



دی ۹۹

ترجمه‌ی سطورِ پیش‌رو، تقدیم به روبخیر و دا، که به همه‌ی تحلیل‌ها خندیدند.

چکیده: خاک سر به مهرِ مروا نبیلی (۱۳۵۶) یکی از معدود فیلم‌های بلندی است که توسط زنان در ایران پیش از انقلاب ۱۳۵۷ ساخته شده است. این مقاله استدلال می‌کند که این فیلم آغازگرِ نگاهِ فاصله‌گرا {در سینمای ایران} بوده است که اغلبِ محققین به سینمای ایران بعد از ۱۳۵۷ نسبت می‌دهند. به واسطه‌ی مطالعه‌ی تبیین‌های محتوایی و فرمالِ امتناع در فیلم، این نوشتار بر این ادعاست که این کار می‌تواند راهگشای مطالعاتِ جدیدی پیرامون ارتباطِ میانِ زیبایی‌شناسی و سیاست در سینمای ایران باشد.

درآمد: یکی از معدود فیلم‌های داستانی بلند که به وسیله‌ی زنان، قبل از انقلاب ایران در سال ۱۳۵۷ کارگردانی شده است، خاک سر به مهرِ مروا نبیلی، تأملی بر سیاست و زیبایی‌شناسی امتناع است. فیلم حولِ دختری ۱۸ ساله به نام روبخیر^۱ می‌چرخد که استنکافِ او از ازدواج، منجر به بحرانی برای مادرِ او، اقوامِ نزدیک و جمعیتِ روستایی می‌شود که آن‌ها در آن زندگی می‌کنند. روبخیر تمامی خواستگارانِ که به او پیشنهاد شده را رد کرده است. تصمیمی که جامعه‌ی او نمی‌تواند آن را درک کند. درونِ رژیمِ بازنمایی موجود در سینمای ایران در دهه‌ی ۱۳۵۰، تجربه‌ورزیِ نبیلی در فرم، امتناعِ دیگری را شکل می‌دهد: از تصویرِ نمایشیِ بدنِ زن به سودِ خلقِ اسلوبِ دیگری پرهیز

^۱ با نقش آفرینی فلورا شباویز

می‌شود، چیزی بسیار شبیه به آنچه که در جنبش بین‌المللی زنان ضد سینما در دهه‌ی ۱۹۷۰ رایج بود. تحت نشانگان امتناع، فیلم خاک سر به مهر به موج نوی ایران (در کنار دیگر جنبش‌های رادیکال فیلم) می‌پیوندد، همچنان که فصل مشترک تاریخ‌نویسی و تجزیه و تحلیل قالب‌بندی شده را در مطالعه‌ی سینمای ایران، خاصه در مواجهه‌اش با جنسیت، به چالش می‌کشد.

در این مقاله من استدلال خواهم کرد که فیلم مروا نیلی یک سیاست امتناع را مطرح می‌کند که به سه‌گونه نمایان می‌شود و بدین وسیله، بازاندیشی در دسته‌بندی‌های تحلیلی موجود را که از طریق آن سینمای ایران فهم می‌شود، ایجاب می‌کند. اولین امتناع فیلم به محتوای آن برمی‌گردد و بر خودداری روبخیر از ازدواج یا اعلام کردن دلایلش برای این کار، تمرکز می‌کند. متناظر این روایت از امتناع، یک داستان فرعی وجود دارد که در آن مردان دهکده، در تردید این‌که بخواهند زادبوم خویش را تسلیم یک شرکت زراعی کنند، به سر می‌برند. دومین نمود امتناع، در فرم فیلم، منحصرأ از طریق مقاومت نیلی در برابر قراردادهای سینمایی مسلط بیان می‌شود. با ثابت نگاه‌داشتن دوربین در بخش عمده‌ای از فیلم و با تکیه‌ی خاص برنمای دور (لانگ شات) و نمای بسیار دور (اکستریم لانگ شات) (و به طور کلی اجتناب از کلوزآپ)، فیلم از این‌که به تماشاگر اجازه بدهد تا دسترسی صمیمانه و نزدیکی داشته باشد، برحذر است. در هر پیچ و تاب از فیلم، حتی هنگامی که روایت ممکن است نزدیکی را طلب کند، دوربین در یک فاصله باقی می‌ماند و از این‌که امیال نگاه‌خیره‌ی تماشاچی را ارضاء کند، اجتناب می‌ورزد. من استدلال خواهم کرد که به میانجی دومین‌گونه‌ی امتناع که از طریق فرم فیلم به نمایش گذاشته شده است، خاک سر به مهر نگاه‌محبوب یا فاصله‌گرایی را می‌آغازد که اغلب

پژوهشگران، به بعد، یعنی سینمای پسا انقلابی ایران نسبت می دهند. اگر چه این استدلال تصورات رایج و غامض پیشین که سینمای ایران را به دسته بندی شسته و رفته ی پیش و پسا انقلاب رهنمون می شود دچار مشکل می کند، من می خواهم یک چهارچوبی متمایزی را برای اندیشیدن به ابداع فرمال نیلی پیشنهاد کنم که بر تمایز میان راهبردهای مدرنیستی و رئالیستی تاکید می کند. از طریق یک تحلیل متنی از زیبایی شناسی فرمال نیلی، من استدلال می کنم که بررسی نگاه خیره ی سینمایی در ارتباط با بدن زنان و تجارب حسی، مسأله ای از سیاست زیبایی شناسی است. در این جا ما به گونه ی سوم امتناع می رسیم که در تلاقی امر تاریخی و امر سیاسی اتفاق می افتد: فاصله ی دورین از تن و چهره ی روبخیر یک امتناع استوار و بی شائبه از سنت جریان اصلی سینمای ایران است؛ منحصرأ شیوه ای از بازنمایی زنان که در جریان فیلم فارسی دیده می شود. فیلم همچنین باید در بافت فراخ تر نقد فمینیستی سینما فهمیده شود. سومین گونه ی امتناع در پس چهره ی دوم امتناع شروع می شود که برای توجه دقیق به زبان فرمال فیلم، امکان بررسی تکوین زیبایی شناسی خاص فیلم را میسر می سازد. بنابراین، این گونه ی سوم امتناع است که به ما اجازه می دهد در مورد برخی از تمایلات انتقادی که تلقی و تجزیه و تحلیل از جنسیت را در سینمای ایران شکل داده اند، بازنگری کنیم.

نیلی، موج نوی ایران و سیاست جنسیت

¹ براساختی که به سینمای تجاری غالب و عامه پسند ایرانی با خصیصه ی فیلم های بی شمار و پرفروش، طی سال های ۱۳۲۷ تا ۱۳۵۷ اشاره دارد.

مروا نیلی محدودی کوچکی از تاریخچه‌ی سینمای ایران را به خود اختصاص داده است. با این حال، کارنامه‌ی کارگردانی او، چون خطِ سیرِ خاکِ سر به مهر، قاطعانه این فیلم را در چهارچوبِ زیبایی‌شناسی و سیاستِ موجِ نوی ایران^۱ قرار می‌دهد؛ همان‌گونه که در ذیلِ تاریخِ فیلم‌سازیِ فمینیستی. قبل از ساخته شدنِ خاکِ سر به مهر، نیلی نقش‌های متنوعی را در فیلم‌های ایرانی و تولیداتِ تلویزیون بر عهده داشته است. قابل توجه‌ترین آن در رادیو و تلویزیونِ ملی ایران، یک شبکه‌ی پخشِ برنامه عمومی بود که در سال ۱۳۴۶ تأسیس شد. قبل از ساختنِ خاکِ سر به مهر، اولین فیلم بلندش، او به عنوان کارگردان، تهیه‌کننده و نویسنده‌ی «افسانه‌های خوبان» (۱۳۵۶)، یک مینی سریالِ تلویزیونی درباره‌ی افسانه‌های محلیِ سنتی ایرانی مشغول به کار شد که توسط رادیو و تلویزیون ملی تولید می‌شد. ساختِ خاکِ سر به مهر به طور پیچیده‌ای با کارِ نیلی در رادیو و تلویزیون ملی در هم بافته شده است. در مصاحبه‌ای با حمید نفیسی، مورخِ فیلم، نیلی این‌گونه اظهار داشت که خاکِ سر به مهر به طورِ پنهانی در محلِ فیلم‌برداری برداشته شد در حالی که در حین برداشتِ یک اپیزود از مینی سریال بودند. وی گفت که او قادر بود که فیلم را خیلی سریع با آماده کردنِ یک متن دکوپاژِ دقیق همراه با تعیینِ موقعیتِ دوربین و با استفاده از نا-بازیگرانِ از روستای قلعه نور اصغر در جنوبِ ایران^۲، جایی که فیلم در آن برداشت می‌شود و داستان در آن می‌گذرد، به انجام رساند. تصوّر این آسان است که کار کردنِ سریع و پنهانی با روستائیانِ محلی، به نیلی و تیم

^۱ سینمای موسوم به «موجِ نوی ایران»، اصطلاحاً جریانی دربردارنده‌ی سینماگرانی پراکنده و غالباً تحصیل‌کرده‌ای بود که تحتِ استقلالِ خویش با به مددِ حمایت‌های دولتی، طی سال‌های پایانی دهه ۴۰ تا سال ۱۳۵۷، به تعبیری در برابرِ سینمای غالبِ تجاری، دست به خلقِ آثاری شخصی و انتزاعی یا فیلم‌هایی با سوبه‌های پررنگ اجتماعی (همراه با نگاهِ تجاری) زدند.

^۲ حوالی شوشتر در استان خوزستان.

کوچک فیلم برداری، اجازه داد تا با محیط آمیخته شوند و شرایط مطلوبی برای سبک فاصله‌گرا و ساده و بی‌پیرایه‌ی فیلم ایجاد شود.

اگرچه خاک سر به مهر در ایران فیلم برداری شد، با این حال تاریخ تولید فراملی دارد. مانند بسیاری از فیلمسازان فعال در سال‌های منجر به انقلاب ۱۳۵۷، نبیلی ایران را ترک کرد تا به ایالات متحده، جایی که او قبل‌تر حین تحصیل در نیویورک و ورمونت در آن‌جا زندگی کرده بود، بازگردد. او با خود نگاتیوهای فیلم را بُرد و تقطیع نهایی را در ایالات متحده به اتمام رساند. به علت وضعیت در تبعید او و همچنین محدودیت موقتی نمایش فیلم در ایران طی آغاز دهه‌ی ۱۹۸۰، خاک سر به مهر هیچگاه در یک موقعیت رسمی در ایران به نمایش درنیامد. در این پرتو، نگاه فاصله‌گرای فیلم، به واسطه‌ی تجربه‌ی دردناک مفارقت جغرافیایی در نتیجه‌ی تبعید نبیلی، به طور مضاعفی تکان دهنده به نظر می‌رسد. آن شاید تجربه‌ی تبعیدی است که ادوارد سعید {۲۰۰۳-۱۹۳۵} آن را در قالب ایده‌ی «آگاهی چند صدایی و اصالت دید» توصیف می‌کند که فیلم نبیلی را قادر می‌سازد تا چنین فاصله‌ی مستمری را حفظ کند.

خاک سر به مهر تعدادی نمایش در سرتاسر ایالات متحده در اواخر دهه‌ی ۱۹۷۰، تحت پوشش جشنواره‌های فیلم ایران یا خاورمیانه داشت از جمله فستیوال فیلم ایران که در سینمای بمبئی منهن در ۱۹۸۱ صورت گرفت که ادعا می‌شود اولین فستیوال سینمای ایران در نیویورک باشد. در این و نمایش‌های مشابه که در سینمای کامیونیتی در لانگ آیسلند (۱۹۷۹)، فستیوال فیلم خاورمیانه در سینمای کارنگی هال (۱۹۷۸) و فستیوال فیلم خاورمیانه در سینمای بلیکر استریت (۱۹۷۸)، روی داد (همگی واقع در حومه و شهرک

های اطراف منطقه‌ی نیویورک)، نیلی حاضر بود تا فیلمش را معرفی کند و با حضار به صحبت بنشیند. در حال و هوای توجه به انقلاب ایران، خاک سر به مهر یکی از مجموعه فیلم‌هایی بود که مخاطبان فیلم آمریکایی و اروپایی را در جریان بحران روز ایران می‌گذاشت. آن همچنین مقدمه‌ای بر تولیدات فرهنگی آوانگارد ایرانی بود که به ویژه به گفتمان ضدپهلوی مربوط می‌شد که به موجب آن ارتباطی گفتمانی میان زیبایی‌شناسی و سیاست برمی‌ساخت.

یکی دیگر از جنبه‌های مهم درک خاک سر به مهر، ارتباطش با مسائل زنان بود. برای مثال، در سمپوزیوم بین‌المللی زنان فیلمساز، که طی فستیوال بین‌المللی فیلم تسالونیکه ۱۹۷۹ در یونان صورت گرفت، نیلی در کنار فیلم سازانی چون ژن مورو^۱ ظاهر شد تا روی موضوعاتی که فرض می‌شد برای زنان فیلمساز مهم است گفتگو کنند؛ از جمله مشتمل بر قهرمانان زن جدید، پیشرفت شغلی، چشم‌اندازهای مربوط به کارگردانی، سرمایه‌گذاری فیلم، همزادپنداری مخاطب و مسأله‌ی نمایش. نیلی و فیلمساز فمینیست مصری، لیلا ابوسیف {۱۹۴۱} در مصاحبه با نیویورک تایمز در حاشیه‌ی فستیوال فیلم خاورمیانه ۱۹۷۸ در دهکده‌ی گرینویچ، مسائل مشابهی را مطرح کردند. در این‌جا ابوسیف تماشای خاک سر به مهر را شرح داده است: «هنگامی که من فیلم مروا و کشمکشی را که آن بیان می‌کند دیدم، فکر کردم که این می‌تواند برای زنان مصر یکسان باشد. «نیلی اضافه کرد: «آن می‌توانست زنی در هر کجا باشد.» با نمایش در چنین بسترهایی، خاک سر به مهر اثر نافذی در به اشتراک‌گذاری سیاست انقلاب ایران با مخاطبان خارجی داشت. مانند فیلم

^۱ بازیگر، خواننده و کارگردان فرانسوی، ۲۰۱۷-۱۹۲۸

های فمینیستی از دیگر محیط‌های انقلابی، مانند فیلم «هر طور شده» (۱۹۷۴) اثر سارا گومز (کارگردان کوبایی، ۱۹۷۴-۱۹۴۲)، خاک سر به مهر نشان‌دهنده‌ی غیابِ مسأله‌ی جنسیت {در تجربه‌ی انقلابی} است، این‌که چطور تجربه‌ی زنان به عنوان سوژه‌ها و فعالان اغلب در بافتِ کشمکش‌های فراگیر انقلابی نادیده گرفته می‌شود. بنابراین، خاک سر به مهر نه تنها نمونه‌ی زیرمجموعه‌ای مدرنیستی و رادیکال از موج نوی ایران است، آن همچنین نمونه‌ی ای قاطع از فمینیسم در موج نو است. به این ترتیب، آن فرصتی به دست می‌دهد تا بازاندیشی در موج نوی ایران را از رهاوردِ متون فمینیستی، بی‌آغازیم.

نظریه‌های فمینیستی سینما به طور گسترده‌ای در مباحث سینمای معاصر ایران به کار گرفته شده است. در دهه‌ی ۶۰ و ۷۰ شمسی، کامیابی سینمای ایران در فستیوال‌های بین‌المللی فیلم، با رشد تحقیقات بر روی زبان سینمای جدید ایران {دوره‌ی اسلامی‌شدن} هم‌زمان بود. پژوهشگران به طور ویژه در این باب علاقمند بودند که چگونه ضوابط جدید بازنمایی، در اوایل دهه ۶۰ توسط جمهوری اسلامی بنیان نهاده شدند. ضوابطی که سعی در مدیریت و در نهایت، ممانعت از نگاه میل‌ورز داشت، سینمایی را خلق رد که به نظر می‌رسید در همه جا این نگاه را مورد تفسیر قرار می‌دهد. برای مثال لورا مالوی آن را به عنوان یک همزمانی نابهنگام مورد توجه قرار می‌دهد که این نوع از سانسور با از بین بردن روش‌های معمول دیدن که موکول بر سکس‌والیته‌ی زنان است، چالش‌های تازه‌ای را برای سینما به وجود می‌آورد. نفیسی این همزمانی نامنتظره را با اشاره به این‌که چگونه یک مکانیسم عفت و حیا (این‌که زنان باید

در برابر دوربین، در موقعیت‌هایی که در واقعیت بدان نیاز نیست مانند خانه یا در فضای خانوادگی، حجاب یا پوشش بر تن کنند) راه را برای حضور زنان در صنعت فیلم ایران، مقابل و پشت دوربین، هموار ساخته است، شرح می‌دهد. این مشارکت فزاینده عمدتاً با درهم گسیختن ارتباط گفتمانی مستقیم بین بازنمایی زنان و ترویج فساد، بی‌اخلاقی و هرزه‌نگاری حاصل شد. درک و برداشتی چنین از پیوند میان زنان و فساد بود - تا حدی ناشی از شهوانی‌سازی بازنمایی زنان معمول در تولیدات فیلم فارسی مانند رقاصه‌ی شهر (به کارگردانی شاپور قریب، ۱۳۴۹) می‌شد - که مقررات عفت و حیا سعی در مبارزه با آن داشت و بدان نیاز داشت تا زنان مسلمان به عنوان عقیف دیده شوند و همچنین نقش مهمی در جامعه در تربیت فرزندان خداپسند و مسئولیت‌پذیر داشته باشند. از این گذشته، زنان از این‌که بخواهند، چه به لحاظ فرمال و چه به لحاظ تماتیک، در موقعیت ابژه‌ی میل جنسی قرار بگیرند، ممنوع شدند. دقیقاً این نوع محدودیت است که علی‌رغم فرمول‌بندی مبهم آن، بسیاری استدلال می‌کنند که منجر به خصیصه‌ی سینمای پس از انقلاب شد. نگار متحده، به عنوان اولین محقق‌ی که چنین ادعایی را مطرح کرد، بدین ترتیب سینمای پس از انقلاب را به عنوان تمثیلی جانشین^۱ از محدودیت‌های اعمال شده تعبیر می‌کند و این‌که شرایط، گویای خود صنعت {فیلم} است. با استناد به نظریه‌ی فیلم فمینیستی دهه‌ی ۱۹۷۰، نگار متحده بر این نظر است که قوانینی که بر بازنمایی اعمال می‌شوند، شرایط سیاسی فیلم‌سازی را در نحو یا گرامر سینمای ایران پس از انقلاب پیچانده است. برای مثال، «غیاب حضور»

Mottahedeh, N. (2008). *Displaced Allegories: Post-Revolutionary Iranian*

Cinema. Durham: Duke University Press.

زنان در کارِ کیارستمی (تا زمان فیلم ده در سال ۱۳۸۰)، ارتباطِ ساختاری میانِ بدنِ پوشیده‌ی زن و تحتِ شعاعِ قرارگیریِ تکنولوژی‌های بیانی به وجود می‌آورد. بنابراین، ساز و برگ‌های تولیدی فیلم نشان می‌دهد که، سینمای پسا انقلاب آن‌چه را که در سینمای کلاسیک هالیوود به کناری نهاده شده است، برجسته می‌سازد.

تجزیه و تحلیل سینمای ایرانِ پسا انقلاب از طریقِ نظریه فیلمِ فمینیستی آشنا به روانکاوی، خوانشی غنی از فرصت‌های متناقضی که محدودیت‌های سانسور ایجاد کرده است، به دست می‌دهد. به علاوه، این‌گونه از خوانش‌ها قویاً بر این تمرکز دارند که چطور قواعدِ دیدن که اغلب از طریقِ استعاره‌های حجاب و بی‌حجابی و تجاربِ آمیخته با مقوله‌ی به زبان آوردن {صدا در مقام نوعی فرم معنی‌دار}، تصویر می‌شود، با پروژه‌های ملی‌گرایی اسلامی و سینمای ملی منطبق می‌شود و گاهی آن را تغییر می‌دهد. سینما طی عصر جمهوری اسلامی در واقع با این حکایاتِ جانشینیِ شرایطِ مادیِ تولید فیلم شناخته می‌شود. اما آن‌چه که در این تقسیم‌بندی در معرض مخاطره است، این تصوّر است که این سبک مستظهر به هیچ سینمایی نیست و فقط با شاخصه‌های سانسور و تقاضاهای بازارِ جشنواره‌های بین‌المللی فیلم مرتبط است. خاک سر به مهر بیرون از این شرایط، در یک دوره کاملاً متفاوت و تا حدّی در تبعید ساخته شد اما به نظر می‌رسد آن از بسیاری جهات متعلق به چشم‌اندازِ سینمایی پسا انقلاب باشد که در ادبیاتِ پژوهش بحث شد. بنابراین فیلم ما را و می‌دارد تا تاریخ‌نویسی‌های مسلّط بر سینمای ایران را با طرح این پرسش که آیا اندیشه‌های در مورد بازنمایی می‌تواند به راحتی و شُسته و رُفته در دسته‌بندی‌های قبل و بعد ۱۳۵۷ جای بگیرد، به چالش بکشیم. گذشته از

این، فیلم در دارا بودن این خصوصیات، تنها نیست. بدون اشاره به این که خاک سر به مهر نمادی از کلّ موج نو است، من می‌خواهم بگویم که آن دقیقاً فیلم بی‌جاسازی^۱ {خارج از محل} است که همین باعث می‌شود تا برای گشودن تنگناهای ضیقی که از رهگذر آن سینمای ایران مورد تأمل واقع شده است، مفید باشد. دوری از دسته‌بندی‌های محض، به ما اجازه می‌دهد تا این مسأله را مورد توجه قرار دهیم که فیلم‌هایی از لحظات تاریخی بسیار متفاوت، اعم از فیلم-مقاله‌ی درخشان «فالگوش» (۱۳۹۰) اثر محمدرضا فرزاد تا «باشو غریبه‌ی کوچک» (بهرام بیضایی (۱۳۶۴) تا فیلم داستانی متقدم «حاجی آقا اکتور سینما» (به کارگردانی اوایس اوهایانوس، ۱۳۱۲)، مسائل زیبایی‌شناختی و سیاسی مهمی را پیش می‌اندازند.

یکی از مدعیات خطیر این مقاله چنین است که موج نوی ایران نیازمند تحلیل و تئوری‌پردازی بیشتری است. اغلب منتقدان به فیلم گاو داریوش مهرجویی به عنوان آغاز این جنبش با تمیز دادن مجموعه‌ای از ممیزات در فیلم (محیط روستایی، روایت ساده، تأثیرات سینمای نئورئالیستی و اقتباس از ادبیات معاصر ایران) اشاره می‌کنند که در آثار بسیاری دیگر از فیلم‌سازی چون سهراب شهید ثالث و عباس کیارستمی یافت می‌شود. این خصلت از موج نوی ایران به عنوان سبکی رئالیستی توصیف شده است، سبکی که در سینمای معاصر ایران به وضوح ادامه یا تکامل یافته است. فیلم‌هایی از دهه‌ی ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ که به لحاظ بافتاری دشوارفهم هستند و از راهبردهای مدرنیستی بیگانگی استفاده می‌کنند، به این گرایش داشته‌اند که فضای هرچند

Out of Placeness¹

اندکی را در چشم اندازی انتقادی {فرم، محتوا و ...}، کسب کنند. من نیلی را در این گروه متفاوت، در کنار فیلم‌سازی چون فروغ فرخزاد، ابراهیم گلستان، فریدون رهنما، پرویز کیمیای و فرخ غفاری قرار می‌دهم. از این فهرست، این فریدون رهنما است که بیشترین اهمیت را با توجه به مسیر نیلی در موج نو، داراست. در سال ۱۳۴۶ نیلی در فیلم تجربی رهنما یعنی «سیاوش در تخت جمشید» بازی کرد. خاک سر به مهر با یک قاب سیاه که فیلم را به رهنما تقدیم می‌کند، آغاز می‌شود. پیوستگی نیلی به رهنما، به عنوان یک فیگور نسبتاً حاشیه‌ای در سینمای ایران، نیلی را به عنوان پاره‌ای از یک بخش کاملاً ناساز درون موج نوی ایران می‌گنجانند. نمونه‌ی نگاه فاصله‌گرا در خاک سر به مهر، بازانجامی است از تنوعی از تکنیک‌های بیگانگی که به وسیله‌ی فیلم‌سازی چون رهنما، نیلی و فیلم‌ساز معاصرشان، پرویز کیمیای، به کار بسته شده است.

۱. مضمون امتناع

امتناع به چند صورت در پیکره‌ی خاک سر به مهر مضمون‌سازی می‌شود. نخست، امتناع به لحاظ هنجارهای جنسیتی در یک سطح فردی بیان می‌شود؛ روبرخی تمامی پیشنهادات ازدواجی را که دریافت کرده، رد و از این اجتناب نموده است که به نصیحت والدین و بزرگان روستا گوش دهد. در سن ۱۸ سالگی او همچنان به این ادامه می‌دهد که همراه خانواده‌اش در خانه بماند، با وجود این‌که که از او انتظار می‌رفته است تا یک پیشنهاد ازدواج را قبول - هر پیشنهاد ازدواجی که باشد - و خانه را ترک کند. در بافت مناسب اجتماعی روستایی که در روایت فیلم نقل شده، این موقعیت، که ممکن است امروزه

رادیکال نباشد، موضعی پرصلابت و قاطع است. به علاوه این‌که، او دلیلی را هم برای امتناعش از ازدواج طرح نمی‌کند که همین منجر به آشفتگی‌هایی در میان اطرافیان او می‌شود. هیچ‌گونه اشاره‌ای در فیلم وجود ندارد که او قبلاً مورد بی‌اعتنایی قرار گرفته یا خواستار پیشنهاد ازدواج خاصی شده است. خیلی ساده، به نظر می‌رسد مسأله‌ی ازدواج با آهنگ زندگی او، آنطور که وی بدان می‌نگرد، بی‌ارتباط باشد. خودداری او از تن‌دادن به عمل ازدواج متعاقب رسیدن به سن معینی، ساختار سنتی زیست روستا را پریشان‌خاطر می‌کند. برخی این طغیان آرام را آزاردهنده، نامعمول و با بدگمانی می‌نگرند بدان خاطر که آن مفروضات چندوجهی در پس رویه‌های هنجارین را به چالش می‌کشاند. در اواخر فیلم، والدین روبخیر از کدخدای روستا می‌خواهند که به قانع کردن وی در پذیرش یک خواستگار کمک کند. اگرچه کدخدا معترف است که امروزه شما نمی‌توانید یک دختر را مجبور به ازدواج با یک مرد کنید، با این وجود امیدوار است که روبخیر به عقل بیاید.

دوم، روایت موازی امتناع، به سرنوشت روستایی مربوط می‌شود که روبخیر در آن زندگی می‌کند. این روایت به امتناع روستاییان از این‌که شیوه‌ی زندگی سنتی‌شان را وانهند و با برنامه‌های مدرنیزاسیون دولت موافقت کنند، مربوط است. کدخدای روستا به مردان روستا اطلاع می‌دهد که یک شرکت بزرگ زراعی در نظر دارد تا زادگاه آن‌ها را توسعه دهد. شرکت به هر روستایی فرصت خرید یک خانه با پیش‌پرداخت ۲۰ هزار تومان را ارائه می‌کند. مردان ابراز نگرانی می‌کنند که توانایی پرداخت این هزینه را ندارند. آن‌ها همچنین از آن چه که رخ خواهد داد هنگامی که آن‌ها مجبور بشوند به خانه‌های تازه ساخته شده‌ی شرکت نقل مکان کنند و به موجب آن، مزارع و احشام خود را رها کنند،

بیمناک هستند. کدخدا که به عنوان میانجی میان مطالبات روستا و کسانی که از منافع شرکت تخطی می‌کنند، عمل می‌کند، در پاسخ اذعان دارد که آن‌ها می‌توانند از این پس شیر، پنیر و گوشت را از فروشگاه شرکت زراعی تهیه کنند. او به آن‌ها اطمینان می‌دهد که این آسودگی بدان معنا خواهد بود که آن‌ها در مورد هیچ چیزی نگرانی نداشته باشند و از قید مسئولیت تولید مواد غذایی شان رها خواهند شد. آن‌چه که در این جا بدان اشاره می‌شود این است که همان‌گونه که دولت پیش‌بینی کرده است، روستا باید شیوهی سنتی زندگی اش را به منظور ورود به قرن بیستم، ترک کند. به منظور تأمین منافع این چشم‌انداز، روستا باید تمام مظاهری که با آن شناخته می‌شود یا عزیز می‌دارد، از دست دهد. چنان چه روستائیان تمایلی به این توسعه نداشته باشند یا آن را پیشرفت تلقی نکنند، دایر بر هیچ نتیجه‌ای برای تمنیات مدرنیزاسیون دولت نخواهد بود. درست شبیه به مسأله‌ی ازدواج برای روبخیر، این، وضع دشوار یا مخصصه‌ی یک رابطه‌ی ناخواسته یا نامطلوب است.

از بسیاری جهات، داستان موقعیت پر مخاطره‌ی جدید روستائیان تمثیلی آشکار از رژیم محمدرضا پهلوی (۱۳۵۷-۱۳۲۰) و تلاش‌های آن برای مدرن کردن ایران به هر قیمتی است. چشم‌انداز کلی برنامه‌های مدرنیزاسیون حکومت پهلوی بی‌توجه و حتی در تضاد با زندگی اجتماعی ناهمگن ایرانیان بود. در حالی که خواست مدرن‌شدن در آغاز قرن بیستم، در عصر حکومت پهلوی اول شروع شد، کشمکش برای حفظ عادات مذهبی، اجتماعی و فرهنگی سنتی، بخش مهمی از مخالفت علیه حکومت پهلوی را شکل داد. در خاک سر به مهر، این معضل یا دوراهی ملی میان سنت و مدرنیته تا حد زیادی یک دشواری مردانه است. شکل کاملاً مردانه‌ی امتناع

روستائیان، ارتباط میان دو امتناع را به تصویر می‌کشد. هنگامی که کدخدا شرح گفتگوهایش با شرکت زراعی را انتقال می‌دهد و رودش با صدای ناخوشایند موتورگازی‌اش آشکار می‌شود که سکوت دل‌انگیز روستا را بر هم می‌زند او به کودکان روستا می‌گوید (که با هیجان و ستایش دور او جمع می‌شوند حال که این تضاد قابل ملاحظه‌ای با مشی آن‌ها، هنگامی که به روبخیر متلک می‌پراندند و یا توسط او در حیرانی فرو می‌روند، دارد) تا همه‌ی مردان روستا را فرابخوانند. یادآوری این سکانس، به روشنی گفتگوها و مباحث حول مسأله‌ی {آینده‌ی} روستا را نشان می‌دهد. نماهای دربردارنده‌ی این سکانس، تنها مردان روستا را نشان می‌دهد. آن‌ها دور هم جمع شده و در پیش‌زمینه‌ی کادر، تقریباً با ازدحام قرار گرفته‌اند و بدین وسیله توجه به تجانس جنسیتی و به طور گویاتر، این‌که چطور تصمیمات در مورد آینده روستا صورت می‌یابد، به تصویر کشیده می‌شود.

در سراسر فیلم، صحنه‌پردازی تقابلی چشم‌گیر میان سنت و مدرنیته را تقویت می‌کند. نماهایی از روستا و کناره‌ی رودخانه در کنار نماهایی از آنچه که در بیرون از مرز روستا قرار دارد، نهاده می‌شود؛ بزرگراهی نسبتاً شلوغ که در کنار آن خطوط برق قرار دارد و یک ورودی با مانع که با یک بالابر کار می‌کند. در تقابل با نور گرم و طلایی که در آن روستا دیده می‌شود، بزرگراه با یک خاکستری تیره و بی‌روحي احاطه شده است. کودکانی که روستا را برای حضور در مدرسه ترک می‌کنند، در حال راه رفتن از میان این فضای مدرن دیده می‌شوند در حالی که لباس‌های فرم خاکستری و سرمه‌ای مدرسه را که کسل‌کننده به نظر می‌رسد برتن دارند در مقایسه با لباس‌های سفید و قرمز روشنی که درون

فضای روستا می‌پوشند. یک دروازه‌ی طاق‌دارِ آجریِ بلند، سرحد {روستا} را مشخص می‌کند، امری که تمایز میان آشنا و غریبه را تقویت می‌کند.

در ترکیبِ این دو امتناع، یعنی امتناع از هنجارهای جنسیتی و امتناع از خواستِ دولت است که خاک سر به مهر شاید از نظر سیاسی بسیار رادیکال باشد. این امتزاج در روبخیر تجسم یافته است. علاوه بر خودداری از ازدواج، او همچنین پیوستگی اش با امتناع عمدتاً مردانه از دولت را نشان می‌دهد. بدین ترتیب، این فیلم تفاوتِ ظریفی دارد با آنچه که در غیر این صورت می‌تواند به عنوانِ سیاستِ ارتجاعی دفاع از سنت در برابرِ یک دولت مدرنِ متجاوز تلقی گردد. در روبخیر، به هر دو، چه دولت و چه محدودیت‌های برآمده از سنت پشت پا زده می‌شود. بدین طریق، خودِ فیلم از راه‌کارهای سهل و ساده برای نمایشِ این فرایندهای شخصی و تاریخی امتناع می‌کند. ممکن است ما این همزمانیِ دفاع و در عین حال امتناع از سنت را به عنوانِ یک تجزیه و تحلیل پیچیده از چشم‌اندازهای رقیبی که انقلاب ۱۳۵۷ را شکل دادند، تعبیر کنیم.

یکی از جاهایی که امتناعِ روبخیر از دولت آشکار می‌شود، در ارتباطِ او با خواهر کوچک‌ترش، گلابتون است. این خواهر کوچک، که به مدرسه‌ی آن طرفِ بزرگراه می‌رود، اغلب میل به تجملاتِ مادی جهان بیرون از روستا ابزار می‌دارد. رفتارِ او ظاهراً نتیجه‌ی تأثیرِ معلّم مدرسه‌ی مدرن و جوانی است که احتمال از شهر به روستا می‌آید و به دختران مدرسه می‌گوید که به چه صورت بدن و ظاهر خود را حفظ کنند. معلّمی که خواهرِ کوچک‌تر و همکلاسی‌هایش به نظرِ تحسین به او می‌نگرند، در واقع نماینده‌ای از برنامه‌ی مدرنیزاسیون دولت است. ظاهرِ امروزیِ معلم - یک پیراهن دکمه‌ای چین‌دار که روی شلواری دمپاگشاد نقش بسته است - جایگاه او را به عنوانِ یک غریبه نشان می‌

دهد.^۱ بنابراین، هنگامی که خواهر کوچک‌تر به او می‌گوید که می‌خواهد موهایش را بشوید، در واقع، نفوذ و مرجعیت بیرونی معلّم مدرسه است که فراخوانده می‌شود. روبخیر به خواهرش می‌گوید: «تو موهایت را دو روز قبل شستی»، که دختر کوچک‌تر پاسخ می‌دهد: «اما معلّم می‌گوید که ما باید موهای مان را هر روز بشویم تا تمیز بماند.» با توجّه به قضاوت ضمنی در آموزه‌ی معلّم شهری، روبخیر پاسخ می‌دهد: «موهای تو پاکیزه است، صابون را هدر نده.» خواهر کوچک‌تر (به سیاق معلّم) حرف آخر را می‌زند: «آن شامپو نامیده می‌شود.» واژه‌ی جدید و بیگانه‌ی شامپو، بی‌درنگ بر جهان مدرن و رای روستا، یک زنانگی نجیب و تربیت‌شده و یک شی‌مادی گران‌قیمت دلالت می‌کند. مناقشه بر سر واژه‌ی درست، همچنین یک کیفرخواست دائمی علیه فیتیشیسم کالا است: آیا صابون، پیشتر به نتیجه‌ی مشابهی نرسیده است؟

در صحنه‌ی دیگر، روبخیر از گلابتون می‌خواهد که به چاه عمومی برود که در حاشیه روستا و در چشم‌اندازی مُشرف بر بزرگراه و سازه‌های مدرن در پس آن قرار دارد. هنگامی که خواهر کوچک‌تر به زنان روستا می‌گوید که روبخیر دوست ندارد برای بُردن آب به این جا بیاید، یکی از زنان که پی به دلالت‌های این موضع برده است، اظهار می‌دارد که ما در زمانه‌ی عجیبی زندگی می‌کنیم. با این وجود، مقاومتِ روبخیر در برابر جهانِ ماورای روستا با امتناع او از ابعاد جنسیتی سنت در هم پیچیده است. غیظِ ملایمی که به نظر می‌رسد او به معلّم

^۱ لباسی که بر تن دارد، همچنین نشان‌دهنده‌ی «سپاه دانش» است که به عنوانی سیاسی آموزشی، در انقلاب سفید (به عنوان اصل ششم) سربرآورد و کادرهای آن از جوانان ایرانی شهرنشین تحصیل‌کرده تشکیل می‌شد. (از نویسنده)

نشان می‌دهد، تمایلِ وی به آنچه که جهانِ خارج ارائه می‌دهد را پنهان کرده است، یادآوری این‌که آرزویش این است که خواندن را فرابگیرد. در یک سکانس ما روبخیر را می‌بینیم که تنها در درگاهِ تاریک خانه نشسته است، کتابی را در دست گرفته و با تأنیِ تقلا می‌کند تا کلماتی را بلند بخواند: «این .. یک در است.» در همین اثنا همسایه‌ای برای طلبِ مقداری لوبیای خشک ظاهر می‌شود، او تکانی می‌خورد و تلاش می‌کند تا کتابش را به کناری نهد. روبخیر بر سر یک دوراهی قرار دارد که به نحوی تمثیلی از مُعضلِ عمومی است که از طریقِ داستان روستائیان بیان شد. فراگیری خواندن به او استقلال بیشتری می‌بخشد حال که مقاومتش در برابرِ تغییرات یا ترک روستا، این آرزو را مسأله‌ساز می‌کند.

آرزوی روبخیر برای خواندن و پرهیزش از رفتن به چاه {برای آوردن آب}، مانند فشاری که او برای ازدواجِ بدان مواجه است، لحظاتی از تلاطم و آشفتگی است حال که در بیشتر صحنه‌های دیگر به نظر می‌رسد ما شاهدِ طریقه‌ای آرام و بی‌جنبش از زندگی هستیم. فیلم لبریز از تصاویری است که نشان از ارتباطِ ژرفِ روبخیر با روستاست. برداشت‌های طولانی از او حینِ انجامِ کارهایش مانند تمیز کردنِ برنج، تشریحِ منظره‌ای از زندگانیِ روستایی است: در حالی که او باطمینان دارد کار می‌کند، حیوانات او را احاطه کرده‌اند و تنها اصوات، چهچه‌ی پرندگان و قُدْقُدِ مرغان است. او با عشق و خیالِ شگرفی به محیطش التفات دارد، گویی که این، یک رابطه و پیوستگی ذاتی است. تماشای روبخیر در حالی که کارِ خانگیِ ملال‌آور و خسته‌کننده را با چنان وقار و آرامشی انجام می‌دهد، یادآورِ تجربه‌ی مشاهده‌ی دلفین سیرینگ، در فیلم ژان دیلمان (محصول کشور بلژیک به کارگردانی شانتال آکرمن، ۱۹۷۵) است. برداشتی

که ما از تنیدگی روبخیر با روستایش داریم، این اجازه را می‌دهد تا یک نسبتِ پویاتر از موضعِ امتناعِ او نمایان شود: پیوستگی با محیطِ روستا، جنبه‌ی مثبتِ امتناعِ منفیِ او از دولت {برنامه‌ی دولت برای دگرگون‌سازی روستا} است. در نهایت، فیلم این امتناعِ دوگانه {امتناع از هنجارهای جنسیتی سنت و دفاع از سنت در برابر هجمه‌ی مدرنیزاسیون دولت} را به عنوان یک حد تصویر می‌کند. هنگامی که روبخیر وضعیتِ فروپاشی روانی را تجربه می‌کند، او با سکوتِ خویش موافقت می‌کند تا به وسیله‌ی یک جن‌گیر درمان شود. فقط در این جاست که ما نماهایی را از او می‌بینیم که توسطِ روستائیانِ احاطه شده است که دسته‌جمعی گرد آمده‌اند تا او را به نزد جن‌گیر ببرند. ممکن است وسوسه‌انگیز باشد که این اتفاقاتِ وارونه را با بدبینی بنگریم یا گویای شکست او در مقاومت بدانیم. در عوض ممکن است ما امتناعِ دوگانه را پتانسیلی بدانیم که محقق نشده است. هر چند که امتناعِ دوگانه، سنت را برای نابرابری‌های جنسیتی‌اش متهم می‌کند، این نسبتِ متناقض با سنت (که با امتناعِ دوگانه‌ی روبخیر مطرح می‌شود)، یک بالقوگی عملی نشده را باقی می‌گذارد. در حصولِ این وضعیتِ عجیب، آن به ما این نکته را یادآوری می‌کند که چه چیزی ممکن است با باورِ انقلابِ ایران به گوشه‌ای رانده شده باشد.

۲۰. فرم امتناع

در بحث از فرم امتناع، من نخست بایستی بر این تمرکز کنم که چطور سبکِ فرمالِ خاکِ سر به مهر مقوم پیوستگی روبخیر با محیط است. سبکِ فرمالِ فیلم امتناعِ دوگانه‌ی وی را قوت می‌بخشد و با برسیدنِ محتوایی امتناع نیز ارتباط می‌یابد. در وهله‌ی دوم، من درباره‌ی امتناعِ فرمالِ فیلم در نسبتش با

تماشاگر بحث خواهیم کرد. بررسی من بر روی سیاست فرمال امتناع، از تجزیه و تحلیل متنی خاک سر به مهر به دست می‌آید که در پی آن است تا راهبردهای زیبایی‌شناختی فیلم را در نسبت با سیاست بصری و جنسیتی در سینمای ایران بیان کند.

چندین عنصر از فیلم خاک سر به مهر، بر پیوستگی روبخیر با روستا یا زادگاهش و جدافکندگی‌اش از دیگر روستاییان تاکید دارد. این روش فرمال هم ترازسازی او با محیط، امتناع او از مدرنیته (با تاکید بر پیوستگی با روستا) و امتناعش از ازدواج (با برجسته‌سازی انفصال او از دیگر روستاییان) را نشان می‌دهد. نخست این‌که، فیلم در تمام مدت، استفاده‌ی مکرر از نمای دور دارد (تنها یک نما وجود دارد که نزدیک‌تر از یک نمای متوسط است). این سبک از تصویربرداری، یک ترسیم فضایی (مکانی) از ارتباط او با محیط (او با آن یکی است) و جدایی همزمان از روستاییان پیرامونش است. در واقع پهنه‌ی محیط، حائل او از کسانی است که بر او بیگانه یا مزاحم هستند. در این جا، ما می‌توانیم برگردان انگلیسی عنوان اصلی فیلم، خاک سر به مهر، را مورد توجه قرار دهیم. در حالی که عنوان فارسی فیلم به رازی ارجاع دارد که به طور تنگاتنگی به دارنده‌ی آن نزدیک است و نباید هویدا شود، برگردان انگلیسی این ضرب المثل {سر به مهر بودن} به چیز دیگری اشاره می‌کند. مفهوم خاک مهر شده {عنوان انگلیسی}، از نقطه نظر کشاورزی، مبین نوع خاصی از خاک است. خاکی که نمی‌تواند آب را جذب کند. آب از آن خارج می‌شود و به طور بالقوه باعث رانش زمین می‌شود.

استفاده از نماهای دور، یکی از عناصر برجسته و قابل توجه فیلم است. این نماها حسّی از فاصله‌ی دیداری میان مخاطب و عمل نمایشی در تصویر ایجاد

می‌کند. در این حالت تقریباً غیرممکن است که هم‌ذات‌پنداری با هیچ کاراکتری صورت بگیرد چرا که فاصله‌ی بین دوربین و نمایشی که آن را برداشت می‌کند، دوریِ تصویر را تحکیم می‌بخشد. به نظر می‌رسد که جهان فیلم برای ما دور و غیرقابل دسترس باشد. اما در حالی که نماهای دور ما را دور نگه می‌دارند، تلاش می‌کنند تا چیزهای زیادی را درباره‌ی موقعیتِ روبخیر در جهانِ فیلم به ما بگویند. دوربین پیوستگی یکپارچه‌ای را میان روبخیر و پیرامونِ فیزیکی‌اش به تصویر می‌کشد. نفیسی اظهار می‌دارد که کیفیتِ زیبایی‌شناختیِ فیلم، تأثیرِ نقاشی‌های مینیاتوریِ ایرانی را نشان می‌دهد که در آن شمایل به عنوان بخشی از محیط‌شان نمایش داده شده‌اند. به طورِ ریشه‌ای، سنتِ مینیاتوری انعطاف‌پذیری و نفوذپذیری خاصی دارد که به نقاشی‌ها اجازه می‌دهد تا برای انتقالِ پیام‌های گونه‌گونِ سیاسی و اجتماعی مورد استفاده قرار گیرند. کریستین گروبر^۱ اشاره دارد که از طریقِ پردازشِ شمایل‌نگارانه و تبیینِ شفاهی، نقاشی‌های مینیاتوری می‌تواند به صورتِ نمادین به «پیام‌های موضوعی که به اهدافِ سیاسی، فرهنگی و مذهبی مهم تری تعلق دارد»، بدل شود. ما می‌توانیم دلالت‌های این نوع خوانش را برای سینمای ایران لحاظ کنیم. به عبارت دیگر، نوعِ نمای دورِ مأنوس برای مخاطبانِ سینمای پسا انقلابِ ایران، می‌تواند به عنوانِ نمونه‌ای از یک گریزطلبیِ سیاسی خاص تلقی شود که برخی از منتقدان در فیلم‌های ایرانی از نظرِ بین‌المللی موفق، تمیز داده‌اند. با قراردادنِ سوژه در یک محیط روستایی به مثابه‌ی نوعی مکانِ جهان‌شمول، نمای دور در سینمای پساانقلابِ ایران می

^۱ (Christiane Gruber) استاد تاریخ هنر اسلامی در دانشگاه میشیگان.

تواند به عنوان مقوم آگروتیک‌سازی {غریبه‌گرایی} دیده شود اما در نهایت تصویری از قید ره‌اشده را از ایران ارائه می‌دهد. به عنوان مثال، نمای دور به عنوان بخشی از گرامر فیلم خاک سر به مهر، به عنوان یک مداخله‌ی سبکی با انگیزه‌ی سیاسی قلمداد می‌شود. نه تنها این تمهید از طریق خودداری از نمایش تماشایی قهرمان زن، مستقیماً به سینمای تجاری غالب (و هم‌تایان بین‌المللی‌اش) پاسخ می‌دهد، آن همچنین از نظر سیاسی خودش را در مفاد محتوایی فیلم می‌آمیزد. از طریق چهارچوبه‌ی فراخ نماهای دور، به روبخیر فضا و رسمیتی داده می‌شود (و حتی شاید استقلال) که موجودیت روستائیان را تهدید می‌کند. بنابراین، استفاده‌ی از نمای دور حسب جایگاه آن در زیبایی‌شناسی کلی‌تر یک فیلم خاص، تغییر می‌کند.

کیفیت فاصله‌گرایی عمل‌نمایی در نتیجه‌ی استفاده از نماهای دور، در مواجهه‌ی میان روبخیر و اجتماع روستای او مضمون‌سازی شده است. آن‌ها انگیزه‌ها و اقدامات او را درک نمی‌کنند. در واقع، هنگامی که از او در کنار دیگر مردم فیلم برداشته می‌شود، تنظیم کادر به دقت او را از دیگر افراد جدا می‌کند. حرکات او دلالت بر یک فاصله‌ی مشخص دارد، مسأله‌ای که با استفاده‌ی اندک فیلم از دیالوگ تحکیم می‌شود. وقتی سوالی پرسیده می‌شود او با اختصار فراوان از در پاسخ برمی‌آید. او کارهایش را در سکوت انجام می‌دهد و مهم‌تر از آن این‌که، از کسی چیزی نمی‌پرسد. در حالی که او تمایل قوی به این دارد که پاره‌ای از جامعه‌ی خود باشد و به آن کمک کند، زبان فرمال فیلم به ما یادآوری می‌کند که ممکن است برای روستائیان هضم این نکته که یک مولفه‌ی اصلی از امتناع او میل به ماندن {امتناع از ازدواج} است، سخت

باشد. در استفاده‌ی نیلی، نمای دور ظرفیتِ خاصی را به دست می‌آورد که به آن امکان می‌دهد هم‌زمان چندین کارکرد را انجام دهد.

دومین الگوی فرمال چشم‌گیر در خاک سر به مهر، امتناع از حرکتِ دوربین است. جز در استثنائات بسیار اندکی، در طول فیلم، دوربین در حالتِ ساکن و بی‌جنبشی باقی می‌ماند. این سُکونِ دوربین همراه با حرکتِ شخصیت‌ها در فراخنای تصویر، با ورود و یا خروج از کادر است. با دوری تقریباً کاملی از سنتِ نمای همراهی {نمای از پشت سر یا تعقیب} که در آن دوربین حرکت و جنبشِ کاراکتر را دنبال می‌کند فضا نه به عنوانِ یک پس‌زمینه‌ی صرف برای عملِ نمایشی بلکه به عنوانِ بخشی جدایی‌ناپذیر از یک نمای چشم‌گیر معرفی می‌شود.

در یکی از صحنه‌های به لحاظ فرمال جذابِ فیلم که یادآورِ ترکیب‌بندی نقاشی مینیاتوری است، ما روبخیر را می‌بینیم که در رودخانه خم شده است و به همراه زنانِ دیگر روستا ظروفی را می‌شود. آن‌ها از نظر مکانی از هم جدا هستند و هم‌چنین از لحاظ رنگِ لباس‌هایی که بر تن دارند، متمایزند، با این حال، آن‌ها همگی بخشی از ترکیبِ نمای دور هستند (تأکید بر پیوستگی) و همه‌ی آن‌ها در جوارِ رودخانه‌ی یکسانی قرار دارند و از آبِ یکسانی استفاده می‌کنند (پیوستگی مضاعف). سه زنِ دیگر، همگی لباسِ قرمز رنگی پوشیده‌اند و در پس‌زمینه‌ی نما حضور دارند. روبخیر در پیش‌زمینه قرار دارد در حالی که لباسِ سیاه‌رنگی پوشیده است و روسری بر سرش با رنگِ قرمزِ لباسِ دیگر زنان مطابقت دارد. تمایزِ جزئی در لباس‌ها، جداییِ روبخیر از آن جمع را مقرر می‌کند. استفاده‌ی از رنگ در این‌جا با یک نمای پیشین در خانه، حالتِ معکوس دارد، جایی که لباس‌های قرمز رنگِ روبخیر او را از لباس‌های به رنگِ

سیاه اعضای خانواده‌ی پیرامونش متمایز می‌کند. این وارونگیِ تصویری، با قرارگیریِ روبخیر در پیش‌زمینه و سمتِ چپِ کادر، تقویت می‌شود. وانگهی، این در حاشیه‌قرارگیریِ صریحِ دیگر زنان در نما، یکی از محدود لحظاتی است که طی آن روبخیر بسیار نزدیکِ پیش‌زمینه و فی‌الواقع، بسیار نزدیک ماست. زنان با صدای رسا در مورد او صحبت می‌کنند و به این نتیجه می‌رسند که تنها توضیح برای این سوال که چرا او ترشخوست، این است که شیطان او را طلسم کرده است. به دنبال یک برشِ ناگهانی به سوی روبخیر، که تنها بر روی پهنه ای سرسبز و پوشیده از درخت دراز کشیده است، صحنه با یک قاب سیاه پایان می‌یابد.

برش تصویر به سوی روبخیر که تنها در میان درختان قرار دارد، تکنیکی او از نظر محتوا و فرم را تأیید می‌کند: شیوه‌ای که او هنگامی که تنهاست به تصویر درمی‌آید، در تباین با صحنه‌هایی است که او در کنار کاراکترهای دیگر است. سکانس‌هایی از وی که در کنار رودخانه حضور دارد، به نظر نمی‌رسد کارکرد دیگری جز این داشته باشد که به ما نشان دهد، زمانی که او تنها در طبیعت به سر می‌برد، در یک حالتِ یگانگی با آن قرار دارد و زمانی که با دیگران است، در وضعیتِ بیگانه‌شده‌ای با آنهاست. به منظور حسِ دل‌آسودگی، او نیاز دارد که به چنین فضایی برود که مانند او اگرچه بخشی از روستا اما جدا افکنده از آن است. در یک از این نماها روبخیر با دشواری تلاش می‌کند تا مقدار زیادی از شاخه‌های درختی را که روی هم جمع کرده است بردارد و بر پشت خود قرار دهد. همان‌طور که او از دوربین دور می‌شود، شاخه‌های سرسبز تا حدی بدن او را می‌پوشاند که همین منجر به یک پیوستگیِ فوق‌العاده میان او و محیط

اطراف رودخانه می‌شود. این تصویربرداری از بدنِ روبخیر، به شکلی دیگر جلوه‌ای از مضمونِ فاصله‌گرای فرم فیلم را به ارمغان می‌آورد.

فیلم با مورد توجه ساختنِ تماشاگر، برسیدنِ امتناع به مثابه‌ی فرم را پی می‌گیرد. دو نمای ابتدایی فیلم، فاصله‌ی مکانی و فضایی را طرح می‌کند که در واقع، بقیه‌ی فیلم را ویژگی‌پردازی خواهد کرد. نخست، سه چهارم نماست، که روبخیر را در حالی که چهارزانو روی زمین نشسته است نشان می‌دهد. او روبه سمتِ چپِ دوربین است و صورتش تا حدّ زیادی با موهایش که دارد می‌بافدشان، پوشانده شده است. طی این برداشتِ بلند (نزدیک به دو دقیق طول می‌کشد)، او در فضای تاریکی در تنهایی به سر می‌برد و ترکیبِ رنگ‌های لباس‌هایش با رنگ‌های پارچه‌های پیرامونش هم‌خوانی دارد. همین، این استنباط را به دنبال دارد که او با محیطش در یک هارمونی است. بعد از بافتنِ موهایش، او به طرزِ خاصی ابتدا یک شالِ قرمز و پشت سر آن، شالِ سیاه‌رنگی می‌پوشد. قرمز و سیاه هم‌چنین رنگ‌های پارچه‌های گرداگرد او بر سطح زمین هستند. او بر پای می‌شود و به سمتِ دوربین می‌چرخد اما دوربین ساکن و ایستا می‌ماند و در حقیقت به جای این‌که چهره‌ی او را به ما نشان دهد، سر او را می‌برد {سر او از کادر خارج شد}. او از کادر به سمتِ راستِ تصویر خارج می‌شود در حالی که فقط دستش در نما باقی می‌ماند.

دومین نما، از محوطه‌ی بیرونِ خانه است. این بار، یک نمای دور در یک برداشتِ طولانیِ دیگر، (دو و نیم دقیقه)، روبخیر را نشان می‌دهد که دارد فانوسی را روشن می‌کند و آتشی برمی‌افروزد. بار دیگر، دوربین هنگامی که او به سمتِ داخل و بیرونِ کادر، در سمتِ چپِ تصویر حرکت می‌کند، ساکن و بی‌حرکت است. این دو نمای ابتدایی فیلم، مضمونِ امتناع از چشم‌اندازِ

اروتیکِ مرسوم از بدنِ زن را نشان می‌دهد. روشن کردن فانوس و برافروختن آتش، نخستین کنش‌های اصلی فیلم هستند و بدین ترتیب، روبخیر بر مصدرِ قهرمانِ پیش‌برنده‌ی نمایش می‌نشیند. با این حال، این مسأله مورد چالش است چرا که روبخیر تا حدّ زیادی از چشم تماشاگر پنهان است؛ نه تنها نمای دور به سبب استفاده از نورِ طبیعی، تیره و تار است، بلکه همچنین لباس‌هایی که بر تن دارد، همان‌طور که در بیشترِ فیلم صورت گرفته است، چهره و شکلِ بدنش را می‌پوشاند.

امتناعِ خودخواسته‌ی فیلم از میلِ نظرورزانه، صحنه را برای نقدِ نمایش تماشایی بدنِ زن تدارک می‌بیند. در انجام این کار، فیلم، مسائلِ فمینیستیِ شمارِ زیادی از فیلم‌های ایرانی را در میان می‌گذارد. از آن‌ها که معضلاتِ اجتماعیِ زنان را طرح می‌کنند تا آن‌ها که با استفاده از راهبردهای مدرنستی، از گردن‌نهادن به تکنیک‌های سینمای جریانِ اصلی خودداری می‌کنند. زیبایی‌شناسی نیلی، تجربه‌گراتر از معاصرانش است. او از طریقِ راهبردهای فرمالش، یک سیاستِ فمینیستی به موجِ نو عرضه می‌دارد. برای مثال، ردّی از سبک‌پردازی فرمالِ نیلی، در فیلم «باد ما را خواهد برد» (۱۳۷۸) «عباس کیارستمی دیده می‌شود که در بردارنده‌ی یکی از بحث‌برانگیزترین صحنه‌های امتناع در سینمای ایران است. این صحنه در یک زیرزمینِ تاریک رقم می‌خورد، جایی که صریحاً از زنِ جوانی خواسته می‌شود چراغِ روشنایی را بالا بیاورد تا قهرمانِ مرد بتواند او را ببیند. درخواستِ مرد، میلِ متصوّر از سوی تماشاگر را نیز به صدا درمی‌آورد. اما زن امتناع خود را با سکوت ابراز می‌دارد؛ او چراغ را بالا نمی‌آورد و صحنه در تاریکیِ تقریباً کاملی به پیش می‌رود. در خاکِ سر به مهر، امتناع از نزدیکی {به کاراکترِ زن} با وفاداریِ فیلم به برداشت

های طولانی که مشابه دور نگاه‌داری روبخیر از خواستگاران خواهانش است، نشان داده می‌شود. حسّی از مراقبت از خود در برابر نگاه گریزناپذیر میل‌ورز وجود دارد. عنوان فیلم در زبان فارسی، بیانی از یک راز بسیار نزدیک به خود است که نمی‌تواند و نباید هرگز، تحت هیچ شرایطی، برملا شود. فیلم از طریق محک بازداشتن تماشاگر از آنچه که او بدان خو گرفته است، اصول فمینیستی سینمای پسا انقلاب را پیش می‌اندازد و به طرز غریبی، هم‌نوی خود را در مقرراتی که از قوانین حجاب پسا ۵۷ برآمد، می‌یابد. با این حال، من معتقدم که امتناع‌های متعدّد فیلم (محتوایی، فرمال، سیاسی) از تعهد به زیبایی‌شناسی رادیکالی برمی‌خیزد.

عالی‌ترین مثال از زیبایی‌شناسی فرمال امتناع فیلم در طی صحنه‌ای روی می‌دهد که روبخیر را تنها در کنار رودخانه نشان می‌دهد. من این صحنه را به خاطر سیاقی که در آن تماشاگر را کاملاً شوکه می‌کند، دست می‌اندازد و به کنترل درمی‌آورد، نقطه‌ای اوج فیلم می‌دانم، در عین این که دایر بر یک لحظه‌ی رهایی‌بخش^۱ در خط سیر داستان نیز است. این صحنه‌ی رودخانه، فضایی از استقلال، تکینگی و خودسامانی زنانه می‌افریند که برای سیاست خاک سر به مهر حائز اهمیت اساسی است. تا این نقطه، ما روبخیر را بارها با لباس‌هایی که صورت و پیکره‌ی او را در برگرفته، دیده‌ایم. سینماتوگرافی، اثر تن‌پوشی را با نگاه‌داشتن ما در یک فاصله‌ی ایمن، تقویت می‌کند. بنابراین، وقتی که او در این صحنه جامه‌هایش را از تن برمی‌کند، ما یک لحظه‌ی بسیار اروتیک را تجربه می‌کنیم که کاملاً متفاوت از هر آنچه است که پیش‌تر آمده است.

Cathartic Moment¹

به منظور ایجاد این تجربه‌ی چشمگیر برای تماشاگر، از موقعیت‌ها و زوایای متنوع از روبخیر فیلم برداری شده است: یک نما با زاویه‌ی کم، یک نمای دور از کنار و یک نمای متوسط از پشت سر. سپس، هنگامی که او برهنه می‌شود، بیشتر صحنه از پشت سر برداشته می‌شود. گویی که این عمل تحت سحر و افسون انجام می‌شود - طنین گمانه‌های سه زن روستایی - و به نظر می‌رسد که بارش باران محرکی برای آن است. هنگامی که صحنه شروع می‌شود، روبخیر بر روی زمین دراز کشیده است. اما زمانی که باران شروع به باریدن می‌کند، او به آرامی به حالت نشسته برمی‌خیزد، گویی که فراخوانده شده تا به قطرات باران نزدیک‌تر شود. سرانجام باران شدت می‌گیرد و به مثابه‌ی نوعی عامل پالودن عمل می‌کند. از آن‌جا که پیشتر، فیلم موقعیت کنار رودخانه را به عنوان فضایی برای تن‌آسانی روبخیر منظور داشته است، حرکات او در این‌جا بیان می‌دارد که قابلیت باران در زدودن و نوکردن، دقیقاً آن چیزی است که او بعد از مواجهه با سه زنی که با گستاخی علیه او سخنان بی‌موردی ادا می‌کردند، نیاز دارد. باران هم‌چنین به عنوان مانعی در میزانشن تلقی می‌شود. علاوه بر برداشت از پشت سر، باران می‌تواند به مثابه‌ی سایه‌افکنی بر آن‌چه که می‌توانست نمایشی خیره‌کننده از برهنگی باشد، در نظر گرفته شود. در واقع باران یک مداخله‌ی تکنیکال است، سوبه‌ای فرمال که از آن‌چه به طور مرسوم روا بوده است، ممانعت می‌کند: چشم‌اندازی بدون مانع که درخور تجربه‌ی چشم‌چرانی است. بنابراین، باران در پیوند با سطح برهنه‌ی کمر روبخیر عمل می‌کند. هنگامی که او کاملاً برهنه است، او می‌لرزد و تکان می‌خورد. او خیلی کم جنب‌وجوش دارد، سرش را می‌چرخاند و بدنش را از سویی به سوی دیگر انحنای می‌بخشد. دوربین هرگز تکان نمی‌خورد. ما صحنه‌ای را از پشت سر می‌بینیم که به هیچ وجه، تماشایی نیست جز این واقعیت که آن به ما یادآور می‌

شود که ما در حال نگاه کردن بدان هستیم. شوک اولیه از برهنگی روبخیر، در اینجا به دلیل امتناع فرمال از این که به ما اجازه‌ی نگریستن دهد، ژرفا یافته است: فیلم یک لحظه‌ی فوق‌العاده‌ی جنسی را برمی‌کشد اما سپس با دور نگاه داشتن آن، عقیمش می‌گذارد. این عملِ دوگانه در نمایش دادن و استتکاف ورزیدن، تلاشِ فیلم در ساختِ یک فضای زنانه‌ی مستقل را برجسته می‌کند.

با عطف به رویکردهایی که در آن سینمای ایرانِ پسا انقلاب، هم‌خوان با نظریه‌ی فیلم فمینیستی دهه‌ی ۱۹۷۰ توصیف شده است، در این جا به ما سبک آگاهانه‌ای خاطر نشان می‌شود که طی آن فیلم خاک سر به مهر رژیم بازنمایی تماشایی در دو سینمای فیلم فارسی و هالیوود را به کناری می‌نهد. فاصله‌ی نیلی از روبخیر در تباین با جهان فیلم فارسی قرار دارد که در آن زنان را به عنوان اجراکننده (رقص و آواز) در محدوده‌ی داستان و برای مخاطب منظور می‌کند. این امر در هیچ کجا مشهودتر از رقص و آواز آیینی در فیلم‌های عامه‌پسندی چون «رقاصه‌ی شهر» اثر شاپور قریب نیست که بخش زیادی از فیلم، اجرای فروزان^۱ را نمایش می‌دهد. آنچه که من به عنوان خودسامانیِ روبخیر توصیف کرده‌ام، پیشتر با کادربندی متعارض نیلی، آن جا که پشت سرِ روبخیر را به عنوان کانون مرکزی امتناع از این پندار که حرکات او به مثابه‌ی نوعی اجرای نمایشی دیده شود، بیان داشته است. بدین ترتیب، نه تنها روبخیر از پذیرش فکر ازدواج اجتناب می‌کند بلکه هم‌چنین به واسطه‌ی کادربندی خاصی که

^۱ پروین خیربخش با نام هنری فروزان (۱۳۹۴-۱۳۱۶) که در بیش از ۶۰ اثر سینمای موسوم به فیلم فارسی و معدودی از فیلم‌های متفاوت چون دایره‌ی مینا و بابا شمل ایفای نقش نمود. وی در دوره‌های اول و چهارم جشنواره سینمایی سپاس، جایزه بهترین بازیگر زن را از آن خود کرد.

نیلی برگزیده است، از این که حالتِ نمایشی پیدا کند نیز امتناع می‌کند. در این وضعیت اگر او در حالِ اجرایی هم باشد، آن برای خودش است. به جای تحمیلِ وقفه در طرح داستان، همان‌گونه که در سینمای جریان اصلی، زنان طرح‌ریزی شده‌اند تا بدان‌گونه عمل کنند، حرکتِ گام به گام فیلم به عنوان یک کل، این اجازه را به ما می‌دهد تا فاصله‌ای را که در صحنه‌ی برهنه شدن ایجاد شد، تعدیل کنیم.

در پایان، صحنه‌ی کنار رودخانه باید توأمان با صحنه‌ای که با استفاده از راهبردی سراسر متفاوت، اثراتِ مشابهی ایجاد می‌کند، مدّ نظر قرار گیرد. اولین بار که ما روبخیر را می‌بینیم که از زیر دروازه طاق‌داری که روستا را احاطه کرده است می‌گذرد، تقریباً در شانزدهمین دقیقه‌ی فیلم رخ می‌دهد. در این نقطه تماشاگر دیگر به سکونِ دوربین، برداشت‌های بلند و نماهای دور که همگی در این صحنه نیز ارائه می‌شود، عادت کرده است. همان‌طور که روبخیر به دروازه نزدیک می‌شود، ما او را از یک فاصله‌ی نسبتاً زیاد می‌بینیم و به ویژه، عمقِ میدان واضح نیست. همان‌طور که او به سوی دوربین حرکت می‌کند، چیز نسبتاً عجیبی رخ می‌دهد: او می‌ایستد، در مرکزِ کادر قرار می‌گیرد و به نظر می‌رسد که برای چند ثانیه مستقیماً به دوربین نگاه می‌کند. این نگاه نامنتظره، از آن‌جا که راهبردِ بیگانگیِ فیلم را عمق می‌بخشد، قابل توجه است. مخاطب ساختنِ مستقیمِ دوربین، از این منظر که حسِ مشابهی از غافل‌گیری در مخاطب به وجود می‌آورد، در تقارن با صحنه‌ی کنار رودخانه قرار می‌گیرد. تفاوت البته یک تفاوتِ اساسی است. متوجه ساختنِ مخاطب بدین‌گونه، در حالی که چهره‌اش کاملاً نمایان است، حکایت از این می‌کند که چطور رویگردانی او از دوربین در صحنه‌ی کنار رودخانه نیز نوعی از مخاطب

ساختن است. هر دو صحنه، با دست انداختنِ مسأله‌ی دیدن و دیده شدن، قواعدِ سینمایی مربوط به همذات‌پنداری را بر هم می‌زنند.

۳. سیاستِ امتناع

خوانشِ من از فیلمِ خاک سر به مهر، یک رویگردانی از این برداشتِ دیرپا از انقلاب سال ۱۳۵۷ بر این مبنی که آن یک لحظه‌ی گسستِ مطلق در تبارشناسی سینمای ایران است، پیش می‌نهد. اگر چه تمایزات مهم و غیرقابلِ منازعه‌ای در خط‌مشی‌های سینمایی قبل و بعد ۱۳۵۷ وجود دارند، اما به نظر می‌رسد که بیهوده است که این‌ها را در تمامِ مدت نافذ در نظر گیریم. به بیانِ دقیق‌تر، ممکن است گفته شود که این ناهمسانی‌ها مانند رشد زنانِ مشغول در پشتِ صحنه در بعد ۱۳۵۷ از طریقِ زیرساخت‌های مادی تولید هنری در ایران، در فیلم منعکس می‌شود. در میانِ دیگر چیزها، فیلمِ خاک سر به مهر، نمونه‌ی بررسیِ مفیدی است که نشان می‌دهد نسبتِ میانِ دوربین و مخاطبِ طی عصرِ جمهوری اسلامی، چیزی نیست که به طور تمام و کمال از نو تصویر شود. در چالش با بازنماییِ زنان در سینمای پیش از انقلاب، مروا نیلی شالوده‌ی فیلم فمینیستی و سیاستی را پی می‌ریزد که به خوبی در سینمای دهه ۷۰ شمسی، ادامه یافت.

بازاندیشیِ تکوینِ تاریخیِ تکنیک‌های زیبایی‌شناختی، این را ضروری می‌سازد که نسبتِ سینما به سیاست در ایران را موردِ ملاحظه قرار دهیم. این خطِ فکری، به جای آن‌که زبانِ فیلم ایرانی را به بیان یا کمبودپوشی { جبران } سانسور تقلیل دهد، امکان‌های نوینی را برای تجزیه و تحلیل فیلم می‌گشاید.

بنابراین، ما می‌توانیم این را مورد توجه قرار دهیم که واکنش معمول ایرانیان به صحنه‌ی فریبده‌ی سینمایی {در سینمای پیش از انقلاب}، که برخی معتقدند باعث رونق فعالیت سیاسی در دهه‌ی ۱۳۵۰ هم شد، منحصراً نباید فقط به یک مذهب ملی گرا حواله شود. همان‌طور که من در خوانش پایانی‌ام از فیلم بحث کرده‌ام، خاک سر به مهر، امکان یک واکنش فمینیستی و رادیکال چپ گرایانه به چشم‌انداز حاکم بر فرهنگ ایران را مقرر می‌دارد. امتناعی که در فیلم طرح می‌شود، یک مخالفت سیاسی را علیه فرهنگ پهلوی بیان می‌کند. علی‌رغم تمایزهای ایدئولوژیک اساسی، تضادی که از طریق بسیاری از فیلم‌های موج نو ظنین‌انداز می‌شود، با تضادی که به وسیله‌ی حرکت‌های ملی‌گرایانه‌ی مذهبی مطرح می‌شود، اشتراک زیادی دارد. این تناقض، آن چیزی است که باعث شده است تا بسیاری از مفسران، انقلاب ایران را حامل توانی منحصر به فرد توصیف کنند که در خود، دسته‌بندی‌های سیاسی متفاوتی را جای می‌دهد.

خاک سر به مهر مخصوصاً به عنوان یک مورد چشم‌گیر زیبایی‌شناختی، من را مجاب می‌کند تا موج نو را از منظر این مفهوم، مورد تجزیه و تحلیل قرار دهم. حائز اهمیت است که فیلم دو امتناع ناهمخوان از خود نشان می‌دهد: امتناع روبخیر از جنسیتی که سنت عرضه می‌دارد و امتناع او از این‌که به طور کامل سنت را به سود الزامات دولت ملت در حال تغییر وانهد، نگرانی‌ای که او با روستائیان هم در میان می‌گذارد. بنابراین، موضع او در بردارنده‌ی یک رد و یک دفاع از سنت می‌باشد که مسیر مجاب‌کننده‌ای نیز برای اندیشیدن به کنش انقلابی در پایان دهه‌ی ۵۰ شمسی است. در این حالت ممکن است ناکامی چپ، شبیه به امتناع‌های متناقضی که روبخیر طرح می‌کند، یک امکان محقق‌نشده تلقی نشود. گردن‌نهادن او به فرایند جن‌گیری، از اهمیت امتناع او

از صورت‌های جنسیتی سنت نمی‌کاهد، بلکه برعکس، آن را همچنان گشوده باقی می‌گذارد.

موج نوی ایران، به ندرت از نظر تعلق خاطرش به مسائل فمینیستی مورد بحث واقع شده است.^۱ زیبایی‌شناسی و سیاست امتناع در خاک سر به مهر به سنت تجربه‌گرویی فرمال و سیاست فمینیستی تعلق دارد که من معتقدم با فیلم «خانه سیاه است» (به کارگردانی فروغ فرخزاد، ۱۳۴۱) آغاز شد. چند فیلم دیگر که ممکن است ما در این سیاهه بگنجانیم، عبارتند از: «خشت و آینه» اثر ابراهیم گلستان (۱۳۴۳)، «رگبار» اثر بهرام بیضایی (۱۳۵۱)، «مغول‌ها» اثر پرویز کیمیای (۱۳۵۲) و فیلم «پسر ایران از مادرش بی‌اطلاع است» به کارگردانی فریدون رهنما (۱۳۵۳) و همچنین مستندهای کامران شیردل. دستاوردهای چند فیلم‌ساز زن که در ایران دهه‌های ۴۰ و ۵۰ مشغول فعالیت بودند، سزاوار توجهی محققانه‌ی بیشتری است. مانند فروغ فرخزاد، شاعر فمینیست بسیار مشهور که با ساختن خانه سیاه است، نطفه‌ی موج نو را ریخت و کام‌بابی بی‌نظیر نیلی با خاک سر به مهر که به حق، در عداد سینمای ایران

^۱ این امر تا حدی ناشی از توجه نامتناسبی است که به این برهه از سینمای ایران در بعد از سال ۱۳۵۷ صورت گرفته است و همچنین متأثر از این تصور که برای اولین بار این سینمای پسا انقلاب بوده است که به مسائل فمینیستی توجه نشان داده است. (از نویسنده)

^۲ در میان کارگردانان زن در پیش از انقلاب، شایسته است که به کبری سعیدی مشهور به «شهرزاد» نیز اشاره شود که به عنوان بازیگر مکمل در شماری از آثار فیلم‌فارسی و سینمای موسوم به موج نو ایفای نقش نمود و به خاطر حضور در فیلم‌های صبح روز چهارم و بلوچ نیز، برنده‌ی جایزه بهترین بازیگر مکمل زن در پنجمین دوره‌ی جشنواره‌ی سپاس شد. شهرزاد در سال ۱۳۵۷، فیلم «مریم و منی» را کارگردانی کرد.

پیش از سال ۱۳۵۷، اثر چشم‌گیری است اما به ندرت موضوع تحلیل یا تفسیری واقع شده است. این غفلت، گرایشی را در تاریخ‌نویسی‌های سینمای ایران نشان می‌دهد که با الگوی مولف مردانه در مفهوم‌آفرینی و نگارش تاریخ فیلم هم‌نواست. در پرتوی جایگاه غامض زنان در سینمای ایران، فیلم نیلی نگاه اجمالی اما بی‌نظیری از آن‌چه که موج نوی فمینیستی ایران به نظر می‌رسد، به دست می‌دهد.

تجزیه و تحلیل دقیق فیلم‌های فراموش‌شده‌ای چون خاک سر به مهر که در پژوهش‌های پیشین کم‌تر مورد بررسی قرار گرفته‌اند، این امکان را پیش می‌نهد که درک ژرف‌تری از موج نوی ایران حاصل شود. خاک سر به مهر چندین عنصر اساسی موج نو چون نور طبیعی، برداشت در محل و استفاده از نابازیگران را به خدمت می‌گیرد که به زبان اصلی سینمای ایران تبدیل شده است. با این حال، آن این امکان را در اختیار ما قرار می‌دهد که با نگاه به مسائلی چون بازنمایی زنان، تحلیل خویش از موج نو را بگسترانیم. از باب نمونه، روایت زن‌محور فیلم، به وضوح پاسخی به سنت فیلم‌فارسی معاصرش است که به پیروی از بازنمایی‌های مرسوم از زنان به عنوان ابژه‌هایی در متن داستان مردم‌محور، متمایل است. قبل از ۱۳۵۷، در سینمای جریان اصلی، زنان در آشکال پر زرق و برق جنسی بازنمایی می‌شدند. شهلا لاهیجی {نویسنده، مترجم و ناشر ایرانی} بر این باور است که «این لعبتان اغواگر، به عنوان تنها بازنمایی سینمایی از زنان، بر پرده‌ی سینما تسلط یافتند.» نه تنها قهرمان نیلی، وقایع را در فیلم به پیش می‌برد بلکه نیلی او را در بافت اجتماعی فراخ‌تری می‌نهد که کاراکتر عمیقاً در آن تنیده می‌شود.

دوربینِ فاصله‌گرای خاک سر به مهر در این جهت عمل می‌کند که مسأله‌ی تن‌دادگیِ زنان به صورت‌هایی از مناسباتِ به لحاظِ ساختاری از پیش تعیین شده را برجسته سازد. بنابراین، این، استفاده‌ی صریح‌تری از نگاهِ بافاصله (فاصله‌گرا) است نسبت به آنچه که ما در سینمای جمهوری اسلامی شاهدیم. تجربه‌گراییِ نیلی در مقوله‌ی نگاهِ بافاصله نشان می‌دهد که مسأله‌ی زنان و بازنمایی، همیشه بخشی از مقاومت در برابرِ اشکالِ پدرسالاری حکومت در ایران بوده است؛ به این معنا که آن صرفاً و تنها بیانی از سیاستِ ملی مذهبیِ پساپهلوی نبوده است. گذشته از این، تحلیلِ خاک سر به مهر در بافتِ موجِ نوری ایران به عنوانِ یک جنبشِ سینمایی جهانی در دهه‌ی ۱۹۶۰، توجّه ما را به درون‌مایه‌ی سیاسی و زیبایی‌شناختی سینمای پسا انقلاب برمی‌انگیزاند که برای تحلیل و تفسیر به قوتِ خود باقی است. این جاست که وفاداریِ فیلم به مضمونِ امتناع، آموزه‌هایی را به عنوانِ پیش‌نیازهایی برای نگارشِ مجدد و مستمرِ تاریخِ فیلم در ایران، ارزانی می‌دارد.

این متن ترجمه‌ای است از:

Sara, Saljoughi. (January 2017). "A Cinema of Refusal: The Sealed Soil and the Political Aesthetics of the Iranian New Wave". **Feminist Media Histories** (University of California). Volume 3, Issue 1. Pp 81-102

مؤخره: سارا سلجوقی استادیار دپارتمان "مطالعات سینما و ادبیات انگلیسی" در دانشگاه تورنتو است. او در حال حاضر نگارش کتابی را درباره‌ی زیبایی‌شناسی و سیاست در موج نوری ایران در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ در دست دارد. او پیشتر به همراه کریستین گرهارد، ویراستار کتابی با عنوان «۱۹۶۸ و سینمای جهانی» در انتشارات دانشگاه ایالتی وین در شیکاگو بوده است. مقالات او در ژورنال‌هایی چون «مطالعات ایران»، «فیلم اینترنشنال»، «فیلم کریتیسزم»، «جدلیه» و «کَمِرا آبسکورا» منتشر شده‌اند. (م)

