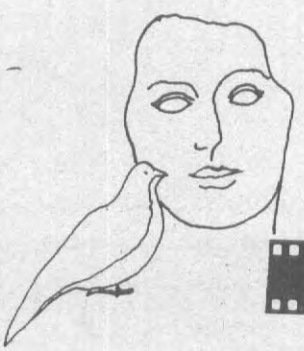
مروری بر سیمای زن در سینمای ایران
از آغاز تا امروز

شهلا لاهیجی



○ به دلیل زن بودن به خود حق می دهم که نگاهی انتقادآمیز به تصویر زن در سینما داشته باشم.

○ فیلم توفان زندگی در شکلی بسیار ابتدایی قدرت بی پایان پدر در خانواده پدر سالار را به باد انتقاد می گرفت.

با سلام و درودی گرم به شما میهمانان عزیز. به شما زنان سینماگر و سینماشناس که از این سو و آن سوی جهان و همچنین از ایران در اینجا گرد آمده اید تا تجربه ها و ره یافت های خود را درباره «زن و سینمای امروز جهان» با یکدیگر مبادله کنید. ما همه امیدواریم در پایان این هم آیش از شما دوستان و خواهران متخصص در رشته های مربوط به سینما بسی آموخته باشیم. همچنین امیدواریم شما عزیزان که رنج سفر را به خود هموار کرده و به کشور ما آمده اید، مشاهدات خود از زنان ایران را بر اساس واقعیت ها و به دور از جنجال ها و تبلیغات سیاسی که امروزه در سراسر جهان درباره وضعیت زنان در ایران جریان دارد، ره آورد این سفر کنید. با آن که در سال های اخیر موضوع «جایگاه زنان در جامعه امروز ایران» و تأثیر آن در هنر و ادبیات و دین و سیاست و اقتصاد و تاریخ و... بحث داغ محافل جهانی بوده و چشم ها بیش از هر زمان دیگر به زنان در داخل مرزهای ایران دوخته شده و تمامی رفتار و گفتار و واکنشهایش در زیر ذره بین نقد و تجزیه تحلیل های گوناگون قرار دارد و به رغم انبوه نوشته های مبتنی بر خبر و تحقیق، تنها از کمبودها سخن رفته و تلاش بی وقفه زنان ما برای حضور و مشارکت در تمامی فعالیت های اجتماعی و ورود و فعالیت در زمینه هایی که تا پیش از این غیر قابل دسترسی بوده (هر چند به صورت نوعی واکنش) و حرفه سینماگری یکی از آنهاست، نادیده گرفته شده است.

به هر صورت، ما خود بر این حقیقت زیبا چشم نمی بندیم که به دلایل مختلف سیاسی و اجتماعی و از همه مهمتر حضور جمعیتی عظیم از زنان در جامعه، حتی به صورت توده ای شکل نیافته و در نقش های نه چندان فعال، زن ایرانی بیش از هر زمان دیگر در طول حیات تاریخی اش در این سرزمین به خود پرداخته، به کنکاش نشسته، به مطالعه و تحقیق دست زده و از کمبودهایش سخن گفته و حق و حقوق خود را واخواهی کرده است. از جمله این تلاشگران، زنان فیلمساز ما هستند که به رغم زمان کوتاه حضور در این حرفه که به ده سال هم نمی رسد و کار در شرایط دشوار که محدودیت هایی را به آنها تحمیل می کند، در ترسیم سیمای واقعی تر از زن و مرد ایرانی در ساخته های خود، از بسیاری مردان این حرفه موفق تر بوده و کارهاشان از اقبال عمومی نیز برخوردار شده است. اهمیت این موضوع با تاکید بر این واقعیت است که متاسفانه سینمای ملی ما، چه قبل و

توفان زندگی

چه بعد از انقلاب اسلامی، توفیق چندانی در ترسیم سیمای واقعی مردم بخصوص زنان جامعه ما نداشته و آن‌چه عرضه شده، با واقعیت‌ها فاصله داشته است. و این نه تنها یکی از عوامل مهم عدم پیشرفت سینمای ایران در سطح جهانی بوده، بلکه با ارائه چهره‌ای غیرواقعی از زنان به وضعیت و موقعیت آنان در هر دو مقطع قبل و بعد از انقلاب آسیب رسانده است.

به همین دلیل من امروز و در اینجا موضوع سیمای زن در سینمای ایران را برای صحبت انتخاب کرده‌ام. اما چون سینماگر نیستم و در هیچ یک از رشته‌های مربوط به سینما

تخصص ندارم، و تنها یک پژوهشگر ساده مسایل زنان هستم، در این بررسی، از محدوده نگرش و ارزشیابی نقش زنان در فیلم‌ها و در روند تاریخی سینمای ایران فراتر نمی‌روم. گفته‌هایم بازتاب دیده‌ها، خوانده‌ها و شنیده‌های یک تماشاگر ساده سینماست؛ نظیر میلیونها تماشاگر معمولی دیگر که سینما به عنوان گسترده‌ترین رسانه بعد از رادیو و تلویزیون روبه سوی آنها دارد. مثل همه آدمهایی که بخشی از قهرمانان ذهنی خود را از فیلمها به عاریت می‌گیرند و آنها را باور می‌کنند و از هر فیلم یادگاری به خلوت آگاه یا ناخودآگاه روان خویش می‌سپارند. به گمان من درست از همین جا تاثیر عمیق اجتماعی- فرهنگی سینما به دلیل جاذبه جادویی و ابعاد فراگیرش نمایان می‌شود. به دلیل زن بودن و سال‌های زیادی که دلمشغول مسایل و مشکلات و مبارزات زنان کشورم بوده‌ام، به خود حق می‌دهم نگاهی انتقادآمیز به تصویری که از زن به وشیله سینمای ملی بر باور اجتماعی ترسیم شده یا می‌شود داشته باشم.

دخترلر اولین فیلم فارسی-ایرانی بود که در ۱۳۱۲ تقویم ایرانی برابر با ۱۹۳۳ میلادی یعنی حدود ۶۴ سال پیش در ایران به نمایش درآمد. این فیلم نه تنها نخستین تجربه فیلمسازان ما در ساختن فیلم بلند داستانی بلکه نقطه آغاز حضور زن در سینمای ایران نیز به شمار می‌رود. داستان فیلم *دخترلر* هرچند احتمالاً فرمایشی و به تجویز حکومت وقت و ملهم از درگیری‌های حکومت مرکزی با عشایر لرستان بود، اما قصه، حول و حوش دختری به نام گلنار دور می‌زد که تنها و بی سرپرست زندگی می‌کرد و کولی‌وش و از طریق رقصیدن در قهوه‌خانه‌های بین راه لرستان و خوزستان گذران می‌کرد. هرچند فیلم *دخترلر* هم در روایت و هم تطبیق با واقعیت‌های اجتماعی آن روز ایران اشکالات فراوان داشت اما حکایت قهرمانی‌های یک دختر جوان که می‌توانست گلیم زندگی خودش را از آب بیرون بکشد قاعدتاً می‌باید برای بینندگان جذاب بوده باشد. کار فیلم برداری و سایر تدارکات فنی این فیلم در هندوستان انجام شد اما هنرپیشگانش ایرانی بودند و نقش گلنار را یک زن خواننده بازی می‌کرد. در آن سالها هنوز کشف حجاب اجباری نشده بود و قاعدتاً نشان دادن چهره زن با حجاب ناقص مغایر رسوم اجتماعی بود. اما ظاهراً عکس‌العمل منفی ایجاد نکرده و بازتاب نقش زن هم در میان مردم چندان بد نبود. در مجموع، فیلم *دخترلر* موفق بود و با استقبال روبرو شد.

در فاصله سالهای ۱۳۱۲ تا ۱۳۱۶ مطابق با ۱۹۳۳ تا ۱۹۳۷ میلادی چند فیلم دیگر ایرانی در هندوستان ساخته شد اما از این سال تا هنگامی که چرخه دوربین فیلم برداری در داخل ایران به چرخش درآید، یازده سال وقفه افتاد.

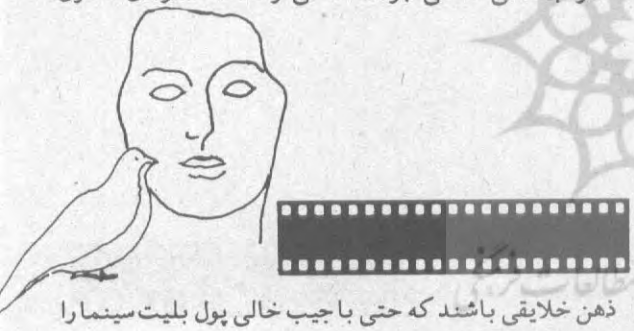
توفان زندگی نخستین فیلم ایرانی است که در سال ۱۳۲۷ برابر ۱۹۴۸ میلادی در داخل ایران ساخته شد. داستان فیلم روایت زندگی دختری از طبقه متوسط است که گرایش‌های روشنفکرانه دارد و به هنر علاقمند است. و با آن که تحت فشار پدر طماع و نادانش که تاجر نوکیسه‌ای است، مرد دلخواه خود را که هنرمند فقیری است رها می‌کند و به همسری مرد پولدار خبیثی درمی‌آید، ولی عاقبت طی یک سلسله حوادث از شر

○ در فیلم های ده ساله نخست فیلمسازی در ایران، نوعی ساده دلی رمانتیک و در عین حال اخلاق گرا به چشم می خورد.

مرد بد خلاص می شود و به مرد دلخواهش می رسد. *توفان زندگی* در قالب یک ملودرام خام خانوادگی گوشه چشمی هم به مسایل اجتماعی داشت و در شکلی بسیار ابتدایی قدرت بی پایان پدر در خانواده پدرسالار را به باد انتقاد می گرفت.

در یک جمع بندی و بدون ذکر موارد می توان گفت که در فیلم هایی که در ده ساله ی اول فعالیت صنعت فیلمسازی در ایران ساخته شد، نوعی ساده دلی رمانتیک و در عین حال اخلاق گرا به چشم می خورد. در بیشتر این آثار زنان در محور قصه قرار داشتند و به صورت قربانیان بی اخلاقی های مردانه نشان داده می شدند. و هر چند نمایندگان اخلاق برتر نبودند اما مبلغین نوعی اخلاق گرایی بی پیرایه و سهل الوصول به شمار می آمدند. زنان بازیگر نقش های اول از زیبایی چهره بهره ی چندان نداشتند و چون از میان خوانندگان مشهور و هنرپیشگان تأتر انتخاب می شدند، اکثر از سنی که نقششان اقتضا می کرد مسن تر بودند. بازی ها خام، حرکات مصنوعی و فاقد ارزش هنری بود. با آن که در اکثر فیلم ها موضوع تجاوز به زنان یا فریب دادن آنها مطرح بود اما به بیان نمادین بسنده می کرد و به نمایش درنمی آمد. برخورد زنان به زندگی و مشکلات آن با درایتی بیش از مردان نشان داده می شد. اماتم «فریب خورده و رها شده» دست از سر فیلم ها برنمی داشت. پیام اصلی فیلم، در دیالوگ ها بود و معمولاً به وسیلهٔ زنان بیان می شد. ظاهر پوشیده، دیالوگ های کلیشه ای را توجیه می کرد. به دلیل کیفیت نازل این فیلمها، طبقات متوسط سینمارو مطلقاً علاقه ای به دیدن این فیلم ها نشان نمی دادند. جوانان و نوجوانان طبقات متوسط به پایین هم فیلم های اکشن خارجی یا رقص و آواز عربی و هندی را بیشتر می پسندیدند و موضوعات کشدار و فضای بی تحرک این سینما رغبتی در ایشان برنمی انگیخت. بنابراین تماشاچیان اندک فیلم های فارسی، خانواده هایی از اقشار متوسط و پایین تر بودند که به دلیل کم سوادی یا بی سوادی به دیدن فیلم های غربی رغبتی نداشتند. زبان فارسی و داستان های احساساتی-خانوادگی، پایان خوش و پیام اخلاقی فیلم که با تأکید بر عواطف و احساسات مادری بیان می شد، سلیقه آسان پسندشان را راضی می کرد. در ارزشیابی نقش زنان در این فیلم ها، این نکته قابل ذکر است که سینما به دلیل مخاطبین اندکش هیچ پیامی را به جامعه منتقل نمی کرد و از این لحاظ خنثی بود و اگر نفعی نمی رساند، صدمه هم نمی زد.

در اواخر دهه سی و با حضور انبوه فیلم های رقص و آواز هندی و مصری در ایران، همچنین تولید انبوه فیلم های نازل تجارتی در ایتالیا که به ایران هم صادر می شد و پیشرفت صنعت دوبلاژ که عامل زبان را بی اثر می کرد، فیلم فارسی گروهی دیگر از مشتریان خود را از دست داد و صنعت نوپای سینمای داخلی با بحران عظیم مالی روبرو شد. تهیه کنندگان به جای چاره اندیشی و بالا بردن کیفیت فیلم ها برای جلب طبقه متوسط تحصیل کرده، در پی جاذبه های جسمانی هنرپیشه های مرد و زن برآمدند تا انگیزه هایی برای کشاندن تماشاگران جدید به ویژه نسل جوان مجرد از اقشار پایین تر از متوسط به وجود آورند. معرفی چند چهره ناشناس اما نسبتاً زیبای زنانه منطبق با سلیقه این گروه و نمایش تیپ های مردانه خوش صورت که نماینده قشر اجتماعی خاصی نبودند اما می توانستند الگوهای فانتزی



ذهن خلایقی باشند که حتی با جیب خالی پول بلیت سینما را فراهم می کردند، بخشی از این تلاش بود.

قهرمانان مرد فیلم ها، خوش هیکل و خوش تیپ و بزن بهادر شدند و زنان به تدریج از جامه کاستند و بخش های ممنوع تن را به نمایش گذاشتند. توفیق مالی این فیلمها که در تاریخ سینمای ایران به دوره کلاه مخملی-آبگوشتی- کاباره ای مشهور است، فیلمسازی را تبدیل به حرفه ای پولساز کرد.

در سالهای دهه چهل ده ها فیلم از این دست با اسامی چندش آوری! چون *هرجایی*، *رقاصه*، *بدکاره*، *گناهکار* و از این قبیل بر پرده سینما آمد که هر یک کپیه فیلم قبلی بود با این تفاوت که دامن ها کوتاهتر، اندام ها برهنه تر و صحنه ها گستاخانه تر می شد. و به این ترتیب، سینما این تفریح ارزان قیمت توده مردم به نشخوارگاه سرکوفته جنسی بدل شد.

فیلمسازان این دوران بزرگترین توهین را در حق زن ایرانی روا داشتند زیرا تنها یک چهره از زن بر پرده سینما نقش می بست؛ زن منحرف. موجودی که به آسانی فریب می خورد،

شوهر آهو خانم

رقاصه و آوازه‌خوان و خود فروش می شد تا روزی فرشته نجات در قالب جاهل کلاه مخملی یا آواره بزن بهادر خوش بر و بازویی سر راهش قرار گیرد، کشیده ای توی گوشش بخواباند، آب توبه بر سرش ریزد و رستگارش کند. تصویر موهن و عجیب و غریبی که در این سال ها از زن ایرانی بر پرده سینما نقش بست، هیچ گونه وجه تشابهی با زنان ما نداشت و اگر کسی می خواست از طریق فیلم ایرانی زن ایرانی را بشناسد، دچار سردرگمی می شد.

زندگی، رنج ها و شادی های زنان معمولی از خانه دار و کشاورز و کارگر و کارمند و معلم و پزشک و پرستار گرفته تا شاعر و نویسنده و وکیل دعاوی و استاد دانشگاه که در کار کلنجار رفتن با زندگی اجتماعی و اثبات حضور خود بودند، برای فیلمسازان و تهیه کنندگان جلوه و جاذبه ای نداشت. سینما از زنان واقعی یک سره خالی بود. نه تنها از زن که از مردان واقعی نیز. آن چه بر پرده می آمد فانتزی و صرفاً فانتزی آن هم از نوع بسیار نازل و خالی از کوچکترین جلوه های زیباشناختی و هنری بود.

اما نکته قابل تأمل در این میان، واکنش های اجتماعی و در حقیقت فقدان هر گونه واکنش نسبت به این نوع ساخت و ساز سینمای ملی بود. حکومت وقت که سرگرم بگیر و ببندهای داخلی یا زد و بندهای خارجی بود، از این ابتذال ناراضی به نظر نمی رسید و بدش نمی آمد سر توده مردم به سرگرمی هایی از این دست گرم باشد. جماعت روشنفکر هم فقط دماغش را می گرفت که بوی گند این ابتذال به مشامش نخورد و اصلاً کاری به این نداشت که مخاطب ابتذال خطرناکی از این دست، جماعتی هستند که او سنگ حق و حقوقشان را به سینه می زند. حتی از خود زنان هم ندای اعتراضی برنخاست. نشریات زنانه آن روزگار حتی ژست مخالفت هم نگرفتند.

تنها آثار سینمایی قابل بحث این دوره به لحاظ ارائه تصویری منطقی از زن، *خشت و آینه* و *شوهر آهو خانم* است که نوید پیدایی نوعی سینمای متفکر را می داد. هرچند *خشت و آینه* باز هم حکایت یک زن خودفروش بود، اما فیلمساز کوشیده بود لایه های درونی زندگی این گونه زنان را که در چنبره محکومیت در یک سرنوشت محتوم گرفتار بودند، بشکافد و بر گرایش های طبیعت زنان و جوهره آراسته به آرمان و آرزو تأکید ورزد. *شوهر آهو خانم* که بر مبنای رمان بلندی به همین نام ساخته شده بود، قصه صبوری و ستم پذیری زن ایرانی را به تصویر می کشید. هر دو فیلم به دلیل نداشتن صحنه های باب روز، به لحاظ مالی با شکست روبرو شدند، اما به خاطر تفاوت آشکار با آنچه به نام فیلم ایرانی تا آن زمان عرضه شده بود، توجه گروهی از منتقدان و سینماشناسان را با نیم نظر به سینمای ملی جلب کرد.

○ تصویر موهن و عجیب و غریبی که در سالهای قبل از زن ایرانی بر پرده سینما نقش بست، هیچ گونه وجه تشابهی با زنان ما نداشت.

در سالهای پایانی دهه چهل مطابق با اوایل دهه شصت میلادی، سینمای ایران عاقبت تکانی به خود داد. گروهی از جوانان که در خارج کشور در رشته ی سینما تحصیل کرده بودند به ایران بازگشتند و به سینما رو آوردند. فیلم های بهتری از لحاظ تکنیک و پرداخت موضوع بر پرده آمد. فیلم هایی برای جشنواره های جهانی ساخته شد و جوائزی را نیز ربود و پای گروه تازه ای از علاقمندان سینما که تا آن موقع به تماشای فیلم های ایرانی نمی رفتند به سینمای فارسی باز شد. صفحات نقد سینمایی مجلات نیز بخش کوچکی را به فیلم های فارسی اختصاص داد.

در ۱۳۴۸ مطابق با ۱۹۶۸ میلادی با نمایش فیلم *قیصر* حضور رسمی سینمای به اصطلاح پیشرو در ایران اعلام شد و به همین دلیل نقطه عطفی در تاریخ سینمای ملی به حساب می آید. از سوی دیگر این مقطع به دلیل آغاز ارائه تصویر دیگری از زن در سینمای ایران قابل تأمل و بررسی است زیرا عوارض منفی این تحول به نحو مضحکی گریبانگیر زنان شد.

○ تهیه کنندگان به جای چاره اندیشی و بالا بردن کیفیت فیلم ها برای جلب طبقه متوسط تحصیل کرده، در پی جاذبه های جسمانی هنرپیشه های مرد و زن بودند.

سازنده *قیصر* که سینماگر با استعداد و در عین حال حسابگری بود و در اولین فیلم سینمایی خود پیش از *قیصر* از جاذبه های زنانه در گستاخانه ترین شکل استفاده کرده و توفیقی نیافته بود، با هوش غریزی به این حقیقت پی برد که فیلم هایی که با بهره گیری از جلوه های جنسی زنان ساخته می شود، به دلیل ابتذال و یکنواختی فزاینده دیگر رغبتی در تماشاگران به ویژه موج جدیدی که به تماشای فیلمهای ایرانی می آیند، برنمی انگیزد. او همچنین امید بسته بود که جامعه روشنفکری ایران کارش را تأیید کند. بنابراین، با یک شگرد حساب شده و با تکیه بر معیارهای ارزشی جامعه مردسالار و تمایلات نوستالژیک توده و روشنفکر، با یک ضربه زن را از صحنه ی کاباره به عزلت صندوقخانه پرتاب کرد. نقش زنان در فیلم *قیصر* و دیگر ساخته های این فیلمساز و مقلدان او به حاشیه ای در متن مردانهٔ ساخت فیلم ها تقلیل یافت. براساس چنین تقسیم نقشی فضای اجتماعی فیلم های فارسی عقب گردی بیست ساله کرد و نوعی روابط درون مردمی منسوخ شده و از میان رفته که در فیلم های کاباره ای- کلاه مخملی در شکل مبتذل و مغشوش اما بی ادعا عرضه می شد، در قالب ارزش گذاری به فرهنگ سنتی و تقابل با پدیده های فرهنگی وارداتی، جلوه یافت و ابعاد حماسی به خود گرفت. عجیب تر آن که مدعیان روشنفکری که خود محصول تحولات اجتماعی بودند نیز بر این تقلب فرهنگی صحه گذاشتند و با تفسیرهای خیالی و دور از واقعیت که اکثراً رنگ و بوی سیاسی داشت و از جو سیاسی حاکم بر جامعه نشأت می گرفت، این عقب گرد فکری را تأیید کردند. چون دیگر بنا نبود از زنان در نقش های اول استفاده شود، تصمیم گرفته شد که گناه تمام نابسامانی های اجتماعی بر دوش زنان بیفتد.

در فیلم های موج نوی روشنفکری این دوره، هرجا سر و کله زنی پیدا می شد، بلا و مصیبت هم از راه می رسید. دختر جوان مفلوک و بی دست و پا بود و توانایی حفظ ناموس خود و شرف خانواده را نداشت و مردان خوب و نازنین خانواده که همیشه یک چاقوی ضامن دار در جیبشان بود برای رفوی پرده عصمت ایل و تبار که دخترک پاره کرده بود، در شهر راه می افتادند و از کشته پشته می ساختند. زن میان سال یا رییس باند قاچاقچیان بود که جوان ساده دل از روستا گریخته را فریب می داد و یا همسر خان و مالک که با قساوتی عنان گسیخته فرمان قلع و قمع صادر می کرد و یا در نقش وقیحه ای بی وجود مردان خوب و ساده دل را به گناه وسوسه می آلود و عاقبت هم جیبشان را خالی می کرد.

این فیلمسازان «پیشرو» نیز مانند سازندگان فیلم های مبتذل دهه پیشین هیچ گونه جاذبه ای در زندگی پرتلاش میلیون ها زن معمولی جامعه ما نمی دیدند. زیرا قهرمانی های مردم عادی در لابه لای زندگی روزمره پنهان است و بیرون کشیدن و به نمایش گذاشتنش نگاهی نکته سنج و تیزبین می خواهد و نیازمند اندوخته کافی از دانش مردم شناسی، روانشناسی اجتماعی، فرهنگ عامه، ادبیات و دهها عامل و پدیده دیگر است.

قیصر و فیلم هایی نظیر آن با مشخصاتی که بر شمردیم و نگاه معوج به زنان، یکی پس از دیگری به صحنه آمد و به دلیل استقبال مردم، بلافاصله از سوی سینمای تجارتی با افزودن چاشنی سکس

○ تلاش زنان فیلمساز ما به رغم زمان کوتاه حضور آنها و با همهٔ محدودیت های شان، در ترسیم سیمای واقعی مردم و به خصوص زنان موفق بوده اند.

و صحنه های گستاخانه جنسی پرده ی سینما را انباشت. دنباله روهای تاجرپیشه این نوع سینما که حتی درایت و ذکاوت سازنده *قیصر* را هم نداشتند، از این هم فراتر رفتند و با خلاصه کردن توان زنان در تن و جسم تصویری از زن ارائه دادند که وجهه بارزش هرزگی بود. در مدت زمانی حدود دهسال پیش از چهارصد فیلم از این نوع ساخته شد و جامعه با نوعی اعتیاد بیمارگونه این طرح های ابلهانه و باور نکردنی از زن را پذیرفت و «ما را بس» نگفت. اما بی شک در همین دوران بود که در ذهنیت ناخودآگاه توده مردم که تماشاگران عمده این فیلم ها بودند، سیمای زن در قالب موجودی برآمده از فساد و عامل فساد و عروسکان بی تقوا شکل گرفت و تأثیر خود را در تحولات بعدی اجتماعی ایران نشان داد.

در این فاصله کسانی کوشیدند آثار متفاوتی بسازند و اینجا و آنجا فیلم هایی نظیر *چشمه*، *گاو*، *هشتمین روز هفته*، *یک اتفاق ساده* ساخته شد. فیلمسازانی نیز مذبوحانه تلاش کردند با ارائه قصه هایی از نوع دیگر، در دژ محکم ابتذال و بی حرمتی سینما

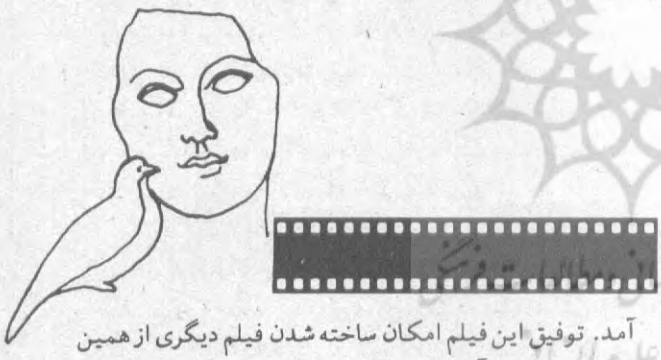
کلاغ

رخنه کنند، اما در تحلیل نهایی، آنان نیز در پرداخت شخصیت زنانه و هویت راستین زن و مرد ایرانی ناتوان ماندند.

اما در همین دوران تأتر نوعی تأثیر مثبت بر سینما گذاشت. در سال های میانی دهه چهل تا پنجاه تأتر نوپای ایران که پس از تأتر سیاسی و سرکوب شده پیشین جانی گرفته بود، رو به نوعی تفکر جهانی داشت و دست اندرکاران آن، بیشتر استادان و دانشجویان رشته تأتر دانشکده هنرهای زیبا بودند و با برخورداری بیش و کم از دانش امروزی تأتر، از پیشرفتهای آن آگاهی داشتند. کارگردانهای تأتر بیشتر بر روی آثار خارجی کار می کردند. در این آثار نقش زنان الگوهای جا افتاده و پذیرفته شده ادبیات نمایشی جهان بود و جای چون و چرا نمی گذاشت. هنرجویان و استادان از طریق همین ادبیات نمایش کلاسیک به زنان قهرمان نمایشنامه های خود با دیدی تازه نگریستند که هرچند ایرانی نبود و با مبانی فرهنگ ملی چندان سازگاری نداشت، اما عرصه ای مناسب برای آموزش ذهن و زدودن پیرایه های نادرست و بهره وری از یافته ها و داده های پیش کسوتان تأتر جهانی به شمار می رفت. این کپیه کاری هرچند با کاستی هایی همراه بود، اما با اصل و جوهر بیگانه نماند. زنان علاقمند به هنرهای نمایشی که به دلیل ابتذال و آلودگی فضای فیلمسازی، به تأتر روآورده بودند، زمینه مناسب تری برای آموزش در اختیار داشتند و در این تلاش و جوشش سهمی به عهده گرفتند. زنان هنرجوی رشته تأتر آموختند که به نقش خود با قید و وسواس و احساس مسئولیت بیشتر بنگرند و به این گونه، زنان بازیگر تأتر معاصر ایران چهره نمودند. شاید اگر تأتر ملی آن گونه که آغاز شده بود ادامه می یافت، در میدان رقابت و زدودن ابتذال، بر سینما تأثیر مستقیم می گذاشت. اما تأتر ایران چندان نپایید و تأثیرش بر سینما از حد دادن چند کارگردان توانا و تعدادی هنرپیشه خوب تجاوز نکرد.

فیلم چشمه نخستین اثر سینمایی است که از تأتر برآمد. اما فیلم به دلیل غلبه عناصر تأتر، علاقمندان سینما را راضی نکرد. عدم توفیق چشمه، با *رگبار* که کارگردان دیگری از تأتر بود جبران شد. فیلم *رگبار* با روایتی نو از قصه کهنه زندگی و عشق و روایت زندگی آدمهای معمولی در قالبی غیرمعمول و بیان رنج ها و شادی های مردم عادی که حماسه سازان زندگی خود بودند -از زن- زنان کارکن طبقات نامرفه و مرد -مردان درس خوانده یا بی سواد، با تمام دلمشغولی ها و دنیاهای کوچک و آرزوهای اندکشان، یک اثر مهم واقع گرا به سینمای ایران عرضه کرد.

اما کار مهمتر *رگبار* ارائه چهره متفاوت از زن بود که با قلم عفیف و دوربین نجیب فیلمساز با جلوه های بارزی از زیبا شناختی سینما شکل گرفت. فیلم جوایزی ربود و از گیشه نیز موفق بیرون



آمد. توفیق این فیلم امکان ساخته شدن فیلم دیگری از همین فیلمساز را فراهم آورد: فیلم *غریبه و مه* که این بار زن قهرمان فیلم در یک قالب اسطوره ای با پرداخت و روایتی امروزی در محور قصه قرار داشت و دیگران در حاشیه بودند. چنین تصویر شکوهمندی از زن در سینمای کشور ما تا آن روز سابقه نداشت. هرچند فیلم های *کلاغ*، *چریکه تارا* و *مرگ یزدگرد* از این فیلمساز که هر سه برگرفته از زندگی زن ایرانی و با تاکید بر قدرت زنانه و مادرانه ساخته شده بود به دلیل تقارن با انقلاب اسلامی مردم ایران و محدودیت هایی که برای ارائه چهره زن در سینما پدید آمد توفیق نمایش عمومی نیافت اما با همان نمایش محدود، نام این فیلمساز را به عنوان یکی از بهترین سینماگران ایران و با نگاهی ستاینده و احترام برانگیز به زن، در تاریخ سینمای کشور ما ثبت کرد.

در سال های نخست انقلاب اسلامی در سینمای کشور ما که زنان هنرمند با اطمینان از پاک شدن سینما از ابتذال و آلودگی و

زینت

آمادگی برای عرضه هنر واقعی، امید فراوان به آن بسته بودند، اتفاق عجیبی افتاد. یک بار دیگر گناه پرده دری ها و بی حرمتی های فیلمسازان مبتذل تجارتی گریبانگیر زنان شد و زنان بار دیگر به حاشیه تبعید شدند و سایه کمرنگشان در سینما به بازی در نقش های خنثی، نشستن در مقابل سماور و ریختن چای برای مردان خانواده، اطاعت بی قید و شرط از امر و نهی پدران، همسران و حتی پسران نوجوانشان خلاصه شد و در نقش های اتدکی مهم تر و کلیدی، جز تصویر زنان از خودراضی و نق نقوی قشر مرفه و یا شخصیت های بی منطق و زیاد خواه و بی مسئولیت و ناسازگار بر پرده سینما نقش نبست. که این نیز مانند دوره های پیشین از سیمای واقعی زن ایرانی به دور بود. یک بار دیگر زنان بلاگردان سینمای ایران شدند و نه به صندوقخانه که به آشپزخانه پرتابشان کردند. حاصل آن که «عروسک بی تقوا به عروسک با تقوا» بدل شد.

کم کم صدای گله زنان که کوچه های پیروزی انقلاب را پیموده و از آن سرفراز بیرون آمده بودند و در دوران جنگ و فشار اقتصادی بار سختی ها را بر دوش کشیده پدران و شوهران و برادران، را تا جبهه ها بدرقه کرده و در نقش مسئول و سرپرست خانواده مصائب بی شماری را بر خود هموار کرده بودند، شنیده می شد. از سوی دیگر زنان هنرمند و علاقمند به هنرهای نمایشی حذف خود از «صحنه» را با فعالیت وسیع در پشت صحنه جبران کردند. آنان نخست در رسانه های تصویری و در قالب دستیار کارگردان و سپس کارگردان، مدیر صحنه، طراح، تهیه کننده و مشاغلی از این دست، حضور خود را اعلام کردند و عاقبت دژ به ظاهر تسخیر ناپذیر سینما را به روی خود گشودند و با بهره گیری از محیط بسی پاکتر سینمای بعد از انقلاب در نقش کارگردانان موفق سینما، موجودیت خود را ثابت کردند.

در پی پایان جنگ تحمیلی و با نمایش چند فیلم متفاوت از جمله *باشو غریبه کوچک*، *مادر*، *شاید وقتی دیگر*، *پرنده کوچک خوشبختی*، موضوع تصویر زن در سینمای ملی که در مقطعی آغاز شده و سپس معوق مانده بود، بار دیگر مطرح شد. واکنش اعتراض آمیز زنان به سینمای غیر واقعی زنان در صحنه، ساخته هایی از خود آنان بود. زنان سینماگر ما با اعتماد به نفس و توانایی حرفه ای به دور از واکنش های جنسیتی اما با نگاهی ملهم از موشکافی زنانه، دست به کار ساختن فیلم شدند و نشان دادند که به رغم محدودیت ها و «باید و نبایدها» می شود فیلم های بهتر و واقعی تر عرضه کرد. *نرگس* و *روسری آبی* از آن جمله اند. از این پس و به تدریج کارگردانان و سینماگران مرد نیز به خود آمدند و با ساختن فیلم هایی که در آن زنان در محور قصه قرار داشتند، بر این چرخش صحه گذاشتند. *سارا*، *زینت*، *بانو* و....

در اینجا و پس از مروری شتابزده به سیمای زن در سینمای ایران، «از آغاز تا امروز» سخن را با یادآوری این نکته به پایان می بریم که:

زن ایرانی، همچنان که پیوسته بوده است، همتا و سهیم و همکار و هم سرنوشت مرد ایرانی است. حضور او، حضور خلاقیت است. چه در وظایف اجتماعی و چه در وظایف خاصی که بر عهده او گذاشته شده، چه در قالب مدیری با کفایت و چه به عنوان مادر که سرشت دقیق و سازمان یافته از توانایی های ویژه اوست. چشم پوشی از این واقعیتها. نادیده گرفتن تمامی حقیقت است.

پوشش ویژه زن ایرانی شاید محملی باشد برای حضور خالص و ناب او، اما نباید و نمی تواند مانع حضور او شود. اگر این حکم را بپذیریم که زن ایرانی مسلمان باید پوشیده باشد باید در همان حال طرحی فراهم آوریم که مرزهای این پوشیدگی تا حد فروپوشاندن هویت و نقش واقعی او پیش نرود.

همان گونه که تجربه ثابت کرد که زن را نمی توان از فعالیت ها و نهادهای جامعه و از زندگی طبیعی و اجتماعی خارج کرد، حضور او بر پرده سینما نیز ضرورتی عقلایی است. نمی توان شخصیت زن را با اجرای طرح های معکوس گذشته در سینما، محدود کرد و نادیده گرفت زیرا او اینک یکی از مهمترین تجربیات همه زمان های زندگی زن ایرانی را از سر می گذراند. نمی توان زن را چون شبحی در سایه مرد دانست زیرا نیمی از سهم زندگی انسان را نمی توان به فراموشی سپرد. ■