Journal of Interdisciplinary Studies in the Humanities, 14(2), 125-150, Spring 2022

Nematollahi, J., & Sayyad, A. (2022). New woman akin to modern urban way in the new wave of cinema in pre-Islamic Revolution era: case study of films Mr. Naive (1971) and The Balooch (1973). *Interdisciplinary Studies in the Humanities, 14*(2), 125-150. doi: 10.22035/ISIH.2022.4610.4557

http://dx.doi.org/10.22035/ISIH.2022.4610.4557 URL: http://www.isih.ir/article_399.html

2008-4641 / © The Authors. This is an open access article under the CC BY 4.0 license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

New Woman Akin to Modern Urban Way in the New Wave of Cinema in Pre-Islamic Revolution Era: Case Study of Films *Mr. Naive* (1971) and *The Balooch* (1973)

Javad Nematollahi[1], Alireza Sayyad[2]

Received: Sep. 21, 2021; Accepted: Feb. 4, 2022

ABSTRACT

New Iranian woman with relative freedoms, especially in the social activities domain, appeared as a result of the modernization process at metropolitan levels during the Pahlavi era. But this freedom was not liked by Iranian men, even the intellectual lot. For instance, the new wave of cinema prior to the Islamic revolution took the intellectual form at the time when itself had a critical stance toward the modernization process of the Shah, and sometimes showed even anti-modernist approach, now by portraying new woman with her outward deception and esoteric emptiness, it tried to reprehend the same by presenting her as a symbol of modern lifestyle and a symbol of the decline of the original Iranian culture. With a descriptive-analytical method and using library sources, the present paper tries to study the depiction of new woman in the two films related to new wave cinema in Iran, *Mr. Naive* and *The Balooch*. It concludes that new woman, like other phenomena of modern life, takes away the old patriarchal control and that persuades filmmakers to portray her as an attractive, superficial, and dangerous commodity of modern metropolis. In other words, new woman becomes a phenomenon that, in line with other modern phenomena and even at the top and most important of them puts down Iranian men and culture. In fact, in the form of localism and criticism of the Shah's incomplete modernization, these films rise up against modernity and defend patriarchal traditions and regain lost control. The representation of gender is of great importance in the sociological studies of art, and the article hopes to point out the depth of gender problems in Iranian society by examining the portrayal of new woman in the troubling new wave of cinema.

Keywords: new wave of Cinema, new woman, modern metropolis, Mr. Naive; The Balooch

1. MA in Cinema Studies, Department of Cinema, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran (Corresponding Author)
✉ nematollahij95@gmail.com
2. Associate Professor of Cinema Studies, Department of Cinema, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran

Interdisciplinary
Studies in the Humanities

Volume 14
Issue 2
Spring 2022

INTRODUCTION

History of cinema, its emergence and evolution is concurrent with modernization and the creation of metropolises as we know today. This is why the cinematic manifestation of modernity is an important subject within sociological studies (Duvignaad, 2001, 6). On the other hand, with the formation of feminist theories, researchers came to believe that studies concerning sex within modernity and modernization have significant values because the concept of sex, feminine experience and social view of women have altered considerably in modern times (Ardis, 2005, 62). Within this framework, the concept of "new woman" is especially important since she's historically been portrayed as an object that encapsulates and manifests complexities and paradoxes with modernity (Shih, 2001, 301).

The birth of "new woman" in Iran dates back to the Pahlavi era, especially during the reign of Mohammad Reza Shah. Within confines of his modernization project, he considered some important changes in issues regarding women, such as the right to vote, to work and actively participate in social activities (Ejlali, 2017, 32). In third world societies where modernity is an imported product, modernization is usually a futile attempt, one that is forced from authorities above (Bermann, 2019, 259-260). Iran was no exception and the failed, defective modernity soon provoked reactions from scholars and intellectuals who were concerned about the demise of sacred and old Iranian values. New woman, who had suddenly emerged, fashioned with latest trends, became a symbol of threats posed by modernity.

PURPOSE

The article intends to show that the origin of given reactions were in fact preventive actions towards the loss of historical control of men over women in general and their daily lives in particular. The control that had been put modernity in jeopardy, and how new woman was the perfect symbol of this loss of control.

METHODOLOGY

This article uses a descriptive-analytical method. To achieve the purposes discussed, authors first try to establish some general definitions of modernity based on the ideas of Charles Baudelaire and Marshal Bermann and its specifications, especially in third world countries. Then another outlook on modernity by Jurgen Hubermass is discussed to further insight. In the next section, the emergence of new woman in Iranian metropolis is discussed and how people, including intellectuals and artists reacted to this phenomenon. In the next chapter, the portrayal of new woman as a threat to cinema and other mediums of art, especially in Weimar Germany and colonial China are discussed. This is done to generalize the results to Iranian cinema. Finally, the article analyzes two films *Mr. Naive* and *The Balooch* of the new wave Iranian cinema; a movement known for its critical stance on social issues.

FINDINGS

Bermann discusses that the modernization project in countries such as Iran was nothing more than a political gesture, like an emperor dressed beautifully with nothing underneath (Bermann, 2019, 259-260). These sudden changes brought upon many novelties in the traditional Iranian society. Novelties people weren't prepared for (Talattof, 2011, 86) and were only done in a superficial and defective manner. Habermass believes that modernity is a historical necessity with significant achievements especially in giving subjective self-consciousness to the people and subjective freedom, in a sense that was impossible before modernity (Habermass, 1990, 2-18). He also discusses that modernity is an unfinished project (Calhoun, 2012, 351) and warns intellectuals not to criticize modernity as a concept but to direct their critical forces towards modernization. Then the notion from Georg Simmel and Karl Marx about some of the troubles current modernization has brought upon subjects is discussed. These problems include absurdity caused by monetization of human relationships and the lack of spiritual values (Bermann, 1397, 14) and disjunction of modern subject who lives in chaotic modern metropolis (Fakuhi, 2002, 177).

The changes brought upon by the Shah's defective modernization project, provoked reactions from intellectuals and artists. The emergence of New Woman as a symbol of these changes was one of the main targets of the criticism. These reactions as anticipated were due to features and problematic of modernity and modernization. In other words, modernity took away the control men on different aspects of life, including women. And, new woman was a novel creation that wasn't in man's domain. As such an in-depth analysis suggests that intellectuals and artists were critical of modernity in general and Shah's modernization project in particular. Nevertheless, reactions were also out of fear of losing control over daily environment and objects, were manifested through demonizing of the new woman figure through critical works of the period. New woman becomes the symbol of all the superficial, materialistic and corrupt aspects of modern metropolis and inculcated the fear of losing old patriarchal values. We say fear because new woman as a threat, was a man-made concept (Bohan, 2012, 7), and reactions we discuss, were in fact preventive actions.

Two examples of new wave of cinema in Iran in the article are *Mr. Naive* and *The Balooch*. Their analyses further prove how new woman was depicted in art, and cinema in this case. The problem which appears to be the demise of Iranian values is actually a warning about the probable death of patriarchalism. In *Mr. Naïve* the male character gets overwhelmed by this new evil and crawls back to its old, healthy rural society but in *The Balooch*, the character successfully preserves old sacred values, which are symbolized as manhood, its power and dominance and new woman humbly goes back to the old and acceptable submissive maternal figure.

CONCLUSION

The article concludes that serious art of Iran in the Pahlavi era that was alarmed with drastic social changes, had a critical stance not because of Shah's faulty modernization project but because it was worried about the loss of patriarchal control which was the natural outcome of modernity. This fear is manifested through new woman, a mythical figure created by men, whom harbors evils threatening men. The article shows that these evils and threats are parallel to the ones caused by modern metropolis and new woman is actually a symbol of this modern phenomenon.

NOVELTY

By showing anti-modern sentiments in serious art of Iran which had a rather bold stance on social injustice, the article introduces the depth of women issues in Iran, where not only society, but also its intellectuals, scholars and artists still hold patriarchal values and have misogynistic sentiments even in the most serious forms of speech and art, which in this article's case is, symbolizing new, free woman as the evil of modern society and other social problems.

Interdisciplinary
Studies in the Humanities

Volume 14
Issue 2
Spring 2022

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

BIBLIOGRAPHY

Alam, A. (2015). *Yaddašt-haye Alam* [Notes of Alam] (Vol 2). Tehrān, Iran: Enteašārāt-e Mazyār.

Ardis, A. (2005). The gender of modernity. In L. Marcus & P. Nicholls (Eds.), *The Cambridge History of Twentieth-Century English Literature (The New Cambridge History of English Literature, pp. 61-80).* Cambridge: Cambridge University Press. doi: 10.1017/CHOL9780521820776.006

Baudlaire, C. (1995). The painter of modern life. In *The painter of modern life and other essays* (T. Mayne, Trans.). London: Phaidon Press.

Benjamin, W. (1999). *The Arcades Project* (H. Eiland, & K. McLaughlin, Trans.). Cambridge, US: the Belknap Press of Harvard University Press.

Berman, M. (2019) *Tajrobe-ye modernyte: har ānče saxt va ostovār ast dud mišavad va be havā miravad* [All that is sold melts into air: The experience of modernity] (M. Farhadpour, Trans.). Tehrān, Iran: Enteašārāt-e Tarh-e Naghd. (Original work published in 1982)

Bohan, D.M. (2012). Gender as a destabilizing factor of Weimar society. *History Studies*, 13, 1-10.

Bronfen, E. (2004). Femme Fatale - Negotiations of Tragic Desire. *New Literary History,* 35(1), 103-116. doi: 10.1353/nlh.2004.0014

Cahoon, L. (2020). *Matn-haye bargozide az modernism tā postmodernism* [From modernism to post modernism: An Anthology] (A. Rashidian, Trans.). Tehrān, Iran: Enteašārāt-e Ney.

Calhoun, C. (2012). *Contemporary Sociological Theory* (3rd ed.). New Jersey, US: Wiley-Blackwell.

Doane, M. A. (1991). *Femme Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York, NY: Routledge.

Dölling, I. (2003). The New Woman of the Weimar Republic, Visualization and Standardization of Modernization Processes. In D. Blostein & P. Kleber (Ed.), *Mirror or Mask? Self-Representation in the Modern Age.* Berlin, Germany: Vistas Verlag.

Duvignaad, J. (2001). *Jāme'ešenāsi-e honar* [The Sociology of art] (M. Sahabi, Trans.). Tehrān, Iran: Enteašārāt-e Markaz. (Original work published 1972)

Ejlali, P. (2017). *Degārguni-ye Ejtemā'ei va filmhā-ye sinamā-i dar Irān* [Social changes and films in Iran]. Tehrān, Iran: Enteašārāt-e Āgah.

Fakuhi, N. (2011). *Ensānšenāsi-ye šahri* [Ubran anthropology]. Tehrān, Iran: Enteašārāt-e Ney.

Foran, J. (1999). *Moqavemat-e šekanande, tārikh-e tahavollāt-e ejtemāi-e Irān az sāl-e 1500 milādi motābeq bā 879 šamsi tā enqelāb* [Fragile resistance: Social transformation in Iran from 1500 to the revolution] (A. Tadayon, Trans.). Tehrān, Iran: Enteašārāt-e Rasā. (Original work published in 1993)

Ghahramani, M., Piravi Vanak, M., Mazaherian, H., & Sayyad, A. (2016). Baztajasod-e parsezan-e šahr-e modern dar peykar-e tamāšāgar-e film [Reconfiguration of Flaneur of the Modern Metropolis in the Body of a Film Spectator]. *Journal of Honar-hā-ye Zibā: memāri va šahrsāzi*. 21(1), 17-28. doi: 10.22059/JFAUP.2016.59678

Gunning, T. (2000). *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*. London, UK: British Film Institute.

Habermas, J. (1990). *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures* (F. G. Lawrence, Trans.). Cambridge, US: The MIT Press.

Habibi, S. M., &Rezaii, M. (2014). Šahr, modernite, sinamā: Kāvosh dar asār-e Ebrahim Golestan [City, Modernity, Cinema Exploring the Works of Ibrahim Golestan]. *Journal of Honar-hā-ye Zibā*, 18(2), 5-16. doi: 10.22059/JFAUP.2013.50522

Habibi, S. M., Farahmandian, H., Purmohammadreza, N., & ShokuhiBidhendi, S. (2016). *Khātere-ye šahr: Bāzkhani-ye sinemātografic-e šahr-e Irani dahe-hāye 1340-1350* [Memory of city, Cinematographic re-reading of Iranian city from 1340s to 1350s]. Tehrān, Iran: Našre Nāhid.

Kavand, R., KhajeSarvi, G., Samim, R. (2018). Analysis of Students' Subjective Trends on Western Civilization: A Case Study of the Students of the State Universities in Tehran. Journal of Iranian Cultural Research, 11(2), 79-103. doi: 10.22631/jicr.2018.1770.2391

Lee, V. P. Y. (2005). The city seductress: Reimagining Shanghai in Contemporary Chinese Film and Fiction. *Modern Chinese Literature and Culture*, 17(2), 133-166.

Mascelli, J. V. (1965). *The Five Cs of Cinematography: Motion Picture Filming Techniques Simplified*. California, US: Cine/Grafic Publications.

Mennel, B. (2015). *Šahr-ha va sinemā* [Cities and Cinema] (N. Purmohammadreza, & N. Abbaspur, Trans.). Tehrān, Iran: Enteašārāt-e Bidgol. (Original work published 2008)

Metz, C. (1974). *Film language: a semiotics of the cinema* (M. Taylor, Trans.). Chicago, US: The University of Chicago Press.

Mulvey, L. (2003). *Lezat-e basari va sinamā-ye ravāyi* [Visual pleasure and narrative cinema] (F. Mohammadi, Trans.). *Arghnun*. 23, 71-90. (Original work published in 1975)

Petersen, V. R. (2001). *Women and Modernity in Weimar Germany: Reality and Its Representation in Popular Fiction*. New York, NY: Berghahn Books.

Petro, P. (1997). Perceptions of Difference: Woman as Spectator and Spectacle. In K. von Ankum (Ed.), *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture* (pp. 41-66). California: University of California Press.

Rahmanizade Dehkordi, H. (2016). Academic Essay Writing and Analysis of Two World Effective Articles: "The End of History" and "Modernity, Incomplete Project". *Interdisciplinary Studies in the Humanities,* 8(3), 153-178. doi: 10.22631/ISIH.2016.228

Ravadrad, A., Mahmoodi, B. (2016). Imagination of Tehran: Study of "Mindscape of the City" through 1340s and 1350s Iranian Cinema. Journal of Iranian Cultural Research, 8(4), 53-90. doi: 10.7508/ijcr.2015.32.003

Interdisciplinary Studies in the Humanities

Volume 14
Issue 2
Spring 2022

Shih, S. M. (2001). *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937*. Berkeley, US: University of California Press.

Stevens, S. E. (2003). Figuring Modernity: The New Woman and the Modern Girl in Republican China. *NWSA Journal,* 15(3), 82-103.

Strinati, D. (2002). *Mogadame-i bar nazariyehā-ye farhang-e aāme* [An introduction to theories of popular culture] (S. Paknazar, Trans.). Tehrān, Iran: Gām-e No. (Original work published in 1995)

Talattof, K. (2011). *Modernity, Sexuality, and ideology in Iran.* New York, Syracuse: Syracuse University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فصلنامه مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی، ۱۴(۲)، ۱۵۰-۱۲۵، پیاپی ۵۴، بهار ۱۴۰۱

نعمت‌اللهی، جواد؛ و صیاد، علیرضا (۱۴۰۱). زن جدید به‌مثابه امر مدرن شهری در سینمای موج نوی پیشاانقلاب: مورد مطالعه، فیلم‌های آقای هالو (۱۳۴۹) و بلوچ (۱۳۵۱). مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی، ۱۴(۲)، ۱۵۲-۱۲۷. doi: 110.22035/ISIH.2022.4610.4557

شاپا: ۴۶۴۱-۲۰۰۸ URL: http://www.isih.ir/article_399.html http://dx.doi.org/10.22035/ISIH.2022.4610.4557

© نویسندگان / دسترسی به متن کامل مقاله براساس قوانین کریتیو کامانز CC BY 4.0 آزاد است. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0)

زن جدید به‌مثابهٔ امر مدرن شهری در سینمای موج نوی پیشاانقلاب: مورد مطالعه، فیلم‌های آقای هالو (۱۳۴۹) و بلوچ (۱۳۵۱)

جواد نعمت‌اللهی[۱*]، علیرضا صیاد[۲]

دریافت: ۱۴۰۰/۰۶/۳۰؛ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۱/۱۵

چکیده

زن جدید ایرانی با آزادی‌های نسبی به‌خصوص در زمینهٔ فعالیت‌های اجتماعی، در دورهٔ پهلوی و در نتیجهٔ فرایند مدرنیزاسیون، در سطح کلان‌شهرها ظاهر شد. اما این آزادی به مذاق مردان ایرانی، حتی قشر روشنفکر آنان خوش نیامد. برای مثال، سینمای موج نو به‌عنوان شکل روشنفکرانهٔ سینمای ایران در آن زمان، کهنگاهی انتقادی نسبت به فرایند مدرنیزاسیون آمرانهٔ شاه داشت و گاهی حتی رویکردی تجددستیزانه نشان می‌داد و عموماً با بازنمایی فریبایی ظاهری و پوچی باطنی زن جدید، و ارائهٔ تصویری از وی به‌مثابهٔ مظهر سبک زندگی جدید و نماد زوال فرهنگ اصیل ایرانی، سعی در تقبیحش داشت. این مقاله که به روش توصیفی-تحلیلی نوشته شده است، بازنمایی زن جدید را در دو فیلم آقای هالو و بلوچ، متعلق به سینمای موج نوی ایران،بررسی، و نتیجه‌گیری می‌کند زن جدید که همچون دیگر پدیده‌های زندگی مدرن باعث ازدست‌رفتن سیطرهٔ سابق مردان شده است، سینماگران را به تصویرکردن وی همچون کالای جذاب، سطحی و پرخطر کلان‌شهر مدرن مجاب می‌کند. او پدیده‌ای می‌شود که همراستا با دیگر پدیده‌های مدرن و حتی در رأس و اهم آن‌ها، مردان و فرهنگ ایرانی را به قهقرا می‌کشاند. درواقع، این فیلم‌ها در قالب بومی‌گرایی و انتقاد از مدرنیزاسیون ناقصِ شاه، به تجددستیزی و دفاع از سنت‌های مردسالارانه و بازپس‌گیری کنترل ازدست‌رفته برمی‌خیزند. بازنمایی سینماییِ جنسیت، اهمیت بسزایی در مطالعات جامعه‌شناختی هنر دارد و مقاله با بررسی نمایش زن جدید در سینمای دغدغه‌مند موج نو، به عمق مشکلات جنسیتی در جامعهٔ ایران اشاره می‌کند.

کلیدواژه‌ها: زن جدید، سینمای موج نو، کلان‌شهر مدرن، آقای هالو، بلوچ

---

۱. کارشناس ارشد سینما، دانشکدهٔ سینما تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)
✉ nematollahij95@gmail.com

۲. استادیار سینما، گروه سینما، دانشکدهٔ سینما تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

۱. مقدمه

تـاریخ ظهـور سـینما و تکامـل زیبایی‌شناسـی آن بـا فراینـد مدرنیزاسـیون و شـکل‌گیری کلان‌شهرهای مدرن هم‌زمان است. ازهمین‌رو، بازنمایی سینمایی تجربهٔ مدرنیتـه، اهمیـت بسزایی در مطالعات جامعه‌شناختی مدرنیته دارد. همچنـین سـینما ماننـد هنرهـای دیگـر، عمیقاً در بافت اجتماعی که از بطن آن ظهور نموده، ریشه دارد و نمایانگر مشخصـه‌های آن است. بنابراین با مطالعهٔ آثار سینمایی می‌توان به شـناختی نسـبی از ویژگی‌هـای اجتمـاعی دوره‌ای از یک جامعه دست یافت (دووینیو[1]، ۱۳۷۹، ۶). از طرف دیگر، با شکل‌گیری نقـد فمینیستی، پژوهشـگران متقاعـد شـدند کـه تحلیل‌هـای جنسـیت‌مند در زمینـهٔ مدرنیتـه و مدرنیزاسیون جایگاهی مهم دارد؛ چراکـه مقولـهٔ جنسـیت، تجربـهٔ زیسـت زنانـه و دیـدگاه جامعه نسبت به ایشان در دوران جدید دستخوش تغییرات اساسی شده است. بـه‌این‌ترتیب، در سال‌های اخیر ادراک سنتی از مفهوم مدرنیته کـه در آن مقولـهٔ جنسـیت اهمیـت ثـانوی داشته، بازنگری شده است (آردیس[2]، ۲۰۰۵، ۶۲). از این منظـر، یکـی از مبـاحثی کـه در دهه‌های اخیر توجه پژوهشگران را به خود جلب کرده است، نحـوهٔ بازنمـایی زنـان در آثـار سینمایی است. برخی پژوهشگران، سـینما را بهتـرین رسـانهٔ جمعـی در بـاب مطالعـه‌های مربوط به جنسیت در نظر می‌گیرنـد (اسـتریناتی[3]، ۱۳۸۰، ۱۲۱)، چراکـه از ابـزار بیـانی و تکنیکی منحصربه‌فردی برای نشـان‌دادن مسـائل و چالش‌هـای مـرتبط بـا مقولـهٔ جنسـیت برخوردار است.

سینمای ایران چه پیش از انقلاب اسلامی و چـه پـس از آن، اهمیـت ویـژه‌ای داشـته و به‌خوبی روابط جنسیتی و دیـدگاه جامعـهٔ مردسـالارانه در مـورد زنـان را نشـان داده اسـت (تلطف[4]، ۲۰۱۱، ۱۰۶). از اواخر دههٔ چهل، به پیروی از روشنفکران و هنرمندان فعـال در عرصه‌های فرهنگی دیگر مانند شعر و ادبیات، جوانـانی بـه عرصـهٔ سـینما وارد شـدند کـه عیش‌ونوش و تفریح کاذب تصویرشده در فیلم‌فارسی و بی‌دغدغـه‌بودن آن را بـه بـاد انتقـاد

1. Jean Duvignaad
2. Ann Ardis
3. Dominic Strinati
4. Kamran Talattof

گرفته، و در واکنش به رویکرد سینمای غالب، به سینمای انتقادی روی آوردند. مضمون اساسی و کلی بیشتر فیلم‌های موج نو، همچون دیگر آثار هنری انتقادی آن دوران، بومی‌گرایی و در موارد افراطی‌تر، تجددستیزی بود (حبیبی، فرهمندیان، پورمحمدرضا، و شکوهی، ۱۳۹۴، ۵۳). این انتقادها متوجه اقدامات و روند مدرنیزاسیون حکومت پهلوی به‌خصوص محمدرضاشاه بود چراکه وی به‌زعم این هنرمندان و روشنفکران، با تخریب ارزش‌های اصیل ایرانی و اسلامی، سعی در جایگزین‌کردن ارزش‌های مادی و مصرف‌گرایانهٔ غربی داشت؛ گرچه تمرکز و بررسی عمیق‌تر این مقوله نشان می‌دهد که مشکل این هنرمندان نه صرفاً با مدرنیزاسیون تحمیلی و پرایراد حکومت پهلوی در ایران بلکه با مفهوم مدرنیته در کل است. به‌هرحال، آنچه جالب توجه است این است که حتی چنین سینمای دغدغه‌مندی هم توجهی به مقولهٔ جنسیت ندارد (تلطف، ۲۰۱۱، ۱۰۶) و با حفظ نگاه مردسالارانه، زن جدید و مدرن را نمادی از موضوع انتقادی‌اش قرار می‌دهد.

تاریخچهٔ ظهور «زن جدید» در ایران را می‌توان به دوران پهلوی، به‌خصوص حکومت محمدرضاشاه نسبت داد. در این دوران و در راستای طرح مدرنیزاسیون، آزادی‌ها و حقوق جدیدی به زنان (همان‌طور که خواهیم گفت، به شکل پرایراد و ناقص) اعطا گردید که پس از چندین قرن امکان درس‌خواندن، حق رأی، فعالیت و کسب‌وکار و امکان حضور در سطح شهر را برای زنان فراهم می‌کرد. از برخی جهات، تغییر اوضاع زنان، به نماد اصلی طرح مدرنیزاسیون پهلوی دوم تبدیل شد (همان، ۵۰-۴۹). این مقاله با تمرکز بر نحوهٔ بازنمایی زن جدید در سینمای موج نوی پیشاانقلاب ایران، می‌کوشد این نکته را آشکار سازد که چگونه در این آثار، زن جدید به‌عنوان نمود تجربهٔ مدرنیته (به‌خصوص مدرنیتهٔ شهری) با فریبایی و مادی‌گرایی سطحی کلان‌شهر مدرن هم‌ارز در نظر گرفته می‌شود، و از سوی سینماگران موج نو نکوهش و تقبیح می‌شود. از سوی دیگر، این مقاله با بهره‌گیری از آرای برخی از نظریه‌پردازان مشهور دربارهٔ مفهوم مدرنیته، این بحث را مطرح می‌کند که این دیدگاه نکوهش‌گرانه در آثار سینماگران موج نو نسبت به ظهور زنانگی جدید در ایران، در نگاه مردسالارانهٔ سنتی جامعه ریشه دارد. مقاله به روش توصیفی ـتحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای نوشته شده است و برای تحکیم استدلال خود به مطالعهٔ دو نمونهٔ موردی

از سینمای موج نوی پیش از انقلاب می‌پردازد. تحلیل این فیلم‌ها به روش پساساختارگرایانه است. در این تحلیل، به شیوهٔ ساختارگرایانه، نشانه‌های بصری و روایی فیلم کشف و معنای آن‌ها براساس زبان سینمایی استخراج می‌شود (متز[1]، ۱۹۷۴). سپس در حوزهٔ پساساختارگرا، این معانی با توجه به روابط اجتماعی و سیاسی که اثر زادهٔ آن است ساختارشکنی می‌شود و دلالت‌های قدرت‌طلب اثر آشکار می‌شود (کهون، ۱۳۹۹، ۳۶). مبنای نظری‌ای که ساختارشکنی براساس آن شکل می‌گیرد، برگرفته از نظریه‌های لورا مالوی[2] و باربارا منل[3] راجع‌به بازنمایی زنان در سینما است.

دو اثر شاخص از آثار سینمای موج نو به‌عنوان نمونه‌های موردی این پژوهش انتخاب شده‌اند: فیلم‌های آقای هالو (۱۳۴۹) ساختهٔ داریوش مهرجویی و بلوچ (۱۳۵۱) ساختهٔ مسعود کیمیایی. در هر دو فیلم انتخاب‌شده مضامین و دلالت‌های تجددستیزانه آشکارند. نقش مکمل در این فیلم‌ها زنی فریبا و افسونگر است که به‌نوعی مصداق زنانگی جدید است و قهرمان مرد فیلم را در دام وسوسه‌های خود انداخته و به‌مثابهٔ الگویی برای تجربهٔ مدرنیتهٔ مرد عمل می‌کند.

۲. مدرنیزاسیون ایران و معضل جنسیت

شارل بودلر[4] تجربهٔ مدرنیته را تجربهٔ فرّار و زودگذر زندگی در یک کلان‌شهر معرفی می‌کند؛ تجربه‌ای که به شکل رابطهٔ خاصی با زمان، مملو از گسستگی تاریخی، گسستگی زمانی و پذیرابودن نسبت به تازگی آینده متبلور می‌شود (بودلر، ۱۹۹۵، ۱۳) . آنچه در این تعریف بودلر از مدرنیته مهم است، حس گسستگی زمانی به دلیل ناپایداربودن جهان و ناب‌بودن زمان حال است. از منظری دیگر، کارل مارکس[5] از این حالتِ تغییر دائمی با عبارت «هر آنچه سخت و استوار است، دود می‌شود و به هوا می‌رود» یاد می‌کند (برمن[6]، ۱۳۹۷،

1. Christian Metz
2. Laura Mulvey
3. Barbara Mennel
4. Charles Baudelaire
5. Karl Marx
6. Marshall Berman

۱۴). پس با توجه به دیدگاه بودلر و مارکس، می‌توان بحث کرد که تغییر و تحول، کلید اساسی درک مدرنیته است.

مدرنیزاسیون در غرب گرچه یک فرایند تاریخی طبیعی است، اما در جوامع غیرغربی، در مواجهه با تمدن‌های غربی اخذ می‌شود. درواقع، مدرنیزاسیون در این جوامع، نه یک فرایند بلکه طرحی است که آغاز می‌شود (کاوند، خواجه‌سروی، و صمیم، ۱۳۹۵، ۱۳۶-۱۳۷). فرایند مدرنیزاسیون نظام‌مند در ایران با سلطنت رضاشاه پهلوی آغاز شد و در دوران حکومت محمدرضاشاه و از حوالی دهۀ چهل، در سطح صنعتی، اقتصادی و شهری با برنامه‌هایی چون طرح جامع تهران، مدون و سازمان‌دهی شد (اجلالی، ۱۳۹۵، ۴۲). همچنین، حکومت توجهی ویژه به مدرنیزاسیون فرهنگی داشت. برنامۀ فرهنگی‌ای که شخص شاه در نظر داشت، از دو عنصر کمابیش متضاد تشکیل می‌شد؛ از یک سو، احیای فرهنگ کهن ایرانی و بزرگ‌نمایی گذشتۀ تاریخی این سرزمین و معرفی آن به‌عنوان فرهنگ منحصربه‌فرد ایرانی، و از سوی دیگر، ترویج مظاهر و سبک زندگی و فرهنگ غربی (علم، ۱۳۹۴، ج۲، ۷۰۷). شاه در نظر داشت که با الگوبرداری از مدرنیزاسیون غربی، موفقیت و پیشرفت به‌دست‌آمده در کشورهای اروپایی و امریکایی را در ایران تکرار کند غافل از اینکه مدرنیزاسیون غربی حاصل قرن‌ها تغییر و تحول، آزمون و خطا و حل تناقضات موجود در بطن تفکر مدرن و شیوه‌های مدرنیزاسیون بود. به همین سبب، ورود فرهنگ غربی بدون مقدمه‌چینی و آموزش لازم، و به‌صورت دستوری و آمرانه از بالا، منجر به ایجاد مغاک‌های فرهنگی و هویتی در جامعۀ ایرانی و به‌خصوص کلان‌شهرها، که مراکز تجلی مدرنیته بودند، گردید و عقب‌ماندگی در کلان‌شهرهایی چون تهران روزبه‌روز بیشتر می‌شد. البته این عقب‌ماندگی، نه از نوع شهرهای سنتی، بلکه شبیه آنچه مارشال برمن در کتاب تجربۀ مدرنیته، از آن با عنوان «مدرنیسم توسعه‌نیافتگی» یاد می‌کند، بود. مدرنیسمی که به‌واقع رخ نمی‌داد و فقط پوسته‌ای از آن برای پیشبرد مقاصد سیاسی و تبلیغاتی وجود داشت (برمن، ۱۳۹۷، ۲۶۰-۲۵۹). کلان‌شهرهای ایران، به‌خصوص تهران در زمان پهلوی دوم، به‌رغم تلاش‌ها و برنامه‌های موجود، مصداق مدرنیزاسیونی بودند که به تعبیر برمن رخ نمی‌داد.

پویش مدرنیزاسیون پهلوی در عمل شکست‌خورده یا نیمه‌کاره ماند. از جملهٔ این طرح‌های نیمه‌کاره، می‌شود به طرح حقوق زنان اشاره کرد. محمدرضا پهلوی اقداماتی تدارک دید که در اثر آن‌ها مشارکت زنان در امور اجتماعی و فعالیت‌های خارج از خانه افزایش می‌یافت. به‌این‌ترتیب، زنان اختیار بیشتری در زمینهٔ ازدواج و مسائل اقتصادی و فرهنگی کسب کردند، اما این اقدامات همچون دیگر حوزه‌های مدرنیزاسیون، حالت آمرانه و تحمیلی داشتند. اقدامات جنسیتی محمدرضاشاه بی‌شباهت به برنامهٔ کشف حجاب اجباری پدرش نبود. ظهور آزادی‌های جنسیتی، بی‌برنامه و بدون آموزش‌های مقدماتی صورت گرفت. درنتیجه، ناگهان فیلم‌ها، تبلیغات و کالاهایی که در نظر ایران قبح‌آمیز می‌نمود، در سپهرهای عمومی کلان‌شهرهای مدرن به نمایش درآمدند (تلطف، ۲۰۱۱، ۸۶) و این ظهور ناگهانی با چالش‌ها و تنش‌های اجتماعی شدیدی در جامعهٔ سنتی ایرانی توأمان بود.

ارائهٔ تعریف مدرنیته از منظری دیگر برای پیشبرد و آشکارسازی این بحث سودمند خواهد بود. یورگن هابرماس[1] در گفتار فلسفی مدرن[2]، تعریف مدرنیته را مجموعه مسائلی دربارهٔ زمان در جامعهٔ غربی در نظر می‌گیرد. مسائلی که به شکل طبیعی از دل عصر روشنگری اروپا زاده شده‌اند و به تعبیر هگل حول شکل‌گیری سوژه، خودآگاهی وی و متعاقباً آزادی فرد و گسیختن او از بند هر نوع پایگاه اعمال قدرت، چه سنتی و چه طبیعی قرار دارند. براساس نظریهٔ فوکویاما[3]، از دیگر پژوهشگران حوزهٔ مدرنیته، انسان مدرنِ هگلی، برآمده از شرایط انضمامی، تاریخی و اجتماعی خویش است. به همین سبب، هگل اولین فیلسوفی محسوب می‌شود که به زبان علوم اجتماعی و مدرن سخن گفته است (رحمانی‌زاده دهکردی، ۱۳۹۵، ۱۵۷). به‌این‌ترتیب، سوژه مایل و قادر است متناسب با گفت‌وگوهایی که با جامعه برقرار می‌کند، اقدام به هنجارسازی کند و هابرماس این امر را از بزرگ‌ترین دستاوردهای مدرنیته می‌داند (هابرماس، ۱۹۹۰، ۱۸-۲). شکل‌گیری سوژهٔ

1. Jurgen Habermas
2. Philosophical discourse of modernity
3. Francis Fokyama

مستقل زنانه و به عبارت دیگر، «زن جدید» در غرب، و با چند دهه تـأخیر در ایـران هـم از دستاوردهای همین عصر و تحولات آن است.

هابرماس روشنگری و فرزند آن مدرنیتـه را طرحـی ناتمـام و درحـال تکـوین و تکامـل می‌داند (کالهون[1]، ۲۰۱۲، ۳۵۱) و نسبت به اجرای ناقص یا پرایراد آن، چه در جوامع غربی و چه در جوامع جهان سوم، آگاه است و راه حل تناقضات و مشکلات فراینـد مدرنیزاسـیون را در گفت‌وگوگرایی و حل درون ماندگار[2] معرفی می‌کند. درواقع، او خواستار این است که منتقدان از تفاوت مدرنیته (شرایطی تـاریخی، فرهنگـی و فلسـفی) و مدرنیزاسـیون (سـویهٔ عملی و اجرایی مدرنیته در جوامع) آگاه باشند و به منتقدان و روشنفکرانی که مدرنیته را بـه کلی طرد کرده و به دنبال عبور از آن یا بازگشت به گذشته هستند هشدار می‌دهد که بـا ایـن رویکرد و جنگ با یک روند تاریخی و طبیعی (که اتفاقاً پتانسیل مفید خـود را بارهـا بـه مـا نشان داده) نیروهای انتقادی خود را تلف کرده و فرصت بهبود و اصـلاح مدرنیزاسـیون را از دست می‌دهند (هابرماس، ۱۹۹۰). از همین منظر و با وام‌گیری از دیدگاه هابرماس دربـارهٔ مدرنیته، می‌توان این بحث را مطـرح کـرد کـه واکـنش روشـنفکران و هنرمنـدان ایرانـی در مواجهـه بـا مدرنیزاسـیون آمرانـه و شکسـت‌خوردهٔ پهلـوی در ایـران نیـز از جـنس همـین رویگردانی و طرد کلی مدرنیته است. به‌این‌ترتیب، بازگشت به ارزش‌هـای اصـیل گذشـته، تبدیل به گفتمان اصلی روشنفکران و هنرمندان می‌شود و اقدامات شاه ازجمله فعالیت‌های او در راستای حقوق زنان، مصداق غربی‌شدن ایران و زدودن ارزش‌های اصیل ایرانی و زوال خانوادهٔ ایرانی لحاظ می‌شود. برای بیشتر ایشان، زن جدید و مدرن، مصـداق غرب‌زدگـی و زوال فرهنگ ایرانی است و بایستی با آن مقابله شود. اما همان‌طور که در ادامـهٔ بحـث و در بخش تحلیل نمونه‌های موردی نشان داده خواهد شـد، ایـن تمـام مـاجرا نیسـت و واکـنش روشنفکران و هنرمندان، حامـل سـنت‌های مردسـالارانه و ناشـی از تـرس آن‌هـا از تبعـات مدرنیته بود که به شکل مخالفت و جبهه‌گرفتن در برابر یکی از مهم‌ترین نمودهای مدرنیته، یعنی ظهور و قدرت‌گرفتن زنانگی جدید بروز می‌یابد.

1. Craig Calhoun
2. immanent critique

برای تحلیل عمیق‌تر این موضوع لازم است مختصری به معضلات زندگی مدرن شهری اشاره کرد. مارکس بیان می‌کند: «بورژوازی تمامی وقار و شرف شخصی را دارای ارزش مبادله ساخت و به جای تمامی آزادی‌هایی که آدمی برایش جنگیده‌اند، یک آزادی فاقد اساس گذاشت، تجارت آزاد» (برمن، ۱۳۹۷، ۱۴). می‌توان استنباط کرد چنین وضعیتی، منجر به چه معضلات هویتی در جامعهٔ ایران، جامعه‌ای که براساس اسطوره‌هایی چون اخلاقیات، معنویات و پهلوانی‌گری بنا شده، به وجود می‌آورد. مشکل دیگری از پس این زیست شهری نیز سربرمی‌آورد و آن ازدست‌دادن کنترل و انسجام و پیوستگی هویتی سابق است. جامعه‌شناس بزرگ مدرنیته، گئورگ زیمل[1] از دگردیسی بنیادین در تجربهٔ ادراکی به دلیل ظهور شهرهای مدرن یاد می‌کند (فکوهی، ۱۳۹۰، ۱۷۷). در چنین شرایطی مرد کنترل و تسلطی که سابقاً بر زندگی و محیط پیرامونش داشته را از دست می‌دهد. او در گیرودار جذبه‌های بی‌شمار و مشقات روابط پیچیدهٔ مالی شهر به دام افتاده و دیگر سلطه‌ای بر شرایط ندارد. یکی از موضوعاتی که مرد شهری کنترل تمام‌عیار گذشته‌اش نسبت به او را از دست داده، زن است. زن جدید آزادانه در شهر می‌خرامد و مرد که سابقهٔ نگاه کالایی به زن را دارد، همچون بسیاری از کالاهای فریبای شهری نمی‌تواند او را به چنگ آورد. همین موضوع دلیلی است بر نمایش خصم‌آمیز و کینه‌آلود زن جدید در هنر ایران ازجمله سینما. خشم مردان از این آزادی و هویت مستقل زنانه، و ناتوانی از تسلط و کنترل بر آن، در آثار روشنفکران و هنرمندان به تمایلات بومی‌گرایانه و فعالیت سیاسی آن‌ها علیه مدرنیزاسیون شاه فرافکنی می‌شود.

نکتهٔ جالب و کنایی این اعتراضات این است که از آنجا که گریز از مدرنیته امکان‌پذیر نیست، حتی منتقدان ضد مدرنیته هم، خودآگاه یا ناخودآگاه، نفس اعتراض‌مندی‌شان امری مدرن است. هابرماس با توجه به آرای هگل استنباط می‌کند که پس از دوران روشنگری، هر بحث و گفتمانی به‌ناچار ذیل خردگرایی مدرنیته جای می‌گیرد و نمی‌تواند کاملاً مستقل از آن باشد به‌طوری‌که حتی بحث ایمان و جانب‌داری از سنت هم در حوزهٔ

1. Georg Simmel

عقل و خرد مدرن قرار می‌گیرد (هابرماس، ۱۹۹۰، ۲۷-۲۵). پس این منتقدان اصل مدرنیته، بی‌آنکه خود آگاه باشند، با خودآگاهی‌ای که مدرنیته به آن‌ها عرضه داشته بود به جنگ با آن می‌روند. به‌این‌ترتیب می‌توان استدلال کرد که پویش رجعت به گذشته در دوران پهلوی، پدیده‌ای مدرن بود و مردانی هم که در جست‌وجوی بازگرداندن غیرت و زنده نگه داشتن مفهوم خانواده هستند، مردان جدید ایرانی‌اند که زادهٔ مدرنیته‌اند و نه همان مردان سنتی گذشته، آنچنان که خود احتمالاً می‌پنداشتند. شاهد این ادعا اینکه روشنفکران و هنرمندان مورد بحث این مقاله هم از زبان کاملاً مدرن سینمایی برای بیان عقیدهٔ خود بهره می‌گیرند و چنانچه از تحلیل‌ها مشخص خواهد شد، این بیان عقاید حاصل نوعی خودآگاهی هنرمند از شرایط اجتماعی و سیاسی خود و جامعه است.

۲-۱. ظهور زن جدید در نتیجهٔ فرایند مدرنیزاسیون پهلوی در ایران

زن جدید از نتایج مدرنیته است و عموماً به‌عنوان «زن مستقل و آزاد» شناخته می‌شود (لی[1]، ۲۰۰۵، ۱۳۴). در جوامع مدرن و جهان کالاهای جذاب، فریبا، مصرفی و سرگرم‌کننده‌اش، «او (زن جدید) شخصیتی مهم و کلیدی در افق امیال مردان است و ناگزیر به نماد این امیال بدل می‌شود» (شیه[2]، ۲۰۰۱، ۳۰۱). نگاه سنتیِ مردسالارانه و کالاواره از زن در تمام این تعریف‌ها از زن جدید دیده می‌شود. جامعهٔ مردسالار، زن جدید را یک پدیدهٔ کلان‌شهری می‌داند که تبلور غایی ظواهر سطحی و پوشالی زندگی مدرن است: پیچیده و وهم‌آلود و درعین‌حال شوم و خطرناک که سوژه‌های مذکر ساده و ناآگاه را به دام وسوسه‌های خود، و در نتیجه به تباهی می‌کشاند. به‌این‌ترتیب، چهرهٔ زن جدید هم‌راستا با زن مرگبار[3] غربی می‌شود که هم ابژهٔ فانتزی‌های مردانه است و هم حامل قدرتی است که سلطه و اختیار مردانه را به چالش می‌کشاند (برونفن[4]، ۲۰۰۴، ۱۱۳). به‌زعم استیونز[5]، زن جدید تبلوری از جدال مرد با امر مدرن، فضای شهر و فریبایی آن می‌شود و

1. Vivian Lee
2. Shu-Me Shih
3. Femme Fatale
4. Elisabeth Bronfen
5. Sarah Stevens

عقاید متضاد در مورد جذابیت زنانگی جدید از یک طرف و مذموم‌بودن آن از طرف دیگر، موازی با عقاید و احساسات متضاد نسبت به خودِ مدرنیته‌ای است که هم جذابیت‌های انکارناپذیری ارائه می‌دهد و هم خطر ازهم‌گسیختگی و بیگانگی را در سوژهٔ مفتونِ جذابیت‌ها می‌پروراند (استیونز، ۲۰۰۳، ۸۳-۸۲).

در جوامعی چون ایران پیش از انقلاب که مدرنیزاسیون همچون امری وارداتی و به‌صورت آمرانه اعمال می‌شد، زن جدیدی که آراسته به لباس‌های مد روز به تنهایی در خیابان‌ها و فضاهای شهر مدرن می‌خرامید، از این ظرفیت برخوردار بود که ارزش‌های تثبیت‌شدهٔ فرهنگ مردسالارانه را تهدید کند و اقتدار سنتی مردانه را به چالش بکشد. در دیدگاه مردانِ چنین جامعه‌ای، تصویر زن جدید نشانی از زوال فرهنگ اصیل جامعه‌ای است که فرهنگ غربی بدان وارد شده است. فرهنگی که عامل ازبین‌رفتن زنانگیِ مادرانه، مطیع و ایثارگر سنتی شناخته می‌شود. ایشان در بحث‌هایشان به فیلم‌ها، تبلیغات و عکس‌هایی اشاره می‌کردند که برای جذب مخاطب از تصاویر برهنه و نیمه‌برهنهٔ زنان استفاده می‌کردند و این کار را به‌مثابهٔ ترویج بی‌اخلاقی و اشاعهٔ سبک زندگی امریکایی یا به تعبیری امریکانیزاسیون ایران مطرح می‌کردند (تلطف، ۲۰۱۱، ۲۴)؛ اما تحلیل‌ها و مطالعات مربوط به امور جنسیتی در دوران پیش از انقلاب ایران کماکان به محدودبودن زنان، کالاوارگی و سلطهٔ فرهنگ مردسالارانه تأکید می‌کند و زن جدید ایرانی را همچون موجودی ناقص‌الخلقه که مانند تمام محاصل مدرنیسم توسعه‌نیافتگی، نه هست و نه نیست نشان می‌دهد (همان، ۸۷). پس تقبیح زن جدید یک اقدام پیشگیرانهٔ ناشی از احساس خطر است. این موضوع کمابیش در تمام جوامع سنتی و مردسالار و مصادیق مدرنیسم توسعه‌نیافتگی صادق است. برای همین در مطالعات فمینیستی، چهرهٔ فریبنده‌ای که به زن جدید منسوب می‌شود، بیش از آنکه امری واقعی باشد، اسطوره‌ای برساخته و پرداخته‌شده از سوی مردان است (بوهان[1]، ۲۰۱۲، ۷). ویویان لی در تحلیلش مبنی بر بازنمود زن جدید به‌مثابهٔ شهر مدرن در آثار هنری، چنین نتیجه می‌گیرد که شهر مدرن در آثار مؤلفان مرد، در چهرهٔ ضدقهرمان زنی متبلور می‌شود که موضوع نگاه خیرهٔ مؤلف/راوی مرد است.

1. Donna-MarrieBohan

به‌این‌ترتیب شهر و مدرنیته به‌عنوان موجودی حائز جنسیت مؤنث ساختهٔ ذهن مردان است (لی، ۲۰۰۵، ۱۴۲). پس زن جدید در عموم آثار خلق‌شدهٔ مردان، نشانهٔ تشویش‌ها، خطرات و توأمان، جذابیت‌های تجربهٔ مدرنیته قرار می‌گیرد که هم جذاب و وسوسه‌انگیز و هم ویرانگر و غیرقابل کنترل است (پیترسون[1]، ۲۰۰۱، ۳-۵). از منظری دیگر، می‌توان بحث کرد که در جوامعی چون ایران پیش از انقلاب، چین و کشورهای امریکای جنوبی، زن جدید به‌مثابهٔ مصداق «دیگری» تهدیدآمیز زندگی مدرن نیز عمل می‌کند. «دیگری» پررنگ برای جوامع جهان سوم، نیروهای امپریالیستی هستند که به سرزمین آن‌ها آمده و منابع و فرهنگ ایشان را غارت کرده‌اند. این شکل از «دیگری» در بسیاری از آثار این جوامع به شکل زن جدیدی که گویا فرستادهٔ نیروهای امپریالیستی برای بلعیدن و کشیدن شیرهٔ زندگی اصیل مردان آن جامعه است، بازنمایی می‌شود (لی، ۲۰۰۵، ۱۳۴-۱۳۳).

۲-۲. نمایش زن جدید در سینمای موج نوی ایران

تبلور زن جدید (معمولاً به شکل زن فریبا) به‌مثابهٔ امر مدرن (به‌خصوص تجربهٔ مدرن شهری) در آثار هنری و سینمایی سابقه‌ای طولانی دارد. باربارا منل[2] با بررسی سه دورهٔ مهم سینمای شهری یعنی سینمای وایمار، سینمای نوآر و سینمای موج نوی فرانسه نتیجه می‌گیرد: «... مقولهٔ جنسیت هر سه برههٔ سینمایی را از طریق فرافکنی زنانگی خطرناک و جنسیت‌زده به فضاهای عمومی شهر، تحت تأثیر قرار می‌دهد. پرسه‌زنِ [زن] خیابانی سینمای وایمار در شمایل زن افسونگر فیلم نوآر تجسم می‌یابد و در قالب زن به‌مثابهٔ ابژهٔ غیرقابل اعتماد هوس در سینمای موج نوی فرانسه به حیات خود ادامه می‌دهد. چنین شمایلی از زنانگی با شخصیت‌های مردی همراه است که... از سوی زن شهری خطرناک و واجد جاذبه اغوا می‌گردند؛ این همان زنی است که با شهرهای مورد بحث عجین و مترادف است» (منل، ۱۳۹۶، ۳۷). دراین‌میان، بررسی سینمای خیابانی وایمار برای روشن‌شدن مقصود کمک می‌کند چراکه در این سینما زن جدید شهری عملاً با تکنیک‌های سینمایی مثل دابل اکسپوژر و مونتاژ، هم‌ارز شهر برلین مدرن قرار می‌گیرد (مثلاً در فیلم خیابان

2. VibekeRutzoe Petersen
1. Barbara Mennel

(۱۹۲۳) اثر کارل گرونه[1]. از منظری می‌توان این بحث را مطرح کرد که هنرمندان و سینماگران دورهٔ وایمار نیز همچون روشنفکران و هنرمندان ایرانی، رسانه‌ها و مدرنیزاسیون امریکایی را عامل زوال فرهنگ اصیل آریایی و انحراف جوانان و زنان خود می‌دانستند که فریفتهٔ تصاویر پرزرق‌وبرق و جذاب ستارگان امریکایی، به رؤیاپردازی و تقلید از آنان اقدام می‌کردند (دولینگ[2]، ۲۰۰۳، ۸۷). ازهمین‌رو، بازنمایی جنسیت‌مند شهر و مدرنیته در آثار ایشان صرفاً رویکردی زیبایی‌شناسانه نیست، بلکه حائز دلالت‌های سیاسی است. زن جدید تبلور امریکانیزاسیونی است که دارای جنبه‌های شیطانی، اغواگر و خشن است و اصالت، اخلاقیات و ارزش‌های انسانی اصیل را به تباهی می‌کشاند (پترو[3]، ۱۹۹۷، ۴۲-۴۱). ماری آن دوان[4] بازنمایی زن افسونگر که معمولاً با تنبیه این شخصیت همراه است را «صیانت از مردانگی تهدیدشدهٔ سوژه و الگویی از بیم و هراس مردان نسبت به مقولهٔ فمینیسم»، مقوله‌ای که مدرن محسوب می‌شود، می‌داند (دوان، ۱۹۹۱، ۳-۲).

خط روایی رایج در فیلم‌های ایرانی پیش از انقلاب که زن جدید در آن ظاهر می‌شود، در دو گونهٔ فیلم‌فارسی و موج نو از تفاوت‌های آشکاری برخوردار است، اما نتیجه‌گیری و نکتهٔ اخلاقی هر دوی آن‌ها یکسان است. این دو گونهٔ سینمایی، از ابزارها و روش‌های متفاوتی برای نشان‌دادن مقاصد خود بهره می‌برند اما تحلیلِ تفسیری آثار هر دو گونه، به شباهت‌های متعددی در دلالت‌های این فیلم‌ها می‌انجامد. نمونه‌هایی از این شباهت‌ها به لحاظ نحوهٔ بازنمایی مدرنیتهٔ شهر تهران در مقالهٔ «تخیل تهران، مطالعهٔ منظر ذهنی شهر در سینمای دههٔ چهل و پنجاه ایران» (راودراد و محمودی، ۱۳۹۴) و کتاب دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران (اجلالی، ۱۳۹۵) بررسی شده‌اند. درواقع، می‌توان ادعا کرد که تفاوت آثار فیلم‌فارسی و موج نو، فقط در شکل آن‌ها (لحن سبک فیلم‌فارسی در برابر لحن جدی و تلخ موج نو، شخصیت‌پردازی تک‌بعدی فیلم‌فارسی دربرابر شخصیت‌پردازی عمیق‌تر موج نو، بیان ساده‌لوحانه و عامه‌پسند فیلم‌فارسی در برابر بیان

1. Karl Grune
2. Irene Dölling
3. Patrice Petro
4. M. A. Doane

تغزلی و واقع‌گرایانهٔ موج نو) است وگرنه جهان‌بینی سازندگان آن‌ها و اهداف اجتماعی ناخودآگاه این آثار شباهت‌های مهمی با یکدیگر دارند. در آثار فیلم‌فارسی زن جدید معمولاً در قالب زنی فریبا که در محیط کاباره مشغول به رقاصی است تصویر می‌شود. او کاملاً از محیط خانه جدا افتاده و مظهر جذابیت سطحی و ظاهری مدرنیته و پوچی و خطر باطنی آن است. کنش داستانی فیلم از جایی شکل می‌گیرد که قهرمان مرد که معمولاً فردی تهی‌دست، غیور و جوانمرد است عاشق این زن شده و تلاش می‌کند تا او را از تباهی نجات دهد (تلطف، ۲۰۱۱، ۹۵). با وجود صحنه‌های رقص که به‌وضوح فقط کارکرد اروتیک دارند، این فیلم‌ها عملکردی دوگانه یا به عبارتی از استاندارد دوگانه رنج می‌برند. با استفاده از دیدگاه لورا مالوی در مقالهٔ تاریخ‌سازش، «لذت بصری و سینمای روایی»، وجود این دوگانگی استاندارد را می‌توان توجیه کرد. به‌زعم وی قهرمان مرد فیلم نمایندهٔ مخاطب مرد محسوب می‌شود و به نوعی نگاه و تجربهٔ او، جای نگاه و تجربهٔ مخاطب را می‌گیرد. قهرمان مرد به دو شکل عامل لذت مخاطب می‌شود. یکی نگاه خیره‌اش به ابژهٔ زنانه و دیگری مخاطرات و اعمال قهرمانانهٔ او به جانشینی از مخاطب مردی که امن و امان پشت پردهٔ نقره‌ای نشسته است. کار در اینجا تمام نمی‌شود چراکه سینما در قالب همین مخاطرات قهرمان مرد، یادآور ترس مخاطب مرد از اختگی است.

فیلم با تنبیه و سرجای خود نشاندن شخصیت زنی که مخصوصاً با اقدامات خطرناکش نماد اختگی قرار گرفته است یا با نگاه بت‌واره[1] به او، درنهایت این ترس را برطرف کرده و قدرت قهرمان مرد و از طریق او قدرت و جایگاه برتر مخاطب مرد را تثبیت می‌کند (مالوی، ۱۳۸۲، ۸۹-۸۷). اما نمایش زن جدید در آثار سینمایی موج نو پیچیده‌تر از الگوی فیلم‌فارسی است. فیلم‌های موج نو (مثلاً دو نمونهٔ موردی انتخاب‌شده در این مقاله یعنی آقای هالو و بلوچ) از دیالکتیک مذکور بهره می‌گیرند و در انتقادشان دربارهٔ مدرنیزاسیون ایران و مدرنیته در کل، زن جدید را نمادی از مدرنیته و خصوصاً مدرنیتهٔ شهری قرار داده و به تقبیح او می‌پردازند. این آثار زنانگی جدید را هم‌ارز جاذبه‌های سطحی، فریبا و خطرناک شهر مدرن قرار داده و او را به سطح یک کالای وسوسه‌برانگیز

1. Fetishist

شهری تقلیل می‌دهند. جالب آن است که در هر دوی این گونه‌ها، شخصیت زن جدید از انفعال شدیدی رنج می‌برد و اگر قهرمان مرد نباشد، زن از شانسی برای رهایی و نجات‌یافتن برخوردار نیست (اجلالی، ۱۳۹۵، ۲۲۲). درواقع، توانایی و آزادی زن جدید به فریبکاری، مصرف‌گرایی و خرابکاری او تقلیل داده می‌شود و اگر اقدام جدی هم انجام دهد، معمولاً احمقانه و اشتباه است.

۳-۱. *آقای هالو*

آقای هالو، سومین فیلم بلند داریوش مهرجویی، داستان مرد کارمند روستایی صاف و ساده‌ای است که عازم تهران می‌شود تا همسری اختیار کند، و از آنجا که با مهارت‌های زندگی در روابط پیچیدهٔ شهری آشنا نیست، مورد سوءاستفادهٔ اهالی شهر قرار می‌گیرد. آقای هالو نماد روستاییان ساده‌دلی است که آلوده به روابط مادی و پوچ شهری نشده‌اند. او به فرهنگ و ادب ایرانی علاقه‌مند و پاسدار ارزش‌های اصیل ایرانی است؛ ارزش‌هایی که دیگر در شهر مدرن جایی ندارند. او از روستاییان دههٔ چهل و پنجاه است که تحت تأثیر وسوسه‌های شهر مدرن، روستایش را ترک کرده و عازم تهران می‌شود. این مسئله در این مقطع پدیده‌ای اجتماعی محسوب می‌شد. در زمان وقوع انقلاب اسلامی، حدود سه میلیون جمعیت مهاجر در تهران ساکن بودند (فوران[1]، ۱۳۷۷، ۵۰۰-۵۰۴). هم‌راستا با این پدیده، موجی از فیلم‌ها با مضمون اخطار به روستاییان نسبت به مخاطرات شهر و دعوت از آن‌ها به ادامهٔ زندگی در قالب زندگی سنتی روستایی ساخته شدند (اجلالی، ۱۳۹۵، ۲۸۷). آقای هالو از نوع همین فیلم‌هاست.

در ابتدا محیط روستا ترسیم می‌شود، و هالو بعد از خداحافظی با خانواده‌اش، به منظور یافتن همسری مناسب شأن خود، رهسپار شهر می‌شود. مهرجویی سفر هالو از روستا به شهر را به‌مثابهٔ گذار از جهان آرام سنتی به سوی جهان پرهیاهو و آشوبناک مدرن نمایش می‌دهد. هالو از همان لحظه‌های ابتدایی ورود به شهر به دام جذابیت‌های شهر مدرن و همچنین مخاطرات آن می‌افتد. مهرجویی با هوشمندی بر جلوه‌گری تصاویر جنسیت‌مند شهر مدرن در برابر دیدگان آقای هالو از همان بدو ورودش به تهران تأکید دارد، و

1. John Foran

وسوسه‌شدن او در مواجهه با افسونِ جنسیت‌مندِ شهری را در قالب یک رؤیا به نمایش می‌گذارد. هالو پس از ورود به تهران درحالی‌که در شهر پرسه می‌زند، همان‌طور که شیفتهٔ جلوه‌های پیشرفت صنعتی و معمارانهٔ شهر می‌شود، مسحور تصاویر زنان مدرن به نمایش گذاشته شده در سطح شهر نیز می‌گردد. درحالی‌که در خیابان حرکت می‌کند، به عکس‌هایی از زنان جدید در ویترین فروشگاه‌ها، دکه‌های روزنامه‌فروشی‌ها و سردر سالن‌های تئاتر خیره می‌شود. او اولین شبش در تهران را پس از پرسه‌زنی در فضای شهری و مواجهه با جلوه‌های فریبنده و زنانهٔ شهری، در هتل سپری می‌کند. در ابتدای شب، هالو را در حالی می‌بینیم که در تراس اتاق هتل که مشرف به خیابانی شلوغ و پرهیاهو است، بر روی صندلی‌ای نشسته و مشغول برق‌انداختن کفش‌هایش است. بااین‌حال، در پس‌زمینهٔ تصویر، بازی نورهای نئونی و جلوه‌های درخشندهٔ شهر مدرن است که جلوه‌گری می‌کند. بازی این نورها در فضای داخلی اتاق هالو نیز موجب تاریک و روشن‌شدن فضا می‌شود. این صحنه را می‌توان از یک طرف نمایانگر قدرت اغواگرانهٔ شهر مدرن در نظر گرفت، و از سوی دیگر دلالتی به ازبین‌رفتن مرزهای میان فضاهای داخلی و خارجی در شهر مدرن. به نظر می‌رسد که آشوب شهری به فضای درونی اتاق هالو سرایت می‌کند و اتاق را از شور و هیجان می‌آکند. دقیقاً بعد از همین صحنه است که مهرجویی نخستین فانتزی آقای هالو را به نمایش می‌گذارد. هالو پس از مطالعهٔ کتابی، به هنگام خواب شبانه چراغ‌های اتاق هتل را خاموش می‌کند. ناگهان مجدداً بازی نورهای شهری در قالب روشن و خاموش‌شدن فضای اتاق نمایش داده می‌شود. سپس فیگور زن فریبندهٔ مدرنی با ظاهری غربی در اتاق هتل در برابر دیدگان آقای هالو ظاهر می‌شود. از منظری می‌توان این زن رؤیایی را تمثیل و جوهره‌ای از ظهور اغواگرانه و جنسیت‌مند شهر مدرن برای هالو در نظر گرفت. به تعبیر دیگر، مهرجویی این زن رؤیایی غربی را هم‌ارز مدرنیتهٔ شهر تهران قرار می‌دهد. او از دل شلوغی و نور و تحرک شهری زاده می‌شود.

در فیلم دیالکتیکی میان امر سنتی و مدرن، در قالب تقابل روستا و شهر با نمایندگی آقای هالو از روستا و مهری خانم از شهر شکل می‌گیرد و فیلم‌ساز نقدهایی که به جامعهٔ مدرن تهران دارد را در شخصیت مهری متبلور می‌سازد. برداشت آقای هالو از تهران شکل‌گرفته از

بازنمایی‌های رسانه‌ای از تهران است که در قالب فیلم‌ها و مجلات و... صورت گرفته است. در گفت‌وگویی آقای هالو برای نشان‌دادن آگاهی‌اش از زندگی شهری به مهری جواب می‌دهد: «در مجلات هم بعضی مطالب است که بنده مطالعه می‌کنم». اما آنچه ورای جذابیت ظاهری شهر، در عمل با آن مواجه می‌شود، پوچی، بی‌اخلاقی و خلأ عظیمی است که پشت این ظاهر فریبا پنهان شده است. پولی‌شدن روابط اجتماعی در ایران دهۀ چهل و پنجاه را می‌توان از ویژگی‌های مدرنیزاسیون آن دوران تلقی کرد. تهران در این دوره به شهری تبدیل شده بود که عواطف شهروندان را به قهقرا می‌راند چراکه برای بقا در جنگل بی‌انتها و مدرن تهران، روابط بایستی مبنای عقلانی داشته باشند. مردم بی‌تفاوت شده بودند و دغدغۀ پول، عواطف، ارزش‌ها و هویت آن‌ها را می‌بلعید (حبیبی و رضایی، ۱۳۹۲، ۱۱). میل و علاقۀ مهری به رابطه با آقای هالو هم در روابط مالی و مظاهر مادی خلاصه شده است. آنچه باعث آشنایی هالو و مهری می‌شود این است که هالو وسوسه می‌شود که لباس عروسی را بر تن مهری ببیند، و مهری ذوق‌زده از امتحان لباس زیبا با آقای هالو آشنا می‌شود. پس از شکل‌گیری آشنایی، انتظار مهری از آقای هالو در تمام برخوردها حالت مادی دارد. مهری در تمام اوقات مشغول غمزه‌گری است و فیلم‌ساز این فریبایی را با جذابیت شهر مدرن هم‌راستا می‌کند.

لحظاتی پیش از آنکه آقای هالو مهری را برای اولین بار ملاقات کند، او در حالی به تصویر کشیده می‌شود که مفتون تصویر زنان پشت ویترین فروشگاه‌هاست. او ابتدا در پشت ویترین فروشگاهی، به عکسی می‌نگرد که تصویر زنی را در حال تبلیغ یک وسیلۀ آرایشی نمایش می‌دهد. هالو، درحالی مفتون جذابیت تصویر کالا (و همچنین تصویر زن تبلیغ‌کنندۀ کالا) شده است که نمی‌داند خود کالا چیست و چه مصرفی دارد. سپس در فروشگاه بعدی (مکان ملاقاتش با مهری)، هالو ابتدا از پشت ویترین به مانکن زنانه‌ای که لباس عروسی به تن دارد نگاه می‌کند. در هر دو صحنه، جذابیت زنانه در پیوند با کالاها بازنمایی می‌شود و جنبۀ کالایی زنانگی مدرن مورد تأکید قرار می‌گیرد. به تعبیر دیگر، آقای هالو در این نماها مشغول عمل ویندوشاپینگ[1] (نگریستن به ویترین فروشگاه‌ها) است. والتر بنیامین[2] دیدزنی و

1. Window Shopping
2. Walter Benjamin

نگریستن به ویترین فروشگاه‌ها را از خصیصه‌های جذابیت‌های وسوسه‌انگیز شهری مطرح کرده است (بنیامین، ۱۹۹۹، ۵۳۹). فروش کالاها در جامعهٔ مصرف‌گرا، جایگاهی اساسی و مهم دارد. ویترین مغازه‌ها به شکل بزک‌کرده‌ای این کالاها را تبلیغ کرده و وسوسهٔ خرید را افزایش می‌دهند. به نظر می‌رسد که آقای هالو هم که شیفتهٔ جذابیت‌های شهری شده است، تن به این عمل می‌دهد که تقویت‌کنندهٔ میل خرید و مصرف است. به‌زعم تام گانینگ[1]، وسوسهٔ مصرف همیشه حالت فتیشیستی دارد (گانینگ، ۲۰۰۰، ۲۸۸-۲۸۵). فیلم‌ساز بر این واقعیت که کالاهای پشت ویترین تصویر زنان جذاب است صحه می‌گذارد. سپس وسوسهٔ خرید و موازی‌کردن ویندوشاپینگ آقای هالو با مواجههٔ او با مهری و تماشاکردن او هم‌راستا می‌شود. مهری همچون کالای جذاب و فریبایی از شهر مدرن معرفی می‌شود که شهر پس از ترغیب آقای هالو به خرید، او را سر راهش قرار می‌دهد. مهری هم‌راستا با جذابیت‌های سطحی شهری است و درواقع نمایندهٔ آن‌هاست. در ادامه نیز مهری همیشه با فریبایی آقای هالو را مفتون خود می‌کند. در این صحنه، مهرجویی مجدداً در غالب یک رؤیا، آرزوی آقای هالو برای به‌چنگ‌آوردن «زن جدید» را نمایش می‌دهد. بااین‌حال، در تفاوتی آشکار با فانتزی اول در اتاق هتل، در این فانتزی، نهاد خانواده برجسته می‌شود و هالو خود را در قامت دامادی می‌بیند که مهری را به‌عنوان عروس در کنار خود دارد.

جالب توجه است که مهری به‌عنوان زنی فریبنده که اتفاقاً روسپی نیز است، تصویرگری نمی‌شود بلکه او نماد زن جدید شهری است و زن جدیدبودن به نوعی مترادف با روسپی‌گری دانسته شده است. اطلاق این صفت به زن جدید که خواستار استقلال مالی و هویتی از مردان است، حتی در نشریه‌ها و آثار روشنفکرانهٔ این دوره رایج بوده است (تلطف، ۲۰۱۱، ۸۲). آقای هالو نیز از همین الگو پیروی کرده است. شاهد این ادعا این است که رابطهٔ دیالکتیکی بین امر سنتی به نمایندگی آقای هالو و امر مدرن به نمایندگی مهری در ساختار فیلم مشهود است. فیلم تا میانه‌های داستان لو نمی‌دهد که مهری روسپی است و پیش از آن، برداشت از مهری یک زن شهری است که مستقل، فریبا و مادی‌نگر، آزادانه در خیابان‌ها حرکت می‌کند و در قید و بند مردی نیست. حتی برداشت آقای هالو که نمایندهٔ مخاطب

1. Tom Gunning

است، تا انتهای فیلم این است که مهری صرفاً یک زن شهری و جدید است. او در همان صحنهٔ اتاق مهری به او می‌گوید که «بنده اطلاع دارم در تهران تفاوت می‌کند، دخترخانم‌ها معاشرتی هستند...». در این دیالوگ، فیلم‌ساز نشان می‌دهد که مهری برای آقای هالو و متعاقباً مخاطب، صرفاً یک زن جدید تهرانی است. همچنین هالو پس از آنکه از فریب مهری آگاه می‌شود، دیگر به اقامتش در تهران و جست‌وجوی همسر مناسب ادامه نمی‌دهد. مهری نماد همهٔ زنان جدید تهرانی برای اوست و تجربه‌ای که داشته کافی است. او ناتوان از نجات مهری و تبدیل او به زنی نجیب و سنتی، درسش را فراگرفته و برای نجات خود به روستا بازمی‌گردد. بااین‌حال، مهرجویی با هوشمندی، در انتهای فیلم و در صحنهٔ بازگشت هالو به روستا، آخرین فانتزی و رؤیای آقای هالو را نمایش می‌دهد که به همراه مهری به‌عنوان عروس در حال بازگشت به روستاست. به نظر می‌رسد، نمایش این رؤیا دلالتی بر این نکته است که از منظر فیلم‌ساز، شهر و جهان مدرن، فانتزی‌ها و اخلاقیاتش را بر ذهن و خیال آقای هالو به‌عنوان نمایندهٔ مردانگی سنتی حکاکی کرده است، و وی حتی بعد از بازگشت به روستا، دیگر نمی‌تواند همان هالوی آغاز فیلم باشد؛ و این استعاره‌ای از این نکته است که پس از مواجهه با مدرنیته و مظاهرش، رؤیای بازگشت به آرامش جهان سنتی ناممکن است.

جالب توجه است که رویکرد و استاندارد دوگانهٔ مورد بحث در بخش پیشین در آقای هالو هم دیده می‌شود. آقای هالو برخلاف فیلم‌فارسی، صحنه‌های برهنگی را مستقیماً و بی‌هدف نشان نمی‌دهد اما در طول فیلم، آقای هالو نگاهی خیره به پدیده‌های جذاب شهری مخصوصاً بانوان و مهری دارد. فیلم در بسیاری از صحنه‌ها، میزانسن را طوری می‌چیند که نگاه مخاطب هم‌راستا با نگاه خیرهٔ آقای هالو به پدیده‌های شهری ازجمله مهری باشد. بیشتر اوقات نگاه او به نمای نقطه‌نظر[1] برش می‌خورد که در زبان سینمایی باعث همذات‌پنداری مخاطب با صاحب نگاه می‌شود (ماسچلی[2]، ۱۹۶۵، ۲۳). فیلم‌ساز با تطهیر آقای هالو به‌عنوان فردی ساده که فریب جذابیت‌های شهری را خورده، نگاه خیرهٔ او را توجیه می‌کند.

1. POV
2. Joseph Mascelli

درنهایت باید اشاره کرد که انتقاد فیلم‌ساز نه از نحوهٔ مدرنیزاسیون تهران بلکـه از مفهـوم مدرنیته است. فیلم انتقاد سیاسی و مستقیمی به مدرنیزاسیون تهـران و مغاک‌هـای آن نـدارد بلکه تفاوت تهران و تهرانیان با روستا و روستاییان که نمادی از تقابل امر نو و مـدرن بـا امـر سنتی است نمایش داده می‌شود. داریوش مهرجویی چنین رویکردی را در فیلم‌های آتی‌اش همچون دایرهٔ مینا (۱۳۵۷) هم اتخاذ کرده است.

۳-۲. *بلوچ*

بلوچ اثر مسعود کیمیایی از مهم‌ترین فیلم‌سازان موج نوی سینمای ایران است که پیش از ساخت آن، فیلم‌های مهمی چون قیصر، رضـا موتـوری و داش آکـل را در کارنامـه دارد. بلوچ روایت‌گر انتقام مردی روستایی به نام بلوچ، از مردان شهری است که بـه همسـرش تعرض کرده‌اند. رابطهٔ دیالکتیکی که در بخش پیش ذکر شد در بلوچ نیـز قابـل مشـاهده است. بلوچ به‌عنوان مـرد روسـتایی نماینـدهٔ سـنت، فرهنـگ ایرانـی، غیـرت، پهلـوانی، مردانگی و نیک‌سیرتی، و فرنگیس بـه‌عنوان زن شـهری نماینـدهٔ مدرنیتـه، شـهر، غـرب، بی‌بندوباری و زنانگی جدیـد اسـت. دو قطـب خیـر و شـر در بلـوچ عمـلاً بـا جنسـیت مشخص می‌شوند و شخصیت‌های آن به‌وضوح کارکردی نمادین دارند. قهرمان مرد فـیلم هم‌نام یکی از مناطق کهن ایران است که به دلاوری شهره اسـت. او نمـاد فرهنـگ رو بـه زوال ایرانی است که توسط مدرنیته و غرب مورد تجاوز واقع شده است. فرنگیس به‌عنوان نماد زندگی غربی و شهر، بی‌بندوبار، جذاب و درعین‌حال خطرناک اسـت. فـیلم پدیـدهٔ مهاجرت از روستا به شهر را نه امری اختیاری بلکه به‌مثابـهٔ امـری اجبـاری و در راسـتای مدرنیزاسیون آمرانهٔ پهلوی و با هدف ازبین‌بردن فرهنگ ایرانی معرفی می‌کند. روسـتاییان دلیر به تهران آمده و «اخته» می‌شوند و به‌عنوان خدمتکار یا دیگر مشاغل سطح پـایین در خدمت اغنیا کار می‌کنند.

در بلوچ، زندان همچون مرزی میان روستا و شهر عمل می‌کند. بلوچ پـیش از ورود بـه شهر با جلوهٔ قانونمند و کنترل‌گر جهان مدرن در قالب قواعد زندان مواجه می‌شود. کـارکرد نظارت‌گر و کنترل‌کنندهٔ زندان نمادی اسـت از سـبک زنـدگی شـهری کـه تـا انتهـای فـیلم به‌خصوص از طرف فرنگیس حاکم است. رفتـار بلـوچ دائمـاً توسـط قـوای شـهری تحـت

نظارت است؛ در ابتدا در زندان و در سطح شهر توسط فرنگیس و امیر. فیلم به توازی زندان و شهر با برش از نمای دیوار زندان به بلوچ پشت میله‌های شهری تأکید می‌کند.

پس از آزادی از زندان، بلوچ در سطح شهر و شلوغی و مخاطرات آن رها می‌شود. او به‌زودی متجاوز اول، عبدالله را در مغازهٔ عتیقه‌فروشی پیدا می‌کند. متجاوز، گنجینه‌های دیار امثال بلوچ را خالی از ارزش معنوی کرده و در قالب کالا و به خاطر پول، به توریست‌ها و غربیان می‌فروشد. اینجا هم شاهد پولی‌شدن روابط هستیم. پسربچهٔ غربی که به روی بلوچ اسلحهٔ اسباب‌بازی می‌کشد، بیانی استعاری از وضعیت استثمار ایران در دید فیلم‌ساز است. افراد ضعیف غربی با سلاح پوشالی مردانی چون بلوچ را تهدید می‌کنند. در ادامه، این عامل تهدیدگر در قالب فرنگیس و جنسیت مؤنث او تجسد می‌یابد. به‌هرروی، بلوچ عبدالله را در زیرزمین مغازه و میان اموالی که از سرزمین بلوچ به غارت رفته‌اند به قتل می‌رساند. اما هدف دوم بلوچ به این سادگی‌ها در چنگ او نمی‌افتد. وی که امیر نام دارد، مردی قدرتمند در شهر است که صاحب کلوب و دیسکو است که همگی بخشی از زندگی غربی هستند. بلوچ گمگشته و سرگردان در هیاهوی شهر همچون وصلهٔ ناجوری پرسه می‌زند و از شگفتی‌های شهر لذت می‌برد. جالب اینجاست که فیلم‌ساز، اولین لحظهٔ مواجههٔ بلوچ با فرنگیس را بعد از به‌نمایش‌گذاشتن نماهای متعددی از جلوه‌های درخشنده و افسونگر شهر مدرن در برابر دیدگاه حیرت‌زدهٔ بلوچ قرار می‌دهد. از منظری می‌توان بحث کرد که همین افسون و طلسم‌شدن بلوچ در مقابل جلوه‌های اغواگر شهری است که زمینهٔ لغزش او را در برابر فرنگیس فراهم می‌کند. به دنبال سکانس مونتاژهای پرسه‌زنی‌های بلوچ و مستغرق‌شدن او در دریای جذابیت‌های شهری، ناگهان فرنگیس ظاهر می‌شود. به نظر می‌رسد که کیمیایی از این مدخل، میان فروافتادن بلوچ در دام جذابیت‌های شهر مدرن و تلهٔ فریبایی و افسون فرنگیس ارتباط ایجاد می‌کند. روزی پلیس بلوچ را به سبب رعایت‌نکردن قانون به هنگام عبور از خیابان جریمه می‌کند. در این حین فرنگیس، در غالب زن شهری ثروتمند و جذابی ظاهر می‌شود و او را نجات می‌دهد و همراه خود می‌برد. فرنگیس کاملاً نمونهٔ تصور رایج آن زمان از زن جدید غرب‌زده است. او مستقل است و تنها زندگی می‌کند، از مردان فرمان نمی‌برد و تمام این‌ها ویژگی‌هایی هستند که

فیلم به‌عنوان «غیر ایرانی» تقبیح می‌کند و مهم‌تر از تقبیح این چهره، نشانگر این «فاجعه» است که این فرد، زن جدید، چهرهٔ غالب تهران شده است و درحال نابودی مردانگی ایرانیان است. فرنگیس چون به‌هرحال زن و موجودی ضعیف است، به حمایت مردی چون بلوچ نیاز دارد و برای همین او را به دام جذابیت‌های خود انداخته و به نوعی او را غلام و بردهٔ خود می‌سازد.

در ادامهٔ فیلم و پس از این مواجهه، فرایند مدرنیزاسیون بلوچ توسط فرنگیس آغاز می‌شود. فرنگیس بلوچ را به بوتیک مدرنی می‌برد و لباس محلی بلوچ را از تن او کنده، و کت و شلوار و کراوات که این‌ها هم نمادی از غربی‌شدن هستند به تن او می‌کند. او را به اجتماع‌های مخصوص جامعهٔ شهری می‌برد و همچون جواهری کمیاب به دوستانش معرفی می‌کند که حسادت تمام زنان آشنای فرنگیس را که همچون او زن جدید هستند، برمی‌انگیزد. در تمام این مکان‌ها مردم با بلوچ همچون غریبه و موجود نایابی برخورد می‌کنند که در تهران مشاهده نمی‌شود. فرهنگ ایرانی در شهر چنان زائل شده است که مردم به ملیت و زبان بلوچ شک می‌کنند و او به تأکید جواب می‌دهد که «ایرانی هستم». بالاخره فرایند شهری‌کردن بلوچ توسط فرنگیس با موفقیت صورت می‌گیرد. او جسارت و غیرت خود را از دست می‌دهد و دیگر حتی دربرابر توهین هم جواب پس نمی‌دهد. فرنگیس زبون‌بودن را در قالب متمدن‌بودن و به عبارت دیگر، مدرن‌بودن، به بلوچ تحمیل می‌کند. بلوچ دیگر کاملاً افسار خود را در دست فرنگیس نهاده و «اخته» شده است. روزی بلوچ در حین انجام مأموریتی برای فرنگیس، شاهد گفت‌وگوی او با امیر می‌شود. در این صحنه درمی‌یابیم که فرنگیس مأمور امیر بوده و به خاطر بدهی‌ای که به امیر دارد، مشغول گرفتن مردانگی بلوچ و شهری‌کردن او بوده است. فرنگیس به بلوچ دل باخته است و نسبت به او احساس ترحم می‌کند. فرنگیس به امیر می‌گوید که دست از سرش بردارد چراکه مرد بینوا اخته شده و عاری از غیرت است و درنتیجه به امیر آسیبی نخواهد رساند. اما امیر در پاسخ می‌گوید، «فقط یکم دیگه داغونش کن». گفت‌وگوی این صحنه مستقیماً اشاره به اختگی در اثر شهری‌شدن دارد. امیر درخواست مثله‌کردن و گرفتن مردانگی از بلوچ را دارد. او به‌عنوان عامل غربی‌کردن ایران و رواج فرهنگ بی‌بندوباری، حضور مردانگی که

مساوی با ایرانی‌بودن است را تهدیدی برای حکم‌رانی خود می‌داند. تمام مـردان فـیلم، جـز بلوچ، که نقشی اصلی یا فرعی دارند فاقد مردانگی‌اند. آن‌ها یا همچون زنان رفتـار می‌کننـد (فروشندۀ دگرباش بوتیک) یا پادوی زنان هستند. در شهر مدرن یـا بایـد زن جدیـد بـود یـا اخته شد و زنانه رفتار کرد. فیلم به شکل مستقیم نشانگر نظریۀ لورا مـالوی مبنـی بـر خطـر اختگی قهرمان مرد توسط زن فریبندۀ فیلم و ایجـاد کـنش دراماتیـک بـا ایـن تهدیـد اسـت (مالوی، ۱۳۸۲، ۷۸) و اتفاقاً پایان فیلم هم کاملاً با پیش‌بینی مالوی منطبـق اسـت. خطـر اختگی با تنبیه زن و بت‌وارگی اندام او رفع می‌شود.

تجربۀ روانی مدرنیتۀ شهری به شکل پخش‌بودن در فضـاها و معماری‌هـای گونـاگون و جلوه‌های متحرک همچون خیل عظیم انسـان‌ها و ماشـین‌ها و نیـز نـور نئـونی خیابان‌هـا و مغازه‌ها متجلی می‌شود (قهرمـانی، پیـراوی ونـک، مظاهریـان، و صـیاد، ۱۳۹۵، ۲). ایـن اتفاقی است که بـرای فـرنگیس رخ داده اسـت. او بـه‌عنوان نماینـدۀ سـوژۀ مـدرن، هـویتی ناپایدار و روانی رنجور دارد و این همه ناشی از سـبک زنـدگی بی‌بنـدوبار و خوش‌گـذرانی بی‌وقفه‌ای است که او تجربه می‌کند. رویکرد تجددستیز کیمیایی که در دیگر فیلم‌های پیش از انقلابش هم دیده می‌شود، گفتمان اصلی این فیلم را هم شکل می‌دهد. دیده شد که ایـن دغدغه در قالـب نمادهـا و اسـتعاره‌ها و گاهـاً بیـان مسـتقیم جنسـیت‌زده انجـام می‌گیـرد. فیلم‌ساز زن جدید را نمود زندگی مدرن می‌داند و او را همچون زن هـرزه‌ای نشـان می‌دهـد که عدم اطاعت از مرد و زیر بیرق فرهنگ ایرانی نبودن، زندگی‌اش را به تباهی کشانده. آنچه در مدرنیته باعث ترس فیلم‌ساز شده است، ازدست‌رفتن سیطرۀ مردانه و مردانگی است کـه در قالب بومی‌گرایی بیان می‌شود.

۴. نتیجه‌گیری

طرح مدرنیزاسیونِ پرایراد دوران پهلوی با مخالفت روشنفکران و هنرمندانی مواجه شـد کـه در اثر ناآگاهی با لزوم تاریخی مدرنیته و محاسن آن، به جای نقد فرایند مدرنیزاسیون ایـران و سعی در اصلاح آن، عموماً به نقد و طرد مدرنیته به‌عنوان یک مفهوم پرداختنـد. مضـمون اساسی هنرِ دغدغه‌مند و جدی قبل انقلاب اسلامی ایران، معمولاً مخالفت بـا مدرنیتـه بـه

شکل نمایش جنبه‌های منفی فرایند مدرنیزاسیون آمرانهٔ شاه و غربی‌شدن ایران است. این مخالفت‌ها معمولاً در قالبی از تمجیدِ گذشته‌ای خیالی (گذشته‌ای که حالت اسطوره‌ای یافته است) و بومی‌گرایی انجام می‌گیرد. این مقاله بحث کرد که دربرابر مقولهٔ جنسیت و رفع تبعیض علیه زنان اقدام شایسته‌ای از طرف روشنفکران صورت نمی‌گرفت، بلکه رویکرد مردسالارانه نسبت به زنان حتی در هنر دغدغه‌مند سینمای موج نو در همان قالب تمجید از گذشتهٔ خیالی دیده می‌شود. بررسی شد که چنین رویکردی جلوه‌ای از مردسالاری و ترس ازدست‌دادن سلطه و کنترل مردان بر زنانی است که در اثر مدرنیزاسیون ناقص حکومت پهلوی و نیز نفوذ تفکر مدرن در ایران، تا حدی آزادانه، خارج از خانه و کنترل مردان فعالیت می‌کردند. درواقع این اقدام نه مبارزه و اصلاح جریان مدرنیزاسیون ایران، بلکه واکنشی تهاجمی نسبت به مدرنیته‌ای است که در قالب زندگی شهری سیطرهٔ سابق مرد بر زندگی‌اش را از او گرفته و او را در کلاف درهم روابط مالی شهری گیر انداخته است. دراین‌میان، زن به‌عنوان سوژه‌ای که مرد به شکل تاریخی به او تسلط داشته پررنگ می‌شود و ازدست‌رفتن سیطرهٔ سابق مرد بر زن، نمادی بر ازدست‌دادن سیطره بر زندگی در شهر مدرن قرار می‌گیرد. این جلوه درون ظاهر بومی‌گرایانه و انتقادی این آثار از وضعیت آشوبناک و تلخ جامعه حضور دارد و عموماً منتقدان و مخاطبان در تحسین خلاقیت و جسارت هنرمندان موج نو، از آن غافل می‌مانند. در این آثار، درنهایت زن طاغی یا تنبیه می‌شود و تبدیل به زن خانه‌دار می‌شود (همچون بلوچ) یا پایان فیلم تلخ است و همان‌طور که گریز از مشقات زندگی مدرن امکان‌پذیر نیست، گمراهی زن جدید را هم علاجی نیست (همچون آقای هالو).

کشف و بررسی مردسالاری و ترس ازدست‌دادن قدرت مردانه در آثار هنری دغدغه‌مند، می‌تواند از چهرهٔ مردسالارانهٔ موجود در بطن جامعه، عموم و روشنفکران پرده بردارد و پژوهشگران را مجاب کند که با توجه به محاسن ذهنیت مدرن و آزادی که به سوژه‌های تحت ظلم واقع شده، همچون سوژهٔ زنانه، اعطا کرده است، پیکان انتقاد را به سوی مشکلات مدرنیزاسیون و نفس مردسالارانهٔ پیکارهای تجددستیزانه در ایران بگیرند و جامعه را از عمق مشکلات زنان و جایگاه آنان در ذهن اقشار آگاه کنند.

منابع

اجلالی، پرویز (۱۳۹۵). دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران. تهران: نشر آگه.

استریناتی، دومینیک (۱۳۸۰). مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه (مترجم: ثریا پاک‌نظر). تهران: گام نو. (تاریخ اصل اثر ۱۹۹۵)

برمن، مارشال (۱۳۹۷). تجربه مدرنیته: هر آنچه سخت و استوار است دود می‌شود و به هوا می‌رود (مترجم: مراد فرهادپور). تهران: نشر طرح نقد. (تاریخ اصل اثر ۱۹۸۲)

حبیبی، سید محسن؛ رضایی، مینا (۱۳۹۲). شهر، مدرنیته، سینما: کاوش در آثار ابراهیم گلستان. نشریه هنرهای زیبا- معماری و شهرسازی، ۱۸(۲)، ۵-۱۶. doi: 10.22059/JFAUP.2013.50522

حبیبی، سید محسن؛ فرهمندیان، حمیده؛ پورمحمدرضا، نوید؛ و شکوهی بیدهندی، صالح (۱۳۹۴). خاطرهٔ شهر، بازخوانی سینماتوگرافیک شهر ایرانی دهه‌های ۱۳۴۰-۱۳۵۰. تهران، نشر ناهید.

دووینیو، ژان (۱۳۷۹). جامعه‌شناسی هنر(مترجم: مهدی سحابی). تهران، نشر مرکز. (تاریخ اصل اثر ۱۹۷۲)

راودراد، اعظم؛ محمودی، بهارک (۱۳۹۴). تخیل تهران، مطالعه «منظر ذهنی شهر» در سینمای دهه چهل و پنجاه ایران. فصلنامهٔ تحقیقات فرهنگی ایران، ۸(۴)، ۹۰-۵۳. doi: 10.7508/IJCR.2015.32.003

رحمانی‌زاده دهکردی، حمیدرضا (۱۳۹۵). نگارش مقاله پژوهشی بر مبنای تلفیق تجارب آموزشی برگرفته از دو مقاله تأثیرگذار جهانی، مقاله «پایان تاریخ» و «مدرنیته پروژه ناتمام». فصلنامه مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی، ۸(۳)، ۱۷۸-۱۵۳. doi: 10.22631/ISIH.2016.228

علم، اسدالله (۱۳۹۴). یادداشت‌های علم (جلد ۲). تهران: نشر مازیار.

فکوهی، ناصر (۱۳۹۰). انسان شناسی شهری. تهران: نشر نی.

فوران، جان (۱۳۷۷). مقاومت شکننده، تاریخ تحولات اجتماعی ایران از سال ۱۵۰۰ میلادی مطابق با ۸۷۹ شمسی تا انقلاب (مترجم: احمد تدین). تهران: نشر رسا. (تاریخ اصل اثر ۱۹۹۳)

قهرمانی، محمد باقر؛ پیراوی‌ونک، مرضیه؛ مظاهریان، حامد؛ و صیاد، علیرضا (۱۳۹۵). بازتجسد پرسه‌زن شهر مدرن در پیکر تماشاگر فیلم. نشریه هنرهای زیبا، معماری و شهرسازی، ۲۱(۱)، ۱۷-۲۸. doi: 10.22059/JFAUP.2016.59678

کاوند، رضا؛ خواجه‌سروی، غلامرضا؛ و صمیم، رضا (۱۳۹۵). تیپ‌شناسی نحوه مواجهه روشنفکران و نخبگان ایرانی با مدن غرب. فصلنامهٔ تحقیقات فرهنگی ایران، ۹(۲)، ۱۵۸-۱۳۱. doi: 10.22631/JICR.2018.1770.2391

کهون، لارنس (۱۳۹۹). متن‌هایی برگزیده از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم (مترجم: عبدالکریم رشیدیان). تهران: نشر نی. (تاریخ اصل اثر ۲۰۰۳)

مالوی، لورا (۱۳۸۲). لذت بصری و سینمای روایی (مترجم: فتاح محمدی). ارغنون. ۲۳، ۷۱-۹۰. (تاریخ اصل اثر ۱۹۷۵)

منل، باربارا (۱۳۹۶). شهرها و سینما (مترجم: نوید پورمحمدرضا و نیما عباسپور). تهران: نشر بیدگل. (تاریخ اصل اثر ۲۰۰۸)

Ardis, A. (2005). The gender of modernity. In L. Marcus & P. Nicholls (Eds.), *The Cambridge History of Twentieth-Century English Literature (The New Cambridge History of English Literature, pp. 61-80).* Cambridge: Cambridge University Press. doi: 10.1017/CHOL9780521820776.006

Baudlaire, C. (1995). The painter of modern life. In *The painter of modern life and other essays* (T. Mayne, Trans.). London: Phaidon Press.

Benjamin, W. (1999). *The Arcades Project* (H. Eiland, & K. McLaughlin, Trans.). Cambridge, US: the Belknap Press of Harvard University Press.

Bohan, D.M. (2012). Gender as a destabilizing factor of Weimar society. *History Studies*, 13, 1-10.

Bronfen, E. (2004). Femme Fatale - Negotiations of Tragic Desire. *New Literary History*, 35(1), 103-116. doi: 10.1353/nlh.2004.0014

Calhoun, C. (2012). *Contemporary Sociological Theory* (3rd ed.). New Jersey, US: Wiley-Blackwell.

Doane, M. A. (1991). *Femme Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis.* New York, NY: Routledge.

Dölling, I. (2003). The New Woman of the Weimar Republic, Visualization and Standardization of Modernization Processes. In D. Blostein & P. Kleber (Ed.), *Mirror or Mask? Self-Representation in the Modern Age.* Berlin, Germany: Vistas Verlag.

Gunning, T. (2000). *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity.* London, UK: British Film Institute.

Habermas, J. (1990). *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures* (F. G. Lawrence, Trans.). Cambridge, US: The MIT Press.

Lee, V. P. Y. (2005). The city seductress: Reimagining Shanghai in Contemporary Chinese Film and Fiction. *Modern Chinese Literature and Culture*, 17(2), 133-166.

Mascelli, J. V. (1965). *The Five Cs of Cinematography: Motion Picture Filming Techniques Simplified.* California, US: Cine/Grafic Publications.

Metz, C. (1974). *Film language: a semiotics of the cinema* (M. Taylor, Trans.). Chicago, US: The University of Chicago Press.

Petersen, V. R. (2001). *Women and Modernity in Weimar Germany: Reality and Its Representation in Popular Fiction*. New York, NY: Berghahn Books.

Petro, P. (1997). Perceptions of Difference: Woman as Spectator and Spectacle. In K. von Ankum (Ed.), *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture* (pp. 41-66). California: University of California Press.

Shih, S. M. (2001). *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937*. Berkeley, US: University of California Press.

Stevens, S. E. (2003). Figuring Modernity: The New Woman and the Modern Girl in Republican China. *NWSA Journal,* 15(3), 82-103.

Talattof, K. (2011). *Modernity, Sexuality, and ideology in Iran*. New York, Syracuse: Syracuse University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی