ایماژ

سینما، تئاتر و ادبیات

مفهوم زن در گذار تاریخ از منظر نظریه‌های فمنیستی

سال اول، شماره پنجم، دو ماهنامه، شهریور ۱۴۰۲، ۱۲۰ صفحه

بررسی زن در آثار سینمایی رومن پولانسکی / نقش شانتال آکرمن در توسعه‌ی سینمای فمنیستی / وودی الن و سینمای زن محور / سقوط فرشتگان سرکش / ادبیات و تبغیض جنسیتی / سه‌گانه پاییز سبز / قدم‌های سخت، رویاهای دور / برقصید برقصید! وگرنه از دست می‌رید / پرفورمنس آرت مارینا آبراموویچ به عنوان اکت فمنیسیتی

به نام خدا

ایماژ

سال اول | شماره پنجم | شهریور ماه ۱۴۰۲ | نشریه فرهنگی، ادبی و هنری ایماژ

درباره ایماژ

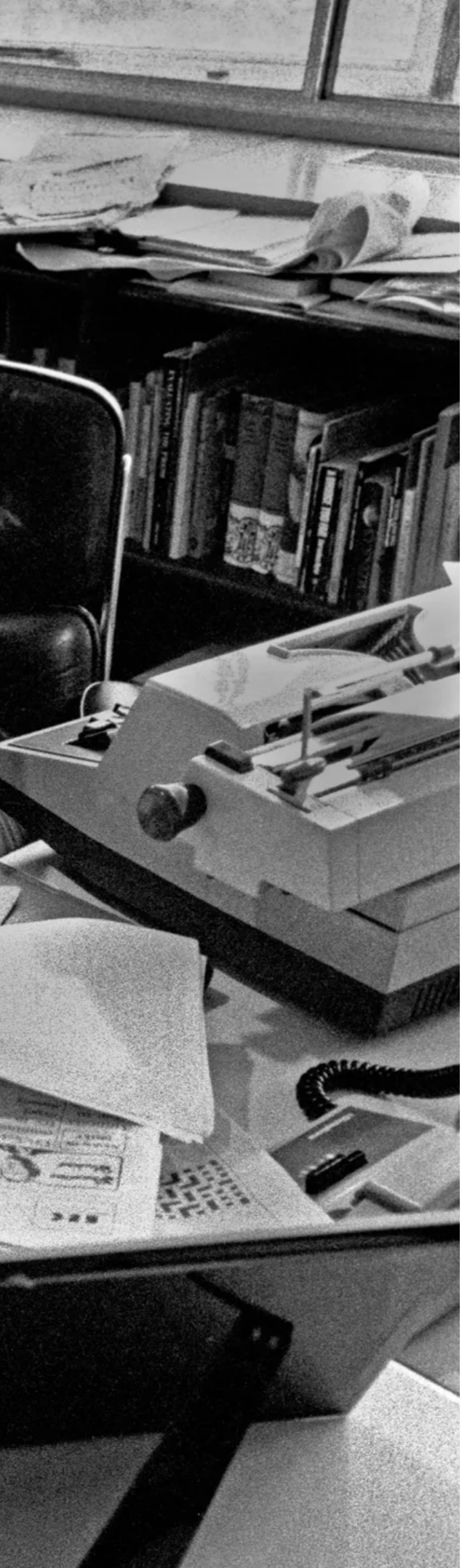
ایماژ نشریه‌ای فرهنگی، هنری، ادبی است که به صورت دو ماهنامه از دی ماه ۱۴۰۱ پا به عرصه نشریات و مجلات مستقل نهاده است. در این نشریه دانشجویان و استادان از سراسر ایران در باب مسائل مختلف مقالاتی را به نگارش در می‌آورند. علاقه‌مندان می‌توانند مقالات و مطالب خود را از طریق راه‌های ارتباطی که در زیر لحاظ شده برای سردبیر ارسال کنند.

همچنین لازم به ذکر است که مطالب نشریه ایماژ، تنها ارائه دهنده دیدگاه‌های شخصی نویسندگان آن‌هاست و لذا دیدگاه اصلی نشریه محسوب نمی‌شود. مقالات ارسالی پس از دریافت قابل بازگشت نخواهد بود.

صاحب امتیاز: شایان رهسپار عظیمی
سردبیر و مدیر مسئول: شایان رهسپار عظیمی
طراحی قالب صفحات: محمدحسین منتظری
گرافیک و صفحه آرایی: محدثه ملکی
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: نشر شهر علم

تحریریه (براساس نحوه قرارگیری مطالب): محمد ایمانوردی، ارغوان جعفری، آیدا محمدی‌زاده، حوریا احمدی، شایان رهسپار عظیمی، سپهر اسدی، صوفیا امامی‌نیا، امیرشایان قندی، سروین کیانی، عاطفه شفیعی، ایلیا صوفی، احسان طاهری، ساحل خداداد، پارسا شاهسواری، کیمیا قاسم‌پور، محمدرضا صادقی، شیلان مردانی، مائده کاظمی، آزاد کبیری، هومن پوراشرف

imajmagazine imajmagazine@gmail.com virgool.io/imjamagazine



فهرست مقالات

یادداشت سردبیر..... ۵

بخش سینما

همیشه پای یک زن در میان است..... ۷

نقش زنان در آثار وودی آلن..... ۱۰

زنان در آثار رومن پولانسکی..... ۱۲

نقش شانتال آکرمن در توسعه سینمای فمینیستی..... ۱۶

تاثیر فمنیسیم بر فیلم های آمریکایی بعد از دهه هفتاد..... ۱۸

به نام زن که معصوم‌ترین احساس در سینماست..... ۳۰

بخش تئاتر

یک صحنه، چند زن..... ۳۳

قدم‌های سخت، رویاهای دور..... ۳۹

صراحت کلام در جزئی‌ترین امور زندگی برای زنان..... ۴۳

برقصید برقصید وگرنه از دست می‌رویم..... ۴۶

انگاره‌ی زن در تاریخ نمایش ایران..... ۴۸

پرفورمنس آرت مارینا آبراموویچ به عنوان اکت فمینیستی..... ۵۰

یادداشتی بر کریستال پایت..... ۵۳

بخش ادبیات

یادداشت سرپرست گروه ادبیات..... ۵۷

سه‌گانه‌ی پائیز سبز..... ۵۸

تاریخ ادبیات و تبعیض جنسیتی..... ۶۱

فروغ به‌عنوان نخستین صدای زنانه‌ی شعر فارسی..... ۶۳

نصرت کوچ وکویر؛ شاعرِ پرتره‌ی زن..... ۶۶

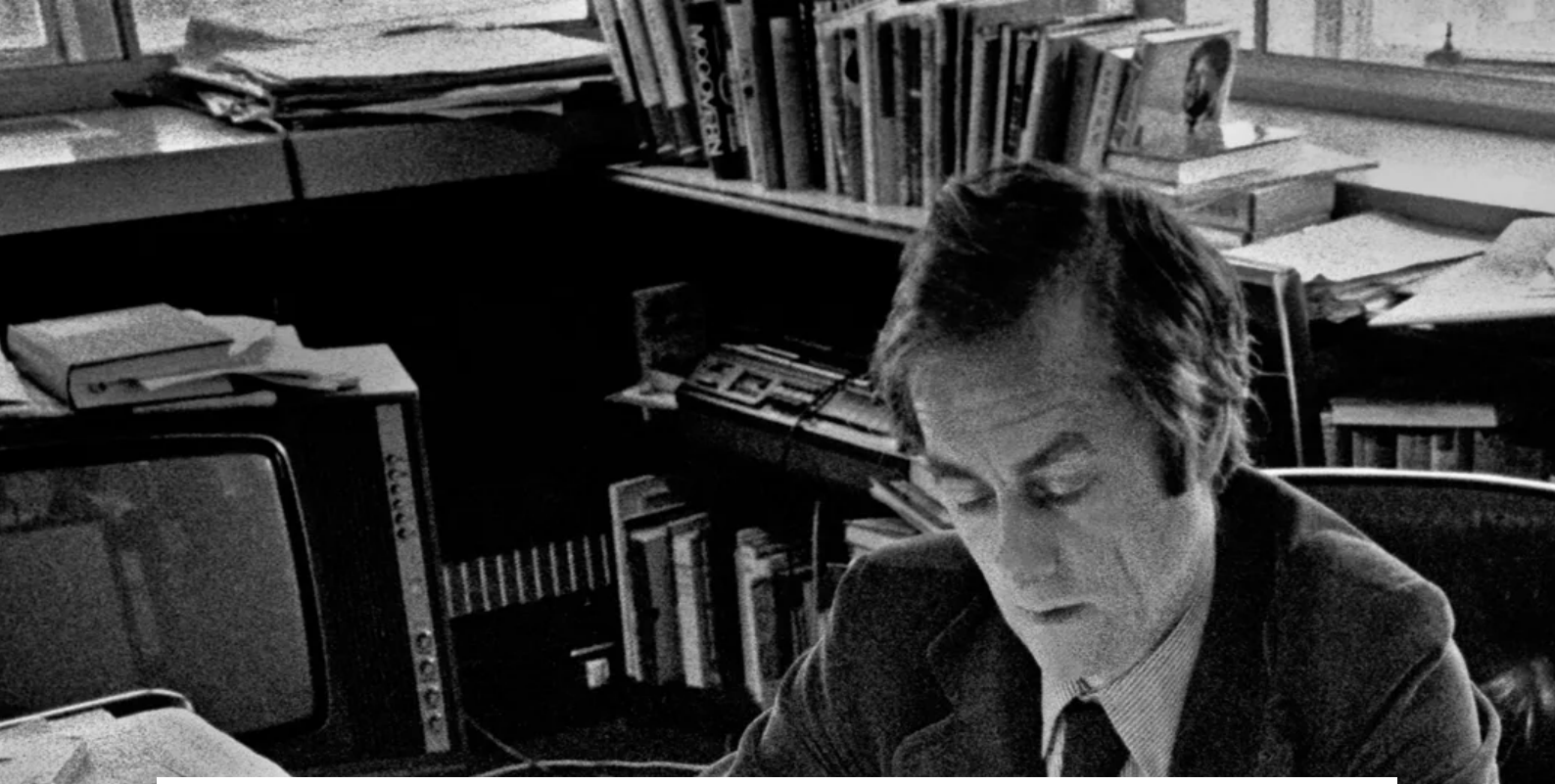
سقوط فرشتگان سرکش..... ۶۸

سیاه مشق

آقای سبیل..... ۷۳

تاکسیدرمیست..... ۸۲

بی سرانجام..... ۸۵



یادداشت سردبیر...

تعادل، برابری و مقابله با سنگینی کردن ترازو به نفع یک کفه همواره در طول تاریخ مطرح بوده است. برابر بین دو جنس چه زن باشد و چه مرد، مسئله‌ای است که باید به آن دقت کرد. گاهی اوقات تندروی، افراط و تفریط‌های بی‌جا در مفهوم فمینیسم باعث ایجاد نوعی تزلزل در این اندیشه شده که هیچ سنخیتی با مفهوم اصیل آن ندارد.

اینکه مرد باشی و زن فرقی در مفهوم برابر و حفظ تعادل انسانی برای ایجاد یک جامعه بشری متوازن و هم سو نمی‌کند. موج اول فمینیسم برای حق رای و تبدیل شدن به شهروند درجه اول از اروپا شد و رفته رفته با آمدن موج دوم آن در دهه ۷۰ و مرکزیت این اندیشه در ایالت متحده، فمنیسم با اندیشه‌های افراطی و ضد مرد تغلیظ شد و به یک اندیشه مبارزه طلبانه غیرمنصفانه تبدیل شد.

پس از آن در دهه اخیر شاهد بروز موج سوم اندیشه‌های فمنیستی هستیم که به تعادلی برای جستن یک زندگی مسالمت آمیز همسو با جنس مخالف ختم می‌شود. در این عنوان از ایماژ قرار است به سراغ بررسی اندیشه‌های فمینیستی برویم. امیدواریم که در این باب توانسته باشیم دربی نوین رو به آگاهی و علم رو به روی چشمان پر فروغ‌تان گشوده باشیم.

در ادامه دعوت می‌کنیم همراه ما باشید تا در چهار بخش سینما، تئاتر، ادبیات و موسیقی به مفهوم دقیقی از این اصطلاح دست پیدا کنیم.

ارادتمند شما
شایان رهسپار عظیمی

سینما Cinema

یادداشتی بر سینمای «اصغر فرهادی»

همیشه پای یک زن در میان است

نویسنده: محمد ایمانوردی

مقدمه

اصغر فرهادی، کارگردانی نام‌آشنا نه‌تنها در سینمای ایران بلکه در سینمای کل جهان است. فیلم‌سازی که توانسته انواع و اقسام جوایز سینمایی را در سال‌های اخیر از آن خود کند و معرفی کردن او کاری است تکراری و بیهوده. تحلیل‌های زیادی بر روی فیلم‌های ساخته‌شده توسط وی انجام‌گرفته است. ازجمله تحلیل‌های جامعه‌شناختی، اخلاقی، روانشناسی و غیره. حال ما در این مقاله قصد داریم تا با تمرکز بر سه فیلم «رقص در غبار»، «درباره الی» و «جدایی نادر از سیمین» تحلیلی از شخصیت‌های زن در فیلم‌های فرهادی را ارائه دهیم و بررسی کنیم که نوع نگاه و زاویه دید او نسبت به زنان چگونه است؟ فیلم‌های او گفتمانی مردسالارانه را دارد یا تکیه میزند به مبحث فمینیسم؟

فمنیسم و ریشه‌های آن

فِمینیسم، (Feminism)، واژه‌ای فرانسوی و از ریشه لاتینی (Femind) است و با اندکی تغییر، در زبان‌های دیگر مثل انگلیسی و آلمانی هم به یک معنا به کار می‌رود.

تاریخ جنبش فمینیستی غربی به چهار موج تقسیم می‌شود. موج اول تلاش زنان برای دستیابی به‌حق رأی در قرون ۱۹ و ۲۰ را شامل می‌شود. موج دوم را مربوط به جنبش آزادی‌بخش زنان می‌دانند. این جنبش در دهه ۶۰ میلادی قرن بیستم شروع شد و هدف آن برقراری برابری اجتماعی و قانونی بود. موج سوم مربوط به جنبشی است که حدوداً در ۱۹۹۲ آغاز شد. تمرکز این موج بر فردیت و تفاوت‌ها بود. درنهایت موج چهارم به سال ۲۰۱۲ شروع شد. موج چهارم فمینیسم با استفاده از رسانه‌های اجتماعی در پی مبارزه با آزار جنسی، خشونت علیه زنان و فرهنگ تجاوز برآمد. این موج بیشتر برای هشتک «من هم» (Me Too) شناخته‌شده است.

فمنیسم در سینما

پیدایش نگرش‌هاي فمینیستي در سینما در دهه شصت میلادی، عامل مهمي در ارتقاي فعاليت زنان در سينما به شمار مي‌آيد. فمينيست‌ها معتقد بودند سينما، يكي از بخش‌هاي رسانه‌هاي گروهي است كه در آينده به آوردگاه جنبش زنان تبديل خواهد شد. ازنظر فمينيست‌ها، از سينما مي‌توان به‌عنوان ابزاري ايدئولوژيك بهره گرفت؛ ابزاري كه عليه تصوير قالبي زنان در رسانه‌هاي مرد محور واكنش نشان خواهد داد و آگاهي آنان را از موقعيت كهترشان در جامعه مردسالار.

پیدایش نظریه نقد فمینیستي فیلم

توجه به سينما در مقام ابزاري سياسي ـ اجتماعي هنگام تدوين نظريه سينما، به طرح پرسشي انجاميد كه تمام دستگاه سينماي حاكم را مورد خطاب قرار مي‌داد:

ـ قدرت جادويي سينما چه تأثيري دارد و در اين رسانه، فرهنگ مردسالار چگونه خود را عيان مي‌سازد؟

ـ نگرش مرد به زن ابژكتيو است يا سوبژكتيو؟

ـ بر پرده سينما و بيرون آن، چه كسي صاحب نگاه است؟

ـ اگرچه برخي از فيلم‌ها ازنظر فمينيسم، جنسيتي مشخص‌شده‌اند (مانند وسترن براي مردان و ملودرام براي زنان)، ولي عملكرد ايدئولوژيك آن‌ها چيست؟

ـ وقتي تقسيم‌بندي جنسيتي انجام مي‌شود، لذت تماشاگر چگونه تقسيم مي‌گردد؟

در این نظریه، فیلم به‌منزله تولیدکننده نگاه است و دستگاه فیلم‌برداري و دوربین نیز به‌عنوان چشم استعاري تحلیل مي‌شود. چشم دوربین، از چشم انسان که بنا به گفته والتر بنیامین، «فاقد بینایي است»، دید گسترده‌تري دارد. چشم دوربین که طبعاً به دست انسان هدایت مي‌شود، در دنیا حرکت مي‌کند، نگاه خود را با انتخاب زاویه دید، متوجه پدیده‌هاي خاصي مي‌کند و در قالب تصویر به تماشاگر ارائه مي‌دهد.

در این صورت، چشم تماشاگر، آزاد نیست؛ زیرا جز نگاه دوربین، چیزي نمي‌بیند و ناچار است نگاه منقطع و بي‌رحمانه نماهاي نزدیك را دنبال کند. او براي گریز از حرکت‌هاي دوربین و پرهیز از پیمودن مسیري خاص، راهي جز بستن چشمان خود ندارد. بنابراین، دوربین، شیوه نگاه و مسیر حرکت تماشاگر را معین و به او تکلیف مي‌کند کدام پدیده را بااهمیت بداند و از ناخودآگاهي بینایي متمایز سازد.

بر اساس این نظریه، نگاه دوربین در سینما عمدتاً مردانه است. این نگاه مردانه، نگاه تماشاگر را کاملاً در اختیار مي‌گیرد و منحرف مي‌سازد و در دایره ادراك حسي مردانه زنداني مي‌کند. نظریه فمینیستي فیلم، تحلیل شکل‌گرایانه زیباشناسي را از نظریه ساختارگرایانه سینما عاریت مي‌گیرد و با الگوي روان‌کاوانه لذت تماشا و کاربردهاي اجتماعي آن درهم مي‌آمیزد تا نشان دهد چگونه ادراك حسي تماشاگر و «دراماتورژي» نگاه دوربین در هم مي‌آمیزد و چگونه است که فیلم را با چشمان دوربین یا به‌عبارت‌دیگر، با چشمان کارگردان که نگاهي مردانه و مردسالار دارد، مي‌بینیم. فمینیست‌ها اعتقاد راسخی دارند که رسانه‌ها موجب انباشت تصاویر ذهنی و قالبی مردسالارانه و پدرسالارانه از زن در اذهان عمومی می‌شوند و این موضوع باعث بروز توقعات خاصی از آنان می‌شود که بسیار محدودکننده است. برای مثال، ارائه تصویر صرفاً جنسی و محصور بودن در خانه، تصاویری هستند که رسانه‌ها برای مردم جا انداخته‌اند.

رقص در غبار

رقص در غبار محصول سال ۱۳۸۱ و اولین فیلم بلند اصغر فرهادی است. در این فیلم ما با پسری جوان به نام نظر آشنا می‌شویم که عاشق ریحانه، دختری از طبقه پایین جامعه می‌شود. نظر با ریحانه ازدواج می‌کند اما بعد از مدتی شایعاتی در خصوص مادر ریحانه به گوش می‌رسد که نظر مجبور می‌شود ریحانه را طلاق بدهد. او برای پرداخت مهریه مجبور می‌شود در یک کارگاهی که پادزهر سم مار تولید می‌کند، کار کند؛ اما پس از مدت کوتاهی مجبور می‌شود ازآنجا هم فرار کند و با مردی مرموز و کم‌حرف به اسم حیدر آشنا می‌شود. اگر خیلی کلی بخواهیم به فیلم رقص در غبار نگاه بی اندازیم این فیلم درباره عشق و عاشقی و مشکلاتی که برای جوانان امروزی به همراه دارد است. نظر جوانی ساده‌لوح است که اسیر حرف مردم و پدر و مادر خود می‌شود. او درحالی‌که ریحانه را بسیار دوست دارد اما برای دوری از حاشیه وی را طلاق می‌دهد. در این فیلم زن و زنان به شکل قربانی نمایش داده می‌شوند. آنان قربانی ذهن‌بینی و حرف‌وحدیث مردم می‌شوند وزندگی‌شان رو به انزوا و تنهایی گرایش پیدا می‌کند. زن در این فیلم فعال و کنشگر نیست. ریحانه بااینکه نظر را دوست دارد اما برای نگه‌داری این عشق کنش خاصی انجام نمی‌دهد. او منفعل است و تابع و خود را به دست جبر روزگار سپرده است. در طول فیلم هم ما هیچ‌وقت پلان و صحنه‌ای را نمی‌بینیم که ریحانه را جدا به تصویر بکشد. ریحانه در ابتدای فیلم هست و سپس محو می‌شود تا اواخر فیلم. حتی مادر ریحانه که شایعات غیراخلاقی پشت سرش وجود دارد، هیچ‌گاه صورتش در قاب تصویر نمایان نمی‌شود. در پلانی که او با نظر صحبت می‌کند صورتش بین لباس‌ها پنهان‌شده و فیلم‌ساز تلویحاً با این نوع میزانسن اشاره می‌کند که شایعات ممکن است درست باشد و حتی زمانی که ریحانه این موضوع را می‌فهمد تلاشی برای انکار کردن نمی‌کند. سکانس‌های فیلم در اکثر اوقات مکان‌هایی را به تصویر می‌کشد که مردان در حال کار و فعالیت هستند. مردها خود را به خطر می‌اندازند تا بتوانند لقمه نانی برای خانواده خود دربیاورند و یا مثل نظر، مهریه همسر را پرداخت کنند و این در حالی است که زن در خانه نشسته و کنشی فعال در جامعه ندارد. به‌عبارت‌دیگر زن بااینکه در جامعه فعال نیست اما موتور محرک مرد در اجتماع است. نظر به دلیل پرداخت مهریه ریحانه و عشقی که به او دارد این‌همه خود را به خطر می‌اندازد، چندین شب را در بیابان سپری می‌کند، مار او را نیش میزند و درنهایت نظر در این راه یک انگشت خود را از دست می‌دهد. قطع به‌یقین اگر ریحانه و عشقی در کار نبود نظر هم انگشتش را از دست نمی‌داد. این برداشتی است که فیلم‌ساز قصد ارائه آن را دارد اما از زاویه دیگر که نگاه بکنیم نظر خود باعث این اتفاق شده و اگر حواسش بود و دقت می‌کرد مار نمی‌توانست او را نیش بزند.

در این فیلم فیلم‌ساز سعی دارد تصویری کلیشه‌ای و سنتی از زن را ارائه دهد. زنانی که خانه‌دار هستند، رخت می‌شویند، غذا می‌پزند، لباس می‌دوزند و در نقش پرستار نه دکتر به تصویر کشیده می‌شوند. این مردان هستند که یک‌تنه برای زندگی تصمیم می‌گیرند. نظر خودش به‌تنهایی تصمیم به طلاق می‌گیرد و ریحانه مطیعانه قبول می‌کند، حیدر نیز به دلایل ناموسی اقدام به قتل یک نفر کرده و حال شاکی از این است که زن بعدازاین اتفاق او را ترک کرده است.

درباره الی

این فیلم که محصول سال ۱۳۸۷ خورشیدی است، داستان چند خانواده جوان را روایت می‌کند که برای تعطیلات راهی شمال شده‌اند. احمد که از دوستان مشترک این گروه است بعد از سال‌ها که در خارج از کشور بوده حال به ایران بازگشته. سپیده، دختری غریبه به نام الی را هم با خود به سفر می‌آورد به‌قصد آشنایی با احمد و ازدواج احتمالی آنان.

فیلم مقدمه بسیار طولانی‌ای دارد و درام فیلم دیر شکل می‌گیرد. تقریباً نیم ساعت از زمان فیلم می‌گذرد تا اتفاق وحشتناکی برای این گروه رخ می‌دهد. در این نیم ساعت ابتدایی فیلم‌ساز ما را با اعضای این گروه آشنا می‌کند. گروهی که به نظر نماد جامعه کوچک انسانی است و ازقضا رهبر این گروه هم یک زن است. سپیده در ابتدای فیلم در نقش برنامه‌ریز و جهت دهنده این اکیپ معرفی می‌شود. سرخود مهمان دعوت می‌کند، برنامه سفر را چیده و حتی ویلا را هم سپیده گرفته است. این دلالت بر بالا رفتنشان و مقام زن در جامعه مدرن ایرانی دارد؛ اما در ادامه با بروز مشکلی جدی، نقش‌های سنتی زن و مرد خود را نشان می‌دهد. شهره با پیمان بحث می‌کند. سپیده بدون اجازه امیر (شوهرش) حق بیرون رفتن ندارد. امیر سپیده را مقصر می‌داند و حتی کار به‌جایی می‌رسد که سپیده را کتک میزند اما واکنشش بعدازاین حرکت ناپسند جالب است. درحالی‌که منوچهر برای امیر سیگاری را روشن می‌کند او می‌گوید: یکاری کرد روش دست بلند کنم! یعنی چه؟ یعنی مرد مقصر را همسر خود می‌داند که وی را عصبی کرده و او

ناچار شده که زن را کتک بزند. منوچهر هم پیشنهاد می‌دهد زنان و بچه‌ها بروند و ما بمانیم که بازهم دلالت بر نقش ضعیف زن در حل بحران‌های مهم زندگی را دارد. زنان همپای کودکان باید بروند و این مردان هستند که مشکل را برطرف می‌کنند.

تقابل بین زن و مرد در طول فیلم به‌وضوح برای رهبری گروه به چشم می‌خورد. سپیده که نماد یک زن تحصیل‌کرده و مدرن در جامعه است هدایت گروه را تا قبل از گم‌شدن الی بر عهده دارد اما شوهرش امیر از این موضوع رضایت ندارد و ما این را کم‌کم متوجه می‌شویم. امیر به‌عنوان مرد حس می‌کند سلطه لازم بر سپیده را ندارد، حال که سپیده یک گافی داده است او را متهم به دروغ‌گویی می‌کند و مقصر اصلی جلوه می‌دهد و رفته‌رفته نقش او از رهبری گروه رنگ می‌بازد و صد و هشتاد درجه تغییر می‌کند به کسی که مقصر اصلی و یک خرابکار بی‌فکر است. او واقعیت را به جمع نگفته و همین باعث سقوط ارزش او در جمع می‌شود. زنان در فیلم درباره الی منحنی سقوط را تجربه می‌کنند. در نیمه اول فیلم آنان نقشی فعال و کنشگر را دارند اما در ادامه ضعیف، احساساتی، فاقد قدرت تصمیم‌گیری و دروغ‌گو نشان داده می‌شوند و در مقابل مردان کاراکترهایی حمایت گر، منطقی، شجاع و متفکر هستند. این موضوع اسطوره ضعف زنانه را تداعی می‌کند، ضعفی که مربوط به ذات زن است. سپیده که در ابتدا هم واقعیت را از جمع پنهان کرده بود، در آخر بازهم دروغ می‌گوید تا جمع و گروه را بیشتر به منجلاب دردسر سوق ندهد.

جدایی نادر از سیمین

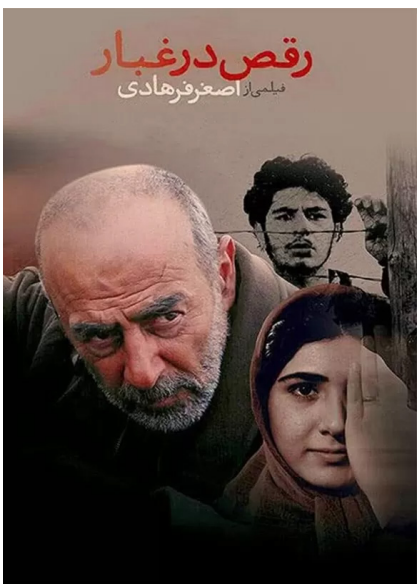
جدایی هم قصه جدا شدن زن و شوهر از یکدیگر است و عواقبی که این جدایی به همراه دارد. نادر و سیمین بعد از سال‌ها زندگی مشترک قصد جدایی دارند. سیمین می‌خواهد ایران را ترک کند اما نادر مخالف است چون باید از پدر بیمارش نگهداری کند. سیمین خانه را ترک می‌کند و همین باعث زنجیره اتفاقات بعدی می‌شود. فیلم‌ساز در این فیلم نیز زن را متهم می‌کند. جرم زن این است که با ترک خانه به شوهر و فرزند خود آسیب میزند. همان‌طور که در فیلم هم به این موضوع اشاره می‌شود که سیمین اگر خانه را ترک نمی‌کرد این اتفاقات رخ نمی‌داد. درست است که نوع روایت بیشتر سیمین را مقصر می‌داند اما فیلم‌ساز طرفدار شخصیت مرد هم نیست. در این فیلم یا به عبارتی تمام فیلم‌های فرهادی ما با یک قهرمان آرمانی و کلاسیک طرف نیستیم بلکه شخصیت‌های او همه از دم خاکستری‌اند. حتی نادر که در ابتدا فردی مبادی‌آداب و پایبند به اصول نشان داده می‌شود، وقتی در مواقع بحرانی قرار می‌گیرد ممکن است دست‌به‌کارهای غیراخلاقی مثل کتک زدن زن غریبه و دروغ‌گویی نیز بزند. ازآنجایی‌که فرهادی دروغ‌گویی را به شکلی کلیشه‌ای نمی‌کوبد و مخالف آن نیست حتی در مواقعی آن را ناجی و نجات‌بخش هم می‌داند. شخصیت‌ها در فیلم‌های فرهادی نه سیاه‌اند و نه سفید. آنان رنگ واقعیت یعنی خاکستری‌اند.

سیمین هم در این فیلم نقش زنی فعال و جسور را بازی می‌کند که با جسارت بی‌مورد و زیاد از حدش پا بر روی ازدواج خود می‌گذارد تا به خارج از کشور برود. پلان اول و آخر فیلم هم مسئله انتخاب و قضاوت را مطرح می‌کند. در پلان اول و آخر ما در جایگاه قاضی هستیم و نما، زاویه دید قاضی است. در آخر هم ترمه باید انتخاب کند که می‌خواهد همراه پدر باشد یا با مادر برود اما دوربین به‌درستی از اتاق بیرون می‌آید چون این مسئله شخصی است و ربطی به مخاطب ندارد.

نتیجه‌گیری

سینمای اصغر فرهادی را اگر از منظر فمینیستی بررسی کنیم متوجه می‌شویم که نگاه دوربین او چندان هم فمینیستی و زنانه نیست. زنان در فیلم‌های او نقش موتور محرک درام قصه رادارند، در رقص در غبار عشق ریحانه و بدنامی مادرش، درباره الی گم‌شدن خود الی، جدایی هم تصمیم زن برای ترک خانه است که درام فیلم‌نامه‌های فرهادی را شکل می‌دهد. فیلم‌های او مردانه نیستند بلکه نوعی نگاه واقع‌گرایانه به زن را در جامعه به تصویر می‌کشند. جامعه‌ای که دلش می‌خواهد مدرن باشد اما در ناخودآگاه جمعی مسائل سنتی همچنان باقوت خود باقی‌مانده‌اند و در آخر همیشه پای یک زن در میان است.

منابع: راودراد، اعظم و میرزاده طرقی، احسان، ۱۳۹۶، نشانه‌شناسی تصویر زن در سینمای اصغر فرهادی (تحلیل نشانه شناسانه فیلم‌های سینمایی رقص در غبار، درباره الی و گذشته) / کریمی، جلیل و قلی پور، سیاوش و هوری، مریم، ۱۴۰۰، تصویر زن در سینما تحلیلی بر ده فیلم دهه ۸۰ خورشیدی / رضوانی، سلمان، ۱۳۸۵، فمینیسم و رسانه‌های تصویری



نقش زنان در آثار وودی آلن

نویسنده: ارغوان جعفری

وودی آلن یکی از مطرح ترین کمدین ها و کارگردانان قرن بیست و بیست و یک است که در سال ۱۹۳۵ در نیویورک متولد شد و فعالیت هنری خود را از سال ۱۹۵۶ با طنزنویسی برای مجلات و تلویزیون اغاز کرد. در طول شش دهه فعالیت خود آلن جوایز متعدد و معتبر سینمایی را از آن خود کرده و اغلب از او به عنوان بخشی از موج فیلمسازان هالیوود نو یاد می شود. از بهترین آثار او میتوان به انی هال، جزمین پژمرده، منهتن و هانا و خواهرانش اشاره کرد. در کنار فعالیت سینمایی، او در زمینه نواختن کلارینت هم فعالیت می کند و تا به حال چندین کتاب حاوی داستان های کوتاه و مطالب طنز نیز منتشر کرده.

نقش زنان در آثار سینمایی وودی آلن

در اولین آثار آلن در دهه شصت و هفتاد دختران و زنان در فیلم های او نقش های کلیشه ای و رایجی که از سوی جامعه برای زنان در نظر گرفته میشد را ایفا می کردند. بزرگترین دغدغه پوسی کت جوان این است که بتواند با ازدواج رضایت والدینش را بدست بیاورد، آن هم با مردی که نمیتواند به او متعهد باشد و مدام با خودش در کشمکش است. صحنه های جنسی پول را بردار و فرار کن اغلب توی ذوق مخاطب میزند و حتی زیرکی ای که همسر ویرژیل از خود نشان میدهد، باعث خلق شخصیت خاص و متفاوتی در جایگاه یک زن نمی شود. ماریونِ آب را نخورید یک زن خانه دار معمولی و یک همسر ایراد گیر و غرغرو به حساب می آید و مهمترین تاثیری که سوزان جوان بر داستان می گذارد این است که عاشق اکسل میشود.

این الگوها در آثار بعدی آلن هم کمابیش به چشم می خورند اما با جلوتر رفتن در کارنامه هنری او می بینیم که این دیدگاه کم کم دستخوش تغییر میشود و به یک نوع تعدیل و پختگی می رسد. یکی از درخشان ترین آثار حرفه ی آلن یعنی انی هال، که نه تنها به لحاظ حرفه ای و با کسب چهار جایزه اسکار نقطه جهشی برای او به شمار میرود، بلکه به لحاظ محتوایی نیز با دیگر آثار آلن متفاوت است. در این اثر شاهد تغییر در درون مایه عناصر فیلمنامه هستیم. به نوعی، اهمیت یافتن انواع شکاف ها از جمله شکاف جنسیتی نقطه عطف این اثر به شمار میرود. این دیدگاه کم کم به نوعی تعادل و ثبات می رسد، در فیلم هایی که او در قرن جدید ساخته ما شاهد نوعی نگاه واقع بینانه نسبت به زنان هستیم. زنان داستان نیمه شب در پاریس کاملا معمولی هستند. نه باعث فکر کردن مخاطب به معضلات جنسیتی می شوند و نه مزاحم هستند. و این شاید بهترین نوعی باشد که میتوان زنان را در سینما به تصویر کشید.

زنان زندگی آلن

هر کارگردان یا حتی کلی تر، هر هنرمندی از تجربیات زندگی شخصی خود در آثارش استفاده می کند و بهترین راه شناخت دیدگاه هر هنرمندی رجوع به داستان زندگی خودش است. ما در هر کدام از فیلم های آلن تصاویری از زندگی شخصی خودش را می‌بینیم.

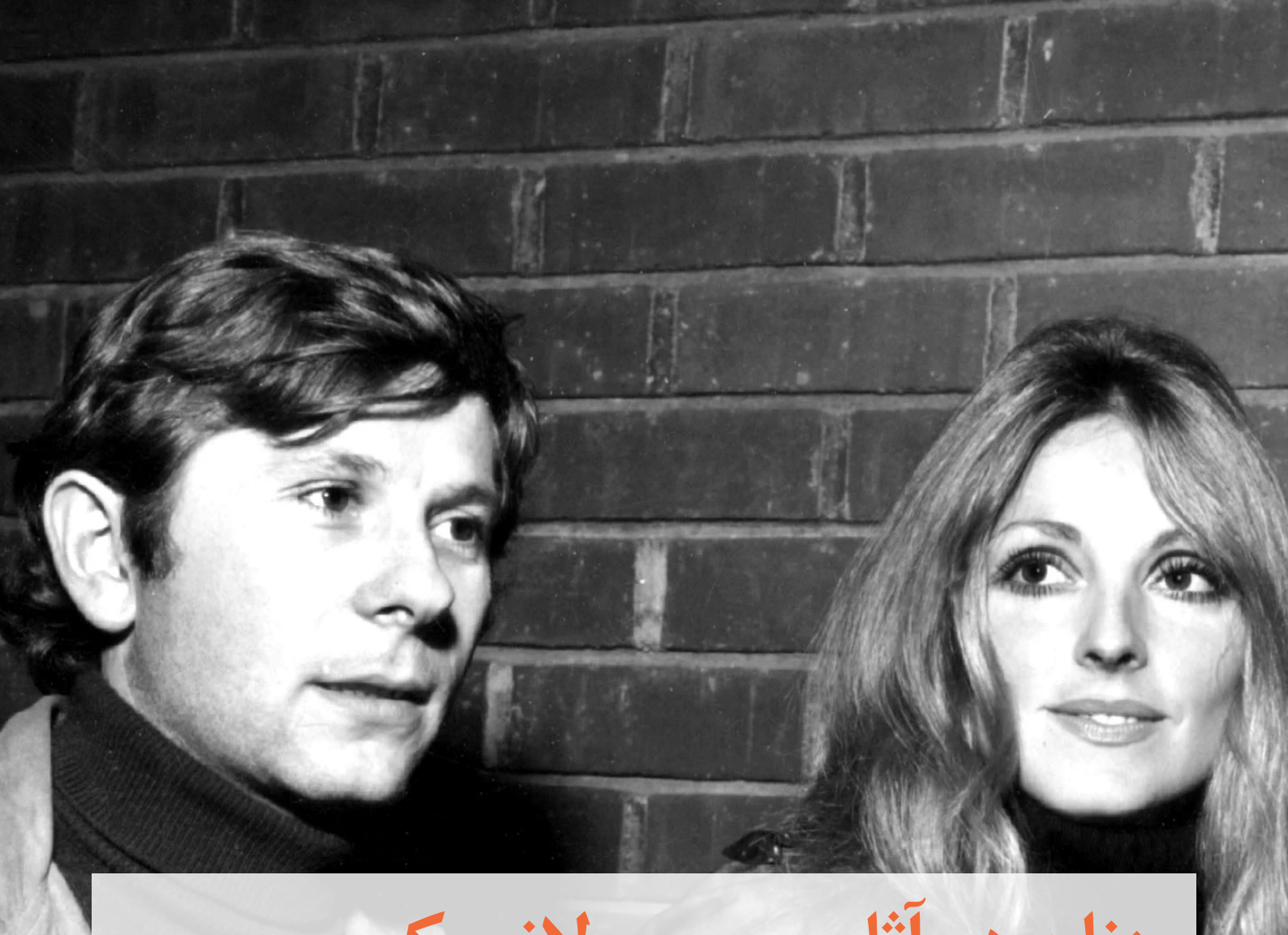
در زندگینامه خودنوشت خود، بی خود و بی جهت، آلن مادرش را شبیه زن داستان آب را نخورید تصویر میکند. در قسمتی از این کتاب می نویسد: مادرم و خاله هایم یکی از دیگری زشت تر بودند. نظریه فروید که میگوید پسران پدران خودشان را به عنوان رقیب خود برای رسیدن به عشق مادرشان می بینند وقتی به من میرسد به دیوار میخورد. (آلن از ان دسته ادم هایی است که مرتب در جلسات روانکاوی شرکت میکند.) قسمتی از فیلم انی هال که کشمکش مادر سینگر با او در کودکی را نشان میدهد بسیار شبیه تصویری است که وودی از کودکی خودش ارایه میکند. همچنین می نویسد که همان یک ترمی هم که در دانشگاه نیویورک سینما خوانده برای این بوده که مادرش خودش را مثل راهبه ها آتش نزند. تک تک این عناصر را ما کم و بیش در آثار او و به خصوص در بین زنانی که نقش مادر را ایفا میکنند میبینیم

اما معشوقه های او کمی با اولین زن زندگی او متفاوت بودند. وقتی تاد در فیلم یک روز بارانی در نیویورک درباره همسر اول خودش صحبت می کند در حقیقت مشخصات همسر اول خود آلن را می دهد و همان حسی را منتقل میکند که آلن درباره هارلین داشته: اینکه او از سرش زیادی بوده. درباره شرکای زندگی بعدی او (البته به جز سون یی چون او نه مشهور است و نه اطلاعات زیادی از زندگی شخصی اش در دست است که بتوان تحلیلی از او انجام داد.) هم همین منوال ادامه دارد.

به طور کلی زنان در فیلم های آلن اکثرا «معشوقه» هستند و بواسطه ارتباطی که با شخصیت مرد داستان دارند اهمیت پیدا میکنند. زنانی ناراضی از عملکرد شریک عاطفیشان که نمی‌توان تصمیمات و نظرات آنها را «غیر منطقی» دانست اما می‌توان آنها را کمی آزاردهنده توصیف کرد. این زنان اکثرا برای همتای مرد خود بیش از حد منطقی ، عاقل یا واقع بین هستند. اما زنان همیشه در این آثار وجود دارند، و همیشه هم نقشی تاثیر گذار بر داستان ایفا می‌کنند حتی اگر این تاثیر مثبت نباشد. زنان هیچوقت از آثار آلن حذف نمی‌شوند.

نگاه آلن به زنان در آثارش به شکل صریحی توهین یا تبعیض آمیز نیست و در مقایسه با شخصیت های مردی که آلن خلق کرده میتوان حتی آنها را درک کرد. اما با ایده ال های سینمای امروز که در آن آثاری (که احتمالا به روزترین مثال برای آن باربی آخرین ساخته گرتا گرویک باشد) با استفاده از قهرمانان زن به صدر جداول فروش میرسند (که این اثار هم منتقدان جدی خودشان را دارند) فاصله زیادی دارد. در آثار وودی آلن ما شاهد نگاه تیز فمینیستی‌نیستیم.

خلق شخصیت های زن قوی، تاثیرگذار، خوشحال و از همه مهمتر واقع گرایانه و باورپذیر مستلزم آگاهی از تاثیر دیگر شخصیت های داستان بر او و همچنین نوع واکنش شخصیت زن به آن است. و نقطه عطف آلن این است که به خوبی این مسیله را درک کرده و در آثار خود به تصویر کشیده.



زنان در آثار رومن پولانسکی

نویسنده: آیدا محمدی‌زاده

بیش از یک ماه مانده به انتشار جدیدترین فیلم کارگردان لهستانی، فیلمی بنام قصر که قرار است در تاریخ بیست و هشتم ماه سپتامبر سال ۲۰۲۳ در ایتالیا به اکران عمومی گذاشته شود. فیلمساز نود ساله لهستانی فرانسوی تبار، برنده یک جایزه اسکار و دو جایزه از آکادمی فیلم‌های بریتانیایی و ده جایزه سزار و دو جایزه گلدن گلوب و یک جایزه خرس طلایی جشنواره برلین و یک جایزه نخل طلا کن می‌باشد . در یی بررسی شاخصه‌های فمنیسم در آثار گذشته و موفق‌ترین اثر وی در حیطه مباحث فمنیسم و فیلمی که در اوج کارزار من هم که از سال ۲۰۰۶ توسط تارانا بورک به شکل یک اصطلاح رواج یافت و اکنون از کارزارهای مهم و فعال حوزه فمنیسم و از مخالفان سرسخت هر گونه خشونت علیه افراد بدون توجه به سن و جنسیت آنان می‌باشد که در سال‌های اخیر از مهم‌ترین و شهرت یافته‌ترین جنبش های قرن بیست و یکم است، فیلم "فرزند رزماری" که در مقالات متعددی از جمله وب‌سایت های مجلات مطرح، ونیتی‌فر و ریفانری۲۹ و یاهو و موبی و میدیم و غیره نام برد. فمنیسم در تئوری فیلم و سینما، در پی متاثر شدن از سیاست و قرادادهای تشکیل یافته از موج دوم فمنیسم که در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ حادث شد و به بررسی عمیق و جزئی کارکرد و جایگاه شخصیت‌های زنان و روایت آن‌ها در بستر فیلم می‌پردازد برخلاف تمامی جنبش‌های آکادمیک تئوری فیلم و سینما؛ تئوری فمنیسم در سینما به نحوه‌ی به نمایش گذاشته شدن زن و ازابتدا تا پایان روایات آنان را در بستر سینما عرضه می‌کند. عناصر اصلی بررسی فمنیسم در ابعاد و نظریه‌های متفاوت تعداد و اشکال مختلفی دارند که براساس کتب و مقالات و تحقیقات دانشگاهی این مباحث بررسی و نقد فیلم‌ها، فیلم‌ها طبق چهار عنصر در فمنیسم دسته‌بندی می‌شوند؛ ۱- تماشاچیان مؤنث، ۲- دیدگاه مردانه، ۳- معرفی زنان در فیلم ، ۴- ایدولوژی‌های جنسیتی.

فیلم کوتاه پاروزن

محصول سال ۱۹۵۵، به قلم و کارگردانی رومن پولانسکی که به سبب اتفاقاتی که در آزمایشگاه نگاتیو از بین رفت و بخش‌هایی از آن باقی ماند که نقل شده است که پولانسکی از ارائه آن بعنوان دانشجوی فیلمسازی، بسیار به خود افتخار می‌کرده. داستان این

فیلم درباره مردی است که قصد دارد دوچرخه خود را بفروشد که آدام فیوت و شخص رومن پولانسکی که نقش مقابل آدام فیوت که پسری که قصد خرید دوچرخه آن مرد را دارد بازی می‌کند. در فیلم اول پولانسکی، شخصیت زن برای بررسی شاخصه‌های فمنیسم در تئوری فیلم وجود ندارد.

فیلم کوتاه قتل

دو سال پس از اولین فیلم کوتاه خود پولانسکی در دو دقیقه داستان قتلی در بیمارستان را برای مخاطبان خود روایت می‌کند، مردی به آرامی وارد اتاق می‌شود و سپس با یک چاقوی تاشو کوچک مردی که در بستر بیماری است از سمت قفسه سینه مجروح و سپس بعد از چند دقیقه انتظار از مرگ او اطمینان حاصل می‌کند از اتاق خارج می‌شود.در فیلم دوم پولانسکی، شخصیت زن برای بررسی شاخصه‌های فمنیسم در تئوری فیلم وجود ندارد.

فیلم کوتاه برهم زدن مراسم رقص

مکان مراسم در حال آماده‌سازی برای مراسم رقص است، شب شده و درب‌های باغ به روی مهمانان گشوده د شده و پس از باطل نمودن بلیط‌ها درب‌ها بسته می‌شوند تا اینکه جوانانی که بیرون درب ایستاده‌اند از مسئول مراسم می‌خواند که آن‌ها را در مراسم بپذیرد و مسئول از پذیرفتن آن‌ها امتناع می‌کند و به مراسم رقص می‌پردازد تا اینکه جوانان با بالارفتن از درب‌ها وارد محوطه مراسم شده و او را برای یک گفتگوی دوستانه به کنار می‌کشند و درگیری فیزیکی شکل گرفته میان آنان سبب برهم زدن مراسم رقص می‌شود. نقش زنان در فیلم کوتاه پولانسکی در بعد اول تئوری فمنیسم جای می‌گیرد چرا که زنان حاضر در این فیلم، همه تماشگر این وقایع هستند و هیچ دخل و تصرفی در این رویدادها ندارند و فقط همراهی خود را به نمایش گذاشته اند.

فیلم کوتاه لبخند دندانی

در همان سال علاوه بر فیلم کوتاه برهم زدن مراسم رقص، رومن پولانسکی فیلم دیگری بنام لبخند دندانی ساخت که به مدت زمان دو دقیقه، داستان مردی را تعریف می‌کند که در زمستان برای بیرون رفتن در راه‌پله آپارتمان در حال پایین آمدن از طبقات است که سپس پنجره‌ای نظر او را جلب می‌نماید سپس پس از پایین آمدن به سمت آن پنجره می‌رود و از پنجره مخفیانه به داخل نگاه می‌کند و با زنی که در حال شست‌وشو روزانه است مواجه می‌شود و در همین حال به تماشا کردن ادامه می‌دهد تا این‌که درب واحد باز شده و مردی بطری‌های خالی شیر را بیرون می‌گذارد و مرد سریع از پنجره دور می‌شود و وقتی مرد دیگر درب را می‌بندد، مرد به پنجره نزدیک می‌شود اما با لبخند دندانی مردی که در حال مسواک زدن است، مواجه می‌شود و سپس از پنجره دور شده و به راه خود ادامه می‌دهد. در این فیلم زنان را در شاخصه دیدگاه مردانه ارائه شده چرا که در لحظاتی مرد از طریق پنجره زن را وارد داستان می‌کند، هیچ چیزی از زن در این فیلم، در معیارهای شاخصه‌های دیگر تئوری فمنیسم ارائه نشده است.

فیلم کوتاه دو مرد و یک کمد

یک سال پس از دو فیلم کوتاه دیگر، پولانسکی، یک فیلم کوتاه بنام دو مرد و یک کمد را ساخت که در قیاس با فیلم‌های دیگر خود از خط داستانی متنوع‌تر و زمان بلندتری برخوردار بود. دو مرد که برای همراه یک کمد لباس بزرگ که آیینه‌ای از دریا که مانند آن است که در آن زندگی می‌کردند، بیرون آمده و وارد فضایی به نام جامعه از مردمی می‌شوند که پذیرش این دو مرد برای آن‌ها ناممکن است و هر کجا که بروند از آنجا طرد می‌شوند و در آخر به دریا که زادگاه آنان است بازمی‌گردند، د این پولانسکی با استفاده از نمادگرایی سعی نموده تا به مخاطبان خود چیزی را الهام کند، کمد و حجم بزرگ آن نماد تفاوت‌ها و ناهمگونی و جدایی تشکیل شده از احساسات درونی سرکوب شده و رفتارهای فضای اجتماعی که در جامعه با آن مواجه می‌شود و تحمل آن گاهی آزاردهنده اما تحمل آن ممکن است ولی در موارد ناممکن تحمل‌ناپذیر و سبب فرار و رهایی از احساسات و رخدادی ناخوشایند می‌گردد. زنان فیلم دو مرد و یک کمد دو شاخصه‌ی تماشاچی و معرفی زنان در فیلم را دربرمی‌گیرد زیرا؛ نقش آنان در پیشروی داستان تاثیر چندانی ندارد و به شکل جامع به صورت تماشاچی مؤنث بوده و اندازه نقش آنان بسیار کم و روند طرد آنان از جامعه روی می‌دهد.

فیلم کوتاه زمان سقوط فرشتگان

یک شروع مقدس و یک پایان مقدس در فیلم بیست و دو دقیقه‌ای پولانسکی، فیلم با صدای ناقوس کلیسا آغاز می‌شود، درست زمانی که پیرزن دست از غذا دادن به پرندگان می‌کشد و به سرکار می‌رود، او مسئول لاواتوری و یا همان سرویس عمومی بهداشتی است، پس از رفت و آمد افراد پیرزن ساعت‌های طولانی را صرف مرور خاطرات خود می‌نماید،درست زمانی که جوان، بی‌نقص و دلربا بود زندگی بی‌همتا را تجربه می‌کند، او سال‌های بسیاری را صرف انتظار وصال معشوق خود کرده و اکنون تاب‌آوری در این زندگی برایش دشوار است. به ظاهر جنگ تمام شده و از معشوقش دیگر خبری حاصل نخواهد شد، ساعات تاریک روز فرا رسیده که ناگهان فرشته‌ای وارد می‌شود و پیرزن به زانو درآمده و دوربین از بالا آن‌ها را ترک می‌کند و با یک پایان باز، فیلم کوتاه زمان سقوط فرشتگان محصول ۱۹۵۹ به پایان می‌رسد. برخلاف دیگر آثار رومن پولانسکی، زمان سقوط فرشتگان فیلمی با تمامی شاخصه‌های فمنیسم تئوری سینما است و در تمامی تئوری‌ها قابل بحث است و حتی به نقش و آثار و عواقب حاصل از احساسات، تصمیم‌ها و عواطف و روند حیات بشری را نمایش می‌دهد، شخصیت زن با بازیگری بی‌نظیر، پیوستگی زندگی با از دست رفته‌ها و مخاطبان را بی هیچ کلمه‌ای حفظ کرده و توانسته از کمی از ایدئولوژی های جنسیتی را تا حد قابل قبولی در یک سطح ارائه کند. زمانی که پیرزن در جوانی مشغول رنگ‌آمیزی زمین با رنگ قرمزی است که تشابه بسیار زیادی با رنگ خون سرخرگ‌ها دارد و در لحظه‌ای که از صدای رژه و سرود متاثر شده و به پنجره نزدیک می شود، کف پاهایش سرخ است در همان لحظه معشوقش هر دو پای خود را از دست می‌دهد و خون‌آلود بر زمین افتاده، از بهترین سکانسهای این فیلم است.

فیلم کوتاه چاق و لاغر

محصول ۱۹۶۱، شخصیت‌های بی‌همتای هر کدام شبیه دو حالت از عواطف ما هستند شاد و غمگین. شاد لاغر، پر جنب و جوش و سرشار از حس زندگی است و دقیقه به دقیقه کاری برای انجام دادن دارد و همه‌ی کارهایش اصولی و به موقع انجام می‌شود اما چاق شبیه افسردگی است که قرص ضدافسردگی دیگر راهکار درمانش نیست و برای بقایای خود به لاغر وابسته است هرچند، لاغر برده او است و نمی‌داند چگونه از دارایی خود بهره ببرد. بهترین لحظه این فیلم زمانی است که لاغر پس انجام

مراحل بسیار از آشپزی تا نواختن ساز و رسیدگی به چاق، چاق خوابیده است و لاغر با دسته‌ای از گل‌های لاله سفید رنگ زمین ملک چاق را مانند مزرعه ای وسیعا گل‌های لاله سفید می کند از بهترین سکانس‌های این فیلم است. در این فیلم با توجه به نبود شخصیت زن، امکان بررسی شاخصه‌های فمنیسم و تئوری آن در سینما وجود ندارد.

فیلم کوتاه پستانداران

یک سال پس از چاق و لاغر، پولانسکی با پستانداران بازگشت و قطع به یقین از بهترین آثار معترض به وضعیت کنونی طبیعت و از اولین قدم‌های موثر و شخص رومن پولانسکی از پیشگامان فعلان محیط زیست و بیان آن، در آثار هنری خود در رسانه‌ی سینما است. فیلم کوتاه پستانداران، در زمستان و در کوهستانی پوشیده از برف روی می‌دهد، دو نفر در حال سورتمه‌سواری به دوربین نزدیک شده و از تفریح خود لذت می‌برند تا اینکه ما در جریان‌های پیش‌رو تمامی عواطفی و مقصودها و تمامی اعمالی که ممکن است در طول زندگی انجام دهیم در قالب دنیایی از دیدگاه حیوانات نشان می‌دهد، هر انسانی دسته کم یک مرتبه دروغ می‌گوید، فریب می‌دهد، از مسئولیت‌های خود شانه خالی می‌کند، دیگران را می‌آزارد، خشمگین می‌شود آن را سرکوب می‌کند و یا با ضرب و جرح دیگری آن را تخلیه می‌کند، نژادپرستی می‌کند، خودخواه می‌شود، افراد متفاوت از خود را طرد کرده تا احساس بهتری نسبت به خود داشته باشد، فداکاری و ایثار می‌کند، کمک حال شخصی می‌شود، مهربان می‌شود،دیگران را خوشحال می‌سازد و همچنان به انسان بودن ادامه می‌دهد.

فیلم بلند فرزند رزماری

برخلاف دیگر آثار فمنیسم رومن پولانسکی که از آن‌ها می‌توان به زیباترین حقه‌باز جهان که در دسته دوم و سوم تئوری‌های فمنیسم در سینما قابل بحث است و دشمنی و بن بست و چی؟ و تس و مرگ و دوشیزه و ونوس در لباسی از جنس خز، که همگی بر مبنای دسته دوم و سوم هستند، فرزند رزماری نمونه‌ای بی نقص از فمنیسم در سینمای مدرن است. با اقتباس از رمان روانشناختی-ترسناک به قلم آیرا لوین که در سال ۱۹۶۷ چاپ شده است. رزماری وودهَوس و همسر هنرپیشه‌اش به ساختمانی بنام برمفورد در شهر نیویورک نقل مکان می کنند تا اینکه رزماری باردار شده و شروع به تجربه کابوس‌ها و رویدادهایی مربوط به وضعیت کنونی‌اش می‌شود. با گذشت زمان رزماری از زندگی اجتماعی خود دوری کرده و درمی‌یابد که همسایگان او در اعمال اهریمنی دست دارند و برای کودک به دنیا نیامده او نقشه‌های خبیثانه‌ای در سر می‌پرورانند. هر اندازه که گای -همسر رزماری- در شغل خود موفق‌تر می‌شود، رزماری با کاهش بسیاز وزن و به خطر افتادن سلامتی‌اش، توهمات و دردهایی سخت را متحمل می‌شود و میپندارد که به سبب نفوذ و قدرت همسایگانش گای روز به روز موفق‌تر می‌شود، اگرچه بهای آن خیانت و بدعهدی به رزماری باشد. پس از آن رزماری به تحقیقات درباره پیشنیه ساختمان پرداخته و به اطلاعاتی مهم درباره‌ی مستاجران پیشین دست می‌یابد که آنان نیز قربانی توطئه‌ها و پرستش شیاطین و قربانیان انسانی است. افراد فرقه تصمیم می‌گیرند که از فرزند رزماری برای دستیابی به منافع و اهداف خود استفاده کنند و رزماری چاره‌ای جز موافقت موقتی با این امر ندارد ولی در زمانی که برای اولین بار فرزندش را می‌بیند، به این فکر می کند که کودکش، چهره‌ای دیو صفت و ترسناکی دارد و طبق یک بحران روحی تصمیم به قتل فرزندش می‌گیرد و اعضای فرقه مداخله می‌کنند اما در نتیجه رزماری تصمیم به پرورش فرزندش می‌گیرد و در نهایت با همسایگان متحدد می‌گردد. در این فیلم پولانسکی توانست تمامی ابعاد فمنیسم را در قالب رزماری بیان کند، رزماری گاه تماشاچی و گاه در حال فعالیت و به ور مداوم در تلاش برای نجات فرزندش و تنها با تماشای آن می‌توان تمامی تئوری‌ها را یک به یک دریافت.

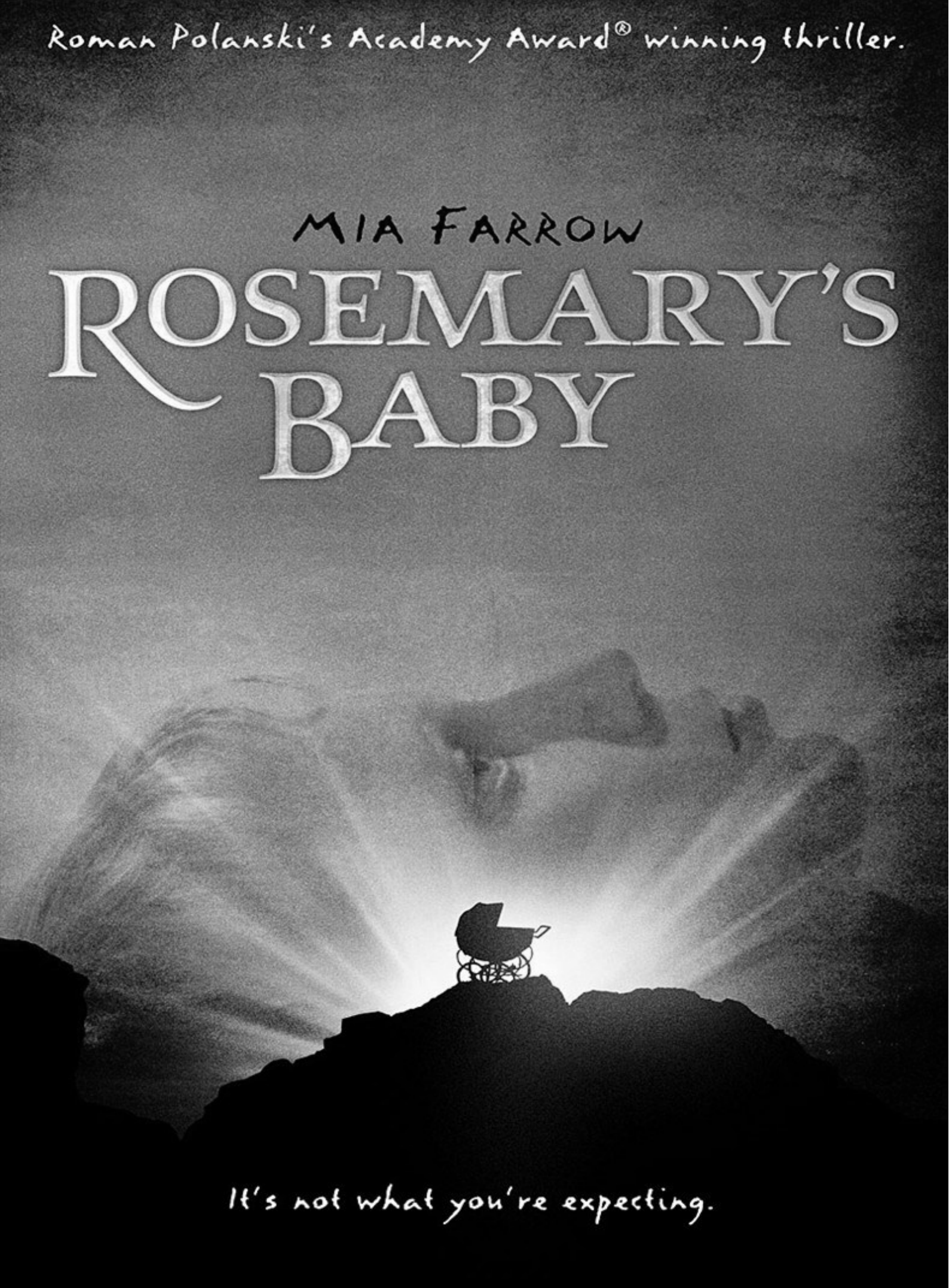
فیلم کوتاه چراغ

محصول۱۹۵۹ در شهری ساحلی ، مغازه عروسک سازی تا نیمه‌شب در زمستان، مشغول بازسازی و خلق عروسک‌هاست پس از اتمام کار خود که مغازه را تعطیل می کنند و عروسک‌های آماده را در گوشه‌ای می‌گذارد و سپس از مغازه خارج می‌شود. در عمق تاریکی شب، آتش‌سوزی رخ می‌دهد که تمام مغازه را به سرعت فرا گرفته و عروسک ها را یک به یک نابود می‌سازد، داستانی که پولانسکی سعی به گفتن آن دارد به مثابه‌ی داستان سرپیچی شیطان از دارند در مقابل پرستش انسان و یا دست رفتن زیبایی مده‌آ، بدون توجه به نقش شخصیت های داستان اتفاقات ناگواری برای آنان رخ می‌دهد، چرا که در داستان به مثابه آن است که گویی حسادت اعضای از هم گسیخته عروسک و نواقص آنان و حسادتشلن نسبت به عروسک‌های کامل شده، سبب آتش‌سوزی مغازه می‌شود. در این فیلم شخصیت زن برای بررسی شاخصه‌های فمنیسم در تئوری فیلم وجود ندارد.

فیلم کوتاه جلسه تداوی روانشناسی

رومن پولانسکی در آثار خود، فیلم‌های تبلیغاتی فراوانی دارد که همه آن‌ها مربوط بهترین شرکت‌های فعال در حوزه مد و لباس هستند ، از مهم‌ترین آنان می‌شود به فیلم جلسه تداوی روانشناسی پرداخت که برای برند پارادا در سال ۲۰۱۲ برای مجموعه جدید فصل زمستان پارادا ساخته شد. در این فیلم روانشناس به انتظار مراجعه خود در اتاق خود به انتظار نشسته است تا اینکه بیمار وارد اتاق شده و پس از آنکه کت خود را به روانشناس میسپارد تا آن را به رخت آویز بیاویزد، به سرعت به مبل نزدیک شده و روی آن دراز کشده و شروع به گفتن از مشکلات و مسائل حل نشدنی زندگی خود می‌کند، به روانشناس درباره خواب‌هایش می‌کند که در همه‌ی آن‌ها با اینکه در مکان‌هایی گران‌بها و محلل است و در طول خواب ، شخصی بسیار تنها است، از طلسمی که به واسطه دادرایی‌های موروثی‌اش به زندگی و روابطش با انسان‌ها را دچار اختلال نموده و از علاقه‌اش به پدرش می‌گوید، تا اینکه صدای شخصیت زن، کم‌رنگ شدهو توجه مخاطبان به روانشناس جلب می‌شود جرا او از زیبایی و بی همتایی پالتو پارادا به شکلی جذوب گشته که اهمیت جلسه مشاوره برایش به صفر می‌رسد و زمانی که پالتو را بر تن می‌کند، احساس بی‌نظیری که گوی است، سال‌ها در انتظار آن است را با لباس‌های پارادا تجربه می‌کند. تئوری فمنیسم در این فیلم کوتاه در هر چهار دسته بررسی شده چرا که او در مواقع بساری یک تماشاچی است و از دیدگاه مردانه نسبت به خود شاکی است و ایدئولوژی خود را دارد و به خوبی زندگی و خویشتن را به مخاطبان خود ارائه می‌کند.

رومن پولانسکی در ارائه و معرفی زنان و تأثیر بر تکامل تئوری فمنیسم در سینما آثار مهمی و ارزشمندی دارد که هر کدام در مکاتب تئوری فمنیسم در فیلم، مرکب از عقاید و باورهای فمنیسم و عقاید شخصی رومن پولانسکی نسبت به داستان‌ها و زنان در فیلم‌هایش است.


Roman Polanski's Academy Award® winning thriller.
MIA FARROW
ROSEMARY'S BABY
It's not what you're expecting.

نقش شانتال آکرمن در توسعه سینمای فمینیستی

نویسنده: حوریا احمدی

در آثار شانتال آکرمن، کارگردان، نویسنده و تهیه‌کننده بلژیکی الاصل که فیلم‌هایش به خاطر سبک مینیمالیسم و برداشت‌های طولانی مورد توجه بودند، فیلم‌های او هویت زنانه، روابط اجتماعی و خانوادگی، انزوا و خانه را بررسی می‌کنند. آثار آکرمن بسیار زیاد و متنوع بوده است، از فیلم‌هایی که در کشورش بلژیک اتفاق می‌افتند، مانند «ژان دیلمان» تا به فیلم‌های داستانی بر اساس آثار نویسندگانی از جمله مارگریت دوراس و آلفرد ژاری. شانتال آکرمن، به دلیل رویکرد منحصر به فرد، تجربی و اغلب بحث برانگیز فیلم‌هایش در داستان‌سرایی سینمایی مورد تحسین قرار گرفته است. آثار آکرمن به‌ویژه به دلیل بررسی نقش زنان در جامعه مدرن - به‌ویژه در تصویرسازی‌های او از شخصیت‌های زن، قابل توجه بوده است. شانتال آکرمن به‌عنوان یکی از تأثیرگذارترین فیلم‌سازان تاریخ شناخته می‌شود و به‌خاطر کمک‌های منحصربه فرد و پیشگام خود در تاریخ سینما، شهرت قابل توجهی به دست آورده است. او همچنین به عنوان یک هنرمند فمینیست در نظر گرفته می شود و فیلم های او به دلیل بررسی‌های تحریک آمیز و پیشگامانه در مورد جنسیت و تجربه زنانه مورد تحسین قرار می گیرند. این مقاله به بررسی مهم‌ترین آثار او و تاثیر کارهای آکرمن بر توسعه سینمای فمینیستی و همچنین دیدگاه و سبک فردگرایانه او را مورد بحث قرار خواهد داد.

زنان در فیلم‌های شانتال آکرمن

در تمام فیلم‌های او، شخصیت‌های زن آکرمن به‌عنوان افراد پیچیده و چندوجهی معرفی می‌شوند، نه صرفاً به‌عنوان رمزی برای آرمان‌های زنانه. در یکی از تحسین‌شده‌ترین آثارش، ژان دیلمان (۱۹۷۵)، قهرمان اصلی یک مادر مجرد میان‌سال است که تلاش می‌کند نظم و ثبات را در زندگی خود حفظ کند. ژان علیرغم مسئولیت‌های داخلی و اقتصادی زیادی که دارد، شخصیتی مستقل است که هم انعطاف پذیری و هم عزم را نشان می‌دهد.

در فیلم‌های بعدی آکرمن، مانند فیلم بدون خانه (۲۰۱۵)، تمرکز کمتر روی نقش‌های جنسیتی سنتی و بیشتر بر زندگی روزمره زنان شاغل است. از دریچه او، این زنان به عنوان قهرمانان روزمره - قوی، توانا و مصمم - معرفی می شوند. آکرمن همچنین از فیلم‌هایش برای کشف رابطه‌ی گاهی ضعیف بین مادران و دخترشان استفاده می‌کند، مانند فیلم نیمکتی در نیویورک (۱۹۹۶). در این فیلم، یک مادر و دختر اغلب با هم اختلاف دارند، اما درک و درک دیدگاه های یکدیگر را ایجاد می کنند.

آکرمن در تمام فیلم‌هایش به شخصیت‌های زنش اجازه می‌دهد تا به طور کامل، قابل ربط و واقعی باشند. زنان در فیلم‌های او دارای ایرادات و نقاط قوت منحصر به فرد خود هستند و زندگی آنها با نقش‌های سنتی زنانه تعریف نمی‌شود. آکرمن با کاوش در زندگی این شخصیت های زن، دیدگاهی دقیق و روشنگر از پیچیدگی های زنانگی در اواخر قرن بیستم و اوایل قرن بیست و یکم ارائه می کند.

ژان دیلمان، داستان زنی تنها اما پیچیده

یکی از مهم‌ترین آثار آکرمن فیلم او در سال ۱۹۷۵ با عنوان «ژان دیلمان» است. «ژان دیلمان»، مطالعه‌ای سه ساعته از روال روزمره یک مادر بیوه، نگاهی دقیق و سنجیده به تنبلی و انزوای زندگی خانگی، و کار غیر توجه برانگیز و نادیده‌ای است که زندگی ما بر آن تکیه می‌کند. آکرمن با برداشت‌های طولانی و ایستا، پرتره‌ای جادویی از منظره درونی پیچیده ژان ساخت و از آن زمان این فیلم به معیارمهم فیلم‌سازی فمینیستی تبدیل شده است. این فیلم به طور گسترده به عنوان شاهکاری از یک گرداب پر تنش در نظر گرفته می شود: یک تجربه فیلم پیشگامانه که هم مطالعه عمیق روان انسان است و هم نگاهی آشکار به تجربه زنانه.

فیلم با معرفی ژان، قهرمان فیلم، آغاز می‌شود. او یک زن بیوه و میانسال است که به تنهایی در یک آپارتمان کوچک اما مرتب در بروکسل زندگی می کند. او هر روز یک روال مشابه را دنبال می کند: خرید، نظافت و انجام کارهای خانه. آکرمن با سرعت کم و تقریباً رویایی شروع می‌کند و به تدریج در طول فیلم تعلیق ایجاد می‌کند و شروع به آشکار کردن تنش‌های اساسی زندگی ژان و احساس رو به رشد گیر افتادن و ناراحتی او در محیط زندگی محدودش می‌کند. به زودی، آشکار می شود که ژان به عنوان یک فاحشه نیز به صورت پاره وقت کار می کند، جنبه ای پنهان از وجود او که با پیشرفت فیلم اهمیت فزاینده ای پیدا می کند. در سکانس پایانی فیلم، ژان طی یک حرکت سریع یکی از مشتری‌هایش را در اتاق خواب خود به قتل میرساند و پس از آن ژان اتاق را ترک میکند و روی یک صندلی می‌نشیند. دوربین به مدت شش دقیقه روی چهره ژان میماند. در این لحظه بیننده با تنش‌های درونی او همراه است و دائم در حال مرور آن اتفاق است.

در اصل، ژان دیلمان مطالعه‌ای درباره تنهایی و ناامیدی یک زن است که در تلاش برای کنار آمدن با یک زندگی روزمره و ناامید کننده است. انتخاب آکرمن از یک سرعت روایی آهسته و زاویه‌دار به مخاطب این امکان را می‌دهد تا بینشی در مورد ظرایف ظریف زندگی ژان پیدا کند - اشتیاق سرکوب‌شده او، نارضایتی او از انتظارات که به او تحمیل می‌شود، و درد او برای چیزی معنادارتر. همانطور که فیلم پیش می رود، در نهایت به مطالعه افسردگی، انزوا و ناامیدی می پردازد، زیرا روال زندگی برای ژان از توانایی او برای مقابله بیشتر است.

این فیلم پس از اکران بسیار مورد تحسین قرار گرفت و جایزه بین المللی منتقدان را در جشنواره فیلم کن ۱۹۷۵ دریافت کرد و همچنین نامزد دریافت جایزه بفتا برای بهترین فیلمنامه شد. از آن زمان توسط بسیاری از محققان و نظریه پردازان سینما به دلیل استفاده پیشگامانه از تکنیک هایی مانند فیلمبرداری رقص و فیلمبرداری طولانی و همچنین کاوش در تجارب زنان در یک جامعه تحت سلطه مردان ستایش شده است.

ژان دیلمان، فیلمی پیشگامانه است که در سال ۱۹۷۵ توسط شانتال آکرمن ساخته شد. این فیلم یک درام آهسته و پر تنش است که زندگی پیش پا افتاده قهرمان داستانش، ژان را در حالی که تلاش می کند با وجودی ناامیدکننده رو به رشد کنار بیاید، بررسی می کند.

نقش شانتال آکرمن به عنوان یک فمینیست در سینما

آکرمن در دهه ۱۹۷۰ نامی برای خود به‌عنوان یک فمینیست سرسخت ایجاد کرد که از پرداختن به موضوعات دشوار و به چالش کشیدن بازنمایی سنتی زنان در سینما نترسید.
فیلم‌های آکرمن اغلب قهرمان‌های زن را نشان می‌دهند که پیچیده، معیوب و کاملاً مستقل هستند. چنین شخصیت‌هایی به ندرت در سینمای کلاسیک هالیوود بازنمایی می‌شدند، جایی که زنان اغلب به جایگاه کلیشه‌ها یا طرفداران قربانی تنزل می‌دادند. آکرمن این را اینگونه توضیح می‌دهد: «من می‌خواهم در مورد مسائل زنانه بگویم، اما نه فقط به صورت احساسی، نه حتی در رویاها». فیلم‌های او اغلب موضوعاتی مانند هویت زنانه، روابط و تفاوت‌های ظریف زنانگی را بررسی می‌کنند. این مضامین و شخصیت‌ها مفاهیم سنتی بازنمایی مبتنی بر جنسیت را در هم می‌شکنند و دریچه‌ای جدید و پیچیده به واقعیت‌های زن بودن ارائه می‌دهند.
علاوه بر تصویرهای منحصربه‌فرد او از زنان، تکنیک‌های ابداعی و سبک بصری متمایز آکرمن نشان‌دهنده استعداد او به عنوان یک فیلم‌ساز است. ترکیبات او اغلب پیچیده و بسیار سبک هستند و ویرایش او تسلیم ناپذیر و روشمند است. فیلم‌های او به شدت تحت‌تاثیر پیش‌زمینه تجربی‌اش قرار گرفته‌اند، و او به‌عنوان تجربه ساختار روایت، طراحی صدا، تمپو و سایر عناصر شناخته می‌شود. فیلم ژان دیلمان شاید نمونه قطعی آن باشد. این فیلم روال روزانه یک زن را به شیوه‌ای بسیار دقیق و روشن دنبال می کند و جنبه های یکنواخت زندگی خانگی، روابط و نقش های جنسیتی را به نمایش می گذارد.

کلام پایانی

به طور کلی، شانتال آکرمن یک شخصیت حیاتی در تاریخ سینمای فمینیستی است. دیدگاه منحصر به فرد و تکنیک های نوآورانه او برای فیلمسازان و بینندگان الهام بخش بوده است. او با ارائه شخصیت های پیچیده و مضامین چالش برانگیز که کلیشه های تحمیل شده توسط ژانرهای کلاسیک هالیوود را در هم می شکند، به بازنمایی مفاهیم سنتی و جنسیت در سینما کمک کرده است. وی همچنین با نشان دادن روایت‌های متفاوت از زندگی زنان تاثیر بسزایی از آن دوره تا به حال بر روی بینندگان گذاشته است. او در آثارش به نوعی آشفتگی پنهان و تنش در زنان اشاره دارد که با کمی دقت می‌توان آن را در روند فیلم و روایتی که شخصیت آن را زندگی میکند، مشاهده کرد. آکرمن به گونه‌ای شخصیت‌هایش را خلق میکرد و موضوعاتی را به نمایش می‌گذاشت که بیننده قادر به درک و همدردی با آن‌ها است. او در بیشتر آثارش زندگی روزمره زنان را نشان میدهد و دلیلش را اینطور بیان کرده است: "به اندازه کافی داستان‌های دیوانه‌وارعاشقانه وجود دارند که در زندگی به ندرت اتفاق می‌افتند. سینما تصویری از زنان از یک دیدگاه مردانه نشان داده است که کاملا دروغین است. و حتی سعی می‌کنند زندگی روزمره‌ی یک زن را نمایی از روزمرگی خیالپردازی شده را نشان بدهند. شاید من نیز این کار را می‌کنم."

تاثیر فمنیسیم بر فیلم های آمریکایی بعد از دهه هفتاد

نویسنده: شایان رهسپار عظیمی

چکیده

باتوجه به نقش فعال و پویای زنان در سینما و همینطور اوج گیری فمنیسیم پس از سالهای دهه ۱۹۶۰ به این سو، این مقاله بر آن است تا باتوجه به روش های توصیفی و تحلیلی به تاثیر جریان فمنیستی زنان، در موج اول و دوم و تاثیر آن به صورت محدود در ایالت متحده امریکا و هالیوود بپردازد. همچنین پارادایم های متفاوتی مثل تفاوت سطح دستمزدها و تعارض های جنسیتی را با توجه به نقش زنان در فعالیت های سینمایی از دهه هفتاد به این سو مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد تا سر انجام به ین موضوع برسد که آیا جنبش هاي ترقي خواهانه زنان باعث پر رنگ تر شدن حضورشان در سینما شده است و یا بلعکس. افشا سازی های جنسیتی و تعرض های جنسی بازیگران و کارگردانان و تهیه کنندگان مرد سینما نشان از آن دارد که مرد سالاری و غلبه حضور مردان در سینما باعث معضلات اقتصادی و فرهنگی و حتی شخصی برای هنرمندان زن سینما شده است و این مسئله باعث آن شده که بار دیگر موجی فمنیستی علیه مرد سالاری و در جهت برابری حقوقی در هالیوود بپا شود.

کلمات کلیدی: فمنیسم. سینما. فمنیسیت. تعرض جنسی. هالیوود

مقدمه

به آن سو یك جزء آشنایِ زبانِ روزمره بوده است. این واژه همواره مرتبط با جنبش زنان و تلاش در راستای نقش اجتماعی زنان بوده است. مسئله دیگر سینما و حضور زنان در این مدیوم متفاوت فرهنگی و سرگرمي است که قریب به صد سال از طول عمر این دستگاه میگذرد و زن در این نهاد سیر متفاوتی را تا به امروز طي کرده. مسئله اصلی در این سیستم بزرگ نوعی تنازع همیشگی بین دو جنس مذکر و مونث بوده است. این مسئله بار ها به صورت گفتمان های شفاهی در بین رسانه ها و مراسم های مختلفی همچون اسکار و گلدن گلوب و جشنواره بفتا مطرح شده است اما تا کنون یك ریشه یابی جامع و کامل از روند شکل گیری تب و تاب و سیاستِ شخصی زنان در این باره شکل نگرفته است و این مقاله میکوشد تا با استفاده از منابع گوناگون سیاسی_ جامعه شناسی و سینمایی در جهت تبیین این موضوع بر بیاید.

سوال اصلی این است که فمنیسم تا چه حد در سینما تاثیر گذار بوده است و برای جواب به این سوال ابتدا باید بدانیم فمنیسیم چیست و چه جایگاهی دارد و تا به امروز چه فراز و نشیب های متفاوتی را طی کرده است. بعد از آن مقاله به تاریخ سینما رجوع میکند تا به کمك تاریخ اجتماعی و سیاسی به تحلیل جایگاه زنان در سینما بپردازد و در آخر به موضاعات روز سینما که به وجود آورنده ی مسائل بزرگی مثل آزار و اذیت های جنسی شده است توجه می شود و سعی در ریشه یابی اخلاقی و کشف هنجار ها و نابهنجاری های نهفته در این اعمال می گردد. ضرورت انجام این تحقیق به این دلیل است که کشف شود در جوامع مدرن که در آن حقوق بشر و برابری جنسیتی اصل انکار ناپذیری به حساب میآید چطور ممکن است یك شکاف بزرگی به نام تجاوز های زنجیره ای و یا

"مرگ های خاموش" اتفاق بی اُفتد؟.

نهضت آزادی زنان(فمنیسیم) و جایگاه آن در جامعه

هواداران نهضت آزادی زنان بر آن چیزی تاکید کرده اند که آن را رابطه سیاسی بین دو جنس مذکر و مونث می دانند، یعنی برتری مردان و فرمانبرداری برداری زنان در اکثر جوامع_اگر نگوییم درتمامی آنها. تا دهه ۱۹۷۰ جنبش زنان که در دهه ی ۱۹۶۰ با مجموعه ای از نویسندگان زن به حرکت درآمده بود، به نیرویی سیاسی در ایالات متحده و اروپای غربی تبدیل گردید. به نظر نویسندگان فمنیست، زنان نسبت به مردان کمتر مورد توجه واقع شده اند، مورد تشویق و حمایت واقع نشده اند، مورد سوء استفاده جنسی مردان قرار گرفته اند، از دریافت وام ها و بیمه ها محروم گردیده اند و به طور کلی به عنوان شهروندانی درجه دوم محسوب شده اند. به اعتقاد فمنیست ها، مساله ی ریشه ای و بنیادیِ روانشناختی می باشد. زنان و مردان مجبور به انجام ((نقش های جنسیتی)) هستند، که ارتباط کمی با بیولوژی دارد. در حالی که پسرها برای جان سختی، سلطه جویی، رقابت طلبی ((مردانگی)) پرورش میابند، به دخترها رام خویی، فرمانبرداری، عدم اعتماد به نفس و ((زنانگی)) آموزش داده میشود. اگرچه رفتار های جنسیتی تقریبا به طور کامل رفتار هایی آموختنی هستند و از سوی والدین و مدارس جوامع ((پدر سالار)) آموزش داده می شوند، اما این امر را میتوان از طریق تعلیم و تربیت درست کودکان و بدین ترتیب، تبدیل مردان به جنسیتی لطیف تر و زنان به جنسیِ جسور تر و دارای اعتماد به نفس بیشتر دگرگون ساخت.

فمنیست ها نقش خود را با گروه های ((آگاهی افزایی)) و تظاهرات علیه ((خوك های جنسیت پرست مرد)) آغاز نمودند. در پرتو این جنبش، بسیاری از کارفرمایان فرصت های برابرتری را در اختیار زنان نهادند و حتی گه گاه آنها را بیش از مردان استخدام نمودند؛ زنان به مناصب مدیریتی بالاتری (هرچند به ندرت به راس شرکت ها) دست یافتند؛ کار زنان به یك امر عادی و طبیعی تبدیل شد؛ و شوهران در امور خانه داری و پرورش کودکان مشارکت ورزیدند. با این وجود، فمنیست ها نتوانسته اند تمام خواسته های سیاسی خود را متحقق سازند. اصلاحیه ی حقوق برابر قانون اساسی ERA ، که برابری رفتار و نحوه برخورد را بدون توجه به جنسیت تضمین می نمود، در کسب تایید مجالس ایالتی ناکام ماند. به اعتقاد فمنیست ستیزان که برخی از آنها محافظه کار بودند، خواهان از بین بردن امتیازات و حمایت های تحت پوشش قانون زنان، احضار زنان به خدمت سربازی و حتی ایجاد دستشویی های تك جنسیتی می باشد. به رغم این شکست، زنان آموخته اند که از میان راه های سیاسی بی شمار تنها یك راه قابل اتکا برای آنها وجود دارد: رای گیری. در انتخابات ۱۹۸۰ یك ((شکاف جنسیتی)) مهم پدیدار گردید. به طوری که امروزه زنان بیش از مردان به دموکرات ها رای میدهند.

تقریبا در تمام جوامع مردان به طور سنتی بیش از زنان رای میدهند. زنان تنها به تازگی توانسته اند تا حدودی به حق رای دست یابند. (زنان سوئیس تنها در ۱۹۷۱ به حق رای دست یافتند). از سال ۱۹۲۵، که ایالت متحده به زنان حق رای اعطا نمود، این شکاف میان مشارکت زنان و مردان به تدریج محدود تر گردیده و حتی در برخی مواقع معکوس نیز شده است. به عنوان مثال، در انتخابات اخیر ایالت متحده زنان بیش از مردان رای داده اند که همین امر سطح آموزش بالاتر زنان را نشان می دهد.

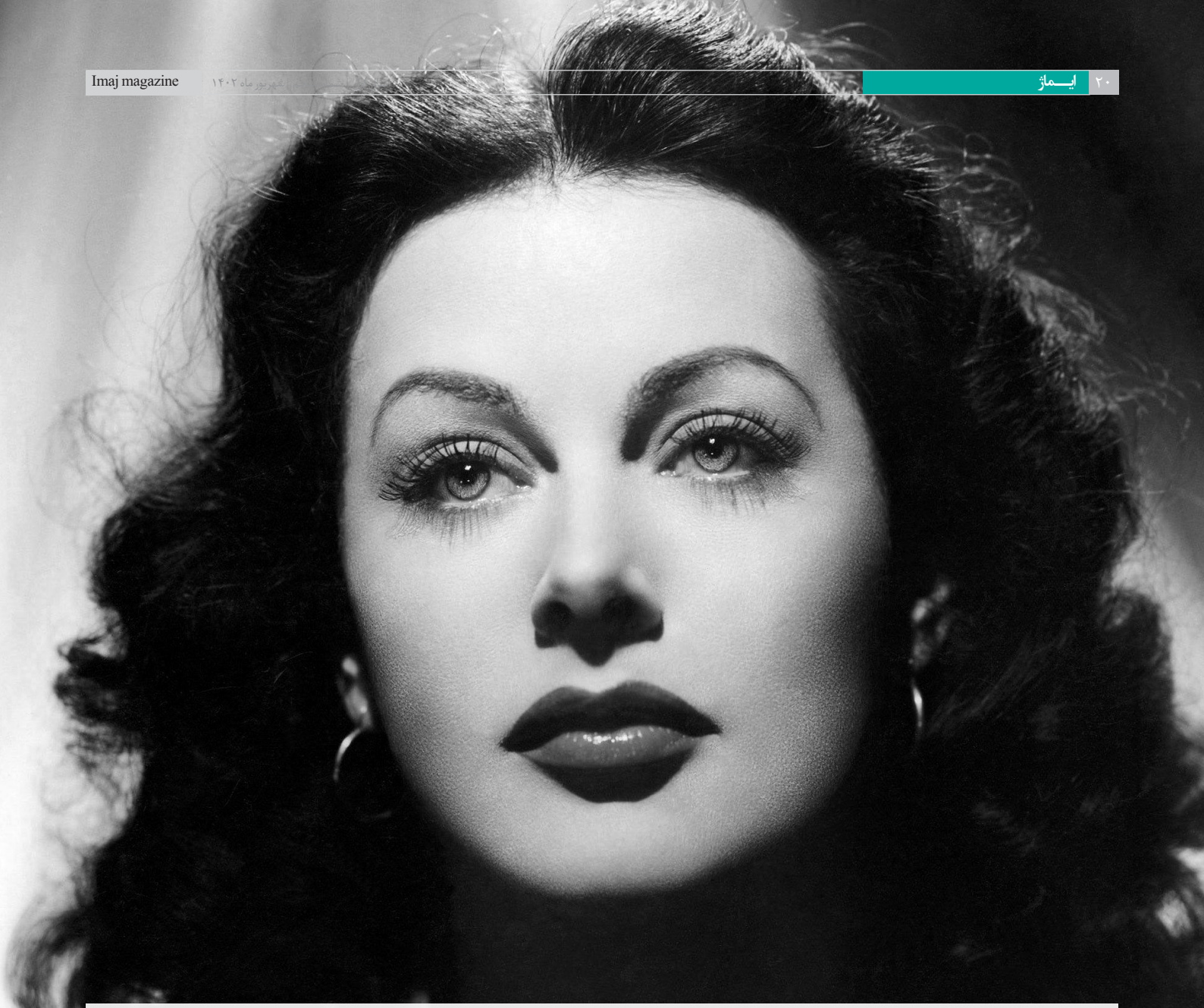
این نهضت هدف غایی ای را پیگیری کرده است که متغییر است میان دستیابی به حق رای برای زنان، احراز دستیابی برابر {با مردان} به لحاظ تحصیلات و افزایش شمار زنان در مشاغل طراز اول در زندگی اجتماعی، تا قانونی کردن سقط جنین، خاتمه دادن به سنت ختنه کردن زنان و الغای مقررات محدود کننده یا تحقیر آمیز مربوط به پوشش و لباس زنانه.

تا دهه ۱۹۶۰، تقسیمات جنسیتی {تقسیم بندی به مرد و زن} به ندرت از حیث سیاسی، چشمگیر یا مهم تلقی می شد. اگر نقش های حقیقتا متفاوت اجتماعی و اقتصادی و سیاسی مردان و زنان اساسا به حساب می آمد، این نقش ها معمولا "طبیعی" تلقی می شد و لذا اجتناب ناپذیر می نمود. به طور مثال، مردان، و شاید اکثر زنان، پذیرفتند که نوعی تقسیم کار مردانه-زنانه در جامعه وجود دارد که زاییده حقایق محض زیست شناختی است: زنان درخور یك حیات خانگی و خانوادگی می باشند، در اثر این حقیقت که آنان قادرند فرزندان را به دنیا آورده و شیر دهند،در حالیکه بنیه قوی ترمردان، آنان را برای کار کردن خارج از خانه و دنیای عمومی کار، متناسب می سازد.

"موج اول" نهضت آزادی زنان با دست یابی به حق رای برای زنان، که در ۱۹۳۸ در نیوزیلند عرضه شد، به پایان رسید. الحاقیه نوزدهم به قانون اساسی ایالت متحده امریکا، در ۱۹۲۰ حق رای را به زنان اعطا کرد. در انگلستان، این حق در سال ۱۹۱۸ اعطاء شد، ولی حق رای مساوی با مردان، یك دهه بعد بدست آمد. اما ریشخند تاریخ راببینید که کسب حق رای توسط زنان، ضمن آنکه باعث یکپارچگی این جنبش شد و ساختار منسجم به آن داد، از راه های گوناگون باعث ضعف و سستی جنبش زنان شد. بسیاری از فعالان سیاسی از سر ساده لوحی باور داشتند که زنان با بدست آوردن حق رای مساوی با مردان، به رهایی کامل دست یافته اند. فقط در دهه ۱۹۶۰ بود که جنبش زنان با ظهور "موج دوم" این نهضت، تجدید حیات یافت. انتشار اثر بتی فریدان به نام زن فریب خورده (۱۹۶۳) کمك بزرگی کرد تا تفکر این جنبش شکل تازه به خود بگیرد. فریدان در صدد کشف آن چیزی برآمد که آن را "یك مشکل بدون نام" THE PROBLEM WITH NO NAME می نامید، یعنی ناکامی و بدبختی که بسیاری از زنان، در اثر محدود شدن به نقش های خانم خانه دار و مادر، تجربه کردند. موج دوم نهضت آزادی زنان اعتراف کرد که دستیابی به حقوق سیاسی و قانونی، "مساله زنان" را حل نکرده است. در واقع، عقاید و استدلال های نهضت آزادی زنان به گونه ای فزاینده حالت افراطی و گاهی انقلابی را به خود گرفت. کتاب هایی مانند سیاست جنسی اثر کیت میلت (۱۹۷۰) و خواجه زن اثر جرماین گریر (۱۹۷۰) از مرز های آنچه که پیش ترسیاسی به شمار آمده بودند، فراتر رفت و به جنبه های شخصی، روانی و جنسیِ ظلم به زنان پرداخت.

هدف موج دوم نهضت آزادی زنان صرفا رهایی سیاسی نبود بلکه "نجات زنان" بود، و این هدف در عقاید "نهضت رهایی بخش زنان" رو به رو شد، بازتاب یافت. دستیابی به چنین هدفی، فقط از راه اصلاحات سیاسی یا تغییرات قانونی امکان پذیر نبوده، بلکه، به گفته هواداران نوین نهضت آزادی زنان، نیاز به یك فرآیند ریشه ای، و شاید انقلابی، از تحول اجتماعی داشت.

دهه های ۸۰ و ۹۰ را گاهی اوقات به عنوان یك دوره "پس از آزادی نهضت زنان" توصیف کرده اند. این نامگذاری به آن معنا بود که یا اهداف نهضت آزادی زنان به دست آمده اند و یا اینکه تفکر سیاسی این نهضت جنبه افراطی یا



انتقادی خود را از دست داده است. شکی نیست که نهضت آزادی زنان دگرگون شده، اما این دگرگونی به هیچ رو در راستای ضعف آن نبوده و بلکه همچنان به توسعه خود ادامه می دهد. اوایل دهه ۷۰ نهضت آزادی زنان به یك ایدئولوژی مشخص و رسمی تبدیل شد که عقاید و ارزش های آن، اکثر پیش انگاری های تفکر سیاسی متعارف را به زیر سوال می برد.

هواداران لیبرال این نهضت معمولا پذیرفته اند که مردان و زنان خمیره ها و گرایش های متفاوتی دارند، و از این رو می پذیرند که گرایش زنان به خانواده و زندگی خانوادگی، دست کم تا حدودی متاثر از انگیزه های طبیعی است و لذا منعکس کننده یك انتخاب ارادی می باشد. فریدان در مرحله دوم (۱۹۷۳) مشکل مربوط به آشتی دادن دستاورد "زندگی شخصی" _که از طریق گشایش امکانات وسیع تر برای زنان در کار و حیات اجتماعی، امکان پذیر شد_با نیاز به محبت را_که فرزندان، خانه و خانواده مظهر آن بودند_ مطرح کرد. تاکید فریدان بر استمرار و اهمیت خانواده در زندگی زن، با انتقاد برخی اعضای افراطی نهضت آزادی زنان رو به رو شده است. اینان می گویند که تاکید فریدان بر اهمیت خانواده، به "فریب خوردگی زنان" کمك می کند.

و بالاخره، موضوع مطالبه حقوق مساوی، که در نهضت آزادی زنان لیبرالیست قرار دارد، اساسا آن گروه از زنانی را به خود جلب می کند که تحصیلات و پیش زمینه اجتماعی شان به آنان امکان می دهد تا از فرصت های تحصیلی و شغلی وسیع تری بهره جویند. مطالبه حقوق مساوی با مردان، این فرض را می پذیرد که به تمامی زنان باید این فرصت داده شود که مثلا از فرصت های بیشتری برای تحصیل و فعالیت اقتصادی برخوردار شوند. اگر نجات زنان صرفا به معنای دستیابی به حقوق و فرصت های برابر با مردان است، پس سایر شکل های محرومیت اجتماعی زنان، نظیر طبقه اجتماعی و نژاد، نادیده گرفته شده اند. لذا نهضت آزادی زنان لیبرالیست می تواند بازتاب علایق زنان سفید پوست طبقه متوسط در کشورهای توسعه یافته باشد، اما قادر به پاسخگویی به مشکلات زنان طبقه کارگر و نیز زنان رنگین پوست در کشورهای در حال رشد نمی باشد.

اما نهضت آزادی زنان سوسیالیست معتقدند که "خانواده بورژوا" جنبه پدر سالارانه دارد و ظالم است، زیرا مردان دوست دارند مطمئن شوند

که دارایی آنان به پسران آنان منتقل شود. مردان از راه پافشاری بر ازدواج تك همسری، یعنی محدودیتی که بشدت در مورد زنان اعمال شده است، به پدر سالاری بی چون و چرا دست می یابند، و زنان را از شریکان جنسی خود محروم می سازند، اما همانطور که انگلس یادآور شده است، شوهران هیچ اهمیتی به این محدودیت زنان نمی دهند. وی آشکا را باور داشت که نهاد ازدواج باید الغاء شود، و مطلب دیگر اینکه به محض الغای مالکیت خصوصی، ویژگی های پدر سالارانه آن، و شاید نظام تك همسری نیز محو خواهد شد. سایر هواداران نهضت آزادی زنان سوسیالیست پیشنهاد کرده اند که خانواده سنتی و پدر سالاری جای خود را به یك نظام اشتراکی و "عشق ورزی آزاد" بدهد.
سرخوردگی از مارکسیسم مکتبی، همچنین زاییده شکست کشورهای سوسیالیستی در امر احیای حقوق و آزادی های زنان است. پس از پیروزی انقلاب اکتبر روسیه، این اندیشه که مساوات اجتماعی باید به تساوی میان دو جنس مرد و زن بیانجامد، از حمایت برخوردار شد.

در اتحاد شوروی نجات زنان تنها محدود به استخدام آنان در نیروی کار شد، آن هم از طریق تاسیس مهد کودك های دولتی برای نگهداری از فرزندان آنان.

گریر در خواجه زن (۱۹۷۰) این عقیده را ابراز داشت که برای زنان یك نقش جنسیتی منفی را در نظر گرفته اند، که باعث سرکوب جنسیت حقیقی آنان و نیز جنبه فعال و ماجراجویانه شخصیت آنان شده است. در واقع با ارائه یك کلیشه فرهنگی " زن همیشگی"، زنان را اخته کرده و به اشیاء فاقد جنسیت تبدیل کرده اند.

هواداران موضع طرفداری از زن می گویند که زنان نباید سعی کنند که "بیشتر شبیه مردان" باشند، بلکه باید "خواهری" خویش را به رسمیت شناخته و پذیرا شوند، یعنی پیوند هایی را که تمامی زنان را به یکدیگر پیوند می دهد. لذا این موضع گیری می پذیرد که دیدگاه ها و ارزش های زنان، متفاوت از مردان است، اما ضمنا می گوید که از برخی جهات، زنان برتر از مردان هستند.

سوزان بروان میلر در برخلاف اراده ما (۱۹۷۵) تاکید کرد که سلطه مردان بر زنان از راه یك فرآیند سوء استفاده فیزیکی یعنی قدرت جسمانی و جنسی است. مردان یك "ایدئولوژی تجاوز جنسی" را ایجاد کرده اند که به یك فرآیند آگاهانه ارعاب می انجامد، و بدین سان تمامی مردان، تمامی زنان را در یك حالت بیم و هراس قرار می دهند. براون میلر استدلال کرد که تجاوز جنسی مردان به زنان، به این دلیل است که آنان قادر به این کار می باشند، چرا که از قابلیت زیست شناختی برای تجاوز جنسی برخوردارند، و مطلب دیگر اینکه حتی آن مردانی که مبادرت به تجاوز جنسی نمی نمایند، از احساس ترس و اضطرابی که عمل تجاوز در میان زنان به وجود می آورد، به نفع خود بهره می گیرند.

از این رو، زنان ناهمجنس گرا (مخالف همجنسگرایی) را به عنوان زنان دارای "هویت مردانه" ای به شمار آورده اند که قادر نیستند ماهیت واقعی خود را تحقق بخشیده و لذا به صورت افراد "دارای هویت زنانه" به شمار آورده و نهایتا از ظلم جنسی مردان بگریزند. همان طور که تی-گریس آتکینسون می گوید: " نهضت آزادی زنان به مثابه تئوری، و همجنسگرایی در حکم عمل است".

یك مشکل اساسی فمنیسم پس از ده ۱۹۷۰، این است که در یك فضای خصمانه سیاسی عمل کرده است. در کشور های اسلامی، پیشرفت بنیادگرایی به صورت اعمال فشار برای محکوم کردن زنان از سیاست و حیات اجتماعی، الغای حقوق قانونی آنان و بازگشت به حجاب، بوده است.در غرب نیز دولت های تاچر و ریگان در دهه ۱۹۸۰، آشکارا با این نهضت ستیز کردند و خواستار اعاده " ارزش های خانوادگی" شدند و بر نقش سنتی زنان به عنوان مادر و خانم خانه دار، تاکید کردند.

در برابر این چالش ها، نهضت آزادی زنان بی شك یك فرآیند اعتدال را تجربه کرده است. جناح مبارز و انقلابی آن، به طرز فزاینده ای کنار گذاشته شده است، و ادبیات و نهضت زنان بازتاب شواهد زنده ای از تجدید نظر طلبی است. پندار اصلی دوره پس از نهضت آزادی زنان، این است که بر آشکار ترین شکل های ظلم جنسیت گرایی غلبه شده است، و لذا جامعه، دیگر یك جامعه پدر سالار نیست. شکی نیست که شمار فزاینده ای از زنان به کارهای خارج از خانه اشتغال دارند، و در بسیاری از کشورهای غربی، اکثریت آنان را زنان ازدواج کرده تشکیل می دهند. اما با وجود نگرانی از عدم فعالیت مردان به عنوان واکنشی در برابر زیاده خواهی زنان، هنوز هم این زنان هستند که اساسا در مشاغلی با دستمزد کم و موقعیت اجتماعی پایین به کار اشتغال دارند و غالبا مشاغل نیمه وقت دارند. هدف اصلی نهضت آزادی زنان برای قرن بیست و یکم، این خواهد بود که یك "موج سوم" کار آمد و یك پارچه را ایجاد کند که قادر به معنا دادن به طبیعت تغییر پذیر روابط جنسیتی و اسطوره "پس از آزادی نهضت زنان" را در هم شکنند.

در انتهای این بخش نیز باید خاطر نشان شود که، بی تفاوتی سیاسی زنان لازمه تداوم نظام اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و جنسی مرد سالارانه است. سلطه مردان بر زنان به هر دلیل، یکی از واقعیتهای انکار ناپذیر تاریخ سیاسی انسان است. انفعال سیاسی زنان نیز تنها می تواند نتیجه ((منطقی)) چنین سلطه ای باشد. حتی پژوهش هایی که در باره نقش سیاسی زنان انجام شده از دیدگاه علایق و ارزشهای مقبول جنس مسلط صورت گرفته و سلطه مردان را امری طبیعی فرض کرده اند.

سینما و فرهنگ مردسالاری

در سینما سه مقوله اجتماعی بشدت تحت تاثیر نگاه فیلمسازان بوده اند؛ جنسیت، طبقه و نژاد. جنسیت تا قبل از دهه هفتاد برای مولفانی مثل هاوارد هاکس و جان فورد و بوتیچر، این طور معنا می شد که زندگی از هر نوع ارزشی تهی است و زنان تنها زمانی در گروه مردان پذیرفته می شوند که دوره ای طولانی از نگرانی و تشویش را از سر گذرانده باشند و ارزش خود را ثابت کرده باشند. پذیرش آنها همراه با مراسمی آیینی، مانند سیگار تعارف کردن و سیگار روشن کردن و جز اینهاست. و اغلب نیز جایگاه چندان والایی نصیب زنان نمی شود. در نظر هاوکس مردان همه برابرند _دست کم در قلمرو گروه برگزیده_ ولی میان دنیای زنان و حیوانات آشکارا همانندی وجود دارد (بویژه در فیلمهای آقایان مو بور ها را ترجیح می دهند و بزرگ کردن بچه و هاتاری!). مردان همواره می کوشند تسلط خود را حفظ کنند. این نکته نیز شایان توجه است که در درامهای ماجراجویانه هاکس، و حتی در بسیاری از کمدی های او، از خانواده اثری در میان نیست و اغلب مردانی که ازدواج کرده اند یا دست کم در زمانی دور به زنی تعلق خاطر داشته اند، به نحوی صدمه دیده اند و از آن زمان به زنان با ظن و تردید می نگرند: ((مار گزیده از ریسمان سیاه و سفید می ترسد)). این حالت با آنچه در فیلم های فورد می بینیم یکسره در تعارض است. فورد تقریبا در همه فیلم هایش صحنه هایی از زندگی خانوادگی

را می گنجاند. زنان برای قهرمانان فورد تهدیدی به شمار نمی آیند. زن، در مقام همسر یا مادر، به تربیت فرزندان و آشپزی و دوخت و دوز و هر کار مشقت بار دیگری می پردازند. او موجودیست زیر دست و خدمتگزار و خودش هم همین جایگاه اجتماعی را پذیرفته است، و در مقابل همه این خدمت ها مورد محبت و علاقه بسیار قرار می گیرد. اما وضعیت در فیلم های بوتیچر به گونه دیگری است: زنان در آثار او هیچ جایگاه مشخصی ندارند و همچون اشباحی هستند که مردان را به عمل وا می دارند و بهانه ای هستند برای شیوه های رفتاری مردان، اما به خودی خود اعتباری ندارند: ((زن خودش کمترین اهمیتی ندارد)).

هاوارد هاکس گروه مردانه را هدف غایی می داند، که البته نگراشی بسیار قهقرایی است. قهرمانان او، که به قهرمانان اسپارت در یونان باستان می مانند، بجز کارهای سخت و نمایشی کاری از عهده شان ساخته نیست. درام های هاکس تسلط مردان بر طبیعت و زنان و کودکان، نشان داده می شود و همین درون مایه ها تا پیش از دهه هفتاد در آثار بسیاری دیگر از فیلمسازان مثل سرجیولئونه و ایستوود و دی پالما نیز دیده می شود.

سینما بعد از دهه هفتاد و جرقه های فمنیسم در آن

با شروع دهه هفتاد .و روی کار آمدن کارگردانان بزرگی مثل مارتین اسکورسیزی، استیون اسپیلبرگ و فرانسیس فورد کاپولا و... ستاره هایی مثل جك نیکلسون، آلپاچینو و رابرت دنیرو باتوجه به شکل گیری فمنیسیم در این دهه و پشت سر گذاشتن موج اول اما بازهم صنعت سینما بیشتر گرایش به مرد سالاری دارد و زن ها در حاشیه فیلم ها قرار می گیرند.

نقش زن ها تبدیل می شود به موجوداتی که هرچند در فیلم ها حضور پر رونقی دارند اما تام و تمام نیست. در سه گانه پدر خوانده کاپولا و نگاه اش به خانواده مرکزی و دید غالب همان جامعه مردانه و بدون زن تصور می شود که در اجتماع وجود دارد. در صورت زخمی دی پالما کارهای سخت و طاقت فرسا برای مردان است و زنان تنها محرك جنسی و مدل های آرایش کرده تصویر می شوند، در راننده تاکسی اسکورسیزی، دنیرو دنبال تغییرهای بزرگ است و زنان به روسپیگری مشغول هستند. بعد از دهه هفتاد میلادی، یعنی با روی کار آمدن دولت های تاچر و ریگان در دهه ۸۰ و تاکید آنها بر ارزش های خانوادگی، فمنیسیم دچار ضعف شد و این ضعف در فیلم ها نیز خودش را نشان داد. تنها در "دهه طلایی" هالیوود بود که فمنیسم توانست سینما را تسخیر کند.

هالیوود در دهه نود تبدیل شده بود به نگرش های مختلف سینمایی با سبك ها و موفقیت های ویژه، استعداد هایی که آمده بودند تا یکسره به تمام کلیشه های مرسوم سینمایی پایان بدهند و نوعی دگردیسی در سینما ایجاد کنند. دهه۱۹۹۰ دهه ای بزرگ برای سینمای جهان بود که در این ده سال جریان تازه ای از کارگردانان و بازیگران وارد عرصه فیلمسازی شدند و بعد از آن هالیوود شروع کرد به گسترش این استعداد های تازه کشف شده و رشد و نمو آنها. در پایان این دهه تنکولوژی ها و فناوری

های اینترنتی جدیدی به سینما راه یافت که باعث شد فیلمسازان و مخاطبان تجربه های جدیدی کسب کنند و در همین روند رو به رشد فمنیسیم نیز ابعادش در سینما وسیع تر شد و زن ها توانستند نقش های اول فیلم را درو کنند و به سطح درآمدی نسبتا نزدیکی با مردان برسند. فیلم های بشدت خوب فرا می رسند، استنلی کوبریك در پایان این دهه، یعنی سال ۱۹۹۹ چشمان کاملا باز و بسته، را با هنرمندی تام کروز و نیکل کیدمن مقابل پرده می برد. فیلمی سخت با برداشت هایی کاملا متفاوت در باره زنان و عشقی که بسیار سست و آسیب پذیر است. فیلمی در رابطه با هرآنچه که زنان به عنوان مدرنیته تلقی می کنند و خواهان آن هستند. یك فمنیسم منحط اعلام شده که کوبریك بشدت آن را هجو می کند، درست همانند رادیکال های جنبش حقوق زنان که قبل تر گفته شد.

لئون: حرفه ای فیلمی دیگر از لوك بسون در سال ۱۹۹۴، که برای اولین بار یك اکشن عاشقانه در باره ماتیلدا، دختر بچه ای با بازی تحسین شده ناتالی پورتمن، بود ساخت.شاید این یك تصور محال بود که اکشن ها با آن فضای مردانه که حتی در این دهه هم ساخته می شدند (مخمصه مایکل ماین۱۹۹۵ و یا هفت از دیوید فینچر۱۹۹۵) بتوانند یك دختر بچه را این چنین پر ابهت و هم ردیف با دیگر اکشن کاران سینما به تصویر بکشد.

این مسیر همینطور ادامه یافت تا برای اولین بار در سال ۲۰۰۱، آنجلینا جولی در تام رایدر ساخته سایمون وست مقابل چشمان میلیون ها مخاطب یك نقش متفاوت بازی کرد. او قبل تر هم نقش اکشن داشت اما هیچگاه اینچنین نتوانسته بود تجلی حضور یك زن را در سینمای اکشن نشان دهد، در واقع این اتفاق شروع یك حرکت بزرگ در جهت روندی سنتی بود که نقش زن را تنها محدود می کرد به داستان های دراماتیك یا صحنه های تراژیك فیلم ها، بعد از این سال بود که جولی تبدیل شد به یکه ستاره فیلم های اکشن و نویسندگان سایت های فمنیستی و حافظ حقوق زنان تیتر میزدند که: "از این پس شامل تحقق حقوق زن در تمامی عرصه های مختلف هستیم".

این روند ادامه یافت و در سال ۲۰۱۲ به شکوفایی جنسیتی در سینما رسید.

تا قبل از این سال زنان در سینما و تلویزیون باید با جذابیتشان حکم ماندگاری خود در سینما را امضا می کردند و در انتخاب نقش ها کمپانی ها به سراغ کسانی می رفتند که جذابیت مانایی داشتند و مخاطب با دیدنشان به وجد می آمد مثل ستاره ای نظیر مرلین مونرو. بعد از فروپاشی سیستم ممیزی و انتقال قدرت از کمپانی ها به کارگردانان، همچنان این دید باقی ماند و در مواردی هم تشدید شد مثل سالهای نهایی ساخت فیلم توسط آلفرد هیچکاك و استنلی کوبریك. رفته رفته این دید شکسته شد اما مشکلات عدیده ای دیگر به شکل های گونانون رخ داد که بعد ها به آن می پردازیم.

سال ۲۰۱۲ سال مهمی برای فعالان حقوق زن و همینطور زنان در سینما بود، دو فیلم مهم باژانر هایی متمایز تا به آن سال، اولی محصول کمپانی مارول به نام انتقام جویان و دومی ساخت کمپانی وارنر بوروس، یعنی شوالیه تاریکی بر می خیزد از نولان.

اسکارلت جوهانسن در اولین قسمت انتقام جویان با موهای کوتاه کرده در نقش بیوه سیاه موفقیتی برای خود و جامعه زنان مشتاق به برابری ایجاد کرد که تا به امروز در هر قسمت و فازهای مختلف مارول جایگاه ویژه ای دارد. در همین سال آن هاتاوی در قسمت سوم شوالیه تاریکی تنها کلید نجات بروس وین /بتمن است. این انقلاب در صنعت فیلم های کامیك باعث شد اولا درآمد زنان در سینما افزایش پیدا کند و ثانیا تفاوتی بین یك زن در ایفای نقش اکشن با یك مرد وجود نداشته باشد.

این دقیقا همان خواسته رویا گونه زنان بود که در سینما تحقق یافته بود اما به زودی دچار فروپاشی شد.

.چالش سطح دستمزدها و شروع بحران

در سال ۲۰۰۸ در آستانه اکران مرد آهنی (جان فاورو،۲۰۰۸) از رابرت داونی جونیور پرسیده بودند که چه احساسی دارد در میانسالی قدم در دنیایی بلاك باسترها گذاشته و او پاسخ داده بود که شاید در گذشته چنین فیلم هایی بازی نکرده باشد اما شك ندارد که مردم حواسشان به چند دهه ای که او در سینما کار کرده هست. حدس او درست بوده چون رابرت داونی جونیور برای دومین سال پی در پی در صدر فهرست پر درآمد ترین و گران قیمت ترین بازیگران نشریه ی فوربس قرار گرفته بود. ستاره ۵۳ ساله مجموعه فیلم های مرد آهنی و انتقام جویان طی یك سال در فاصله ژوئن ۲۰۱۲ تا ژوئن ۲۰۱۳ حدود ۷۵ میلیون دلار درآمد داشته است و با پشت سر گذاشتن دواین جانسن، برادلی کوپر، کریس همسورث و لئوناردو دیکاپریو مثل سال گذشته رتبه یك را به خود اختصاص داد. بخش اصلی درآمد رابرت داونی جونیور از ایفای نقش مردآهنی در سری فیلم های محصول مارول حاصل شده است. سال ۲۰۱۱ مرد آهنی ۳ با فروش۱/۲ میلیارد دلاری در سراسر جهان پر فروش ترین فیلم سال لقب گرفت. فاصله درآمد رابرت داونی جونیور و دواین جانسون بیش از بیست میلیون دلار است. به همین خاطر است که اگر از داونی جونیور بپرسید چه وقت خیال بازنشستگی دارد، این طور جواب می دهد: ((نیرو محرکه من در بازیگری آماده سازی تحقیق برای رویای آمریکایی واقعی است؛ یعنی اینکه تا وقتی ۶۵ سال نشده باشی و سرمایه لازم برای شروع کار باغداری، مسافرت یا نوشتن کتابی که هیچ کس قرار نیست آن را بخواند نداشته باشی، حق نداری خیال بازنشستگی به سرت بزند!)) از آن طرف در فهرست پر درآمدترین بازیگران زن هالیوود، ساندرابولاك با رقمی معادل ۵۱ میلیون دلار در صدر جدول ایستاده است. دلیل اصلی موفقیت بولاك طی یك سال گذشته فیلم جاذبه است که در ابتدا وقتی کارگردان آن آلفونسو کوآرون قصد ساخت آن را داشت روی کاغذ شبیه به ریسك بزرگی بود اما فیلم با فروش ۷۱۶ میلیون دلاری در سراسر جهان به یکی از آثار پر فروش سال و یکی از تحسین شده ترین فیلم های ۲۰۱۳ تبدیل شد. بولاك به خاطر نقش آفرینی اش نامزد جایزه اسکار هم شد. جنیفر لارنس هم که به خاطر بازی در سری فیلم های بازی های گرسنگی به رده دوم رسیده است و حضور جنیفر انیستون در رده سوم نکته جالب فهرست است. انیستون این روز ها دستمزد کمی برای بازی در فیلم های کمدی دریافت می کند اما در عوض از سود خالص فیلم سهم می برد که همین نکته باعث بالا رفتن درآمد او شده است. آنجلینا جولی هم که سال گذشته رتبه یك این فهرست را داشت امسال با اختلاف کمی از کامرون دیاز در رده پنجم قرار گرفته است.

در ادامه جدول پر درآمد ترین بازیگران مرد و زن هالیوود می آید. طبق اعلام فوربس، مجموع درآمد ده بازیگر مرد در یك سال ۴۱۹ میلیون دلار بوده، در صورتی که درآمد بازیگران زن به ۲۲۶ میلیون دلار رسیده است.

	فهرست پردرآمدترین بازیگران زن هالیوود	درآمدها
1	ساندرا بولاك	51 میلیون دلار
2	جنیفر لارنس	34 میلیون دلار
3	جنیفر انیستون	31 میلیون دلار
4	گوئیت پالترو	19 میلیون دلار
5	آنجلینا جولی	18 میلیون دلار
6	کامرون دیاز	18 میلیون دلار
7	اسکارلت جوهانسن	17 میلیون دلار
8	ایمی آدامز	13 میلیون دلار
9	ناتالی پورتمن	13 میلیون دلار
10	کریستین استیوارت	12 میلیون دلار

	فهرست پردرآمدترین بازیگران مرد هالیوود	درآمدها
1	رابرت داونی جونیور	75 میلیون دلار
2	دواین جانسون	52 میلیون دلار
3	برادلی کوپر	46 میلیون دلار
4	لئوناردو دیکاپریو	39 میلیون دلار
5	کریس همشورث	37 میلیون دلار
6	لیام نیسن	36 میلیون دلار
7	بن افلك	35 میلیون دلار
8	کریستین بیل	35 میلیون دلار
9	ویل اسمیت	32 میلیون دلار
10	مارك والبرگ	32 میلیون دلار

همینطور که اعداد درآمدها نشان می دهد، مجموع دست مزد زنان تقریبا نیمی از مجموع دستمزد مردها را نشان می دهد و بار دیگر اعلام رسمی درآمد ها در سال ۲۰۱۵ به این تنازع دامن زد و طرفداران حقوق زن را بیش از پیش نگران ساخت.

رابرت داونی جونیور ستاره فیلم های مارول برای سومین سال پیاپی در صدر فهرست پر درآمدترین بازیگران مرد سینما قرار گرفت که هر سال توسط نشریه فوربس منتشر می شود. این نشریه سال ۲۰۱۵ هم بر اساس میزان دستمزد بازیگران مرد و زن فهرست گران قیمت ترین ها را منتشر کرد.

طبق اعلام فوربس، داونی جونیور طی دوازده ماه حدود ۸۰ میلیون دلار درآمد داشته است و به این ترتیب موفق شده است همکارانی مثل ون دیزل، برادلی کوپر و تام کروز را کنار بزند. یکی از نکته های جالب فهرست آن سال فوربس این بود که چهار بازیگر از فهرست ده بازیگر پر درآمد سینما، هنرپیشگانی هستند که خارج از هالیوود فعالیت می کنند. حضور بازیگران آسیایی در این فهرست از این منظر عجیب است که فیلم های چینی و هندی به ندرت در رده های بالای فهرست پرفروش ترین فیلم های سال سینمای جهان قرار می گیرند. پی کی (۲۰۱۴)، که موفق ترین فیل تمام ادوار بالیوود است، در ساسر دنیا فقط ۱۲۰ میلیون دلار فروش داشت و فیلم چینی شکار هیولا هم ۲۹۰ میلیون دلار در سراسر جهان فروخت. پر فروش ترین فیلم هالیوود تا آن زمام آواتار (جیمز کامرون،۲۰۰۹) بوده است که ۲/۷ میلیارد در دنیا فروش کرد.

درآمد ۸۰ میلیون دلاری رابرت داونی جونیور نتیجه قرار دادهایی است که او با مارول می بندد، طبق گزارش های منتشر شده، داونی جونیور بخشی از سود انتقام جویان: عصر اولترون (۲۰۱۵) را به خود اختصاص داده و بعد ها برای بازی در فیلم کاپیتان آمریکا: جنگ داخلی هم ۴۰ میلیون دلار دستمزد گرفت. بعد از انتشار فهرست پر درآمدترین بازیگران مرد سینمای جهان، نشریه فوربس فهرست پر درآمد ترین بازیگران زن سینما را هم منتشر کرد که در این فهرست جنیفر لارنس، ستاره سری فیلم های بازی های گرسنگی، رده یك را به خود اختصاص داد. لارنس که سال گذشته در رتبه دوم این فرست بود، با درآمدی حدود پنجاه و دو میلیون دلار در حد فاصل ژوئن ۲۰۱۴ تا ژوئن ۲۰۱۵ ساندرا بولاك را با اختلاف یك میلیون دلار در مقایسه با سال گذشته از صدر جدول پایین

کشید. بولاك بازیگر فیلم جاذبه با درآمدی ۸ میلیون دلاری در رده ۱۵ این فهرست قرار گرفت. وارد کردن زنان خارج از هالیوود به فهرست باعث حضور فان بینگ بینگ، بازیگر، خواننده پاپ و تهیه کننده تلویزیونی۳۳ ساله چینی به این فهرست شده است. این هنر پیشه چینی که با درآمدی ۲۱ میلیون دلاری در رده چهارم فهرست قرار دارد، در فیلم افراد ایکس: روزهای پیشین آینده بازی کرده است و در نسخه چینی مرد آهنی ۳ هم حضور داشته است. کامرون دیاز، گوئیت پالترو، مریل استریپ، آماندا سیفرید و ساندرا بولاك با درآمد هایی از ۱۱ تا ۸ میلیون دلار گرفته در رده های یازدهم تا پانزدهم این فهرست قرار دارند.

	فهرست پردرآمدترین بازیگران زن هالیوود	درآمدها
1	جنیفر لارنس	52 میلیون دلار
2	اسکارلت جوهانسون	35 میلیون دلار
3	ملیسا مك كارتی	23 میلیون دلار
4	فان بینگ بینگ	21 میلیون دلار
5	جنیفر انیستون	17 میلیون دلار
6	جولیا رابرتز	16 میلیون دلار
7	آنجلینا جولی	15 میلیون دلار
8	ریس ویترسپون	15 میلیون دلار
9	آن هاتاوی	12 میلیون دلار
10	کریستین استیوارت	12 میلیون دلار

	فهرست پردرآمدترین بازیگران مرد هالیوود	درآمدها
1	رابرت داونی جونیور	80 میلیون دلار
2	جکی چان	50 میلیون دلار
3	وین دیزل	47 میلیون دلار
4	برادلی کوپر	42 میلیون دلار
5	آدام سندلر	41 میلیون دلار
6	تام کروز	40 میلیون دلار
7	آمیتا باچان	34 میلیون دلار
8	سلمان خان	33 میلیون دلار
9	آکشی کومار	32 میلیون دلار
10	مارك والبرگ	32 میلیون دلار

یکی از نکته هایی که رسانه های سینمایی به آن اشاره کرده اند، اختلاف حدود ۳۰ میلیون دلاری صدر نشینان دو فهرست بازیگران مرد و زن است. در سال ۲۰۰۱۶ هم این فهرست دوباره منتشر شد و این بار دواین جانسون در صدر فهرست پر درآمد ترین ها قرار گرفت و در توئیتی نوشت: "میخواستم دو نکته درباره این خبر بگویم، من کارم را با دستمزد ۷ میلیون دلاری شروع کردم. اگر من توانستم موفق شوم، پس شماهم میتوانید. همه میهمان من در رستوران وافل هاوس هستید".

داونی جونیور سه سال پیاپی (۱۵-۲۰۱۳) در صدر این جدول قرار داشت او با سي و سه میلیونی که در سال ۲۰۱۶ گرفت به رده هشتم سقوط کرد و با شاهرخ خان در یك رده قرار گرفت. در آمد بسیار بالای جانسون در این بازده زمانی حاصل بازی در فیلم هایی مثل قسمت هفتم مجموعه سریع و خشمگین و سن آندریاس بود؛ البته درآمد حاصل از قسمت سری هشتم فیلم های سریع و خشمگین و فیلم نجات غرق/بی واچ که هنوز اکران نشده بودند هم لحاظ شده بود. جانسون سال گذشته اش با درآمدی معادل ۳۱ میلیون دلار در رده ۱۱ این فهرست قرار داشت.

در فهرستی که ((فوربس)) در باره پردرآمد ترین بازیگران زن جهان منتشر کرد، نام جنیفر لارنس در صدر دیده می شد.لارنس ستاره فیلم های بازی های گرسنگی و برنده اسکار بهترین بازیگر زن نقش اصلی با نمایشنامه

نقاط روشن (۲۰۱۲)، برای دومین سال پیاپی در رده اول فهرست قرار گرفت. بیشتر درآمد او حاصل قسمت پایانی فیلم بازی های گرسنگی و فیلم مسافران بود که با کریس پرات همبازی شده بود. او جوان ترین فرد در لیست فوربس تا این سال بود. اگر مجموع دستمزد ده بازیگر برتر جهان از نظر درآمد را در نظر بگیریم، به عدد ۴۵۷ میلیون دلار می رسیم، که بیشتر از دو برابر مجموع دستمزد ده بازیگر زن برتر جهان از نظر درآمد است که رقمی ۲۰۵ میلیون دلاری می شود. علاوه بر این، در فهرست آقایان ۱۸ بازیگر دستمز سالانه ای بیشتر از ۲۰ میلیون دلار به دست آورده اند، در حالیکه در فهرست خانم ها این تعداد به چهار بازیگر محدود می شود.

	فهرست پردرآمدترین بازیگران مرد هالیوود	درآمدها
1	دواین جانسون	65 میلیون دلار
2	جکی چان	61 میلیون دلار
3	مت دیمون	55 میلیون دلار
4	تام کروز	53 میلیون دلار
5	جانی دپ	48 میلیون دلار
6	بن افلك	43 میلیون دلار
7	ون دیزل	35 میلیون دلار
8	شاهرخان	33 میلیون دلار
9	رابرت داونی جونیور	33 میلیون دلار
10	اکشای کومار	32 میلیون دلار

	فهرست پردرآمدترین بازیگران مرد هالیوود	درآمدها
1	جنیفر لارنس	46 میلیون دلار
2	ملیسا مك کارتی	33 میلیون دلار
3	اسکارلت جوهانسن	25 میلیون دلار
4	جنیفر انیستون	21 میلیون دلار
5	چارلیز ترون	17.5 میلیون دلار
6	فن بینگ بینگ	17 میلیون دلار
7	ایمی آدامز	13.5 میلیون دلار
8	جولیا رابرتز	12 میلیون دلار
9	میلا کونیس	11 میلیون دلار
10	دیپیکا پادوکونه	10 میلیون دلار

نتیجه جالبی که میتوان از این سه سال سطح درآمد و مقایسه آنها باهم کرد همان چالش اقتصادی فمنیست ها بعد از دهه هفتاد در اقتصاد و موج دوم فمنیسم در جامعه بوده است. فیلمهایی که در این دوره جنیفر لارنس و ساندرا بولاك بازی کرده اند، چه از لحاظ ارزش گذاری فیلمی و چه از لحاظ سطح بازیگری بشدت شاخص تر از بازی داونی جونیور یا دواین جانسن بوده است. تریولوژی بازی های گرسنگی خود تاثیر بزرگی از دیدگاه های فمنیست های لیبرال را در خود جای داده است و فیلم جاذبه هم توجه اصلی خودش را روی یك زن در جهان خارج از جو زمین منعکس کرده. آیا تا پیش از این دهه سینما میتوانست اینطور تصویر مقتدر و نیرومندی از زن در یك جامعه مرد سالارانه که حتی در گرفتن دستمزد کار برابر هم، در حقشان کوتاهی می شود پیشرفت می کرد؟ میتوان گفت سینما در معنا و مفهوم خواست های اجتماعی و خواستگاه نقش زن در این مدیوم به حد قابل توجهی پیشرفت داشته است، اما این پیشرفت تنها محدود به فیلم ها می شود نه نقش اصلي زن و حقوق و مسائل پشت پرده آن. از این پس سعی بر این است تا با تکیه بر چند فیلم شاخص و همینطور سریال های تلویزیونی بعد از دهه هفتاد تا کنون به تاثیر فمنیسم بر محتوای این فیلم ها و سریال های تلویزیون تحلیلی کیفی ارائه دهیم و کمی بر محوریت موضوع این فیلم ها عمیق تر شویم.

فمنیسیم و تاثیر پذیری فیلم ها و سریال ها از هفتاد به این سو

چند سالی است که بازار فیلمهای اکشن زنانه گرم است. فیلمهایی که تا پیش از اوج گیری موج دوم فمنیسم محل طبع آزمایی ستاره هایی مثل آرنولد شوآرتزینگر و بروس ویلیس و سیلوستر استالونه بود جای خودش را به جنسیت های مونث سینما و شخصیت هایی مثل آنجلینا جولي و شارليز ترون و جنیفر لارنس و اسکارلت جوهانسن داد.

اینجا هیچ تمایزی بین مرد و زن دیده نمی شود، به عنوان مثال فیلم بلوند اتمی محصول سال۲۰۱۷، با بازی چارلیز ترون، تمام ابعاد زن سالاری غیر ارتجاعی فمنیست های متاخر را داراست.

آنچه که در پیش در باره فمنیست های رادیکال گفته شد در باره همجنس خواهی و برابری جنسیتی، انقلاب علیه جامعه پدر سالار و فرهنگ مرد سالاری سینما و در ابعاد بزرگ تر جامعه، اینکه زن دیگر در خانه نقش مرکزی را به عهده ندارد، عدم وابستگی به همسر و فرزند، استقلال جنسیتی و کار در بیرون از خانه آن هم در مهارت هایی سخت که تا پیش از آن تنها در فیلم های ۰۰۷ شاهدش بودیم، این بار تماما در بلوند اتمی دیوید لیچ تکرار می شود.

فیلم شگفتی ها محصول سال ۲۰۱۵، کاری از آلیس روهر واچر، درام زنانه کارگردان جوان ایتالیایی، مطالعه ای در روابط خانوادگی و رابطه میان زنان است. یك فیلم متوسط الحال از نظر تصویری و بیانی که اما به سبب نگاه زنانه اش مورد توجه قرار گرفت.

فیلم زن شگفت انگیز محصول سال ۲۰۱۷ به کارگردانی پتی جنکینز، اولین فیلم ابر قهرمانی به کارگردانی یك زن و شخصیت اولی گال گدوت بود. این فیلم فمنیستی توانست نقد های مثبت زیادی دریافت کند و تبدیل شود به یکی از آثار پر فروغ وارنری که تا قبل از آن به خاطر پروژه های شکست خورده مرد پولادین و بتمن علیه سوپر من: طلوع عدالت، ساخته زاك اسنایدر به شدت از ارزش و اعتبارش کم شده بود. فیلم نمود بارز یك زن تمام و کمال است که با هر موجودی توانایی رو در رویی را دارد، او هم می تواند عاشق باشد و هم می تواند مبارزی باشد برای آزادی تمام جهان. تعریف جنکینز، بیشتر شبیه به تعریف فمنیست های سوسیال می باشد که پیش تر در باره اش صحبت شد، یك زن که توانایی این را دارد برای خودش بین عشق و مهارت انتخاب آزاد داشته باشد و به هیچ چیز جز برتری درجات اجتماعی و رونق اقتدار بیش از پیشش وابستگی نشان نمی دهد.

فیلم دیگری که در اسکار امسال(۲۰۱۸)، بسیار مورد توجه فمنیست ها قرار گرفت، لیدی برد ساخته گرتا گرویك بود. فیلم ماجراهای زندگی دختر ۱۷ ساله ای را در اوایل سال ۲۰۰۰ واقع در شمال کالیفرنیا در زمان یك سال روایت می کند. گرتا گرویك که خود بازیگرست در اولین تجربه ی کارگردانی اش به موفقیت خوبی دست یافته و توجه های زیادی را به این اثر خود جلب کرد. این فیلم که در ژانر کمدی_درام می باشد، هم طنز قابل توجهی به مسائل زنان دارد و هم مشکلات و تلخی های پیش روی زنان(دختران جوان) را به خوبی باز گو می کند.

فیلم هایی که دیزنی می سازد اساسا حول محور زندگی پرنسس ها و شاهزاده خانم هایی می گردد که به دختر بچه ها از ابتدای زندگی، پند مقاومت در برابر بدی ها و الگو های غلط رفتاری را می آموزاند. همان متد های آشنایی که در رفتار شناسی اجتماعی باید به دختران آموخت تا حین رفتار با جنس مخالف دچار بحران و تنش در روابط نشوند. فمنیست ها از این به عنوان حقوق زن و خواستگاه آزادی فردی و حق شخصی یاد می کنند. عواملی مثل حرمت قائل شدن به اندام خصوصی و عدم تعرض و ایجاد نوعی رابطه دوستانه بدون قید و شرط. دیزنی با فیلم هایی مثل سفید برفی و شکارچی، سیندرلا، زشت و زیبا و بدجنس مولفه های مختلفی از زندگی زنانه را به تصویر کشیده است، مثل: ایجاد رابطه عاشقانه اما بدون فرزند، زیبایی و در عین حال جسارت برای مبارزه با شرورها، اعتما به نفس،تلاش و کوشش و پارادایم های مثبت اخلاقی دیگر که فمنیست های اعتدالی به آن اعتقاد دارند. در واقع دیزنی خودآگاه و یا ناخودآگاه _البته به نظر نگارنده این روند کاملا خودآگاه بوده است_ در مسیر برهه ای از هالیوود قرار گرفته است که در آن زن صدای اول فیلم و سریال و انیمیشن است. در فیلم سفید برفی و

شکارچی یك اتفاق جذاب رخ می دهد، چارلیز ترون تنها زمانی قبول کرد که در نقش ملکه شرور فیلم بازی کند که دستمزدش با کریس همسورث برابر باشد، و این اتفاق افتاد و برای اولین بار دستمزد شخصیت اول مرد فیلم که با قرار داد های سنگینش با مارول هنوز خداحافظی نکرده، در یك فیلم گیشه ای دیگر باید دستمزدی را بگیرد که بازیگر زن فیلم را شامل حال می شود و این برابری در روند هالیوود تازه شروع شده است.

فیلم مدمکس: جاده خشم ساخته جورج میلر یکی دیگر از اتفاقات بزرگ سینما بود که جرقه های فمنیستی بشدت در آن دیده می شود، چارلیز ترون با سری تراشیده داخل اکشنی با چاشنی های آخرالزمانی بازی می کند، که پیام اصلی اش در این نهفته که زنان باید نیروی غالبه ای بر مردان لجام گسیخته ای باشند که دارند دنیا را به هلاکت می کشانند. نشان دادن نوعی فرهنگ دموکراسی رادیکال و بدبین برای اینکه نشان دهد مردان توانایی گذراندن امور دنیا را ندارند و فریاد یاری از زنان جهان برای مقابله با این سیستم دگم و فاقد پویایی.

در واقع تمام فیلمهای هالیوودی که پس از دهه هفتاد، یعنی بعد از به وجود آمدن اندیشه ای نو، به اسم حقوق زن در ابعاد فرا سیاسی در قرن بیست و یکم به نمایش درآمدند به نوعی طغیان علیه جامعه مرد سالار و فرهنگ نهادینه شده جنس اول، جنس دوم بوده است. این مولفه که زن برای رسیدن به حقوق های مدنی خودش نیازمند تلاش های رادیکال و خرق عادت است، کم و بیش در تمام آثار سینمایی هالیوود و حتی دنیا به تصویر کشیده شده است.

در اینجا علاوه بر چند فیلم شاخص به بررسی چند سریال مهم قرن بیست و یکم هم در رابطه با فرهنگ فمنیستی و روحیه حقوق زن برای ایجاد برابری که توسط سطح درآمد ها بشدت جنجالی تر هم شد، می پردازیم.

سریال محبوب شبکه HBO، بازی تاج و تخت که براساس رمان پرفروش و جذاب جورج آر.آر.مارتین نوشته شده است، یك انقلاب شکوهمند در عرصه سریال سازی و ارائه تصویری از ایدئولوژی های مهم قرن به حساب می آید، در این سریال قدرت های بزرگ در یك بازده زمانی نا مشخص و نا معلوم به تنازع قدرت با دیگری می پردازند، مردان در این سریال منقلب می شوند اما زنانی که وابستگی خانوادگی برایشان اهمیت ندارد و خود را در گیر عشق به فرزند و همسر نکرده اند، اپیزود به اپیزود بر قدرتشان افزوده می شود. سرسی و کالیسی هر دو نماد فمنیسیم اند، هرچند یکی بشدت غیر منعطف و رادیکال اما دیگری معتدل و آزادی خواه و ارتجاعی. در پی تلاش برای کسب امپراطوری ای که در آن مردان جایگاه والایی ندارند و تنها نیروی جنگی به حساب می آیند. آزادی در روابط جنسی زنان و قدرت ایجابی شان باعث شده که سریال بیشتر از آنچه به کتاب پایبند باشد، بازتاب ایدئولوژی های روز دنیا بوده و همین باعث موفقیت سریال شده است.

سریال شبکه fx، fude یك مجموعه کوتاه ده قسمتی از زمانیست که کمپانی ها زنان را مجبور می کنند بخاطر پول دست به بازی در هر نقشی بزنند و هرگاه سن این بازیگران افزایش پیدا می کند به صورت سیستماتیك کنار گذاشته می شدند. مجموعه حول محوریت دهه ۶۰ و قدرت کمپانی ها برای ابراز عقیده های شخصیشان و چلنج زنان برای کسب شهرت و ثروت است.

باز هم سریالی از FX، داستان ترسناك آمریکایی یك مینی سریال جذاب به کارگردانی رایان مورفی در چند فصل با داستان های مختلف است. هر فصل آن محوریت خاصی از موضاعات را مطرح می کند، یکبار همجنس خواهی و قدرت یابی زنان برای سر نگونی موافقان دولت ترامپ و بار دیگر برای بیان این مسئله که زنان می توانند شخصیت اول سریال هایی باشند که هم پر بیننده هستند و هم موفق، بنا بر این مردان را سلاخی میکنند.

سریال شبکه HBO، جهان غرب/WESTWORLD، یکی دیگر از جنبه های فمنیستی اخیر و پدیده جذاب دنیای سرگرمیست. در اینجا قدرت و هوش خلاقه تمام میزبانان پارك بدست یك زن هدایت می شود. اگر پارك را کره آبی در نظر بگیریم، تنها زنان در این کره هستند که توانایی این را دارند تا به خودآگاهی برسند و سیلی دیگر از انسان ها را نجات بدهند. در اینجا هم، مردان تنها وسیله ای هستند برای جنگ و یا کمك به زنان برای پیش برد داستان رو به جلو و موفقیت آنان.

و بالاخره «کنیزنامه» ساخته بروس میلر محصول ۲۰۱۷ کمپانی پخش هولو. کنیزنامه گویا گرد آوری مجموعه ای از اتفاقات تاریخ در دل یك داستان تخیلی است. اعدام های گروهي، قوانین ریاضتی، کتاب سوزی ها، برنامه فرزند آوری نازی ها، بچه دزدی از سوی ژنرال های آرژانتینی، تاریخ برده داری، تاریخ چند همسری در آمریکا و بسیاری از مسائل دیگر که رد آنها در شکل گیری جهان این داستان دیده می شود. دریچه ورود ما به این مجموعه زندگی روز مره یك زن است که همسر و دخترش را از دست داده و حالا ندیمه ی یکی از سران این جریان است.
الیزابت ماس بازیگر نقش اصلی این سریال گفته است: " صادقانه بگویم، این برای من یك داستان فمنیستی نیست. این یك داستان انسانی است، چون حقوق زنان، همان حقوق بشر است".

نتیجه گیری

امروز در هالیوود جریان های بسیاری سعی در اثبات برحق بودن خودشان دارند، فمنیست ها نیز از این گود خارج نیستند. بسیاری از فیلم ها و سریال های مطرح زمانیکه سیستم قدرت یابی کمپانی ها فروپاشید و قانون ممیزی در دهه های هشتاد ملغی شد، در ها را رو به ابعاد جدیدی از معنا و بازگویی حقایق گشودند. از نظر نگارنده، هالیوود به عنوان تنها سینمایی شناخته می شود که در باره تمام مسائل ریز و درشت تاریخ اش فیلم ساخته و اکران کرده و اجحاف در حق زنان و لطمه زدن به آنها نیز باعث شده تا هالیوود باری دیگر عزمش را جزم کند تا بتواند همان موج سومی را شکل دهد که پیش تر صحبتش را ارائه کردیم. این حرکت از تعرض جنسی هاروی واینستین، تهیه کننده بدنام هالیوود بشدت اوج گرفت تا به اسکار امسال و هشتگ #می-تو رسید و مریل استرپ و ناتالی پورتمن و عده ای دیگر از بازیگران سرشناس هالیوود برای اعاده حقوق از دست رفته زن با لباس سیاه وارد مراسم شدند. این لرزه های بزرگ و روسوایی های جنسیتی (پولانسکی،براندو،آلن،اسپیسی و...) میتواند جرقه بزرگی باشد برای فمنیست های نوین تا به طرح موضوعی دوباره برای ارتقا جایگاه قبلی خود و جلوگیری از آسیب های احتمالی بعدی کنند.

منابع: درو هی وود،محمد رفیعی مهرآبادی / " درآمدی بر ایدئولوژی های سیاسی از لیبرالیسم تا بنیاد گرایی" / مرکز آموزش و پژوهش های بین المللی /ص ۴۲۰-۴۳۸.

WOMEN
of the
WORLD
UNITE
SISTERS
OF THE
WORLD

به نام زن که مـعصوم‌ترین احـساس در سینماست

نویسنده: شایان رهسپار عظیمی

سینمای ایران سالهاست که دیگر تحت قیومت مردان سینماگر نیست و از این گود خارج شده است. حضور زن به عنوان یك عنصر فعال و کنشگر هدفمند خود باعث شده است که نسل جدیدی از فیلم های سینمایی و شخصیت های ممتازی خلق شوند که نسبتا دید آشنا تری با زن به عنوان یك مخاطب و به عنوان یك شخصیت در بطن داستان های ملموس سینمای رئالیستی دارد.

در این بین سینماگران زیادی از جنس لطیف و در عین حال با جسارت زن در وادی دنیای تصویر و دیالوگ قدم گذاشته اند. در این شماره به دو چهره شاخص سینمای ایران توجه داریم. تهمینه میلانی که برای اولین فیلمش سیمرغ بهترین فیلم-اولی را گرفت. کودکان طلاق فیلمی بود برگرفته شده از یك تراژدی محض که مسئله اصلی آن برخورد با یك معضل اجتماعی بزرگ به اسم کودکانی بود که در بین جدایی والدین خویش ضربات متعدد روحی میخورند و این باعث میشود که در قبال جامعه با فراز و نشیب های گوناگونی دست و پنجه نرم کنند بود.

در سال ۱۳۷۶ و با ایجاد فضای باز سیاسی که در آن دوران پس از انتخابات دوم خرداد ریاست جمهوری رقم خورده بود میلانی فیلم دو زن را ساخت. به خاطر ساخت این فیلم میلانی جایزه بهترین فیلمنامه را از جشنواره فیلم فجر دریافت کرد و نامزد جایزه بهترین کارگردانی از همین جشنواره شد.

در سال ۱۳۷۹ پس از به نمایش درآمدن فیلم نیمه پنهان به یکباره دستگیر و زندانی شد. روزنامه ها چهار جرم برای او تیتر زدند.

اول محاربه با خدا ! دوم اقدام علیه امنیت ملي- سوم همکاری با گروه های معاند و در نهایت تشویش اذهان عمومی از طریق آثار هنری. میلانی میگوید هیچگاه تفهیم اتهام نشد و دلیل این اتهامات را هم متوجه نشد. او چهار روز در انفرادي و ۴ روز در بند عمومی زندان اوین به سر برد و در آنجا با زندگی دخترانی آشنا شد که بعد ها زندگی آنان را در فیلم تسویه حساب به تصویر کشید. میلانی پس از ۸ روز به دستور رهبر جمهوری اسلامی ایت الله علی خامنه ای و رئیس جمهوری وقت جناب آقای محمد خاتمی از زندان آزاد شد و ۵ سال بعد تبرئه شد.

بعد ها میلانی پس از سه گانه اش با نیکی کریمی به سراغ مریلا زارعی رفت و فیلم زن زیادی را ساخت که هرچند نقد های مثبتی دریافت نکرد اما خب فروش خوبی داشت. بعد از آن رکورد فروش صد میلیون تومان در هفته اول را با فیلم آتش بس با بازی مهناز افشار و محمد رضا گلزار زد.

در دی ماه سال ۱۳۹۳ دادسرای فرهنگ و رسانه در تهران میلانی را به عنوان تبلیغ علیه نظام در متن فیلمنامه شهرزاد زن هزار و یك شب احضار کرد. به گفته میلانی کتاب فیلمنامه شهرزاد زن هزا رو یك شب با مجوز وزارت فرهنگ ارشاد اسلامی در تابستان ۱۳۹۳ منتشر شده بوده است.

میلانی بي شك یك چهره بزرگ در سینماست و توامان دارای بنیه ای قوی برای کند و کاو داخل مسائل اجتماعیست. او یك سینماگر بدیع و خلاق در کشف روابط زنانه و به تصویر کشیدن آنها با کلك ظریف خودش است و البته هیچ هنری بي عیب نیست اما قرار هم نیست که کامل باشد.

رخشان بنی اعتماد یکی دیگر از الطاف سینمای ایران برای مخاطبین سینمای وطنی سالهای پیش و هم اکنون است. بنی اعتماد در رشته کارگردانی سینما در دانشکده هنر های دراماتیك طهران (دانشکده سینما و تئاتر دانشگاه هنر) تحصیل کرد و در سال ۱۳۵۹ فارغ التحصیل شد. بعد از گذراندن سمت های مختلفی مثل منشی صحنه و کارگردانی فیلم های مستند و کوتاه فعالیت رسمی خودش را در سال ۱۳۶۶ با فیلم خارج از محدوده آغاز کرد.

با نوشتن فیلمنامه فیلم نرگس با همکاری فریدون جیرانی و کارگردانی آن به عنوان بهترین کارگردان در دهمین جشنواره فیلم فجر برگزیده شد.

بنی اعتماد برای روسری آبی برنده جایزه فیبرشی سي و ششمین جشنواره بین المللی فیلم تسالونیکی ۱۹۹۵ شد. نامزد پلنگ طلایی و پلنگ برنزی جشنواره فیلم لوکارنو شد. جایزه ویژه و جایزه فیبرشی جشنواره بین المللی فیلم مونترال برای بانوی اردیبهشت در سال ۱۹۹۸ دستآورد او بعد از رو سری آبی بود. زیر پوست شهر اثر جاودانه او جایزه بهترین فیلم خارجی زبان و جایزه تماشاگران جشنواره فیلم تورین را در سال ۲۰۰۱ برای او به ارمغان آورد و جایزه نتپك و جایزه ویژه جشنواره فیلم لوکارنو را برای فیلم روزگار ما در ۲۰۰۲ به دستاورد های خود افزود.

بنی اعتماد پس از جایزه ویژه هیئت داوران جشنواره آسیا پاسیفیك اعلام کرد که برای کمك به ساخت سر پناهی برای زنان بی سر پناه تهرانی به نام خانه مهر جایزه اش را به حراج میگذارد.

بنی اعتماد از دنیای مستند به عالم سینما پای گذاشت و برای همین بوی داستانها و تیپ شخصیت هایش همیشه نجوای حقیقت را در گوش مخاطبش بیدار میسازد. بنی اعتماد خود یك خالق زن در سینماست. او بهترین و جذاب ترین کرکتر های زن را در سینما خلق کرده و پروش داده است و به آنها زندگی حقیقی را اموخته است و هیچگاه دریچه دوربین اش را رو به دروغ و بزرگ نمایی از حکایت زن باز نکرده است.

در شماره قبل نارنجی هم به این مسئله اشاره شد که داستان زن در سینمای ایران وجه شیرین داستان زن در جهان ایران است. آنقدر رشد و نمو های بزرگ و حیرت آور در بستر سینما برای سینماگران و عوامل و بازیگران این دریچه جادویی به حقیقیت پیوسته که در عالم واقعیت شاید هیچگاه قبول چنان بستر اماده ای برای جنس زن قابل درك نباشد اما خب به همین خاطر است که میگوییم شیرین است و وهم انگیز اما خب به هر حال سختی های خودش را هم داراست و برای خلق چنین حرکات بزرگ و نشان دادن چهره بین المللی از خود باید هم اقدامات بزرگ کرد و سختی ها را به جان خرید.

سینمای ایران بیشتر از اینکه یك مدیوم سرگرمی و تجاری باشد یك کتاب آموزشی و رنگارنگ است که هر درسش را آموزگار مختلفی درس میدهد و چه خوب هم این شیوه آموزشی جواب میدهد. داستان زن را هم سینما گران زن به تصویر میکشند و مکمل آثار افتخار آمیزی میشوند که مردان سینما گر از زن به تصویر کشیده اند: یك چهره بشدت معنوی و یك کلمه تنها به اسم مادر.

Teatre
تئاتر

نگاهی به‌بازنمایی چند شخصیت زن مهم در تاریخ تئاتر اروپا

یک صحنه، چند زن

نویسنده: سپهر اسدی

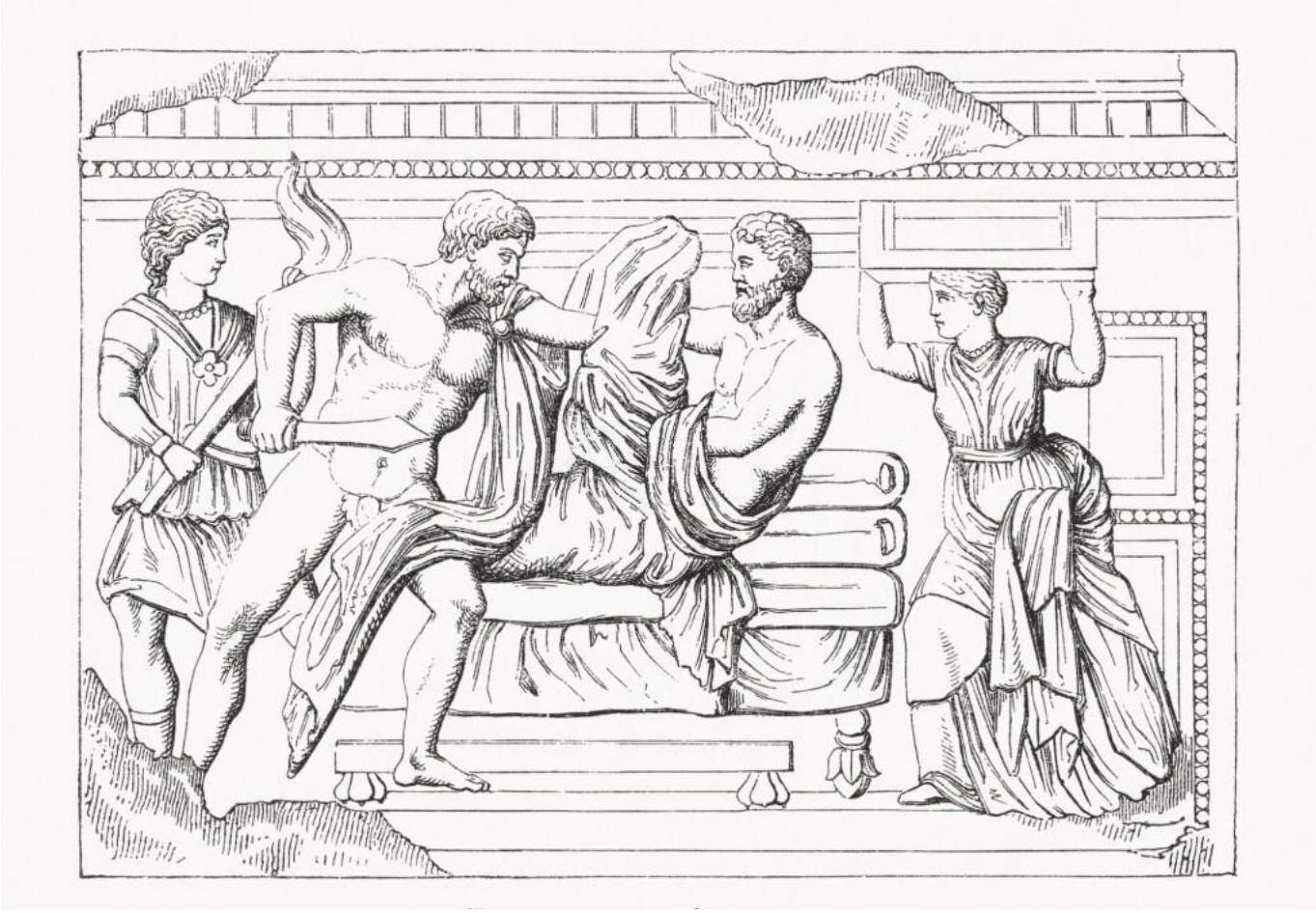
مقدمه

تحول بازنمایی جنس زن در تاریخ هنر، خود تحول بازنمایی جنس زن در تاریخ هنر، خود سیری طولانی است که پیگیری آن صفحات متعددی را پر می‌سازد. این مسئله که چگونه یک جنسیت در قامت بازنمایی شده متجلی می‌شود، دغدغه‌ای جدید در مطالعات هنری نیست، اما به‌شکل روزافزون توجه بیشتری به‌خود جلب می‌کند. به‌مثابه هنری که بیش از هرچیز خود را «آینه‌ی طبیعت» می‌داند، تئاتر دارای پیشینه و تاریخی طویل در بازنمایی جنس زن است. با وجود این مسئله که می‌توان هر دوران و هر یک از تواریخ تئاتر را انتخاب کرد و با بررسی میان فرهنگ و دراماتورژی زمانه‌ی خود نگاهی بهتر به‌بازنمایی زن و این مسئله انداخت، امروز بیشتر به‌چهره‌هایی می‌پردازیم که برخی‌شان نام‌آشنا هستند، برخی نسبتاً مطرح و برخی دیگر تقریباً ناآشنا. این مطلب کوتاه محوریت خود را بر اروپا قرار می‌دهد، زیرا به‌دلیل جایگاه مهم اروپا به‌مثابه آبشخور اصلی برای تئاتر جهانی‌سازی شده‌ی امروز، شاید که این اقلیم و فرهنگ بهترین نقطه‌ی آغاز برای خوانشی تاریخی و تحلیلی باشد. هدف این است که نخست نقاط پررنگ مشخص شود تا بعدتر بتوان نقاط کم‌رنگ را بازشناسی نمود. به‌مانند بسیاری از پژوهش‌های درون تاریخ تئاتر، به‌ریشه، یعنی یونان بازمی‌گردیم و با مشاهده‌ی چند شخصیت زن مطرح، به‌بازشناسی دیدگاه اولیه در باب زن می‌پردازیم. سپس در ادامه، نقطه‌ای کاملاً فراموش شده از تاریخ تئاتر را پیگیری می‌کنیم: نخستین زن نمایشنامه‌نویس و زنان کمدی‌های او. سپس نگاهی کوچک به احیاء تئاتر و زن در آن، مدرنیسم و تحولات زنانه و درنهایت نقش زن در تئاتر معاصر می‌پردازیم.

یونان باستان: بازنمایی نخست یک جنس

تمدن غرب در صورت‌بندی امروزی خود، آغازش را به‌یونان پی می‌گیرد. با گذر از مقدمه‌های مرسوم، این‌گونه آغاز کنیم که جایگاه یونان باستان به‌عنوان گهواره‌ی تئاتر، در میان همگی پذیرفته است. تئاتر یونان باستان نخست به‌مثابه شکلی از پیوند مراسمات مذهبی و نیایشی و امر سیاسی و دولت‌شهری نهاد می‌یابد و سپس زیبایی‌شناسی پدیدارشناسانه‌ی آن نزد متفکران زمان خود و محققان آینده به‌چشم می‌آید. هنگامی که مهارت در کوریوگرافی همسرایان منجر می‌شود که فرینیخوس تراژدین توسط مردم آتن به‌عنوان ژنرال نظامی انتخاب شود (نقل از Wright, ۲۰۱۶:۴۸)، می‌توان اهمیت نهاد تئاتر را در اجتماع آتن باستانی را درک نمود. صحنه‌ی تئاتر خود پژواک کننده‌ی نظر دولت‌شهر و مراد سیاسی آن بوده است. هنگامی که دولت‌شهر به‌مسئله‌ی زن می‌رسد، به‌واسطه‌ی پدرسالاری نهاد خود، شخصیت زن را غالباً به‌شکلی بازنمایی می‌کند که در تقابل با نظام پیشین حاکم در یونان باشد: نظام مادرتباری.

نخستین بازنمایی مهم زن در تئاتر یونان باستان، شخصیت کلوتمنسترا است: همسر آگاممنون، پادشاه دولت‌شهر آرگوس که از سپه‌سالاران جنگ تروا است. در تریلوژی «اورستیا» به‌قلم آیسخلوس، می‌توان دید که چگونه تئاتر و متن مخصوص بازنمایی، در نمایش نقش زن، چگونه وجود چندین مسئله و نهاد موجود در آتن کلاسیک را تثبیت می‌نماید که همگی برپایه‌ی نظامی پدرتبار هستند.



برقراری نظام پدرتبار براساس «قرارداد» است ، نه براساس پیوندهای خونین به‌مانند نظام‌تبار (رضایی‌راد، ۱۳۰: ۱۴۰۰). این مسئله در پایان این تریلوژی و با برقراری دادگاه و هیئت منصفه (در نمایشنامه، واقع در آرئوپاگوس) تحکم می‌یابد. دیگری، شروع یک ظن به‌نهاد خانواده‌ی یونان یا اویکوس است که در متون دیگر نیز بازتاب می‌یابد. کلوتمنسترا، در قامت نماینده‌ی نظام مادرتبار، به‌علت کشته شدن دخترش ایفی‌ژنی به‌دست همسرش، با قتل آگاممنون انتقام می‌گیرد. اما در تریلوژی، کشته شدن او به‌دست پسرش اورستس و تبرئه شدن او پس از مداخله‌ی خدایی آتنا، پیامی مهم برای جامعه‌ی پدرتبار و نقش زن دارد: استیلای قراردادهای از پیش تعیین شده‌ی اجتماع که یک جنسیت، جنس زن، می‌بایست در محدوده‌ی آن تحرک داشته باشد.

سؤظن به نهاد خانواده و طبع زن در یک تراژدی از یونان باستان بازتاب می‌یابد که غالباً از یادها می‌رود: زنان تراخیس. پروتاگونیست زن آن، دیانیرا، زنی است که پس از تنهایی مداوم به‌دلیل عدم حضور شوهرش، هراکلس، در جنگی طولانی، دست به‌عملی می‌زند که درنهایت نابودی شوهرش و خود را به‌دنبال دارد. دیانیرا خود شکلی از زن معاصر آتن کلاسیک است که به‌عنوان سردم‌دار خانه و خانواده، می‌تواند مدت زیادی را بدون حضور همسر سپری کند، همسری که وظایف دولت‌شهری‌اش اهمیت بیشتری دارد. به‌زعم یان کات در این تراژدی، هراکلس و دیانیرا اصلاً با هم دیدار نمی‌کنند. چنین می‌نماید که امکان‌ناپذیر است، آنها به دو روزگار متفاوت و به دو دنیای متفاوت تعلق دارند. هراکلس اسطوره‌ای باستانی است، دیانیرا هم‌عصر تماشاگر است و برای زنان تراخیس که بامدادان از ده به‌راه افتاده‌اند تا مرثیه‌ی دیانیرا را بشنوند، چهره‌ای آشنا (کات، ۱۴۱: ۱۳۹۷). مرگ هراکلس پیش‌بینی شده است و به‌حقیقت می‌پیوندد. دیانیرا در اینجا علاوه بر واسطه بودن در انجام اراده‌ی الهی، در متن سوفوکلس شکلی از بازنمایی زن است که می‌خواهد هشداری به‌جامعه در باب زنان معاصر خود بدهد. دیانیرا به‌عنوان چهره‌ی زنانه‌ی مهجور در بدنه‌ی تراژدی‌های باقی‌مانده، زنی منحصر به‌فرد است که گویی نفرین شدگی او امری مکرر در میان متون نمایشی تمام تاریخ است.

در آخر، زن در بدنه‌ی تراژدی‌های باقی‌مانده از یونان باستان، قامتی است که هماره سرنوشتی تلخ دارد؛ از سؤظن‌هایی که به‌جنس او در کارکرد اجتماعی‌اش می‌شود، تا نگون‌بختی‌هایی که از تقدیر برمی‌آید. تفاوتی ندارد که یوکاستایی باشد که حال باید خود را به‌دار بیاویزد، مده‌آیی که باید طغیان کند، آگاوه‌ای که نادانسته در جنون فرزندش را می‌درد، کاساندرایی است که می‌داند مادرش، هکوبه، زوزه خواهد کشید، فدری باشد که میل ممنوعه به کام مرگش بکشاند یا هلنی که باید به‌واسطه‌ی مداخله‌ی خدایی رهایی یابد؛ در تراژدی زن، از پیش باخته است و این باخت، حاصل دیدگاهی است که نهاد در پس تئاتر آتن کلاسیک آن را بازتاب می‌دهد. نخستین حضور زن بر صحنه‌ی نمایش، گرفتار زنجیر دیدگاه مردانه است.

میان‌پرده‌ی تاریخی: هروتسویتا فون گاندرشایم و قدیسه‌هایش

آن‌گونه که می‌آموزند، پس از تراژدی یونانی کمدی بود، پس از آن تراژدی و کمدی رومی، سپس زمانی تاریک در این میان تا رنسانس که تنها

نمایش‌هایی آیینی در آن باقی ماند؛ شکلی از مرگ دراماتورژی غربی و کلاسیک. اما این پیش‌فرض برآمده از تقلای پنهان کردن قرون وسطی، چهره‌ای را می‌پوشاند که در زمینه‌ی مطالعات تئاتری مهجور مانده و خوانش از آن، می‌تواند نگاهی تاریخی و جالب را نسبت به‌دراماتورژی غربی بدهد. در قرن دهم میلادی، زوجه‌ی کشیشی در گاندرشایم، واقع در ساکسونی آلمان برآمد که کنش او در خلق مواد دینی، بابی پنهان در تاریخ دراماتورژی غربی است.

هروتسویتا فون گاندرشایم (۹۳۵-۹۶۸ م.) زوجه‌ی کشیشی بود که در صومعه‌ی گاندرشایم، واقع در ساکسونی آلمان روزگار می‌گذراند. او متعلق به‌نسلی از زوجه‌های کشیش در کنار هیلده‌گارد فون بینگن است که پژوهش‌هایی عمیق در زمینه‌ی هنر انجام دادند. شاید مهم‌ترین عمل هروتسویتا در هنر، کمدی‌هایی بود که نوشت. در طول زندگی‌اش او شش نمایشنامه نوشت: گالیکانوس، دولچتیوس (مهم‌ترین متن هروتسویتا)، کالیماخوس، ابراهیم، پافنوتیوس و ساپی‌ینتا. هروتسویتا آثار خود را کمدی‌های می‌دانست که از مضامین کافرانه به‌دورند. خود مطالعه‌گر آثار کلاسیک، او شیفته‌ی ترنس، کمدین رومی بود. با این حال در کشمکش میان لذت از متون پاگانی و ایمان مسیحی، هروتسویتا بر آن شد که متونی را به‌تقلید از شیوه‌ی تِرنس بنویسد که در آن مضامین مذهبی مسیحی باشد؛ بدین شکل که در دیباچه‌ی آثار نمایشی‌اش بیان می‌کند که: « مجبور به‌بررسی شیوه‌ی طبع این آثار شدم تا ذهن و قلم‌ام را برای وصف دیوانگی مرعوب کسانی که مجذوب عشق ممنوعه، و حلاوت موذیانه هوای نفسانی بکار ببندم [...] در اینجا آنان را در یک سری از صحنه‌های دراماتیک غربال نموده‌ام و [تا حد امکان] از سهوِ هوس‌رانی مخرب نویسندگان کافر خودداری کرده‌ام» (فون گاندرشایم به‌نقل از سنت جان، ۲۰۱۹).

در مهم‌ترین اثر هروتسویتا، دولچتیوس، ما سلسله وقایع جالبی را شاهد هستیم: سه خواهر مسیحی جوان و باکره به‌نام آگاپه، خیونیا و ایرِنا در برابر دولچِتیان، فرماندار مقدونیه هستند که از آن‌ها خواسته می‌شود تا از مسیحیت روی‌گردانند. هنگامی که خواهران از این دستور سر بازمی‌زنند، دولچتیان آن‌ها را زندانی و دولچتیوس را روانه‌ی بازجویی کردنشان می‌کند. دولچتیوس به این دختران مسیحی دل می‌بندد و دستور می‌دهد که به‌جای زندانی شدن، آن‌ها در آشپزخانه‌ای مشغول به‌کار شوند تا او نیز بتواند بیشتر ملاقاتشان کند. خواهران با فهمیدن حیله‌ی دولچتیوس، دست به‌دعا می‌زنند. دعای آن‌ها برآورده می‌شود و دولچتیوس پس از مدهوش شدن، ملاقه‌ها و دیگ‌های آشپزخانه را با دختران اشتباه می‌گیرد و در تقلا با آن‌ها، سراپا به سوده آغشته می‌شود. این مسئله باعث می‌شود که نگهبانان او را با یک شیطان اشتباه گرفته و تا مرگ کتکش بزنند. پس از این اتفاق، دولچتیوس تصمیم انتقام می‌گیرد. با آوردن خواهرها نزد دولچتیان و در میدان عمومی، می‌خواهد که لباس دختران را از تنشان جدا کنند. اما لباس دخترها به‌تن آن‌ها می‌چسبد. پس از این اتفاق، دستور زنده سوزانده شدن خواهران می‌آید. خیونیا و آگاپه زنده در آتش می‌سوزند، اما لباس‌هایشان آسیبی نمی‌بینند. پیش از سوزاندن ایرنا، او به‌شکلی ماورای به‌بالای یک کوهستان منتقل می‌شود و در آنجا پس از یک تعقیب و گریز، با تیر و کمان‌های رومی کشته می‌شود. نمایش به‌پایان می‌رسد.

نمایشنامه‌های هروتسویتا از این باب کمدی شمرده می‌شوند که پایان آن‌ها، پایانی خوش در دید مسیحی به‌شمار می‌آید. اما مسئله‌ی مهم در بررسی آثار هروتسویتا، نقشی است که او به‌زنان می‌دهد. در تمامی آثار او، همواره امر توبه یا پرهیز وجود دارد؛ گاهی زنی توبه می‌کند (مانند نمایشنامه‌ی ابراهیم و پافنوتیوس او) و گاهی یک زن با پرهیز خود موجب توبه‌ی فرد دیگری شده (مانند گالیکانوس) یا پرهیزش موجب مرگ می‌شود (مانند کالیماخوس، دولچتیوس و ساپی‌ینتا از او.) از این حیث، هروتسویتا شاید نخستین زنی باشد که خارج از فضای پست کمدی‌های یونانی و رومی و در بستری دراماتیک و جدی، به‌زنان در نمایشنامه‌هایش این امکان را می‌دهد که آن‌ها به‌دست خودشان مرتبه‌ای بزرگ و رستگاری را به‌دست بیاورند. در دولچتیوس ما مشاهده می‌کنیم که چگونه او به سه زن این امکان را می‌دهد که در جهان‌بینی خود، به‌مرتبه‌ی والا برسند، حتی اگر آن مرتبه مرگ و شهادت باشد. بدین جهت، باید هروتسویتا را در نگارش زنان در تاریخ نمایش و دراماتورژی غربی، چهره‌ای منحصر به‌فرد دانست.

نورا هلمر و ضربه‌ی در معروف

با وقوع رنسانس و احیای تئاتر به‌شکل کلاسیک و شکل‌گیری زیبایی‌شناسی‌های باروک و رومانتیک پس از آن، دراماتورژی غربی آزادی جدیدی یافت. با این حال، همچنان می‌توان دید که زنان همچنان گرفتار ساختارهای مردسالارانه هستند و معمولاً در حاشیه به سر می‌برند؛ همچنان در تراژدی‌ها، زنان دسیسه‌چی یا از عوامل بحران هستند و در کمدی‌ها، عوامل مشکلات و نیز عنصری بهر چشم‌چرانی و لوندی. با این حال، تغییر در بازنمایی زنان بر روی تئاتر نزدیک است. با نخستین جرقه‌های جنبش فمنیسم در اواخر قرن هجدهم توسط دو گوز و مری والستون‌کرافت و نیز اصلاحات تدریجی حقوق زنان در اوایل و نیمه‌ی قرن نوزدهم در کشورهایی چون ایالات متحده، آلمان، فرانسه، هند و سوئد، مسئله‌ی حقوق «زنان» و جایگاه این جنسیت بدل به‌نقطه‌ی بحث در مجامع سیاسی، فلسفی و درنهایت میدان هنر می‌شود. نمی‌توان جنبش فمنیسم را تنها تلاشی برای برآوردن حقوق یکسان دانست؛ این جنبش به‌موازات بسیاری از جریانات فکری، در صدد نقد اخلاقیات، سیاست، دولت، جامعه، هنر و دیگر ارکان اجتماعی است که برای قرون متمادی استوار بر قراردادهایی یکسان می‌گردد. در پی همین مسئله، شخصیتی برمی‌آید که با کوبش یک در، لرزه‌ای ابدی بر تن هنر، تئاتر و ادبیات می‌اندازد: نورا هلمر.

در نمایشنامه‌ی عروسک‌خانه از هنریک ایبسن، چیزی را شاهد هستیم که در زمان خود امکان تصورش وجود نداشته است: زنی که در موقعیت بحران به‌جای رعایت قرارداد، زمام اوضاع را به‌دست می‌گیرد. در این نمایشنامه، راز نورا هلمر در جعل یک امضا برای گرفتن یک قرض و نجات خانواده‌اش فاش می‌شود، همسرش تروالد، به‌سرخوردگی از همسرش اقرار می‌کند. در این میان، نورا هلمر زمانی که می‌بیند جایگاهی که در اندیشه‌اش داشته را ندارد، همه‌چیز را زیر سوال برده و خانه را ترک می‌کند. به‌هنگام ترک خانه، او در را محکم بر هم می‌کوبد و بدل به کوبشی که سراسر جهان شنیده خواهد شد.

آنچه که مسئله‌ی عروسک‌خانه و نورا هلمر را در بررسی بازنمایی زن بررسی می‌کند، چیزی است که به‌نوعی جهت مخالف راهی است که تئاتر از پیدایش خود در زمان یونان باستان طی نموده است: نقد وضع حاکم. ایبسن در نمایشنامه‌هایی که آنان را «چرخه‌ی پدیدارشناسی ذهن» (از «ارکان‌های جامعه» یا «عروسک‌خانه»، تا «وقتی که ما مردگان سر برداریم») می‌نامد، سیری را شروع می‌کند که در آن رویارویی فرد با جامعه و اخلاقیات نهانش به‌صحنه آورده می‌شود. در این زمانه، تئاتر دیگر نهادی

کاملاً در اختیار دولت نیست و نیروهای متفاوت برروی صحنه مشغول کنکاش هستند. اگر که در یونان باستان دولت‌شهر همواره قراردادها و اخلاقیات خود را بازتاب می‌داد، در صحنه‌ی قرن نوزدهمی خود نهاد تئاتر بدل به‌مکانی می‌شود که این سؤال را بپرسد: «آیا این قراردادها درست هستند یا خیر؟»

تصمیم نورا هلمر، تجسد «رویارویی مرد و زن، خانواده و دولت» (جانستون به‌نقل از قادری، ۱۴۰۰:۱۰) است. در زمانی که تئاتر نشان می‌دهد انسان در قید یک آزادی قرار می‌گیرد که بتواند با خود رویارو شود، بازنمایی جنس زن دستخوش تغییر می‌شود. با وجود باقی ماندن بازنمایی جنس زن در حالت انفعال، تئاتر کم‌کم خود را برای جای دادن شخصیت‌های زن مستقل در تصمیم‌گیری آماده ساخت؛ شخصیت‌هایی که عاری از هرگونه پیش‌قضاوت دست به کنش می‌زنند.

زمان معاصر

سخن گفتن از نقش زنان در تئاتر - چه به‌عنوان شخصیت چه در قامت افراد دخیل در آن - در چند پاراگراف کوتاه کارساز نیست. با این حال، تنها می‌توان در اینجا اشاره‌ای به شخصیت‌های زن جدید و قابل توجه نمود. زمان پس از جنگ جهانی دوم و نیز شروع موج دوم فمنیسم، به‌همراه شرایط متفاوت سیاسی، اقتصادی و اجتماعی در سراسر اروپا، موقعیتی را برای برآمدن دراماتیست‌های زن مطرح جدید ایجاد کرد. اینجا نقطه‌ی ظهور شاید مهم‌ترین دراماتیست زن معاصر باشد» کریل چرچیل. چرچیل که برآمده از نسلی درگیر سیاست‌های چپ‌گرا و سوسیالیست است، در کارهای خود به‌نقش زن در جامعه‌ی امروزی و تقلای آنان با مسائل باقی‌مانده از گذشته می‌پردازد. بعد از گذشت بیش از یک قرن از انتشار عروسک‌خانه‌ی ایبسن، چرچیل نمایشنامه‌ی سالار زنان را می‌نویسد: تقلای زنی به‌نام مارلین به‌عنوان یک تاجره در فضایی همچنان سنتی و درگیر تاچریسم. در اینجا ما دیگر نورایی را نداریم که به‌تازگی تصمیم می‌گیرد تا خود را با جامعه رویارو سازد؛ ما زنی را داریم که خود مشغول کنش کردن در این تقلا است. شاید نتوان مارلین را با نورا هلمر تطبیق کرد، اما می‌توان گفت که میراث بازنمایی نورا راه را برای مارلین هموار ساخت.

در قرن بیستم و اوایل بیست و یکم، شخصیت‌های زن متفاوتی در زمینه‌ی تئاتر توانستند در عرصه‌ی بازنمایی بدل به‌چالش‌گرهای

چشمگیری بشوند. در اینجا قامت‌هایی از شخصیت‌های زن متفاوت را داریم که استقلال فکری آن‌ها و کشمکش ناشی از آن باعث جذابیت یک نمایشنامه می‌شود: مانند سوزان ترهرن در فراوانی از دیوید هر؛ یا ترومای‌های متفاوت که برآمدنشان بیشتر ناشی از جنسیت است: مانند لیل بیت در چگونه رانندگی را یاد گرفتم از پائولا ووگل که داستان تعرض جنسی به او توسط عمویش در نوجوانی را بازگو می‌کند؛ یا حتی استفاده از نقش یک زن در نقد جامعه به‌شکلی کلی: مثال جنجالی اولئانا در نمایشنامه‌ای با همین عنوان از دیوید ممت؛ یا حتی دیدن چهره‌ی منکسر رسانه‌ای-جهانی‌شده‌ی زیست فردی-اجتماعی با درنظر گیری یک زن: آنا/آن/آن/آنی‌های متعددی که ما در تلاش‌های بر زندگی آن زناز مارتین کریمپ نمی‌بینیم، اما از آن‌ها می‌شنویم.

شروع قرن بیست و یکم زمانی مهم برای کنکاش در مسئله‌ی جنسیت و نقش آن در جامعه‌ی فعلی و گذشته است. با شروع چهارمین موج از جنبش فمنیسم در سال ۲۰۱۲ و استیلای شبکه‌های اجتماعی، مسئله‌ی زنان بیش از پیش در مرکز توجه‌ها قرار دارد. چنین امری در تئاتر نیز سرایت خواهد کرد، اما تا پختگی و مطرح شدگی شخصیت‌های جدید همچنان فرصت باقی است. امروزه بیشتر توجه‌ها معطوف بر بازنگاشتن شخصیت‌های زن قدیمی است، چه در اجرا و چه در متون و اقتباس‌های جدید. شخصیت‌های یونان باستان خود بسیار در نسخه‌های جدید از ترجمه‌ها با خوانشی نوین برروی صحنه می‌روند. در حال حاضر شاید آشناترین شخصیت برآمده از تئاتر در این دوران، فلی‌بگاست که توسط فیبی والر-بریج خلق و بازی شده است. نخستین اجرای فلی‌بگ در سال ۲۰۱۳ و در جشنواره‌ی فرینج شهر ادینبرای اسکاتلند برروی صحنه رفت. با بازاجراهای متعدد، درنهایت این متن تبدیل به‌سریالی با همین اسم شد که در دو فصل بینندگان زیادی را به‌خود اختصاص داد. اهمیت فلی‌بگ برای مخاطبان می‌تواند این‌گونه باشد که زنی را برصحنه می‌آورد یا به‌تصویر می‌کشد که شکلی از زن مستقل عادی، با اضطراب‌ها و کشمکش‌های عمومی و درک شدنی است.

پایان‌سخن

همان شکل که می‌توان تکامل بازنمایی جنس زن را در تاریخ هنرهای تجسمی از نمادی مخصوص باروری تا اَشکال زیبایی جسمانی تا انسانی با جهان مخصوص خود را دید، در تاریخ تئاتر نیز چنین تکاملی قابل ردیابی است. به‌عنوان هنری در کشمکش با جامعه و انسانیت، زن در آن از بازنمایی شدیداً مردسالار می‌گذرد و بعدتر نیز به‌موازات تاریخ هنر، مظهری از لذت انسانی شناخته می‌شود. از اواخر قرن نوزدهم است که زن به‌عنوان یک جنس کم‌کم راه خود را برای یافتن هویتی مستقل هموار می‌سازد.

آنچه که در دراماتورژی امروزی به‌هنگام سر و کله زدن با این جنسیت اهمیت دارد، بررسی جهان از دیدگاه زنانه است؛ حال آنچه سوژه‌ی موردنظر مسائل منحصر به‌زنان باشد، یا امورات جهان‌شمول از دید زنان. به‌نوعی، نوشتن از زنان و برای زنان در تئاتر، گذاشتن آینه‌ای روبروی طبیعت این جنسیت و جهان آنان است. ظهور دراماتیست‌های زن خود دلیلی بر این امر شمرده می‌شوند؛ هرچند که در این فرصت کوتاه بدان پرداخته نشد، اما قامت‌هایی چون اَفرا بِنکه از نخستین زنان مهم دراماتیست در اروپا و انگلستان بودند، با بازنمایی جهان از دید جنس خود در نمایشنامه‌هایشان، آرام آرام سنگ بنای راهی را گذاشتند که اهمیت آن در قرون بعدی پس از نوشتن آثارشان پیدا شد.

حال امروزه نمی‌توان تئاتری پیشرو را یافت در بطن خود مسئله‌ی زنان را پی نگیرد. جدای از دراماتورژی خاص و ابداعات زبانی، اجرایی و تجربی در تئاتر، تئاتر زنان و آثار دراماتیست‌های زن نیز قابل توجه بینندگان و پژوهشگران هستند. حال تئاتر دیگر در تک‌صدایی به‌سر نمی‌برد و در این چندصدایی، کاوش برای مشکلات یک جنس و یک قشر نیز برعهده‌ی افرادی است که صاحب مشکلات، پرسش‌ها و نیز پاسخ‌های احتمالی هستند.

قدم‌های سخت، رویاهای دور

نویسنده: صوفیا امامی‌نیا

۱

تئاتر مدرن اروپایی همچون بسیاری دیگر از مظاهر غربی در زمان ناصرالدین شاه به ایران آمد. نقش زنان در این تئاتر فقط در میان خطوط بود و حداقل می‌توان گفت که نمایش‌نامه‌های اولیه‌ای که توسط آخوندزاده نوشته شدند، اکثرا حول موضوع زن و مشکلات او در جامعه ایرانی می‌چرخیدند، اگرچه اجراکنندگان یا تماشاگران و حتی در اکثر أوقات خوانندگان این نمایش‌ها همه مرد بودند.

این مردان به اصطلاح مدرن در زمان قاجار به تماشای تئاتر می‌رفتند تا آگاه‌تر شوند و رفتار درست‌تری با زنان جامعه خود داشته باشند؛ احتمالا این هدف غایی آخوندزاده از نوشتن همچون نمایش‌هایی بوده است اما همین مردان اجازه نمی‌دادند که زنان خانه‌شان حتی در تماشای تئاتر آن‌ها را همراهی کنند. اصولا زن ایرانی در دیدگاه قاجاری، جایگاهی جز خانه نداشت اما زنان همیشه ثابت کرده‌اند که جایگاهشان را مردان نه بلکه خودشان تعیین می‌کنند و این‌بار سعی داشتند که سر از کار این هنر جدید که مردان را مفتون خود کرده بود در بیاورند و جایگاهی در آن داشته باشند.

نخستین باری که زن ایرانی در این جهت موفقیتی پیدا می‌کند حدودا شصت سال پس از ورود تئاتر به ایران است؛ زنان ارمنی تبریز در جشن‌های ژانویه سال ۱۸۹۲ بدون توجه به غیبت و سخن‌چینی پاره‌ای از مردم پا به تماشاخانه گذاشته و در کنار مردان‌شان جشن درخت کاج را تماشا کردند. پس از آنان در سال ۱۸۹۹، مردمان ارمنی جلفای اصفهان دست به تشکیل انجمن دوستداران تئاتر می‌زنند و طی تصمیم مهمی اجازه می‌دهند که نقش زنان را زنان بازی کنند. به این ترتیب نخستین زنان ایرانی پای بر صحنه تئاتر می‌گذارند؛ اوسانا سیمونیان، دزاقیگ میناسین، لوسابر درهاکوپیان در نخستین نمایش ایرانی با حضور زنان بازیگر به صحنه رفتند و برای جلوگیری از اغتشاشات، فراشان حکومتی در سالن تئاتر حضور داشتند. با این حال در همان دهه نمایش‌های این گروه به واسطه اسقف جدیدی که با فعالیت‌های تئاتری موافق نبود، متوقف شد.

اوضاع برای زنان ایرانی مسلمان کمی متفاوت بود؛ با توجه به حکومت و مردمان مذهبی زمان قاجار تقریبا هر نوع اشاره‌ای به تئاتر از سوی زن مسلمان چیزی جز کفر محسوب نمی‌شد و همین عرصه را برای ورود به این هنر تنگ می‌کرد. در سال ۱۳۰۱ شمسی، زنی به نام ملک‌تاج خانم نامه‌ای با عنوان «سیر قهقهرایی» برای روزنامه شفق سرخ می‌نویسد و در آن حقیقتی تلخ را برای ما عیان می‌سازد:

...در منزل خود نمایش اخلاقی فراهم آورده و جمعی از خانم‌ها را دعوت کردم. ولی اعضای نمایش همه زن بودند حتی رل‌های مردانه را قرار بود زن‌ها بازی کنند. آیا این خلاف شرع بود؟ چند ساعت قبل از موقع مهمانی ناگهان عده‌ای از آژان‌ها خانه و کوچه‌های اطراف خانه‌ی مرا محاصره کرده و گفتند نمایش قدغن شده‌است. باز هم من قانع بودم به آن که نمایش موقوف شده ولی مهمان‌ها فقط چند ساعتی را به صرف شربت و چایی به سر برند. آن را هم مانع شدند. آیا چه چیزی خانه مرا به این زن‌های ایرانی نامحرم کرده بود؟ بالاخره زن‌ها را مجبور کردند که در آن هوای گرم استراحت نکرده به خانه‌های خود مراجعت کردند. با زن‌ها چگونه معامله و رفتار نمودند؟ تحقیق آن از هر یک از خانم‌ها که به مهمانی آمده بودند سهل و آسان است. مسخره کردن زن‌ها. به سختی آن‌ها را جواب گفتن. آیا

این است آئین و شرع آزادی؟ من حتی نتوانستم در خانه خود باقی بمانم. از خجالت خانم‌ها و مخصوصا از ترس وقایع فصیحی که ممکن است پیش آید خانه را ترک گفتم...

همین چند سطر تمام آنچه در جریان است را بر ما عیان می‌کند. زنان مسلمان ایرانی از نظر حکومت هیچ جایگاهی در تئاتر نداشتند و هر گونه اقدام در این راستا با حکم قانون شرعی و مشروطه در نطفه خفه می‌کردند. در جواب به نامه‌ی ملک تاج خانم، گروه ضد تئاتری به نام «جمعی از تجار و محترمین بازار» پاسخی نفرت‌آمیز می‌دهند که بازتاب آن است که در ذهن مرد ایرانی قاجاری تا چه حد جایگاه زنان و دختران نازل است:

...کدام مجوز قانونی، کدام شریعت، کدام حق و بالاخره کدام حکومت (حتی لاقیدترین) به شما اجازه می‌دهد که بدون رجوع و بدون جلب رضایت اولیا، شوهران، پدر و مادر آن‌ها، یک عده زن و دختر جوان را به یک نمایش که سرمشق بداخلاقی به یکایک ایشان می‌دهد بخوانید. این نمایش که شما آن شب می‌خواستید بدهید و خوشبختانه واقع نشد، یک خطر برای یک عده زن و دختر ساده‌لوح و ضعیف النفس ایرانی که شاید دفعه اولی است که از خانه خود بیرون آمده‌اند بوده و چندان مناسب نبوده و حسن اثر ندارد...

تا پیش از حضور تئاتر در ایران، آقایان مذکور ادعا داشتند جامعه مناسب حضور زنان نیست و بایست در خانه بمانند اما مگر جامعه چه کسی غیر از مردان و زنان در کنار هم است؟ آیا از نظرشان زنان، خود دشمن یکدیگرند؟ به هر حال پس از ورود تئاتر و دریافتن آنکه این هنر بازتاب دهنده اجتماع و مصایب آن است باز همین آقایان جلوی ورود زنان به این عرصه را گرفته و اذعان می‌کنند که چون تا به حال پا از خانه بیرون نگذاشته‌اند درست نیست که به این شیوه با جامعه آشنا شوند، که اگر بشوند خدای ناکرده بی‌ادب و نافرمان خواهند شد. پیش‌بینی‌شان درست است اما مسبب این اتفاق خودشان هستند که از ابتدای امر به بهانه‌ی جامعه‌ای که مشخص نیست دقیقا که بود و چه بود زنان را در خانه محبوس کردند.

۲

با این حال خرسندم که بگویم تلاش زنان همچنان ادامه دارد و مغلوبه نمی‌شود. دو سال پس از این واقعه جمعی از زنان باز در فکر اجرای تئاتر در خانه شخصی هستند؛ آنان شب‌های رمضان را برای برنامه مناسب می‌دانند که زنان می‌توانستند تا پاسی از شب رفت و آمد کنند. مجلس آنان با حضور چند زن آغاز می‌شود اما ناگهان پس از پرده اول، افراد نظمیه به درب خانه می‌آیند تا نمایش را برچیده و تماشاگران را بپراکنند؛ با وجود آنکه قبلا به صورت محرمانه برای این اجرا کسب اجازه شده بود، اما گویا تصمیم آژان‌ها عوض می‌شود یا شاید هم صرفا برای اذیت کردن زنان از ابتدا مجوز داده شده بود.

در زمانی که زنان ارمنی ایرانی‌تبار همچون مادام پری آقابایوف بر روی صحنه می‌درخشیدند و در اپرت‌های تهران و شهرستان‌ها آواز می‌خواندند و نقش بازی می‌کردند، همتایان مسلمان این زنان در تکاپوی به دست آوردن جایگاهی هر چند کوچک در میان اجتماع بودند. در سال ۱۳۰۴، لیلی خانم، بازیگری از قفقاز آذربایجان درخواست می‌دهد که برای اجرای نمایش با پنج نفر از اعضای تئاترش به ایران بیاید. ما تاریخ دقیق این درخواست را نمی‌دانیم اما در پنجم شهریورماه، کنسولگری از وزارت خارجه کسب تکلیف می‌کند و پس از آن به مقامات اطلاع داده می‌شود. وزارت داخله به تشکیلات نظمیه ارجاع می‌دهد و نظمیه از دین لیلی خانم سوال می‌کند اما زمانیکه مطلع می‌شوند لیلی‌خانم مسلمان است، سرانجام در هجدهم اسفند یعنی شش ماه پس از درخواست لیلی خانم، نظمیه پاسخ می‌دهد:

مطابق عادات و قوانین مذهبی و وضعیت امروزه نسوان اعم از تبع داخله و خارجه را نمی‌توان اجازه داد که در داخل مملکت و مجامع عمومی به دادن نمایش و کنسرت اشتغال نمایند ولی در مجالس منحصر به نسوان نمایش دادن آن‌ها چندان اشکالی نخواهد داشت.

این «چندان اشکالی نخواهد داشت»، بدان معنی است که هر آن امکان دارد عوامل نظمیه بر مجلس مذکور یورش ببرند و اجرا را منحل اعلام کنند زیرا که حتی اگر تبعه ایران نباشی نیز با دین اسلام، قادر به اجرای تئاتر نیستی!

در حالیکه در همان زمان در کمدی ایران که به دست سید علی نصر تاسیس شد، بازیگران زن ارمنی، ترکی و یهودی بر روی صحنه قدم می‌گذاشتند و این اجراها از ده سال پیش از اقدام لیلی خانم، شروع شده بودند. اگرچه که همین اجراها نیز اغلب با شورش و طغیان جماعت ضدتئاتری یا نیروهای نظمیه همراه بود اما افتان و خیزان به راه خود ادامه می‌داد و مسیرش را پیدا می‌کرد در حالیکه برای زنان مسلمان اصلا مسیری وجود نداشت!

شرح زندگی زنان مسلمان در میان متون تئاتری که از زمان مشروطه بر جای مانده است به وفور پیدا می‌شود. اغلب این نمایش‌نامه‌ها درباره رفتارهای بد مردان با زنان و دختران خود بود و به زعم من شاید همین نوشته‌ها سبب شد که زن ایرانی مسلمان برای نخستین بار پای بر صحنه تئاتر بگذارد.

در سال ۱۳۰۵، امیر سعادت با همکاری مهدی مصری -بازیگر نقش سیاه- و حسین حوله‌ای -بازیگر نقش پیرمرد و روستایی-، تئاتر سعادت را در خیابان سرچشمه افتتاح کردند و تصمیم گرفتند تا به جای نقش زن‌پوش از خود زنان استفاده کنند. نخستین بانوی مسلمان ایرانی، ثریا سبحانی موسوم به ثریا شاری یا شارمالی گل است که پای بر صحنه تئاتر می‌نهد و پس از او ملوک مولوی و پری گلوبندکی در این گروه به ایفای نقش می‌پردازند که البته از سوی تماشاگران سنگ و کلوخ و ناسزا دریافت می‌کنند و حتی پدران ایشان، دخترانشان را طرد می‌کنند. همین عوامل در نهایت موجب می‌شود که در خرداد ۱۳۴۲، این تئاتر توسط عده‌ای ناشناس به آتش کشیده شود.

پس از این بانوان کسانی چون توران مهرزاد، ایران دفتری و روح‌انگیز سامی‌نژاد نیز فعالیت خود را در عرصه تئاتر و سینما آغاز کردند و حضور زنان در صحنه تئاتر را قابل قبول ساختند. در کنار این زنان بازیگر، زنانی نیز دست به نوشتن نمایشنامه زدند. اولین زن ایرانی که دست به نوشتن تئاتر زد، مادام پری آقابایوف، بانوی ارمنی ایرانی بود که به علت علاقه به خوانندگی دست به نوشتن اپرت زد. اما پس از او از سال ۱۳۱۱، زنان مسلمان ایرانی نیز قلم به دست گرفتند و بر روی کاغذ اثر نمایشی برجای گذاشتند. مرسده کروبیان، عصمت صفوی، خانم فرحدانی، صدیقه دولت‌آبادی و... از نخستین بانوان نمایش‌نامه‌نویس بوده‌اند.

در سال ۱۳۱۴، کانون بانوان تشکیل شد که در فعالیت‌های خود تعدادی نمایشنامه روی صحنه آورد که همه آنان با موضوع زن و برای زنان بود. کانون بانوان هفده هنرجوی هنرپیشگی داشت که از جمله فعالیت آنان میتوان به اجرای دو

نمایش در این کانون اشاره کرد که به احتمال زیاد نویسنده آنان صدیقه دولت آبادی بود. اما این جریان‌های تئاتری هیچ‌گاه شکل رسمی به خود نگرفت.

۳

تا به این‌جای تاریخ، تمامی این زنان با استفاده از هوش و قریحه ذاتی خود به سمت تئاتر کشیده شدند و هیچ‌گونه آموزش یا قواعدی را از پیش نمی‌دانستند یا نیاموخته بودند. از زمانیکه حضور زنان در عرصه این هنر کمی هموارتر شد، روی به آموزش و حرفه‌ای‌تر شدن آوردند. در سال ۱۳۱۸، هنرستان هنرپیشگی احداث شد و دوازده زن در کنار چهل مرد به فراگیری فنون بازیگری مشغول شدند. اولین بازیگران آن سال‌ها بانوانی به نام‌های رقیه چهرآزاد، هایده بایگان، عصمت صفوی، ایران دفتری، شهلا ریاحی، مهری مهرنیا، ملکه رنجبر، توران مهرزاد، مهین دخت بوجار، معصومه تقی پور، پروین ملکوتی، ناهید عطایی و... بودند که هر یک در سهم خود برای پیشرفت بانوان ایرانی و رسیدن به آن‌چه حق آنان است، فداکاری‌های زیای کردند. این زنان اگرچه اغلب از سوی مردم پذیرفته نمی‌شدند و مدام مورد حمله و پرتاب سنگ قرار می‌گرفتند اما تصمیم داشتند تا یک بار برای همیشه در مسیری که انتخاب کرده‌اند بایستند و قدم‌های محکمی بردارند.

در سال ۱۳۲۶، تئاتر فردوسی به دست عبدالحسین نوشین تاسیس شد و در آن بانوانی چون لرتا -همسر نوشین-، فلور یا فاطمه روستایی، ایرن، توران مهرزاد، مهین دیهیم و مهین اسکویی حضور داشتند. نوشین به بازیگران زن گروهش توصیه کرد تا برای دوری از حواشی و نگاه سنتی حاکم در جامعه که حضور آنان در کنار مردان را هم‌چنان روی صحنه برنمی‌تابید، با بازیگران مرد گروه ازدواج کنند. در میان این اسامی، مهین اسکویی نخستین بانوی کارگردان تئاتر ایران شناخته می‌شود. اگرچه به احتمال زیاد پیش از او نیز بانوان دیگری دست به کارگردانی زده‌اند اما در تاریخ ردپایی از این بانوان بر جای نمانده است.

پس از تلاش‌های فراوان این بانوان گرامی، حضور زنان در تئاتر و سینما مورد قبول مردم واقع شد و کم‌کم فضای جامعه را برای رویدادهای بزرگ فرهنگی همچون جشن هنر شیراز فراهم کرد. چنین رویداد بزرگ

هنری از سال دوم فعالیت خود با تئاتر همراه شد و مسبب کشف استعدادهای زیادی از سرتاسر ایران بود که همگی به پیشرفت تئاتر ایران کمک کردند. تئاتر شهرقصه به کارگردانی بیژن مفید با دو بازیگر خانم، در دومین سال تشکیل جشن هنر شیراز مقام اول را به دست آورد و پس از آن در تهران اجرا شد؛ با آنکه قصد داشتند تالار رودکی (وحدت) را به این نمایش اختصاص دهند، مفید، تماشاخانه سنگلج را برای اجرا انتخاب کرد به این سبب که ورود زنان با چادر و مردان بدون کراوات آزاد بود. علاوه بر آن این نمایش شش ماه در انجمن اطلاعات بانوان به اجرا می‌رفت...

به همین ترتیب در یازده سال برگذاری جشن هنر شیراز، هنرمندان بزرگی در تئاتر سربرآوردند و به شکوه و پیشرفت ایران کمک کردند که از جمله آنان می‌توان به بازیگر برجسته‌ی تئاتر، سوسن تسلیمی اشاره کنیم.

از هنرمندان دیگر تئاتر در این زمان می‌توان به پری صابری اشاره کرد؛ او تحصیلات خود را در پاریس به اتمام رساند، در سال ۱۳۲۴ به ایران بازگشت و گروه پازارگاد را تاسیس کرد. در سال‌های ۴۷ تا ۵۷ مدیر فعالیت‌های فوق برنامه دانشگاه تهران بود و تالار مولوی را در تهران تاسیس کرد. اما پس از انقلاب ۵۷ به خارج از ایران رفت.

در سال‌های انقلاب و جنگ ایران و عراق، تئاتر و سینما برای مدتی خاموش ماند تا اوضاع جامعه به ثبوت برسد؛ با این حال بانوان ایرانی دست از کار نکشیدند و با تلاش بسیار سعی در زنده نگه داشتن تئاتر کردند. پری صابری پس از انقلاب نیز به ایران بازگشت. در کارنامه‌ی هنری او نویسندگی و کارگردانی آثار زیادی چون من به باغ عرفان (درباره زندگی سهراب سپهری)، من از کجا، عشق از کجا (درباره زندگی فروغ فرخزاد)، هفت شهر عشق (با الهام از عطار نیشابوری)، شمس پرنده (درباره دیدار شمس و مولانا)، سوگ سیاوش، هفت خان رستم، باغ دلگشا (برگرفته از زندگی و احوالات سعدی) و... اشاره کرد.

۴

در سال ۱۳۶۱، اولین اقدام هنری گسترده در مورد تئاتر انجام و جشنواره تئاتر فجر در ایران بنیان نهاده شد. نام نخستین زنی که در اسامی بلند این جشنواره به چشم می‌خورد، گلاب آدینه است. او در ابتدا در پیشه‌ی بازیگری و سپس در کارگردانی فعال شد. نخستین اثری که کارگردانی کرد، مرگ یزدگرد بود که در دهمین جشنواره تئاتر فجر به روی صحنه رفت و پس از آن آثار دیگری چون سلطان مار، شبی در طهران، بانوی محبوب من و پرده‌خانه را به صحنه برد و راه این جشنواره را برای ورود زنان باز کرد.

در هفدهمین دوره جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر، شاهد درخشش و حضور پررنگ زنان بوده‌ایم؛ سپیده نظری‌پور، افروز فروزنده، چیستا یثربی، پردیس افکاری، پری صابری و... که هر یک در نوع خود کمک‌های شایانی به پیشرفت تئاتر در ایران کردند.

از بین این بانوان، شایسته است که درباره برخی از آنان سخن بگوییم. پردیس افکاری، از سن شانزده سالگی به مدرسه هنرپیشگی آناهیتا رفت و زیر نظر استاد مصطفی اسکویی دوره دو ساله بازیگری را گذراند و پس از آن فعالیت خود را در زمینه بازیگری ادامه داد. از فعالیت‌های مهم او شرکت در تئاترهای عروسکی چون بزبزقندی و هادی و هدی به عنوان بازیگردان عروسکی بود که در آن زمان هنر نوینی در ایران محسوب می‌شد.

چیستا یثربی فعالیت خود در حوزه تئاتر را از سال ۶۸ آغاز کرد و بیش از بیست و شش نمایشنامه نگاشت که به واسطه آن‌ها جوایز متعددی را از جشنواره‌های مختلف دریافت کرده و بیشترین تعداد جایزه متن اول را از جشنواره تئاتر فجر داشته است. علاوه بر نویسندگی، نمایش‌های زیادی را کارگردانی کرد و می‌توان او را یکی از موفق‌ترین بانوان تئاتری ایران دانست.

در آخر لیست این اسامی بلند بالا به نغمه ثمینی اشاره می‌کنم که در یکی از متاخرترین بانوان عرصه تیاتر ایران است و الگوی بسیاری از دختران جوانی است که با امیدها و آرزوهای بزرگ به این هنر روی می‌آورند. نغمه ثمینی فعالیت تئاتری خود را از سال ۷۱ آغاز کرد و به نمایش‌نامه‌نویسی پرداخت؛ او یکی از بانوان باپشتکار ایرانی بود که علی‌رغم محدودیت‌ها و سنگ‌افکنی‌ها موفق شد خود را مطرح کند. او از سال ۷۲ مرتب به جشنواره تئاتر فجر متن می‌فرستاد و به مدت شش سال متوالی متن‌هایش رد می‌شد اما هرگز دلزده و خسته نشد تا در هجدهمین سال جشنواره تئاتر فجر به عنوان نویسنده‌ی «تلخ بازی قمر در عقرب» و «راحیل»، خود را معرفی کرد. پس از آن موفق به نوشتن نمایش‌نامه‌های دیگری شد که هر یک در نوع خود گامی برای پیشرفت تئاتر ایران بودند. نغمه ثمینی در سال ۲۰۱۹ کمپانی تئاتر صدا را به همراه پارمیدا ضیایی در سیاتل آمریکا بنیاد نهاد و در فوریه‌ی ۲۰۲۳، تئاتر «مستانه، تاریخ فراموشان» را به عنوان نخستین اثر این گروه به روی صحنه برد که داستان آن را با الهام از زندگی رومینا اشرفی، دختر ایرانی قربانی تعصبات کورکورانه، نوشته بود.

نغمه ثمینی در یکی از مصاحبه‌هایش ماجرایی را تعریف کرده که نشانگر نگاه به زنان امروز در عرصه تئاتر است و آنچه که از زمان قاجار تا به امروز تغییر کرده یا نکرده است:

سال‌ها قبل در یک جلسه نقد و بررسی، منتقدی به من گفت که برایتان آرزو می‌کنم که در میان نمایش‌نامه نویسان زن به جایگاه خوبی برسید. این حرف خیلی به من برخورد، چون فکر کردم که بیش‌تر تخریب است تا تشویق. چون نشان می‌دهد که ما به یک نظام دو قطبی معتقدیم که در آن ذهن زنان، قدرت ذهن مردان را ندارد. در فعالیت‌های بدنی شاید این قابل قبول باشد، اما ذهن که این طور نیست. بنابراین نمی‌خواستم در این تقسیم‌بندی قرار بگیرم و تا مدتی آگاهانه سعی می‌کردم که اشارات سانتی مانتالیستی را که بوی زنانگی می‌دهد و می‌تواند مرا در زمره نمایش‌نامه‌نویسان زن دسته بندی کند، بیرون بگذارم.

اعتقاد من این است که اگرچه در طی این سال‌ها مسیر بانوان برای قدم گذاشتن در هنر تئاتر بسیار هموارتر شده است اما همچنان به بانوانی نیاز داریم که با تلاش‌های بدون وقفه و آرزوهای بزرگ در این راستا به جامعه زنان ایرانی کمک کنند تا از محاصره همچون تفکراتی که جنسیت‌زده و غیرمنطقی است آزاد شویم. البته در تمام این سال‌ها بانوان زیادی بودند که دست به دست یکدیگر دادند و ما را به جایی که امروزه هستیم رساندند که در این متن کوتاه قادر نیستم به یکایک این عزیزان اشاره کنم اما باید بگویم این بانوان با وجود ویژگی‌های غیرقابل قبولی از سوی جامعه چون دین متفاوت، گرایشات جنسی، پوشش منحصربه‌فرد و... در جامعه‌ی سنتی و خانواده‌های متعصب و با وجود قوانین نامساوی بین زن و مرد، بدون آنکه خم به ابرو بیاورند قدم بر جای پای پیشینیان خود گذاشته و دست یاری به سوی جوانان پس از خود دراز کردند.

صراحت کلام در جزئی‌ترین امور زندگی برای زنان

نویسنده: امیرشایان قندی

نگاهی به نوشتار نمایشنامه«طوری که رانندگی یاد گرفتم»به قلم پائولا وگل و به ترجمه رفیق نصرتی با تکیه بر اصل تقابل دوگانه هلن سیسکو

پیش از بررسی باید به این اعتراف کنم که فمنیسم برای من نگارنده تعریف مشخصی پیدا نکرده است و شاید همین نوشتار تلاشی برای درک آن باشد که هر چند مثل بسیاری از تلاش‌های دیگری که کرده‌ام مذبوحانه به نظر برسد. از طرفی نوشتن و صحبت از تئاتر فمنیسم بالذات در موقعیت سیاسی و جغرافیایی خاص ما پارادوکس بزرگی همراه دارد که به هیچ نحوی نمی‌شود آن را نادیده گرفت. نوشتار از زن و زنانگی با تعبیری که در ادامه می‌آورم قطعا در کشور ما با سانسور مواجه می‌شود، و یا زن به زور و ضرب روی صحنه باید حاضر شود و همینطور حرکاتش روی صحنه بسیار محدود به قوای تشخیص عقل بی‌اساس و منطق چند ناظر رشوه‌بگیر و دریوزه است. ولی با این حال این نوشته‌ها مقتضای روحیه دانشجویی ما تئاتری‌هاست و امید داریم که روزی و یا ساعتی در حد کوچکی اثربخش باشد. وقتی از زن و نوشتار زنانه صحبت می‌کنیم اما امکان ارائه بی‌پیرایه و صریح آن نباشد چه سودی حاصل می‌شود؟ از نوع سوال‌های استفهام انکاری نیست و صرفا سوالی است که بعدتر جواب آن را می‌شود دید. در شرایط کنونی که «زن» کلیدواژه بسیاری از مبارزه‌ها و تلاش‌های مدنی است، به طبع؛ خوانش و نوشتار زنانه اوج می‌گیرد. نوشتاری که می‌تواند پرقدرت باشد نه از این حیث که تقدسی برای «زن» قائل شویم، بلکه از این رو که نوشتار زنانه حرف‌های زیادی برای گفتن دارد که فرصت لازم برای گفته شدنش نداده شد.، قدرت و صراحتی در نوشتارشان هست که از پس نبود شرایط لازم برای نمایش به ارمغان آمده. بعضی بگویند هزار سال سایه مردسالاری ابزار سرکوب زنان بوده، بعضی بگویند صد سال بعضی بیشتر و بعضی کمتر، این‌ها مهم نیست. چیزی که مهم است این است که نوشتار زنانه مخاطب جذب کرده و روزبه‌روز بیشتر می‌طلبد. چراکه پیشتر نبوده به جز تعداد انگشت‌شماری. پس نوشتند و تلاش کردند که از آن سوی فرهنگ چیزی بیرون بیاورند. هلن سیسکو در مقاله «خنده مدوسا» روی صحبتش را با زنان قرار می‌دهد. همه آن‌ها را به میدان دعوت می‌کند، در بعضی جاها به درستی و در بعضی جاها با احساساتی گل‌درشت و اغراق‌آمیز. به هر حال این مقاله شاید بتواند بسیار روشنگر نوشتار زنانه و تقاضای او از کلمات و روایت باشد. در جایی از مقاله آمده که: « من، این نوشته را در مقام یک زن و برای زنان می‌نویسم. وقتی می‌گویم زن، از زن در کشاکش ناگزیرش با مرد متعارف صحبت می‌کنم، از سوژه‌ها عام و جهان‌شمول زنی که باید زنان را به عرصه مفاهیم و معانی‌شان در تاریخ بازآورد.» این گزاره که زن باید از کشاکش خود با مرد متعارف بنویسد شاید بتوان به عنوان سرواژه یک نوشتار زنانه تعبیرش کرد. اما پیش از هر چیز باید از کمبود تعریف و تشخیص این اصطلاحاتی که به سرعت خلق شده حرفی

به میان بیاوریم. نوشتار مردانه و نوشتار زنانه چه ویژگی دارد. بحث نوشتار زنانه پیش آمد و بعدتر نوشتار مردانه را نیز پیش کشیدند در جواب بعضی از منتقدین. اما کم و کیف این‌ها چطور است، هلن سیسکو در همین مقاله نوشتار مردانه را سرکوب‌گر و عاری از خصلت زنانگی می‌داند. اینکه چطور بتوان چنین قضاوت سنگینی نسبت به تمامی آثار تاریخ داشته باشیم برای من غیرقابل درک است، اینکه نمایشنامه الکترا که سراسر احساسات زنانه است را نادیده بگیریم و کم و کیف زنانه را از آن حذف کنیم، ممکن است؟ و یا آنتیگونه و یا مدهآ و تاریخ را جلو بیاییم و مثال‌های دیگر بزنیم. به هر حال علی‌رغم سرکشی احساسات او در بعضی جاها، من به استناد عقاید هلن سیسکو متنی پیش رو قرار دادم تا نوشتار زنانه را بسنجیم و بیاندیشیم که زنانه نوشتن چگونه است و آیا چنین تعریفی صحیح است؟ چرا که در بسیاری از جهات روشنگرانه و علمی صحبت می‌کند و استدلال می‌آورد.

نمایشنامه « طوری که رانندگی یاد گرفتم» جزو نمایشنامه‌هایی بود که سر و صدایی زیادی در اخبار و افواه اهالی قلم و تئاتر به پا کرد و سال‌های سال اجراهای زیادی در آف-برادوی و همینطور کشورهای دیگر داشت و داشته. سرگذشت دختری را می‌شنویم که بازیگر آن همان ابتدا رو به تماشاچی اطلاعاتی کلی را بیان می‌کند، انگاری بین خاطراتش غوطه می‌خورد به طوریکه جزییات خاطراتش با آموزش رانندگی همراه می‌شود و بیننده علائم راهنمایی رانندگی و صداهای ضبط شده دی وی دی‌های آموزش رانندگی در صحنه را همراه بازیگری اشخاص می‌بیند و می‌شنود. در این نمایش بازیگر مرد ممکن است سه چهار نقش را در زندگی دختر بازی کند و همینطور یک بازیگر زن نقش چند زن کلیدی شخصیت اصلی را ، که تکنیک بسیار جذاب و گیرایی برای بیان خاطره‌گویی است چرا که افراد زندگی‌اش جز عمو پک اهمیت آنچنانی برایش ندارند. عمو پک کسی است که گرایش پدوفیل دارد و در یازده‌سالگی به بیت کوچولو شخصیت اصلی داستان تجاوز می‌کند. روایت گوشه و کنارهای طنز دارد و به نوعی رجعت به نمایشنامه‌نویسی به شیوه آرتور میلر است. چرا که پس زمینه جاده‌ها و نماهای شهرهای کوچک و غیرصنعتی است و همینطور این نوع روایت خاطره بسیار شبیه نمایشنامه پس از سقوط میلر است که شخصیت اصلی با نورپردازی‌ها و طراحی صحنه خاص به سراغ خاطراتش می‌رود و سعی می‌کند با طنز نیش‌داری وقایع تلخ را بازگویی کند. این نوشتار جایی زنانگی خودش را نشان می‌دهد که در خلال صحبت‌های روزمره اشخاص نمایش، ما کم و کیف زنانگی را تا حدودی لمس می‌کنیم، نوعی صراحت در بیان موضوعات جنسی. برای مثال قسمتی از آن را در زیر می‌آورم:

بیت کوچولو: وقتی...ببینین، خب وقتی اولین بار یه دختر اون کار رو میکنه، با یه مرد، درد داره؟

نوجوان همسرا(در نقش مادربزرگ، آشکاره ترسیده است): داری به این فکر میکنی؟

زن همسرا: (در نقش مادر): یه کم! مثل سوراخ کردن انگشت با سوزن. یه کم خون میاد.

نوجوان همسرا(در نقش مادربزرگ): اینارو نگو بهش...بچست هنوز واسه این چیزا.

زن همسرا(در نقش مادر): خب من بهش نگم چطوری بفهمه چی به چیه؟ بیرون از این و اون بشنوه خوبه؟

نوجوان همسرا(در نقش مادربزرگ): پس لااقل بهش بگو آره، خیلی هم درد داره، اره عزیزم یه جوری که فکر می‌کنی الانه بمیری، مخصوصا اگه قبل ازدواج اون کارو بکنی.

زن همسرا(در نقش مادر): نخیر مامان خانم! من باید راستش رو بهش بگم...نه مثل شما که هیچی به من و ماری بدبخت نگفتی، هیچی نمی‌دونستیم همش یه عالمه چیزای عجیب غریب کوچه‌بازاری تو ذهنمون بود، بعد بهمون گفتی بریم از اون کشیشه بپرسیم. آخه یه کشیش هشتاد ساله از عشقبازی چی می‌دونه؟

این قسمتی از گفت‌وگوی سه زن در سه برهه از زندگی‌شان با یکدیگر است. شاید لمس احساسات زنانه به واسطه این کلمات بسیار تازه و بدیع باشد و شاید همین کلمات و وضعیت بغرنجی که در ذهن ایجاد می‌کنند برای ما کیفیتی زنانه داشته باشد. هلن سیسکو در همان مقاله می‌گوید: « بنویس. نوشتن مال توست. تو مال خودت هستی، تن تو مال توست، بگیرش، دریابش. می‌دانم چرا ننوشته‌ای (می‌دانم چرا خود من هم تا قبل از بیست و هفت سالگی ننوشتم) چون نوشتن به یک‌باره برایت کاری دور از دسترس و سترگ شد، به بزرگان اختصاص یافت، از آنِ مردان شد. چه حرف احمقانه‌ای! تازه! نوشته‌ای. خیلی کم. آن هم در خفا. کار خوبی نکرده‌ای. چرا؟ چون در خفا بوده، چون خودت را به خاطر نوشتن تنبیه کرده‌ای، چون همه‌ی راه را نرفته‌ای، درست همان دم که ما در خفا خودارضایی می‌کردیم، تو به طور مهارناپذیری نوشتی، نه این‌که جلو بروی، فقط برای این‌که خوره‌ات را ذره‌ای سبک کرده باشی، فقط آن‌قدر که از شرش خلاص شوی» و اینطوری نوشتن زنانه را دارای صراحت می‌بینند. وقتی نمایشنامه

را می‌خوانیم سراسر دیالوگ‌هایی است که از تنهایی، خلوت و دغدغه‌های جنسی یک زن صحبت می‌کند، از سرگشتگی او در قبال این مسائل. شاید لازم نباشد آنچنان مسئله را آنچنان جزئی بنگریم و کافی است نام نمایشنامه را بخوانیم،« طوری که رانندگی یاد گرفتم؟». حال روایت نمایش چیست؟ دختری که از عموی خود رانندگی یاد می‌گیرد و در همین آموزش رانندگی به او تعرض می‌شود. یعنی یک مرحله بنیادی و ساده برای یک دختر در جامعه باعث ترومایی در او می‌شود. رانندگی در یک فضای شهری امروزی نیاز اولیه هر انسانی است که بیت کوچولو در مسیر یادگیری برای استفاده از آن موفق بیرون نمی‌آید. انعطاف احساسات زنانه و بلوغ زودرس بیت کوچولو باعث شده که عمویش به نوعی از نظر عاطفی و به طبع جنسی، به او تمایل پیدا کند و بیت کوچولو هم به خاطر احساسات و افکار تازه‌اش در دام احساسات غلط مردی گیر می‌افتد، به مردی که بعدتر نمی‌تواند جواب رد به او بدهد و می‌بیند درونش چاله‌ای کنده شده که با ارضای اشتباه احساسات از سوی فرد اشتباهی پر می‌شود. اینطور است که به گفته هلن سیسکو می‌رسیم، وقتی می‌گوید: «زن در کشاکش با مرد متعارف» در واقع نوشتار زنانه به نظر من باید کشاکش زن با محیط، قرهنگی غالب و از پیش تعیین شده، جامعه و به خصوص خانواده سنجیده شود و منظور هلن سیسکو با تعاریف گسترده‌تر در کتاب‌هایش همین است. باید بگوییم در اواخر قرن بیستم نظریه معاصر مفهوم دو گانه که ریشه در نظریات سوسور و ساختارشکنی دریدا دارد، قوا پیدا می‌کند و هلن سیسکو نویسنده نسل سه فمنیست به تاسی از لاکان و دریدا در نظریه تقابل‌های دوگانه خود به وارونه‌سازی این تقابل‌ها می‌رسد و پایه فکری‌اش را تنظیم می‌کند. هلن سیسکو در مقاله‌ای تحت عنوان سفرها بیان می‌کند که در این تقابل دو گانه، طرفی رجحان پیدا می‌کند و قدرت می‌یابد، طرفی که به زعم او تا به حال مردان بوده‌اند. او به طور کلی استدلالش با نظر بر همین نظام تقابل دوگانه بنا کرده و حتی لیستی از این تقابل‌ها را مطرح کرده است: فعالیت/انفعال ، خورشید/ ماه ، فرهنگ/طبیعت ، روز/شب ،پدر/مادر ، عقل/احساس . پس به نوعی در دیدگاه هلن سیسکو یک نوع مقابله شکل داده شده که برای رسیدن به توازن، زنان را دعوت به نوشتن می‌کند تا بار کمبود نوشتار زنانه به رای او، پر شود. هلن سیسکو برای نوشتار زنانه بیشتر از هر چیزی کنکاش قوای درونی و خیالپردازی‌های زنانه و همینطور فعالیت جنسی آن‌ها را مدنظر دارد. مولفه‌هایی که در نمایشنامه پائولا وگل نیز دیده می‌شود.

در آخر این نکته حائز اهمیت است که بگوییم هر نویسنده زن بار تعهدی نسبت به توصیف زن بودن ندارد، گرچه یک زن به بهترین شکل و بی‌نقص‌ترین روش ممکن می‌تواند آن را توصیف کند. نوشتار زنانه از طرفی مشروعیت برای زن در اجتماع می‌آورد مخصوصا اجتماع و جعرفیایی برای مثال ایران که باید برای ابتدایی‌ترین حق طبیعی در آن به سر و کول خود و دیگری بزنیم. شاید نوشتار زنانه در ایران باید بیشتر رایج شود و از سانتی‌مانتال‌های فضای مجازی فاصله بگیرد و با صراحت حرفش را بزند بدون نظر به اینکه کلیشه‌ها چیستند و حرف بقیه چه چیز حکم می‌کند برای نوشتن. صراحتی که در ایران کمتر بوده و بسیار دستخوش جریان و فضای رایجی بوده که از پیش شروع شده. صراحت و پرده‌برداری از جزئی‌ترین مسائل نیاز هر امر نمایشی و ادبی است و برای نوشتار زنانه ضرورت غیرقابل اجتناب. هر چند سانسور و دیوارچینی‌های زیادی هست ولی تنها راه گریز، تلاشی است هرچند تاب‌ربا برای رسیدن به آن. در آخر اینکه سیسکو از زنان میخواهد به مبارزه بیایند و ابزار این کار را هم نوشتار می‌داند و وجود خود را بیرون از جهانی که مردها به تحریر در آورده‌اند تصویر کنند. به عقیده سیسکو نوشتار زنانه نوعی از هم‌گسیختگی معنایی وجود دارد که اعل در متون به ظاهر محکم مردانه وجود ندارد، شکلی ناپیداری. او در واقع با نوشتار زنانه می‌خواهد از حصار تنگ دوگانه‌ها بیرون بیاید. نمود این حرف‌ها در نمایشنامه پائولا وگل به خوبی دیده میشود، از هم گسیختگی معنا که پاوئلا وگل با کمپوزیسیون دقیقی از ابزار صحنه آن را ترسیم کرده و به نمایش گذاشته است.

منابع: خوانش نمایش‌های شادی‌آور در دوره قاجاریه از منظر نوشتار زنانه، نویسنده: رفیق نصرتی و سپیده شمس / خنده مدوسا، نویسنده: هلن سیسکو، ترجمه: محمدرضا فرزاد / نمایشنامه «طوریکه رانندگی یاد گرفتم»، نویسنده: پائولا وگل، ترجمه: رفیق نصرتی

برقصید برقصید وگرنه از دست می‌رویم

آنچه پینا باوش به حرکت در می‌آورد

نویسنده: سروین کیانی

"پرسش راهی است که مرا به موضوع نزدیک میکند.من خوب میدانم در جستجوی چه چیزی هستم اما آنرا با حسم درک کردم نه با منطق. در رقص حرکت مهم نیست بلکه مهم این است که چه چیزی را به حرکت در می‌آوری." علاقه باوش نه به چگونگی حرکت بلکه به آنچیزیست که انسانها را به حرکت در می‌آورد او گونه هایی از رقص را توسعه بخشید که از عواطف انسانی تغذیه میکرد.مفاهیمی نظیر اضطراب،عدم امنیت،حقارت و ترس را به شکلی هجوآمیز بیان میکند.ایده کرئوگرافی او مبتنی بر این است که حرکت صرفا ابزاری برای نمایش،تکنیک یا تصویر و یا شکل پردازی نیست بلکه جریانیست که اقشار بشر در خلال آن یکدیگر و در نهایت خویشتن خویش را کشف میکنند. رقص در آثار او یک کشف درونیست و نه نمایش مطلق اندام های رقصنده. وی راحتی و سبکی و خلوص درون رقصنده را به هنر بازیگری در تئاتر یا اپرا ترجیح میدهد و معتقد است هیچ عاملی نباید احساسات واقعی را تحت فشار قرار دهد به همین سبب رقصندگان به راحتی آب را بازی میکنند همچون کودکان که در نهایت صداقت خود را ابراز میکنند حتی خشونت را. باوش میگوید"انسان بودن در صحنه برایم جذاب است.از خشونت بیزارم و آن را در صحنه ابراز نمیکنم جز برای طرد و افشایش."

ابهام

بدن رقصنده هرچند از محدودیت ها به دور باشد نیروی فراوان بالقوه‌ای برای ابراز خشونت در خود دارد این امر به‌خصوص در کافه مولر (۱۹۷۸) مشهود است. باوش خود را به عنوان یکی از رقصنده‌ها پی‌درپی به دیوار میکوبد و دیگر اجراگران هم خود را روی صحنه پرتاب میکنند.اصوات خشن حاصل از این برخوردها به الگوی ریتمیک اجرا تبدیل میشود که با موسیقی هم همراه است.

عوامل اجرایی به صورتی طراحی شده که دریافت تماشاگران در لایه‌های گوناگون ذهن و بدن تحریک شود.او ابهام و دوپهلوگویی را در بالاترین حد خود نشان میدهد.در بیشتر آثارش مردهایی آراسته با کت و شلوار دیده میشوند و حرکات نرمشان ذهن تماشاگر را دچار تناقض میکند. آیا این امر نوعی آداب و رسوم اجتماعیست یا سرکوب اجتماعی یا نوع خاصی از سرکوب زنان از جانب مردهایی مغرور و خونسرد را تشریح میکند؟

آیا زنان در حالت‌های مختلف پوشیدن و لخت شدن فقط ابزار جنسی مردان بوده و به قربانیانی تبدیل میشوند که متجاوزان اختیار بدن آنها را دردست دارند؟ کیفیت غلوآمیز نمایش این مسائل هرزگی،مسخرگی،شهوانیت و به طرز جدی عنان‌گسیختگی را در خود یکجا جمع دارد.

زنانگی،زندگی،رقص

هلن سیسکو میگوید "زنان باید خود را بنویسند چون این نوشتن ابداع نوعی نوشتار عصیانگر است که وقتی لحظه آزادی زن سررسد به او اجازه میدهد تا دگردیسی و انتقال و شکست را در دل تاریخ مشخص خود را به اتمام برساند. تن را که سانسور میکنی در همان دم

نفس و گفتار را هم سانسور میکنی اما زن همواره در وجودش کمی از شیر خوب مادر را دارد.زن با جوهر سفید مینویسد."

کما اینکه آنچه در آثار باوش مشهود است الهام از درونیات بدون از دست رفتن خلوص آنهاست ساده ترین روزمرگی ها مثل شیر دادن به بچه ها ،نوازش کردنشان یا واکس زدن کفش. میگوید"رقص چیزی جدا از زندگی نیست خود زندگیست و چنان به وجود انسان پیوسته که جدایی از آن ممکن نیست. " هنر او در طراحی رقص زمانی عیان میشود که چون یک کیمیاگر این مواد خام را در آزمایشگاه جمعی خودش به عنصری تازه بدل میکند.

قطعه "فریتز"مجموعه ای است از نگاه باوش به لایه‌های بیمار و ناپیدای جامعه خویش. شبیه به نوشته بزرگی روی دیوار مدرسه ای در شهر کلن"آرزویم این است یک روز هم شده در خانواده خشونت نباشد." گذشته ای که درون هرکس زنده است تروما؟روان‌زخم هایی که درون هرکس زنده است سبب پیدایش پسری به نام فریتز روی صحنه شده است.

پینا باوش حتی خوانندگان و نوازندگان موسیقی را که در تاریکی مینشستند روی صحنه آورد تا نفس در نفس رقصندگان اجرا کنند.درواقع انگار تمام این عوامل از او یک مادر میسازند لوس ایریگاری معتقد است ما پس از مرحله پیشازبانی به عنوان یک زن به حاشیه رانده میشویم زبان قانون پدر است و پینا باوش با تلاش برای بازگشت به خلوص کودکانگی، بیان و ابراز ناب ترین احساسات و بهره گیری از عناصر طبیعت حتی بر صحنه شاید بخواهد ما را به ابتدای خود نزدیک کند دور از نظام مردسالاری . همانطور که یکی از بازیگرانش میگوید" باورم نمیشود پینا برای بیست سال مرا نگاه کرد حتی بیشتر از آنچه پدر و مادرم مرا دیده باشند."

نه/هم رقص نه/هم تئاتر

پینا باوش نمیخواهد نقش دانای کل را به عهده بگیرد معتقد است دانای کل میخواهد برای همه تعیین تکلیف کند و ادعا میکند همه چیز را میداند اما من در حال جستجو هستم من هم مثل بقیه شنا میکنم.
او آنقدر تصویر و حرکت در اختیار تماشاگر میگذارد که او بتواند حق انتخاب داشته باشد. در "رناته به سفر میرود " چند مرد دخترکی را که در گوشه‌ای ایستاده بغل میکنند و بدون آنکه او اعتراضی بکند یا اختیار اعتراضی داشته باشد او را به اینسو و آنسو میبرند. او چیزهایی را که به پستوهای مغزمان رانده‌ایم به مقابل چشمانمان می‌آورد.

درسال ۱۹۷۹ با اجرای آریاها باز هم به اشتیاقات سرکوب شده در زمان کودکی مثل دویدن به سمت آب یا بازی با گل میپردازدبا دوری از واقعیت خالص و خشن به هنری ساده و بی‌پیرایه رو می‌آورد تا درون را به دور از داستان‌پردازی با تصویرنگاری و نشانه‌ها مرئی کند. این بار تماشاگران هم با آزادی بیشتری به تماشای اجرا مینشستند.پیش از شروع اجرا رقصندگان بر صحنه و دربرابر چشم تماشاگران خود را می‌آراستند و به تعویض لباس میپرداختند و در لحظه‌ای غافلگیرکننده به سوی برکه آب که تا قوزک پا میرسید میشتافتند و میرقصیدند لحظه ای بعد آب آرام میشد و در میان آن اسب آبی خاکستری رنگی دیده میشد و پس از این تصاویر پر از فانتزی تماشاگران با صحنه‌ای هولناک روبرو میشدند: خودکشی رقصنده‌ای در بالکن تئاتر. درواقع نمیتوان برای آثار باوش قالبی تعیین کرد آنچه هست قالب تازه‌ای از زندگی و هنر است.

در اجرای "گل‌های میخک"(۱۹۸۲) در کف صحنه ده هزار گل میخک کاشته بودند و بازی در این فرش صورتی انجام میشد و در پایان اجرا زمینی درو شده دیده میشد. دور تا دور این مرغزار حلقه‌ای از ماموران و سگ‌های وحشی دیده میشد همه اینها شاید نمادی بود از حراست مرزهای دو آلمان پیش از اتحادشان و نیز نمایانگر خشونت و رنج انسان در سراسر جهان به قول پیناباوش"گویا سواستفاده از قدرت و اقتدار پایانی ندارد.

ساختار دراماتیک "گل های میخک" به گونه‌ایاست که درآن تنها یک موضوع و یا داستان روایت نمیشود بلکه قطعه‌ای است از صحنه‌هایی بی‌شماراز زندگی انسان از خشونتش تا شادی و آرزو و ترس و اشتیاقش به هستی درواقع نوعی از انسان کاوی یا درون‌کاوی بشر امروز.

شرق خرسند

پیناباوش در کارهای اخیر خود از صحنه‌آرایی پیچیده و دکورهای پرزرق و برق دوری میکرد. آنچه مهم است بودن بی شائبه و طبیعی رقصنده است که همین نقطه مشترک با رقص های آیینی است. شاندرالاکا طراح هندی میگوید"در رقص،بدن در مرکز جهان قرار گرفته است." و دستها و انگشتها و جزئیات حرکتی آنها فقط بینگر زیبایی نیستند.

درهند عشق را میرقصند، هستی را میرقصند،زیبایی را میرقصند،رودخانه را رنگ را جانوران را.

یکی از رقصنده‌های گروه پیناباوش میگوید:"او یک نقاش بود و میگفت اگر میخواهی ماه را به من نشان بدی کلمه‌اش را با بدنت بنویس من میبینمش."
پیناباوش میگفت: "تعجب میکنم که مردم فقیر هند با تکیدگی و لاغری بیش از حد دارای چه نیروی تمام ناشدنی جسمی هستند وقتی من به هموطنانم در آلمان نگاه میکنم میبینم چقدر خسته و افسرده‌اند.چیزی در ما از سلامت برخوردار نیست."

کلام آخر

همه ما یحتمل میدانیم که هر زنی که تئاتر کارمیکند حقیقتا تئاتر فمنیستی را مدنظر ندارد. اما درباره پیناباوش آنچه حائز اهمیت است حضور تقریبا تمامی شاخصه‌های فمنیستی در کارش است. تمرکز بیش از حد برروی بدن تاثیراتش از رقص اکسپرسیونیستی و همچنین اکسپرسیو رقصیدن آنچه حقیقتا تجربه کرده‌ایم و آنکه مارا به کودکی به طبیعت به دوری از نظام مردسالار و سیستم حاکم میراند همه و همه ما را به یاد همان ذره شیر خوب مادر که در وجودمان مانده که هلن سیسکو میگوید می اندازد. یکی از رقصنده‌های گروه میگفت وقتی گم شده بود و نمیدانستم چکار کنم پینا به من گفت برای عشق برقص.انگار با مفاهیمی پایان ناپذیر و کشسان سروکار داشته همانطور که هیچ وقت از کارکردن متوقف نشد و تصمیم داشت برای مستند "پینا" با ویم وندرس همکاری کند اما دوروز پیش از شروع روند فیلمبرداری بر اثر سرطان درگذشت. نمیتوان نظریات فمنیستی را از اظهارات صریح شخصی استنباط کرد این فمنیسم در شیوه کار تئاتر یا زندگی تئاتری او را میتوان حتی در چندین ملیتی بودن گروه تئاترش دریافت گویی مادری باشد که بدون هیچ تبعیضی تمام جزئیات رقص و تمام فردیت بدنها و پیشینه و تاریخ بدنهایی از ملیت‌های مختلف را به رسمیت شناخته وبازگشت به بدن گویی همان بازگشت به زنانگیست.

انگاره‌ی زن در تاریخ نمایش ایران

نویسنده: عاطفه شفیعی

جستجوی آثار حضور زنان در تاریخ امر اجتماعی ایران به خودی خود نیازمند پژوهش مفصلی است. از سوی دیگر در رابطه با تاریخ نمایش در ایران نیز منابع متعددی در دسترس نیست و این مسئله عموما این‌گونه تعبیر می‌شود که احتمالا «نمایش» یا به اصطلاح «درام» در ایران عمر زیادی ندارد. با وجود این، مقاله‌ی پیش‌رو در پی بررسی چهره‌ی زن در اَشکال نمایش ایرانی است. در این‌جا مقصود از بررسی «چهره‌ی زن»، جستجوی ردپایی از انگاره‌ی زن در تاریخ هنرهای دراماتیک است. حال این بازنمایی از «زن» می‌تواند از طریق حضور کاراکتر زن در نمایش حاصل شود یا به شکل روایتی باشد که موجودیت زن در آن به تصویر کشیده شده باشد یا در حقیقت پنداره‌ی زن بودن در آن «به نمایش درآمده باشد».

بر اساس جامع‌ترین تاریخ‌نگاری نمایش در ایران که توسط بیضایی صورت گرفته است، تصور می‌شود که اشکال کهن نمایش ریشه در مذهب داشتند. کهن‌ترین آنها به مراسم‌هایی برمی‌گردد که در آنها مغ‌ها سرودهای اوستا را همراه با رقص‌های دسته‌جمعی می‌خواندند. در ایران باستان نمایش‌واره‌هایی به مناسبت پیروزی‌ها و سوگواری‌ها برپا می‌شد از آن جمله کین سیاوش بود که برای سوگواری کشته شدن وی هر سال در نواحی شمال شرقی ایران اجرا می‌شد و تا سده‌ی چهارم، با توجه به مستندات به نظر می‌رسد که بیشترین میزان حضور زنان مربوط به نمایش‌هایی آمیخته با رقص و طرب بود. در دوره‌های مختلف اشکال گوناگون نمایش در ایران پدید آمد. پس از اسلام نیز دسته‌های رقص و پایکوبی که خاصه برای دربار و اشراف بودند عمدتا شامل زنان رقاصه می‌شدند و به دلیل انتساب‌شان به دربار تحت مواخذه‌ی مذهب قرار نمی‌گرفتند. اما دسته¬های عمومی طرب از بابت حضور زنان رقاص با محدودیت‌هایی مواجه شدند. انواع دیگر نمایش در آن زمان شامل پرده بازی و میرنوروزی، عمرکشان و انواع نمایش‌های سنتی مانند خیمه شب بازی، سایه بازی، معرکه‌گیری، نقالی و روحوضی می‌شد که بعد از اسلام متداول شده بودند. از اواخر صفویه زنان به ندرت در دسته‌های عمومی رقص و طرب جای داشتند. بعدها در دوران قاجاریه دسته‌های مطربی زنانه تشکیل شد که در بزم و تردستی ایفای نقش می‌کردند بعدها این رقص‌ها داستان‌محور شدند و از دیالوگ نیز برخوردار شدند که همین مقدمه‌ی تقلید را فراهم آورد. در میان این انواع نمایشی، نام و نشانی از مبتکران تقلیدهای زنانه در دست نیست. اما درمورد موضوعات متداول این نمایش‌ها مطالبی در دست است که می‌تواند انگاره‌ی زن در آن زمان را ترسیم کند. موضوعاتی مانند «مسائل عروس و مادرشوهر»، «مراسم خواستگاری»، مکالمه‌ی «عمو سبزی فروش» و زن خریدار که همراه با رقص و آواز بود. بیضایی در تحلیل مضمون این تقلیدها به پرده دری تند موجود در آن اشاره می‌کند که می‌تواند از در پرده نگه داشته شدن مدام زنان آن دوره ناشی شده باشد. دیگر نقطه‌ی توجه بیضایی وجود نیشخندی است که در این نمایش‌ها نثار مردان می‌شد یعنی همان کسانی که عاملان اصلی در پرده محبوس ماندن زنان بودند. این به استهزا گرفتن مردان می‌تواند بیانگر نمودی از نارضایتی آن‌ها از نقش اجتماعی خود باشد که از طریق نمایش، فرصت ابراز آن را فراهم کردند.

از سوی دیگر وضعیت نابه‌سامان اجتماعی آنان به قدری متاثر از ساختار است که خشم ناشی از سال¬ها سرکوب و پرده‌نشینی به شکل به سخره گرفتن رفتار و عادات مردان بروز می‌کند. نکته¬ دیگر آنکه این نمایش‌های زنانه نیز از متن مکتوب برخوردار نبودند و طی توافقات اجرا می‌شدند و نهایتا با ورود زنان به تماشاخانه¬ها از میان رفتند. تنها در سال۱۳۱۴ باری دیگر «کانون بانوان» برای تئاتر مخصوص بانوان تدارک دیده شد اما آن هم به دلیل سیاست‌های موجوددوام چندانی نیاورد.

نوع متداول دیگری از نمایش در تاریخ ایران، خیمه‌شب‌بازی یا به اصطلاح امروزی تئاتر عروسکی بود. گردانندگان آن در آن زمان دوره گردان بودند. شواهد مبنی بر وجود عروسک هایی با کاراکتر زن در این خیمه شب بازی ها هستند. داستان هایی مانند «بیژن و منیژه»، «عروسی سلیم خان»، «پهلوان کچل» و «سیاه بازی‌ها» حکایت از حضور عروسکِ زن در نمایش عروسکی دارد. گفته‌های عروسک‌ها نامشخص و خنده دار بود، زیرا از صفیر یا سوتک‌هایی که در دهان عروسک گردان‌ها بود تولید می‌شد. مردانی که نمایشگر عروسک‌ها بودند، صدای زنانه را از طریق صفیر تقلید می‌کردند. در نتیجه زنان در این نمایش‌ها نمایشگری نمی‌کردند.

نوع دیگری از نمایش که در دوره‌ی ناصرالدین شاه به اوج خود رسید، «تعزیه» بود. تعزیه‌نامه‌ها عموما به شعر عامیانه بودند. وضعیت فرهنگی ایران در آن دوران ایجاب می‌کرد که دسته‌های تعزیه تنها توسط مردان گردانده شود و زنان به هیچ وجه در آن جایی نداشتند. گزارشات سفرنامه‌ی سیاحان در آن زمان حاکی از آن است که نقش های زنان را پسران نوجوان و نازک صدا ایفا می‌کردند و برای مثال به مردی که نقش زینب را بازی می‌کرد، «زینب‌خوان» گفته می‌شد. تنها چند دختر بچه‌ی کمتر از نه سال گاهی در دسته‌ها حضور می‌یافتند. برای مثال در نمایش سوگواری مراسم عروسی قاسم، پسر امام حسن، نقش عروس را پسری نوجوان بازی می‌کرد.

تا زمانی که در نیمه ی اول سده‌ی سیزدهم هجری، آشنایی ایران با فرهنگ اروپا آغاز شد و هرچه این روابط بیش تر می‌شد، نفوذ فرهنگ و هنر غرب درایران رو به فزونی می‌رفت، و بدین وسیله جنبش بزرگی در همه ی شئون اجتماعی ایران پدید آمد.

در دوران قاجار ادب صحنه‌اي در وهله‌ي نخست مورد توجه دربار و دولتمردان قرار گرفت. سفرهاي نمايندگان دولت و شخص شاه به کشورهاي اروپايي موجب آشنايي آنان با هنر صحنه‌اي روسيه، فرانسه و انگلستان گرديد.در این زمان نیز از آنجایی که «دربار» هم ساحتی برای تجلی زنان نبود، این منتقل شدن نمایش از میان عامه به عرصه¬ی دربار و حکومت نیز حداقل در آغاز تفاوتی در شکل گیری انگاره¬ی زن در نمایش نکرد، بعدها آشنایی این نمایندگان با موجودیت اجتماعی زنان در اروپا موجب تغییراتی در چهره‌ی زن در صحنه‌ی نمایش شد. با برپایی «تکیه‌ي دولت» اوضاع کمی متفاوت گشت. تکیه‌ی دولت با توجه و تقلید از نمونه‌هاي اروپايي، به منظور اجراي نمايش و تعزيه برپا گرديده بود که اين امر زمينه‌ي گسترش بعدي تئاتر را فراهم آورد.

در این میان یک جریان در برابر عدم حضور زنان در تعزیه‌ها شکل گرفت و آن «تعزیه‌ی زنان» بود. تعزیه‌ی زنانه نمایش تعزیه‌ای است که روزگاری به وسیله‌ی زنان و برای تماشاگران زن، معمولاً در دنباله‌ی مجلس روضه‌خوانی اجرا می‌شد و در زمانه‌ی خود اقدام پیشرو و حق طلبانه‌ای بود. این تعزیه‌ها را در فضای باز حیاط‌ها یا تالارهای بزرگ خانه‌ها اجرا می‌کردند. بازیگران شبیه‌خوان‌ها زنانی بودند که پیش از آن در مجلس‌های زنانه‌ی «ملا» روضه می‌خواندند یا پای چنین مجلس‌هایی راه و رسم بازیگری را آموخته بودند. آن‌ها نقش مردان مجلس‌های مختلف را نیز خود بازی می‌کردند. داستان این تعزیه‌ها مثل مضامین تعزیه‌ی معمولی بود، با این تفاوت که قهرمان‌های اصلی اش را زنان تشکیل می‌دادند. تعزیه‌های این مجالس اکثرا آن دسته از مضامینی بود که قهرمانان زن داشتند مثل تعزیه‌ی «شهربانو» یا «عروسی دختر قریش».

برای اجرای سایر مضامین نیز بزکی صورت می-گرفت تا خود را شبیه مردان کنند. اما این نوع تعزیه نیز دوام و توسعه‌ی چندانی نیافت و تنها به صورت کاری تفننی بر جا ماند و عمومیت پیدا نکرد. چراکه تنها در خانه‌های اشراف و رجال اجرا می‌شد و تماشاگرانش نیز تنها قشر زنان ثروتمند بودند. تعزیه‌ی زنانه تا زمان احمد شاه قاجار گاه‌گاه در خانه‌های اشرافیان بازی می‌شد و رفته‌رفته تا اواخر این دوره از میان رفت.

پیشرفت عمده‌ي تئاتر ايران پس از برقراري مشروطه آغاز شد. در حدود سال ۱۲۸۵ سازمان‌های زنان مشروطه خواه شکل گرفتند. این جریانات آغازگر تحولات روشنفکرانه در حوزه‌ی حقوق زنان شد. با وجود این، در آثار نمایشی اوایل مشروطه اثری از به میان آمدن این مسائل زنان دیده نمی‌شود که یکی از دلایل آن محدودیت‌های سیاسی و دلیل دیگر آن راه نیافتن این جنبش‌های اجتماعی در میان مردم عوامی که مخاطب نمایش‌ها بودند، بود. در آثاری چون «جعفرخان از فرنگ آمده» و آثار میرزا آقا تبریزی همچون «حکایت عاشق‌شدن آقا هاشم خلخالی به سارانام، دختر حاجی پیرقلی» نیز پنداره و انتزاعی که از زن وجود داشت در قالب همان مسائل پیشین بود یعنی شخصیتی منفعل که تنها فعالیت عاملانه‌اش مکرورزی و دسیسه چینی است. در فرم نیز همچنان نقش زنان در نمایش را بازیگران مرد معروف به «زن‌پوش» اجرا می‌کردند. در این نمایش‌ها شخصیت زن در فعالانه ترین حالت خود در داستان¬های عشق و ازدواج دیده می‌شد. هرچند در این گونه داستان‌ها نیز زن به طور فعالانه به عشق ورزی نمی‌پرداخت بلکه منتظر معشوق خود بود تا او طلسم‌ها را بشکند و دختر را به دست بیاورد. نکته‌ی جالب در مورد پوشش این «زن‌پوش»ها آن بود که گاهی چاقچور و چادر نماز داشتند و گاهی با دامن و زیورآلات و سرخاب و بدون چادر به ایفای نقش می‌پرداختند به طوری که بعضی تماشاگرهای متعصب‌تر شاکی می‌شدند با وجود این که می‌دانستند بازیگر نقش اصلا مرد نیست! مشابه این شرایط در زمانی که تعزیه به قسمت‌های دردناک خود می‌رسید دیده می‌شد. روایات زیادی بیانگر این است که تماشاگران تعزیه بارها با تماشای ستمگری شمر با او گلاویز می‌شدند.

پس از مشروطه به مرور زمان و در دوران حکومت پهلوی با ورود سیاست های تجدد خواهانه، تئاتر در جنبه‌ی آکادمیک خود توسعه یافت و به ظهور افرادی همچون نصیریان، مفید، ساعدی، بیضایی، فرسی و رادی منجر شد. در این زمان انگاره‌ی زن در محتوای نمایش کاملا متفاوت از گذشته شد. ترجمه‌ی گسترده‌ی نمایشنامه‌های خارجی، موجب خلق تصویر تازه‌ای از زن شد. در فرم نیز زنان به طور عاملانه به ایفای نقش زن پرداختند. در این میان «بهرام بیضایی» همچنان برجسته ترین فعال هنری از حیث پرداختن به مسائل زنان در آثار خود است. محوریت نقش زن در اکثر آثار او مشهود است و تعهد او به پرداختن به زنان-حتی در اَشکالی که هم‌راستا با جریان فمینیسم نبوده اند-نقطه عطف قابل توجهی در بازنمایی انگاره‌ی زن روی صحنه‌ی نمایش است.

پرفورمنس آرت مارینا آبراموویچ به عنوان اکت فمینیستی

نویسنده: شیلان مردانی

اگرچه مارینا آبراموویچ هرگز خود را به عنوان یک فمینیست معرفی نکرده است، اما در کارهای او معانی‌ای وجود دارند که کار او را به عنوان یک گرایش فمینیستی قوی برجسته میکنند. جین وارک در نوشته‌های خود درباره هنر فمینیستی استدلال کرده است که لزوماً وجود یک نیت فمینیستی در پشت ایده‌ی هنری مهم نیست، بلکه پیامدهای سیاسی هنر و اینکه آیا این مفاهیم در یک گفتمان فمینیستی دخیل هستند یا نه است که مهم است. هنرمندانی که از پرفورمنس برای ایجاد آگاهی از دغدغه‌های فمینیستی در عمل هنرسازی استفاده می‌کنند، صراحتاً این ایده را مطرح می‌کنند که هنر می‌تواند شکلی از علوم سیاسی باشد. موضوعات و ایده هایی پشت بسیاری از اجراهای آبراموویچ هستند که برای فمینیسم و هنر فمینیستی مهم‌اند (مانند بدن و محدودیت‌های آن، دوتایی‌های منفعل-فعال و مفهوم تصاحب). در تمرین‌های اولیه آبراموویچ، یک مشغله مشخص با بدن، ما را به بررسی روش‌هایی می‌کشاند که بیننده و هنرمند در هنگام درگیر شدن بدن در پرفورمنس به آن عمل می‌کنند و واکنش نشان می‌دهند. او بررسی می‌کند که چگونه محدودیت‌های درد بر بدن تأثیر می‌گذارد، به‌ویژه در آثاری که شامل خشونت است. نحوه واکنش مخاطب به بدن هنرمند، به ویژه در شرایطی که نقش ها برعکس می شود و مخاطب به شریک فعال در اثر تبدیل می شود، دیدگاه جالب و تازه ای نسبت به بدن زن ارائه می دهد. این رویکرد در موقعیت‌هایی که بدن آبراموویچ عمداً در برابر مخاطب آسیب‌پذیر شده است، شدیدتر می‌شود.

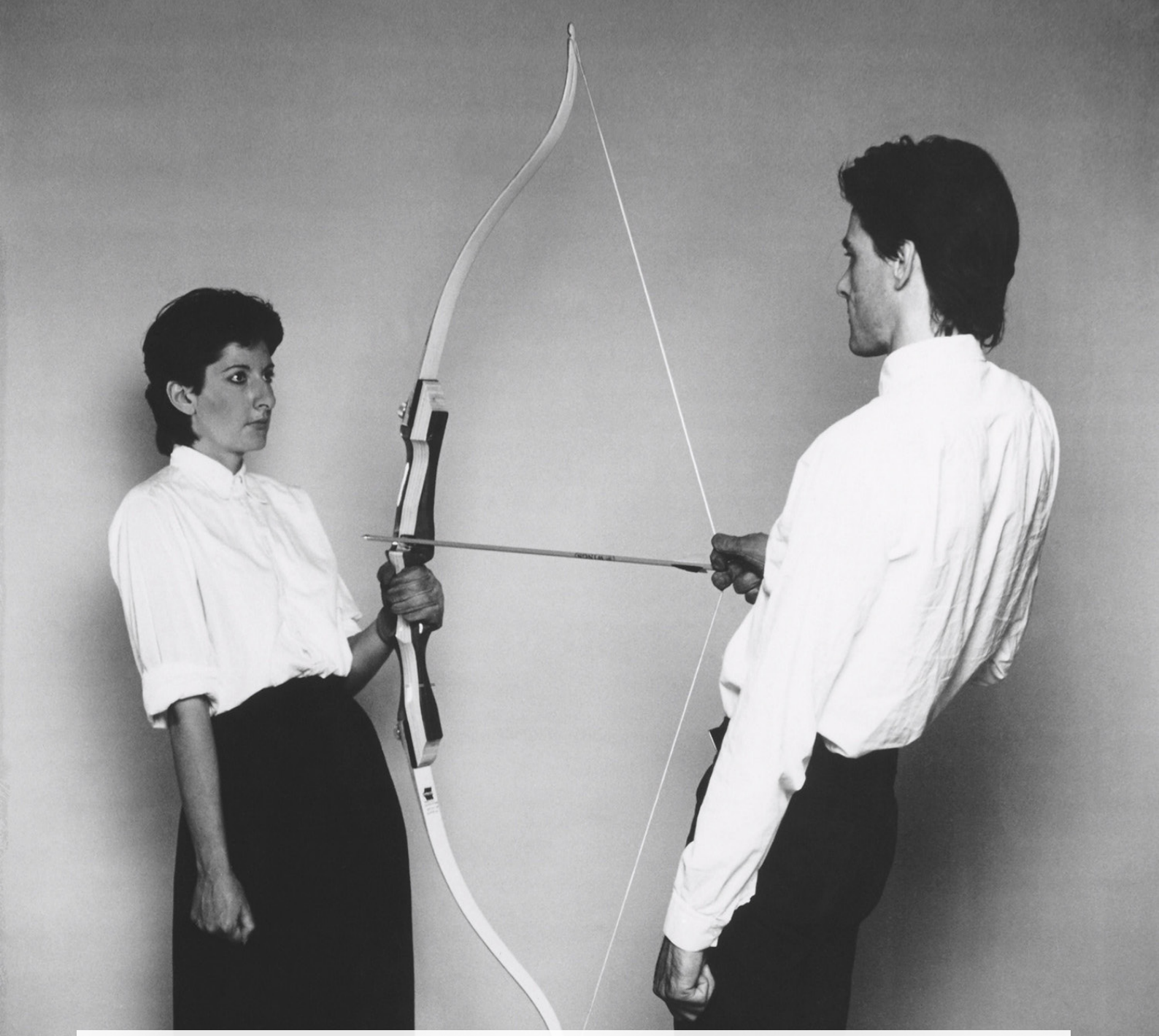
اجرای اخیرتر، هفت قطعه آسان (۲۰۰۵)، بینشی را در مورد روش هایی ارائه می‌دهد که در آن، آبراموویچ تشویق به خوانشی از تاریخ هنر و تاریخ هنر پرفورمنس به عنوان تلاش های فمینیستی میکند. او با بررسی این موضوعات نشان می‌دهد که هنر لزوماً نیازی به جلب توجه به خود به عنوان یک اثر فمینیستی ندارد تا به عنوان هنر فمینیستی خوانده شود.

آبراموویچ به طور مکرر بر نقش مهمی که بدنش در اجراهایش ایفا می کند، از آمادگی قبل از اجرا گرفته تا خود اجراها، که اغلب بر محدودیت های فیزیکی بدن تمرکز دارند، تاکید می کند. گفتمان فمینیستی، در ارتباط با هنر، استفاده از بدن را به عنوان ابزاری در ساختن سلسله مراتب اجتماعی می شناسد. به همین ترتیب، کنترل اجتماعی امیال بدنی را که برای خدمت به ایدئولوژی سرمایه داری و همچنین برای تحت سلطه قرار دادن زنان به کار گرفته شده اند، تصدیق می کند. در این گفتمان، مرد (به‌عنوان «خود») قادر به تعالی تلقی می‌شود، در حالی که زن (به‌عنوان «دیگری») به امر جسمانی مقید است. اینجاست که ایده‌های دوبووار و دیگر متفکران فمینیست، مانند لوس ایریگاری، از هم جدا می‌شوند. دوبووار برای ریشه‌کن کردن تفاوت‌های جنسی بحث می‌کند، در حالی که ایریگاری استدلال می‌کند که این امر همچنان ما را با یک سیستم فالوسنتریک مرکزی رها می‌کند و تفاوت جنسی باید با دید مثبت‌تری مورد بررسی قرار گیرد.

در حالی که علاقه آبراموویچ به بدن مسیری را دنبال می کند که از نظر تاریخی توسط هنرمندانی مانند مارسل دوشان، جان کیج و آوانگاردهای پس از جنگ ترسیم شده است، بسیاری از اجراهای او بدن را به سمت افراط و تفریطی می کشانند که آن هنرمندان هرگز در خواب هم نمی‌دیدند. او با رفتن به چنین افراط‌هایی، آنچه را که به‌عنوان وسواس جامعه معاصر برای تسخیر محدودیت‌های بدن می‌داند، بررسی می‌کند.

همانطور که ذکر شد برای اینکه هنر آبراموویچ فمینیستی خوانده شود، نیازی نیست که قصد فمینیستی وجود داشته باشد. او در برخی از آثارش، مانند فرار (۱۹۹۸)، تلاش کرده است نشان دهد که بدن ها لزوما نیازی به آن ندارند که حضور داشته باشند تا حضورشان محسوس باشد. فرار، نمایشی است که در یک زندان خالی زنان در ملبورن استرالیا اجرا می شود. آبراموویچ قبلاً از زندان بازدید کرده بود و خود را مجذوب آثاری که از حضور زندانیان باقی مانده بود می‌دانست، از آثار روی دیوار تا عطر ماندگار بدن آنها. برای اجرا، آبراموویچ بازدیدکنندگان را در جایگاه زندانیان قرار داد. او نگهبانانی را آموزش داد تا به او کمک کنند «زندانی هایی که تماشاچی بودند» را آماده کند، که به مدت ۱۵ دقیقه به «ساختارهای فولادی با کمربند چرمی» هدایت شوند و صداهای اطرافشان با هدفون قطع شود. بنابراین، تجربه شرکت کنندگان از بازدید از زندان با ترفندهای هنرمند شدیدتر می شود. هر یک از شرکت کنندگان، بدن خود را در موقعیتی قرار می دهد که برای زندانیان آشنا بوده است و با این کار، بیهودگی وسواس دکارتی جامعه مردسالار برای فراتر رفتن از بدن فیزیکی را بازشناسی میکند. بدن فیزیکی در مقایسه با ذهن که برتر و مردانه به حساب می آید بیش از حد جسمانی و زنانه تلقی می شود. این به شرکت کنندگان تأکید می کند که ذهن کاملاً در بدن قفل می شود، به خصوص در موقعیت هایی که درد جسمی و روانی بسیار نزدیک است.

اجرای لب‌های توماس (قسمت ۱) آبراموویچ از سال ۱۹۷۵ در گالری کرینزینگر در اینسبروک برگزار شد. این نمونه دیگری از تمایل هنرمند به بررسی محدودیت های بدن و همچنین تأثیرات لذت و درد است. در حین اجرا، آبراموویچ لباس‌هایش را درآورد، عکس مردی را با یک ستاره پنج پر قاب کرد، نشست، یک کیلوگرم عسل خورد، یک بطری شراب را خالی کرد و سپس بطری را شکست. در حالی که او به دور از عکس مرد بود، این هنرمند یک ستاره پنج پر را در شکم



خود حک کرد. سپس آبراموویچ در جهت عکس زانو زد، با شلاق خود را زد و روی قطعات یخی دراز کشید. یک بخاری بالای سر تضمین می کرد که خونریزی زخم های او قطع نمی شود. آبراموویچ ۳۰ دقیقه روی بلوک‌های یخی ماند تا اینکه تماشاگران مداخله کردند و او را در کت های خود پوشاندند و یخ را حمل کردند. این اجرا هم برای هنرمند و هم برای تماشاگر تخطی از مرزها بود. این واقعیت که او تماشاگران را در نقش فضولی قرار می‌داد که نمی‌توانستند آن را کاملاً ایفا کنند، مهم بود. زیرا قوانین اجتماعی در مورد رفتار آنها را به مداخله می‌کشاند. سپس مخاطب در مورد تفسیر در تنگنا قرار می‌گیرد. در اجرای او، مخاطب ممکن است بتواند از تفسیر به عنوان راهی برای محافظت از خود در برابر انتخاب دشوار بین دغدغه‌های اخلاقی (توقف اجرا) و دغدغه‌های زیبایی‌شناختی (بیننده منفعل ماندن) استفاده کند. به نظر می‌رسد که او عمداً نشانه‌ها و نمادهایی را با معانی بی‌شمار انتخاب کرده است، مانند ستاره پنج پر، که می‌تواند به زمینه‌های اسطوره‌ای، مذهبی، فرهنگی، تاریخی و سیاسی بسیار متفاوت اشاره کند، به عنوان مثال، می‌توان آن را به عنوان نماد زهره یا به طور کلی نمادی از زنانگی در نظر گرفت. آبراموویچ با قرار دادن تماشاگر در یک منطقه مرزی بین دغدغه‌های اخلاقی و زیبایی‌شناختی، و نیز تأکید بر بیهودگی تفسیر، بازتابی از موقعیت دشواری را نشان می‌دهد که هنرمندان فمینیست اشغال می کنند، به‌ویژه در عصری که معمولاً به اشتباه پست فمینیستی نامیده می‌شود. در بسیاری از نمایش‌های آبراموویچ، ماهیت نقش‌های فعال و منفعل به گونه‌ای بررسی می‌شود که توجه را به دوتایی‌های جنسیتی ساخته‌شده‌ای جلب می‌کند که عمیقاً در جامعه مردسالار ریشه دارند. برای اجرای Role Exchange، اجرایی که الهام گرفته از زمانی بود که آبراموویچ در منطقه رد لایت آمستردام گذرانده بود، تصمیم گرفت با یک فاحشه کار کند

که به اندازه زمانی که آبراموویچ به عنوان هنرمند حرفه‌ای کار کرده بود

(۱۰ سال) مشغول به کار بوده است. هنرمند به خیابان ردلایت رفت و در پنجره یک فاحشه خانه ایستاد، در حالی که روسپی به گالری De Appel رفت و طوری رفتار کرد که یک هنرمند ممکن است برای افتتاحیه‌اش در آنجا ایستاده باشد. به طور طعنه آمیزی، این فاحشه دو ساعت در گالری ماند، در حالی که آبراموویچ شش پیشنهاد دریافت کرد. فاحشه در آن زمان در خیابان بیشتر از حق الزحمه هنرمند که دستمزد می گرفت، درآمد داشت. دسترسی به فضاهایی که هنرمند و فاحشه در زمان اجرا در آن بودند نقش مهمی را ایفا کرد، زیرا هر کدام دارای پنجره‌هایی بودند که برای رهگذران در خیابان قابل مشاهده بود و برای عموم مردم باز بود. به این ترتیب، Role Exchange توجه را به نحوه قرارگیری فضای عمومی یا بیرونی به عنوان فضای ماسکولین یا مردانه جلب کرد، در حالی که فضای داخلی به عنوان فضای زنانه یا فمینینی در نظر گرفته شد که در عین حال برای مردان به صلاحدید و اختیار خودشان باز است. در حالی که انتخاب این موضوع می تواند هنر او را در بخشی از یک گفتمان بزرگتر فمینیستی در مورد کار جنسی قرار دهد، این روشی است که در آن آبراموویچ دوتایی فضای عمومی و خصوصی را در رابطه با جنسیت تجزیه می کند که با سایر عناصر پساساختارگرای یافت شده در تمارین هنری او سازگار است.

نوع دیگری از دوتایی ساخته شده که اغلب در گفتگوهای پیرامون فمینیسم و هنر معاصر یافت می شود، تمایز بین منفعل و فاعل است. گفتمان فمینیستی پساساختارگرا به بررسی شیوه ای پرداخته است که در آن نقش مرد به عنوان فعال ساخته شده است، در حالی که زنان به نقشی منفعل در جامعه مردسالار تنزل داده شده اند. آبراموویچ می گوید: «در اجرای سنتی، نقش تماشاگران همیشه نقش ناظران منفعل است، اما آرزوی من این است که هر کسی تجربه‌ی خودش را داشته باشد.» آبراموویچ با این کار به دنبال خلق نقش های جدید برای مخاطب است و فرضیات مربوط به جایگاه سنتی بیننده در هنر را زیر پا می گذارد. این کنش به وضوح در اجرای ریتم صفر او که در ابتدا در ناپل در سال ۱۹۷۴ اجرا شد، احساس می شود، که در آن، هنرمند نقشی منفعل را مجسم کرد و ۷۲ شی را بر روی میز گذاشت تا تماشاگران هر طور که مناسب می دانند روی او استفاده کنند. از جمله این اشیاء می توان به تفنگ، گلوله، اره، تبر، چنگال، شانه، شلاق، رژ لب، بطری عطر، رنگ، چاقو، کبریت، پر، گل رز، شمع، آب، ، میخ، سوزن، قیچی، عسل، انگور، گچ، گوگرد و روغن زیتون و زنجیر اشاره کرد. در طول اجرا، شرکت‌کنندگان مختلف از تیغ برای بریدن تمام لباس‌های آبراموویچ استفاده می‌کردند، و در پایان او بریده شد، رنگ آمیزی شد، تمیز شد، تزئین شد، و تاج خار بر سرش گذاشته شد. در یک جا، گلوله به اسلحه پر شد و توسط یکی از شرکت کنندگان به سر هنرمند نشانه رفت تا اینکه شرکت کننده دیگری مداخله کرد تا آن را بردارد. پس از شش ساعت، تماشاگران برای جلوگیری از انجام هر کاری دیگر با آبراموویچ مداخله کردند و در این لحظه او با بیان اینکه اجرا کامل شده است، از گالری خارج شد. آبراموویچ در مورد این تجربه اظهار داشت:

این تجربه بسیار ترسناک بود زیرا من فقط یک ابژه بودم که لباس خوب پوشیده و به مردم صاف نگاه می‌کند. در ابتدا اتفاق خاصی نیفتاد اما بعدتر مردم شروع به پرخاشگری بیشتر و بیشتر کردند و سه تصویر اساسی را روی من پروجکت کردند: تصویر مدونا، تصویر مادر و تصویر فاحشه. وضعیت بسیار عجیبی در ناپل بود. زنان خیلی کم کار می‌کردند، به سختی فعال بودند، اما به مردان می‌گفتند که چه کار کنند.

اگرچه هنرمند از پیامدهای انفعال خود و خشونت تماشاگران دور می‌زند، اما این اجرا را می توان به راحتی به عنوان نقدی کوبنده از خطراتی که متوجه هر بدن زن منفعل در جامعه ما می شود، خواند که به نگرش های گسترده نسبت به بدن زن می‌پردازد. با این حال، گنجاندن بدن در اجرای هنری خود می تواند یک عمل مثبت باشد، زیرا نقش بدن زن را تغییر می دهد. وقتی زنان از بدن خود در کار هنری خود استفاده می کنند، در واقع از خود وجودی‌شان استفاده می کنند. یک عامل روانشناختی مهم این بدن ها یا چهره ها را از یک ابژه به سوژه تبدیل می کند.

آبراموویچ بیان کرده است که «ابهام زدایی از کنش هنری و دموکراتیک کردن هنر» نگرانی های مهمی برای عملکرد هنری اوست. در اثر خود، هفت قطعه آسان، از سال ۲۰۰۲، این هنرمند با بسیاری از مسائل و تصورات نادرست پیرامون اجرا مواجه می‌شود، به‌ویژه نحوه بت‌سازی یک لحظه منحصربه‌فرد از اجرا، رمزآلود کردن هنر پرفورمنس ثبت‌نشده اولیه، چگونگی روش «درست» برای مستندسازی اجرا و پیامدهای اجرای مجدد یا تخصیص که به طور خاص در هنر پرفورمنس اعمال می شود. در هفت قطعه آسان، آبراموویچ شش اجرای متفاوت را بازسازی کرد و در شب هفتم یک اجرای کاملاً جدید خلق کرد. برخی از این اجراهایی که آبراموویچ انتخاب کرد بهتر از بقیه مستند شده بودند. هر بازسازی هفت ساعت در روز در گوگنهایم در شهر نیویورک به طول انجامید. روش او برای اجرای مجدد قطعات در طول شش روز، با اجرای جدید در هفتم، سرعت خلقت جهان در پیدایش را به یاد می آورد. آبراموویچ با استناد کردن و در عین حال، دگرگونی و حتی براندازی طرح پیدایش، ایده هنرمند مرد را به عنوان خالق خداگونه به سخره می گیرد.

انتخاب قطعات آبراموویچ برای بازسازی و شرایطی که تحت آن بازسازی کرده ،اگر بخواهیم به هفت قطعه آسان به عنوان کمک کننده به گفتمان فمینیستی تاریخ هنر نگاه کنیم، بسیار اثر مهمی است. آبراموویچ هنرمندان مختلفی را انتخاب کرد که هر کدام ایده‌های متنوعی در پشت کار خود داشتند و به وضوح نشان می‌داد که جنسیت یا سیاست نیروی محرکه‌ای برای تصاحب آثارشان نیست. در عوض، بازنویسی آنچه به عنوان «قانون» تاریخ هنر پرفورمنس تبدیل شده است، و همچنین در دسترس قرار دادن آن برای گروه‌های جدیدی از مردم، هدف آبراموویچ است. بازسازی آبراموویچ باعث می شود که آثار بزرگ پرفورمنس آرت به چیزی تبدیل شود که هر کسی می تواند انجام دهد، و چیزی که آنها را عالی می کند این واقعیت نیست که آنها توسط هنرمندان بزرگ خلق شده اند، بلکه جهانی بودن آنهاست و مهم نیست که اثر را آرتیست بزرگی اجرا کرده است یا یکی از دانشجویان آبراموویچ. این جهان‌شمولی از پیشینه‌ها و دیدگاه‌های بی‌شمار سخن می گوید، و بر فراخوان «تنوع کثرت‌گرا» در آثار هنری فمینیستی نقش دارد.

کار آبراموویچ در چارچوب پساساختارگرایی فمینیستی و از بین بردن دوتایی های خودسرانه و نادرست مرتبط با نقش های مرد و زن در جامعه بسیار مهم است. آبراموویچ این کار را با براندازی روش سنتی که در آن این دوتایی‌ها اعمال شده اند و با ایجاد نقش ها و گزینه های کاملاً جدید برای هنرمندان و تماشاگران مرد و زن انجام می دهد. کار مارینا آبراموویچ، همانطور که گفته شد، ثابت می کند که هنر برای اینکه در یک گفتمان فمینیستی جای بگیرد، نیازی به نامیدن خود به عنوان اثر فمینیستی ندارد.

یادداشتی بر کریستال پایت

نویسنده: مائده کاظمی

یک: نمایی از ذهن دانشجوی تئاتری که تلاش می‌کند در باب تئاتر فمینیستی چیزی بنویسد.

تهران، یکشنبه ۱۵ام مرداد ماه ۱۴۰۲، ساعت ۲۲:۳۰

همه‌ی افکار و تصاویر با سرعت زیاد و گاهی کم گذر می‌کنند و او فقط نگاهشان می‌کند؛ فمینیسم، پینا باوش، رقص معاصر، رهایی‌بخشی... . کمی که می‌گذرد چیزی به ذهن دیکته می‌شود و دانشجو آن را درجا تایپ می‌کند: " اینجانب به عنوان نگارنده‌ی این جستار، البته اگر بتوان آن را جستار نامید، مخالفت خود را با انتساب شخصیت‌های مطرح هنری زن، به هنرمندان فمینیست، آن هم صرفا به علت جنسیتی که دارند اعلام می‌کنم."

دو: شرح حالی مختصر از کریستال پایت

دوشنبه، ۳۰ام مردادماه ۱۴۰۲، ساعت ۱۶

کریستال پایت (Crystal pite) رقصنده و طراح حرکت کانادایی متولد سال ۱۹۷۰ میلادی است. فعالیت حرفه‌ای او به عنوان رقصنده‌ی باله از سال ۱۹۸۸ و به عنوان طراح حرکت از سال ۲۰۰۱ آغاز شد. کریستال پایت در سال ۲۰۰۲ با تاسیس کمپانی کید پیووت (Kidd Pivot) در ونکوور، شروع به تولید اجراهای خود کرد. او تاکنون نزدیک به پنجاه اجرا را کارگردانی و یا در کمپانی‌هایی در کشورهای مختلف طراحی حرکت کرده است که از میان آنها می‌توان به اجرای "دلهره" ، "جسم و روح"، "ماده‌ی تاریک" ، "بافت پرواز"، "مرز" ، "رژه" ، "بازرس" و "کانون فصل‌ها" اشاره کرد.

سه: رقص به مثابه هنری مطالبه‌گر و برابری‌طلب رقص، مساوی با حرکت(جنبش)

دوشنبه، ۳۰ام مردادماه ۱۴۰۲، ساعت ۱۶:۳۰

"در پی انتشار ویدئوی رقص پنج دختر جوان در شهرک اکباتان، گزارش‌هایی از تلاش نیروهای امنیتی برای شناسایی و بازداشت احتمالی آنها از راه بازبینی فیلم‌های دوربین‌های مداربسته، در یکی از بلوک‌های این شهرک منتشر شده است."

"طراحی حرکت در تئاتر طبق قوانین کشور ممنوع اعلام شد."

"مشاور رئیس دانشگاه تهران، دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران را "دانشکده‌ی رقاص‌ها" و دانشجویان هنر را "یک مشت بیکار رقاص" خواند."

"اجرای رقص فمینیستی "تو متجاوز هستی" در مقابل پارلمان آلمان"

در میان تمامی هنرها شاید رقص معاصر، بیشترین ارتباط را با مقوله‌ی فکری فمینیسم داشته باشد. رقص، فرمی هنری شکل‌گرفته در بدن است و بدن منشا پیدایش تمامی تفاوت‌های جنسیتی است. از طرفی رقص مطالعه‌ی بدن و بدنمندی است و می‌تواند چگونگی حضور بدن را در جامعه‌اش تشریح کند.

هنر رقص را می‌توان از اواخر قرن نوزدهم، همزمان با بروز مدرنیسم، هنری آزادی‌خواهانه و زنانه دانست. تا پیش از این، چیزی که تحت عنوان رقص شناخته می‌شد ، شکل مرسومی از بدن‌های ظریف و شکننده و متکی به چهارچوب بالرین‌ها بود. اما رقصنده‌های معاصر با رهایی از قید زیبایی‌شناسی موجود، ساختار موجود را برهم زدند. زیبایی‌شناسی که تا پیش از آن برای زنان در رقص وجود داشت، همانند سایر هنرها، حاصل نگاه مردان به زنان و استانداردهای زیبایی‌شناسانه‌ی مردها بود. اما از اواخر قرن نوزدهم به بعد، شاخصه‌هایی نظیر گذر از موانع و چهارچوب‌ها در دایره‌ی حرکات و رهایی در طراحی و بروز قدرت بدنی و عضله‌مندی زنان در رقص ظهور کرد. در نتیجه رقص معاصر را می‌توان به نحوی پیشرو در مطالبه‌ی برابری میان زنان و مردان دانست.

همزمان با سخنرانی الیزابت کدی استانتون، در سال ۱۸۴۸ در ارتباط با نیاز زنان برای به دست آوردن کنترل زندگی و نقششان در اجتماع و شروع موج اول فمینیسم، باله‌ی اروپایی در آمریکا رو به رشد بود. در چنین زمانی ایزادورا دانکن که توسط برخی، مادر رقص معاصر خوانده می‌شود تصویر موجود از رقصنده‌ی باله‌ی کلاسیک را برهم زد و "حرکت آزاد" (free movement) را خلق کرد. او در اجراهای خود از هنرهای کلاسیک یونانی، رقص‌های محلی، طبیعت و نیروهای طبیعی الهام می‌گرفت. حتی برخی حرکات لی‌لی مانند و دارای جنبش و جست و خیز زیاد در رقص‌های او از ورزش‌های نوین آمریکایی الهام گرفته‌شده‌اند. او در تلاش بود تا امضا و راه و رسم خودش را در پیش بگیرد تا از تصویر مرسوم زمانه‌ی خودش دور شود. اگرچه که ایزادورا دانکن در زمان خودش شدیدا نقد شد اما تصویر او در هیبت یک رقصنده با لباس‌های آزاد و حرکات و بیانگری مفاهیم متفاوت، درواقع یک فیگور زنانه است که تلاش می‌کند از چهارچوب‌های قدیمی رها شود.

نام مطرح دیگری که در ارتباط با موج اول فمینیسم در رقص وجود دارد مارتا گراهام است. نام مارتا گراهام هرگز به عنوان یک فمینیست مطرح نشده اما در کارهای او همواره زن‌ها در مرکز روایت قرار دارند. او اعتقاد داشت که باله‌ی کلاسیک همواره تصویری غیرحقیقی از بدن ارائه می‌دهد. در کارهای او همواره تعداد زیادی کاراکتر زن وجود دارد که در حال تجربه‌ی ارتباطی درونی با طبیعت و سرشت خود و همچنین رویارویی با فیزیکالیته و بدن خود به عنوان یک زن هستند.

همزمان با مارتا گراهام، کاترین دانهام که پیشرو در امر فمینیسم سیاه(black feminism) بود، محوریت اجراها و فعالیت‌های اجتماعی خود را برابری جنسیتی و نژادی و محکوم کردن پراکندگی و آوارگی سیاه‌پوستان آفریقایی قرار داد.

علی‌رغم همه‌ی تلاش‌ها اما در دهه‌های اول قرن بیستم نگرانی‌هایی در این راستا به وجود آمد که جنبش برابری‌خواه زنان و مردان آنچنان که باید ثمربخش نبوده. همزمان موج دوم فمینیسم در رقص شروع شد. کلیسای جودسون در واشینگتن، اجتماعی از رقصنده‌ها را گرد هم آورد و محفلی برای تجربه‌گرایی و آزمون و خطا در رقص ایجاد کرد. در چنین محفلی لوسیندا چایلدز، تریشا براون و وُن ری‌نر گرد هم آمدند و شروع به تولید اثر کردند. اجراهایی که تولید می‌شد همواره متمرکز بر این بود که تصویری از زن را، فراتر از صرف یک سوژه‌ی بصری برای تماشاگر نشان دهد. مشخصه‌های آثاری که تولید می‌شد کمبود احساسات، لباس‌های یونی‌سکس و حرکاتی بود که به لحاظ کالبدشناسانه تصویر حساسی که از زن، مرسوم بود را به هم می‌زد.

بعد از گذر از موج سوم و چهارم نیز، هنرمندانی نظیر پینا باوش ظهور کردند که اجراهایشان تنها در امر رقص نمی‌گنجد و تحت عنوان "هنر بدن"(body art) هم قرار می‌گیرد.

علاوه بر همه‌ی اینها هنر رقص هنری بدنمند است. حضور می‌طلبد. در برخی مواقع تجمع، هماهنگی و یکصدایی می‌طلبد. این مسئله درواقع بروز همان ماهیت رهایی‌بخش رقص است.

آنچه که می‌توان نتیجه گرفت تاثیر به‌سزای هنر رقص در جنبش‌های مطالبه‌گر است؛ جنبش‌های برابری‌طلب و یا آزادی‌طلب. اینکه در جوامع تمامیت‌خواه رقص هم به‌مانند سایر هنرها امری مطرود و محذوف است، یا اینکه این امر برای زنان دارای محدودیت بیشتری‌ست و یا اینکه فعلیت رقص در جنبش‌ها، علی‌الخصوص جنبش‌های زنانه نقش مهمی دارد می‌تواند همگی از نشانه‌های تاثیرگذاری آن باشد.

چهار: رقص معاصر، عنصر محوری در اجراهای کریستال پایت

سه‌شنبه، ۳۱ام مردادماه ۱۴۰۲، ساعت ۹

امروزه، افراد بسیاری در تلاش هستند تا وجوه روایتی و تکنیکی رقص را بازتعریف کنند. بسیاری از طراحان حرکت در صدد آن هستند تا آثاری خلق کنند که چه به لحاظ مفاهیم و محتوای داستانی و چه به لحاظ طراحی حرکات، آنچه که واقعیت زنان هست را بازنمایی کنند. کریستال پایت را می‌توان شخصی دانست که عامدانه و یا به طور ناخودآگاه چنین مشخصه‌ای را در آثار خود رعایت می‌کند.

طراحی‌های پایت معمولا در شیوه‌ی نئوکلاسیک و معاصر جای می‌گیرند. حرکات در اجرای او انتقال‌دهنده‌ی حجم زیادی از احساسات به تماشاگر هستند و همچنین روایت‌کننده‌ی مفاهیم و مضامین مدنظر پایت که معمولا مسائل انسانی را شامل می‌شوند.

از دیگر مشخصه‌های آثار او می‌توان به نوعی شاعرانگی و پیچیدگی اشاره کرد. او رقص مرسوم و کلاسیک را با بداهه‌پردازی، آهنگسازی جدید برای کارها، متن، و تمهیدات بصری جایگزین می‌کند. او شدیدا اعتقاد دارد که تماشاگر باید خود را در اجرا ببیند و بتواند با آن همذات‌پنداری کند.

به عقیده‌ی او عوامل زیادی هستند که بر تمایز میان کریوگراف‌های مرد و زن تاثیر می‌گذارند. گرچه او خود شخصی نیست که در این حرفه به دلیل جنسیت‌زدگی آسیب دیده باشد اما در ارتباط با پروسه‌ی تمرین و یادگیری اینچنین عنوان می‌کند که: "دخترها بابت مستقل و منحصر به فرد بودن خیلی کم تشویق می‌شوند و بیشتر این تمایل در آنها ایجاد می‌شود که شبیه و هماهنگ با بقیه باشند. در نتیجه زن‌های خلاق به سمت رقص معاصر کشیده می‌شوند."

آنچه که باعث مطرح شدن کریستال پایت در سرتاسر جهان می‌شود، دوگانگی و تلفیق رقص و تئاتر در کارهایش است و اینکه این دو چگونه با حساسی و زیرکی روی هم سوار هستند. مضامین اجراها معمولا تروماها، ناخودآگاه انسان، فناپذیری انسان و بشریت، جنگ و اعتیاد هستند.

کریستال پایت عنوان می‌کند: "موضوعیت تمام کارهای من را این تعیین می‌کند که چه چیزی باعث می‌شود که ما حرکت کنیم؟"

به عنوان نمونه می‌توان اجرای موقعیت(Statement) را مثال زد. این اثر که بر پایه‌ی متنی نوشته‌ی جاناتان یانگ شکل گرفته، در یک پرده و توسط چهار اجراگر به نمایش در می‌آید؛ چهار شخصیت که مکالمه‌ی ملتهب و متزلزلی را دور یک میز کنفرانس شکل می‌دهند. کنترلگری و استبداد، مسائل اخلاقی، پذیرش مسئولیت و ناتوانی اشخاص از فرار از این مسائل، چیزی‌ست که تماشاگر را جذب می‌کند.

چهار کارکتر نمایش در نزاعی بین خودشان گرفتار شده‌اند؛ نزاعی که در آن، انسانی بودن و یا نبودن اعمالشان مورد مذاکره قرار می‌گیرد و آنها همچنان به جای پذیرفتن مسئولیت آنچه که بدان مرتکب شده‌اند، خود را تبرئه می‌کنند. این چهار کارکتر درواقع گماشته‌شده‌اند تا به نزاع و جنگی در یک کشور دور افتاده دامن بزنند.

در میانه‌ی نمایش، یکی از شخصیت‌ها اظهار می‌کند: " انسان‌ها از چندین نسل قبل‌تر با هم می‌جنگیدند. تنها کاری که ما کردیم این بود که از این جنگ‌ها استفاده کنیم. ما از این جنگیدن‌ها فرصتی ساختیم برای اختراع، برای رشد."

پنج: پایان‌بندی و اتمام یادداشت

سه‌شنبه، ۳۱ام مردادماه ۱۴۰۲، ساعت ۱۶

CRYSTAL PITE ANGELS' SHADOWS
THE NATIONAL BALLET OF CANADA PRESENTS A VISITOR MEDIA PRODUCTION OF CRYSTAL PITE'S ATLAS PROGRAM BY CRYSTAL PITE
EDITED BY LINDSAY ALLIKAS DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY MAYA BANKOVIC, CSC PRODUCED BY DEBRA PINELLI
EXECUTIVE PRODUCERS BARRY HUGHSON KAREN KAIN, C.C. HOPE MUIR PRODUCED BY SEAN O'NEILL DIRECTED BY CHELSEA MCMULLAN
© 2022 Impermanent Pictures Inc.

ادبیات

Literature

پل والری :

« شعر، زنی زیبا و بی رحم است»

سرپرست بخش ادبیات: ایلیا صوفی

چه نسبتی در زیبایی به زن و زن به بی رحمی و در نهایت همه‌ی این‌ها قرار است شعر باشد؟ هستی واقعیت غیرشاعرانه‌ی خود را بر می‌گزیند.من با عده‌ای دیگر تنها می‌مانم.نه از اغراق و نه از این که ملزم شدم در این خصوص بگویم، می گویم که شگفت زن ! خود از هر شعر و هنر و رقصی، زیباتر و والاتر است.نه زیبایی تحمیل یافته‌ی جهان سرمایه‌دارانه که اکتسابی، مصرفی و متغیر است.بل مقصود زیبایی ذاتی و درونی است.

« سرکوب زنان پایه‌ای ترین شکل سرکوب در جوامع سازمان یافته است.قدیمی‌ترین شکل سرکوب و پیش از سرکوب‌های مبتنی بر طبقه » سوزان سانتاگ

نگارنده که صوفی است، در خصوص چیزهای مختلفی نوشته، نوشته‌ام.هربار که موضوعی به من پیشنهاد می‌شود که بنویسم همچنان بعد از چند سال متمادی نوشتن، وحشتی اندام‌های درونی و بیرونی مرا فرا می‌گیرد.نه از آن جهت که از نویسش بترسم.از این جهت که اندیشیدن به هر چیزی و کشف زوایای مخفی آن چیز مانند پرتاب شدن به خلاء، پرتاب به حجمی از سیاهی مطلق که حتی بی‌وزنی هم به آن افروده، تا آن که در لحظه‌ای انتظار بجوشد، جرقه‌ای از ستاره‌ی الهام بدرخشد.نور همسو بر دفتر، خط گرفته شود، در امتداد بدرخشد و قسم به نون و قلم.

اما زن مسئله‌ای است که همیشه در آن پرتاب بوده‌ام، شده‌ام و هستم.دریغ که او خود برای من شعر است، زیبا و بی رحم.دیدم که اگر به او اندیشه بنویسم، احساسم آنقدر کار را بهم می‌ریزد که بی رحمی‌اش باقی و زیبایی‌اش جاری می‌رود.پس سراسر عمرم تصمیم گرفتم زن را احساس کنم.و این احساس را در « سه‌گانه‌ی پائیز زرد » که اشعاری از صوفی است به قلم در آوردم و به مسائلم با زن پرداختم.زن دریچه‌ی ورود من به شعر و شعر دریچه‌ی ورود من به زن است.

همچنین مقالاتی که در این شماره با دوستان عزیزم ترتیب آن‌ها را برای شما داده‌ایم به این قرار است :

۱ -تاریخ ادبیات و تبعیض جنسیتی
۲-فروغ به عنوان نخستین صدای زنانه‌ی شعر فارسی
۳-نصرت کوچ و کویر : شامل پرتره‌ی زن
۴- سقوط فرشتگان سرکش

سه‌گانه‌ی پائیز سبز

نویسنده: ایلیا صوفی

الف - تقدیم به استاد :

وقتی که تعادل چشم‌ها
در برابر آینه، بغض اعتراف شکست

پای رهگذر
عابر
یا هر ... که می‌گذرد
چرت خواب پائیز شسته‌ی چشم منتظران
شکسته را خورد می‌کند
با آن ردای نورانی شعر
گل تکه‌ای درشت
در شعر من که از اوست - رضا
را به بطن شما می‌دهم
کما اینکه
یدالله
چند مدتی هم که شاگردی‌اش کردم، بی
آنکه دیده باشمش
چون شمس یا خورشیدی که به تلقین شعر
می‌کرد
از خود
سوختم

دوستان - می‌بخشید - دستان من از آن
بوستان از آن دوستان
همیشه چون سایه تهی بود.
و خالی ماندم بی‌ردای خودم
تا با به باران خودم در این شعر می‌بارم

که چه هر چه اوست
دوست هم یا منم
که چه در هر پوست
مغزی است با تنم
با تنم
تنهاییای
با تنم
تن می‌کنم
ظاهرم با ملعبان
در خفی‌گاه نفس خم می‌کنم
یا شما
یا این
یا آن
شما دوستانم
من نمیدانم
چون نمیدانم

هان نمیدانم
آن چه میدانم :

ایلیا یا علی یا صوفیم
این نمیدانم
آن نمیدانم
هر چه تو می‌گوییم

از صوفی
۲ آبان ۱۴۰۱

ب - تقدیم به امیر رحمتی دوستی که پرواز می‌کرد:

و تماشای لذتم
در هستی نگاه به پیکر صدای اندیشه‌ها
در گرد
فهم پائیز گره خورده بود
پائیز
که
زن
می‌رود
پائیز
که
کودک
از
مادر
به مدرسه
می‌رود
پائیز
که
برگ
از سبز
به مرگ
می‌رود

افتادن
جدای این‌ها
و جدا به هر شکلِ شدن
گریه می‌آید، برای من دشواری همیشگی است، اینجا دشواری داریم، خوش‌یاری جدا عبور از بدحالیه بی‌معشوقه از خیابان تنها به عشق خود به لاف زدن از ظواهری که عاشقانه است پرداخت.

من قطره
قطره
قطره‌ها را
برای باران
بیان‌مندی خودم می‌خواهم
می‌بارم
که هر چقدر عمیق تر، بغض شکسته باشم
در می‌یابید که چقدر از قلم در بهتر ننوشته‌ایم
ما
با رضا
با قلم پیشرو
هر سه‌مان و یدالهی که شمس است
می‌فهمیم
که وحدت
الف عمود بر ریل قلم بود که بر دفتر قطار می‌کشید
«ب»ی کشیده، کشیده شد

بر دفتر ما، قار قار قار قار قار قار قار قار
قار قار قار قار قار قار قار قار قار قار
قار قار قار قار قار قار قار قار قار قار
قار قار قار قار قار قار قار قار قار قار

هزاران تکرار غار نوشت
نوشتم : که قار آن
کلاغ حاملگیه همیشه
همیشه شوم تر از خود خزان می‌ریخت
در حنجره‌ی آواز خاطره
که یاد دوستم کرد
که یاد دوست کردم
که یاد دوست
که یاد

«یاد باد شجریان در آلبوم بیداد پرویز را می‌خواهم لطفا کسی این لعنتی را پلی کند
می‌گویند شعر فارسی است
این لعنتی را از چهارگوشه‌ی جهان پخش کنید.»

که در گردش ایام و روزگار و فعل
که در گردش ایام و روزگار و فصل
که در گردش ایام و روزگار و فقر
که در گردش ایام و روزگار و وصل

دریافتم او هم پرواز می‌کند
و با قلممو
مو مو مو، از موسیر از موسیقی مو سیر نمی‌شوم این چرا چنین عریان از شیر سفید باز می‌شود می‌خواهم سیاهی عالم را هر گوشه ستاره‌ی مادری بکارم، بکارت لحظه‌ها با زمین شدن نمی‌خواهم از او زن، آسمانِ بی‌بهانه‌ای از مرد بودنم می‌خواهم تا مو تا مو نکته به نکته مو به مو کوچه به کوچه سو به سو خیابان به این بلندی قدم‌هایم تنها می‌رود
با قلم مو می‌کشد
و زن، مرکبش
بر چهره‌ی بشاش‌تر شدن
می‌گوید: کار کار انگلیس‌هاست
نمیشه این دیالوگ رو نگویم دایی جان ؟
کمی به بی راه می‌نویسم
او از نسل ناپلئون‌هاست
که کاویان‌پی
بر هر جا
کوهی از نور
به جام جمشید می‌آوردند
از چکاک شمیر مردانگی‌شان
حماسه شکل شوخی می‌افتد

گریه می‌کنم

تو بغضت ترکید

می‌فهمیم همه گذشته است
افسوس
چه دوهزار ساله
چه جوان
چند ساله پیر شدیم
و فهمیدیم که پائیز : ما هم از خود بریده‌ایم

از صوفی نویسش نخست پائیز ۱۴۰۱
از صوفی نویسش ثانویه ۳۱ مرداد ۱۴۰۲

ج - بی‌داری دارها

بی دار
که خواب گره خورده است بر گرد سرم
هنوز بیدار نشدم
با داری است
که مدتی است
مدارا
مداراست می‌کنم
برخورد
برخورد
برخورد

برخوردن گوشه تا گوش هوش‌های متوجه
با این سان سین‌ها سینه‌ها که مرکز دف صداست

در لحظه که می‌جوشد
از این پرکلاغ‌های زمانمان هیچ قاری آنقدر بلند پرتاب نبود
نشد
نخواست
-فعل نیست-
که من نقش
که من نقشه‌ی دست تورا بر سطح غار پر

نقش نبینم !
دیدن من. این گونه دید زدنِ اطراف اشیا
صوفی، چیزی که بر پیکره‌ی مَن رنگ دانه
سرشار از بنفش با تمام نقشه‌ی غار در معبد
قلب مرکز پیکر من، اسم تو اسم تو راها
با ذکری تمام مخفی دو دکمه دوخته‌اند در
مغز سرم که

که شبانه روز
چشمم
به زنی است
که سرهاست
به زنی است
که سال‌هاست
به چشمم
که چشم دیگرتر می‌شود
دیگرین می‌شود
در گیرِ
افتادنِ ظرافت

چگونه محراب عریان دیده شد ؟ وقتی خدا
از مسجد آن قدمت پروازکنان ایستاد !
از لطافت پنجره‌ای ابریشمی مثل
خورشید، که نور پرنده پرنده زنان، پرواز با
نتابیدن
اگر چه بهتر می‌تابد
اگر که غیر مستقیم، از راه رگ رفتن،
جاده‌ها و حرمت عریان پوستش
از راه مخفی راه
حجاب برداریم
آن لحظه که بی‌داریم از سر به گردن از سر
به هر سر
و گرنه حلاج حسین شهاب ابوحامد مولا، و
مهتاب از ازل در تاریخ ما عریان با دار شدند

این همان حق است، حقی که می‌گیریم
حقیقتی که می‌گویند
نه آن خدا
که خدا سالهاست رفته است

که از من و محتسب آنقدر ریاکرد
که جز چهار دُر جهان مشکی چیزی
مشکی نماند
که خدا
همان خود آ
که نقطه‌ای است که به خدا
به دورترین خود آ
می رسیم، و کشیده چون بستر، بیمار بیدار
می‌شویم
که دیگر
حجابمان
نه اجبار است
نه اختیار
که ما حلاج نشانیم
که آزاد به داریم

از صوفی نویسش اولیه پائیز ۱۴۰۱
نویسش ثانویه مرداد ۱۴۰۲

تاریخ ادبیات و تبعیض جنسیتی

نویسنده: حسان طاهری

یکی از زیرگونه های ادبیات تعلیمی، اندرزنامه است. اندرزنامه، وعظ و نصیحتی است که برای تربیت و ارشاد نوشته می شود. اندرزنامه ها، خود زیر گونه ای دارند به نام فرزندنامه یا ولدنامه؛ درواقع ولدنامه، اندرزنامه ای است که مولف برای فرزندش نوشته، در خلال متن او را خطاب قرار داده و یا متن به گونه ای است که حضور فرزند غایب در آن حس می شود.

ما بعد از اشوزرتشت پدری را سراغ نداریم که دخترش را خطاب قرار داده باشد [اوستا، یسن ۵۳، خطاب زرتشت به دخترش پوروچیستا] یا برای دخترش اندرزنامه ای نوشته باشد که به نقش زنانه ی او پرداخته باشد، بنابراین اغراق نیست اگر بگوییم ولدنامه ها برای پسران و به نام پسران نوشته شده است (جز چند استثنا در دوره مشروطه). از قابوسنامه ی شاه زیاری، کیکاووس قرن پنجم بگیر تا دستورنامه ی نزاری قهستانی قرن هشتم و ولدنامه نویسان متاخر.

ساده بگویم دختران، بازتاب خوبی در اندیشه و قلم روشنگران و روشنفکران گذشته نداشته اند، اصولا چیزی حساب نمی شدند. درواقع ادبیات تعلیمی برای آموزش و تربیت مردان خلق شده و زنان را کمتر مخاطب قرار داده است، بنابراین سیرالملوک ها برای تربیت سیاسی، اجتماعی و درباری شاهان و شاهزادگان (نه ملکه ها و نه شاهدخت ها)، ادب نامه ها برای آدابدانی مردان و پسران، مثلا آداب مهمانی، آداب شراب نوشی، آداب قمار، آداب معاشرت و غیره که زنان در این ساختار حضور ندارند و باید در اندرونی باشند. وصیت نامه ها برای اندرزهای خانوادگی یا شخصی وارثان مذکر، ارشادنامه ها برای جانشینان اقطاب تصوف که همه مردان (مرشد زن در تصوف وجود ندارد) نوشته می شد. کتاب های آموزشی پزشکی، حقوقی، سیاسی و فقهی نیز برای مردان نوشته می شد. ما حتی اخلاقنامه ای نداریم که طرف صحبتش زنان باشند. زنان در طول تاریخ ادبیات فارسی نقش فرعی و کمرنگ داشته اند و از نظر اجتماعی نیز کمتر قابل ذکر بوده اند.

فاجعه آن جاست که وقتی اندیشه ی فاسد وارد فرهنگ شد، دیگر شاه و رعیت، روشنفکر و عامی نمی شناسد و پالایشش خیلی خیلی سخت می شود. درواقع قرن های طولانی، تبعیض جنسیتی در تار و پود فرهنگ ایرانی رسوخ کرده و بزرگان ادبیات را نیز آلوده بود. یکی از ادیبان بزرگ و بی مانند فارسی خواجه افضل الدین بدیل خاقانی شروانی است که به وضوح نگاه خود و روزگار خود را نسبت به فرزندان دختر نشان داده است. ابیاتی از مرثیه ی خاقانی را که برای مرگ دخترش سروده می خوانیم، تا دریابیم که فرهنگ نادرست تاچه حد در مردان فرهیخته

رسوخ و رسوب کرده بود:

سر فکنده شدم چو دختر زاد
بر فلک سر فراختم چو برفت
بودم از عجز چون خر اندر گل
بر جهان اسب تاختم چو برفت
ماتم عمر داشتم چو رسید
عمر ثانی شناختم چو برفت
محنتش نام خواستم کردن
دولتش نام ساختم چو برفت

این خاقانی کسی است که وقتی پسرش مرد، اوج هنرش را به کار برد و یک مرثیه ی جگرخراش جنجالی در رثایش سرود که هم در تاریخ ماندگار شد و هم عرش و فرش را از خوناب جگرش گلگون کرد، اما می بینید حالا که دخترش مرده چطور رقص شادی می کند و اکلیل از منافذش می جهد بیرون! چند بیت از مرثیه ی مشهور او برای پسر عزیزش را بخوانید:

آری آتش اجل و باغ به بر فرزند است
رفت فرزند، شما زیور و فر بگشایید
نازنینان منا مرد چراغ دل من
همچو شمع از مژه خوناب جگر بگشایید
خبر مرگ جگر گوشه ی من گوش کنید
شد جگر چشمه ی خون چشم عبر بگشایید
اشک داوود ببارید پس از نوحه ی نوح
تا ز طوفان مژه خون مدر بگشایید

از این تلخ تر هم داریم، آن هم عقیده ی شاه مملکت یعنی کیکاووس زیاری برای پسرش شاهزاده گیلانشاه است که از سر اتفاق، کلک همایونی اش بر دامن کاغذ می لولد و نامی از دختر می آورد:

آنچه داری اول در برگ دختر کن و شغل وی را بساز و او را در گردن کسی کن تا از غم وی برهی. آنچه داری بذل کن و دختر در گردن وی بند و برهان خود را از این محنت عظیم.

ادبیات آیینه ی دوران است، آثار بازمانده بازنماینده ی افکار و کردار پدران و مادران ماست، بازتاب عقاید نیاکان ماست و امروزه باید سره و ناسره را از هم جدا کرد. جنسیت زدگی را باید از فرهنگ، زبان و ادبیات امروز پاک کرد.

فروغ به عنوان نخستین صدای زنانه‌ی شعر فارسی

نویسنده: ساحل خداداد

می خواستم بنویسم فروغ فرخزاد هشتم دی ماه ۱۳۱۳ در تهران متولد شد،او فرزند....اما شروع مصاحبه اش با ایرج گرگین را به یاد اوردم،وقتی از فروغ میخواهد شرح حالش را بگوید،او در پاسخ میگوید«به نظرم حرف زدن در این مورد کار خسته کننده ای است،هر کسی بالاخره یک تاریخ تولدی دارد،اهل یک ده یا شهری است،در مدرسه ای درس خوانده،یک مشت اتفاق های خیلی معمولی و قرار دادی هم در زندگی اش افتاده است که بالاخره برای همه می افتد ،مثل توی حوض افتادن دوره ی بچگی ،تقلب کردن دوره ی مدرسه،عاشق شدن دوره ی جوانی ....

فروغ فرزند طغیان بود وعصیانی که درزندگی اش داشت را به شعرش هم برد. هنوز وقتی که یاد او به میدان می اید با انباشتی از شنیده ها و خوانده ها از زندگی شخصی اش،روابط و رفتار هایش مواجه میشویم برعکس درباره ی مردان شاعر هم دوره اش ما در چنین موجهه ای قرار نمیگیریم چون فروغ زن بود و میخواست این زن بودن را به شعرش هم بدهد ،فروغ کار هنر را ساختن مجدد زندگی می دانست و زندگی را همچون موجودی زنده میدانست که مرتب در حال شکل عوض کردن و رشد است و ماهیتی متغیر دارد، او از اغاز با زبانی زنانه شروع به نوشتن کرد، گرچه در سه دیوان اولش یعنی عصیان،اسیر،دیوار هنوز

زبان شعری خود را پیدا نکرده است و انگار به سان جنینی در حال شکل گرفتن است اما زنانگی از اغاز در شعرش به روشنی پیداست،در واقع هدف اصلی اشعار سه دیوان نخست او چیزی جز شعر است،بیشتر واکنش است و هنوز چیزی به صورت درونی شکل نگرفته است،با این حال اشعاری که هنوز میوه هایی نارس اند میتوانند با جسارت بی سابقه ای مرد سالاری را محاکمه کنند.

از اغاز دهه چهل تحولی در شعر فروغ رخ میدهد که نتیجه اش ظهور صدایی رسا و زنانه در شعر فارسی است ،بسیاری دیوان تولدی دیگر را موفق ترین اثر او می دانند اما خودش نظر دیگری داشت .میگفت«من سی ساله هستم اما محتوای شعر من سی ساله نیست ،این بزرگترین عیب است.من همیشه به اخرین شعرم بیشتر از هر شعر دیگرم اعتقاد پیدا میکنم،دوره ی این اعتقاد هم خیلی کوتاه است ،بعد زده میشوم و به نظرم همه چیز ساده لوحانه می اید.من از کتاب تولدی دیگر ماه ها است که جدا شده ام .با وجود این فکر میکنم از اخرین قسمت تولدی دیگر می شود شروع کرد،یک جور شروع فکری.»

فروغ علاوه بر بستری که در ان می زیست از خودش هم طغیان میکرد،خودش را نقد میکرد و به بازافرینی می کشاند.رضا براهنی فروغ را به عنوان بنیانگذار مکتب شعر زنانه در زبان فارسی معرفی می کند،متاسفانه مکتبی که پس از فروغ پذیرای زنان دیگری نشد،سنگی در کفش شعر زنانه افتاد و او را از پیش روی بازداشت.فروغ که خود در سراسر زندگی پرنوسانش تبر به دوش در تکاپو ی شکستن بت ها بود،در نهایت خود به بت بدل شد.بعد از مرگ نا به هنگام فروغ،شاعری جوان که هنوز در حال شکل گرفتن بود شعر امروز برای اثبات موجودیت و بقا یش از فروغ فرخزاد اسطوره ساخت.بی شک شعر فروغ اتفاقی تازه و تحولی بزرگ بود اما نه انقدر بزرگ که در گذر این همه سال هنوز وقتی دو کلمه ی زن و شعر کنار هم قرار می گیرند ما تنها نام فروغ فرخزاد را به یاد میاوریم،نه انقدر بزرگ

که دیگر شاعر زنی نتواند پس از او ظهور کند.او که همواره در زندگی اش با احساس تنهایی غول پیکرش دست به پنجه بود و از درک نشدن رنج میکشید و در هراس چشم هایی بود که کنجکاو شمارش خطا های او بودند پس از مرگش هم دارد به ارامی بدل به چیزی یا کسی میشود که همواره با ان جنگیده بود.او با جذامیانی که در تنها فیلمش «خانه سیاه است» نشان مان میدهد احساس نزدیکی میکرد،چون به اندازه ی انها از جامعه مطرود بود.

در مصاحبه ای با فرج الله صبا گفته بود: «معتقدم انها که خودشان را می کشند،با انکه جزامی نیستند ،اما یک نوع جزام دیگر دارند.»

فرخزاد بیشتر زندگی اش با افسردگی دست به گریبان بود و میدانست زندگی و تلاش برای رشد کردن زیر سایه ی مرگ تا چه اندازه دشواراست ،خود را به مدد شعر سرزنده نگاه می داشت و همزمان از شعر می مرد.

مهر ماه ۱۳۳۴ در پاسخ به خبرنگار مجله ی روشنکر که از او می پرسد چرا شعر مینویسد،میگوید : «من هنوز نتوانسته ام بفهمم که چرا شعر می گویم،فقط حس میکنم که احتیاج شدید و شوق وافری مرا به این راه می کشد و با همه ی درد و رنجی که از ابتدای کار نصیبم شده،باز هم این قدرت را ندارم که یکباره پیوند خود را با هرچه نام شعر و هنر دارد،بگسلم و زندگی ارام و پر سعادتی داشته باشم.شاید برای این شعر می گویم که تسلی خود را

در شعر می جویم و شاید هم برای این است که نمی توانم نگویم.»

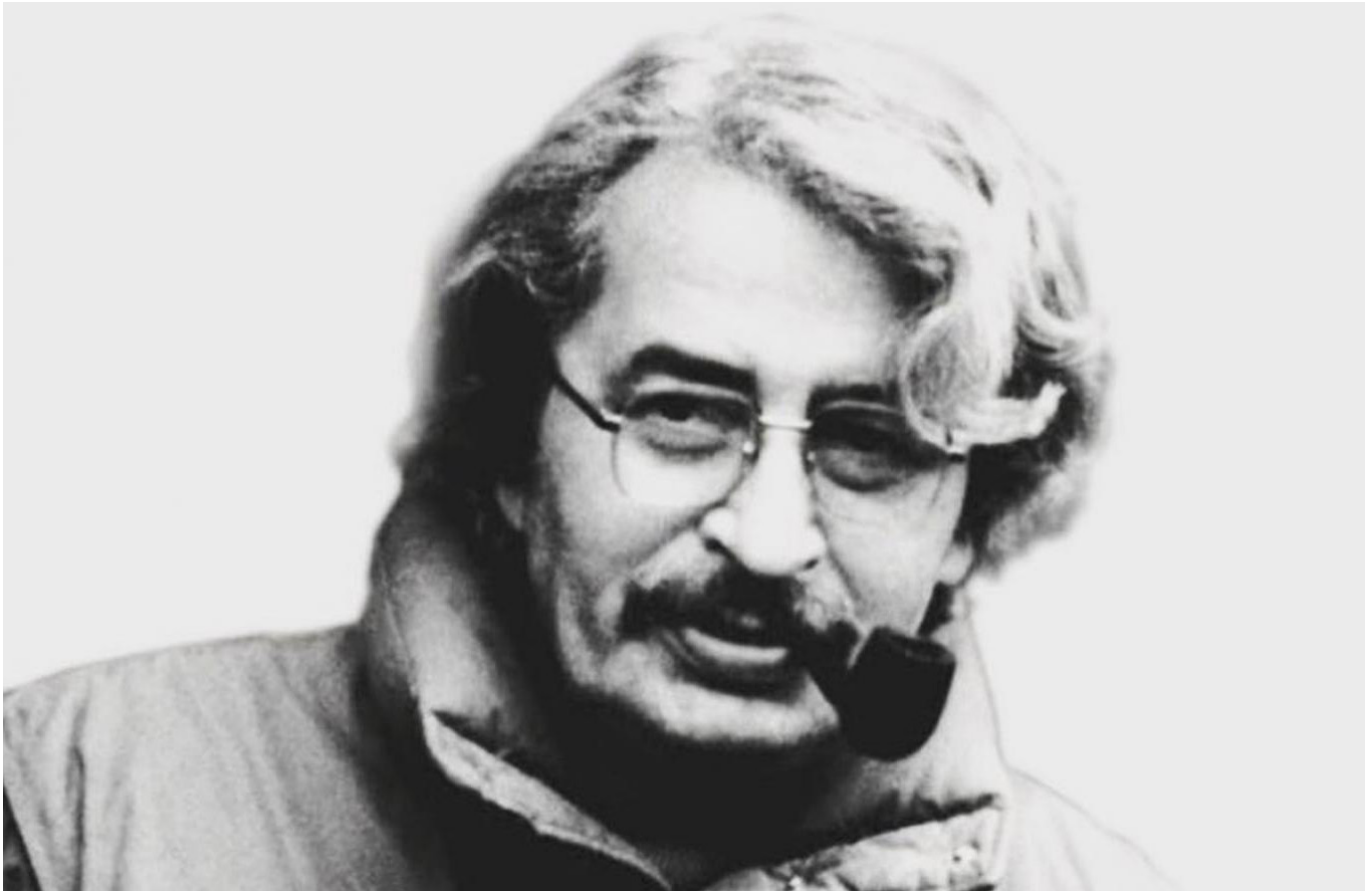
مرگ اندیشی که از جنبه های مهم انسان گرایی ست، از مضامین برجسته ی شعر فروغ است.به گفته ی براهنی: «مضامین شعر فرخزاد همان مضامین ثلاثه جاودانی هستند، عشق، زیبایی و مرگ. این مضامین از دوران مادر سالاری انسان ابتدایی تا کنون به مقتضای زمان و مکان شکل های مختلف گرفته اند ولی در اصل و معنا و مفهوم مثل سابق مانده اند. این سه مضمون به دور چهره ی زن می چرخند، زیبایی صفت اوست، عشق خمیره ی او و مرگ خود یا معشوقش، سرنوشت او...»

مرگ همواره در ادوار مختلف زندگی فروغ و شعرش به عنوان بخشی از او وجود دارد اما شکل و نوع رابطه اش با او مدام در حال تغیر است.در دیوار یا عصیان مرگ به شکل حقیقتی دردناک در شعر او ظاهر میشود، او در شعرش نشان میدهد که تاریکی و ناشناختگی مرگ باعث ترس او از ان شده است، در این دوره او مرگ را سایه ی شومی بر زندگی میبیند که حضورش فرصت زندگی را از ادم می گیرد، او از این حضور شاکی است. بعد تر به نظر می رسد که فروغ مرگ را گریزگاهی میداند، پناهگاهی در برابر نام و ننگ.

در تولدی دیگر او مرگ خودش را باور میکند و در جست و جوی تولدی دیگر است.در شعر دیدار در شب از دیوان تولدی دیگر، میخوانیم«من هیچگاه پس از مرگم/جرات نکرده ام که در اینه بنگرم/وآنقدر مرده ام/که هیچ چیز مرگ مرا دیگر ثابت نمی کند.»

فروغ در اشعار اخرش فراتر از خود رفته و به جامعه و واقعیت های ان میپردازد و نوعی دغدغه مرگ اجتماع در شعرش نمایان میشود.در شعر "دلم برای باغچه میسوزد" او از افراد جامعه انسان هایی منفعل میسازد که شاهد زوال و نابودی اند و با بی تفاوتی خود را توجیح می کنند، در نگاه فروغ سکوت مرگ همه ی جامعه را در بر گرفته است.

در شعر "ایمان بیاوریم به اغاز فصل سرد" مرگ و زندگی را در کنار هم مطرح میکند و در حالی که به تولد و بهار و زندگی می اندیشد از دغدغه ی زمستان و مرگ جدا نیست.فروغ در این شعر نشان میدهد که مرگ با لحظه به لحظه ی زندگی اش امیخته شده است، او مرگ را با زندگی یگانه کرده است و ان را حق خود و جامعه میداند و میخواهد شانه به شانه اش زندگی کند.



نصرتِ کوچ وکویر؛ شاعرِ پرتره‌ی زن

نوشتاری کوتاه درباره زن در دفترِ شعرِ کوچ‌وکویرِ نصرتِ رحمانی

نویسنده: هومن پوراشرف

بیشترِ اشعارِ دفترِ کوچ و کویر درباره‌ی حب و بغضِ نصرت نسبت به زنانِ پیرامون‌اش است؛ چه آن¬ها که جفا کرده، چه آنها که وفا کرده، چه مادرش، چه خواهرش، چه زنِ ناآشنایی که نصرت از او یک بوسه چیده و حتی فاحشه‌ای در کنجِ کوچه‌ای! حتی در باقی اشعار نیز، گهگاه به این مساله گریزی می‌زند و اعترافی با رضایت یا ندامت سر می‌دهد (مانندِ مرگِ می‌فروش). نصرت در همه این شعار، با قلمی واقعی و حسانی بر کاغذ نوشته است.

واقعیتِ زن در شعرِ نصرت، زیبایی‌شناسیِ اثر را تقلیل نمی‌دهد؛ بلکه نصرت از دلِ واقعیتِ زن یک زیبایی-شناسیِ کامل و منحصر به فرد بیرون کشیده است؛ اشعارِ بهار، جهاز و خواستگاری، توصیفات و شرحِ حال‌هایی از رویدادهایِ آشنایِ زندگیِ نصرت‌اند اما آنچنان به زیورِ تخیل و ژرف‌نگریِ قلمِ نصرت آراسته شده‌اند که بس زیبا جلوه می‌کنند. زنانِ پیرامونِ او همراه با واژگان و عباراتِ روزمره و گاهی کلاسیک، ماده¬ی خامِ شعر اویند که نبوغ، خلاقیت و نگاهِ ژرفِ نصرت، آنها را در قالبی زیبا، منظوم کرده است.

واقعیت‌مندیِ زنِ شعرِ او، نصرت را هم از ادبیاتِ کلاسیکِ ایران و هم از ادبیاتِ هم‌عصرش متمایز می‌کند. از ادبیاتِ کلاسیک از آن جهت که زنِ موردِ خطاب یا بیانِ نصرت، معشوق و محبوبِ آرمانیِ تغزلیِ کهن نیست. دلبرِ غزلِ کهن را اگر بخواهیم ترسیم کنیم، به نقشی مانندِ نقوشِ معشوق در نگارگریِ ایرانی می‌رسیم که صفات‌اش به استعاری-ترین و گاه منتزع‌ترین شکلِ ممکن بیان شده و گاهی به صرفِ باطن و چشم‌پوشیده از ظاهر، به مقامِ دلبری رسیده‌اند. اما نصرت، بیشتر، در وصفِ زنی واقعی، با ویژگی‌ها و عباراتِ ملموس و حسانی، شعر می‌سراید؛ معشوقی که مختصاتی معین و گاه مانندِ "ملیحه دخترِ همسایه" نامی و مکانی مشخص دارد. از سوی دیگر، تمایزِ زنِ شعرِ نصرت از برخی دیگر از قطعات و مکاتبِ ادبیِ معاصر، آنجا صورت می‌گیرد که نگاهی آرمانی، مکتبی و فلسفی نسبت به زن ندارد. جایگاهِ اجتماعی، رویکردهای فمنیستی و این‌گونه مسائلِ معاصر، در کوچ و کویر به چشم نمی‌خورند. زن در شعرِ نصرت از نگاهِ اجتماعی یا نقدِ زنانه، بازتاب نمی‌یابد بلکه از دیدِ یک مرد، با تمامِ احساسات و عواطفِ مختلف، مانندِ عطوفت و خشم، وصف می¬شود. شاید بتوان گفت، دغدغه¬ی نصرت در کوچ و

کویر، زنانگی و مسائلِ مربوط به آن نیست، بلکه مساله‌اش یک زنِ خاص است که با خودِ نصرت در تعامل و کنکاش بوده است. حتی تصویرِ فاحشه نیز، نه یک تصویرِ زشت و زننده و نه یک تمجیدِ بودلرگونه دارد، بلکه صرفا وصفِ زیباییِ رئالیستیِ فاحشه‌ای است که نصرت او را دیده و خودش را با او مقایسه کرده است

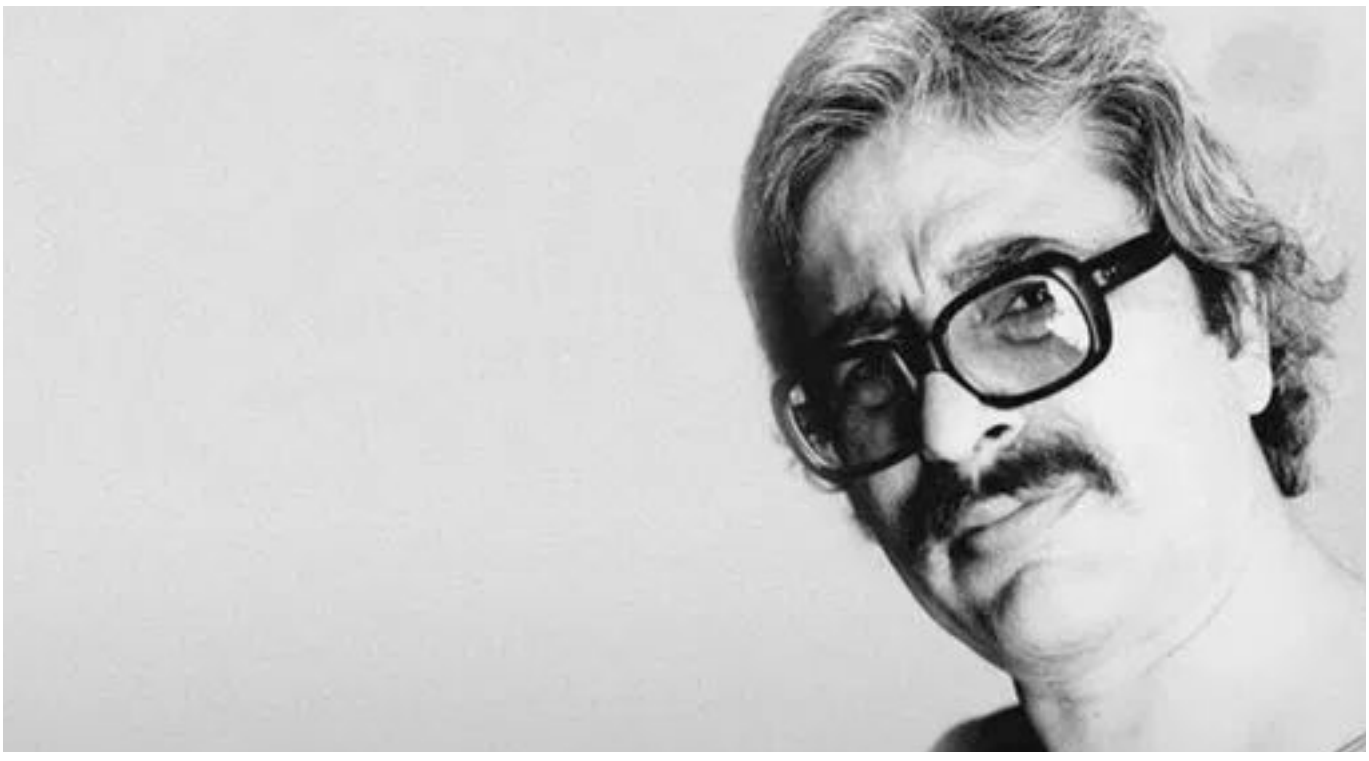
از همین روست که نصرت را شاعرِ پرتره‌ی زن نامیده‌ام؛ چرا که تصویری که نصرت از زن به دست می‌دهد، نه نماینده‌ی گروهی از زنان است و نه نماینده محبوبی انتزاعی؛ بلکه زنی است در روی کره خاکی، در مکانی و در زمانی و با صفاتی خاص که نصرت، آن‌گونه که آن زن بر او پدیدار شده است، او را می‌سراید.

حسانیت، در زبانِ نصرت نسبت به توصیفِ هرچیز من‌جمله زن، موج می‌زند. واژگان و عباراتی که او برایِ ابرازِ احساس‌اش نسبت به زنان، یا از زبانِ زنان برایِ وصفِ خودش به کار می‌گیرد، آنقدر که ملموس‌اند، انتزاعی نیستند. اگرچه بوسه، لب، تن، بستر، هم‌بستری و ... در اشعارِ سایرِ شعرا نیز به کار رفته، اما نصرت آن‌ها را در قالب و شرایطی توصیف می‌کند که تا حدودِ زیادی راهِ هرگونه تعبیر و تفسیرِ فلسفی، عرفانی، سیاسی و... را بسته است. حسانیت آنچنان با روح و قلمِ نصرت پیوند خورده است که حتی در شعری مانندِ سنگفرش ـ که زبانِ حالِ شخصیِ شاعر است ـ نیز از "بوسه‌ی پا" یا "تن کشیدن به خاک"، البته در بافتی مخیل‌تر، برای بیانِ حال بهره برده است؛ در کل، همه چیز، حتی سنگفرش، بهار، کوچه، جویِ آب و ... برای نصرت حسی تنانه دارند. (ذکرِ این نکته به کوتاهی مهم است که این بحث را نباید به جنبه‌های جنسی تقلیل داد.)

زمانی که واقعیت و حسانیت نسبت به زن در شعرِ او به هم می¬رسند، پرتره¬ی زنی تصویر می‌شود؛ آن‌گونه که بر خودِ نصرت پدیدار گشته است. ارتباطِ نصرت با زنان و زنان با نصرت در شعرش، در عینِ زیبایی و بداعت، بسیار حسانی و واقعی است؛ زن و مرد ـ سوایِ مقامِ خواهری و مادری ـ از یکدیگر کام می‌خواهند، بی پرده و صریح! این ارتباط، گاه بویِ ننگ و گناه می‌دهد، بویِ ناآشنایی می‌دهد، بویِ هرزگی می‌دهد(شهرِ خاموش، مرگِ می‌فروش، نوبت) اما نصرت حافظوار به دلِ دریا می‌زند. اگر از هرزگی‌اش می‌گوید (نوبت) گویی در نظر دارد که "گناه اگرچه نبودِ اختیارِ ما حافظ/ تو بر طریقِ ادب باش و گو گناهِ من است". حتی زمانی که در اولین نامه به آخرین زن، با تندترین و رکیک‌ترین الفاظ به معشوقِ بی‌وفا می‌تازد، گله و شکایت‌اش از این است که چرا با دیگری هم‌بستر شده است. نصرت، او را با عباراتی چون شمعِ محفل و ماهِ مجلسِ دیگران ماخوذ به حیا نمی‌کند، بلکه او را با "سگی به دنبالِ هوس‌ها" و کسی که "تن بر لجنِ شهوتِ هر غیر فکنده" دشنام می‌دهد.

زن در کوچ و کویر، مفهوم نیست، بلکه مصداق است؛ مصداقی که نسبت‌اش فقط در نسبت با خودِ نصرت روشن می‌شود. نصرت هیچ نگاهِ کلان و مکتبی‌ای نسبت به زن ندارد ندارد. زن را آنگونه وصف می‌نمایاند که بر او نمایانده شده است و در این کار نه هراسی از تکریم و تبجیل دارد و نه ابایی از توهین و تخفیف. ستایش و بزرگداشتِ شخصیتِ زن در شعرِ نصرت همانقدر به خاطرِ وفاداری و رابطه‌ی تنگاتنگ به نصرت است، که نکوهش و سرزنشِ زن به علتِ جفا و خیانتِ او به نصرت؛ نصرت در بیشترِ اشعار، بر خلافِ نگاهِ رمانتیکِ اغلبِ شعرا، برایِ معشوقِ بی‌وفا، طلبِ خوشی و عاقبت به خیری نکرده و با منتزع‌کردنِ عشقِ خود، خشم و بغضِ خود نسبت به او را به عباراتی لطیف و نظیف تبدیل نمی‌کند. بلکه آنجا که بازی را می‌بازد، عمرِ خود را باخته و روانِ خود را فرسوده می‌داند.

چون نصرت را اینگونه بخوانیم، یعنی شاعرِ پرتره‌ی زن و مصداق‌نگر، کلامِ تند یا لطیفِ او را ـ در کوچ و کویر ـ نه خطابی نسبت به جامعه‌ی زنان و زنانگی، که خطابی نسبت به "زن" در خواهیم یافت.



سقوط فرشتگان سرکش

نویسنده: پارسا شاهسواری

اما بوواری و ظرافت احساسات او

مقدمه

در نگارش این متن سعی کرده‌ام تا از مفاهیم و مولفه‌های اساسی مسئله «فمنیسم» دوری کنم. نخست به این خاطر که درک عمیق از مسئله و فلسفه و ماهیت علم اجتماعی این مفهوم نیاز به سطحی ژرف از آگاهی دارد که نویسنده از این امکان محروم است. دوم به دلیل این که بتوانیم با ادبیات به صورت نوعی کیفیتِ متعلق به خویشتن و نه وابسته به پدیدارها و کیفیات بیرونی برخورد داشته باشیم. سوم اینکه بتوانیم صرف‌نظر از هر محدودیت در تاویل، و یا تاویل به نفع دستیابی به مفهومی از قصد انتخاب‌شده و یا تاویل وابسته به شرایط و وقایع تاریخی روز و هر چه که تاویل را محدود کند دوری بجوییم تا بلکه توانسته باشیم با چشمانی کاملاً شفاف، ظرافت یک امکان را نظاره‌گر بشویم؛ درک ظرافتی که مسیر ما را برای دست‌یابی هرچه شفاف‌تر به کیفیات متنوع ماهیتی به نام «زن» که می‌بایست او را در تمام کیفیات موجود و از تمام زوایای امکان نگریست هموار می‌گرداند. این ادعا بر این متن نیست که توانسته باشد به این امکان به صورت مطلق دست یابد، بلکه سعی دارد تا بتواند این ماهیت را بی‌هیچ وابستگی بررسی کند و به هدفِ «بررسی زن در ادبیات» قدری نزدیک شده باشد.
انتخاب مادام بوواری یا بهتر است بگوییم اما بوواری به این خاطر است که او آینه‌ی تمام‌قد از جسارت و عصیان یک زن است که تاکنون ادبیات شاهدش بوده و به همین خاطر نیز بهانه این موضوع شده است. نگارش این رمان پس از فراز و نشیب‌های بسیاری در سیر تطور اندیشه‌ی نویسنده‌اش چهار سال و هفت ماه و یازده روز به طول انجامید تا نخستین بار به سال ۱۸۵۶ به صورت پاورقی در ریویو دو پاریس و به سال ۱۸۵۷ به صورت کتابی مستقل منتشر گردید.

آغاز

ماجرا جز این نیست: «یک زن عاشق مردی غیر همسر خود می‌شود، بدهی بالا می‌آورد و در نهایت با آرسنیک خود را می‌کشد.»

این گزاره می‌توانست به این صورت نیز درآید: «یک زن به همسر خود خیانت می‌کند، بدهی بالا...»

یا می‌توانست اینگونه: «یک زن عاشق یک مرد می‌شود و به همسر خود خیانت می‌کند و...».

گزاره نخست از معضل اخلاقی فارغ است. گزاره دوم کیفیت اخلاقی را بی‌هیچ احساسِ معنوی روایت می‌کند. گزاره سوم کیفیت اخلاقی را با قدری معنویتِ روح‌مدارانه [عشق] ترسیم می‌کند. اما به راستی

آیا عاشق مرد دیگری جز همسر شدن خیانت تلقی می‌شود؟ فلوبر در رمان هرگز به این ماجرا پاسخی نداده. او «اما بوواری» را حتی در یک بند مقصر نمی‌داند و او را در هیچ حتی یک کلمه سرزنش نمی‌کند. او حتی از این ترفند نیز سود نمی‌برد تا شارل همسر را چنان در ضدیت با «اما» قرار دهد تا او را از رمان بیرون کند. «شارل» یک مرد خوش‌مشرب است، کار می‌کند و برای خانه و همسرش زحمت می‌کشد. او پزشک موفقی است و شهرتی نیز دست و پا کرده. آن‌چنان به همسر خود احترام می‌گذارد که در اثر فسردگی ناگهانی او را به شهر دیگری منتقل می‌کند. در هیچ یک از گفتمان‌ها حتی یک کلمه «شارل» با نوعی بی‌احترامی مردانه با «اما» برخورد نمی‌کند. فی‌الواقع فلوبر تمام کیفیات برترِ موجود برای یک مرد را در «شارل» گرد هم آورده. اما در پیشروی مسیر روایت، همین «شارل» مهربان را از سلیقه خواننده بیرون می‌کند. می‌توان از این کنش فلوبر به یک فرضیه دیگر نیز دست یافت. ماهیت شی‌وارگی انسان. «شارلِ مهربان و فداکار» جز فراهم‌آوری امکانات مادیِ موجود برای «اما» دست به کار دیگری نمی‌زند. او در صدد آنست تا همسر فداکار و همین‌طور پزشک مجربی باشد و البته همین‌طور نیز هست. اما ورود لئون به ماجرا و آن عشق خام‌دستانه‌ای که میان او و «اما» در ابتدا، و جانسوزانه در انتها صورت می‌گیرد چطور می‌شود بی‌هیچ امکان مادی عشق و احساس را در «اما» بیدار کند؟

ماریو بارگاس یوسا در پژوهش تکمیل خود: «عیش مدام» به این نکته اشاره می‌کند:

آنگاه که محیط بیرونی جان می‌گیرد، جنبه‌ی درونی حواس مرئی می‌شود و صورت مادی می‌گیرد. وقتی لئون ایون‌ویل را ترک می‌کند، اما سخت افسرده می‌شود، خود را در خاطرات آن جوان غرق می‌کند... او می‌کوشد با تجربه‌های جدید خود یکسر آن خاطرات را احیا کند...

به عقیده سارتر که او نیز در رویای خلق پژوهشی تکمیل از این رمان برآمده بود نیز چنین است:

مضمون «شی شدن انسان» فلوبر را در تمام عمر شیفته خود کرده بود و نشانه آن کالبدهای تشریح‌شده‌ای است که مرگ یا چاقوی جراحی آنها را به صورت شی درآورده. عاقبت مارگریت شخصیتی در یکی از داستان‌های نوجوانی او، افتادن بر تخت تشریح است و در مادام بوواری نیز شارل بوواری را کالبدشکافی می‌کنند.

فلوبر حتی فراتر می‌رود. و از جادوی کلمه‌ای به‌نام «پاریس» سود می‌برد. ماجرای پاریس‌شهرستان که حتی امروزه یک اصطلاح تلقی می‌شود به خوبی در رمان مادام بوواری مشهود است. مسئله‌ای که آشکار می‌کند فلوبر تا چه اندازه از بالزاک تاثیر پذیرفته است. اوژن راستینیاک در باباگوریو که در پی کسب اخلاق پاریسی برآمده در ریخت جوان دیگری به نام «لئون» در مادام بوواری ظاهر شده تا بارها به «اما» یادآوری کند که «در پاریس چیزها شکل دیگری هستند.» جمله‌ای که هردم «اما» را بیشتر به نوعی بازیگوشی ذهنی نزدیک‌تر می‌کند. معشوق از چیزها فرای چیزها خبر می‌آورد. آن‌گونه که لئون برای «اما». گرچه نمی‌توان حجب لئون و اوژن را در یک ترازِ برابر مورد تفسیر قرار داد اما می‌توان به این تشخیص دست یافت که هر دو در پی کسب چه نوعی از اخلاق و روحیه برآمدند.

شارل اما چه؟ در تلاشم تا تنفر خودم را از شخصیت او در متن مخفی کنم. اما واقعاً شارل چه چیزی برای عرضه دارد؟ نان تازه در صبح؟ صحبت از آخرین بیماری که به او مراجعه کرده بود؟ چگونه روز خود را با موسیو هومه گذراند؟ اما جان عزیزم حالت چطور است؟

فلوبر اما تنفر خود را نسبت به شارل اعلام نمی‌کند. هر چند در نامه‌ای به تاریخ ۱۸۵۴ به یکی از نزدیکان خود معترف می‌شود که با شارل میانه‌ی خوبی ندارد؛ اما او از مسیر خلاقیت، شارل را با اینکه در مقام یک مرد شایسته قرار گرفته عقیم می‌سازد. در نتیجه خواننده نیز او را پس می‌زند. «اما» نیز او را پس می‌زند. خواننده رودلف ماهر و عاشق و شاعر را می‌پسندد. لئون را که در نهایت شرمساری و البته احترام، عشق خود را به «اما» ابراز می‌کند می‌پسندد. در پاریس چیزها شکل دیگری‌اند آقای شارل. عشق نیز چنینِ دیگری در جهان است.»

عشق و آگاهی

مسیر تکامل عشق در «اما» همسو با نوعی آگاهی است. این آگاهی در آغاز خود را در گونه‌ی دیگری پدید آورده. به طور مثال «اما» سعی دارد تا عشق رمان‌ها و ادبیات را تجربه کند؛ مردی شاعر به او عشق بورزد. بتواند با او از رویاهای خود بگوید. عشق «اما» در آغاز به نوعی حاوی کیفیتی است تا «شور و اشتیاق» را اثبات کند. اما «اما» در این مسیر آگاهی به نوعی تکامل دست می‌یازد تا به او اثبات شود که می‌شود نوع دیگری زندگی کرد. البته این گزاره می‌تواند ارتباطی با مضمون پاریس‌شهرستان نداشته باشد. اما «اما» می‌خواهد با قد درازتری، فرای ایون‌ویل را بنگرد. چرا که در او تمنای تماشای عشقی پرشور است. عشقی پرشور در نهایت ظرافت یک روح زنانه. فلوبر مسیر عشق را از خطر تهی نمی‌کند. او نیز با نوعی احتیاط تیزبینانه دست به رشد مسیر روایت داستان خود برده. قصدم ستایش بیهوده نیست اما به گمانم فلوبرِ نویسنده نیز گاهاً در مسیر جسارت، از شخصیت خودساخته‌اش عقب افتاده.

فلوبر «اما» را در نهایت مبارزه برای کسب آزادی خویشتن به واسطه‌ی عشق پیش می‌راند. جایی که دیگر اشتیاقی برای یک زندگی خوب نیست. حالا آزادی مسئله است. آزادی که جز با عشق کسب نمی‌شود.

فلوبر با این شیوه از روایت، به صورت استعاری، زن را از جامعه‌ی بسته روستا فراتر می‌برد. ثابت می‌کند که او می‌تواند در مسیر عشق و آزادی خویشتن از هیچ خطری سر باز نزند. بتواند برای کسب آزادی تا مرز جنون حتی نیز پیش رود.

فلوبر یک کیفیت اخلاقی را ترسیم می‌کند که بیش از آنکه از هنجارها مراقبت کند می‌خواهد آن‌ها را زیرپا بگذارد. گمان نمی‌کنم حتی یک فرد از خوانندگان «مادام بوواری» حتی در یک لحظه از افعالی که «اما» مرتکب می‌شده احساس شرمساری کرده باشند.

«مادام بوواری» زن را از هر دیدگاه ماده‌گرایانه‌ای فراتر می‌برد. «مادام بوواری» ترسیم نهایت ظرافت احساسات یک زن است که با اینکه در مسیر جنون قرار گرفته، اما در تلاش است تا نوعی آزادی را به سرانجام برساند. حتی اگر این آزادی تنها با مرگ حاصل شود.

اما سرکشی «اما» ریشه در چه چیز دارد؟

جان دی. لاینز به خوبی به این سوال پاسخ می‌دهد:

رمان فلوبر پر از بازنمایی‌هایی حاصل از تاثیر بازنمایی است، و این‌ها در حکم داستان‌هایی‌اند که اعمال و رفتارها را پیش می‌برند. اِما در دل‌اش به زنان قهرمانی خوش بود که از داستان‌هایی که راهبان برایش نقل می‌کردند، رمان‌ها و مجلات و حتی از روی نقش وسط بشقاب‌ها با آن‌ها آشنا شده بود! در زمان کودکی در صومعه، «آن‌ها شام

را در بشقاب‌های نقاشی شده‌ای که منقش بود به داستان دوشیزه دو لا والی‌یر، صرف می‌کردند.». اِما در دهکده‌ی دورافتاده‌ی نورماندی مجلاتی را از پاریس دریافت می‌کرد، و رمان‌های ژرژ ساند و بالزاک را می‌خواند. در جایی از رمان می‌بینیم که مادرشوهرش سعی می‌کند او را از رمان خواندن بازدارد.

اخلاق

شاید در برخی از تفاسیر خاصه‌ی امروز، مادام بوواری قدری سطحی، شعاری و استعاری جلوه کند، فلوبر همه‌چیز را در سطح یک شعار حفظ کرده تا مسئله آزادی را ترسیم کند و از «اما» یک قهرمان ادبی بسازد. او به همسر وفادار خود خیانت می‌کند، مادرشوهرش به او می‌گوید که کتاب نخواند چرا که برایش خوب نیست، رویاپردازی‌های یک زن روستایی و... این مسئله دقیقاً اشاره‌ای است که شارل بودلر درباره‌اش چنین اظهار نظر می‌کند:

این رمان اوج قدرت نویسندگی است، چنان قدرتی که به ندرت به مضمون نیاز پیدا می‌کند. بودلر قاعده‌ی مشهوری که فلوبر پنج سال قبل‌تر در نامه‌اش به معشوق خود لوئیز کولت مطرح کرده بود را می‌دانست یا دریافته بود. اینکه رویایی داشت که روزی: «کتابی درباره هیچ بنویسد... کتابی که در واقع موضوعی نداشته باشد یا دست‌کم موضوع‌اش تا حدی نامشخص باشد.». بودلر کامیابی در این چالش هنری را در مادام بوواری یافت: انتخاب موضوعی بسیار پیش‌پاافتاده، یعنی بی‌عفتی، در مناطق حومه که سادگی و بی‌خردی حکم می‌راند، و خلق قهرمانی که به شیوه‌ای مردانه با این بی‌خردی محض مواجه می‌شود.

البته شاید از منظر بودلر آن دوران، بی‌عفتی عنوان مناسبی برای یک مقاله در یکی از مجلات پاریس درباره مادام بوواری بوده است. عنوانی که به سرعت کیفیت اخلاقی این داستان را به چالش می‌کشد. اما پرسش اینجاست که آیا بی‌عفتی صورت گرفته؟

اِما زنی است رویاباف، در یک مسیر هرروزه و تکراری در یک روستا. در علاقه‌مندی صرف به داستان‌ها و قصه‌های خیال‌پردازانه. اما این‌ها همه بهانه است. اما یک زن است با احساساتی شکننده که در پی کسب یک نوع رهایی است. یک نوع رهایی که همچون زندگی روزمره او در روستا ساده نباشد. بلکه حاوی ریخت و فراز و نشیب باشد. در داستان هنگامی که ردولف از او جدا می‌شود، گرچه افسردگی حاصل شده اما «اما» در مسیر نوعی تکامل زنانه قدم می‌گذارد. تکاملی که به او این امکان را می‌دهد مستقل از هر شرایطی، با هویت فردی خود روبرو بشود. و بتواند دیگران را نیز با اما بووارى در حقیقت خویش آشنا سازد. شکست‌هایی که «اما» در مسیر رمان تجربه می‌کند همواره او را در مسیر این نوع از سختی زنانه سوق می‌دهد. این سختی زنانه در سیر تطور خود بدل به نوعی سختی آدمی می‌شود. مرحله‌ای که از فلوبر یک نویسنده‌ی بزرگ و از مادام بوواری یک اثر هنری شایسته می‌سازد. مادام بوواری در انتها به کیفیت احساسات انسان دست می‌یابد. کیفیتی که فراتر از جنسیت و جغرافیا، بی‌پروایی را در اوج اصالت آشکار می‌گرداند. «اما» در مسیر بدهی قرار می‌گیرد. آن‌چنان که دیگر نتواند حتی یک پاپاسی در جیب داشته باشد. در ظاهر همین مسئله او را طوری در گره فرو می‌برد که دست به مصرف آرسنیک می‌زند. اما این مسیر موازی در روایت به گمان من نوعی استعاره تلقی می‌شود. استعاره‌ای که بدهی را از منظر اخلاقی مورد واکاوی قرار می‌دهد. «اما» هیچ شرمساری پیرامون این مسئله که نتواند بدهی خود را تسویه کند از خود بروز نمی‌دهد. او جسورانه در مسیر احساسات و آزادی خود قدم می‌گذارد و هردم قلمروی هویت خود را گسترش می‌دهد. اما بدهی رو به افزایش است. چنان که بودلر

عنوان نقاشی: سقوط فرشتگان سرکش؛ پیتر بروگل ۱۵۶۲

می‌گوید بی‌عفتی. در این استعاره موازی بی‌عفتی همان بدهی بسیار است که نتوان پرداختش کرد. که البته «اما بوواری» هرگز شرمسار نیست. اِما شاید به واسطه اینکه هیچ‌کدام از آرزوهایش به حقیقت نپیوستند و هر چه او گمان می‌کرد باد هوا بود به این مرحله دست یافت. اما در نظر من، «اما» مرگش را خودش انتخاب کرد چرا که همه‌چیز را در آزادی احساسات خویشتن برگزیده بود. «اما» در نهایت یک عصیان پا گذاشت. عصیانی که در نظرم انسان امروز بیش از هر لحظه در تاریخ شاهدش است. دورانی که نه فقط زنان، بلکه آدمی در مسیر رشد تحقق این آزادی قرار گرفته. عصیان و جنونی که در نهایت، شاید، به مرگی خودخواسته بیانجامد. و البته که چنان «اما بوواری» که از رمان‌های عاشقانه‌ی ساند و بالزاک و ماجرای قصه‌های پریان و معشوق شاعر همه حقیقت را درباره عشق و آزادی بر خود تحریف کرده بود، رویای آدمی نیز برای تحقق این رویا به کل یک ناحقیقت محض باشد. البته «اما بوواری» ثابت می‌کند که چنان خروشان، با شور و اشتیاق، در اوج شکست یک احساس محض قرار داشتن، بسی زیباتر و انسان‌مدارتر است تا نوعی تکرار بی‌وقفه در رویاهایی که از هیچ فراز و نشیبی برخوردار نیست.

پایان

فلوبر در نامه‌ای گفته بود ایده‌ی مادام بوواری در ابتدا از تماشای یک نقاشی از بروگل بوده که اتفاق افتاده. در هیچ یک از اسناد و نامه‌ها اما مشخص نیست که دقیقاً کدام اثرِ نقاش، نویسنده را مجبور به خلق چنین شاهکاری کرده. بر همین اساس تصویری که پیش روی شماست برداشت آزادی است از آثار پیتر بروگل که می‌توان آن را تاثیرگذار بر «مادام بوواری» به شمار آورد.

عنوان اثر نیز همخوان است: سقوط فرشتگان سرکش ۱۵۶۲

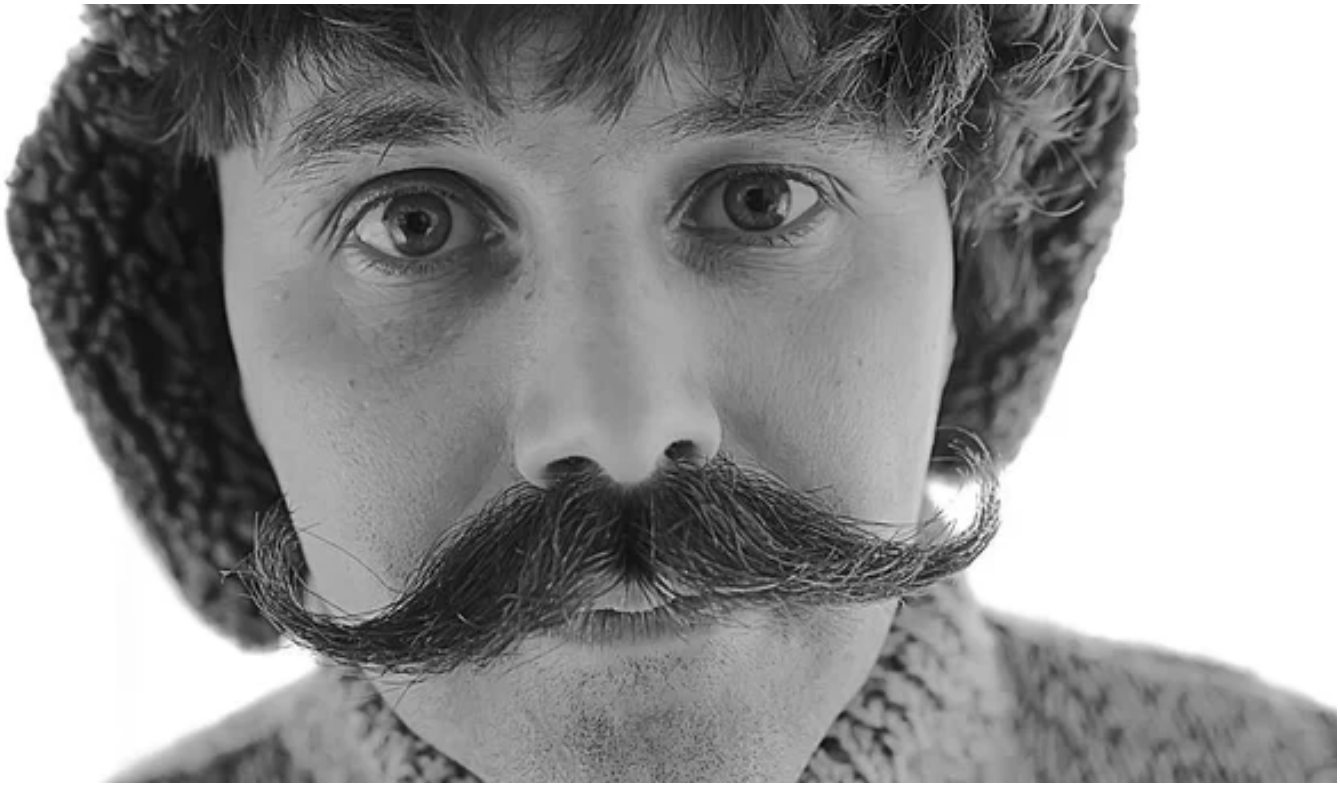
خلاصه تحلیل ما چنین است:

«فرشته‌ای مغموم در وسط کادر؛ او در میان زیبایی و زشتی قرار گرفته. رنگ او از جنس واقعیات زشت پایین کادر است. اما بال‌هایش فرشته بودن او و متعلق بودن او به منظره‌ی زیبای بالای کادر را اثبات می‌کند. زشتی پایین کادر فزاینده است. درحالی که زیبایی بالای کادر محدود است. آسمان و ماه و فرشتگان، فرشته‌ی اصلی [در نظر ما اِما بوواری] گویا از بالا به پایین سقوط کرده. مغموم است. مواد روایت نقاشی چنان است که انگار از رویایی پیچیده در رنج قرار گرفته باشد. اجزاء نامتجانسی که در تکاپو و شلوغی و فشردگی پایین کادر محصور شده‌اند. فرشته نیز به ناچار انگار سقوط کرده در تبعه زشت پایین. حال آنکه بالای کادر دست‌کم از یک آرامش رویاگون برخوردار است.

منابع: مادام بوواری (گوستاو فلوبر؛ مهدی سحابی؛ چاپ ۱۴۰۰؛ چاپ اول ۱۳۸۶؛ تهران؛ مرکز) / ادبیات فرانسه (جان دی. لاینز؛ میثم پارسا؛ چاپ پاییز ۱۳۹۶؛ تهران؛ انتشارات شوند) / مکتب‌های ادبی ج۱ (رضا سید حسینی؛ چاپ ۱۳۹۴؛ ویرایش سوم؛ تهران؛ موسسه انتشارات نگاه) / عیش مدام فلوبر و مادام بوواری (ماریو بارگاس یوسا؛ عبدالله کوثری؛ چاپ ۱۳۹۸؛ تهران؛ انتشارات نیلوفر) / گفت و گو با یازده نویسنده زن (مهرشید متولی؛ ۱۳۸۹؛ تهران؛ انتشارات نیلوفر)

Short Story

سیاه‌مشق



«آقای سبیل»

نویسنده: کیمیا قاسم‌پور

باران به دور خانه چرخید. دست‌هایش را باز کرده و انگار که هواپیما است به چپ و راست رفت. خرمن موهایش به اطراف پراکنده شد، غلت خورد و سراسر حال را دور زد. از اتاق‌ها فاصله گرفت و روی مبل افتاد. همان‌طور پاهایش را بالا گرفت، صدا زنگ را شنید. بعد از سکوتی طولانی کسی دستگیره در را چرخاند. باران سر جای خود میخکوب شده و تکان نخورد. تا اینکه قدم‌هایی آهسته از پشت مبل نزدیک‌تر و مردی بالا سرش ظاهر شد. باران جیغی از ترس کشید.

مرد، قد بلند و شکم برآمده‌ای داشت. چانه گرد و صورتش همان‌طور شبیه یک دایره تا بالا امتداد می‌یافت. وسط چانه خط کوچکی افتاده و سبیل‌ها پشت لبش را پوشانده بود. چشم‌های او از پشت عینک درشت‌تر به نظر می‌رسید و ابروهای در هم و برهمی داشت. باران با نگاهی دقیق‌تر چهره‌ی او را شناخت. فوراً آویزانش شد و داد زد: «بابایی»

پدر روی گونه‌اش بوسه‌ای زد و گفت: «چرا جیغ می‌زنی دخترم؟!»

سبیل‌های زبر بابا به پوستش خورد و صورتش را جمع کرد: «منو ترسوندی»

بابا او را پایین گذاشت و شکلاتی به دستش داد: «در عوض ببین چی خریدم!»

باران اخمی کرد: «من چیپس می‌خوام.»

پدر دست کوچک او را گرفت و به سمت آشپزخانه برد: «چیپس برات خوب نیست. شکلات مغزت رو به کار می‌ندازه.» و او را روی میز نشاند و به پیشانی‌اش ضربه‌ی آرامی زد. باران با پوسته‌ی شکلات جنگید و آن را لای دندان فشار داد. با بدخلقی به روزنامه‌ای که بابا در دست داشت، نگاه کرد.

پدر مشغول وسایل شد و آن‌ها را یکی یکی داخل یخچال و کمدها جا داد. بین کارهایش گفت: «می‌خوای شکلاتت رو باز کنم؟»

او اصلاً به حرف پدرش گوش نکرد و هنوز خیره‌ی روزنامه‌ای بود که حالا روی میز قرار داشت. بعد آهسته گفت: «مقالَشو خوندم ... آقای سبیل دروغ میگه. مغز من همین‌جوری کار می‌کنه.»

پدر بلافاصله اخم کرد: «قبلاً هم گفتم. تو همش ده سالته! ... با اینکه می‌تونی بخونی، بنویسی و همه چیز رو به سرعت یاد می‌گیری، اینا به درد تو نمی‌خوره. برات کلی کتاب خریدم که مناسب سن تو هست. غصه نخور ... بعداً هم می‌تونی روزنامه بخونی.»

لب‌هایش را جمع کرد: «کاش غصه چیپس بود همیشه می‌خوردمش.»

بابا خندید: «خیلی بلایی»

باران دست به سینه شد: «چه فایده! من نمی‌تونم مثل آریا چیزهایی که می‌خوام داشته باشم. شاید این شکلاته مثل آلیس عوض بشه ... اما فقط دنیای جادویی از این اتفاقا می‌افته.»

بابا روی میز خم شد و صورتش را نزدیک باران آورد: «تو که نوشتن رو بلدی وروجک. شاید بتونی چند تا از خواسته‌هات رو بنویسی یا هر چیزی که می‌خوای ولی نه هر چیزی (قیافه‌ای متفکر به خود گرفت و سبیل‌هایش به یک سمت کج شد.) بعد به ایمیلم بفرستی. چطوره؟»

چشم‌های باران برای لحظه ای برق زد و دوباره به شکلاتش نگاه کرد که پوسته‌ی آن باز شده بود. بعد گفت: «چه خوب. یعنی می‌تونم یه توپ داشته باشم؟»

بابا چشم‌هایش را در حدقه چرخاند: «نه... حالا بابا به کارش برسه؟» باران به نشانه‌ی مخالفت سرش را تکان داد؛ ولی پدر او را روی زمین گذاشت و گفت: «آفرین دختر خوب»
باران شکلات را در دهانش گذاشت و همان‌طور پاهایش را روی زمین می‌کشید، از آشپزخانه بیرون رفت.

سلام بابایی
امشب تصمیم گرفتم اولین نامه را بنویسم. هر چند که این شیوه را دوست ندارم و احساس می‌کنم زیادی ابتدایی است. بیشتر به بیسکوییت‌هایی شباهت دارد که سال‌ها دست نخورده باقی مانده‌اند. تو خوب می‌دانی من هیچ‌چیز را مانند چیپس دوست ندارم و به نظرم بیسکوییت‌ها بدترین خوراکی‌ها هستند. آن‌ها به دندان‌های کوچکم می‌چسبند و بین لثه و لپم گیر می‌کنند. طوری که یک انگشت جوابگو نیست و کل دستم را داخل دهان می‌برم تا بیسکوییت‌ها را بیرون بکشم. با این وجود، شیوه‌ی بیسکوییتی از نظر شما بهتر است.
بابایی، من به خواسته‌ی شما احترام می‌گذارم، به شرطی که شما نیز خواسته‌های من را جدی بگیرید و به قدوقواره‌ام نگاه نکنید. آخر امکان دارد نظرتان تغییر کند.
تو اعتراف کردی که من بیشتر از هم‌سن‌وسال‌هایم می‌فهمم و باهوش‌تر هستم. پس انصاف نیست که قوانین یکسانی برای ما تعیین کنید. همان‌طور که من قوانین عجیب‌وغریب شما را، اینکه در محله‌ای سبیلی زندگی کنیم و با همسایه‌های مرموز؛ یعنی آقای سبیل در ارتباط باشیم را پذیرفتم. پس باید خواسته‌های من را جدی بگیرید.
مثلاً به‌جای تن ماهی و تخم‌مرغ وعده‌ای را چیپس و شکلات بخوریم یا کمتر روزنامه سبیلی بخوانیم. بابایی تو باید بیشتر مراقب «سرت» باشی؛ چون همیشه درد می‌کند. من احساس می‌کنم آقای سبیل نقشه‌های پنهانی برای تو کشیده و قصد جانت را دارد. تازگی‌ها خبرها را نشنیدی؟ آن‌ها به شدت قاتلان حرفه‌ای هستند و مانند مار درون مغز حرکت می‌کنند و حرف‌های دروغین را پرورش می‌دهند. مثلاً یک بابا را دیشب کشته بودند و ریش و پشم دیگری را خورند. شاهدین ماجرا گفته بودند، بابا مربوطه داد می‌زد: «من را می‌کشتی اما هویتم را نمی‌گرفتی.»
خلاصه من نگران شما هستم و می‌ترسم هویتتان را بگیرند. برای همین چند درخواست دارم که از طرف سازمان حمایت از پدران سبیلو تأیید شده است.

- کمتر روزنامه سبیلی بخوانید.
- از هر گونه محفل سبیلی دوری کنید.
- بیشتر به کودک خود محبت کنید و در صورت امکان برای او شکلات و چیپس بخرید.
- سبزیجاتی مانند کلم، کرفس و هویج بخورید.
- هر روز صبح سبیل‌های خود را تاب دهید و کمی روغن اعلا بمالید.

با نگرانی تمام، باران

سلام
بابایی اصلاً قصد توهین به آقای سبیل را نداشتم و ندارم. با اینکه از دستت دلخور بودم و تو هیچ‌کدام از درخواست‌هایم را پاسخ ندادی، دوست داشتم نامه‌ای بنویسم و روز جهانی سبیل را به تو تبریک بگویم.
دوباره آقای سبیل به کمک ما آمد و از طریق یک تار کوچک به هم وصل شدیم.
«روز جهانی سبیل!» حالا سبیل‌ها هم برای خودشان شخصیت دارند و روز خاصی را جشن می‌گیرند. آن‌ها در این روز کباب‌های چرب می‌خورند و ساعت‌ها دور یکدیگر می‌نشینند و قاه‌قاه می‌خندند. همین آقای سبیل دیروز اظهاراتی در مجمع عمومی سازمان سبیلی داشته و همه را زیر رگباری از فحش‌های بدبد کشیده که در اینجا نمی‌توانم آن‌ها را بگویم.
می‌خواستم هشدار دهم که سبیل‌ها کم‌کم خطرناک می‌شوند. امروز فحش می‌دهند و در نهایت چاقو به دست می‌گیرند. خیلی خیلی مراقب خودت باش.
فقط تازگی‌ها با آقای سبیل به مشکل خوردم. او زیاد حرف می‌زند و من را برای خبرهای بد تشویق می‌کند؛ اما خوب می‌دانی که خبرهای پشمکی در دنیای کودکانه من جایی ندارد و به اتاقم پناه می‌برم.
بابایی ناراحت نشو. با وجود تمام این مشکلات آقای سبیل را دوست دارم. او از همسایه‌های خوب من و تو است. هر روز به ما سر می‌زند. گاهی از در و پنجره سرک می‌کشد و می‌گوید: «چطوری فسقلی فضول؟»
چرا دروغ؟ من واقعاً دلتنگش می‌شوم. تارهای کوچک و ظریف او چنان در هم تنیده است که قابل شمارش نیستند. گاهی دست به تاری می‌برم و آن را یواشکی می‌کشم. او از درد فریاد می‌زند و به دنبال من کل خانه را زیرورو می‌کند. تو هم عصبانی می‌شوی. من هم هر دفعه با صدا بلند می‌گویم: «دیگه تکرار نمیشه.»
تو که به من و آقای سبیل دیگر اعتماد نداشتی، بین ما نشستی. من دور از چشم تو برای او خط و نشان می‌کشیدم و او هی سبیل تاب می‌داد. خلاصه ما هنوز هم صلح نکردیم، بابا. تا وقتی این جنگ ادامه دارد من خودم را سیبیلی می‌خوانم. سبیل‌ها عامل قدرت هستند و من اجازه نمی‌دهم آقای سبیل از من قوی‌تر باشد.
باران سیبیلی

سلام بابایی
از اولین روزی که چشم‌هایم را باز کردم آقای سبیل بالا سرم بود. او با تارهای ظریف آهنگ می‌نواخت و من را به خنده وا می‌داشت. زمانی که تو نبودی از من مراقبت می‌کرد و با مهربانی شکمم را قلقلک می‌داد.
اسم «دشمن» زیادی برای او ناجوانمردانه است. پسرش او را بابایی صدا می‌زند. می‌بینی بابا؟! او از تو مهربان‌تر است. حداقل به خواسته‌های پسرش احترام می‌گذارد. با این حال، دلیل محکمی نیست که با او صلح کنم.
دیروز از سر مهر و محبت بوسه‌ای به گونه‌ام زد و لپم را کشید. چند قدم عقب رفتم؛ اما نتوانستم خودم را خلاص کنم. هنوز صورتم از این برخورد ناگهانی می‌سوزد.
پسرش آریا که چند دانه سبیل نصفه‌ونیمه هم نداشت، به من نزدیک شد. توپ فوتبالی دستش بود. به نسبت پدرش صورت کوچکی داشت و موهایش به پشت پا می‌رسید. کمی خیره نگاه کرد و ناگهان به حرف آمد: «بابام منظوری نداره.» و لبخندی زد. من نیز لب‌هایم به خنده‌ای باز شد.
او چند روزی است که از خانه مامان‌بزرگش برگشته و من آرزو می‌کنم دیگر به آنجا برنگردد. خلاصه اینکه شاید او نظر من را نسبت به همه چیز تغییر داد.

سلام بابایی
چند شب پیش خیلی اتفاقی حرف‌های تو و آقا سبیل را شنیدم. ساعت یک بعد از نصفه شب بود که از خواب پریدم. یادم نیست چه خوابی دیدم. فقط زمانی بیدار شدم، بوی بد سیگار در اتاق پیچیده بود. نمی‌توانستم به خوبی نفس بکشم و نور ضعیفی روی پله‌ها می‌رقصید. صدا تو و آقا سبیل

شنیده می‌شد که درباره‌ی بچه‌ها حرف می‌زدید و در کنارش نظریات سیاسی و تربیتی را بیان می‌کردید.
تو گفتی: «این سیاست‌های مخرف روحیه‌ی بچه‌ها را نابود کرده است. چند روز پیش باران می‌گفت دلم می‌خواهد روزنامه بخوانم.»
جلوتر رفتم. آقای سبیل را دیدم که کنار پنجره نشسته بود: «بچه است دیگر چه توقعی داری؟! اینطور نگاه نکن. آب ببینند شناگران خوبی هستند. اتفاقاً همین دیروز با وزیر تعلیم‌وتربیت بحث کردیم که تنبیه در مدارس لازم است یا خیر؟ ایشان که هر چه گفتم سری از روی احترام تکان می‌داد. عین تو یک گوشش در و دیگری دروازه بود. به تو هم می‌گویم، بعضی وقت‌ها سختی‌گیری لازم است. همین آریا پدرسوخته چند روز پیش می‌گفت زن می‌خوام! وای به حال دخترها.»
تو زیر خنده زدی. کم‌کم خنده‌هایت به سرفه تبدیل شد. آقای سبیل ادامه داد: «باید چند روزی توپ آریا را بگیرم. زیادی بهانه می‌گیرد.»
دلم به حال آریا سوخت. چند روز پیش حرف عجیبی از زبانش شنیدم. او می‌گفت: «پدر من یک قهرمان است!» از هر زاویه‌ای نگاه کردم، نتوانستم او را بابای خوبی بدانم. به نظرم آقای سبیل نمی‌تواند پدر خوبی باشد، چه برسد که به عنوان الگو شناخته شود. تازگی‌ها سر خیلی مسائل با آریا به مشکل می‌خوریم.
من و او سر فوتبال نیز به توافق نرسیدیم. آخرین شوت آریا مستقیم به پنجره‌ی آقای دوبیل برخورد کرد. ایشان از همسایه‌های قدیمی ما هستند و سبیل‌هایش به صورت دو دسته بیل در دو طرف لپ‌هایش امتداد می‌یابد، اما وسط آن‌ها طاس است. من نمی‌دانم چرا باباها اصرار دارند سبیل‌های خود را بلند نگه دارند. خلاصه اینکه چشمت روز بد نبیند که قشقرقی به پا شد.
آقای سبیل قضیه را گردن من انداخت و اعتراض‌های من و آریا را نادیده گرفت. در آخر هم تو، من را تنبیه کردی و چند روز دیگر از خوراکی‌های خوشمزه محروم شدم. می‌دانم دیگر حق ندارم نامه‌ای بنویسم؛ اما اصلاً نگران نباش. آن‌ها را به عنوان مدرک جرم نگه می‌دارم.
تو تمام ناراحتی‌های من را نادیده گرفتی؛ حتی زمانی که داد زدم: «بابایی»
تو گفتی: «بحث تمومه. برو اتاقت و به کارهایی کردی فکر کن.»
: «اما من که گفتم ببخشید. دیگه نامه هم نمی‌نویسم.»
تو فوراً میان حرفم دویدی: «بحث نامه نیست. من نمی‌دونم چه دشمنی با سبیل‌های بنده خدا داری و کار امروزت خیلی زشت بود.»
دستم را به سمتت دراز کردم: «همین یه دونه سبیل هم مال تو... نخواستم.»
لپ‌هایت مثل هندوانه قرمز شد و من یقین داشتم هر لحظه لب‌هایت به خنده‌ای باز می‌شود؛ اما تو با اخم‌هایت جلو آن را گرفتی و به سمت پله‌ها اشاره کردی. به نظرم قیافه‌ات به جای اینکه ترسناک باشد، خنده‌دار بود. دهانت به سمتی جمع شده و با چشم‌های بیرون‌زده به سمت بالا نگاه می‌کردی.
آخرین تلاشم را کردم: «فقط یه دونه شکلات»
این بار صورتت کاملاً سرخ شد و داد زدی: «باران! تا سه روز خبری از خوراکی نیست؛ حتی بیسکوییت. حالا برو اتاقت.»
دستی جلو دهانم گرفتم و به سمت اتاق دویدم. اصلاً شکلات نخواستم. حداقل یک مامان بخر یا بگو مامان را چه‌کار کردی؟
خداحافظ بابایی

چند شبی است که خواب از مغزم پریده و

افکار سبیلی به سرم می‌زند. فکر می‌کنم آقای سبیل برای من نقشه‌هایی پنهانی دارد. یکی از کابوس‌هایم این بود که در دنیای ارواح نامه‌ها را در اتاقت جا گذاشتم. چه کابوس وحشتناکی، نمی‌توانم واکنش تو را تصور کنم. البته خداروشکر خواب هستی و هیچ کدام از کابوس‌هایم حقیقت ندارد؛ اما آقای سبیل تا دیروقت بیدار است. چراغ اتاقش سوسو می‌زند. نمی‌دانم روی چه پروژه‌ای تمرکز گذاشته یا کدام بدبختی را به جهنم می‌فرستد.

به پنجره‌اش خیره هستم؛ اما از پشت پرده چیزی دیده نمی‌شود. احتیاج به یک دوربین دارم. با اجازه عینکت را برداشتم و روی پرده‌ی سفید رنگ زوم کردم. دنیا شفاف‌تر و بهتر دیده می‌شد و این عینک جادویی همه چیز را دوبرابر قبل نشان می‌داد. انگار که پرده روبروی چشمم قرار دارد، یک نفر در میان سفیدی موج می‌خورد و جابه‌جا می‌شد.

عینک را نزدیک چشم‌هایم نگه داشتم و سرم را با کنجکاوی از پنجره بیرون آوردم. برای لحظاتی سایه‌ی سبیل روی پرده افتاد و به چپ‌وراست رفت. انگار که دو تا پا داشت و در هوا حرکت می‌کرد. غلط نکنم آقا سبیل با ارواح در ارتباط است و نقشه‌های پنهانی برای بچه‌ها می‌کشد.

هر چه بیشتر عینک را روی صورتم نگه داشتم، اشکالی که می‌دیدم عجیب‌تر می‌شد. به طور مثال، یکی از سایه‌ها دندان‌های تیزی داشت و دیگری پرده را به یک باره کنار زد و به سمتم پرواز کرد. مانند یک خفاش سریع بود و چشم‌های قرمز و درشتی داشت. با ترس پنجره را بستم و فوراً عینک را از روی چشم‌هایم برداشتم. نفس‌نفس می‌زدم و پشت دیوار پنهان شدم.

آن شب تا صبح نقشه‌هایی کشیدم و در خواب با خودم حرف زدم. کم‌کم به ذهنم خطور کرد که آریا هم با آقای سبیل هم‌دست است.

صبح هم با حس گیجی چشم‌هایم را باز کردم. آفتاب از لای پرده به داخل می‌تابید و پنجره باز بود. با یادآوری کابوس‌های دیشب و اینکه شکلاتی برای خوردن ندارم دلم به حال خودم سوخت و اشک‌هایم سرازیر شد. همان‌طور گریه می‌کردم و دوروبر اتاق را می‌پاییدم که چیزی پیدا کنم، نگاهم به کِشو لَقو افتاد. آخرین کشوی کمدم را می‌گویم که به سختی باز می‌شود. هر چیزی که نمی‌خواهم ماه‌ها و سال‌ها به چشمم بخورد یا شکلات‌ها و چیپس‌هایم را ذخیره کنم، داخل کشوی مخفی جاسازی می‌کنم. البته بهتر است بگویم کشوی «لَقو»

به قول تو بدجور لَق می‌خورد و زیادی محکم است. دست‌های من توان این سنگینی را ندارد. جنگیدن با هوس‌ها سخت است و دانه‌های شکلات دوست‌داشتنی هستند. چند بار وسوسه شدم که آن را باز کنم. معلم‌مان می‌گفت وسوسه کار شیطان است و شما باید در مقابل آن‌ها مقاومت کنید تا در بهشت خوراکی‌های خوشمزه بخورید. بابایی، من دلم می‌خواهد اینجا و آنجا چیپس و خوراکی بخورم. چه عیبی دارد؟ گاهی احساس می‌کنم خانم معلم‌مان حرف‌های سبیلی می‌زد. با اینکه هیچ سبیلی نداشت. من هر چه پشت لبش، روی گونه‌ها و چانه را بررسی می‌کردم، به دانه‌ای مو نمی‌رسیدم. این تارهای ظریف چنان از طریق مغز نفوذ می‌کنند که دیده نمی‌شوند و در برخی خانم‌ها بسیار مخفی و پنهان است.

خلاصه بابایی، من که طاقت نمی‌آورم و مثل خانم معلم مقاومت سبیلی ندارم. به همین خاطر هر شب برای دانه‌هاش شکلات و بسته‌های چیپس لالایی خواندم و هر روز صبح با دهان باز به دستگیره‌ی کشو خیره شدم.

الان وقت آن بود که باز شود. گریه و زاری فایده نداشت. اشک‌ها را با سرآستین‌های لباسم پاک کردم و چهار دست‌وپا به سمت کشو رفتم. دستگیره‌ی آن را گرفتم و زور زدم. دندان‌هایم را روی هم فشار دادم و ژست تو را گرفتم؛ اما فایده‌ای نداشت. از توانایی من خارج بود وگرنه اسمش کشوی مخفی نبود. با کوچک‌ترین وسوسه‌ای آن را بیرون می‌کشیدم و صاحب شکلات‌های آقا سبیل می‌شدم. من هیچ وقت آن‌ها را به لب نبردم و جلوی خودم را گرفتم. دلم نمی‌خواست سبیلی و مسموم شوم.

حالا چاره چیست؟ اگر به دنبال نابودی آقای سبیل هستم، باید رازهای او را کشف کنم. شاید هم مقداری، فقط کمی از شکلات را داخل دهانم بگذارم.

تا ایمیل بعدی فعلاً، راستی این ایمیل‌ها ارسال نمی‌شود تا وقتی که من و تو به توافق برسیم.

سلام، کشوی لَق‌لَقو به طرز بدی جلوی من دهان باز کرده. او بالاخره شکست خورد. شکلات‌ها دانه‌دانه کف کشو جلو آمدند و بعد از یک هیجان ناگهانی ثابت ایستادند. شاید برایت جالب باشد که فقط یکی از آن‌ها به سرانجام خوبی رسید. بقیه بر اثر ضربات سهمگین من له شدند. احساس می‌کنم دختر پر زوری هستم. هر کس بخواهد در مقابلم بیاستد او را از پا در می‌آورم. هر چند که کشوی بیچاره پایی ندارد. چهارتا پیچ ناقابل بود که به زور و زحمت بیرون کشیدم. دستم کمی زخم شد؛ اما ارزشش را داشت. حالا من شکلات‌هایم را دارم.

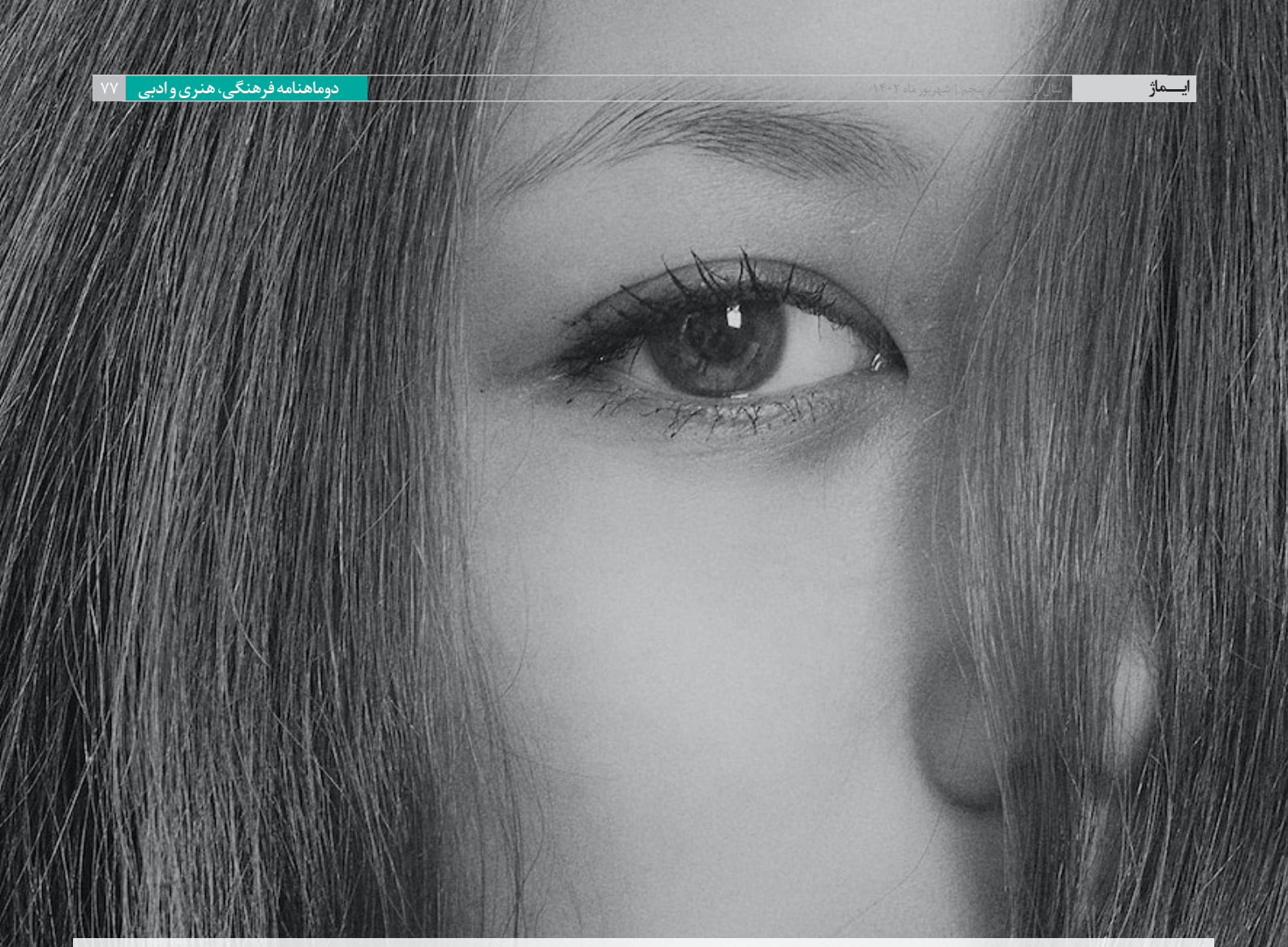
یکی از آن‌ها را که از همه خوش‌قیافه‌تر بود، چنگ زدم. کمی دراز بود و بعد از چند دور آب شدن تصمیم‌گرفته بود به حالت اولیه‌اش باز گردد.

چه تصمیم درست و به‌جایی! من زیاد از شکلات آب شده لذت نمی‌برم. دوست دارم در اثر حرارت دست‌ها یا دهانم آب شود. (دلم آب افتاد.) بعد از سال‌ها و ماه‌ها فضولی بالاخره یکی از شکلات‌های آقا سبیل نصیبم شد. حق بده که هیجان‌زده باشم.

من دلم اولین گاز را می‌خواست. یک گاز بزرگ یا کوچک؟! مغزم درگیر بود که اراده دهانم در رفت و خواست اولین گاز را بزند. اما شکلات که انگار از دستم فرار می‌کرد، فوراً خم شد. من همراه او خم شدم؛ اما این بار در دستم تکان خورد. از چپ و راست کش آمد و دهانی کوچک روی کله‌اش ظاهر شد. بعد کش‌وقوسی به خودش داد، خمیازه‌ای کشید و خیلی تندوتیز گفت: «کدوم بچه ابله و نادانی می‌خواد منو بخوره؟!» دست‌هایم می‌لرزید و قدرت تکلم نداشتم. «آهان تو هستی کوچولو دوست داشتنی. اصلا نترسم من قصد خدمت به بچه‌های عزیزی مثل تو رو دارم. فقط مشکل اینجاست که بدن من با دندون‌های تو سازگاری نداره. دور شو، فوراً»

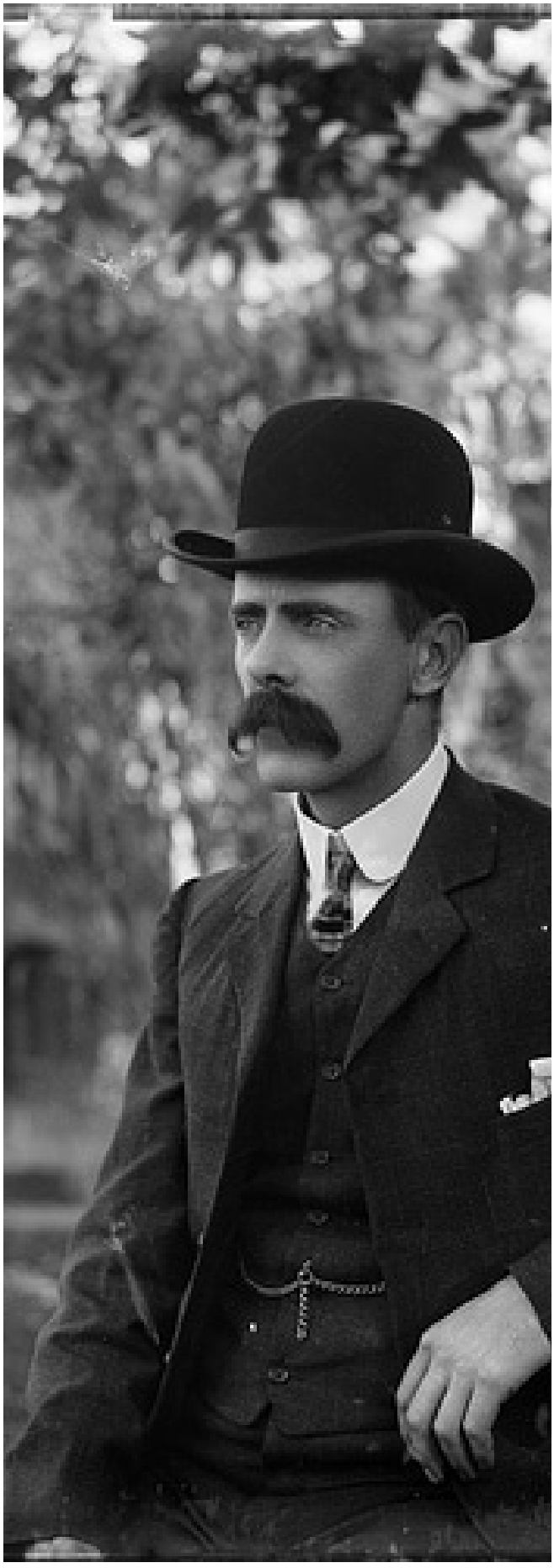
هدیه‌ی آقا سبیل مثل خودش زیادی پررو بود. آن را بیشتر در دستم فشردم. بوی شکلات در دماغم پیچید و آب دهانم راه افتاد. خیلی سخت بود در برابر چنین وسوسه‌ی دل‌انگیزی مقاومت کرد. تمام حرف‌های معلم را فراموش کردم و بزاق دهانم دوباره کش آمد. نمی‌دانم او چه چیزی در من دید که جابه‌جا شد و به چپ‌وراست چرخید. کمی دراز شد و دوتا دست شکلاتی پدیدار گشت. جیغ کشیدم و هم‌زمان شکلات از دستم افتاد. من خودم را برای گرفتن او روی زمین انداختم؛ اما یک جفت پا نیز از بدنش بیرون زد. او به سرعت زیادی می‌دوید و به تخت و کمد و بخاری می‌خورد. من با دهانی باز به دنبالش دویدم. از هر سوراخی عبور می‌کرد، پشت سرش بودم. از این طرف به آن طرف رفتم. روی زمین پریدم. در اتاقت دور زدم و در راهرو طبقه بالا پا تند کردم. دم پله‌ها به او نزدیک شدم؛ اما او زرنگ‌تر از این حرف‌ها بود. جهشی زد و روی مبل فرود آمد. با حرکت تند او تا زیر تلویزیون به دنبالش خزیدم. چیزی نمی‌دیدم؛ اما دماغم در جهات مختلف تکان می‌خورد. بوی شکلات را حس می‌کردم. فقط قد دست‌هایم کوتاه بود و تلاش من فایده‌ای نداشت. او از سمتی دیگر بیرون پرید و دوباره پا به فرار گذاشت.

من با خستگی نفس عمیقی کشیدم و داد زدم:



«به‌خدا نمی‌خورمت» او با دیدن دوباره من بیشتر خودش را به درودیوار زد. خودت حدس می‌زنی داخل خانه چه آشوبی به پا شد؟
چند تا از کتاب‌های بابا روی زمین افتاد و قفسه‌ها به هم ریختند. تمام راهرو ردپای من و شکلات دیده می‌شد و زمین پر از تکه‌های کاکائو بود. من واقعاً نمی‌دانم این شکلات نفرین شده چیه که آقا سبیل می‌خواست به خوردم بدهد؟ شما چه حدسی می‌زنی؟
اصلاً نگران نباش بابایی. بالاخره او را بین تخت و کمد گیر انداختم. دست‌وپا می‌زد و اسارت را قبول نمی‌کرد. اهل حرف هم نبود. فقط می‌خواست فرار کند. به او هشدار دادم که اگر شکلات خوبی باشد، آزادش می‌کنم. سری تکان داد. دست‌هایم را کمی باز کردم و مثل فنر روی میز پرید. آب دهانم را تندتند فرو دادم و چشم ازش برنداشتم تا اینکه سخنرانی‌اش تمام شد.
حالا من و آقای شکلات توافق کردیم که دختر خوبی باشم و او را نخورم. تو که می‌دانی من دختر سر به راهی هستم. هر چند که در مورد شکلات قضیه فرق دارد. او بسیار زیبا و خوش‌طعم است. در عوض او به من قول داد که اسرار آقای سبیل را فاش نکند.
این ماجرا ادامه دارد ...
سلام بابایی، امروز سال نو میلادی آغاز شد؛ اما در خانه‌ی ما همه چیز به روال قبل ادامه دارد. تو مثل هر روز سر کار می‌رود و شب پای روزنامه‌های سبیلی می‌نشیند. نمی‌دانم با چنین جدیتی چه می‌خوانی؛ اما گاهی چهره در هم می‌کشی. گاهی هم بلند می‌خندی. نظر من را بخواهی از تأثیرات آقای سبیل است؛ مخصوصاً زمانی که بدون هیچ توجهی از کنار خراب‌کاری‌های من و آقای شکلات رد شدی.
البته به قول آقای شکلات جای شکرش باقی است وگرنه تیکه بزرگه از گوشم بود. هر چند که معنی آن را نفهمیدم؛ اما جمله‌اش را با دلسوزی بیان کرد. در نهایت دستم را گرفت و به سمت اتاق برد.
غصه‌دار لب پنجره نشسته بودم که خانه همسایه مثل همیشه توجه من را جلب کرد. آقای سبیل درخت کریسمسی داخل اتاقش گذاشته بود و با آریا می‌خندید. بچه‌های محله می‌گویند او یک مسیحی است. از من بشنوی آقای سبیل از بابا نوئل خوشش می‌آید. بالاخره یک پشم و سبیل اضافه در این محله‌ای سبیلی به جایی برنمی‌خورد، می‌خورد؟!
من زیادی در خودم فرو رفته بودم و با اخم به آریا نگاه می‌کردم. گاهی این فکر به ذهنم می‌آید که او با پدرش هم‌دست است. به‌نظرت زیادی افکارم سبیلی است؟ اگر تو هم در محله سرسبیل بزرگ می‌شدی، انتظاری جز این نمی‌رفت. چه توقعی از من ده ساله داری؟ زمانی که خودت در روزنامه غرق می‌شوی.
آقای شکلات هم لب پنجره از هوای خنک دی ماه لذت می‌برد و از حواس‌پرتی من سواستفاده می‌کند وگرنه هیچ شکلاتی جرأت ندارد جلو چشم من دُم تکان دهد. با این حال نمی‌توانم از دستش بدهم. او چیزهایی در مورد آقای سبیل می‌دانست که لو نمی‌داد.
آب دهانم را قورت دادم و گفتم: «چه شب مزخرفی. بدترین چیز اینه که یک شکلات بزرگ دم دستت باشه و نتونی اون رو بخوری ... یه درخت بزرگ هم خونه همسایت. معلوم نیست با درخت بدبخت چه‌کار کرده!»
آقای شکلات از ته دل خندید: «تو زیادی به همسایتون فکر می‌کنی بچه.

به‌نظرم مرد خیلی خوبیه. فقط یکم سبیل داره ... باشه اینجوری نگاه نکن. از یکم بیشتر ...»
وسط حرفش پریدم: «خیلی زیاد. به‌نظرم مثل ماکارونی دراز میشه.»
دوباره زیر خنده زد: «بدجور سبیلی فکر می‌کنی کوچولو. به‌نظرم به یک مامان نیاز داری.» با تعجب و چشم‌هایی که به اندازه یک شکلات توپی بیرون پریده بود، گفتم: «مامان؟!»
انگار سکسه‌اش گرفته باشد جلو دهانش را گرفت؛ اما کار از کار گذشته بود. امکان داشت که مامان سبیل نداشته باشد؟ همیشه آرزو داشتم موهای مامان مانند خودم صاف و یک دست باشد؛ یعنی او شبیه من بود؟! چشم‌هایم در نور درخت کریسمس آقای سبیل می‌درخشید. با هیجان فریاد زدم: «فک کنم آرزوی امسالم رو پیدا کردم ... یه مامان. آقای سبیل میگه بابانوئل تمام آرزوها رو در شب سال نو برآورده می‌کنه. به‌نظرت مامان من چه شکلیه؟!»
با اخم گفت: زیاد بهش فکر نکن. همچون هم خوشگل نیست. قطعا از دست وروجک‌هایی مثل تو، اون هم سبیل داره. آدم بدون سبیل وجود نداره. فقط فرشته‌ها سبیل ندارن.»
با ذوق گفتم: «پس مامان من یه فرشته‌ست؟!»
این بار از کوره در رفت: «نه بچه جون، بهتره شکمت رو صابون نزنی. فرشته‌ای وجود نداره. همه اینا چرنده که دل بچه‌هایی مثل تو رو خوش کنن وگرنه درخت و بابانوئل همش مزخرفه. تازه تو که حرف‌های آقای سبیل رو باور نمی‌کنی؟ درسته؟»
احساس کردم او چیزی در مورد مامان می‌داند و ب به من نمی‌گوید. دستم را به سمتش دراز کردم: «بیشتر در مورد مامان بگو. منم قول میدم نخورمت.»
جاخالی داد و روی عروسکم فرود آمد. بعد خودش را وسط اتاق رساند. دستش را در هوا تکان داد: «خوشت میاد منو آزار بدی؟! من دیگه نای دویدن ندارم. پیر شدم.
: «تو رو خدا. فقط بگو موهاش چه شکلیه؟! مثل آریا بلنده؟»
کمی شجاع شد و دوباره به سمتم آمد: «سؤالات بی‌سروته شروع شد! مگه من چه گناهی کردم که گیر یه الف بچه افتادم؟ از دست این مردکه که منو به این روز انداخته. تقصیر منه به فکرتم. شکلات زیاد اصلاً خوب نیست. جوش می‌زنی و سبیل در میاری. باور کن ... آخ ..»
چشم‌هایم را تنگ کردم و در حرکتی ناگهانی به طرفش یورش بردم.
سلام مامان (این نامه مخصوص مامان است)
مامان بعد از اینکه تکیه‌ای از آقای شکلات را خوردم، اعتراف کرد که شما واقعی هستید. خیلی واقعی‌تر از چیزی که فکرش را می‌کنم. او توضیح داد که موهای بلند، چشم‌های شفاف از ویژگی‌های بارز مامان‌ها است. اینطور که فکر می‌کنم قطعاً تو یک فرشته هستی که سال‌ها در انتظارش بودم.
هر چند برای به‌دست آوردن این اطلاعات، اتفاقی خوشمزه و ناگوار رخ داد. از شدت عصبانیت و حرف‌های بی‌سروته آقای شکلات مجبور شدم تیکه‌ای از آن را داخل دهانم بگذارم. به‌خدا قصد این کار را نداشتم؛ حتی تیکه‌ای کوچک را. تنها در لحظه‌ای اشتباه قرار گرفتم و وسوسه شدم.
چنان شکلات موذی آقای سبیل در دستم تکان خورد که قسمت‌هایی از بدنش آب شد. او را رها کردم و به شکلات‌های آب‌شده در دستم خیره شدم.
کم‌کم عطر آن نیز به هوا رفت. پیچید و پیچید. در نهایت راه خود را به بینی‌ام باز کرد. پره‌ها به کار افتاد و همه‌چیز را بالا کشید. دست‌هایم را روی صورت گذاشتم. تا مغز استخوانم بوی شکلات نفوذ کرد. دیگر مقاومت فایده نداشت و من لیسی هوسناک به دستم زدم و دهانم را به آرامی بستم. در یک حالت عرفانی زیبا به سر می‌بردم و باغی پر از شکلات را تصور می‌کردم. شکلات‌ها آواز می‌خواندند و پرنده‌ها سوت می‌کشیدند. آن‌ها دست به دست می‌دادند تا خانه‌هایی از شکلات بسازند. خانه‌ای دراز و بلند، گاهی پهن و چاق. مهم اندازه آن نبود، تنها چیزی که اهمیت داشت جنس خانه‌ها بود که از شکلات‌های فندوقی ساخته می‌شد. یک در بلند داشت و حصارها با آبنبات‌های چوبی تزئین شده بود. در تخیلاتم به آن‌ها نزدیک می‌شدم که صدا آقا شکلات به سقف اتاق چسبید.
داد زد: «نه، تو نباید آن را می‌خوردی. بچه‌ی لجباز، موذی، کوچولو، نفهم، تفش کن ... همین حالا.» اما دیر شده بود. خیلی دیر. من با لذت آن را فرو دادم و از طعم آن لبخند می‌زدم. می‌توانم قسم بخورم تا به حال چنین شکلات خوشمزه‌ای در دهان نگذاشتم. انگار که چیزی درونش ریختند. طعمش ترکیبی از فندوقی، پاستیل و کمی کاکائو بود. من دیگر روی زمین راه نمی‌رفتم، بلکه در آسمان‌ها بودم. چند دور به دور اتاق چرخیدم. عروسک‌ها را در دست گرفتم و باله رقصیدم. شکلک‌های خنده‌دار در آوردم. آقا شکلات که فکر می‌کرد پاک دیوانه هستم، چند بار پرسید: «خوبی؟ باتوام، خوبی؟ ... خل شدی دختر. بدجور اثر کرده.»
من بی‌توجه به او هنوز چرخ می‌زدم، چرخ می‌زدم و چرخ می‌زدم.
آقای شکلات باز هم بین تصوراتم پرید. او تند صحبت می‌کرد: «معلوم هست چته؟! سرم گیج رفت. دو دقیقه بشین، بچه. چرا آروم و قرار نداری؟! گفتم شکلات برای دندونات خوب نیست، اما گوش نکردی. الان هم گوش نمیدی، نخور، نچرخ. بفرما اینم نتیجش. پاک عقلتو از دست دادی. مسموم شدی. البته این چیزی نیست. تا فردا تأثیراتش رو می‌بینی. خیلی مخربه. خیلی زیا ... الان که اینی، فردا معلوم نیست چه هیولایی در بیای!»
دست‌هایش را گرفتم و چند دور با او رقصیدم و گفتم: «تو خیلی خوشمزه‌ای، خیلی زیاد، خیلی زیاد.»
گاهی خندیدم، گاهی چرخیدم و حرف زدم: «اینجا بهشته. به‌خدا بهشته. مامانم همین‌جا زندگی می‌کنه. شاید پیش من. شاید نامرئیه. شنیدم هر وقت لازم باشه فرشته‌ها ظاهر می‌شن. مثل سیندرلا، مریدا یا آنا... حتماً مامان منم خیلی زود ظاهر میشه.»
اما اشتباه فکر می‌کردم مامان. وقتی صبح از خواب رویایی بیدار شدم و جلو آینه دستشویی رفتم، با دیدن قیافه‌ام، جیغی از ته دل کشیدم. دیگر جای انکار و فریب نبود. من به یک هیولا تبدیل شدم. باورت می‌شود؟ یک هیولای واقعی. اول فکر کردم مشکل از آینه است. به همین خاطر، بدوبدو به اتاق بابایی رفتم. انگار که برای اولین بار خودم را می‌بینم. صورتم را به دقت بررسی کردم. چشم‌ها، لپ‌ها و دماغم سر جایش قرار داشت. با احتیاط اطراف لبم را پاییدم. با دیدن موهای ریز و کوچک دوباره جیغ بلندی کشیدم که در سراسر خانه پیچید. موهای کوچکی در اطراف لبم سبز شده بود. من به شدت متعجب و متحیر بودم. احتمالاً بابایی وقتی این نامه را می‌خوانی شما نیز چنین حسی داری. به دور خودم چرخیدم و ببعی را در بغلم فشار دادم.
آقای شکلات تازه از خواب ناز بیدار شده بود. وقتی چشمش به من افتاد، دوباره ناله‌اش شروع شد: «بچه، تو خواب نداری؟ اول صبح منو بیدار کردی که چی بشه؟خواب بودم. یک خواب شیرین در جعبه‌ای شکلاتی و زیبا. (انگشت اشاره‌اش را به سمتم گرفت.) قبل از اینکه به دست تو بیافتم ...بذار ببینم. چرا دستت رو جلو دهنت گرفتی!؟ هِی ... با توام فسقلی»
دستم را محکم روی دهانم فشردم. او با احتیاط و آرام به من نزدیک شد. ابروهایم در هم فرو رفت و چیزهایی گفتم که به شکل: «بع تا چِم» از دهانم خارج شد.
آقای شکلات گفت: «این مسخره‌بازی‌ها رو اول



صبح بدار کنار. آرامش نداریم. اون از دیشبت. اینم از الان. چه خبره؟! چی؟ بیا نزدیک‌تر ... دستت رو بردار.»
پشت سر هم غر می‌زد و قدم به قدم نزدیک‌تر می‌شد. ناگهان از کوره در رفتم و دستم را به سمتش دراز کردم. تروفرز روی تخت جهید و به من خیره شد. بعد از چند دقیقه زیر خنده زد. من که تازه فهمیدم چه اتفاقی افتاد. دوباره دست جلو دهانم گذاشتم و به نشانه اعتراض اخم‌هایم را در هم کشیدم.
با لودگی روی زمین فرود آمد و گفت: «مثل اینکه شکلات دیروز خیلی مزه کرده نه؟! دوباره دوست داری؟! ببین من اینجام ها. بدو منو بگیر. بدو.» با این حرف زیر خنده زد و با خیالی راحت کنار عروسکم لم داد. دلم نمی‌خواست با ببعی صمیمی شود؛ اما چه اهمیتی داشت؟ حالا با این سبیل‌ها چه کنم؟ اشک درون چشم‌هایم حلقه زد. خودم را روی تخت انداختم و با صدایی خفه گریه کردم.
نمی‌دانم چه مدت گذشت که آقا شکلات دوباره به حرف آمد: «اینقدر زار نزن کنار گوشم. باشه ... باشه آروم باش. چقدر گفتم نخور، نکن. به گوشت نرفت که نرفت. الان هم گریه نکن.» و دست نوازشی روی سرم کشید.
کمی آرام شدم و سر جایم نشستم؛ اما از شدت غصه زانوهایم را جمع کردم و با یادآوری سبیل‌های کوچک و مزخرف دوباره صورتم را پوشاندم.
آقا شکلات گفت: «به‌نظرم کاسه‌ای زیر نیمه‌کاسه همسایتون هست.»
تندی سرم را بلند کردم: «واقعاً؟»
: «بله جانم، بله ... بیشتر حواست رو جمع کن.» من به حرفش گوش دادم و دیگر سراغ شکلات نرفتم. بیشتر گوش کردم و کمتر وسوسه شدم که او را بخورم. ماسکی پیدا کردم و روی دهانم گذاشتم. البته اندازه‌ام نبود و مجبور شدم گره‌های سختی به او بزنم و آن را با گواش به رنگ صورتی در آوردم.
هر چند که این موضوع تا چندین روز دست‌مایه آقا شکلات شده بود و با بشکن‌هایی که می‌زد رنگ آن را عوض می‌کرد. او اصلاً یک شکلات معمولی نبود و نیست. می‌تواند اشیا را به رنگ دلخواهش در بیاورد و به شدت سمی است که اصلاً به بچه‌ها توصیه نمی‌شود. البته هنوز هم در پی کشف قدرت‌های جادویی او هستم.
و خبر خوب اینکه آقا شکلات بیشتر به حرف‌هایم اعتماد دارد. امروز اعتراف کرد که تو خیلی خیلی واقعی هستی. خیلی خیلی خوشحالم و تا کشفیات بعدی از تو خداحافظی می‌کنم.
سلام بابایی
امیدوارم حالت خوب باشد. با اینکه بدجور تحت تأثیر سبیل محترم قرار گرفتی؛ اما من از امید و آرزو برای تو دست نمی‌کشم. خدا را چه دیدی بابا؟ شاید حالت بهتر شد. شاید روزی رسید که من را به روزنامه‌ها، اخبار و کلمات مزخرف ترجیح دادی.
آخر چه کسی دلش می‌آید کودکش را رها کند و به مزخرفات بچسبد؟ گاهی برای باباها چنین مشکلاتی پیش می‌آید، پیشی است دیگر! کاملاً درک می‌کنم. سبیل‌های موذی موی دماغشان می‌شود و به مغز نفوذ می‌کند. مثل آقا سبیل که می‌خواست با شکلاتی خوشمزه کودک ساده‌ات را گول بزند. من نیز گول خوردم. آقا شکلات چنان خوش طعم بود که مقاومت فایده‌ای نداشت.
البته من از چهارتا دانه سبیل نمی‌ترسم. به قول خودت نشانش می‌دهم. به همین دلیل، آقای شکلات را قانع کردم سر از کارهای همسایه سبیلی در بیاوریم. او نیز به سرعت قبول کرد. اینجوری نگاه نکن. دل پری از آقای سبیل دارد. او دوباره می‌خواهد در جعبه شکلات آرام بگیرد و به

دست کودکی خورده شود بدون اینکه مقاومتی نشان دهد. راستش را بخواهی فکر نمی‌کردم آقا شکلات چنین آرزویی داشته باشد. کمی احساساتی شدم و به او قول دادم خودم می‌خورمش. واقعاً خوشحال شد و چند ساعت در بغل یکدیگر گریه کردیم.

حالا چند روز از آن ماجرا می‌گذرد و ما در محل عملیات هستیم. تقریباً به صبح نزدیک می‌شویم. هوا گرگ‌ومیش است و من به پنجره آقای سبیل خیره هستم. از نیمه‌های شب با آقای شکلات کشیک دادیم. چراغ اتاقش همیشه روشن است و کارهایی انجام می‌دهد که نمی‌دانم چه‌کار؟! زیادی مشکوک است. نور چراغ انعکاس او را روی پرده نمایش می‌دهد. از پشت پرده سبیل‌هایش چند برابر حالت معمولی است. گاهی به دور خودش می‌چرخد یا ساعت‌ها پشت میز می‌نشیند. از تفکر زیادی دود از کله و موهای یکی در میانش بلند می‌شود. انگار که چیزی سوخته باشد. تا نزدیک صبح چراغ روشن است و کارش ادامه دارد. بعد همه چیز در خاموشی فرو می‌رود.

من حدس زدم که صبح‌ها می‌خوابد. به همین دلیل بهترین فرصت برای جاسوسی است. متأسفانه آقا شکلات هم روی تخت افتاده و چرت می‌زند. من خیلی آرام، تأکید می‌کنم واقعاً آرام به شانه‌اش زدم.

او از خواب جسد. مثل اینکه شوک الکتریکی به او وارد شده است، فوراً به حرف آمد: «چه‌کار می‌کنی بچه؟ کل دیشب رو به‌خاطر تو پشت پنجره ایستادم. تازه چشم‌هام روی هم اومده. بعد تو اینجوری بیدارم می‌کنی؟ یکم رحم داشته باش. آخه نمی‌تونستی ...» دوباره غرغرهایش شروع شد. بی‌توجه به او کوله‌ام را برداشتم و وسایل مورد نیاز را درون آن قرار دادم. از جمله لباس اضافی، نقشه‌ای فرضی از خانه آقای سبیل و قیچی. نگران نباش. شاید بخواهم چند تا از تارهای او را به عنوان نمونه بردارم.

آقای شکلات هنوز نق می‌زند و به نحوه بیداری‌اش اعتراض می‌کند. نزدیکش رفتم. دوباره بوی او در دماغم پیچید. به خودم گفتم: «بالاخره او را می‌خوری. آرام باش.»

مؤدبانه خم شدم و دستم را جلو بردم: «ببخشید. نباید اینجوری بیدارت می‌کردم. حالا بیا بریم.» چشم‌هایش اندازه دو تا شکلات توپی شده بود. به‌آرامی روی دستم آمد. او را به سمت کوله بردم که دوباره صدا اعتراضش به هوا رفت: «من اونجا خفه میشم. می‌خوای منو بکشی؟ حالا درسته آرزوم اینه؛ ولی دلم نمی‌خواد به این زودی ... در چنین شرایطی بمیرم. مخصوصاً زمانی که همه چیز رو می‌بینم، می‌شنوم و می‌فهمم. خدایا به من رحم کن. من یک شکلات کوچک و ضعیف هستم که دلم نمی‌خواد به این زودی بمیرم. حداقل کمی نفهم باشم و مثل شکلات‌های معمولی چیزی از دنیا ...»

دست روی دهانش گذاشتم و آهسته گفتم: «هیش بسه. بابایی رو بیدار می‌کنی. به‌خدا من نمی‌خوام تو رو بخورم. حداقل تا زمانی که آقای سبیل رو گیر نیارم، نمی‌خورمت! قول میدم. حالا برو داخل کوله.» فوری از روی دستم پرید. سر خورد و داخل جیبم رفت.

سری تکان دادم و ماسک زدم. کلاه نقابی تو را با اجازه برداشتم و روی سرم گذاشتم. اینجوری دیگر شناسایی نمی‌شدم؛ چون خودم به زور جلو پایم را می‌دیدم. گردنم را کج کردم، سرم را بالا گرفتم و راه افتادم.

حالا جلو در خانه آقای سبیل هستم و کوچه اول صبحی سوت‌وکور است. نمی‌دانم چگونه از در داخل شوم. زنگ را فشار دهم یا از پنجره داخل بپرم؟ هر جور حساب کردم قد من را نمی‌دهد.

در همان لحظات صدا اعتراض آقا شکلات بلند شد: «چه می‌کنی بچه؟! (کم‌کم سرش را از جیبم بیرون آورد) من رو از خواب بیدار کردی. حالا هم پشت در این مردکه منو علاف می‌کنی؟! خوابم میاد. دیگه توان ندارم. اینجا هم زیادی گرمه ...»

وسط غرغرهایش گفتم: «می‌بینی که. نمی‌تونم داخل برم. در بسته است.»

او نگاهی به من انداخت: «این که کاری نداره بچه! برو جلوتر ... آها خوبه.» بعد بشکنی زد و چشم‌هایش را به سرعت بازوبسته کرد. در تقی صدا داد و باز شد. من با دهان باز به او خیره شدم: «واااای چجوری؟! ... تو خیلی خوبی.» واقعاً خوشحال بودم که او را دارم و برای لحظاتی از خوردن آن پشیمان شدم. به‌نظرم او قدرت‌های زیادی داشت و خودش نمی‌دانست.

آقای شکلات برای اولین بار مهربان شد و دستش را به سمت در دراز کرد: «بفرمایید.» من برای دومین بار ذوق‌زده شدم و با لبخند داخل رفتم.

یک راهرو سفید رنگ در مقابلم قرار داشت. دیوارها از نقاشی‌ها و تابلوهای سبیلی پر شده بود. قیافه‌ام در هم رفت. باورم نمی‌شد او نسل‌ها در اینجا زندگی کرده باشد. صدای خرخری از دور ترس بیشتری به جانم انداخت. قلبم به شدت می‌زد و آرام‌آرام جلو می‌رفتم. عکس خانواده او سبیل اندر سبیل روی دیوار دیده می‌شد. آقای سبیل شباهت زیادی به آن‌ها داشت. البته هر چه عکس‌ها قدیمی‌تر می‌شد، اخم‌ها بیشتر در هم می‌رفت و سبیل‌ها پهنای بیشتری پیدا می‌کرد. خداروشکر که آقای سبیل شبیه سگ‌های ولگرد محله نیست. حداقل سبیل‌هایش مرتب‌تر بود، نه اینکه مثل اجداد غارنشینش پر پشم‌وپیله باشد.

همان‌طور به تابلوهای بزرگ خیره بودم، به دیوار تکیه داده و آرام جلو می‌رفتم، ناگهان پشتم خالی شد. عقب‌عقب رفتم. پشت پا خوردم و روی فرش ولو شدم. اتاق عجیبی بود. کتابخانه بزرگی داشت که به سقف می‌رسید. کلاهم را برداشتم و به زحمت از جا بلند شدم. هنوز هم صدا خرخر آقای سبیل از بیرون اتاق می‌آمد.

به آرامی سرم را خم کردم. انواع و اقسام کتاب‌ها در کتابخانه قرار داشت. قطر بعضی از آن‌ها به یک متر می‌رسید. جعبه‌های نیمه خورده شکلات نیز در همه جا دیده می‌شد. روی زمین پر از گلوله‌های کوچک و سیاه بود و آثار خرابکاری‌های آقای سبیل در همه جا به چشم می‌خورد. روی میز، چراغ مطالعه به طرز بدی روی تکه‌های کوچک و سوخته خم شده بود. آقای شکلات خودش را از بازو من بالا کشید و روی میز پرید.

سرش را تکان داد و گفت: «عجب جنایت کثیفی»

من نیز به آن‌ها دقت کردم؛ اما به غیر از بوی سوختنی چیزی به مشامم نخورد. او دوباره شروع کرد: «همنوعان من که در اینجا جزغاله شده‌اید. برای شما ازهار تأسف می‌کنم. منی که زنده مانده‌ام چندان وضعیت خوبی ندارم؛ اما اینجا هستم که خودم و شما را نجات دهم.»

باورم نمی‌شد که تکه‌های کوچک و سیاه شکلات باشند. به طرز بدی سوخته بودند و دلم نمی‌خواست به آن‌ها نگاه کنم. هر کدام از آن‌ها می‌توانست در دهانم آب شود. البته آقای شکلات که نمی‌داند. شاید طعم بدی نداشته باشد. دستم را کم‌کم به سمت سوخته‌ها دراز کردم که آقای شکلات اخم بدی کرد. من خودم را با لبخند عقب کشیدم و به قفسه‌ها خیره شدم که پر از شیشه‌های آزمایشگاهی بودند. ابروها را از تعجب بالا دادم: «اون یه دانشمنده؟!»

آقا شکلات که روی یک کتاب خم شده بود، خیلی آهسته گفت: «نه‌خیر جانم. فکر کنم یه جادوگره.»

چشم‌هایم گرد شد و قلبم تندتند زد. او ادامه داد: «اینجا نوشته کتاب دستورالعمل شکلات جادویی!» با نگرانی به کتاب‌های آقا سبیل نگاهی دوباره انداختم: «فلسفه چرب کردن سبیل‌ها، راه‌هایی برای تقویت عضلات پشت لب، پرورش پسربچه‌های قوی و حکومت‌رانی سبیلی» آخرین کتاب چندین هزار صفحه داشت

و تقریباً یک متر بود. من بیشتر ترسیدم و احساس کردم که او برای من، پدرم، آریا، محله ما، شاید کل شهر نقشه‌هایی دارد.
همان‌طور اسامی کتاب‌ها جلو چشمم بالا و پایین می‌رفت، قلبم بیشتر می‌زد. مثل یک سرگیجه بود. من باید هر چه سریع‌تر از کارهای او سر در بیاورم. آقا شکلات که روی کتاب خم شده بود را درون جیبم گذاشتم و کتاب دستورالعمل جادویی را داخل کوله‌ام قرار دادم و قیچی را بیرون آوردم.
در همان لحظه صدای خرخر قطع شد. شکلات می‌خواست دوباره اعتراضی بکند که ناگهان آقاي سبیل داخل آمد. بسیار گرد و تپل بود، سبیل‌هایش بیشتر از همیشه در چشمم فرو می‌رفت و ابروهایش نزدیک چشم‌هایش بود. بلند داد زد: «ای فسقلی فضول. تو اینجا چه کار می‌کنی؟»
با تته پته گفتم: «من .. من .. من ...»
آریا با چشم‌های پف‌کرده و بی‌حال از پشت پدرش ظاهر شد: «من ازش خواستم بیاد.» با لبخند به او خیره بودم که آقای سبیل دست من و آریا را محکم گرفت و با عصبانیت گفت: «که تو ازش خواستی؟ آره؟ پسره‌ی احمق»
دست‌وپای ما را با ضرب و زور بست و به دیوار آویزان کرد. آریا با تعجب گفت: «بابا! چه‌کار می‌کنی؟»
آقای سبیل با ابروهای در هم کشیده نزدیک من آمد. خودم را با انزجار عقب کشیدم؛ اما صورت من را گرفت و با نفرت به من خیره شد: «از وقتی با این دختره هم‌دست شدی. فهمیدی؟ من سال‌ها تحقیق و تلاش کردم و خون دل خوردم. همه‌ی این کتاب‌ها رو خوندم. بعد تو فسقلی می‌خوای دو روزه همه چیز رو نابود کنی؟ ها؟! من اجازه نمی‌دم سال‌ها زحمت و تلاش من به‌خاطر ...»
حرف‌های او ادامه داشت و آقای شکلات کم‌کم سرش را با ترس و لرز بیرون آورد. حالا آقای سبیل از من دور شده بود و داخل کتابش به دنبال چیزی می‌گشت. من سرم را با ترس تکان دادم و سعی داشتم او را داخل جیبم بگذارم.
ناگهان فریاد آقای سبیل من را به خودم آورد و به روبرو خیره شدم. او شکلات را دیده بود و تندتند شکمش را تکان داد و به سمت من آمد. آقای شکلات را در حرکتی سریع گرفت: «آهاااان خودشه، بالاخره کار کرد.» و قاه‌قاه بدی سر داد و ماسک را از روی صورتم برداشت. من جیغ زدم و او بدون توجه به صورتم خیره شد: «درسته، این معجون عالی کار می‌کنه و تا چند روز دیگه اثرات کاملش رو می‌بینی. مثل آریا میشی یا شاید هم مثل مامانت خیلی مقاومت کردی و یه مجسمه خوشگل شدی. یک مجسمه زیبا وسط محله سرسبیل ... چطوره؟»
آریا تکانی خورد: «یعنی چی مثل من؟!»
او آقای شکلات را که در دستش مقاومت می‌کرد، فشار داد و دوباره به سمت کتابش رفت. قدش به زور به میز می‌رسید و از بالا برآمدگی شمکش به کتاب نگاه کرد. آریا دوباره سؤالش را پرسید. آقای سبیل شروع به حرف کرد: «به قیافه خودت نگاه کن پسرم. قیافت مثل دختربچه‌ها شده. اگر باران هم این شکلات رو بخوره شبیه تو میشه. با یک پسر مو نمی‌زنه.» و آقای شکلات را روی میز گذاشت و میله‌ای داغ به او نزدیک کرد. من با فریاد التماس کردم. دلم نمی‌خواست کسی شکلاتم را اذیت کند یا سیخی داغ درون شکمش فرو برود. چشم‌هایم پر از اشک شد و به صورت آقای شکلات و چشم‌های درشتش خیره شدم. قطره اشکی از گوشه چشم شکلاتم چکید: «بالاخره به آرزوم می‌رسم باران. درسته اونجوری که می‌خواستم نیست اما ...»
در همین لحظه صدای فریاد کسی از داخل راهرو به گوش رسید و تو با قیافه‌ای به هم ریخته در چهارچوب در ظاهر شدی. موهایت بالا پریده بود و چشم‌هایت پف داشت. انگار که ساعت‌ها گریه کرده بودی. با دیدن من اخم‌هایت را در هم کشیدم: «بابایی»
: «باران»

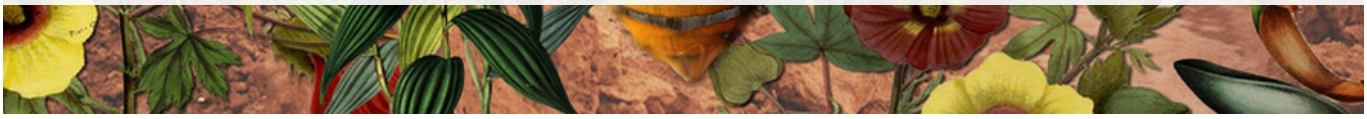
آقای سبیل دست از شکلات من کشید و جلو تو قرار گرفت: «با هم صحبت می‌کنیم همسایه عزیزم. بچه‌ها کمی شیطنت کردن و به تنبیه نیاز داشتن. خودت می‌دونی که چه جنایت‌هایی از این موذی‌های کوچولو بر نمیاد!» پدرم اخم تندی کرد که باعث شد آقای سبیل میله‌ی داغ را بالا بگیرد. خیلی چاق‌تر و سبیلی‌تر از پدرم بود و قد کوتاهی داشت. اصلاً حریف او نشد. پدرم با ضربه‌ای محکم در شکمش او را پخش زمین کرد.
من و آریا دوتایی گفتیم: «هوراااا»
پدر دست‌های من را باز کرد و بلافاصله در آغوشم گرفت. اشک ریخت: «باران تقصیر من بود. حرف‌های آقای سبیل رو در مورد مامانت باور کردم. اون خیلی خیلی اذیت شد و سال‌ها با هم حرف نمی‌زدم. تا اینکه ترکم کرد. برای همیشه رفت. حالا هم نزدیک بود تو رو از دست بدم ... باران. منو ببخش»
دوباره صورت تپلش را فشار دادم: «باشه ولی ... فک کنم بدونم مامان کجاست.» و به آریا چشمک زدم. او سری از تأسف تکان داد و به پدرش نگاهی انداخت: «من می‌دونم»
آریا ما را به پذیرایی خانه‌شان برد و مجسمه سفید رنگ اشاره کرد. زن موهای سفید و لختش را دور تا دورش ریخته بود. انگار که سال‌ها خشک شده و جانی نداشت. دست‌هایش را مشت کرده و پیراهن بلندی به تن داشت.
پدر به مجسمه نزدیک شد: «باورم نمیشه.» آقای شکلات کنار دامن او ایستاد و چند بار بشکن زد؛ اما مجسمه تکان نخورد. به همان حالت باقی مانده بود. هیچ‌کس به فکرش نمی‌رسید چه‌کار کند و بابا هنوز هم با تعجب نگاه می‌کرد.
من با ناراحتی دست‌های ظریف او را گرفتم و گفتم: «مامان»
نوری سفید رنگ در دامنش درخشید و به سبز ملایمی تغییر رنگ داد. کم‌کم دست‌هایش گرم و زنده شد. واقعاً آن‌ها را حس کردم و با خوشحالی به بابا لبخند زدم. بابا و آریا با شگفتی به این صحنه خیره بودند. وقتی موهای لخت مامان دورش ریخت، بابا لبخندی زد و صورت مامان هم با دیدن من خندید. ماجرا را چند بار از اول برایش تعریف کردم و هر دفعه بابا اخم می‌کرد و گاهی بلندبلند می‌خندید.
بابایی به پلیس گزارش تخلف آقای سبیل را داد و طعم شکلات‌ها شیرین‌تر هم شد. از آنجایی که چند مورد مشکوک دیگر از آقای سبیل گزارش شده بود، او را فوراً دستگیر کردند و سبیل‌های من به عنوان مدرک جرم شناخته شد. با این حال، آقای شکلات به دنبال راهی برای درمان است. همچنین به دنبال اسمی برای ترکیبات جدیدش می‌گردد. آیا می‌توانی کمکش کنی و اسمی جدید به او پیشنهاد بدهی؟ آریا نیز اسمی به آقای شکلات پیشنهاد داد و از او قول گرفت به من چیزی نگوید. اصرار پشت اصرار هم فایده نداشت و آقای شکلات دهانش قرص بود.
آریا نیز به خانه‌ی مادرش برگشت. زمانی که آخرین بار به دیدنش رفتم، به‌خاطر توپ عذرخواهی کرد.
من با هیجان بغلش کردم: «دلم برات تنگ میشه.»
لبخند زد: «اگر قول بدی کاری به سبیل‌هام نداشته باشی، دوباره میام» خندیدم. چند دانه سبیل پشت لبش ظاهر شده و در این مدت کوتاه مقداری قد کشیده بود.
چشم‌هایم را بستم: «قول میدم نزدیک هیچ سبیلی نشم» دیگر نمی‌ترسیدیم. من می‌توانستم با وجود آن‌ها بازی کنم، کتاب بخوانم و دوستان جدیدی داشته باشم. تا آخرین لحظات برای او دست تکان دادم. موهایش در باد حرکت کردند و آریا را با خودشان بردند.
همان روز قرارداد بستم که این نامه‌ها برای همیشه ادامه داشته باشد. اینجوری دلم برای تو تنگ نمی‌شود، بابایی علاوه بر این، تو نیز از خواندن آن‌ها لذت می‌برد، مگر نه؟ تازه هیچ‌وقت خوراکی را از من محروم نمی‌کنی. در نتیجه، من دیگر علاقه‌ای به خوردن آقای شکلات ندارم. او نیز به دوستی با من رضایت داده و یک قرارداد میان ما نوشته شده است.

- دست به سبیل‌های بابا نزنیم.
- تحت هیچ شرایطی؛ حتی گرسنگی بیش از حد به آقای شکلات به دید یک خوراکی خوشمزه نگاه نکنم.
- او نیز باید با من مهربان باشد و تمام اسرارش را فاش کند.
- با یکدیگر بازی کنیم.

راستی بابایی خیلی خوشحال و متعجب شدم که چند روز بعد تو را دیدم که جلو آینه روشویی ایستاده و سبیل‌هایت را سفید کرده بودی. بعد تیغ را برداشته و دستت را آهسته به سمت آن‌ها بردی. قسمتی از موهایت در یک چشم بر هم زدن ناپدید شد. انگار که جادویی رخ داده باشد. کم‌کم تمام تارهای بلند و کلفت سبیل در روشویی افتادند و به اطراف پخش شدند.
پرسیدم: «چرا سبیلاتو می‌زنی؟»
گفتی: «یه مدتی از دستشون خلاص بشم.»
داد زدم: «ایول» حالا راحت‌تر می‌توانی نفس بکشی، غذا بخوری؛ حتی من را ببوسی. دیگر هیچ مانعی وجود ندارد و من با خوشحالی بالاوپایین پریدم.
این هم مدرکی دیگر از جنایات آقای سبیل. راستی بابایی هر اسمی به ذهنت می‌رسد به ایمیل من ارسال کن. آقای شکلات منتظر است، فعلاً

تاکسیدرمیست

نویسنده: محمدرضا صادقی



عشق همیشه برای من یه کلمه مبهم و گنگ بود ، یه تصویر مات و کدر ؛
کوچیکتر که بودم گاهی اوقات بعد از دعواهای همیشه ادامه دار مامان بابا ، وسط روز یا آخر شب ، گریه کنان پناه میبردم خونه آقاجون .
عزیز که حالمو میدید چشماش پر میشد و رو به آقاجون زیر لب یه چیزایی میگفت ؛
بزرگتر که شدم تازه دلیل دعوا ها و بی محلی های هر روز مامان بابا و زمزمه های عزیز برام روشن شد؛
تازه فهمیدم چرا هیچ وقت تو خونمون ردی از گرمای محبت ، عشق و لبخند و امید وجود نداشت .
یادمه اون سالا آقاجون از یه گل قلمه گرفته بود و به هرکدوم از دختراش یکی یه شاخه داده بود ؛
گلدون خونه خاله ملیحه بلند و بلند تر شد ، طوری که تا یکی دو سال بعد خاله از همون گلدون قلمه میگرفت و به بقیه میداد ،
ولی گلدون خونه ما همون سال اول خشک شد و از بین رفت .
اون سال وقتی خاله اینا برای عید دیدنی اومده بودن خونمون خاله با تعجب از مامان پرسید :
پس گلدونی که آقاجون داده بود کجاست ؟
مامان همونطور که میوه هارو زیر آب میگرفت گفت : خشک شد ، انداختمش دور"
خاله ملیحه پاشو رو پاش انداخت و شروع کرد به تعریف کردن قصه گلدون خودش ؛
که تو چند ماه کلی بلند شده و از هر گوشه ای یه جوونه زده !
آخر سرم یه نگاه به پنجره های رو به حیاط کرد و گفت : تازه نور گیر خونه شما که از ما خیلی بهتره ، نمیفهمم چرا انقد زود پوسیده و از بین رفته !؟
تصویر اون روز بابا و جمله ای که گفت بعد از سالها هنوز توی ذهنمه ؛
سیگار شو روشن کرد، زیر سیگاریشو از زمین برداشت و از جاش بلند شد ، همون‌طور که سمت بالکن میرفت گفت : تو خونه ای که محبت نباشه گلا جوونه نمیدن ، میپوسن ...
قصه غریبی بود !
پدرم سالها قبل تو جوونی خاطر خواه دختر همسایه میشه و مادرم دلبسته پسر یکی از اقوام دور ؛
پدر و مادرم نسبت فامیلی داشتن دختر عمو و پسر عمو بودن !
اینطور که عزیز تعریف میکرد تو روزای آخر خدمت پسر خانواده ش برای خواستگاری میان ؛

خبر که به پدربزرگ پدریم میرسه ، سراسیمه خودشو به مجلس میرسونه ؛
چند دقیقه ای تو حیاط با آقاجون حرف میزنه و بعد هر دو وارد مراسم میشن ؛
آقا جون رو به مهمونا میکنه و میگه : شرمنده ام ولی برادرم اکرمو برای پسرش خواستگاری کرده ، رو حرف برادر بزرگترم نمیتونم حرف بزنم .
پاییز اون سال درست چند هفته قبل از برگشتن معشوقه مادرم مراسم ازدواجش برگزار میشه ...
نه پدرم نه مادرم هیچ کدوم از ته دل راضی به این ازدواج نبودن اما نتونسته بودن رو حرف پدراشون حرف بزنن ، زمزمه های مخالف مادراشونم نتونسته بود کمکی کنه .
از قرار معلوم چند سال بعد دختری که پدرم بهش علاقه من بوده ازدواج می‌کنه و بعدها حین اولین زایمانش از دنیا میره ...
معشوقه مادرم ولی تصمیم میگیره تو همون شهر محل خدمتش بمونه و هرگز به تهران برنگرده .
یادمه یه روز وقتی دایی سراغشو از عزیز گرفت و گفت از امیر چه خبر؟
گونه های مامان سرخ شد ، لیوانای چایی رو ازرو زمین جمع کرد و سریع رفت توی آشپز خونه ؛
به قول عزیز درسته که عشق یهو یه گوشه از قلبت جوونه میزنه ، اما وقت رفتن زمان میبره تا ریشه هاشو از عمیق ترین نقطه قلبت بیرون بکشه ، که شاخ و برگشو جمع کنه و بعد آهسته آهسته از تو دور شه ...
خلاصه که تو سیاهی این روزای تلخ ، مادرم بچه سومش رو هم سقط میکنه ، دکترا میگفتن ازدواج فامیلی دلیل سقط جنین های مکرر مادرم هستش .
پدر و مادرم بارها تا طلاق پیش میرن و باز با وساطت خانواده ها بر میگردن ؛
تا اینکه بالاخره من به دنیا میام ...
سِنَم که به عاشقی قد داد ، به خودم اومدم و دیدم دلبسته دختر سر به زیر و آروم دانشکده شدم ، یه دختر مهربون با موهای بلند و خرمایی که همیشه تا روی کمرش پهن بود .
تمام طول ترم به این فکر میکردم که چطوری باید سر صحبت باز کنم و باهاش حرف بزنم ، ابراز علاقه کردنو بلد نبودم ، نه که نخوام ، یاد نگرفته بودم .

هوای سرد آذر ماه مثل سیلی صورتمو سرخ میکرد ، نزدیکای پایان ترم بود و همه دنبال تکمیل کردن جزوه های ناقصشون بودن ؛
کلاس که تموم شد بچه ها دورمو گرفتن و شروع کردن به انداختن عکس از جزوه هام ، حواسم پرت شلوغی اطراف و سوالای بچه هابود که یهو صدام زد : آقای راد منش ! میشه منم از جزوه جلسه قبل عکس بندازم ؟
باورم نمیشد ؛ دست و پامو گم کرده بودم ، احمقانه بود ولی اون لحظه بهش گفتم : آره ، حتی اگه بخوای میتونی جزوه رو با خودت ببری ...
تشکر کرد و گفت : ممنون ، فقط چند صفحه س ، اگه اجازه بدید عکس بندازم .
این اولین جمله هایی بود که به هم مگفتیم ؛
شاید حرفای خودمو درست یادم نباشه ، اما حرفای اون کلمه به کلمه یادمه ! حتی لحن تشکرش موقع رفتن .
وقتی جزوه رو برگردوند تشکر کرد و گفت : ضمنا خط خیلی قشنگ دارید ...
یادمه اون روز این جمه رو تا خونه صد بار زیر لب زمزمه کردم .
حتی موقع برگشتن وقتی سوار مترو شدم جزوه مو از کیفم در آودم و روی زانوم گذاشتم ، صفحه ای که ازش عکس گرفته بود و باز کردم و بهش خیره شدم ، طوری که انگاراولین بار بود خط خودمو میدیدم !
با ذوق به کلمه ها نگاه میکردم و جمله آخرشو تکرار میکردم :
ضمنا خط خیلی قشنگی دارید " ضمنا خط خیلی ...
دی ماه اون سال بعد از آخرین امتحان دوباره تو حیاط دانشکده دیدمش ، جزوه به دست رو یه نیمکت نشسته بود و غرق درس بود ...
دلم و زدم به دریا و جلو رفتم ، بعد از سلام و احوال پرسی ، مِن مِن کنان ، همه توان خودمو جمع کردم و گفتم : نمیدونم جمله بندی حرفی که میخوام بزنم چقد درسته ، حتی نمیدونم درستش چه شکلیه ! اما من بهت علاقه دارم "
مثل همیشه آروم بود ، بدون اینکه حالت چهره ش عوض شه نگام میکرد ! از خجالت سرمو پایین انداختم و خیره شدم به سنگ فرشای کف حیاط که یهو گفت : حست یه طرفه س ، و رفت ...
همین ! حتی نه گفتنشم متفاوت بود ، همینقدر کوتاه ، همینقدر جدی ، یه نه گفت و رفت !
سر مو بالا آوردم و تا چشم کار میکرد رفتنشو تماشا کردم ...
تو هوای سرد بهمن ماه زیر دونه های برف قدم میزدم و تو تب میسوختم .
نمیدونم چقد طول کشید تا برسم خونه ؛
درو که باز کردم صدای تصنیف ای الهه ناز تو همه خونه پخش بود ؛
مامان کنار شومینه نشسته بود و برگه های یه دفترو دونه دونه تو آتیش شومینه میانداخت .
کنارش نشستم، صورت مثل ماهش خیس اشک بود !
با تعجب پرسیدم: چی شده چرا اینجا نشستی این چیه دستت ؟
با همون نگاه غمگینش بهم خیره شد ؛
لبخند کوتاهی زد و گفت : قفس "
پرسیدم قفس ! اینکه فقط یه دفتر ساده س !
دفترو جلوم گرفت و باز کرد ، تو هر صفحه دفتر یه پروانه یا قاصدک خشک شده بود .
با تعجب به صفحات دفتر خیره شده بودم که گفت :
هرجایی که تو بر خلاف میل و خواست قلبیت تو اون باشی قفسه ، یه زندان تنگ و تاریک !
کوچیکتر که بودم یه روز اتفاقی پشت پنجره اتاقم یه پروانه مرده پیدا کردم ، اون موقع ها نمیدونستم تاکسیدرمی یعنی چی ؛
بعد ها که با کلکسیون حشرات آشنا شدم شروع کردم به گرفتن حشره ها و خشک کردنشون ، رفته رفته تبدیل شدم به یه تاکسیدرمیست "
خامی بچگی بود یا علاقه زیاد نمیدونم ، حواسم پرت علاقه م بود ؛
فراموش کرده بودم که عشق یه حس دو طرفه س ، دیر فهمیدم علاقه ای که یه طرفه باشه شاید تورو آروم کنه اما طرف مقابلو آزار میده !
نفرین پروانه ها دامن منو گرفت !
منو غرق رابطه ای کرد که حتی یک طرفه هم نبود !
حالا تو این باطلاق عمیق من فقط تورو دارم ، دلم میخواد بدونی که همیشه مطمئن ترین باورامو فقط برای تو میگم !
سعی کن درست عاشق شی ...
اینارو گفت و با گریه دفترو میون شعله های آتیش انداخت !
برگه های دفتر میسوختن و دود میشدن "
خیره به شعله ها به این فکر میکردم که هیچ وقت دلم نمیخواست تو یه پروانه باشی میون دفتر قلبم ، که من یه تاکسیدرمیست باشم ...

«بی‌سرانجام»

نویسنده: آزاد کبیری

تو زانو بغل کرده، نشسته میان دود و بخار نسکافه‌ای که سرد نمی‌شد از بس گذاشته بودی بجوشد که مگر آب بیشتر از صد درجه هم می‌جوشد؟ سربه سرمان گذاشته‌اند شیمی‌دان‌ها؟! سیگارت هم تمام نمی‌شد؛ عجیب بود. من دو نخ می‌کشیدم تو هنوز اولی را به نیمی نرسانده؛ با آن هورت‌هایی که می‌کشیدی که آدم فکری می‌شود آخر مگر من چه گفتم؟ چه گفتم که آنطور خیره مانده بودی به فرش نمناک، یا زل می‌زدی به چشم‌هایم و من تاب نمی‌آوردم که می‌خوردی و می‌جویدی و ذره ذره می‌کردی، آخر مگر من چه کردم؟! هر چه بیشتر نازت را می‌خریدم، جری تر می‌شدی. گفتم هر چه، ندید بگیر، دیگر نمی‌کنم، برویم لب ساحل؟ گفتی شب است، هیچی معلوم نیست. باز گفتم برویم. تو فیلتر سیگارت را انداختی داخل لیوان نسکافه‌ی خورده نخورده‌ات و آهی کشیدی و آمدی. دریا با نور بی‌رمق چراغ خانه‌ها کمی روشن می‌شد، کف سفید موج برقی می‌زد و وقتی به سینه‌ی خزر برمی‌گشت، تاریکی موج‌ها را فرامی‌گرفت و دیگر چیزی نبود جز خروشی و هیاهویی. در ساحل، این سو و آن سو با فاصله‌های دور از هم گله به گله دخترپسرهایی بودند که دور آتشی نشسته و علفی دست به دست می‌کردند و کر کر خنده‌هایشان با صدای موج دریا پنجه در پنجه می‌شد. تو گوشه چشمی به آن‌ها انداختی، نگفته فهمیدم که تو هم دلت آتشی می‌خواهد و اگر علفی هم بود بود. ولی به سکوت گذشتم، واقعیت بلد نبودم آتش بزنم یا اینکه رول بکنم. اگر بلد بودم شاید خوشحال‌تر می‌شدیم.

پشه‌ها بی‌امان در گرما و رطوبت آن شب تابستانی، روی پاها و دست‌های لخت ما بی‌صدا می‌نشستند، و وقتی وِزشان را می‌شنیدیم که نیششان را زده و خون‌مان را مکیده بودند. هیچ نمی‌گفتیم، من مثلاً از دوران دانشگاه خاطراتی می‌گفتم که چیزی گفته باشم و تو بی‌علاقه سری تکان می‌دادی که بی‌جواب نگذشته باشی. سر به زیر انداخته، با غمی مبهم و با سری پر دود، چشم دوخته بودیم به ماسه‌ها و آن گوشخیزک‌هایی که چالاک از این سوراخ به آن سوراخ می‌خزیدند و از غول‌هایی که ما بودیم فرار می‌کردند. هیچ کدام از موجودات آن ساحل در آن شب ما را از خودشان نمی‌دانستند، وصله‌ی ناجور بودیم. از خیر دریا و ساحلش گذشتیم و دست از پا درازتر به سمت خانه برگشتیم. می‌دانی، آن شب، آخرین شبی بود که تو روی این زمین بودی.

*

صبح با صدای بلند و رازآمیزی از خواب پریدیم. صدا مثل وزیدن تندبادی بود، بلند اما نه گوش‌خراش. هر دو با چشمان پف کرده همدیگر را نگاه کردیم. باز صدا مثل ناله‌ای در خانه پیچید. این دیگر چه صدایی‌ست؟ بدن‌هایمان هنوز از خواب سست بود و چشم‌هایمان از خوابِ شکسته می‌سوخت. از خانه بیرون رفتیم و پیچیدیم سمت صدا که از ساحل می‌آمد.

یادت بیاید! آنجا نهنگمان را دیدیم که دراز به دراز افتاده بود و می‌نالید. بزرگ، خاکستری، با دهانی چنان گشاد و فراخ که تمام خانه‌های اطراف درش جا می‌شد. تمام طول ساحل را فرا گرفته بود، مثل سدی در برابر دریا. و چنان بلند که فقط با نردبان‌های ماشین‌های آتش‌نشانی می‌شد تا بالایش رفت. چشمان بزرگ سیاهش برق می‌زدند و انعکاس دریا درشان بود. زنده بود و با هر نفس، امواج مرطوب صدایش ماسه‌ها را از جا بلند می‌کرد و کم کم داشت حفره‌ای جلوی دهانش شکل می‌گرفت. بوی جلبک و ماهی له شده تمام ساحل را پر کرده بود. دور و بر را نگاه کردیم، هیچکس نبود. هیچکس شاهد این نهنگ نبود. فقط من و تو. تو ترسیده بودی، من هم، ولی انگار آن نفس نهنگ ما را نشئه کرده بود، یک چیزی در آن هوای مرطوب بود، در آن بو. دیدی چطور می‌خندیدیم؟ دور نهنگ می‌دویدیم انگار که شکارمان باشد. بالا و پایین می‌پریدیم. تو لخت شدی و تیشرت سفیدت را توی هوا تکان تکان می‌دادی و از ته دل داد میزدی. آن حال غم‌انگیز شب قبل را هم یادت رفته بود، یادت رفته بود من چه گفتم، یا که چه کردم، همانطور که من یادم رفته. از نفس که افتادیم، کنار نهنگ نشستیم و سیگاری گیراندیم. بعد تو دستم را گرفتی و گفتی برویم. نهنگ صدایی داد، مثل آروغ، «بیایید دوستان عزیزم». ما هم رفتیم. انگار که خانه‌مان باشد، یا که ماشین‌مان، از شکاف نیمه باز دهانش داخل رفتیم. و نهنگ تکانی به خودش داد. دهانش را بست و غلتید داخل دریا.

*

تو گوشه‌ی خشکی پیدا کردی و نشستی. یک‌ریز سیگار می‌کشیدی و من زبانم مو درآورد از بس گفتم نکش که اینجا مرطوب است، هوا ته کشیده، نفسمان دارد بند می‌آید. تو را با یک من عسل هم نمی‌شد خورد. گفتی پس کی می‌رسیم به خشکی؟ من چه می‌دانستم ولی می‌آمدم دورت می‌گشتم و قربان صدقه‌ات می‌رفتم تا توی آن دهان تاریک و مرطوب، اقلکم پشت هم را خالی نکرده باشیم. بعد آخر من نمی‌توانستم نهیب نزنم که چرا فقط یادت مانده بود سیگار را بیاوری، سیگار و فندک را، کلوچه‌ها را چرا نیاوردی، آن بطری آب معدنی را، حوله‌ای و صابونی و چیزی می‌آوردی عوض این سیگارهایی که تمام

نمی‌شدند. تمام معده‌ی نهنگ را پر از دود می‌کردی، تا آنکه نهنگ سرفه‌ای می‌کرد و هوایی می‌داد داخل و نفسی بود که می‌کشیدیم. آن چند ساعت اول چقدر سرخوش بودیم که از شر همه چیز راحت شدیم که حالا می‌رویم یک جایی گم می‌شویم، زندگی‌مان را می‌کنیم. فکر نمی‌کردیم این نهنگ مرده‌شوربرده اینطور ما را ویلان بکند. نه می‌دانستیم کجاییم، نه می‌دانستیم کجا می‌رویم. تو هم غمباد گرفته، لام تا کام چیزی نمی‌گفتی، من هم محکومی به گناهی که نمی‌دانستم، چطور شد، مگر من آن شب چه گفتم؟ چه کردم که تو آنطور رمیدی، تا الانش صم بکم!

بعد از چند روز و چند شبش را نمی‌دانیم، یکباره نهنگمان تکانی خورد و از حرکت ایستاد، انگاری که به صخره ای خورده باشد. تقی صدایی آمد و نوری از بالای سرمان همه چیز را روشن کرد. صورت تو مثل گچ شده بود، فکر کنم مال من هم. خواستم زیر بازویت را بگیرم کمکت کنم بلند شوی که هلم دادی آن سمت، گفتی عرق کردی و بو می‌دهی و خوشت نمی‌آید کسی نزدیکت شود. بعد گفتم که این منم! من که زیر و بم بدنت، بو و همه چیزش را از مال خودم بهتر می‌شناسم. البته آنقدر آرام گفتم که نشنیدی. جلو افتادم و از گوشت و چربی نهنگ بالا رفتم و از روزنه گشوده شده بیرون زدم. تو هم از پشت آمدی.

*

توی آن جوشانده‌ای که به ما دادند نمی‌دانم چه بود. غلیظ و خوشمره بود و تمام بدنمان را گرم کرد. آن مرد سیاه که تو به اسمش می‌خندیدی "سی نوگ تاک تاک" مدام لیوانمان را پر می‌کرد. از نگاهش به تو خوشم نمی‌آمد، خیال می‌کردم نظری دارد. بعد فهمیدم که او هم متوجه غمت شده. غمی که نه می‌گفتی‌اش نه خودت توی تنهایی حلش می‌کردی. فکر کنم به همین دلیل بود که مرد لیوانت را بیشتر از مال من پر می‌کرد. کم کم اخم‌هایت باز شدند، و بعد از مدت‌ها لبخندی به لبت نشست. من کم کم نزدیکت شدم، دستم را دور شانه‌هایت حلقه کردم. لای اشاره‌هایی که با سر و دست نشان می‌دادی تا با مرد سیاه ارتباط بگیری، من گردنت را بوسیدم. آن موقع بود که، موقعی که لبم روی پوست نمناک گردنت بود، همه چیز معلوم شد! سرانجام گفتی... .

*

«ایمانکم نمی‌توانم دوستت نداشته باشم! این دارد من را می‌خورد... تمامش کن. نمی‌خواهم. حالا ماه‌هاست که نمی‌توانم هیچکاری بکنم. و می‌دانم که تو مرد ماندن هم نیستی. از اول گفتی. گفتی که نمی‌مانی. توی این بلد بی‌نام هم که افتادیم، می‌دانم بالاخره راهت را پیدا می‌کنی، قایقی و کشتیی هست بالاخره، و یا حتی شناکنان، می‌روی. دروغ می‌گویی. دروغ می‌گویی و نزدیک نشو... من نمی‌توانم مثل تو پاگیر شوم توی این لحظه حال. غصه آینده نمی‌گذارد، و همینم که می‌بینی! بلدش نیستم. می‌خواهم بروم. اول من باشم. با همین سیاه عقدم کن. خودت! و من را همین جا بگذار و خودت برو»...

*

در کمال حیرت می‌دانی چه شد! من رفتم. با نهنگمان برگشتم سمت مازندران. هیچ وقت هم نفهمیدم که آن جا کجا بود که رفتیم. خزر راهی به بیرون نداشت که. تو خوب خودت را گم کردی. چون می‌دانستی من عاشق کسی می‌شوم که برود، نباشد، از دست دادنی باشد، رها باشد آخرش.

نطفه یک قهرمان با توست!
تو زنی مردانه ای، سالاری و از مرد هم پیشی.
جامه‌ی جنسیت زنی ست، اما
درد و غیرت در تو دارد ریشه ای دیرین.
کم مبین خود را که از بسیار هم بیشی.

مهدی اخوان ثالث

سال اول، شماره پنجم، دو ماهنامه، شهریور ۱۴۰۲، ۱۲۰ صفحه

virgool.io/imajmagazine
imajmagazine
imajmagazine@gmail.com