خط صلح

ماهنامه‌ی حقوقی اجتماعی خط صلح
شماره ۷۱ –فروردین ۱۳۹۶ – سال هشتم

پرونده ویژه

سیمای زن در سینمای ایران

بهمن مقصودلو: سینمای ایران شکست خورده است

نیلوفر بیضایی: در سینمای ایران سرکشی زن به سخره گرفته می‌شود

فهرست

شما چه گفته‌اید؟	۳
کارتون ماه/ کاری از سهیل اکبرپور	۳
دیده‌بان	۴
نگاهی به فعالیت‌های صنفی معلمان در سال ۹۵/محمد حبیبی	۵
مین؛ زخم‌های پرشمار زمین/عیسی بازیار	۸
بدن من، حق من: درآمدی بر حق مالکیت بر بدن/حسین رئیسی	۱۱
اقلیت سازی در جغرافیای قومیتی/حبیب الله سربازی	۱۴
شعر: بهار/رضا اکوانیان	۲۰
اطلاع رسانی نقض حقوق بشر چه با روان زندانی و وجدان ما می‌کند؟/رضا علیجانی	۲۱
پرونده‌ی ویژه؛ سیمای زن در سینمای ایران	۲۶
نقش زن در سینمای ایران، از آغاز تا پایان دهه‌ی سی/ژینوس نازک کار	۲۷
"لاک قرمز"، رویکردی میان‌برشی به بازنمایی زنان در سینمای ایران/زهرا باقری شاد	۳۵
بهمن مقصودلو: سینمای ایران شکست خورده است/علی کلائی	۳۹
از قیصر کیمیایی تا فروشنده فرهادی؛ تغییر تصویر زنان در سینمای ایران/علی عجمی	۴۶
رسانه در سایه‌ی سیاست/سینا کیانی	۴۸
کوچ یا رهایی از بند اهالی هنر هفتم در ایران؟/مرتضی هامونیان	۵۴
نیلوفر بیضایی: در سینمای ایران سرکشی زن به سخره گرفته می‌شود	۵۹
محمد تنگستانی: نجابت در سینما معنی ندارد/سیمین روزگرد	۶۲
سه زنِ فرهادی/مصطفی عزیزی	۶۵
سیمای زنان در تلویزیون ایران/اندیشه جعفری	۶۹
پرتو نوری علا: حکومت ایران از فمنیسم هم‌چون غولی می‌ترسد/سیاوش خرمگاه	۷۲
معرفی کتاب: فیلم و منتقدان فمنیست	۷۵

ماهنامه‌ی حقوقی، اجتماعی خط صلح

صاحب امتیاز: مجموعه فعالان حقوق بشر در ایران

سردبیر: سیمین روزگرد

دبیر حقوقی: حسین رئیسی دبیر اجتماعی: علی کلائی دبیر اندیشه: محمد محبی

دبیر فرهنگی: رضا نجفی طراح گرافیک: غزاله شاکری

همکاران این شماره: علی عجمی، ژینوس نازک کار، رضا اکوانیان، مصطفی عزیزی، محمد حبیبی، سهیل اکبرپور، محمد تنگستانی، عیسی بازیار، زهرا باقری شاد، اندیشه جعفری، سینا کیانی، مرتضی هامونیان، حبیب الله سربازی، رضا علیجانی، الهه امانی، و سیاوش خرمگاه

ماهنامه‌ی خط صلح حق ویرایش و تلخیص مطالب را برای خود محفوظ می دارد.

استفاده از مطلب خط صلح با ذکر منبع بلامانع است.

اطلاعات تماس با ما :

Address:
12210 Fairfax Towne Center, Unit 911
Fairfax VA 22033
United State

Phone: +1 (571) 223 54 06
Fax: +1 (571) 298 82 17
E-mail: editor@peace-mark.org
Web: www.peace-mark.org

شما چه گفته اید، درباره‌ی ...

آیا تلگرام در انتخابات پیش رو باز هم پیشرو خواهد شد؟/ به‌آذین مهاجریان

ادریس حمیدی: همین بازداشت‌های اخیر مدیران کانال‌های تلگرامی نشان می‌دهد که تلگرام باز هم قرار است در انتخابات پیش رو تاثیر گذار باشد. اما حتی اگر تلگرام را بر فرض محال فیلتر هم کنند، باز اطلاح طلبان راهی برای تبلیغات خودشان پیدا می‌کنند. بعید است که تلگرام به این زودی‌ها کلاً فیلتر شود. تلگرام الان ابزاری است که در دست همه است؛ مثل رادیو و تلویزیون و روزنامه.

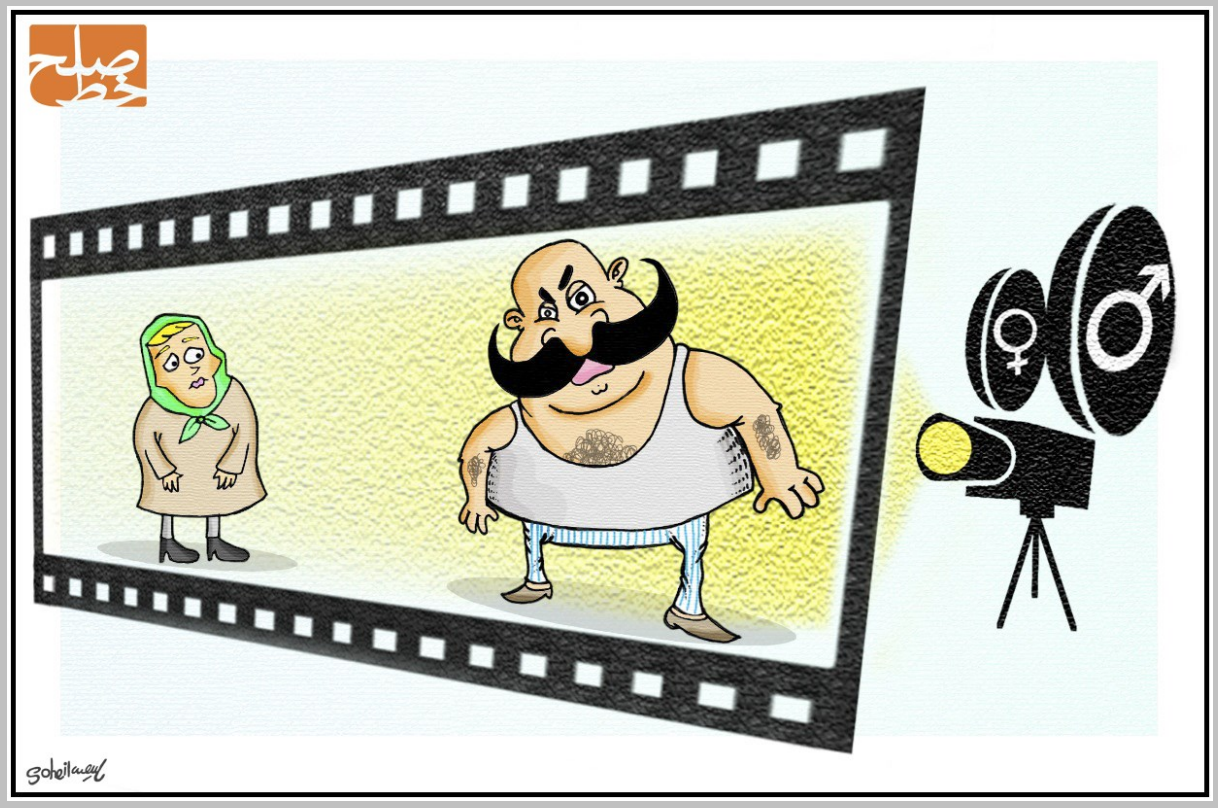
حسام جوکار: شما گفتید که یکی از دلایل اصلی مهاجرت ایرانیان به تلگرام به خاطر سکرت چت است. این درست که بهترین خاصیت تلگرام همین است اما اصلاً این ادعا درست نیست و کم‌تر کسی در ایران از سکرت

قتل صیادان و بی‌توجهی افکار عمومی/ دانیال بابایانی

مهدی ایرانی: چند شب پیش در یک برنامه‌ی مستند که در ارتباط با یک پلنگ بود به اسم مایا، محیطبانان با وحشی‌گری به قایق ماهیگیران کوبیدند و آن را غرق کردند. دیدن چنین صحنه‌ای از تلویزیون غیر قابل باور بود.

رویا نسائی: چقدر این روایت‌ها دردناکه. ممنون که به این افراد پرداختید، ما اصلاً این آدم‌ها را نمی‌بینیم و نمی‌شناسیم و همین قضیه را دردناک‌تر می‌کند. واقعاً چرا باید افراد به خاطر ماهیگیری که کاری کاملاً عادی است خودشان و خانواده‌هایشان چنین سرنوشت‌هایی داشته باشند و جانشان برای کسی اهمیت نداشته باشد؟ لااقل اگر مسئله ماهیگیری غیرقانونی است، جریمه کنند.

کارتون ماه | کاری از سهیل اکبرپور



- محسنی‌اژه‌ای، معاون اول قوه‌ی قضاییه گفت که تا پایان بهمن سال ۹۵، ۳۰۰ نفر از اولیای‌دم، از اجرای حکم قصاص گذشت کردند.
- اسما جهانگیر، گزارشگر ویژه‌ی حقوق بشر سازمان ملل در امور ایران، اولین گزارش خود را منتشر کرد و نسبت به موارد متعدد نقض حقوق بشر در ایران از جمله اعدام‌ها، محدودیت آزادی بیان و تبعیض علیه زنان و اقلیت‌های دینی ابراز نگرانی نمود.
- کمیسر عالی حقوق بشر سازمان ملل با ذکر نقض برخی موارد حقوق بشر در ایران، از جمله اعدام‌های گسترده، اقدامات جمهوری اسلامی در این زمینه را رقت انگیز خواند.
- شش تن از اعضای عرفان حلقه با حضور در دادسرای فرهنگ و رسانه، از صدا و سیما به دلیل پخش مستند حلقه‌ی شیطان تحت عنوان نشر اکاذیب شکایت کردند.
- معلمان شاغل و بازنشسته نوزدهم اسفند ماه نسبت به بی‌توجهی به وضعیت معیشتی فرهنگیان، بهبود وضعیت آموزشی در مدارس و بازگرداندن پول‌های از دست رفته به صندوق ذخیره‌ی فرهنگیان در سراسر کشور تجمعات اعتراضی برگزار کردند.
- تعدادی از خانواده‌های زندانیان محکوم به اعدام جرایم مواد مخدر و متقاضیان اجرایی شدن مصوبه اخیر مجلس درخصوص استفاده از احکام جایگزین برای محکومان به اعدام این جرایم، مقابل مجلس تجمع کردند.
- معاون صداوسیما درباره‌ی پخش صدای استاد شجریان از تلویزیون خواستار آن شد که ایشان از مواضع خود بعد از انتخابات ۸۸ بازگردد.
- رئیس ستاد انتخابات گفت که برای انتخابات میان‌دوره‌ای مجلس صلاحیت ۳۳ نفر رد شده‌است.
- معاون دادستان کل کشور از فیلتر نرم‌افزار ویز (Waze)به دلیل "شناسایی آن به عنوان ابزار جاسوسی متعلق به اسرائیل"، خبر داد.
- دادستان کل کشور گفت که هر هفته ۱۶ تا ۲۰ هزار کانال تلگرام را فیلتر می‌کنیم اما این کافی نیست و باید شبکه‌ی ملی به وجود آید.
- به گفته‌ی مدیر بازارچه‌ی مرز تمرچین، چهارهزار کولبر رسمی وجود دارد اما از این تعداد تنها ۱۰ نفر "بدون نام" بیمه هستند.
- فائزه هاشمی، در پرونده‌ای تازه که شاکیان آن قوه‌ی قضاییه و سپاه هستند، به شش ماه حبس تعزیری محکوم شده است.
- آتنا دائمی، زندانی سیاسی محبوس در زندان اوین، و خواهرانش انسیه و هانیه دائمی به اتهام "ممانعت از اجرای حکم و توهین به ماموران" در مجتمع قضایی قدس محاکمه شدند.
- خانواده‌ی بهنود رمضانی، دانشجوی ۱۹ ساله‌ای که ۲۴ اسفند ماه ۱۳۸۹ و همزمان با چهارشنبه سوری همان سال کشته شد، به اطلاعات مازندران احضار و از برگزاری مراسم سالگرد برای فرزندشان منع شدند.
- دو معلم در همدان در پی فعالیت در تلگرام و به اشتراک گذاری مطالب به حکم دادگاه انقلاب این شهر احضار و سپس بازداشت شدند.
- تعدادی از مدیران کانال‌های تلگرامی نزدیک به اصلاح‌طلبان اعم از مدیران کانال‌های اصلاحات نیوز، مجمع اصلاح طلبان، هواداران دکتر حسن روحانی، دانشجویان اصلاح طلب، تلخند سیاسی و حامیان دولت بازداشت شدند.
- مراد ثقفی، احسان مازندرانی، هنگامه شهیدی، مرتضی مرادپور، مجید اسدی، اسدالله هادی و محمد بنازاده امیرخیزی، احمد منتظری، سپیده قلیان، فرزانه جلالی و تعدادی دیگر از فعالین مدنی در اسفند ماه بازداشت شدند.
- منفجر شدن مین در منطقه‌ی "نی خضر" صالح آباد از توابع شهرستان مهران در استان ایلام جان یک نفر را گرفت.
- انفجار مین به جا مانده از جنگ ایران و عراق در منطقه‌ی مرزی شهرستان شوش، موجب آسیب جدی به دست یک چوپان ۱۳ ساله شد.
- دو جوان ۳۲ و ۱۸ ساله به نام‌های محمد و احمد جلیزی، اهالی روستایی از توابع شهرستان مرزی دهلران، که به جمع آوری ضایعات مشغول بودند، در برخورد با مین دچار حادثه شده و یکی از آن‌ها جان خود را از دست داد.
- زن جوانی در شهرستان گالیکش استان گلستان اقدام به خودسوزی کرد و به بیمارستان منتقل شد.
- زن ۵۰ ساله‌ای در میدان هفت تیر پایتخت در اقدامی اعتراضی به دلیل رد درخواستش در یکی از نهادهای دولتی، اقدام به خودسوزی کرد.
- رئیس کمیته‌ی اجتماعی شورای شهر تهران گفت که فرزندان زنان خیابانی توسط باند قاچاق انسان از ایران به مقصد نامعلومی در خارج از کشور می‌روند و این باند دخترها را با قیمتی بیش‌تر از پسرها خریداری می‌کند.
- اسیدپاشی در خیابان‌های کوهدشت صورت و چشم یک شهروند "تازه داماد" را سوزاند.
- زن جوان ۲۸ ساله‌ای در یک آرایشگاه زنانه در نهاوند استان همدان از ناحیه‌ی صورت قربانی اسیدپاشی شد.
- دو زن –که یکی از آنان باردار بوده– طی دو حادثه‌ی مختلف در پارک پتروشیمی شهرستان ماهشهر قربانی اسیدپاشی شدند.
- معاون اجتماعی فرماندهی انتظامی استان از اسیدپاشی به خانواده‌ای چهار نفره در شهرضا اصفهان خبر داد.
- تیپ ۲ سپاه محمد تهران دانش آموزانی را که همگی زیر ۱۸ سال هستند، به وسیله‌ی سلاح جنگی آموزش می‌دهد.
- با نصب تعداد پرشماری دستگاه‌های موج شکن موبایل در پشت بام سالن ۱۲ زندان رجایی شهر کرج (محل حبس زندانیان سیاسی)، عوارض جسمانی برای این زندانیان از جمله سردرد و سرگیجه شدت گرفته است.
- نیروهای گارد ویژه‌ی زندان با مراجعه به بند زندانیان سیاسی زندان ارومیه ضمن تفتیش توام با تخریب اموال زندانیان، دستنوشته‌های سعید سنگر، از زندانیان قدیمی این زندان را ضبط کرده و با خود بردند.
- کیوان کریمی فیلمساز محبوس در زندان اوین، بدون دلیل مشخصی توسط تعدادی از زندانیان عادی بند مورد ضرب و شتم قرار گرفت.
- دستکم ۸ تن از زندانیان عادی زندان رجایی شهر کرج در اعتراض به تبعید خود به سالن ۱۱ اندرزگاه ۴ این زندان (معروف به رینگ خونین)، اقدام به خودکشی یا خودزنی کردند.
- در پی ضرب و شتم دستفروشان در خیابان برادران مظفر تهران توسط ماموران شهرداری، چندین تن از آنان مجروح و راهی بیمارستان شدند.
- کولبری ۳۸ ساله اهل روستای ویسه در ارتفاعات گردنه تته در حوالی مریوان بر اثر سرما جان خود را از دست داد.
- یک کولبر ۱۷ ساله به نام "کامران رشکه" که به همراه ۴ کولبر دیگر در ارتفاعات مرزی سردشت، گرفتار کولاک شده بودند، در بیمارستان این شهر درگذشت.
- در پی تیراندازی نیروهای انتظامی در منطقه‌ی مرزی برده پان سردشت دو کولبر به شدت زخمی شدند.
- بیش از ۸۰ نفر از متهمان اخلال در نظم عمومی بازداشت شده در شب چهارشنبه سوری در مشهد، عصر روز بعد، پیش از محاکمه و یا اثبات جرم، توسط نیروی انتظامی مجبور به پاکسازی خیابان‌ها شدند.
- بار دیگر ماموران نیروی انتظامی در سیستان و بلوچستان اقدام به تیراندازی "بی ضابطه" به سمت شهروندان بلوچ نمودند که در جریان آن دو دانشجوی خاشی تیرخورده و ۳ نفر دیگر زیر ضربات مشت و لگد زخمی شدند.
- عضو هیات علمی دانشگاه زابل در پی انتقاد از ریاست دانشگاه در گروهی تلگرامی به ۴ سال زندان و ۷۵ ضربه شلاق محکوم شد.
- دادگاه تجدیدنظر حکم ۳۰ ضربه شلاق محمدحسن تشکری، از کارگران معدن سنگ آهن بافق را قطعی کرد.
- شعبه‌ی ۳۲ دیوان عالی کشور حکم قطع دست "مصطفی شاهی" اهل روستایی در شهرستان خوی را که پیش‌تر از سوی دادگاه عمومی ارومیه صادر شده بود، تایید کرد.
- حکم قصاص نفس جوان ۲۰ ساله‌ای که متهم است در چهارشنبه سوری سال ۹۳ با پرتاب نارنجک دست ساز در خیابان، باعث مرگ یک سرباز نیروی انتظامی شده، از سوی قضات شعبه‌ی پنجم دادگاه کیفری یک خراسان رضوی صادر شد.
- مرجان داوری، محقق و مترجم ۵۰ ساله به اتهام عضویت در "فرقه‌ی عرفانی اکنکار"، به اعدام محکوم شده است.

نگاهی به فعالیت‌های صنفی معلمان در سال ۹۵

محمد حبیبی

فعال صنفی

سال ۹۵ سال خوشایندی برای سیستم آموزش عمومی کشور نبود. از زیر آوار ماندن معلم بلوچ، حمید گنگوزهی، برای نجات جان دانش آموزانش در همان آغاز سال جدید گرفته، تا خودکشی چند معلم بازنشسته از فقر و نداری و خبرهایی از تنبیه دانش آموزان در مدارس، همگی نشانه‌ای از تداوم وضعیت آشفته در این ساختار بیمار بود.

کمبود امکانات و فقدان بودجه مناسب برای تجهیز مدارس و عدم پرداخت مطالبات معلمان بازنشسته و شاغل، هم‌چون سال‌های گذشته ادامه داشت و با افزایش اعتراضات در فضای مجازی و رسانه‌ای، شاهد استعفای اجباری وزیر آموزش و پرورش بودیم. تغییری که به نظر می‌آمد چند ماه مانده به پایان کار دولت، بیش از هر چیز نمایشی انتخاباتی بود؛ تلاشی در جهت جلب توجهات معلمان به سمت دولت و کاهش اعتراضات.

آن‌چه که بیش از هرچیز فانی را زیر تیغ انتقادهای فعالان صنفی و رسانه‌ای قرار داده بود، عدم توانایی در جذب بودجه مناسب برای این بزرگ‌ترین وزارت‌خانه‌ی دولتی بود. اما بودجه پیشنهادی دولت برای سال ۹۶ هم نشان داد که سرچشمه‌ی بی توجهی به آموزش عمومی در خود دولت و به خصوص سازمان برنامه و بودجه است. جایی که به نظر می‌رسد سیاست‌گذاری کلی برای آموزش عمومی در همان مسیری طی می‌شود که از دهه‌ها قبل برای آموزش عالی کشور ترسیم شده بود. مسیری که قطعاً نتیجه‌ی آن به محاق رفتن آموزش عمومی رایگان برخلاف اصل سی قانون اساسی و افزایش هرچه بیش‌تر کودکان بازمانده از تحصیل است. سیاستی که خروجی آن در آموزش عالی کاهش هرچه بیش‌تر کیفیت آموزشی و رواج فروش مدارک تحصیلی بود. و به نظر نمی‌رسد با تداوم این سیاست‌ها در آموزش و پرورش، سرنوشتی بهتر از این در انتظار آموزش عمومی کشور باشد.

با این حال و با وجود این مشکلات، فعالیت‌های صنفی و رسانه‌ای معلمان در این سال نیز هم‌چون سال‌های گذشته ادامه داشت؛ اگرچه با فراز و فرودهایی همراه بود. برگزاری مجامع عمومی، تداوم حبس و صدور محکومیت برای فعالان صنفی، برگزاری تجمعات متوالی بازنشستگان فرهنگی، فعالیت رسانه‌ای و ایجاد کمپین از سوی فعالان صنفی برای اثرگذاری بر بودجه‌ی پیشنهادی آموزش و پرورش و نهایتاً تجمع نوزدهم اسفند ماه، مجموعه‌ای از فعالیت‌هایی بود که در سال ۹۵ انجام شد و در زیر فهرست‌وار به آن‌ها اشاره می‌شود.

برگزاری مجامع عمومی

در حالی‌که در حدود ۱۰ سال از برگزاری آخرین مجامع عمومی تشکل‌های صنفی می‌گذشت، سال ۹۵ شاهد گشایش نسبی و برگزاری مجامع عمومی کانون‌های صنفی در ده‌ها استان کشور بودیم. با این حال صدور این مجوزها بدون محدودیت و تحمیل شرایط خاص نبود. کانون صنفی معلمان ایران با این پیش شرط اجازه‌ی برگزاری مجمع عمومی خود را دریافت کرد که با تغییر در اساسنامه از یک تشکل سراسری به یک تشکل استانی تغییر ماهیت داده و حوزه‌ی فعالیت‌اش محدود به استان تهران باشد. پذیرش چنین شرایطی از سوی فعالین صنفی با این هدف صورت گرفت که با برگزاری مجامع، زمینه برای مشارکت بیش‌تر معلمان در فعالیت‌های صنفی فراهم شود. با این حال، یک دهه فشار امنیتی و بازداشت و سرکوب فعالین صنفی شرایطی را ایجاد کرده بود که تقریباً در همه‌ی استان‌هایی که مجامع عمومی برگزار شد، شاهد حضور قابل توجه فرهنگیان

نباشیم. علاوه بر این، برخی کانون‌های صنفی اثرگذار، از جمله کانون معلمان همدان که چندین سال ریاست شورای هماهنگی را برعهده داشته است، هم‌چنان از برگزاری مجمع عمومی خود محروم مانده‌اند. با وجود برگزاری مجامع عمومی و شکل گیری هیات مدیره‌ی جدید در کانون‌ها، بروز اختلافات داخلی در بیش‌تر کانون‌های صنفی عملاً این تشکل‌های صنفی را با بحران ناکارآمدی در سال ۹۵ مواجه کرد. ریشه یابی و دلایل بروز این اختلافات مجال دیگری می‌طلبد، با این حال دلایلی

تجمع سراسری معلمان در نوزدهم اسفند ماه سال ۹۵ – عکس از ایلنا

وجود دارد که نقش برخی نهادهای حکومتی در ایجاد چنین شرایطی را نمی‌توان نادیده گرفت.

تجمعات سراسری بازنشستگان فرهنگی

درسال ۹۵ شاهد تجمعات متوالی معلمان بازنشسته در تهران و سایر شهرهای کشور بودیم. استفاده‌ی بهینه از شبکه‌های اجتماعی این فرصت را در اختیار فرهنگیان بازنشسته قرار داد که با انسجامی مثال زدنی، چنین تجمعات مدنی و موفقیت آمیزی را سازماندهی و هدایت کنند. این در حالی بود که از مدت‌ها قبل و حتی در هنگامه تجمعات، دیدار و رایزنی با مسئولان دولتی و نمایندگان مجلس در دستور کار سازماندهندگان تجمعات بازنشستگان قرار داشت. دیدارهایی که اغلب بی نتیجه بود و پاسخ مناسبی برای مطالبات نداشت. اجرای قانون مدیریت خدمات کشوری و همسان سازی حقوق بازنشستگان قدیم و جدید و افزایش تدریجی دستمزد معلمان بازنشسته همسان با سایر بازنشستگان کشوری از جمله مطالبات و خواسته‌هایی بود که بازنشستگان در تجمعات صنفی خود دنبال می‌کردند.

اگرچه با وجود رایزنی‌ها، نامه نگاری‌ها و تجمعات متوالی بازنشستگان فرهنگی، در نتیجه‌ی بی توجهی مسئولان دولتی، تغییر محسوسی در شرایط معیشتی آن‌ها در سال ۹۵ به وجود نیامد؛ با این حال، انعکاس رسانه‌ای این تجمعات و تداوم آن‌ها نشان از فصل جدیدی از فعالیت‌های صنفی بازنشستگان فرهنگی بود. فعالیت‌هایی که بدون حضور و حمایت موثر تشکل‌های صنفی و به مدد شبکه‌های اجتماعی شکل گرفته،

انسجام یافته و تداوم پیدا کرد.

کمپینی با صد و چهل هزار امضا

در بهمن ماه ۹۵ پویشی در فضای مجازی با عنوان کمپین بودجه عادلانه از سوی برخی معلمان و فعالان صنفی شکل گرفت. این کمپین که با هدف تاثیرگذاری بر بودجه پیشنهادی دولت به مجلس به راه افتاده بود، با استقبال چشم‌گیر فرهنگیان مواجه شد. جمع آوری صد و چهل هزار امضای مجازی و دستی از معلمان سراسر کشور اقدامی بی سابقه در زمینه‌ی فعالیت‌های صنفی در سال‌های اخیر بود. با این حال تمرکز این کمپین صرفاً بر مسائل معیشتی نبود؛ اعتراض به کمبود امکانات در مدارس، تاکید بر آموزش رایگان و اختصاص بودجه مناسب برای آموزش در مناطق محروم از دیگر خواسته‌های این پویش مدنی بود. این کمپین اگرچه در نهایت با تقدیم امضاها به نمایندگان مجلس و ارائه‌ی گزارشی از مشکلات آموزش و پرورش به آن‌ها پایان یافت، با این حال گستره‌ی رسانه‌ای و استقبال چشمگیر فرهنگیان از آن، نشان از گسترش عمق نارضایتی معلمان از وضعیت معیشتی و صنفی خود داشت.

تجمع سراسری نوزدهم اسفند ماه

آخرین تجمع گسترده‌ی معلمان در سی و یکم تیرماه ۹۴ برگزار شد، که نتیجه‌ی آن برخورد شدید نیروهای امنیتی و بازداشت بیش از صد و پنجاه معلم بود. پس از آن، تا نوزدهم اسفند ۹۵، هیچ تجمع صنفی دیگری توسط معلمان شاغل برنامه ریزی و سازماندهی نشده بود. در طی سال‌های ۹۴ و ۹۵، فعالیت‌های صنفی معلمان صرفاً معطوف به دیدار با مسئولین دولتی، نمایندگان مجلس و فرادستان آموزشی بود. در کنار این رایزنی‌ها، صدور بیانیه و فعالیت رسانه‌ای به منظور ارائه‌ی مشکلات آموزشی و صنفی در دستور کار فعالان صنفی قرار داشت. ارائه‌ی گزارش‌های متعدد از وضعیت وخیم معیشتی معلمان و مشکلات فزاینده‌ی آموزشی در مدارس، با توجه به تغییر وزیر آموزش و پرورش، این انتظار را ایجاد کرده بود که بودجه سال ۹۶ آموزش و پرورش بتواند پاسخگوی مطالبات طرح شده باشد. با این‌حال، بودجه پیشنهادی دولت حتی مورد اعتراض خود مسئولان آموزشی هم قرار گرفت. در این شرایط، قابل پیش بینی بود که مشکلات فعلی آموزش و پرورش هم‌چنان در سال بعد هم ادامه خواهد یافت. پاسخ‌های ناامید کننده‌ی نمایندگان مجلس در هنگام ارائه‌ی امضاهای کمپین هم نشان داد که اراده‌ی جدی در میان مسئولان دولتی و نمایندگان مجلس برای تغییر در شرایط معیشتی معلمان و رفع مشکلات آموزشی وجود ندارد. در چنین شرایطی بود که تجمع نوزدهم اسفند به صورت خودجوش و از طریق شبکه‌های مجازی و بدون دخالت و حمایت تشکل‌های صنفی، سازماندهی و انجام شد. با وجود زمان کم برای برنامه ریزی لازم، گستره‌ی رسانه‌ای این تجمع در میان رسانه‌های داخلی و خارجی و هم‌چنین مشارکت معلمان در بیش از ۳۰ شهر کشور، نشانه‌هایی از موفقیت این تجمع بود. این درحالی بود که چه در زمان تبلیغات این تجمع و چه در شرایط پس از برگزاری، مخالفت‌هایی از سوی برخی فعالین در داخل کانون‌های صنفی با این تجمع صورت گرفت و در مقابل، پاسخ‌هایی هم از سوی فعالین صنفی داده شد. صرف نظر از نقدها و پاسخ‌های داده شده، استقبال معلمان از کمپین بودجه عادلانه و تجمع نوزدهم اسفند، بیش از هرچیز نشان از افزایش نارضایتی‌ها در میان فرهنگیان کشور بود. افزایش شکاف طبقاتی در جامعه و افزایش فاصله میان حقوق معلمان شاغل و بازنشسته با خط فقر رسمی اعلام شده، در کنار انبوه مطالباتی که از سال‌ها پیش هم‌چنان بدون پاسخ مانده است، عامل اصلی افزایش نارضایتی فرهنگیان شاغل و بازنشسته در این سال‌هاست. در این شرایط با توجه به بودجه مصوب در مجلس و هم‌چنین ادامه‌ی سیاست‌های انقباضی دولت کنونی در حوزه‌ی آموزش و پرورش، تداوم و انباشت نارضایتی‌ها در سال جدید نیز قابل پیش بینی است.

ارائه‌ی گزارش‌های متعدد از وضعیت وخیم معیشتی معلمان و مشکلات فزاینده‌ی آموزشی در مدارس، با توجه به تغییر وزیر آموزش و پرورش، این انتظار را ایجاد کرده بود که بودجه سال ۹۶ آموزش و پرورش بتواند پاسخگوی مطالبات طرح شده باشد. با این‌حال، بودجه پیشنهادی دولت حتی مورد اعتراض خود مسئولان آموزشی هم قرار گرفت.

مین؛ زخم‌های پرشمار زمین

به مناسبت روز جهانی آگاهی از مین و اقدام علیه مین

عیسی بازیار

فعال حقوق مصدومین مین و متخصص پاکسازی میادین مین

زمین هم زخم‌های زیادی بر اثر جنگ‌های ما انسان‌ها بر پیکر خود دارد؛ زخم‌هایی که التیام آن شاید به سال‌ها تلاش نیاز داشته باشد.

مین واژه‌ای ست که هرگاه شنیده می‌شود، تداعی‌گر درد و خون و آتش است. وجود بیش از ۱۰۰ میلیون مین بر پیکر زمین در کره‌ی خاکی و ۶۰ کشور آلوده به مین، هر روزه قربانیانی از میان نظامیان و مردم غیر نظامی می‌گیرد. برای کاهش آلام و دردهای قربانیان مین و یادآوری خطر بالقوه این معضل جهانی، روز ۴ آوریل برابر با ۱۶ فرودین ماه، از طرف مجمع عمومی سازمان ملل متحد، روز جهانی آگاهی از خطر مین و اقدام علیه مشکل مین (The International Day of Mine Awareness)نام‌گذاری شده است.

به عقیده‌ی سازمان‌های بین المللی حقوق بشر، استفاده از مین‌های ضد نفر ناقض پیمان نامه‌ها و معاهدات بین المللی حقوق بشر است. مدافعان حقوق بشر و سازمان ملل معتقد بودند که استفاده از مین‌ها برای جنگ‌ها باید به هر طریقی محدود شود و به همین دلیل کنوانسیون های برای ممنوعیت مین‌های ضد نفر به تصویب رسیده است. تشکیل کنوانسیون‌هایی مانند اتاوا و کنوانسیون ممنوعیت یا محدودیت کاربرد برخی از سلاح‌های متعارف (Convention on Certain Conventional Weapons "CCW")و در مورد سلاح‌های خوشه‌ای کنوانسیون‌هایی که به پروسه‌ی اسلو معروف شده‌اند، از این جمله‌اند.

> در دسامبر سال ۲۰۰۵ مجمع عمومی سازمان ملل، ۴ آوریل را به عنوان روز آگاهی از مین و اقدام علیه مین نام‌گذاری کرد. برای ایجاد برنامه‌های ملی مبارزه با مین در کشورهایی که مین و بقایای انفجاری، خطری جدی برای امنیت، سلامت و زندگی مردم ایجاد کرده و یا توسعه اقتصادی و اجتماعی را در سطح محلی و منطقه‌ای با مشکل مواجه می‌کند دولت‌ها و سازمان‌های جهانی برای نخستین بار موظف شدند برنامه‌هایی برای آگهی رسانی مردم در معرض خطر انفجار مین با کمک سازمان ملل و نهاد ملی مین هر کشور در این روز ارائه دهند.

بعد از این‌که کنوانسیون منع به کارگیری مین‌های زمینی موسوم به اتاوا در دسامبر سال ۱۹۹۷ توسط سازمان ملل متحد به مرحله‌ی اجرا درآمد، در دسامبر سال ۲۰۰۵ مجمع عمومی سازمان ملل، ۴ آوریل را به عنوان روز "آگاهی از مین و اقدام علیه مین" نام‌گذاری کرد. برای ایجاد برنامه‌های ملی مبارزه با مین در کشورهایی که مین و بقایای انفجاری، خطری جدی برای امنیت، سلامت و زندگی مردم ایجاد کرده و یا توسعه اقتصادی و اجتماعی را در سطح محلی و منطقه‌ای با مشکل مواجه می‌کند دولت‌ها و سازمان‌های جهانی برای نخستین بار موظف شدند برنامه‌هایی برای آگهی رسانی مردم در معرض خطر انفجار مین با کمک سازمان ملل و نهاد ملی مین هر کشور در این روز ارائه دهند.

کنوانسیون منع به کارگیری مین‌های زمینی یک معاهده‌ی الزام آور است که کشورها موظف به رعایت مفاد آن هستند. روند کنوانسیون اتاوا روندی تلفیقی است؛ یعنی این‌که این معاهده ترکیبی از حقوق بشر دوستانه و خلع سلاح است. از لحاظ الحاق کشورها و گستردگی بعد از کمیسیون و معاهده‌ی حقوق کودک گسترده ترین معاهده حقوق بشری سازمان ملل متحد است. لازم به ذکر است که معاهده‌ی دیگری –و البته به نسبت کنوانسیون اتاوا

قدیمی‌تر-، به نام CCW نیز در امر ممنوعیت به کارگیری مین‌های زمینی معروف است.

یکی از ۶ بند اصلی حمایت از مصدومین مین در استانداردهای جهانی، اصل آموزش و آگهی رسانی است. خدمات پزشکی رایگان اورژانس و ادامه‌ی مراقبت‌های بهداشتی، توانبخشی فیزیکی، حمایت روانی و اجتماعی، تضمین فعالیت‌های اقتصادی فرد آسیب دیده، جمع‌آوری داده‌ها، آموزش و پیشگیری از خطر، شش رکن اساسی کمک به مصدومان مین است.

کودکی که حین بازی قربانی مین شد - روستای نشکاش از توابع شهرستان مریوان - عکس از مهر

در بخش آموزش استانداردهای پاکسازی مین که به آیمس (IMAS)معروف است، در مورد آموزش ساکنین مناطق آلوده به مین بخش‌هایی به طور شفاف وظیفه‌ی نهاد ملی مین هر کشور در مورد آگهی رسانی به افراد در معرض خطر در مناطق آلوده را بیان کرده است. در بخش ارزیابی نیازها و آموزش، ارائه‌ی اطلاعات به مربیان آموزشی و فعالین ان.جی.اوها و در تبصره‌ها، این قانون مسئول بودن نهاد ملی مین در قبال شهروندان را شرح می‌دهد. بخش‌هایی از این استانداردها بدین‌گونه است: نهاد ملی مین باید تضمین نماید که نیازهای آموزش خطر مین با تسهیل و هماهنگی و نظارت در جمع آوری اطلاعات مطابق با استانداردهای بین المللی صورت گیرد. باید یک مرکز اطلاعاتی راه‌اندازی شود. این بانک اطلاعاتی باید در برگیرنده‌ی اطلاعات کامل و جامع از وضعیت منطقه، اطلاعات بخش‌های دیگری مانند بهداشت و رفاه را در بر گیرد تا برای مربیان آموزشی کار آموزش آسان‌تر گردد.

سازمان‌هایی که آموزش خطر مین (MRE) را بر عهده دارند، می‌بایست تمام شرایط فوق را برابر با استانداردهای آیمس و استانداردهای بومی را مطابقت داده و سنجیده و کم و کاستی‌های آن را جهت آموزش اصولی و پایین آوردن تلفات، به واسطه‌ی آموزش صحیح در یک سازمان اطلاعاتی، گردآوری و نسبت به تصحیح و به روز کردن آن اقدام نمایند.

نهاد ملی مین باید تضمین نماید که نیازهای آموزش خطر مین با تسهیل و هماهنگی و نظارت در جمع آوری اطلاعات مطابق با استانداردهای بین المللی صورت گیرد. باید یک مرکز اطلاعاتی راه‌اندازی شود. این بانک اطلاعاتی باید در برگیرنده‌ی اطلاعات کامل و جامع از وضعیت منطقه، اطلاعات بخش‌های دیگری مانند بهداشت و رفاه را در بر گیرد تا برای مربیان آموزشی کار آموزش آسان‌تر گردد.

سازمان‌هایی که آموزش خطر مین (MRE)را بر عهده دارند، می‌بایست تمام شرایط فوق را برابر با استانداردهای آیمس و استانداردهای بومی را مطابقت داده و سنجیده و کم و کاستی‌های آن را جهت آموزش اصولی و پایین آوردن تلفات، به واسطه‌ی آموزش صحیح در یک سازمان اطلاعاتی، گردآوری و نسبت به تصحیح و به روز کردن آن اقدام نمایند.

ایران، دومین کشور آلوده به مین

ایران دومین کشور آلوده به مین جهان بعد از کشور مصر است؛ با وسعت میلیون‌ها هکتار زمین آلوده در پنج استان خوزستان، ایلام، کرمانشاه، کردستان و آذربایجان غربی و بالغ بر ۸۰۰۰ قربانی انفجار مین.

افزایش ۲۳ درصدی قربانیان انفجار مین در سال ۹۵ نسبت به یک سال قبل از آن، نشان از عدم رویکرد مناسب نهاد ملی مین در خصوص پاکسازی مناطق آلوده به مین در کشور است. طبق آماری که نگارنده جمع آوری کرده، ۵۹ تن در سال ۹۵ قربانی انفجار مین شده‌اند که از این تعداد ۱۸ تن کشته و ۴۱ نفر مجروح گردیدند. در میان این تعداد کشته‌ها و قربانیان مین، ۸ کودک و ۳ زن وجود دارند. ۳ کولبر و یا کاسبکاران مرزی نیز بر اثر تردد در مناطق آلوده، دچار حادثه‌ی انفجار مین شدند.(۱)

عملکرد جمهوری اسلامی و نهاد ملی مین در قبال آموزش خطرات مین

جمهوری اسلامی تاکنون پیمان منع به کارگیری مین‌های زمینی (اتاوا) را امضا نکرده است در مورد کنوانسیون CCW نیز ایران عضو ناظر این معاهده است و هنوز آن را به طور کلی نپذیرفته است. براساس بند ۲ ماده‌ی ۵ این کنوانسیون، هر یک از دول عضو تمام تلاش خود را برای شناسایی همه‌ی مناطق مین‌گذاری شده یا مشکوک به مین‌گذاری، تحت صلاحیت یا کنترل خود به کار بسته و در کوتاه‌ترین زمان ممکن تضمین می‌نماید که کلیه‌ی مین‌های ضد نفر در مناطق مین‌گذاری شده تحت صلاحیت یا کنترل خود، علامت‌گذاری شده و تحت نظارت قرار گرفته و با حصارکشی یا سایر وسایل مورد حفاظت قرار می‌گیرند؛ تا ممانعت از ورود غیرنظامیان به این مناطق را تا زمانی که مین‌های ضد نفر موجود در آن نابود شوند، تضمین نمایند. علامت‌گذاری، حداقل می‌بایستی بر استانداردهای مندرج در پروتکل ممنوعیت یا محدودیت استفاده از مین‌ها، تله‌های انفجاری و سایر ادوات اصلاحی در ۳ می ۱۹۹۶ الحاقی به کنوانسیون ممنوعیت یا محدودیت کاربرد برخی از سلاح‌های متعارف که ممکن است موجب جراحات مفرط شوند و یا دارای اثرات غیر قابل تبعیض باشند، منطبق باشد.

حال آن‌که هیچ آموزش و یا علامت‌گذاری مشخص و مدونی از طرف نهاد ملی مین ایران (مرکز مین زدایی)، برای مردم مناطق آلوده طی سالیان اخیر انجام نشده است. هم‌چنین ۴ سال است که روز جهانی آگهی رسانی از خطرات مین در ایران در سکوت مطلق طی می‌شود. در صورت وجود یک سازوکار منظم و منطبق بر استانداردهای جهانی برای آموزش قطعاً شاهد کم شدن قربانیان انفجار مین خواهیم بود؛ سازوکاری که وجودش در حال حاضر به شدت احساس می‌شود. از سوی دیگر، حمایت از مصدومان مین کنشی بشردوستانه است. حال که حاکمیت در این مورد کم کاری می‌کند، جای خالی افراد و ان.جی.اوها به شدت مشهود است. تلاش برای امر آگهی رسانی از خطرات مین باید به صورت گسترده در بین مردم صورت گیرد تا کودکان و تمامی افرادی که در معرض خطر انفجار مین هستند، بدانند که مین می‌تواند کابوسی شود برای همه‌ی عمر و حتی دردی باشد برای اطرافیان فرد قربانی.

همه با هم اقدام بر علیه مین، به امید زمینی پاک و عاری از مین برای همه‌ی ساکنین.

حال آن‌که هیچ آموزش و یا علامت‌گذاری مشخص و مدونی از طرف نهاد ملی مین ایران (مرکز مین زدایی)، برای مردم مناطق آلوده طی سالیان اخیر انجام نشده است. هم‌چنین ۴ سال است که روز جهانی آگهی رسانی از خطرات مین در ایران در سکوت مطلق طی می‌شود. در صورت وجود یک سازوکار منظم و منطبق بر استانداردهای جهانی برای آموزش قطعاً شاهد کم شدن قربانیان انفجار مین خواهیم بود؛ سازوکاری که وجودش در حال حاضر به شدت احساس می‌شود. از سوی دیگر، حمایت از مصدومان مین کنشی بشردوستانه است. حال که حاکمیت در این مورد کم کاری می‌کند، جای خالی افراد و ان.جی.اوها به شدت مشهود است.

توضیح:

۱. نهاد ملی مین ایران، موسوم به مرکز مین زدایی، هیچ گونه اطلاعاتی در مورد مجروحین و کشته شدگان انفجار مین –چه به صورت عمومی و چه با عنوان گزارش سالیانه در معرض عموم قرار نداده است. بیش از سه سال است که سایت مرکز مین زدایی غیر فعال و دسترسی به آمار پاکسازی و قربانیان مین وجود ندارد و این آمارها به صورت رصد فردی و منابع داخلی تهیه شده است.

بدن من، حق من: درآمدی بر حق مالکیت بر بدن

حسین رئیسی

وکیل و معلم حقوق

شاید در نگاه نخست به این عنوان، چنین تصور گردد که همه‌ی انسان‌ها حق دارند درباره‌ی بدن خویش تصمیم بگیرند. جای بحث و تحلیل در این حوزه کجاست؟ چرا چنین بحث و یا تردیدی درباره‌ی حق شخصی بر وجود یا تمامیت وجودی انسان‌ها مطرح می‌گردد؟ به هر میزان که در توجه اولیه این موضوع بداهه فرض می‌گردد، اما در ادامه خواهیم دید موضوعی بدین سهل و سادگی محل مباحث گوناگون حقوقی–اجتماعی قرار گرفته است؛ چون تجاوز به تمامیت وجودی انسان‌ها در ساحت‌های مختلف حقوقی، اجتماعی، فرهنگی، روانی و اقتصادی دیده می‌شوند.

از مفهوم امروزی این حق چنین استنباط می‌گردد که، همه‌ی انسان‌ها حق دارند تا درباره‌ی سلامت شخصی، تمامیت جسمانی، روابط جنسی و فرزند آوری با آزادی تصمیم بگیریم. هیچ‌گونه ترس، نگرانی، خشونت و تبعیض نباید نسبت به انسان‌ها در این موقعیت برای ایجاد محدودیت در حق تسلط بر بدن خود اعمال گردد.

در دیدگاه سنتی تحت تاثیر آمیزه‌های مذهبی، فرهنگی و سیاست‌های برتری طلبانه، نژادپرستانه یا تبعیض آمیز همواره گستره تعریف امروزی درباره‌ی این حق را بر نمی‌تابد. از زمانی‌که کسب آزادی‌های فردی و اجتماعی از عرصه‌ی نظری وارد سیاست‌های دولت‌ها و قوانین ملی و بین المللی حقوق بشر شده است، به تدریج مفهوم تسلط و مالکیت بر بدن نیز وارد ادبیات حقوقی گردید.

مصادیق متعددی از اعمال تبعیض علیه انسان‌ها، به ویژه زنان، می‌توان برشمرد که منجر به عدم تسلط آن‌ها بر بدنشان می‌شود؛ نمونه‌ی روشن آن را می‌توان بردگی، کار اجباری، قاچاق انسان و اندام انسانی، ازدواج در کودکی، ازدواج اجباری، هم‌چنین مهم‌تر دانستن نقش مادری از ماهیت وجودی زن تا عقیم سازی اجباری و اعمال مجازات برای سقط جنین را برشمرد.

برای رهایی از تعریف‌های نادرست از حق بر بدن و رهایی از هریک از مصادیق مورد اشاره‌ی بالا که منجر به عدم کنترل انسان‌ها بر بدنشان می‌شود، مبارزات زیادی صورت گرفته و می‌گیرد. با لغو برده داری، اوج گیری مبارزات برابری طلبانه، تلاش برای الغاء جوامع طبقاتی، مبارزات زنان برای کسب حق برابر و توسعه گفتمان عدالت جنسیتی همه و همه به رفع انسداد از درک انسان از مفهوم حق بر بدن و بدیهی دانستن حق تسلط انسان بر سرنوشت خودش منجر شد. در برداشت سنتی از حق امکان فرض تسلط مطلق انسان بر تمامیت جسمانی خودش به سبب این‌که بدن انسان، مال محسوب نمی‌گردد؛ ممکن نبود. اما از آن‌جایی که حق مالکیت بر بدن از حق مالکیت بر اشیاء در مفهوم عام خود متفاوت است، رابطه‌ی انسان با بدن خود شباهتی با رابطه‌ی انسان با اموالش ندارد؛ در نتیجه ضرورتی ندارد به دنبال یک مال عینی باشیم تا ارتباط مالکیت بین تن انسان با خود انسان تعریف پذیر شود. بدین سبب به سادگی می‌توان گفت انسان بدون بدنش تعریف نمی‌شود و بدن انسان و

از زمانی‌که کسب آزادی‌های فردی و اجتماعی از عرصه‌ی نظری وارد سیاست‌های دولت‌ها و قوانین ملی و بین المللی حقوق بشر شده است، به تدریج مفهوم تسلط و مالکیت بر بدن نیز وارد ادبیات حقوقی گردید.

مصادیق متعددی از اعمال تبعیض علیه انسان‌ها، به ویژه زنان، می‌توان برشمرد که منجر به عدم تسلط آن‌ها بر بدنشان می‌شود؛ نمونه‌ی روشن آن را می‌توان بردگی، کار اجباری، قاچاق انسان و اندام انسانی، ازدواج در کودکی، ازدواج اجباری، هم‌چنین مهم‌تر دانستن نقش مادری از ماهیت وجودی زن تا عقیم سازی اجباری و اعمال مجازات برای سقط جنین را برشمرد.

تصمیمات انسان درباره‌ی آن از یکدیگر تفکیک ناپذیرند؛ حق آزادی فردی نیز بدون تسلط انسان بر بدنش قابل درک نیست. در نتیجه حق مالکیت بر بدن در زمره‌ی حق بر آزادی و امنیت شخصی تعبیر می‌شود (ماده‌ی سوم اعلامیه‌ی جهانی حقوق بشر).

با پذیرش این اصل بلامنازع که انسان از حق آزادی و امنیت شخصی برخودار است، این حق او را قادر می‌سازد تا از یک طرف از بردگی، تبعیضات ناروا، شکنجه و مجازات‌های غیر انسانی مصون بماند و از طرفی دیگر به او این امکان را خواهد داد تا بر سرنوشت خود تسلط کامل داشته باشد. بدون استیلای شخص بر تمامیت جسمانی و روانی خود حق بر آزادی و امنیت شخصی او تامین نخواهد گشت.

مصادیق متعددی از حق مالکیت یا حق استیلای فردی بر تمامیت جسمانی خود را می‌توان در زندگی اشخاص به دست داد. از جمله این موارد می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

حق اتخاذ تصمیم درباره‌ی بدن و سلامتی خود.

حق داشتن کنترل بر زندگی جنسی خود؛ بدون ترس و نگرانی از مجرم واقع شدن.

حق بر انتخاب همسر یا شریک جنسی؛ تمایل یا عدم تمایل به داشتن فرزند.

حق بهره‌مندی از بهداشت؛ امنیت و آموزش‌های لازم برای تضمین این حق.

حق بر انتخاب داشتن یا نداشتن فرزند.

و بالاخره حق برخورداری از امکان سقط جنین و در محیطی بهداشتی بدون ترس و نگرانی.

در میثاق بین المللی حقوق مدنی و سیاسی، بخش سوم، مواد ۶ به بعد خود مصادیقی از نفی حق بر آزادی و امنیت شخصی از جمله، منع نگهداری افراد در بردگی، سلب حق حیات و مجازات اعدام، شکنجه و رفتارهای تحقیر آمیز برشمرده شده است. همه‌ی این اصول و ایجاد هر نوع محدودیت در حق بر تسلط بر بدن امکان نقض دارند. اگر عقیم سازی اجباری می‌تواند مصادیقی از نژاد پرستی و یا با شرایط اختصاصی نسل کشی محسوب گردد، اجبار زنان به فرزند آوری نیز می‌تواند مصداق روشنی از ایجاد محدودیت در حق آزادی و امنیت شخصی محسوب شود. از این رو منع زنان از سقط جنین، به منزله اجبار آنان به فرزند آوری تحت هر شرایطی است؛ که این نفی تسلط آن‌ها بر بدنشان تلقی می‌شود.

مانع عمده‌ای که در مقابل تامین حق بر تسلط بر بدن برای زنان وجود دارد، تعریفی است که از جنین ارائه می‌شود. مثلاً در حقوق کانادا جنین قبل از تولد انسان فرض می‌شود، اما انسان محسوب نمی‌شود. در حالی‌که در حقوق اسلامی و در ایران به تأسی از این حقوق جنین به فرض زنده متولد شدن، انسان محسوب می‌شود؛ یعنی قبل از تولد نیز انسان است و سلب حق زندگی از وی مجاز نیست. با توجه به این‌که حیات جنین بدون حیات مادر متصور نیست، حق حیات درباره‌ی او نیز مانند انسان قابل تصور نیست. از این منطق می‌توان استنباط نمود که جنین خود واجد حق زندگی مستقل از مادر نیست و سایرین مانند پدر و یا حکومت یا مذهب نیز نمی‌توانند برای موجودی که ماهیت مستقل ندارد، بدون رضایت مادر تصمیم به "بود" یا "نبود" بگیرند. در ادامه‌ی

همین منطق روشن باید گفت که تعیین مجازات برای سقط جنین به وسیله یا به خواست مادر نیز به دلیل انسان نبودن جنین و وابستگی او به بدن مادر، ناعادلانه محسوب می‌شود.

بنابراین قبل از هر چیز لازم است حق زنان بر داشتن آزادی و امنیت شخصی تضمین گردد؛ سپس با احترام به این حق، تعریف دقیقی از جنین و رابطه‌ی آن با مادرش ارائه شود.

در حال حاضر در ایران سقط جنین با تجویز پزشک و تایید پزشکی قانونی امکان پذیر است. پذیرش این حق به منزله این است که چنانچه مادری بیمار باشد و حامله بودن سبب آسیب جدی به او شود، تحت عنوان سقط درمانی با تجویز پزشک امکان سقط فراهم است. مبنای این حق احترام به بهداشت، امنیت و آزادی شخصی است. همین مبنا را می‌توان توسعه داد تا به تضمین این حق برای زنان در شرایط حامله شدن ناخواسته پایان بخشید. چنانچه عقیم شدن ناخواسته و اجباری نیز سلب حق آزادی و امنیت شخصی است؛ اجبار به فرزند آوری نیز سلب همین حق خواهد بود.

در حال حاضر در ایران سقط جنین با تجویز پزشک و تایید پزشکی قانونی امکان پذیر است. پذیرش این حق به منزله این است که چنانچه مادری بیمار باشد و حامله بودن سبب آسیب جدی به او شود، تحت عنوان سقط درمانی با تجویز پزشک امکان سقط فراهم است. مبنای این حق احترام به بهداشت، امنیت و آزادی شخصی است. همین مبنا را می‌توان توسعه داد تا به تضمین این حق برای زنان در شرایط حامله شدن ناخواسته پایان بخشید.چنانچه عقیم شدن ناخواسته و اجباری نیز سلب حق آزادی و امنیت شخصی است؛ اجبار به فرزند آوری نیز سلب همین حق خواهد بود.

در این خصوص اگر به جامعه‌ی کانادا نگاه کنیم، بین سال‌های ۱۸۶۹ تا ۱۹۶۹ برای صد سال سقط جنین در این کشور جرم محسوب می‌شده است و در فاصله‌ی زمانی اندکی از همین ایام، حدود ۴ هزار تا ۶ هزار زن به دلیل سقط غیر بهداشتی جان خود را از دست داده‌اند. در نتیجه ابتدا کسانی که در معرض خطر بودند با تایید پزشک امکان سقط جنین را به دست آوردند و به دلیل این‌که زنان، در معرض سقط جنین غیر بهداشتی بودند و این اتفاق جان آن‌ها را تهدید می‌کرد، پزشکی اهل شهر مونترال با برپایی کلینیک سقط جنین سعی کرد به همه‌ی زنان کمک کند و در پی تلاش او برای راه اندازی کلینیک‌های سقط جنین در سراسر کانادا، سقط جنین در این کشور در هر شرایطی قانونی اعلام شد(به نقل از وبسایت تاریخ سقط جنین در کانادا).

تجربه‌ی پنجاه سال گذشته‌ی کشور کانادا –به عنوان یکی از پیشروترین کشورهایی که این حق را به رسمیت شناخته–، بهترین نمونه است تا به ما کمک کند که ایجاد محدودیت در حق زنان بر بدن خودشان نه تنها نفی حقوق انسانی آن‌ها محسوب می‌گردد، بلکه توسل به سقط جنین غیر قانونی و غیر بهداشتی جان آن‌ها را با خطر روبرو می‌سازد.

در نتیجه‌ی تعریف دقیق از حق آزادی و امنیت شخصی و استفاده از آمیزه‌های اخلاقی–حقوقی جهان شمول و متکی به حقوق بنیادین می‌توان مسیر را برای پذیرش حق بر بدن برای زنان در ایران نیز هموار ساخت. با تفسیری منصفانه از این حق، زنان نه تنها حق دارند که از هر نوع اجبار و اکراه اعم از اجباری فیزیکی و یا ایجاد ترس از مجرم واقع شدن در اثر سقط جنین مصون بمانند؛ بلکه حق خواهند داشت تا آزادانه مادر شدن را برگزینند.

اقلیت سازی در جغرافیای قومیتی

حبیب الله سربازی

فعال حقوق بشر

اکبر ترکان، مشاور عالی رئیس جمهور و دبیر شورای هماهنگی مناطق آزاد تجاری–صنعتی، سی‌ام دی ماه سال ۹۵ در گفتگو با تابناک از برنامه‌ی دولت برای ارتقای جمعیت تا دستکم ۲ و نیم میلیون نفر و اسکان جمعیت جدید در سواحل مکران در جنوب بلوچستان خبر داد.

مقاله‌ی پیش رو، به طرح توسعه سواحل مکران، طرح‌ها و برنامه‌ها، بیم‌ها و امیدها می‌پردازد.

***

چند صباحی است که رسانه‌های ایران با ولع از طرح "توسعه پایدار سواحل مکران" صحبت می‌کنند. مسئولان دولتی و نظامی هر کدام به شیوه، لحن و ادبیات متفاوتی از اهمیت "سواحل مکران" می‌گویند. رهبر ایران از این منطقه به عنوان "گنج فراموش شده" یاد کرده و دستورات محکمی برای حضور نیروهای مسلح و استفاده از موقعیت استراتژیک این منطقه صادر کرده است. پس از آن سپاه پاسداران و نیروی دریایی ارتش در منطقه مستقر شدند. امنیت داخلی سیستان و بلوچستان با مصوبه کمیسیون امنیت ملی مجلس به سپاه پاسداران محول شد و نیروی دریایی ارتش، بزرگ‌ترین پایگاه دریایی خود را در پسابندر نقطه‌ی صفر مرزی با کشور پاکستان تاسیس کرد و دو نقطه‌ی دریایی دیگر را در دست تاسیس قرار داد. در این مدت سیلی از نیروهای امنیتی در روند افزایش جمعیت سواحل مکران به بلوچستان سرازیر شدند. وبسایت تسنیم نوشت که حبیب‌الله سیاری، فرمانده‌ی نیروی دریایی ارتش، روز جمعه ۱۲ آذر ماه سال ۹۵ طی سخنانی پیش از خطبه‌های نماز جمعه‌ی تهران گفته است : "[تا کنون] نیروی دریایی ۱۰ هزار نفر از پرسنل خود را در مکران مستقر کرده است".

سپاه پاسداران نیز هزاران نفر از پرسنل خود را به بلوچستان گسیل کرده است(آمارهای رسمی اعلام نمی‌شوند). کلیه‌ی نیروهای نظامی دیگر از قبیل نیروی انتظامی و شاخه‌های زیر مجموعه، وزارت اطلاعات و غیره یعنی شامل هزاران نفر از کادر تا سرباز – که در خوش‌بینانه‌ترین حالت بیش از ۹۰ درصد متشکل از نیروهای غیر بومی هستند– نیز در بلوچستان مستقر شدند.

شرکت‌های وابسته به نیروهای مسلح در بلوچستان فعال شده‌اند؛ شرکت ناجی پوشش، که اکنون قطب تولید البسه نظامی کل کشور محسوب می‌شود، در زاهدان تاسیس شد. تجارت مرزی به انحصار نیروهای مسلح درآمده است. زمین‌های ارزشمند بلوچستان در سواحل مکران و مناطق دیگر، توسط ارگان‌ها و نظامیان خریداری و وارد چرخه‌ی فعالیت‌های مختلف شدند. با این حال، نه تنها خرید و فروش مواد مخدر کم‌تر نشد بلکه سیر صعودی پیدا کرد، و مرز سراوان که ۳۰۰ کیلومتر آن به طور رسمی تحت سیطره و کنترل سپاه پاسداران است، به گفته‌ی سردار رحیمی، فرمانده‌ی نیروی انتظامی در گفتگو با ایسنا، "بالاترین آمار ورود مواد مخدر به کشور" را به استان را به خود اختصاص داده است. و به تبع رفتارهای خارج از قانون در بین نیروهای مسلح افزایش پیدا کرده است. آمار آزار و اذیت مردم بلوچ اهل سنت به نام "مبارزه با قاچاق کالا" روند صعودی پیدا کرده؛ آمار کسانی که به خاطر حمل کالاهای مصرفی و عدم توجه به "ایست" ماموران کشته و زخمی شدند، به ده‌ها نفر رسید.

جان کلام یعنی: جامعه‌ای با صدها نیروی نظامی که به هیچ کس جواب پس نمی‌دهند و مردمی که ۵۲ درصد از کل جمعیتشان در روستاها زندگی می‌کنند. تو خود حدیث مفصل بخوان از این مجمل.

مکران کجاست؟

منطقه‌ی مکران از شرق استان هرمزگان تا شرق استان سیستان و بلوچستان گستردگی دارد (گرچه شمولیتش در آن سوی مرز به بلوچستان پاکستان می‌رسد) و شامل شهرستان‌های ساحلی مختلفی هم‌چون سیریک، جاسک، کنارک و چابهار می‌شود.

ساکنان این منطقه با جمعیت تقریبی یک و نیم میلیون نفر از قوم بلوچ، و سنی مذهب هستند.

"توسعه پایدار" چیست؟

لازم است دقت کنیم که "توسعه پایدار" توسعه‌ای درون زا و نظام مند و متعادل است که بینش سیستمی را در همه‌ی رشته‌ها مطرح می‌سازد. توسعه پایدار در پی فقر زدایی، ایجاد تعادل میان کشورهای جهان و به گونه‌ای همزیستی مسالمت آمیز است و بر صلح و استفاده‌ی بهتر از منابع و به ویژه منابع تجدید شونده تاکید دارد. یعنی، در توسعه پایدار تلاش می‌شود با فقرزدایی، استفاده‌ی بهتر از منابع، بهبود کیفیت زندگی، بهره برداری صحیح از منابع طبیعی و نیروی انسانی، نگهداری منابع برای حال و آینده، به وضعیت منطقه سامان داده شود.

همایش بین المللی معرفی فرصت های سرمایه گذاری و توسعه پایدار سواحل مکران - عکس از وبسایت اسحاق جهانگیری

ابزارهای اصلی توسعه پایدار عبارتند از: ترویج آموزش و آگاه سازی، اشاعه دانش، مهارت‌ها و معرفت سنتی، نهادینه کردن بهداشت، امنیت و اشتغال کامل.

از "طرح توسعه سواحل مکران" چه می‌دانیم؟

– آن‌چه "طرح توسعه مکران" خوانده می‌شود، در واقع شامل منطقه‌ای از میناب در محدوده‌ی بندر تیاب تا خلیج گواتر است که در این طرح جاسک و چابهار به دلیل موقعیت جغرافیایی برجسته، از محوریت برخوردارند.

– سال ۱۳۸۷: تاکید آیت الله خامنه‌ای بر استفاده از "گنج سواحل بکر دریای عمان"

– سال ۱۳۹۰ بازدید آیت الله خامنه‌ای از منطقه و تاکید بر توسعه سواحل مکران

– سال ۱۳۹۱: مصوبه ۵۵۱ شورای عالی امنیت ملی مبنی بر تشکیل کارگروه توسعه سواحل مکران

– سال ۱۳۹۲: بازدید رئیس جمهور از بندر جاسک و تاکید بر "توسعه سواحل مکران"

– سال ۱۳۹۳: مصوبه شورای عالی شهرسازی و معماری مبنی بر ضرورت تهیه‌ی طرح ویژه‌ی توسعه و عمران مکران

– در سیاست‌های کلی برنامه‌ی ششم توسعه کشور (۱۳۹۹-۱۳۹۵) که شامل توسعه اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی است، با تاکید بر "توجه رهبر"، توسعه سواحل مکران جزو اولویت‌ها و برنامه‌های محوری تلقی شد.

– کارگروهی به نام "ستاد توسعه سواحل مکران" با ریاست اسحاق جهانگیری، معاون اول رئیس جمهور ایران تشکیل شده است.

– "سازمان توسعه سواحل مکران" به عنوان سازمان توسعه‌ای با شخصیت شرکتی برای برنامه ریزی، اجرا و نظارت بر برنامه‌های توسعه در سواحل مکران در محدوده‌ی شهرستان‌های میناب، سیریک، جاسک، چابهار و کنارک ایجاد می‌شود.

– در سایت ستاد توسعه سواحل مکران در مورد توسعه این منطقه نوشته شده است: "ماموریت کارگروه توسعه سواحل مکران سیاست‌گذاری و راهبری توسعه پایدار سواحل مکران و بالفعل

نمودن ظرفیت‌ها و توانمندی‌های منطقه در راستای سیاست‌های کلان منطقه است".

– کلیتی به نام طرح‌های کلان احداث پتروشیمی نگین مکران، احداث مجتمع فولاد مکران، توسعه و افزایش تفریغ و بارگیری اسکله‌ها و شهرک‌های صنعتی از کنارک تا جاسک در دستور کار قرار گرفتند.

– اکبر ترکان، مشاور عالی رئیس‌جمهور و دبیر شورای هماهنگی مناطق آزاد تجاری–صنعتی (۳۰ دیماه ۹۵) از برنامه‌ی دولت برای ارتقای جمعیت تا ۵ میلیون نفر و اسکان افراد جدید در سواحل خلیج فارس و مکران خبر داد که در این میان دست‌کم جمعیتی ۲ و نیم میلیون نفری سهم سواحل مکران، محل سکونت بلوچ‌ها، خواهند بود.

اکبر ترکان، مشاور عالی رئیس‌جمهور و دبیر شورای هماهنگی مناطق آزاد تجاری–صنعتی (۳۰ دیماه ۹۵) از برنامه‌ی دولت برای ارتقای جمعیت تا ۵ میلیون نفر و اسکان افراد جدید در سواحل خلیج فارس و مکران خبر داد که در این میان دست‌کم جمعیتی ۲ و نیم میلیون نفری سهم سواحل مکران، محل سکونت بلوچ‌ها، خواهند بود.

– اسحاق جهانگیری، معاون اول رئیس جمهور از برنامه‌ی ایجاد شهرهای جدید از پسابندر تا جاسک برای اسکان و تزریق جمعیت خبر داد.

– عباس آخوندی وزیر راه و شهرسازی در نشست آئورا گفت: "سیستان و بلوچستان ظرفیت جمعیت پذیری خوبی دارد و با اقداماتی که در حوزه‌ی راه، شهرسازی از جمله تاسیس شهرهای جدید انجام شده، مطمئنیم جمعیت خوبی در این استان جذب می‌شود". (ایسنا).

عباس آخوندی وزیر راه و شهرسازی در نشست آئورا گفت: "سیستان و بلوچستان ظرفیت جمعیت پذیری خوبی دارد و با اقداماتی که در حوزه‌ی راه، شهرسازی از جمله تاسیس شهرهای جدید انجام شده، مطمئنیم جمعیت خوبی در این استان جذب می‌شود"

– مسئولان مربوطه از ساخت نقطه‌ای تمدنی در مکران سخن گفته‌اند که حاکی از تمدن سازی با چاشنی مذهب حاکم خواهد بود.

– حسین دهقان، فرمانده‌ی رده‌های مختلف سپاه پاسداران و وزیر دفاع دولت روحانی به عنوان دبیر ستاد توسعه سواحل مکران تعیین شده است.

آن‌چه از طرح توسعه سواحل مکران نمی‌دانیم

– چرا باید جمعیت جدید میلیونی تزریق شود؟

– این جمعیت از کجا گسیل می‌شوند و کجا اسکان پیدا می‌کنند؟ و وضعیت مردم بومی پس از اقلیت شدن در جغرافیای خود چگونه خواهد بود؟

– برنامه ریزی و بودجه بندی توسعه سواحل مکران چگونه است؟

– نهادهای سرمایه گذار در بخش‌های مختلف چگونه پیش بینی شده‌اند؟

– جایگاه بومیان در تصمیم گیری و اجرای طرح توسعه چقدر است؟

– با توجه به نبود نیروهای بومی در بخش‌های پتروشیمی و فولاد و طرح های دیگر، آیا برنامه ریزی برای آموزش و به کارگیری از بلوچ‌ها در مشاغل صورت گرفته است؟

– چرا برای توسعه سواحل مکران بومیان حضور چندانی ندارند؟

– آیا پس از استقرار جمعیت در بلوچستان و اقلیت شدن بلوچ‌ها، طرح تقسیم استان سیستان و بلوچستان کلید می‌خورد؟

– آیا این طرح صرفاً جهت استفاده‌های کلان حاکمیت از موقعیت استراتیژیک سواحل مکران است یا مردم بلوچ از آن منتفع می‌شوند؟ و این انتفاع آیا قطره‌ای از دریا خواهد بود یا به میزان ارزش و با در نظر گرفتن عمق محرومیت منطقه خواهد بود؟

– و ...

در واقع پاسخ به پرسش‌های بالا و پرسش‌های از این دست بسیار سخت است، چرا که "طرح توسعه سواحل مکران" بیش‌تر در بوق کرناهای رسانه‌ای و سمینارهای آن‌چنانی و در قالبی مجمل از زبان مسئولان مربوطه مطرح می‌شود. اما با دقت در وضعیت حال حاضر و همان اندک اشارات به سیاست‌های موجود و کلیات طرح‌هایی که بیان شده‌اند عمق جدیدی از تبعیض و طوفان سهمگینی از

بی‌عدالتی‌ها درک می‌شوند.

بیش‌ترین نگرانی مردم بلوچ در این طرح، همان مشکل ریشه‌ای و اصلی همیشگی است؛ که با وجود نگاه "امنیتی" و "بی اعتمادی" حاکمیت به بلوچها که سال‌ها بلوچستان را محروم‌ترین نقطه‌ی کشور قرار داده است، چگونه برنامه‌ی توسعه سواحل مکران به نفع مردم خواهد بود؟

در واقع این نگرانی بسیار جدی است و متاسفانه با قرائت کلیات طرح، آینده‌ی روشنی برای مردم بومی تصور نمی‌شود. چرا که اساساً نگاه "بی اعتمادی" و "امنیتی" هم‌چنان وجود دارد و هیچ تغییری نکرده است و شعارهای "توسعه پایدار" برای سواحل مکران جز گذرگاهی برای اهداف کلان حاکمیت نیست. به این دلیل که در این طرح هیچ گونه مکانیزمی برای مشاغلی که مردم بومی با آن درگیر هستند در نظر گرفته نشده است. کشاورزی، صیادی و مرز سه راه اصلی کسب درآمد بومیان هستند که در هر سه بخش با مشکلات جدی رو به رو هستیم.

در بخش کشاورزی مشکل آب یکی از جدی‌ترین مشکلات است، و کم آبی در سیستان و بلوچستان از مرز بحران گذشته است، و نیروی کار در این بخش از کمبود امکانات و توجه رنج می‌برند، و محصولات و یا زمین‌ها و نیروهای کار بیمه دریافت نمی‌کنند و برای پیشرفت این صنعت هیچ جدیتی مشاهده نمی‌شود.

صیادان نیز هم‌چنان به شکل صید انتظاری ماهیگیری می‌کنند، و جبر محیط و استفاده از ابزار آلات سنتی، فشارهای مختلف نیروهای مسلح بر قایق‌ها و لنج‌های صیادی، عدم ساماندهی و حمایت از این قشر مشکلات فراوانی ایجاد کرده است و در بحث توسعه چندان در این بخش توجهی مبذول نشده است.

هم‌چنین، وضعیت مرز بسیار اسفناک است. یا بازارچه‌های مرزی غیر فعال‌اند و یا این‌که تجارت‌ها در آن کاملا انحصاری و امنیتی و زیر کنترل نهادهای مسلح است؛ نیروهای که پس از یک سال فعالیت در مرز میلیونر می‌شوند اما مردم محلی با پادویی‌های مختلف هیچ تغییر عمده‌ای سر سال در زندگیشان ایجاد نمی‌شود.

مدرسه‌ای کپری در استان سیستان و بلوچستان - عکس از مهر

از سویی دیگر "نبود نیروی انسانی توانمند و کارا" و "ضعف بنیه مالی" ، "ناتوانی برای سرمایه گذاری در پروژه های دولتی" و "نبود مشوق ها در این بخش" نیز مزید بر علت شده است و هیچ گونه عزم جدی برای آموزش و سازماندهی نیروهای بومی برای

بهتر شدن وضعیتشان نیز دیده نمی‌شود.

و صد البته – همانگونه که پیش‌تر اشاره شد–، حاکمیت از طرح توسعه سواحل مکران به اهداف ملی خود برای هرچه بیش‌تر به کنترل در آوردن اقتصاد و امنیت آب‌های آزاد منطقه می‌اندیشد که از قضا بهترین موقعیت برای تحقق این امر سواحل مکران تشخیص داده شده‌اند و هیچ‌گونه افقی برای حمایت از نیروهای بومی مشاهده نمی‌شود.

گمان می‌رود اگر این طرح‌ها و برنامه‌ها به شکلی جدی پیگیری شوند، ۳۰ سال دیگر شهرک‌های صنعتی بسیار بزرگی متشکل از هزاران نفر غیر بومی مرفه مشاهده شود که ده درصد بلوچ‌ها از آن منتفع می‌شوند اما در حاشیه‌ی مناطق صنعتی، "حاشیه نشین بلوچ" با خانه‌های کوخی و کپری و در وضعیتی عصر حجری زندگی خواهند کرد و رسانه‌ها هر از چندی از وضعیت بد آن‌ها گزارش‌های آبکی تهیه می‌کنند. کما این‌که همین وضعیت را در حال حاضر در زاهدان، و چابهار شاهدیم. منطقه‌ی آزاد تجاری چابهار تحت کنترل شرکت‌های بزرگ تهرانی و اصفهانی و غیره است و مردم بلوچ در کمب مرادآباد در بدترین شرایط ممکن زندگی می‌کنند؛ اگر ۲۰ کیلومتر از مرکز شهر زاهدان فاصله بگیریم، مردمی را می‌بینیم که با امکانات ۲۰۰ سال قبل روزگار می‌گذرانند.

از آن گذشته موتور متحرک توسعه، "آموزش" است، که بلوچستان، خصوصاً در منطقه‌ی جنوب، بدترین وضعیت آموزشی کل کشور را دارد. بنا به گفته‌ی حسن نوروزی، معاون مدیرکل و رئیس آموزش و پرورش چابهار در ۲۱ اسفند ماه سال گذشته، در گفتگو با ایسنا، سیستان و بلوچستان بالغ بر ۱۲ هزار و ششصد نفر کمبود معلم دارد. فقط در چابهار بیش از ۲۰ مدرسه‌ی تخریبی وجود دارد و در روستاهای اطراف در صورت وجود مدرسه، بیش از ۷۰ درصد آن‌ها خشتی و گلی، کپری و غیر استاندارد هستند. در چنین وضعیتی "توسعه پایدار" چگونه محقق می‌شود؟

بسیاری برنامه‌ی توسعه سواحل بلوچستان را همانند خوزستان نفتی می‌بینند، که علی‌رغم توسعه اما مردم بومی به حاشیه رانده شده و به خاطر از بین رفتن زبان، فرهنگ و آثار و نشانه‌های عربی در رنج و فشار مضاعف هستند. و یا بلوچهایی که امروز در منطقه "کراچی" و "حب چوکی" به یک اقلیت بسیار کوچک و ضعیف تبدیل شده‌اند، علی‌رغم آن‌که بیش از ۲ میلیون نفر هستند.

این که مسئولان از ظرفیت سازی جمعیتی در یک اقلیم قومی و فرهنگی، که خود در گستره‌ی کشوری ایران به عنوان اقلیت قومی محسوب می‌شود، سخن می‌گویند آیا معنایی جز اقلیت سازی آن‌ها در جغرافیای قومی و فرهنگی خود می‌تواند داشته باشد؟ و این مهم با کدام مفهوم توسعه و پیشرفت قابل توجیه و یا تفسیر است؟

اگر دقت کنیم اکنون در زاهدان، ایرانشهر و چابهار علی‌رغم وضعیت قومی و فرهنگی خاصی که در منطقه وجود دارد، جمعیت کاملاً به سمت و سوی خاصی مهندسی شده است. به خاطر داریم که زمانی تعداد غیر بومیان –که بسیار برای ما محترم هستند–، از انگشتان دست تجاوز نمی‌کرد اما اکنون در شهرهای مذکور جمعیت بسیار بالایی دارند و اکثرشان نیز مرفه هستند.

استان دور شدند، در ادارات دولتی کم‌تر به کار گرفته شدند، از بورسیه‌ها محروم‌تر شدند و اولویت‌ها به غیر بومیان سپرده شد.

عبدالله امیریان، رئیس اداره‌ی تعاون، کار و رفاه اجتماعی چابهار در تاریخ ۱۶ دی‌ماه ۹۵ در گفتگو با ایرنا گفت: "از مجموع افراد شاغل در شهرک پتروشیمی مکران، ۲۸۰ نفر بومی و ۱۷۰ نفر غیر بومی هستند". وقتی قریب به ۴۰ درصد کارگران پتروشیمی علی‌رغم فقر و محرومیت و وجود نیروی کار از بیرون استان جذب شده‌اند، چه چشم انداز خوبی در بخش مدیریت‌ها و مهندسان و متخصصان باید داشت!؟

سواحل مکران

اکنون در طرح "توسعه سواحل مکران" نگرانی از گسیل شدن صدها مهندس و متخصص و نیروی کار برای پیش‌برد طرح‌های کلان اقتصادی که در دست بهره برداری هستند و عدم توجه به آموزش مردم منطقه جهت استفاده از فرصت‌ها دغدغه‌ای جدی است که تحصیلکردگان با آن رو به رو هستند.

محمد نعیم امینی فرد، نماینده‌ی ایرانشهر و سرباز در مجلس شورای اسلامی نیز با احساس خطری که در این مورد داشته در گفتگو با ایسنا، گفت: "می‌دانیم که ممکن است در منطقه نیروی متخصص فنی مورد نیاز شرکت‌ها وجود نداشته باشد، اما نیروهای دارای سواد فنی کم‌تر بسیاری در منطقه حضور دارند که بیکار هستند. لذا درخواست مجمع نمایندگان استان سیستان و بلوچستان از مسئولان پتروشیمی توسعه نگین مکران استفاده از نیروهای بومی در این طرح بزرگ است".

محمد نعیم امینی فرد، نماینده‌ی ایرانشهر و سرباز در مجلس شورای اسلامی نیز با احساس خطری که در این مورد داشته، گفت: "می‌دانیم که ممکن است در منطقه نیروی متخصص فنی مورد نیاز شرکت‌ها وجود نداشته باشد، اما نیروهای دارای سواد فنی کم‌تر بسیاری در منطقه حضور دارند که بیکار هستند. لذا درخواست مجمع نمایندگان استان سیستان و بلوچستان از مسئولان پتروشیمی توسعه نگین مکران استفاده از نیروهای بومی در این طرح بزرگ است".

***

پایان این مکتوب را با نظر یکی از تحصیلکردگان و فرهنگیان استان به پایان می‌برم:

با توجه به نکات ذکر شده، شائبه‌ی این سرمایه گذاری قبل از آن‌که رفع محرومیت‌های مزمن که جزو هویتی و شناسنامه‌ی این مردم و استان محسوب می‌شود و یا به کار گیری نیروهای مستعد بومی و کاهش فقر منظور برنامه ریزان یا هدف گزاران باشد، بیش‌تر به هدف جمعیت پذیری نظر دوخته‌اند و بساطی گشاده دست از سرمایه گذاری فراهم کرده‌اند تا جمعیتی خارج از استان را میزبانی کنند.

جناب وزیر ما را به منزلتی از ناچاری نبرید که بگوییم توسعه ارزانی خودتان، ولی زمین قومی و فرهنگی زیر پایمان را خالی نکنید. توسعه یافتگی با همه‌ی جلال و جبروت وسوسه انگیزش قربانگاه هویت قومی-مذهبی و فرهنگی ما نباشد؛ زیرا آن‌گاه نه توسعه‌ای خواهد بود و نه سرمایه گذاری‌ها سودی خواهد داشت. آن‌چه در چنین زمینی سر بر می‌آورد گسل‌های زجر آور قومی وفرهنگی خواهد بود که نشانه‌های آن در اطرافمان به خوبی عبرت آموز است.

و در نهایت همه‌ی بزرگان و کسانی که با حسن نیت به تحولات چابهار امید بسته‌اند، از کنار این خدشه‌ی "ظرفیت پذیری جمعیتی" نگذرند و آن را چون دغدغه‌ای جدی برای هویت قومی و فرهنگی این اقلیم نظر داشته باشند تا در جغرافیای خود به اقلیتی بی هویت و حاشیه نشین تبدیل نشوند. توسعه چیزی نیست جز توانمندسازی ظرفیت‌های هر جغرافیا با مشارکت مردمی و پذیرش هویت و ظرفیت آن. و هر آنچه جز این باشد، شائبه‌ای ست که ترکیب جمعیتی را به ضد صاحبان آن اقلیم بدل خواهد کرد و آن‌گاه تا دریافته باشیم، دیگر دیر شده است(ک. باشنده).

توضیح:
نقل قول‌های این مطلب برگرفته از وبسایت‌های "ایسنا"، "مهر" و "ستاد توسعه سواحل مکران" است.

بهار

شعری از رضا اکوانیان

باید از کدام کوچه عبور کنیم
که سبز بهار را ببینیم و
خون سرخ خوشبختی بر پیاده‌رو جا نماند!
این‌که سال از پی سال بگذرد
خبر آمدن سال تازه برایت اتفاق تازه‌ای نباشد
و آن‌جا که باید، نشانی شادی را فراموش کنی
و رنگ خوشبختی را
که یک روز دستت را گرفت، با خود به خانه برد
یک روز دلت را ربود، با خود به خیالش برد
یک روز دوستانت را برد، دورشان خط کشید!
گفتند بهار تازه رسیده از راه
و شنیدیم که مرخصی در کار نیست
و کارمان به زلف دیگری بند است؛
روزهای آخر اسفند
وقتی از در جنگ داخل شد
برادرت را گرفت؛ مادرت را،
که از پستان‌هایش شعر تلخ می‌چکید، تنها گذاشت.
و عشق‌ات را، که یک عمر، شانه به شانه‌ات آمد
شبانه به سطرهای غریبه کشاند؛
وقتی تنها از کوچه رد می‌شدی
و آمده بود پدرت را در بیاورد
خون‌ات را از رگ خوشبختی‌ات بیرون بکشد
در حرف سربسته‌ای جا بگذاردت
تنها بمانی با خودت
حرف به حرف با کلمات آشنای قدیمی‌ات بجنگی
که شعر مرگ و شعر دوری
و شعرهای اجتماع یخ‌زده در خانه‌های متروکه
بهتر از عاشقانه‌هایت، دلت را بلرزانند.

دلت، که رنگ به رو ندارد
و از حرف‌های مردم دوری می‌جوید
مردم، حدیث چشم‌های تو را نقل می‌کنند
آن‌ها فکر نمی‌کنند
چگونه بهار
می‌خواهد عطرت را که جا گذاشته‌ای،
از خیالم بیرون بکشد؛
اما تو، عطرت را که نه، تو، خودت را جاگذاشته‌ای
من، خیالم را که به زمستان یخ زده می‌ماند!
می‌روم، رنگ بهار را جست‌وجو کنم. می‌روم.
نه بوی عید می‌دهد این بهار
نه شعر، حوصله‌ی آمدن دارد!
اداره‌ی گذرنامه می‌گوید:
اداره‌ی امنیت نمی‌گذارد جان سالم به‌در ببری، بروی!
همان که می‌گوید:
روبروی آینه بنشین، پیشانی‌ات را خوب تماشا کن
که سابقه‌ی کیفری مؤثر داری
و می‌گوید: بهتر است بمانی
عشق‌ات را که از دست می‌دهی، تماشایت کنیم
می‌روی بهار را جست‌وجو کنی
بهار، نام دختران ایرانی‌ست، در زندان
که سرخ زندگی می‌کنند
و خیره در سین ساعت
سبزه‌های هفت‌سین تنهایی‌شان را
برای سال‌های بعد، مثل سال‌های پیش
به هم گره می‌زنند.
بهار، نام صورتی زخمی است
بهار، نمی‌تواند به خیابان بیاید.

اطلاع رسانی نقض حقوق بشر چه با روان زندانی و وجدان ما می‌کند؟

رضا علیجانی

روزنامه نگار

وقتی دوستان نشریه‌ی خط صلح (علی آقای کلائی) خواستند مطلبی درباره‌ی ضرورت اطلاع رسانی درباره‌ی نقض حقوق بشر بنویسم؛ فکر کردم در این موضوع مهم چه باید گفت که قبلاً ننوشته باشم. من تاکنون سه بار برای خط صلح درباره‌ی موضوع حقوق بشر نوشته‌ام. با مراجعه به آن‌ها دیدم بخش مهمی از حرف‌هایی که در این مقاله می‌خواهم بگویم را در سه مقاله‌ی پیشین زده‌ام. بنابراین برای حفظ نظم منطقی سخنان، بهتر دیدم که در ابتدا نکاتی از آن مقالات را که ذکر آنان برای مقاله‌ی حاضر ضروری است، مرور کنم و بعد نکته‌ی جدیدی را که به نظرم مهم و بسیار اساسی است، بیفزایم.

در بخشی از مقاله‌ی "جدال شرافت و کرامت با جزمیت و رذالت در اتاق‌های بازجویی" (۱) نکاتی مرتبط با مقاله‌ی کنونی گفته‌ام. از جمله این‌که فکر می‌کنید چرا دستگاه امنیتی- قضایی ایران همیشه با نوشتن قانون تعریف "جرم سیاسی" مخالف بوده‌اند و حتی وقتی شیری بی یال و دم و اشکمی به این اسم نوشته می‌شود، هم‌چنان به سختی در برابرش گارد منفی می‌گیرند؟

پاسخ به گمان من یک مسئله است: آن‌ها با کرامت ذاتی انسان مخالفند. به دو معنا که در ادامه بدان خواهم پرداخت.

جدا از ضرورت‌ها و "مصلحت" قدرت برای گشاده دست بودنش در برخورد با مخالفان به هر گونه‌ای که می‌خواهد، اما پایه (و شاید پوشش) فکری این سیستم امنیتی-قضایی بر بنیادی فقهی (و البته سخت‌گیرانه‌ترین روایت آن و نیز ماکیاولیستی‌ترین فهم از قدرت که مصلحتش هر امری را روا و حلال می‌کند)، استوار است. فقه و شریعتی که در آن اولاً انسان منهای عقیده هیچ اصالت و کرامتی ندارد و ثانیاً، در امتداد همین پایه کسی که در برابر "حکومت حقه" ناشی از شریعت و فقه و ولایت فقیه ایستاده است، نه تنها حق و حقوقی ندارد و نباید برایش به عنوان متهم سیاسی تخفیف و امتیازی قائل شد، بلکه به عکس، او بدتر از متهمان عادی است و باید با تشدید مجازات مواجه شود. متهم عادی تنها در حوزه‌ی خصوصی یا عرصه‌ی محدودی دچار خلاف شده است اما متهم سیاسی در برابر حکومتی که مبتنی بر شریعت است زبان درازی و "پادرازی" کرده و جامعه‌ای را به انحراف و فساد می‌کشد!

معنای دوم از کرامت انسان که باز دستگاه امنیتی در برابرش قرار دارد از آن جا بیرون می‌زند که نیروهای امنیتی و بازجویان خود را فراتر از "قانون" می‌دانند. اصلاً شما بهترین قانون تعریف جرم سیاسی را بنویسید و بیش‌ترین تخفیف‌ها را برای کسانی که می‌گویید با انگیزه‌های شرافتمندانه دچار خلاف قانون شده‌اند، قائل شوید؛ کیست که به قانون شما اصلاً اعتنایی داشته باشد؟

در این سیستم با مشخصاتی که ذکر شد، هر متهم یک فرد نیست بلکه یک فکر و یک جریان است. هم فرد به فرد باید آن‌ها را له کرد و هم فکر و هم جریانشان را. این سه موضوع بازجو را تا آن‌جا می برد که به کندوکاو در حوزه‌ی خصوصی و حتی اعماق ذهن سوژه‌اش و هزارتوی درون و گذشته و خاندان و خویشان دور و نزدیکش بپردازد.

حال در چنین وضعیت و اوضاعی حکایت حقوق بشر و جدایی حوزه‌های مختلف زندگی یک متهم از یکدیگر و حتی مواعظ اخلاقی و حقوقی مذهبی هم چون عدم تجسس و چشم پوشی و عدم افشاء سرّ و مسائلی از این دست داستان گوش خر و سوره‌ی یاسین است!

در بخشی از مقاله‌ی "نجوای حقوق بشری در گوش حاکمان نباید هیچ‌گاه تضعیف شود!"(۲)، در نکاتی که باز با مقاله‌ی امروزمان مرتبط است آورده‌ام که حقوق بشر در دوران جنگ سرد حربه‌ی بلوک غرب علیه بلوک شرق بود؛ همان‌طور که "عدالت" و به عبارتی استثمار و ستم طبقاتی و "امپراطوری طلبی و امپریالیسم" سلاح بلوک شرق علیه غرب.

در مورد ایران نیز (باز جدا از جدال‌های سیاسی در جهان و برخوردهای "ابزاری" همراه با استانداردهای دوگانه‌ی برخی کشورها با مسئله‌ی

حقوق بشر)، شاهد نقض سیستماتیک حقوق بشر به علت وجود نظام خاص سیاسی و دستگاه فقهی–حقوقی حاکم بر آن در دهه‌های اخیر هستیم. این امر هم در زمان حکومت سلطنتی و هم حکومت ولایی بعدی وجود داشته است.

علاوه بر نقش کم و بیش دولت‌ها در سطح بین المللی در تنظیم شدت و قلت صدای حقوق بشری در سطح جهانی، اما اصل ماجرا ریشه در افکار عمومی روشنفکران و حق طلبان در جهان و ایران دارد. حتی در زمانی که بلوک غرب به صورت ابزاری از سلاح حقوق بشر علیه بلوک شرق بهره می‌جست و در نتیجه برای جبهه‌ی خودی‌شان این امر حربه و ابزاری غیرجدی بیش نبود اما برای مردم کشور خودشان و افکار عمومی جهانی که به دور از این بازی‌های سیاسی بودند، مسئله‌ی حقوق بشر امری عقیدتی و انسانی و جدی و اصیل بود و به صورت یک آرمان واقعی و بزرگ عمل می‌کرد. بدین ترتیب به طور مستمر گریبان خود این کشورها و برخی عملکردهای ضد حقوق بشری‌شان در داخل یا خارج از مرزهای‌شان و بیش‌تر از آن دامن کشورهای مرتجع متحدشان در کشورهای دیگر را هم می‌گرفت. بر این اساس حتی برخورد ابزاری با حقوق بشر توسط قدرت‌های جهانی، حربه و شمشیری دو لبه بود که در عمل علیه خود آن‌ها نیز به کار می‌رفت...

به هر روی دولت‌های ناقض حقوق بشر علی‌رغم تبختر سیاسی‌شان، اما بعد از مدتی اعتماد به نفس‌شان را در رابطه با برچسب بین المللی نقض حقوق بشر از دست می‌دهند. زندانیان جمهوری اسلامی در دوره‌های مختلف خاطرات گوناگونی از هراس حاکمان ستمگر از این سلاحِ افکار عمومی جهانی و برخی نهادهای حقوق بشری دارند. به خصوص وقتی که حکومت‌های انقلابی به دوره‌ی ترمیدور انقلاب‌شان می‌رسند و به تدریج پا به عرصه‌ی معادلات جهانی می‌گذارند، در هر حال، کم و بیش و به تدریج مجبور به رعایت حداقل ظاهریِ برخی حساسیت‌های بین المللی می‌شوند.

بر همین اساس، حاکمان امنیتی–نظامی پرونده‌های سیاسی و عقیدتی (در دستگاه قضاییِ گوش به فرمان حکومت‌های دیکتاتوری و اقتدارگرا) همیشه باید از حساسیت‌های حقوق بشری افکار عمومی جهانی و نهادهای مرتبط با آن هراس و نگرانی داشته باشند.

مجموعه‌ی این عوامل نشان می‌دهد که مسیر استیفای حقوق بشر در ایران مسیری طولانی و درازمدت (همراه با موانع کوچک و بزرگ، حقوقی و اداری تا سیاسی ساختاری) است و هنوز هزار راه نرفته در پیش روست. نجوا و صدای اعتراضی حقوق بشری باید همیشه در گوش مستبدان شنیده شود.

در این مقاله من به ذکر دو خاطره درباره‌ی تاثیر بازتاب بین المللی نقض حقوق بشر در پرونده‌ی شخصی خودم پرداخته‌ام (یکی در رابطه با اعلام نامم به عنوان برنده‌ی جایزه‌ی روزنامه نگار سال توسط سازمان روزنامه نگاران بدون مرز و دیگری ملاقاتم با لیگابو فرستاده‌ی سازمان ملل در زندان اوین) که در این‌جا نیاز به تکرار آن نیست.

در بخشی از مقاله‌ی دیگرم "چرا به بعضی از زندانیان احکام سنگین می‌دهند؟" (۳)، باز در نکاتی مرتبط با مقاله‌ی امروزمان آورده‌ام که فعالان حقوق بشر می‌توانند در عمل "یکی" از پیوند زنندگان جنبش "عام" دموکراسی خواهی و جنبش‌های "خاص" صنفی و جنسی و قومی و غیره باشند.

دستگاه امنیتی سرکوبگر معتقد به "النصر بالرعب" توانسته "تجارب" خود در سیاست سرکوب را جمع بندی و طبقه بندی کند. اما آیا سیاست ورزان در مسیر تلاش و مبارزه‌شان برای دموکراسی و آزادی که به طبقه‌ی متوسط فرهنگی متکی هستند

هم توانسته‌اند زندگی و تلاش‌های زیسته‌شان را "جمع بندی" کنند؟

آیا آن‌ها توانسته‌اند به راه حل‌هایی هم برسند که هم بتوانند در حد و زیر سقف تحمل شرایط داخلی فعالیت کرده و نیرو آزاد کنند و آرام آرام به اهداف و مطالبات خود نزدیک شوند و هم خود دنباله‌رو جریانات رسمی و دولت‌های ولو اصلاح طلب و اعتدالی نگردند و گامی جلوتر حرکت کنند و تاثیرگذار بر شرایط باشند تا تاثیرپذیر از آن؟

تمرکز بر فعالان سیاسی و دانشجویی و زنان و حقوق بشری و غیره و بی توجهی به خیل فعالان کارگری و معلمی و قومی و مذهبی و غیره که مرتباً در حال تلاش صبورانه و پیگرانه و پرداخت هزینه‌های حبس و آزار و زندان‌اند، جدا از این‌که به لحاظ اخلاقی و انسانی پذیرفته نیست، ما را از نتایج و دستاوردهای تلاش‌های مستمر آن‌ها محروم می‌کند. نتایج و درس‌هایی که گاه می‌تواند گره گشای راه‌های فرو بسته در مسیر سخت و ناهموار تغییر برای آزادی و دموکراسی و عدالت در ایران ما باشد. تفاوت بیانیه‌های چند صد نفره با طومار چهل هزار نفره (کارگران) را نباید از نظر دور داشت.

حال بد نیست بر مجموعه نکاتی که تاکنون گفته شد و همگی مقدمات یا نکاتی ضروری برای کاوش درباره‌ی "ضرورت اطلاع رسانی درباره‌ی نقض حقوق بشر" بود، نکته‌ای جدید بیفزایم؛ نکته‌ای بر اساس تجربه‌ی زیسته در دوران بازجویی‌های مختلف.

یکی از ترفندهای کلیشه‌ای بازجویان برای تحت فشار قرار دادن و شکستن متهمان سیاسی و مدنی و عقیدتی تلاش برای ایزوله کردن آنان از محیط هم به لحاظ فیزیکی و هم به خصوص به لحاظ روانی است. بازجو تلاش وافری می‌کند که علاوه بر قطع هر نوع پیوندی با محیط از طریق نگه داشتن در انفرادی "به مدت لازم!" و فشار شدید عاطفی بر زندانی، هم‌چنین با جملاتی گوناگون و مکرر چنین القاء کند که وی در گوشه و سه کنجی افتاده است که هیچ کس به فکرش نیست و "همه او را فراموش کرده‌اند". هم‌چنین مرتب در گوش زندانی نجوا و تکرار خواهد کرد که بازجو قدرت مطلقی دارد و "هر قدر و هر اندازه که بخواهد"، می‌تواند او را در این وضعیت و در انفرادی نگه دارد و به جز تلفن یا ملاقات‌هایی کوتاه و محدود (که آن هم پس از مدتی کم یا زیاد آغاز می‌شود و به شدت هم در کنترل بازجوست) این حالت –یعنی وضعیت فراموش شدگی زندانی–، می‌تواند ماه‌ها و ماه‌ها ادامه پیدا کند. از این طریق وی سعی می‌کند سنگینی و شدت شکنجه‌ی سفیدش در رابطه با سکوت، تک افتادگی و انزوای مطلقی که متهم در آن قرار دارد و یا به او القاء می‌شود، هر روز بیش‌تر و بیش‌تر کند.

حال در این فضا بازتاب خبرهای بازداشت و تحت فشار قرار داشتن و عدم ارتباط منظم با خانواده و وکیل و یا هر نوع اطلاعی درباره‌ی فرد زندانی اعم از مسائل جسمی و پزشکی و اتهامات ناروا و یا عدم رعایت قوانین و آیین بازرسی خود سیستم قضایی و مسائلی از این دست، علاوه بر این‌که هزینه‌ی بازداشت وی را بالا می‌برد؛ از طرفی به خانواده‌ی زندانی این امکان را می‌دهد که از کوچک‌ترین منفذ حتی از کوتاه‌ترین تلفن‌ها و ملاقات‌ها نیز بتواند با جملاتی کوتاه فضای پیگیری پرونده‌ی وی توسط خانواده و وکیل و یا وسیع‌تر از آن توسط افکار عمومی را به فرد زندانی منتقل کند. انتقال این اخبار حتی در ساده‌ترین و البته ناگهانی‌ترین اشکالی که می‌تواند ناظران بر تلفن و ملاقات را نیز در برابر عمل انجام شده قرار دهد، برای تقویت روحیه‌ی زندانی بسیار اساسی است. جملات ساده و معمولی مبنی بر این که ما همه دنبال پرونده‌ات هستیم؛ یا خبری از وکیل و یا به طور ناگهانی نقل خبری از مطبوعات و رسانه‌ها. بازجوها علی‌رغم هارت و پورتی که درباره‌ی عدم صحبت به جز احوالپرسی می‌کنند، اما می‌دانند و پذیرفته‌اند که صحبت درباره‌ی پیگیری پرونده امری متداول است؛ به خصوص اگر توسط افراد مسن‌تر هم‌چون پدر و مادر مطرح شود.

در تماس‌ها و ملاقات‌ها، خانواده‌ی زندانی نقشی بسیار حیاتی دارند. وقتی فردی در انفرادی قرار دارد هر نوع تماس تلفنی یا ملاقات دریچه‌ای مهم به زندگی و امید است. زندانی که مرتب در سکوت به سر می‌برد و جز فضای سرد و غیر دوستانه اگر نگویم خشن و هتاکانه (درباره‌ی بسیاری از متهمان) را تجربه می‌کند، کوچک‌ترین فضای مهربانانه و عاطفی از یک احوالپرسی خانوادگی ساده گرفته تا کلمات محبت آمیز و به خصوص خبرهای مثبت و به ویژه در رابطه با پیگیری پرونده‌اش می‌تواند هم‌چون جرقه‌هایی آتش زنه، گرما و

امیدی رو به آینده باشد. زندانی بعد از هر تماس یا ملاقات، نوار صدا و فیلم ملاقات ولو کوتاهش را بارها و بارها برای خود تکرار خواهد کرد. کوچک‌ترین جمله‌ای را تفسیر و بازتفسیر خواهد کرد تا شاید معنای بیش‌تری در پشت هر کلمه‌ی ساده‌ای بیابد. بنابراین بسیار ضروری است –تاکید می‌کنم بسیار ضروری است– که خانواده قبلاً درباره‌ی مطالبی که فکر می‌کند باید به عزیز زندانی‌اش منتقل کند، بیندیشد؛ به جملاتی که می‌تواند به بهترین شکل مطلب را به زندانی منتقل کند و در عین حال ناظران و بازجویان نیز کم‌تر بتوانند بهانه گیری کنند. البته اولویت اساسی و مطلق و بدون استثناء با عزیز زندانی است ولو بازجوها ناراحت شوند. به جهنم! و اگر تماس با زندانی فعلاً تلفنی است، خانواده‌ی زندانی باید بداند که بازجوها برای این‌که فرصت فکر کردن قبلی را به خانواده برای انتقال هیچ مطلب مهم یا امیدبخشی را ندهد هر آن، وقت و بی وقت، اول صبح و آخر شب که خانواده کم‌تر انتظارش را دارد و یا حتی وسط ساعت کاری خانواده ممکن است تماس تلفنی کوتاه را برقرار کند. بنابراین خانواده‌ی زندانی باید با مطلع شدن هر نکته‌ای از پرونده‌ی زندانی‌اش و یا با هر پیگیری که خود یا وکیل و دیگران انجام می‌دهند، همان موقع جمله‌ای که می‌خواهد به زندانی بگوید را آماده و تمرین کند تا با تماس تلفنی "ناگهانی" غافلگیر نشود؛ تا بعداً حسرت نخورد که چرا فلان مطلب را فراموش کردم و یا نتوانستم به خوبی منتقل کنم. این نکته بسیار مهم است.

بنابراین اطلاع رسانی درباره‌ی نقض حقوق بشر جدا از این‌که بنابر استدلال‌ها و نمونه‌های مکرری که در بالا بدان اشاره شد، "همیشه و بدون استثناء به نفع زندانی است" (و خانواده نباید به هیچ وجه فریب حیله‌گری بازجوها را بخورد که اگر اطلاع رسانی نکنید به نفع زندانی‌تان خواهد بود و او را آزاد خواهیم کرد)، و جدا از این‌که حکومت‌های ناقض حقوق بشر –که دو نمونه‌ی شاهی و ولایی‌اش را خودمان تجربه کرده‌ایم–، علی‌رغم غرور و بی‌اعتنایی ظاهری‌شان، ولی در نهایت به اتهام‌های حقوق بشری در سطح جهانی اهمیت زیادی می‌دهند و بنابراین هرگونه اطلاع رسانی از نقض حقوق بشر و فشار افکار عمومی داخلی و جهانی و نیز فشار نهادهای بین المللی، در هر دو سطح خرد و کلان آن‌ها را وادار به عقب نشینی می‌کند؛ از نظر خنثی کردن حربه‌ی شکنجه سفید مبتنی بر القای تنهایی مطلق و فراموش شدگی فرد زندانی نیز دارای اهمیت فراوانی است. مطلع کردن زندانی از این‌که نقض حقوق بشر درباره‌ی او در چهار دیواری زندان و انفرادی باقی نخواهد ماند و مدفون و فراموش نخواهد شد و افکار عمومی داخلی و جهانی نیز از آن مطلع می‌شوند و از سوی دیگر پرونده‌ی وی از طریق خانواده و وکیل و آشنایان در بخش‌های مختلف حکومت نیز اطلاع رسانی و پیگیری می‌شود؛ بسیار مهم و روحیه ساز و انرژی بخش است. اگر در درون ساختار قدرت اعم از مجلس و دیگر قوا و یا شخصیت‌های سیاسی مرتبط با گوشه‌هایی از سیستم، کسانی باشند که شنوای نجوای گله و اعتراض و حق خواهی خانواده و وکیل فرد زندانی باشند، پیگیری موضوع از این طریق و انعکاس آن به زندانی نیز خود یکی از راه‌های بسیار مهم خنثی کردن حربه‌ی فراموش شدگی توسط بازجویان سنگدل و رفتارهای ضد انسانی و غیرقانونی آن‌هاست.

جدا از این‌که حکومت‌های ناقض حقوق بشر –که دو نمونه‌ی شاهی و ولایی‌اش را خودمان تجربه کرده‌ایم–، علی‌رغم غرور و بی‌اعتنایی ظاهری‌شان، ولی در نهایت به اتهام‌های حقوق بشری در سطح جهانی اهمیت زیادی می‌دهند و بنابراین هرگونه اطلاع رسانی از نقض حقوق بشر و فشار افکار عمومی داخلی و جهانی و نیز فشار نهادهای بین المللی، در هر دو سطح خرد و کلان آن‌ها را وادار به عقب نشینی می‌کند؛ از نظر خنثی کردن حربه‌ی شکنجه سفید مبتنی بر القای تنهایی مطلق و فراموش شدگی فرد زندانی نیز دارای اهمیت فراوانی است.

وقتی خبرهای نقض حقوق بشر و هرگونه اطلاع درباره‌ی یک زندانی به افکار عمومی کشانده می‌شود، انتقال خبرهای مربوطه به زندانی از راه‌ها و طرق مختلف اتفاق خواهد افتاد! خانواده باید مطمئن باشد که علاوه بر خودش گاه از طریق هم‌بندی‌ها و حتی سلول‌های مجاور زندانی‌اش که به طریقی از ماجرا مطلع شده‌اند، این نوع خبرهای مسرت بخش و روحیه‌زا می‌تواند به عزیز

زندانی‌اش منتقل شود. و گاه از طریق خود بازجوی عصبانی از پیگیری پرونده‌ی زندانی از سوی خانواده که ممکن است در لابلای بازجویی از دهنش بپرد. و حتی گاه از طریقی که این اواخر نمونه‌هایی از آن مشاهده شده که هر چند بسیار عجیب است اما واقعیت دارد: از طریق دیگر بازجوها که رقیب بازجوی فرد زندانی هستند و دوست ندارند زندانی تحت نظر رقیبشان بشکند و کوتاه بیاید و باعث تقویت جایگاه همکارشان که رقیب هم هستند، شود!

در اطلاع رسانی نقض حقوق بشر در هر اندازه ای که می توانیم نباید کوتاهی کنیم. این کوچک‌ترین، کوچک‌ترین کاری است که هر یک می‌توانیم انجام بدهیم. یک وظیفه‌ی ملی و انسانی و اخلاقی است. هر نوع کوتاهی در این‌باره را نباید بر خود ببخشیم. اگر امروز نیز چنین کنیم فردا روزی وجدانمان و جدال‌های وجودی درونی‌مان ما را رها نخواهد کرد. اطلاع رسانی نقض حقوق بشر جدا از ابعاد سیاسی و حقوقی داخلی و جهانی‌اش این بعد روانشناختی برای متهم و اخلاقی برای آشنایان او و هر انسان صاحب وجدان و ارزش‌های اخلاقی را نیز دارد.

در اطلاع رسانی نقض حقوق بشر در هر اندازه ای که می توانیم نباید کوتاهی کنیم. این کوچک‌ترین، کوچک‌ترین کاری است که هر یک می‌توانیم انجام بدهیم. یک وظیفه‌ی ملی و انسانی و اخلاقی است. هر نوع کوتاهی در این‌باره را نباید بر خود ببخشیم. اگر امروز نیز چنین کنیم فردا روزی وجدانمان و جدال‌های وجودی درونی‌مان ما را رها نخواهد کرد.

پانویس‌ها:

۱. علیجانی، رضا، "جدال شرافت و کرامت با جزمیت و رذالت در اتاق‌های بازجویی"، ماهنامه‌ی خط صلح، تیرماه ۱۳۹۵–شماره‌ی ۶۲، صص ۳۵–۳۸

۲. علیجانی، رضا، "نجوای حقوق بشری در گوش حاکمان نباید هیچ‌گاه تضعیف شود!"، ماهنامه‌ی خط صلح، فروردین ماه ۱۳۹۵–شماره‌ی ۵۹، صص ۱۲–۱۵

عکس ماه

کودکان کار خرم آباد در بازار پر هیاهوی شب عید – عکس از میزان

پرونده‌ی ویژه؛

سیمای زن در سینمای ایران

نقش زن در سینمای ایران، از آغاز تا پایان دهه‌ی سی

ژینوس نازک کار

نویسنده و پژوهشگر

زن همواره یکی از عوامل مهم و موثر در هنرهای داستانی دراماتیک بوده است و بدون حضور او بسیاری از آثار مهم ادبی و نمایشی جهان نمی‌توانسته‌اند خلق شوند؛ در واقع این زن است که چالش‌های دراماتیک غالب این آثار را شکل داده است. سینمای ایران نیز، از همان آغاز به قصد ایجاد کشش و جذابیت از زن بهره گرفته است.(۱)

در هفت فیلم از نه فیلم ساخته شده در نخستین دهه‌ی فیلم‌نامه نویسی و فیلم سازی در ایران، انتقام برادر(صامت ،۱۳۱۰) ، حاجی آقا اکتور سینما (صامت، ۱۳۱۲) دختر لُر (ناطق، ۱۳۱۲)، بوالهوس (صامت، ۱۳۱۲)، شیرین و فرهاد (ناطق، ۱۳۱۳)، چشم‌های سیاه (ناطق، ۱۳۱۵)، لیلی و مجنون (ناطق، ۱۳۱۵)، زن در قالب "معشوقه" تعریف شده است. در دو فیلم انتقام برادر و شیرین و فرهاد، زن به عنوان "معشوقه‌ی منفعل" موجودی حاشیه‌ای است؛ در انتقام برادر که برای اولین بار پدیده‌ی عشق را در سینمای ایران مطرح می‌سازد، زن به عنوان مهم‌ترین ضلع یک مثلث عشقی، هسته‌ی اصلی فتنه معرفی می‌گردد و حکم باغبانی را دارد که ناخواسته تخم نفرت از برادر را، در قالب رقیب عشقی، در دل برادر دیگر می‌کارد و به نحوی، باعث نابودی هر دو می‌شود. در این میان، تنها برداشت مثبت از شخصیت زن فیلم، عشق آفرینی او است که آن هم به واسطه‌ی بد فرجامی که برای هر دو برادر در پی دارد، کم رنگ جلوه می‌کند؛ در واقع حضور زن، حضوری کاتالیزوری جهت خلق یک تراژدی است و در شیرین و فرهاد، در قالب دو شخصیت داستانی، صرفاً مظهر "عشق ماندگار و آسمانی" و "عشق زودگذر و زمینی" است و نقش و وجه دیگری از او دیده نمی‌شود. در بوالهوس، زن در مقام معشوقه، برای نخستین بار در سینمای ایران، در دو قالب "زن خوب" (سنتی) و "زن بد" (متجدد نما) به تصویر کشیده می‌شود؛ تقسیم بندی که به وفور در غالب فیلم‌نامه‌ها و فیلم‌های دهه‌ی سی و چهل نیز، خودنمایی می‌کند. او این بار نیز، در هیات دو شخصیت داستانی، به عنوان "معشوقه‌ی منفعل" و "معشوقه‌ی اغواگر" ظاهر می‌شود. معشوقه‌ی منفعل یا زن سنتی به واسطه‌ی بی وفایی یک مرد و طرد شدن از جانب او، تا مرز نیستی پیش می‌رود و هم‌چنین با اقدام به موقع و انسانی مردی دیگر، حیاتی دوباره می‌یابد و به زندگی باز می‌گردد! در واقع، زن به طور عام و زن سنتی به طور خاص، موجود منفعلی است که بود و نبودش به طور چشمگیری به "مرد" و حضور یا عدم حضور او بستگی دارد؛ به شدت نیازمند آن است که دوستش بدارند، هویت، شخصیت و بقای جسمی و روحی‌اش در گرو حمایت، همدلی و مقبول واقع شدن از جانب یک مرد است. تنها فاعلیتی که از زن سنتی در این فیلم به چشم می خورد، "اقدام به خودکشی" است؛ فاعلیتی منفی که خود موید ضعف روحی و احساسات گرایی قهرمان زن است. در واقع، فیلم بوالهوس نخستین فیلم درام گونه‌ی سینمای ایران است که در آن زن، "با تکیه بر ضعف روحی خود و احساسات گرایی صرف، و نه بر مبنای منطق و عقل عمل می‌کند؛ به شدت آسیب پذیر است و احتیاج به حمایت و عشق مرد قصه دارد".(۲) و اما "معشوقه‌ی اغواگر" یا "زن متجدد نمای شهری"، زنی بوالهوس، شیطان صفت و فریبنده است؛ زیبا صورتی دیوسیرت که از جمال خود، در جهت بهره کشی از مردان سست اراده کمال استفاده را نموده و بدون آن‌که خود کوچک‌ترین دلبستگی روحی- عاطفی به قربانیانش داشته باشد، موجبات گمراهی، فساد و تباهی آنان را فراهم می‌سازد. در واقع، با فیلم بوالهوس، برای اولین‌بار، چهره‌ی زن، به عنوان موجودی اغواگر، فریبنده و ظالم بر پرده‌ی سینما ترسیم می‌شود؛ "تصویری که به موجب آن، زن مسبب رنج خود و دیگران است و بدین خاطر، در خور تحقیر و نابودی".(۳)

اما چهار فیلم دیگر دهه‌ی نخستین فعالیت فیلم‌نامه نویسی و فیلم

سازی ایران، زن را به عنوان "معشوقه"، صرفاً در خط و خال و چشم و ابرو خلاصه نکرده و از او شخصیتی پویا، هدفمند، جذاب و به یادماندنی خلق نموده‌اند، شخصیتی گاه مثبت و گاه خاکستری که در میان خوبی و بدی در نوسان است: در حاجی آقا اکتور سینما، زن صرفاً در مقام معشوقه ظاهر نشده، حضورش وسیله‌ای جهت بازتاب چالش‌های بیرون در درون فیلم است؛ چالش‌هایی که به واسطه‌ی تقابل سنت و مدرنیته ایجاد می‌شود. در این فیلم، زنی به تصویر کشیده می‌شود که دلمشغولی‌اش، مقوله‌ای فراتر از دلمشغولی‌های زنانه‌ی روزمره و جاری در چهارچوب خانه یا آشپزخانه است؛ زنی که میل وافری به بازی در نقش‌های متعددی غیر از نقش حقیقی خود در زندگی دارد و آرزو یش بازیگری سینما است و سرانجام، به رغم مخالفت و ممانعت پدر سنتی- مذهبی، با استقامت و پافشاری بر آرزو و خواست قلبی خود و نیز، با یاری و حمایت نامزدش که از اهالی سینما است، به نتیجه‌ی دلخواه دست می‌یابد. حاجی آقا اکتور سینما، برای نخستین بار در تاریخ سینمای ایران، محصور بودن زن را در حصار شرایط اجتماعی- فرهنگی مطرح نموده، "به بازیگری زن و درگیری او در کار هنری حرمت می‌گذارد".(۴) و این راز برجستگی نقش زن در فیلم است. در دختر لر، زن در مقام معشوقه از حضوری فعال، جاندار و پررنگ برخوردار است. زنی که با بهره گیری از "موهبت عشق"، انگیزه‌ی مبارزه با شوربختی را در خود تقویت نموده و زندگیش را متحول می‌سازد و تهور، بی باکی و وفاداری‌اش را در بخش‌های مختلف فیلم، در دفاع از حریم حرمت خویش و نجات جان مرد دلخواهش شاهد هستیم؛ انسانی که با برخورداری از احساسات و عواطف عمیق وطن پرستانه در راه وطن از بذل جان نیز، ابایی ندارد. فیلم دختر لر، به لحاظ شخصیت محوری و تعیین کننده‌ی زن، سرآمد فیلم‌های ساخته شده در دهه‌ی نخست فیلم‌نامه نویسی و فیلم سازی در ایران است. در چشم‌های سیاه، زن در مقام معشوقه موجودی فعال و کنش مند است که از ابتدا تا انتهای فیلم، همراه و همگام با قهرمان مرد، در پیشبرد حوادث داستان دخیل است، حضوری محوری دارد و از شخصیتی خاکستری برخوردار است: از یک سو شهامت، جسارت، میهن دوستی و از خودگذشتگی قهرمان زن، جنبه‌های مثبت او را به نمایش می‌گذارد و از سوی دیگر، فریبندگی و حیله‌گری وی که از زیبایی‌های ظاهری و جاذبه های جنسی‌اش، جهت دستیابی به اطلاعات مورد نیاز کشورش استفاده می‌کند، جنبه‌های منفی این شخصیت سینمایی را به رخ می‌کشد. در این فیلم، برای اولین بار در سینمای ایران، زن به موازات "معشوقه بودن" در نقش یک "جاسوسه" ظاهر می‌شود؛ جاسوسه‌ای که از نظر او هدف وسیله را توجیه می‌کند! و اما در لیلی و مجنون اگرچه زن، باز هم به عنوان مظهر زیبایی و جمال و معشوقه بودن معرفی می‌شود، اما با توجه به حال و هوای عارفانه‌ی فیلم، از کرامت و حرمت خاصی برخوردار است. در این فیلم، تعبیر جدیدی از "زن، زیبایی و عشق" ارائه می‌شود؛ تعبیری که برگرفته از آرا و اندیشه‌های علما و عرفایی چون ابن عربی، نجم الدین رازی و مولوی است. در لیلی و مجنون،

دختر لر، نخستین فیلم ناطق ایرانی است که در سال ۱۳۱۲ با حضور روح انگیز سامی نژاد ساخته شد.

زن در مقام معشوقه، موجودی پاک، آسمانی و فرشته گون است که به واسطه‌ی جمال و زیبایی ظاهری خود- که همانا برگرفته از جمال حضرت حق تعالی است-، این توانایی را دارد که بر مرد تاثیر گذاشته، او را مجذوب خود سازد و به وادی عشق کشاند؛ عشقی که به تعبیر عرفا، "عشق مجازی" محسوب می‌شود و می‌تواند عاشق را به "عشق حقیقی" رهنمون سازد. از این منظر، زن تنها مظهر معشوقیت نیست، بلکه پرتوی از جمال حضرت حق و جلوه‌ای از خالق در کسوت مخلوق است.

پس از وقفه‌ای یازده ساله در فعالیت‌های سینمایی ایران، که از سال ۱۳۱۶ تا ۱۳۲۷ شمسی را در بر می‌گیرد و از آن به عنوان "دوران فترت" یاد می شود، سینمای ایران فعالیتش را در اواخر دهه‌ی بیست با ساخت چهار فیلم طوفان زندگی(۱۳۲۷)، زندانی امیر(۱۳۲۷)، واریته‌ی بهاری(۱۳۲۸) و شرمسار(۱۳۲۹) از سر می‌گیرد. به جز واریته‌ی بهاری که به دلیل عدم دسترسی به داستان آن، نمی‌توان در مورد شخصیت‌های زن خلق شده در آن ارائه‌ی نظر نمود، دو فیلم طوفان زندگی و زندانی امیر، به تبعیت از دهه‌ی نخستین فعالیت فیلم‌نامه نویسی و فیلم سازی در ایران، زن را هم‌چنان در نقش تکراری "معشوقه" به تصویر می‌کشند، با این تفاوت که در طوفان زندگی، زن از حضور نسبتا ملموسی برخوردار است، اما در زندانی امیر کاملاً در حاشیه قرار می‌گیرد و نقشی جز عشق آفرینی و تلطیف فضای مردانه و حماسی فیلم ندارد. و اما شرمسار، با طرح مقوله‌ی "تجاوز" و "هتک حرمت زن"، برای نخستین بار در سینمای ایران، به خلق شخصیت "زن فریب خورده" می‌پردازد؛ مضمونی که در دهه‌ی سی به موضوع مورد توجه فیلم سازان و فیلم‌نامه نویسان بدل می‌شود، در دهه‌ی چهل به حداقل می‌رسد و در دهه‌ی پنجاه، به طور چشمگیری افزایش می‌یابد و سازندگان فیلم‌های تجاری با گنجاندن آن در فیلم‌های خود، به خلق تصاویر مستهجن و شرم آوری می‌پردازند که تنها هدف آن جلب تماشاگر، ارضای تمایلات و خواسته‌های سرکوب شده و دستیابی به سود بیش‌تر است و در این میان، از زن و حضور او به عنوان "تنها قربانی" کمال سو استفاده می‌شود. در شرمسار، "دلکش" به عنوان نخستین خواننده-بازیگر محبوب سینمای ایران در دو تیپ مختلف "زن سنتی" و "زن متجدد" به ایفای نقش می‌پردازد. او در ابتدای فیلم، در قالب دختر روستایی و نماینده‌ی زن سنتی، دختری "پاک و بی آلایش"، اما "ساده لوح و بی دست و پا" معرفی می‌شود که توانایی حفظ ناموس خود و شرف خانواده را ندارد و با فریب خوردن از جوان شهری، قربانی سادگی خویش و خشونت جامعه‌ی مردسالار می‌شود، اما پس از فرار به شهر و نادیده گرفتن قوانین و قراردادهای جامعه‌ی سنتی، با توسل به صدای گیرا و با صلابتش -به عنوان یکی از قابلیت‌های ذاتی-، به استقلال چنگ می‌زند و به رغم محبوبیت و شهرت، پا از حریم اخلاقیات بیرون نمی‌نهد. بدین ترتیب، زن سنتی آسیب پذیر دیروز، به زن مستقل و متجدد امروز بدل می‌گردد. خواننده شدن قهرمان زن، در فیلم شرمسار و حضور او در کاباره، به نوعی بازتاب شرایط فرهنگی- اجتماعی روز است؛ اجتماعی که در آن به تازگی کاباره بنا شده؛ رقاصه‌های نیمه عریان، روی سن کافه‌ها می‌رقصند و سینماها در نمایش

نمایی از فیلم افسونگر(۱۳۳۲) با حضور دلکش

فیلم‌های ستارگان معروف خارجی با هم رقابت می‌کنند.(۵) بدین ترتیب، اسماعیل کوشان که از او به عنوان بنیانگذار سینمای تجاری ایران یاد می‌شود، با ساخت چهار فیلم یاد شده در دو شرکت فیلم سازی‌اش، گام‌های اولیه را در جهت شکل‌گیری سینمای "بی هویت، غیر واقع نما و عامه پسند" بر می‌دارد؛ سینمایی که رقص و آواز کافه‌ای، عشق‌های پرسوز و گداز یا کوچه بازاری، زن فریب خورده و سقوط کرده، کتک کاری و بزن بزن، تعقیب و گریز در جاده، توطئه و دسیسه‌های سطحی، عناصر و عوامل اصلی فیلم‌ها را تشکیل می‌دهد و در آن، اصل بر "تخدیر فکر تماشاگر" و "رویا پردازی" است.(۶) این نوع سینما که با توسل به "هنجارهای غیر اخلاقی" در پی جذب مخاطب بیش‌تر است و هوشنگ کاووسی -پژوهشگر سینما-، از آن به عنوان " فیلم فار سی" یاد نموده، در دو دهه‌ی چهل و پنجاه، با توجه به گذشت زمان و تغییرات و دگرگونی های ایجاد شده در شرایط فرهنگی-اجتماعی جامعه، عناصر دیگری از جمله سکس و فساد در اشکال سطحی و وقیح را تحت تاثیر فیلم‌های خارجی، به فرمول مشخص قبلی‌اش اضافه می‌کند. در این میان، زن به عنوان "مظهر جذابیت جنسی"، بیش از پیش، در مرکز سواستفاده قرار می‌گیرد و قربانی نظام مردسالار و سیاست‌های مباشران سینمای تجاری می‌شود.

پوستری از فیلم مشهدی عباد(۱۳۳۲)

چنان‌که در حافظه‌ی تاریخ ثبت شده، با آغاز حاکمیت پهلوی و نضج گرفتن مناسبات سرمایه داری، مختصات جامعه -به رغم وجود نهادهای اجتماعی و دینی قوی-، دستخوش تغییر و تحول می‌گردد و ساختارهای اجتماعی- فرهنگی جدیدی در ایران شکل می‌گیرد. رضاخان با الگوبرداری از نوگرایی غربی، سیاست‌های خاصی را در جامعه‌ی ایرانی اعمال می‌نماید که بخشی از این برنامه‌های نوگرایانه به آزادی زنان و نقش آنان مربوط می‌شود؛ برنامه‌هایی چون: تاسیس کانون بانوان، حق ورود به دانشگاه، اشتغال در ادارات دولتی و احراز موقعیت‌های اجتماعی، اگرچه در رهایی زن از حصار انزوا و فراموشی رایج در دوره‌ی ایران قاجاری موثر واقع می‌شود و تا حدودی، موجبات رشد و بالندگی او را فراهم می‌سازد، اما به موازات آن "نوگرایی های افراطی"، چون مقوله‌ی "کشف حجاب"، از جمله "آزادی‌های اجباری" است که برای جامعه‌ی سنتی ایران و زن ایرانی قابل تحمل نیست و رضا شاه -بی توجه به بافت سنتی جامعه-، آن ها را به مرحله‌ی اجرا درمی‌آورد. پس از سقوط وی در سال ۱۳۲۰، محمدرضا شاه در روبه‌رو شدن با باورهای سنتی جامعه، روش محتاطانه‌تری را در پیش می‌گیرد. سینمای ایران نیز، به منظور همسویی با سیاست‌های محمدرضا شاهی، در نمایش شخصیت زن، به ظاهر با باورهای جامعه‌ی سنتی هم آوا می‌شود.(۷)

سینمای دهه‌ی سی ، به طور کلی، دو نمونه‌ی "زن سنتی" و "زن متجدد" را در محور حوادث اکثر فیلم‌نامه‌ها و فیلم‌های خود قرار می‌دهد و در قبال هر یک از آن‌ها، سیاست دوگانه و در عین حال،

محافظه کارانه‌ای را در پیش می‌گیرد و در نتیجه، پیام‌های دوگانه‌ای را نیز، به تماشاگر القا می‌نماید. سینمای این دوره، زن سنتی را –غالباً در قالب زن ساده‌ی روستایی– از یک سو به عنوان مادر، خواهر، همسر یا معشوقه‌ی "معصوم، عفیف و فداکار" مورد تایید و تصدیق قرار می‌دهد و به عنوان "زن خوب یا فرشته گون" معرفی می‌کند و از سوی دیگر، با ترسیم همیشگی او در حالاتی چون: آشپزی، رفت و روب، شست وشو، بچه زایی یا بچه داری، حرف شنوی و اطاعت بی چون و چرا در قبال اوامر و خواسته‌های غیرمنطقی مرد و یا در قالب زنی تو سری خور، گریان و دست و پا بسته که منتظر شوهر، برادر یا پسر قلدر است، از وی به عنوان موجودی منفعل، مطیع، بی اختیار و ناآگاه یاد می‌کند که هیچ گونه نقشی در صحنه‌های مختلف فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی جامعه ندارد. دین و باورهای دینی در زن سنتی، نه برگرفته از علم و آگاهی، که وراثتی است! او از پوشش مناسبی برخوردار است؛ چادر سر می‌کند و از نامحرم رو می‌گیرد، فقط به این دلیل که از لحظه‌ای که خود را شناخته به او گفته‌اند "باید اینگونه باشد!" او از هیچ گونه آرمان والایی برخوردار نیست و زندگیش در حصار بی‌خبری می‌گذرد. به طور کلی، زن سنتی تا اواخر دهه‌ی پنجاه در چنین قالبی تعریف می‌شود.

و اما نگاه سینمای دهه‌ی سی نسبت به "زن متجدد"، نگاهی آمیخته به "عشق و نفرت" است. او از یک سو با آرایش نو، لباس‌های بدن نما، تجمل گرایی، آواز خواندن و رقصیدن، ضمن خوش رنگ و لعاب نمودن فضای فیلم و تامین جاذبه‌های تجاری آن، به عنوان زنی همراه و همگام با مقتضیات زمان و به اصطلاح "زن مدرن" به تصویر کشیده می‌شود و از سوی دیگر، با قرار گرفتن در قطب منفی حوادث –در قالب زنی "فریبکار و اغواگر"– به عنوان "موجودی اهریمنی" معرفی می‌شود که در قید هیچ یک از ارزش‌های انسانی و اخلاقی نیست و تنها کارش اغفال مردان، متزلزل ساختن بنیان خانواده و فاسد نمودن اخلاق اجتماع است؛ بنابراین مورد تقبیح و سرزنش قرار می‌گیرد و به عنوان کاریکاتوری از نمونه‌های غربی و تبلور سیاست‌های فرهنگی–اقتصادی به ریشخند گرفته می‌شود.(۸) نکته‌ای قابل تامل آن‌که، این زن – برخلاف زن سنتی یا فرشته گون– غالباً از شخصیتی فعال، قاطع و مسلط برخوردار است. در واقع، سینما با ارائه‌ی نگاهی کاملاً مرد سالارانه و القای آن به مخاطب، در پی ترویج این تفکر است که زن خوب و فرشته گون، زنی است مطیع، وابسته و حاشیه‌ای که به هیچ عنوان از فرمان مرد خروج نمی‌کند و بالعکس، زنی که از فکر، اراده و قدرت تصمیم گیری برخوردار است، از اهریمن الهام می‌گیرد و قطعاً "زن بد" به شمار می‌آید و البته، پذیرش و باور چنین تفکری، خصوصاً از جانب تماشاگر عام و سنتی که همواره "زن منفعل و ضعیف" را در قالب "زن خوب" و "زن فعال و با اراده" را در هیات "زن بد و شخصیت منفی" می‌بینند، امری دور از انتظار نیست.

در دهه‌ی سی، سیاست‌گذاری‌های مباشران سینمای تجاری مبنی بر جلب و جذب هرچه بیش‌تر تماشاگران، موجبات حضور چهار دسته یا تیپ کاملاً متفاوت از زنان را تحت عنوان "بازیگر" در سینمای ایران فراهم می‌سازد. آنان با توجه به شهرت و محبوبیت خوانندگان زن و بازیگران رادیویی و صحنه‌ای از یک سو و جاذبه‌های ظاهری و جنسی زیبارویان شهرت طلب و رقاصه‌ها از سوی دیگر، اقدام به برگزیدن بازیگران این عصر می‌نمایند. این مقوله، در حد قابل توجهی بر نحوه‌ی شخصیت پردازی و نقش زن فیلم‌نامه‌ها و فیلم‌های این دهه تاثیر می‌گذارد؛ چنان‌که حضور "زنان خواننده" و در پی آن ، "زنان رقصنده" در سینمای تجاری ایران به عنوان تضمین کنندگان گیشه، از چنان اهمیتی برخوردار می‌گردد که تهیه کنندگان به منظور ساخت فیلمی با حضور هر یک از آنان، نگارش فیلم‌نامه‌های خاص آنان را سفارش می‌دهند. چنین روندی، که از اواخر دهه‌ی بیست با نگارش فیلم‌نامه‌ی فیلم شرمسار(اسماعیل کوشان–۱۳۲۹) براساس حضور خواننده‌ی محبوب، دلکش، آغاز شده، تا واپسین سال‌های دهه‌ی پنجاه ادامه می‌یابد؛ چه بسیار فیلم‌نامه‌ها و فیلم‌هایی که در طول این سه دهه، بر اساس حضور خوانندگانی چون سوسن، پوران، گوگوش، مرجان و لیلا فروهر و رقصنده‌هایی چون مهوش، تامارا، نادیا، شهرآشوب، جمیله و طاووس ساخته و پرداخته می‌شود. با ورود خواننده‌ها و رقاصه‌ها،

در قالب بازیگر و شخصیت سینمایی، آن‌چه که در سینمای تجاری یا فیلمفارسی‌های دهه‌ی سی، بیش از هر چیز دیگری خودنمایی می‌کند، مقوله‌ی "رقص و آواز" است.

اما گذشته از دو دسته یا تیپ کلی "زن سنتی" و "زن متجدد"، سینمای دهه‌ی سی، غالباً به ارائه‌ی شخصیت‌های منفی، منفعل و گاه خاکستری از زن می‌پردازد و به خلق و ظهور شخصیت‌های مثبت، فعال و پویا از زن مجال کم‌تری می‌دهد. در این دهه، زن بیش تر در قالب "خیانتکار و بی وفا"، "اغواگر و هوسباز"، "فریب خورده" و "ولگرد" ظاهر می‌شود. "خیانت و بی وفایی زن"، در مقام "همسر"، از جمله مضامین پر کاربردی است که از نخستین سال‌های دهه‌ی سی تا اواخر آن، مورد استفاده‌ی فیلم‌نامه نویسان و فیلم سازان قرار می‌گیرد. در اکثر این فیلم‌ها، به منظور ایجاد پایانی اخلاقی ، "زن خائن"–که به واسطه‌ی خیانتش، موجبات تزلزل و نابودی کیان خانواده را فراهم ساخته–، به سزای عملش می‌رسد. "زن اغواگر" نیز، از شخصیت‌های پرکاربرد فیلم‌نامه‌ها و فیلم‌های این دهه است؛ موجودی "بدطینت، ویرانگر و درنده خو" که از جمله برجستگی‌های شخصیتی او "ناسازگاری خاص با عنصر خانه و خانواده" است؛ چنان‌که غالباً ماموریتش "برهم زدن زندگی آرام و خانوادگی" قهرمان فیلم است، که البته گاهی این ماموریت، به واسطه‌ی وفاداری مرد یا مقاومت و صبوری همسر او، با شکست مواجه می‌گردد. او که تصویر کاملی از "زن جهیکایی" است ، معمولاً در سه شکل کلی "زن متجددنمای مرفه"، "زن هرزه و ولگرد خیابانی" و "رقاصه–خواننده‌ی کاباره" ظاهر می‌شود که هدفش از شکار مردان ساده اندیش، بهره کشی مادی یا ارضای تمنیات نفسانی است. نکته‌ی قابل توجه این‌که، در سینمای دهه‌ی سی، به جز موارد معدودی، "زن رقاصه" یا "خواننده"، غالباً در قالب شخصیت‌های منفی ارائه می‌شود؛ او نه به واسطه‌ی جبر شرایط، که به دلیل انحراف و لجام گسیختگی اخلاقی به چنین مشاغلی روی آورده و خبث طینت" جزء لاینفک او است.

به جرات می‌توان مقوله‌ی "تجاوز" را پرکاربردترین موضوع مورد توجه فیلم سازان و فیلم‌نامه نویسان دهه‌ی سی به شمار آورد. سینمای این دهه، به تاثی از اواخر دهه‌ی بیست، "زن فریب خورده" را معمولاً در قالب "دختر مظلوم و ساده‌ی روستایی" به تصویر می‌کشد که توسط "جوان عیاش شهری" فریب می‌خورد و بعد به خوانندگی روی می‌آورد و در اواخر نیمه‌ی اول این دهه، او را در قالب، "دختر معصوم شهری" تعریف می‌کند. در این دهه، "انتقام گیری" از ویژگی‌های مهم چنین زنی به شمار می‌آید.

در اکثر آثار سینمایی دهه‌ی سی و دهه‌های بعد، "زن فریب خورده" مورد حمایت مردی بیگانه قرار می‌گیرد و از این طریق آرامش و امنیت از دست رفته را باز می‌یابد. در واقع، غالباً در مقابل "مرد متجاوز و بد"، "مرد بزرگوار و خوب" قرار می‌گیرد تا بدینوسیله از یک سو، هنجارهای جامعه‌ی مرد سالار مورد تهدید واقع نگردد و از سوی دیگر، شرافت و سعادت چنین زنی، تا حدودی به او مسترد شود. "زن ولگرد و روسپی" دهه‌ی سی نیز، سرنوشتی مشابه "زن فریب خورده" دارد؛ او از یک سو، به واسطه‌ی کجروی‌های جامعه‌ی مرد سالار قربانی می‌شود و از سوی دیگر، با حمایت مرد و در سایه‌ی اقتدار او، این فرصت را می‌یابد که بار دیگر، زندگی سالم و آسوده‌ای را تجربه کند.

شغل و موقعیت اجتماعی زن از جمله مواردی است که سینمای دهه‌ی سی کاملاً به آن بی توجه است. این بی توجهی را می‌توان نشات گرفته از شرایط شغلی و درصد بسیار پایین زنان شاغل در این دوره دانست؛ چنان‌که به عنوان مثال، بر اساس آمار، جمعیت زنان شاغل ایرانی، در سال ۱۳۳۵ تنها ۹/۱ درصد از کل شاغلین کشور را تشکیل می‌دهد.(۹)

نقش‌های نسبتاً مطلوب و مثبت زن در دهه‌ی سی را در قالب "معشوقه‌ی تاثیر گذار"، "عاشق متعهد" و "زن مردوار" می‌یابیم: در تعدادی از فیلم‌های این دوره، زن در نقش "معشوقه‌ای متنفذ یا هدایتگر" شخصیت قهرمان مرد یا عاشق را متحول نموده و تغییرات مثبتی را در زندگی‌اش ایجاد می‌کند. او در نقش عاشق متعهد، عشق را صرفاً در عشق به یک مرد –به عنوان معشوق یا

همسر- خلاصه نمی‌کند؛ وطن، پدر و فرزند از جمله مواردی است که "زن عاشق" در قبال آن‌ها بسیار متعهد و مسئول است و عشق خود را بی‌دریغ نثارشان می‌کند؛ چنان‌که تماشاگر را به تحسین وامی‌دارد و در تعداد کمی از فیلم‌های دهه‌ی سی، دختری تنها است که به رغم بی بهره بودن از خانه، خانواده و پشتوانه‌ی مالی، به منظور امرار معاش، تن به هر خفتی نمی‌دهد. او زیبایی‌های زنانه و ظاهری‌اش را با پوشیدن لباس مردانه و بم نمودن تن صدا پنهان می‌سازد، تا شاید در قالب یک "مرد" در امان بماند و نه به عنوان یک "زن"، که به عنوان یک "انسان" در جامعه پذیرفته شود و از طریق شغلی شرافتمندانه، هزینه‌ی زندگی‌اش را تامین کند. نکته‌ی جالب توجه آن‌که، او در اواخر این دهه در فیلم عروس کدومه(فرخ غفاری-۱۳۳۸) برای نخستین بار، نه "تغییر ظاهر" که "تغییر جنسیت" می‌دهد. گویی شخصیت زن خلق شده در آثار سینمایی که از "معشوق" و "مظلوم" بودن به ستوه آمده، در فیلم یاد شده این فرصت را می‌یابد که با تغییر جنسیت، نفرت و انزجار خود را از دیدگاه و برخوردی که سینما و جامعه‌ی مردسالار با "زن" داشته و دارد، به منصه‌ی ظهور برساند.

با توجه به آنچه که ذکر شد، از آغاز فعالیت فیلم‌نامه نویسی و فیلم سازی در سینمای ایران تا پایان دهه‌ی سی و پیش از نخستین جرقه‌های سینمای موج نو در دهه‌ی چهل (۱۳۴۳ و ۱۳۴۴ ش.)، نقش غالب و شخصیت ثابت زن را می‌توان در یک قالب تعریف کرد: "معشوقه"؛ معشوقه‌ای که به فراخور حال و قال پدید آورندگان فیلم‌نامه‌ها و فیلم غالباً در هیات معشوقه‌ی منفعل و معشوقه‌ی اغواگر مطرح می‌شود و در مواردی انگشت شمار، معشوقه‌ای خاکستری یا مثبت است که در میان خوبی و بدی در نوسان است. در تمامی سه دهه‌ی یاد شده، تنها در موارد معدودی زن در مقام "معشوق" و به عنوان "مظهر معشوقیت"، از کرامت و حرمتی خاص وجودی عشق آفرین، به معنای متعالی آن و نه صرفاً به عنوان "مظهر جذابیت جنسی" نمود و ظهور می‌یابد. "زن سنتی" و "زن متجدد نما" دو تیپ کلی هستند که سینمای ایران زن را به واسطه‌ی آن‌ها تعریف می‌کند و به او حق ابراز وجود می‌دهد. در این میان، "زن" به طور عام و "زن سنتی" به طور خاص، موجودی منفعل، مطیع، برده وار و فاقد آگاهی است که بود و نبودش منوط به مرد و حضور یا عدم حضور او است و آسیب پذیری و ضعف روحی از جمله ویژگی‌هایش به شمار می‌آید و "زن متجددنما" که گاه در قالب معشوقه‌ی منفی و اغواگر و گاه معشوقه‌ی مثبت، هدفمند و پویا معرفی می‌شود، از شخصیتی فعال، قاطع و مسلط برخوردار است؛ که البته باز به عنوان یک زن، از بی مهری و عداوت پنهان نظام مرد سالار در امان نمانده، کنش مندی، فکر، اراده و عزم راسخ او در پیگیری مطالبات عاطفی یا غیر عاطفی‌اش غالباً اهریمنی و منفی معرفی می‌شود. "زن متجدد نما" در دهه‌ی سی با ظاهر خوش رنگ و لعاب، تجمل گرایی، آواز خوانی و رقصش تامین کننده‌ی جاذبه‌های تجاری آثار سینمایی و تضمین کننده‌ی کامیابی گیشه و قربانی مضاعف خشونت سیستماتیک و فرهنگ منحط زن ستیزی که به صورت نرم و مخملی و با پی گرفتن سیاستی دوگانه، از یک سو او را تایید و از سوی دیگر، تحقیر و تقبیح می‌نماید. به موازات حضور پررنگ این دو نمونه و تیپ کلی ارائه شده از زن در دهه‌ی سی، این شخصیت‌های منفی، منفعل و گاه خاکستری زنان‌اند که صحنه را تصرف کرده‌اند و مجالی به خلق و ظهور شخصیت‌های مثبت و هدفمند نمی‌دهند؛ شخصیت‌هایی منفی که غالبا جهت معرفی زن، به عنوان موجودی خیانت پیشه و عاری از وفاداری عرض اندام می‌کنند، تبلور زن جهیکایی در مدیوم سینما هستند و در سه فرم کلی "زن متجددنمای مرفه"، "زن هرزه و ولگرد خیابانی" و "زن رقاصه-خواننده‌ی کاباره" ظاهر می‌شوند.

با توجه به مقوله‌ی "تجاوز و هتک حرمت زن"، به عنوان موضوع و مقوله‌ی خوشایند و مورد علاقه‌ی پدیدآورندگان و خالقان آثار حوزه‌ی فیلم‌نامه نویسی و فیلم سازی در سینمای ایران، پس از وقفه‌ی یازده ساله یا دوران فترت و در اواخر دهه‌ی بیست، تا حدودی می‌توان به چگونگی نگاه و دیدگاه آنان نسبت به زن و جایگاه و پایگاه شخصیتی و وجودی او پی برد؛ چرا که طرح چنین مقوله‌ای به عنوان دستمایه‌ی اصلی غالب آثار سینمایی دوره‌ی یاد شده، آن هم نه در جهت آسیب شناسی و گره گشایی از یک پدیده و معضل مخوف اجتماعی، که در جهت خلق و

ارائه‌ی تصاویر و صحنه‌های سخیف سینمایی از زن و شخصیت پردازی او، معرف ابژه بودن صرف زن از منظر آنان است. مقوله ی "تجاوز" و شخصیت "زن فریب خورده" مضمونی است که در دهه‌ی سی به موضوع مورد توجه فیلم نامه نویسان و فیلم سازان بدل می‌شود، در دهه‌ی چهل که بستر آغازین نخستین جرقه‌های سینمای متفاوت و موج نو به شمار می‌آید، به حداقل می رسد و در دهه‌ی پنجاه که سینمای تجاری ایران، بیش از پیش، به حظیظ هرزه گرایی و هنجارشکنی اخلاقی در می‌غلتد، به طور چشمگیری افزایش می‌یابد و به سوژه‌ی غالبی برای سازندگان فیلم‌های تجاری بدل می‌شود که به آن برای جذب هرچه بیش‌تر تماشاگران یا بهتر بگوییم، تماشاگرنماهایی که صرفاً در پی ارضای تمنیات سرکوب شده‌اند، تمسک می‌جویند و در این میان، این تنها حرمت و کرامت زن است که قربانی می‌شود.

معشوقه‌ی تاثیر گذار و هدایتگر، عاشق متعهد و زن مستقل و البته مردوار تنها نقش‌های نسبتاً مطلوب و مثبت زن در دهه‌ی سی به شمار می‌آیند که هر یک به نوعی در تحول قهرمان مرد فیلم و تغییرات مثبت شخصیت و زندگی او سهیم‌اند و به ایفای نقش می‌پردازند.

همراه گشتن دهه‌ی چهل با مجموعه‌ای از تغییر و تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی، که از آن جمله می‌توان به انقلاب سفید شاه، اجرای قانون اصلاحات ارضی، اعطای حق رای به زنان و افزایش درآمد و بهبود وضعیت اقتصادی اشاره نمود، بر نحوه‌ی حضور زن، به ویژه از نظر رفتار و پوشش، در سینمای این دهه تاثیر می‌گذارد. در این دوره تیپ جدیدی از زن ارائه می‌شود که نه "پرهیزکار" می‌نماید و نه "هرزه"؛ او برآیندی از "زن گمراه و زن معصوم" است؛ در جلوه‌های ظاهری، مشخصات دو تیپ "زن کاباره‌ای" و "زن متجدد نما"ی دهه‌ی سی را دارد، اما برخلاف دو تیپ یاد شده، اغواگر، اهریمنی و مخرب نیست و باعث تلاشی خانواده‌ها نمی‌شود. در واقع، "زن غیر سنتی و مدرن" دهه‌ی چهل، به موازات تغییر و تحولات اجتماعی- فرهنگی، در قطب مثبت حوادث قرار می‌گیرد. طرفه آن که چنین مقوله‌ای به موازات درافتادن سینمای دهه‌ی چهل ایران به ورطه‌ی تدریجی هرزه گرایی و ساختار کاباره‌ای، به بهانه‌ی رقابت با سینمای وارداتی و فیلم‌های خارجی و کوشش برای جذب مخاطب بیش‌تر است. در برخی از فیلم‌نامه‌ها و فیلم‌های دهه‌ی چهل نیز، اگرچه هم‌چنان شاهد حضور تکراری زن در نقش "اغواگر"، "فریب خورده"، "رقاصه – خواننده"، "معشوقه" و "عاشق" هستیم، اما این حضور تکراری با تفاوت‌هایی همراه می شود که شرح جزییات آن در این مقال نمی‌گنجد.

منابع:

۱. عشقی، بهزاد، ظهور و حضور زنان بازیگر در سینمای ایران، ماهنامه‌ی سینمایی فیلم، کتاب سال سینمای ایران، ضمیمه‌ی شماره‌ی ۲۶۵، بهمن ماه ۱۳۷۹، ص ۱۶۰

۲. درخشش، محمد، بررسی حضور زن در سینما با نگاهی به وضعیت اجتماعی، برگرفته از نمای آبگینه (مجموعه مقالات همایش زن و سینما)، ج ۲، ص ۷۸

۳. بهرامی، عسگر، نمونه‌هایی از رویکرد اسطوره‌ای سینمای ایران به زن، برگرفته از نمای آبگینه (مجموعه مقالات همایش زن و سینما)، ج ۲، ص ۵۳

۴. زمانی، مهشید، وقایع نگاری اجمالی حضور زن در فیلم‌های ایرانی، مجله‌ی دنیای تصویر، سال سوم، شماره‌ی ۲۹، بهمن ماه ۱۳۷۴،ص ۳۵

۵. حیدری، غلام، تاریخ تحلیلی صد سال سینمای ایران، نشر دفتر پژوهش‌های فرهنگی، چاپ اول، تهران-۱۳۷۹، ص۶۹

۶. منصوری، مسلم، سینما و ادبیات، انتشارات علم، چاپ اول، تهران-۱۳۷۷، ص ۲۴۰

۷. عشقی، بهزاد، ظهور و حضور زن بازیگر در سینمای ایران، ماهنامه‌ی سینمایی فیلم، کتاب سال سینمای ایران، ضمیمه‌ی شماره‌ی ۲۶۵، بهمن ماه ۱۳۷۹، ص ۱۶۲

۸. صدر، حمیدرضا، تاریخ سیاسی سینمای ایران، نشر نی، چاپ اول، تهران-۱۳۸۱، ص۱۴۱

۹. همتی، هلن، بازنمایی مشاغل زنان در سینمای پس از انقلاب، برگرفته از نمای آبگینه (مجموعه مقالات همایش زن و سینما)، ج ۲ ، ص ۳۱۷

"لاک قرمز"، رویکردی میان‌برشی به بازنمایی زنان در سینمای ایران

زهرا باقری شاد

فعال حقوق زنان

اهمیت رویکرد میان‌برشی در بررسی موقعیت زنان

یکی از مهم‌ترین انتقادات به نظریه‌های کلاسیک فمینیستی این است که بسیاری از این نظریه‌ها تک بعدی و بر پایه‌ی دوقطبی کردن جنسیت استوار بوده‌اند و چنین تداعی شده که گویا همه‌ی زنان از سرنوشتی فرودستانه و مشابه و همه‌ی مردان از موقعیت فرادست برخوردارند. درحالی که تئوری‌های نوین فمینیستی، از جمله تئوری میان‌برشی، با رد این ادعا و ساختار زدایی از جنسیت بر آنند تا روابط گوناگون قدرت را که الزاماً یکدیگر را پوشش نمی‌دهند و گاه با هم تلاقی می‌کنند، به نمایش بگذارند. مثلاً اگر زنی از طبقه‌ی بالای اجتماع و دارای قدرت اقتصادی باشد، ممکن است قدرت اقتصادی او بر موقعیت جنسیتی‌اش تاثیر بگذارد، یا مردانی که فاقد هر موقعیت طبقاتی در جامعه هستند در برابر زنانی از طبقات بالای اقتصادی از قدرت چندانی در عمل برای اعمال ستم و نابرابری جنسیتی برخوردار نیستند. بنابراین تئوری میان‌برشی تلاش می‌کند به جای تاکید صرف بر مردسالاری، نظام جنسیتی قدرت را از یک مفهوم کلی، کلیشه‌ای و انتزاعی بری کرده و با یک نگاه متن‌گرا و نه صرفاً ساختاگرا به بررسی نقش عناصری نظیر سن، قومیت، طبقه، گرایش جنسی و توانخواهی یا عدم توانخواهی و تاثیر آن بر نظام جنسیتی قدرت و موقعیت فرد در جامعه بپردازد. با چنین رویکردی همزمان می‌توان به تحلیل موقعیت‌های فرادست جنسیتی مردانی که به لحاظ طبقاتی موقعیت فرودست دارند و تاثیر آن بر نوع نگاه "مردانه‌اش" به زنان پرداخت.

دومین نقد اساسی به بسیاری از تئوری‌های کلاسیک فمینیستی، به زیر پرسش بردن تصویر سازی یک سویه از زنان هم‌چون قربانیان ستمدیده‌ی نظام جنسیتی قدرت و تمرکز بر آن است. در اغلب تئوری‌های کلاسیک فمینیستی برای این‌که اهمیت جایگاه مبارزه با مردسالاری مشخص شود بیش‌تر بر قربانی شدن زنان تاکید شده است؛ در این راستا هرچه بتوان تصویر وخیم‌تری از موقعیت زنان و حوزه‌های گوناگون ستمدیدگی آن به دست داد، به گونه‌ای "رادیکال"تر موفق به راز زدایی از ساختار مردانه‌ی قدرت خواهیم بود. درحالی‌که تئوری‌های نوین میان‌برشی به زنان به عنوان یک قربانی منفعل نگاه نمی‌کنند؛ بلکه برآنند تا توانمندی زنان به عنوان فاعلان اجتماعی در چالش نابرابری‌ها را به نمایش بگذارند.

رویکرد میان‌برشی در سینمای ایران؟

در مقاله‌ی زن‌های سریال شهرزاد: قربانیان محتوم نابرابری قدرت(۱) به گسترش رویکرد فمینیستی و نقش زنان در سینمای ایران اشاره کردم و از جمله نوشتم: "زنورانه شدن سینمای ایران در چند دهه‌ی گذشته موضوعی کم و بیش آشنایی است که بسیاری به آن پرداخته‌اند. ردپای این دگردیسی در سینمای ایران در گسترش تعداد کارگردانان زن و نقش اول زن در فیلمنامه‌ها و گسترش حضور زنان بازیگر –که دیگر الزاماً در سایه‌ی مردان رخ نمی‌نمایند –، قابل مشاهده است. از آن هم مهم‌تر، زنورانه‌تر شدن موضوع فیلمنامه‌هاست که در بسیاری از آنان زنان دیگر نه صرفاً نه به عنوان قربانی، بلکه هم‌چون فاعلان اجتماعی نیرومند ظاهر می‌شوند". با این همه در بیش‌تر فیلم‌ها– شاید هم برخاسته از زن ستیزی گسترده و مسلط بر هنجارها و ساختارهای جامعه – نگاه غالب بر دوقطبی سازی جنسیتی ، دشواری "زن بودن" و پیامدهای منفی مردسالاری خلاصه شده است. در این میان می‌توان از استثناهایی هم‌چون "زیر پوست شهر" ساخته‌ی رخشان بنی اعتماد نام برد که موقعیت زن را نه فقط بر اساس نظام جنسیتی قدرت مردانه، بلکه با توجه به دیگر عناصر رابطه‌ی قدرت، از جمله طبقه و سن توصیف کرده است.

فیلم "لاک قرمز" اما از نمونه فیلم‌هایی هم‌چون زیر پوست شهر نیز فراتر رفته و در آن می‌توانیم ردپای روشنی از چندگانگی تبعیض و نابرابری را ببینیم که در این میان به ویژه نقش سه عنصر نابرابری قدرت در ایجاد و شکل گیری شرایط دشوار زندگی برای "اکرم" برجسته شده است: جنسیت، طبقه و سن (کودک بودن) سه عنصر مهم نابرابری قدرت در این فیلم چنان درهم تنیده و غیر قابل تفکیک هستند که برای مخاطب ساده نیست که بتواند موقعیت و هویت شخصیت اصلی فیلم را صرفاً بر اساس نظام نابرابر جنسیتی، یا تنها برپایه‌ی نظام نابرابر طبقاتی یا صرفاً از منظر ستم بر کودکان برداشت کند.

خلاصه‌ای از فیلم

اکرم، دختر شانزده ساله‌ای است که در یک خانواده‌ی پنج نفره به همراه مادر، پدر، خواهر و برادرش زندگی می‌کند. پدر، فردی معتاد است با روحیه‌ای هنرمندانه و ویژه که به جای نردبان و صندلی، عروسک چوبی درست می‌کند. او در عین حال زورگو و مستبد است و همسرش را کتک می‌زند. مادر، ظاهراً خانه‌دار است اما تصمیم گرفته به خاطر وضعیت نامطلوب اقتصادی خانواده، در یک خانه به عنوان کارگر خدماتی مشغول کار شود. اکرم، بزرگ‌ترین فرزند خانواده است؛ صریح و رک حرف می‌زند، روحیه‌ای شاد و حمایتگر دارد، خوشرو و فرز است و در دبیرستان درس می‌خواند. پدر بر اثر یک حادثه از پشت بام پرت می‌شود و می‌میرد و بدهی سنگینی برای خانواده به جا می‌گذارد که باید هرچه زودتر با صاحبخانه تسویه شود. مادر می‌خواهد اکرم را به شهرستان و خانه‌ی خاله بفرستد، و خود به همراه دو فرزند کوچک‌تر در خانه‌ای که مشغول کار شده، زندگی کنند. اکرم از پذیرش این تصمیم سرباز می‌زند؛ چون می‌داند که در صورت رفتن به شهرستان باید تسلیم گام بعدی شود که چیزی نیست جز ازدواج با پسرخاله‌ای که بیست سال از او بزرگ‌تر است. در نتیجه‌ی سرپیچی‌های اکرم و تصمیم او به فروش عروسک‌های پدر و پرداخت بدهی، و نیز مشکلاتی که در این میان ایجاد می‌شود این دختر نوجوان توسط پلیس به مدت یک هفته بازداشت می‌شود. مادر که به تازگی جنین خود را سقط کرده، بر اثر فشار عصبی ناشی از گم شدن اکرم و دشواری‌های مالی از خانه می‌رود و گم می‌شود. اکرم خواهر و برادر را در بهزیستی ملاقات می‌کند و تلاش او برای پس گرفتن آن‌ها آغاز می‌شود. او مادر را پیدا می‌کند؛ درحالی‌که دچار بیماری روانی یا عصبی شده و دیگر قادر به اداره‌ی خانواده‌ی خود نیست. اکرم مصر است خواهر و برادر را سرپرستی کند اما بهزیستی مخالفت می‌کند. بر اثر پافشاری او کار به دادگاه می‌کشد و قاضی در برابر پاسخ‌های سخت هوشمندانه‌ی او حکم رشد عقل اکرم را به رغم شانزده ساله بودن او صادر می‌کند. اکنون اکرم باید برود خانه‌ای را برای زندگی مهیا کند که دیگر خانه‌ی او نیست. صاحبخانه به دنبال مستاجر جدید است و اکرم، در خانه‌ای بدون اسباب و اثاثیه، لباس عروسی را از چمدان مادر بیرون می‌کشد و پاره می‌کند تا برای عروسک‌های چوبی لباس بدوزد. صبح فردا، او که توانسته از سد تصمیم‌های مادر و بهزیستی و قانون عبور کند با یک سبد زیبا پر از عروسک‌های سفیدپوش می‌رود تا شاید از سد بی پولی هم بگذرد و بتواند نخستین گام‌ها را برای تامین اقتصادی خانواده‌ی کوچک خود بردارد.

زن-کودک محوری و برهم زدن دریافت‌های سنتی از نقش زن

فیلم‌های درخشان بسیاری را با رویکرد "کودک محور" می‌توان در سینمای ایران سراغ گرفت؛ فیلم‌هایی که اغلب به موضوعات مرتبط با کودکان می‌پردازند، از مشکلات و مسائل آن‌ها حرف

می‌زنند و موقعیتشان را در ساختارهای نابرابر جامعه‌ی ایرانی توصیف می‌کنند. از آن جمله می‌توان به فیلم‌های بچه‌های آسمان، بچه‌های ابدی، پدر آن دیگری، بادکنک سفید و غیره اشاره کرد. اما شاید در کمتر فیلمی بتوان رویکردی "زن-کودک" محور مشاهده کرد که در متن فقرزدگی محروم‌ترین خانواده‌ها شکل گرفته است. "لاک قرمز" از این منظر، یک اثر منحصر به فرد به نظر می‌رسد. دختری نوجوان- شانزده ساله-، به عنوان شخصیت اصلی فیلم از همان آغاز درگیر تجربه‌ی خشونت و رنج و محرومیت است. او شاهد کتک خوردن مادر توسط پدر است و به دلیل شاید اقتدار مردانه‌ی پدر ولو به شدت فقیر، کم منزلت و معتاد خود نمی‌تواند به این مسئله اعتراض کند. در عین حال، ظاهراً نمی‌تواند به مادر نیز هم‌چون والده‌ی خود معترض باشد؛ برای مثال پدر که خشن‌ترین رفتار را با همسر خود دارد، وقتی اکرم، به مادر درباره‌ی مسئله‌ای اعتراض و کمی تندی می‌کند، به او نهیب می‌زند که "نباید با مادرت این‌طور حرف بزنی".

این دختر، حتی نمی‌تواند درباره اینکه کجا زندگی کند و درس بخواند تصمیم بگیرد. مادر او -هرچند به دلایل قابل فهم از جمله فقر و مشکل اقتصادی- پرونده‌ی تحصیلی اکرم را بدون مشورت او از مدرسه می‌گیرد و مصمم است او را به شهرستان و خانه‌ی خاله بفرستد. در گام‌های بعدی، شهرداری به عنوان یک منبع قدرت بالاتر و شدیدتر با جمع کردن بساط دستفروشان مانعی برای اشتغال اکرم -به عنوان دستفروش- محسوب می‌شود و سرانجام بهزیستی و دادگاه، دو منبع قدرت تعیین کننده، سدی بر سر راه اکرم هستند تا او نتواند خواهر و برادر خود را به سرپرستی بگیرد. اما عکس العمل اکرم در مقابل همه‌ی این محدودیت‌ها و فشارها و تبعیض‌ها سکوت و تسلیم شدن نیست. او یک کار را خوب بلد است: سرپیچی کردن و چالش. نه تنها از تصمیم مادر سرپیچی می‌کند بلکه با پافشاری بسیار بر خواسته‌اش مبنی بر سرپرستی خواهر و برادر، بهزیستی را وا می‌دارد تا پرونده را به دادگاه بفرستد. در دادگاه، اکرم به عنوان یک زن شانزده ساله روبروی قاضی مرد می‌نشیند و به سوال‌های او پاسخ می دهد. پاسخ‌هایش تکان دهنده‌اند و گویای رشد عقلی و توانایی او در اداره‌ی زندگی خود و خانواده‌اش. وقتی قاضی از او می پرسد "قیمت یک کیلو گوشت چنده"، او پاسخ می‌دهد "چه گوشتی؟" پاسخ‌های عاقلانه، شفاف و از سر توانمندی اکرم باعث می‌شود قاضی در نهایت حکم رشد عقل صادر کند و سرپرستی خواهر و برادر را به او واگذارد. اما این تنها یک رویارویی ساده با قانون نیست بلکه مقابله با انواع ستم و تبعیض علیه دخترانی است که به دلیل "سن" خود در موقعیت فرودستی ویژه‌ای قرار گرفته‌اند.

از سوی دیگر، اکرم به عنوان یک زن در نقش یک مادر دوم برای خواهر و برادر فرو نمی‌رود. در این فیلم هیچ نشانه‌ای مبنی بر بازتولید نقش سنتی و پا بر جای پای مادر گذاشتن توسط اکرم نمی‌بینیم. آن‌چه که به تصویر کشیده شده، قدرت این دختر نوجوان در پذیرش مسئولیت، عشق و علاقه مندی و مراقبت است و نه الزاماً تمایل او در پذیرش نقش‌های سنتی زن. اکرم را به جای پختن غذا، شستن ظرف، لالایی خواندن یا بقیه اموری که می‌توانند نشانه هایی از نقش‌های سنتی زنانه باشند، در نقش‌های دیگری می بینیم: به محض مشاهده‌ی دعوای پدر و مادر، دست خواهر کوچک‌تر را می‌گیرد و از خانه می‌برد تا او شاهد خشونت نباشد. برادر را از مدرسه به خانه می‌آورد و از او در مقابل همکلاسی‌اش که کتکش زده حمایت می‌کند، وسایل مورد نیاز پدر را برای ساختن عروسک‌ها از مغازه تهیه می‌کند و پس از مرگ پدر، عروسک‌هایش را از جعبه بیرون می‌کشد و می‌فروشد. او حتی به "لباس عروس" علاقه‌ای نشان نمی‌دهد و در آغاز فیلم در پاسخ همسایه می‌گوید که "من از این‌ها نمی‌پوشم". در پایان هم با کوله پشتی مدرسه بر دوش، از کنار هیاهوی مجلس عروسی که در همسایگی‌شان برقرار شده عبور می‌کند، به خانه می‌رود، لباس عروس مادر را که احتمالاً برای او به یادگار گذاشته پاره می‌کند تا از پارچه‌ی آن برای عروسک‌ها لباس بدوزد. او به تنهایی و به تمامی، همه‌ی نقش‌های سنتی مادر خود را پس می‌زند و نقشی تازه برای خود می‌آفریند که بیش از آن‌که مادری بیولوژیک باشد، سرپرستی قانونی و خود خواسته برای دو کودک دیگر است.

چالشگری به جای تظلم خواهی

شخصیت اصلی فیلم "لاک قرمز" از سه منظر مورد ستم قرار گرفته است؛ به دلیل کودک بودن، زن بودن و دچار فقر اقتصادی بودن. در این روایت از تاکید صرف بر ساختار نابرابر جنسیتی قدرت پرهیز شده و حتی مردان قصه تنها به عنوان افرادی که منبع ستمگری بر زنان هستند بازنمایی نشده‌اند. پدر اکرم اگرچه از منظر قدرت نابرابر جنسیتی به همسر خود ستم روا می‌دارد اما خود قربانی فقر و ساختار نابرابر اقتصادی است. عموی اکرم، صاحبخانه و نگهبان بهزیستی هم مردهایی هستند که ما از آن‌ها اکت‌ها و رفتارهایی که نماد اقتدار مردانه باشد، نمی‌بینیم. به نظر می‌رسد، این فیلم به طرز آگاهانه و باورپذیری از بازتولید کلیشه‌ی اقتدار مردانه دوری می‌کند و حتی وقتی با یک قاضی مرد مواجه هستیم، به جای رفتارهای دیکتاتورمابانه و تحقیرآمیز به زن –که گاه در فیلم‌ها برای بازنمایی نظام مردسالاری از این نشانه استفاده می‌شود– او را تنها در قالب یک فرد می‌بینیم که در مسند قضاوت نشسته و با سوال‌های زیرکانه در پی تشخیص رشد عقلی اکرم است. البته این‌که این تصویر با واقعیت سیستم قضایی ایران چقدر همخوانی دارد، بحث دیگری است.

در چنین متنی، فیلم به جای تاکید بر تظلم خواهی اکرم، به توانمندی او و انرژی سرشارش برای مقابله با مشکلات می‌پردازد. در قسمتی از فیلم او به شهرستان می‌رود تا از خاله‌اش کمک بگیرد. خاله ظرف غذایی به دستش می‌دهد تا به مغازه‌ی پسرخاله برود و تلویحاً به اکرم می‌گوید که باید دل پسرخاله را به دست بیاورد تا بتواند از حمایت آن‌ها برخوردار شود. اکرم در خیابان روی زمین می‌نشیند، غذا را می‌خورد، ظرف را پشت در خانه‌ی خاله می‌گذارد و به تهران بر می‌گردد. در تمام فیلم، حتی یک "اکت" از این دختر نوجوان نمی‌بینیم که گویای تسلیم شدن او به نقش قربانی باشد. این‌که چطور یک زن شانزده ساله‌ی درگیر فقر اقتصادی بتواند در شرایطی که خانواده‌اش از هم پاشیده هم‌چنان به مبارزه با مشکلات ادامه بدهد، تصور ساده‌ای نیست. حتی می‌تواند غیرممکن به نظر برسد، اما از زاویه‌ی نگاه کارگردان "لاک قرمز"، چنین اتفاقی می‌تواند بیفتد؛ حتی در جامعه‌ای که ساختارهای نابرابر قدرت در آن گاه توانمندترین زنان و مردان را تسلیم و قربانی خود ساخته‌اند. این فیلم، به جای بازنمایی یک تصویر سراسر تیره از موقعیت تحت ستم و تضعیف شده‌ی زنان و کودکان فقر زده در شرایط نابرابر اقتصادی، به قدرت چالشگری در یک زن نوجوان می‌پردازد که توانسته با قدرت عقل و درایت و پشتکار از برخی موانع عبور کند بدون آن‌که بخواهد در نقش‌های سنتی زنانه بازتولید شود.

شاید این بخش از گفتگوی قاضی و اکرم در دادگاه به تنهایی گویای رویکرد این فیلم به مسئله‌ی زنان باشد؛ وقتی که قاضی از او می‌پرسد "اگر در خیابان به دستفروش‌هایی برسی که یکی سیب زمینی و پیاز می‌فروشد و آن یکی عروسک، از کدام خرید می‌کنی؟" و اکرم چنین پاسخ می‌دهد: "عروسک می‌خرم، اگر فروشنده‌اش زن باشد، حتماً عروسک می‌خرم". در پس معنای "عروسک خریدن" از دستفروشی که زن است، نه تظلم خواهی پنهان شده و نه تکرار کلیشه‌ی زن مظلوم و مرد ستمگر. این تصویر، از ضرورت حمایت از زنان در توانمندسازی آن‌ها سخن‌ها می‌گوید و این ادعا را تقویت می‌کند که هرچه زنان یک جامعه قوی‌تر باشند و قدرتمندتر رفتار کنند، بیش‌تر می‌توان به تغییر ساختارهای نابرابر قدرت در آن جامعه امیدوار بود.

منابع:

۱. باقری شاد، زهرا، زن‌های سریال شهرزاد: قربانیان محتوم نابرابری قدرت، رادیو زمانه، ۱۵ اردی‌بهشت ماه ۱۳۹۵

بهمن مقصودلو: سینمای ایران شکست خورده است

گفتگو از علی کلائی

بهمن مقصودلو فیلمساز، منتقد و پژوهشگر سینماست. او بیش از ۴۰ سال است که در عرصه‌ی سینمای ایران و جهان فعال است. پیش از انقلاب بهمن ۵۷ برای نگارش و ویرایش مجموعه کتاب‌هایی درباره‌ی سینما و تئاتر، جایزه‌ی ادبی و معتبر فروغ فرخزاد را در سال ۱۳۵۳ (۱۹۷۴) به خود اختصاص داد. کتاب او، "سینمای ایران"، توسط مرکز مطالعات خاورمیانه دانشگاه نیویورک در سال ۱۹۸۷ منتشر شد و مورد تحسین قرار گرفت. هم‌چنین فیلم مستند کوتاه "اردشیر محصص و کاریکاتورهایش" را در سال ۱۹۷۲ نوشت و آن را تهیه و کارگردانی کرد که این فیلم در جشنواره‌ی لایپزیک ۱۹۹۶ به نمایش درآمد. دکتر بهمن مقصودلو، فارغ‌التحصیل مطالعات سینما از دانشگاه نیویورک و دانشگاه کلمبیا، تهیه کننده‌ی بسیاری از برنامه‌های هنری تلویزیون ملی ایران پیش از انقلاب بوده و بیش از ۱۵ فیلم سینمایی و مستند را در آمریکا تهیه کرده است که در دستکم صد جشنواره‌ی معتبر جهانی به نمایش درآمده‌اند.

وی اخیراً فیلم مستند "لبه تیغ: میراث بازیگران زن ایرانی" خود را به پایان برده که این فیلم در حال اکران در کشورهای مختلف جهان است. این آخرین مستند بهمن مقصودلو، یک روشنگری است در ارتباط با زنان در سینمای ایران پیش از انقلاب بهمن ۵۷. در این مستند، مقصودلو با ۲۰ بازیگر زن که در ۴۶۳ فیلم قبل از انقلاب نقش داشتند، مصاحبه کرده که حاصل آن در ۲ ساعت و ۷ دقیقه به نمایش در می‌آید. "لبه تیغ" شرایط سخت ورود زنان به سینمای ایران را مستند می‌کند و با گفتگوهایی از زبان اولین زنان سینمای ایران به مبارزه و مشکلات آنان می‌پردازد. زنانی که برای انجام کار هنری و بازیگری کتک خوردند، طرد گشتند، تهدید به قتل شدند، ولی به تعبیر خود مقصودلو رشادت کردند و ریشه دواندند و تاریخچه‌ی سینمای ایران را ساختند.

در این مصاحبه به چهره‌ی زن در سینمای ایران می‌پردازیم. پاسخ‌های مقصودلو به خط صلح اما بسیار درخور تامل است؛ پاسخ‌هایی که به نظر می‌آید دردمندان ایران به طور عام و سینمای ایران به طور خاص باید به جد بر روی آن‌ها فکر کنند.

خط صلح جناب مقصودلو، لطفاً در ابتدا کمی از فیلم لبه تیغ برایمان بگویید، و این‌که چه شد به فکر ساخت آن افتادید؟

وقتی به سینمای قبل از انقلاب نگاه کنیم، می‌شود این حقیقت را حس کرد که بیش‌ترین کسانی که مورد ظلم و خشم قرار گرفتند و حقوقشان ضایع شد، زنان ایران و زنان بازیگر سینما و تئاتر ایران هستند. وقتی انقلاب شد بسیاری از این افراد و البته تمامی ستارگان این حوزه از بازی محروم شدند؛ بدون آن‌که حق بیمه یا بازنشستگی داشته باشند. بسیاری به زندان رفتند و یا املاکشان توقیف شد. و به غیر از این موارد، به طور کلی در سینمای بعد از انقلاب نسبت به آن‌ها و سینمای قبل از انقلاب دید بدی شکل گرفت؛ همه‌ی سینما(به جز دو–سه فیلم نظیر "گاو") درجا رد شد، مبتذل نامیده شد و عده‌ای از دست اندرکاران این هنر القابی چون "بدکاره" و "جاهل" گرفتند. البته این مسئله واقعیت دارد که پیش از انقلاب بدنه‌ی بدی در سینمای تجاری وجود داشت که مثلاً از زن به عنوان سوژه‌ی جنسی استفاده می‌کرد، اما این مسئله مربوط به همه‌ی سینما نبود.

این بود که من فکر کردم فیلمی راجع به تاریخ سینمای ایران از مشروطیت تا انقلاب بهمن ۵۷ بر مبنای آن‌چه که از زبان این ۲۱ بازیگر زن – که همه بازیگران نقش اول سینمای ما در آن دوران بودند– بیان می‌شود، تصویر کنم و بسازم. زنان در نزدیک به ۵۰۰ از ۱۲۰۰ فیلم سینمایی بازی کرده بودند و هدف این است که ببینیم این‌ها چه کمکی به آن سینما کرده بودند. در یک

لایه‌ی دیگر، ببینیم که جایگاه حقوق زن در سینمای ایران از ابتدا چه بود؛ اصلاً زن می‌توانست در سینما و تئاتر بازی کند یا این‌که همیشه جانش در خطر بود؟ او چگونه آمد و با رشادت وارد این کار شد و پرچم مبارزه برای احقاق حقوق خودش را به دست گرفت؟ زنی که به همه چیز متهم شد و از همه جا آزار دید؛ از فامیل و برادر و خواهر تا جامعه‌ی متعصب و مردسالار ایران. و با تمام این مصائب، بعد از انقلاب هم از همه چیز محروم ماند.

بهمن مقصودلو – عکس از کیهان لندن

صلح خط دردناک‌ترین روایتی که در لبه تیغ بیان می‌شود، مربوط به کدام بازیگر، کدام فیلم و چه شرایطی است؟ اگر ممکن است آن روایت را برایمان بازگو کنید.

دردناک‌ترینش در ارتباط با اولین زن مسلمانی است که وارد عرصه‌ی بازیگری شد. همان‌طور که می‌دانید تا قبل از مشروطیت و حتی بعد از آن، زن نمی‌توانست بازی کند. البته زنان غیر مسلمان اعم از مسیحی و ارمنی در تئاتر و سینمای اولیه حضور داشتند و یا چند زن بودند که لباس مردانه پوشیدند و خودشان را به شکل مرد درآوردند و به بازی در تئاترهای مختلف پرداختند و اساساً تا مدت‌ها کسی نفهمید این‌ها زن هستند. اما به هر حال بیش‌تر مردها نقش زن‌ها را بازی می‌کردند و حتی در نمایش‌های سنتی، آئینی و مذهبی و هم زن‌ها کاره‌ای نبودند.

بعدها و پس از تشکیل مدارس زنان و از طرف دیگر کشف حجاب توسط رضا شاه بود که زنان کم کم قدرت پیدا کردند و چادر و روسری را برداشتند. این زنان در ابتدا، به کمک زنانی چون "لرتا" –که ارمنی بود–، وارد تئاتر و سینما شدند. همین شد که زینت مودب در فیلم "زندانی امیر" و فیلم "طوفان زندگی"، به عنوان اولین فیلم بعد از جنگ جهانی دوم بازی کرد. شهلا ریاحی، ژاله علو و فخری خوروش نیز جزو اولین زنانی بودند که وارد سینما شدند و رنج بسیار کشیدند. یا حتی بازیگران نسل دوم مثل فرزانه تاییدی، شهره آغداشلو، نیلوفر و کتایون، همه ماجراهایی را شرح می‌دهند که به شدت دردناک است؛ این‌که خانواده مخالفت می‌کرده و آن‌ها را کتک زده است و یا حتی خانم شهلا ریاحی می‌گوید که خانواده‌اش دست به تفنگ می‌برد تا او را بکشد! خانم زینت مودب هم شرح می‌دهد که چگونه پسرعمویش قصد داشته او را با اسلحه بکشد! در واقع دامنه‌ی تعصب، چه در افراد خانواده و محله و چه به طور کلی جو مردسالار جامعه بسیار وسیع بود.

پس از تشکیل مدارس زنان و از طرف دیگر کشف حجاب توسط رضا شاه بود که زنان کم کم قدرت پیدا کردند و چادر و روسری را برداشتند. این زنان در ابتدا، به کمک زنانی چون "لرتا" –که ارمنی بود–، وارد تئاتر و سینما شدند. همین شد که زینت مودب در فیلم "زندانی امیر" و فیلم "طوفان زندگی"، به عنوان اولین فیلم بعد از جنگ جهانی دوم بازی کرد.

اما اگر بخواهیم از یک فرد مشخص نام ببریم، این شخص خانم روح انگیز سامی نژاد کرمانی است که فیلم "دختر لُر" را بازی کرده است. خانم سامی نژاد برای معالجه‌ی پایش به هندوستان سفر می‌کند، همان جا ازدواج

می‌کند و ساکن می‌شود. در این زمان آقای سپنتا از او که به همراه همسرش، آقای دماوندی، در استودیو امپریال بمبئی کار می‌کرد، دعوت می‌کند که در فیلم دختر لُر بازی کند. این فیلم اولین فیلم ناطق ایران است که فیلمی بسیار مهم و تئوریک است. تئوری فیلم این است که در آن یک زن مسلمان با خطر مرگ روبه‌روست. من اولین نفری هستم که این تئوری را کشف کرده‌ام و در فیلم خودم، قاب به قاب این تئوری تجزیه و تحلیل می‌شود. با این‌که فیلم بسیار موفق است و ماه‌ها بر روی پرده‌ی سینماست و می‌فروشد، اما وقتی سامی نژاد به ایران برمی‌گردد، مورد حمله‌ی بسیار قرار می‌گیرد؛ تا جایی‌که سه محافظ (بادیگارد) داشته که مورد صدمه قرار نگیرد. زندگی او همواره با فحش و دشنام همراه بوده است و خانواده‌اش به شدت او را لعن و نفرین می‌کنند. این فحاشی‌ها که از بمبئی شروع شده و تا تهران و کرمان می‌کشد، باعث می‌شود که ایشان دیگر فیلمی بازی نکند. روح انگیز سامی نژاد از سینما کناره گرفت و در سکوت کمک پرستار شده بود و چند سال پیش در اوج گمنامی، فقر و فلاکت فوت کرد. حتی هیچ کس خبر ندارد که او دقیقاً چگونه فوت کرد.

بهمن مقصودلو – عکس از کیهان لندن

در نتیجه فکر می‌کنم که این زن با توجه به این‌که نفر اول هم بود، بیش‌ترین صدمه را خورد؛ هرچند که بسیاری دیگر نیز همین وضعیت را داشتند. هر کدام همان ابتدا که یک تئاتر و یا یک فیلم بازی کردند، شب در زمان بازگشت به خانه از پدرشان کتک خورده‌اند. این مسائل به همین سادگی که خدمت شما عرض می‌کنم اتفاق افتاده است!

این فیلم شما تاکنون در چه کشورها و فستیوال‌هایی اکران شده و برنامه‌ی ادامه‌ی اکران‌ها چیست؟

ساخت این فیلم ۱۲۷ دقیقه‌ای، در سال ۲۰۰۲ آغاز شد و ۱۵ سال به طول انجامید؛ تنها ادیت آن یک سال و نیم زمان برد و بسیار فیلم مشکلی بود. فیلم دارای ۵–۶ لایه است که بافته می‌شود و بار اجتماعی–سیاسی دارد. از مشروطیت تا انقلاب ۱۹۷۹ را بررسی می‌کند. بیوگرافی این زنان است. تاریخ سینما است. تئوری سینما در رابطه با زن مسلمان و مواردی از این دست است.

لبه تیغ اولین بار در سپتامبر ۲۰۱۶ در فستیوال مونترال در قسمت سینمای مستند جهان عرضه شد. بعد در فستیوال مسا (Middle East Association: MESA) در آمریکا – که مربوط به فیلم‌هایی است که به مسائل خاورمیانه می‌پردازند و توسط دانشگاه‌های آمریکای شمالی به طور سالانه برگزار می‌شود– در شهر بوستون به نمایش درآمد. هم‌زمان در بیست و هفتمین فستیوال تاریخ فرانسه، در قسمت مسابقه‌ی مستند بلند، شرکت کرد و در حال حاضر برای چندین فستیوال دیگر به مانند فستیوال سوئیس انتخاب شده است. به علاوه در شهر لس آنجلس، در یک سانس اختصاصی در سندیکای نویسندگان آمریکا برای ۵۰۰ نفر به نمایش درآمده است. در روز هفتم و دوازدهم مارچ هم در پاریس به نمایش درآمد که در یکی از آن جلسات خود من در هم حضور داشتم و به سوالات جواب می‌دادم. یازدهم مارچ هم در دانشگاه سواس لندن به نمایش درآمد و بسیار موفق بود. به غیر از دعوت‌های دیگری که صورت گرفته است، در حال حاضر برای اکران آن در شهر لس آنجلس هم در حال مذاکره و برنامه ریزی

هستیم.

صلح خط همان‌طور که گفتید با توجه به فرهنگ حاکم بر جامعه‌ی ایران، مسیر سختی طی شده تا حرفه‌ی هنرپیشگی برای زنان در چنین جامعه‌ای جا بیفتد. اما به نظر شما مهم‌ترین چالش یا چالش‌هایی که زنان این عرصه در آغاز راه، با آن رو به رو بوده و جنگیدند، چه بوده است؟

مهم‌ترین چالش، مقابله با تعصب مذهبی است. در فرهنگ ما، تعصب یکی از مهم‌ترین چالش‌ها به خصوص در مورد زن است. مسئله‌ی دیگر نگاه کردن به زن به عنوان یک سوژه‌ی جنسی –و نه یک انسان– است.

زن موجودی مثل مرد و دارای حقوقی برابر با مرد است. متاسفانه در طول تاریخ این باور غلط در مردان به وجود آمده است که ما مغزمان بزرگ‌تر است، یا ما قوی‌تر هستیم و بیش‌تر کار می‌کنیم و زنان فقط باید بچه‌داری کنند و به کارهای مربوط به خانه بپردازند. همین باور غلط موجب می‌شود که بگویند تاریخ را مردان ساخته‌اند؛ در حالی‌که این‌گونه نیست. زندگی و جامعه بر مبنای همکاری و تعاون و فعالیت مشترک زن و مرد شکل می‌گیرد و در نتیجه هر دو باید دارای حقوق مساوی باشند.

زن موجودی مثل مرد و دارای حقوقی برابر با مرد است. متاسفانه در طول تاریخ این باور غلط در مردان به وجود آمده است که ما مغزمان بزرگ‌تر است، یا ما قوی‌تر هستیم و بیش‌تر کار می‌کنیم و زنان فقط باید بچه‌داری کنند و به کارهای مربوط به خانه بپردازند. همین باور غلط موجب می‌شود که بگویند تاریخ را مردان ساخته‌اند؛ در حالی‌که این‌گونه نیست. زندگی و جامعه بر مبنای همکاری و تعاون و فعالیت مشترک زن و مرد شکل می‌گیرد و در نتیجه هر دو باید دارای حقوق مساوی باشند.

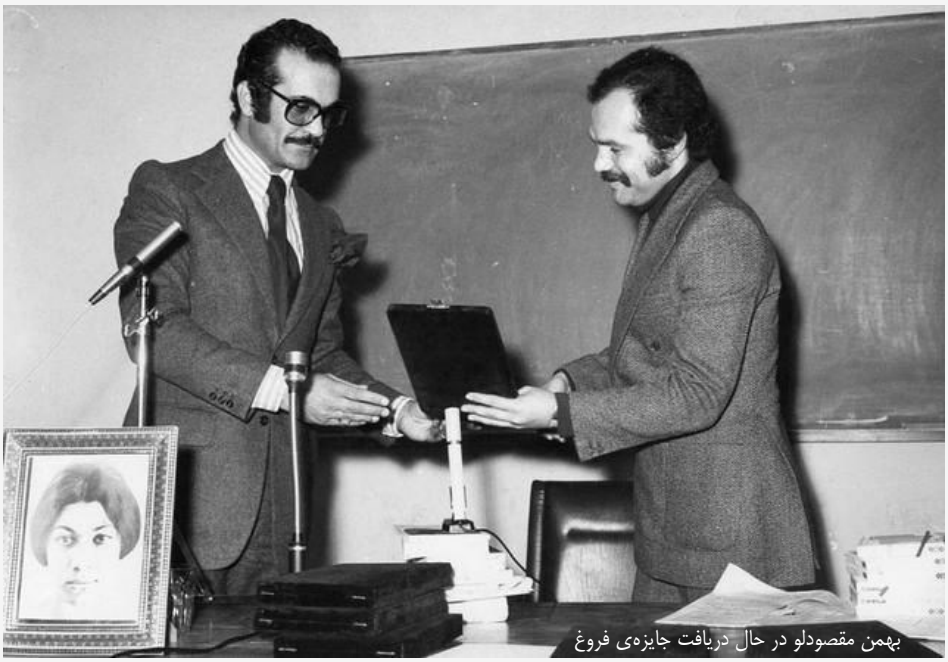
صلح خط در اکثر فیلم‌های قبل از انقلاب و خصوصاً در سینمایی که آن را تحت عنوان فیلمفارسی می‌شناسند، مردسالاری نقش غیرقابل انکاری داشت. این روند به حدی است که حتی در موج نوی سینمای ایران هم با این‌که زن محوریت بیش‌تری می‌یابد، اما باز هم اغلب ناموس مرد نشان داده می‌شود. چرا در آن زمان، نویسندگان و کارگردانان که به حتم بخش بزرگی از آنان را روشنفکران تشکیل می‌دادند، کم‌تر سعی می‌کردند تصویر دیگری از زن ارائه دهند؟

ببینید مسئله این است که بسیاری از روشنفکران هم انسان‌هایی به شدت متعصب هستند. البته منظور من همه نیست که قبل از انقلاب و در دهه‌ی ۵۰ چند کارگردان، زنان را محور فیلم‌هایشان قرار دادند. بهرام بیضایی یکی از آن‌هاست و این در فیلم من آمده است. هم‌چنین آقای هژیر داریوش که در سال ۱۳۵۱ خانم گوگوش را در فیلم "بی‌تا" بازی می‌دهد و یا فیلم هشتمین روز هفته با بازیگری فرزانه تاییدی و کارگردانی حسین رجاییان در سال ۱۳۵۲. اما به غیر از چند فیلم و چند مورد دیگر که محور اصلی قصه‌اش زنان بودند، در بقیه‌ی فیلم‌ها مرد و قصه‌ی مربوط به او حرف اول را می‌زند و زنی هم باید باشد که نقش دوم یا سوم را بازی کند. البته مقصود من فیلم‌های جدی اجتماعی و هنری است نه بدنه‌ی تجاری آن دوران که فقط به دنبال سکس و این مسائل بود.

ما نباید این واقعیت را فراموش کنیم که اغلب روشنفکران ما، اعم از نویسندگان و شاعران هم متعصب بودند. البته قصد من محکوم کردن قشر روشنفکر نیست که به هر حال همه در آن جامعه بزرگ شده بودند و از آن تاثیر می‌گرفتند. می‌خواهم بگویم وقتی یک جامعه مشکلش این است، ما باید بتوانیم همه با هم مسئله را بررسی و حل کنیم. مثلاً فیلم "قیصر" را در نظر بگیرید؛ در این فیلم تجاوزی صورت می‌گیرد و دختر مورد تجاوز قرار گرفته، خودکشی می‌کند. برادر بزرگ‌تر دختر که برای انتقام می‌رود هم کشته می‌شود. در نهایت قیصر برای این‌که انتقام تجاوز و قتل برادرش را بگیرد، می‌رود و می‌کشد. ما به این کاری نداریم که سناریوی این فیلم از کجا ممکن است آمده باشد و خوش ساخت بودن آن هم غیر قابل انکار است. ولی چیزی که فیلم ترویج می‌کند این است که قانون

را در دست خود بگیرید. در هر کشوری باید قوانین مدنی و جنایی حاکم باشد. وقتی به کسی تجاوز می‌شود، باید متجاوز را دستگیر کرد و برایش دادگاه تشکیل داد و مثلاً او را به ده‌ها سال حبس محکوم کرد. این مسئله در اغلب کشورها و آمریکا وجود دارد و اگر واقعاً کسی مرتکب چنین جرمی شده باشد، احکام طولانی زندان بیش از بیست و سی سال برایش صادر می‌شود و در واقع آن فرد به خاطر چند لحظه عمل جنسی و عمل بی‌شرمانه‌ی تجاوز، زندگی‌اش از بین می‌رود. نمی‌شود که یک چاقو دست گرفت و به سراغ متجاوز رفت و او را کشت!

به هر حال این‌ها مسائل و نقدهایی است که باید در مورد آن فیلم‌ها مطرح شود. من البته راه نشان نمی‌دهم، من تنها مشکلات را نشان می‌دهم. من خودم را مصلح یا جامعه شناس نمی‌دانم. من یک سینماشناس هستم و خوب قاعدتاً یک سینماشناس، یک تحصیلکرده‌ی سینما و یک فیلمساز باید جامعه‌ی خودش را بشناسد، روانشناسی بداند و سیاست بخواند. دید من این‌گونه است و بر همین اساس هم تعصب را بسیار بازدارنده می‌دانم.


بهمن مقصودلو در حال دریافت جایزه‌ی فروغ

صلح خط: حال و پس از گذشت حدود چهار دهه از انقلاب، شاهد بیش‌تر شدن حضور زنان در عرصه‌ی سینما هستیم. اما آیا این به معنای آن است که در حال حاضر مردسالاری در جامعه‌ی ایران کم‌رنگ‌تر از گذشته شده؟

به هیچ وجه. علت این است که آن زنان مبارزه کرده‌اند و همه‌ی حرف من همین است. آن زنان جلوی تیغ رفته‌اند که در حال حاضر ما امثال لیلا حاتمی، نیکی کریمی، فاطمه معتمدآریا و ترانه علیدوستی را داشته باشیم. آن‌ها خودشان و هنرشان را با رشادت تمام و بدون ترسیدن از چیزی، در آن جامعه‌ی زن ستیز برپا کردند.

به همین خاطر من اصلاً مردسالاری را کم‌رنگ‌تر نمی‌بینم و به نظر من خیلی هم بیش‌تر شده است.

صلح خط: شما به نسل جدید بازیگران زن ایرانی اشاره کردید و از آن‌ها را نام بردید. اما اتفاقی که افتاد این بود که انقلاب در ایران موجب شد تا بسیاری از بازیگران زنِ به تعبیر شما خط شکن، یا جلای وطن کنند و یا خانه نشین شوند. تنها به عنوان یک مورد از زیان‌های این وضعیت، می‌توان به عدم انتقال تجربه به نسل جدید اشاره کرد. با این اوصاف، آیا شما معتقد هستید که اگر این چنین نمی‌شد در حال حاضر سطح و جایگاه بازیگران زن سینمای ایران، بالاتر بود؟

ما به یک حقیقت تلخ باید نگاه کنیم. وقتی انقلاب شد، سینما تعطیل شد. بسیاری از سینماها آتش زده شد. باید در باب اضمحلال سینما به سالن سینما نگاه کرد. اگر یک نگاه آماری به گذشته داشته باشیم، می‌بینیم که ما به ازای سی میلیون جمعیت، ۴۸۵ سینما داشتیم اما در حال حاضر با ۸۰ میلیون جمعیت –یعنی دو برابر و نیم– نصف آن سینماها را هم نداریم. سینمای جدید نمی‌سازند و آن سینماهای موجود هم دچار انواع کمبودهای اساسی در پخش صدا، تصویر و آپارات است و حتی بهایی به تعمیر صندلی‌ها و نظافت آن‌ها هم داده نمی‌شود. حتی بسیاری از شهرستان‌های مهم اصلاً سینما ندارند. مسئله‌ی بعد –همان طور که شما هم اشاره کردید–، مربوط به این است که وقتی

انقلاب شد، بسیاری از ستارگان زن ممنوع الکار شدند و حتی برای امرار معاش و به صورت پوشیده هم اجازه‌ی کار نداشتند. بسیاری هم دستگیر و مورد پرسش و پاسخ قرار گرفتند. اموال بسیاری از این افراد گرفته شد و تحقیرشان کردند. بعضی‌ها به نحوی مورد تعقیب بودند که اگر دستگیر می‌شدند، ممکن بود کشته شوند. در نتیجه از ترس جان و یا به منظور ادامه‌ی فعالیت از کشور خارج شدند. اتفاقاً برخی مثل سوسن تسلیمی و یا شهره آغداشلو پس از خروجشان از ایران بسیار موفق هم بودند. اما بسیاری مثل پوری بنایی خاموش و بازنشسته شدند. جالب است که به خانم پوری بنایی گفته بودند باید برای ادامه‌ی فعالیتت در سینما، توبه کنی و ایشان هم گفته بود که من کار بدی نکردم که نیاز باشد توبه کنم. البته استثناهایی مثل خانم شهلا ریاحی، ژاله علو و فخری خوروش هم بودند که بعد از انقلاب ماندند و در نهایت توانستند در این دوره هم به فعالیت‌های هنری خود ادامه دهند. دلیل هم این بود که اکثر این زنان نقش سکسی بازی نکرده بودند. مثلاً همان طور که همسر خانم شهلا ریاحی هم می‌گوید، ایشان همیشه نقش مادر را بازی کرده بود.

اگر جامعه‌ای متعصب است، نباید صورت مسئله را پاک کرد و تن به سانسور داد؛ مگر این‌که از زن تلقی شی و یا سوژه‌ی جنسی داشته باشید. البته برداشت اشتباه نشود که من هیچ وقت نمی‌گویم که در یک فیلم باید سکس و رختخواب و این مسائل وجود داشته باشد. ولی چطور زنی که به همراه شوهرش در منزل نشسته و مثلاً می‌خواهد به آشپرخانه برود تا شام بخورند، باید روسری بر سر و مانتو به تن داشته باشد؟ مگر این نیست که فرد دیگری در آن خانه وجود ندارد و این‌ها زن و شوهر هستند و به هم محرم‌اند؟ این‌که زن در چنین صحنه‌ای یک لباس راحت تنش و موهایش آزاد باشد، مسئله‌ای بسیار ساده است.

تاثیر بازیگران قبلی بر بازیگران بعد از انقلاب غیرقابل انکار است. اگر بازیگران زن قدیمی در سینما می ماندند این‌ها بهتر مطرح می‌شدند. در آن میانه یک گپی به وجود آمد اما در نهایت نسل بعد از انقلاب با دیدن رشادت‌ها و مبارزات نسل پیشین به میانه‌ی میدان آمدند. آن‌ها دیده بودند که چه هنرپیشگان خوبی پیش از انقلاب فعال بودند و کار می‌کردند.

صلح خط به رغم مخرب بودن ذات سانسور، آیا فکر نمی‌کنید که این مسئله در سینمای ایران ناخواسته وضعیتی را به وجود آورده که خانواده و جامعه‌ی سنتی فضای بیش‌تری را در اختیار زنان قرار دهد؟ در واقع با توجه به قوانین و شرایط موجود، اساساً فیلمنامه‌ها طوری نوشته می‌شوند که کم‌ترین رویارویی را با سنت و مذهب داشته باشند و مثلاً هرگز قرار نیست حتی دو نفری که در فیلم ایفاگر نقش زن و شوهر هستند، به همدیگر دست بزنند. مراد این است که آیا می‌توان این وضعیت را توفیقی اجباری برای زنان دانست؟

من با این مسئله موافق نیستم. اگر جامعه‌ای متعصب است، نباید صورت مسئله را پاک کرد و تن به سانسور داد؛ مگر این‌که از زن تلقی شی و یا سوژه‌ی جنسی داشته باشید. البته برداشت اشتباه نشود که من هیچ وقت نمی‌گویم که در یک فیلم باید سکس و رختخواب و این مسائل وجود داشته باشد. ولی چطور زنی که به همراه شوهرش در منزل نشسته و مثلاً می‌خواهد به آشپرخانه برود تا شام بخورند، باید روسری بر سر و مانتو به تن داشته باشد؟ مگر این نیست که فرد دیگری در آن خانه وجود ندارد و این‌ها زن و شوهر هستند و به هم محرم‌اند؟ این‌که زن در چنین صحنه‌ای یک لباس راحت تنش و موهایش آزاد باشد، مسئله‌ای بسیار ساده است. یا مثلاً فیلم "خانه‌ی خلوت" از مهدی صباغ زاده را در نظر بگیرید؛ در این فیلم شوهرِ زنی به جنگ ایران و عراق می‌رود و بعد از چهار سال که هیچ خبری از او نداشتند، برمی‌گردد. یعنی یک زن جوان را مجسم کنید که پس از چهار سال فراق و دوری، برای اولین بار شوهرش را می‌بیند. اما این‌ها وقتی به هم می‌رسند، در فاصله‌ی چند قدمی هم می‌ایستند و بر و بر همدیگر را نگاه می‌کنند! در حالی‌که دو انسان به راحتی می‌توانند همدیگر را بغل کنند و این

بغل کردن هم الزاماً نباید با بوسه‌های آتشین هالیوودی و نمایش آن روی پرده همراه باشد. این‌ها به عنوان زن و مردی که همسر یکدیگر بودند، عاشق و معشوق بودند و حالا بعد از ۴ سال بی‌خبری مرد برگشته است، طبیعی است که باید همدیگر را بغل کنند، گونه‌ی همدیگر را ببوسند و اشک بریزند و خوشحالی کنند. خوب، وقتی این‌ها چهار قدم با هم فاصله دارند و فقط به هم نگاه می‌کنند، فیلم دیگر هیچ مسئله‌ی دراماتیکی ندارد.

به اعتقاد بنده، به مسئله‌ی زن و مرد در سینما باید به عنوان مسائل رئالیستیک نگاه کرد. جدالی است بین تعصب و سنت و مدرنیته که در جایی باید هردوی این‌ها به همدیگر آوانس دهند. در واقع یکی نباید بر دیگری پیروز شود. مثلاً من نمی‌گویم زنی در فیلمی لباسش را دربیاورد که مدرنیته پیروز شود! هرچیزی باید در قواره و قاعده‌ی خودش باشد. اگر ما این‌طور به این مسئله نگاه کنیم و بتوانیم تعصب و امور اجباری را از روابط زن و مرد برداریم و نگاهی یکسان به حقوقشان داشته باشیم، به پیشرفت همه چیز کمک کرده‌ایم؛ این قاعده‌ای کلی است. باید به فکر انسانیت باشیم، به فکر یک رابطه‌ی سالم و سازنده‌ی زن و مرد، زن و شوهر، برادر و خواهر باشیم.

و به عنوان سوال آخر، آیا فکر می‌کنید سینمای ایران در حال حاضر سینمایی موفق است؟ به هر حال نمی‌توان منکر موفقیت سینمای ایران در جهان طی سال‌های اخیر بود و نمونه‌ی اخیر آن هم موفقیت فیلم فروشنده در اسکار است؛ اما آیا می‌توان به همین معیار بسنده کرد؟

از نظر من سینمای ایران موفق نیست، سینمایی شکست خورده است. علت آن هم کنترل کامل سینما توسط دولت است؛ روسیه (شوروی) هم قبل از فروپاشی چنین سینمایی داشت. سینمایی که شما سناریو را باید جهت تصویب بدهید که بخوانند، کارگردان و بازیگرانش را باید تایید کنند، بعد از ساخت و حتی وقت دیده شدن فیلم را کنترل می‌کنند تا مبادا از نظر موضوع و مسائل مذهبی موردی داشته باشد و یا از منظر سیاسی انتقادی صورت گرفته باشد و جامعه را سیاه نشان داده باشد، چگونه می‌تواند سینمایی موفق باشد؟ پول به کسانی داده می‌شود که سینماگران ایدئولوژیک باشند؛ آن‌ها می‌روند و با این رانت‌ها فیلم‌هایی را می‌سازند که باید حرف‌های مشخصی بزنند. هنرمند کسی است که همانی را که فکر می‌کند، می‌سازد؛ هنرمند را نمی‌توان با پول خرید یا او را به کاری وا داشت. متاسفانه تعداد سینماگران مستقل و هنری ما که وابسته به جایی نباشند، بسیار کم است و معمولاً پول و امکاناتی ندارند که فیلمی بسازند. در نتیجه این افراد هم در معرض نساختن فیلم قرار می‌گیرند. وقتی هم احیاناً تمامی این مسائل را از سر می‌گذرانند، فیلمی می‌سازند و مجوز اکران می‌گیرند، بیست نفر آدم می‌توانند جلوی سینما بروند و با فریاد و فحش فیلم را از روی پرده پایین بکشند. در چنین وضعیتی که یک مونوپولی ایجاد می‌شود، طبیعی است که دیگر هیچ سرمایه‌گذاری خطر نمی‌کند که با چنین هنرمندانی کار کند و سرمایه‌اش را جهت ساخت فیلم در اختیار آنان قرار دهد.

این سینما محکوم به فناست؛ سینمایی است که هر روز تجاری‌تر، بدتر و ضعیف‌تر می‌شود. شما به اسکارش نگاه نکنید؛ فرهادی یک استثناست. به بقیه‌ی سینما نگاه کنید. فیلم‌ها به ندرت در فستیوال‌های جهانی پخش و یا منتخب می‌شوند و این صدمه‌ی بزرگی به سینما ایران زده است.

با سپاس از وقتی که در اختیار ما گذاشتید.

از قیصر کیمیایی تا فروشنده فرهادی؛ تغییر تصویر زنان در سینمای ایران

علی عجمی

فعال حقوق بشر

در فاصله‌ی نیم قرن از فیلم قیصر (۱۳۴۸) تا فروشنده (۱۳۹۶) جامعه‌ی ایران تحولات زیادی را پشت سر گذاشته است و مقایسه‌ی تصویر جامعه‌ی ایران در این دو فیلم می‌تواند نشان دهنده‌ی این تحولات باشد؛ هر چند قرار است این نوشته به تغییراتی بپردازد که در تصویر زن ایرانی در سینما حادث شده است و ممکن است کاملاً با تغییرات وضعیت زنان در دنیای واقع مطابقت نداشته باشد.

انتخاب دو فیلم قیصر و فروشنده هم کاملاً تصادفی نبوده؛ هر دو فیلم از سوی معاصران مورد اقبال قرار گرفته، هر دو گارگردان محصول و روایتگر التهاب‌های زمانه‌ی خودشان بوده‌اند و مهم‌تر از همه شباهت داستان محوری هر دو فیلم است؛ وقوع یک تجاوز جنسی و تلاش برای برقراری عدالت و البته این نوشته قرار نیست صرفاً به این دو فیلم کارگردان محدود بماند.

در فیلم قیصر داستان وقتی کلید می‌خورد که خواهر قیصر در یادداشت خودکشی‌اش از تجاوزی خبر می‌دهد که هیچ راهی جز خودکشی برای او باقی نگذاشته است و قیصر هم به هیچ چیز جز انتقام فکر نمی‌کند و تنها پس از انتقام فردی است که آن لبخند پیروزمندانه و حاکی از التیام ظاهر می‌شود.

زن فیلم قیصر، پس از مورد تجاوز واقع شدن هیچ چاره‌ای جز خودکشی ندارد. ما درباره‌ی صحنه‌ی وقوع جنایت هم چیزی نمی‌دانیم. ولی هر چه بوده در جامعه‌ی مردسالار قیصر این داغ ننگ برای خواهرش فقط با خودکشی و حذف کامل و برای قیصر و مرد داستان فقط با انتقام پاک می‌شود. در جامعه‌ی قیصر برای زنی که مورد تجاوز قرار گرفته هیچ گزینه‌ی دیگری جز خودکشی وجود ندارد. هیچ جای فیلم هم ابراز تعجب یا تاسفی از عمل خواهر قیصر نمی‌بینیم و حتی انتقام قیصر هم التیام بخش لکه‌ی ننگ بی‌غیرتی و مرگ برادرش است و نمی‌تواند کمک چندانی به خواهرش بکند.

زن فیلم قیصر، پس از مورد تجاوز واقع شدن هیچ چاره‌ای جز خودکشی ندارد. ما درباره‌ی مقاومت و سر و صدای احتمالی‌اش در صحنه‌ی وقوع جنایت هم چیزی نمی‌دانیم. ولی هر چه بوده در جامعه‌ی مردسالار قیصر این داغ ننگ برای خواهرش فقط با خودکشی و حذف کامل و برای قیصر و مرد داستان فقط با انتقام پاک می‌شود. در جامعه‌ی قیصر برای زنی که مورد تجاوز قرار گرفته هیچ گزینه‌ی دیگری جز خودکشی وجود ندارد.

در فروشنده، رعنا مورد تجاوز قرار می‌گیرد و داستان، در واقع نحوه‌ی مواجهه رعنا و همسرش با این تجاوز است. صحنه‌ی تجاوز نمایش داده نمی‌شود و ما هم مثل همسر رعنا تا آخر نمی‌فهمیم دقیقاً چه اتفاقی افتاده است؛ فقط می‌دانیم رعنا مقاومت و سر و صدا کرده و پس از فرار متجاوز، بیهوش و با سری شکسته به بیمارستان منتقل شده است.

پایگاه طبقاتی متفاوت رعنا و فاطی مقایسه‌ی این دو را سخت می‌کند ولی مراد این نوشته، مقایسه‌ی تصویر زن در سینما است و نه لزوماً وضعیت زنان. بنا بر این، تا جایی که به نمایش زنان در سینما مربوط است، این تفاوت کلیدی است که رعنا بر خلاف فاطی فیلم قیصر، برای ارضای غیرت جامعه‌ی مردسالار و رهایی از این داغ ننگ نیازی به خودکشی و حذف کامل خودش نمی‌بیند؛ هرچند راهی برای التیام درد شخصی‌اش نیز پیدا نمی‌کند؛ نه از همسر، نه خانواده، نه دوستان و نه البته پلیس، کمکی ساخته نیست.

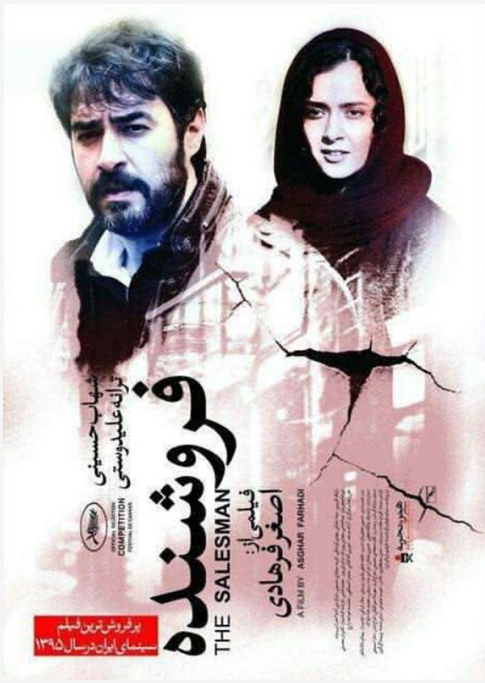
به همان نسبت عماد نیز مواجهه یکسره متفاوتی با داستان تجاوز دارد؛ نه می‌تواند مثل قیصر انقام بگیرد و نه ببخشد و بگذرد و این

طبیعی است که مرد هم به همان نسبت تغییر کرده باشد. آدم‌های خاکستری فرهادی، بر خلاف آدم‌های سیاه و سفید کیمیایی نیز بخشش و انتقام را پیچیده‌تر می‌کند. بر خلاف برادران آب منگل که حتی چهره‌شان نیز سیاه و غیرقابل همدلی نمایش داده می‌شود، در فیلم فروشنده با مرد میانسال ضعیف و متجاوزی سر و کار داریم که بدون قرص‌های زیرزبانی‌اش به سختی می‌تواند زنده بماند و شخصیت مستاصل و رقت بارش انگیزه‌ی عطش انتقام را نیز شعله‌ور نمی‌کند.

نقش هیچ یک از زنان در فیلم قیصر محوری و اصلی نیست و همه در حضور کوتاهشان نیز به شدت وابسته به مردان تصویر می‌شوند: ننه مشهدی که قرار است قیصر او را به زیارت مشهد ببرد، نامزدی که قیصر "اسم رویش گذاشته" و حالا با هرچه التماس قرار است برای انتقام رهایش کند و روسپی‌ای که علاوه بر این‌که بدون دریافت پول با قیصر می‌خوابد، در یافتن آدرس برادران آب منگل نیز به قیصر کمک می‌کند؛ مردان مصمم و قوی و دست‌نیافتنی و زنان پر از خواهش و تمنا؛ تصویر آرمانی یک مرد در یک جامعه‌ی مردسالار.

نقش هیچ یک از زنان در فیلم قیصر محوری و اصلی نیست و همه در حضور کوتاهشان نیز به شدت وابسته به مردان تصویر می‌شوند: ننه مشهدی که قرار است قیصر او را به زیارت مشهد ببرد، نامزدی که قیصر "اسم رویش گذاشته" و حالا با هرچه التماس قرار است برای انتقام رهایش کند و روسپی‌ای که علاوه بر این‌که بدون دریافت پول با قیصر می‌خوابد، در یافتن آدرس برادران آب منگل نیز به قیصر کمک می‌کند؛

بر خلاف زنان قیصر، زنان فروشنده عاملیت بیش‌تری دارند و کم‌تر نیازمند مردان هستند: رعنا بازیگر تئاتر است، یک مادر تنها که کارگردان است و البته ما زنی شبیه فیلم قیصر را هم در فروشنده می‌بینیم؛ زن پیرمرد متجاوز که در تنها حضورش از ابتدا تا انتها قربان صدقه مردش می‌رود. به جز فروشنده و رابطه‌ی رعنا و عماد، در دیگر فیلم‌های فرهادی هم اغلب این زنان هستند که در حال رفتن و عامل جدایی‌اند و نه مردان و این مردان هستند که باید برای حفظ رابطه تلاش کنند؛ آشناترین مثال هم رابطه‌ی سیمین و نادر در جدایی.



کیمیایی جایی گفته است که علی شریعتی فیلم قیصر را دوست داشته، چون معتقد بود "قیصر" فیلم "نر" و "پرحرکتی" از کار درآمده است. با این نگاه احتمالاً فروشنده فیلم نری نیست، به این دلیل ساده که زنان نقش و عاملیت بیش‌تری دارند و از آن مردان دست نیافتنی و مصمم و در حال رفتن خبری نیست.

اگرچه سینما لزوماً نشان دهنده‌ی وضعیت جامعه نیست، ولی با مقایسه‌ی سینمای کیمیایی و فرهادی می‌توان گفت زنان ایرانی با وجود ساختارهای حقوقی متصلب و ضد زن، و از جمله حجاب اجباری، حداقل در سینما توانسته‌اند تصویر بهتر و فعال‌تری از نقش و اراده و اختیارشان به نمایش بگذارند؛ هر چند زنی که مورد تجاوز قرار گرفته و همسر مستاصلش در نمای پایانی فیلم با هم پیر می‌شوند و از لبخند پیروزمند و نشانه‌ی رستگاری هم خبری نیست.

رسانه در سایه‌ی سیاست

سینا کیانی

مستند ساز

تلویزیون دولتی، سینما و تئاتر به عنوان فضاهای در دسترس برای زنان جهت اشتغال، فعالیت و مصرف تولیدات فرهنگی همواره با میزان نابرابری در توزیع زمانی و مکانی نسبت به مردان همراه بوده است. جایگاه و قدرت زنان در هر یک از آن‌ها به عوامل سیاسی، اقتصادی و اجتماعی حاکم بر جامعه ارتباط دارد. فارغ از فرهنگ مردسالارانه و سنت جزم‌اندیشی که در طول تاریخ پیدایش هنر در ایران بر جو فرهنگ و هنر حاکم بوده، رویکردهای مذهبی نیز جزء لاینفک نظارت بر فرهنگ و هنر ایران بوده است. در این میان درجه‌ی وابستگی تلویزیون دولتی، سینما و تئاتر به مراکز قدرت و حاکمیت در جایگاه زنان تاثیر بسیار مهمی داشته است. ما سعی می‌کنیم تا در این مقاله به رابطه‌ی سه عامل وابستگی دولتی، مخاطب شناسی و جنبه‌ی اقتصادی این فضاها و نقش و جایگاه زنان در آن به اختصار بپردازیم.

تلویزیون دولتی

بعد از انقلاب بهمن ۵۷ و بر سر کار آمدن نظام جمهوری اسلامی ایران، تلویزیون ملی شاهد یک پالایش اسلامی شد. اخراج، تحت تعقیب قرار دادن، بازداشت و حتی قتل بسیاری از هنرمندان و دست اندرکاران عرصه‌ی هنر، موجی از ناامیدی را در فضای فرهنگ ایران حاکم کرد. بخشی از این اخراج‌ها براساس جنسیت انجام شد. این وضعیت بلاتکلیفی تا چندین سال بعد از انقلاب ادامه داشت و با استقرار جمهوری اسلامی، هنر فضایی شد برای تبلیغات ایدئولوژیک نظام. حضور زنان در تلویزیون در چهارچوب جدیدی طرح ریزی شد. حجاب اجباری و خط قرمزهای شدیدی رئوس بخش‌نامه‌ها شد و ایفای نقش‌های زنانه‌ای که بیانگر الگوی زن مسلمان ایرانی است، در راس برنامه‌های زنان در تلویزیون قرار گرفت. عمده تولیدات رسانه در آن سال‌ها بر اساس تبلیغات حکومت طرح ریزی می‌شد و بر همین اساس سریال‌های تلویزیونی به بازتولید تبعیضات جنسیتی –که به شدت در جامعه وجود داشت–، سرعت دادند. بعد از سال‌های جنگ و خروج از بحران که در طی آن زن‌ها بیش‌تر به عنوان تلاشگران در سنگرهای خانواده و تدارکات و یاری رساندن به مردان رزمنده به تصویر کشیده می‌شدند، حتی از سهم چند هزار نفری زنان شهید و جانباز در طول جنگ هم در سریال‌ها بازتابی آن‌چنان داده نشد. طبق آمار رسمی بنیاد شهید و امور ایثارگران، در ایران پانصد زن رزمنده وجود داشته که شهید شده‌اند، ولی این جایگاه زن هیچ‌گاه به درستی به تصویر کشیده نشده است. در دوران بعد از جنگ نیز تلویزیون همگام با الگوی سازندگی ضمن توجه همه جانبه به مقوله‌ی توسعه اقتصاد ملی تا حدودی مسئله‌ی کار زنان و استقلال آن‌ها را پیش کشید. دو نمونه‌ی بسیار مهم، سریال‌های "پدر سالار" و "خاله سارا" بودند. توجه به نقش زنان در توسعه اقتصادی ملی بسیار مهم بود، اگرچه برای زنان جایگاه بالایی در نظر گرفته نمی‌شد و در دوران اصلاحات تلویزیون ملی بیش‌تر در نقش مقابله با توسعه سیاسی عمل می‌کرد. برنامه‌های سرگرمی و حمایت از الگوی سنتی زن و دختران عفیف در کنار برنامه‌های همیشگی طنز و سرگرمی بسیار مهم بود. چندین سریال به طور جدی در رابطه با خطرات پیش روی دختران دانشجو، اعتیاد و ماجراهایی از این دست همواره ضمن صحه گذاردن بر ضعف و عدم استقلال کافی زنان، آزادی اجتماعی را برای زنان و دختران بسیار خطر آفرین جلوه می‌داد. فارغ از سیاست‌گذاری‌های مقطعی و واکنشی نسبت به مقاطع و سیاست‌های خاص –که مواردی از آن در بالا ذکر شد–، همواره نقش‌های حاشیه‌ای زنان و بازنمایی آن‌ها به عنوان مادر، دختر و

همسر فداکار و دارای نقش اتکالی در خانواده و جامعه مطرح بوده است. زنان در این تولیدات در بسیاری از مواقع به عنوان شخصیت دردسر ساز، معزل اجتماعی که باید کنترل شود، مقصر در برهم خوردن یک زندگی و علت طلاق و به طور کلی جنسی پست‌تر نسبت به مردان به تصویر کشیده می‌شود. حتی در برنامه‌های طنزی هم‌چون کارهای مهران مدیری، زن جنسی به تصویر کشیده شده که از بهره‌ی هوشی پایین‌تری بهره مند است. این نگاه واپس‌گرا به زنان جز لاینفک بسیاری از سریال‌های تلویزیونی بوده و هست و حتی زمانی که به عنوان یک زن هوشمند معرفی می‌شود (برای مثال کاراکتر ناتاشا در خواب و بیدار مهدی فخیم‌زاده)، او شخصیتی مجرم و شیطانی است که مخل امنیت عمومی می‌شود.

به هر حال تلویزیون دولتی به عنوان یک سازمان متکی به بودجه‌ی دولتی و مورد حمایت حاکمیت مسئول فرهنگ سازی براساس اصول ایدئولوژیک و اسلامی حاکمیت ایران است؛ همین خصوصیت رانت‌خواری و موقعیت انحصاری و تک صدایی است که باعث شده به عنوان یکی از تاثیرگزارترین رسانه‌ها در نگرش اجتماعی مردم باشد. مخاطبین تلویزیون به لحاظ سواد رسانه‌ای در سطح متوسط رو به پایینی هستند. زنان خانه‌دار و مردم شهرستان بیش‌تر مخاطب برنامه‌های تلویزیونی هستند. علی‌رغم فراگیری استفاده از شبکه‌های ماهواره‌ای در ده‌های اخیر ولیکن تلویزیون هم‌چنان جایگاه ویژه‌ای را در نزد مخاطبین خود دارد. اگرچه این رقابت در کیفیت آثار تلویزیونی تاثیر به‌سزایی گذاشته است ولی به دلیل آن‌که شبکه‌های ماهواره‌ای فارسی زبان نیز رویکردی مشابه تلویزیون ایران به زنان دارند از لحاظ جایگاه زنان تغییر قابل توجهی صورت نگرفته است. با توجه به وابستگی سیاسی و اقتصادی تلویزیون دولتی به حاکمیت نمی‌توان انتظار ویژه‌ای نسبت به تغییر جایگاه زنان در محصولات آن داشت؛ حداقل تا زمانی که رقیب جدی برای آن وجود داشته باشد.

سینما

سینما اما حکایتی دگر دارد. گرچه همواره سانسور همراه سینما بوده است، ولی استقلالی نسبی، نقش مقاومتی برای گریز از سلطه‌ی قدرت کنترل‌گر را به‌وجود آورده است. از اولین نمایش همگانی فیلم در ۱۲۸۳ به همت میرزا ابراهیم صحاف باشی ما شاهد سانسور توسط قرائت کنندگان میان نویس‌های فیلم برای مخاطبین بوده‌ایم. در آن سال‌ها کم‌تر زنی تمایل یا بهتر بگوییم جرات داشت به جلوی دوربین برود. زنان حتی از رفتن به سینما نیز امتناع می‌کردند. نگاه‌های خشک و بد بینانه به این صنعت تازه وارد باعث این جو می‌شد. همان‌طور که ذکر شد سانسور از ابتدا وجود داشت –کما این‌که در سینمای جهان هم بود–، اما معیارهای اصلی سانسور در ایران، مسائل حکومتی و سکس بوده است. از فیلم "دختر لُر" با بازی روح انگیز سامی‌نژاد (شاید مشهورترین زن دوران خود در عرصه‌ی سینما) گرفته تا فیلم‌های خارجی نمایش داده شده چون "جانباز"، "شاهین صحرا" و "تسخیر ناپذیر" همگی طعم سانسور را چشیده‌اند. عموماً تصویری که در این سال‌ها بر پرده‌ها مانده، زنانی ساده و فارق از هر گونه پیچیدگی هستند. بیش‌تر داستان‌ها عامیانه بوده و سرانجام خوب‌ها بر بدها چیره می‌شوند. این داستان‌ها بیش‌تر متاثر از کهن الگوهای ایرانی است. بعدها و در فیلمفارسی، زن عموماً یا در خانه است یا رقاصه‌ای که در کاباره‌ها مردان را به جان هم می‌اندازد. یا بد نام است یا به شمایل دلقکی است که به شکل مردها درآمده و حرف می‌زند. در فیلمفارسی، عشق در سطحی‌ترین نوع پورنوگرافی خود به صحنه کشیده می‌شود. در این سال‌ها هر چقدر ادبیات، شعر، موسیقی و هنرهای دیگر در حال رشد و توسعه بود، سینمای ایران داشت درجا می‌زد.

ظلمی که در سینمای ملی ایران بر زنان روا داشته شد در هیچ کجای دنیا نظیر ندارد. در روزگاری که زن در پس پرده‌ی سال‌ها رخوت و سنت جزم اندیش دوران، در سایه‌ی سکوت روزمرگی می‌کرد، با ورود این صنعت نوپا می‌توانست حق خود را از این سال‌ها سکوت، به خوبی بگیرد. این جادوی قرن بیستم می‌توانست

که چه معجزه‌ها کند. ولی نه چنین نشد، که عکس عمل کرد. چهره‌ای از زن ایرانی که در آن سال‌ها در سینماها نمایش داده شد همان تفکر خشک سال‌های پیش بود. زن دیگری بود. زن هم‌چنان وظیفه‌اش بازتولید نیروی انسانی، خانه‌داری و زندگی پستو خانه‌ای بود. این تاثیر و تاثرات چون طاعونی نه تنها در آن سال‌ها که حتی سال‌ها بعد از موج نو و سینمای روشنفکری ایران به جان این عرصه افتاد.

با شروع موج نوی سینما در ایران در اواخر دهه‌ی ۴۰ و هم‌چنین تاسیس کانون پرورش کودکان در همان سال، سینمایی شکل می‌گیرد که عناصر سرگرم کننده‌ی خشونت، سکس و جاهل مسلکی را کنار گذاشته و تولیدات در خور طبقه‌ی متوسط در حال شکل گیری و جوانان تحصیل‌کرده را به سینمای خود جذب می‌کند. در همین دوران بود که ساخته شدن آثاری چون "گاو"، "قیصر"، "حسن کچل"، "آرامش در حضور دیگران" و "طوقی" جریان تازه‌ای را برای سینما رقم زد. این جریان همگام با مدرنیزاسیون ایرانی در حال شکل گرفتن است. رویکردی جدی‌تر به مسائل انسانی و اجتماعی بازنمایی تضادهای اجتماعی و پرداختن به موضوعات انتزاعی و عمیق در زندگی از شاخصه‌های مهم این سینما بود. علی‌رغم فضای حاکم مردسالار بر سینمای ایران، ولیکن در این برهه زن در جایگاه اجتماعی بهتری نسبت به گذشته به تصویر کشیده می‌شود. زن دارای فاعلیت نسبی در جریانات اجتماعی می‌شود. در روابط عشقی از حالت انفعالی خاص بیرون می‌آید. می‌توان در این دوران به فیلم‌هایی چون "شوهر آهو خانم"، "خشت و آینه" و "پسر ایران از مادرش بی‌خبر است" اشاره کرد که زن را در جایگاهی قابل تامل قرار می‌دهد؛ ولی هم‌چنان این مردان هستند که عنصر تاثیرگذار در روایت‌ها هستند و درام را پیش می‌برند. کارگردانانی چون داریوش مهرجویی، مسعود کیمیایی، علی حاتمی و ناصر تقوایی علی‌رغم نگاه‌های مردسالارانه‌ای که بعضاً داشتند، پیش‌درآمدی شدند برای ساخت فیلم‌های شاخصی در آینده.

بعد از انقلاب ما با پدیده‌ی حجاب اجباری و ارزش شدن هویت زن مواجه شدیم. رابطه‌ی سینماگران در این صحنه‌ی جدید با حکومت در حال استحکام بسیار پیچیده بود. از طرفی تلاش حکومت در جریانات توقیف و مصادره‌ی سینما و شرکت‌های فیلم‌سازی و دستگیری و ممنوع الکاری بسیاری از سینماگران و نقش آفرینان این حوزه به کلی صحنه را ناامید کننده جلوه می‌داد. شاید اگر صحبت آقای خمینی در بهشت زهرا در آن نطق تاریخی که بیان کرد: "ما با سینما مخالف نیستیم، ما با فحشاء مخالفیم" نبود، دیگر امیدی به داشتن سینما در ایران وجود نداشت. از این برهه به بعد سینماگران از استراتژی اعتراض، مماشات، پریدن از سانسور و به چالش کشیدن سینمای ایران استفاده کردند. البته پیش و پس از انقلاب اسلامی چند اثر انگشت شمار نیز داشته‌ایم. فیلم‌هایی چون، "یک اتفاق ساده"، "غریبه و مه"، "رگبار"، "چشمه" و چندی دیگر از آثاری بود که در آن سال‌ها ساخته شد ولی امکان نمایش نیافت. "چریکه تارا" و "مرگ یزدگرد" از بهرام بیضایی نیز همین بلا بر سرشان آمد. می‌توان گفت که در برخی آثار چون کارهای بهرام بیضایی در آن سال‌ها زن محوریت اصلی در فیلم داشت. ولیکن حساسیت نظام ایدئولوژیک بر موضوع بازنمایی زنان، تیغ سانسور را بسیار تیز کرده بود. آن‌چنان که فیلم‌سازان بزرگی چون عباس کیارستمی سوژه‌ی بسیاری از آثار خود را کودکان قرار دادند. یورش حاکمیت برای دولتی کردن حوزه‌ی سینما و محدود کردن آن به واسطه‌ی پروژه سینمای عرفانی توسط بنیاد سینمایی فارابی و هم‌چنین تشکیل حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی که نماینده‌ی سینمای رادیکال و اسلامیزه بود، انجام شد. مخملباف به عنوان سمبل جریان دوم آثاری را به تولید رساند. تنها بعد از شکست این پروژه‌ها در جذب مخاطب و دریافت جوایز در جشنواره‌های خارجی

سوسن تسلیمی در فیلم باشو غریبه کوچک - ۱۳۶۴

توسط فیلم‌سازان نسل قدیم موج نوی سینما هم‌چون امیر نادری، عباس کیارستمی، بهرام بیضایی و داریوش مهرجویی بود که حاکمیت متوجه ضعف خلاقیت و توانایی خود در کنترل سینما بود که فضا گشوده شد. با چرخش مخملباف در فیلم "دستفروش" و حضور سینماگرانی چون ابوالفضل جلیلی و کیانوش عیاری و دیگران بود که سینما دارای استقلال نسبی و قدرتی برای مانور گردید. فیلم‌هایی هم‌چون "نوبت عاشقی" و "شب‌های زاینده رود"، علی‌رغم ممنوعیت پخش، گام‌های بسیار مهمی برای بازنمایی مفهوم عشق در میان دو جنس بود که یک طرف آن زن در مقام انسانی و تاثیرگزار به صحنه کشیده شد.

دوران جنگ نیز در به صحنه آمدن زن به عنوان عنصری فعال در جامعه بسیار مهم بود. بعد از دوران سازندگی و خروج از بحران جنگ و با روی کار آمدن دوران توسعه سیاسی، شاهد حضور پرنگ‌تر زنان در سینما بودیم. زن و آزادی‌ها و محدودیت‌های او مطرح شده بود. اگرچه عشقی از نوع نوبت عاشقی و شب‌های زاینده رود توقیف بود ولی این‌بار در لفافه‌ی بیش‌تر در "بانوی اردیبهشت"، "مصائب شیرین"، "درخت گلابی"، "دختری با کفش‌های کتانی"، "بانو"، "لیلا"، "سارا" و غیره ظهور کرد. استقلال زن، حقوق زنان و مطالبات آنان در سینما مطرح شد. در دهه‌ی هفتاد زن در سینما چهره‌ای تازه یافت. حاتمی کیا "بوی پیراهن یوسف" و "از کرخه تا راین" را ساخت، "مسافران" توسط بیضایی کارگردانی شد و رسول ملاقلی‌پور "نجات یافتگان" را به اکران رسانید. کیانوش عیاری، رخشان بنی اعتماد، تهمینه میلانی، بهروز افخمی، مسعود کیمیایی، فریدون جیرانی و چندی دیگر فیلم‌های شاخصی را در این سال‌ها به اکران کشیدند که به زن می‌پرداخت و به تبع آن در این سال‌ها بازیگرانی وارد عرصه‌ی سینما شدند و با درخشش خود حیات اقتصادی این سینما را هم تضمین کردند. این بار زنان نه تنها در برابر دوربین که در پشت دوربین مسائل خود را کارگردانی کردند. با همه‌ی این تلاش‌ها ولی هم‌چنان نه از به تصویر کشیدن عشق به معنای رمانتیک خبری بود و نه از بازنمایی واقعی زنان چرا که سانسور و خط قرمزها فیلم‌ها را اخته می‌کرد. کیارستمی در مصاحبه‌ای با بی بی سی عنوان می‌کند من طوری فیلم ساختم که هیچ‌گاه مجبور نباشم یک زن را تنها در خانه و یا با شوهرش در خانه نشان دهم. این خط قرمزها در بسیاری از موارد توسط فیلم‌سازان خودی نظیر بهروز افخمی در فیلم "عروس" شکسته می‌شد؛ در واقع این برخورد دوگانه‌ی حاکمیت با مرزهای ممنوعیت در صورتی که فدای آرمان بزرگ‌تری بشود، بلامانع است. بازشدن فضای سینما و پررنگ‌تر شدن حضور زنان به درون حاکمیت نیز کشیده شد. استیضاح عطاالله مهاجرانی وزیر فرهنگ و ارشاد دولت اول اصلاحات در رابطه با پوشش زنان و نحوه‌ی آرایش و گریم آنان، روابط دختر و پسر از نمونه‌های این تنش بوده است. در همین دوران اهرم دیگری علاوه بر سانسور بر سینماگران فشار می‌آورد؛ گروه‌های فشار و لباس شخصی‌ها نمایش‌های فیلم را برهم می‌ریختند.

حضور فیلم‌سازان زن و دغدغه‌ی آنان در بازنمایی وضعیت زنان در سینمای ایران نقطه‌ی عطفی در احقاق حقوق زنان و مطرح کردن جنسیت‌های چندگانه در ایران است. اگرچه بسیاری از کارگردانان خودی با دستاویز قرار دادن جنبه‌های اروتیک زنانه سعی در بالا بردن میزان موفقیت فیلم‌های خود در بازار نموده‌اند، ولیکن فیلم‌هایی خارج از این دیدگاه‌های بازاری که سعی در بازنمایی دقیق‌تر از زنان و جنسیت در ایران هستند در محاق و توقیف فرو می‌روند. توقیف فیلم‌های جعفر پناهی، کیانوش عیاری، علیرضا امینی، فریدون جیرانی، ابوالقاسم طالبی و نیکی کریمی در سال‌های اخیر بدون اعلام هیچ دلیلی را می‌توان نشان از پرداختن بخشی از سینماگران به موضوع زنان که به نقد بسیاری از مفاهیم بنیادین سنتی نسبت به جنسیت مربوط می‌شود، دانست. به هرحال استقلال نسبی سینماگران روشنفکر، حضور نهاد خانه سینما، وابستگی سینما به گیشه و جدا بودن بخش پیشروی سینمای دگراندیش ایران از مافیای رانتی دولتی در سینما و هم‌چنین بازخورد مطلوب مخاطبین طبقه‌ی متوسط ایران به فیلم‌های دگراندیش سبب شده است که علی‌رغم فشار بیش از حد به واسطه‌ی سانسور، توقیف و حذف سینماگران، هم‌چنان آثاری که به پرده می‌رسند و حکایتی خارج از روایت حاکم به خصوص در رابطه با زنان دارند با اقبال بالایی روبرو می‌شوند. امروز ما شاهد ساخت و

اکران فیلم‌هایی به مانند "آینه‌های روبرو" هستیم. به هر حال کمی ساده‌انگارانه است اگر فکر کنیم که در سال‌های اخیر شاهد فیلم‌های بی‌ارزشی چون فیلم‌های فارسی به غایت سخیف نبوده‌ایم که مسئله‌ی زنان را پیش پا افتاده و الکن نمایش دهد. به تصویر کشیدن مردی در قالب زنانه به جهت تمسخر و طنز همان‌قدر احمقانه و مبتذل است که زنی ادای لمپن‌ها را دربیاورد و در خیابان چاقو بکشد. به زعم من جایگاه زن در سینما نسبت کاملاً مستقیم با جایگاه خود سینما دارد. در زمان حاکمیت فیلمفارسی، زن یک دیگری بود. در دنیای مردسالار، با تحول و توسعه سینما، زن نیز متحول شد و هویت یافت. این دگردیسی به نظر می‌رسد که در کنار کارهای دیگری که به صورت جزئی به جنسیت به معنای فراختری پرداخته‌اند سعی در بسط مفهوم جنسیت در بازه‌ی بازتری دارد. این روند حکایت از این دارد که شاید در آینده فیلم‌هایی از افرادی با جنسیت‌هایی خارج از دوگانه‌ی مرد/زن به تصویر کشیده شوند.

تئاتر نمایشگاه لودلو – ۱۳۹۳

تئاتر

تئاتر در ایران در رابطه با حضور زنان با سرشت دیگری همراه است. مشروطیت و توجه به حقوق و جایگاه زنان به عنوان عنصر اجتماعی و دارای پتانسیل فعالیت در دنیای اجتماعی مردانه، نقطه‌ی آغازین حضور زنان و تابو شکنی آنان بود.

نخستین تماشاخانه‌ی ایران در ۱۲۶۳ افتتاح شد. ولی زنان نه تنها حق ایفای نقش در نمایش را نداشته بلکه حق تماشای هیچ نمایشی را هم نداشتند. نمایش تنها در انحصار مردان بود. در نیمه‌ی دوم سال۱۳۰۲ مجمع فرهنگی و هنری پیک سعادت نسوان به همت ساری امانی در رشت تاسیس شد و اولین نمایشنامه‌ی خود را در ۲۵ اسفند ۱۳۰۲با نام "عروسی دختر فروشی" در پنج پرده در تماشاخانه‌ی اولوش بیک به اجرا گذاشت. این نمایش وضع نامطلوب زنان و دختران ایران را در خطه‌ی شمال مورد انتقاد قرار داده بود. اکثر نقش‌های این نمایشنامه را زنان اجرا کرده بودند. اکثر نمایشنامه‌هایی که توسط این مجمع به تماشا گذاشته می‌شد، به محرومیت و نقض حقوق زنان تاکید زیادی شده بود. اما مهم این جاست که این نمایشنامه‌های زنانه – که توسط زنان نوشته می‌شد–، تنها حق حضور در جمعیت‌های زنان را داشته و تنها برای زنان به شکلی خصوصی اجرا می‌شد؛ چرا که به دلیل شرایط اجتماعی و مذهبی آن دوران، مردان دخالت آشکاری در این فعالیت‌ها نداشتند و این زنان هنر دوست و روشنفکر را با بدترین القاب مورد توهین و تحقیر و حتی ضرب و شتم قرار می‌دادند.

در سال ۱۳۱۰ امیر سعادت، تئاتر سعادت را با اولین زنان ایرانی راه‌اندازی کرد. شارمانی گل، پری گلوبندکی و ملوک مولوی اولین بازیگران زن بودند که در این تئاتر پا به صحنه گذاشتند و با جاهلیت و تعصب‌های کور و غیر منطقی آن زمان مبارزه کردند. آنان هر شب بر روی صحنه می‌رفتند و می‌درخشیدند اما به جای تشویق و دسته‌های گل، سنگ و کلوخ و ناسزا دریافت می‌کردند. پدران، دختران خود را از خانواده طرد می‌کردند و هر شب گروهی افراد متعصب به تالارها هجوم می‌آوردند، تا جلوی این "بی‌آبرویی" را بگیرند.

اما مهم‌ترین اتفاق آن دوران –که می‌توان برگ زرینی در تئاتر ایران محسوب کرد–، تاسیس گروه هنر ملی به سرپرستی عباس جوانمرد بود که زنان هنرمند بسیاری را جذب گروه خود کرد. هم‌چنین تئاتر آناهیتا به همت مصطفی و مهین اسکویی تاسیس شد که به تربیت هنرپیشه و اجرای نمایش پرداختند. در سال ۱۳۳۹ اجرای نمایش جزو برنامه‌های تلویزیونی گذاشته شد و این

برنامه به مدت ۷ سال تا دولتی شدن تلویزیون ادامه یافت. در دهه‌ی چهل، فضای فرهنگی ایران به کلی تغییر کرد و شاید بتوان این دوره را دوران شکوفایی تئاتر و ادبیات در ایران و به ویژه برای زنان در تئاتر ایران نامید.

پس از انقلاب نیز در ابتدای دهه‌ی شصت با شکل گیری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مسئولان تئاتر کشور به تکاپو افتادند تا جشنواره‌ای برای روشن نگه داشتن چراغ تئاتر کشور راه‌اندازی کنند. این جشنواره به بهانه‌ی دهه‌ی پیروزی انقلاب اسلامی از ۱۳ تا ۲۲ بهمن ماه ۱۳۶۱ با عنوان جشنواره‌ی تئاتر فجر برگزار شد، اما برخوردهای سلیقه‌ای و بد فهمی‌های آن دوره سبب شد که این جشنواره تا سال‌ها به شکلی بسیار مهجور و بدون استقبال در حاشیه برگزار شود. در دهه‌ی ۷۰ با تغییر فضای حاکم بر عرصه‌ی مدیریت فرهنگی کشور، این جشنواره مورد استقبال بسیاری از دانشجویان، استادان و هنرمندان جوان کشور قرار گرفت. به دنبال این تغییرات، زنان هنرمند متعددی پا به صحنه‌ی تئاتر گذاشته و حتی توانستند گام را فراتر نهاده و در عرصه‌های بین‌المللی نیز نمایش‌های خود را اجرا کنند. جشنواره‌ی تئاتر فجر از بهمن ۱۳۷۷ بدل به یک جشنواره‌ی بین‌المللی شد که علاوه بر ارائه‌ی آثار هنرمندان ایرانی به پذیرش و اجرای چند اثر خارجی، از جمله آثار زنان هنرمند بین‌المللی توجه ویژه داشت که این امر سبب پیشرفت‌های چشمگیری در هنر زنان جوان تئاتر ایران شد.

در این دوره ناگهان، نگاه‌ها به سمت تئاتر و زنان تئاتری جلب شد و دانشجویان و علاقه‌مندان بسیاری به سمت جشنواره سرازیر شدند. استعدادهای جوانی که می‌خواستند آینده‌ی تئاتر کشور را با خود همراه کرده و چراغش را نسل به نسل فروزان نگه دارند. اما متاسفانه کمبود امکانات سخت‌افزاری تئاتر از قبیل نبود سالن تمرین و اجرا به اندازه‌ی کافی، کمبود بودجه‌ی تئاتر (بودجه به نسبت افزایش تعداد هنرمندان تغییر نکرده بود) و کمبودهای دیگر، سبب شد تا این علاقه‌مندان امکان ورود به عرصه‌ی تئاتر را یا هرگز پیدا نکنند و یا به شکلی گذرا و مهجور از این در وارد شده و از در دیگر بیرون روند؛ زیرا دیگر امکانات حتی برای همان نسل‌های پیشین هم به اندازه‌ی کافی وجود نداشت و ماه‌ها و سال‌ها انتظار برای نوبت اجرا ثمره‌ی همین کمبودها بود که دغدغه‌ی بزرگی برای هنرمندان از جمله زنان هنرمند تئاتر ایران به وجود آورد.

***

شرح مختصر تاریخچه نمایش تئاتر در ایران حاوی نکات برجسته‌ای است. از مهم‌ترین مسائل نحوه‌ی هویت‌یابی تئاتر زنان است. همان‌طور که دیده شد تئاتر با جنبش حق‌خواهی زنان در هم گره خورده است. فارغ از جنبه‌ی هنری و حضور زنان در تئاتر، تئاتر واجد معنای یک مبارزه و نوعی هنر مسلح برای زنان را دارد. در ایران تئاتر به نسبت سینما و تلویزیون مخاطبانی با سواد رسانه‌ای بالاتر را به خود اختصاص داده است. در این میان کم‌تر دیده شدن تئاتر و محدودتر شدن بیش‌تر آن به مخاطبین فرهیخته موجب گردیده است تا سانسور کم‌تری بر آن اعمال شود. هم‌چنین پیچیدگی بیش‌تر تئاتر و مبنای آن بر ادبیات فاخر موجبات دور شدن نفوذ حاکمیت در دست اندازی به این حوزه و ایجاد بدیلی برای تئاترهای حکومتی گشته است. از این رو به نظر می‌رسد تا براساس تقاطع میزان وابستگی به حاکمیت، مخاطب شناسی و مسائل اقتصادی با کمی تساهل و تسامح بتوان در نظر گرفت که جایگاه زنان در تئاتر از سینما و سینما نیز در مقایسه با تلویزیون به مراتب از درجه‌ی بالاتر و میزان آزادی بیشتری برخوردار است.

تئاتر هدا گابلر – ۱۳۸۹ (اداره‌ی کل هنرهای نمایشی پس از چند روز دستور توقف اجرای این نمایش را که در مجموعه تئاتر شهر به روی صحنه رفته بود، صادر کرد)

توضیح:
بخش‌هایی از قسمت مربوط به تئاتر، برگرفته است از: رادمان، صبا، تاریخچه‌ی حضور زنان در تئاتر ایران، وبسایت ایران تئاتر

کوچ یا رهایی از بند اهالی هنر هفتم در ایران؟

مرتضی هامونیان

فعال حقوق بشر

قرار بود آغازی برای همه چیز باشد؛ اما به آغازی بدل شد برای پایان‌های بسیار، برای رفتن‌ها و پشت سر گذاشتن‌ها، برای خروج از کشور و دیدن میهن را به رویاها سپردن. به قولی قرار بود باران بیاید و جان‌ها را بشوید، سیل آمد و خانمان را برد. دلسوزان هرچه تلاش کردند نتوانستند در برابر ضربه‌ی این سیل مقاومت کنند.

قصد بررسی سیر تبعید ایرانیان نیست. از مشروطه تا امروز، تبعید، زندگی در خارج از کشور و خروج از میهن بدل به کلامی آشنا شده است؛ از آن روزی که حکم تبعید دهخدا، تقی زاده و چند تن دیگر به خارج از کشور صادر شد و به قول ناظم الاسلام کرمانی، شش نفر از کسانی که در "سفارتخانه‌ی انگلیس بودند نفی و تبعید شوند که هر یک را از قرار ماهی صد و پنجاه تومان بدهند و غلام سفارت آن‌ها را ببرد به سرحد برساند و رسید گرفته مراجعت کند، تا یک سال در خارجه باشند. پس از یک سال مختارند به هر جا بخواهند بروند و یا مراجعت کنند به ایران".

اما انقلاب بهمن ۵۷ برای اهل هنر ایران، بالاخص اهالی هنر هفتم، خود به مبدایی جدید برای خروج‌های بسیار بدل شد. انقلاب آمد و اهالی سینما، با ادبیاتی جدید مواجه شدند. در رژیم سابق هم سانسور بود، اما بهانه‌ی سانسور "مصالح حکومت" بود و بس. اما در ایران انقلابی سویه‌ای از مصالح دینی نیز به مصالح حکومتی اضافه شد. بنیانگذار جمهوری اسلامی با تمامیت سینما مخالفت نکرد، اما جمله‌ای گفت که باب تفسیر را باز گذاشت تا هرکه هرطور که خواست تفسیر کند. او گفت که "ما با سینما مخالف نیستیم، ما با فحشا مخالفیم". مهدی فخیم زاده، بازیگر و کارگردان نام آشنای سینمای ایران در مصاحبه با فریدون جیرانی در "برنامه‌ی ۳۵" می‌گوید که آقایان (سید محمد بهشتی و انوار و دیگر مسئولین سینمایی آن روز) نمی‌خواستند سینما را تعطیل کنند، بلکه می‌گفتند سینما باشد اما با فهم و نگاه آن‌ها. و بعد فخیم زاده ادامه می‌دهد که تیمی که در آن دوران بر سر کار آمد به دنبال سینمایی ایدئولوژیک بود. ایدئولوژی هم همان ایدئولوژی حاکمی بود که در یک وجه در جبهه‌ها در برابر حمله‌ی عراق می‌جنگید و در وجهی دیگر یکی از سیاه‌ترین دهه‌های تاریخ ایران را از وجه سرکوب، کشتار و شکنجه و حذف و زندان و نابود کردن زندگی انسان‌ها رقم زد.

اما از آستانه‌ی انقلاب و حتی چندی پیش از آن بود که خروج بازیگران و هنرمندان ایرانی از کشور آغاز شد. از مردانی چون بهروز وثوقی و پرویز صیاد که در سال انقلاب و سال پس از آن ایران را ترک گفتند تا زنانی چون شهره آغداشلو که اندکی پیش از انقلاب از ایران رفت. از مری آپیک که پس از خروج نیز دست از فعالیت هنری خود، این بار در جهت مقابله با حکومت تازه بر تخت نشسته در ایران برنداشت و دستکم در دو فیلم "سرحد" و "فرستاده" پرویز صیاد ایفای نقش کرد تا زینت مودب که سه سال پیش از انقلاب، در سال ۱۳۵۴ به آمریکا مهاجرت کرده بود و البته پس از انقلاب به همراه همسرش پرویز خطیبی، در تهیه و اجرای نوارهای سیاسی فکاهی "ملاخورون"، "آخوند کشون"، "خلیفه جمارون" و "بالاتر از خطر" پرداخت و بعدها نیز در مجموعه ویدئویی این آثار به نام "سه ملا" ایفای نقش کرد.

از زنان بیش‌تر باید گفت؛ چرا که سیاست‌های جدیدی که حاکم شد، بیش از مردان بازیگر و اهل هنر، زنان را هدف قرار داد. حجاب، لمس کردن و شکل بدن زن ذنب لایغفر شمرده شد و سعی شد که کلاً زنان از سینمای ایران حذف شوند. در سینمای دوره‌ی اول در زمان جنگ ایران و عراق اصولاً حضور زنان بسیار

کم‌رنگ بود. شاید بتوان از سال ۱۳۶۳ و فیلم "گل‌های داوودی" رسول صدر عاملی گفت که زنان در سینمای ایران پس از چند سال فترت، دوباره حضور پیدا کردند؛ اما حضورشان بسیار سخت بود و همین حضور هم با مصیبت‌های بسیاری همراه بود. زن تنها در این فیلم‌ها نام بود نه وجود خود زن. بگذارید مسئله را از زبان سوسن تسلیمی بشنویم. کسی که بعد از مشکلات بسیار و توقیف فیلم‌هایی که در آن‌ها بازی کرده بود سرانجام بار سفر بست و به سوئد رفت و اتفاقاً به یکی از موفق‌ترین چهره‌های هنری ایرانی در خارج از کشور بدل شد. او در ارتباط با نوع دویدن خاصی که در فیلم "باشو غریبه کوچک" از خود اختراع کرده بود، در مصاحبه با رادیو فردا می‌گوید: "فیزیک و مختصات جسمانی یک زن همیشه ایراد داشت و دارد. آن زمان مسئله بود و الان هم هست. دویدن زن، حرکت کردن زن، همیشه این سوال را ایجاد می‌کند که وقتی زن‌ها می‌دوند، اندامشان تکان می‌خورد و این باعث می‌شود که تماشاچی مرد دچار هیجاناتی شود که درست نیست ایجاد این احساسات. من چون دو فیلم توقیفی داشتم پشت سرم، چریکه تارا و مرگ یزدگرد، نمی خواستم این فیلم هم توقیف شود".

شهره آغداشلو در نمایی از فیلم گزارش - ۱۳۵۶

سرنوشت‌ها مختلف‌اند. در پی خروج‌هایی در آستانه و بالافاصله پس از انقلاب، عده‌ای پس از چند سالی غربت را تاب نیاوردند سکوت و بیکاری و پیدا کردن راه جدیدی برای معاش در ایران را بر زندگی در آن سوی آب‌ها ترجیح دادند. و یا در آن سوی آب‌ها نتوانستند پا بگیرند. پوری بنایی یکی از ایشان بود. کبری سعیدی با نام هنری شهرزاد نیز یکی دیگر از این بازیگران بود که البته باید وی را یکی از نخستین فیلمسازان زن در ایران هم دانست. او در سال ۶۴ به آلمان رفت و هفت سال بعد به ایران بازگشت و در سکوت زندگی کرد.

اما عده‌ای به دلایل مختلف رفتند و ماندگار شدند. فرزانه تاییدی یکی از این بازیگران بود. او در استخدام وزارت فرهنگ و هنر بود و با صدور حکمی از سوی وزارت ارشاد در سال ۱۳۵۹ رسماً از کار بی‌کار شد. خود او، بیست و شش سال پس از پیروزی انقلاب بهمن ۵۷ می گوید: "تا امروز که بیش از بیست و شش سال از انقلاب اسلامی می‌گذرد، این را می‌دانم که من اولین و تنها کارمند رسمی اداره‌ی برنامه‌های تئاتر بودم که بدین گونه از کار برکنار شدم. به هر حال بر اساس قانون رسمی استخدام کشوری من هم می‌بایست یا بازنشسته می‌شدم و یا بازخرید. تمام سال‌هایی که کارمند رسمی وزارتخانه بودم حق بازنشستگی و حق بیمه می‌پرداختم و می‌بایست همه‌ی این مزایا در نظر گرفته می‌شد که نشد! من تا امروز هم نمی‌دانم که جرمم چه بوده است".

نام مری آپیک و شهره آغداشلو پیش‌تر ذکر شد. یا بهرزو وثوقی که در تمام این سال‌ها، با وجود این‌که پرکار نبوده و عملاً فیلم‌های پیش از انقلابش است که او را به مردم شناسانده، اما نامش هم‌چنان بر سر زبان‌هاست. به او می‌توان لقب اسطوره‌ی بازیگری سینمای ایران را پیشکش کرد؛ کسی که نوع جدیدی از بازیگری را به سینمای ایران شناساند. اما این قدر با او نامهربان بودند که چندی پیش صدای مداح قدیمی جنگی چون "غلام کویتی پور" هم درآمد و در برنامه‌ی ۳۵ و در مصاحبه با فریدون جیرانی گله کرد و گفت: "بهروز وثوقی چه گناهی در حق هنر ایران کرده است که باید بیاید پشت مرز ترکیه بایستد، پدر مریض‌اش را که در حال احتضار است ببیند و خداحافظی کند!؟ این حرف بسیار بد است که شما به یک ریش‌سفید، به یک

پیشکسوت هنر بگویید ببخشید ما برای راه دادنتان به کشورتان مشکل داریم".

عده‌ای نیز به دلایل شخصی و البته با وجود عدم امکان بازیگری در ایران پسا انقلابی، ایران را ترک کردند. پرتو نوری علا، ویدا قهرمانی و سیمین غفاری از جمله‌ی این افراد هستند. این‌ها تنها چند نام هستند که اگر قرار باشد سیاهه‌ی نام‌ها مفصل ذکر شود مثنوی‌ای می‌شود که از حوصله‌ی این مقال خارج است.

اما از عده‌ای که ماندند، برخی سرنوشتی دردناک پیدا کردند. برخی ماندند و سکوت کردند. برخی ماندند و با توبه و یا بی‌توبه به سینما بازگشتند که سال‌ها حضور ایشان را در سینمای ایران شاهد بودیم. اما مثلاً کتایون امیر ابراهیمی پس از ۲۷ سال توانست به سینما بازگردد. برخی نیز بخت او را نداشتند. شهین خلیلی با نام هنری نیلوفر و نسرین کهزک با نام هنری سپیده از این جمله‌اند که هم‌چنان در سکوت زندگی می‌کنند و تنها برخی اوقات، گاه در سوگ همکاران دیروزشان در مراسمی حضور پیدا می‌کنند. زری خوشکام، همسر زنده یاد علی حاتمی اما توانست با تغییر نام به زهرا حاتمی در برخی آثار سینمایی همسرش یا در ارتباط با همسرش بازی کند. هم‌چنین او در فیلم "سیمای زنی در دوردست" علی مصفا، دامادش، نیز بازی کرد.

اما برخی نیز در تنهایی و انزوا جان دادند. ایرن زازیانس از این جمله بود که سرانجام در ۸۵ سالگی در تهران درگذشت. پروین خیربخش با نام هنری فروزان یکی دیگر از این چهره‌هاست. او سرانجام در بهمن ۱۳۹۴ در انزوا درگذشت. فروزان جایی در میانه‌ی خاطراتش، از روزهای سختی می‌گوید که در دهه‌ی شصت در ایران داشته و به قول خودش تحمل کرده؛ روزهایی که دیگر برایش هورا نمی‌کشیدند و در میوه فروشی محل به صورتش آب دهان می‌انداختند؛ فاصله‌ی آن هورا و این آب دهان فقط چند ماه بود.

اما خروج بازیگران، بالاخص بازیگران زن از کشور تنها به سیل آمده در ابتدای انقلاب محدود نشد. از آن سال‌ها و بالاخص از آغاز دهه‌ی ۷۰ تا همین چند سال پیش مواردی از خروج بازیگران از کشور وجود داشته است. زهرا امیر ابراهیمی، بازیگر جوان ایرانی یکی از آن‌هاست که قربانی کنجکاوی و خصلت‌های بد فرهنگی ما ایرانیان شد. فیلمی از یک رابطه‌ی خصوصی، منتسب به او منتشر شد و همین فیلم در میانه‌ی دهه‌ی ۸۰ آن‌قدر برای او دردسر ساز شد که این بازیگر جوان مجبور شد از ایران خارج شود و در فرانسه سکنی گزیند. امیر ابراهیمی در خارج از کشور هم کمابیش فعال بود. روزهای آخر ماه مارس ۲۰۱۷ در شهرهای مختلف سوئد، آخرین فیلمی که او در آن بازی کرده به نام "مهریه و دموکراسی" به نمایش در آمده است.

چکامه چمن ماه از نسل جدید بازیگرانی است که ایران را ترک کردند

اما تنها مسائل اجتماعی موجب خروج بازیگران ایرانی نشده و نمی‌شود. شبنم طلوعی بازیگر دیگر ایرانی است که به دلیل اعتقادش به آیین بهایی مجبور به ترک ایران شده و از سال ۲۰۰۴ در پاریس زندگی می‌کند.

مینا لاکانی نیز دیگر بازیگر زن ایرانی است. او که در آمریکا زندگی می‌کند، در مهرماه ۱۳۹۰ شمسی با حضور بدون حجاب در برنامه‌ی شباهنگ تلویزیون صدای آمریکا اعلام کرد که از کشور خارج شده است. او دلیل خروج خود را شرایط کاری آزار دهنده و

حمایت از اعتراضات پس از انتخابات سال ۸۸(یا همان جنبش سبز) عنوان کرد. لاکانی در خارج از کشور نیز به لحاظ هنری فعال است. نمایش کمدی "استریپ تیز" که با حضور او و سید محمد حسینی همراه بود در سال ۱۳۹۲ اجرا شد؛ سید محمد حسینی، مجری و شومن معروف تلویزیون ایران نیز از جمله‌ی از خانه رانده‌شدگان است.

فخری خوروش، بازیگر نام آشنای سال‌های دور و نزدیک نیز از سال ۱۳۸۸ ساکن آمریکا شد و به دلیل بیماری در آن‌جا ماندگار شد.

اما شاید یکی از موفق ترین بازیگران ایرانی خارج شده از ایران را بتوان در یک خانواده‌ی هنری جستجو کرد: گلشیفته فراهانی. او فرزند بازیگر و فیلم‌نامه نویس برجسته‌ی سینما و تئاتر ایران یعنی بهزاد فراهانی است. گلشیفته فراهانی در فیلم‌های بسیار قوی و تاثیرگذار سینمای ایران به ایفای نقش اول پرداخت. فیلم‌های ماندگاری چون "سنتوری"، "درباره الی" و "میم مثل مادر" که با کارگردانانی از طیف‌های مختلف از مهرجویی تا فرهادی و صدرعاملی کار شد. اما بازی در فیلم "مجموعه‌ی دروغ‌ها" در کنار سوپر استار سینمای جهان یعنی لئوناردو دی‌کاپریو برای گلشیفته دردساز شد. گلشیفته در این فیلم تلاش کرد که تمامی محدودیت‌های سینمای درون کشور از جمله مسئله‌ی حجاب را رعایت کند، اما باز تحمل نشد و سال ۸۷ سال دردسر او و ممنوع الخروجی‌اش بود. گلشیفته از ایران رفت و در فرانسه به یکی از موفق‌ترین بازیگران زن ایرانی در برون مرز تبدیل شد. او در آخرین کارهای خود همبازی جانی دپ در قسمت جدید "دزدان دریایی کارائیب" شده است. گلشیفته فراهانی استعدادی بود که به دلیل برخوردهای امنیتی با هنرمندان از ایران رفت؛ رفتنی که برای او به مثابه بال پروازی شد برای حضور در قله‌های سینمای جهان.

اما در سال‌های اخیر سینمای ایران باز شاهد موج جدیدی از خروج بازیگران از کشور است. این موج جدید این بار اغلب نه اروپا را به عنوان مقصد خود در نظر گرفته است و نه آمریکا را؛ خروج‌ها به سوی ترکیه و مالزی است و این بار نام یک شبکه به نام "جم" (GEM)مطرح است. بر این اساس از سال ۱۳۹۴ به این سو موج بسیار گسترده‌ای از بازیگران ایرانی به شبکه جم سرازیر شدند و به ساخت فیلم‌ها و سریال‌های مختلف ایرانی در این شبکه پرداختند. در یک گذر سریع نام‌های بازیگرانی که از ایران خارج شده و به جم پیوسته‌اند را به نقل از منابع مختلف خبری می‌توان به قرار زیر ذکر کرد:

چکامه چمن‌ماه، مانی کسرائیان، رابعه اسکویی، بنیامین احمدی، رامسین کبریتی، بهارک صالح‌نیا، هرمز سیرتی، بهناز سلیمانی، پردیس افکاری، سپیده ذاکری، میثم لهاک، پوریا ایرانی، ساناز زرین مهر، ملیسا مهربان، کسری رئوفی، محسن شادی بخش، بتسابه کاظمی، بهمن مفید، مرتضی عقیلی، سارا باهنر، نادر کی مرام، زانیار قاسمی، مجید احمدی، مهسا مجرد و مهران موذنی.

اما پیوستن به جم تنها به بازیگران محدود نمی‌شود؛ در این میان افرادی چون ابوالفضل عطار، مهدی مظلومی، سعید ابراهیمی‌فر، عباس مرادیان و احمد گرشاسبی نیز از جمله فیلمسازان و کارگردانانی هستند که به جم پیوسته‌اند.

سیاهه‌ی فوق مفصل است و تنها در طول چند سال اخیر روی داده است. بازیگران به جم پیوسته عموماً جوان‌اند. در طول مدت این خروج‌ها و فعالیت‌ها حرف‌های بسیاری از سوی مسئولین سینمایی زده شده است. برخی از بازیگران مهاجرت نکرده نیز در این میان به تخطئه‌ی همکاران دیروزشان پرداختند و برخی دیگر نیز موضع همدلانه‌ای گرفتند. به عنوان یک موضع همدلانه و پر از احترام به داریوش ارجمند در ارتباط با رامسین کبریتی می‌توان اشاره کرد؛ موضعی که پس از حرف و حدیث‌ها در ارتباط با وضعیت مالی آقای کبریتی در ایران در مصاحبه با پارسینه مطرح شد.

برای این خروج‌های اخیر و سیل بازیگران و هنرمندان به سوی شبکه‌ی جم دلایل مختلفی مطرح شده است. از تضییق‌ها و فشارهایی که برای بازیگران زن ایرانی وجود داشته تا عدم امکان بازی در فیلم‌ها و سریال‌ها به دلیل وجود باندهای بازیگری در سینما و تلویزیون ایران. این‌که عده‌ای در سال تعداد زیادی فیلم و سریال بازی می‌کنند و عده‌ای دیگر که معاش خود را از این مسیر می‌گذرانند، امکان بازی ندارند. شاید بتوان رابعه اسکویی را یکی از

این افراد دانست که به همین دلیل راه جم تی وی را در پیش گرفت.

اما از مهم‌ترین موارد محدودیت‌هایی است که در ایران بالاخص برای دختران جوان بازیگر وجود دارد و البته نسل جوان بازیگر ایران دیگر نسل پیشین نیست. مسئله همان است؛ مسئله‌ی حجاب اجباری برای زنان. عدم امکان تماس بدنی زن و مرد و در نتیجه‌ی عدم امکان نمایش صحنه‌هایی با بار دراماتیک در فیلم‌ها؛ برادر و خواهر، زن و شوهر، عاشق و معشوقی که تنها باید به هم نگاه کنند، فاصله‌ی شرعی را در فیلم رعایت کنند و با تمام این‌ها، باز هم دچار سانسور و توقیف و هزار و یک مصیبت می‌شوند. و ایضا در همین حوزه نیز به شدت سلیقه‌ای رفتار می‌شود. در سریال یوسف پیامبر فرج الله سلحشور، کلاه گیسِ زنان، اسلام کسی را بر باد نداد و به سانسور و ممیزی منتهی نشد اما وقتی در همین جشنواره‌ی اخیر کار به کاناپه‌ی کیانوش عیاری می‌رسد، تراشیدن سر و کلاه گیس به گناه بدل می‌شود و فیلم برای بخش جایزه‌ی جشنواره‌ی فجر انتخاب نمی‌شود.

پس از حدود چهار دهه از انقلاب بهمن ۵۷ که قرار بود بهار بیاید و آزاد و رها بشویم، هنوز خروج‌ها و مهاجرت‌های از سر اجبار ادامه دارد. وقتی در اسفند ۹۵ مرتضی میرباقری، معاون سیما، از بسته شدن جدول پخش تلویزیون تا سال ۹۷ خبر می‌دهد (یعنی جریانی از پیش همه چیز را چیده است) و بعد از بازگشت برخی از به جم رفتگان خبر می‌دهد و البته نام هم نمی‌برد. وقتی حاکمیت به جای نقد خود که چه کردیم که این سرمایه‌ها از کشور رفته‌اند، هم‌چنان از کلماتی چون "فریب خورده"، "اغوا شده" و امثالهم برای بازیگران ترک وطن کرده استفاده می‌کند. وقتی زنان بازیگر سفر کرده نگرانند که چون در خارج از کشور بدون حجاب بوده‌اند و بدون حجاب فیلمی بازی کرده‌اند در داخل کشور مورد مواخذه قرار گیرند. وقتی مردان سفر کرده نیز وقتی بر می‌گردند، (مثل هرمز سیرتی) ابتدا باید به دادسرای انقلاب بروند و توضیح بدهند و منتظر برخورد با خودشان باشند. وقتی به جای نگاه فرهنگی و هنری نگاهی سراسر امنیتی بر فرهنگ، هنر و سینمای ایران حاکم است، عجیب نیست که با خروج اهل هنر هفتم از کشور روبرو هستیم.

بهروز وثوقی و گلشیفته فراهانی در تئاتر رویای خصوصی

از فردای انقلاب تا امروز نگاه مصالح محور –از مصالح حکومت تا مصالح مذهبی و تا مصالح امنیتی–، بر فرهنگ و هنر کشور حاکم است؛ اما لازمه‌ی خلاقیت و زایش در هنر آزادی تمام عیار است. دست و بال پرنده‌ی خلاقیت و فعالیت هنرمند را که ببندی یا به دنبال جایی برای رهایی می‌گردد و یا از زایش در تمامیت خود باز می‌ماند. از فردای انقلاب دست و بال‌ها را بستند؛ پرستوهایی رفتند و پرستوهایی ماندند و غمباد گرفتند. کاش روزی بند از دست‌ها و پاهای هنرمندان ایرانی زدوده شود؛ آن روز چه روز خوبی خواهد بود.

نیلوفر بیضایی: در سینمای ایران سرکشی زن به سخره گرفته می‌شود

نیلوفر بیضایی، نمایشنامه‌نویس و کارگردان تئاتر، ۲۵ دی ماه ۱۳۴۵، در تهران متولد شده است و در سال ۱۳۶۴ مجبور به ترک کشور شد. او که ساکن آلمان است، در این کشور به تحصیل در رشته‌های ادبیات آلمانی، تئاتر، سینما و تلویزیون و تعلیم و تربیت پرداخت و پس از پایان تحصیلاتش در سال ۱۳۷۳ گروه تئاتر "دریچه" را در شهر فرانکفورت به راه انداخت، و تاکنون حدود دویست اجرا در شهرهای مختلف آلمان و جهان داشته است.

موضوع اغلب نمایش‌های نیلوفر بیضایی هویت جویی، زن و زنانگی محصور شده، تبعید، رهاشدگی میان دو فرهنگ و انسان‌های به حاشیه رانده شده است و جز دو نمایش به زبان آلمانی، باقی آثار او فارسی است.

علاوه بر تئاتر و سینما، مسائل سیاسی، اجتماعی و زنان نیز از موضوعات مورد علاقه‌ی خانم بیضایی است که در رابطه با آن‌ها پژوهش می‌کند و می‌نویسد.

موضوع پرونده‌ی ویژه‌ی این شماره از خط صلح، بهانه‌ای شد تا گفتگویی با این هنرمند در تبعید پیرامون سینمای ایران و چهره‌ی زن در آن داشته باشیم.

صلح خط: با در نظر گرفتن موقعیت سینمای ایران در جهان، چقدر این سینما را می‌توان سینمایی موفق نامید؟ جدا از عوامل دیگر، به نظر شما مسئله‌ی موقعیت زنان از جمله مسئله‌ی حجاب و خلق فضاهای به دور از رئالیسم خصوصاً در روابط زوجین یا خانواده‌ها را چقدر می‌توان عاملی جدی در عدم موفقیت سینمای ایران دانست؟

بستگی دارد معیار ما برای موفق خواندن یک اثر چه باشد. اگر گرفتن جایزه یک معیار باشد، باید گفت سینمای پس از انقلاب اسلامی، در نگاهی از بیرون، سینمای موفقی بوده است. راه را شاید بتوان گفت عباس کیارستمی با سینمای مینی مالیستی‌اش باز کرد. این نوع سینما در غرب و در میان منتقدان طرفداران زیادی دارد. به خصوص که در مورد کیارستمی با بازتاب دادن بخشی از زندگی بومی و نگاهی انسان‌دوستانه همراه بود. البته باید اضافه کرد که نقش زنان در اکثر فیلم‌های او ثانوی بود و در موفق ترین فیلم‌هایش اصلاً یا زنی وجود نداشت و یا اگر وجود داشت، در حاشیه بود. اما در این سال‌ها باید برایمان روشن شده باشد که اکثر جوایز سینمایی، تنها به دلیل استتیک هنری داده نمی‌شوند، بلکه دلایل سیاسی نیز در آن‌ها نقش بازی می‌کند. سینمای ایران در کلیتش سینمای دولتی ست؛ یعنی بدون تایید ارگان‌های تصمیم گیرنده نمی‌تواند وجود داشته باشد. حتی فیلم‌هایی که بدون سرمایه‌ی دولتی ساخته می‌شوند نیز بدون اجازه و بدون گذشتن از سد سانسور نمی‌توانند به نمایش درآیند. از این زاویه باید گفت هر جا سیاست‌گذاری‌های حکومت برای ایران در جهان دردسر درست کرده است، سینما به کمک آن شتافته. حال پرسش این است که سود این جوایز برای جامعه‌ی ایران چیست؟ آیا به باز شدن فضا کمک می‌کند؟ آیا چهره و زندگی واقعی مردم جدا از روایت‌های رسمی فرصت

اگر گرفتن جایزه یک معیار باشد، باید گفت سینمای پس از انقلاب اسلامی، در نگاهی از بیرون، سینمای موفقی بوده است. راه را شاید بتوان گفت عباس کیارستمی با سینمای مینی مالیستی‌اش باز کرد. این نوع سینما در غرب و در میان منتقدان طرفداران زیادی دارد. به خصوص که در مورد کیارستمی با بازتاب دادن بخشی از زندگی بومی و نگاهی انسان‌دوستانه همراه بود. البته باید اضافه کرد که نقش زنان در اکثر فیلم‌های او ثانوی بود و در موفق ترین فیلم‌هایش اصلاً یا زنی وجود نداشت و یا اگر وجود داشت، در حاشیه بود. اما در این سال‌ها باید برایمان روشن شده باشد که اکثر جوایز سینمایی، تنها به دلیل استتیک هنری داده نمی‌شوند، بلکه دلایل سیاسی نیز در آن‌ها نقش بازی می‌کند.

جلوه یافتن پیدا می‌کند؟ آیا حکومت از همین جوایز در جایی که برایش سود دارد، بهره نمی‌برد؟ این‌ها پرسش‌هایی ست که پاسخ دادن به آن‌ها فرصت زیاد می‌خواهد که در چهارچوب این مصاحبه شاید نگنجد. اما از نظر من، از سینمای موفق زمانی می‌توان صحبت کرد که بتوان در ایران بدون سانسور فیلم ساخت و در چنین فضایی، سینمای هنری، سینمای منتقد و سینمایی که با اندیشه سر و کار دارد بتواند بدون دغدغه، فضای ایجاد گفتمان داشته باشد.

واقعیت سینمای ما از نگاه درونی اما این است که در ایران امروز اکثر فیلم‌هایی که ساخته می‌شوند، به لحاظ فرم و محتوا به شدت سطحی و غیر قابل تحمل هستند. من با وجود این‌که در ایران زندگی نمی‌کنم، خیلی زیاد فیلم ایرانی می‌بینم. درصد فیلم‌هایی که از ارزش هنری و نگاه نسبتاً اندیشمندانه برخوردارند، شاید به یک درصد هم نرسد. موضوعات اکثر این فیلم‌ها به نوعی همان موضوعات فیلمفارسی پیش از انقلاب است و موضوعات دیگری که به آن‌ها افزوده شده؛ چون صیغه و زن دوم، یا عشق مرد مسن به زن جوان نیز با پرداخت‌های مبتذل به نوعی نگاه حاکم را تایید می‌کنند.

پرسش شما در مورد نقش زن در چنین سینمایی پاسخ روشنی دارد. علاوه بر محدودیت‌هایی چون حجاب و تماس بدنی و غیره، ذهنیت زن ستیز در نگاه بسیاری از سازندگان چنین فیلم‌هایی کاملاً قابل تشخیص است. در اکثر این تولیدات انبوه، سرکشی زن به سخره گرفته می‌شود و "نجابت" به معنای فرمانرداری بار مثبت می‌یابد. آن‌چه در اثر ممنوعیت‌های رابطه‌ی عادی دو جنس با یکدیگر ایران را به یکی از بی‌اخلاق‌ترین سرزمین‌ها تبدیل کرده است، در اکثر فیلم‌ها غایب است. سینمایی که از به تصویر

کشیدن واقعیت وجودی بیش از نیمی از جامعه‌ی خود عاجز است، حتماً نمی‌تواند سینمای موفقی باشد. برای همین انتظار از آن معدود سینماگران صاحب اندیشه بیش‌تر می‌شود که بتوانند بر نقاط تاریک و حذف شده، نوری بتابانند.

دلایل این مهاجرت‌ها به وضعیت اسفبار سینمای امروز ایران باز می‌گردد. سینما هنری‌ست که وقتی دربست در اختیار یک صدا و نگاه حاکم قرار می‌گیرد و وقتی تمام امکانات مادی‌اش را ارگان‌های همان صدا رهبری می‌کنند، تبدیل به یک ارگان مافیایی می‌شود. ساختار بسته و غیر قابل رویت درونی این سینما استعدادها را به هرز می‌برد و بی‌استعدادها را سینماگر می‌کند. این به آن معنی نیست که همه‌ی سینماگران مهاجر با استعداد بوده‌اند، اما گویای این هست که این فضا برای بسیاری غیر قابل تحمل شده است. در چنین فضایی مافیایی، بخشی از بی‌استعدادترین‌ها و کم دانش‌ترین‌ها یک شبه ستاره می‌شوند و بسیاری از مستعدها اصلاً شناسایی نمی‌شوند.

صلح خط: گفته می‌شود در سال‌های اخیر مهاجرت بازیگران زن ایرانی در مقایسه با یکی–دو دهه قبل‌تر و هم‌چنین مردان افزایش داشته است. با توجه به این‌که وضعیت سانسور و موقعیت زنان در سینما در این چند دهه تغییر چندانی نکرده، دلیل افزایش این مهاجرت‌ها را چه می‌دانید؟

مسلماً دلایل این مهاجرت‌ها به وضعیت اسفبار سینمای امروز ایران باز می‌گردد. سینما هنری‌ست که وقتی دربست در اختیار یک صدا و نگاه حاکم قرار می‌گیرد و وقتی تمام امکانات مادی‌اش را ارگان‌های همان صدا رهبری می‌کنند، تبدیل به یک ارگان مافیایی می‌شود. ساختار بسته و غیر قابل رویت درونی این سینما استعدادها را به هرز می‌برد و بی‌استعدادها را سینماگر می‌کند. این به آن معنی نیست که همه‌ی سینماگران مهاجر با استعداد بوده‌اند، اما گویای این هست که این فضا برای بسیاری غیر قابل تحمل شده است. در چنین فضایی مافیایی، بخشی از بی‌استعدادترین‌ها و کم دانش‌ترین‌ها یک شبه ستاره می‌شوند و بسیاری از مستعدها اصلاً شناسایی نمی‌شوند.

صلح خط: جدا از قوانین و ممیزی‌های موجود، آیا روحیات مذهبی و فرهنگ حاکم بر جامعه‌ی ایران را هم می‌توان عاملی دانست که سبب بروز خودسانسوری در سینمای ایران توسط فیلمنامه نویسان، کارگردانان و یا بازیگران شده است؟

همان‌طور که در پاسخ سوال قبلی گفتم، وقتی درها تنها به روی کسانی باز است که خود را به نوعی با ایدئولوژی حاکم تطبیق می‌دهند و یا حتی از آن پشتیبانی می‌کنند، سینماگرانی به وجود می‌آیند که در یک شرایط عادی با همان اولین

وقتی درها تنها به روی کسانی باز است که خود را به نوعی با ایدئولوژی حاکم تطبیق می‌دهند و یا حتی از آن پشتیبانی می‌کنند، سینماگرانی به وجود می‌آیند که در یک شرایط عادی با همان اولین فیلمشان از دور خارج می‌شدند. البته درصد اندکی هم هستند که در همین شرایط، کم اما خوب کار می‌کنند.

فیلمشان از دور خارج می‌شدند. البته درصد اندکی هم هستند که در همین شرایط، کم اما خوب کار می‌کنند.

صلح خط: به عنوان سوال آخر، به نظر شما و با جمع بندی از موقعیت زنان در سینمای ایران و سیاست‌گذاری‌هایی که برای ایجاد این موقعیت تبیین شده یا در مقابل هر اصلاحی مقاومت می‌کند، آیا می‌توان امید داشت بدون تغییر موقعیت زنان در سینمای ایران، این سینما را روزی سینمایی حرفه‌ای ببینیم؟

متاسفانه خیر.

صلح خط: با تشکر از فرصتی که در اختیار ما قرار دادید.

محمد تنگستانی: نجابت در سینما معنی ندارد

گفتگو از سیمین روزگرد

محمد تنگستانی، شاعر و روزنامه نگار است. او که تجربه‌ی همکاری با نشریات متعدد هنری و اجتماعی در ایران را در کارنامه‌ی خود دارد، نویسنده‌ی کتاب‌هایی مانند "امیر زهرا" و "شهروند جهان" است و در دو سال گذشته به صورت تخصصی در حوزه‌ی سانسور و خودسانسوری کار کرده است.

با توجه به موضوع پرونده‌ی ویژه‌ی این شماره از خط صلح، با آقای تنگستانی گفتگویی داشتیم و از وی در مورد میزان موفقیت سینمای ایران، محدودیت‌های موجود برای زنان و وضعیت سانسور و خودسانسوری در آن پرسیده‌ایم. این روزنامه نگار سی‌وچهار ساله بر این باور است که در ایران حجاب زنان برای سینماگران به امری عادی تبدیل شده است و در پاسخ به سوالی پیرامون رویکرد اخیر کیانوش عیاری که به دلیل سخت‌گیری‌های بسیار گفته است دیگر در چنین وضعیتی فیلم نخواهم ساخت، می‌گوید: "باید دید با گذشت زمان آقای عیاری برای این‌که به هدف خودش برسد چه مبارزاتی می‌کند. اگر آقای عیاری برفرض بتواند تعدادی دیگر از کارگردان دگراندیش را با خود هم‌صدا کند و یا حمایت بازیگران زن را جلب کند، آن وقت است که می‌شود به این گفته خیلی جدی‌تر نگاه کرد".

صلح خط سینمای ایران در سال‌های گذشته موفقیت‌های جهانی داشته است، چقدر این سینما را می‌توان سینمایی موفق نامید؟ سینمای ایران چه موفقیتی داشته است؟

سینمای ایران موفقیتی نداشته است. اگر موفقیت و دریافت جوایزی بوده، تنها در دو الی سه کارگردان خلاصه می‌شود. این دو الی سه نفر اقلیت سینمای ایران هستند. وقتی در مورد موفقیت سینمای یک کشور حرف می‌زنیم و می‌خواهیم آماری نگاه کنیم، قاعدتاً نمی‌توان بدنه‌ی اصلی سینما را مدنظر قرار نداد و به سراغ بخشی برویم که به فکر ما نزدیک‌تر و یا برای ما جذاب‌تر است. به باور من فیلم‌های سفارشی و کارگردان‌های هم‌صدا با تفکرات ایدئولوژیک، از لحاظ آماری بدنه‌ی اصلی آن سینما هستند؛ نه امثال اصغر فرهادی و عباس کیارستمی و یا جعفر پناهی. با این تعریف اولیه از بدنه‌ی سینما، حالا ما بیاییم فیلم‌هایی را که در بدنه‌ی اصلی ساخته و عرضه می‌شوند، از لحاظ کیفی در کنار سینمای جهان که نه، در کنار سینمای بالیوود بگذاریم؛ بعد مجدد این پرسش را مطرح کنیم. ببینید چقدر مقایسه‌ی سینمایی ایران حتی با سینمای بالیوود مضحک است. در یک شکل و ظرف کلی بدون در نظر گرفتن استثناءها، سینمای ایران، سینمای رانت‌های تفکری و پول‌های دولتی و انتظارات حکومتی است که بدنه‌ی اصلی را تشکیل داده است. حتی آن اندک فیلم‌ها و کارگردان‌های دگراندیش هم باز در چهارچوب وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی مجوز ساخت فیلم می‌گیرند. فیلم‌هایی را می‌سازند که بر محور تفکری حکومت ایران باشد. وقتی کارگردانی مجبور به دریافت مجوز برای فیلم است، مجبور به خودسانسوری و دیگرسانسوری می‌کند. حکومت ایران به انسانیت و آزادی زنان در نحوه‌ی پوشش هیچ احترامی نمی‌گذارد. چطور می‌توان این سینما را برفرض در کنار سینمای فرانسه گذاشت. مضحک است.

صلح خط به نظر شما مسئله‌ی موقعیت زنان از جمله مسئله‌ی حجاب و خلق فضاهای به دور از رئالیسم خصوصاً در روابط زوجین یا خانواده‌ها را چقدر می‌توان عاملی جدی در عدم موفقیت سینمای ایران دانست؟

حجاب زنان برای سینماگران به امری عادی تبدیل شده است و بازیگران زن در سینمای ایران برخلاف سینمای دنیا فقط از فن بیان استفاده می‌کنند. اجازه و توانایی بازی با بدن و یا حتی بهره‌مندی از اندام خود را برای شکل گیری شخصیت و بازی خود ندارد. به دلیل محدودیت‌ها و سانسورها هیچ بهره‌ای از بدن خود برای ایفای نقش نمی‌برند. از زیبایی و بدن خود نمی‌توانند استفاده کنند. به عنوان مثال زن نمی‌تواند موهای زیبا و بلندش را نشان بدهند و برای بازی بهتر از آن استفاده کند. اگر گفت‌وگوهای زنان بازیگر در سینمای ایران را بخوانید، متوجه می‌شوید اغلب به نجابت در سینما و بازیگری "اعتقاد" دارند. کلمه‌ی اعتقاد بار معنایی در مذهب دارد. پشت آن خودسانسوری پنهان شده است. اغلب بازیگران زن حتی خودشان نسبت به این سانسور واقف نیستند. برخی که فکر می‌کنند بازیگری یعنی نجابت. این کلمه احمقانه است. به جای این‌که بروند مطالعه کنند، از بدن خود استفاده کنند، به سیستم سانسور کمک می‌کند.

صلح خط شما فکر می‌کنید چند درصد از زنان بازیگر در سینمای ایران دغدغه‌ی عدم حجاب و یا عدم سانسور را دارند؟

این موضوع با گذشت زمان و فشارهای ایدئولوژیک به یک باور و عادت تبدیل شده است. از چنین فضا و سینمایی، قاعدتاً نمی‌توان انتظار زیاد داشت. با گذشت چند دهه مخاطب هم به این گونه دیدن عادت کرده است. برایش غیرعادی نیست که زن بازیگر در اتاق خواب با چه پوششی است.

صلح خط جدیدترین ساخته‌ی کیانوش عیاری، یعنی فیلم "کاناپه"، به دلیل استفاده‌ی بازیگران زن آن از کلاه گیس در جشنواره‌ی فیلم فجر حضور نداشت و وضعیت اکران آن هم مشخص نیست. آقای عیاری اخیراً در گفتگویی گفته است که دیگر هیچ فیلم سینمایی نمی‌سازد که در آن خانم‌ها – چه در خلوت خودشان چه در مقابل محارم– روسری به سر داشته باشند. اقدام آقای عیاری در فیلم کاناپه و رویکرد ایشان در این خصوص، چقدر می‌تواند در برداشته شدن چنین مانعی در سینمای ایران راهگشا باشد و به نظر شما آیا اساساً امکان تغییری وجود دارد؟

این گفته‌ی کیانوش عیاری قابل احترام است. مخالفت با حجاب اجباری خوب است. انتخاب در نحوه‌ی پوشش، ابتدایی‌ترین حق هر فرد است. این‌که آقای عیاری تصمیم گرفته‌اند به شعور مخاطب و خودشان احترام بگذارند، بدون تردید قابل احترام است. اما از حرف، تا رسیدن به نتیجه‌ای مطلوب فاصله‌ی زیادی وجود دارد. این‌که آقای عیاری گفته‌اند تا زمانی که آزادی نداشته باشند نمی‌خواهند فیلمی بسازند، برای مدتی سوژه‌ی خوب و داغ رسانه‌ای شد؛ دستشان هم درد نکند، حداقل ما چند گزارش و یادداشت نوشتیم. اما باید دید این تصمیم و حرف چه کمکی به سینما می‌کند. این‌که کیانوش عیاری فیلم بسازد و یا نه، ضربه‌ای به سینمای ایران که سینمایی کاملاً دولتی

است، نمی‌زند. آن‌ها اتفاقاً می‌خواهند امثال عیاری و تقوایی و بیضایی فیلم نسازند. آن‌ها هم، خوب، نمی‌سازند. این‌طوری میدان برای کارگردان‌های دولتی بازتر است. اگر بگویم کیانوش عیاری باید فیلم بسازد و با سانسور خودش را وقف بدهند و یا سانسور را دور بزند، حرف احمقانه‌ای‌ست. قاعدتاً هیچ کس این انتظار را از من نخواهند داشت و خودم هم هرگز این را نمی‌گویم. اما اگر این گفته‌ی آقای عیاری فقط در یک شعار و آرمان هم باقی بماند، اهمیتی ندارد. خوب نسازد. باید دید با گذشت زمان آقای عیاری برای این‌که به هدف خودش برسد–که ساخت فیلم‌های است که در آن به شعور مخاطب احترام بگذارد–، چه مبارزاتی می‌کند. اگر آقای عیاری برفرض بتواند تعدادی دیگر از کارگردان دگراندیش را با خود هم‌صدا کند و یا حمایت بازیگران زن را جلب کند و همگی بگویند ما هم تا زمانی که مجبور به رعایت حجاب اجباری باشیم حاضر به بازی در فیلم و سریال‌ها نیستم، آن وقت است که می‌شود به این گفته خیلی جدی‌تر نگاه کرد و آن را آنالیز کرد. در واقع تا این‌جا فقط سوژه‌ی خبری بوده و بس.

صلح خط گفته می‌شود در سال‌های اخیر مهاجرت بازیگران زن ایرانی در مقایسه با یکی–دو دهه قبل‌تر و هم‌چنین مردان افزایش داشته است. با توجه به این‌که وضعیت سانسور و موقعیت زنان در سینما در این چند دهه تغییر چندانی نکرده، دلیل افزایش این مهاجرت‌ها را چه می‌دانید؟

در سینما هر کسی که یک دوره بازیگری گذرانده باشد و چند سکانس و یا پلان بازی کرده باشد، در تعریف کلی بازیگر معنی می‌شود. اگر قرار باشد آن‌ها را هم بازیگر بدانیم، بله مهاجرت‌ها زیاد بوده؛ اما اگر بخواهیم بر اساس کارنامه و توانایی در بازی حرف بزنیم، در سه دهه‌ی گذشته سه الی چهار بازیگر موفق در سینمای ایران، بیش‌تر نبوده‌اند که از کشور خارج شدند، باز نگشته‌اند و موفقیتی پیدا کردند. موفق‌ترین آن‌ها خانم گلشیفته فرهانی است. مابقی مهاجرت کرده‌اند اما به هزار دلیل مثل عدم توانایی در هنر بازیگری و یا عدم تسلط بر زبان غیر فارسی، موفق به حیات در سینمای غیر ایرانی نشدند. رفتند به سراغ کارهای دیگر و با رویای بازیگری و سالی یک یا دو عکس یادگاری با مخاطبینی که به هزار آدرس و نشانه آن‌ها را شناخته‌اند، دلشان را خوش کردند. این گونه نگاه کردن به سانسور و سینما و هنر مضحک است. هر کسی که دو پلان بازی کرد که بازیگر نیست. اگر قرار است ما با سانسور و خفقان در ایران مبارزه کنیم، باید کمی جدی‌تر برخورد کنیم. حکومت جمهوری اسلامی در سه دهه‌ی گذشته سرمایه گذاری کلانی در حوزه‌ی فرهنگ و هنر داشته است. نگاهی این‌گونه سطحی به موضوعات نشانه‌ی موفقیت آن‌ها در سرمایه‌گذاری‌شان است.

صلح خط جدا از قوانین و ممیزی‌های موجود، آیا روحیات مذهبی و فرهنگ حاکم بر جامعه‌ی ایران را هم می‌توان عاملی دانست که سبب بروز خودسانسوری در سینمای ایران توسط فیلم‌نامه‌نویسان، کارگردانان و یا بازیگران شده است؟

بدون تردید بله. مذهب یکی از مهم‌ترین مولفه‌های سانسور و خودسانسوری در جامعه‌ی ایران است. این خودسانسوری ربطی به این حکومت ندارد. ما کلاً ملتی خودسانسور هستم، ملتی هستیم که از روراست بودن، دلخور می‌شویم. به این دلیل که فرهنگ و تاریخ نقد نداریم، به ملتی بی‌فرهنگ و فقیر بدل شده‌ایم. ادبیات کلاسیک ما مملو از خودسانسوری‌های خودخواسته است. ضرب‌المثل‌هایی داریم که نشان از خودسانسوری ایرانیان در قرن‌های گذشته تا امروز دارد. ما ملتی مذهبی هستیم، مذهب در ناخودآگاه ما ریشه دوانده است. دورنی شده است. حالا چه برسد به این‌که در حکومتی بخواهی نفس بکشی و کار کنی که مهم‌ترین مولفه‌ی آن خودسانسوری در هنر است. اصلاً در ایران خودسانسوری برای ادامه‌ی کار هنری، مهم‌تر از هنر عرضه شده‌ی شماست.

صلح خط با تشکر از فرصتی که در اختیار ما گذاشتید.

سه زنِ فرهادی

مصطفی عزیزی

فیلم‌نامه‌نویس، طراح و تهیه‌کننده‌ی تلویزیونی

زنان در سینمای فرهادی همیشه موضوع محوری داستان هستند، بدون آن‌که شخصیت اصلی باشند. عمیق‌ترین مسائل زنان از زاویه‌ی دید مرد داستان که شخصیت اصلی‌ست روایت می‌شود. مردی که با تمام کاستی‌هایش اما همیشه در نهایت اوست که حرف آخر را می‌زند و مهر خود را بر حوادث می‌کوبد و به نوعی حق به جانب اوست.

سپیده در "درباره‌ی الی"، سیمین در "جدایی..." و رعنا در "فروشنده" هر سه می‌خواهند با سازش‌کاری، با نگفتن بخشی از حقیقت و با دور زدن ماجرا با تسامح و تساهل مشکل را حل کنند اما مردان این سه داستان در پی حل مسئله از طریق برخورد مستقیم و گاه خشن و بدون تنازل هستند. مردان اصول‌گرایند و زنان پراگماتیسم و عمل‌گرا.

در "درباره‌ی الی" مسئله این می‌شود که چرا سپیده حقیقت را نگفته است؛ در صورتی که سپیده تنها برای نجات الی سکوت کرده است و یا حقیقت را به تمامی بیان نکرده است و حال باید تقاص پس بدهد. در "فروشنده" نیز رعنا تنها می‌خواهد ماجرا را فراموش کند و نه به فکر انتقام است نه از عماد انتظار دارد که به جست‌وجوی متعرض بپردازد، و وقتی هم که عماد این کار را می‌کند با او هم‌دل نیست. در هر سه مورد ارتباط اگر قطع می‌شود و کار به جدایی می‌کشد، به شکل‌های مختلف زن داستان مقصر شناخته می‌شود و جنگندگی او زیر سوال می‌رود.

نکته‌ی دیگر این است که در این سه اثر –که شاید به نوعی بتوان سه‌گانه‌اش خواند–، همیشه موضوع اصلی به حاشیه رانده می‌شود و موضوع کم اهمیت‌تر محور اصلی قرار می‌گیرد؛ موضوع اصلی موضوعی زنانه است که به حاشیه رانده می‌شود و موضوع فرعی که جلو می‌آید و اصلی می‌شود مسئله‌ای مردانه.

در "درباره‌ی الی" زنی می‌میرد اما همه‌ی دغدغه‌ها حول "راست و دروغ" سپیده است و آن مسئله‌ی اصلی که مرگ انسانی است، مرگ زنی است که می‌خواهد نامزد خود را ترک کند تا شاید زندگی بهتری به دست آورد، به حاشیه رانده و فراموش می‌شود. در "جدایی نادر از سیمین" موضوع و مسئله‌ی اصلی، یعنی زن داستان که دغدغه‌ی مهاجرت و پرورش دخترش در محیطی عادلانه‌تر و مساعدتر برای زنان است، مسکوت گذاشته می‌شود و با شعاری دهان پرکن، مسئله‌ی نگهداری از پدری که آلزایمر دارد و اتفاقاً اگر مورد مراقبت هم هست توسط زن است، نه مرد، به حاشیه رانده می‌شود. آینده‌ی "دختر" باید نفی شد برای گذشته‌ی فراموش شده‌ی "پدر". در "فروشنده" هم موضوع مهمی مانند تجاوز یا تعرض به رعنا به حاشیه رانده می‌شود و مورد بحث و مکاشفه قرار نمی‌گیرد. این که زن چه رنجی را تحمل می‌کند و چگونه از هر مردی حتی همسرش هراسان است، به کلی نادیده گرفته می‌شود. وضعیت بحرانی روحی رعنا درک نمی‌شود و عماد تنها در فکر زخم روحی غیرت جریحه‌دار شده‌ی خود است.

اما شیوه‌ی آفرینش هنری فرهادی که در "جدایی..." به اوج می‌رسد و کاملاً بر بستر ناخودآگاه او جریان دارد و به شیوه‌ی گفت‌وگوی سقراطی می‌ماند، موجب می‌شود فرهادی به جاهایی برود که شاید خودش هم نمی‌خواهد. در جدایی... عملاً ترمه، دختری که روزی زن بالغی خواهد شد، متوجه می‌شود اصول‌گرایی پدرش تنها وقتی است که دیگران قرار است هزینه بدهند. مثلاً او را تحت فشار قرار می‌دهد برود برای گرفتن چند تومان پول بیش‌تر از کارگر پمپ بنزین پول اضافه‌ی خود را پس بگیرد

.ترمه دختری ست در آستانه‌ی بلوغ. پدرش برای او منبع ارزش‌ها و اصول است و مادرش نمادی از فداکاری و واقع‌بینی. او خانواده‌اش را دوست دارد و از این که این خانواده دچار

بحران شده است، زجر می‌کشد و نظاره می‌کند. در آغاز نمی‌تواند درک کند اختلاف پدر و مادرش بر سر چیست. نخست به نظر می‌رسد که مادر عامل جدایی است. رفتن اوست که مشکلات را به وجود آورده است؛ اما با پیش آمدن پیش‌آمدها و آزمون‌هایی که سر راه پدر و مادر قرار می‌گیرد، کم‌کم متوجه می‌شود ماجرا چیست. آیا مادرش زن ترسویی‌ست که از مشکلات فرار می‌کند؟ آیا پدرش مرد محکم و استواری ست که بر سر اصول و آرمان‌هایش می‌ایستد؟ نخستین ضربه وقتی به او وارد می‌شود که متوجه می‌شود پدرش دروغ گفته است.

ترمه: تو دروغ گفتی؟

نادر: می‌دونی اگه می‌گفتم می‌دونستم چی می‌شد؟ هوم؟ از یک سال و نیم تا سه سال می‌بردنم زندان من یه آن پیش خودم فکر کردم تو توی این مدت چی می‌شی، پیش کی می‌مونی، گفتم نمی‌دونستم.

نادر: بابا قانون این چیزا حالیش نیست. یا می‌دونستی یا نمی‌دونستی.

او قبلا از پدرش شنیده بود. کاری به کسی که می‌خواهد قضاوت کند و نمره بدهد نداشته باشد و هزینه‌ی درست‌گویی را بپردازد؛ اما الان می‌بیند وقتی پای خودش به میان می‌آید حاضر به پرداخت هزینه نیست و او را بهانه می‌کند؛ در حالی که او می‌داند اگر پدرش به زندان هم می‌افتد مادرش از او مراقبت می‌کرد. همان‌طور که اکنون مراقبت می‌کند همان‌طور که دارد به آب و آتش می‌زند تا او را ببرد در جایی که امکان پیشرفت بهتری دارد.

ترمه می‌بیند که پدرش به خانم قهرایی (مریلا زارعی) هم دروغ می‌گوید و او شهادت دروغ می‌دهد و در معرض خطر قرار می‌گیرد. پیش همسایه‌ها هم می‌رود و احتمالاً زمینه را مساعد می‌کند برای حرفی که او می‌خواهد، به ماموران تحقیق بزنند.

نادر شعار می‌دهد که می‌خواهد دخترش مقاوم و اصول‌گرا بار بیاید اما در عمل ترمه را به

گلشیفته فراهانی در نقش سپیده – درباره‌ی الی(۱۳۸۷)

او قبلا از پدرش شنیده بود. کاری به کسی که می‌خواهد قضاوت کند و نمره بدهد نداشته باشد و هزینه‌ی درست‌گویی را بپردازد؛ اما الان می‌بیند وقتی پای خودش به میان می‌آید حاضر به پرداخت هزینه نیست و او را بهانه می‌کند؛ در حالی که او می‌داند اگر پدرش به زندان هم می‌افتد مادرش از او مراقبت می‌کرد. همان‌طور که اکنون مراقبت می‌کند همان‌طور که دارد به آب و آتش می‌زند تا او را ببرد در جایی که امکان پیشرفت بهتری دارد.
ترمه می‌بیند که پدرش به خانم قهرایی (مریلا زارعی) هم دروغ می‌گوید و او شهادت دروغ می‌دهد و در معرض خطر قرار می‌گیرد. پیش همسایه‌ها هم می‌رود و احتمالاً زمینه را مساعد می‌کند برای حرفی که او می‌خواهد، به ماموران تحقیق بزنند.

دروغ‌گویی وا می‌دارد. وقتی بازپرس(بابک کریمی) از نادر درباره‌ی ماجرای شماره‌ی دکتر سوال می‌کند، نادر به دروغ می‌گوید ماجرا را از دخترش شنیده است. چرا؟ چون مطمئن است دخترش به خاطر او دروغ می‌گوید. ترمه نیز چنین می‌کند و فرو می‌ریزد. ترمه در صحنه‌ی بعد، در صندلی عقب نشسته است و اشک می‌ریزد و زیر چشمی به پدرش نگاه می‌کند و در نهایت در خانه به آغوش مادرش پناه می‌برد و می‌گرید.

لیلا حاتمی در نقش سیمین - جدایی نادر از سیمین(۱۳۸۹)

اما به نظر می‌رسد در "فروشنده" این دوگانه‌گی، خودگاه/ ناخودآگاه، مولف به ساختی آگاهانه جهت جذب مخاطب بیش‌تر تبدیل شده است. اتفاقی که در "جدایی..." افتاد این بود که بسیاری از مخاطبان بزرگ شده در جو مردسالارانه‌ی حاکم در ایران، نظرشان این بود که ترمه پدرش را انتخاب می‌کند و بسیاری از مخاطبان خارج از ایران دریافته بودند که ترمه، مادرش را انتخاب می‌کند. از این نظر تمام مخاطبین راضی از سالن سینما بیرون می‌آمدند؛ چه دیدگاهی مردسالارانه داشتند چه دیدگاهی حق‌گرایانه و انسانی. در "فروشنده" اما این نه از ضروریات داستان و جوشیده از ناخودآگاه مولف، که به نظر می‌رسد برنامه‌ریزی شده با توجه به تجربه‌ی "جدایی..." صورت گفته است.

در "فروشنده" این دوگانه‌گی، خودگاه/ ناخودآگاه، مولف به ساختی آگاهانه جهت جذب مخاطب بیش‌تر تبدیل شده است. اتفاقی که در "جدایی..." افتاد این بود که بسیاری از مخاطبان بزرگ شده در جو مردسالارانه‌ی حاکم در ایران، نظرشان این بود که ترمه پدرش را انتخاب می‌کند و بسیاری از مخاطبان خارج از ایران دریافته بودند که ترمه، مادرش را انتخاب می‌کند. از این نظر تمام مخاطبین راضی از سالن سینما بیرون می‌آمدند؛ چه دیدگاهی مردسالارانه داشتند چه دیدگاهی حق‌گرایانه و انسانی. در "فروشنده" اما این نه از ضروریات داستان و جوشیده از ناخودآگاه مولف، که به نظر می‌رسد برنامه‌ریزی شده با توجه به تجربه‌ی "جدایی..." صورت گفته است.

اگر با فیلم سرراستی روبه‌رو باشیم، حرف فیلم مشخص است. مثلا "قیصر" فیلم سرراستی ست. مشخص است که دارد از "غیرت" و "مردانگی" در مقابل وادادگی دفاع می‌کند. خان‌دا یی خا نه‌ن شـ ین شده‌یِ حراف قیصر غیرت‌مندِ عمل‌گرا تقدیس. ممکن است حرف فیلم را قبول نداشته باشیم، اما در این که "قیصر" قصد تقدیس "غیرت" را دارد اختلافی به وجود نمی‌آید. یکی نمی‌گوید فیلم "قیصر" مروج غیرت است و دیگری بگوید مروج بی‌غیرتی! اما فروشنده چنین نیست. "جدایی..." هم، چنین نبود. در "جدایی..." انتخاب ترمه حرف اساسی فیلم را قطعیت می‌بخشید؛ این‌که ترمه، نادرِ گذشته‌گرا، سنتی و جنگنده را انتخاب می‌کند یا سیمین آینده‌گرا، مدرن و سازش‌کار را. اگر ترمه پدرش را انتخاب می‌کرد، گروهی از مخاطبان خشنود می‌شدند و گروهی نه، اما با قطعیت نبخشیدن به انتخاب ترمه و با حرف‌های مختلف و متضاد زدن در طول فیلم هر بیننده‌ای می‌تواند دلایل خود را بیاورد که ترمه چه طرفی را

انتخاب کرده است. در "فروشنده" نیز گروهی عماد را نقد می‌کنند که زیاده‌روی کرد و فروشنده‌ی مفلوک را مورد فشار و ظلمی فراتر از جرمی که مرتکب شده بود قرار داد و گروهی برعکس از او تجلیل می‌کنند که مردانه و غیرتمند خاطی را گیر آورد و سیلی بر گوش نواخت و سکه‌ی یک پولش کرد! تمام فوت و فن این تکنیک در آن است که داستان تمام می‌شود اما حرف فیلم ناتمام می‌ماند. اگر پشیمانی عماد را در "فروشنده" می‌دیدیم، این تز که: "انتقام فردی و مجازات بیش از حد جرم، عمل درستی نیست" قطعیت پیدا می‌کرد و تغییر دیدگاه در عده‌ای به وجود می‌آورد. یعنی گروهی که در آغاز تمایل داشتند انتقام شدیدی را شاهد باشند با هم‌دلی با شخصیت اصلی می‌پذیرفتند در اشتباه بودند و باید در زندگی یاد بگیرند که بخشنده باشند و تمایل به مجازات شدید نداشته باشند و البته گروهی هم نتیجه‌گیری فیلم را قبول نداشتند و می‌گفتند فیلم مزخرفی بود که "بی‌غیرتی" را ترویج می‌کرد. اما "فروشنده" چنین نیست؛ زیرا در ابهام فیلم را تمام می‌کند. معلوم نیست عماد از کرده‌ی خود پشیمان هست یا نیست. گروهی اهل فن‌تر ممکن است بگویند در میمیک صورت یا نحوه‌ی میزانسن یا فلان و بهمان دلیل مشخص است که عماد از کرده‌ی خود پشیمان است و رعنا هم عماد را به دلیل این رفتارش نخواهد بخشید؛ اما آن قطعیتی که تمام بینندگان یا دست‌کم دست‌بالای بینندگان به آن برسند، وجود ندارد. این شگرد فیلم را از چالش بیرونی در امان می‌دارد و در پخش بین‌المللی راه را بر تعبیر مورد پسند می‌گشاید و این‌گونه می‌شود که "فروشنده" در داخل و نزد بسیاری از تماشاگران، قیصری در زمانه‌ی ما و در ستایش غیرت است و نزد منتقدین بین‌المللی فیلمی مدرن در نکوهش غیرت و انتقام فردی!

ترانه علیدوستی در نقش رعنا – فروشنده(۱۳۹۴)

باید دید آیا روزی فرا می‌رسد که فرهادی فیلمی به سازد که شخصیت اصلی آن زن باشد و مسائل زنان از زاویه‌ی دید خود آنان مطرح شود نه آن که مسئله‌ی بزرگی در مورد زنان مطرح شود اما مسئله‌ی اصلی به حاشیه رانده شود و موضوع برخورد مرد داستان با آن قضیه‌ی زنانه باشد.

باید دید آیا روزی فرا می‌رسد که فرهادی فیلمی به سازد که شخصیت اصلی آن زن باشد و مسائل زنان از زاویه‌ی دید خود آنان مطرح شود نه آن که مسئله‌ی بزرگی در مورد زنان مطرح شود اما مسئله‌ی اصلی به حاشیه رانده شود و موضوع برخورد مرد داستان با آن قضیه‌ی زنانه باشد. فرهادی بسیار جوان‌تر از آن است که نتواند تغییر کند و از ذهنیت‌های مردسالارانه‌ی خود جدا شود و به جهان انسانی پا بگذارد. امیدواریم شاهد چنین روزی باشیم؛ اگر جوایز بزرگ او را فیلم‌سازی کوچک نکند.

سیمای زنان در تلویزیون ایران

اندیشه جعفری

فعال حقوق زنان

جیغ می‌زند و با گریه دو دستی به سر و صورتش می‌کوبد، با حجاب کامل به خواب می‌رود و از خواب برمی‌خیزد، برای رفتن به آرایشگاه یا خرید لباس خون همسرش را در شیشه می‌کند، اگر در حال مرگ باشد، حتماً یک فکر جدی برای یافتن همسر بعدی شوهرش می‌کند یا حتی در ماه‌های آخر زندگی‌اش با همسر دوم زندگی می‌کند. وقتی همسرش از سر کار بر می‌گردد، دم در منتظر ایستاده تا کت همسرش را بگیرد، معمولاً در حال آشپزی یا رسیدگی به امور دیگر منزل به سمع و نظر بینندگان می‌رسد. این‌ها تصاویر غالب زنان در رسانه‌ی ملی ایران است و بعضی سریال‌ها در نشانه رفتن حقوق بدیهی و اولیه یک زن، دست بالا را دارند.

"بانویی دیگر" به کارگردانی سیروس مقدم، که در نوروز ۱۳۸۳ از شبکه ۵ پخش شد و در آن با توجیهاتی نرم و لطیف چند همسری را توجیه می‌کرد و بیننده را به نقطه‌ای می‌رساند، که دلش به حال مرد خوش ذوق و به ظاهر روشنفکر سریال بسوزد و دلش بخواهد، قبل از مرگ همسر اول، ازدواج دوم اتفاق بیفتد.

"سعید درخشان" و همسرش "مهری صالحی" ، زوج خوشبخت و ظاهراً روشنفکری هستند که در دفتر نشریه‌ای مدافع حقوق زنان، فعالیت می‌کنند. سعید درخشان تنها مرد نویسنده در این موسسه است و مهم‌ترین دلیل این امر آن است که او ظاهراً مدافع سرسخت حقوق زنان است و قصد دارد کتابی در این زمینه بنویسد .

مهری و سعید با گذشت ۱۲ سال از ازدواجشان، بچه‌دار نمی‌شوند. کارکنان دفتر نشریه‌ی "بانوی اول مشتمل بر افرادی هستند که هر یک از آن‌ها نمایانگر یک چهره‌ی خاص با الگوهای عمل و ارزش‌ها و رفتارهای مخصوص به خود هستند و هر کدام از آن‌ها به نوعی با مهری و سعید (زوج قهرمان داستان) در ارتباط اند.

شیرین ستوده، عکاس مجله است که همسرش فوت شده و قصد ازدواج با دوست شوهر فوت شده‌اش را دارد اما بعد از مدتی این ارتباط به دلایلی به هم می‌خورد و چون مهری صالحی نزدیک‌ترین دوست اوست، مشکلات و مصیبت‌های خود را به عنوان یک زن بیوه نزد وی بازگو می‌کند.

داستان با بیماری لاله صبوری در نقش مهری صالحی به نقطه‌ای می‌رسد که همه‌ی ورق‌ها بر می‌گردد؛ سرطان مغز و این‌که او مدت کمی زنده است، داستان را به نقطه‌ای می‌کشاند که مهری صالحی با دوست عکاسش وارد مذاکره می‌شود تا او قبول کند که به عنوان همسر دوم و به دلیل بچه‌دار نشدن او، وارد زندگی آن‌ها شود که بعد از مخالفت‌هایی که ظاهراً از دو طرف صورت می‌گیرد، ازدواج دوم در حضور همسر اول در حال مرگ، اتفاق می‌افتد. واقعه‌ی بعدی که هیچ توجیه منطقی غیر از خواست کارگردان یا خوش ذوقی بی‌دلیل نویسنده، نمی‌توان برای آن یافت، بارداری ناگهانی مهری در سال آخر زندگی‌اش است. مهری و شیرین دوران بارداری را با وجود همه‌ی سختی‌ها، با عشق و دوستی و ارتباط صمیمانه‌ی خود، به اتمام می‌رسانند! و بچه‌ها به دنیا می‌آیند. هر دو نوزاد دختر هستند.

بعد از مدتی، شیرین به طور اتفاقی، برگه‌های آزمایش مهری را می‌بیند و با ناراحتی، سعید را هم متوجه ماجرا می‌کند.

شیرین به سعید می گوید که مهری به خاطر عشق فراوان به او –و نه صرفاً به خاطر داشتن بچه–، تصمیم گرفته شیرین را به زندگی‌شان بیاورد. مهری نخواسته سعید بعد از مرگ او احیاناً تنها و بی‌سر و سامان بماند.! سعید از این محبت بیکران غافلگیر و مغموم می‌شود! در نهایت مهری می‌میرد و در سکانس پایانی فیلم در حالی‌که چندین سال از این اتفاق گذشته، سعید و شیرین و بچه‌ها با خوبی و خوشی در کنار هم

به سر می‌برند و زن و شوهر، هر دو، هم‌چنان به نیکی از او یاد می‌کنند. و به همین سادگی، پدیده‌ی مضموم چند همسری، از طرف یک به اصطلاح مدافع حقوق زنان نیز مهر تایید می‌خورد. سوال این‌جاست که آیا در دنیای واقعی نیز این گونه است!؟ آیا وقتی دو نفر با هم زندگی می‌کنند، با بیمار شدن زن خانواده، اولین نکته‌ای که باید توجه زن را به خود جلب کند، پیدا کردن همسر جدید برای شوهرش باشد!؟ مرد روشنفکر داستان در تمام طول سریال جایزه‌ای برای خوب بودنش دریافت نکرده و در پایان جایزه‌ی خوب بودن او و همراهی با همسرش، داشتن همسر دوم است!؟

تبلیغ چند همسری در سریال بانویی دیگر (۱۳۹۳)

آیا این مسئله به طور وارونه نیز می‌تواند اتفاق بیفتد یا اصلاً فکر کردن به آن هم خارج از اصول اخلاقی است!؟ آیا کارگردانی نه در داخل ایران و برای تلویزیون ایران، بلکه در خارج از کشور و بر روی پرده‌ی نقره‌ای سینما می‌تواند، مردی را نشان دهد که وقتی می‌فهمد چیزی به پایان عمرش باقی نمانده، به بهانه‌ی عدم توانایی در بچه‌دار شدن، برای همسر خود مرد دیگری را وارد زندگی‌شان کند تا همسرش بعد از مرگ او تنها نماند!؟ آیا زن می‌تواند همزمان با دو مرد رابطه داشته باشد و با شادی و خوشحالی از هر دوی آن‌ها بچه‌ای به دنیا آورد!؟

داستان سریال‌های زن ستیز تلویزیون ایران به همین جا ختم نمی‌شود.

در "مرگ تدریجی یک رویا"، سریالی به کارگردانی فریدون جیرانی، نقش اول فیلم، زن نویسنده‌ای است که به خاطر نوشتن یک رمان، معروف می‌شود و توسط دست‌های پشت پرده‌ی همیشگی، از همسرش جدا شده و به همراه دخترش به ترکیه می‌رود. آن‌جا بعد از مرگ خواهری که از ابتدا نقش وسوسه کننده را به عهده داشت، و یک فراموشی به شدت عجیب و غریب راجع به رمانی که برنده‌ی جایزه شده بود، به آغوش خانواده بر می‌گردد و با همسرش دوباره ازدواج می‌کند. لازم است گفته شود که تمام زن‌های سر به راه فامیل چادری هستند، و سامیه (زن نویسنده‌ی داستان) مانتویی. در این سریال که ساخت آن دو سال طول کشید و بودجه‌ای هنگفت صرف آن شد و در سال ۱۳۸۷ از شبکه‌ی دو پخش شد، تمام ویژگی‌های یک زن مستقل به عنوان تهدید نشانه رفته است و این تقابل کهنه‌ی استقلال فردی زن با حفظ کانون گرم خانواده به شدت به چشم می‌خورد. تلاش مرد برای بازگرداندن همسر در بسیاری از قسمت‌ها به خاطر بچه‌ای است که مرد او را حق خود می‌داند و تلاش، برای برگرداندن مادر بچه است؛ نه همسری برابر با مرد. محتوای نصحیت‌هایی که به سامیه قبل از رفتن به ترکیه توسط جاری‌اش می‌شود نیز، قابل توجه است؛ زیرا که در بهترین حالت بلندگوی مردهای فامیل و برادر همسرش به حساب می‌آید. سریالی به شدت سیاه و سفید با نتیجه‌ای قطعی و معلوم.

در میان تمام سریال‌هایی که از تلویزیون ایران پخش شده، شاید سریال "پایتخت"، سعی در به تصویر کشیدن زنی مستقل داشت، اما در این زمینه به سهو یا به عمد، چندان موفق عمل نکرد. زنی به نام هما سعادت با بازی ریما رامین‌فر که در سری اول سریال،

به خاطر مصائب پایتخت‌نشینی برای خانواده‌اش، قید تحصیل در دانشگاه تهران را می‌زند و دوری از پایتخت یک موهبت به حساب می‌آید که در پایان قسمت آخر سری اول، جشن گرفته می‌شود. در سری بعدی سریال، هما سعادت در بیکاری همسرش، رستورانی با غذای خانگی ایجاد می‌کند و خرج زندگی را در می‌آورد و در پایتخت سه با تمام تمسخرهایی که در پوشش حمایت‌هایی مردسالارانه از کاندیدا شدن او در شورای شهر می‌شود، بعد از انتخاب شدن به عنوان نماینده‌ی شورای شهر علی آباد، سعی در بهبود وضعیت شهر خود دارد. ولی با شک و شبهه همسر خود (محسن تنابنده در نقش نقی معمولی) روبرو می‌شود. در جایی که برای حل اختلاف میان کامیون داران و مردم به روستایی خارج از شهر می‌رود، توسط همسرش تعقیب می‌شود تا شک و شبهه‌اش برطرف شود. و یا جایی که برای عکاسی از ریختن زباله‌های صنعتی کارخانه‌ای درون آب شرب، گرفتار متخلفان می‌شود و دوربین عکاسی‌اش می‌شکند و تنها در میان رودخانه رها می‌شود، بعد از پیدا شدن توسط همسرش نقی معمولی مورد توبیخ قرار می‌گیرد.

برنامه‌ی تلوزیونی زمانی برای خندیدن (۱۳۹۶)

در برنامه‌های نوروزی سال ۹۶ نیز، برنامه‌ای از شبکه‌ی سوم در حال پخش است به نام "زمانی برای خندیدن". در این برنامه که چهار داور دارد، هر کدام از داورها به صورت مرحله به مرحله راجع به استندآپ کمدی‌هایی که توسط هر یک از شرکت کنندگان ارائه می‌شود، قضاوت می‌کنند. از محتوای زن ستیز استندآپ کمدی‌ها که به امری عادی در تلویزیون ایران بدل شده، بگذریم، رفتارهای تنها داور زن مسابقه در برابر دوربین، یعنی "شهره لرستانی" قابل توجه است. صورت او در پایان تمام استندآپ‌ها به شدت پوکرفیس است؛ درحالی که بقیه‌ی داورها بعد از اجراهای خوب و حتی در طول اجراها در نوسانی بین لبخند تا قهقهه، واکنش نشان می‌دهند. نکته‌ی جالب دیگر دست نزدن خانم لرستانی، بعد از اجراهاست؛ در حالی که داوران مرد به همراه تماشاچی‌های عمدتاً مرد، در پایان تمام اجراها به صورت نشسته و ایستاده کف می‌زنند. و با این رفتار کنترل شده‌ی خانم شهره لرستانی در برنامه‌ای که ظاهراً قرار است خندیدن در آن امری طبیعی شمرده شود، خندیدن خانم داور برای صحه گذاشتن بر جمله‌ی "لبخند زن، تبسم است" از صورت او، به شکلی بسیار غیرعادی محو می‌شود. در پایان شاید ذکر این نکته خالی از لطف نباشد که قصه‌ی روایت‌های زن ستیز صدا و سیما از زنان، قصه‌ی کهنه‌ای است که پیوسته توسط سیاست‌گذاران سازمان، تازه نگه داشته می‌شود.

پی نوشت: صحبت درباره‌ی کارهای زن ستیز مهران مدیری در سریال‌ها و مجری‌گری‌هایش، قصه‌ی کهنه‌ی بارها شنیده شده‌ای است که وقت دیگری را می‌طلبد.

پرتو نوری علا: حکومت ایران از فمنیسم هم‌چون غولی می‌ترسد

گفتگو از سیاوش خرمگاه

آیا سینمای ایران در حال حاضر سینمایی موفق است؟ موقعیت زنان در این سینما چیست؟ مسئله‌ی فمنیسم در سینمای ایران چه جایگاهی دارد؟

این‌ها از جمله سوالاتی است که در گفتگوی خط صلح با پرتو نوری علا، پژوهشگر، شاعر و منتقد ادبی مطرح شده است تا نظرات ایشان را جویا شویم.

خانم نوری علا که سابقه‌ی بازیگری پیش از انقلاب در فیلم "آرامش در حضور دیگران" ناصر تقوایی را نیز در کارنامه‌ی خود دارد، سال‌هاست که در خارج از ایران زندگی می‌کند.

خط صلح تاریخ سینما در ایران نشان می‌دهد که مسیر سختی طی شده تا حرفه‌ی هنرپیشگی زنان در جامعه‌ی ما جا بیفتد. اما به نظر شما مهم‌ترین چالش یا چالش‌هایی که زنان این عرصه در آغاز راه با آن روبه رو بوده و جنگیدند چه بوده است؟

بزرگ‌ترین چالش وجود یک فرهنگ سنتی–مذهبی است که هنوز هم تغییر زیادی نکرده است. البته رژیم گذشته حسنی داشت و آن هم این بود که دولت و قانون از زنی که می‌خواست وارد عرصه‌ی سینما و تئاتر شود، حمایت می‌کرد و کسانی که مزاحمشان می‌شدند مردها و به طور کلی مردم آن جامعه‌ی سنتی بودند. در حکومت فعلی، حجابی که به شکل اجباری بر سر زنان رفت، باعث شد که خانواده‌ها بتوانند دخترها و زنان را راحت‌تر به عرصه‌ی سینما و تئاتر بفرستند. یعنی به خیال خودشان این عرصه، عرصه‌ی مطمئن‌تر و پاک‌تری شد؛ البته من نمی‌خواهم به حواشی و پشت پرده‌ها بپردازم و یا اعتباری برای حجاب قائل باشم اما به هر حال ظاهر قضیه همین است.

خط صلح با در نظر گرفتن موقعیت سینمای ایران در جهان، چقدر این سینما را می‌توان سینمایی موفق نامید؟

در رژیم گذشته سینمای ایران در حال حرکت به سوی سینمای جهانی و یک سینمای حرفه‌ای بود که انقلاب شد و متاسفانه تمام امور سینمایی به دست کسانی افتاد که هیچ گونه سواد سینمایی نداشتند. هرچند که به تدریج برخی از همین افراد، مثل آقای مخملباف، وقتی دانشگاه هنرهای زیبا را تعطیل کردند، خودشان به تنهایی رفتند، توی سالن سینما نشستند و تمام فیلم‌های تاریخ سینمای ایران را نگاه کردند و چیز یاد گرفتند. افرادی مثل شمقدری و ده نمکی که هیچ وقت سینما را نشناختند هم باقی ماندند. ولی به عقیده‌ی من امروزه هم کسانی که به مرحله‌ی گرفتن اسکار و جوایز بین المللی می‌رسند، حتی اگر یک نگاه روشنفکرانه به سینما داشته باشند، بدون شک از حمایت های حکومت ایران برخوردار هستند. مثلاً آقای فرهادی را در نظر بگیرید؛ فرهادی انسان باهوش و تحصیل کرده‌ای است که خواهان دانستن است و سینما را می‌شناسد. در نتیجه آثار او چشم‌گیر و خوش ساخت است. اما مسئله‌ی اصلی این است که چون از حمایت‌های مالی دولتی استفاده می‌کند، حق ندارد وارد خطوط قرمز شود و کار سیاسی کند. به همین دلیل فیلم‌های فرهادی علی‌رغم خوب بودن اما از یک سری عناصر اصلی و حیاتی که مربوط به زنان می‌شود، محروم است. حتی خود آقای فرهادی هم به این موارد در مصاحبه‌هایش اشاره می‌کند. البته این دیدگاه جمهوری اسلامی است که به دلیل "امنیت کشور" مسائل را "سیاسی" می‌بیند وگرنه خواسته‌ها و مطالبات مردم، به

ویژه خواسته‌های زنان، مسائلی انسانی است و نه سیاسی که خوب از ترس از دست دادن پشت‌گرمی‌ها و حمایت‌های مالی دولتی، کسی جرات ورود به آن را ندارد.

با این حال و علی‌رغم تمامی کمبودها و مشکلاتی که برای سینماگران مستقل وجود دارد، من سینمای ایران را سینمای موفقی می‌دانم. ما سینماگران قابلی داریم که بسیاری از آن‌ها ممنوع الکار هستند و یا فیلم‌هایشان از جشنواره‌ها بیرون کشیده

فیلم "جدایی نادر از سیمین"، علی‌رغم این‌که داستان با خواسته‌ی جدایی سیمین شروع می‌شود، ولی ما هرگز نمی‌بینیم که کارگردان به مطالبه‌ی این شخص، حضانت طفلش یا حتی حق خروجش از کشور بپردازد. بنابراین یک جای کار همیشه می‌لنگد. اما به هر حال رشد سینمای ایران را –که به طور کلی به آگاهی مردم ایران و سینماگران مربوط می‌شود–، نمی‌توان انکار کرد. به همین خاطر من باور دارم که اگر کمی از این

می‌شود و حتی برخی از آن‌ها در حال حاضر در زندان هستند. در مجموع سینمای ایران، با تمام فراز و نشیب‌ها، به نظر من رشد چشمگیری کرده است.

صلح خط حتی با توجه به مسئله‌ی موقعیت زنان از جمله مسئله‌ی حجاب و خلق فضاهای به دور از رئالیسم خصوصاً در روابط زوجین یا خانواده‌ها که در فیلم‌ها اعمال می‌شود، سینمای ایران را موفق می‌دانید؟

خوب این مسئله به محتوای فیلم‌ها برمی‌گردد. همان‌طور که خدمتتان عرض کردم در بسیاری از مسائل اعم از مسائل مربوط به حقوق زنان، نقص‌های جدی وجود دارد و به همین دلیل در مجموع نمی‌توانیم بگوییم که فیلم‌های کاملی هستند. حتی در

خفقان از بین برود، آثار بسیار فاخری عرضه خواهد شد. مثلاً آقای بیضایی را در نظر بگیرید که تا وقتی در ایران بود با تمام فشارها و کابوس‌هایی که دولت برایش ایجاد می‌کرد، چه فیلم‌های ارزشمندی ساخت. فیلم "سگ کشی" و یا فیلم "مسافران" از این دست است. در واقع فیلم "مسافران" می‌گوید واقعیت این چیزی نیست که به ما تحمیل می‌شود و آن را تحریف می‌کنند. این یکی از نکات بسیار جالب این فیلم است.

صلح خط اساساً به نظر شما مسئله‌ی فمنیسم در سینمای ایران چه جایگاهی دارد؟ آیا عملکرد کارگردانان و یا فیلم‌نامه نویسان را، خصوصاً زنانی که به نوعی داعیه‌دار این جریان هستند، مثبت ارزیابی می‌کنید؟

قبل از هر چیز باید به کلمه‌ی فمنیسم بپردازیم؛ چیزی که حکومت ایران از آن هم‌چون غولی می‌ترسد. فمنیسم یعنی مطالباتی که زنان دارند و مردها هم می‌توانند فمنیسم باشند. آن‌ها حتی معنای فمنیسم را نمی‌فهمند و از آن‌جایی که اساساً نسبت به این کلمه و نگرشی که برای تساوی زن و مرد اقدام کند، حساس هستند، در برابر هر حرکتی، هر فیلمی که بخواهد وارد این قلمرو شود –یعنی این‌که مطالبات زنان را مطرح کند–، موضع گیری می‌کنند.

اما به هرحال زنانی مثل تهمینه میلانی هستند که دست و پا شکسته مسائل، کمبودها و محرومیت‌های زن ایرانی را در فیلم‌های خودشان نشان داده‌اند؛ و یا خانم رخشان بنی اعتماد و خانم پوران درخشنده. البته من قبول ندارم آن زمان که خانم بنی اعتماد "روسری آبی" را ساخت، با مفهوم فمنیسم آشنا بود؛ خودش گفته بود که این فیلمی پست مدرنیسم است، در حالی که اصلاً چنین حرفی را قبول ندارم. ولی پوران درخشنده مثلاً با فیلم "هیس دختران فریاد نمی‌زنند"، واقعاً جرات کرد و وارد این قلمرو شد. این مسئله از نظر من تحسین برانگیز است و فکر می‌کنم امروزه زنان و مردان می‌دانند که زن و مرد باید به طور طبیعی برابر باشند. اما هم‌چنان که گفتم اگر بخواهند زیاد به زنان میدان بدهند، دولت به نحوی جلویشان را می‌گیرد.

فیلم "درباره‌ی الی" آقای فرهادی را در نظر بگیرید؛ در آن‌جا یک زن که نامزد داشته، جرات کرده که به تنهایی همسفر گروهی شود و به شمال برود. هدف هم این است که پسری را ببیند که شاید از او خوشش بیاد و با هم ازدواج کنند. یعنی این زن سنت شکنی کرده است. اما در فیلم آقای فرهادی، حتی این‌بار که نامزد، زن را نمی‌کشد، دریا او را در خودش غرق می‌کند و می‌کشد. این‌جاست که به نظر من بر خلاف زنان آگاهی که می‌خواهند فیلم فمنیستی بسازند، سینماگران هشیاری مثل آقای فرهادی مانعی بزرگ می‌شوند.

گفته می‌شود در سال‌های اخیر مهاجرت بازیگران زن ایرانی در مقایسه به یکی دو دهه قبل‌تر و هم‌چنین مردان افزایش یافته. با توجه به این‌که وضعیت سانسور و موقعیت زنان در سینما در این چند دهه تغییر چندانی نکرده، دلیل افزایش این مهاجرت‌ها را چه می‌دانید؟

من تحقیقاتی در این زمینه نکردم اما فکر می‌کنم در درجه‌ی اول این مسئله‌ای کلی و خارج از سینماست. یعنی از همان زمانی که انقلاب رخ داد تا امروز، آن‌قدر فشار بر روی زنان زیاد است و یا مشکلات مالی وجود دارد که تقاضای مهاجرت به خارج از کشور افزایش پیدا کرده است. در نتیجه زنان هم همانند مردان اگر فرصتی پیدا کنند، از کشور خارج می‌شوند.

با جمع بندی شما از موقعیت زنان در سینمای ایران و سیاست‌گذاری‌هایی که برای ایجاد این موقعیت تبیین شده یا در مقابل هر اصلاحی مقاومت می‌کند، آیا می‌توان امید داشت بدون تغییر موقعیت زنان در سینمای ایران، این سینما را روزی سینمایی حرفه‌ای ببینیم؟

در سینما هم مثل تمامی زمینه‌ها یک امر کامل تا زمانی که زن و مرد با هم برابر نباشند، تحقق پیدا نمی‌کند. به قول امیر کبیر عالم انسانیت تا زمانی که مرد و زن در همه‌ی شئون با هم برابر باشند، به سر حد کمال نخواهد رسید. در سینمایی که این همه ممنوعیت وجود دارد و نیمی از بازیگران، زنان، مجبور باشند با روسری و گریم‌های دست و پا گیر ظاهر شوند و کسی جرات نکند سر انگشتش را به لباس مردی که در نقش مقابلش است، بزند، فیلم کامل و اثر هنری کامل نخواهیم داشت و فیلم‌ها مخدوش هستند. همان‌طور که در زندگی واقعی هیچ کس شبیه این نقش‌ها نیست.

اما در آخر جا دارد که بگویم، با تمام این تضییقات، این‌که می‌بینم چگونه کارگردان‌های سینمای ایران و یا هنرپیشه‌ها –چه زن و چه مرد– کوشش می‌کنند تا هویت انسانی خودشان را حفظ و عرضه کنند واقعاً قابل احترام است.

با تشکر از فرصتی که در اختیار ما قرار دادید.

فیلم و منتقدان فمنیست

از دهه‌ی هفتاد میلادی، نظریه‌ی فیلم جایگاه خاصی در مطالعات سینمایی پیدا کرده است. از مهم‌ترین و در عین حال چالش‌برانگیزترین حوزه‌ها در این خصوص، برقراری پیوند میان مطالعات سینمایی و نظریات فمنیستی است که بایستی مورد توجه واقع شدن آن را به طور مستقیم به ظهور نظریه پردازان برجسته‌ای که اغلب با وام گرفتن برخی مفاهیم از اندیشمندان پیشین و یا معاصر خود نظیر زیگموند فروید، میشل فوکو و ژاک لاکان این دو حوزه را به هم پیوند دادند، مرتبط دانست.

کتاب "فیلم و منتقدان فمنیست" با تکیه بر نظریات انتقادی جمعی از این نظریه پردازان، –همان طور که از نام آن برمی‌آید– به چیستی و بررسی نظریه‌ی فمنیستی فیلم می‌پردازد.

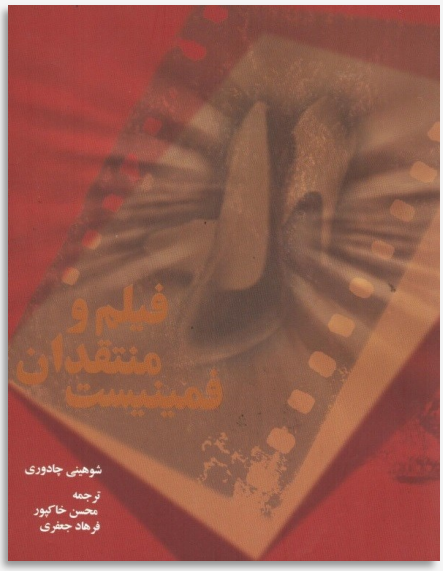
نویسنده در ابتدا با مروری به تاریخ نظریه و نقد فمنیستی بحث را آغاز می‌نماید و در پیشگفتار کتاب خود می‌نویسد: "نظریه‌ی فمنیستی فیلم از آغاز پیدایش آن در دهه‌ی هفتاد تاکنون نیروی محرک پیشرفت‌های مهیجی در حوزه‌ی مطالعات سینما بوده است. این نظریه به اساس نظریه‌ی فیلم بدل شد و این نشان از تاثیرگذاری آن داشت. تاثیر این نظریه در حوزه‌ی فیلم‌سازی با ساخت فیلم‌های مستقل و آوانگارد در کنار تعدادی از فیلم‌های بدنه‌ی سینما آشکار گشت و بدین ترتیب وارد حوزه‌ی عملی شد".

کتاب شش فصل به نام‌های "نگاه خیره‌ی مردانه"، "صدای زن"، "تکنولوژی‌های جنسیت"، "امیال کوئیر"، "زن– هیولا" و "مردانگی در بحران" دارد که در واقع همگی این عناوین برگرفته از مفاهیم شش گانه‌ی اساسی در نظریه‌ی فمنیستی فیلم هستند.

نویسنده در فصل اول، به نظریات "لورا مالوی"، نظریه‌پرداز سینما و فیلمساز انگلیسی پرداخته است و فصل دوم مربوط به آرای "کایا سیلورمن"، نظریه پرداز آمریکایی است که به صوت و کلام در فیلم –در مقابل تصویر و نگاه–، تاکید دارد. سیلورمن بر آن باور است در حالی‌که صدای مرد در سینما، سریعاً از جسمش خارج می‌شود اما صدای زن در قلمروی بدنش محدود مانده تا این صدای تاخیردار و کم، او را به حاشیه براند. او می‌گوید صدای زنانه بسیار کم‌تر از صدای مردانه موقعیتی کلیدی می‌یابد و از همین رو، اغلب به زیر لب حرف زدن، سکوت و یا جیغ کشیدن تقلیل پیدا کرده است. فصل بعدی مربوط به بررسی آرای "ترزا دولارتیس"، نظریه‌پرداز فمنیست ایتالیایی است. وی با تعریف سینمای زنان به صورت فیلم‌هایی که توسط زنان و برای زنان به مثابه زن ساخته می‌شود، ارائه‌گر مفهوم جدیدی از این سینما است.

زن– هیولا و شرح چیستی امر آلوده در فیلم‌های ژانر وحشت، یکی دیگر از مفاهیمی است که با تکیه بر نظریات "باربارا کرید" استاد دانشگاه ملبورن در استرالیا، به تفصیل در این کتاب در مورد آن گفته می‌شود. از نظر کرید مفهوم زن، به شکل زن– هیولا در فیلم‌های ژانر وحشت اغلب به کارکرد تناسلی‌اش –که در جوامع مردسالار به عنوان امری آلوده برساخته می‌شود–، تنیده می‌شود. وی مخالف نظریه‌ی فروید در مورد اخته پنداشتن زنان به عنوان دلیلی برای ترسناک بودنشان است. فصل آخر کتاب نیز به آرای سیلورمن در حوزه‌ی مردانگی اختصاص دارد.

"فیلم و منتقدان فمنیست"، کتاب ارزشمند و متفاوتی است که برگردان روان آن، تورق را برای خواننده‌ی فارسی زبان جذاب می‌نماید. خواندن این کتاب به علاقه‌مندان حوزه‌ی سینما و فمنیست و مسائل زنان توصیه می‌شود.



نام کتاب: فیلم و منتقدان فمنیست

نویسنده: شوهینی چادوری

مترجمان: محسن خاکپور و فرهاد جعفری

زمان انتشار: ۱۳۹۳

ناشر: تبریز– پروژه

ماهنامه‌ی حقوقی اجتماعی خط صلح
شماره ۷۱ - فروردین ۱۳۹۶ - سال هشتم
Peace Mark Journal