Print ISSN: 2538-3108
Online ISSN: 2538-3116
https://jwica.ut.ac.ir/

Journal of Women in Culture and Art
(JWICA)
Vol. 15, No. 2, Spring 2023, 283-299

doi **10.22059/JWICA.2022.348539.1835**

Social Explanation of Gender Reversal in Masoud Kimiaei's Cinema

Fares Bagheri

Assistant Professor, Direction Department, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. Email: faresbagheri@modares.ac.ir

Article Info

Research Type:
Research Article

Received:
24 September 2022

Accepted:
10 November 2022

Keywords:
Sociology. Gender Female. Iranian Cinema. Masood Kimaei. Pierre Bourdieu.

Abstract

Masood Kimaei's cinema has portrayed women as gender inverted due to its male-heroic approach. This article aims to answer the question why the female characters in Kimaei's works are devoid of any feminine aspect, and on the contrary, have a masculine and secondary aspect, and such an approach has become a writing model in all of his works. In the sociology of gender, gender is a structural and social phenomenon that built in society over time. In other words, femininity and masculinity are phenomena created by historical, cultural, economic and social education. The results obtained in this article show that the alchemical approach towards women is a form of gender reversal from the perspective of gender. In these films, women have the same roles as men, and they have become more like a tool to strengthen the social and political position and... The hero of the man. This article has been done in a qualitative and descriptive-analytical way with the help of library sources and watching movies. By explaining the category of gender and the theory of sociology of gender, this article focuses on Pierre Bourdieu's ideas regarding male dominance and tries to analyze the system and approach of alchemy cinema towards women in cinema.

How To Cite: Bagheri, Fares (2023). Social explanation of gender reversal in Masoud Kimiaei's cinema. *Women in Culture & Art*, 15(2), 283-299.

Publisher: University Of Tehran Press.

فصلنامه
زن در فرهنگ و هنر
سال ۱۵، شمارهٔ ۳
بهار ۱۴۰۲، ۲۸۳-۲۹۹

تبیین اجتماعی واژگونی جنسیت در سینمای مسعود کیمیایی

فارس باقری
استادیار گروه کارگردانی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، شهر تهران، ایران. رایانامه: faresbagheri@modares.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت:
۲ مهر ۱۴۰۱

تاریخ پذیرش:
۱۹ مهر ۱۴۰۱

واژه‌های کلیدی:
پی‌یر بوردیو، جامعه‌شناسی، جنسیت، زن، سینمای ایران، مسعود کیمیایی.

چکیده

سینمای مسعود کیمیایی به‌دلیل رویکرد قهرمان‌پرور مردانهٔ آن، زنان را به‌مثابهٔ جنسیتی واژگون به تصویر کشیده است. این مقاله بر آن است تا به این پرسش پاسخ دهد که چرا شخصیت زنان در آثار کیمیایی خالی از هرگونه وجه زنانه، و برعکس، دارای وجهی مردانه و ثانویه است و چنین رویکردی در کلیت آثار او به شکل الگویی فرمی و نوشتاری بدل شده است. در جامعه‌شناسی جنسیت، جنسیت پدیده‌ای ساختاری و اجتماعی است که در طول زمان، در جامعه برساخته می‌شود. به عبارت دیگر، زنانگی و مردانگی، پدیده‌هایی برساختهٔ تربیت تاریخی، فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی است. نتایج این مقاله نشان از آن دارد که رویکرد کیمیایی به زنان، از منظر جنسیت شکلی از واژگونی جنسیت است. زنان در این فیلم‌ها به‌تبع مرد، نقش‌های واحد و یکسانی و نوعی دارند و بیشتر به ابزاری برای تقویت جایگاه اجتماعی و سیاسی و... قهرمان مرد مبدل شده‌اند. این مقاله کیفی و توصیفی–تحلیلی است و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و مشاهدهٔ فیلم انجام‌گرفته است. با تشریح مقولهٔ جنسیت و نظریهٔ جامعه‌شناسی جنسیت و بر نظریات پی‌یر بوردیو در رابطه با سلطهٔ مذکر متمرکز است و نظام و رویکرد سینمای کیمیایی به زنان در سینما را واکاوی می‌کند.

استناد به این مقاله: باقری، فارس (۱۴۰۲). تبیین اجتماعی واژگونی جنسیت در سینمای مسعود کیمیایی. *زن در فرهنگ و هنر*، ۱۵ (۲)، ۲۸۳–۲۹۹.

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران

۱. مقدمه

انتخاب قلمرو هنری، به‌عنوان میانجی برای نمایش جنسیت از دو جنبه اهمیت دارد. نخست آنکه نظریه‌های انتقادی در حوزهٔ جنسیت، به حوزه‌های ارزشی و اخلاق و هنر بسط داده شده است و دیگر آنکه اگر هنر را به‌مثابهٔ امری مفهومی و شناختی در نظر آوریم، میان هنر و این مقوله‌ها پیوند روشنی ایجاد می‌شود. پژوهش‌های اجتماعی معاصر نشان داده است که مناسبات جنسیتی در همهٔ قلمروها اعم از فرهنگ، آرمان‌گرایی و سیاست جوامع، سهم قابل‌توجهی داشته اند. بر همین اساس، امروزه موضوع جنسیت به مرحله‌ای از رشد علمی رسیده است که در چند مصداق کاربرد دارد و می‌تواند رابطهٔ زنان را با مردان در جوامع خاص و نیز تجارب زنان و مردان را با جنبش‌های رهایی‌بخش سیاسی یا اجتماعی توصیف کند؛ بنابراین برای مقولهٔ جنسیت و مطالعات خاص آن، در همهٔ ابعاد آن، حتی برای مبارزات ملی‌گرایانه یا ضد امپریالیستی یا برای نظام سندیکایی هم می‌توان سویه‌ای جنسیتی قائل شد؛ چرا که این مطالعات، تصویر و شمایلی دیگر از جنسیت ارائه می‌کند و «آن‌ها به‌طور ضمنی، تصویری درمورد چگونه مردبودن یا زن‌بودن داشته‌اند و کوشیده‌اند روش‌های نوینی از مردبودگی و زن‌بودگی را مطرح کنند» (روباتام، ۱۳۸۵: ۱۶). در سطح اجتماعی نیز تجربهٔ زیستهٔ یک زن، شناخت و ارزش‌گذاری ویژه ای از واقعیت اجتماعی و در سطحی خردتر مناسبات اجتماعی موجود را شکل می‌دهد. زیمل در عرصهٔ معرفت‌شناسی علوم اجتماعی، با تأکید بر تجربهٔ ویژه و زیستهٔ یک زن و ارزش‌های اجتماعی او بر این باور است که زن نوع متفاوتی از شناخت، نتیجهٔ شیوهٔ متفاوتی از بودن و هستی اجتماعی متفاوت افراد است. پی‌یر بوردیو نیز با تمرکز بر ساختارهای عینی و صور شناختی یک جامعهٔ خاص، یعنی جامعهٔ کابیلی‌ها، در جست‌وجوی ابزاری برای جامعه‌کاوی ناخودآگاه مردمحور بود تا بتواند بخش نهان این عینیت‌بخشی به مقوله‌ها را سامان دهد.

سینمای مسعود کیمیایی، بر جامعهٔ ایرانی مردانهٔ قبل و بعد از انقلاب اسلامی متمرکز است. او در فیلم‌هایش همواره بر قهرمان مرد و کنش‌های مردانه متمرکز است. تمرکز او بر شخصیت، زبان، بدن، کنش و هویت مرد از یک طرف و شیوهٔ شخصیت‌پردازی او از زنان از طرف دیگر، این فرضیه را مطرح می‌سازد که شخصیت و هویت زنان در آثار کیمیایی، در جهت تحکیم جهان مردسالارانه و تقویت بنیان قهرمانانهٔ مردان صورت‌بندی شده است. درواقع مطالعهٔ مقولهٔ جنسیت در سینمای کیمیایی از آن رو اهمیت دارد که او، به‌عنوان نویسنده و کارگردان، در فیلم هایش جایگاه و نقش زن در جامعه را به شکلی واژگونه به تصویر کشیده است. این پژوهش با دوری از هر نوع تجریدگرایی و دستیابی به امر انضمام، با تمرکز بر مفهوم جنسیت واژگون‌شده یا واژگونگی جنسیت، آثار سینمایی مسعود کیمیایی را واکاوی می‌کند.

۲. مبانی نظری

۲-۱. جامعه‌شناسی و جنسیت

زنان در جامعهٔ ایران، به‌عنوان نیمی از اجتماع، تأثیر تعیین‌کننده‌ای در پیشبرد اهداف بیشتر جنبش های اجتماعی دارند و هستی ویژهٔ اجتماعی خاص خود را می‌سازند. هستی اجتماعی زنانه، در شکل صورت‌بندی و نیز گستره و میزان شکاف جنسیتی موجود، یعنی نابرابری نهادینه‌شده میان زن و مرد در ساخت اجتماعی جامعهٔ ایران جایگاه مهمی دارد. در راستای این هدف، بازخوانی و روایت آرمانی جنسیت و نشان‌دادن زوایای مغفول‌مانده از روند تکوین و گسست‌های موجود در روایت سینمایی از زنان ایرانی، راهی است که به آشکارگی واقعیت موجود و ارائهٔ روایتی نو از زنان و شناخت مناسبات جنسیتی کمک می‌کند.

جامعه‌شناسان تمایز مهمی میان جنس و جنسیت قائل هستند. آنان وجود دو اصطلاح جنس و جنسیت را از هم متمایز کرده‌اند و بر تفاوت‌های بیولوژیک که میان زن و مرد دلالت دارد، تأکید می کنند. حال آنکه جنسیت تأکید بر ویژگی‌های شخصی و روانی دارد که جامعه آن را تعیین می‌کند. به نظر آنان، زنان و مردان در فرایند جامعه‌پذیری تفاوت‌های جنسیتی خود را آشکار می‌کنند و در این میان، برخی بر اکتسابی‌بودن یا ارثی‌بودن آن تأکید می‌ورزند. استفان گرت، در کتاب *جامعه‌شناسی جنسیت*، رویکردهای موجود و پیش‌فرض‌های موجود را به سه دسته تقسیم می‌کند: فمینیست‌ها، سوسیالیست‌ها و لیبرال‌ها. از نظر او، فمینیست‌ها پیش‌فرض طبیعی‌بودن تفاوت‌های میان زن و مرد را رد می‌کنند و اغلب سلطهٔ مردانه را نکوهش و سعی می‌کنند بر این سلطه غلبه کند. از نظر آنان، این نگرش، تجربهٔ زیست و زندگی زنان را نادیده می‌انگارد و زنان را محدود به قلمرو خانواده توصیف می‌کند. از نظر گرت، سوسیالیست‌ها با نقد سرمایه‌داری، هرگونه ستم بر زنان را محصول سرمایه داری می‌دانند و لیبرال‌ها نیز تغییر و واژگون‌سازی ساختارهای اجتماعی را راه برون‌رفت از ستم بر زنان تلقی می‌کنند. چنین رویکردهایی در فرایند ادراک خود در مسیر جامعه‌پذیری، ارزش‌های فرهنگی را نادیده می‌گیرند و تنها بر نقش اجتماعی که از قبل برای این دو جنس تعیین شده است، بیشتر تأکید می‌کنند.

از نظر جامعه‌شناسی جنسیت، در هر ارتباط میان دو جنس، نوعی پیش‌فرض وجود دارد. از نظر آنان، در هر رابطه‌ای، مردان به شکلی برخوردار از قدرت و آغازگر یک رابطه هستند و در این رابطه، زنان نقشی بسیار تابعی و سوژه‌ای نظاره‌گر و وابسته محسوب می‌شوند. از نظر گروهی از جامعه شناسان، در فرایند جامعه‌پذیری، هر فرهنگی شکلی از انتظارات برای سوژهٔ اجتماعی خود می‌سازد و زنان از راه انتظارات فرهنگی تثبیت‌شده در جامعه باید رفتاری شایسته و متناسب از خود بروز دهند. آنان با چنین انتظاراتی، رفتار زنان و مردان را به هنجارهایی مانند «مجاز و غیرمجاز»، و «بهنجار و نابهنجار» تقسیم می‌کنند. این تقسیم‌بندی فرهنگی، از راه فرهنگ (سینما، تئاتر، موسیقی و...) و «آموزش (محتوای درس‌ها از ابتدا تا پایان دانشگاه) و از راه رسمی و غیررسمی، به زن و مرد (دختر و

پسر) آموزش می‌دهد» (هولمز، ۱۳۸۹: ۸۸) تا آنان را به زنان و مردانی بهنجار بدل کند؛ زیرا اینکه چگونه یک زن، زن می‌شود (زنانگی) و چگونه یک مرد، مرد می‌شود (مردانگی)، به‌نوعی به شکل جامعه‌پذیری و فرهنگ‌پذیری آنان مرتبط است. از این‌رو، هر فرهنگی تلاش می‌کند رفتاری مبتنی بر نقش جنسیتی را هم‌زمان با رشد کودک در او سامان‌دهی کند. اما پی‌یر بوردیو علاوه بر این تمایزات، به شکلی از نظم جنسیتی اشاره می‌کند که در فهم و ادراک جامعه‌شناسی جنسیت، از اهمیت زیادی برخوردار است.

نظم جنسیتی، مفهومی جامعه‌شناختی است که پی‌یر بوردیو در آثار متأخر خود به آن پرداخته و ذیل آن به نابرابری جنسی اشاره دارد. او این نابرابری و بی‌نظمی جنسیتی را به‌طور دقیق به معنای «پارادوکس دوکسا»[1] به‌کار می‌برد. او در این فرایند، پژوهشگران و دانشمندان علوم اجتماعی را به «شناخت سازوکارهای تاریخی و تاریخ‌زدایی و جاودانه‌سازی تفاوت جنسی» (بوردیو، ۱۴۰۰: ۸) فرامی خواند. از نظر او، دوکسا عقاید و باورهای عام جوامع و تجربه‌ای است که جهان اجتماعی را طبیعی نشان می‌دهد و کنش‌های کنشگران و عاملان اجتماعی و تفکر آنان را در چارچوب هر میدان تعیین می‌کند. از این‌رو در هر جامعه و میدانی، دوکسا خود را در قالب دیدگاهی عمومی و جهان‌شمول غالب می‌کند تا از سلطه پشتیبانی کند و جایگاه سلطه‌گران را بدهی فرض و آن را قابل‌پذیرش کند. از این‌رو چنین فرایندی سبب خواهد شد تا نظم جنسیتی یا همان نابرابری جنسیتی مانند نظمی طبیعی آشکار شود. بوردیو بنیان سلطهٔ مذکر را در مفهوم دوکسا مستتر می‌داند. از نظر او، کنشگران اجتماعی، طی فرایند طبیعی‌سازی و مشروعیت‌بخشی دوگانه، دیدگاه مذکر را در مردان و زنان نهادینه می‌کند و مردان را در قالب سوژه و زنان را در قالب ابژه برمی‌سازد. با برساخت اجتماعی چنین نظمی، این فرایند اجتماعی، زنان را به‌سمت شکلی از سبک زنانه و مردان را به‌سوی شکلی از سبک مردانه راهبری می‌کند؛ بنابراین، تفاوت‌ها و نظم جنسیتی و نابرابری جنسیتی را امری طبیعی جلوه‌گر می‌سازد و به آن در جامعه مشروعیت می‌بخشد. با چنین رویکردی است که این فرایند طبیعی‌سازی در ذهن کنشگران اجتماعی نهادینه می‌شود و به شکل یک نظم طبیعی در جامعه درمی‌آید. از نظر بوردیو، این شکل از سلطهٔ جنسیتی، نوعی خشونت نمادین است؛ زیرا به شکلی غیرمستقیم و با سازوکارهای فرهنگی، موقعیت نیروهای موجود در رأس هرم قدرت را تحکیم می‌بخشد. از نظر او «خشونت نمادین، تحمیل‌کنندهٔ سلطه‌پذیری است» (بوردیو، ۱۴۰۰: ۹). به باور او زنان مانند اقشار و گروه‌های اجتماعی دیگر که تحت سلطهٔ چنین رویکردی هستند، بدون آگاهی از وضعیت موجود، خود با سلطه‌گران هم‌صدایی می‌کنند، در سلطهٔ خود شرکت می‌جویند و این نوع از نابرابری جنسیتی را نهادینه می‌کنند.

---

1. paradox doxa

پی‌یر بوردیو البته این شکل از سلطه را در ناخودآگاه انسان اروپایی به شکل یک نمایش و بازنمایی تاریخی می‌بیند که جلوه‌های مدرن و پیشامدرن نظم جنسیتی جوامع مدیترانه‌ای را نظم بخشیده است، اما او با اشاره به جوامع طبقاتی، نگرش مردانه را در قالب نوعی بازی در میدان قدرت، در جامعه، در میدان سیاست، هنر و علم مورد توجه قرار داده است؛ بنابراین در این بازی‌های مردانه، زنان به‌دلیل «ساختارهای خشونت نمادین و آمادگی‌های نهفته در بدن‌های خود» (همان: ۹) قادر به شرکت در این بازی‌ها نیستند. به باور او، مفهوم مردانگی یا مردانگی به این معنا است که او دارای جوهرهٔ مردی و قدرت مردی است و این سویه‌ای اخلاقی به مرد می‌دهد که نمی‌توان آن را از قوهٔ مردانگی و جسمانی او جدا کرد؛ زیرا قوهٔ مردانگی و جسمانی او با مذکربودن او که وجهی زیستی است، تفاوت دارد.

در مطالعات نوین جامعه‌شناسی جنسیت، با استفاده از روش بینافرهنگی، بر این امر تأکید می‌کند که جنسیت و الگوهای جنسیتی شامل نقش‌ها، باورها، ارزش‌ها و انتظاراتی است که هر فرهنگ از زن و مرد دارد؛ زیرا زنان و مردان برخلاف محدودیت‌ها و تمایزهای طبیعی زنانه و مردانه، عوامل فرهنگی و اجتماعی را می‌آموزند. به بیانی دیگر، عوامل اجتماعی و فرهنگی تعیین‌کنندهٔ نهایی جنسیت افراد در جوامع مختلف هستند (بار، ۱۹۸۳: ۹۶). در نگرش بوردیو، مردانگی مفهومی رابطه ای است. این مفهوم در میدان شرف معنای کلان‌تری دارد؛ زیرا شرف مجموعه‌ای از رفتارها است که «جامعه آن‌ها را شیوهٔ صحیح کنش متقابل در یک موقعیت اجتماعی معین می‌داند که می‌توانند در این موقعیت اجتماعی معین زیر سؤال بروند. شرف بخشی از عادت‌وارهٔ جامعهٔ کابیلی و چیزی است که مردمان این جامعه از بدو کودکی و در حین رشد در جامعه آن را کسب می‌کنند» (همان: ۲۳).

در جامعهٔ مورد مطالعهٔ او (جوامع کابیلی‌ها)، این جوامع بعد از تغییرات و تصرفات دینی موجود در آن، هنوز برخی از ساختارها را برای خود نگه داشته‌اند. این ساختارهای دست‌نخورده و رفتارها و گفتارهای انتزاعی، در قالب آیین‌ها حفظ شده‌اند. این آیین‌ها پیوند دقیقی با نگرش مردمحور (قضیب–خودشیفتگی) دارد و برسازندهٔ جهان‌شناسی مردانه‌ای است که در این جوامع به‌صورت عام پذیرفته شده‌اند. البته این نگرش بوردیو را باید نه براساس یک نظم روشن اجتماعی، بلکه به شکلی گسسته در جوامع امروزی در نظر آورد؛ مانند آن چیزی که ویژگی‌های فرمی و محتوایی قالب فیلم‌فارسی در قبل از انقلاب بوده و اکنون به شکلی گسسته و پاره‌پاره هنوز در سینمای بدنهٔ فیلم های ایرانی و به‌ویژه آثار مسعود کیمیایی قابل‌پیگیری است.

از نظر بوردیو، در جوامعی که شکل روشنی از نظم جنسیتی دیده نمی‌شود، تفاوت‌های جنسی در مجموعه «تضادهای سازمان‌دهندهٔ کلی کیهانی غرق شده‌اند، کردارها و صفات جنسی، مسئولیت سنگین تعین‌های کیهان‌شناسانه و انسان‌شناسانه را نیز برعهده دارند» (بوردیو، ۱۴۰۰: ۲۵). او این

نظم چیزها در جهان اجتماعی را نوعی تقسیم اجتماعی می‌داند که براساس جنس انجام می‌گیرد. این تقسیم‌بندی سبب می‌شود افراد وقتی قصد دارند به هنجارهای اجتماعی اشاره کنند، آن را در قالب زبانی عام و پذیرفته‌شدهٔ جنسیتی بیان کنند که در تمامی جهان اجتماعی نهادینه شده است. همچنین این تقسیم‌بندی را در قالب شکلی عینیت‌یافته در جهان اجتماعی و به شکلی پنهان در بدن‌های اجتماعی و در عادت‌واره‌های کنشگران اجتماعی به‌مثابهٔ نظام‌ها و طرح‌واره‌های تفکر و کنش و ادراک می‌توان آشکارا مشاهده کرد. در این لحظهٔ تاریخی است که ساختارهای عینی اجتماعی و ساختارهای شکلی بر هم منطبق می‌شوند و به قول پدیدارشناسان، میان شکل هستی و صور شناخت و میان گذار جهان و انتظارات از جهان، و شکلی از نگرش طبیعی، تجربه‌ای اجتماعی بر پایهٔ دوکسا به‌وجود می‌آید. از این‌رو، این تجربهٔ اجتماعی و تقسیم‌بندی آشکارشده، دو جنس و جنسیت را طبیعی جلوه می‌دهد و با به‌رسمیت‌شناختن آن‌ها، به آن‌ها مشروعیت می‌بخشد. از این‌رو نیروی نظم جنسیتی، نیازی به توجیه خود نمی‌بیند و نگرش مردانه را به شکل نظمی غالب تحمیل می‌کند و آن را به شکل یک گفتمان طبیعی جلوه‌گر می‌سازد. از نظر بوردیو، این نظم گفتمانی و اجتماعی «نقش ماشین نمادین عریض و طویلی را ایفا می‌کند که می‌خواهد بر سلطهٔ مذکر مهر تأیید گذارد که خود بر آن استوار است: تقسیم جنسی کار، یعنی توزیع بسیار دقیق فعالیت‌های مختص به هر جنس و توزیع دقیق مکان، زمان و ابزارهای مختص به آنان، ساختار فضا و تضاد بین مکان تجمع یا بازار که مختص به مردان است و خانه که مختص به زنان است یا درون خانه، بین بخش مردانه که قلب خانه است و بخش زنانه نظیر انبار علوفه، و ساختار زمان و روز و سال زراعی، و این چرخهٔ حیات همراه با برهه‌های دوری مردان از خانه و دوره‌های بارداری زنان» عمل می‌کند (بوردیو، ۱۴۰۰: ۲۸)؛ بنابراین، این رویکرد در قالب یک برنامهٔ اجتماعی مستتر ادراکی در بدن و برای همهٔ اشیای جهان و بیش از همه برای خود بدن و واقعیت زیستی آن به‌کار برده می‌شود و رابطهٔ قراردادی سلطهٔ مردان بر زنان را با تقسیم کاری ویژه در واقعیت، به شکل یک نظم اجتماعی حک می‌کند. این برساخت اجتماعی در ادراک جهان اجتماعی ثبت می‌شود و دلالت بر شکلی از انتخاب اجتماعی دارد که می‌تواند ویژگی‌هایی مردانه و زنان را در جامعه برجسته و خصوصیاتی را پنهان کند.

به بیان دیگر، تمایز سلسله‌مراتبی از زن و مرد که در نهادها و نیز کردارهای اجتماعی عینیت یافته، با استفاده از روش بینافرهنگی بر این امر تأکید می‌کند که جنسیت و الگوهای جنسیتی شامل نقش‌ها، باورها، ارزش‌ها و انتظاراتی است که هر فرهنگ از زن و مرد دارد؛ چرا که عوامل اجتماعی و فرهنگی در نسبت محدودیت‌ها زیستی و تمایزهای آنان تاثیر دارند. از نگاه اندیشمندانی مانند بوردیو و نظریه‌پردازان دیگر در قلمرو زنان (به‌ویژه فمینیست‌ها)، تولیدات عینی کلان و تولیدات ذهنی کلان (ایدئولوژی و گفتمان و...) به‌عنوان دو عامل ساختاری، بر درک یک کنشگر تأثیر می‌گذارد و نقش های تعیین‌شدهٔ اجتماعی را بر آن‌ها تحمیل می‌کند. این نظریه‌پردازان، تولیدات اجتماعی را در سه

گروه صورت‌بندی کرده‌اند: «الف) تولیدات مربوط به همهٔ امور زندگی اجتماعی انسان از جمله سازمان دهی مواردی خارج از بازار و اقتصاد مالی که برای زندگی خانوار بسیار اهمیت دارد؛ ب) تولیدات مربوط به سازمان‌دهی امور جنسیتی که شامل مقولاتی مثل اعتماد و هر آنچه به احساسات مربوط است؛ ج) تولیدات اجتماعی دیگر مانند سازمان‌دهی مربوط به قوانین دین و سیاست و رسانه‌ها و دانش و...» (نرسیسیانس، ۱۳۸۳: ۱۵۱)؛ بنابراین، این افراد، کنترل‌کنندگان روابط اجتماعی جنسیتی هستند که امور فرودستان را سامان می‌دهند، یعنی افرادی که با بهره‌کشی افراد بالادست، سهمی از نتایج تولید خود ندارند؛ زیرا در همهٔ عرصه‌ها، تولید اجتماعی از راه ساخت اجتماعی قدرت ممکن می شود. در این ساختار اجتماعی بزرگ، باورها، ایدئولوژی‌ها و گفتمان‌هایی وجود دارد که واقعیت زندگی اجتماعی را شکل می‌دهد. این باورها در آغاز، جنبهٔ کلی و فراگیر دارند و کم‌کم به شکلی عمیق، درون ذهنیت افراد اجتماعی و هر جنسیتی رسوب می‌کنند؛ زیرا قلمرو قدرت، با چنین دیدگاه و منطقی در قدرت و حوزه‌های اعمال‌نفوذ، بهترین راه آشکارگی خود را در حوزهٔ فکری و تصاویر اجتماعی نشان می‌دهد.

به عقیدهٔ هولمز «نمی‌توان نگرش ثابت و غیرقابل‌تغییری درمورد نقش‌های اجتماعی زنان و مردان را پذیرفت» (هولمز، ۱۳۸۹: ۴۹)؛ چرا که این نقش‌ها در روند تاریخ و تحولات اجتماعی مدام در حال تغییرند. این جایی است که به‌نوعی دیگر، بوردیو دربارهٔ تفاوت‌های جنسیتی و تغییر نگرش دربارهٔ آن، از تغییر در امر سیاسی و اجتماعی سخن می‌گوید. از دیدگاه او زنانگی و مردانگی امری ذاتی نیست، بلکه امری است که هر جامعه‌ای آن را می‌سازد. با این نگرش، خلق زنانگی و مردانگی به شکلی اجتماعی آموخته می‌شود، به‌صورت فرهنگی تداوم می‌یابد، به شکلی بنیادی در زندگی اجتماعی ما تجلی پیدا می‌کند و سپس به شکلی از فهم خودآگاه یا ناخودآگاهی جوامع بدل می‌شود. سؤال مهم این است که جامعه با چه شیوه‌هایی سوژه‌های خود را خلق می‌کند و به مردان یا زنان چیزی می‌آموزد، تا امری را به دوکسا یا عادت‌وارهٔ آنان بدل سازد. هرچند زنانگی و مردانگی دو چیز متفاوت و عوامل مهمی هستند که از راه آن قدرت بین افراد تقسیم می‌شود، در این تقسیم‌بندی، سهم هریک از قبل مشخص می‌شود. اساس تقسیم‌بندی قدرت نزد این دو می‌تواند شکلی از صورت‌بندی فرهنگی و اجتماعی در میدان قدرت باشد. اینکه جنسیت سهم بیشتری داشته باشد یا کمتر، به تأثیر و باورهای اجتماعی، سیاسی و دینی یک فرهنگ بازمی‌گردد. ناصر فکوهی نیز در توضیح این شکل از رابطهٔ پیچیده میان زن و مرد را که جامعه آن را برساخته است، ابتدا این موضوع را «یکی از مهم‌ترین بحث‌های حوزهٔ جامعه‌شناسی و انسان‌شناسی می‌داند» (فکوهی، ۱۳۹۰: ۲۳۷).

بنابراین با واسازی متن تاریخی، روایی و تصویری–سینمایی، امکان و زمینهٔ قرارگرفتن جنسیت در آستانهٔ آگاهی تاریخی فراهم شد؛ زیرا اگر بپذیریم که به قول زیمل، تاریخ فرمی از زندگی و تنها ساختی از زندگی است که در آن تجربه‌های انسانی به‌مثابهٔ منشأ، معنا، پویایی و جان‌بخشی و روش

از میان نمی‌رود، با بازخوانی و تحلیل این فرم می‌توان دریافت که «چرا تجربهٔ انسانی ما چنین ساخت‌یافته است» (همان: ۲۰۵). از نظر فکوهی، برمبنای اصل رابطهٔ میان زنانگی و مردانگی می توان آن را به شکل زیر صورت‌بندی کرد: ۱. تقابل فرهنگ و طبیعت: درک مفهوم زن/طبیعت و مرد/فرهنگ که در بیشتر جوامع رایج است. او چنین تقابلی را حاصل سلطهٔ مردانه بر جهان زنانه می داند؛ ۲. تقابل پخته و خام: رابطهٔ طبیعت–فرهنگ که با رابطهٔ خام–پخته تناظر دارد و جنس مردانه را به‌مثابهٔ نوعی از زندگی پیشرفته و تکامل‌یافته از زنانگی فهم می‌کند؛ زیرا از بطن چنین تفسیری است که فرهنگ از درون طبیعت بیولوژی بیرون می‌آید. از این‌رو، با چنین تفسیری، «مردانگی در دورترین نقطه از طبیعت قرار گرفته و کامل‌ترین شکل فرهنگ است و برعکس، زنانگی در نزدیک‌ترین نقطه به طبیعت واقع شده است و خام‌ترین شکل فرهنگ است» (فکوهی، ۱۳۹۰: ۲۳۷)؛ ۳. تقابل قلمرو خصوصی و عمومی: در این رابطه، خانه قلمرو ویژهٔ زنانه تلقی می‌شود و «در این قلمرو زن باید از کودکان نگهداری کند تا کودک را در مسیر استقلال و بلوغ همراهی کند. مرد نیز در قلمرو عمومی قرار دارد و زندگی او مختص تأمین معیشت و زندگی است و این را مرد باید به انجام برساند» (همان: ۲۳۸). چنین نگرشی جهان مردانه را بر پایهٔ شکلی از تولید قرار می‌دهد و زنان را در موقعیتی پایین‌تر توصیف می‌کند که تنها عملکردش بازتولید جنسیت است. این دیدگاه، شکلی از سلطهٔ مردانه را نیز به‌وجود می‌آورد.

۳. صورت‌بندی و تبیین

۳–۱. سینمای مردانه و تصویر زنانه

مسعود کیمیایی به‌عنوان فیلم‌ساز ایرانی که به نظر برخی، فیلم دومش *قیصر* به‌عنوان شناخته‌شده ترین فیلم موج نو مطرح است، به‌طور تقریبی اصول و قواعد و مضامینی را که در فیلم *قیصر* مطرح کرده، بعدها در بیشتر آثارش به شیوه‌های گاه متنوع و گاه مشابه تکرار و پیگیری کرده است. در این آثار، مضامینی مانند رفاقت مردانه، انتقام مردانه، ناموس و غیرت که مفاهیمی پیوسته با مفهوم مردانگی است و مفاهیم دیگری مانند طبقهٔ فرودست جامعه، انتقاد از حکومت، مشکلات و مفاهیم اجتماعی در آثار او حضور دارد و این مضامین، به مفاهیم اصلی آثارش بدل شده‌اند. او در نخستین فیلم‌هایش نیز بر این مضامین متمرکز است. در فیلم دیگر او، *خاک*، بدون توجه به خانواده، با تأکید بر موضوع برادری میان شخصیت‌ها، «نه به این دلیل که از یک پدر و مادر باشند، بلکه برادرند، چون دوست‌اند و برادری یعنی دوستی» (دهقان، ۱۳۷۸: ۷۷)، شکلی از بازنمایی جنسیت را شکل می‌دهد. اگر جهان‌بینی او را به‌عنوان یک مؤلف، از راه فیلم‌هایش و شکلی از بازنمایی تصویری او بدانیم، برخی مواقع این جهان‌بینی، از راه فیلمنامه‌ای منسجم همچون *گوزن‌ها* و گاهی در فیلمنامه‌هایی ضعیف، با فرمی شعارگونه مانند *اعتراض* (۱۳۷۸)، *سربازان جمعه* (۱۳۸۲)، و *جرم* (۱۳۸۹) مطرح می‌شود. کیمیایی از آن‌گونه فیلمسازانی است که بعد از انقلاب ۱۳۵۷، تغییری در بینش او رخ نداده و

محتوای اصلی آثارش همچنان پابرجا است. فیلم‌های کیمیایی بیش از هر چیز مبتنی بر فیلمنامه، دارای روایتی خطی و شیوهٔ داستان‌گویی کلاسیک است. زبان گفت‌وگو در آثارش از فرهنگ مردمی و فرهنگ مخفی جامعه تغذیه می‌کند و گاه از این زبان به‌عنوان قدرت آثارش یاد می‌شود، اما این رویکرد زبانی شاعرانه و نمادین در آثار او، تناسبی با شخصیت‌های آثارش ندارد. این عدم تناسب زبان و شخصیت، در بیشتر آثارش، شخصیت‌ها را از هر نوع فردیت و تشخص و جنسیت تهی می‌کند. این رویکرد او ملهم از فیلم‌فارسی قبل از انقلاب است. با چنین رویکردی است که شخصیت‌های مرد او و همهٔ این کنش‌ها، تنها در جهان مردانهٔ شخصیت‌های او و در غیاب جهان زنانه معنا پیدا می‌کند.

۳–۲. تصویر زنانه، واقعیت مردانه

زن در سینمای کیمیایی از جایگاه درجهٔ دوم و ثانوی برخوردار است و حضور او تنها به‌دلیل حضور شخصیت‌های مرد معنا پیدا می‌کند؛ زیرا حضور زنان، تابع حضور و کنش مردانه است. در موقعیت‌هایی که کیمیایی نیروهای اجتماعی را بازنمایی می‌کند، در تصویر ارائه‌شده از جدال مردانه، زن نقشی بسیار کمرنگ، گاه حاشیه‌ای و گاهی غایب دارد. زنان در سینمای او، دو گونه اما اغراق‌یافته (دو سر بی‌نهایت) و با دو نقش (عشق و نفرت) بازنمایی شده‌اند: زنانی با ارزش های بسیار مثبت (سنتی) و زنانی با ارزش‌های بسیار منفی. نکتهٔ مهم این است که این دو گونه تصویر از زن نیز تنها به‌واسطهٔ مرد معنا می‌یابد و همیشه کنش‌ها و اعمال این زنان، فقط در لوای امر مردانه، کنش مردانه و معنای مردانه نادیده انگاشته می‌شود. گاهی نیز این کنش‌های زنانه در سایهٔ اعمال و رفتار مردانه ناپیدا، پنهان و گاه مدفون می‌شود. درواقع می‌توان گفت سینمای این فیلمساز، سراسر مردانه است. این سینما، مقوله‌های انسانی را وابسته به مرد تعریف می‌کند. درعین‌حال که جهان به‌سمت مدرنیسم و ازخودبیگانگی و نابودشدن روابط انسانی پیش می‌رود، او در فیلم‌هایش، آدم‌هایی را نشان می‌دهد که هنوز دوستی و رفاقت مردانه برایشان اهمیت دارد، حتی به قیمت رهاکردن یا غایب‌کردن حضور زنان. مردان حاضر در فیلم‌های او در این وضعیت‌ها و تنگناها همیشه این آمادگی را دارند تا به‌دلیل احترام به روابط دوستانهٔ مردانه میان دو مرد، از زندگی زنان بگذرند. این آدم‌ها همیشه در موقعیت‌های آستانه‌ای که دوراهۀ زندگی آنان نیز محسوب می‌شود، راه دوم یعنی انتخاب دوستی و تکیه بر روابط مردانه را برمی گزینند. این تفکر در سینمای فیلم‌فارسی قبل از انقلاب، با گفتمان شاه/پدر همخوانی داشت، اما چنین نگرشی بعد از انقلاب اسلامی دستخوش تغییراتی شده و تا حدودی رنگ و بوی امروزی به خود گرفته است. با وجود این تغییرات، کیمیایی هنوز بر جوهرهٔ اصلی مضامین خود اصرار دارد و بر جهان مردانه و غیبت زنانه تأکید می‌ورزد. در میان مضامین مورد تأکید کیمیایی، مضمون منسوخ‌شدن باورها و ارزش‌های کهن هنوز پابرجا است و کیمیایی هنوز با حسرت به آن جهان ازدست‌رفته و ارزش‌های دگرگون‌شده می‌نگرد. این رویکرد سبب شده است که او

نگرشی نوستالژیک به گذشته داشته باشد. گذشته‌ای که هنوز ارزش‌هایی در آن یافت می‌شود که می‌شود به زمان اکنون انتقال یابند و در برابر ضدارزش‌هایی که اکنونی هستند، نبرد کنند و بایستند. در جامعهٔ آرمانی‌ای که کیمیایی در فیلم‌هایش به تصویر می‌کشد، زن فاقد هر نوع نقش اجتماعی است و گاه در آرمان‌شهر او زن غایب است. همچنین در آثار او مضمون دوستی و رفاقت نیز از آن دسته مضامینی است که از نظر کیمیایی، در جهان گذشته موجود بوده و اکنون این ارزش و هنجار، از زندگی اجتماعی کنونی رخت بربسته است. البته باید تأکید کرد که تمرکز منتقدان بر قراردادن سینمای کیمیایی در موج نو سینمای ایران، با این امر نیز در تضاد قرار می گیرد؛ زیرا در صورت‌بندی کیمیایی از جهان مورد انتظار و جامعهٔ آرمانی‌شده در آثارش، او به عنوان یک فیلمساز، همیشه در برابر امر نو، نگرشی واپس‌گرایانه و ضدمدرنیستی دارد. دیدگاه او به استقرار مدرنیسم در سطح کلان جامعهٔ ایران، حسرت‌وار و همراه با خوف و خطر است. مضامین او در جهان تغییریافته با مدرنیسم، دچار هیچ نوع تغییر و تحولی نمی‌شوند، بلکه این جهان است که باید با مضامین منسوخ‌شدهٔ او هماهنگ شود. شخصیت‌های او به‌ویژه مردان، هنوز با دیدی حسرت‌بار به گذشته خیره مانده‌اند و مرثیهٔ زوال سر می‌دهند؛ گذشته‌ای که مدت های زیادی است که از میان رفته یا به‌شدت دچار دگردیسی شده است، اما شخصیت‌های آثارش از رویارویی با این جهان نو تن می‌زنند و دن‌کیشوت‌وار به جنگ بادبان‌های مدرنیسم نیز رهسپار نمی‌شوند. آدم‌های کیمیایی تنها در مذمت و تیرگی وضعیت، با زبانی شاعرانه و رمانتیک، فقط به توصیف و تشریح این گذشتهٔ ازیادرفته می‌پردازند و بر آن گذشتهٔ ازیادزدوده حسرت می‌خورند.

کیمیایی در هر فیلمی به همان عناصر تکراری به همان شکل قبلی بازمی‌گردد و عناصر و مفاهیمی چون زن و مرد نیز از این قاعده مستثنا نیستند؛ چرا که در این جهان مردانه‌ای که سینمای او از جنسیت بازنمایی می‌کند، زن موجودی حاشیه‌ای، مطرود، نادیدنی، ابزاری و سوژه ای واژگون تصویر می‌شود. در آثار او زن، به گونه‌های مختلفی تصویر شده است، اما با دقت در این گونه‌ها می‌توان دریافت که فیگورهای متصورشدهٔ او از زنان، زیر لوای یک نگرش سنتی و واپس‌گرایانه، تنها گونه‌ای از زن و نوعی جنسیت باژگون را به شکلی کلان بازنمایی کرده است.

قهرمان مرد فیلم‌های او معمولاً در رابطه با زنی شکست خورده یا رابطهٔ نامتعارفی را با زنی تجربه می‌کند؛ مثلاً در فیلم *قیصر*، قهرمان مرد عاشق زنی به نام اعظم است، اما قیصر هرگز این زن را عاشقانه خطاب نمی‌کند، بلکه این زن در مفهوم کلی ناموس نام‌گذاری شده است. همان‌طور که قیصر به خواهرش نیز چنین نگرشی دارد. توازی چنین تصویری از زن (معشوق/خواهر) صورتی کلی از رابطهٔ زنانه و مردانه است که کیمیایی متصور است؛ صورتی کلی که زن را فاقد هر نوع جنسیت فرض می‌کند و تنها او را در نقشی از پیش‌فرض‌شده تعریف

می‌کند. در رابطهٔ اعظم و قیصر، اعظم هرگز اجازه پیدا نمی‌کند دربارهٔ خودش، رابطه‌اش با قیصر و امور و تصمیمات قیصر اظهارنظر کند و اساساً فاقد هر نوع اختیار و استقلال فکری و آزادی است. قیصر به‌مثابهٔ دال بزرگ جهان مردانه و تمثیلی از جان سنتی مردانه، بدون توجه به احساسات اعظم و برای بازگرداندن آبرویش و دستیابی به انتقام، رابطه‌اش را با این زن قطع می کند؛ بدون آنکه حتی این امر را با او در میان بگذارد.

در فیلم *داش آکل*، در زندگی شخصیت اصلی، معشوقه‌ای اثیری و دست‌نیافتنی حضور پیدا کرده است و داش آکل، هرگز در برابر این زن عواطفش را بیان نمی‌کند؛ زیرا از نظر او بیان جهان درونی مرد و آشکارگی عشق به زن، شکلی از خلع قدرت مردانه و نوعی آبروریزی است. در اینجا مفهوم عشق و بیان احساسات، به امری زنانه بدل شده است؛ چیزی که تنها زنان دچار آن می‌شوند و آن را بیان می‌کنند. همچنین این مفهوم در جهان مردانه امری تصویر شده است که زن گیرنده و فرستندهٔ این شکل از رابطه تعریف می‌شود؛ چرا که فقط زنان عاشق مردان می شوند و این امور در جهان مردانه، شکلی از تحقیرشدگی و منشی زنانه محسوب می‌شود. از همین رو است که قهرمانان مرد کیمیایی، همیشه از غلتیدن در این قلمرو پرهیز می‌کنند. زن صورت واژگون‌شدهٔ جهان مردانه است. مرد با بیان عشق یا عاشق‌شدن به جهان زنانه تبعید می‌شود و همین امر سبب کاهش قدرت مردانهٔ او خواهد شد؛ بنابراین تمام مقاومت مرد در این است که بر جنبهٔ مردانهٔ شخصیت خود اصرار ورزد تا به جهان زنانه درنغلتد.

در فیلم *غزل*، دو دوست برای حفظ رفاقت و برادری خود، شخصیت زن را ابتدا به حاشیه می‌رانند، سپس او را طرد می‌کنند و درنهایت او را می‌کشند. در این تصویر، زن، موجودی مازاد، اضافی و مزاحم محسوب می‌شود که برای حفظ و تداوم این رابطه در جهان مردانه، باید او را طرد یا حذف کرد یا کشت. چنین، رویکرد و نگرشی به زنان، در فیلم‌های بعد از انقلاب کیمیایی دوباره تداوم یافته است. شخصیت اصلی در فیلم *سلطان*، مردی تنها است که از جهان امروز فقط یک موتور (واژگونهٔ اسب در جهان سنت) دارد. او آگاهانه و خودخواسته از رابطه با زن می گریزد و در این فیلم شخصیت زن (مریم) همچون اعظم در فیلم *قیصر*، با رهاشدگی خویش باید با تنهایی کنار بیاید و سکوت کند. او موجودی است که ناگهان در جهانی پر از وحشت رها شده است. این شکل از نگرش به زن، در مفهوم زن طردشده و انکارشده در بیشتر فیلم‌های کیمیایی همچون *اعتراض*، *رضاموتوری* و... به نگرشی تکراری مبدل می‌شود تا قهرمان همچنان از دنیای زنانه و عشق بگریزد و در جهان مردانهٔ خویش، تنهایی‌اش را ادامه دهد. گویی از نظر فیلمساز، قهرمان/مرد، در این جهان متحول‌شده و نوین باید تنها در بطن شب، مانند کودکی میان تاریکی‌ها و زهدان شهر مردانه بغلتد و با سقوطش، تصویری از معصومیت کاذب جهان مردانه را برسازد.

تصویر کیمیایی از زنان، جنسیتی است که توسط مردان طرد یا کشته می‌شود. گویی چنین تصویری از زن، به رقیبی برای مرد بدل شده است که چهرهٔ مردانه را مخدوش خواهد کرد و باید محو شود؛ برای مثال فیلم *اعتراض*، با تک‌گویی امیر آغاز می‌شود. در این تک‌گویی، شخصیت مرد دربارهٔ زنی خائن سخن می‌گوید که به دست امیر کشته شده است. امیر به جرم قتل این زن، سال‌ها در زندان بوده است، ولی از عمل خود اظهار ندامت نمی‌کند. در فیلم *محاکمه در خیابان*، شخصیت اصلی، امیر، در روز عروسی‌اش به مرجان شک می‌کند و سرانجام متوجه خیانت او می‌شود. در سینمای کیمیایی، زن یا غایب است یا پنهان‌شده در پس گوی مردانه یا خائن یا ابزاری برای اهداف مردانهٔ جهان مرد؛ برای نمونه در فیلم‌های *قیصر* و *داش آکل*، این‌گونه زنان را در نقش‌هایی چون زن کاباره‌ای یا زن آوازه‌خوان یا زن تبهکار به تصویر کشیده است. ابتدا قهرمان مرد به‌دلیل اهدافی والا و آرمانی و گاه بی‌هیچ دلیلی یا برای فراموشی زخم‌هایش با او رابطه‌ای را آغاز می‌کند و درنهایت این زنان، به دلایلی سست و مردانه حذف، طرد و به حاشیه رانده می‌شوند و گاهی به شکلی افراطی کشته می‌شوند؛ برای مثال در فیلم *غزل*، شخصیت زن هرگز نه خائن است و نه شرور و نه خیانت‌کار، اما تنها به‌دلیل اینکه خطری برای رابطهٔ مستحکم دو مرد است، به دست مردان نابود می‌شود. در همهٔ فیلم‌های کیمیایی، زن مایملک یا ناموس مرد محسوب می‌شود و نقش یا جایگاه او اعتباری ندارد. این زن درنهایت موجودی است که به جهان مردانه تعلق دارد و هر نوع آزادی انسانی او فقط به‌تبع مرد معتبر است و تنها با تأیید جهان مردانه است که رأی و کنش او پذیرفته می‌شود. در فیلم های او زن آرمانی همان سیمای زن نجیب یا مادر وفادار، سنتی و رنج‌دیده است؛ سیمای جهان سنتی که تنها یک نوع تلقی از نقش نهایی زنانه را تأیید می‌کند؛ برای نمونه در فیلم *قیصر*، شخصیت اصلی به این قصد آدم نمی‌کشد تا انتقام خون به‌ناحق ریخته‌شدهٔ خواهرش – فاطی– را از متجاوزان بستاند، بلکه برای آبروی ازدست‌رفتهٔ خود انتقام می‌گیرد.

۳–۳. تصویر واژگون، بی‌نظمی جنسیتی

تصویر و چهرهٔ اصلی زنانه از منظر کیمیایی، تصویر زنی با جنسیتی واژگون است. این زن متصور (جنسیت واژگون) شخصیتی است که همه چیزش عاریه‌ای است. ضروریات زندگی این زن به خودش تعلق ندارد، بلکه این شخصیت، تمام عناصری که زنانگی‌اش را سامان می‌دهد، دارای عناصری مردانه است. این زن با رفتاری مردانه، زبان مردانه، پوشش مردانه و کنش‌های مردانه زیست می‌کند. این جنسیت واژگون از شخصیت زنان، در فیلم‌های *دندان مار*، *گوزن‌ها*، *محاکمه در خیابان* و اعتراض و چند اثر دیگر آشکار شده است. زن در جهان مردانه برای اثبات خود، به‌طور آگاهانه و برای حضور در جهان، تمام عناصر و مقوله‌های مردانه را سرقت کرده است. رفتار او واژگونهٔ جنسیت زنانه، زبان او، زبانی آمیخته و وارونهٔ جهان زنانه و زیست او

زیستی مردانه است. این زنان، گویی از نیست خود تبعید شده‌اند و نمود واژگونگی و اعوجاج جهان زنانه هستند. تصویری که در چند اثر کیمیایی آشفته و واژگون است و دیگر نمی‌توان او را به‌لحاظ جنسیتی زن نامید؛ برای نمونه در فیلم‌هایی مثل *دندان مار* (گلچهره سجادیه)، *محاکمه در خیابان* (شقایق فراهانی)، گوزن‌ها (نصرت پرتوی) و اعتراض (بیتا فرهی) نمونه‌هایی از این واژگونگی جنسیت هستند. لباس و پوشش زنان، زبان، خشونت، قدرت بدنی، انتقام‌جویی و نادیده‌گرفتن جنسیت زنانه، از ویژگی‌های این چهره‌ها است. گویی این زن برساخته، به‌مثابهٔ یک زن، ابتدا به جنسیت خود پشت کرده، سپس جنسیت خود را واژگون کرده است؛ یا شاید بهتر است بگوییم این جنسیت واژگون نیز مانند قهرمانان مرد چنین سینمایی، زنی را کشته است: زن درون خود یا جنسیت خود را.

نمونهٔ دیگری از زنان در سینمای کیمیایی، تصویر زنان مؤمن، فداکار و کهنسال است. پیوستگی این سیمای زنانه با مذهب و جهان سنت، به خاستگاه فکری فیلمساز برمی‌گردد که تنها نقشی سنتی برای زن قابل است. در این سیمای به تصویر کشیده‌شده، زنان وابسته به قهرمان هستند یا تلاش می‌کنند در هیئت پدر فرزانه و فردی کهنسال (سنت) قهرمان را هدایت کنند. در هر شکلی، قهرمان معمولاً در برابر چنین سیمایی از زن به آنان کمک می‌کند، اما هرگز هدایت و راهنمایی این زنان را نمی‌پذیرد. در فیلم *قیصر*، شخصیت اصلی، با وجود همهٔ مشکلاتش، پیرزنی را به این دلیل به زیارت امام رضا می‌برد؛ چرا که قول مردانه به خود داده است تا این عمل را انجام دهد؛ بنابراین کنش قهرمان به‌دلیل تسلط، قدرت، خرد و راهنمایی زنانه به انجام نمی‌رسد، بلکه قهرمان برای تثبیت جایگاه مردانه و تعهد به قولی مردانه این عمل را انجام می‌دهد. تصویری که کیمیایی از این زن ارائه می‌کند، زن یا مادرانی رنج‌دیده، فاقد قدرت، خنثی و در نقش سنتی مادری است که تابع مرد خود است. مادر در فیلم‌های *قیصر* و *رضا موتوری*، نمونه‌ای از سیمای چنین زنان سنتی است که در جهان مردانه، فاقد هویت و قدرت هستند. گویی در این جهان مردانه، عقل زنانه جایی ندارد و تنها عقلانیتی که سلطه دارد، عقلانیت مردانه است.

این تصاویر، بیشتر تصاویر زنانی است که جایگاه دقیق اجتماعی ندارند. آنان بیش از هر چیزی، در جهان مردانه، به‌مثابهٔ عنصری مزاحم و زائد به حاشیه رانده می‌شوند یا کشته می شوند. این زنان گاهی از جنسیت خود رانده می‌شوند یا ناچار می‌شوند جنسیت خود را ترک یا از جنسیت خود کوچ کنند و به شکلی با جنسیتی واژگون به زیستی مردانه پناه ببرند. در این تصاویر و در این جهان زنانه، قهرمانان مرد شخصیت‌هایی قوی، مستقل، تنها، خودساخته، مصمم و درنهایت شکست‌خورده و زنان طردشده و محذوف‌اند. در این تصویر انسدادی از جامعه، فقط مردان هستند که دست به کنش می‌زنند و مورد عشق زنان قرار می‌گیرند، زبانی شاعرانه

دارند و اعمالی حماسی و قهرمانانه از خود بروز می‌دهند. آنان در جهانی سنتی، از ارزش‌های سنتی دفاع می‌کنند، خود را حافظ آن می‌دانند و برای حفظ ارزش‌های چنین جهانی، زنان را طرد و سرکوب می‌کنند. تصویر زن در فیلم‌های کیمیایی، تصویری مثالی، خاطره‌وار و ازدست‌رفته است. آن‌ها در تجربهٔ مردانه، امکان بیان و آشکارگی تجربهٔ خود را ندارند. این جهان زنانه، همیشه زیر آوار و زلزلهٔ اعمال و حوادث مردانه مدفون می‌شود. فیلم‌های کیمیایی تاریخ جمعی دفن‌شدن زنان است.

۴. نتیجه‌گیری

در جامعهٔ ایران، زنان به‌عنوان نیمی از اجتماع، تأثیر تعیین‌کننده‌ای در پیشبرد اهداف بیشتر جنبش‌های اجتماعی دارند و هستی ویژهٔ اجتماعی خاص خود را می‌سازند. از نظر جامعه‌شناسی جنسیت، در هر ارتباط میان دو جنس، نوعی پیش‌فرض وجود دارد و این نوع از ارتباط دارای یک تقسیم کار و حاوی نوعی نقش برای دو جنس است. از نظر آنان، در هر رابطه‌ای مردان به شکلی برخوردار از قدرت و آغازگر یک رابطه هستند و در این رابطه، زنان دارای نقشی تبعی و سوژه‌ای نظاره‌گر و وابسته محسوب می‌شوند. از این‌رو در این پیش‌فرض فرهنگی، زنان از راه انتظارات فرهنگی تثبیت‌شده در جامعه باید رفتاری شایسته و متناسب از خود بروز دهند. از این‌رو با چنین انتظاراتی، رفتار زنان و مردان به هنجارهایی مانند «مجاز و غیرمجاز»، و «بهنجار و نابهنجار» تقسیم می‌شود. این تقسیم‌بندی فرهنگی، از راه فرهنگ (سینما / تئاتر / موسیقی و...) و آموزش (محتوای درس‌ها از ابتدا تا پایان دانشگاه) و از راه رسمی و غیررسمی، به زن و مرد (دختر و پسر) آموزش داده می‌شود تا آنان را به زنان و مردانی بهنجار بدل کند؛ زیرا هر فرهنگی تلاش می‌کند رفتاری مبتنی بر نقش جنسیتی را هم‌زمان با رشد کودک در او سامان دهد.

از دههٔ ۱۹۷۰ میلادی، در مطالعات نو با استفاده از روش بینافرهنگی، بر این امر تأکید می‌شود که جنسیت و الگوهای جنسیتی شامل نقش‌ها، باورها، ارزش‌ها و انتظاراتی است که هر فرهنگ از زن و مرد دارد. به بیانی دیگر، این عوامل اجتماعی و فرهنگی هستند که تعیین‌کنندهٔ نهایی جنسیت افراد در جوامع مختلف هستند. از سوی دیگر، از نگاه اندیشمندان قلمرو زنان (به ویژه فمینیست‌ها)، تولیدات عینی کلان و تولیدات ذهنی کلان (ایدئولوژی و گفتمان و...) به‌مثابهٔ دو عامل ساختاری بر درک یک کنشگر تأثیر می‌گذارد و نقش‌های تعیین‌شدهٔ اجتماعی را به آن‌ها تحمیل می‌کند.

مسعود کیمیایی، به‌عنوان یکی از فیلمسازان سینمای ایران، در بیشتر آثارش همهٔ کنش‌های مردان بدون حضور و دخالت زنانه رخ می‌دهد و این کنش‌ها فقط در جهان مردانهٔ شخصیت‌های او و در غیاب جهان زنانهٔ آثار او معنا پیدا می‌کند. درواقع زن در سینمای کیمیایی از جایگاهی

درجهٔ دوم و ثانوی برخوردار است و حضور زنان، تابع حضور و کنش مردانـه اسـت. در موقعیـت های فیلم‌های او که از نیروهای اجتماعی بازنمایی می‌کند، زن نقشی بسیار کمرنگ، گاه حاشـیه ای و گاهی غایب دارد. زنان در سینمای او، گاه اغراق‌یافتـه (دو سـر بـی‌نهایـت) و بـا دو نقـش (عشق و نفرت) بازنمایی شده‌اند: زنانی با ارزش‌های بسیار مثبت (سنتی) و زنانی بـا ارزش‌هـای بسیار منفی. این دو گونه تصویر از زن نیز فقط به‌واسطهٔ مرد معنا می‌یابد و همیشـه کـنش‌هـا و اعمال این زنان، فقط در لوای امر مردانه، کنش مردانه و معنای مردانه نادیده انگاشـته می‌شـود. گاهی نیز این کنش‌های زنانه در سایهٔ اعمال و رفتار مردانه ناپیدا، پنهان و گاه مدفون می‌شـود؛ زیرا سینمای این فیلمساز، سراسر مردانه است و مقوله‌های انسانی وابسته به مرد تعریف می‌شود. آدم‌های او همیشه در موقعیت‌های آستانه‌ای و در میان دوراهی زنـدگی، راه دوم یعنـی انتخـاب دوستی و تکیه بر روابط مردانه را برمی‌گزینند. این تفکر در سینمای فیلم‌فارسی قبل از انقـلاب، با گفتمان شاه/پدر همخوانی داشت. در جامعهٔ آرمانی‌ای که کیمیایی در فیلم‌هایش به تصویر می کشد، زن فاقد هر نوع نقش اجتماعی است. گاهی نیز در آرمان‌شهر او زن غایب است و در ایـن جهان مورد انتظار و جامعهٔ آرمانی‌شدهٔ آثارش، او همیشه در برابر امر نو، نگرشی واپس‌گرایانـه و ضد مدرنیستی دارد. در این جهان مردانهٔ کیمیایی، زن موجـودی حاشـیه‌ای، مطـرود، نادیـدنی، ابزاری و سوژه‌ای واژگون تصویر می‌شود؛ تصویری آشفته و واژگون که دیگر نمی‌تـوان او را بـه لحاظ جنسیتی، زن نامید. چهرهٔ این زنان، لباس و پوشش آنان، زبان، خشـونت، قـدرت بـدنی و انتقام‌جویی و نادیده‌گرفتن جنسیت زنانه، از ویژگی‌های این چهرهٔ ساخته‌شده است. گـویی ایـن زن برساخته، ابتدا به جنسیت خود پشت کرده است، سپس جنسیت خود را واژگون کرده است؛ یا شاید بهتر است بگوییم، این جنسیت واژگون نیز مانند قهرمانان مـرد چنـین سـینمایی، زنـی را کشته است: زن درون خود یا جنسیت خود را. تصاویر کیمیایی از زنان، تصویر زنانی است که گاه از جنسیت خود رانده می‌شوند یا ناچار می‌شوند جنسیت خود را ترک یا از جنسیت خود کوچ کنند و به شکلی با جنسیتی واژگون، به زیستی مردانه پناه ببرند. در این جهان زنانه، زنان همیشه زیر آوار و زلزله اعمال و حوادث مردانه، مدفون می‌شوند. فیلم‌های کیمیایی تاریخ جمعی دفـن‌شـدن زنان است.

منابع

افلاطون (۱۳۸۲). *ضیافت*. ترجمهٔ محمدابراهیم امینی‌فرد. چ دهم. تهران: جامی (مصدق).

بوردیو، پی‌یر (۱۴۰۰). *سلطهٔ مذکر*. ترجمهٔ محسن ناصری‌راد. تهران: آگه.

بار، و یون (۱۳۸۳). *جنسیت و روان‌شناسی اجتماعی*. ترجمهٔ بیتا شایق و حبیب احمدی. شیراز: نوید شیراز.

داندنبرگ، فردریک (۱۳۸۶). *جامعه‌شناسی جورج زیمل*. ترجمهٔ عبدالحسین نیک مهر. تهران: توتیا.
راودراد، اعظم و زندگی، مسعود (۱۳۸۵). تغییرات نقش در زن سینمای ایران. *مجلهٔ مطالعات جهانی رسانه*، ۱(۲).
روباتام، شیلا (۱۳۹۸). زنان در تکاپو، فمینیسم و کنش اجتماعی. ترجمهٔ حشمت‌الله صباغی. تهران: شیرازه.
ریوی، کلود (۱۳۹۰). *تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناسی*. ترجمهٔ ناصر فکوهی. تهران، نشرنی.
زیمل، گئورگ و گای، اکس (۱۳۸۶). *مقالاتی در تفسیر علوم اجتماعی*. ترجمهٔ شهناز مسمی پرست. تهران: شرکت سهامی انتشارات.
فریبی، دیوید (۱۳۹۳). *گئورک زیمل*. ترجمهٔ شهناز مسمی‌پرست. تهران: ققنوس.
نرسیسیانس، امیلیا (۱۳۸۷). *انسان، نشانه، فرهنگ*. تهران: افکار.
نرسیسیانس، امیلیا (۱۳۹۰). مردم‌شناسی جنسیت. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور و شرکت نشر نقد افکار.
هولمز، مری (۱۳۸۹). *جنسیت و زندگی روزمره*. ترجمهٔ محمدمهدی لبیبی. تهران: نقد افکار.