از مدیر مدارسها که طرفدار دیانت و علاقه مند بناموس و عفت اند ابداً دختری که بعد از بلوغ در مکتب قدم گذاشته نمیگیرند.» (م.س.، ۲۲۷)<۲۰>

دختر حاجی نظر به علت حاملگی درگذشت و حاجی نظر هم «از کثرت شماتت مردم خانه نشین شده، بیمار گردید، و بمرض دق از دنیا رفت.» زیورخانم همسر حاجی نظر نیز «از داغ دختر و شوهر چندان گریست که چشمهای او معیوب گردید و آن دو دختر دیگرش را از مکتب رفتن منع نموده چون شغلی نداشته اند . . . از سبزوار قطع علاقه کرده و بجانب طهران با دو دختر خود متوجه گردید.» پس از چندی زندگی در تهران زیورخانم مریض شده، در گذشت و قمر و اختر «بی پدر و مادر ماندند.» (م.س.، ۲۲۹)

ساخت و منطق روایی داستان تا بدینجا این است که مرگ حاجی نظر، زیور خانم دخترشان همه از مفاسد مدارس جدید و کشف حجاب است. سخنانه عالمانه ملا سلیمان در این باب جالب توجه است:

«اینهمه از مفاسد فرستادن دختر به مکتب است. آنهم بدون حجاب و ستْر و جِلباب و اختلاط با جوانان شمشاد قامت. خدا بفریاد آتیهٔ ایران برسد. آیا کار او بکجا خواهد انجامید؟ مسلمانان خبر ندارند که چه خیال برای آنها دارند. چون اروپائیها میدانند تا روح مسلمانی در آنها قوت دارد نمیتوانند بر ایران غلبه پیدا کنند، مگر آنکه تمام زن و مرد ایران را بقتل برسانند. . . . هرگاه مردم ایران از حیث لباس و زبان و علم و ادب، بالاخره مسلمان عالی جناب فرنگی مآب شد، دیگر برای اجنبی زحمتی ندارد که استیلا پیدا کند بلکه بدون حرب و ضرب مسلط شود.» (م.س.، ۲٤۰)

به علت بیان این گونه سخنان معترضانه ملا سلیمان را به اداره تطبیه برده، او را استنطاق می کنند، و پس از مدتی درگذشته، زنش نیز پس دو ماه بعد از دنیا می رود. (م.س.، ۲٤۱-۲٤۰) ملا سلیمان قبل از فوت برادر خود شمس العلماء را طلبیده، به او وصیت می کند دخترانش را از ازدواج با متجددان بازدارد زیرا که «این طائفه نه غیرت دارند، نه دیانت، و نه وطن، و نه ناموس پرست. این جماعت خود را وطن پرست معرفی مینماید و چنان جلوه میدهد که ما ترقی مملکت را طالب هستیم با اینکه علناً عملاً ادباً رسوماً کلا شرباً لساناً لباساً مشقاً صورةً سیرةً کافر هستند.» پس از مرگ ملا سلیمان، شمس العلماء در پیروی از برادرش زیبا را به همسری «سید میرزای مسئله گو» و فرخنده را به همسری با «حاجی آقا کمال» که از «تجار ساکن مشهد مقدس» در می آورد. زیبا همه روزه با حضور «در پای منبر شوهرش» و فرخنده نیز با تحصیل کمالات «مهارتی کامل پیدا کردند بحدیکه بسیاری از مردان محتاج بعلم آنها بودند.» زیبا و فرخنده که

زندگی شان بر اساس اسلام و شریعت بود «سالها را بر این منوال با کمال سعادت و شرافت زندگی میکردند.» (م.س.، ۲٤۱)

«حکایت ملا سلیمان هراتی و سرگذشت دو دختر او» از اینجا به بعد مسیر نویی را آغاز می کند که می توان آنرا سرآغاز مناظره و مبارزهٔ «زن مسلمان» و «زن مدرن» بازشناخت. اگرچه راوی و پردازندهٔ این مسیر نو مردِ مسلمانی است که از متجددان گریزان است، اما قهرمانان داستان زنان هستند که دو الگوی متفاوت زیستن را برگزیده اند و برای پیشبرد الگوی مطلوب خویش با یکدگر به مبارزه می پردازند. البته ساخت روایی داستان این مناظره و مبارزه را چالشی نابرابر می کند، زیرا که نتیجه را شیخ ذبیح الله و نگرش او پی ریزی کرده است. این روند جدید چنین آغاز می شود که روزی سید میرزای مسئله گو گریان و نالان به منزل می آید. همسرش زیبا سبب پریشانی و گریهٔ او را جویا می شود. سید میرزا سبب را «غربت اسلام» و خطابه خوانی دو دختر برهنه در «ارض اقدس» دانست:

«گریهٔ من برای غربت اسلام است که کار او باینجا رسیده است که دو دختر با سر برهنه و لباس فرم جدید پوشیده باین ارض اقدس آمده در محلهٔ نوقان در خانهٔ دکتر باشی منزل کرده و هر شبه محفلی دارند و این دو دختر بنوبت خطابه میخوانند، مردم را به کشف حجاب دعوت مینمایند، و هر شب از معلمین مکاتیب و ارباب دوائر و سائر اصناف جمعیت زیادی میشوند و شربت و چای و قلیان و سیگار بسیار صرف میشود و مردم اراذل و نانجیبِ شهرت پرست به تصدیق و ترویج آنها سرود میخوانند.» (۲٤۲-۲٤۱)

زیبا گمان بُرد که این دسیسه خارجه است. سید میرزا گفت که تحقیق کرده است و می گویند که آنها دختران حاجی نظر علی عطر فروش سبزواری هستند که پس از مرگ مادرشان به دام «دو مادامه از مستشفای رشت» افتادند. «دو مادامه» آنها را «بمکتب میفرستند و رفته رفته عقاید و مذهب نصاری و محسنات کشف حجاب را بتوسط مجلات و روزنامه ها و معلمات و معلمین در نظر آنها جلوه میدهند و این مطلب را در کله آنها تزریق مینمایند تا اینکه کلاه فرنگی برسر میگذارند و بعد از مدتی اجازه گرفته اند بعزم سیاحت و جهانگردی از رشت بیرون میایند و با تمام آزادی در هر شهری خطابه می خوانند بهمین دستور مردم را بکشف حجاب دعوت می نمایند. . . .» (م.س.، ۲٤۲) پس از نشانی دادنهای سید میرزا زیبا خانم دخترانِ حاج نظر، قمر و اختر، را که در سبزوار همسایه شان بودند شناخته، آنها را به خانه خود دعوت کرد. بدین سان در مهمانیی که قمر و اختر که نمایندهٔ «زن متجدد» و زیبا و خواهرش فرخنده که نمایندهٔ «زن مسلمان» بودند مناظره ای آغاز گردید. پس از صرف چای قمر گفتگو را با سخن در باب «آزادی» و «کشف حجاب» آغاز کرد:

«خانم زیبا تعجب میکنم چرا مردم از کشف حجاب استنکاف دارند. هرگاه من خطابه میخوانم، میشنوم که مرا دشنام میگویند. نمیدانم تا کی مردم در عالم توحش قدم میزنند و خود را پابند تقلید کرده اند و فکر نمی کنند که آزادی موجب ترقی وطن و شوکت مملکت است. . . . هرکس مقید بدیانت شد و پابند خرافات یك مشت عمامه بسر گردید، مثل مردم ایران که زنان ایشان این کفن سیاه را برخود پیچیده، لابد و ناچار از ترقی و تعالی باز می مانند، و ذلیل و خوار و فقیر، و در انظار بیمقدار میگردد. . . . مگر زنها آدم نیستند که باید از همه چیز محروم باشند. این مملکت اروپاست ببین چگونه ترقی کرد بواسطه کشف حجاب. . .» (م.س.، ۲۴۵-۲۴۴)

در جواب سخنان پرشور قمر، زیبا عاقبت خواهر او را که مورد تجاوز مدیر مدرسه قرار گرفته بود یادآور شد:

«. . . بنده اصلا مکتب نرفته ام و درست نمیتوانم حرف بزنم اما اینکه فرمودید "نمیدانم زنان ایرانی هر وقت مخاطبه میخوانم مرا دشنام میدهند و چرا از کشف حجاب استنکاف دارند"، چون میترسند که بر سر شما بیاید آنچه بر سر خواهر تو آمد که قصه او را کاملا خبر داری و زنان ایرانی حق دارند که استنکاف از کشف حجاب داشته باشند چون کشف حجاب موجب هرج و مرج زیاد میشود و مسئلهٔ زناشویی از بین میرود و فلسفه آنرا علما اسلام کاملا بیان کرده اند و اقل ضرریکه بر او مرتبت میشود زنا زیاد میگردد و در اثر آن مرض سفلیس شیوع پیدا میکند و در اثر مرض سفلیس قطع نسل میشود و این خود یك ضربت فاجعه باشد بر جامعه بشر و این مرض سفلیس مانند سیل بنیان برافکن مُسری است به اقل زمانی سرتاسر مملکت را میگیرد و این عمده مرض از مجامعت و مقاربت است.» در ادامه خانم زیبا به تحلیل علمی بیماری سفلیس که «از اروپا برای ما سوغات آورده اند» پرداخت. (م.س.، ۲۴۷) سخنان پندآمیز و عالمانهٔ خانم زیبا ناله و شیون نادمانهٔ اختر خواهرِ قمر را که «همی لطمه بصورت خود می زد» باعث شد. زیبا جویای سبب گریه و ناله و بی قراری او شد. اختر گفت:

«شما را بخدا از دلم دست بردارید که روزگار خود را سیاه و زندگی خود را تباه کرده ام. ما را چنان گمان بود که درس خوانده ایم و چیزی میدانیم. شما که مدرسه نرفته اید چنین دارای کمالات و عالم باین خصوصیات مرض سفلیس میباشید و من بدبخت که سالها در مدرسه رشت درس خوانده ام تا کنون مرض سفلیس را نشناخته ام و علم بخصوصیات آن پیدا نکرده ام و اکنون چهار سال است که باین مرض مبتلا هستم و دکتری نمانده است که من بنزد او نرفته باشم و این علامات که شما فرموده اید همه در من موجود است.» اختر سپس داستان واگیری سفلیس را باز گفت: «سبب این مرض این شد که روزی در سینما رشت

عبور میدادیم گفته اند امشب زنی در این سینما رقاصه از کرمانشاهان آمده که در رقص نظیر ندارد. من آنشب را رفتم. جوانی مرا در نزد خود کشید و با من رفیق شده تا یك هفته هر شب بمنزل او میرفتم و بعد مبتلا باین مرض شدم و تا بامروز هیچ غذائی گوارای من نیست و هنوز در پرهیزم.» (م.س.، ۲٤۷) در این روایت اختر واگیری سفلیس را به «سینما» رفتن که در قسمتهای دیگر «مفاسد سفور» نیز پی در پی از آن سخن به میان می آید پیوند می دهد. در این نوشته و بسیاری دیگر از نوشته های اسلامی سالهای ۱۹۲۰ سینما یکی از عوارض تجدد و بانی فساد جامعه شناخته می شد.

پس از سخنان اختر دگر باره زیبا سخن ساز کرده، به تشریح بیشتر بیماری سفلیس پرداخت. قمر از او پرسید: «خانم زیبا شما چند سال درس طب خوانده اید؟» (۲٤۸) زیبا در جواب گفت: «من در اول گفتم که ابداً مکتب نرفته ام مادر و پدر من بمن مهربان بودند خود مرا تربیت کردند چون کتب فارسیه را خوب یاد گرفتم این مطلب را از مجلات فارسیه دینیه همی خواندم و بر لوح دل نوشتم و شکی نیست این مکاتب، بر فرض اینکه مفسده هم نداشته باشد تضییع عمر است.» (م.س.، ۲٤۸)

پس از شرح فساد مدارس، خانم زیبا به بیان معنی دین و آزادی و نقد «جرقهٔ شهوت پرست» پرداخت. سخنان شورانگیز زیبا پشیمانی و توبهٔ قمر را باعث شد: «خدا مرا لعنت کند که اگر دیگر قدم بمکتب بگذارم یا بدون چادر و نقاب از خانه بیرون بروم.» قمر سپس به دست و پا بوسی زیبا افتاده، شکر وشکوه آغاز کرد: «ای بی بی من بحمد الله که شما بفریاد من رسیدی و مرا از این ننگ و عار نجات بخشیدی. خبر نداری که من در این مدت از شهوت پرستان چها کشیدم و چه ها شنیدم.» قمر آن گاه با پشیمانی بسیار رفتنش به «مکتب نصرانیه» در رشت و چگونگی اغفال طلاب مدارس دینیه و دچار نمودن آنها به فرض سفلیس را بازگفت. (م.س.، ۲۵۵-۲۵٤)

در ادامهٔ این حکایت پند آمیز اسلامی، «شکوفه خانم»، کنیز زیبا خانم، به تعریف «داستان بدریه و ملیحه رشتی» که در رشت به مدرسه می رفتند و زبان فرانسه آموخته بودند و در نهایت سر از فاحشه خانه های کرمانشاه در آورده بودند پرداخت. پس از پایان داستان دلخراش «بدریه و ملیحهٔ رشتی»، زیبا خانم جنایات و بلاهایی اینگونه را «دسیسهٔ جاه طلبان» پنداشته، از آن داستان نتیجه گرفت که «دختر را با گردش چه کار؟ دختر را با تفریح و نشستن در اترمبیل چکار؟ دختر را با لباس و لسان فرنگی چکار؟ دختر را با علم هندسه و حساب و موسیقی و رقص و پیانو چکار؟ دختر را با علم دریانوردی و دخول در جامع عمومی چکار؟ این تمدن البته موجب این جنایات و بی عصمتی ها است.» (م.س.، ۲٤۹-۲٦۲)

در ادامه این گفتگوی خیالی زنان اسلامی و زنانِ متجدد ، خانم زیبا به مقایسهٔ معنی شرعی و متجددانهٔ «آزادی» پرداخت:

«معنی آزادی اینست که انسان در حق خود آزاد باشد. یعنی بتواند حق خود را طلب کند و او را ممکن باشد سخن حق را بر زبان جاری کند و اگر کسی بر او تعدی نماید و اجحافی کند بتواند از او دفاع کند. این آزادی است که شرعا و عقلاً و عرفاً ممدوح و متحسن است و عقلای عالم در طلبش مساعی جمیله مبذول میدارند. ولکن متجددین این معنی مقصودشان نیست. بلکه میخواهند مثل سایر حیوانات یله و رها مطلق العنان باشند و هر فحشا و منکری را که مایل شوند بجا آورند که در شرب و مسکرات و زنا و لواط و غیر آن هیچ رادع و مانعی نداشته باشند و هر اعتقاد فاسدی که دارا باشند با تمام جرئت اظهار نمایند و از گفتن سخن کفر باکی نداشته باشند ، و میل آنها اینست که زنهای خود را زینت کرده و با یك ناز کرشمه و سر برهنه در خیابانها بخرامند و مانند یك خانم اروپائی با جوانان امروزی دوش بدوش و هم دست و هم آغوش باشند و خبر ندارند که این مرتبه از آزادی سم قاتل و زهر هلاهل است برای ایشان. چه آنکه این آزادی گذشته از آنکه مخالف شرع اسلام بلکه تمام ادیان سماویه است ، مخالف نظام عالم و مخرب اساس ازدواج و مایه انقطاع نسل وزریه بشر و افتتاح باب زنا و سفاح و تکثیر انتحار است.» (م.س. ، ٤٢٦)

پس از سخنان زیباخانم ، اختر نیز مانند خواهرش تمر از رفتن به مکتب توبه کرد و توضیح داد که چگونه به خاطر خریدن پیراهن طرز جدیدی که به تن داشت دعوت خیاطی را به همخوابگی می پذیرد : «من سیاه بخت اجابت کردم و بتفصیلی که از ذکر آن خجالت میکشم پرده ناموس من به باد رفت و در اثر آن لذت موقتی مبتلای به سفلیس شده ام و آتیه خود را تیره و ظلمانی کرده ام.» اخترخانم متجدد و مکتب رفته سپس نذر کرد که «اگر خداوند متعال مرا از این مرض نجات می بخشید و حالی پیدا میکردم ، کتابی می نوشتم که فرستادن بمکتب حرام است ، و هرچه فحشا و منکر که این مدت در رشت به چشم خود دیدم ، همه را بقلم میاوردم ، که به چه مکاند و حیَل دوشیزگان محترمه را دچار فضیحت و رسوائی مینمایند و پردهٔ ناموس آنها را میدرند و بعد از آنکه از زنا حامله میشوند دکتری برای این کار شناخته اند که دوا از او گرفته میخورند و بچه خود را سقط میکنند. چنانکه آن معامله را بامنِ سیاه بخت کردند.» (م.س. ، ٤٢٨)

اختر که از سرگذشت خود سخت شرمنده شده بود ، جویای غیرتمندی شد که بتواند انتقام او را از متجددان شهوت پرست بگیرد : «بارالها داد ما بیکسان را از جرثهٔ شهوت پرست ایرانی بگیر. نمیدانم کجا رفته اند غیرتمندان ناموس پرست که دست انتقام از آستین برآرند و داد ما مظلومان را از این ظالمان بگیرند؟»

ام.س.، ٤٢٨) و بدینسان در سالهای پس از انقلاب مشروطیت، آنگاه که شریعتمداران در گسترهٔ مبارزات سیاسی شکست یافته بودند، با «حکایت ملا سلیمان هراتی و دو دختر او»، پیروزی افسانه ای اسلام و زن مسلمان بر متجددان و آزادیخواهان و زنان بی حجاب در خیال پرداخته شد.

«وجوب نقاب» و «کشف الغرور یا مفاسد سفور» هر دو جهت مبارزه با متجددان و مدرنگرایان نوشته شده بود. فخر الاسلام نشان داد که برخلاف تصور متجددان حجاب در تمامی ادیان واجب است. برای نشان دادن همانندی نگرش اسلام و مسیحیت به حجاب زن او به انجیل استناد کرد. شیخ ذبیح الله محلاتی با گردآوری شعرها و روایتهای متفاوت به مبارزه با متجددان و جانبداران سفور یا کشف حجاب برخاست. او در حکایت «ملاسلیمان هراتی و دو دختر او» طرح خیالیی از شکست مدرنگرایان درانداخت. این دو نوشته با جدل و مناظره ای که با مدرنگرایان پی انداختند به بازنگری و بازنگاری زن مسلمان پرداختند. زیبا و فرخندهٔ سنتگرا که قمر و اختر مدرنگرا را به ندامت واداشتند با زنانی که در نوشته های کهن اسلامی ترسیم شده اند کم شباهتند. این کم شباهتی بیانگر دگرسان شدن اسلام و زن مسلمان در روند مجادله و مبارزه با مدرنگرایی است.

پانویسها:

• این نوشته حاصل گفتگوها و تبادل نظرهای پی در پی با دوست و همکارم افسانه نجم آبادی است. دست یابی به برخی از اسناد به کارگرفته شده در این نوشته نیز به یاری او امکان پذیر شده است. بدون تشویق و بیم از او این مقاله هرگز به پایان نمی رسید.

۱- کاربرد این گونهٔ «زنانگی» و «مردانگی» در نصیحت نامه ها و پندنامه ها فراوان است. به نمونه بنگرید به: **نامهٔ تنسر به گشنسپ**، به تصحیح مجتبی مینوی (تهران: خوارزمی، ۱۳۵٤)، صص ٦۰-٥۹؛ شجاع، **انیس الناس**، به کوشش ایرج افشار (تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب)، به ویژه «در باب آداب زن خواستن و شرط آن»، صص ۲۲۷-۲۱۸؛ ابو حامد غزالی، **نصیحة الملوك**، با مقدمه و تصحیح و حاشیهٔ جلال همائی (تهران: کتابخانه طهران، ۱۳۱۵)، به ویژه «اندر یاد کردن زنان و نیك و بد ایشان» و «در صفت طبیعت زن»، صص ۱۵۹-۱٤٤؛ نصیرالدین طوسی، **اخلاق ناصری**، به تصحیح و تنقیح مجتبی مینوی و علیرضا حیدری (تهران: خوارزمی، ۱۳۵٦)، به ویژه «در تدبیر منازل»، صص ۲٤٤-۲۰٥.

۳- فرزانه میلانی در باره جایگاه پیکر زن می نویسد: "در ذهن فردی و قومی جوامع مردسالار پیکر زن جایگاهی مرکزی دارد. از طرفی منبع سحر و افسون است و از طرف دیگر اضطراب و التهاب. . . . جسم زن به موضوع یا میدان نبرد اندیشه های هستیز بدل شده است. به آن بار سیاسی و عقیدتی داده اند. آن را میدانِ عرضهٔ انواع بینشهای تاریخی، فرهنگی، و جسمی کرده اند. به صورت جسمی در آورده اندش که هم مایهٔ رؤیاها و هم کابوسهاست. گویی این عنصر زنده و زایا ملك اجتماع است که سلطه اش را برآن می گستراند و بر آن فرمانروایی می کند. در حجابش می خواهد. عریانش می طلبد. چاقش هوس می کند. لاغرش می پسندد." ["پیکر زن همچون نماد و نشانه: حجاب و کفش چینی"، **ایران نامه**، شماره ۲ (بهار ۱۳۹۶): ۲۴۶-۲۶۰، نقل از ص ۲۴۶]. در این باب همچنین بنگرید به:

Alison Jaggar and Susan Bordo, Gender/Body/Knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing (New Brunswick: Rutgers University, 1989); Judith Butler, Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity (New York: Routledge, 1990).

۴- در این باره بنگرید به:

Mohamad Tavakoli-Targhi, "Women of the West Imagined: The European Other and the Emergence of the Woman Question in Iran," in Identity Politics and Women: Cross-National Perspectives, Valentine M. Moghadam, ed. (Oxford: Oxford University Press/ Clarendon, publication expected 1992).

۴- میرزا فتاح گرمرودی، **سفرنامه میرزا فتاح گرمرودی به اروپا در زمان محمد شاه قاجار، شامل: سه رساله، چهار فصل، شب نامه، و سفرنامه ممسنی**، به کوشش فتح الدین فتاحی (تهران: بانك بازرگانی، ۱۳۴۷)، ص ۹۸۲.

۵- محمد کریم کرمانی، **رسالهٔ ناصریه** (نسخه خطی، دانشگاه شیکاگو، مجموعهٔ شیخیان)، جلد ۱۴:۱۹۲-۹۵، نقل از ص ۱۷۸. **رسالهٔ ناصریه** را حاج محمد کریم خان کرمانی در ۱۸۵۶م./۱۲۷۲هـ.ق. به امر ناصرالدین شاه نوشت.

۶- محمد کریم کرمانی، **ناصریه**، صص ۱۸۲-۱۸۵.

۷- میرزا آقاخان کرمانی، **آینهٔ سکندری** (ب.م.: زین العابدین مترجم الملك، ۱۹۰۶م./۱۳۲۴هـ.ق.)، صص ۷۶-۷۵، ۵۲۲-۵۲۱.

۸- میرزا آقا خان کرمانی، **هشت بهشت** (ب.م، ب.ت.)، صص ۱۲۲-۱۲۱.

۹- در این باره بنگرید به: محمد ترکلی طرقی، «اثر آگاهی انقلاب فرانسه در شکل گیری انگارهٔ مشروطیت در ایران»، **ایران نامه**، شماره ۲ (تابستان ۱۳۶۹)، صص ۴۲۹-۴۱۱.

۱۰- فضل الله نوری، **لوایح شیخ فضل الله نوری**، به کوشش هما رضوانی (تهران: نشر تاریخ ایران، ۱۳۶۱)، ص ۲۹.

۱۱- سید محمود الامینی، **جواهر الاخلاق**، به کوشش سید شهاب الدین الحسینی المرعشی النجفی (تهران: انتشارات فراهانی، ۱۹۷۲ م./۱۳۹۲هـ.ق.)، ص ۴۲۱. این کتاب در سال ۱۹۰۶ م./۱۳۲۴ نوشته شده بود.

۱۲- فضل الله نوری، **لوایح**، ص ۵۸.

۱۳- در دهه های نخستین قرن بیست رساله های بسیاری دربارهٔ «حجاب» و «نقاب» نوشته شده بود. اغلب این رساله ها به زبان عربی بوده، علمای ایران نیز در نوشته های خود آنها را ذکر کرده، نقل می کنند. برخی از این رساله ها بدین قرارند: محمد حمدی افندی، **المرأة فی الاسلام و الحجاب و السفور** (الاسکندریه: الواعظ، ۱۹۱۱/۱۳۲۹)؛ الشیخ ندین الملاح، **حقوق المرأة المسلمه** (عمان: مطبعة الوطنیه فی عمان، ۱۹۲۸/۱۳۴۶)؛ باحثة البادیة، **النسائیات : مجموعة المقالات نشرت فی الجریدة فی موضوع المرأة المصریة** (الاسکندریة: مطبعة التقدم، ۱۹۱۰/۱۳۲۸)؛ محمد سعید الجابی، **کشف النقاب** (ب.م.: مطبعة الاصلاح، ۱۹۲۹/۱۳۴۷)؛ محمد طلعت حرب، **تربیت المرأة و الحجاب** (مصر: مطبعة المنار، ۱۳۲۲)؛ عبدالقادر بشیر الکرمانی، **المرأة فی نظر الاسلام** (حلب: ب.م.، ۱۹۲۸/۱۳۴۷)؛ محمد ناصر الدین الألبانی، **حجاب المرأة فی الکتاب و السنة** (مصر: مطبعه السلفیه، ۱۳۷۴)؛ قاسم امین، **تحریر المرأة** (مصر: ب.م.، ۱۸۹۹)، و **المرأة الجدیدة** (مصر: المطبعة المعارف، ۱۹۰۱)؛ نظیرة زین الدین، **الفتاة و الشیوخ: نظرات و مناظرات فی السفور و الحجاب و تحریر التمثل، و تحریر المرأة، و التجدد**

الاجتماعی فی العالم الاسلامی (بیروت: سعید بك زین الدین، ۱۹۲۹/۱۳٤۸)؛ فاطمه علیه هانم، **کتاب نساء الاسلام** (ب.م.: مطبعة عین شمس، ؟).

۱٤- میرزا محمد صادق فخر الاسلام، **رسالهٔ وجوب نقاب و حرمت شراب**، چاپ سنگی (تهران: استاد الماهر میرزا علی اصغر، ۱۹۱۱م./۱۳۲۹هـ.ق.). در متن از این پس "و.ن." نامیده شده، شماره صفحه پس از آن ذکر خواهد شد. لازم به یادآوری است که هر جا لازم بوده است نقطه گذاری اضافه کرده ام.

۱۵- شیخ ذبیح الله محلاتی، **کشف الغرور یا مفاسد سفور**، چاپ ۲ (تهران: چاپخانهٔ عسگری شهباز-خرابات، ۱۳۲۸ش./ ۱۳۷۸ق.). در متن از این پس "م.س." نامیده شده و در پی شماره صفحه ذکر شده است. در نقطه گذاری متن اندکی تصرف کرده ام.

۱٦- به نقل از روی جلد **رسالهٔ وجوب نقاب**.

۱۷- در این باره به رسالهٔ تحقیقی فاطمه استاد ملك بنگرید: فاطمه استاد ملك، **حجاب و کشف حجاب در ایران** (تهران: عطائی، ۱۳٦۷). این کتاب را فرزانه میلانی در اختیارم گذاشت. از یاری او سپاسگذارم. همچنین رجوع کنید به: حاج میرزا رضای شریعتمدار دامغانی، **اشتباه نامهٔ اسلامی** (تهران: مطبعهٔ روشنائی، ۱۹۱۸/۱۳۲٦)؛ اسدالله الموسوی الخونساری، **حکمت الحجاب و أدلة النقاب** (تهران: مطبعهٔ علمی، ۱۹۳۱/۱۳٤۹)؛ محمد علی کاشانی الاصلّ و طهرانی المسکن، **برهان المسلمین** (تهران: ب.ن.، ۱۳٤٦/۱۳٤۷).

۱۸- اشعاری را که شیخ ذبیح الله محلاتی از قول ایرج میرزا نقل می کند دقیقا با اصل یکسان نیست. برای متن کامل "عارفنامه" بنگرید به: ایرج میرزا، **دیوان کامل ایرج میرزا و تحقیق در احوال، آثار، افکار، اشعار، خاندان و نیاکان او**، به اهتمام محمد جعفر محجوب (لوس آنجلس، آمریکا: شرکت کتاب، ۱۹۸۹)، صص ۹٦-۷۵.

۱۹- دربارهٔ ژاله قایم مقامی بنگرید به مقدمهٔ پژمان بختیاری در: ژاله قایم مقامی، **دیوان ژاله قایم مقامی** (تهران: انتشارات ابن سینا، ۱۹٦٦/۱۳٤۵). اطلاعات ما دربارهٔ شمس کسمایی که گویا پیش از نیما یوشیج شعر نو سروده است بسیار پراکنده است. در این باره رجوع کنید به: یحیی آرین پور، **ازصبا**

تا نیما: تاریخ ۱۵۰ سال ادب فارسی (تهران: شرکت سهامی کتابهای جیبی، ۱۲۵۱/۱۹۷۲)، جلد دوم، صص۴۵۹-۴۵۲.

۲۰- به علت پیشگامی شهر رشت در جنبش آزادی زنان در بسیاری از نوشته هایی که برعلیه مدرنگرایی نوشته شده، رشت مرکز فساد و پایگاه بی غیرتی، و مرد رشتی ناتوان و "زن گونه" پنداشته شده است. بسیاری از شوخیهای رشتی رایج در ایران فراساختهٔ گفتمان ضدتجددگرایی است.

ادبیات زنان بعد از انقلاب

نرزانه میلانی

عنوان صحبت امروز من «ادبیات زنان بعد از انقلاب» در همین پنج کلمهٔ کوتاهش مسائل و مشکلات زیادی را همراه دارد. در درجهٔ اول و مساله ای که سالهاست مرا آزار می دهد این سؤال بجاست که مگر ادبیات هم زنانه/مردانه دارد؟ آیا لزومی هست که ادبیات را هم مثل حمامهای عمومی به دو بخش زنانه/مردانه تقسیم کنیم؟ یك نوشتهٔ خوب جدا از جنسیت نویسنده اش برای خود استقلال و موجودیتی استوار دارد. هنر نه تابع جنسیت است نه در بند معیارهای تصنعی، یعنی به عبارت ساده تر، زنانه/مردانه کردن این حیطهٔ پهناور دو پاره و مثله کردن آنست.

به اضافه، خود نویسنده های زن ایرانی بارها این تفکیك جنسی را نفی کرده اند. مثلاً فروغ فرخ زاد به تصریح گفته: «اگر شعر من، همان طور که شما گفتید، یك مقدار حالت زنانه دارد، خب این خیلی طبیعی است که به علت زن بودنم است. من خوشبختانه یك زنم. اما اگر پای سنجش ارزشهای هنری پیش بیاید فکر می کنم دیگر جنسیت نمی تواند مطرح باشد. اصلاً مطرح کردن این قضیه صحیح نیست.»<۱> سیمین بهبهانی هم در مصاحبه ای که اخیراً با مجلهٔ «دنیای سخن» داشته به اعتراض می گوید: «بر روی هم من از این تجیری که میان شاعر زن و شاعر مرد می کشند در رنجم. اگر شاعری واقعاً شاعر است چرا باید زن بودن یا مرد بودنش امتیازی برای او شمرده شود؟ آیا اگر شعر زن ضعیف باشد، باید جنسیتش موجب مسامحه در این ضعف شود. میدان شاعری که میدان کشتی نیست که جنس و وزن در آن موجب رده بندی شود.»<۲> طاهره صفارزاده حتی یك قدم هم جلوتر می رود و ادعا می کند که: «یکی از نیرنگهای عوامانه مزدوران امپریالیزم این بود که هر چند صباحی زنی دست اندر کار هنر را در برابر من علم می کردند. درحالی که من یقین دارم که تاریخ نویسان و پژوهشگران هنر «غیر وابسته» بعد از ما هم که باشد، انشاءالله مقاومت مرا از طریق شاعریم از بسیاری مردان مدعی هنر معاصر، برتر خواهند شناخت.»<۳>

و بدین ترتیب یکی طرح قضیهٔ جنسیت را اصلاً صحیح نمی داند، دیگری از تجیر میان زن و مرد ملول است و سومی حتی پای امپریالیزم را هم به میان می کشد. ولی عنایت کردید که هر چند ارزش ادبی باید جنسیت نشناسد ولی گویی ادبیات خوب و ارزنده مترادف با «مردانه» شده است. یعنی همانطور که در زندگی روزمره «مردانه» صفت عالی است و «زنانه» تجسم خصوصیات نامطلوب، ادبیات هم از نوع مردانه اش معیار ارزش هنری است. دقت کردید که گلهٔ این سه شاعر هم دقیقاً کم بها دادن به آثارشان بر مبنای «زنانه» بودنش است و این که آثار آنها را با مردان قابل مقایسه نمی دانند. پس شاید صحبت از «ادبیات زنانه» کردن به نوعی بازخوانی و بازاندیشی مفاهیم این واژه ها و رده بندیها باشد و ردّ این پندار که ادبیات خوب فقط ادبیات مردانه است. زنان بسیاری، به رغم مسائل و مشکلات فراوان، به حکم زن بودنشان (و نه علی رغم آن) به اوج خلاقیت رسیده اند و هنرمندانی طراز اول شده اند.

البته به دو نکتهٔ دیگر هم باید توجه کرد و آن قبول این واقعیت است که اولاً به لحاظ قرنها جدایی دنیای زن و مرد زنان نگاه و منظری زنانه دارند که به هر سبب با مردان متفاوت است و در ثانی زنان نویسنده با مشکلات و قیود دست و پاگیری مواجه بوده و هستند که مردان نویسنده نبرده و نیستند. ادبیات ما از سرچشمهٔ کهن مردسالاری تغذیه کرده و نقد ادبی اغلب در انحصار مردان بوده است. این دایرهٔ معیوب در نقطه ای باید از هم گسیخته شود و این رده بندی تصنعی شاید قدمی باشد، هر چند محدود، در این زمینه.

و اما مسئله دیگر عنوان صحبت من باز مربوط به یک تقسیم بندی تحمیلی دیگر یعنی زمان می شود. به نظر من نمی توان راجع به ادبیات بعد از انقلاب طوری صحبت کرد که انگار راجع به زنی حامله قبل و بعد از زایمان صحبت می کنیم. ریشه های تو در تو تنیدهٔ ادبیات تا اعماق فرهنگ سازنده اش فرو می رود و از آن تغذیه می کند. وقایع سیاسی هر چند بر آن اثر می گذارند ولی این تاثیر تدریجی است. یعنی ادبیات دههٔ گذشته فقط زاده و پروردهٔ انقلاب نیست و ریشه های سالمندتری دارد. ولی در این مورد هم توضیحی دارم، بدین معنی که از طرفی سنت ادبی زنان در ایران متعاقب با بی پردگی و بی پرده گویی آنها بوده است و از طرفی دیگر از جمله رهآوردهای انقلاب اسلامی حجاب اجباری است. پس این سؤال موجهی است که چنین انقلابی چگونه تاثیری برچنان سنتی داشته است؟ چون در حقیقت نفس نویسندگی برای یک زن نوعی کشف حجاب است. نویسندگی قیامی است علیه بی صدایی که آن روی سکهٔ بی چهرگی است؛ عصیانی است علیه سکوت و سکون که ویژگی حجاب به معنای سنتی آن است. و در انقلابی که تصویر و تصور غالبش از زنِ آرمانی زنی محجوب و سنگین و صامت است، در فضایی به ظاهر نامطلوب که جسم زن را در حجاب می خواهد و شخصیتش را در گرو

حجب و حیا، می شود از تأثیر کوتاه مدت و آنی انقلاب سخن به میان آورد و با حیرت اعلام کرد که علی رغم تمام مضایق و حجاب اجباری، و یا شاید به عنوان واکنشی در برابر محدودیتهای جدید، ادبیات زنان در ایران هرگز به باروری و شکوفایی دههٔ اخیر نبوده است.

مثل این که نوشتن برای زنان و دربارهٔ زنان رسالتی فرهنگی شده. یك فرمان تاریخی، حرمتِ بودن، ضرورت سیاسی. وقتی از شهرنوش پارسی پور می پرسند چرا می نویسی، بلادرنگ می گوید: «اگر بیست سال پیش می پرسیدید چرا می نویسم لابد پاسخم این بود که می خواهم مشهور بشوم، یا حرفی برای گفتن دارم، یا می خواهم کسی بشوم، یا بی آنکه بدانم چرا معترضم.

«امروز در چهل و یك، در سالگی می توانم بگویم می نویسم برای آنکه ناگهان جریان حوادث اجتماعی نسل مرا به میدان حادثه پرتاب کرده است، این گویا یك فرمان تاریخی است.»<٤>

سیمین بهبهانی در آخرین مجموعهٔ شعرش، «دشت ارژن»، به خودش یعنی این کولی آوارهٔ تاریخ، هشدار می دهد که باید بنویسد و ترانه بگوید و خاموش نماند:

کولی! به حرمت بودن، باید ترانه بخوانی
شاید پیام حضوری تا گوشها برسانی

درد تنورهٔ دیوان سوزانده چشم و گلو را
بَرکش ز وحشت این شب فریاد اگر بتوانی

هر دیو، شیشهٔ عمرش در بطن ماهی سرخی
ماهی، شناور آبی که ش راه و رخنه ندانی

هر دختری، سر دیوی بنشانده بر سر زانو
چونانکه گُندهٔ هیزم بر شمش نقره نشانی

دیوان تشنهٔ یغما، زان دختران پریسا
بردند از رخ و از لب، برد و عقیق یمانی

کولی! به شوق رهایی، پایی بکوب و، به ضربش
بفرست پیك و پیامی، تا پاسخی بستانی

بر هستی تو دلیلی باید ضمیر جهان را
نعلی بسای به سنگی، تا آتشی بِجَهانی

اعصارِ تیرهٔ دیرین در خود فشرده تنت را
بیرون گرا که چو نقشی در سنگواره نمانی

کولی! برای نمردن باید هلاکِ خموشی
یعنی: به حرمت بودن، باید ترانه بخوانی<٥>

زهرا رهنورد، یکی از پرکارترین نویسندگان بعد از انقلاب، در مقدمهٔ کتاب «طلوع زن مسلمان» می نویسد: «راستش اولها، که مسئله زن، در ایران و هم خارج مطرح می شد... من فکر می کردم... که این مسئله ای گذرا، و آنیست... می پنداشتم که این موضوع را ماده پرستها، مطرح کرده اند که زنها را از اسلام بیزار کنند... و یا نظام حاکم مطرح کرده... تا دسیسه های خود را... در مورد زن... جامهٔ عمل بپوشاند.

«اما با تعمق بیشتر، به یك بعدی بودن فکر خودم، پی بردم... و دیدم مسئله زن... نه یك موضوع آنی... بلکه یك مسئله تاریخی است. مقدمات آن، طی هزاره ها فراهم شده... اما اینك پس از سالهای ٥٠، به دلیل جوّ تند موجود، در سرزمین ما، شتاب پیدا نموده... تا اکنون که طرح آن... فتوی دادن دربارهٔ زن، جستجوی مرقعیت و کارکرد او... در نظام رایج و تعالیم اسلام... یك ضرورت تاریخی، اجتماعی و سیاسی است و در این صورت طرح این مسئله بسیار بجا، و پیدا کردن پاسخ صحیح برای آن... به نوبهٔ خود تاریخ ساز است... تاریخ ساز، هم در سرنوشت ملت، هم در سرنوشت زن...»<٦>

بسیاری معتقد بودند و هستند که افکار سردمداران رژیم جدید به حکم ارتجاعی بودنش همه چیز و به خصوص زنان را از حرکت باز می دارد و گذشته را به پایگاه مطلق می رساند و هر آنچه را که خلاق و زنده و زایا و پیشتاز است فلج می کند و می میراند. ولی نقش فعال و بی سابقهٔ زنان در ادبیات ده سال گذشته نافی این ادعاست. به استنباط من طی این سالها دگرگونی جالب و قابل تأملی در ادبیات زنان پدید آمده است و اگر برنامهٔ جمهوری اسلامی محجوب نگهداشتن زنها بوده، در حیطهٔ ادبیات با شکست کامل مواجه شده است.

از نظر کمّی تاریخ ادبیات هزارسالهٔ ما شاهد چنین بسط و توسعهٔ نوشتهٔ زنان و دربارهٔ زنان نبوده است. به عنوان مشتی نمونهٔ خروار در عرض دو سال یعنی بین سالهای ٦٢ تا ٦٤، ١٢٦ کتاب در داخل ایران دربارهٔ زن چاپ و پخش شده

است. تعداد مقالات حتی حیرت آورتر است. در دوازده ماه یعنی در سال ۱۲۶۲ مجموعاً ٥٤٦ مقاله دربارهٔ زن در ایران به چاپ رسیده که از آن میان ۸۲ مقاله حول و حوش مسألهٔ حجاب می چرخد.<۷> بنا به آمار ارائه شده از «مرکز اسناد پژوهشهای ایرانی» در پاریس در بین سالهای ۵۷ تا ۶۸، ۲۲۲ نشریه در خارج از کشور چاپ شده که حاوی بیش از ۸۰۰ مقاله اند که مستقیم یا غیر مستقیم مسئلهٔ زن را مطرح می کنند.<۸>

البته بسیاری از آثار چاپ شده در سالهای اخیر کیفیت عالی و ارزنده ندارند. تسامح و سهل انگاری همراه با زبانی ضعیف و مضمونی خام اغلب آنها را فاقد ارزش هنری لازم می کند. با اینهمه، کثرت آثار منتشر شده و محوری شدن مساله زن را نمی شود نادیده گرفت و بی ارزش پنداشت.

هرچند در ده سال گذشته چهرهٔ ناآشنا و جدید زنی که شاهکاری ارائه داده باشد در حیطهٔ ادبیات ظهور نکرده ولی فعالیتهای ادبی زنان چه در داخل و چه در خارج به خصوص در زمینهٔ داستان نویسی چشمگیر بوده است. یکی از ویژگیهای جالب ادبیات ما این واقعیت است که علی رغم سابقهٔ درخشان و بالندهٔ زن در قصه گویی نقش او در قصه نویسی پدیدهٔ جدیدیست. یعنی هرچند زن قصه گوی حرفه ای است و مثل جد بزرگش شهرزاد در «هزار و یکشب» از تار و پود وجودش قصه می باند ولی تا اواسط قرن بیستم زن امکان نیافت در این زمینه عرض وجود کند. داستان نویسی تا دههٔ چهل دربست در اختیار مردان بود. «آتش خاموش»، نوشتهٔ سیمین دانشور، ظهور زن را در عرصهٔ ادبیات منثور برای اولین بار به سال ۱۹٤۸ اعلام کرد و اولین مجموعهٔ داستانی شد که یك زن ایرانی به چاپ رسانده است. ولی در کمتر از چهل سال زنان تا اوج داستان نویسی پرواز کردند و بعضی از شاهکارهای مسلم ادب فارسی را آفریدند. در دههٔ اخیر قصه نویسی حتی اهمیت بیشتری هم پیدا کرده و محبوبترین بیان و زبان زنان شده است. دانشور پس از ۱۱ سال سکوت بلافاصله بعد از انقلاب دو کتاب به چاپ می رساند: «به کی سلام کنم؟» و «غروب جلال» که هردو با استقبال گرم خواننده ها مواجه می شوند. در حال حاضر «جزیرهٔ سرگردانی» زیر چاپ است. مهشید امیرشاهی خاطرات دوران کوتاهی از انقلاب را به صورت رمان «در حضر» چاپ کرده و کلی ترقی «خاطرات آقای الف» را تمام می کند. شهرنوش پارسی پور رمان بلند و پروسعت و عمیق «طوبا و معنای شب» را چاپ کرده که بلافاصله اقبالی عام یافته و تجدید چاپ شده است. درحال حاضر پارسی پور رمان دیگری را تمام می کند که توسط ناشرش پیش خرید شده است. تا آنجایی که من اطلاع دارم این اولین باریست که ناشری کتاب نوشته نشدهٔ زنی را پیش خرید می کند تا او بدون درگیریهای مالی بتواند بنویسد. پارسی پور هم همچون بسیاری نویسنده های زن از عدم استقلال مالی بارها گله کرده بود و مثلاً در مصاحبه ای گفته بود: «بر این

باورم که رعیت رعیتم و هرچه تا امروز نوشته ام از این وجه هویتی، از این معنا برخاسته است، که تا انسان شدن فاصلهٔ زیادی دارم، اما خوشبختانه امروز به این حال بردگی واقفم، در مقام خشتی از خشتهای یك بنای رفیع ذهنی مربوط به آینده عرض می کنم که آرزومندم بتوانم از راه نوشتن نان بخورم، که برای سد جوع وقت تلف نکنم، چون دیگر وقت زیادی باقی نمانده است، و من واقعاً حرفهایی برای گفتن دارم.»‹۹›

پارسی پور لااقل برای مدت کوتاهی نباید برای امرار معاش مثل سابق به ماشین نویسی و کارمندی و فروشندگی کتاب پناه ببرد و یا مثل دانشور شاهد پژمردگی خلاقیت خود بشود و در مصاحبه ای در ۶۲ سالگی بگوید: «متأسفانه من کم نوشته ام و بیش از پنج کتاب یعنی «آتش خاموش»، «شهری چون بهشت»، «سروشون»، «به کی سلام کنم؟»، و «غروب جلال» در نیاورده ام. برای شصت و دو سال عمر این کافی نیست و مانع اصلی نوشتن من امرار معاش بود. در عین حالی که در کمال تعهد تدریس می کردم، کار خانه هم تا حدی بود و آن هم خانه ای پر مهمان ــ و البته ترجمه. خیلی متأسفم که ترجمه کرده ام، ولی هیچ چارهٔ دیگری نداشتم. مثلاً می خواستیم یخچال بخریم، من «همراه آفتاب» را ترجمه کردم یا مثلاً می خواستیم قالی بخریم «کمدی انسانی» را ترجمه کردم... این یك اشتباه بود. ولی خوب، جلال دم به دم بیکار می شد. و به علت زندگی خاصی که ما داشتیم چارهٔ دیگری نبود. البته حالا می شود جبران کرد ولی خوب دیگر سنی گذشته و آن شور و اشتیاق در من کمتر شده...»‹۱۰›

و این استقلال مالی از طریق قلمزنی بشارت طلوع دورهٔ جدیدی را می دهد. دوره ای که نویسندگی برای زن حکم حرفه پیدا می کند و نرمی تفنن پنداشته نمی شود. البته یك دلیل این سخاوتمندی ناشرین بازار بی سابقه ای است که کتاب به طور اعم و نوشتهٔ زنان به طور اخص در ایران پیدا کرده است. یعنی اگر قبلاً عمدهٔ نوشتهٔ زنان در ۵۰۰ یا حداکثر ۱۰۰۰ نسخه چاپ می شد سالهای اخیر این تیراژ به ۵٫۰۰۰ و ۱۰٫۰۰۰ و حتی ۲۰٫۰۰۰ جلد و تجدید چاپهای متعدد و شامل حال نویسنده های جرائتر و چهره های ناشناخته تر هم می شود. مثلاً بعضی داستانهای غزاله علیزاده، نسرین ثامنی، طلعت جواهرکلام، قدسی نصیری و غیره تیراژی بالا و گاه ۱۰٫۰۰۰ نسخه ای دارند.

همراه این تیراژ بالای کتاب زنان نقد ادبی هم عنایت بیشتری به زنان پیدا کرده است. مثلاً اگر آثار سیمین دانشور، این اولین زن داستان نویس ایرانی، قبل از انقلاب با بی اقبالی و بی عنایتی غیرقابل توجیهی از جانب منقدان روبرو بود سالهای اخیر تا اندازه ای جبران مافات شده و مقالات تحقیقی، تحلیلی و مصاحبه های فراوانی به تجزیه و تحلیل آثار و احوال او اختصاص داده شده است. در حقیقت، از آغاز کار نویسندگی دانشور، یعنی از چهل سال پیش تا به امروز عمدهٔ مصاحبه

ها و مقالاتی که به بررسی و نقد آثار او پرداخته بعد از انقلاب چاپ شده اند. در ده سال اخیر تعداد مصاحبه ها با دانشور در رسانه های عمومی چنان چشمگیر بوده که لیلی ریاحی، در مقالهٔ زیبایی با عنوان «نامه ای به مادر بازیافته ام» به خالهٔ خود هشدار می دهد که: «در یك ماه چهار مصاحبه از شما خواندم... شما حرفهای حسابتان را در داستانها و رمانهایتان بزنید. و مصاحبه با این مردهای گنده و این بچه های ریش و سبیل دار و این خانمهای سرحال را به کلی رها کنید.»<۱۱>

رو آوردن زنان مذهبی/مکتبی به ادبیات از جمله حوادث جالب و جدید دیگری است که در ده سال اخیر اتفاق افتاده است. یعنی قبل از انقلاب زنان نویسنده عمدتاً زنان به اصطلاح متجدد و از قشر نسبتاً مرفه بودند. انبوه زنان مذهبی که از قشرها و طبقات مختلف به نشر آثارشان پرداخته اند نه تنها نشان از دمکراتیزه شدن بیشتر ادبیات دارد بلکه در واقع بیانگر دگرگون شدن معنای سنتی حجاب است. مقصودم از حجاب کل احکام شرعی و عرفی مفروض بر زن است که او را زندانیِ خانه و محدود در مقصورهٔ حرمسرا یا اندرونی می کند. حجاب سنتی مروج جدایی مطلق دنیای زن و مرد است و این وسواس در آمیزش نامشروع زن و مرد نافی هستی و نقش اجتماعی و طبعاً ادبی زن. در سالهای اخیر، جمهوری اسلامی به حکم ضرورتهای سیاسی مجبور به تعدیل و تعویض مفهوم حجاب شده و در نتیجه این سنت که همواره با مذهب آمیخته بوده برای اولین بار توسط خود مذهبیون و در چارچوب خرد احکام اسلامی تعابیر جدید و حتی انقلابی پیدا کرده است.

سنتاً جای زن درون خانه بوده و اگر اضطراراً لزومی به خروج وی از این محدوده می بود دیوارهای آجرین جای خود را به دیواری پارچه ای و سیار می دادند تا زن محفوظ در چادرش هر چه زودتر از صحنهٔ اجتماع که متعلق به مردها بود عبور کند و به «جای» خودش یعنی درون خانه باز گردد. پس قبول حضور زن در اجتماع حتی به حکم ضرورتهای سیاسی مفهوم حجاب را از بنیاد زیر و رو کرده است. اگر تجلی ادبی این ماجرا در سالهای اخیر در داخل ایران رو آوردن زنان مذهبی به نشر آثارشان است در خارج مفهومی نمادین پیدا می کند و نیاز به نوشتن ناگفته ها و ناشنوده ها می شود. اگر فرهنگ حجاب زن را تبدیل به راز بزرگی می کند که خصوصیات زندگی اش مثل جسمش باید در پرده و استتار بماند به طبع شخصی نویسی و به خصوص حدیث نفس نویسی نوعی کشف حجاب است که محرمیات را با نامحرم در میان می گذارد. به همین دلیل در کل تاریخ ادبیات مکتوب و هزارسالهٔ ما اولین زنی که حدیث نفس می نویسد زنی است که چادر را هم کنار گذارده. مقصودم تاج السلطنه دختر ناصرالدین شاه قاجار است که کتاب جالب و ارزنده ای با عنوان «خاطرات تاج السلطنه» نوشته است. زنان محجوب و سنتی جزئیات زندگی خصوصی خود را چاپ نکرده اند. عمدهٔ قریب به اتفاق حدیث نفس زنان متعلق به ده سال اخیر است و در خارج نوشته شده است. هر

چند درمجموع در این ده سال نُه اتوبیوگرافی پخش شده، ولی این روند به وضوح رو به افزایش است و از آن مهمتر بیانگر پرده برداری از رازی است که ترنها، مثل جسم زن، در حجاب مانده بود.

تولد مجلات و نشریات زنان هم به تنوع سیما و نقش ادبی زن کمك کرده است. در حال حاضر «نیمهٔ دیگر»، «فروغ»، «زن»، «پیك آشنا»، «زن ایرانی»، و «پنجره» به نشر گسترده ای از زنان خارج امکان تبادل نظر و اشاعهٔ آثار و افکارشان را داده است. در داخل هم برای اولین بار مجموعه هایی با نام «گاهنامه ادبی و هنری خواهران» به گردآوری اشعار، داستانها، مقالات، و آثار تجسمی زنان پرداخته است. به گفته ویراستار یکی از این مجموعه ها، فاطمه راکعی، «این اقدام کوششی است در جهت هویت مستقل بخشیدن به کار خواهران»<۱۲> و به درستی این اولین باری است که زنانگی تنها مبنای جمع آوری نمونهٔ کارهای هنری مختلف می شود.

و اما در زمینهٔ شعر، علی رغم اینکه چندین مجموعه در خارج از کشور به چاپ رسیده ولی گامهای استوارتری در داخل برداشته شده است. غزل در در مجموعهٔ آخرین سیمین بهبهانی دگرگونی جالبی پیدا کرده و سیاسی و متنوع شده است. به گفتهٔ علی محمد حقشناس «آنچه بدعت سیمین را در زمینهٔ اوزان غزل پایگاهی والا می بخشد، همین واقعیت است که این بدعتگری هدف نیست؛ بلکه وسیله است: آشنایی زدایی است؛ خانه تکانی در قالب غزل است؛ تا این قالب از زنگ و رنگ معانی و مضامین کهن پیراسته گردد؛ بدان امید که معانی و مضامین نوین را در خود پذیرا شود بی آنکه در کنار معانی نو کمتر نشانی از مضامین کهن برجا بماند.»<۱۳>

فرهنگ اسلامی برای اولین بار با طاهره صفارزاده وارد شعر نو می شود. به گفتهٔ خود او: «با گذشت زمان، کسب تجربیات و شناخت فرهنگ غرب سر نخ همه ی بدبختیهای جامعهٔ خودمان و نیز جوامع دیگر را در دست "بی ایمانی" می دیدم، لذا اعتقاد به لزوم استقرار معنویت در جامعهٔ بشری در من قوت می گرفت.»<۱٤> بعد از بازگشتش از آمریکا صفارزاده شعر شخصی و زنانهٔ سابقش را تبدیل به شعری مکتبی/مذهبی کرد:

سال گذشته
سال همه دیدنها برد
و هر مسلمان باید اول عارف باشد
وقتی که مرکز دیدنها «او» نیست
همیشه خود را می بینی

وابسته ی به خویش
وابسته ی به غیر است
وابسته ی به حق باید بود
که چشمهای نافذ بالا
در سینه ات
مدام قصد ترا می خوانند<۱۵>

از نظر محتوا به سختی می توان مضامین متنوع و گاه متعارض آثار دههٔ اخیر را خلاصه کرد. شاید فقط بتوان گفت که زنان مذهبی از فضای باز و امکانات جدیدی که برایشان فراهم شده سخت ممنون و مسرورند. مثلاً زینب بروجردی در مجموعهٔ «طوفانها و لاله های شهریور» زنان را قطره ای می داند که بعد از انقلاب دریا شدند:

«هیچ» بودی، «همه» شدی
قطره ای بودی... رود پرخروشی شدی
و در تاریخ اسلام، در تاریخ حق، در تاریخ میهنت، در تاریخ
ستم دیده های جهان، جریان یافتی
تو پیروزی
تو پیروزی
ای زن میهن من... تو که شبنمهای سحری، به پاکی احساساتت
رشك می برند
تو سرفرازی، تو، که شیرزنان، از پیوستنت به جمع خود
نیرومند می گردند
جراتت افسانه ای بود، که حقیقت یافت...
و همتت، حقیقتی که... غبارآلوده شده بود...
و انتخابت، نوری، فراراه زنان میهن است...
تو پیروزی،
و ملتی که تو را در دامن خود پرورد پیروز است.<۱۶>

از طرف دیگر، برای بسیاری، به خصوص زنان خارج از ایران، استقرار سنن اسلامی نوعی عقبگرد و تحجر است و حجاب اسلامی نماد و نشانهٔ این ارتجاع. برای این گروه حجاب تجسم واپس گرایی و خرافات و مظهر جهل و عقب ماندگی است. به قول ژاله اصفهانی:

مباد، ای زن ایرانی، ای زن بیدار
که سرنوشت تو در دست دیگران باشد

به قرن فتح فضا
که زن بجای فرشته به آسمان رفته ست
چرا وجود تو در چادری نهان باشد؟
شکوه پاکی روح تو، پوشش تن تست
و رهنمای تو، اندیشه های روشن تست

کسی که گفت، «ز مویت شراره می بارد»
درست گفت
شراره به جان ناپاکان.
شرار خشم به بدگوهری که پندارد
عروسکی تو
متاعی و نیمه انسانی
ز رُشد قرن به دوری
جدا ز دورانی<۱۷>

حس غربت، جدا افتادگی و بیگانگی، تنهایی و نوعی استیصال درونمایهٔ بسیاری نوشته هاست. بخش کوتاهی از مقدمهٔ مهشید امیرشاهی به کتاب «در حضر» مشتی است نمونهٔ خرواری درد: «همه چون من در حیرتند؟ چون من سرگردان؟ چون من بیمار؟ همه در جدالند؟ در پرس و جو؟ در تکاپو؟ یا فقط منم که شبم در بیداری می گذرد و روزم در کابوس؟ منم تنها که در دیارم غریبم و در میان یاران غیر؟ تنها زندیق منم در مجلس زاهدان؟ تنها اسیر منم در جمع آزادان؟... گاه در جمع احساس تنهایی دارم، گاه در خلوت تصور ازدحام... گاه خشم بر من غالب است، گاه شرم. گاه ترس راه نفسم را می گیرد، گاه بغض... گاه می گویم بمانم و ببینم. گاه می خواهم بمیرم و ندانم.»<۱۸>

ولی ویژگی ممتاز این نوشته ها، چه در داخل و چه در خارج، چه از زبان زنان مکتبی چه از منظر زنان غیرمکتبی، نیاز به تحول اساسی است. تحرک قلب این ادبیات را فتح کرده است. حضور این خواست در الفاظ و در کلمات، در تصاویر و در تشابهات، در جهانبینی و در برداشتها، در خطوط و در لابلای خطوط این نوشته ها حس می شود. به قول زهرا رهنورد: «باید دیوارهای بلند ذهنهای تنگ را فرو ریزیم. اگر امروز به پیشواز قرن ۲۱ نرویم نردا او به استقبال جنازهٔ ما می آید.»<۱۹> بتول عزیزپور هم، مثل بسیاری دیگر، رستگاری را در یك خانه تکانی همگانی می داند:

باید غبار این خانه را گرفت
پرده اش را تکاند

قاب عکسها را جابجا کرد
رختهای کهنه را دور ریخت
خاك گلدانش را زیر و رو کرد
آئینه اش را رو به آفتاب گذاشت
پنجرهٔ چشمانش را رو به جهان گشود
آسمان آبی را به پرندگان تقسش آموخت
راستی راستی
باید غبار این خانه را گرفت

شاید هم همانطور که این زنان بودند که با خانه تکانی قبل از عید بهار و نوروز را به خانه ها می آوردند اکنون هم به شیوهٔ مرضیهٔ آباء اجدادی این زنانند که باید غبار این خانهٔ عزیز را بتکانند و نوید روزی نو و طرحی نو را بدهند. شاید.

«حواشی»

۱- «حرفهایی با فروغ فرخ زاد: چهار گفت و شنود»، انتشارات مروارید: ۲۵۲۵، ص ۲۱.

۲- "دویده ایم و هنوز می دویم." گفت و گو با سیمین بهبهانی، «دنیای سخن»، آبان ۱۳۶۶، شمارهٔ ۱۲، ص ۶۱.

۳- طاهره صفارزاده، «مردان منحنی»، انتشارات نوید: ۱۳۶۶، ص ۹۱.

٤- "برای چه می نویسید؟" «دنیای سخن»، فروردین ۱۳۶۷، شماره ۱۷، ص ۹.

۵- سیمین بهبهانی، «دشت ارژن»، زوار، ۱۳۶۲، "کولی واره ۱۲"، ص۴۲.

۶- زهرا رهنورد، «طلوع زن مسلمان»، محبوبه، بی تاریخ، ص ۶.

۷- «فهرست موضوعی کتب و مقالات دربارهٔ زن»، وزارت ارشاد اسلامی، (واحد خواهران)، ۱۳۶۵.

۸- به نقل از هوشنگ کشاورز، مرکز اسناد پژوهشهای ایرانی در پاریس

۹- «دنیای سخن»، ص ۱۰.

۱۰- "پای صحبت سیمین دانشور" مصاحبهٔ فرزانه میلانی با سیمین دانشور، «الفبا»، دورهٔ جدید، شماره ٤، پائیز ۱۳٦۲، ص ۱٤۸.

۱۱- لیلی ریاحی، "نامه ای به مادر بازیافته ام"، «نیمهٔ دیگر»، شماره هشتم، پائیز ۱۳٦۷، ویژه سیمین دانشور، ص ۲۸.

۱۲- «کوثر: گاهنامهٔ ادبی- هنری خواهران» (۱)، به کوشش فاطمه راکعی، سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری، ۱۳٦٦، ص ۱۱.
۱۳- علی محمد حقشناس، "نیمای غزل:سیمین"، «نقد آگاه»، پائیز ۱۳٦۱، ص ۹٦.

۱٤- «مردان منحنی»، ص ۱۰۰.

۱۵- طاهره صفارزاده، «دیدار صبح»، انتشارات نوید، ۱۳٦٦، ص ۱۲.

۱٦- زینب بروجردی، «طوفانها و لاله های شهریور»، بی ناشر، ۱۳۵۷، ص ۲۹.

۱۷- ژاله سلطانی «اصفهانی»، «البرز بی شکست»، لندن: بی ناشر، ۱۹۸۲.

۱۸- مهشید امیرشاهی، «در حضر»، لوس آنجلس: شرکت کتاب ۱۹۸۷.

۱۹- زهرا رهنورد، «اطلاعات»، اسفند ۱۳٦۸، شماره ۱۲۸٤۵، ص ۳.

زن و "مسئله زن" در سینمای ایران بعد از انقلاب

حمید نفیسی

در سال ۱۲۶۹ سینما در ایران نودساله شد. اولین فیلم مستند خبری به سال ۱۲۷۹ (۱۹۰۰) تهیه شد، اولین سینمای عمومی به سال ۱۲۸۳ (۱۹۰٤) در تهران گشایش یافت، اما تا عرضهٔ نخستین فیلم داستانیِ بلند به بازار بیش از دو دهه، یعنی تا سال ۱۳۰۹ (۱۹۳۰)، فاصله افتاد. باوجود این شروع دیر، سینمای داستانیِ ایران به تدریج نضج گرفت واز اواخر دههٔ ۱۳٤۰ (۱۹٦۱) تا اواخر دههٔ ۱۳۵۰ (۱۹۷۱) وارد یك دوره شکوفایی شد که در گونه (genre) سینمایِ متفاوت را پدید آورد. اکثرفیلمها به گونه ای تعلق دارندکه می توان آن را «سینمای عامیانه» لقب داد و منتقدین به مزاحِ آمیخته به انتقاد آن را «فیلمفارسی» یا «سینمای آبگوشتی» و یا حتی «سینمای لُمپنی» نیزخوانده اند. گونهٔ دوم را «سینمای روشنفکرانه» یا سینمای «موج نو» نیز گفته اندکه جوانان تحصیلکرده پایه گذاشتند. در دوران پس از انقلاب نیز، بعد از چند سال رکود اولیه، دوباره سینما شکوفان شد و باز این درنوع تقسیم بندی سینمای عامیانه و سینمای روشنفکری پدید آمد. البته محتوای این در گونه سینما در دو دورهٔ مورد بحث با هم تفاوت عمده دارند. اما خود طبقه بندی سینما به دو نوع از نظر ساختاری درست است و با دوام خود چندموضوع را درباره آفریده شای فرهنگی، به خصوص سینما، روشن می کند.

۱ـ سینما جوابگوی نیازها و سلیقه های متفاوت مردمانی متفاوت ومتنوع است و نمیتوان آن را یك عنصر یکپارچه وهمگن به حساب آورد. سینما احتیاج دارد نیازهای متنوع گروههای مختلف جامعه راجوابگو باشد تا زنده بماند. به همین جهت هم در بخش بندی یاد شده، بخشکهای دیگری نیز وجود دارد که در این گفتار به آنها نخواهیم پرداخت.

۲ـ گر که سینما به عنوان یك نهاد اجتماعی جزو یکی ازدستگاههای ایدئولوژیکی به شمار می رود که لویی آلتوسر ازآن سخن گفته است،اما این نهاد نه تنها

یکپارچه نیست بلکه درخود تناقضاتی نهفته دارد که هنگام مقایسه گونه های فیلم بدان آگاهی می یابیم.<۱>

۳ـ به دلایل فوق سینمارا نمیتوان در کل به عنوان بازوی مستقیم وشیپور تبلیغاتی حکومت وقت به حساب آورد ،چرا که این دو گونه فیلم عامیانه و روشنفکرانه هم در زمان حکومت پهلوی و هم در دوره حکومت جمهوری اسلامی، هم فرهنگ حاکم وقت را در خود مستطر میداشت و هم مبین تناقضات فرهنگی، اجتماعی و سیاسی بوده است.

دراین نوشتار، به تاریخ سینما درایران به کل و یا به تاریخ سینما بعداز انقلاب به اخص نخواهم پرداخت.<۲> در اینجا قصدم این است که بحث همه جانبه ای را در مورد زن و "مسئله زن" در سینمای بعد از انقلاب پیش کشم که هم تاریخی، هم انتقادی، و هم نظری باشد. این بحث بر پایهٔ دیدن بیش از چهل فیلم از فیلمهای ساخته شده بعد از انقلاب ، مصاحبه با بازیگران و کارگردانان، و مراجعه به کتب و مجلات ایرانی استوار است.

بدون اینکه به سابقه زن درسینمای پیش از انقلاب اشاره کرده باشیم، نمیتوانیم راجع به زن در سینمای بعد از انقلاب صحبت کنیم، چرا که نقش زن در سینمای بعداز انقلاب به شدت و مستقیم از برداشتی که جامعهٔ فعلی از تصویر و کارکرد زن در سینمای قبل از انقلاب داشته تاثیر گرفته است.حتی می توان گفت که سینمای بعداز انقلاب تا اندازه ای سینمایی واکنشی است، بدین معنی که در دوازده سال گذشته حدود و ثغور، فلسفهٔ وجود ، نظام زیباشناختی، وبه خصوص طرز برخورد آن با زن مستقیم در رابطه، واکنش، و جدال با سینمای ماقبل خویش تعیین شده است.به همین جهت در بخش اول، ابتدا به نوع شناسی زن در سینمای قبل از انقلاب اشاره خواهد شد، سپس انتقاداتی را که منتقدین و رهبران مذهبی از نحوهٔ استفاده از زن در سینما کرده اند برخواهم شمرد، و درآخر به نظریهٔ تزریقی سینما خواهم پرداخت.

پاد

نوع شناسی زن در سینمای قبل از انقلاب

یکی ازمشخصه های تصویر زن در سینمای پیش از انقلاب، محدود بودن آن است. با مراجعه به پژوهش نیك چهره محسنی درباره تصویر زن در کتب دروس ابتدایی زمان شاه،این محدودیت روشن ترمی شود.<۳> این پژوهش نشان داد

که نقشهای مردان و زنان هردو متحجّر و کلیشه ای اند ، چراکه به آسانی تغییر و تحول نمی پذیرند. اما درمورد نقش زنان ،این مطالعه مشخصهٔ جالب تر دیگری را نیز آشکار ساخت: در کتب درسی ابتدایی نقش زن نه تنها متحجّر بلکه بسیار کم تنوع تر ازنقش مرد است. بدین معنی که مردان دارای «نوع»های متعددی هستند ، حال آنکه نقشهای زنان به چند«نوع» بیشتر محدود نمی شود. نتایج این پژوهش را می توان به سینمای عامیانهٔ زمان شاه نیزبسط داد وادعا کرد که در نوع شناسی زن در این سینما چند نوع زیر بیش از همه بروز کردند:

۱ـ زن دلبر و فتنه انگیز که دربسیاری اوقات سلیطه ، فریبکار، و زن خبیث فیلمها نیز هست. این گونه زنان معمولاً «غربزده» هستند و به شغلهای منفور اجتماعی مانند خوانندگی، رقاصی درکاباره ها ، و فاحشگی اشتغال دارند. رابطهٔ مردان با این نوع زنان بیشتر «جنسی» است یعنی از راه تماس بدنی و یا چشمی (حظ بصری) برقرار می شود.

۲ـ زن به چهرهٔ موجودی اثیری ، رویایی ودست نیافتنی که باید روحش را عاشق شد نه جسمش را. رابطهٔ مرد با این نوع زن «تجریدی» و غیرجسمانی است.

۳ـ زن به چهرهٔ مادر وفرشته. مادران زنانی «دردمند ، محنت کشیده ، منتظر، فداکارویی پناه اند».<٤> آنها زنانی مطیع و حلیم اند و در بسیاری از فیلمها مرکز ثقل اخلاقی فیلم نیز هستند. رابطه مرد با این نوع زن عاطفی و اخلاقی است.

٤ـ زن به چهرهٔ «خواهر» که هم نمادی ازعفت و پاکدامنی است وهم به علت اینکه به آسانی تحت تاثیر وسوسه های جسمی وعاطفی قرار میگیرد ، همیشه حسادت و ناموس پرستی مردان ، به خصوص شوهران و برادران خود ، را برمی انگیزد. در بسیاری از فیلمهای سینمایی عامیانه مسبب درگیریها و کشت و کشتارهای عمدهٔ فیلم این نوع خواهران اند.

۵ـ زن سادهٔ روستایی که به شهرمی آید وفریب زرق و برق شهر و مردمان آن را می خورد و ازناچاری مجبور به خوانندگی وفاحشگی می شود. این گونه زنان پس از ازدواج بامردان "رام" می شوند و از "فاحشه" به "کدبانو" تغییر هویت می دهند.

٦ـ زن به عنوان شیئ، کالا، و یا بُت بصری (fetish) که به کارارضاء شهوت مرد و فروش کالا و محصولات تجارتی گرفته می شود.<٥>

۷ـ زن اغواگر نابود کننده که مردان راسخت وسوسه می کند وبه همین جهت رابطه با او هم پرمخاطره و هم جذاب است.

۸ــ زن به چهرهٔ شاهد و همسُرا، زنی که خود منشاء عمل نیست، ولی با حضور خود و با شیون و زاری، عظمت و یا تراژدی زندگی مرد را پرجلوه تر می کند.<۶۱>

۹ــ زن مستقل که برای امرار معاش به کسب و کاری جز فاحشگی و خوانندگی اشتغال دارد. تعداد این گونه زنان در فیلمهای پیش از انقلاب بسیار محدود است.

باید دراینجا گفته شود که تصویر زن در سینما ثابت نیست و در دوره های مختلف، بسته به شرایط اجتماعی و سیاسی روز، نقش خاصی از زن بیشتر مورد توجه قرارمی گیرد. در عین حال دریك فیلم به خصوص نیزنقش زن ثابت نمی ماند و دستخوش تحول می شود. منتهی این تحول اغلب یك دگرگونی قطبی وجهشی است وعامل آن نیز معمولا مردان اند. آشکارترین نمونه این جهش قطبی، تبدیل شدن یك زن هرجایی به یك کدبانوست که اغلب در اثر ازدواج با یك مرد امکان پذیرمی شود. به هرصورت، برای اینکه نوع شناسی نقش زنان، تنوع ومحدود بودن این نقشها، و تفاوت آنها با نقشهای مردان آشکار شود، کافی است که به عنوان فیلمهایی که کلمات دختر، خانم، زن، عروس، مادر، خواهر، برادر، پسر، آقا، مرد، شوهر، داماد، پدر و بابا در آنها به کاربرده شده است مراجعه کنید. (جدول شماره ۱)

جدول شماره ۱- عنوان فیلمهای ساخته شده بین سالهای ۱۲۶۶-۱۳۰۸<۷>

نخستین کلمهٔ عنوان فیلم	عنوان فیلم
دختر	دختران بامعرفت، دختر حسود و مرد انتقامجو، دختران حوا، دختر بلا مردان ناقلا، دخترچوپان، دختر ساری، دختر سرراهی، دختر شاه پریان، دختر طلا، دختر ظالم بلا، دختر عشوه گر، دختر فراری، دختر کوهستان، دختر لر، دختر نگو بلا بگو، دختر ولگرد، دخترها اینطور دوست دارند، دختر همسایه، دختری از اصفهان، دختری از شیراز، دختری فریاد می کشد
پسر	پسران علاءالدین، پسران قارون، پسر ایرانی از مادرش بی خبر است، پسرخوانده، پسر زاینده رود، پسر دریا، پسر دهاتی، پسرك
خانم	خانوم خانوما، خانم دلش موتور می خواد، خانم عوضی گرفتی
آقا	آقا جنّی شده، آقادزده، آقا رضا گل، آقا موچول، آقا مهدی کله پز، آقا مهدی وارد می شود، آقای جاهل، آقای اسکناس، آقای شانس، آقای قرن بیستم، آقای لر به شهر می رود، آقای هالو، آقای هفت رنگ
زن	زن، زن باکره، زن خون آشام، زن دشمن خطرناکیست، زن وحشی وحشی، زن و عروسکهایش، زنها فرشته اند، زنها و شوهرها، زن یکشبه، زنی به نام شراب
مرد	مرد، مرد اجاره ای، مردافکن، مردان خشن، مردان خلیج، مردان روزگار، مردان سحر، مردانه یکش، مرد بی ستاره، مرد حنجره طلائی، مرد دوچهره، مرد ده میلیون تومانی، مرد روز، مرد سرگردان، مرد شب، مرد شرقی زن فرنگی، مرد صحرا، مرد کرایه ای، مرد میدان، مرد ناآرام، مرد نامربی، مردها و نامردها، مرد هزار لبخند، مردی از اصفهان، مردی از تهران، مردی از جنوب شهر، مردی در آتش، مردی در طوفان، مردی درقفس، مردی که رنج می برد

جدول شماره ۱- عنوان فیلمهای ساخته شده بین سالهای ۱۲۶۶-۱۲۰۸<۷>

نخستین کلمهٔ عنوان فیلم	عنوان فیلم
عروس	عروس استانبول، عروس بیانکا، عروس پابرهنه، عروس تهران، عروس دجله، عروس دریا، عروس دهکده، عروس فراری، عروس فرنگی، عروسك پشت پرده، عروس کدومه؟، عروس و مادر شوهر
داماد	داماد فراری، داماد میلیونر
شوهر	شوهر آهو خانم، شوهر پاستوریزه، شوهر جونم عاشق شده، شوهر کرایه ای
مادر	مادر، مادرجونم عاشق شده، مادر دوستت دارم، مادر فداکار، مادرمازل خاله
پدر ـ بابا	پدربزرگ، ، پدر که ناخلف افتد، بابا خالدار، بابا شمل، بابا کرم، بابا کوهی، بابا نان داد
خواهر	هیچ فیلمی با کلمه خواهر شروع نمی شود
برادر	برادرکشی

با مقایسهٔ این عنوانها و با مرور بر خود فیلمها نتایج مختلف ومتعددی می توان گرفت. یکی ازمهمترین این نتایج را می توان به عنوان یك اصل درنوع شناسی سینمای عامیانهٔ پیش از انقلاب به حساب آورد: زنها یا مستقل اند وبد و یا خوبندولی وابسته به مرد .مهمترین نمونه های این اصل را می توان به ترتیب در زن فتنه انگیز و سلیطه و زن اثیری و رؤیایی یافت که در قطب عمدهٔ سینمای عامیانه را تشکیل می دادند ودر بسیاری از فیلمها به صورت ساختاری درونی در تقابل با یکدیگر قرارمی گرفتند. در تصویرپردازی از زن، ثنویت یا دونیت یك اصل ساختاری سینمای عامیانه پیش از انقلاب است. نمونهٔ مشخص آن فیلم «داش آکل» (۱۲۵۰، مسعود کیمیائی) است که در آن اقدس (رقاصه و خواننده در یك

میکده) قطب فتنه انگیز و مرجان (دختر مالك ثروتمند) قطب اثیری زن را در اختیار دارند. اولی «بی سرپرست» است و دومی تحت «قیمومیت» داش آکل است. رابطه داش آکل با اولی جسمی و با دیگری روحی و تجریدی است. در تمام طول فیلم این دو نوع زن با هم مقایسه می شوند و این مقایسه درشب عروسی مرجان به اوج خود می رسد. درآن شب در یك فصل یا مجلسِ سینمایی، همخوابگیِ اقدس با داش آکل و مرجان با شوهرش با یك نوع ویرایش موازی با همدیگر مقایسه می شود. بارجود تفاوتهایی که این دو زن دارند، ضامن و حامل معنی در این مجلس زنها و تفاوتهایشان نیستند بلکه خود داش آکل است چرا که زنان جز عواملی منفعل برای او چیز دیگری نیستند و این عمل داش آکل است که هم به فیلم و هم به زندگی زنان فیلم معنی می دهد. دراین مجلس، با وجود اینکه بدن داش آکل در تماس با بدن اقدس است اما روح و جسمش نزد مرجان است. با امتناع روح خود از اقدس و با امتناع جسم خود از مرجان، داش آکل هر دو را ناکام و زندگی شان را بی معنی می کند ودر عین حال به تراژدی زندگی و سرنوشت خویش می افزاید.

انتقاد از تصویر زن در سینمای پیش از انقلاب

با وجود اینکه این دوئیت یکی ازمشخصه های عمدهٔ سینمای عامیانه است، منتقدین بعد از انقلاب بیشتر روی قطب اول، یعنی زن فتنه انگیز و سلیطه تاکیدکرده اند و او را به عنوان نه تنها مظهر سینمای زمان شاه بلکه مظهر غریزدگی، بی بندوباری، وفساد اخلاقی آن دوران به حساب آورده اند. البته بایددوباره متذکر شد که سینمای دوران پهلوی (و بعد از انقلاب) یکپارچه نبوده و این انتقاد بیشترمتوجه سینمای عامیانهٔ آن زمان است. بدتر از این، در محیط کاملاً حادّ سیاسی، مذهبی، و ایدئولوژیکی بعد از انقلاب، زن از مظهر فساد به عامل فساد وسپس به خود فساد تبدیل شد و این دلایل چندی دارد که در زیر به تعدادی از مهمترین آنها اشاره می شود:

۱ـ در دههٔ ماقبل انقلاب، استفاده از زن نه تنها برای پیشبرد داستان فیلم و تولید احساسات عاطفی چون رحم، شفقت، و عشق، بلکه بیشتر برای تهییج جنسی مردان به شدت رواج یافت. این نوع استفادهٔ جنسی از زن هم به فیلمها رنگ و جلا می داد وهم فروش گیشه را تضمین می کرد. تعداد زیاد زنانی که درفیلمهای آن زمان در نقشهای منفور اجتماعی ظاهر شدند خود گواه این امر است. مطالعه سید ابراهیم نبوی، مشاغل زنان را در ۶۱۰ فیلمی که بین سالهای ۱۲۴۸ تا ۱۲۵۷ ساخته شدند، به ترتیب زیر نشان می دهد. (جدول شماره ۲)

جدول شماره ۲- مشاغل شخصیتهای زن در فیلمهای نمایش داده شده در سالهای ۱۲٤۸ تا ۱۲۵۷<۸>

شغل زن در فیلم	تعداد فیلمها
خانه دار	۵۵
دانشجو ر محصل	٤
رقاصه و خواننده	۵۲
فاحشه	۲۲
هنرمند و نویسنده	۸
شاغل در کاباره	۱۰
کارگر و مشاغل همردیف	۱٦
بیکاره و ولگرد	۱۵
مالك و مدیر	۷
کارمند	٤
پرستار	۵
معلم	٦
غیره	۱۹

عدم تناسب این گونه تصویرپردازی از زن با واقعیتهای اجتماعی وقتی روشنتر می شود که ارقام مربوط به رقاصه وخواننده، فاحشه و شاغل در کاباره را با هم جمع زده (۸٤ فیلم) و آنرا با تعداد زنان پرستار، معلم، دانشجو، کارمند و مالك مقایسه کنیم (۲٦ عدد). در بسیاری از این گونه فیلمها، حضور دائمی زنان ناباب و هرزه خود موجب ویا به زبانی دیگر کاتالیزور ناهنجاریهای اجتماعی می شود، به خصوص درفیلمفارسی که از یك «فرهنگ غیرتی» آب می خورد و درآن اغلب دعواها بر سر مالکیت زن است، دعواهایی که هم موجب بی آبرویی وکشتار زنان و هم انتقام جوییهای مفرط و قتلهای ناموسی بین مردان می شود.

۲- استفاده از زن به عنوان یك شیئ فریبنده وزیبا یك نظام زیباشناختی را، که می توان نظام «بت سازی» نام نهادش، پایه افکندکه به طور کلی حامی نظام سیاسی-اقتصادی مردسالاری رایج بود. در این نظام زیباشناختی، زن به عنوان یك موجود کامل کمتر موردتوجه است تا به عنوان یك موجود فقط جنسی و تازه جهت فروش جنسیت او بدن کاملش هم کمتر مورد توجه است تا قطعات و اعضای سوژ

الجیشی بدنش مانند چشمها، موی سر، دستها، صورت، رانها، کمر، باسن، و پستانها. تصویرهای درشت، هر کدام از این اعضاء را به صورت یك بُت برای پرستش و حظ بصر مردان درمی آورد و با این کار زن بودن و تمامیت زن را از او می گیرد. همانطور که منتقدین فمینیست سینما نشان داده اند، این نوع بت سازی حامی نظام پدر محوری است چراکه زن به عنوان بت، خود آفرینندهٔ معنی نیست، بلکه فقط حامل معنیی است که مرد برای او تعیین می کند وآن معنی اینست:زن موجودی اخته شده،منفعل، تکه تکه شده، دارای زیباییهای موضعی برای پرستش و ارضاء حس قدرت و شهوت مرد است. این روش بت سازی در سینمای عامیانه یا فیلمفارسی بیش ازهمه به چشم می خورد. پیامدهای اقتصادی - ایدئولوژیکی روش بت سازی از زنان در آگهیهای تبلیغاتی که از بدن قطعه قطعه شدهٔ زن، زیبایی جسمی، وجذابیت جنسی اوبرای فروش کالا استفاده می کردند، بیشتر هویدا است. دراین فیلمها، قرار است که جاذبهٔ زن از خودش به محصولاتی چون یخچال، پنکه برقی، بخاری، اتومبیل، صابون و امثالهم انتقال پیدا کند. زهرا رهنورد،استاد دانشگاه، در یك جزوهٔ مجادله آمیز زنان را در مورد نظام بت سازی کالایی چنین مورد خطاب قرار می دهد:

«آری آنها نیازمند فتح بازارهای جدیدند... و این چنین است که از تمام ویژگیهایت، مویت، صدایت، اندامت، سلیقه هایت، وخصوصیات فیزیکی ات... برای تبلیغ وبه فروش رساندن اجناس بنجلشان، بنجلهای مازاد بر احتیاجشان، استفاده می کنند [...] ازاین پس، برای اینکه مُبلغ کالاهایشان باشی، برای اینکه خریدار اجناسشان باشی... برای اینکه خواب کننده ذهنها باشی، پامال کننده ارزشهای برتر باشی [...] برای مویت چه توطئه ای بچینند؟ چه بازاری به وجود آورند؟ چه کالایی تولید کنند؟ چه رنگی؟ چه عطری؟ چه نوع شامپو، فیکساتور و مدل؟ و چگونه ذهن ترا و ذهن مرد را، متوجه آرایشش و زیباییش سازند؟ [...] و سینه و گردنت راچگونه معرض نمایش قرار دهند؟ وسیله تبلیغ برای کدام یخچال؟ کدام پنکه؟ کدام ماشین رخت شویی؟»(۹) (نقطه های درون درابرو اضافه شده اند.)

۲- علاوه بر این، در دههٔ ۱۳۵۰ یك نظام «ستاره سازی» وسیع، هم برای بازیگران مرد و هم بازیگران زن، ظهور کرد. به نظرمی رسدکه ضابطهٔ اصلی جهت نیل به مقام «ستاره سینمائی» موفقیت بازیگران دربالا بردن فروش گیشه بوده است. درمورد زنان، تهیه کنندگان فیلم چنین می پنداشتندکه عامل جنس و جذابیت بدنی زنان مهمتر است تابازیگری آنها، به همین جهت نیز اغلب ستارگان زن فیلمفارسی جوان و در بازیگری بی تجربه بودند و قبل ازرسیدن به سن سی سالگی و ازدست دادن طراوت جوانی، ازسینما خارج می شدند. البته چون این دوره جوانی و شادابی نسبتاً کوتاه است، می بایست قبل ازپژمرده شدن شان ازاین «کالاها»

حداکثراستفاده به عمل آید. شاید به همین دلیل باشدکه زنان ستاره سینما در سینمای پیش از انقلاب در تعدادی باورنکردنی فیلم بازی کردند. مثلاً بین سالهای ۱۲۲۸ و ۱۲٤۸ ،یمنی در عرض یك دهه، سهیلا در ٤۲ فیلم، نادره در ٤۱ فیلم، شهین در ۲۸ فیلم، پوری بنائی در ۲۲ فیلم و شهلا در ۱۸ فیلم بازی کردند.<۱۰>

در اینجا باید متذکر شد که سینمای روشنفکرانه دوران پهلوی اززن به عنوان کالا، شیئ، و عنصر جنسی کمتر استفاده جست، ولی دیگر انواع متحجر وباسمه ای زن را بیش از فیلمفارسی مورد توجه قرار داد. اما در این مقاله به تصویر زن در سینمای روشنفکرانه نمی پردازم چرا که برخلاف نظراغلب منتقدین که سینمای عامیانه را تحت عنوانهای «لمپنیسم» و«فیلمفارسی مبتذل» رد می کنند و آن را قابل مطالعه نمی دانند، من شخصاً معتقدم که برای شناخت سینمای بعداز انقلاب، آگاهی دقیق از سینمای عامیانهٔ پیش از انقلاب کاملاً لازم است، و آن هم به دو دلیل: (۱) لبه تیز حمله در دوران بعداز انقلاب به سوی فیلمفارسی یا سینمای عامیانه بوده و (۲) سینمای بعد از انقلاب مستقیماً در تقابل با این سینما شکل گرفته و بدان مدیون است.

٤ـ جامعه ایرانی بعداز انقلاب (به خصوص رهبران مذهبی و مراجع تقلید) سینما را به عنوان یك دستگاه ایدئولوژیکی و اقتصادیِ یکپارچه در خدمت حکومت شاه و نیات استعماری خارجیان به حساب آوردند. آیت الله خمینی در سال ۱۲۵۷ این موضوع را چنین مطرح کرد:

«این شاه است که برای به فسادکشیدن قشر جوان ما سینماها را با برنامه استعماری رایج و دختران و پسران مارا به بی عفتی وغافل از وضع اسفبار کشور می خواهد بار بیاورد، سینمای شاه مرکز فحشاء وتربیت کننده آدمکهایی است ازخرد بی خبر و از وضع نابسامان کشور بی خبرتر وچنین مراکزرا ملت مسلمان مخالف با مصالح کشور می داند.»<۱۱>

حجت الاسلام جواد محدثی از مسئله تصویربردازی از زن فراتر رفت و به اصل ستاره سازی و بازیگری که برپایه وانمود کردن استوار است ایراد گرفت. به نظر او در تآتر و سینما «بود» و «نمود» بازیگر باید با هم یگانه باشد وگرنه دوگانگی و تزویر از آن منتج خواهد شد و تماشاگر احساس غبن وفریب خوردگی خواهد کرد. به قول او لازم است که «نقش نمایشی» و «متن زندگی» یك بازیگر با یکدیگر تناقض نداشته باشند.

«اگر کسی «آلوده» باشد اما بخواهد در نقش «پاك» روی صحنه بیاید، علاوه بر

اینکه گاهی ممکن است خودش دچار درگانگی شخصیت شود و نقش را مسخره و دروغ پندارد و یك خصلت آمیخته به نفاق ازشاخه وجودش جوانه بزند، نسبت به دیگران هم مؤثر است.وقتی ببینند که یك «جلادخو» نقش یك «شهید» را بازی می کند یا یك دست و دیدهٔ آلوده ای در کارهای نمایشی در نقش فرشته نجات به صحنه می آید، چه احساسی خواهند داشت؟ و تا چه حد ازنمایش، الهام خواهندگرفت؟ وآیا حرف حق ازحلقوم مجسمه باطل می تواند بردلها بنشیند؟»<۱۲>

بر اساس همین نظریهٔ یگانگی بود و نمود ـ که احتمالاً ازاصل توحید اسلامی سرچشمه می گیرد ـ است که بسیاری ازستارگان و بازیگران مرد و زن سینمای دوران پهلوی ـ آنها که میرحسین موسوی نخست وزیر وقت به آنها نسبت «ستاره های طاغوت» می داد<۱۳>ـ کنارگذاشته شدند. به زعم اسلام گرایان جایز نیست بازیگران «طاغوتی» زمان شاه نقش «شهدای» بعد از انقلاب را بازی کنند. یا به گفتهٔ حجت الاسلام سیدعلی خامنه ای، نباید پیامهای خوب را«با دهان و زبانهائی که از نظر مردم آلوده است» تضعیف کرد.<۱٤> ویا به بیان غلامعلی حداد عادل معاون وزیر آموزش و پرورش:

«چگونه ممکنست با ابزار آلوده ما به جنگ آلودگیها در جامعه برویم؟ هنرپیشگانی که قبل از انقلاب نقشهای بارزی را در سینمای ایران برعهده داشته اند ومردم آنها را درحالتهایی درصحنه دیده اند که با موازین اسلامی مخالفت آشکار دارد، صلاح نیست که بعد از انقلاب نقشهای معنوی و اسلامی بر عهده بگیرند.»<۱۵>

به همین جهت درفیلمهایی که بود و نمودبازیگران یکسان نیست،دشواریهایی حاصل می شود. نمونه خوب آن فیلم «برزخیها» (۱۳٦۱) است.این فیلم که درباره جنگ ایران و عراق است، علیرغم استقبال نسبی مردم، مورد غضب منتقدین و رهبران حکومت قرارگرفت، چرا که به زعم منتقدین، این فیلم نه تنها از بازیگران و ستاره های «طاغوتی» دوران پهلوی (مانند ناصر ملك مطیعی، محمد علی فردین و سعید راد) استفاده کرده بود بلکه آنها را به مقام «شهید» نیز ارتقاء داده بود. به قول آنها اینگونه فرصت طلبیها، جز آلوده کردن شهدا وخیانت به خاطره آنها ثمره دیگری ندارد و باید از نمایش چنین فیلمهایی جلوگیری شود.<۱٦>

این اصل تفکیك بود و نمود بازیگران در بعدازانقلاب،به صورت ضابطه ای جهت «پاکسازی» بازیگران معروف دوران شاه در آمد و بر طبق آن به جز تعداد معدودی، همه بازیگران عمده زن و مرد سینمای پیش از انقلاب، از سینما زدوده شدند: تعدادی به زندان افتادند، بسیاری داراییهای خود را ازدست دادند، بعضیها گوشه نشین شدند یا به کارهای غیرسینمایی رو آوردند و تعدادی نیز بار سفر به خارج بستند.

نظریهٔ تزریقی ایدئولوژی، سینما و جنسیت درسینمای بعداز انقلاب

به همان ترتیب که در فیلمفارسی زن از جنسیت و سکس جدا نبود، انتقادات بعد ازانقلاب نیز زن را ازجنسیت جدا نمی کند. علاوه براین، نظریه های نویسندگان و رهبران مذهبی خبر ازاین می دهد که در تفکر و روانشناسی شیعه، زن بودن نه تنها با جنسیت بلکه با «افراط در جنسیت» تعریف وتبیین می شود. جنسیت زن جزیی لایتجزا و ساختاری اززنیّت است، امّا به نظر نمی آید که مردی برجنسیت استواریاشد. این تفاوت «زن را صاحب چنان نیروی خارق العاده ای می کند که می تواند بدان وسیله مردان را به آسانی زبون و مقهورخود کند.عباسعلی محمودی در کتاب «زن در اسلام»، پس از برشمردن آمار محکومین جرایم ناموسی در زمان شاه چنین نتیجه گیری می کند که:

«مرد از نظر غریزه جنسی درمقابل زن زبون است ولی زن صبور و مقاوم می باشد و بسیار کمتر از مرد تحریك می شود وشاید هم علت اینکه زنان خودرا می آرایند و درنظر مردان خویش راجلوه می دهند برای اینست که به آنان بفهمانند که مردان خوار و ذلیل زنانند.»<۱۷>

حال اگر بپرسیم که چگونه تصویر زن درسینما به شرحی که گذشت موجب تولید و توزیع فساد درجامعه می شود، برای آن جوابی یافته ایم: «ضعف» مردان دربرابر قدرت خارق العاده «جنسیت مفرط» زنان. برای دریافتن چگونگی این تاثیر باید به نظریه کاربرد رسانه ها که درایران (و دربسیاری دیگر از کشورها) رایج است رجوع کنیم.

به نظرمی رسد که رهبران مذهبی ایران هنگام صحبت ازرسانه ها ازیك نظریه «تزریقی» یا«آمپولی» ایدئولوژی استفاده می کنند، بدین معنی که به اعتقاد آنها رسانه ها، منجمله سینما، تاثیری مستقیم وبی واسطه برِبینندگان خود باقی می گذارد. همانطورکه با تزریق یك آمپول می توان پادزهر یاداروی لازم را مستقیم در رگهای یك بیمار وارد کرد و او را شفا بخشید، همانطرر هم تماشای فیلم نابابب می تواند زهرخود را مستقیم در جریان خون تماشاگر وارد کرده، او را از یك شخص سالم به یك فرد بیمار تبدیل کند. البته عکس آن نیز صادق است و نسخه «سینمای اسلامی» نیز بر پایه همین اصل پیچیده شده است. آیت الله خمینی در در کتاب خود «کشف الاسرار» و «ولایت فقیه» به رابطهٔ مستقیم سینما و غربگرایی در تولید فساد اشاره می کند و در«ولایت فقیه» کشف حجاب را «تزریق» فساد «عفت سوز خانمان برانداز» می نامد.<۱۸> در«کشف الاسرار» نظریهٔ تزریقی وی در مورد سینما و دیگر مظاهر غربگرایی چون تآتر و رقص و شنای دختر و پسر با یکدیگر

جنبهٔ جنسی شدید به خود می گیرد چرا که به گمان او این رسانه ها و فعالیتها «پردهٔ عفت عضو جوان مملکت ما را پاره کرده و روح تقوی و شجاعت را در آنها خفه کرده.» <۱۹> سالها بعد وقتی خود زمام امور جمهوری اسلامی را به دست گرفت کماکان به نظریهٔ تزریقی خود پا برجا ماند و در ۲۷ اسفند ۱۳۶۰ در دیدار با مدیر عامل و مسئولین صدا و سیما به اهمیت رسانهٔ تلویزیون از راه این نظریه اشاره کرد:

«فیلمی که شما نشان می دهید اگر فیلم سازنده باشد درسراسر کشور سازندگی دارد، و اگر یك فیلم خدای نخواسته انحرافی باشد در سراسر کشور دارد. کارشناس می خواهد این فیلمها، فیلمها ممکن است یك نتایجی بدهد که نتایج را اشخاص عادی نتوانند درست بفهمند،کارشناسها درش فکر کنند، تأمل کنند تا اینکه یك فیلم صحیحی باشد که مناسب با جمهوری اسلامی و با مصالح اسلام، با مصالح کشور خودتان [...] می توانند با یك فیلم یك وضعی را برگردانند.» <۲۰>

یك فیلم چگونه می تواند «وضعی را برگرداند» جزاین که مستقیم و بدون واسطه، ایدئولوژی خود را به تماشاگر تزریق کند؟ زهرا رهنورد نیز درجزوه خطابه ای و پرخاشجویانهٔ خود که قبلاً بدان اشاره شد، جاذبهٔ جنسی زن و نحوهٔ استفاده از وی را در سینما و در پیامهای تجارتی تلویزیونی زمان شاه، مستقیم با انواع فسادها و با اخته شدن سیاسی ربط می دهد:

«چگونه ترا وسیله تبلیغ کالاهای پنجلشان کنند، چگونه با وجود تو، با ویژگیهای تو،با بی شرمیها، بی عفتیها وخودنماییها، عریانیها وعشوه گریهای تو، نیم دیگر خلق را، مرد را، ذهن جوانان را از مسائل اساسی میهنت غافل کنند؟ با متوجه ساختن تو،به سکس و زیبایی و خودنمایی، چگونه نیم دیگر پیکر خلق را، یعنی زن را فلج، بیکار، بی حس، ولاابالی سازند؟ تا هرگز پیکارگر با باطل و نظامهای ستمگر خودکامه و معیارها و ارزشهای کثیفش نباشی،... آری، خواهرم، زن سرزمین من، می دانی؟... آخرتوطئه آنها برای خراب کردن وبی ثمر کردن تو و مردم سرزمینت، فقط یك توطئه اقتصادی نیست... یك دسیسهٔ سیاسی و فرهنگی نیز هست.» <۲۱>

به همین ترتیب، درنظریه های مذهبی رایج درایران، رابطهٔ چشم و فساد یك رابطهٔ مستقیم وتزریقی وحتی "توطئه"ای به شمار می رود :به محض دیدن یك فیلم بد، بیننده از یك شخص اخلاقی و معتقدبه سنتهای ملی واصول مذهبی ناگهان به یك فرد لاابالی و فاسد و ازنظر سیاسی منفعل تبدیل می شود. آنچه که توانِ آفرینش چنین استحاله ای را دارد جاذبه جنسی زن است. آیت الله خمینی روشن تر از دیگران این نظریه را در یك دیدار با مدیر واحد اطلاعات و اخبار صدا و

نظریهٔ تزریقی ایدئولوژی، سینما و جنسیت درسینمای بعداز انقلاب

به همان ترتیب که در فیلمفارسی زن از جنسیت و سکس جدا نبود، انتقادات بعد ازانقلاب نیز زن را ازجنسیت جدا نمی کند. علاوه براین، نظریه های نویسندگان و رهبران مذهبی خبر ازاین می دهد که در تفکر و روانشناسی شیعه، زن بودن نه تنها با جنسیت بلکه با «افراط در جنسیت» تعریف وتبیین می شود. جنسیت زن جزیی لایتجزا و ساختاری اززنیّت است، امّا به نظر نمی آید که مردی برجنسیت استوارباشد. این تفاوت «زن را صاحب چنان نیروی خارق العاده ای می کند که می تواند بدان وسیله مردان را به آسانی زبون و مقهورخود کند.عباسعلی محمودی در کتاب «زن در اسلام»، پس از برشمردن آمار محکومین جرایم ناموسی در زمان شاه چنین نتیجه گیری می کند که:

«مرد از نظر غریزه جنسی درمقابل زن زبون است ولی زن صبور و مقاوم می باشد و بسیار کمتر از مرد تحریك می شود وشاید هم علت اینکه زنان خودرا می آرایند و درنظر مردان خویش راجلوه می دهند برای اینست که به آنان بفهمانند که مردان خوار و ذلیل زنانند.»<۱۷>

حال اگر بپرسیم که چگونه تصویر زن درسینما به شرحی که گذشت موجب تولید و توزیع فساد درجامعه می شود، برای آن جوابی یافته ایم: «ضعف» مردان دربرابر قدرت خارق العاده «جنسیت مفرط» زنان. برای دریافتن چگونگی این تاثیر باید به نظریه کاربرد رسانه ها که درایران (و دربسیاری دیگر از کشورها) رایج است رجوع کنیم.

به نظرمی رسد که رهبران مذهبی ایران هنگام صحبت ازرسانه ها ازیك نظریه «تزریقی» یا«آمپولی» ایدئولوژی استفاده می کنند، بدین معنی که به اعتقاد آنها رسانه ها، منجمله سینما، تاثیری مستقیم وبی واسطه بربینندگان خود باقی می گذارد. همانطورکه با تزریق یك آمپول می توان پادزهر یاداروی لازم را مستقیم در رگهای یك بیمار وارد کرد و او را شفا بخشید، همانطور هم تماشای فیلم نابابِ می تواند زهرخود را مستقیم در جریان خون تماشاگر وارد کرده، او را از یك شخص سالم به یك فرد بیمار تبدیل کند. البته عکس آن نیز صادق است و نسخه «سینمای اسلامی» نیز بر پایه همین اصل پیچیده شده است. آیت الله خمینی در دو کتاب خود «کشف الاسرار» و «ولایت فقیه» به رابطهٔ مستقیم سینما و غربگرایی در تولید فساد اشاره می کند و در«ولایت فقیه» کشف حجاب را «تزریق» فساد «عفت سوز خانمان برانداز» می نامد.<۱۸> در«کشف الاسرار» نظریهٔ تزریقی وی در مورد سینما و دیگر مظاهر غربگرایی چون تآتر و رقص و شنای دختر و پسر با یکدیگر

که درچنین ایامی لازم است که مثلاً مدارس وکتابخانه ها هم تعطیل شوند، زیرا مدرسه و کتابخانه به حیثیت ایام سوگواری معترض نیستند واصولاً خطری ایجاد نمی کنند و بازبودن آنها هتك حرمت و ادب به شمار نمی آید. اما انگار سینما همهٔ این کارهای خلاف را انجام می دهد و انگار فساد صفت ذاتی سینما ست!» <۲۵>

به هرصورت، نظریهٔ تزریقی فسادِ زن وسینما و جوّ حاد انقلابی وقت «پاکسازی» سینما را از فساد امری اجتناب ناپذیر کرد.

د و

نظام نظارت و تفتیش در سینما

عدم اعتماد و بدگمانی نسبت به سینما و زن را درنظام نظارت و تفتیشی که در سینمای پس از انقلاب بروز کرد به خوبی می توان دید. هدف این نظام این بود که هم آنچه را در پسِ پرده و هم آنچه را برروی پردهٔ سینما می گذرد پاکسازی کند. مراحل مختلف این پالایش را درمقالات دیگر منصلاً تشریح کرده ام و در اینجا فقط به پاکسازیِ زنان و تصویر زنان در سینما اشاره می کنم. <۲۶>

الف - پاکسازی سالنهای سینما از طریق سوزاندن و تخریب آنها (بیش از ۱۸۰ سالن در سراسر کشور) و تعویض نامهای خارجی و مصادرهٔ تعداد زیادی از سینماهای باقیمانده.

ب - پاکسازی بازیگران سینما از راه ممنوع التصویر، ممنوع الصوت و ممنوع البازی کردن ستاره های مرد و زن، تعقیب قانونی، زندانی کردن، ارعاب و تصاحب دارایی شان. <۲۷>

پ - پاکسازی فیلمهای ایرانی و خارجیِ ساخته شده دردورهٔ شاه از راه بازبینی، و ممنوع النمایش کردن بیشتر آنها (از ۲۰۰۰ فیلم بازبینی شده در سال ۱۳۶۰ تعداد ۱۸۰۰ عدد مردود شناخته شد) و سانسور قسمتهایی که با ایدئولوژی حاکم رفق نمی داد.

ت - پاکسازی فیلمهای وارداتی از طرق محدود کردن واردات فیلم و ممنوع کردن گونه های خاصی از فیلم مانندگونه های کاراته ای، جنسی، وسترن،

«امپریالیستی» و «ضد انقلابی».

ث - پاکسازی پشت پرده، یعنی سر صحنه فیلمبرداری، بدین ترتیب صورت گرفت که نمایندگانی از جانب وزارت فرهنگ ارشاد اسلامی سر صحنه حاضر می شدند تا برجریان فیلمبرداری نظارت کنند.هدف آنها این نبود که به مسایل فنی فیلمبرداری چون ترکیب نماها و زاویه دوربین ـ یعنی آنچه بر روی فیلم نقش می بندد ـ نظارت کنند. وظیفهٔ آنها این بود که مواظب باشند تا«رفتار اسلامی» بر صحنهٔ فیلمبرداری حکمفرما باشد، یعنی ازبه وجودآمدن روابط ناپسند و نامشروع و از بروز اعمال زشت بین بازیگران و فیلمسازان جلوگیری کنند. مثلاً آنها مواظب بودند که بین مرد و زن تماس بدنی اتفاق نیفتد، موی سر زنان پیدا نشود، مزاح و خوش و بش بین زن و مرد رخ ندهد. زنان سیگار نکشند (چون این کار از نظر جنسی تحریك آمیز به حساب می آید) <۲۸>، بزك صورت زنان توسط آرایشگر زن انجام گیرد، اگر موی سر زنی باید نشان داده شود، کلاه گیس به سر گذارده شود.<۲۹>

محرم بودن یا نبودن بازیگران با همدیگر و یا با افراد گروه فیلمبرداری یکی از مسایل عمده پاکسازی سر صحنه سینما بوده که یکی از راه حلهایش ـ یعنی پیروی از حجاب و رفتار اسلامی را برشمردم. راه دوم صیغه کردن افراد و راه سوم استفاده از اعضای فامیل است. درحداقل یك مورد گفته می شود که هنرپیشگان زن و مرد، که نقش یك زن و شوهر را درفیلمی بازی می کردند، مجبور شدند که به مدت فیلمبرداری باهم صیغه شوند.<۳۰> در یك مورد هم آرایشگر مرد یك فیلم، دخترشش سالهٔ بازیگر زن را صیغه می کند تا به مادرش محرم شود و صورت او را برای فیلم آرایش کند. همچنین به نظرمی رسد که درسالهای اخیر، استفاده ازاعضای فامیل به خصوص فرزندان، زنان و شوهران کارگرداتان و دیگر افراد گروه فیلمبرداری ـ برای کار در جلو یا در پشت دوربین افزایش یافته است. اگر این موضوع صحت داشته باشد، دلایلش را باید هم در فواید مالی و اقتصادی و هم در محدودیتهای مذهبی و شرعی جستجو کرد.

گفتنی است که کنترل یك جنس توسط جنس دیگر که صاحب قدرت است هرگز یکطرفه و تمام و کمال نیست، بلکه بسیاری از اوقات اعضای جنس ضعیف ترخود در کنترل همجنسهای خود دخالت دارند. در مورد تفتیش و اعمال نظارت بر سر صحنه نیز زنان شرکت فعال داشتند وبه روایتی اغلب مامورین نظارت را خود زنان تشکیل می دادند. ازعواقب بد این گونه نظارتها غیرطبیعی و غیرصمیمی شدن محیط فیلمبرداری است که برروابط افراد تاثیر منفی می گذارد. چرا که رفتار صمیمانه بازیگران با همدیگر و رفتار دوستانه کارگردان با آنها، از عوامل مهم دادن و گرفتن بازی خوب است. ترس و لرز و عدم اعتماد، محیطی مخرب

به وجود می آورد که به درد کار هنری نمی خورد.

ج ـ برای پاکسازی پردهٔ سینما، یعنی زدودن ابتذال و فساد از فیلم که یکی از عوامل کلیدی آن زنان شناخته شده بودند، مقررات خاصی وضع شد که در ٤ اسفند ۱۳٦۱ به تصویب هیئت دولت رسید. چون این مقررات اولین مقررات مدوّن حکومت جدید اسلامی در مورد سینما و پایه گذار روند جدیدی در سینماست، لازم است بدان توجهی مخصوص عطف شود.

تصویب نامه هیئت دولت «مسئله زن» را کلی و به شرح زیر تصویب کرد:

«ماده ۳- نمایش هر گونه فیلم در سینماها و سالنهای عمومی و عرضه یا فروش آنها در بازار فروش که نهایتاً متضمن نکات مشروحه زیر باشد در سراسر کشور ممنوع است.

بند ٦- نفی یا مخدوش نمودن ارزش والای انسان

تبصره: هیئت نظارت موظف است ضوابط نحوهٔ حضورزن را به طوری که با کرامات انسانی زن مغایرت نداشته باشد باتوجه به ضوابط شرعی در کلیه فیلمها اعم از ایرانی و خارجی را تعیین و در اختیار سازندگان داخلی و واردکنندگان فیلمهای خارجی قرار دهد.

بند ۷- اشاعه اعمال رذیله و فساد و فحشاء.

بند ۸- تشویق و ترغیب و یا آموزش اعتیادهای مضر و خطرناك و راههای کسب درآمد از طرق نامشروع مانند قاچاق و غیره.» <۳۱>

آیین نامهٔ نظارت بر نمایش فیلم و اسلاید نیز مسئله زن را به شرح زیر مطرح کرد:

«ماده ۲- نمایش تمام یا قسمتی از هر فیلم که متضمن نفی یا تخریب یا خدشه دار کردن نکات مشروحه زیر باشد در سراسر کشور ممنوع است.

بند ۹- قداست خانواده که به عنوان واحدبنیادی جامعه اسلامی و استواری روابط خانوادگی که بر پایه حقوق و اخلاق اسلامی است.

بند ۱۰- نقش سازنده و مؤثر زن مسلمان در امور اجتماعی و تربیت فرزندان متعهد و مسؤل و وارسته با حفظ کیان انسانی و اجتماعی و عفاف وی.

ماده ۲- نمایش تمام یا قسمتی از هر فیلم که متضمن نکات مشروحه زیر باشد در سراسر کشور ممنوع است.

بند ٦- هر فیلمی که ارزشهای طاغوتی و ایده آلهای فاسد مستکبرین را القاء نماید.

بند ۸- فیلمهایی که نقش زن را در ساختن جامعه ای مترقی و الهی نفی کرده و او را به عنوان یك کالا و یا وسیله ارضاء شهوت معرفی نماید.

تبصره: در مورد رعایت حدود عفاف در کلیه فیلمها اعم از ایرانی یا خارجی هیئت نظارت موظف است که حدود آن را چه از نظر آرایش و چه از نظر لباس بازیگری برای صحنه های درشت (کلوز آپ)، (مدیوم شات) و دور (لانگ شات) تعیین و در اختیار سازندگان داخلی و واردکنندگان فیلمهای خارجی قرار دهد.

بند ۹- فیلمهایی که ازموسیقی به عنوان لهو و لعب و غنا و در ارتباط با داستان و صحنه ها جهت جذب غیرمنطقی تماشاگراستفاده می نمایندوبدینوسیله می خواهند موسیقی «لهو و لعب و غنا» را در جامعه اشاعه دهند.»<۲۲>

اثرات بسیاری از این مقررات و مقررات بعدی را در نحوهٔ تصویرپردازی زن در فیلمهایی که از سال ۱۳٦۲ به بعد ساخته شده است می توان مشاهده کرد. امّا مهم است به یاد داشته باشیم که همه این ماده ها و بندها بدون چون و چرا پیاده نشده، تصویرپردازی از زن نیز مانند هر چیز دیگر در ایران بعد از انقلاب ثابت نمانده و دستخوش تغییر و تحولات زیادی شده است.

سه

روند این تحولات را در طی ده سال گذشته می توان درسه مرحله خلاصه کرد: ۱- حذف زن از سینما. ۲- حضور کمرنگ زن (زن به عنوان اثاثیه صحنه و پس زمینه). ۳- حضور دراماتیك زن.<۲۳> باید متذکر شد که در حال حاضر هرسه مرحله به طور همزمان وجود دارد و سینمای ایران هنوز نتوانسته خود را کاملا از محدودیتهای دو مرحلهٔ اول رها کند.

حذف زن

کلی بودن مقررات ذکرشده و روشن نبودن سیاستهای فرهنگی کشور و مشخص نبودن سازمانهای مسئول در حیطهٔ سینما وبه طورکلی جوّ انقلابی وقت موجب شد که

درست بعد از انقلاب سینماگران عطای زن را به لقایش ببخشند و زن را از پرده سینما حذف کنند. بنظر می آید غیاب زن از سینما در سالهای اول بعداز انقلاب بخاطر فشار مستقیم و یا دستور صریح مقامات رسمی مملکتی نبوده بلکه ناشی از نوعی خودسانسوری ازجانب سینماگران بود که ترجیح می دادند جهت اجتناب از درگیری شدید باسانسور رسمی، خود راساً به سانسور حضور زن بپردازند. آماری که مسعود پورمحمد از جنسیت درسینما گردآوری کرده است به خوبی مردانه شدن سینمای بعداز انقلاب را نشان می دهد. از ۲۷ فیلم محصول سال ۱۳۶۷ که مورد بررسی قرارگرفته بود، در ۲۵ فیلم قهرمان اصلی مرد، در سه فیلم قهرمان اصلی زن و در هفت تای دیگر هر دو به یك نسبت قهرمان بودند. <۲۴>

همانطور که میشل فوکو نشان داده است، خود سانسوری یکی از مؤثرترین انواع کنترل است که در طی آن بدون آگاهی خود فرد، ارزشها و معیارهای بیرونی، درونی شده، به اصطلاح ملکهٔ آدمی می شود.امّا شخصی که دست به خودسانسوری میزند، چنین می پندارد که خود منشاء کنترل خویش است ومعیارها و ارزشهایش از خود او، اقامه به ذات از درون وی،جوشیده اند، غافل از اینکه سرچشمهٔ کنترل از بیرون به درون منتقل شده و در وجدان ناخودآگاه وی خانه کرده است.<۲۵> شاید به خاطر همین خود سانسوری و احساس عدم امنیت بود که هنگامی که چند سال بعد مقامات دولتی، سینماگران را به استفاده اززنان تشویق کردند، سینماگران کماکان به حذف زن از سینما ادامه دادند. هما روستا، بازیگر نقش اول زن در فیلم «گزارش یك قتل» (۱۳۶۵)، به کارگردانی محمد علی نجفی) ـ که از معدود فیلمهای بعداز انقلاب است که زن را فراسوی تصویرهای کلیشه ای به عنوان عاملی فعال و متفکر نشان داده است ـ در این مورد چنین می گوید:

«پس ازانقلاب جنبه های آزار دهنده ای را که اصلاً ایرانی نبود اززن گرفتند. خیلی خوب. ولی کاری کردند که فیلمساز می ترسد پرود طرف زن.خودسانسوری از فیلمنامه گرفته تا مرحله فیلمبرداری وجود دارد. [...] حتی دولتمردان گفته اند که بیایید زن را مطرح کنید، ولی باز جرأت این کار نیست.»<۲۶>

مهم این است که به خاطر همین خودسانسوری، جوّ اختناق،احساس عدم امنیت، سانسور رسمی دولتی، و مبارزهٔ سینماگران با انواع سانسورها، حضور یا غیاب زن در سینما اشکال مختلف به خود گرفته است که یکی ازجالبترین آنها «حضور غیابی» زن در سینما است. بدین معنی که همهٔ وجود زن در فیلم منعکس نیست. گاهی صدایش هست، امّا خودش نیست، زمانی تصویرش هست امّا صدایش نیست، یك وقت نه تصویرش و نه صدایش هست امّا «حضورش» کماکان احساس می شود. مثلاً درفیلم «طلسم» (۱۳۶۵، داریوش فرهنگ) زن شازده که صاحب یك قصر اشرافی در فیلم است ازطالار آینه قصر به ناگهان ناپدید می شود وتا اواخر

فیلم نیز ظاهر نمیگردد. ولی در سراسر فیلم راجع به غیاب وی صحبت میشود و حضور وی کاملاً محسوس است. در «بایسیکل ران» (۱۳۶۸، محسن مخملباف) زن قهرمان فیلم به خاطر بستری بودن در بیمارستان، ازفیلم غایب است. ولی همین غیاب اوست که انگیزهٔ اصلی داستان و مسابقهٔ دوچرخه سواری شوهرش می شود. در بخش دوم فیلم «دستفروش» (۱۳۶۵، مخملباف) با زن پیری برخورد می کنیم که درصحنه حضور دارد امّا در هیچ جا سخنی و یا صدایی از او در نمی آید، گویی که او نمشی بیش نیست. در «پرنده کوچك خوشبختی» (۱۳۶۷، پوران درخشنده) دختری که قهرمان داستان است از نظر بصری در فیلم حضور دارد، اما صدایش غایب است چون کر و لال است. برعکس در «گزارش یك قتل»، که مربوط به دوران سلطنت شاه است، صدای خانم منشی رئیس کارخانه را میشنویم که جواب تلفنهای رئیسش را می دهد، به مراجعین وقت می دهد و یابه آنها اجازه دخول و خروج می دهد،ولی ما هرگزخود منشی را نمی بینیم. شایدحضور صوتی زن بدین خاطر باشد که نشان دادن یك منشی بدون حجاب زمان شاه به دردسرش نمی ارزیده است.امّا جالب اینجاست که یکی از قهرمانان همین فیلم یك زن فعال عضو کمیته مرکزی حزب توده است که در ملاء عام برای پوشاندن خویش کلاه فرنگی به سر می گذارد.واضح است که هم عدم حضور کالبدی یك زن در فیلم و هم کلاه بر سرگذاشتن زن دیگر، هر دو راههایی است که سینماگر برای حل مسئله حجاب برای فیلمی انتخاب کرده که وقایع آن در زمان بی حجابی اتفاق می افتد. هردوراه نیز، هم تصویر زن و هم واقعیت زمان فیلم را تحریف می کنند. می توان گفت که در کل مسئله حجاب، طرح ادوار تاریخیی را که طی آن بی حجابی رسم بوده بسیارمشکل کرده است. ناصر تقوائی، کارگردان فیلم «ناخدا خورشید» (۱۳۶۵) در جواب انتقادی که از «کم رنگ» بودن نقش زن در فیلش شده بود، همین مسئله را پیش کشید:

«مسئله زن چند مشکل دارد. زندگی ما دردوره ای گذشت که متاسفانه امروز نمیتوانیم بازگویش کنیم. به دلایل خیلی ساده. آن موقع فکر می کردیم که اگرزمانی دوران پهلوی سر آمد، چه موضوعهایی برای گفتن هست، ولی امروزه، محدودیتهای بسیار ساده ای باعث شده که نشود سراغ بسیاری از مسایل اساسی آن دوران رفت. همین مشکلی که درباره مسئله شخصیت زن وجود دارد ،باعث شده که اصلاً نشود دوران پهلوی را ساخت. شما رابطه زن و شوهر، یك خواهر و برادر را به راحتی در خیابان و یا خانه نمی توانید نشان بدهید.چه رسد به روابط سببی و نسبی دیگر. کلاً در سینمای ایران، مسئله زن دارد وضعیت بغرنج و بحرانی ای پیدا می کند.»<۲۷>

جالب است که با وجود اینکه سینمای بعد از انقلاب سینمایی مردانه است ـ هم از نظردنیای فیلم شده و هم از نظر تماشاگران فیلمها ـ امّا حضور مردان بر پرده

سینما یکسان نیست.غیرمترقبه ترین پیشامد در نحوهٔ تصویربرداری مردان، غیاب مردان خانواده و یا غیاب و بیماری سرپرستان جامعهٔ فیلم است. در تمام یا در قسمت اعظم فیلمهای زیر مردان سرپرست خانواده غایب اند: «آنسوی آتش» (۱۲۶۶، کیانوش عیاری)؛ «ماهی» (۱۲۶۸، کامبرزیا پرتوی)؛ «خانه دوست کجاست» (۱۲۶۵، عباس کیارستمی)؛ «باشو، غریبه کوچك» (۱۲۶۴، بهرام بیضائی)؛ «گزارش یك قتل»؛ و «کلید» (۱۲۶۵، ابراهیم فروزش). در «مدرسه ای که می رفتیم» (۱۲۶۱، داریوش مهرجوئی) مدیر مدرسه و در «اجاره نشینها» (۱۲۶۵، داریوش مهرجوئی) صاحبخانه غایب است. در «کشتی انجلیکا» (۱۲۶۷،محمدرضا بزرگ نیا) حاکم وقت بیمار است ودر«عروسی خوبان» (۱۲۶۷، محسن مخملباف) قهرمان مرد در اثر جنگ «موجی» شده است. حرف این است که وضعیت مرد نیز در سینما مسئله ای است قابل تعمق، وگفتنِ اینکه سینمای بعد ازانقلاب مردانه است کافی نیست وبه پیچیدگیها و مسائل مخصوص این مسئله توجه نمی کند.

حضور کم رنگ زن

البته زنان به کل ازسینما حذف نشده اند،امّا تصویری که از آنها داده میشود اغلب کمرنگ و نقشهایی که به آنها واگذار می‌شود،محدود است. برابر ماده ۲ «آیین نامه مقررات نظارت بر نمایش فیلم و اسلاید»، نقش عمومی زنانی که غایب نیستند عبارت است از مادری، شوهرداری، بچه داری وخانه داری. نتیجهٔ محدودکردن زن به این نقشها، محدود کردن وی به فضای چاردیوار خانه است. این وضع حتی در فیلمهای کارگردانان زن نیز صادق است. مثلاً در فیلم «خارج از محدوده» (۱۲۶۶، رخشان بنی اعتماد) رعنا، زن قهرمان داستان (آقای حلیمی)، تا اواخر فیلم پایش را ازخانه بیرون نمی‌گذارد و حتی خریدهای روزانه اش را نیز به شوهرش می سپارد.

آنچه حضور زن را آن قدر کاهش می دهد که اورا تبدیل به سایه ای فاقدجسمیت می کند، عدم تماس بدنی است.دستورالعملهای رفتاراسلامی چنین دیکته می کند که زنان و مردان در فیلمها، چه با هم محرم باشند چه نباشند، از دست زدن به همدیگر واظهار علاقه کالبدی به یکدیگر خودداری کنند. زن و شوهر، مادر و پسر و خواهر و برادر نمی توانند دست همدیگر را بگیرند و یا همدیگر را در آغوش بکشند و یا حتی هنگام خداحافظی و بازگشت از سفر همدیگر را ببوسند. درچنین شرایطی کاربازیگری بس دشوار می شود.به مثال به خاطره ای که زن بازیگر معروفی برای من نقل کرد رجوع می کنم. او درفیلمی نقش مادری را بازی می کرد که تنها فرزندش، پسرش،به ناگهان ازجبهه جنگ بازمی گردد: «من طبق

مقررات نمی توانستم اورا ببویم، ببوسم و دربغل بگیرم و مجبور بودم به عنوان هنرپیشه این طور وانمود کنم که ازشدت هیجان خشکم زده، نمی توانم حرکت کنم.»

چون تماس بدنی ممکن نیست ولی بیان آن در مواردی لازم است، سینماگران به تمهیدات مختلف از جمله استفاده از شعر، کلام و یا جانشینهای دیگر دست می یازند. به مثال، درفیلم «خارج از محدوده»، سرسفرهٔ شام آقای حلیمی برای زنش رعنا یك شعر عاشقانه می خواند و یا درفیلمهای دیگر تماس عاشقانه ممکن است به حرف عاشقانه بدل شود. در«هامون» (۱۳۶۹، داریوش مهرجوئی) حمید هامون و زنش به زیارت حرمی می روند وهر درچنان به ضریح بوسه می زنند که انگار به نیّت بوسیدن همدیگر این کاررا می کنند. تصاویر بسیار درشت هر دو هنگام بوسیدن ضریح و نحوه پیوند تصاویر به یکدیگر نیز این شبهه را تشدید می کند.

عامل دیگری که مادیّت یاجسمیّت زن را در سینما از او می گیرد، سرکوب بُعد کالبدی و درکل جنسیت اوست. همانطور که قبلاً گفته شد، زن بودن با «جنسیت مفرط» وی رابطه تنگاتنگی دارد. حال برای کمرنگ کردن حضور زن در سینما لازم است که از جنسیّت او که منتج از بدنش هست کاسته شود، یعنی حضور کالبدی زن در سینما محدود شود. به همین جهت در بسیاری از فیلمها، به زنان نقشهای ایستا و کم تحرك می دهند تا اعضای بدن شان مشخص نشود. یك کارگردان متعهد به اصول اسلامی حاکم برسینما می گوید که زنان را باید همیشه در حال نشستن نشان داد تا توجه تماشاگر به عوض منحرف شدن به سوی راه رفتن شهوت انگیز او، متوجه ایدئولوژی خفته در کار هنر بشود.<۲۸> تا همین اواخر دستورالعملهای غیررسمی رفتار اسلامی نیزچنین ایجاب می کرد که زنان در فیلمها رفتاری با وقار داشته باشند، آرام و آهسته راه بروند و از حرکاتی که اعضای بدنشان را ــ حتی از زیر لباس گشاد ــ نشان دهد خودداری ورزند. برای فیلمبرداری ازاین رفتار نیز دستور زبان تصویری جدیدی به وجود آمد که برطبق آن می بایستی حتی المقدور ازگرفتن تصاویر درشت به خصوص ازصورت زنان احتراز کرد. همانطور که بعد خواهیم دید این دستورالعملها بدون چون و چرا به مرحله اجرا در نیامدند و به خصوص در بعضی از فیلمهای اخیر، پاره ای از آنها زیر پا گذارده شده اند.

درکل در سینمای بعد از انقلاب زن هم موجودی بدون جنسیت و هم فاقد جسمیت و کالبد است. او نه تنها حضوری ساکت، آرام، و کم تحرك دارد بلکه در بسیاری از فیلمها چون ازلحاظ بدنی درد نمی کشد و نقص عضو ندارد، حضورش سایه وارتر و کمرنگتر می شود. برخلاف زن، دربسیاری ازفیلمها، شخصیتهای

اول مرد یا نقص عضو دارند یا بیمارند. در «نقطه ضعف» (۱۳۶۲، محمد رضا اعلامی) قهرمان داستان انواع جراحات بدنی دارد، در «عروسی خوبان» مرد اول فیلم «موجی» شده، باید به بیمارستان بازگردد؛ در «دستفروش» یکی از قهرمانان مرد فیلم دیوانه است و «نارونی» (۱۳۶۷، سعید ابراهیمی فر) از نقطه نظر مردی که مشرف به مرگ است روایت می شود. فقط فیلمهای معدودی چون فیلمهای در زن فیلمساز پوران درخشنده («پرنده کوچك خوشبختی») و تهمینه اردکانی («گلبهار»، ۱۳۶۵) معلول بودن زنان را مورد توجه قرارمی دهد. نقص عضو و یا بیماری و رنجی که شخص ازآنها می برد، هم آن شخص و هم تماشاگر فیلم را متوجه بدنی که شخص باخود حمل می کند می نماید. ولی در بسیاری از فیلمها زنان از چنین نقصهایی «برخوردار» نیستند تا بتوانند با کمك آن وجود خود را حس کنند و آن حس را به تماشاگر نیز القاء نمایند. بدین ترتیب، به حذف جنسیت زن باید حذف بدن وی را نیز اضافه کرد. در عوض، بدن مردان همه جا مورد توجه است و ضعف یا نقص بدنشان نه به حساب ضعف آنها، بلکه به عنوان نمادی از قدرت تحمل، مظلومیت، و شهامت آنها در برابر شکنجه، جنگ و یا بی عدالتیهای دیگر اجتماع وحکومتهای وقت گذاشته می شود. پس بدن مرد نوشته ای است که بازی قدرت،اقتدار، و مبارزه به صورت زخم و نقص عضو برآن نقش بسته، امّا بدن زن کاغذ سفیدی بیش نیست که خالی از نقوش به جای مانده از درد و شکنجه و جریحه است.

سرکوب بدن زن با سرکوب احساسات وی به عنوان بازیگر نیز همراه است. همانطور که زن باید باوقار و متین باشد، همانگونه هم در ابراز احساسات خود باید ملاحظه کند مبادا که به جلفیِ وی تعبیر شود.عدم امکان تماس بدنی نیز ابراز احساسات به دیگران را دوچندان مشکل می کند وبازیگر را که باید برای نمودن احساسات خود، آنها را حس کند در معضل روانی عجیبی قرارمی دهد، چرا که راه مفرّی برای احساسات به وجودآورده شدهٔ خود ندارد. تنها مفرّ بیان صورت و چشمهای بازیگر زن است ولی خواهیم دید که این حیطهٔ کوچك نیز محدودتر از آن است که تصور می کنیم و در نتیجه هنرپیشهٔ زن تحت فشار روحی شدید قرار می گیرد. بازیگر پر سابقه ای که من با او مصاحبه کردم در این مورد روایتی دارد که به گفتنش به زبان خود او می ارزد:

«در سینمای خارج بازیگر می تواند ازحرکات دست و پا و بدنش استفاده کند تا حالتش را نشان بدهد.امّا ما در مواقع حساس نمی توانیم ازبدنمان هیچ استفاده ای بکنیم. باید احساسمان را فقط در صورتمان منعکس کنیم. و من دراین فیلم مجبور بودم همین کار را بکنم. چون انرژی زیادی به کار برده بودم تا بتوانم احساساتم را درصورتم منعکس کنم،افتاده بودم روی پله ها وهق و هق گریه می کردم به مدت نیم ساعت.یك بار دیگر نیزدر فیلمی که قبلاً گفتم، پسرم بی خبر از سربازی برمی گشت، دوباره همینطور شدم چون نمیتوانستم با پسر خودم هیچ

تماس بدنی داشته باشم. شب قبل از فیلمبرداری خیلی با خودم فکر کرده بودم که چگونه احساسات خودم را از ورود ناگهانی پسرم نشان دهم و به این نتیجه رسیده بودم که یك حالت بهت به خودم بگیرم. من هنگام فیلمبرداری این احساس را به وجود آوردم. مثل اینکه از فرط خوشی بهت زده شده ام، هم خندیدم و هم گریستم. بعدازقطع فیلمبرداری افتادم به هق و هق گریه کردن. کارگردان گفت عالی است ولی بایدیك باردیگر تکرارکنی تا کلوز آپ بگیرم. گفتم بامعذرت دیگر نمی توانم.»

بدین ترتیب بازیگران زن هم از نعمت بیان کالبدی و فیزیکی و هم بیان احساس در مضیقه هستند و کارشان دشوار و قابل ستایش است.

عامل دیگری که درتبدیل «زن» به یك «سایه» در سینما کمك می کند ابای سینماگران در استفاده از زن به عنوان موجودی صاحب رای و عمل مستقل است. همانطور که تاکنون نشان داده ام دربسیاری ازفیلمها زن نه تنها به چاردیواری خانه و به رفتاراسلامی محدود شده ، بلکه به اجرای نقشهای کمکی وجنبی نیز محکوم شده است. به جز در چند فیلم استثنایی ــ که تعداد آنها خوشبختانه روبه افزایش است ــ زنان قهرمانان داستان نیستند. شاید این عدم پرورش نقش زن در سینما (هم پیش و هم پس از انقلاب) از نظام مردمحوری در ایران و همچنین از مدل ادبیات اسلامی وتصص قرآن سرچشمه می گیرد. به زعم حجت الاسلام جواد محدثی:

«شخصیت زن درداستانهای قرآن، یك شخصیت تابع و عنصر سایه ای است. هرگز قهرمان یك داستان نیست و به طور مستقل و ذاتاً مطرح نشده است و چون هدف قصه ها تربیت و آگاهی و آموزش است، حتی ضرورتی نبوده تا نامی از زنی برده شود، در سراسر قرآن فقط از یك زن، به نام یاد شده است و آن هم حضرت 'مریم'، مادر عیسای مسیح است. حتی از 'حوا'، مادر انسانها که نقشی در خروج آدم از بهشت، و هبوط و خوردن از میوه ممنوعه داشته نام برده نشده است. [...] ویژگی دیگر این که نقش زن، یك نقش فرعی و جنبی در قصه است، حتی در قصه های مربوط به حضرت مریم، این زن بزرگ، در داستان، تحت الشعاع شخصیت حضرت عیسی قرارمی گیرد. در چند جا که نامش آمده، به عنوان مادر عیسی است: 'عیسی بن مریم'.[...] تفاوت این شیوهٔ قرآنی را با روش کسانی که با مطرح نمودن زن در قصه و نمایش، هدفی جز تحریك قوای شیطانی و برانگیختن هوس و انزودن جاذبه فیلم ندارند به وضوح می توان دید.»<۲۹>

مشخص است که این جمله آخر اشاره ای مستقیم به نحوهٔ استفاده از زن در سینمای قبل از انقلاب دارد که چه بسا برای رساندن زن به مقام قهرمانی از جاذبه جنسی و مشخصات کالبدی او بیشتراستفاده می کرد تا ازقدرتها و جنبه های دیگر

شخصیتش.

به هر صورت، باکمرنگ شدن حضور زن در سینما، سینماگران برای به وجود آوردن «جاذبه جنسی» وجلب تماشاگران به سینما به ماجراجویی و خشونت رو آوردند که، حداقل در سالهای اول بعد از انقلاب و شروع جنگ با عراق، نوعی «فیلمفارسی اسلامی» به وجود آورد که به عوض سکس و رقص و آواززنان، جنگ و دعوا، کلنجار رفتن، زد و خورد، شعارهای تند و تیز، و داد و بیداد مردان را به تصویر می نکشید. خوشبختانه این نوع فیلمها درکل نه ازجانب مردم و تماشاگران عادی و نه از سوی مقامات مملکتی مورد استقبال قرار نگرفت. مثلاً حجت الاسلام اکبر هاشمی رفسنجانی، رئیس وقت مجلس شورای اسلامی، درمصاحبه ای این «گونه» سینما را موشکافی و از آن انتقاد کرد:

«یك نکته ای که به نظرم هست اینست که فیلمهای مایك اشکال کلی دارد[...] آن لطافت لازم را که هنر باید ازآن برخوردار باشد ما در فیلمها نمی بینیم. خشونت یك مقدار حاکم است، شایدآن روحیه های انقلابی و اینها تاثیر میگذارد روی هنرمندان. یك مقدار برخوردهای تند، سروصداهای زیاد، داد و فریاد کشیدنهای بی مورد وخشن برخورد کردن در صحنه، اینها فیلمهارا ـ آدم خیال می کند ـ یك مقدار ازکیفیت خوب پایین می آورد. من در یکی از ملاقاتهایی که خدمت امام بودم، به مناسبتی مسائل فیلمها مطرح شد. دیدم حضرت امام هم نظرشان همین است. فرمودند فیلمها بیشتر جنبه های خشن و دعوایی و تند دارد، حتی در تعبیرات. در کلمات هم روانی کلمات را ندارند. احساس میشد که حتماً خیال میکنند بایدلفظ قلم وتعبیرات مطنطن و کلمات پرزرق و برق را به کار ببرند. در صورتیکه فیلم باید روان، به زبان مردم و واقعاً نمایش همان زندگی مردم عادی باشد [...] این تندی و خشونت و غیرعادی بودن فیلم را از آن بگیریم و من این را ـ رویش ـ تاکید دارم.»<۴۰>

حجاب، نگاه، و نظام حاجب سینمایی

تاکنون تعدادی از روشهای سرکوب جنسیت زن در سینما را برشمردیم: حذف تماس بدنی زن با دیگران، کاهش تحرك در رفتار و اعمال آنها، استفاده از دستور زبان خاص تصویری برای فیلمبرداری زنان و پنهان کردن احساسات درونی بازیگران زن. حال باید مسئله پوشاك، حجاب و نگاه را نیز به این فهرست بیفزائیم.

این سه موضوع با هم رابطه ای سخت تنگاتنگ دارند و به نظرمی آید که حداقل

درمورد سینما برپایه برداشتهای زیر که درحال حاضربه صورت اصول غیرقابل انکار درآمده اند ، استوار باشند.

۱ـ جنسیت زن ، نیروی خارق العاده ای است که اگر آزاد شود او را به عامل فساد تبدیل می کند.

۲ـ مرد در برابر چنین نیرویی ضعیف هست و قدرت مقاومت ندارد.

۳ـ زن فطرتاً خودنماست و سینمای دوران پهلوی هم از نیروی جنسی و هم از خودنمایی زنها سوء استفاده کرده و آنها را به صورت بتهای بصری برای لذت مردان و فروش کالا درآورده است.

۴ـ این گونه فساد ، بیشتر از راه چشم و نگاه به تماشاگر منتقل می شود.

برای جلوگیری از فساد باید زنان محجوب باشند ، رفتار اسلامی داشته ، پوشش اسلامی برتن کنند. علاوه براین ، مرد و زن هر دو باید نگاهی اسلامی داشته باشند و به جهاد نفس بپردازند. حجب و رفتار اسلامی در سینما قبلاً شرح داده شد. حال نوبت پرداختن به پوشش اسلامی رسیده است که هدفش پنهان کردن جنسیت زن ، یعنی پوشاندن آن اعضای بدن است که زن بودن اورا اعلام می کند. در فیلمها زن لباس و شلوار تیره رنگ ، گشاد ، وبلند می پوشد وروسری و چادر تیره به سر می کند و تا این اواخر موهای سر را نیزکاملاً می پوشاند.امّا به نظر می آید که در این زمینه آسان گیری زیادتر شده است و یا اینکه سینماگران و زنان با شهامت تر شده اند ، چون در بعضی فیلمهای دو سه سال اخیر کاکل زنها ـ خصوصاً جوانان ـ کاملاً از زیر پوشش اسلامی شان هویدا است.<۴۱>

دربعضی مواقع که به خاطر ضرورتهای داستان پردازی ، موی سر زن باید بیشتر از معمول نشان داده شود ، ازکلاه گیس استفاده می شود و در فیلمهایی که راجع به دوران بی حجابی است ،کلاه فرنگی به کار می رود. بزك غلیظ صورت وپوشیدن کفشهای پاشنه بلند به ندرت به چشم میخورد چرا که هم خود کفش پاشنه بلند و هم صدای راه رفتن زن درچنین کفشهایی "سکسی" به شمار می رود و باید ازآن احتراز ورزید. درکل چنین به نظر میرسد که وجود یك مجموعه "حریم" که مرد را از زن تفکیك کند لازمهٔ زندگی و کار هنری در جمهوری اسلامی باشد. حجت الاسلام مرتضی مطهری این موضوع را این چنین بیان کرده است:

"گرانبها بودن زن به این است که بین او و مرد در حدودی که اسلام مشخص کرده ، حریم باشد. یعنی اسلام اجازه نمیدهد که جز کانون خانوادگی ، یعنی صحنهٔ

اجتماع ، صحنهٔ بهره برداری و التذاذ جنسی مرد اززن باشد چه به صورت نگاه کردن به بدن و اندامش ، چه به صورت لمس کردن بدنش ، چه به صورت استشمام عطر زنانه اش و یا شنیدن صدای پایش که اگر به اصطلاح به صورت مهیج باشد ، اسلام اجازه نمی دهد.»<۴۲>

این حریم در سینما باید بین تماشاگر و فیلم نیز وجود داشته باشد چرا که تماشاگر خود نسبت به فیلم «نامحرم» به حساب می آید.به همین جهت ، بازیگران فیلم در صحنه هایی که حتی مرد و زن محرمی باهم تنها هستند ناچارند که از تماشاگر غایبِ نامحرم رو بگیرند. پیاده کردن اصل حجاب و حایل بین تماشاگر و فیلم ، تصویری ناواقعی از روابط اجتماعی مردان و زنان به دست میدهد ، و در کل به دست دادن یك تصویر «واقعگرایانه» از زندگی زنان را عملا غیر ممکن میکند. یکی از راههایی که پاره ای از سینماگران برای مبارزه با این محدودیت برگزیده اند این است که صحنه های فیلم خود را ازدرونی به بیرونی ، یعنی به خیابانها ، آورده تا حجاب زنان توجیه منطقی و واقعگرایانه داشته باشد.

در فلسفه جنسی اسلامی چشم یك عضو خنثی یا نیمه منفعل نیست که مانند گوش داده های لازم را از جهان بیرون گردآوری کرده و به مغز ارسال دارد ، بلکه عضوی فعال وحتی مهاجم به حساب می آید که نگاه آن به مثابه تیری است که از کمان رها شده باشد. تشبیه نگاه به تیر سابقه طولانی در ادبیات فارسی دارد و ادبیات مذهبی نیز ازآن بی بهره نیست. مثلاً به گفتهٔ آیت الله مشکینی: «نگاه به زیبائیهای زنان تیر شیطان است.»<۴۳> و از حضرت علی نقل قول میکنند که: «چشم جاسوس دل است و دیده بان عقل.» <۴۴> طبیعی است که نگاه چنین عضو فعالی نیز تجاوزکارانه از آب درخواهدآمد :

«هیچکس از"افراد عادی و بی مبالات" از زنا بی بهره نیست. زنای چشم نگاه است ، زنای دهان بوسه است ، زنای دست لمس است ، چه فرج تصدیق کند چه تکذیب ، یعنی خواه عمل زنا انجام گیرد یا نه.»<۴۵> نه تنها دزدیده نگاه کردن جایز نیست بلکه نگاه عادی به موی زن نیز جایز نیست چون "نگاه شهوت انگیز است ، و هیجان شهوت ، بشر را به دامان فساد و اعمال نامشروع و ناپسند می کشاند.»<۴۶>

شایدتعجب آور باشد ،ولی به نظرمی رسد چنین نظریه ای دربارهٔ نگاه ،بی شباهت به نظریه های فمینیستهای اروپایی و امریکایی درمورد سینما نباشد ، چرا که در ادبیات فمینیستی سینمایی نیز نگاه دوربین به زن به عنوان یك عامل تهاجم و تجاوز به زن تلقی می شود .علاوه براین ، بعضیها نگاه دوربین به زنرا ــ به خصوص نگاهی که ازار بت منفعل و زیبایی بسازد ــ روشی برای کنترلِ زن به حساب می آوردند چون طبق این نظریه زن در کل نوعی تهدید بر نظام پدرسالاری واحلیل مداری

بشمار می رود<۴۷> و باید با وسایل مختلف منجمله با نگاه، اورا میخکوب کرد و بر سر جای خود نشاند (عکسهای لخت زنان که مردان بردیوارها می کوبند و تصاویرسینمایی کلیشه ای نمونه هایی ازاین جریان اند).حال می توان آن موجود زیبایی را که این چنین منجمد وکلیشه ای شده است، به صورت کالا درآورد و از آن جهت ادامه نظام پدرسالاری کمك گرفت. ستم یا خشونت مضاعف بر زن از اینجا سرچشمه می گیرد که یك باراو را به صورت تصویری غیرواقعی و بت مانند منجمد می کنیم و باردیگر همین تصویر را به عنوان کالا برای شکوفایی نظامی که او را این چنین منجمد کرده است مورد استفاده قرارمی دهیم.

البته بین نظریهٔ «نگاه اسلامی» ونظریهٔ «نگاه فمینیستی» تفاوتهای عمده ای وجود دارد که مهمترین آن انتقاد نظریهٔ فمینیستی از رابطهٔ نگاهِ مهاجم با نظام مردمحور است، انتقادی که در نظریهٔ اسلامی نگاه وجود ندارد. در نظریهٔ فمینیستی، نگاهِ مهاجم به این علت به انتقادگرفته می شود که زن را تحقیرمی کند، اورا به صورت کالا و بت جنسی درمی آورد و درکل روابط مردمحورِ حاکم در جامعه را تصدیق و بازآفرینی می کند. درصورتیکه درنظریهٔ اسلامی، نگاه،به خاطر کوچك کردن زنان و به صورت کالا ربت درآوردن شان و حمایت از نظام «طاغوت» و استبداد مورد شماتت قرار می گیرد ولی هرگز نه به خاطر اینکه نظام مردمحوری را تایید می کند.

در ادبیات مذهبی اسلامی نگاه کردن چنان مبحث مهمی است که در نسخ مختلف ترضیح المسایل (ازجمله نسخه ای که به نام آیت الله خمینی چاپ شده)<۴۸> بخشی تحت عنوان «احکام نگاه کردن» گنجانده شده. دراین نوشته ها ما به مفهوم «نگاه حلال» و «نگاه حرام» برمیخوریم. در سینمای بعد از انقلاب درکل فقط نگاه حلال وجود دارد. داریوش مهرجوئی درمصاحبه ای با من از آن تعریف کوتاه ولی مُتقن به دست داد: «در سینما نگاه حرام وجود ندارد. زن باید به صورت خواهر باشد.»<۴۹> معنی این حرف این است که نه زن و نه مرد بازیگر نباید با نگاههای عاشقانه، شهوت آلود، یا پراز لذت به همدیگر نگاه کنند. بدین ترتیب از میان «نوع»های زنان درسینما که قبلاً برشمردیم،به نظر می رسد که نوع خواهر ارجحیت پیدا کرده است. به همین جهت نیز تا همین اواخر حتی تصویر درشت از صورت زن جایز نبود چرا که تصور می شد تماشاگر نامحرم را تهییج میکند. درنظام زیباشناسی بعد از انقلاب (حداقل در سالهای اول)، تصویر دور، خواهرانه و جایز و تصویر نزدیك و درشت، غیرخواهرانه و مردود تلقی می شود.

محدودیتهای نگاه، کار بازیگران را دشوارتر می کند، چرا که از یك طرف ازراه تماس بدنی و یا از حرکات مناسب بدن و دست برای ابراز احساسات خود نمی توانند استفاده کنند و ازطرف دیگر آداب نگاه کردنِ خواهری نیز کار بیان احساس را با چشم و صورت محدود می کند. بدین جهت بازیگری با چشم و صورت امری بسیار ظریف و حساس می شود. بازیگر زن با سابقه ای که من