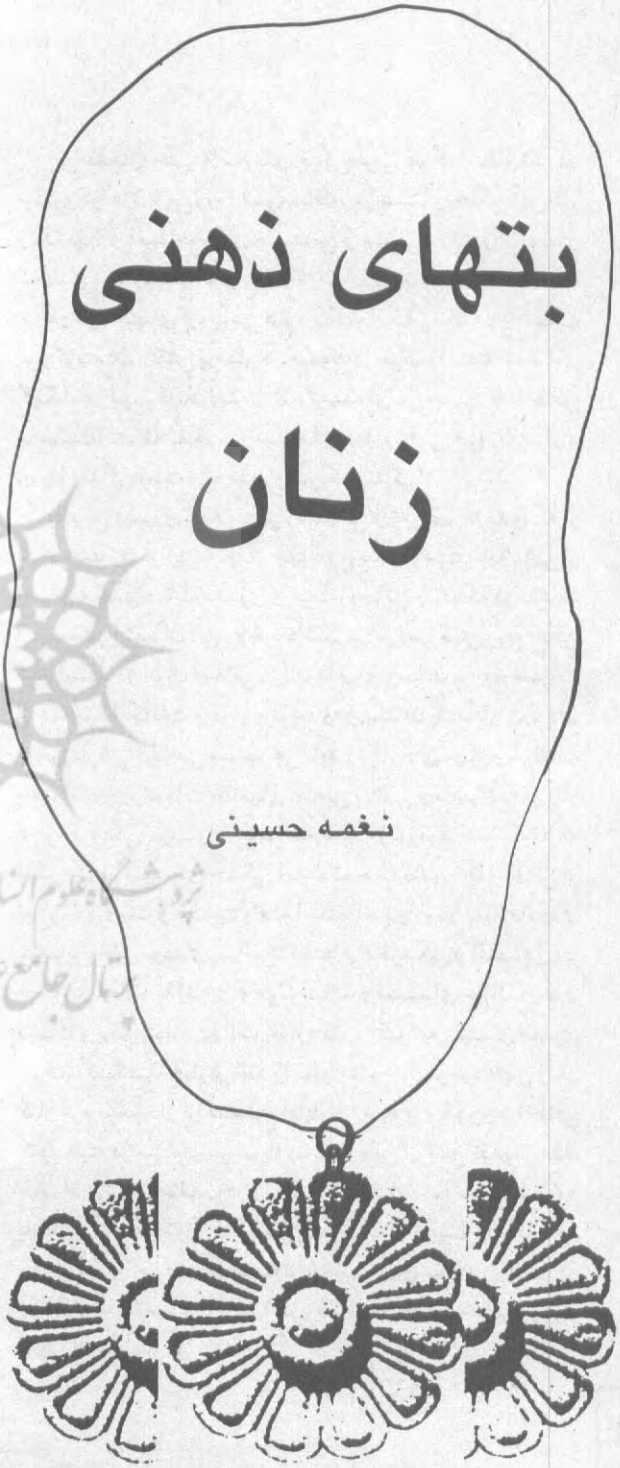
بتهای ذهنی زنان

نغمه حسینی



الف ـ حدود تعریف: در لغتنامه ها در مقابل واژه «خرافه» (Superstition) چنین شرحی را می توان یافت: «عقیده یا باوری آمیخته به رمز و راز که بنیان آن ترس یا جهل ازامری ناشناخته است.» این تعریف لُغوی محتاج بسط و تشریح کافی است. اسپینوزا ریشهٔ رفتار خرافی را در معضلات اجتماعی آدمیان می داند. «اگر آدمیان قواعد مشخصی برای ادارهٔ تمام امور زندگی خود در اختیار داشتند و یا بخت همیشه با آنان یار بود، هرگز به خرافات روی نمی آورند، اما چون اغلب به مشکلاتی برمی خورند که قواعد موجود پاسخگوی آنها نیست، از سوی دیگر، به سبب قطعی نبودن دستیابی به مواهب بخت، بطور رقت باری بین ترس و امید سرگردان اند و درنتیجه، اغلب سخت زودباورند»[1] به همین دلیل رفتار خرافی در میان مردم ارتباطی تنگاتنگ با بسترهای اجتماعی و فرهنگی آنان دارد. جوامع بدوی و ابتدایی در مقابل پدیده های طبیعی اطرافشان پاسخهای مجاب کننده نداشتند و با توسّل به جادو و طلسم این ترس عمیق از ناشناخته ها را در خود کاهش می دادند. ریشهٔ این «کُنش» در انسان متمدّن نیز رفع نشده است؛ زیرا تا زمانی که پرسشها و ابهامات وجود دارند. امکان گرایش به «عمل خرافی» نیز به جای خود باقی است؛ اسکینر از دیدگاه رفتارشناسی موضوع را چنین تحلیل می کند: «تمایز منطقی بین «پاسخ خرافی» و «پاسخ غیرخرافی» وجود ندارد... هراندازه شخص به صورت شدیدتری تحت تأثیر یک نوع «وابستگی» قرار گرفته باشد، به همان نسبت گرایش به رفتار خرافی نشان می دهد»[2] «وابستگی» در اینجا شامل تمام «تابوها» و تعلقّات ذهنی، یا به قول فرانسیس بیکن «بُتهای ذهنی» است که بامعیارهای عقل سلیم ازتفسیر جهان خوانا نیست، امّا بدلیل محدودیتهای قوّهٔ عقل (Ration) کماکان بخش عظیمی از کوه یخ در زیر آب باقی می ماند و از همین رو در عصر شکوفایی تکنولوژی وسلطهٔ «ابررایانه ها» (Super microprossesor's) می بینیم که چگونه گرایش به «طالع بینی»، «کتاب تقدیرات» (ئی چنیگ)، «پیشگوئی» «تله پاتی» (ذهن خوانی) و نیز رواج علمی به نام «پاراپسیکولوژی» (فوق روانشناسی) به عنوان آنتی تز (برابرنهاد) در میان ابنای بشر متمدن روبه فزونی نهاده است. با این وصف، کاری که «علم» در مقابل «خرافه» انجام داده، انکاردنیای جادویی آن نبوده، بلکه جذب آن به سوی تفسیرها و تأویلهای عقل پسند قرن بیستمی است. آنچه دراین میان قابل

تبدیل نبوده لاجرم از نظام اجتماعی «انسان اندیشمند» کنار گذاشته و تحریم شده است. اکنون می توان به تعریف مالینوفسکی از «خرافه» نزدیک شویم: (انسان زمانی به «خرافه» متوسل می شود که نتواند شرایط زندگی و اتفاقات را از طریق دانش مهار کند.)

ب ـ خُرافه وجنس زن: بدون شک در طول تاریخ، زنان همواره از این اتهام بزرگ در رنج بوده اند که نسبت به مردان خُرافی ترند و با دنیای جادو سهلتر در ارتباط اند (موج ساحره سوزانی در قرون وُسطی شاهدی براین مدعاست)، اما آیا به راستی چنین است؟ می گویند ژاندارک رانه به دلیل جنگ با دشمن، بلکه به خاطر احتمال ارتباط با ارواح و جادوگری به آتش سپردند. او نمونه ای است شاخص از دیدگاه شکّاکانه ای که نسبت به زنان وجود داشته است. روان شناسی چون زیگموند فروید با طرح موضوع «لیبیدو» (عقدهٔ جنسی) عملاً اززن یک تابوی جنسی می سازد که می تواند توجیه گر ذات خبیثانهٔ جنس مؤنث و تمایل وجودی اش به اغوای جنس مذکر باشد. درآموزهٔ یونگ امّا زن تصویری دوگانه و اسطوره ای کسب می کند وی در توصیف «مادرمثالی» می نویسد: «صفات منسوب به «مادرمثالی» عبارتند از: شوق و شفقت مادرانه، قدرت جادویی زنانه، فرزانگی و رفعت روحانی که برتر از دلیل و برهان است، هرغریزه وانگیزهٔ یاری دهنده، هرآنچه مهربان است، هرآنچه می پروراند. و مراقبت می کند، هرآنچه رشد و باروری را دربر می گیرد. «مادرمثالی» در وجه منفی خود، ممکن است به هرچیز سرّی و نهانی وتاریک اشاره کند؛ مثلاً برمغاک جهان مردگان، برآنچه می بلعد، اغوا می کند و مسموم می سازد و چون سرنوشت هراس انگیز و گریزناپذیر است.»[۴]

تفکیک دوگانه یونگ از «صفات زنانه» که تحت عنوان «مادرمثالی» مطرح می کند، ما بازای عینی در رفتارهای جنس مؤنث دارد، اگرچه باید با احتیاط تفسیر شود. یونگ ازصفاتی چون «رشد و باروری»، «مهربانی» و «مراقبت از دیگران» چونان «غرایزی وجودی» در جنس زن نام می برد و در مقابل گرایش به اسرار نهان را نیز کُنشی غریزی معرفی می کند. از همین روست که در قصّه های پریان، فالگیرها و کف بینان غالباً زن اند و جادوگران در هیئت پیرزنانی زشت منظر تصویر می شوند. اگر بخواهیم ریشهٔ این میل (desire) به کشف رازها را در جنس زن جست وجو کنیم، یحتمل به داستان آفرینش می رسیم آنجایی که «حوّا» وسوسهٔ کشف راز سیب (میوهٔ ممنوع) را در «آدم» برمی انگیزد. شاید بتوان تصویر نخستین جادوگر را برتصویر حوّا منطبق کرد. امّا فرزندان حوّا، گویی هنوز از این «تصویر ازلی» خود رها نشده اند در واقع تابوی حوّا همچنان همراه ایشان است. این «تابو» شامل تمام خصایصی است که بدلایل روانی، تاریخی و اجتماعی امکان رشد و نمو و شیوع فزاینده در میان دختران حوّا یافته اند. لارنس. ای. پروین درباب تأثیر روانی خرافات برزنان می نویسد: «اعمال خرافی به طورذهنی نوعی احساس پیش بینی و تسلّط «برسرنوشت» می آفرینند که می تواند نقش یک عامل کاهش دهندهٔ اضطراب را ایفا کند... ازاین رو برخی از طبقات مردم (به ویژه زنان وکودکان) که در معرض هجمه های اجتماعی قرار دارند، بیشتر ازکسانی که با چنین تهدیدهایی روبه رو نیستند، خرافی هستند.»[۵]

تحقیقات رفتارشناسانی چون پروین، نشان می دهد که مسائلی چون دلشوره از فردایی نامطمئن، عدم ثبات در زندگی زناشویی و ترس از پیری و ازکارافتادگی مؤلفه هایی هستند که در افزایش «اضطراب» زنان نقش مهمّی را ایفا می کنند و خرافه مستمسکی است، که شدّت این اضطراب را کاهش می دهد. به همین دلیل است که درجوامع توسعه نیافته که معضلات اجتماعی شدیدتر است. «رفتار خرافی» نیزبیشتر قابل مشاهده است. ازسویی چون زنان دراین جوامع همواره از حق ابراز عواطف و احساسات درونی خویش در ملاء عام محروم بوده اند (این سّنت در آئین خواستگاری این جوامع نمودی بارز دارد.) لاجرم میلی به «پنهانکاری» و گرایش به اعمال خفیه در میان آنان شیوع یافته است. زنان بسیاری را می شناسیم که برای بازگرداندن شعلهٔ محبت به کانون خانواده وجذب شوهرگریزان از خانه مدتها به فالگیر و کف بین مراجعه کرده اند. این واکنشی است ازطرف موجودی که به لحاظ اجتماعی بیشتر «منفعل» است تا «تأثیرگذار». مشورت با فالگیر در اصل امکان گستردن دامی جادویی را برای پیروزی در جنگ با ناملایمات پیرامونش مهیّا می کند. برای زن غربی، امّا مسئله فرق می کند. اگرچه رفتارهای اجتماعی در نظامی کاملاً مغایر با جوامع سنّتی شرق شکل می گیرند، امّا تابوی حوّا درآنجا نیز عمل می کند تئوری اصلی که سرنخ رابطهٔ زن وخرافات در غرب است، «تئوری تسخیر» (Conquering theory) است. بدین معنا که اساساً زن به لحاظ روانی موجودی تسخیرپذیر است، همچنان که در قصه های پریان غرب همواره زن در تسخیر طلسمی است که

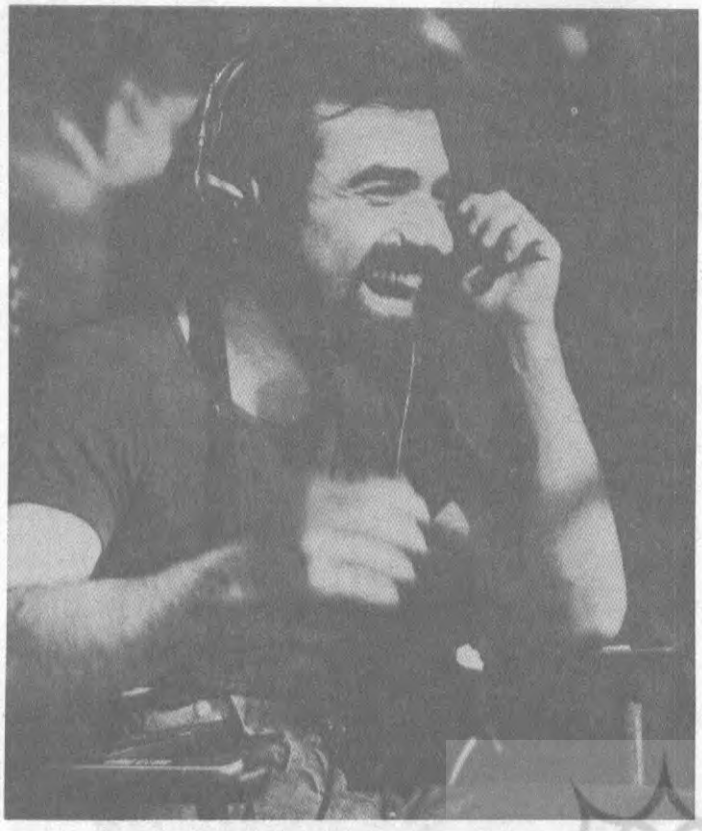
مارلن دیتریش

باید توسط شاهزاده ای جوان گشوده شود.

در جامعهٔ مُدرن غربی نیز «طلسم زن» همچنان محتاج گشایش است. در «تئوری تسخیر» زن موجودی دام گستر است که در انتظار شکار طعمه لحظه شماری می کند. فروید نخستین کسی است که درعرصهٔ روان شناسی این ایده را مطرح وبه عنوان تابویی جدید دراذهان عموم جا می اندازد. ریشهٔ این باور حتی تا قلب خانواده به عنوان نهادی که زن در آن احساس آرامش می کرد نیز نفوذمی کند. فروید با تأکید بر «عقدهٔ اُدیپ» از زن موجودی می سازد که چونان لعنتی ابدی برتارک خانواده قرار گرفته ومنشاء تمام پلیدیهایی است که در ضمیر ناخودآگاه مرد شکل می گیرد. تصویر جادوگر ومُخرّب حوّا اکنون در هیئت موجودی عرضه می شود که با توسّل به حربهٔ «اروس»(Eros) و ارضای لذت چشم چرانی (Vouyerism) مردان آنان را طلسم می کند. در یک مقایسهٔ تطبیقی، شاید بتوان به این نتیجه رسید که تأثیرمجلات مُد و لوازم آرایش در زندگی زن امروزی، کمتر از فالگیری و طالع بینی نیست؛ زیرا در هردوشکل مزبور آنان در حالت «تسخیر» هستند. عاملی از بیرون آنان را هدایت می کند تا از اضطرابهای وجودی خویش بکاهند و با ظهور در کالبُدهای عروسکی و چشم نواز، مقامی ویژه در جایگاه جدید خود کسب کنند. تصویر زنان در هیئت مانکن ها ومُدل های تبلیغاتی کالاها در تیراژی میلیونی تکثیر می شود. هیچ کس ازهویت این «سیماچه ها» چیزی نمی داند. گاه با اسم مستعار معرفی می شوند. تصویر مُدرن زن در این رسانه ها (مجلات، سینما و تلویزیون) ازنظر کاربُردی چونان استفاده از «بُت» درقبایل بدوی است، به همان گونه که یک بُت یا طلسم بخودی خود فاقد هویت است و در رفع اضطراب صاحب آن بکار گرفته می شود. اینان نیز در قالب تصویر بُتواره ای (Fetishistic) که رسانه های مزبور از ایشان ارائه می دهند، محصور شده و کمتر اجازهٔ قالب شکنی به آنان داده می شود. اکنون می توان به این نکته توجه داشت که نگاه خرافی نسبت به زن در جوامع مترّقی محو نشده، بلکه شکل پیچیده تری بخود گرفته است.

ج ـ ظهور بُتوارهٔ زن در سینما: سینما از همان آغاز شکل گیری اش در اوایل قرن بیستم به رؤیاهای بشر بدوی جامهٔ عمل پوشاند. اشباحی که در عالم قدیم حضوری «مرموز» و «ساحرانه» داشتند، در عالم جدید و برپردهٔ سینما قایل به حیات گشتند. در واقع فیلم امکان انتقال واستحالهٔ صورتهای اساطیری انسان کُهن به تصاویر بُت وارهٔ هنرپیشه های سینمایی را مُهیّا ساخت. اگر در باورهای قرون وسطایی تصویرزن جادوگر و ساحره به وفور یافت می شد، با ظهور سینما زنان اغواگر ما بازای عینی آن خرافه را به بیننده ارائه دادند. کاری که ستارگان زن سینما چون **مارلین دیتریش و می وست** مأمور انجام آن بودند، تثبیت دیدگاه زن به عنوان موجودی مکّار، شیطانی وسحرانگیز بود که با اهداف ایدئولوژیک سینمای غرب کاملاً همخوانی داشت. برهنه گرایی دراین سینما بازتاب آموزه های فرویدی درباب قدرت ویرانگر لیبیدو بود که به مرور به عنوان اصلی محوری درارائهٔ تصویر زن در فیلمها مورد پذیرش عموم قرار گرفت. **سیسیل. ب. دومیل** در ده *فرمان* (نسخهٔ صامت) بین قدرت تباه کنندهٔ زنان شهوتران ومراسم پرستش گوسالهٔ سامری ارتباطی ماهُوی را به

تصویر کشید. این تصویر در واقع بیانگر تابویی جدیدی بود که ازآن پس، گریبان جنس زن را برپردهٔ سینما می گرفت. آیا می شد از زن چونان عاملی برای ورود به «نیمهٔ تاریک اوهام» سود جست؟ آیا سینما قادر بود بین دنیای موهوم خرافات، ضمیر ناهشیار انسان وجنس زن تشابهی بیابد؟ **ویلیام جیمز** در تشریح «ضمیر ناهشیار» می گوید: «... این ضمیردربردارندهٔ همهٔ هوسها (Desires) تکانه ها (Impulses)، علاقه ها، نفرتها وپیشداوریهایی است که انگیزه های نامشخصی دارند. همهٔ مکاشفه ها، فرضیه ها، تخیّلات، خرافات، تلقینات، اعتقادات و به طور کلی همهٔ عملیات غیر تعقلی ما از همان ناحیه برمی خیزد.»[۶] اگر ژانر «سینمای وحشت» را مورد بررسی قرار دهیم، بدون شک به تسرّی ضمیرناهشیار درآن پی می بریم. بیهوده نیست که دراین آثارهمواره سعی شده اززنان به عنوان مدیومهای (واسطه های) عالم واقع و دنیای خرافات استفاده شود، اما مسئله تنها به سینمای وحشت محدود نمی شود. تصویر بُتواره و خرافی زن را از همان شخصیت پردازی مرموز وشیطانی **کلاراباو** در دههٔ بیست تا حضور ساحرانه ٔ **هدی لامار** در *سامون و دلیله* ونیز کاراکتر دیوسیرت شارون استون در *غریزهٔ اصلی* می توان دنبال کرد. به نظر می رسد که زنان به طرز غریبی در یکی از دو قطب مکاشفات خُرافی به کار گرفته می شوند یا خود جادوگرند و دیگران را درطلسم خویش گرفتار ساخته اند (مثل غالب شخصیتهایی که باو، دیتریش، لامار و استون بازی کرده اند) و یا اسیر جادوی نیرویی اهریمنی هستند (مثل میافارو در *بچهٔ رُزماری*، لیندا بلر در *جن گیر* و سالی فیلد در *سی بل*). مورد دوّم در راستای تحکیم ایدهٔ «تسخیر» در جنس زن کارآیی دارد، همچنانکه در فلسفه های روان شناسی زن موجودی پذیرنده (Passive) است در سینما نیز کالبُدی است که به تسخیر ارواح سرگردان درمی آید. این مفهوم (تسخیر) گاه در سینمای علمی ـ تخیلّی ما بازای عینی می یابد؛ یعنی نیروی پلید در هیئت هیولاها و موجودات محیرالعقول به زنان تعرّض می کنند. در فیلم *بیگانه* قهرمان زن همواره تحت تعقیب هیولایی فضایی است که می خواهد او را نابود کند. این تصویر الگویی است که بیشتر در افسانه های قدیمی چون داستانهای *کُنت دراکولا* یا *دیو و دلبر* قابل مشاهده است. گاه بین «هیولا» و «زن» عشقی بوجود می آید که باطل کنندهٔ طلسم هیولاست و او را به انسانی خوش سیما تبدیل می کند، اما دربسیاری موارد نیز این طلسم باطل نمی شود. در این حالت زن همچنان دچار تردید و اضطراب وجودی از مواجه شدن با هیولاست. فیلمی چون *کینگ کنگ* «**دنیودولارانتیس**» با اُلفتی که بین هیولا و زن برقرار می کند، بطور ضمنی «اضطراب» مزبور را کاهش می دهد، امّا هرگز نمی تواند سایهٔ این تابو را از چهرهٔ زن محو کند. باید توجه داشت که در بسیاری از آثار نسبتاً با ارزش سینما زنان در معرض شکلی پارانوئیدی قرار دارند در *بودای کوچک* (**برناردو برتولوچی**) صحنه ای کلیدی وجود دارد که بودا با پنج زن خیالی روبه رو می شود که تمثیل خواهشهای نفسانی او هستند. در این صحنه مشابهتی بین آنیمای بودا (بخش زنانهٔ وجود او) و شیطان صورت گرفته. مشابه چنین تصویری در *آخرین وسوسهٔ مسیح* (**مارتین**



مارتین اسکورسیسی

اسکوریسی) یافت می شود. آن گاه که مسیح برای راز ونیاز به کوه می رود، ماری براو ظاهر می شود که با صدایی وسوسه انگیز (صدای مریم مجدلیه) او را از مجاهدت در راه خدا منع می کند. در همین فیلم فرشته ای معصوم میخهای صلیب را ازدستان عیسی بیرون می کشد و به اومی گوید دوران رنجهایش سرآمده، امّا در پایان درمی یابیم که همین فرشتهٔ زیبا، ابلیس بوده است در لباس مُبدّل! در فیلم معروف **ژان کوکتو** به نام *اُرفه* **زنی** (ماریا کازارس) در هیئت مرگ برشاعر جوان ظاهر می شود و او را به دنیای فراسو می برد. جالب اینجاست که درفیلمهایی که زن از قدرتهای مافوق طبیعی برخوردار است نیز ایدهٔ تسخیر به شکلی پنهانی حفظ می شود؛ و او را به دنیای فراسو می برد. برای مثال در همین *اُرفه* ونیز فیلم معروف **ماساکی کوبایا شی** (*کوایدان*) که زن در لباس مرگ ظاهر می شود، قادر نیست مأموریت خود را تا پایان به انجام برساند در *اُرفه* مرگ (زن) عاشق شاعر می شود و در *کوایدان* اسیر زندگی زناشویی، هردو فیلم در نهایت از «تسخیر زن» می گویند، حتی زمانی که نقشی متفاوت به آنان واگذار شده است.

باید توجه داشت که به ظاهر برخی از فیلمها مستقیماً به طرح مضامین خُرافی و شبهه انگیز می پردازند (*جن گیر*، *طالع نحس*، *قدرت طغیان*) در این گونه آثار گره و گره گشایی بردو اصل تسخیر وخروج بنا نهاده شده؛ به این معنا که معمولاً زنان مورد حمله و تجاوز نیرویی غیبی و پلید یا روحی ویرانگر قرار می گیرند و در صورت «خروج» این روح از کالبد ایشان است که سلامت خود را به دست می آورند. این فرمول امّا درژانرهای دیگر شکل

باشو، غریبه کوچک

تازه‌ای به خود می گیرد؛ برای مثال، درژانر (گونه) جنایی «هجمهٔ روحی» جای خود را به «هجمهٔ جنسی» (تجاوز) می دهد. ایدهٔ «تسخیر» دراینجا بُعدی فیزیکی پیدا می کند معمولاً مهاجمان و قاتلینی هستند که به طرزی مرموز زنان بی دفاع را شکار می کنند. درژانر روان شناسانه زنان در معرض توهمّات بیمارگونه واقع شده دست به رفتارهای متناقض و پیچیده می زنند؛ برای مثال در *اتوبوسی بنام هوس* (**برداشت الیاکازان از نمایش تنسی ویلیامز**) بلانش (**ویویان لی**) شخصیتی است مرموز که در معرض شکنندگی روحی قرار دارد. او خودش می گوید که دوست دارد «ناشناخته» باقی بماند. آباژوری که در ابتدای ورودش به خانهٔ خواهر روی چراغ می گذارد در واقع «طلسمی» است که حضور او را به عنوان زنی «پنهانکار» اعلام می کند؛ کاری که او مایل به انجام آن است، تسخیر اذهان دیگران توسط نوعی آداب (**Ceremony**) شخصی است. در صحنه‌ای کلیدی از فیلم می بینیم که چگونه از طالع بینی برای تحلیل شخصیت شوهرخواهرش (مارلون براندو) استفاده می کند. در گونهٔ روان شناسانه بسیاری از تیکهای رفتاری زنان با نوعی اعمال خُرافی عجین است، گاه تأثیر یک «عروسک» در زندگی شخصیت داستان یادآور تقدیس اشیاء در آیین های بدوی بومیان است. در فیلم *کلکسیونر* (*ویلیام وایلر*) که یک درام روانی است با ظرافت به این همانی زن قهرمان داستان و پروانه های بیجان کلکسیون مرد اشاره شده است. این فیلم بسیار شبیه شعائری است که در آن یک موجود زنده خود را قربانی می کند تا به شیئی مقدّس (بُت- پروانه) تبدیل شود. در فیلمهای **هیچکاک** نیز غالباً زنها در کوران تسخیرهای گوناگون و گاه ماورای طبیعی واقع می شوند پرندگان نمونهٔ شاخص دراین نوع است. تصویر هیولایی که درژانرعلمی- تخیّلی به زنان حمله ور می شد، اکنون به صورت دسته ای از پرندگان وحشی دیده می شود که مُعلّمه ای جوان را هدف هجمهٔ خود قرار داده اند. در فیلم روانی (**هیچکاک**) اساساً زن به عنوان جادوگر معرفی می شود. کُلّ داستان شرح یک طلسم روحی است که آنتونی پرکینز دچار آن شده، تصویری که از جنت لی (زن تبهکار) ونیزمادر غایب پرکینز ارائه شده، جزء وجوه شیطانی ومُخرب چیزی دربر ندارد. شاید یکی از دلایل رشد نگاه خُرافی نسبت به زنان در فیلمها دیدگاههای بدبینانهٔ برخی فیلمسازان معروف مرد دربارهٔ دختران حوّا باشد؛ برای مثال، کمتر فیلمی از **اشترنبرگ**، **هاوکس**، **اسکورسیسی** و یا حتی **ژان کوک گدار** می توانید نام ببرید که در آن رفتار زنان مورد تقبیح قرار نگرفته باشد. **گُدار** حتی درسیاسی ترین فیلمهایش که ادعای روشنگری دارند، شبحی از «خیانت» و «کوته فکری» را در جنس زن ارائه می دهد، اما در مقابل سینماگرانی بوده اند که به نوعی با این موضع گیری افراطی وخرافه پرستانه مبارزه کرده اند. در آثار **دراير** یکی از مضامین محوری «خرافات قرون وسطایی» است، اما نگاه او به زن درجهت خُرافه زدایی از تصویر بتواره ای است که به آنان منسوب شده است. بدیهی است، امروزه نگاه بشر متمدن به مقولهٔ خرافات نسبت به قرون وسطی تغییر پیدا کرده است، امّا این تحوّل بدین معنا نیست که ریشه های تفکر خرافی در ذهن انسان محو شده باشد؛ زیرا اگرچه دانش تجربی پرده از برخی رازهای طبیعت برمی کشد، امّا درهمان حال

ناصرالدین شاه، آکتور سینما

حجابهایی دیگر بین ما و حقیقت مطلق حائل می شود. شاید با نگاهی دوباره به فیلمهای **درایر**، **روسلینی**، **اوزووتارکوفسکی** به احیای مجدّد این راز و رمزها در زندگی امروزی بشر پی ببریم. به راستی چگونه است که در واپسین فیلم **تارکوفسکی**، الکساندر برای نجات جهان از نابودی، به زنی مراجعه می کند که می گویند جادوگر است و با نام رمزی ماریا (مادر مقدّس) خوانده می شود، آیا می شود بین او و ژاندارک **درایر** که به جرم ارتباط با عالم ماوراء به آتش سپرده می شود، شباهتی وجودی یافت؟ اگر چنین باشد ما هنوز به نیمهٔ تاریک ماه می نگریم!

د ـ سلوک خُرافی زنان در فیلمهای ایرانی: در ابتدای بحث، اشاره شد که یکی از دلایل گرایش به خُرافه کاهش میزان اضطرابی است که شخص درزندگی روزمرهٔ خود با آن روبه روست این «اضطراب» ناشی از عواملی چون «نابسامانیهای اجتماعی»، «ترس از فردا و آینده یی نامطمئن» است. در جوامع سنّتی و مردسالار، زنان همواره با این دلشوره ها دست به گریبان بوده اند. فیلمهای ایرانی از همان آغاز، این کیفیت روانی را در رفتارهای زنان منعکس می کنند. *دختر لُر* نمونهٔ زن زودباور روستایی و سنّتی است که در معرض سوءاستفاده دیگران واقع می شود. این تیپ در فیلمهای دههٔ بیست و سی ایران از جُمله *مادر*، *گل نساء*، *بی پناه*، *مراد*، *برادرفته*، *شرمسار* و... یافتنی است وبعدها در سینمای روشنفکری دههٔ چهل و پنجاه نیز حضور خود را اعلام می کند. تیپ زن روستایی در فیلمهای مزبور حامل تمام ویژگیهایی است که بنوعی با «بلاهت»، «زودباوری» و «اعمال شبه خرافی» آمیخته است. یکی از دلایل گُنش پذیری وانفعال آنهاناشی از بیسوادی و جهلی فرهنگی بود که در میان این طایفه رواج داشت، وعامل دیگری به نگاه معیوب و یک جانبه جامعهٔ تجدّدزده امّا از بیخ و بن سنّتی آن دوران باز می گشت: برای مثال در فیلمی چون *حسن کچل* که از نمونه های شاخص فیلم بومی و فولکلوریک ایرانی محسوب می شد، زن موجودی «طلسم شده» بود که در دام جادوی دیوبزرگ گرفتار شده و از هرگونه عمل خلّاق و خطیری منع می گردید. برای او همه چیز در گرو ارادهٔ مردی بود که بتواند جادوی طلسم را باطل کند و به فتح و تسخیر روح و جسم زن نایل شود. این تصویر به شیوه ای تمثیلی در فیلم *طلسم* ساختهٔ **داریوش فرهنگ** نیز تکرار می شود. در اینجا زن یک اشراف زادهٔ قَجَر در تالار آینهٔ خانه مفقود شده و مرد در جست وجوی روح گُمشدهٔ اوست، اززبان «زن طلسم شده» می شنویم که می گوید: «من در خانهٔ او هستم و او از من بی خبر است، به شبح می مانم» در فیلمهای تولیدشده در سالهای اخیر، زنان از حضور شخصیتی بیشتری برخوردار شده اند. بسیاری ازآنان در محور «روایات» جای گرفته اند. امّا این بدان معنا نیست که «طلسم» آنان به تمامی گشوده شده است. **محسن مخملباف** از سینماگرانی است که ریشهٔ سلوک خرافی ایشان را در بستری فرهنگی به تصویر کشیده است. در فیلم *هنرپیشه* زنی نازا که دچار تنشهای روانی است، همواره در اضطراب از دست دادن شوهرش به دلیل این نقص جسمانی است. او برای مداوا به انواع رفتارهای خرافی متوسل می شود. در یک تحلیل اجتماعی

می توان نمونهٔ این گونه زنها را به ویژه در لایه های فروتر جامعه جست و جو کرد. در *ناصرالدین شاه اکتور سینما* تصویر حرمسرا به شیوه ای ضمنی وضعیت زنان محبوس در فراموشخانهٔ تاریخ را تداعی می کند؛ عمل خرافی نزد اینان واکنشی است برخاسته ازستمی اجتماعی، مؤلفه های زن سنّتی قاجار با معیارهای جامعهٔ شبه فئودالی وملوک الطوایفی آن زمان همخوانی داشت. موهبت زایش سلاحی بود که زن را در حریم امن خانه حفظ می کرد و اضطراب ناشی از «نازایی» می توانست آنان را تا مرزجنون و توسل به جادو جنبل های خرافی بکشاند. در فیلم *ناصرالدین شاه اکتور سینما* صحنه ای کلیدی وجود دارد که در آن *دخترِ کُر* (گلنار) چونان شبحی به حرمسرای سلطان پرتاب می شود. دراین صحنه رفتارهای زنانه جامعهٔ بدوی را به وضوح شاهد هستیم. حسادتهای زنانه، پرخاشگری ناشی از ورود رقیب جوان، توسل هیستریک به آرایش و بزک صورت «بنداندختن صورت» دراین صحنه برای زنان حُکم یک نوع «جادوگری» را دارد که به وسیلهٔ آن می خواهند برحضور گلنار فایق بیایند. چنین سلوکی در *هامون* اثر **داریوش مهرجویی** نیز جریان دارد. مهشید زن جوانی است که دچار امیال پیچیدهٔ شبه خرافی است. رفتارهایش در نگاه اوّل متناقض به نظر می رسد، امّا تمام تلاش او برای رسیدن به آرامش وتلطیف اضطرابهایی است که در وجودش ریشه دوانده است. مهرجویی برای تحلیل شخصیت او به مواردی اشاره می کند که به نوعی تابوهای زن متجدّد امروزی را تشکیل می دهند؛ مثل افراط در خرید اشیای عتیقه، (یادآور تقدیس اشیاء در جوامع بدوی) و یا برپایی نمایشگاههای لباس، در مورد مهشید «اسنوبیسم» (مُدگرایی) یا نوعی کُهنه پرستی آمیخته است؛ مثلاً با اینکه شکل مراسم مُدلباس امروزی ومُدرن به نظر می رسد، امّا نوع البسه فولکلور و قدیمی است. دوگانگی شخصیت زن ناشی از تضادهایی است که تابوهای کُهنه و نو با خود حمل می کنند در فیلم مقایسه ای بین روشهای درمانی (Trapic) ازطریق مراقبه (Meditation)، مراجعه به روان شناس و حتی کشیدن تابلوهای آبستره صورت گرفته که در اصل به ناتوانی تمام آنها در رفع «اضطراب وجودی» زن دلالت می کند از سویی دیدگاه «بدبینانهٔ» مرد نسبت به زن در تصویری که مهشید را در کنار «شیطان» وهم پیمان با اونشان می دهد، مورد تأکید قرار گرفته است. در واقع باهمین اولین سکانس که شرح رؤیای هامون است، زن را اسیر طلسمی شیطانی می بینیم و به همین دلیل، میل به نابودی مهشید در نزد هامون به کُنشی آیینی (کشتن نفس یا ابلیس وجود) تبدیل می شود. جدا ازفیلمهایی این چنینی که با توسل به نمادهای روان شناختی از زن تصویری بتواره و دژمنش ارائه می دهند، می شود به آثاری اشاره کرد که بین خرافه های اجتماعی و تبعیضاتی که نسبت به زنان روا داشته می شود، ارتباطی را جست و جو می کنند. *مادیان* ساختهٔ **علی ژکان** نمونهٔ شاخص چنین موردی است. دراین فیلم، می بینیم که چگونه زن چونان کالایی مورد خرید وفروش واقع می شود. درجامعه ای روستایی که اقتصاد خانواده به «زمین»، «دام» و «کشاورز ذکور» وابسته است، ارزش یک «مادیان» از «فرزند دختر» بیشتر است، در اینجا تابوی زن به گونه ای دیگر ظهور می کند. دختران در سنین خردسالی و کودکی به خانهٔ بخت می روند تا تنها نقشی را که قادر به ایفای آن هستند، یعنی زاییدنِ فرزندان ذکور بعهده گیرند. آنچه مسلّم است، در سینمای ایران گرایشی به طرح معضلات مربوط به زنان دیده می شود که شاید ناشی از یک اصلاح طلبی در طرز تلقّی جامعه نسبت به ایشان باشد. با نگاهی به فیلمهای در *جستجوی زمان از دست رفته* (**پوران درخشنده**)، *نرگس* و *روسری آبی* (**رخشان بنی اعتماد**)، *سارا* و *پری* (**داریوش مهرجویی**)، *شاید وقتی دیگر* و *باشو غریبه کوچک* (**بهرام بیضایی**) و *زینت* (**ابراهیم مختاری**) شاهد انتقال از دیدگاهی سنّت گرا به بینشی معاصر دربارهٔ زنان هستیم. بسیاری از تابوهای پیشینی که در مورد آنها اعمال می شد، اکنون مورد پرسش و تردید قرار می گیرد. امّا بدون شک برای رسیدن به پاسخ مشخصّ و نهایی، می باید پژوهشی اساسی را آغازکرد که در آن مؤلفه های فرهنگی، اجتماعی و مذهبی زنان ایرانی، جداگانه مورد بررسی قرار گیرد.

پانویس:

۱- باز گفت ازرسالهٔ دینی - سیاسی اسپینوزا، مندرج در کتاب روان شناسی خرافات نوشتهٔ گوستاو جاه ودا، ترجمهٔ محمدتقی براهنی، نشر نور، فصل هشتم ص ۲۲۵.