دانگِرید

نگاهی به موقعیت زنان در استراحت مطلق[1]

آرش حسن‌پور[2]

مقدمه

استراحت مطلق (۱۳۹۱) فیلمی به کارگردانی رضا کاهانی است. نویسندگی فیلم‌نامه نیز محصول تلاش توأمان کاهانی و قطبی‌زاده است. در این نوشتار در چارچوب نقد زنانه و با تمرکز و توقف بر شخصیت‌های زن نقش اصلی داستان، تلاش خواهد شدت تا وضعیت زنان در این اثر، شیوه‌ی بازنمایی آنان، سرنوشت و فراز و فرودهای شخصیتی و جایگاه معنایی‌شان در نظام اثر مورد اشاره و تحلیل قرار گیرد. از دیدگاه تحلیل‌گران فمینیستی، سینما می‌تواند نقش تعیین‌کننده‌ای در تغییر نگرش نسبت به زنان و جریان‌سازی به نفع دستیابی به تعادل جنسیتی داشته باشد. با تأکید بر این فرض نظری در ادامه از منظر جامعه‌شناسی سینما و جنسیت تلاش خواهد شد تا دو شخصیت زن فیلم، رخدادها و شخصیت‌پردازی‌هایی که حول این دو کاراکتر در جهان فیلم رقم‌زده شده است، بیشتر مورد تفحص و واکاوی قرار گیرد و بدین واسطه به درک روشن‌تری از موقعیت زنان در این متن دست یابیم.

تحلیل معنایی اثر

یکی از پرسوناژهای محوری داستان که دقایق روایتی فیلم بر محوریت کنش‌های او به‌پیش رانده شده و جهان اثر را می‌سازد، رضوان است. رضوان، زنی است متأهل. وی اشتغال اجتماعی خاصی نداشته و به عبارتی «خانه‌دار» است. وی

---

[1] نحوهٔ ارجاع به مقاله:
حسن‌پور، آرش (۱۳۹۴)؛ "دانگِرید: نگاهی به موقعیت زنان در فیلم استراحت مطلق"، منتشر شده در
http://academyhonar.com/branches/sociology-of-art/2793-esterahat-motlagh.html

[2] دانشجوی دکتری جامعه شناسی دانشگاه اصفهان، پست الکترونیکی arash.hasanpour@gmail.com

زنی است که به لحاظ سبک زندگی، متجدد است، پوششی عرفی و بازاندیشانه دارد، ماهواره تماشا می‌کند و به کلاس زبان ترکی می‌رود. درواقع کلیت فعالیت خارج از خانه‌ی این شخصیت در فیلم به کنش متداول و امروزینِ منزلت‌بخش یادگیری زبان خارجه مصروف می‌شود. اما زندگی و سامان خانوادگی رضوان و داوود (همسر) همزمان با ورود سمیرا برهم خورده و دستخوش دگرگونی می‌گردد. رضوان در این سیر به‌واسطه‌ی القائات مردانه و مکرر حامد و برداشت‌های شخصی و شهودی خود به‌مرور از کاراکتری زنی خیرخواه و مهربان به زنی شکاک و مظنون بدل می‌شود و به رابطه و رفت‌وآمد سمیرا – داوود واکنش نشان داده و در ادامه به این بهانه، حضور سمیرا در این چارچوب را به چالش کشیده و به‌نوعی وی را از خانه‌اش می‌راند. در واقع روایت فیلم با بهره‌جویی از قالب واپس‌گرا الگوی مناسباتی یک مرد (داوود؛ در نقش شوهر) و دو زن است که بخشی از خرده‌پی‌رنگ‌ها و رویدادهای اثر را شکل داده و آن را به مخاطب عرضه می‌دارد. بنابراین شخصیت رضوان در اثر یادشده بیشتر کنش‌پذیر و منفعل است تا فعال و کنشگر. به‌بیان‌دیگر رضوان در این فیلم تلاش دارد تا به نحوی به بازیگوشی‌های و پنهان‌کارانه‌ی مردانه (در کشش ضمنی داوود به سمیرا) پاسخی درخور و مناسب بدهد. بنابراین شخصیت‌پردازی و کنش‌های رضوان، یادآور زن ایرانی تیپیکال (بازنمایی شده) حساس، حسود، وابسته و مظنون است که دنیایی ورای ساخت خانوادگی‌اش متصور نبوده و همین باعث می‌شود تا هر آن و هر دم، دلمشغول این سامان جمعی باشد و با حضور سمیرا، احساس ناامنی، نادیده گرفته شدن و «ناموجودیت» کند و از همین جهت است که در پایان مشاجره‌ای سخت با داوود، در حضور سمیرا عنوان کرده: «منم آدمم.«

روایت فیلم همچنین از زبان شخصیت حامد این امر را گوشزد کرده که حضور اجتماعی زنان، تمرکز و نظارت زنان بر ساحت زندگی روزمره و عرصه‌ی خصوصی زندگی را کاهش داده و این نهایتاً به زندگی زناشویی خسارت وارد خواهد ساخت (توجه کنید به پلانی که حامد می‌گوید: تو برو کلاس ترکی، پس‌فردا اونا از ترکیه بهت زنگ می‌زنن). رضوان همچنین مدام در آستانه منازعات خانوادگی قرارگرفته و هر نوبت پس از ابراز گلایه‌ها و اعتراض‌هایش به‌شدت توسط داوود مواخذه شده و در چند مرتبه در معرض درگیری، خشونت و هراس آفرینی مردانه (در خانه، به‌واسطه‌ی داوود و در بیرون خانه با مراجعات مکرر و معذب کننده‌ی حامد) قرار می‌گیرد. رضوان به‌طور کل تا پیش از برهم خوردن نظم نهادی خانواده، نمونه‌ای است از همسر خوب، خانگی، جذاب و متمرکز بر خانه. در حقیقت پس از ورود سمیرا است که وی بدل به شخصیتی پریشان و هیستریک می‌شود که رأی‌اش نفوذ ندارد و تدبیرش ناکارآمد می‌شود. رضوان در این مرحله به هیئت زنی غرغرو و زبان‌دراز درمی‌آید که البته قابل‌کنترل و رام شدگی است.

شخصیت محوری و کلیدی دیگر این قصه، سمیرا است. وی شخصیتی است که برای گرفتن وام با فرزندش پریسا از دامغان عازم تهران شده و بخش اعظمی از فیلم به ماجرای حضور و رخدادهای ناشی از این بازگشت می‌پردازد. سمیرا

در روایت و شخصیت‌پردازی اثر با ورود و عرض‌اندام جسورانه در کلان‌شهر، سیمای زنی مستقل را عرضه ساخته که سعی دارد هویتی خودگردان و غیر وابسته برای خود بسازد. در اینجا همچنین می‌توان به نقل از وودوارد (۱۹۹۷به نقل از بارکر، ۱۳۹۱) گفت که این شخصیت زنانه از این حیث مستقل و دارای هوشیاری اجتماعی است که صرفاً انجام وظایف مادرانه و بازنمون ساختن کاراکتر زن خانگی برایش موضوعیت نداشته و در پی فردیت، استقلال و اشتغال زنانه است. سمیرا زنی است که در محیط "شهرستانی" دامغان احساس محدودیت می‌کند و همین امر به موازات انگیزه‌های شغلی و اقتصادی، وی را به سمت تهران روانه می‌سازد. اما ورود وی به لابیرنت شهری توأم با پلان درگیری شدید و غلیظش با حامد می‌شود. حامد به این بازگشت و حضور معترض است و خواهان بازگرداندن سمیرا به شهرستان است. امری که به‌هیچ‌وجه موردقبول سمیرا واقع نمی‌شود. در این سیر، حامد از حربه و مستمسک فرزند استفاده جسته و خواهان تن دردادن سمیرا به تکلیف مردانه است که این ترفند نیز بی‌نتیجه باقی می‌ماند. در این بازنمایی شاهدیم که سمیرا به‌عنوان زنی مستقل تا حدی بی‌ترحم تصویر شده که ملاطفت و عطوفت زنانه‌ی ایرانی را ندارد (در میانه‌ی فیلم سلطه‌ی درونی شده زنانه، بازتاب یافته و حتی خود سمیرا نیز می‌گوید: بچه را می‌بره، فکر کرده با هول و ولا می‌رم دنبال اون. یا رضوان نیز در اواخر فیلم به این رخداد می‌تازد و می‌گوید: آخه مادر بچه‌اشو ول می‌کنه؛ راه می‌افته تو خیابون؟!) و با تصمیم خود برای عزیمت به تهران و اقامت در این شهر هم رابطه‌ی مادر – فرزندی و هم زن – شوهری را دچار بحران می‌کند.

از این حیث می‌توان مدعی شد روایت فیلم زن مستقل را به‌نوعی بی تعهد به خانواده و فرزند تصویر می‌کند و این شخصیت پرسوناژی منفی می‌سازد. افزون بر این، سمیرا در ساحت مذکور آماج خشونت کلامی (فحاشی حامد در پایانه و پشت تلفن) و جسمانی (گلاویز شدن در پایانه) شده و ابژه‌ی نگاه خیره‌ی و نظربازانه‌ی مردانه است. شخصیت سبیل به مثابه مرد سرمایه‌دار بی‌اخلاق مدام با اطلاع از موقعیت فرودستانه و نیازمندانه‌ی سمیرا او را تطمیع و بصورت مشمئزکننده‌ای به خود جلب ساخته و در برابر بودنش به وی امتیازات اجتماعی مانند شغل، سرپناه و امکانات عرضه ساخته و از این رهگذر خواسته‌های نامتمدنانه خود را دنبال می‌کند. دامغان برای سمیرا تنگنا است و کلانشهر، قلمرویی که هستی اجتماعی‌اش در سایه‌ی گفتمان مردانه و پدران متعدد (حامد، صابر، داوود و سبیل) قرار می‌گیرد. حامد برای وی تعیین تکلیف کرده (اجازه نمی‌دهد وی کار کند)، مدام وی را به صفت‌ها و القاب منفی منتسب ساخته (به باور حامد، سمیرا یک "مرضی" دارد و برای "عشق و حال" به تهران آمده) و برای بازگرداندنش اصرار می‌کند. به باور حامد، سمیرا نامرد و مرموز است، ناسازگار است و "بساز" نیست. شهر نیز برای سمیرا ناامن و هراس‌آور است (یادآور بی‌پناهی سیمین در چهارشنبه‌سوری و آزارهای خیابانی مردانه در مراسم چهارشنبه‌ی آخر سال) و اینگونه مناسبات فردی و جمعی در ادامه وی را در موقعیتی ترسان و وحشت‌زده قرار داده و از همین‌رو او در خود فرورفته و حالت

انقباضی به خود می‌گیرد (نگاه کنید به غلیان هورمون‌های استیصال و وحشت در سکانس حمله حامد به شیشه‌ی اتومبیل و نشستن سمیرا بر صندلی عقب تاکسی و صدای هولناک موتور سیکلت‌ها به مثابه نمادهای مردانگی مسلط. بنابراین می‌توان مدعی شد که فیلم زنی را تصویر می‌کند که کنش‌ها و تصمیماتش پیوسته متأثر از جهان، اقوال و تصمیمات مردانه است. طُرفه آنکه در زیست‌جهان شهری نیز سمیرا از گزند طعنه‌ها و کنایه‌های زنانه در امان نمی‌ماند (رضوان در جایی از فیلم خطاب به داوود می‌گوید: زن بیوه و بیکار – سمیرا– می‌تونه وام بگیره، تو نمی‌تونی). سمیرا همچنین در روایت فیلم در پروژه‌ی مالی و اقتصادی‌اش نیز شکست می‌خورد و پس از لو رفتن داوود، بخاطر کین‌خواهی‌ها و تلافی‌جویی حامد و اقدامات تخریبی‌اش، به یک بازنده و مال‌باخته‌ی اقتصادی بدل می‌شود.

سخن آخر

با نگاهی عمیق و گزینش شخصیت‌های زنِ داستان استراحت مطلق و کندوکاو در موقعیت و شخصیت این کاراکترها اکنون می‌توان نتیجه گرفت که زنان در فیلم استراحت مطلق در جایگاه فرودستانه‌ای قرار دارند. زن در این سیر معنایی آنگاه موقعیت و منزلت دارد که وضع موجود را بپذیرد (شخصیت رضوان) و به‌نظام گفتمانی کلان (تا حدی زیادی) تن دردهد. و البته مدام حواس و ادراکش را معطوف بازیگوشی‌های مردانه کند تا سامان خانواده درهم‌شکسته نشود. اما از سوی دیگر پروژه‌ی تحقق زن مستقل در این فیلم با شکست مواجه می‌شود. سمیرا در مبارزه‌ای اجتماعی و در غیاب نهادهای حمایتگر و قانونی، یک بازنده تمام‌عیار و تصویری درهم‌خُرد شده (چونان نمادپردازی نهفته در پوستر فیلم) است. وی زنی است مشکوک، بی‌عاطفه، خاطی، بدنام، بی‌تدبیر و ناسازگار. از همین رو نیز مستوجب درافتادن در مهلکه‌ای اجتماعی و هستی‌شناسانه است. وی ابتدا در مواجهه با حامد، سپس با رانده شدن از خانه‌ای که می‌پنداشت مأمن موقتی مطمئن و آسوده‌ای می‌توانست برایش باشد، و بعد از آن با وابستگی دردناک به سرمایه‌سالار پر وسوسه‌ی فیلم، گام‌به‌گام از پلکان اجتماعی فروتر رفته و به حضیض موقعیت فرودستانه می‌رسد. سمیرا گفتمان مسلط را به چالش کشیده و بنابراین باید به کریه‌ترین صفات منفی‌ساز منتسب شود، تهدید شود، آواره گردد و دست‌آخر نیز قربانی شود و از مسیر داستان محذوف {مهان (۱۹۸۳، به نقل از بارکر،۱۳۹۱) کلیشه‌ی زن قربانی به‌منزله‌ی زنی منفعل و آسیب‌دیده از خشونت یا تصادف را یکی از الگوهای مرسوم در بازنمایی‌های زنانه برمی‌شمرد}. ازاین‌جهت در گزاره‌ی نهایی این جستار، می‌توان گفت این فیلم در سیر آثار فیلمساز (حداقل در قیاس با وضعیت زنان در فیلم بی‌خود و بی‌جهت) در طرح مسائل زنان، توصیف معضلات جاری و حل مسئله و گره‌گشایی، دستاوردی نداشته و حتی دچار نوعی عقب‌نشینی شده است. زن باید برگردد.