پژوهش زنان، دورهٔ ۵، شماره ۳، زمستان۱۳۸۶: ۱۰۷-۸۳

فمینیسم مثبت- فمینیسم منفی

هاله لاجوردی*

چکیده: از عنوان مقاله نباید این‌گونه استنباط شود که هدف، بررسی آرای نظریه‌پردازان فمینیست و قضاوت دربارهٔ آنهاست. بکار بردن واژهٔ فمینیسم به این سبب است که این واژه به طور عام و رایج در بین برخی ایرانیان به واژه‌ای برای احقاق حقوق زنان بدل شده است. گاه مشاهده می‌شود که مدعیان و طرفداران فمینیسم از مبانی نحله‌های فکری و شاخه‌های متعدد و متکثر و گاه مغایر آن با یکدیگر اطلاعی ندارند. در این مقاله می‌کوشم تا با اتکاء بر آرای نظریه‌پردازان انتقادی در آن چه با تسامح فمینیسم مثبت و منفی نامیده‌ام تحقیق کنم. میانجی من برای انجام این تحقیق سینماست. هنر قبل از فیلسوفان و جامعه‌شناسان کاوش در زندگی روزمره، سرنوشت زنان و خانواده – تولستوی در آنا کارنینا، فلوبر در مادام بووآری، تاماس هاردی در تس دوربرویل – را آغاز کرده بود، و سینمای بعد از جنگ جهانی دوم، خاصه سینمای نئورئالیستی و ژانر ملودراما سرنوشت خانواده و دست و پنجه نرم کردن آنان خاصه زنان با معضلات زندگی روزمره را به موضوع اصلی خود بدل کردند. در سینمای بعد از جنگ ایران نیز ژانر ملودراما گسترش یافت. دیدگاه فمینیستی که جسته گریخته در ایران مطرح شده بود، در این سینما به شیوه‌ای گسترده مطرح شد. در این مقاله کوشیده‌ام تا با دو مقولهٔ مذکور تصویری را که سینما از زندگی زنان ترسیم کرده است، نمایان سازم.

واژه‌های کلیدی: زنان، سینما، نقد درونی، مدرنیسم، فمینیسم مثبت (انتقادی)، فمینیسم منفی (کینه‌توزانه)، فرهنگ، طبقهٔ متوسط، هنر، رگهٔ حقیقت در هنر.

مقدمه

مسائل مربوط به زنان چه از حیث موقعیت زنان در کلیت زندگی اجتماعی چه از لحاظ نظری در قالب نظریه‌های فمینیستی در بیست سال اخیر مورد توجه بوده است. در قرن بیستم شهرنشینی، مهاجرت، جنگ‌های جدیدی که قربانیان اصلی آن مردمان معمولی بوده‌اند و در نتیجه زنان و کودکان بیش از هر زمان دیگری درگیر مسائل آن شده‌اند، زوال خانوادهٔ سنتی و ظهور اشکال جدید خانواده و روابط جنسی، مسائل شغلی در جامعهٔ سرمایه‌سالار که امنیت شغلی و روانی را به خطر می‌انداخت، به گونه‌ای که برخی اندیشمندان از قبیل اولریش بک جامعهٔ جدید را جامعهٔ بیم‌زده می‌دانند، و علاقه‌مندی زنان طبقهٔ متوسط

* استادیار گروه ارتباطات دانشکدهٔ علوم اجتماعی دانشگاه تهران haleh_laj1211@yahoo.com

کشورهای غربی به استقلال مالی و شخصی و اشاعهٔ الگوی رفتاری آنان به زنان طبقات پایین آن جوامع و جوامع غیرغربی، جملگی موقعیت‌هایی بودند که زنان قرن بیستم و بیست و یکم را درگیر خود ساختند. از سوی دیگر تلاش‌های نظری بسیاری صورت گرفت تا جایگاه زنان از حیث روان‌شناختی و جامعه‌شناختی و فلسفی مشخص شود. فمینیسم زائیدهٔ این کلیت مبهم و متناقض است. به همین سبب نظریه‌های فمینیستی دارای دامنهٔ وسیعی هستند که گاه اختلاف آن‌ها کمتر از آرائی که خود به آن حمله می‌کنند، نیست. اختلاف میان فمینیست‌های طبقهٔ متوسط و بالای متوسط کشورهای غربی برای دستیابی به حقوق بیشتر و فمینیست‌های مکتب مابعد استعماری که در صدد به سخن درآوردن خاموش‌ترین زنان فقیر هستند، بس بیشتر از آن است که آن‌ها را بتوان در مقولهٔ کلی فمینیسم جا داد. در جریان انقلاب، سنتی‌ترین زنان ایران ملبس به چادر – که فرانتس فانون، نظریه‌پرداز انقلاب الجزایر ستایندهٔ آن بود – به همراه مردان به خیابان آمدند. در جریان جنگ و پس از آن گروهی از زنان ایرانی با مسائلی مواجه شدند که شباهت اندکی با مسائل گروه دیگر زنان داشت. مسائل زنان طبقهٔ متوسط و بالای متوسط که خود را از حیث ایدئولوژیک فرودست می‌دانستند هیچ شباهتی با مسائل زنان سنتی و کارگر و کشاورز و خانوادهٔ شهدا که از حیث ایدئولوژیک فرادست محسوب می‌شدند نداشت. جابجایی‌های جمعیتی اعم از مهاجرت به خارج یا مهاجرت در داخل به شدت این مسائل افزود. افت و خیزهای اقتصادی نیز بر پیچیدگی این مسائل افزود. حاصل این امر به قول پیر بوردیو تشکیل میدانی[1] بود که رابطه‌ای بس متناقض با میدان قدرت، سیاست و اقتصاد داشت. مستضعف‌ترین و فرودست‌ترین زنان از حیث ایدئولوژیک فرادست محسوب شدند و فرادست‌ترین یا بورژواترین زنان از حیث ایدئولوژیک فرودست‌ترین. تحلیل این روابط پیچیده از ابعاد گوناگون از وظایف روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و فلسفه است. من در این مقاله با استفاده از بازنمایی سینما از زندگی زنان ایرانی به بررسی دو مقولهٔ فمینیسم منفی یا کینه‌توز و مثبت یا انتقادی می‌پردازم که از خود فیلم‌های ملودرامای ایرانی استنتاج کرده‌ام.

طرح مسئله

آیا زنان ایرانِ معاصر قدرت‌مندتر از پیش شده‌اند؟ پاسخ به این سؤال ساده با توجه به تناقضاتی که در مقدمه مطرح کرده‌ایم، چندان ساده نیست. اگر نگاه پدیده‌شناسانه‌ای به جهان‌بینی طیف متفاوت زنان و مسائل آنان بیفکنیم، دشواری پاسخ به این پرسش دوچندان خواهد شد. جهان‌بینی زنان طبقهٔ متوسط و

[1] . Field

بالای متوسط که قبل از انقلاب جهان‌بینی فرادستانه و مسلط بود، اکنون به جهان‌بینی فرودستانه و می‌توان گفت ضدفرهنگ رسمی بدل شده است و در نتیجه همهٔ قدرت‌های ضدفرهنگ‌بودن را یک‌جا تصاحب کرده است. این فرهنگ که قبل از انقلاب نشریاتی از قبیل «زن روز» مبشر آن بودند، ملغمه‌ای بود از زندگی «عرفی ایرانیِ» دوران پهلوی، با چاشنی چگونه بهتر زندگی کنیمِ فرهنگ غرب. زندگی‌ای که اوج آن رسیدن به تصویر محافظه‌کارانه‌ای بود که تالکوت پارسونز از نقش زنان در خانوادهٔ هسته‌ای بورژوایی در آمریکا تصویر کرده بود. فرزندان این زنان اعم از پسر و دختر بر ضد همین زندگی شوریدند. این فرزندان شورشی از هر آن‌چه زندگی معمولی روزمرهٔ مادران‌شان (و پدران‌شان) بود، نفرت داشتند. صمد بهرنگی، یکی از این شورشیان، همین زندگی را «چوخ بختیار» (خیلی خوشبخت) نامید. ستایش و وانهادگی به زندگی معمولی بورژوایی که اوج پرواز این زندگی بود، از نظر فرزندان شورشی چیزی نبود جز ریاکاری (ر.ک. پارسی‌پور،۱۳۸۲). نباید فراموش کرد که فرزندان همین خانواده‌ها که راهی غرب شدند بزرگ‌ترین اتحادیهٔ دانشجویی جهان را به نام «کنفدراسیون دانشجویان ایرانی در خارج از کشور» به وجود آوردند که به چیزی کمتر از سقوط رژیم پهلوی با همهٔ نمادهای آن رضایت نمی‌داد. بعد از انقلاب زنان سنتی اعم از بسیار ثروتمند و بسیار فقیر این نوع زندگی را به حاشیه راندند. زندگی سنتی با همهٔ نمادهای آن از حیث ایدئولوژیک موقعیتی فرادست یافت.

بعد از وقایع سال‌های نخست انقلاب و بروز جنگ تحمیلی، خانوادهٔ ایرانی دستخوش نشیب و فراز بسیاری شد. جنگ زندگی سنتی را برآشفت، زنان طبقهٔ پایین و متوسط آرمان‌خواه خواهی نخواهی پای از خانه بیرون گذاشتند و شاید هرگز به شیوهٔ سنتیِ سابق دیگر به خانه بازنگشتند. جنگ مشخص ساخت که بسیاری از حقوق سنتی از جمله حق حضانت از فرزندان لزوماً نباید به نزدیک‌ترین فامیل مرد تعلق داشته باشد. تحصیل در میان زنان اعم از سنتی تهرانی یا شهرستانی یا روستایی به سبب تشویق رهبران انقلاب باب شد، به گونه‌ای که اکنون میزان قبولی زنان در دانشگاه بیشتر از مردان است. آرام آرام فرهنگ عرفی که به ضدفرهنگ بدل شده بود، خود را سازمان بخشید و گزاف نیست که بگوییم خود به آرمان بدل گشت. به طوری که می‌توان گفت فرزندان همان پدران و مادران شورشی زندگی روزمرهٔ مرفه را به آرمان خود بدل کردند، همان زندگی که والدین‌شان بر آن شوریده بودند. فاصلهٔ طبقاتی که بر اثر جنگ پیش آمد و سرمایهٔ فرهنگی و نمادینی که طبقهٔ متوسط عرفی برای فرزندان‌شان از طریق فرستادن به کلاس‌های مختلف تدارک دیده بودند، فاصله و شکاف میان زندگی روزمرهٔ بورژوایی و زندگی آرمانی را گسترده کرد. در هر دو

سوی طیف زنان به موقعیتی ممتاز دست یافتند. حداقل سینمای ایران از «دو زن» گرفته تا «متولد ماه مهر» و «زیر پوست شهر» و «چتری برای دو نفر» چنین می‌گویند.

این همه تغییرات در فاصلهٔ اندک چنان تغییراتی در جهان‌بینی هر دو طیف از زنان به وجود آورد که در هیچ دورهٔ تاریخ نظیر آن را نمی‌توان یافت. من از قلمروهایی که نام بردم به بررسی دو مقوله از قلمرو فرهنگی زنان طبقهٔ متوسط و عرفی و طبقهٔ کارگر می‌پردازم که همان‌طور که گفتم از خودِ فیلم‌های «زیر پوست شهر» و «چتری برای دو نفر» استنتاج کرده‌ام، تا نسبت میان طیف‌های متفاوت جهان‌بینی زنان را بسنجم.

بحث نظری

الف) چرا هنر؟

این مقاله تلاشی است برای فهم تلقی و به تبع آن رفتار برخی زنان ایرانی از برخی شرایط نامطلوبی که در زندگی روزمره‌شان با آن مواجه می‌شوند. واکنش‌های زنان در برابر این شرایط نامطلوب را می‌توان تلاش‌هایی خودآگاه یا ناخودآگاه برای «احقاق حقوق زنان» تلقی کرد. در این مقاله میانجی فهم این وضعیت‌ها و واکنش‌ها، روایتی است که سینمای ایران از زندگی برونی و درونی زنان به دست می‌دهد. در اینجا هدف بررسی سینما از منظر زیبایی‌شناسانه یا تأثیر آن بر مخاطبان نیست بلکه هدف اینست که مسائل زنان (به ویژه نحوهٔ تلقی آنان از شیوه‌های ممکن برای بهبود زندگی خود در متن کلیت زندگی روزمره‌شان) بررسی شود. بررسی مسائل مختلف مربوط به زنان در متن کلیت[1] زندگی آنان با تمامی ابعاد متکثر و درهم تنیده و غالباً پنهان آن از موضوعات مهم ژانر ملودراماست (کاپلان[2]، ۱۹۹۲).

انتخاب عرصه‌ای هنری به عنوان میانجی بازنمایی زندگی درونی و برونی از دو جهت الزامی است. اول، نظریه‌های انتقادی بر آنند که قلمروهای ارزشی علم و اخلاق و هنر که از جمله فعالیت‌ها و توان‌ها و قابلیت‌های برتر بشری هستند، از دلِ زندگی روزمره یا زیست–جهان برخاسته‌اند ولی در عصر مدرن پیوند میان این قلمروهای ارزشی و نیز پیوند میان آن‌ها با بنیان‌شان گسسته شده است (هابرماس[3] ۱۹۸۴، خاصه فصل دوم و چهارم). از مخرب‌ترین پیامدهای عصر مدرن گسسته شدن این پیوندها و بخش‌بخش شدن

---

1. Totality
2. Kaplan, Ann.
3. Habermas, Jurgen.

کلیت زندگی اجتماعی است. یورگن هابرماس نظر وبر دائر بر تفکیک قلمروهای ارزشی را می‌پذیرد. او این نظریه را در قالب مفاهیم سیستم و زیست–جهان مجدداً تدوین می‌کند، اما وی از نظریهٔ استقلال کامل نظام‌های اجتماعی از یکدیگر که نیکلاس لومان آن را عرضه کرده است به شدت انتقاد می‌کند (ر.ک. هولاب[1]، ۱۹۹۱). از نظر برخی اندیشمندان همچون هوسرل، علم به سبب تخصصی شدن بیش از حد، پیوند خود را با زندگی از دست داده است (ر.ک. لوکاچ[2]، ۱۹۷۴ و ۱۹۷۱، همچنین هوسرل[3]، ۱۹۷۰). اما هنر به‌رغم درافتادن به چنبر شیءوارگی یا صنعت فرهنگ هنوز پیوند قدرتمندی با زندگی روزمره دارد و بنابراین قدرت آن را دارد که بر این گسستگی فائق آید. مارکوزه می‌نویسد: «از آنجا که هنر به همراه وعدهٔ شادمانی، خاطرهٔ اهدافی را که شکست خورده است، نگه می‌دارد می‌تواند به عنوان «اندیشه‌ای تنظیم‌کننده» وارد مبارزهٔ مضطربانهٔ تغییر جهان شود. تلاش هنر به ضد بت‌وارگی تمامی نیروهای تولیدی و به ضد برده‌سازیِ ادامه‌دار افراد به دست وضعیت‌های عینی، مبین هدف غایی تمامی انقلاب‌هاست: آزادی و سعادت فرد» (مارکوزه[4]، ۱۹۷۸؛ همچنین رجوع کنید به آدورنو[5]، ۲۰۰۲: ۳۵۹– ۳۳۲).

در تفکر آلمانی از زمان رمانتیک‌ها به بعد بر خلاف علم که جهان را به قوانین انتزاعی فرومی‌کاهد، هنر هم قادر است تناقضات کلیت اجتماعی را بازنماید، هم می‌تواند یوتوپیای رسیدن به جامعهٔ آرمانی را وعده دهد، از نووالیس گرفته تا بنیامین و مارکوزه و آدورنو و حتی هایدگر. هنر ابزار «بازنمایی» زندگی تباه مدرن و همچنین رسیدن به یوتوپیای انضمامی است (ر.ک. ارغنون شمارهٔ ۲: رمانتیسم و همچنین به سولومون،۱۹۸۳) سولومون نسبت میان رمانتیسم، علم و ایدئالیسم آلمانی را نشان داده است. کتاب بنیامین و رمانتیسم (هنسن[6]،۲۰۰۲) رابطهٔ اندیشهٔ بنیامین با رمانتیسم را نشان می‌دهد. کتاب نظریهٔ زیبایی‌شناسی آدورنو (آدورنو، ۲۰۰۲) آرای پیچیدهٔ آدورنو دربارهٔ هنر مدرن را دربرمی‌گیرد و دیدگاه پیچیدهٔ او با عقل روشنگری را که در کتاب دیالکتیک روشنگری (هورکهایمر[7] و آدورنو،۱۳۸۴) تصویر شده است، نمایان‌تر

---

1. Holub, Robert C.
2. Lukacs, Georg
3. Husserl, Edmund
4. Marcuse, Herbert
5. Adorno, Theodor
6. Hanson, B. and Benjamin, A.
7. Horkheimer, Max

می‌سازد. آرای هایدگر دربارهٔ هنر را می‌توان در مقالهٔ «منشأ کار هنری» (هایدگر[1]، ۲۰۰۲) یافت. اما برخلاف رمانتیک‌ها که هنر را به عالم مشهود فرومی‌کاستند، نظریه‌پردازان انتقادی هنر را امری مفهومی یا شناختی به حساب می‌آورند. پیتر زیما در کتاب خود فلسفهٔ نظریهٔ ادبی مدرن (زیما[2]، ۱۹۹۹) معتقد است که نظریه‌های ادبی قرن بیستم اساساً یا تحت‌تأثیر کانت هستند یا تحت نفوذ هگل. شاخهٔ کانتی نظریه‌های ادبی که عمدتاً ساختارگرایان و فرمالیست‌ها و اصحاب نقد نو هستند از این نظریه دفاع می‌کنند که هنر امری مفهومی و شناختی نیست. کانت معتقد است که معرفت زیبایی‌شناسانه را نمی‌توان به معرفت مفهومی (شناختی) فروکاست زیرا که حکم زیبایی‌شناختی را نمی‌توان از استدلال منطقی و مفهومی استنتاج کرد. بنابراین از نظر او «امر زیبا ذهن انسانی را بدون توسل به هر نوع مفهوم متلذذ می‌کند.» (زیما، ۱۹۹۹: ۳).

هگل در متن انتقادات وسیع خود از کل فلسفهٔ کانت، از فلسفهٔ زیبایی‌شناسی او نیز انتقاد می‌کند و معتقد است که کانت با «جدا کردن حس[3] از مفهوم[4] هنر را از قلمرو معرفت بیرون رانده و آن را به «نمود» فرو کاسته است» (زیما، ۱۹۹۹:۶). اساس براهین هگل بر این امر استوار است که او نظرگاه بیننده دربارهٔ هنر را امری فرعی محسوب می‌کند. آنچه در هنر اهمیت دارد آن است که تولیدکننده و فرآورندهٔ اثر، آگاهی تاریخی خاص یا آگاهی زمان خویش را در اثر بیان کرده است. اگر کل فلسفهٔ هگل جریان پدیدارشناسی جانْ در حرکت خود به سوی خودآگاهی کامل باشد، آن‌گاه از نظر هگل دین و هنر و فلسفه مبین این خودآگاهی هستند. هگل می‌گوید «فلسفه همان محتوا و هدفی را دارد که هنر و دین نیز در آن شریک‌اند» (زیما، ۱۹۹۹:۸).

مکتب فرانکفورت و نیز نظریه‌پردازی انتقادی زندگی روزمره که هانری لفور[5] بنیانگذار آن است از این منظر به همین سنت هگلی تعلق دارند و برای هنر همپای فلسفه، شأنی شناختی[6] قائل هستند (زیما، ۱۹۹۹: ۹). اگر هنر امری مفهومی و شناختی باشد، می‌توان گفت که برای آگاهی یافتن از روح عینی هر جامعه و تناقض‌های نهفته در آن باید رگهٔ حقیقت را در پهنهٔ هنر جست‌وجو کرد.

---

1. Heidegger, Martin
2. Zima, V. Peter
3. Sense
4. Concept
5. Henri lefevre
6. Cognitive

رجوع به سینما می‌تواند کمک بسیاری به رسیدن به رگهٔ حقیقت در تفکر آگاهانه و ناآگاهانه دربارهٔ زندگی درونی و برونی زنان باشد.

ب) چرا دو مقولهٔ کینه‌توزی و انتقادی‌بودن؟

مقولهٔ کینه‌توزی را نخستین‌بار نیچه برای توصیف نوعی واکنش احساسی به شرایط محدودکنندهٔ اجتماعی به کار برد. کینه‌توزی[1] اخلاق بردگان است. نیچه این اخلاق را در برابر اخلاق والامنشان قرار داد. اخلاق والامنشانه اخلاق کنش است، اخلاق کینه‌توزانه اخلاق واکنش. از نظر نیچه کینه‌توزی به معنای سترونی، نفرت، حسادت، احساسات سرکوب‌شده برای انتقام و ناتوانی در انجام کنش مستقل است. نیچه مسیحیان را متهم می‌سازد که دچار کینه‌توزی هستند. آنان در آرزوی هر آنچه‌اند که والامنشان دارند، منتها چون قادر به دست یافتن بدان نیستند، همهٔ آن خواستنی‌ها را خوار می‌شمرند. اما در نهان می‌دانند که چنین نیست. بعدها ماکس شلر به دفاع از مسیحیت برخاست و برخلاف نیچه این دین را دین عشق و محبت نامید. آن‌چه از نظر ماکس شلر باعث بروز کینه‌توزی‌ست، جامعهٔ سرمایه‌سالار رقابتی معاصر است. جامعه‌ای که افراد را از داشتن هویتی معلوم و معین محروم می‌سازد. در این جامعه هیچ انسانی قائم به خود نیست، هر کسی فقط در مقایسه با کس دیگر موفقیت یا شکست خود را اندازه می‌گیرد. اخلاق انسان جدید خاصه طبقهٔ متوسط کینه‌توزانه است. فرد کینه‌توز قادر به محبت و ابراز عشق نیست. آن چه او را به حرکت وامی‌دارد، حس انتقام‌جویی انفعالی است. فرد کینه‌توز قادر به کنش خلاق نیست. او خود و دیگران را ویران می‌سازد. در «چتری برای دو نفر» یاسمن نیهیلیستی تمام‌عیار است. بورژوایی که همه چیز را می‌خرد و البته همه چیز را می‌فروشد از جمله خودش را. اما مینو کینه‌توزی تمام‌عیار است. سوند راندولف جامعه‌شناسی که متأثر از شلر است طبقهٔ متوسط جهان معاصر رقابتی را از حیث روان‌شناسی طبقاتی، طبقهٔ کینه‌توز می‌داند. طبقه‌ای که در آرزوی بالارفتن و در ترس از فرورفتن، کینه‌توزی را یگانه راه توجیه خود می‌داند (ر.ک. مقدمهٔ لوئیس کوزر بر: شلر[2]،۱۹۶۱). اگر از دیدگاه شلر طبقهٔ متوسط و بالای متوسط عرفی ایران را ارزیابی کنیم، درمی‌یابیم که این طبقه در جایگاهی قرار دارد که هر آن می‌تواند به کینه‌توزی دچار شود. این طبقه که میان ایدئولوژی انقلابی اسلامی و ایدئولوژی مصرفی و خوش‌باشانهٔ غرب گرفتار آمده است، ناتوان از تحقق خواسته‌های خود است، اما در عین حال مدام در حال مقایسهٔ خود با این یا آن گروه است. این طبقه

---

1 . Ressentiment
2 . Scheler, Max

خود را در دنیای ذهنی خود برتر می‌داند. اما نه قدرت رقابت با همتایان خود در غرب را دارد و نه توان مبارزه با حریف خود در داخل را. مشخصهٔ کینه‌توزی این طبقه افراط‌های «خود ویرانگر» است. این طبقه در آرزوی نمایش خود است. اما ناگزیر به دنیای خصوصی‌شدهٔ خود که تصاحب پول، سکس و مصرف هر چه بیشتر مشخصهٔ آن است پرتاب شده است.

فمینیسم کینه‌توزانه مردان را خوار می‌شمارد و زنان را رقیب مهلک زنان به شمار می‌آورد. این فمینیسم خود ویرانگر که چیزهایی از آزادی زنان شنیده است، در آرزوی خوار کردن همه چیز برای رسیدن به موفقیت شخصی است. از خواهری زنان جهان نزد این فمینیسم خبری نیست.

منظور من از انتقادی بودن، پرسشگری از خود است که در صدد تحقق خواست سقراط برای شناختن خود و رسیدن به حقیقت است. این شناخت فقط شناخت شخصی نیست، بلکه نوعی شهروندی‌ست. دانا ویلا[1] (۲۰۰۱) از طریق پیگیری تأثیر سقراط بر جان استوارت میل، نیچه، وبر، هانا آرنت و لئو اشتراوس بر آن است که بی‌اعتنایی به نقد سقراطی منجر به از میان رفتن تفکر مستقل در زندگی اجتماعی شده است. زنان که بعد از انقلاب قدم از خانه بیرون گذاشتند، قابلیت و توانایی ارسطویی برای فعلیت بخشیدن به این شناخت از خود را بیش از هر زمان دیگر در تاریخ ایران به دست آورده‌اند. آنان این امکان را یافته‌اند که در تغییر شرایط زندگی پا به پای مردان حرکت کنند. این پیش‌رفتن، ساختن و به حقیقت رسیدن به معنای یکی‌شدن با مردان نیست. هربرت مارکوزه و لوس ایری‌گاری به شدت خواستار حفظ تفاوت میان اخلاق زنانه و مردانه‌اند. هربرت مارکوزه حتی تا آن‌جا پیش می‌رود که می‌گوید اگر اخلاق زنانه بر جهان حکم‌فرما شود، زندگی بسامان‌تر، صلح‌آمیزتر و شادمان‌تر خواهد بود. برخلاف یاسمن و مینو، طوبی در «زیر پوست شهر» زنی‌ست که نقد سقراطی را با اخلاق زنانه در هم آمیخته است.

روش‌شناسی

نظریهٔ انتقادی اکنون طیف گسترده‌ای از نظریه‌پردازان از هابرماس گرفته تا بوردیو و فوکو را دربرمی‌گیرد. هر یک از اینان به سنت روش‌شناسانهٔ خاصی تعلق دارند که اندک شباهتی با یکدیگر دارند (کالهون[2] ،۱۹۹۵). جملگی آنان در رد و طرد جامعهٔ نابرابر فعلی، نابسنده بودن تلقی بورژوایی از آزادی، به

---

1 . Villa, Dana
2 . Calhoun, Craig J.

حاشیه رانده‌شدن گروه‌های قومی و دینی، تجاوز نهادهای بوروکراتیک به نهادهـای مـدنی، نـابرابری میـان زنان و مردان، زبان‌زدایی از طبقات فرودست، به مخاطره افکنده شدن محـیط زیسـت، فقـر فزاینـده و رشـد جنگ‌سالاری با یکدیگر شریک بودند یا می‌توانستند باشند.

اما نظریهٔ انتقادی به طور خاص به اندیشهٔ گروهی از اقتصاددانان، حقوق‌دانان، روان‌شناسان، فیلسوفان و جامعه‌شناسان اطلاق می‌شود که در «مؤسسهٔ تحقیقات اجتماعی» که مقر آن نخست در دانشگاه فرانکفورت بود؛ گرد آمدند. ماکس هورکهایمر دومین رئیس مؤسسه در مقالـهٔ «نظریـهٔ سـنتی و انتقـادی» (هورکهـایمر ۱۹۷۲) روش انتقادی این مکتب را تدوین کرد. هورکهایمر در این مقاله و مقاله‌هایی که در کتـاب «کسـوف عقل» (هورکهایمر، ۱۹۷۴) گرد آمده‌اند، در صدد تدوین روش‌شناسی نظریهٔ انتقادی برآمد و بـه ایـن منظـور سه مسئله را مد نظر قرار داد: نقد ایدئولوژی، تحقیق چندرشته‌ای، نظر و کنش.

ایدئولوژی از نظر هورکهایمر عبارت است از شکاف نظام‌مند میان مفهوم و ابژه، کلمه و شیء. از نظـر او هدف نظریهٔ انتقادی، سنجش «شکاف میان ایده و واقعیت» است و روش این سنجش نقد درونی[1] اسـت. از نظر هورکهایمر نقد درونی «امر موجـود را در مـتن تـاریخی آن و برحسـب ادعاهـای مفهـومی آن در نظـر می‌گیرد تا از نسبت میان این متن تاریخی و ادعاهای مفهومی انتقاد کند و از آن‌ها فراتر رود» (هورکهـایمر، ۱۸۲:۱۹۷۴). به عنوان مثال هورکهایمر بر آن است که میان اندیشه و عمل بورژوایی شـکافی عمیـق وجـود دارد. نظام اجتماعی بورژوایی ایده‌های عام «عـدالت، برابـری و آزادی» را ارج مـی‌نهـد، امـا در عمـل همـهٔ مفاهیم را قربانی بازار آزاد می‌کند. نقد درونی هیچ عنصری را از بیرون در برابر موضوع نقد قـرار نمـی‌دهـد. بلکه خود موضوع را تا آن‌جا می‌راند که تناقضات درونی آن برملا شود.

منظور هورکهایمر از نقد چندرشته‌ای نزدیک شدن به موضوع از ابعاد متفاوت است تا کلیت متنـاقض آن را آشکار کند. پوزیتیویسم که روش عمده‌اش استقراست می‌کوشد تا بـا روش‌هـایی از قبیـل دقـت ریاضـی، سنجش گویه‌ها، طراحی مجدد سؤال‌ها و کنترل‌های متعدد تصویری شفاف، تصویری که گویای این‌همـانی مفهوم و موضوع است به دست دهد. اما هورکهایمر همچون آدورنو شیفتهٔ این گفتهٔ والتر بنیامین اسـت کـه روش واقعی استقرا، بر خلاف آن‌چه پوزیتیویست‌ها مـدعی آن هسـتند قـرار دادن مفهـومی خـاص‌تـر ذیـل مفهومی عام‌تر نیست. بلکه وارسی «امر کلی در درون امر انضمامی اسـت» (هورکهـایمر، بـه نقـل از هلـد[2]

---

1. Immanent Criticism
2. Held, David

۱۸۹:۱۹۸۳) زیرا به قول بنیامین هر امر اجتماعی‌ای منادی است کـه نمایـانگر تناقضـات امـر کلـی اسـت. بنابراین وظیفهٔ نظریهٔ انتقادی غور و تفحص در امر انضمامی از ابعاد گوناگون است تـا بتوانـد میـانجی‌هـای میان امر انضمامی و کلیت متناقض را کشف کند. از این رو نقد و وارسی یک شعر، یک فیلم، یـک نویسـنده بیشتر از تحقیق آماری دربارهٔ شماری فیلم و نویسنده می‌تواند به کشف حقیقت یـاری رسـاند. مقالـهٔ آدورنـو دربارهٔ بالزاک نمونهٔ بارز این نقد است. آدورنو معتقد است که بـالزاک کـه در ابتـدای عصـر مـدرن و شـروع شیءوارگی عام قرار دارد، در «کمدی انسانی» خود همپای مارکس که درمیانهٔ این عصر قـرار دارد، توانسـته است ساز و کار تناقضات جامعهٔ مـدرن را دریابـد. قصـه‌هـای بـالزاک کـه انضـمامی‌تـر از مفـاهیم انتزاعـی مارکس‌اند، کلیت متناقض جامعهٔ مدرن را در درون خود بازمی‌تابانند (آدورنو، ۱۹۹۱).

هورکهایمر در اوایل کار خود مقولهٔ «نظر و کنش» را همچـون مـارکس عنصـری اساسـی در رسـیدن بـه حقیقت می‌داند. او همچون مارکس در «تزهای فوئرباخ» معتقد است حقیقت را باید به انجام رساند. هورکهـایمر در اواخر عمر به اندیشه‌های الاهیاتی و متافیزیکی دوران جوانی خود بازگشت و به این نتیجه رسید که الاهیـات یگانه باور حقیقی انتقادی‌ست که وعدهٔ رسیدن به سعادت را نوید می‌دهد (هلد، ۱۹۸۳: ۱۹۸).

برداشت آدورنو از روش انتقادی پیچیده‌تر و عمیق‌تـر از برداشـت هورکهـایمر اسـت. آدورنـو آرای والتـر بنیامین را با برخی از آرای هگل، مارکس و نیچه درآمیخت و روش انتقادی کارآمدی سـاخت. وی برداشـت هگل از کلیت و امر مطلق را مردود دانست اما تأکید هگل بر تاریخی‌بـودن امـر انضـمامی را پـذیرفت. آرای نیچه او را توانا ساخت که فلسفهٔ اولی و همچنین هر نوع فلسفهٔ نظام‌مند را مردود اعلام کند و اسلوب نیچـه در قطعه‌نویسی را مناسب دوران از هم‌گسلندهٔ معاصر بداند. آدورنو برداشت مـارکس و تفسـیر لوکـاچ از آرای وی را که تحت عنوان شیءوارگی[1] تدوین شده بود، پذیرفت. دنیای شیءواره دنیای عقل ابزاری است کـه در آن همه چیز منجمله آرای متافیزیکی به ارزش مبادلهٔ خـود فروکاسـته شـده‌انـد، امـا اندیشـه‌هـای بنیـامین مهم‌ترین تأثیر را بر وی برجای گذاشت. وی همچون بنیامین هر نوع نظام فلسفی را منکر شد. امر انضمامی را همچون منادی انگاشت که تناقضات امر کلی را در خود نهفتـه اسـت. تفسـیر انتقـادی را نـوعی سـاختن منظومه[2] متصور شد که متشکل از پیکربندی خاص از مفاهیم تقلیل‌ناپذیر به یکـدیگر اسـت. هـدف تفسـیر

1. Reification
2. Constellation

آدورنویی کشف حقیقت «غیر قصدی»[1] است. این حقیقت را باید از لابه‌لای امپریالیسم مفهومی فلسفهٔ ایدئالیستی و پوزیتیویستی و از میان ویرانه‌های مقولات برجای مانده از متلاشی شدن نظام‌های فلسفی کشف کرد. وی می‌نویسد «وظیفه یا رسالت فلسفه جست‌وجو برای معانی قصدی پنهان و آشکار واقعیت نیست، بلکه تفسیر واقعیت غیرقصدی است» و «اگر تفسیر حقیقی فقط به واسطهٔ نوعی کنار هم نهادن کوچک‌ترین عناصر موفق می‌شود، پس این تفسیر دیگر به مفهوم سنتی کلمه در حل و فصل مسائل بزرگ نقشی ایفا نمی‌کند...از این رو برساختن به یاری عناصر کوچک و غیرقصدی از زمرهٔ مفروضات اصلی تفسیر فلسفی است. توسل جستن به زباله‌ها و پس‌مانده‌های جهان فیزیکی که فروید آن را مطرح ساخت در ورای قلمرو روانکاوی نیز معتبر است» (آدورنو، ۱۳۸۶: صص۵۵–۵۳).

اکنون به بخش «طرح مسئله – که عمداً آن را ناتمام گذاشته‌ام – بازمی‌گردم. هنر نوعی خواب‌دیدن جامعه است. نوعی کابوس تکه‌تکهٔ غیرعمدی که تفسیر انتقادی می‌تواند از لابه‌لای آن حقیقت جامعه را دریابد. بنابراین وظیفهٔ من در بخش بعدی نیز که تفسیر دو فیلم نام برده است؛ مشخص است. این دو فیلم، تکه‌هایی از خواب جامعه‌اند و به عنوان امری انضمامی، تناقض کلیت جامعه را بازمی‌تابانند. تفسیر انتقادی این دو فیلم ما را با دو راهی‌ای رو به رو می‌کند: فرو رفتن در شیءوارگی یا بالغ شدن و پذیرش مسئولیت.

تفسیر

زیرپوست شهر- خلاصهٔ داستان

زمان داستان فیلم، پیش از انتخابات مجلس ششم است. «طوبا» زن کارگری است از طبقهٔ به لحاظ مالی فقیر جامعه. خانوادهٔ او تشکیل می‌شود از شوهری ازکارافتاده و سه فرزند، دختری محصل «محبوبه» و دو پسر، «علی» که دانشجو است و «عباس» که شاگرد و پادوی بازار است. فرزند دیگر او «حمیده» که ازدواج کرده است صاحب فرزندی خردسال و کودکی در راه است که گاه‌به‌گاه به سبب کتک خوردن از شوهرش که او هم فقیر و زحمتکش است، به قهر به خانهٔ «طوبا» می‌آید و پس از مدتی «طوبا» او را به خانهٔ شوهر و مادرشوهر بازمی‌گرداند. «طوبا» در بیرون از خانه کارگر است و مسئول تأمین مخارج خانواده و درعین حال مسئول حل مسائل و مشکلات خانوادهٔ خود و همکاران و همسایه‌هاست. «علی» به طور فعالانه‌ای به مشارکت سیاسی می‌پردازد و تمامی تلاش او هم در حیطهٔ عمومی جامعه و هم در حیطهٔ

[1] . Unintentional

خصوصی زندگی خانوادگی، صرف آگاه کردن دیگران از توان‌های خود برای مقابله بـا مشـکلات مـی‌شـود. «عباس» با بلندپروازی‌هایی که پدرش مشوق آن است تلاش می‌کند تا «طوبا» را راضـی بـه فـروش خانـه کند تا با پول آن به ژاپن برود و بتواند هم زندگی خانواده‌اش را تأمین کند و هم با دختر دلخـواه خـود ازدواج کند. کارفرمای او، «ناصرخان» به او پول قرض نمی‌دهد و «طوبا» به شدت مخالف فروش خانه‌ای است که تمام عمر برای بدست آوردنش رنج کشیده است. «عباس» با همدستی پدرش دور از چشم «طوبـا» خانـه را می‌فروشد. دختر همسایه «معصومه» که دوست و همکلاسی «محبوبه» است، مرتب از بـرادر بـه اصـطلاح غیرتی خود کتک می‌خورد و درنهایت از خانه فرار می‌کند و پس از تحمل روزها بی‌جا و مکـانی و گرسـنگی ناگزیر فاحشه می‌شود. «محبوبه» او را می‌بیند ولی همزمان پلیس آنهـا را دسـتگیر مـی‌کنـد. «عبـاس» بـه شرکتی که مسئول تهیهٔ ویزا است مراجعه می‌کند تا پول خود را پس بگیرد تا هم بتواند «محبوبه» را نجـات دهد و هم خانه را پس بگیرد ولی متوجه می‌شـود کـه شـرکت کلاهبـردار بـوده اسـت و پـول‌هـایی را کـه «عباس» از طریق فروش خانه تهیه کرده بود، دزدیده است. «مرندی» کـه قاچـاقچی و بـه نـوعی شـریک «ناصرخان» است، «عباس» را شبانه به ارومیه می‌فرستد تا هروئین وارد کند و پول زیـادی بگیـرد. «علـی» پنهانی وارد کامیون حمل هروئین می‌شود و هروئین‌ها را به باد می‌دهد. در پایان «طوبا» باقی‌ماندهٔ پول خانه را نیز به «عباس» می‌دهد و با فراری دادن او، وی را از دست «مرندی» و «ناصرخان» نجات می‌دهد.

تفسیر فیلم

«زیرپوست شهر» فیلمی است که همان‌گونه که در نام مدعی شده است، زندگی روزمرهٔ قشر کثیـری از مردمان زحمتکش ایران را که زیر نقاب‌های رنگارنگ شهرنشینی مستور شده است، پیش چشمان ما نامستور می‌کند. فیلم علاوه بر بازنمایی کلیت زندگی پررنج و مشقت این قشر به نکات چندی تأکید می‌کند از قبیـل: مشارکت سیاسی فعال و غیرفعال افراد برای ساماندهی به زندگی خود، نقش پنهان زنان در به کارگیری خرد و تدبیر در ادارهٔ زندگی، موانع بر سر راه قشر زحمتکش برای سامان دادن زندگی خود و گریز از مخمصه‌های روزافزون زندگی روزمره.

مقایسهٔ «زیرپوست شهر» با بسیاری از فیلم‌های دیگر سینمای ایران نشان می‌دهد که علی‌رغـم اینکـه میلیون‌ها تن از افراد درون مرزهای جغرافیایی واحد و با داشتن زبان مشترک زندگی می‌کنند ولـی خصوصـاً زنان بخشی از این ملت چنان افکار و نحوهٔ زندگی و خواسـته‌هـا و نیازهـای متفـاوتی از زنـان بخـش‌هـای دیگری از این ملت دارند که گویی نه فقط در پایین شهر بلکه در جهانی دیگر زندگی می‌کنند. علاوه بر این

بسیاری از فیلم‌های سینمای ایران، انسان‌ها و روابط و رفتارها و آداب زندگی را در سطح شهر نشان می‌دهند ولی این فیلم برای رفع این نقیصه زیر این پوستهٔ سطحی را نشان می‌دهد.

بررسی زندگی روزمرهٔ این قشر و قیاس آن با زندگی روزمرهٔ قشر مرفه، ما را متوجه تفاوت‌های عظیم افراد و خواسته‌های آنان می‌کند. از جملهٔ این تفاوت‌ها، تلقی‌های متفاوت زنان این دو قشر از خود و از دیگری و از جهان اجتماعی است.

«طوبا» که نماینده‌ای از قشر عظیمی از زنان ایرانی است، هنگامی که در مصاحبه‌ای تلویزیونی نظر او را دربارهٔ مجلس ششم می‌پرسند، هرچند که سؤال به دقت این است که «شما اهمیت نقش زنان کارگر را در انتخابات مجلس ششم که پیش‌روی شماست چگونه می‌بینید؟» در پاسخ صرفاً از بیمه و حق بازنشستگی و مسکن سخن می‌گوید. انتظارات «طوبا» نه فقط انتظارات یک انسان است، فارغ از جنسیت، بلکه انتظارات کسی است که زندگی آنچنان چهرهٔ دشوار خود را به او نمایانده است و آنچنان مسئولیت دشواری را در قبال دیگران برعهدهٔ او گذاشته است که اساساً مجالی برای داشتن خواسته‌هایی شخصی ندارد و صرفاً از رفع نیازهایی سخن می‌گوید که از حقوق اولیهٔ زندگی انسان‌ها است.

«طوبا» به دقت تأییدی است بر ادعای کسانی که برآنند که زن ایرانی توان و مسئولیت و قدرتی برابر با مرد ایرانی دارد. البته فیلم نشان می‌دهد که گاه باید از این ادعا هم فراتر رفت. چرا که «طوبا» با مردان برابر نیست، قدرت و مسئولیت و تدبیر او بیش از مردانی است که تحت سرپرستی او هستند. «طوبا» نه فقط به طور همزمان مسئولیت‌های عرفاً زنانه و مردانه را برعهده دارد بلکه نمونه‌ای است از فردی با روحیات و خلقیات و مسئولیت‌ها و پایبندی‌های اخلاقیِ انسان مدرن. زن بودن «طوبا»، و عواطف زنانه و مادرانهٔ او به همان اندازهٔ کارگریِ مردانهٔ او در کارخانه، در خدمت ادارهٔ امور خانواده و حل مسائل و مشکلات به شیوه‌ای مدبرانه است. تدبیر «طوبا»، تدبیری است که او به تجربه و در عمل آموخته است. او حتی سواد خواندن و نوشتن ندارد ولی لزوم باسواد شدن را دریافته است و علی‌رغم مشغله‌های بی‌شمار به کمک «علی» تلاش می‌کند تا خواندن و نوشتن را بیاموزد. او علی‌رغم توجیهات زیادی که برای قربانی جلوه دادن خود در دست دارد، نه فقط مثل قربانیان ناله و مظلوم‌نمایی نمی‌کند و گمان نمی‌کند که باید دستی از غیب به کمک او بیاید و زندگی او را سامان دهد بلکه سهم مهم خود را در تغییر زندگی و سامان دادن به آن بازشناخته است. او دریافته است که برای تغییر وضعیت‌های مخدوش و رسیدن به وضعیت‌های بهتر و انسانی‌تر چه در زندگی خانوادگی و در ارتباط با فرزندان و چه در زندگی عمومی همهٔ افراد سهم تعیین‌کننده‌ای دارند. نماهای فیلم

که او را در حال گفتگو با فرزندان و گوش دادن به مشکلات آنان نشان می‌دهند یـا نماهـای مصـاحبه‌هـای تلویزیونی یا روزنامه خواندن، نشانی هستند از این خرد در عمل آموخته شدهٔ او در لزوم برقراری ارتباط بـرای شناخت وضعیت واقعی امور و به تبع آن آگاه شدن از سهم خود در تغییر و بهبود این وضعیت.

شناخت «طوبا» از وضعیت فعلی و واقعی امور از دیگر ویژگی‌هایی است که علی‌رغم ظاهر و رفتارهـای سنتی‌اش او را انسان به نهایت مدرنی جلوه می‌دهد. او متوجه می‌شود که به یکباره نمی‌تـوان بـه جامعـه‌ای ایده‌آل رسید و دگرگونی باید در روندی تحولی صورت گیرد. او در عمل نشان می‌دهد که بر آن است که اگر افراد فقط به ایده‌آل‌ها بیندیشند، نه فقط وضعیت‌های نامطلوب حالِ حاضر را نامطلوب‌تر می‌کنند بلکه حتـی گامی به وضعیت مطلوب نزدیک‌تر نمی‌شوند. راه‌حل سامان‌بخشی به وضعیت مخدوش امور چـه در زنـدگی خصوصی و خانوادگی و چه در زندگی عمـومی و سیاسـی و اقتصـادی، بـه کـارگیری قـوه عقلانـی و رفتـار سنجیده و مدبرانه برای حل مسائل و مشکلات است.

نمادهای این خرد مدرن هم در رأی دادن «طوبا» که مشارکت و آگاهی سیاسی او را نمایان می‌سـازد و هم در تلاش او برای بازگرداندن «حمیده» به خانهٔ شوهر بارز است. «طوبا» واقع‌بینانه بر آن است که اگر بـا تمامی بارِ مسئولیت زندگی که بر دوش دارد، رأی دادن را جدی نگیرد، مفـری بـرای بـرون‌رفـت از شـرایط دشوار اقتصادی پیدا نخواهد شد و اگر «حمیده» را به خانـه‌اش بازنگردانـد، نـه فقـط از عهـدهٔ مخـارج او و فرزندانش برنمی‌آید بلکه راه اصلاح شوهر او «رحمت» نیز بسته می‌شـود. ولـی او در عـین حـال در هـر دو حیطه بـه صـاحبان قـدرت در سـیطرهٔ عمـومی (مجلـس ششـم) و صـاحبان قـدرت در سـیطرهٔ خصوصـی («مادرشوهر» دخترش) هشدار می‌دهد. هشداری مبنی بر تغییر رویهٔ مسالمت‌جویانهٔ فعلـی خـود در صـورت تغییر نکردن شرایط غیرانسانی در آینـده. ایـن هشـدار نشـانی دیگـر از خـرد و تـدبیر اوسـت چـرا کـه اگـر وضعیت‌های نامطلوب در هر دو حیطه صرفاً تحمل شوند و این تحمل با هشدار توأم نباشـد، در واقـع رونـد نامطلوب حال حاضرِ امور توجیه می‌شود و مشروعیت می‌یابد و درنتیجه تحکیم می‌یابد. او در حیطهٔ مشارکت سیاسی– اقتصادی هشدار می‌دهد که متوجه تغییر نکردن وضع موجود شده است و با زبان خاص خود اعلام می‌کند که در زمان جنگ و پس از جنگ واقع‌بینانه «دندان روی جگر گذاشته» ولی حال دیگـر تـوجیهی در کار نیست و زمان وفای به عهد است. به مادرشوهرِ «حمیده» نیز هشدار می‌دهد که اگر ظلـم بـه فرزنـدش ادامه یابد، نمی‌گذارد دخترش به زندگی با او و «رحمت» ادامه دهد و به هر نحوی که شده اسـت خـود از او نگهداری می‌کند.

تفاوت نحوهٔ نگرش «علی» و «عباس» و همخوانی بیشتر «طوبا» با «علی» را می‌توان در واکنش آنان نسبت به کتک خوردن «حمیده» مشاهده کرد. «علی» پس از اطلاع از موضوع به «طوبا» می‌گوید که تا وقتی زنان از حقوق خود باخبر نباشند این‌گونه فجایع یقیناً تکرار خواهد شد ولی درعین حال قصد می‌کند که در این مورد با «رحمت» صحبت کند. ولی «عباس» قصد می‌کند که «رحمت» را کتک بزند. واکنش «حمیده» یعنی همان کسی که از شوهر کتک خورده است و به قهر به خانهٔ مادر آمده است در برابر خشم «عباس» حاکی از قضاوتی تلخ ولی عادلانه‌تر و واقع‌بینانه‌تر از قضاوت «عباس» است. او این‌گونه قضاوت کردن را از «طوبا» آموخته است در نتیجه با گریه و زاری مانع «عباس» می‌شود و برای شوهرش دل می‌سوزاند و می‌گوید که او «کمرش زیر بار قرض خَم شده است» و در نتیجه اعمالش دست خود او نیست و پس از آن با «طوبا» راهی خانهٔ شوهر می‌شود.

فیلم با نشان دادن صحنه‌هایی از شهر و در تقابل قرار دادن آن با صحنه‌هایی دیگر، تقابل برج‌های گران‌قیمت سربه‌فلک کشیدهٔ شیشه‌ای و فلزی با آلونک‌های محقر و گلی یکی از علت‌های مهم تفاوت‌های افراد در طبقات مختلف به ویژه زنان را نشان می‌دهد. زنان بی‌دردی که برای یک خرید کوچک و فانتزی صدها هزار تومان خرج می‌کنند و زنانی که زیر بار قرض و آلودگی‌های کارخانه‌ها کمر خم کرده‌اند. بلندگوهای بیشتری که باید در اختیار آلونک‌نشین‌ها قرار داده شود ولی در عوض در اختیار برج‌نشینان قرار می‌گیرد.

در صحنهٔ پایانی فیلم که مردم را هنگام رأی دادن نشان می‌دهد «طوبا» تمام انرژی خود را به کار می‌گیرد و رأی می‌دهد و با چهره‌ای به وضوح دردکشیده انتظارات خود را با هشدار جلوی دوربین می‌گوید، ولی مصاحبه‌کننده پس از تمام شدن حرف‌های «طوبا» به او می‌گوید که «ضبط اِشکال پیدا کرده، اگر می‌شه تکرار کنید». ولی «طوبا» دیگر تحمل این همه تکرار را ندارد، نه تکرار روزانهٔ رنج و زحمت و مسئولیت و مصیبت و ادارهٔ یک تنهٔ امور خانواده را، نه تحمل تکرار باز گفتن این مصائب را. از همین رو سکوت می‌کند و دیگر حرفی نمی‌زند. ولی سکوت او هشداری جدی‌تر از هشدارهای کلامیِ قبلی اوست.

چتری برای دو نفر– خلاصهٔ داستان

«یاسمن» زنی ثروتمند است که برای رفع مزاحمت‌های شوهر سابق خود از وکیل، «احسان» تقاضای کمک می‌کند. «احسان» و همسرش «مینو» و فرزندشان «لاله» خانواده‌ای هستند به لحاظ مالی متوسط و صرف‌نظر از اختلافاتی که عمدتاً به سبب جاه‌طلبی‌ها و زیاده‌خواهی‌های «مینو» رخ می‌دهد نسبتاً زندگی

آرامی دارند. وابستگی «احسان» به خانواده بیشتر به سبب علاقهٔ زیادش به «لاله» است، علاقه‌ای که «احسان» آن را در قالب بازی و گفتگو و مراقبت به طور بارز به «لاله» نشان می‌دهد. شوهر سابق «یاسمن» آزار و اذیت را به جایی می‌رساند که مرتکب جنایت می‌شود و خالهٔ «یاسمن» را که سرپرست شوهر سابق نیز بوده است به قتل می‌رساند. «یاسمن» برای در امان بودن به خانهٔ «احسان» و «مینو» نقل مکان می‌کند. به دور از چشم «احسان»، «یاسمن» به «مینو» پیشنهاد می‌کند که در قبال پول و جواهر و خانه، «مینو» رضایت دهد که «یاسمن» همسر دوم «احسان» شود. «مینو» موافقت خود را اعلام می‌کند. شوهر سابق «یاسمن» که چند بار تلفنی به «احسان» در مورد خطر ایجاد رابطه با «یاسمن» هشدار داده بوده است، حضوراً به او می‌گوید که «یاسمن» می‌خواهد همان بلایی را به سر «احسان» بیاورد که به سر او آورده است. یعنی به نوعی «احسان» را بخرد و پس از اینکه از او خسته شد او را رها کند. «احسان» هر چند که دچار تردید می‌شود ولی به سبب علاقه‌ای که به تدریج به «یاسمن» پیدا می‌کند، اهمیت چندانی به گفته‌های او نمی‌دهد. از سوی دیگر به سبب علاقه‌اش به حفظ زندگی خانوادگی‌اش، خصوصاً به سبب رعایت حال «لاله» تلاش می‌کند «مینو» را که صراحتاً به او پیشنهاد ازدواج با «یاسمن» را داده است، از این فکر منصرف کند ولی موفق نمی‌شود. پیش از آنکه «احسان» از تردید خود دست بردارد و با «یاسمن» نیز ازدواج کند، از طریق منشی خود از معامله‌ای که بر سر او صورت گرفته است مطلع می‌شود. «احسان» در جلسه‌ای که با «مینو» و «یاسمن» در خانه‌اش برگزار می‌کند، انزجار خود را از این عمل غیرانسانی ابراز می‌کند و پس از آن علی‌رغم علاقه به هر دو زن، هم از زندگی خانوادگی و هم از خانه و هم از ثروت «یاسمن» چشم می‌پوشد و به اتفاق «لاله» آنان را ترک می‌کند. پس از رفتن «احسان»، شوهر سابق «یاسمن» به دست او و «مینو» در همان خانه به قتل می‌رسد.

تفسیر فیلم

فیلم واقعیاتی اساسی و مهم در زندگی روزمرهٔ برخی ایرانیان را نشان می‌دهد که عمده‌ترین آنها عبارت از تقلید زنان و مردان از نقش‌های سنتی یکدیگر و به کار بستن نقش‌های جدید در زندگی روزمره، از جمله تغییرات اجتناب‌ناپذیر دوران مدرن و از میان رفتن یا تغییر شکل بسیاری از سنت‌های دیرینه است. کالا قلمداد شدن زنان و معاملهٔ مردان بر سر آنان یکی از این سنت‌های دیرینه است که در عین حال شاخصی از پایمال شدن حقوق انسانی زنان است که به مردان این امکان را می‌داد که همچون اشیاء به خرید و فروش زنان نیز بپردازند. علت اصلی استمرار و کارکردی شدن این تلقی از زنان، صرفاً اِعمال قدرت مردان نبوده

است بلکه زنان نیز با پذیرش این تلقی، و درونی کردن آن، خود نیز، خود را به عنوان کالا قلمداد می‌کردند و بدین‌سان به استمرار و ریشه‌دار شدن این سنت کمک می‌کردند. بدین معنا که اگر مردان، زنان را کالاهایی در نظر می‌گرفتند که علت اصلی خلقت‌شان این بوده است که در خدمت مردان باشند، زنان نیز تن به این کالا بودن می‌داده‌اند. پیامد این تلقی از خود، خلاصه شدن خواسته‌ها و آرزوهای برخی زنان در جلب رضایت و علاقهٔ مرد، به دست آوردن حمایت او و پوشاک و تجملات و جواهرات و از این دست نیازهایی بود که مردان باز هم با خرید آن می‌توانستند کالای اصلی خود یعنی زن را راضی نگاه دارند. و اساساً به واسطهٔ وعدهٔ ارضای همین نیازهای کالایی بوده است که مردان می‌توانستند زنان را به دست آورند. زنان نیز به اندازهٔ مردان به سبب احساس سعادت و امنیتی که مردان به آنان می‌دادند از این معامله سود می‌بردند. چرا که سعادت را در مصرف کالاها و امنیتی می‌دیدند که قدرت مردانه فراهم‌کنندهٔ هر دو آنها بود. آنچه در این معامله از آن غفلت می‌شد حقوق انسانی زنان و مخدوش شدن شعور و آگاهی آنان بود.

«چتری برای دو نفر» نشان می‌دهد که این سنت دیرینه و ریشه‌دار یعنی کالا شدن انسان و خواسته‌های او و خرید و فروش او که به منزلهٔ نوعی برده‌داری است، از میان نرفته‌است بلکه صرفاً از بعضی جنبه‌ها تغییر شکل یافته است. این تغییر شکل عمدتاً به واسطهٔ لغو اَشکال عرفیِ برده قلمداد شدن زنان و در اختیار خواسته‌های مردان بودن آنان و محدود بودن شعور و آگاهی آنان به خواسته‌های مادی، صورت گرفته است. نکتهٔ مهمی که فیلم نشان می‌دهد صوری بودن این تغییر است. به دو معنا: اول، تغییر جنسیت برده یا کالای قابل خرید و فروش. فیلم نشان می‌دهد که به جای زنان، مردان کالا و برده قلمداد می‌شوند و این زنان هستند که بر سر مردان معامله می‌کنند. دوم، تأکید فیلم بر این نکته است که هر چند به لحاظ صوری جابه‌جایی بین دو جنس صورت گرفته است ولی زنانی که اینک نقش صاحبان کالا را ایفا می‌کنند، همان خواسته‌هایی را دارند که در زمان کالا بودن داشتند و کماکان کلیهٔ آمال و آرزوهای آنان، در استفاده از کالاهای مصرفی و تحت حمایت مردان قرار گرفتن، خلاصه می‌شود. منتهی دچار این توهم هستند که به صرف جایگزینی صوری نقش‌ها، هم احقاق حق کرده‌اند و دیگر تحت ظلم و ستم نیستند و هم موجوداتی هستند که از آنجا که خریدار و فروشنده شده‌اند، دیگر برده نیستند.

«چتری برای دو نفر» در بازنمایی زندگی روزمرهٔ برخی ایرانیان نشان می‌دهد که زنان با آگاه شدن به سلطهٔ مردانه‌ای که در طول قرن‌ها به آنان روا داشته شده است، نه درصدد لغو سنت غیرانسانی سلطه‌جویی و برده‌داری هستند، نه درصدد احراز جایگاه انسانی خود بلکه بیشتر درصدد گرفتن نوعی انتقام از مردان

هستند. انتقام‌جویی این زنان با استفاده از همان ابزاری است که مردان برای سلطه‌جویی استفاده می‌کردند و استفاده از همان ابزار سلطه‌جویی در واقع نوعی مشروعیت بخشیدن مجدد به مردسالاری و ابزارهای سلطهٔ مردسالارانه و خواسته‌های مردسالارانه است.

نکتهٔ دیگری که فیلم نشان می‌دهد و بی‌ارتباط با نکتهٔ قبلی نیست، تأکید بر جایگزینی دیگری است که در نقش‌های سنتی زنانه و مردانه صورت گرفته است. زن در نقش سنتی «مادر» اغلب نماد عاطفه و محبت و دلسوزی نسبت به فرزند است و مرد در نقش سنتی «پدر» اغلب نماد قدرت و ابهت است. این ویژگی‌ها اغلب سبب نزدیکی فرزندان با مادر و فاصله گرفتن آنان از پدر می‌شده است. «چتری برای دو نفر» تغییر نقش پدری و هر چه زنانه‌تر شدن آن را نشان می‌دهد. پدر کماکان نمادی از امنیت و نیز مسئول ادارهٔ خانواده به لحاظ مالی است ولی اینک علاوه بر ایفای این نقش، رابطه‌ای نزدیک‌تر و عاطفی‌تر با فرزند برقرار می‌کند، و بدین ترتیب یکی از نقش‌های سنتی مادر را نیز ایفا می‌کند. فیلم از جهتی دیگر نیز تغییر نقش مرد در خانواده و هر چه زنانه‌تر شدن این نقش را بازنمایی می‌کند. یعنی تلاش مرد برای حفظ زندگی خانوادگی که باز هم به طور سنتی اغلب زنان چنین تمایلی داشتند و برای آنان تلاش می‌کردند.

«مینو» و «یاسمن» هر دو به یکسان ولی با ظاهری متفاوت نمادی هستند از احیای خواسته‌های سنتی و ریشه‌دار زنان در قالبی جدید. این دو زن در واقع کماکان چه برای احساس سعادت چه برای حس امنیت، وابسته و نیازمند مرد و سنتی‌ترین صفت مرد یعنی «قدرت» او هستند. خواسته‌های این دو زن کماکان در همان خواسته‌های کالایی خلاصه می‌شود و تنها چیزی که تغییر یافته، این است که زنان به جای مردان نقش فروشنده و خریدار را ایفا می‌کنند و کالای مورد معامله یا برده، به جای زن، مرد است. پس در واقع همان ویژگی‌ها و عرف‌های سنتی منتهی در قالب تظاهرات مدرن، احیا شده‌اند.

«مینو» یکسر خواسته‌های پایان‌ناپذیری دارد که نه خود از عهدهٔ برآورده کردن آنها برمی‌آید (و از همین‌رو دائم در حال چانه‌زنی با طلبکاران است) و نه درآمد شوهر برای برآوردن آنها کافی است. آرزوها و خواسته‌های «مینو» همان پول و طلا و جواهر و لباس و خانه است. حال اگر به جای اینکه مثل زنان نسل‌های پیش در خانه بنشیند تا شوهر بنا به سلیقهٔ خود این کالاها را برای او فراهم کند، به شیوه‌ای مدرن دیگر در خانه نمی‌نشیند و با آرایش عروسکی به جاهایی مثل شویِ لباس می‌رود و به سلیقهٔ خود کالا را انتخاب می‌کند، نفسِ خواسته‌ها و آگاهی او با برخی زنان سنتیِ خانه‌نشین کالاپرست تفاوتی ندارد.

«یاسمن» که به گفتهٔ «احسان»، «از آن تیر و طایفه‌هاست که از صد جا بهشون ارث رسیده» نیز همان خواسته‌های «مینو» را دارد و اگر مثل «مینو» با حسرت مدام میل خود را به داشتن کالا ابراز نمی‌کند، سبب آن است که قدرت خرید او از «مینو» بیشتر است. نماهای ماشین‌ها و خانه‌ها و جعبه‌های جواهرات و لباس‌های او نشان‌دهندهٔ شباهت «مینو» و «یاسمن» از حیث داشتن آرزوها و خواسته‌های کالایی است. نکتهٔ مهمی که فیلم نشان می‌دهد این است که نه «مینو» و نه «یاسمن» هیچ یک نقش کار کردن برای کسب درآمد را به حساب نمی‌آورند. علت این امر هم بدیهی است. آنان کماکان به این قاعدهٔ سنتی پایبندند که زن، صرفاً خواسته‌های خود را ابراز می‌کند و سهمی در برآورده کردن خواسته‌هایش از راه کار کردن ندارد. پول و ثروت یا باید به ارث برسد یا شوهر آن را فراهم کند. از همین روست که تأکید فیلم بر «ظواهر مدرن» برخی زنان است نه بر «آگاهی مدرن» آنان، آگاهیی که بلوغ فکری و حس مسئولیت از شاخص‌های مهم آن است. «یاسمن» در صدد آن نیست تا با دلربایی‌های زنانه یا رشوه‌های مستقیم مالی، «احسان» را به دست آورد. او دریافته است که این کار هم مستلزم صرف زمانی طولانی است و هم مستلزم درگیری و جنگ با «مینو» است که با توجه به پایبندی «احسان» به خانواده و خصوصاً به فرزندش، شانس او برای رسیدن به مقصود کم می‌شود. در نتیجه با الگوبرداری از شیوه‌های مردسالارانه برای به دست آوردن «احسان» با «مینو» وارد معامله می‌شود. او با درپیش‌گرفتن راه و روش‌های مردسالارانه هم کالای موردنظر یعنی مرد را به دست می‌آورد و هم با تصاحب آن یکی از بارزترین صفات سنتی او را به دست می‌آورد: «قدرت».

در توضیح راه و روش سنتی معاملهٔ مردسالارانه که در این فیلم زنان از آن الگوبرداری می‌کنند باید گفت که شکل ظاهر خواستگاری سنتی و ازدواج پس از آن، در واقع معاملهٔ دو مرد بر سر یک زن است. داماد با امکانات و ثروت خود دختر را از پدر خواستگاری می‌کند. فروشنده و خریدار هر دو مرد هستند و کالای مورد معامله زن است. تغییری که در فیلم نشان داده می‌شود، تغییر نفس خرید و فروش نیست، به تعبیر «احسان» «برده‌داری در آغاز قرن بیست‌ویکم» کماکان ادامه دارد. تغییری که رخ داده است، تغییر جنسیت خریدار و فروشنده و کالا است. نکتهٔ جالب این است که در شکل سنتی خرید و فروش، عدالت بیشتری نسبت به شکل مدرن آن وجود دارد. چرا که در ازدواج سنتی اکثر اوقات دختر اگر هم نظرش چندان به حساب نمی‌آمد حداقل از مهریهٔ خود به عنوان یکی از نمادهای معامله و مهم‌تر از آن از خواستگاری یا معامله خبر داشت. ولی در معامله‌ای که فیلم نشان می‌دهد، «احسان» به‌طور کامل از هر دو مورد بی‌خبر است یعنی از مبلغ معامله و از خودِ معامله خبر ندارد. و اتفاقاً با استناد به همین بی‌خبری است که از توهینی

که به شخصیت و شعور او شده است خشمگین می‌شود و نه فقط تن به زندگی با «یاسمن» یعنی خریدار نمی‌دهد بلکه دیگر حاضر به ادامهٔ زندگی با «مینو» یعنی فروشنده نیز نمی‌شود. بدین معنا، فیلم وضعیت‌هایی را نشان می‌دهد که در آن کماکان مردان احترام بیشتری برای شأن انسانی خود قائلند تا زنان.

درگیر بودن وسواس‌گونهٔ «یاسمن» و «مینو» با مسائل مادی، نه فقط مانع از باز شناختن خواسته‌ها و توان‌های انسانی‌شان می‌شود بلکه سبب می‌شود متوجه وجود چنین خواسته‌هایی در دیگران هم نشوند.

گفته‌های «مینو» علاوه بر اینکه نشان‌دهندهٔ نارضایتی از زندگی خانوادگی‌اش است، مبین این امر است که سبب اصلی این نارضایتی نداشتن پول است. او به یاسمن می‌گوید «وقتی پول باشد، سلیقه و دلخوشی هم هست، بقیهٔ چیزها هم هست»، «تو اینقدر پول داری که می‌تونی صد بار شانس رو بخری»، «آدم‌های بی‌پول آشتی ندارند، هیچ وقت»، «چیزی ندارم که از دستش بدم، همهٔ دارایی من همین یک حلقه است». به همین سبب هنگامی که با «یاسمن» برخورد می‌کند که از نظر او الگویی از انسان کامل یعنی انسانی پولدار است، حاضر است آنچه را از نظر او ارزش مادی ندارد یا آنچنان که او می‌خواهد درآمدزا نیست، یعنی شوهر را به پول تبدیل کند.

«یاسمن» با دادن دسته‌چک سفید امضا شده و خانه و جواهر و پیانو با «مینو» وارد معامله می‌شود. او معامله کردن را از «مینو» پنهان نمی‌کند بلکه به صراحت آن را بیان می‌کند و «مینو» را نیز ترغیب می‌کند که از آن خجل نباشد. او در توجیه معامله بر سر «احسان» به «مینو» می‌گوید «این بخشش نیست، یک معامله است»، «هیچ وقت قول چیزی رو که نداری به کسی نده، روی چیزهایی که داری حساب کن». مهم‌تر از اینکه این نماها مبین خلاصه شدن خواسته‌های برخی زنان در مادیات است و با اذعان کردن به آن، به این خواسته‌ها نوعی مشروعیت می‌بخشد، این است که کالای مورد معامله یعنی مرد را محق به دانستن معامله‌ای که بر سر او صورت می‌گیرد نمی‌دانند.

در صحنه‌ای «احسان» شاهد است که «مینو» و «یاسمن» درِ گوشی حرف می‌زنند، که تماشاگر می‌داند که آنان در حال معامله بر سر «احسان» هستند. «احسان» از آنان می‌پرسد که در چه مورد حرف می‌زنند و پاسخ این است: «صحبت‌های زنونه است». فیلم در واقع نشان می‌دهد که این جمله که از زبان خود زنان گفته می‌شود و ادعای عیان آنان است، از واقعیتی پنهان خبر می‌دهد، یعنی نشان می‌دهد که تفکر و شعور و گسترهٔ دید برخی زنان هنوز تغییر نکرده است یعنی کماکان تمام زندگی را نوعی معامله می‌دانند که پیروز میدان کسی است که کالای بیشتری صاحب شود و آنچه تغییر کرده است صرفاً میل آنان به ایفا کردن

نقش سنتی مردان و تقلید از آنان و انتقام گرفتن از آنان با همان ابزارهای خاص سنت مردسالارانه است. تقلید، صرفاً در زمینهٔ خرید و فروش کالا که به آن اشاره شد نیست بلکه تقلید صفاتی است که به لحاظ سنتی مردان، منتسب به آنها هستند. فیلم بر این امر در نمای رستوران تأکید می‌کند. «یاسمن» و «احسان» به رستوران رفته‌اند و «احسان» تلفنی به دروغ به «مینو» می‌گوید که با کسِ دیگری در رستوران است. صحبت در مورد دروغ گفتن بین این دو درمی‌گیرد. «یاسمن» از «احسان» می‌پرسد چرا به «مینو» دروغ گفته است و او پاسخ می‌دهد «نمی‌دونم. واقعاً نمی‌دونم چرا این دروغ رو گفتم». «یاسمن» پی‌گیر نمی‌شود و به «احسان» دیگران را نشان می‌دهد و می‌گوید: «تمام این آقایون به خانم‌هایی که کنارشون یا روبه‌روشون نشسته‌اند دارند دروغ می‌گن... چرا، نمی‌دونم. ولی می‌گن». «یاسمن» حسرت رابطه‌ای فارغ از دروغ را ندارد. او در مورد چراییِ دروغ یا غیرانسانی بودن آن کنجکاو نیست و آن را پی‌گیری نمی‌کند. بلکه صرفاً می‌خواهد به گمان خود این صفت مردانه را که همچون دیگر صفات مردانه، از نظر او نماد قدرت است، خود دارا باشد. به همین سبب است که با توسل به همین دروغ‌گویی، دروغ‌گویی‌ای که «مینو» را نیز در آن سهیم می‌کند، در پی آن است که «احسان» را به دست آورد، هم خودِ او را و هم صفات او را.

«چتری برای دو نفر» این امر را نشان می‌دهد که تغییر شیوه‌های رفتاری بر مبنای تقلید نقش‌های سنتی، خاص زنان نیست و همواره هم نتایج منفی در پی ندارد. فیلم نشان می‌دهد که مردان نیز با تقلید از نقش سنتی زنان رفتارهای خود را تغییر داده‌اند و در این راه نسبت به زنان رفتارهای انسانی‌تری در پیش گرفته‌اند. مردان صفاتی که زنان نقطهٔ ضعف خود قلمداد می‌کردند مثل عاطفه و پایبندی به خانواده و تلاش برای حفظ آن را نقاط قوت رفتار زنانه تلقی کرده‌اند و با تقلید از آن هم زنانه، پدری می‌کنند و هم زنانه، در صدد حفظ زندگی خانوادگی خود هستند.

در صحنه‌های اولیهٔ فیلم، «احسان» با چهره‌ای زخمی و خون‌آلود وارد خانه می‌شود و پیش از هر چیز می‌گوید «لاله که بیدار نشده؟» «مینو» با تعجب از علت زخمی‌شدن او می‌پرسد ولی «احسان» به جای پاسخ مجدداً می‌گوید «گفتی لاله خوابه؟». این توجهات «احسان» به فرزند، مکرر در شکل‌های مختلف تکرار می‌شود: هنگامی که مادر فال می‌گیرد و به شوی لباس می‌رود و با «یاسمن» معامله می‌کند، «احسان» با فرزند بازی می‌کند و حرف می‌زند و او را نوازش می‌کند و برای او دلسوزی می‌کند و به خواسته‌هایش و وضع روحی‌اش با نگرانی رسیدگی می‌کند. این تغییر نقش مردانه به واسطهٔ تقلید از

نقش‌های سنتی زنانه، منجر به تغییر رفتارهای سنتی و کلیشه‌ای فرزندان با پدر می‌شود، از همین روست که «لاله» وقتی گل می‌چیند آن را به پدر هدیه می‌کند نه به مادر.

گفتگوهای «احسان» با «یاسمن» و «مینو» خصوصاً در صحنه‌های پایانی فیلم یعنی هنگامی که «احسان» از معاملهٔ میان دو زن باخبر می‌شود، هم مبین احترام «احسان» به شأن انسانی خود و هم شاخصی است از تلاش‌های او برای حفظ زندگی خانوادگی، که با به کارگیری یکی دیگر از توان‌های انسانی یعنی مهار زدن برای هوس‌های فردی توأم می‌شود. او نه فقط به این معامله تن نمی‌دهد بلکه حاضر نمی‌شود دخترش در کنار مادر بماند و از او الگو بگیرد، همان مادری که ادعا می‌کند که این معامله را از اساس برای سعادت فرزندش انجام می‌دهد. «مینو» به «احسان» می‌گوید: «من فقط دلم نمی‌خواهد زندگی دخترم مثل زندگی خودم بشه، پر از حسرت». «احسان» هم به دقت به همین سبب هنگام ترک زندگی خانوادگی فرزند را با خود می‌برد. او هم مثل «مینو» نمی‌خواهد دخترش حسرت‌زدهٔ داشتن پول و ثروتی باشد که همواره باید جهت خرید کالاها و فرهنگ‌هایی مصرفی صرف شود، کالاهایی که مکرر تولید می‌شوند و همواره فرد حسرت‌زده را در حسرت داشتن کالای جدیدتر نگاه می‌دارند.

نتیجه‌گیری

بنیانی که در آغاز عصر جدید، دکارت برای سوژه قائل شد در اثر حملات متفکران انتقادی مضمحل شد و معرفت‌شناسی‌ای که او برای رسیدن به امر انضمامی پی‌ریخته بود طرد گشت. تفکر و اندیشهٔ جدید با طرد این نوع سوژهٔ انتزاعی هر چه بیشتر کوشید تا آدمی را در متن روابط بین‌الافرادی و بین‌الاذهانی در متن زندگی روزمره یا زیست‌ـجهان قرار دهد. این تغییر، تغییری ساده نیست بلکه نوعی باژگونی است که باعث می‌شود تمامی مقوله‌های تفکر که مانع حیات شایستهٔ انسان است از نو تعریف شود. در این تعریف مجدد، زندگی روزمرهٔ مدرن به جایگاهی دست می‌یابد که نقطهٔ تلاقی هر نوع تلاش علمی به شمار می‌رود. این مقاله علاوه بر تلاش برای وضوح بخشیدن به نظریه و روش نظریه‌پردازی انتقادی تلاشی بود برای برجسته کردن یکی از مهم‌ترین مسائل زندگی روزمرهٔ ایرانیان یعنی مسائل مربوط به زنان. شاید سبب اینکه سینمای ایران در دو دههٔ گذشته بیش از هر موضوعی به زنان و مسائل آنان پرداخته است نیز همین باشد. این مقاله نیز با مدد گرفتن از سینمای ایران که الزام تئوریک آن نیز مورد بحث قرار گرفت در جریان تلاش خود برای تفسیر آثار سینمای ایران به ویژه با تکیه بر دو فیلم "چتری برای دو نفر" و "زیر پوست شهر"، دو نوع

فمینیسم منفی و مثبت را از یکدیگر جدا کرد. برای مدلل ساختن این تقسیم‌بندی به آراء هربرت مارکوزه که در مصاحبه خود با براین مگی ابراز کرده است، استناد می‌شود. مارکوزه می‌گوید: «تا امروز هر سلطه‌ای در تاریخ ثبت شدهٔ بشر، «سلطهٔ پدرسالاری» بوده است و بنابراین اگر... شاهد برابری زنان در پیشگاه قانون، بلکه شاهد استقرار صفات اختصاصاً زنانه ـ مثلاً عدم خشونت و مراقبت عاطفی و پذیرندگی ـ در جامعه بودیم، این امر حقیقتاً مبدأ جامعه‌ای از لحاظ کیفی متفاوت خواهد بود یا می‌تواند باشد، یعنی نقطهٔ مقابل سلطهٔ خشن و وحشیانه مردانه و البته من کاملاً آگاهم که این صفات اختصاصاً زنانه، محصول شرایط اجتماعی است... من اهمیت نمی‌دهم. این امر محصول شرایط اجتماعی است، ولی به هر حال وجود دارد. بنابراین دلیلی وجود ندارد که ما این ضعف را به قوت و این «طبیعت ثانوی» را به نیرویی اجتماعی بدل نکنیم» (مگی، ۱۳۷۴: ۱۱۰– ۱۰۹). آنچه مارکوزه بر آن پافشاری می‌کند تمایز میان زنان و مردان و خردی است که زنان در جریان تاریخ کسب کرده‌اند. این مقاله بر خلاف آرای برخی از فمینیست‌هایی که به دنبال تساوی مطلق هستند معتقد است که زنان و مردان با یکدیگر تفاوت دارند و اگر جامعهٔ جدید درصدد انسانی شدن بیشتر است باید جایگاه بیشتری به تدبیر و خرد زنانه اختصاص دهد نه اینکه آنان را تحت عنوان تحقیرآمیز جنس دوم سرکوب کند. بهتر آن است که مردان از صفاتی همچون مهربانی، شفقت، صبر، عطوفت و جز آن که پیش از این گاه صفاتی زنانه و فروپایه شمرده می‌شدند تبعیت کنند تا اینکه بر عکس زنان از صفاتی همچون سلطه‌جویی، کبر و غرور، زیاده‌خواهی، رقابت‌جویی و جز آن که صفاتی مردانه و فرادستانه قلمداد می‌شوند؛ الگوبرداری کنند. یکی از بزرگترین فمینیست‌های معاصر یعنی لوس ایریگاری[1] که معتقد به حفظ و نگهداری تفاوت میان زنان و مردان است و آرای مساوات‌طلبان مطلق را رد می‌کند بر آن است که کسانی که با ستایش از اخلاق مردانه در صدد القاء آن به زنان هستند یا به عبارت دیگر زنان را مردانی در ابعاد کوچک می‌پندارند یا کسانی دیگر که در صدد تساوی مطلق اخلاقی میان زنان و مردان هستند، جامعه را به جامعه‌ای همجنس‌گرا مبدل می‌کنند. از نظر او می‌بایست مردان و زنان در متن فرصت‌های برابر، هر یک درصدد بسط اخلاق خاص خود برآیند (در مورد این مسئله و شرح و بسط بیشتر آن رجوع کنید به گایتنگ، ۲۰۰۱: ۳۴۸–۳۴۷).

---

1. Luce Irigaray

با توجه به مقولات فمینیسم مثبت و فمینیسم منفی نشان داده شده که در فیلم «زیر پوست شهر»، زنان نه در پی تساوی مطلق با مردان بلکه در سودای عینیت‌بخشی به توان‌های انسانی خود برای حصول به سعادت همگانی در متن فهم تمایز میان زنان و مردان هستند. و مروج همان اخلاق زنانه‌ای هستند که ترویج آن می‌تواند رسیدن به جامعه‌ای انسانی‌تر را میسر سازد. و در فیلم «چتری برای دو نفر» نشان داده شد که چگونه زنان با تلاش برای کسب اخلاق مردانه به نوعی انتقام‌جویی دست می‌زنند و درصدد سلطه بر مردان هستند. رفتار این نوع زنان در واقع الگوبرداری‌ای از قواعد جامعهٔ مردسالار است، رفتاری که در آن صرفاً به لحاظ صوری جای سلطه‌گر و سلطه‌پذیر عوض شده است. و از این رو نمایان‌گر فمینیسم نوع منفی است.

من این دو فیلم را به مثابه پاره‌های خواب تفسیر کردم و سعی کردم حقیقت دنیای متناقض فعلی را از آن استنتاج کنم. این پاره‌ها نشان می‌دهند که در میان راه‌هایی که فراروی جامعه گسترده است دو راه محتمل‌تر از همه است: فرورفتن هراس‌آمیز در دنیای شیءواره یا رسیدن به خرد و بلوغ. این دو در هم تنیده شده‌اند، اما هرگز نباید به یوتوپیای زندگی سعادت‌مند بی‌اعتنا بود یا از رسیدن به آن مأیوس شد.

منابع

فیلم‌ها

«**چتری برای دو نفر**» (۱۳۸۰) کارگردان: احمد امینی، تهیه‌کننده: حسین چرمچی، بازیگران: رضا کیانیان، هدیه تهرانی، شقایق فراهانی، علیرضا ریاحی، بیتا توکلی، زهره سلیم‌خانی.

«**زیرپوست شهر**» (۱۳۷۸) کارگردان: رخشان بنی‌اعتماد، تهیه‌کننده: جهانگیر کوثری، رخشان بنی‌اعتماد، بازیگران: گلاب آدینه، محمدرضا فروتن، باران کوثری، ابراهیم شیبانی، محسن قاضی‌مرادی، حمیرا ریاضی، مهراوه شریفی‌نیا.

منابع

آدورنو، تئودور (۱۳۸۶) *علیه ایدئالیسم*، ترجمهٔ مراد فرهادپور، تهران: گام نو.

ارغنون، شمارهٔ ۲: رمانتیسم (۱۳۷۳) تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

پارسی‌پور، شهرنوش (۱۳۸۲) سگ و زمستان بلند، تهران: البرز.

حسینی‌زاد، سیدمجید (۱۳۷۴) تحولات اجتماعی و سینمای ایران، مدخلی بر جامعه‌شناسی سینمای ایران، رسالهٔ دکتری، رشته جامعه‌شناسی، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران.

رشنو، افسانه (۱۳۸۲) تحلیل انتقادی گفتمان پنج فیلم پرفروش سینمای ایران، رسالهٔ کارشناسی ارشد، رشتهٔ علوم ارتباطات اجتماعی، دانشکدهٔ علوم اجتماعی دانشگاه تهران.

مگی، براین (۱۳۷۴) مردان اندیشه، پدیدآورندگان فلسفهٔ معاصر، «مارکوزه و مکتب فرانکفورت (گفتگو با هربرت مارکوزه)»، ترجمه عزت‌الله فولادوند، تهران: طرح نو.

هورکهایمر، ماکس و آدورنو، تئودور (۱۳۸۴) دیالکتیک روشنگری، ترجمه مراد فرهادپور و امید مهرگان، تهران: گام نو.

Adorno, Theodor (1991) *Notes to Literature*, Columbia, Columbia University Press.

Adorno, Theodor (2002) *Aesthetic Theory,* London, Continuum.
Calhoun, Craig J. (1995) *Critical Social Theory: Culture, History, and the Challenge of Difference (Twentieth-Century Social Theory)*, Oxford, Blackwell.
Habermas, Jurgen (1984) *Theory of Communicative Action* ,Vol.1, Oxford, Basil Blackwell.
Hanson, B. and Benjamin, A. (2002) *Walter Benjamin and Romanticism*, London, Continuum.
Heidegger, Martin (2002) *Off the Beaten Track*, Cambridge: Cambridge University Press.
Held, David (1983) *Introduction to Theoretical Theory*, London, Hutchinson.
Heller, Agnes (1984) *Everyday Life,* Routledge and Keganpaul, London, Boston.
Holub, Robert C. (1991) *Jurgen Habermas: Critic in the Public Sphere*, London: Routledge.
Horkheimer, Max (1972) *Critical Theory*, New York, Herder and Herder.
Horkheimer, Max (1974) *Eclipse of Reason*, New York, Seabury Press.
Husserl, Edmund (1970) *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology,* Northwestern University Press.
Kaplan, Ann (1990) *Psychoanalysis and Cinema,* London, Routledge.
Kaplan, Ann (1992) *Motherhood and Representation: The Modern Popular Culture and Meloderama*, London: Routledge.
Lefebvre, Henri (1991) *Critique of Everyday Life*, London, Verso.
Lukacs, Georg (1971) *History and Class Consciousness*, Cambridge, MIT Press.
Lukacs, Georg (1974) *Soul and Form*, London, Merlin Press.
Marcuse, Herbert (1978) *The Aesthetic Dimension,* Boston, Beacon Press.
Parkin- Gounelos, Ruth (2001) *Literature and Psychoanalysis,* London, Palgrave.
Scheler, Max (1961) *Resentment*, Free Press.
Villa, Dana (2001) *Socratic Citizenship*, Princeton: Princeton University Press.
Zima, V. Peter (1999) *The Philosophy of Modern Literary Theory,* London, The Athlone Press.