تصویر زن در سینما

زن و اخلاق در سینما

مهشید جعفری

الف ـ تبار شناسی مفهوم اخلاق: با نگاهی به واژه «اخلاق» از ریشهٔ «خلق» (Manner) در فرهنگهای گوناگون، می توان دریافت که این واژه دارای معانی اعتباری است و به تبع هنجارهای رایج در ازمنهٔ مختلف شکل می گیرد. در فرهنگ یونان باستان **اخلاق** یا **اتوس** خصلتی اعتباری داشت که فرد فرهیخته ملزم به رعایت آن بود تا بیشتر ممدوح دیگران واقع شود. رعایت زیبایی های صوری (به یونانی، استتوس ها)، دانستن هنرهایی چون شعر و موسیقی (برای زنان) و ریاضیات و فلسفه و هندسه (برای مردان)، ارج و قربی برای دارنده به همراه داشت که او را از دیگر مردمان عامی متمایز می کرد. در فرهنگ یونانی «ethos» به طبقه اشراف تعلق داشت؛ زیرا امکان تظاهر به زیبایی های صوری اعم از آرایش چهره تا بر تن داشتن جامه های فاخر و یادگیری انواع هنرها برای ایشان بیشتر مهیّا بود. در آن فرهنگ «اخلاق» ارتباطی با آموزه های دینی نداشت و از این نظر با فرهنگ مسیحی و نیز با فرهنگ رایج در تمدنهای شرقی سنخیتی ندارد. در فرهنگ مسیحی «اخلاق» تعریفی دیگر می یابد؛ درست بر خلاف دیدگاه یونانی که نگاهش به زیبایی بیرونی است. در اینجا گرایشی به سوی فضایل معنوی انسان مشاهده می شود. ساده گرایی و تهذیب روح، جای تفاخر و تظاهر صوری را می گیرد و خلقیت صبر و تحمل رنج های زمینی شیوع می یابد. چنین دیدگاهی تا حدودی در فرهنگ شرق باستان (هند و چین و ژاپن) نیز وجود دارد؛ برای مثال، گرایشی که این تمدنها به عوالم عرفانی و باطنی گری (Esoterism) نشان می دهند، تأثیر مستقیم بر خلق و خوی مردمان انها دارد. با ظهور اسلام و پیشرفت آن در کشورهای شبه قاره، از عربستان تا اسپانیا، گونه ای دیگر از اخلاقیّات در میان مسلمانان رواج می یابد که تفاوتهایی با انواع پیشین دارد. اخلاق اسلامی مبتنی بر احکام قرآن و سیرهٔ پیامبر و اولیاست؛ بدین معنا که الگوهای مشخصی را به عنوان آموزه های رفتاری به مسلمین ارائه می دهد که راهگشای آنان در روابط اجتماعی ایشان است. اخلاق اسلامی، روابط پیچیدهٔ آدمها را در درون خانواده (بین زن و شوهر، مادر و فرزند و ...) و نیز بیرون از آن را (در عرصه کسب و کار و تجارت) جزء به جزء مشخص می کند. از این نظر تنها به تهذیب نفس محدود نمی شود و از جمال پرستی فرهنگ یونانی نیز بی نیاز است؛ زیرا معیار مطلق برای اسلام، همانا وجود واحد یکتا «الله» است. به همین دلیل، اخلاقیاتی که معطوف به لذّات دنیوی آدمیان باشد و به رستگاری اخروی انسان نینجامد، مورد پذیرش و تأیید قرار نمی گیرد.

ب ـ اخلاق بهنجار (Normal) **و ناهنجار** (Abnormal) **در شخصیت پردازی زنان سینما:**

با توجه به تعاریفی که از «اخلاق» و حوزهٔ متنوع آن در فرهنگهای بشری عرضه شده طبیعی است که بین حضور اخلاقی زنان در سینمای آمریکا از اقتدار کاتولیک ها تا زمان حاضر، سینمای اروپا و حوزه های شرقی تفاوتی چشمگیر وجود دارد. با نگاه به شخصیتهای زن سینمای صامت، از همان آغاز می توان دو گونه منش را در شیوهٔ تیپ سازی آنان دریافت: گونه اول، مبتنی بر ارائه شخصیتی عفیف، درستکار و محجوب است که هنرپیشه هایی چون **لیلیان گیش** و **مری پیکفورد** آن را عرضه می کنند؛ برای مثال، **گیش** در فیلم باد اثر هالیوودی **ویکتور شوستروم** با اینکه تن به ازدواجی ناخواسته می دهد، اما وجدان اخلاقی اش اجازه نمی دهد که به سوی معشوق پیشین بازگردد و

ماریا فالکونتی در مصائب ژاندارک

به شوهرش خیانت کند. این تعهد، یک صفت برجسته در شخصیت اوست. در مقابل، اما بازیگرانی چون کلاراباو و می وست، کلیشه «زن غیر اخلاقی» را در سینما جا می اندازند؛ زنی فریبکار که برای شکار طعمه اش ا زهرگونه حربهٔ مزوّرانه استفاده می کند. این تقسیم بندی تا حدودی با مشخصات فیزیکی بازیگران زن در سینمای صامت، شکل می گرفت. زن پاک و اخلاقی معمولاً اندامی کوچک و موهایی بلند داشت (این کلیشه را کاردل تئودور درایر در فیلم *مصائب ژاندارک* شکست و موهای ماریا فالکونتی، دختر معصوم فیلمش را از ته قیچی کرد!) و زن خوشگذران و عیاش با موهای مشکی کوتاه و آرایشی تند شناخته می شد. فرانسیس ماریون، فیلمنامه نویس زن دههٔ بیست و سی در سینمای هالیوود در خاطراتش به این نکته اشاره می کند که چگونه درخواستش را برای تهیه شغلی در زمینهٔ طراحی صحنه یا لباس به گونه ای دیگر تعبیر می کنند: «فرانسیس ماریون، مناسب بازیگری، تیپ مناسب، سن نوزده سال و... او را در دومین فیلمش به دسته بازیگران تیپ خوشگذران و هوسباز انتقال دهید.»[1]

حقیقت آن است که بقای زنان در عرصه سینما تاحدودی به قابلیت انعطاف آنان برای پذیرش نقشهای کلیشه ای که از سوی تهیه کنندگان سرمایه دار به آنان پیشنهاد می شد، وابسته بود و زنانی که به نوعی با این سنت های کلیشه پردازانه مخالفت می کردند، به عنوان وصلهٔ ناجور در سیستم ستاره سازی قلمداد می شدند؛ برای مثال، هالیوود بسیار مایل بود که نوعی از تیپ «زن غیر اخلاقی» را که چه در کُنش و رفتار و چه در گفتار و کلام با دیگر زنان تفاوت داشت در سنیما جا بیندازد. هیاهویی که امروز پیرامون شارون استون و مادونا را گرفته، زمانی در اطراف جین هارلو، می مورای و مریلین مونرو وجود داشت. اینها قربانیان نظامی بودند که هنجارهای غیر اخلاقی را چونان سلاحی برای جذب مخاطبین بیشتر به کار می گرفت. امروز با نگاهی به این شخصیتها، می توان مؤلفه های شاخص اخلاق ناهنجار را در ایشان تشخیص داد.

۱. برهنه گرایی: سلاحی بود که می توانست شخصیت زن را از دیدگاه جنس مذکر خواستنی و جذّاب کند. می گویند، مریلین مونرو در کلاس بازیگری «اکتورز استودیو» استعداد هنری خود را بروز داده بود. ولی برای هالیوود، قطعاً اندام برهنهٔ او خواستار بیشتری داشت. در سینمای اروپا نیز یکی از راههای ورود به عالم سینما برای زنان، توسّل به برهنه گرایی بود. کارگردانانی چون روژه رادیم و کارلوپونتی با شامّهٔ یک جستجوگر چاه نفت، به دنبال دختران جوان و خوش اندامی بودند که در مقابل دوربین، بویی از شرم و حیا نبرده باشند. در این میان، زنانی که از ادامهٔ این بازی خودداری می کردند، بدون شک با دردسر تحریم و بی اعتنایی تاجران سینما روبه رو می شدند؛ مورد جین فوندا، مثال زدنی است. او که در ابتدا توسط وادیم و به عنوان یک عروسک بی اراده وارد سینما شد، بعد از شهرت کافی به ناگاه با تصویر سنتی خود به معارضه برخواست. او اعلام کرد که هرگز دیگر در فیلمی برهنه نخواهد شد، و این به معنای گسستن از قواعد کلیشه ای سینمای تجاری بود. اگر چه فوندا، سرانجام در مبارزه اش علیه برهنگی پیروز شد و از آن پس در فیلم هایی جدی ظاهر شد، اما این پدیده در سینمای غرب، زایل نشد. در مقابل فوندا، باید از شر (Cher) نام ببریم که در فیلم *ماه زده* ساخته نورمن جویسون، نقش زن عفیفه ای را بازی می کرد، اما به هنگام اخذ جایزه اسکار برای

همین فیلم در هیبتی نیمه برهنه در مراسم حضور یافت. امروزه تاجران سینما به آسانی حاضر به تسلیم در برابر خواستهای اخلاقی بازیگران و تماشاگران محجوب سینما نیستند. بدیهی است، برهنه گرایی حربه ای است که آزمایش خود را در طی سالها فیلمسازی مبتذل و بی محتوا داده است. حتی کارگردانهایی چون **برتولوچی** و **لیلیاناکاوانی** که در آثار اولیه خود نگاهی فلسفی به مقولهٔ برهنگی داشتند، برای خارج شدن از عوارض جانبی آن و اتهام به ابتذال تصویری و وقیح نگاری (Pornography) ترجیح دادند از ادامهٔ برهنه نگاری خودداری کنند. بدیهی است جریانی در بین فیلمسازان و بازیگران متعهد وهنرمند وجود دارد که با مقوله مزبور به مخالفت برخواسته است؛ زیرا برهنه گرایی جدا از وجه غیراخلاقی خود، دلالت بر شیء شدگی جنس زن دارد و این مفهوم از نظر کسانی که در راستای آزادی زن از تحجرهای سنتی کار می کنند، پذیرفتنی نیست.

۲ـ دژ منشی (Misbehaving): به معنای بدکرداری شخصیتهای زن به عنوان یک مولفهٔ غیر اخلاقی است. مثلاً آن چه در نهاد پرسوناژهایی چون **جودی فاستر** در فیلم *متهم* و **گلن کلوز** در فیلم *جذابیت مرگبار* و **شارون استون** در *غریزه اصلی* وجود دارد. دژ منشی و زشت کرداری، در واقع عاملی است که می تواند تأثیر مضاعف بر ادراک تماشاگران و تثبیت چهرهٔ مخدوش زن در سنیما بگذارد؛ برای مثال، تیپ زن تبه کار که با فیلم *بانی وکلاید* در هالیوود شایع شد، الگویی از زن را در جامعه تین ایجری غرب معرفی کرد که به جای پرداختن به امور خانه داری یا مراقبت از فرزندان، قادر بود چونان مردان منحرف و کانگستر، اسلحه به دست گیرد و بانک بزند: این تیپ به شکل اغراق شده و فیلم های مطرحی چون *نیکیتا* ساختهٔ **لوک بسون** احیای شد. در این گونه فیلم ها، زنان نقشی را به عهده می گرفتند که به دلیل تازه بودن، غریب و جذّاب جلوه می کرد، اما حقیقتاً با ابعاد روحی و روانی ایشان سازگار نبود؛ برای مثال، گرایش به خشونت که در نزد گانگسترهای مرد امری طبیعی تلقی می شد، برای زنان به کنشی تصنّعی و گاه مضحکه آمیز مبدّل شد و برای تطبیق تصویر جدید، چاره ای وجود نداشت، جز اینکه زنان نیز به لحاظ ظاهری در هیئت جنس مذکر آراسته شوند و از زنانگی خود فاصله بگیرند، مورد شاخص حضور **لیندا همیلتون** *ترمیناتور ۲* و **سیگورنی ویور** در *بیگانه ها* است.

خشونت گرایی برای جنس زن واکنشی بود که می توانست آنان را در برابر هجمه های اجتماعی و تهدیدات جنسی مردان حفظ کند. اگرچه شخصیتهایی چون نیکیتا و کلاید خود عامل تخریب به نظر می رسند و دژ منشی صفتی ذاتی در آنان محسوب شده اما حقیقت آن است که شخصیتهای اخلاق گرا نیز گاه و بیگاه مجبور به آموختن رفتارهای قهرآمیز و خشونت بار هستند تا امکان بقای در فضای بیرحمانه و غیرانسانی اطراف خود را بیابند. با نگاهی به کاراکترهای **فارافاوست** در فیلم *افراطیها* و **سالی فیلد** در *چشم در برابر چشم*، شاهد فشاری هستیم که از سوی جامعهٔ وحشی و لجام گسیخته بر آنان تحمیل می شود و تنها راهی که برای نجات و رهایی از این فشار وجود دارد، همانا مقابله به مثل است. در واقع زنان اغلب برای تنبیه متجاوزان مرد، مجبورند خوی غیرانسانی کسب کنند و به نوعی سردی و بی اعتنایی در روابط با جنس مخالف بسنده نمایند. تصویر زنان در فیلم *تلما و لوئیز* و *سکوت بره ها* چنین شکل می گیرد. **سوزان ساراندون** که شاهد تجاوز به دوستش است، راهی ندارد جز آنکه به متجاوز شلیک کند و او را به قتل برساند. این نکته دربارهٔ **جودی فاستر** در *سکوت بره ها* نیز صادق است؛ او نیز باید بیرحمی و خشونت را در یک نظام خشک و مردانه بیاموزد.

اکنون شاید بتوان دژمنشی زنان در سینمای معاصر را بهتر ارزیابی کرد. از دیدگاه آسیب شناسانه زنان دژمنش، ثمرهٔ تمام اختلالاتی هستند که در یک جامعهٔ تبعیض گرایانه، قابل تشخیص است؛ به تعبیر دیگر، تخریب آنان متوجه زیر ساختهایی است که سالها در این جوامع اعمال شده است. برای مثال در جامعه ای که روابط زنـ ـسویی از پایه مورد سئوال و تزلزل است و انواع مثلث های مرئی و نامرئی بین زن ـ شوهر و معشوقه ترسیم می شود، رشد فزایندهٔ زنان دژمنش نیز طبیعی به نظر می رسد. در اینجا سئوال اساسی این است: گناهکار واقعی کیست؟ زنان یا نظامی که بر روابط اخلاقی جامعه حاکم است؟ فیلمی چون *جذابیت مرگبار* ساخته **آدریان لین** از این دیدگاه، قابل تحلیل است. در نگاه اول، شاید همه، زن زشتکار داستان (**گلن کلوز**) را تقبیح کنند که آشیان زندگی زناشویی یک زوج را پریشان کرده است، اما با دقت بیشتر درمی یابیم که هر دو زن داستان (معشوق و همسر) قربانی روابط غیراخلاقی در درون یک سیستم فرهنگی خاص هستند. در واقع، به تعبیر ئی. کافمن جامعه شناس: «این

مسئله که هر فرد تا چه حد توسط این قواعد اخلاقی احاطه شود و تحت تأثیر آنها قرارگیرد، ممکن است به خود او وابستگی داشته باشد، اما آن مجموعه خاص قواعد که شخصیت انسانی او را می سازد، نشأت گرفته از نیازهایی است که به نوبهٔ خود از «اخلاقیات خاص» جامعهٔ او مشتق می شود»[۲].

به تعبیر دیگر، گاه واکنشهای فردی یک آدم اخلاق گرا در جامعه ای غیر اخلاقی به مثابهٔ سازی است که خارج از ارکستر نواخته شود. در این هنگام، فرد مزبور محکوم به تغییر روش و یا برگزیدن انزوایی طبیعی است، برای مثال، زنان آثار بونوئل تجسم این جبر غیر اخلاقی هستند که بر آنان تحمیل می شود. در سنیمای اروپا، نمونه های فراوانی را می توان یافت که افسردگی ناشی از این فشار را تصویر کرده اند. بین **امانوئل ریوا** در *ویریدیانا* **[بونوئل]**، **مونیکا ویتی** در *ماجرا* (**آنتونیونی**) و **ژولیت بینوشه** در *آبی* (**کیسکوفسکی**) شباهتی ماهوی وجود دارد. همه آنان در برزخی اخلاقی گرفتار شده اند و ذاتاً مایوس اند. دژمنشی زنان فیلم های اروپایی معمولاً در رفتارهای سرد و بی اعتنای آنان تجلّی می کند؛ مثلاً بی تفاوتی **جین سیبرک** در مقابل مرگ معشوقه اش در *از نفس افتاده* **گدار** یا خونسردی مرگبار **ژان مورو** در *عروس سیاهپوش* **فرانسوا تروفو**. این گونه رفتارها، گاه در این زنان غریزی به نظر می رسد (در غالب فیلم های **گدار** چنین است) ، و گاه ثمرهٔ خشونتهای اجتماعی است که بر آنان اعمال شده است (در فیلم های **کیسلوفسکی** چنین ویژگی مشهود است)؛ برای مثال، آن هنگام که **ژولیت بینوشه** در فیلم *آبی*، گربه ای را برای شکار بچه موشها به خانه می آورد، به راستی نمی دانیم از بیرحمی او متنفر شویم یا بر رنجهایش گریه کنیم. در واقع، او عملی را انجام می دهد که به عنوان عرف در جامعه پذیرفته شده است؛ همچنانکه لا ابالی گری **ژان مورو** در *ژول وژیم* **تروفو**، هرگز از سوی همسر و معشوقه اش تقبیح نمی شود. آنها در بازی ای شرکت می کنند که قواعد آن را اخلاقیات پیرامونشان تعیین می کند. این مسئله حتی در شیوهٔ گویش و کلام آنان نیز صادق است. دابلیو. لابوف (W. Labov)، زبان شناس معروف در این رابطه می گوید: «در اصل این سخنور نیست که تصمیم می گیرد با شخصی خاص به گونه ای ویژه صحبت کند، بلکه این قواعد اخلاقی و ضرورتهای اجتماعی است که وی را به چنین تصمیمی وا می دارد»[۳]. به همین دلیل است که امروزه فیلمهای آمریکایی مملو از کلمات مستهجنی هستند که به انحای مختلف از زبان شخصیتهای دژمنش شنیده می شود. اگرچه زنان هنوزبه تمامی وارد معرکه پوچی زبان (Absurding of Language) نشده اند، اما از تأثیرات مخرب آن نیز در امان نبوده اند. در *تلما و لوئیز* زبان پریشی عاملی است تهدید کنندهٔ وضعیت جینا دیویس در مقابل خطری که او را تعقیب می کند. در *متهم*، شخصیت غیر اخلاقی **جودی فاستر** از طریق گفتار وقیحانه اش منتقل می شود. در واقع زنان با پذیرفتن الگوی زبان پریشانه، ناخواسته در معرض هجمه های اجتماعی قرارمی گیرند و انگ شخصیت غیر اخلاقی به آنان زده می شود. این نکته ای ظریف است که در فیلم *بانوی زیبای من* به آن اشاره شده بود. گاه یک زن عفیف تنها به دلیل گفتار عامیانه اش، دژمنش تصور می شود. این مسئله ای اجتماعی است که در سینما نیز منعکس شده است. مجموعهٔ این عوامل است که تصویری از اخلاقیات بهنجار و ناهنجار را در شخصیت پردازی زنان سینما به دست می دهد.

ج - تصویر اخلاقی زن در سینمای شرق:

تفاوت اساسی دیدگاه شرقی با حوزه های آمریکایی و اروپایی نسبت به زن در جایگاه خاصّی است که اخلاقیّات در فرهنگ خاور زمین دارد. اگر سنیمای غرب تصویری میانمایه از زنان بی اعتنا به اخلاق را طی صد سال فیلمسازی در اذهان جا انداخته است و بسیاری از ستارگان خود را با استفاده از این حربه به عنوان الگوهای زن متجدّد و مدرن به دنیا عرضه کرده است، در شرق اساساً این گونه زنان مورد توجه نبوده اند و همه چیز حول تصویر اخلاقی ایشان، شکل گرفته است. زنان دژمنش و لاقید در اینجا فاقد ارج و قرب اند و به لحاظ اجتماعی مطرود به حساب می آیند. کمتر فیلمی را در سینمای شرق می توان یافت که موضوعش مربوط به زنی منحرف و یا زشتکار باشد؛ اگر هم چنین موردی پیدا شود، عنقریب با ندامت و پشیمانی او از کرده های پیشین خود رو به رو خواهیم شد. فیلم *راه* اثر **یلمازگونی**، فیلمساز ترک، نمونه ای شاخص در این زمینه است. در این فیلم، تماشاگر به طور ضمنی و غیر مستقیم درمی یابد که زنی شوهردار در غیاب همسرش که به دلایل سیاسی زندانی شده، مجبور به عدول از قوانین اخلاقی شده و به همین دلیل مستحق مجازات مضاعف از سوی قانون و شوهرش است. چنین مضامینی در سینمای شرق به وفور یافت می شوند (ملودرامهای هندی، ترکی و فیلمهای قبل از انقلاب ایران، نمونه آن هستند). در این فیلمها،

زنی تنها و بی پناه مورد سوء استفادهٔ باندهای منافی اخلاق قرار می گیرد و سرانجام توسط مردی خوش قلب و پاک سیرت، نجات پیدا می کند و به کانون گرم خانواده بازمی گردد. این داستانی است که همیشه تکرار شده و مهمترین قسمت آن، پایان خوشی است که برایش در نظر می گیرند. شاید بگویید داستان *راننده تاکسی* ساخته **مارتین اسکورسیسی** هم همین است، امّا می دانیم که در پایان آن، بازگشتی به کانون گرم خانواده وجود ندارد. مهمترین اصل اخلاق گرایی در سینمای شرقیها «تقدیس نهاد خانواده» است، که زن به عنوان کانون محوری در آن حضور دارد. آنچه فیلمی مثل *صحنه هایی از یک ازدواج* اثر **اینگمار برگمن** را از *داستان توکیوی* **یاسوجیزو ازو** جدا می کند، همین تفاوت دیدگاه به نهاد خانواده است. زن استریندبرگی **برگمن** قدرت تخریب و فروپاشی خانواده را دارد، امّا زن سنت گرای **ازو** با نابودی خانواده خود را نیز از بین خواهد برد. از همین رو در فیلمهای شرقی، بقای زنانگی با ابقای روابط خانوادگی (اعم از رابطهٔ مادر و فرزندی، زن و شوهر و خواهران و برادران) میسّر است. زن می باید مقیّد به اخلاقیاتی باشد که ریشه اش در خانواده است. این انقیاد ظاهری او را از پشتیبانی مردانی که با وی پیوندهای خونی و جنسی دارند (پدر، برادر و همسر) برخوردار می سازد.

مؤلفه ای دیگر که زن شرقی را متمایز می کند، مفهوم «شرم» است؛ این ویژگی در اصل ریشه ای فرهنگی در زنانگی شرقی دارد که به وسیلهٔ آن، جنس مؤنث در لفّافه ای از تقوا و تذهیب قرار می گیرد. سلوک زن شرقی (اعم از هندی، ژاپنی، ایرانی و...) به طرزی عجیب با شرم و حجب و حیا آمیخته است و آن دسته از زنانی که این اصل معنوی را نادیده می گیرند، همواره در مظان اتهامهای عمومی هستند [یکی از موارد شناسایی زن منحرف و زشتکار در شرق، بی توجهی آنها به شرم و حیاست]. فیلمسازان برجستهٔ شرق همواره این نکته را در شخصیت پردازی زنان بومی خود مد نظر داشته اند؛ برای مثال در فیلمهای **ازو** همواره نگاه زنان با نوعی متانت و حجب همراه است. بسیاری از شخصیتهای سمپاتیک او دختران جوانی هستند که هرگز صدای خود را در جمع بلند نمی کنند و به هنگام صحبت با پدر، برادر یا همسر خود، احترام و شرم را می توان در چهره شان تشخیص داد. این حالت در فیلمهای سنتی ژاپنی (آثار **میزوگوشی** یا **کوبایاشی**) نیز یافتنی است؛ برای مثال در *کوایدان* ساختهٔ شاعرانه و سوررئالیستی **کوبایاشی** زنی که در هیئت مرگ ظاهر می شود، همچنان خصلتهای زن اخلاق گرای ژاپنی را در خود حمل می کند. شیوه راه رفتنش آرام و مودبانه است، سرانجام با تصویر زن مطیع و همسر وفادار یکی می شود. اگرچه در آثار **ساتیاجیت رای** نیز زنان روشنفکر و مستقلی وجود دارند، اما حریم اخلاقی آنان هرگز خدشه دار نمی شود. در فیلمهای او، زنان بالقّوه می توانند کانون فضایل و زیبایی های اخلاقی باشند. این ویژگی بخصوص در دو فیلم *چارولاتا* و *خانه و دنیا* بسیار مشهود است. البته همهٔ فیلمهایش زنان عفیف را تصویر نمی کنند؛ مثلاً **وحیده رحمان** در *آبیجان* یا آن زن ایلیاتی (سیمی) در *چند شبانه روز در جنگل* اساساً فاقد کمالات هستند، امّا این مسئله با بیسوادی و فقر فرهنگی ایشان نسبت پیدا می کند. همچنانکه خودِ **رای** متذکر شده است: «آنچه از زنان مورد توجه اوست، نوعی تجلّی فکری است که با هوش و فراست آنان قابل تعریف است» پس بیهوده نیست که زنان برگزیدهٔ او گرایشی عمیق به کسب ادبیات و فرهنگ دارند. در فیلم *چارولاتا* می بینیم که چگونه زنی فهمیده و ادیب در مرکز یک بازی فرهنگی قرار می گیرد و تمام مردان را مجذوب و مسحور فراست و هوشمندی خود می کند.

برهنه گرایی و دژمنشی، آن گونه که در سینمای غرب رایج است در شرق شیوع ندارد. اگرچه فیلمهای مبتذلی هستند که در آنان زنان رقاصه و سبک مغز ابراز وجود می کنند (برخی از تولیدات سینمای هند و ترکیه)، اما تفاوتهای ماهوی با نمونه های مشابه غربی دارند؛ برای مثال، هیچ گاه شخصیت یک زن زشتکار در مرکز روایات شرقی قرار نمی گیرد، زیرا عفت عمومی را لکه دار خواهد کرد. غالباً این پرسوناژها در حاشیه قرار دارند و مستقیماً حس همذات پنداری مخاطب را برنمی انگیزند. در مواردی که قصه مربوط به یکی از افراد این طایفه باشد، می باید حتماً تحوّلی روحی در شخصیت او به وجود بیاید. در اینجا «توبه» به کار می آید. (داستانی که نمونه غربی اش ندامت و توبهٔ ماریا ماگدالنا در *اناجیل* است). گاه زن زشتکار خود را مجازات می کند و گاه توسط سانحه ای طبیعی ساقط می شود و شق سوم، زمانی است که گناهانش آمرزیده شد، امکان این را می یابد که به کانون گرم خانواده بازگردد. بدین ترتیب، اخلاقیات شرقی حدود وثغور امنیت روانی زن را در جامعه ترسیم می کند. ایشان با انتخاب و گزینش وظایف یک مادر ایثارگر، همسر مهربان و دختر با محبت و حیا، متخلّق به اخلاق اجتماعی

شده و موازنه ای در رفتارهای بین زن و مرد و نیز کاهش تنشهای جنسی (خارج از کانون خانواده) به وجود می آورند.

د ـ سینمای ایران و معذورات اخلاقی:

واژگون شدن نظام اخلاقی سینما در ایران بعد از انقلاب، موجب تثبیت شدن نقش هایی خاص برای زنان در فیلمهای ایرانی شده که از جهات گوناگون قابل تحلیل است. زنان به لحاظ شرعی، مقید به رعایت حجاب اسلامی شدند، که این مسئله در فیلمهای خانوادگی و حضور آنان در حریم امن خانه نیز تسرّی یافت. آنچه در سینمای قبل از انقلاب، تحت عنوان «زن زشتکار» و رفتار غیر اخلاقی آن مطرح می شد، در سینمای جدید قابل ارائه نبود. بخشی از این تغییر روش به تحولات اجتماعی ایران مربوط می شد. با رشد دیدگاه مذهبی، عملاً طایفه مزبور قادر به ادامهٔ بقاء در شرایط جدید نبود و سینما به عنوان تابعی از شرایط اجتماعی، می بایست این «حذف» را ادامه می داد. در فیلمهای پیشین، زنان به طور کلی به دو دسته و تیپ «عفیف» و «زشتکار»، «سالم» و «ناسالم» تقسیم می شوند، اما با محو کاباره ها و اماکن فساد، عملاً بهانهٔ سینما برای شخصیت پردازی زن زشتکار خاتمه یافت و در کنار آن مردان نظرباز و منحرفی که مترصد فریب دادن زنان و متلاشی کردن کانون گرم خانواده بودند نیز ازپردهٔ سینما محو شدند. شخصیت جدید زن در سینمای ایران به نوعی خاص با باورهای اخلاقی و مذهبی رایج در جامعهٔ نوین همسو شد. رشد ملودرامهای خانوادگی در این دوره که تصویری اخلاق گرایانه از زن ارائه می دهند، شاهدی بر این مدعاست.

با حذف زن زشتکار، مسئله درگیری بین دو نیروی «خیر» و «شر» در فیلمهای ایرانی، صورتی دیگر به خود گرفت. در بعضی از ملودرامها، رفتارهای سطحی و قشری بعضی زنان ناقص العقل در برابر درایت شوهرانشان مطرح شد. حسادتها و رقابتهای زنانه در داخل چارچوب خانواده (بین زن و مادر شوهر، زن و خواهر شوهر) یکی از مضامین غالب در این دوره بود. این تم معمولاً در کنار عواطف مادرانه و تقویت حس ایثار و فداکاری در زنان، موازنهٔ دراماتیک ایجاد می کرد. اما در ده سال اخیر، سینمای ایران تجربه های متنوع تری را در شخصیت پردازی زنان به منصهٔ ظهور رساند؛ برای مثال، اگر زنان فیلمهای **پوران درخشنده** کاملاً اخلاق گرا تصویر می شدند، در آثار **رخشان بنی اعتماد** شبحی از زنان دژمنش به رؤیت رسید. حرکتی که سینمای ایران به سوی احیای نوعی «رئالیسم اجتماعی» آغاز کرد، بازتاب خود را در نگاه به زنان نشان داد. اگرچه مظاهر فساد اخلاقی در جامعه نابود شده بود، ولی بسیاری از ریشه های فرهنگی می بایست مورد تحلیل دوباره قرار می گرفتند. **مسعود کیمیایی** برای مثال، همان روابط مرد سالاران در جامعهٔ لمپنی دههٔ چهل و پنجاه را که از زن چونان عامل قصاص یاد می کرد، به آثار جدیدش منتقل کرد؛ همچنانکه *نرگس* **رخشان بنی اعتماد** شرح حال طبقه ای تبه کار و حاشیه نشین بود که از اخلاقیات ناهنجار رهایی نیافته بود. مؤلفه های رفتار اخلاقی زنان و دختران در برخی فیلمها مورد سئوال واقع شد؛ برای مثال در فیلم دیگه چه خبر ساختهٔ **تهمینه میلانی** با دختری روبه رو می شویم که برخلاف همجنسان خود از یک تحرک اضافی در روابط اجتماعی اش برخوردار است. او به دلیل حاضر جوابی اش از دانشگاه اخراج می شود، اما سرانجام می تواند بی گناهی خود را به اطرافیانش ثابت کند. در فیلم *همسر* ساختهٔ **مهدی فخیم زاده** برای نخستین بار زنان در یک رقابت سالم با مردان در کسب اقتدار شغلی و حرفه ای تصویر می شوند. در اینجا کلیشهٔ زن حسود و تنگ نظری که تنها به روابط درون خانوادگی نظر دارد، شکسته می شود و زن به مثابهٔ عنصری کارساز در فعالیتهای اجتماعی مطرح می شود. ممنوعیت نمایش روابط زناشویی و بعضاً عاشقانه (آن گونه که در سینمای غرب مطرح است) موجب شده تا به وجوه دیگری از شخصیت زن در فیلمهای ایرانی، توجه شود. یکی از این ابعاد، پرسش هویت است. زنان فیلمهای *شاید وقتی دیگر*، *هنرپیشه* و *پری* با تنش های روانی خاص خود، با این پرسش کلنجار می روند. تمام آنان از عدم ارتباط صادقانه با زوجهای خود رنج می برند. به همین دلیل، حالتی درون گرا پیدا کرده اند. در فیلم *سارا* (اقتباس **مهرجویی** از *خانه عروسک* **ایبسن**) این پرسش مهم و اخلاقی مطرح می شود که آیا زن مجاز است خود را قربانی زوجی کند که فداکاریهای او را درک نکرده است؟ بدیهی است که عرف اجتماعی همواره زنان را به صبوری و تحمل نابسامانیها دعوت می کند و ایدهٔ مقابله به مثل و قصاص زنانه آن گونه که در ملودرامهای مدرن غربی می بینیم، در سینمای ایران جایی ندارد. چون امکان ایجاد مثلثهای عشقی و نامشروع در فیلمها منتفی است، لاجرم زنان، ناراضی درون گرا و روان پریش تصویر می شوند. در این هنگام، تنها راه حل به کارگیری داستانی است که طرح و توطئه (Plot) آن به نوعی بازگشت منجر می شود. گاه مردان نادم و مظنون از کردهٔ خود پشیمان شده و به سوی زنان باز می گردند *شاید وقتی دیگر*، و گاه زنان چاره ای جز ادامه دادن وضع پیشین ندارند *هنرپیشه* . در این میان، فیلمی چون *سارا* با تعلیقی اخلاقی تمام می شود. به راستی نمی دانیم که او به زندگی اش با شوهر خودخواهش ادامه می دهد یا خیر؟ این پایان یادآور صحنه پایانی نمایش **تنسی ویلیامز** *اتوبوسی به نام هوس* است که زن با گرفتن بچه نوزادش، شوهر لاابالی خود را ترک می کند. در آنجا نیز قطعیتی وجود ندارد. اگرچه غرب با حمایتهای حقوقی و اجتماعی از زنان، این امکان را برای ایشان مهیّا ساخته که به سهولت پیوندهای زناشویی وخانوادگی خود را بگسلند، اما هرگز زن ایرانی خواستار چنین گسستی نیست، زیرا موجودیت او به زیر ساختهای اخلاقی جامعه اش بستگی دارد که شامل التزام به همین پیوندهای مقدس خونی و خویشاوندی است. ■

■ پانویس:

۱. باز گفت از کتاب «قداست تا تجاوز» نوشته مالی هسکل، شخصیت زن در سینما، ترجمه حمیدرضا صدر، زن روز، شماره ۱۱۴۶، ۱۴ آذر ۱۳۶۶، ص ۳۰.

2. E. Goffman, Cited inp. Brown and S.devinson, 1987.

3. W. Labovand fansdhel, citedinp . Brownand S.devinson, 1987,P.49.