زن به مثابه یک ملت

گردآوری و تدوین: حسن خلیلی فر

هویت ملی، مجموعه شناسه های سکنه یک کشور است که شامل آیین (The Rite) دین (Religion) و مجموعه سنن (Traditions) آنهاست.[1] اگرچه این اصطلاحات گاه قرابت معنایی می یابند، و هرچند دین نیز مانند آیین پیامد خود، مجموعه تابوهایی را دربرمی گیرد، اما آیین از قالبهای ذهنی کهن تری منشأ می گیرد و پیشتر تحت تأثیر ناخودآگاه جمعی است. رفتارهایی که نه فرد خود آن را کسب می کند، و نه حاصل تجربه شخصی است، بلکه همگانی است و برخلاف «روان شخصی» برخوردار از محتویات و یا رفتارهایی است که کم و بیش در همه جا و همه کس یکسان است. به عبارت دیگر در همه افراد یکی است و از این رو، زمینه روانی مشترکی را تشکیل می دهد که دارای ماهیتی فوق فردی است و در هریک از ما وجود دارد.[2] به این ترتیب، آیین تجلیات جمعی دارد و در عرف جامعه جاری است و از دین و شرع که قواعدی خودآگاهانه دارد، جدا می شود. این دو پیش فرض هایی را نهادینه و سنت می کنند که افراد جامعه ناخودآگاه و خودآگاه تحت تأثیر آن رفتار می نمایند و هویت (هستی و وجود)[3] خود را مشخص می نمایند. این سنتها گستره ای از بیرونی ترین تا درونی ترین بازتابهای رفتاری افراد یک ملت را اعم از خوراک، پوشاک و آرایش، تا زبان و آموزش و اعتقاد و افکار را شامل می شود که آن را «رفتار ملی» یا هویت ملی می نامیم.

اینکه چه چیزی رفتار ملی را از رفتار غیر ملی جدا می کند، در واقع بخشی وسیعی از آن بازمی گردد به همین سنتهای نهادینه شده. بنابراین، بدیهی است که نه تنها تصویر عمومی جامعه را رفتار ملی (هویت ملی) مشخص می سازد، بلکه به نوبه خود بر کنش تک تک افراد جامعه اعم از زن یا مرد، هریک به نوعی تأثیر می گذارد. به همین دلیل به نظر می رسد که هویت ملی امری جبری است تا اختیاری. و جریانی ازلی است که از هرگونه تحولی مصون است. هرچند اغلب، نگره های دینی نسبت به آیین در طول زمان از تحول چشمگیری برخوردار نیستند، اما به نظر می رسد، آیین در مقابل دین که امری اختیاری است، کارکردی جبری به خود می گیرد. لذا طبیعی است آنچه که بیشتر تصویر عمومی هویت ملی را روشن نماید، آیین باشد نه دین.

با این تفصیل نظر به اینکه هنجارهای آیینی تابعی است از شرایط و باورهای تاریخی، سیاسی و اقتصادی جامعه نه فرد، که قاعدتاً از زمانی به زمان دیگر، و قومی به قوم دیگر تغییر شکل می یابند، و با توجه به اینکه همواره و پیوسته لایه های مختلفی از رفتارهای آیینی با وجود تحول جامعه، همچنان در انگاره های آن باقی مانده و خاطره ای قومی را به وجود می آورند که در زندگی فرهنگی یک ملت به شیوه ای حیرت انگیز هرازچندگاهی خود را می نمایند، ناگزیر، این پرسش مطرح می شود که بنیان کدام تصویر از هویت ملی واقعی است؟

پندار مینوی زن (هویت انسانی)

در حافظه تاریخ، اندیشه رایج در مورد زنان، هیچ گاه اندیشه ای پویا نبوده است. در طول تاریخ، مسئله زن به علت قرابت با تعصبات قومی همچنان جزء تابوها محسوب می شده و صور مختلف تقریباً نامتناهی تجلی زن در فرهنگهای مختلف کم و بیش عام است، تنی برای زادن و دستی برای پروراندن. از بدو تکوین جوامع اولیه که متکی بر اولویت و قاهریت توان جسمی و «تمایز اندامهای تناسلی» بوده اند، پندار مینوی زن، الهگان مادری است که گستره زمین، مسکن و مأواشان بوده، از سویی جاری در غارها، سردابها، اندرونی ها، زندان و شیار و قبر، و از سوی دیگر، یادآور نعمت و فراوانی، مال و ثروت، پارچه های گرانبها و زیور و زینت این پندار چون سنتی سینه به سینه گشت و با خردمند شدن هرچه بیشتر جوامع بشری راسخ تر گردید. چنانکه از این منظر، مدرن ترین جوامع بشری امروز، آیینی ترین جوامع به شمار می آیند. به نظر می رسد، زندگی مدرن امکانات بی شماری برای رفاه نوع

بشر فراهم آورده، اما عملاً مادران و همسران ما، بیش از مادربزرگهای خود، وقت صرف زادن و پروراندن می کنند؛ با این تفاوت که علاوه بر زادن و پختن، شستن، رفتن، بافتن و کاشتن و درو کردن، وظیفه دیگری به نام کار در بیرون از خانه نیز بر شانه آنها سنگینی می کند. آن زمان که خانواده هم کارخانه بود و هم مدرسه و هم کارکردهای دیگری را عهده دار بود، بیشترین تاکید و توجه بر روی انجام وظایف و مسئولیتهای محوله متمرکز بود.

آغاز روند شهرنشینی، بسیاری از عملکردهای سنتی خانواده ها را از بین برد و یا به شدت دگرگون کرد. تغییر ساخت اقتصادی و تبدیل خانواده از یک واحد تولیدی به یک واحد مصرفی، دخالت دولت در امر خانواده از طریق وضع قوانین و جایگزینی مفاهیمی چون دولت و ملت به جای خود و قبیله و تعلق خانوادگی، مهاجرت خانواده های روستایی به شهر (تحرک جغرافیایی)، پدید آمدن امکان رشد طبقات متوسط در شهرها از طریق رشد آموزش عمومی و تخصصی جهت تصدی مشاغل جدید صنعتی و خدماتی (تحرک اجتماعی جمعیت) کار مستقل در خارج از خانه، درآمدهای انفرادی، تغییر ساخت نظام خانوادگی به سمت نظام خانوادگی هسته ای (خانواده کوچک و شوهر)، پهناوری خانواده و کثرت اولاد در جامعه غیر کشاورزی، دشواری معیشت خانوادگی و افزایش هزینه های زندگی و نفوذ خوشایندهای شخصی بر ملاحظات اجتماعی در همسرگزینی، از جمله لوازم و پیامدهای روند شهرنشینی بود.

در واقع آنچه انقلاب صنعتی انجام داد، تضعیف خانواده گرایی گسترده از طریق خارج ساختن بخش عظیمی از جمعیت از حوزه فعالیتهای کشاورزی به سمت فعالیتهای صنعتی بود. با آنکه هزینه کمتر و آسایش بیشتر وسایل حمل و نقل و ارتباطات جدید، تماس و رابطه افراد را با خویشاوندان دور دست بسیار آسانتر کرده است، اما عملاً توسعه شهری و صنعتی اعضاء خانواده ها را روحاً و جسماً از یکدیگر گسسته کرد. جهان بینی های دموکراتیک و تکیه بر حقوق فردی، موجب افت اقتدار خانواده ها شد و ازدواج و تشکیل خانواده زن و مرد امروزی به صورت نوعی انتخاب درآمد تا نوعی ضرورت. صنعتی شدن و شهرنشینی تحولات عدیده ای مانند افزایش طلاق، تنظیم باروری و کنترل موالید، بالا رفتن سن ازدواج را به بار آورد. تحول نقش زنان و مشارکت آنها در فعالیتهای اجتماعی (هرچند فعالیتهای اجتماعی آنان محدود و در راستای همان نقش سنتی است که در خانه داشتند، مانند معلمی،

مادیان

مدرسی، پرستاری، دکتری، گارسنی و منشیگری، که به دلیل تراکم زیاد نیروی کار ارزان و رقابت برای کسب آن، امکان دستیابی به شغل برای همه زنان میسر نشد و اغلب دچار یأس شده، در خانه منزوی شدند) در اروپا عوارضی مانند تزلزل خانواده، افزایش رفتارهای جنسی خارج از محدوده زناشویی، سقط جنین، موالید نامشروع و غیره را به وجود آورد. ما اکنون سومین دهه توسعه ملل متحد را پشت سر گذاشته ایم. دهه زنان از کنفرانس نایروبی در سال ۱۹۸۵ آغاز شد، حاصل دو دهه اول توسعه، افزایش فقر، بیماری، بی سوادی و بیکاری در جهان سوم بود. در دهه هشتاد، شاهد افزایش بی سابقه بدهی های جهان سوم و قطحی شدید در افریقا بودیم. در دهه ۹۰ نیز فقط تغییرات بسیار محدودی در برخوردهای پدرسالارانه، یعنی تسلط نهادینه شده مردان رخ داد و در مناطق انگشت شماری، مدرنیزاسیون با کاهش وابستگی توانگاه زنان همراه بود، اما با این حال مخرج مشترک جنسیت در تمام جوامع وابستگی زنان است. کشورهای کم درآمد، آنهایی هستند که زنان اکثریت جمعیتشان را تشکیل می دهد. این زنان بچه های متعددی به دنیا می آورند، بسیار کم سوادند، اما وظایف سنگینی به ویژه در امر کشاورزی برعهده دارند. زنان نیمی از جمعیت دنیا، ۷۰ درصد از کل جمعیت فقیر و دو سوم از بیسوادان جهان را تشکیل می دهند. و تقریباً یک سوم خانوارهای جهان تحت سرپرستی یک زن هستند. با اینکه تنها ۱۴ درصد از مشاغل مدیریتی و دولتی، ۱۰ درصد کرسی پارلمانی و ۶ درصد پست های وزارتی را در اختیار دارند، ساعات بیشتری را نسبت به مردان کار می کنند. در مسئله عدم پرداخت دستمزد کافی و تقدیر از کار، این زنها هستند که بیشتر از مردان حقوق خود را از دست می دهند و

پیانو

بیشتر از مردان در معرض خطر ناشی از اقدامات خشونت بار اجتماعی هستند. زنها اغلب کارهایشان را در ارتباط با امور روزمره خانواده انجام می‌دهند، اما این کارها و فعالیتها، نه تنها پاداشی در پی ندارد، بلکه حتی در آمارهای کارگری یا محاسبات مربوط به درآمد ملی کشورها نیز مورد توجه قرار نمی گیرند. سالیانه در حدود ۱۶ تریلیون دلار کار بدون مزد اما مستحق مزد در جهان انجام می شود که ۱۱ تریلیون دلار آن سهم نامعلوم و ناپیدای فعالیتهای زنان است.

وقتی به این همه، تبعیض اقتصادی شامل دستمزد کمتر، محدودیت شغلی، میزان بالای بیکاری، ضرب و شتم، مرگ و میر بر اثر بارداری خشونتهای مربوط به ازدواجهای زودرس، خشونت علیه زنان مهاجر، خشونت و تجاوز زنان در موقعیتهای جنگی، تجاوز به عنف و سوء استفاده های فیزیکی، خشونتهای محلی و خانوادگی، استعمار جنسی، ختنه زنان، سقط جنین های مونث، خرید و فروش دختران نابالغ، استفاده از زنان به عنوان کالای تجارتی و وادار کردن آنها به خودفروشی را اضافه کنیم، تازه به این نتیجه می رسیم که اصولاً پندار «مینوی زن»، از همان زمان تکوین جوامع اولیه، به سوی بدویت بیشتر میل داشته و سیری قهقرایی را طی کرده است.

تصویر زنان در سینما

هویت زدایی بومی در سینمای غرب

به نظر می‌رسد، دوران سینما به مثابه یک واقعیت مردم شناختی، که از موقعیتی خاص و ساختارها و تمثیل های مشخصی برخوردار است، سپری شده. با شکوفایی عصر تلویزیون، ویدئو و کامپیوتر، سینمای غرب با طرد فرهنگ و قرار دادن شخصیت در جایگاهی خارج از تاریخ، گامی به عقب برداشته است؛ چرا که بیان تاریخی شخصیت، جدای از پسزمینه های ملی، اجتماعی و سیاسی آن به تحریف منجر می شود و به ناچار این فیلمهای شخصی با هویت بومی هستند که سینما را به زیر سئوال می کشند و ترفندهای آن را لو می دهند.

ظاهراً آموزه های مخرب در مورد وحدت ملی، پس از تجربه دو جنگ جهانی و شکست خیالبافی های هیتلر و تئوریهای مارکسیسم، هنوز کامل نشده بلکه به طرح اتحادیه اروپا و نظم نوین جهانی در دهکده‌ای جهانی دلبسته است. هنوز فراموش نکرده ایم که برای **لنین و هیتلر** سینما به مثابه یک وسیله تبلیغاتی ایدئولوژیکی اغفالگر، بسیار بیش از تهیه و تدارک آلات و ادوات جنگی با اهمیت بود.

سینمای «رایش سوم» که با فیلمهایی چون *پیروزی اراده* (**لنی رایفنشتال**) به طور دیوصفتانه و پلیدی از واقعیت امر دوری می کرد، با هدف مقهور کردن توده های مردم، کمک بزرگی در قدرت بخشیدن به روحیه مردمی که مرض نازیسم در وجودشان رخنه کرده بود و فتح قاره اروپا برای نژادپرستان آلمان داشت. وزیر تبلیغات آلمان، دکتر پل یوزف گوبلز، پس از اینکه آدولف هیتلر در ۳۰ ژانویه ۱۹۳۳ بر آلمان مسلط شد، آرزوها و خواسته مهم «رایش سوم» را به این ترتیب بیان کرده: «هنگامی که کلمه فرهنگ (**Kultuve**) را می شنوم، فوراً دست به اسلحه می برم.»

هدف کلی سینمای شوروی نیز تبلیغات در قویترین مفهوم آن برای اتحادیه تازه تأسیس شده شوروی بود. این استراتژی کلیه سینماگرانی را که متمایل به بیان تاریخی و الهام از ادبیات روسیه بودند، از این کشور فراری داد. در سال ۱۹۲۱ لنین اظهار کرده بود: «از میان تمام هنرها، سینما مهمترین وسیله برای ماست» وقتی طی نخستین جنگ جهانی، تهیه فیلم در اروپا عملاً دچار وقفه شد و در نتیجه میدان را برای خودنمایی فیلمهای امریکایی بازگذاشت، امریکایی ها ابداعات تهیه فیلم را با بلوغ خاص برای سازمان بندی فروش فیلم درآمیختند و عملاً کنترل بازار جهانی را

رگبار

به دست گرفتند که تاکنون نیز ادامه دارد. مسلماً سینمای کشوری چون امریکا که تاریخ تمدن آن به زحمت به چند سده می رسد و با حذف فرهنگ بومی و اختلاط نژادهای مختلف به وجود آمده، می تواند منادی خوبی برای سیاستهای توسعه و تز فراملی گرایی باشد. فیلمهای امریکایی از همان آغاز به عنوان بازوی تبلیغاتی ماشین رویای امریکایی به جعل تاریخ و حذف فرهنگ پرداخته اند. تقدیر سرخپوستان به عنوان نماد بشر وحشی، کودکان بدوی سرشت و دشمن پیشرفت سفیدپوستان در فیلمهای وسترن تنها نشانه های هویت بومی در سینمای امریکا نمونه بارزی است که فقط با اندک مطالعه در تاریخ و فرهنگ امریکاییان بدوی، روشن خواهد شد که تا چه حد جعلی است. در این سینما، زن سرخپوست افسانه ای، نماینده تمایل به خدمت، حفظ امنیت و وفاداری به مرد سفید است. او دوشیزه ای باکره و یا پرنسس تیره پوست زیبایی است که توانایی ویژه ای در درک برتری مرد سفید دارد. او غالباً مرد سفیدپوست را از دست مردم قبیله اش نجات می دهد و گاه نیز مرتکب خودکشی می شود تا خود را از سر راه همسرش که عاشق زنی سفیدپوست شده بردارد، در حقیقت به خاطر ممنوعیت اختلاط نژادی همسر سرخپوست، مرد سفید معمولاً قبل از پایان فیلم به انتهای زندگی اش می رسد.

اگر سینمای امریکا تا بیش از این به دلیل ممنوعیت اختلاط نژادی از بیان واقعیت می گریخت، در حال حاضر به خاطر اختلاط اقوام مختلف، سفیدها، سیاهان، سرخپوستان، مهاجران و... با پرسش «ملیت» و «هویت بومی» روبه روست، و با توجه به سیاستهای توسعه، در واقع «فراملی گرایی نو» به مثابه ترفند دیگری از جانب هرمهای سلطه برای خشکاندن ریشه های مقاومت ملی و چپاول میراث های بومی اقدام می ورزد. اما اگر بپذیریم که همواره، شخصیت کامل، محتاج هویت بومی و تاریخی است، اصولاً گام برداشتن در جهت حذف ملیت ها تا چه حد می تواند کارساز باشد؟

در فیلم *هیروشیما عشق من* (۱۹۵۹، **آلن رنه**) رابطه عاشقانه میان مهندس ژاپنی و هنرپیشه فرانسوی، محال به نظر می رسد. زن در پی خاطراتش از شهر «نورس» و معشوق مرده اش (سرباز آلمانها)، سرانجام در پایان فیلم به سردی در هنگام ترک معشوق ژاپنی خود، تنها به این جمله اکتفا می کند که به او بگوید: «فراموشت می کنم، فراموشت خواهم کرد، نگاه کن چگونه فراموشت خواهم کرد»، اما زن هرگز توضیح نمی دهد که چرا عاشقش را ترک می کند. تنها عمل ناموجه او را چنین می توان توجیه کرد که با گذشته خود و خاطرات «نورس» سازش کرده است. هیروشیما برای زن چونان خاطره ای ارادی است که در ذهنش شکل می گیرد. از این رو، مرد بارها به او می گوید: «تو هیچ چیز در هیروشیما ندیده ای، هیچ چیز.» اما خاطره زن از «نورس» غیرارادی است. در واقع بنا به متن فیلمنامه *هیروشیما عشق من* زندگی زن در گذشته پایان می گیرد؛ گذشته ای که به عنوان حافظه تاریخی عمل می کند و او را به سوی خود می کشاند تا از تخریب هویت جلوگیری کند. به نظر می رسد زوال روابط انسانی مذکور، نتیجه از هم پاشیدگی جهان معنوی و اخلاقی

زن در شرایط اجتماعی جدید است؛ اجتماعی که در آن، آیین ها به ظاهر رنگ می بازند، اما بیش از پیش به سلطه آیینی جدید منجر می شوند. بنابراین، حذف هویت تاریخی، می تواند به عنوان سرپوشی برای سلطه گری آیینی جدید محسوب شود. در مقابل اما *تریستانا* **(لوئیس بونوئل)** به واسطه جاری بودن در شرایط خاص از تاریخ اسپانیا، به خوبی می تواند روی دیگر سکه تعصبات بومی را نشان دهد. *تریستانا* تصویر تکان دهنده دختری ساده و روستایی است در جامعه ای سنت گرا که به شدت از نظام عالی و عادات پسندیده سخن می گویند، اما در اولین فرصت روحیه بیمارگون و انگل وار خود را بروز می دهند. تریستانا که برای پرستاری از نوجوانی عقب مانده به خانه دو لوپه آمده، عملاً مورد استفاده فیزیکی و جنسی دون لوپه قرار می گیرد و نقص عضو می شود. به گونه ای که تریستانای سالم و پاک، که از کابوس سر بریده دون لوپه بر ناقوس کلیسا، هراسان از خواب برمی خیزد، در پایان با آرزوی مرگ او به زنی سنگدل و بیمار تبدیل می شود. موقعیت مذکور که ناشی از تحت فشار بودن زن در چهارچوب یک نظام تعصب آلود است، برای قهرمان فیلم *پیانو* **(۱۹۹۲، جین کمپیون)** نیز نقص عضو به همراه دارد. *پیانو* به واسطه موقعیت تاریخی دوره ویکتوریایی، بیانی جانکاه می یابد و به تصویر واضحی از اسارت زنی تنها، به وسیله اصول و قواعد اجتماعی- تاریخی و تعصبهای قومی تبدیل می شود. در *پیانو* نیز مردها از درک خواسته های واقعی زنان عاجر هستند، استوارت که برطبق سنت مردسالاری قادر به قطع انگشت همسرش است، موجود تحقیر شده ای است که قربانی تنگ نظری ها و تعصب های خود می شود و برعکس مرد دیگر، تنها به واسطه درک متقابل از زن است که می تواند او را تصاحب کند. زن *پیانو* برخلاف *تریستانا* که تنها با مرگ دون لوپه از مخمصه می رهد، با تسلیم و عشق به رهایی می رسد. این تفاوت سرنوشت، قطعاً ناشی از دو وضعیت تاریخی متفاوت است که تصویر زن را از قالبی بودن می رهاند. *دور از اجتماع خشمگین* **(جان شله زینگر)** تصویر ناب دیگری از چهره مخدوش زن در عصر فئودالیته انگلیس است. زنان این فیلم نیز در مناسبات ناصحیح جامعه غوطه می خورند. مناسباتی که یا زنان را قربانی زنانگی خود می کند و یا وادار به بازگشت به گذشته خود که نوعی پاکی و صداقت روستایی است. همان طور که ملحوظ است *دور از اجتماع خشمگین* نیز مانند *تریستانا* و *پیانو* به واسطه برخورداری از شرایط و موقعیت زمانی و مکانی خاص قدرت ابراز می یابد، و هر سه این فیلمها از لحاظ تاریخی متمایل به دوران ماقبل صنعتی هستند. این تمایل در آثار **تارکوفسکی** که خاطره به عنوان مایه ای اصلی همیشه حضور دارد، معنای ویژه ای می یابند و مفهوم زن، مادر، سنت، روستا، زمین، وطن و خانه یکی می شوند و در تقابل با شرارت ناشی از صنعتی شدن دنیای معاصر قرار می گیرند. تقابلی که در *دور از اجتماع خشمگین* نیز به نوعی دیده می شود. *آینه* **(تارکوفسکی)** داستان تنهایی، رنج، اندوه و ملال زندگی ماریا، مادر جاودانه است که مانند تنهایی خانه و رنجهای روسیه بیکران است. در این فیلم که سرشار از نشانه های ملی و حدیث نفس شخصی است، داچا (خانه) به معنای کامل واژه «پناهگاه» است که با مفهوم مادر یکی می شود. خانه در *آینه* کامل ترین نماد دوستی با طبیعت و حس گریز از خطر است؛ خطری که در آن سالهای اختناق، قدرتمندترین سویه زندگی روس محسوب می شد. آلکسی راوی فیلم *آینه* به گونه ای خلاق به گذشته می نگرد و در واقع می کوشد تا با یافتن از دست داده های خود، از راه یادآوری گذشته، سرچشمه بحران معنوی جهان معاصر را بیابد. آیا این امر بدون به کارگیری نشانه های بومی و ملی امکان پذیر است؟ این کلام **تارکوفسکی** راهگشای ماست. «در تمام فیلمهای من، ریشه و تبار، اهمیت زیادی دارد: وابستگی به خانه و خانواده، کودکی، سرزمین، مادر و خاک. من همواره تاکید کرده ام که به سنت، فرهنگ و حلقه ای از عقاید وابسته ام.»

تصویر زن سنتی با هویت بومی و ملی

شاید بتوان گفت، علی رغم تاکید فراوانی که بر روی زن در قالب شیئی تماشایی گذارده می شود. در تصویر سینمایی، هویت ملی و انسانی زن غالباً غایب است. فرهنگ سینمایی جهان ناشی از تسلط عناصر نمایشی غربی بر مولفه های، ملی و دینی است که به خاطر حجم گسترده واردات فرهنگی، عنصر ملی معمولاً مخدوش می شود. با یک تجزیه و تحلیل نقشمایه هایی که مرتباً تکرار می شوند و با بررسی نقش زن به عنوان پیکره اصلی در روایات سینمایی، عموماً دو نقش اصلی زن سنتی و زن مدرن، قابل تشخیص است.

در فیلمهای شرقی زنان سنتی - که به عنوان مادر و همسر با اندیشه اسطوره ای خود که یادآور نعمت و فراوانی و ثروت هستند، همسنگ می شوند - به فرهنگ ملی نزدیک ترند، این زنان که از نظر تفکر متعلق به دوران ماقبل صنعتی هستند، حتی در هیبت شهری نیز ماهیتی روستایی می یابند و یا به روستا نسبت داده می شوند، اما مهمترین ویژگیهای آنها برخوردار بودن از جایگاه تاریخی، وجه ملی و ارایه فرهنگ قومی است. مهمترین ویژگیهایی که زنان سنتی از آن برخوردار هستند، از قرار ذیل است:

- از نظر ظاهری و پوشش، مقید به هنجارهای ملی هستند.
- برخواسته از قشر مذهبی جامعه هستند.
- وجود آنان مترادف با عمل و کار طاقت فرساست.
- دارای اعتدال، صبور، آرام و دیر رنج اند و بسیار پای بند مسائل اخلاقی.
- معمولاً به زبان بومی و روستایی تکلم می کنند.
- مستعد باروری اند.
- باآنکه به نظر می رسند عشق خود را فروخورده اند، اما لبریز از فداکاری و گذشت اند و آگاهانه خود را به خاطر مصالح دیگران قربانی می کنند.

در سینمای ایران که به شدت در گیر و دار مواجهه سه فرهنگ ایرانی، اسلامی و غربی است، حضور زنان سنتی را می توان از همان نخستین فیلم ناطق ایران یعنی *دختر لر* دنبال کرد. اما عینی ترین تصویر این گونه زنان را در فیلم *رگبار* **(۱۳۵۱، بهرام**

بیضایی) باید جست: پروانه معصومی، دختر دم بختی است در جنوب تهران که با خیاطی از مادر علیل و برادر کوچکش نگهداری می کند. قصاب محل که می تواند پشتوانه خوبی از نظر مادی برای خانواده اش باشد، دل در گرو او بسته، اما دختر عاشق معلم جدید مدرسه برادرش است. در نهایت که معلم باید از محله و مدرسه آنها برود، دختر در تردید رفتن یا ماندن، سرانجام از امیال و آرزوهای خود درمی گذرد و عشقش را قربانی برادر و مادر می کند و در آستانه در از رفتن باز می ماند.

یکی دیگر از محدود تصویرهای درستی که از زن ایرانی در تاریخ سینمای ایران ارائه شده، فیلم *مادیان* (۱۳۶۵، علی ژکان) است. برتری این فیلم نتیجه ناگزیر مهمترین خاصه آن یعنی هویت زنانه است؛ هویتی بومی و قابل لمس که آگاهانه در صورت و سیرت آن بافته شده و جانمایه فیلم را شکل می دهد. رضوانه (**سوسن تسلیمی**) زن روستایی شوهر مرده ای است که به تنهایی مسئولیت مشقت بار زندگی خود و فرزندانش را به دوش می کشد. ریزش باران شدید، محصول برنج رضوانه را از بین می برد. رحمت، برادر رضوانه که خودش هم وضع مالی خوبی ندارد، پیشنهاد می کند که گلبوته دختر تازه سال رضوانه را در برابر مادیانی به عنوان شیربها به قدرت که همسرش فرزندی برایش نیاورده بدهند (با این امید که سهمی از شیربها به او برسد). رضوانه با ناراحتی می پذیرد. اما بر سر تصاحب مادیان با برادرش درمی افتد. سرانجام گلبوته در خانه قدرت او را صاحب فرزندی می کند.

محور اصلی داستان *مادیان*، قربانی شدن و ابزار بودن زن در جامعه ای مردسالار است که در آن دخترانی چون گلبوته تا قبل از نه سالگی و آستانه بلوغ مانند یک زن یا مرد بالغ باید کار کنند و سپس بلافاصله در نقش همسر وسیله تولید مثل شوند و در قالب مادر نیز همچون رضوانه تا پایان عمر به پای مردی بنشینند که یا مرده و یا او را رها کرده و زن باید با خون و دل میراث دار فقر و بدبختی او باشد. *مادیان* از سویی حدیث تلخ زندگی فقیر زنان کشاورز است که حتی طبیعت نیز به آنها ظلم می کند. تشبیه نمادین گلبوته و رضوانه با مادیان ـ که در چند پلان با هم در یک نما دیده می شوند و در یک صحنه گویا، هر سه آنها در حال حمل هیزم از پشت سر و از بالا دیده می شوند، چهره حقیقی زن را عریان می سازد ـ کار و تولید مثل. اما جانکاه تر از همه چیز، انتخاب. آگاهانه گلبوته برای رفتن به خانه قدرت است؛ انتخابی که پی آمد جبری شرایط است. عجیب تر آن که در این فیلم علی رغم نقش مثبتی که زنان در زندگی مردان به عنوان نیروی کار، باروری و تولید مثل دارند، باز زندگی آنان وابسته به حمایت مردان است. رضوانه همه امیدش به رحمت و گلبوته به قدرت است. گلبوته نیاز دارد که کسی از او در مقابل دایی خشن و بی رحمش حمایت کند. گلبوته تنها به این امید راهی خانه قدرت می شود. رضوانه می گوید: «مرد سایه زنه، هر دختری یه روزی از خونه مادرش میره، میره خونه مردش.» این اعتراف از سوی زن اصلی فیلم، بازگشت و تأکید همان باورهای آیینی است که شخصیت نمادین قدرت، به عنوان عنصر غالب آن را دیکته می کند.

رضوانه از بسیاری جهات، شبیه نایی جان در *باشو، غریبه کوچک* (۱۳۶۸، **بهرام بیضایی**) است. زبان، فضا، مکان، فقر، کار طاقت فرسا، کودکانی که باید سیر شوند، دشمنانی که مزارع را از بین می برند، مردی که نیست و زنی که دست تنهاست و با این حال، مهر مادری خود را نثار می کند. او که نماد مادر زمین است و با زمین و آسمان، حیوان و گیاه حرف می زند، سرانجام موفق می شود با باشو، ارتباط برقرار کند و علی رغم فشار بزرگان روستا و مردش، مهر مادری خود را نثار باشو که به رعم نایی جان «مثل همه بچه ها، فرزند آفتاب و زمین است» کند. زنانی چون نایی و رضوانه در تقابل با دنیای مردانه، خود به یک مرد تبدیل می شوند (به یاد آوریم صحنه جدال رضوانه با رحمت و مشاجره نایی با شوهرش در صحنه پایانی فیلم).

این تجسم بارز اقتدار در زنی تنها را در شخصیت صالحه و زینت در فیلم *زینت* (**ابراهیم مختاری**) هم می توان دید. «زینت پس از پایان تحصیل در رشته پرستاری، درمانگاه رایگان روستای زادگاهش را اداره می کند. هنگام ازدواج، والدینش و خانواده همسرش به او اخطار می کنند که این شغل را رها کند. اما در اطراف او مادرانی پرسه می زنند که کودکانشان از بیماری خطرناکی رنج می برند، به در می کوبند و به پنجره می زنند. بالاخره زینت موفق می شود، همسرش را با خود همراه کند تا راه حلی موقتی بیابند و کودکان را نجات دهند، همسری که برای نخستین بار جرأت ترک حمایت مادرش صالحه را پیدا کرده است. زنی خرد شده در زیر بار ستم، با چهره ای سوخته از هرم آفتاب بی رحم جنوب و وزش نسیم شور دریا و تاب شعله سرکش تنوری که نان گرم خانواده را در سفره می گذارد. با این همه استخوانهای درهم شکسته، این زن ستون سرپناه خانواده است.»[۴]

با توجه به این مباحث، منظور ما از طرح هویت ملی و بومی زن، تشدید حس ناسیونالیسم سیاسی از زنان نیست، زیرا این راهی است که به احیای ایدئولوژیهای افراطی ملی گرایانه منتهی می شود. نیت ما رجوع به حافظه اسطوره ای ملتهایی است که در آنان زنان صرفاً عروسکهای تماشایی محسوب نمی شوند و در متن بسیاری از آنها، زن تجسم خود «ملت» است با تمام ویژگیهای منسوب به آن؛ یعنی زبان، فرهنگ و مناسک آیینی اش.□

پانویس

۱. فرهنگ معین، «ملی» را منسوب به ملت، مربوط به ملت (آیین، دین) تعریف کرده است.

۲. چهار صورت مثالی، کارل گوستاویونگ، ص ۱۴.

۳. هویت: هستی، وجود. آنچه موجب شناسایی شخص شود... فرهنگ معین.

۴. «زینت از نگاه ما، ارزیابی پنج زن از فیلم زینت». سیمین بهبهانی. گزارش فیلم، ش ۵۷ (آبان ۷۳)، ص ۵۳.