

# نگاهی به تحول جامعه ایرانی از پنجره سینمای هنری اش



نویسندگان: فرهاد خسروخاور، سعید سنجابی، ایرج سبحانی

نشریه آزادی اندیشه، شماره ۳، دی ۹۵، صفحه ۱۴۲ تا ۱۵۹

## چکیده:

در جامعه‌هایی که دین در نهادهای قدرت سیاسی دخالت مستقیم دارد فردیت و سکولاریزاسیون در رابطه‌ی تنگاتنگ با یکدیگر قرار می‌گیرند. در این مقاله نویسندگان بر آنند تا تحولات سینمای ایران را، به ویژه پس از انقلاب ۱۳۵۷ را، در ارتباط با مسئله‌ی فردیت و عرفی شدن جامعه مورد مطالعه قرار دهند. تحولات خود این سینما هم در طول سی سال اخیر نشان دهنده تغییرات بنیادی در فرهنگ جامعه است. در بطن این سینما میتوان به نقش خانواده و تحولات آن، گذر از خانواده‌ی پدرسالار به خانواده‌ی مدرن، پی برد و دریچه‌ی سینما میتواند نقشی اساسی در تجزیه و تحلیل مسایل اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، اقتصادی ایفا کند. همچنین در این زمینه نقش کنشگران اجتماعی به‌خصوص زنان، نقش خانواده و روابط عاطفی و تحولات آن و چالش دین رسمی و سکولاریزاسیون جامعه و دید جامعه از غرب تخیلی، که محلی رویایی برای شکوفایی فرد است، بررسی و کندوکاو می‌شود.

## سینمای ایران: صحنه‌ی ظهور فردیت

سینمای هنری ایران بیش از صد سال عمر دارد. برخی بر این باورند که سینمای ایران استقبال جهانی خود را مدیون حرکت اجتماعی و دگرگونی‌هایی در جامعه است که به انقلاب ۵۷ و پی آمدهای آن منجر شد. [1] این سینما جهش فنی و گسترش خود را در سال‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۵۰ تجربه کرد، زمانی که دو گونه سینما در کنار یکدیگر حضور داشتند: سینمای عامه پسند با ستارگانی منطبق با خواسته‌های عوام، و بعضی از آن‌ها از نظر تجارتي بسیار موفق (که با لفظ تحقیرآمیز «فیلمفارسی» شناخته می‌شدند)، و گونه دیگر سینمای هنری. این دومی، سینمایی بود که دولت هم بخشی از بار مالیات را به‌عهده می‌گرفت و هم آنرا سانسور می‌کرد.

این نهضت سینمایی که دارای جنبه‌های اعتراضی فراوانی نیز بود، پس از انقلاب بدون حمایت دولت، و با تحمل گاهی بیشتر و گاهی کمتر از جانب آن، به زندگی خود ادامه داد. اما فرارسیدن انقلاب همراه بود با پایان «فیلمفارسی» که عموماً همراه بود با صحنه‌هایی از نظر جنسی گستاخانه. اما ژانر دیگری از سال‌های ۱۳۷۰ به بعد جایگزین آن‌ها شد: شمار بسیاری فیلم در باره جنگ ایران و عراق که با کمک هزینه دولت ساخته شد و جز مواردی نادر موفقیت تجاری کسب نکرد.

اما در این میانه سینمای هنری به مقاومت ادامه داد و کمابیش موفق بود. و در میان فیلم‌های این گونه دوم یا سینمای هنری است که گزینش ما برای این مقاله انجام گرفته است، به‌ویژه فیلم‌هایی که به موضوع خانواده و ظهور فرد پرداخته‌اند. به‌رغم اراده اعلام شده‌ی حکومتی - نخستین مقررات سینمایی پس از انقلاب در سال ۱۳۶۱ وضع شد و موضوع آن‌ها محدود کردن نمایش زنان در صحنه‌های فیلم بود و تعیین شکل‌های مجاز نشان دادن محبت و روابط میان دو جنس - بر رسالت سینما در ساختن هویت «ایرانی» و «اسلامی»، سینمای هنری توانسته است به گونه‌ای کمابیش منتقدانه پرسش‌های اجتماعی را مطرح کند. این پرسش‌ها را یا در وجه هستی‌گرایانه [2] (کیارستمی) یا در جنبه‌ی عرفی-قانونی (جدایی نادر از سیمین فرهادی، قصه‌ها از رخشان بنی‌اعتماد) آن‌ها مطرح می‌کنند و پاسخ‌های پیش‌ساخته رسمی را زیر سؤال می‌برند.

سینمای ایران به‌ویژه نشان دهنده این تحول اجتماعی [3] است که در آن رابطه سنتی مرد و زن، فرزندان و والدین، و زن و شوهر زیر سؤال رفته است. در این سینما، به‌رغم ممیزی موجود، شاهد گذار فرد از آرمانگرایی به نوعی رویکرد عملگرایانه هستیم که رویارویی فرد با مشکلات روزمره ایجاب می‌کند.

می‌توان به درستی گفت که سینمای ایران نوعی زبان تازه ابداع کرده است. استفاده از بازیگران اکثراً غیر حرفه‌ای، فیلمنامه‌های حداقلی، و هزینه ناچیز است. علاوه بر این‌ها باید استفاده از شیوه‌ی مستند (برای دور زدن سانسور) و زاویه دید غالباً بدیع را نام برد. این مجموعه مشخصه‌ی [4] سینمایی را تشکیل می‌دهد که در آن مخدوش‌سازی مرز میان مستند و داستان، تمرکز به روی شخصیت‌های کودکان و زنان و یا حتی شخصیت‌های حاشیه‌ای، هویت فرهنگی و سنتی را زیر سؤال می‌برد.

بخش بزرگی از سینمای ایران از نوع «سینمای مؤلف» [5] است. این سینما با دیدگاهی هنرمندانه پویایی جامعه ایرانی را طی سه دهه گذشته ارائه می‌دهد. بخش قابل توجهی از این سینما دربرگیرنده

مضمون‌هایی است که در آن‌ها خانواده، به ویژه خانواده هسته‌ای، و روابط بینابینی افراد تشکیل دهنده آن به نمایش گذاشته می‌شود. برخوردها، همزیستی‌ها، مسائل عاطفی، و رابطه‌ی زن و مرد، در قلب این تولیدات سینمایی قرار دارند.

این مقاله در صدد است، بر مبنای گزیده‌ای از فیلم‌های هنری، مؤلفه‌های مردم‌شناختی ظهور فرد - مرد یا زن - را نیز در چارچوبی که این سینماگران بدان پرداخته اند، بررسی کند. در این نوشته تکیه ویژه‌ای بر زایش این پدیده در سی سال گذشته قرار گرفته است.

## گونه‌ای « که به نمایش گذاشته می‌شود»

یکی از پارادکس‌های ایران این است که سی و پنج سال پس از برقراری جمهوری اسلامی که قاعدتاً تبدیل کند، وی خود را با هویتی «homo islamicus» می‌بایست فرد ایرانی را به «انسان اسلامی» یا نوین در این سینما به نمایش می‌گذارد. این فرد - چه مونث و چه مذکر - دارای دو ویژگی عمده است: اول اینکه بعد مذهبی در زندگی او نقش چندانی بازی نمی‌کند، و آنجا که مذهب نقشی دارد، مذهبی است فردی شده و به معنویت تمایل یافته، و به هر حال بدون هیچ ارتباطی با مذهب حکومتی. و اغلب اشاره‌ای به مذهب صورت نمی‌گیرد. در واقع می‌توان گفت که سکولاریزاسیون وجهی غالب و دائمی در این سینماست، به شکل بی‌اعتنائی به امر مذهب یا بیان آن به صورت امری مربوط به فرد. دوم اینکه در این صحنه نابرابری زن و مرد پیوسته انکار می‌شود. و این انکار در طرز رفتار و روابط میان افراد به نمایش گذاشته می‌شود، و نه از طریق شعار و یا مثلاً اصرار بر یک ایدئولوژی مساوات طلبانه احیانا ضد اسلام سنتی.

بیتربید زن و مرد در جایگاهی نابرابر در نظام ایران اسلامی قرار دارند. به‌ویژه در قوانین خانواده. مرد دو برابر زن ارث می‌برد، در ازدواج و طلاق دست بالا را دارد و در صورت جدایی نگهداری فرزندان ترجیحاً برعهده اوست، شهادت زن در مواردی برابر شهادت مرد به حساب نمی‌آید [6]، و زن برای سفر کردن هنوز نیازمند کسب اجازه از اوست. اما در این فیلم‌ها اثری از این نابرابری‌ها نیست. فرهنگ جاری این فیلم‌ها را شاید بشود فرهنگ برابری خواند، اگر از دخالت دادگاه در کار طلاق و نظایر آن صرف‌نظر کنیم. زن ولو اینکه در دیدگاه قانون فرودست باشد، در این تولیدات سینمایی از نظر مردم‌شناختی در جایگاهی برابر مرد قرار دارد. مضمون‌های گوناگونی او را در مقابل همسر، برادر، پدر، یا پسر قرار می‌دهد، و در اکثر آن‌ها نشانی از نابرابری دیده نمی‌شود. صحنه‌های گفتگو بین زن و مرد بر پایه هم‌ارزی آن‌ها نهاده شده است و از تصور دیدگاه سلسله مراتبی که مرد را در موقعیت برتر قرار دهد، به دور است. اگر در صحنه‌ای برتری مرد دیده شود، به‌دلیل سنت یا هنجارهای قانونی است و نه به‌دلیل فرودستی مردم‌شناختی زن نسبت به مرد. و هم‌زمان در بعضی فیلم‌ها انباشت قدرت نزد زن را مشاهده می‌کنیم، مثل حق شیر، (میراثی از سنت) و حق رأی، تدریس، وکالت دعاوی و نظایر آن (حقوق اکتسابی). و گاهی همراه با کمرنگ کردن حقوق رسمی مرد (اجازه برای سفر)، و بدون زیر سوال بردن (...توانایی‌های ذاتی زن (فرزند آوری، سقط جنین، عشق ورزی، نفرت

این خصوصیات به‌ویژه در دو فیلم جدایی نادر از سیمین (اصغر فرهادی، ۱۳۹۰) و دعوت (ابراهیم حاتمی کیا، ۱۳۸۷) مشهود است. در اولی سیمین خواهان طلاق است زیرا همسرش، نادر، نمی‌خواهد

تنهایی از پدر همراه او و دخترش، ترمه ۱۲ ساله، به خارج از کشور مهاجرت کند. نادر نمی‌تواند به سالمندش که به بیماری الزایمر مبتلاست نگهداری کند و زن خدمتکاری، راضیه، برای کمک استخدام می‌کند. این زن جوان حامله است، اما این واقعیت زیر چادر پنهان است. او با دختر کوچکش، سمیه، در کنارش، مشغول کار می‌شود. روزی که راضیه به دلایلی پیرمرد را بدون سرپرست رها کرده، نادر تصادفاً زودتر باز می‌گردد و با عصبانیت او را اخراج می‌کند. راضیه مزدش را مطالبه می‌کند و نادر با خشونت او را به سر پله‌ها هل می‌دهد. زن حامله از پله‌ها می‌افتد و ظاهراً سقط جنین می‌کند. نادر را به دادگاه می‌کشاند. سیمین که برای حمایت از همسرش بازگشته است وجه الضمان نادر را پرداخت می‌کند و او را از افتادن به زندان نجات می‌دهد... ولی راضیه تمام حقیقت را نگفته بود... در فیلم دوم، تماشاگر شاهد مراجعه چندین زن به مطب یک بانوی پزشک است برای اقدام به سقط جنین (کورتاژ). به‌رغم الزام قانونی موافقت پدر، که واکنش‌ها و رفتارهای گوناگونی از خود بروز می‌دهند، مسلط بودن جایگاه زن به خوبی به نمایش گذاشته می‌شود. در مقابل نقش مردها که گاهی به‌صورت کاریکاتور به امضاء ورقه موافقت محدود می‌شود، زنان مسئولیت اخلاقی و بار عاطفی و طبیعتاً جسمی موضوع را یک تنه به عهده می‌گیرند. این فیلم تابوهای مربوط به سقط جنین را، که در معیارهای اخلاقی اسلامی منع می‌شود، به‌کلی زیر و رو می‌کند. این فیلم عواقب روحی و جسمی سقط جنین را بروی زنان به نمایش می‌گذارد، بدون موعظه اخلاقی یا حضور مذهب و حکومت. جای حکومت محدود به جنبه قانونی در ضرورت ورقه موافقت محدود می‌شود. سازنده این فیلم را، که سینماگری نزدیک به رژیم جمهوری است، نمی‌توان به تبلیغ مضمون یا موضع مخالف دین متهم کرد. این فیلم فضایی عاطفی را نشان می‌دهد که به «انسان سلسله مراتبی» [7] متکی نیست. یا انسانی با ویژگی برتری مرد بر زن، در قالب مادر، همسر یا دختر. بلکه به مفهوم «انسان برابر» [8] مبتنی است، که موافق آن، اجزاء تشکیل دهنده زوج به‌مثابه انسان، در داورها، تصمیم‌ها، و کنش‌هایشان از برابری برخوردارند.

محوریت نقش زن به‌عنوان یک فرد یا کنشگر اجتماعی، یکی دیگر از ویژگی‌های این فیلم‌هاست. این محوریت نقش زن به‌عنوان زن و نه به‌عنوان همسر، دختر، یا مادر است. گاهی اوقات بازیگر اصلی اوست و این حضور مرکزی، حاشیه‌نشینی او در پهنه‌ی اجتماعی، منطبق با هنجارهای اسلامی را زیر سؤال می‌برد. خانواده جایی است که زن نقش خود را در فضایی که بین خلوت خصوصی و صحنه اجتماعی در نوسان است به کرسی می‌نشانند. نه تنها در قالب آنچه در داستان فیلم اتفاق می‌افتد، بلکه به‌مثابه بخشی از زوج یا عضو خانواده. زندگی زوج یکی از جاهایی است که زن ایرانی انتقام خود را از نظام پدرسالاری می‌گیرد. در این مقام روابط سلسله مراتبی زیور و می‌شود و معنای تازه‌ای به زندگی زوج بخشیده می‌شود؛ جایی که زن زیر بار زور شوهر یا برادر یا پدر نمی‌رود، حتی در چارچوب قانون. فیلم‌های جدایی نادر از سیمین یا خیلی دور خیلی نزدیک (رضا میرکریمی، ۱۳۸۳) این پدیده را نشان می‌دهند.

تاکید بر فردیت مرد یا زن تنها در متن خانواده صورت نمی‌گیرد، بلکه ماوراء آن در ارتباطات اجتماعی، حرف‌های یا کارهای جمعی و گروهی به نمایش می‌آید. خانواده هسته [9]، هنجار کمابیش اصلی بر روی صحنه است. زمان خانواده گسترده [10] پدرسالار، که در آن چندین نسل در کنار هم و زیر یک سقف و تحت فرمان بی‌چونوچرای یک شخص زندگی می‌کنند، پایان یافته است، و اگر هنوز اثری از آن باشد، برای نشان دادن فرسودگی آن ساختار و ضرورت گذشتن از آن است. افزون بر پدر و مادر یک یا دو

بچه حضور دارند. خانواده با اعضای زیاد در ایران امروز کمیابتر شده است و دیگر نمونه‌ی مرجع در صحنه این فیلم‌ها نیست.

به چند مثال برای توضیح این مشاهدات نگاه کنیم. می‌توان این فیلم‌ها را در یک طیف به شکلی که می‌آید گروه بندی کرد.

در یک طرف این طیف، نمایش فضای زندگی، در نوعی آرمان شهر زنان [11]، قرار می‌گیرد. فضای این فیلم‌ها جامعه‌ای است که زنان در آن عاملان و کارگزاران اصلی هستند.

فیلم خواب زمستانی (سیامک شایقی ۱۳۸۶) نمونه‌ای از آن‌هاست. قصه سه خواهر کمابیش از سه نسل که با مشکل اقتصادی گذران زندگی طبقه متوسط دست به گریبانانند. اما، هر سه فعال در پهنه زندگی و عناندار سرنوشت خویشانند. حتی خواهر ارشد که دچار نقص عضو است، دارای موقعیت اجتماعی شناخته شده و ظرفیت فعال کردن آن است. آنجا که خطری برخاسته از سنت رخ می‌نماید، در قالب مردی که خواستگار خواهر دومی (نانآور خانه) است اما، شرط وصلت او، جدایی این خواهر از منظومه است. در اینجا با جواب رد روبه‌رو می‌شود. برای رابطه‌ی زوج، بدیلی تازه در چارچوبی آزاد از نقش‌های سنتی پیشنهاد می‌شود.

یا نمونه دیگر فیلم برف روی کاج‌ها (پیمان معادی، ۱۳۹۰) است. دنیای زن محوری که زنان با کمک متقابل به یکدیگر توانمندی می‌بخشند. و رابطه با مرد در گرو طرحی نو و خارج از سنت است. داستان زنی که شوهرش او را برای هوسی رها کرده و او باید از نظر مادی و عاطفی روی پای خود بایستد. با یاری زنان دیگر و با بهره‌گیری از توانایی‌اش در تدریس موسیقی، برای گذران زندگی موفق می‌شود، و آنگاه که رابطه عاطفی با مرد دیگری پیش می‌آید، ابتکار عمل را در دست خود نگه می‌دارد. فیلم دیگری در این گروه بیتابی بی‌تا (مهرداد فرید، ۱۳۹۷) است که زن جوان فعال و سکاندار زندگی خود، عملگرایی نسل خویش در برخورد با مشکلات را نشان می‌دهد.

در جای دیگر این طیف، فیلم‌هایی قرار دارند که عرضه‌کننده‌ی بازمانده‌ای از مدل سنتی خانواده و روابط آن است اما با تجدید نظر در نقش زن. در این فیلم‌ها سنت به صورت رویکردی اجتماعی - فرهنگی نشان داده می‌شود که در آن تنها به زنان ستم نمی‌شود بلکه مردان و زندگی زوج نیز به نسبتی قابل توجه قربانی آن می‌شوند. تا جایی که برای نجات زندگی زوج باید مدل سنتی را رها کرد. فیلم لیلا (داریوش مهرجویی، ۱۳۷۵) یک نمونه است. این فیلم نشان‌دهنده‌ی نابرابری در رابطه‌ی میان زن و مرد در دیدگاه رسمی و قانونی جمهوری اسلامی است. و درعین حال بیان‌کننده‌ی تضاد این دیدگاه با عرف جامعه. داستان زوجی که کاملاً خوشبختند و مشکلی جز نازایی زن ندارند. با فشار مادر شوهر به عروس، به‌رغم مقاومت او در ابتدا، و مخالفت شوهر و پدرشوهر، ازدواج با همسر دومی سر می‌گیرد. و این پایان خوشبختی‌هاست برای زوج اول و تبدیل شدن زن دوم به ابزاری برای به دنیا آوردن یک بچه. تنها با طلاق زن دوم و برگشت به وضعیت قبل از آن ازدواج، پس از گذشتن چند سال، امکان جستجوی خوشبختی از دست رفته در صحنه پیدا می‌شود. و البته زن دوم در آستان معبد خوشبختی این زوج قربانی می‌شود.

نمونه دیگر یک سطر واقعیت (علی وزیریان، ۱۳۸۰) است. در میان مضمون‌های دیگر، مرد اصلی داستان می‌کوشد همسر و شریک خود را به زور به ماجرای مبهم و مشکوک و غیر اخلاقی برای فرار از

وضعیت بد مالی بکشاند و زن محتاط و عاقل مقاومت می‌کند. اما وقتی زورش نمی‌چربد، و به اعتماد بی‌چون و چرای سنتی به همسرش تن می‌دهد، سرشان کلاه می‌رود و داروندارشان را از دست می‌دهند

می‌توان از فیلم‌های دیگری مثل من مادر هستم (فریدون جیرانی، ۱۳۸۹) به‌خاطر پونه (هاتف علیمردانی، ۱۳۹۰) و قرمز (فریدون جیرانی، ۱۳۷۷) را نیز در این زمینه نام برد

بین دو گروه بالا، تصویر سوم فضایی است که در آن مردان حضور دارند ولی کار را به بن بست کشانده‌اند یا می‌کشانند و یا محدود کننده فضای زنان هستند. و این زنان هستند که باید پا جلو بگذارند و مشکل را حل کنند.

نمونه‌ی آشنا جدایی نادر از سیمین (اصغر فرهادی ۱۳۹۰) است. آنجا که مردان، شوهر سیمین و همسر کارگر، با خودرأیی و لجبازی نمی‌توانند راه حل صلح آمیزی پیدا کنند، سیمین وزن کارگر راه مصالحه را پیدا می‌کنند. ابتکار عمل دست زنان است، چه زن نماینده سنت و چه زن متجدد عملگرا

نمونه روشنتر فیلم خانوم (تینا پاکروان ۱۳۹۲) است. سه پرده در سه نقطه شهر و از سه طبقه اجتماعی، که با نخ داستانی ظریفی به یکدیگر متصلند. سه مرد هر کدام به نوع خود ورشکسته: یکی ورشکسته مالی (مرد مرفه بالای شهر) دومی ورشکسته روحی و معتاد (روشنفکر متوسط) و سومی ورشکسته جسمی (کارگر علیل شده در تصادف پایین شهر). هر سه در حال فرار. اولی می‌خواهد از کشور بگریزد، دومی با مصرف مواد مخدره از خویشتن، و سومی با خود کشی از این جهان. و در هر سه مورد این زنان هستند که در درون زندگی زوج، ماده بقا و زندگی را تامین می‌کنند.

گروه نهایی در این طیف، فضایی است که در آن زنان، کنشگرانی با ظرفیت عمل هستند در مجموع‌های تعادل یافته، مساوی یا پیشتاز مردان. نمونه‌های این گروه: از جمله در شهر زیبا (اصغر فرهادی، ۱۳۸۲) زنی که خود را از مرد معتاد زورگوش خلاص کرده و پایه‌پای دوست برادرش به دنبال راه نجات او از طناب دار است، یا ندارها (محمد رضا عرب، ۱۳۸۸) که زنی همراه مردان بزهکار دیگر به سیاق رابین هود دست به دزدی می‌زند.

## زن در استقلال و ابتکار برای احقاق حق خویش

مضمون دیگری که سینمای ایران در کنار گروه بندی فوق نشان دهنده تحول در آن است تغییر نقش زن در احقاق حقوق خویش است. از جمله تم تجاوز به عنف این‌های از تحول جامعه ایران است که سینما در پنجاه سال اخیر به آن پرداخته است. تصویر اکران شده تجاوز به فاطمی، زن معصوم در فیلم قیصر (مسعود کیمیایی، ۱۳۴۸) تصویری منفعل از زن را نشان می‌داد که مردهای خانواده باید مدافع حق پایمال شده او بودند. در فیلم قرمز (فریدون جیرانی، ۱۳۷۷) زنی بیوه که از همسر قبلی خود دختری دارد، همسر مردی می‌شود که به شدت دچار سوء ظن و حسادت است. خشونت مرد کار را به دادگاه می‌کشاند و به توصیه قاضی زن از کار مورد علاقه‌اش (پرستاری) دست می‌کشد. اما باز مشکل حل نمی‌شود و کار بالا می‌گیرد. دنباله فیلم روایت سیر افزایش خشونت توسط مرد است تا کار به قتل خواهر او و فراری شدنش از چنگ قانون می‌کشد. ولی زن هرگز تسلیم نمی‌شود و حتی راه طلاق را که قاضی جلوی پای او می‌گذارد نمی‌پذیرد تا بتواند ابتکار عمل را در دست خود نگه دارد و به دست خود

خویشتن را از ستم مرد رها کند.

در فیلم مستانه (محمد حسین فرح بخش، ۱۳۹۳) که پانزده سال بعد ساخته شده است همین مضمون خشونت و برخورد زن قربانی با آن را می‌بینیم. مستانه، که یکی از برجسته‌ترین ستارگان سینما و محبوب مردم است، مورد تجاوز شخصیت دیگری قرار می‌گیرد. در دادگاهی که به‌جز وکیل همه مرد هستند، به دلیل عدم ارائه ادله کافی، دعوی را می‌بازد. و به دنبال آن عملاً از کار محروم می‌شود. مستانه به‌رغم اینکه همه چیز را در این ماجرا از دست داده است، کوتاه نمی‌آید و نهایتاً به کمک دوستش و وکیلش موفق به گرفتن انتقام می‌شود. آنچه در اینجا به کرسی می‌نشیند، نپذیرفتن سرنوشت قربانی و انفعال در برابر ستم است. در این فیلم که به یکی از جنجالی‌ترین فیلم‌های دو سال اخیر تبدیل شد، روندی مستمر در به دست گرفتن ابتکار عمل زن برای احقاق حقوقش به اوج می‌رسد، چیزی که این سینما در سه چهره از فاطی تا هستی و مستانه نشان می‌دهد.

## روابط عاطفی با بچه‌ها

به روی صحنه آوردن فرزندان در رابطه با والدین از دو ویژگی نو و مهم برخوردار است. فرزندان در رابطه‌ای برابر با پدر و مادر و درعین حال نزدیک‌تر با آن‌ها به نمایش گذاشته می‌شوند. برخلاف رابطه پدرسالار و سلسله مراتبی سنتی، در این سینمای مدرن فرزندان با پدر یا مادر و یا هر دو نزدیکی خاصی دارند. و این نزدیکی تا جایی می‌رود که مقوله ریاست و رهبری کمرنگ‌تر شده است و وجود پدر به خودی‌خود به معنای مظهر ریاست خانواده نیست. بچه‌ها فرمانبردار بی‌قیدوشرط اقتدار والدین نیستند بلکه نظر خود را ابراز داشته و کمتر تحکم را تحمل می‌کنند. در یک کلام، دیگر در هژمونی والدین نیستند.

درد و رنج و ناملايمات زندگی از دیگر تم‌هایی هستند که در سطح وسیعی به نمایش گذاشته می‌شوند. بیشتر شخصیت ویژه پدر، مادر و یا فرزند است که موضوع کندوکاو می‌شود و میدان عمومی احساسات جای خود را به روابط خصوصی و شخصی عواطف می‌دهد. دیگر ساختار پدرسالار سنتی حرف آخر را نمی‌زند بلکه ماهیت شخصیت تک تک اعضای خانواده است که تعیین کننده می‌شود. در این راستا تعداد محدودتر فرزندان در هر خانوار این امکان را بیشتر مهیا می‌کند. طبیعی است ابراز شخصیت‌ها در مجموعه روابط عاطفی در خانواده‌های تک فرزندی یا حداکثر دو تا سه فرزندی فرصت بیان برای فردیت مادر، پدر و هر کدام از فرزندان فراهم می‌کند.

## سکولاریزاسیون و چالش دین رسمی

موضوع‌ها و تم‌هایی که در فیلم‌ها به صحنه نمایش در می‌آیند، شاهد روند سکولاریزاسیون دین رسمی است. قابل ذکر است که فیلم‌هایی که صرفاً بر تم مذهبی متکی باشند و یا محور اصلیشان مذهب باشد، بسیار نادرند. و در مواردی که در داستان‌ها و فیلمنامه‌ها گزینه مذهبی به صحنه می‌آید کمتر به بعد مذهبی رسمی ارجاع دارد و یا آن را به شکل بسیار کمرنگی منعکس می‌کند. تم‌های مذهبی به شکلی مدرن شده، مردم پسند و سکولار بیان می‌شوند. فیلم‌هایی مثل پابرهنه در بهشت، آدم برفی، شب تنهایی و ...، نمونه‌هایی از این تحول را به اکران می‌کشند.

شخصیت‌ها صرفاً مذهبی فردیشده را به نمایش می‌گذارند. تقدس جویی و اشاره به اعتقادات مذهبی، اگر در متن فیلم اهمیتی پیداکنند، در حاشیه بوده و دیگر محور اصلی و واحد نیستند و در بهترین شکل، گزینه‌ای در کنار گزینه‌های دیگر به شمار می‌آیند. مذهب در بعدی خصوصی نماد پیدا می‌کند و دیگر خدا و معصومین تنها گزینه‌ها برای توجیه کنش‌ها و واکنش‌ها نیستند. شاید از فیلم‌های ذکر شده تنها پابره‌نه در بهشت تا اندازه‌ای از این جمع‌بندی مستثنی باشد. در جو خانواده یا روابط اجتماعی ملاحظات مذهبی در سطحی عرفی و رایج و یا کنایه‌ای نه عمقی و عقیدتی ترسیم می‌شوند. به عبارت دیگر، مذهب در بهترین حالت به حاشیه رانده شده و در بسیاری موارد در رفتار قهرمانان داستان فیلم‌ها و در رفتار بازیگران نقش تعیین کننده‌ای ندارد.

یکی از مهمترین زمینه‌های بروز این پدیده در خصوص رابطه میان دو جنس و یا برابری زن و مرد است که در آن‌ها مذهب به اکران کشیده شده نقشی بسیار کمرنگ دارد: مذهب نه صورت مسئله است و نه راه حل آن. فضای مردمی فیلم‌ها را کنش‌های سکولار پر می‌کند. مثلاً در موارد بسیاری، به خیانت در رابطه زناشویی، رابطه نامشروع مرد با زنی و در مواردی نادرتر رابطه نامشروع زنی خارج از فضای خانواده‌اش، دیگر با دیدگاه اعتقادات مذهبی سنتی پرداخته نمی‌شود. از طریق مؤلفه‌هایی مانند فروکش کردن عشق، نیاز به تنوع همسر و همبستر، افزایش نیاز جنسی، نیاز استقلال فردی، تفاهم و.. که خاص جامعه متجدد هستند، ابزار بررسی پیدا می‌کنند. در فیلم ارغوان (امید بنکدار و کیوان علی‌محمدی، ۱۳۹۳) ابراز علاقه و کشش آقای منفرد، همسر هنرمندی که در شرف مرگ است، به استاد موسیقی دخترش ارغوان و نیز اطلاع تصادفی آقای یگانه، همسر ارغوان، سی سال بعد از این ماجرا به هیچوجه به ارزیابی اخلاقی مذهبی در نمی‌آید. در مجموع نه بازیگران و نه محتوای فیلم در بیننده حسی منفی نسبت به رفتارها ایجاد می‌کنند و نه اصول اخلاقی مذهبی یا دستکم سنتی در این روابط موضوع می‌شوند. بیننده به درک عقلانی روابط دعوت می‌شود. در مواردی که زن به شوهر خود خیانت می‌کند، از ترس از مذهب خیری نیست بلکه در نوعی برابری با مرد بر “زنانگی” او تاکید می‌شود و بیشتر به ماهیت روابط و درک ناهنجاری‌ها به قضاوت و ارزشگذاری پرداخته می‌شود. به عبارت دیگر نه خیانت و نه به طور کلی عدول از خطوط قرمز ممنوعیت‌ها با تعبیرهای همیشگی مذهبی مانند گناه، حرام، جهنم... به قضاوت کشیده نمی‌شوند بلکه در رابطه با تلاطم‌های زندگی مدرن با آن‌ها برخورد می‌شود.

استقلال و برداشت شخصی نسبت به مذهب در رفتار اجتماعی نیز خودرا نشان می‌دهد به طوریکه رفتار و تفسیر عمومی مذهبی نقشی حداقلی به خود می‌گیرد و در روند عمومی جای خود را به مدرنیته و رفتار سکولار می‌دهد. مسائل زناشویی، معضل فرزندان، بحران‌ها و تشنج‌ها و ناهنجاری‌های برآمده از اعتیاد و یا مشکلات کاری روزمره اعم از اقتصادی و فردی است که موضوعیت پیدا می‌کنند. در حل آن‌ها هیچ جایی برای دین منظور نشده و انتظار هیچ راه حل معقولی از دریچه مذهب کشیده نمی‌شود.

این سینما در یک کلام معضل زوج و خانواده را مستقل از مذهب رسمی در روندی سکولار به نحوی ترسیم می‌کند که خود گویای تحول جامعه ایران است. و در معدود مواردی که مذهب به نمایش گذاشته می‌شود به ابعاد شخصی، عرفانی و یا اخلاقی و نه در بیان رسمی به آن پرداخته می‌شود. چند مورد زیر مؤید این مدعا هستند.

در فیلم لطفاً مزاحم نشوید (محسن عبدالوهاب، ۱۳۸۸) یکی از سه از پرده مختص آخوندی است که از



شهرستان به تهران آمده و محضر باز کرده است. از موارد نادری که فیلمسازی به تصویر آوردن روحانی‌ها را خطر می‌کند. این روحانی قربانی دزدی می‌شود که کیف او را می‌زدند و برای بازگرداندن آن از آخوند می‌خواهد برای مادر مریضش پای تلفن دعای حضرت ابوالفضل بخواند، چون نمی‌خواهد با پول دزدی این کار را برای او انجام دهد و بار گناهان او را سنگین کند. آخوند هم می‌پذیرد این کار را بدلیل «انسانی» انجام دهد. و این امر بین دزد و قربانیاش تفاهمی ایجاد می‌کند که به بازگرداندن اموال او می‌انجامد. این عملگرایی پذیرفته شده از دو طرف روندی کاربردی و سکولار است.

نمونه دیگر از نقش فردی مذهب در فیلم جدایی نادر از سیمین (اصغر فرهادی ۱۳۸۹) است. داستان پرستاری که از پیرمردی دچار آلزایمر نگهداری می‌کند. مذهب به‌عنوان راهنمای همه مجازها و غیرمجازها برای این زن پرستار حضور دارد، به‌صورت شماره تلفنی که چندین بار با آن برای کسب تکلیف و مجوز شرعی اعمالش تماس می‌گیرد. از جمله برای تروخشک کردن بدن پیرمرد نامحرم... در یک مورد اساسی دیگر در این فیلم، نهایتاً پس از تلاش بسیار و ماجرای طولانی برای گرفتن دیه جنین سقط شده، زن کارگر به دلیل اعتقاد مذهبی از ادای سوگندی به قرآن که ممکن است دروغ باشد پرهیز می‌کند. این عمل شخصی ملهم از اعتقادات مذهبی باعث پریشانی همسر و خواهر شوهرش از طرفی و تمام شهودی می‌شود که برای فیصله دادن به نزاع به خانه آن‌ها آمده‌اند. ... بنابراین اعتقاد مذهبی فردی اوست که حرف آخر را برای این زن می‌زند نه فشار خانواده و رفتار عصبی و تهدید آمیز شوهرش.

اما برای مورد مذهب در کادر اجتماعی، فیلم مارمولک (کمال تبریزی ۱۳۸۲) یکی از نمونه‌هاست. داستان دزدی که با درآمدن به لباس آخوندی از زندان می‌گریزد و در ادامه ماجرا خود را متعلق به «باهمستانی» می‌بیند که به آن «تعلق» دارد [12]، به جای آنکه تبهکاری باشد که هنجارهای جمعی و اخلاقی آنرا زیر پا می‌گذارد. یعنی پیش نماز مسجدی می‌شود که نمازگزاران، به درست یا غلط در رفتار او انسانیت و معنویت خاص سراغ می‌گیرند که باعث رونق مسجد می‌شود. اینجا نقش دین به‌عنوان عاملی برای باهم بودن به نمایش می‌آید، آنگاه که دین حامل ارزش‌های انسانی همیاری و دستگیری و کمک به نیازمندان است. و پیشنهاد دارای معنویت و تقوی، در آن نقشی محوری دارد.

و نمونه دیگر در فیلم من و زیبا (فریدون حسن پور ۱۳۹۰) است. زندگی پیرمردی که کابوس زنده به‌گور شدن دارد، به نشانه نمادین مردن پیش از آنکه بار گناهانی که در جوانی مرتکب شده است برداشته شود: مشروب خواری، سواری دادن با اسب سفیدش به زنان نیمه برهنه شهری کنار ساحل و احساس کوتاهی در مراقبت کافی از زنش که پس از زایمان درگذشت. رستگاری و رهایی خود از این گناهان را در این می‌بیند که در مراسم عاشورایی که هر سال با شکوه تمام در روستایش انجام می‌گیرد و مردم از همه دهات اطراف برای حضور در آن می‌آیند، با اسب سفیدش به نام «زیبا» در نقش نوالجناح اسب امام حسین شرکت کند... اما به دلیل سابقه‌اش چنین اجازه‌ای هرگز به او داده نمی‌شود تا دست تصادف آن را ممکن می‌سازد. صحنه نهایی مقارن با ظهر عاشورا با شکوه تمام به نمایش آمده است.

خطوطی موازی با مسیحیت برای نمایش جهانروایی ارزش‌های معنوی و انسانی ترسیم شده است. ماریا، دخترک مسیحی همسایه به پیرمرد پیشنهاد کرده بود برای فراغت یافتن از بار گناه نزد کشیش مسیحی اعتراف کند... ولی برعکس، این پیرمرد است که با حضور سر بزنگاهی خود در لحظه حساس و نهایی مراسم ظهر عاشورا، و فداکردن مسیحا وار جان خود شکوه و عظمت و معنویت مراسم را حفظ می‌کند.

پیرمرد لحظاتی پیش از مرگ وصیت می‌کند پول‌های به دست آمده از خیرات شب عاشورا برای معالجه ماریا دختر مسیحی استفاده شود. به تصویر کشیدن توبه قبل از مرگ کاملاً شخصی است و همگونی با گفتمان رسمی حاکم بر کشور ندارد. اعتقادات مذهبی جامعه بر رابطه‌ای صادقانه و اخلاقی فردی استوار است و نه دستورالعمل رسمی نظام. در فیلم‌های مشابه‌ای، مذهب به مثابه چارچوب شخصی و نه یک سیستم هنجاری یا مرجع واحد بیان می‌شود.

## غرب، محلی برای رؤیای شکوفایی فرد

در فیلم‌ها اراده شخصی حتی در سطح کم‌رنگ‌ترش خود را از حصارهای هنجاری (نرماتیو) نظام حاکم آزاد می‌کند تا شاید ناملایمات اجتماعی و اقتصادی با هزینه کمتری مهار شوند. امید ساختن یک زندگی علیرغم نامرادی‌ها در جامعه‌ای که در آن احساس بیگانگی فزاینده است، جای خود را به رویای مهاجرت به خارج خصوصاً به غرب (اروپا، آمریکا و کانادا) می‌دهد تا در آنجا کامیابی فردی که امکان بروزش در ایران نیست تحقق یابد. غرب در وهله اول فضای جدیدی است که در آن احقاق فردیت و شکوفایی آن فراهم است. سپس غرب فضای آفرینش فرصت‌ها برای فرزندان ایشان می‌شود. جایی که با وجود از سر گرفتن زندگی از صفر، امید آینده‌ای بهتر و دور از مشکلات روزمره فراهم می‌گردد. اما این رویا می‌تواند همراه باشد با مشکلات و سرخوردگی‌های ناشی از مهاجرت و قبول منزلت اجتماعی نازلتر برای پزشکان، مهندسی‌ن و دانشجویانی که در ایران از امکانات بیشتری برخوردار بودند.

در فیلم از کرخه تا راین (حاتمی کیا ، ۱۳۷۱)، سرباز ایرانی به دنبال اثرات بمب شیمیایی استفاده شده در جنگ ایران و عراق نابینا شده به همراه گروهی از هم‌زمانش برای معالجه به آلمان اعزام می‌شود. لیلا خواهر سعید که سال‌هاست در آلمان با شوهر آلمانی و پسرشان زندگی می‌کند، سعید را در آسایشگاه می‌بیند. بین سعید و خواهرزاده‌اش یونس رابطه عاطفی عمیقی برقرار می‌شود. یکی از هم‌زمان بسیجی سعید قصد دارد پناهندگی کشور دیگری را بپذیرد و سعید و دوستان دیگرش نسبت به عمل او معترض هستند. با کوشش‌های پزشکان متخصص یکی از چشم‌های سعید معالجه می‌شود، اما آزمایش‌هایی که بر روی او انجام می‌شود روشن می‌کند که او بر اثر گازهای شیمیایی مبتلا به نوعی سرطان خون شده است. همسر او در ایران زایمان می‌کند و سعید پس از معالجه‌ای نافرجام می‌میرد و پس از مرگ او، خواهرش لیلا عازم ایران می‌شود.

در فیلم آدم برفی (داوود میرباقری، ۱۳۷۳) واقعه‌ای که مهاجرین ایرانی در ترکیه، مسیر گذر به آمریکا، با آن دست به گریبان‌اند وضعیتی را پیش می‌آورد که عباس جوان حتی قبول می‌کند خود را به شکل زنی درآورده تا به‌عنوان همسر یک آمریکایی ویزای ورود بگیرد. فضای امیدهای او و ذهنیتش با تجربه فردیت زنانه دست خوش چالش‌های نویی می‌شود و به دنبال آن احساس فریب از این سفر صرفنظر می‌کند.

در فیلم‌های بسیاری احقاق این فردیت از مرد یا زنی می‌آید که همسرش اجباراً به آن تن نداده و لذا منجر به جدایی می‌شود. فردیت حتی در کانون خانواده با خودمحوری بی سابقه‌ای از جانب زن و یا مرد خانواده تا سطح مقابله با دیگران پیش می‌رود. با وجود اینکه خودمحوری به طور سنتی غالباً امری مردانه است اما در بعضی فیلم‌ها زنان نیز از این خصلت بی بهره نیستند. البته سینمای ایران با

روشنبینی نظریه «غرب حلال تمام مشکلات» را نیز به طور جدی به چالش می کشد و در مقوله‌هایی چون زندگی، مرگ، هجرت و... مدل‌های غرب را به پرسش می کشد.

## بیان سینمایی و کنار آمدن با گفتمان رسمی

سینما به عنوان یک بیان هنری مواجه با دستگامی است که خود را متولی اخلاق و امنیت روانی جامعه می داند، و از این رو موافق دیدگاه نظام حاکم دخالت در محتوای هنری کمرنگ یا پررنگ می شود. موفق شدن به انعکاس تحولاتی که در زمینه فرد و روان جامعه و ارزش‌ها و رفتارهای آن روی داده است، زمانی که این تحولات در جهت مخالف گفتمان رسمی صورت پذیرفته است، هنری کمتر از هنر هفتم طلب نمی کند. بنابراین همانطور که در زمینه شعر و ادبیات با توسل به شیوه‌هایی چون طنز و کنایه و رمز و اشاره و استعاره یا حتی مدح و ثنا، و ساخته و پرداخته کردن آن‌ها طی قرون و اعصار، صاحبان هنر توانسته‌اند خلاقیت خود را لباس واقعیت بپوشاند، هنرمندان سینما نیز نیازمند اتخاذ تدبیرهایی بوده‌اند.

در دستچین فیلم‌هایی که ما مد نظر قرار داده‌ایم، استفاده از یک یا ترکیبی از روش‌های زیر برای برخورد با گفتمان رسمی قابل مشاهده است:

(الف) قبول هنجارهای دیکته شده به کل اجتماع: این امر تا حدودی در مورد بعضی هنجارها گریز ناپذیر است. از جمله رعایت حجاب زنان، عدم تماس بدنی بین زنان و مردان و یا صحنه‌های خشونت

(ب) معامله (بده و بستان): ایجاد اعتدال. همراه کردن نقد از چیزی با تعریف از چیز دیگر. همراه کردن... «حمله به «دشمن» با نقد از «خودی»

(پ) پنهان سازی و استفاده از پیچیدگی داستان، در لفافه نهادن موضوعی به امید رساندن مطلب بدون گذر از ممنوعیت‌ها

(ت) تست کردن مرزهای تحمل: انتقاد آشکار یا حرکت در مرزها و آستانه‌های تحمل به امید عقبتر راندن دیوارهای محدودیت.

(ث) اجتناب از طرح (مثل حذف صحنه‌هایی که حضور زن با حجاب در آن‌ها غیر طبیعی است)، یا پرهیز از ربط مستقیم مضمون به دستگام رسمی و نظام ارزشیاش.

در تمام فیلم‌ها بدون استثنا آنچه در (الف) آمد رعایت می شود. نمونه‌های (ث) هم بسیارند. اکنون برای موارد دیگر نمونه‌هایی ذکر می کنیم.

### معامله:

فیلم مارمولک (کمال تبریزی ۱۳۸۲) یکی از نمونه‌هایی است که شیوه «بده - بستان» با اقتدار همراه با تست کردن مرزهای تحمل در آن به کار گرفته شده است. پوشاندن لباس روحانی به تن یک دزد، خالی از ریسک نیست. اما تعادل در اینجا جستجو می شود که همین لباس حداقل در دو نوبت جلوی خلافتکاری

اورا می‌گیرد: یکبار در قطار و بار دیگر پشت وانت: درست زمانی که قهرمان داستان قصد سوء استفاده از موقعیت خود و نشستن کنار دختر نامحرم را دارد لباس یا به جایی گیر می‌کند یا به دست و پای او می‌پیچد. به این ترتیب تو گویی این لباس معجزه‌وار حافظ عفت کسی است که آنرا پوشیده است. مورد دیگر به تصویر آوردن آخوند و نشان دادن جایگاه از دست رفته او در اجتماع است. از جمله از زبان راننده‌ای که به دزد ملبس به کسوت روحانی سواری می‌دهد. ولی این هم با نشان دادن سوء استفاده راننده از او برای استفاده از خط ویژه و لذا مظلوم قرار دادن او به تعادل می‌رسد. و مهمتر از این‌ها به تصویر کشیدن آخوند در شرایطی نه چندان مساعد برای او، با نشان دادن نقش او در ایجاد معنویت در یک جامعه مومنان به تعادل می‌رسد.

مثال دیگر از این دست «بده - بستان»ها در فیلم شهر زیبا (اصغر فرهادی ۱۳۸۲) دیده می‌شود. تم بسیار حساس قصاص، آن هم برای مجرمی که هنگام ارتکاب جرم سن قانونی نداشته است، در اینجا مطرح می‌شود. برای آنکه فیلمساز بتواند درباره آن حرف بزند، تصویری بسیار رئوف و دلسوز از رییس زندان ارائه می‌شود (در حالیکه ضرورت داستانی آنرا ایجاب نمی‌کند). به نشانه اینکه نظام تمام تلاش را برای پرهیز از قصاص به عمل می‌آورد. در فیلم دهلیز (شعبی - علی اصغری ۱۳۹۲) هم همین چهره را از زندانبان می‌بینیم با تمی مشابه در مورد قصاص.

در فیلم قرمز (فریدون جبرانی ۱۳۷۷) خطای دستگاه قضایی و تمایلش به بی‌اعتنایی به حقوق زن در مقابل شوهر با نشان دادن تلاش برای حفظ نهاد خانواده توجیه و جبران می‌شود، و نهایتاً با تصحیح قضاوت. نظیر همین رفتار قاضی را در مورد شوهر معتاد فیلم لامپ ۱۰۰ (سعید آقا خانی، ۱۳۹۲) هم می‌بینیم، دوباره با نشان دادن همان توجیه در مقابل. یعنی در یک کفه ترازو، نشان دادن کِرخِ دستگاه قضایی در حمایت از زنان قربانی قرار دارد، و در کفه دیگر اهتمام این دستگاه به حفظ نهاد خانواده. با این تعادل هر دو را نشان می‌دهد.

در فیلم لطفاً مزاحم نشوید (محسن عبدالوهاب ۱۳۸۸) یک آخوند - که قبلاً در زیر نور ماه (رضا میرکریمی، ۱۳۷۹) و مارمولک دیده شده بود - دوباره در نقشی غیر حکومتی ظاهر می‌شود، به‌عنوان محضردار. ولی ترکاوالایی از او سر نمی‌زند و مدافع مظلوم است.

در فیلم ندارها (محمد رضا عرب) زندگی سه دزد رابین هودی - از جمله یک زن - خلاف خوابِ هنجارهای اخلاقی جمهوری اسلامی می‌رود، ولی تعادل با این برقرار می‌شود که بزهار به سزای عملش می‌رسد و امکان ندارد موفق باشد ولو اینکه هدفش انسانی باشد. نظیر همین را در فیلم من مادر هستم (جیرانی - دیگران ۱۳۸۹) مشاهده می‌کنیم. شخصیت‌هایی که خلاف هنجارهای جمهوری اسلامی عمل می‌کنند: روابط نا مشروع، نوشیدن مشروبات الکلی ... عاقبت به خیر نیستند و سزای «اعمال نا شایست» را در همین جهان می‌بینند.

## پنهان‌سازی در پیچیدگی داستان

فیلم خانوم (تینا پاکروان ۱۳۹۲) یا خواب زمستانی (سیامک شایقی ۱۳۸۶) بر خلاف ارزش‌هایی هستند که ممیزی جمهوری اسلامی مایل به نمایش گذاشتنشان است. زنان این فیلم‌ها چهره کارپذیر، سربزیر،

توسری خور و خاننشین مطلوب نگرش پدرسالارانه را ندارند. ولی پیام اصلی در پیچیدگی داستانی پوشیده شده است و ممیزی قادر نیست انگشت روی نکته خاصی بگذارد. هیچ «سیاه نمایی» یا «توهین به ارزش‌های دینی» در آن‌ها صورت نمی‌گیرد. تنها توانایی زن در استفاده از ظرفیت خود برای زندگی به نمایش آمده است.

در فیلم قرمز (فریدون جیرانی ۱۳۷۷) شوهر ستمکار برای جلوگیری از اینکه زنش بتواند در گرفتن طلاق موفق باشد، صحنه‌ای برای به دام انداختن زن و گرفتن اعتراف به زور از او تدارک می‌بیند. این صحنه همان است که تماشاگر سینما بارها نظیرش را بر روی صفحه تلویزیون رسمی حکومتی در غالب «اعتراف»های مجرمان سیاسی دیده است. اما گنجاندن این صحنه طوری صورت گرفته است که آن را از حذف شدن نجات می‌دهد.

در فیلم لیلا (داریوش مهرجویی ۱۳۷۵) نقد رابطه نابرابر میان زن و مرد در ازدواج که به مرد امکان داشتن همسر دوم را می‌دهد، با رعایت همه ضوابط شرعی صورت گرفته است و آنچنان در داستان پیچیده است که امکان حذف متصور نیست.

در فیلم من مادر هستم (فریدون جیرانی ۱۳۸۹) ضعف دستگاه قضایی در حفظ حقوق متهم که آشکارا مظلوم واقع شده است و قاضی به راحتی می‌تواند بفهمد که دختر قاتل راست می‌گوید و قربانی تجاوز بوده است، نشان داده می‌شود. در بی تابی بیتا (مهرداد فرید ۱۳۹۰) نیز ناتوانی پلیس در حفاظت از حقوق دختری که به ناحق مورد اتهام گرفته است به نمایش گذاشته می‌شود. در هردو مورد، این نقایص نهادینه دستگاه‌ها در پیچیدگی داستانی گره خورده‌اند.

در فیلم طبقه حساس (کمال تبریزی ۱۳۹۲) مرد همسر مرده که به خود اجازه همه کار می‌دهد، قصد رشوه دادن «از دم در تا رییس اداره» را دارد و صحبت از «حاج آقای» می‌کند که می‌شود به او پیشنهاد رشوه داد. همه این‌ها در پیچیدگی داستانی از چشم ممیزی دور افتاده‌اند.

## **تست کردن مرزها یا آستانه تحمل:**

فیلم مارمولک (کمال تبریزی ۱۳۸۲) یکی از فیلم‌های جسورانه‌ای است که آخوند را به تصویر می‌کشد. همین‌طور در انتقادی که از سیاست رئیس زندان مبنی بر «با زور فرستادن آدم‌ها به بهشت» مطرح می‌کند. این‌ها آستانه‌ی تحمل ممیزی را می‌سنجند.

موضوع قصاص یکی از مضمون‌هایی است که در طرح آن این شیوه به کار رفته است. فیلم انتهای خیابان هشتم (علیرضا امینی ۱۳۸۹) که تم اصلی آن جمع کردن دیه برای نجات زندانی منتظر قصاص است، تنها فیلمی نیست که دنباله‌های نامطلوب قصاص را به نمایش می‌گذارد: شهر زیبا (فرهادی، ۱۳۸۲) و من مادر هستم (فریدون جیرانی - دیگران، ۱۳۸۹) نیز با دید نقد به این امر مهم قانون جزای اسلامی می‌پردازند و ظاهراً نظام آنرا می‌پذیرد.

## نتیجه گیری

سینمای ایران امروز پنجره‌ای است به روی جامعه که به یمن خلاقیت فیلمسازان و تحمل مسئولین - که درجه آن بنا به میزان تمایلات اقتدارگرایانه آن‌ها متغیر است - باز شده است. صحنه غالب در این سینما خانواده است. در این میدان احقاق حقوق فردی دور از ارزش‌های سنتی چون فداکاری یا ایثار، فرصت بیان یافته و دغدغه اعضای خانواده شده است. اگر در صد جدایی و طلاق در دو دهه اخیر روبه رشد بوده، طبیعی است که اکران کردن این پدیده با فاصله گرفتن از مذهب و سنت صورت بگیرد، و نوعی مدرنیته را به نمایش بگذارد که مرد و زن هر دو از فردیتی همپراز بهره برده‌اند. قراردادهای اعم از ازدواج یا طلاق دیگر از هنجار مذهب تاثیر نمی‌پذیرند بلکه از نوعی زیست مایه می‌گیرند که دربرگیرنده شکاکیت است و مستقل از قدرت حاکم، و متکی بر حقوق فردی. فردیت شخص و جلوه‌های مختلف تحول او که در بسیاری موارد نه آگاهی و نه توجهی به ملاحظات مذهبی دارد به‌طور نمادین کالبدشکافی می‌شود. و در این فراگرد، اصل توانایی روند ابراز فردیت سکولار به حل مسائل آگزیستانسیالیستی، با روشن بینی به نقد کشیده می‌شود. معضله‌های آگزیستانسیل مهمترین موضوع بحث و کندوکاو در این سینماست.

تمرکز بر فرد تا آنجا پیش می‌رود که حتی مذهب به مثابه حقی فردی مطرح می‌شود. مذهب مقوله‌ای است شخصی است که خود را از هنجارهای تحمیلی نهادهای حاکم آزاد کرده است و در مواردی مانند برابری زن و مرد عرف فرهنگی بیش از اصول مذهبی مرجعیت پیدا می‌کند.

\*\*\*\*\*

مشاور بازنشسته در کاربرد فناوری انفرماتیک و در حال حاضر مشاهده گر صحنه اجتماعی و فرهنگی\*  
ایران.

پرفسوراستاد علوم گوارش در دانشکده پزشکی کرتی وال دومرن و رئیس دپارتمان کبد و گوارش در\*\*  
بیمارستان هانری موندور از شبکه بیمارستان‌های دانشگاهی پاریس

////////////////////////////////////

حمید نفیسی، «تاریخ اجتماعی سینمای ایران» ترجمه فارسی توسط محمد شهبان -1

2- Existential

3- Richard Tapper (under the direction of) The New Iranian Cinema: Politics, Representation, and Identity. London: I.B. Tauris, 2004; Hamid Dabashi, Close Up: Iranian Cinema, Past, Present, and Future, London: Verso, 2001.

4- José de Esteban, Louise Johnston, Anastasia Kerameos, Iranian Cinema, bfi National Library, London W1TLN, 2002

5- مقصود از آن مجموعه فیلم‌هایی است که شخصیت هنری سازنده آن را بیان Cinema d'auteur

می‌کند و اثر سینماگر را به مضمون‌های مورد علاقه و شیوه کار ویژه او مرتبط می‌کند.

این ناپرابری اخیراً به‌دنبال مصوبه مجلس شورای اسلامی ایران در حال تعدیل است. این خود مؤید -6- نهادینه شدن روند عرفی شدن جامعه است که سینما پیش‌تاز نشان دادن آن بوده است.

7- Homo hierarchicus

8- Homo aequalis

9- Nuclear family

10- Extended family

11- نگاه کنید به مقاله خواندنی مریم حسینی-

[http://www.sid.ir/fa/VEWSSID/J\\_pdf/61713851506.pdf](http://www.sid.ir/fa/VEWSSID/J_pdf/61713851506.pdf)

12- نگاه کنید به مقاله جالب داریوش آشوری-

انسان و انس: رضا مارمولک و حکمت شاعرانه‌ی آنتوان دو سنت اگزوپری