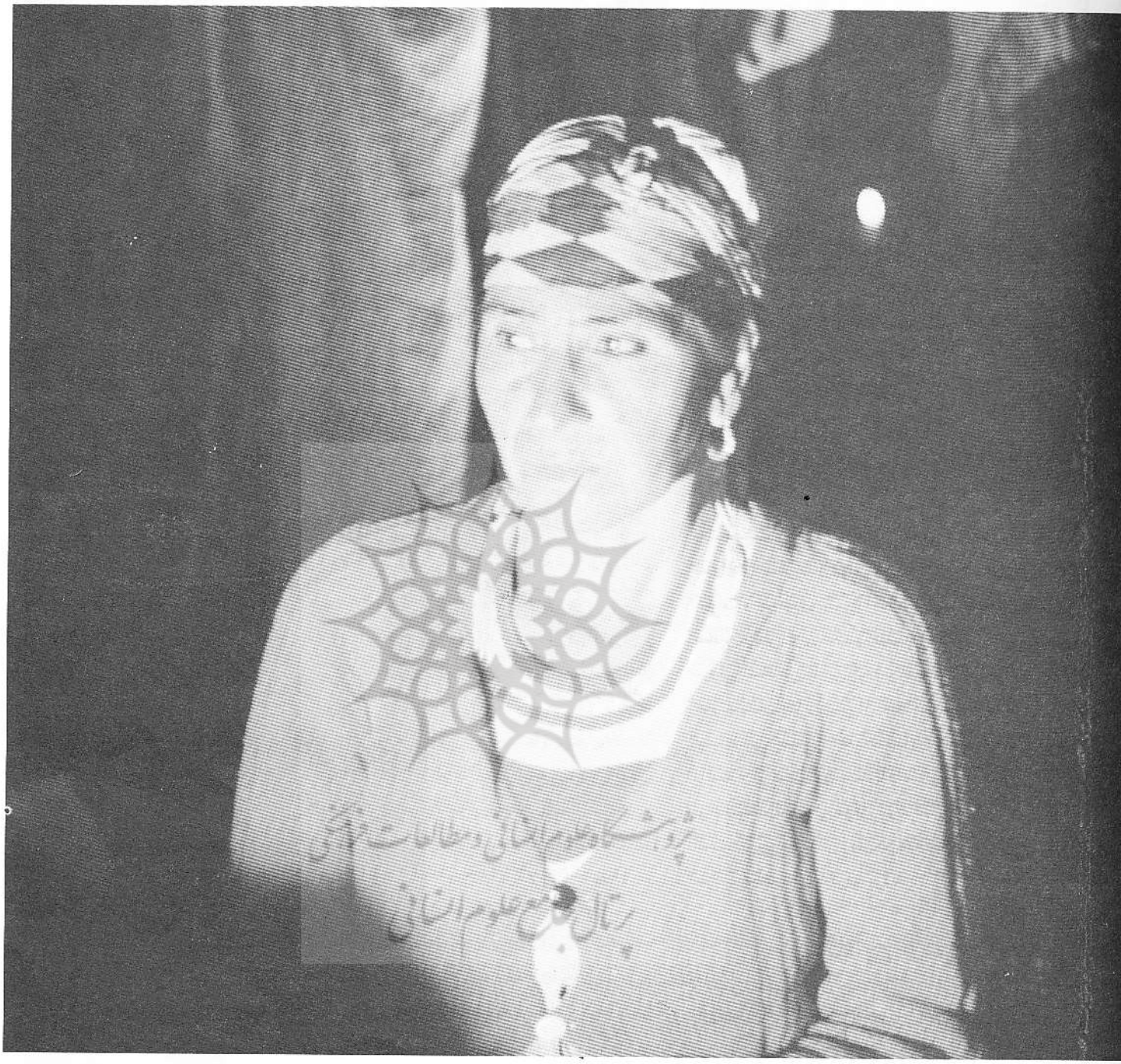
نگاههای دزدانه

اما در مورد مرد، که بی‌حرکت در آستانهٔ اتاق خواب ایستاده و به‌همسرش نگاه می‌کند، آیا به‌او خواهد پیوست؟ نه. هر چند در نگاهش مایه‌ای از شور هوس احساس می‌شود (آیا انگیزهٔ آشکار یا پنهان هوس از عناصر اساسی سینمای راستین نیست؟) اما آنقدر بر آن تأکید نمی‌شود که لذت مشترکی را، وعدهٔ یگانگی صمیمانه‌ای را، القا کند.

شیوهٔ نگاه «دیگری» به‌زنی خواستنی، نگاهی که ما نیز زیر نظر داریم، نگاه یک چشم‌چران نیست. او به‌کندی و با جدیتی دم افزون (یک دقیقه و نیم زمان درازی است)، بدون آنکه خود بخواهد، به‌ناتوانی و رنج جدایی می‌اندیشد. این نگاهی است که با خط فاصل میان یک جفت، میان دو جنس، روبرو می‌شود و آن را واضح‌تر نشان می‌دهد.

شاید لازم بود پیش از این می‌گفتم که مرد در صندلی چرخداری نشسته و آن را تا کنار در باز رانده است. حتی در آن فاصله، جاذبهٔ زن او را به‌سوی خود می‌کشد. به‌قاب در چنگ زده است. من از پشت دوربین حرکت مرد نشسته را که می‌کوشد از جایش برخیزد دنبال می‌کنم؛ چهره‌اش از این تلاش فشرده می‌شود، و در زمینهٔ تصویر، بستر، زن خفته‌ای با روسری قرمز ــ حجابی اینهمه نزدیک و اینهمه دور.

مدتها بعد، از خود می‌پرسیدم که آیا تصادفاً تصمیم گرفته بودم از این صحنهٔ شبانهٔ داخلی فیلمبرداری کنم یا نه. در آن زمان در مقام کارگردان این فیلم تنها به‌فکر لذت ترکیب هنری، تقریباً به‌شیوهٔ یک نقاش، بودم. آیا بدون اراده این صحنه را انتخاب نکرده بودم؟ بالاخره، برای من در مقام یک نویسنده، در مقام یک فیلمساز، یا فقط به‌عنوان یک زن عرب، مسألهٔ اصلی جستجوی دردناک پاسخی به‌مسأله ماهیت نگاه «دیگری» به‌زن نبود؟ به‌خصوص در فرهنگی که طی قرون، از نگاه به‌شدت محافظت می‌شد. فقط یک چشم وجود داشت و آنهم چشم صاحب حرم بود که هرگونه تصویر



بصری را ممنوع می‌کرد و برای تحکیم سلطهٔ خود محرمات مذهبی را به‌کار می‌گرفت. نگاه «دیگری»، مگر آنکه نگاه چشم چرانی (یعنی نگاهی تجاوزگر و مهاجم) باشد، جز تصویر زن، سرابی در پردهٔ شعر و اندوه، چیزی درنمی‌یابد.

نگاه جادو شده

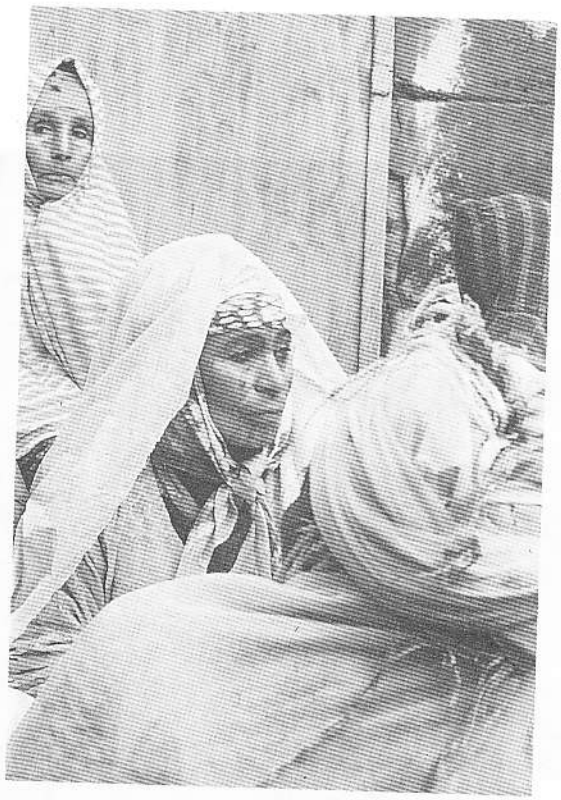
امروز سینمای عرب به‌این مسأله سخت علاقمند شده است که در زیر نگاه دیگران قرار گرفتن یعنی چه. با این وصف، احساس می‌کنم بجاست که از تجربهٔ شخصی خود قدمی فراتر بگذارم و از گذشته‌ای نه چندان دور سخن بگویم که چگونه جوامعی به‌تمامی در زیر میکروسکپ نگاه بیگانهٔ استعمارگر قرار می‌گرفتند. فرهنگهای عرب، افریقایی و شرقی در زیر نگاه دقیق سلطه‌گران وارسی، ضبط و «تصویر» می‌شد.

این نگاه تصویرگر از آنِ هنرمند غربی (نقاش صحنه‌های نبرد، نقاش خاورشناس صحنه‌های تخیلی، کاروانها، بدویها، رقاصان، کودکانی که در زمینهٔ تپه‌های شنی و در کنار مساجد مخروبه گدایی می‌کنند)، و سپس جهانگرد عکاس سالهای

عکسهایی که در هنگام فیلمبرداری خوش *گذرانی زنان کوهستان ضنوآ* گرفته شده است. سمت راست، آسیه جبار، کارگردان، در کنار یکی از بازیگران. بالا، زنان روستایی الجزایری که در این فیلم ظاهر شده‌اند.

بین ۱۸۸۰ تا ۱۹۰۰، یعنی در اوج قدرت امپراتوریهای بزرگ استعماری، است. این دوره شاهد دست به‌دست شدن هزاران هزار کارت‌پستال بود ــ تصاویر زنان نسبتاً نیم برهنه‌ای که سربازان، جهانگردان و مسافران چند روزه با بی‌اعتنایی آشکار پیامهای خود را در پشت و روی آنها می‌نوشتند.

بدین ترتیب، در حدود یک قرن و نیم، همچون ایام جادوگران جاهلیت، مردم «جادو شده» بودند ــ هم به‌این مفهوم که تحت نفوذ دیگران بودند و هم به‌این معنی که فریب خورده بودند ــ چرا که تصویرشان در عملی به‌کار می‌رفت که خود در آن هیچ نقشی نداشتند. اروپاییان روی تصاویر اعراب و سیاهانی که خود از برقراری ارتباط محروم شده بودند با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کردند. آیا واقعاً



به‌شخصیت درون آن عکسها نگاه می‌کردند؟ نه. عکسها و تفاوتهای ظاهریشان بهانه‌ای بود برای رد و بدل کردن عقاید، کلمات و حرفهای پیش پا افتاده، بدون آنکه حتی به‌صورتی نمادین ربطی به‌آن عکسها داشته باشد. بدین ترتیب، هویت درونی اشخاص با این گونه نگاه به‌کلی طرد می‌شد. انگار که تفاوتهایشان چیزی بیش از اختلاف سلیقه یا تزیین صرف نیست. طی چندین دهه، «سینمای استعماری» بازار گرمی داشت و از فیلمهای مستند تا داستانی را دربرمی‌گرفت؛ این نوع سینما، که زمانی موفق بود، امروز کاملاً ناپدید شده است. گویی که در آن زمان در همه جا فیلمبرداران نابینا از سراب فیلمبرداری کرده بودند.

نگاه بی پرده

و سپس، ناگهان زنان چشمانشان را باز کردند و به‌اطراف نگاه کردند. زنانی که تا آن زمان حق نگاه کردن نداشتند، با چهره‌ها، پیشانیها و بدنهای پوشیده در حجاب، از روزنه‌ای باریک که تنها چند قدم آنسوتر را می‌دیدند و با چشمهای فرو افتاده در خیابانها راه می‌رفتند، سرانجام به‌جهان بیرون، به‌مدرسه، به‌مطالعه، به‌فضا راه یافتند. تاکنون فراموش کرده بودند که به‌آسمان، به‌درختان، به‌طبیعت، به‌کف روی امواج بیاندیشند و به‌خیابانها و مردم شهر، به‌دیگران، به‌زنان دیگر، به‌همهٔ بشر نگاه کنند.

بار دیگر جسارت می‌کنم و به‌تجربهٔ کوچک خودم برمی‌گردم که چگونه با دقت تمام نگاهی را زیر نظر گرفتم؛ زیرا به‌نظر من، قدرت سینما در وارسی دقیق و نکته‌سنجی در شیوه‌های نگاه کردن است، در شیوهٔ نگاه کردن به‌آنهایی که

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نمی‌توانند نگاه کنند و در شیوهٔ برخورد با آنهایی که، چه مرد و چه زن، برای نخستین بار چشم باز می‌کنند.

بنابراین، بگذارید به‌نخستین صحنهٔ خوش گذرانی زنان کوهستان شنوآ برگردیم. زنی پشت به‌تماشاگران ایستاده است، تنها چیزی که از او دیده می‌شود موها و طرح سرش در مقابل دیوار است. پیشانیش را به‌دیوار سنگی می‌مالد؛ شاید از بی‌صبری یا از بیچارگی، اندکی پیش سرش را به‌آن کوفته است. هر توضیحی ممکن است، زیرا نمی‌گذارد چهره‌اش را ببینیم، ردم می‌کند، از وارسی دقیق دوربین می‌گریزد. با این حال ترجیح دادم که او را به همین صورت نشان دهم.

زن راه می‌رود، دنبال چیزی می‌گردد، و همچنان از نگاه تماشاگر اجتناب می‌ورزد. ناگهان صدایش بلند می‌شود و با آن تمام احساس طغیانش بیرون می‌ریزد: «حرف می‌زنم، حرف می‌زنم، حرف می‌زنم!» سپس سکوت. بعد می‌گوید «نمی‌خواهم کسی مرا ببیند.» سپس اضافه می‌کند «نمی‌خواهم مرا ببینی.» و ما درمی‌یابیم که مرد نیز در اتاق است و انتظار می‌کشد.

بدین ترتیب، قهرمان فیلم که تا دو ساعت دیگر در جلو نگاهمان زندگی خواهد کرد، در آغاز می‌گوید که نمی‌خواهد دیده شود. سپس برمی‌گردد و با ما روبرو می‌شود، زیرا پیش از هر چیز، می‌خواهد حرف بزند، می‌خواهد رابطه برقرار کند. شاید نمی‌داند که حرف زدن در حضور دیگران مشکل است، یا حرف زدن در خلأ و در سکوت از آن هم مشکلتر است. با این وصف اشتیاقش به‌اینکه درونش را بیرون بریزد آشکار است: «حرف می‌زنم، حرف می‌زنم، حرف می‌زنم!»

به‌عبارت دیگر، پردهٔ سینما جز نواری از تیرگی، جز صحنه‌ای بی‌تصویر نیست که گاه به‌گاه نیم سایهٔ زنی در آن به‌چشم می‌خورد تا به‌یادمان آورد که زنی آنجا حضور دارد؛ تنها صدایش زمان و مکان را اشغال می‌کند تا به‌حضوری واقعی مبدل شود ــ کلام بر سایه‌اش تقدم دارد.

نتیجه‌ای که می‌گیرم این است که فیلمهایی که زنان می‌سازند ــ زنان جهان سوم و زنان دنیای کهن ــ بیان اشتیاقشان به‌سخن گفتن است. گویی که فیلمسازی برای زنان به‌معنای تحرک جدید صدا و جسم، جسمی که دیده نشده و بنابراین به‌انقیاد در نیامده است، به‌معنای کشف دوبارهٔ استقلال و معصومیت است. در نتیجه، صدا بال می‌گشاید و می‌رقصد. سرانجام بیگانه از چشمان او می‌بیند.

تبادل نگاه

در عیش خوش زنان کوهستان شنوآ، زن جوان معماری که به‌سرزمین دوران کودکیش باز می‌گردد در حقیقت شروع به‌صحبت می‌کند، بیرون هم می‌رود و دیده‌های کودکیش را دوباره کشف می‌کند. چشمانش جاها، خانه‌ها، رودخانه‌ها، حتی رودخانه‌های خشک شده، و باغها، حتی باغهای سوخته و ناپدید شده، را جستجو می‌کند. و از طریق تبادل نگاهها، نگاههایی اغلب آرام، و گاه دزدانه، یا خالی، با خلأ انتظار، گفتگوها آغاز می‌شود ــ از گذشته و حال می‌گویند. و در همه جا در کنار زنان حضور نافذ کودکان بیکار، پر سرو صدا و خندان احساس می‌شود.

همچنان که قهرمان را تعقیب می‌کنم، به‌زنان دیگر نیز نگاه می‌کنم. یا به‌عبارت دیگر به‌این زن نگاه می‌کنم، زن جوان مستقلی که تولد دوباره‌اش را مزه مزه می‌کند. تماشایش می‌کنم که چگونه زنان دیگر را کشف می‌کند. وقتی به‌زنان روستایی می‌رسد نگاهش دریچه‌های سیلاب کلام را می‌گشاید، دریچه‌هایی که تا آن هنگام محکم بسته شده بود ــ

کارت‌پستالهای دورهٔ استعمار «زنان نسبتاً نیم‌برهنه‌ای» را نشان می‌داد «که سربازان، جهانگردان با بی‌اعتنایی آشکار بیامهای خود را بر پشت و روی آنها می‌نوشتند.»

گفتگوی زنان دربارهٔ جزییات پیش پا افتادهٔ زندگی روزمره و گذشته‌ای هنوز زنده، یا دربارهٔ زخم خاطراتی که با وجود مرهم فراموشی هنوز دردناک است. پیرزن روستایی با چهرهٔ چروکیده و حالتی مغرور به‌صدای بلند می‌گوید: «وقتی چشمهٔ اشکم خشک شده، چطور می‌توانم گریه کنم؟»

زنی به‌زن دیگر نگاه می‌کند. و در آن نگاه شور هوس نیست. شکاف سترون میان انسانها محو می‌شود، رشته‌های مکالمات آنان را به‌یکدیگر پیوند می‌زند. با فرا رسیدن غروب زن جوان به‌خانه برمی‌گردد و غرق در گرمای کسانی است که با آنها هم سخن شده است. گویی که صداها همواره بر جسمها و چشمها تقدم دارند و از این رو، در امان از دستبرد چشم چرانی، در این حرکات نیمه هشیارانه عشق، مهربانی و قدردانی نهفته است.

آیا تصادفی است که در بیشتر فیلمهایی که زنان ساخته‌اند به‌صدا، به‌موسیقی، به‌طنین صداهایی که بدون اطلاع گوینده ضبط شده، آن همه اهمیت داده می‌شود؟ گویی که به‌پردهٔ سینما باید محتاطانه نزدیک شد و در صورت لزوم، تصاویری در آن گنجاند که از نگاهی مبهم و حتی نزدیک بین دیده می‌شوند، ولی از بار صدایی پر و آمرانه، سخت همچون سنگ و در عین حال ظریف و سرشار چون قلب انسان، لبریز باشد.

آسیه جبار، نویسنده و فیلمساز الجزایری، چندین داستان کوتاه و رمان نوشته که به‌زبانهای مختلف ترجمه شده است. نخستین فیلمش، خوش گذرانی زنان کوهستان شنوآ، (۱۹۷۷ ــ ۱۹۷۶)، در ۱۹۷۹ در بینال ونیز برندهٔ «جایزهٔ منتقدان بین‌المللی» شده است.