

دَرُ خِیَابَانُ

شماره ۲، تابستان و پاییز ۱۴۰۱

فصلنامه مطالعات زنان حلقه تجربش





فصلنامه مطالعات زنان حلقه تجریش

شماره دو: در خیابان

تابستان و پاییز ۱۴۰۱

گروه نویسندگان :

طلیعه حسینی فاطمه همتی

زاهره دنیا دیده هلیا همدانی

نازیتا شاه اسماعیلی

مائده میرزایی

صفحه آرا: نفیسه عطاران

طراح جلد: زاهره دنیا دیده

تصویر روی جلد: انقلاب، ۱۳۵۷، عکاس: مریم زندی

تصویر پشت جلد: شهریور ۱۴۰۱، عکاس: ناشناس

 <http://tajrishcircle.org>

 t.me/tajrishcircle

 [@tajrish_circle](https://www.instagram.com/tajrish_circle)

 [tajrishcircle](https://www.facebook.com/tajrishcircle)

فهرست مطالب

- ۶ | مقدمه / گروه نویسندگان
- ۱۸ | گزیده‌ای از شهر فمینیستی: مطالبه‌ی فضا در دنیای مرد ساخته؛ زنان، ترس‌ها و شهرها / لزی کرن، مترجم: فاطمه همتی
- ۲۸ | زنان به عنوان فضا (زنان در فضا): بازیابی بدن و بازنویسی جنسیت در فضا / جانا نخال، مترجم: نازیتا شاه‌اسماعیلی
- ۴۱ | تحولات اقتصادی دوره‌ی پهلوی و تأثیر آن بر بازنمایی «زن شهری» / طلیمه حسینی
- ۸۱ | گزیده‌ای از مقاله‌ی «جنسیت پشت سنگرها: سیاست و امکان‌های شورش / تمی کوویچ، مترجم: مائده میرزایی
- ۱۰۳ | فلانور پنهان: زنان و ادبیات مدرنیته / ژانت وولف، مترجم: نازیتا شاه‌اسماعیلی
- ۱۲۷ | در جستجوی تصویر زن در شهر / زاهره دنیادیده

- ۱۵۰ | قدم‌های زنان هنرمند در خیابان / هلیا همدانی
- ۱۶۲ | قصه‌های دیگران / هلیا همدانی
- ۱۸۰ | زن به‌مثابه تبه‌کار جنسی: تلقی‌های وایمار از فم‌فتالی
تبه‌کار / باربارا هیلز، مترجم: طلیعه حسینی

تقدیم‌نامه

نوشتن متون این شماره‌ی فصلنامه‌ی زنان حلقه‌ی تجریش، چندین روز پیش از کشته‌شدن مظلومانه و معصومانه‌ی مهسا (ژینا) امینی به پایان رسید. در شرف انتشار بودیم که به سوگ مرگ مهسا نشستیم و همزمان طنین اتحادی کم‌سابقه به گوشمان رسید.

این شماره تقدیم می‌شود به زنان و مردان شجاعی که خیابان را جان تازه‌ای بخشیدند. زنان و مردانی که خون تازه‌ای را در رگ‌های مبارزه علیه ظلم و بی‌عدالتی به جریان انداختند.

مقدمه

شهر به ظاهر بخشی از فضای عمومی است که باید متعلق به همه‌ی شهروندان باشد. تفاوت در جنسیت، نژاد، رنگ پوست، طبقه‌ی اجتماعی، موقعیت اقتصادی، وضعیت جسمانی و ... اساساً نباید تأثیری بر مطالبه‌ی حق شهروندان از شهر داشته باشد، اما همه آگاهیم که مسئله به این سادگی‌ها در بایدها و نبایدها خلاصه نمی‌شود. عوامل پیچیده‌ای در شکل‌گیری سهم شهروندان از فضای شهری موثرند که در شماره‌ی دوم از فصلنامه‌ی مطالعات زنان حلقه‌ی تجریش قصد داریم با تمرکز بر جنسیت (زن) بر این حق نادیده انگاشته شده تأکید کنیم.

لیندا پیک تولد دیدگاه‌های فمینیستی در مطالعات شهری قاره‌ی اروپا را متعلق به اوایل دهه‌ی ۱۸۷۰ میلادی می‌داند اما جغرافیای فمینیستی انگلیسی-آمریکایی از ۱۹۷۰ و با ظهور موج دوم فمینیسم ظهور کرد و همزمان به جهان جنوب نیز سرایت یافت. موضوعیت غالب این مطالعات تأکید بر ابعاد اجتماعی، اقتصادی، سیاسی جنسیت در شهر است. اما پیک بر تفاوت دیدگاه‌های انگلیسی-آمریکایی با جهان جنوب تأکید می‌کند. به این صورت که: «تمرکز مطالعات فمینیست‌های انگلیسی-آمریکایی بر توسعه‌ی نظریه انتقادی شهر است در حالیکه محققان جهان جنوب دل‌مشغول زندگی زنان فقیر در شهرها و شهرستان‌ها هستند» (پیک، ۲۰۰۹: ۲).

فضای جنسیتی شده^۱ نقطه آغاز مباحث جنسیت در حوزه مطالعات شهری، جغرافیا و برنامه‌ریزی شهری است. این مفهوم برای اولین بار در دهه‌ی ۹۰ میلادی

توسط جغرافی دانان فمینیستی مانند: مسی، رز، اسپاین، لیندمن و دیرگان مطرح گردید که نگرشی فرهنگی و انتقادی در زمینه‌ی علم جغرافیا بود. فضای جنسیتی بر روابط عمیق میان فضا و ساختار واقعیت جنسی متمرکز می‌شود. اگرچه بعضی از این متفکران و مشخصا مسی به تاثیر تفاوت‌های فرهنگی دیگری از جمله طبقه، قومیت و زبان نیز اشاره می‌کنند - و از این طریق از سایر نظریه پردازان فضای جنسیتی متمایز می‌شوند - اما همه به طور مشخص به تاثیر گفتمانی جنسیت بر چگونگی دسترسی فضایی می‌پردازند. (علی‌نقیان، ۱۳۹۵).

تقسیم بندی فضا به دو حوزه‌ی عمومی و خصوصی تقریبا نظرگاه انتقادی مشترک محققان فمینیست است که بر سهم نابرابر جنسیت‌ها در استفاده از فضای شهری تاکید دارد.

بدین ترتیب مرد به فضای عمومی تعلق دارد چرا که کلیشه‌ی پایدار کار در فضای عمومی بخشی از هویت وی تعریف شده است. شهر، مکان مردانگی، تولید، مبادله و کار دستمزدی است. متقابلا فضای خصوصی (خانه یا حومه‌ی شهرها) جایگاه زن تعریف می‌شود، چرا که به گفته‌ی تمی کوویچ «زنان در نسبت با فعالیتی که بیشترشان (اگرچه نه همگی) قادر به اجرای آن هستند - تولید مثل و به تبع آن بازتولید نیروی کار - تعریف می‌شوند». بنابراین عرصه‌ی خصوصی مکان زنانگی، بازتولید اجتماعی و کار غیردستمزدی است. علیرغم اینکه این تقسیم‌بندی وجهه‌ای تاریخی - سیاسی دارد اما نقش دولت‌ها در حفظ و تداوم این دوگانه غیرقابل انکار است. طراحی و برنامه‌ریزی شهری که در درجه‌ی اول از ساختار دولت سرچشمه می‌گیرد با حذف گروه‌های به حاشیه رانده شده از جمله زنان، فضاهای عمومی را کدگذاری و نشانه‌گذاری می‌کند. به عبارت دیگر از قول فالو و ساسن برنامه‌ریزی شهری نمی‌تواند دانشی با جنسیت خنثی باشد، همانطور که نویسندگان تاکید می‌کنند طراحی و برنامه‌ریزی شهری بالاخص از آغاز مدرنیسم تنها پاسخگوی نیاز شهروندانی جهانی است: مردان جوان سفیدپوست کارآمد. بر همین اساس حتی جنسیت نیز امری است

که توسط فضا به ما تحمیل می‌شود. نیز از قول جانا نخال: «کیفیت فضاها توسط سیستم حاکم تعیین می‌شود و بدن، ذهن و حتی سلايق ما را تحت تاثیر خود قرار می‌دهد. تنها با شکستن خط مشی‌های القا شده توسط سیستم‌های حاکم می‌توانیم ابزار دیگری از نظام سرمایه‌داری و پدرسالار را در هم شکنیم.» (نخال، ۲۰۱۵: ۷).

به علاوه دوگانه‌ی فضای عمومی/خصوصی با مشروعیت بخشیدن به دوگانه‌های دیگری نظیر محترم/آلوده و کنترل شده/کنترل نشده به سرکوب سکسوالیته‌ی زنان می‌انجامد. بر همین اساس حضور مداوم زن در فضا مصونیت فضا را خدشه‌دار می‌کند؛ گویی زن‌ها تنها حاملان نظم اخلاقی جامعه هستند. بنابراین زنانی که حضوری مداوم در فضای عمومی دارند نه تنها محترم تلقی نمی‌شوند بلکه همچون موجودیت‌هایی مازاد بر فضا، مستحق اذیت و آزارند. بدیهی است که اتخاذ استراتژی ترس از فضای عمومی یکی از مهمترین تاثیرات دوگانه‌سازی عمومی/خصوصی در زندگی روزمره‌ی زن‌هاست: هشیاری و توجه به ساعت ورود و خروج، ترجیح سکونت و کار در مراکز شهر نسبت به حاشیه‌ها، استفاده‌ی بیشتر از وسایل حمل و نقل عمومی و یا طی کردن مسیرهای کوتاه با وسایل نقلیه صرفاً جهت امنیت، اجتناب از حضور در فضاهای تاریک و حاشیه‌ای خیابان‌ها، اجتناب از عبور و مرور شبانه، خودآگاهی در پوشش و آرایش و بیشمار تدابیری که در ایجاد امنیت زن در فضای عمومی ضروری به نظر می‌رسند. این تدابیر اگرچه ممکن است همچون راه‌حلهایی نمود پیدا کنند اما در واقعیت بر فقدان فضای برابر جنسیتی صحنه می‌گذارد. به این ترتیب حضور زن در فضای عمومی مستلزم مراقبت‌هایی اینچنینی است که طبعاً انرژی و هزینه‌ی بسیاری را بر او تحمیل می‌کند.

بسیاری از فمینیست‌ها راه‌حل را در ساخت فضایی عاری از جنسیت یا فضایی بینابینی تصور می‌کنند. یکی از پایدارترین راه‌حل‌های دولت‌ها (خصوصاً کشورهای جهان سوم) ایجاد کردن فضاهایی اختصاصی به بهانه‌ی حفظ امنیت و تلقین احساس آرامش است. برای مثال پارک‌های تفکیک جنسیتی شده، اتوبوس و متروهای حصارکشی

شده، سالن‌های سرپوشیده برای ورزشکاران، سالن‌های کنسرت خصوصی برای آواز بانوان و...، چنین فضاهایی به دلیل ماهیت تک‌جنسیتی‌شان نه تنها بر حفظ دوگانه‌ی خصوصی / عمومی پافشاری می‌کنند بلکه مسائل زنان را محدود به جامعه‌ی خرد زنان می‌کنند. به واقع در چنین وضعیتی سهم اعطا شده به زنان از فضاهای شهری بسیار کمتر از سهم مردان است؛ چرا که پیش‌فرض و البته دستور کار دولت، حضور کمتر زنان در فضای شهری است. بنابراین ایجاد فضاهای بینابینی که عاری از جنسیت و متعلق به همه‌ی شهروندان است، هم به زنان و هم به مردان آزادی تحرک بیشتر و اجازه‌ی بروز طیف وسیع‌تری از رفتارها را می‌دهد. دافنه اسپین در پژوهش خود با مثال آوردن از سه فضای خلق شده‌ی جنسیتی توسط زنها (منطقه‌ی بگینج در قرون وسطی، خانه‌های اسکان در اواخر قرن نوزدهم و مراکز مادران در جوامع پساسوسیالیستی) مسئله‌ی تفکیک جنسیتی اجباری در مکان را زیر سوال می‌برد: «تحقیق من نشان می‌دهد تفکیک جنسیتی اجباری در مکان‌های منفرد، دسترسی زنان به عرصه‌ی عمومی را کاهش می‌دهد، در حالی که تفکیک داطلبانه موجب افزایش دسترسی زنان می‌شود» (اسپین، ۲۰۰۸: ۱). به علاوه مسائل گسترده‌ی دیگری را نیز می‌توان جزو مطالبات جامعه‌ی زنان ذکر کرد: مثلاً دقت در طراحی شهری نظیر ایجاد روشنایی مناسب معابر جهت افزایش امنیت عبور و مرور زنان، افزایش ظرفیت و ساعت کاری وسایل حمل و نقل عمومی همزمان با کاهش هزینه‌های حمل و نقل عمومی^۱، ایجاد بسترهایی برای حضور زنان در فضاهای عمومی شهری^۲، آموزش و فرهنگ‌سازی مواجهه‌ی جامعه‌ی مردسالار با حضور زن در اجتماع^۳، رفع کنترل‌های تک‌جنسیتی پوشش و آرایش توسط ارگان‌های دولتی چون گشت ارشاد، رفع محدودیت و منع استفاده از وسایل نقلیه‌ی ارزان، سریع و در دسترس‌تری همچون موتورسیکلت و دوچرخه که یکی از جنجالی‌ترین مطالبات زنان در سال‌های اخیر بوده است و ...

۱. نیمی از جامعه‌ی زنان ایران فاقد شغل و به طبع درآمد پایدار هستند. کاهش عجیب سهم حمل و نقل عمومی که در بودجه‌ی سال ۱۴۰۱ جنجال‌برانگیز شد، نخستین تاثیر خود را بر قشر کم‌بضاعت جامعه از جمله زنان خواهد گذاشت.
 ۲. برای مثال یکی از پایدارترین بهانه‌های منع حضور زنان در ورزشگاه‌ها، فقدان زیرساخت‌های مناسب برای حضور زنان است که حتی در پایتخت هم به سختی فراهم می‌شود، چه رسد به شهرهای دور از پایتخت!
 ۳. در موارد بسیاری صرف حضور زن در خیابان مجوز متلک‌پرانی، دست‌درازی جنسی و در موارد فاجعه‌بارتر بروز انواع تجاوزهای جنسی است. وجود حفره‌های قانونی بسیار در اثبات یا پیگیری آزارهای خیابانی متأسفانه عامل مهمی در کاهش ساعات حضور زنان در خیابان‌هاست.

ما قادر خواهیم بود این لیست را تا ابد ادامه دهیم! اما بی‌شک موارد پوشیده از نظر فراوانی در این میان وجود دارد؛ چرا که اولاً به دلیل تفاوت‌های قومیتی دسترسی به تمامی مطالبات شهری زنان در سراسر ایران غیرممکن است و در ثانی به دلیل کمبود روایت‌های مکتوب یا تجربه‌های زیسته‌ی زنان تا فهم تمامی این مطالبات راه بسیار درازی در پیش داریم، اما قدم اول همینجاست؛ مکتوب کردن هرچند محدود تجربیاتمان، گشت و گذار در تاریخ و تجربیات فرهنگ‌های مختلف، سرک کشیدن به ادبیات و هنر و سینما و یادآوری پایه‌ای‌ترین حقوق شهروندی زنان در شهر. در این شماره نیز به سیاق شماره‌های پیشین از خلال مقاله‌های تألیفی و ترجمه‌ای سعی کردیم به ابعاد مختلف حضور زن‌ها در شهرها بپردازیم و از زوایای مختلف دیدگاه‌های متنوع مسائل مربوط به آن را بررسی کنیم.

در مقاله‌ی اول «گزیده‌ای از شهر فمینیستی: مطالبه‌ی فضا در دنیای مرد ساخته» این پرسش‌ها را پیش می‌کشیم که جامعه بر اساس چه معیارهایی فضاهای ایمن و ناامن را برای زنان تعریف می‌کند؟ ترس‌های زنان چیست؟ چه چیزهایی استفاده‌ی آنان را از فضاهای زندگی محدود می‌کند؟ چگونه است که وجود برخی از انواع خشونت نسبت به زنان در وجود ما نهادینه شده است؟ مزد ترس زنان به دست چه کسانی می‌رسد و این قشر از جامعه بالاجبار چه هزینه‌ای را برای دستیابی به حداقل ایمنی می‌پردازند؟ در راستای دستیابی به ایمنی زنان چه کسانی سود می‌برند و چه کسانی آسیب بیشتری می‌بینند؟ آیا فمینیسم کارسral پاسخ مناسبی برای دستیابی به شهر فمینیستی است؟ شهری که در آن زنان با مخاطرات زن‌بودن مواجه نشوند و یا فمینیسم ایترسکشنال می‌تواند با ارائه‌ی راه‌حلی تقاطع محور همه‌ی اقشار را در نظر بگیرد و با شنیدن روایت‌های همه‌ی انسان‌ها کلانشهری ایمن را ترسیم نماید. لزلی کرن در مقاله‌ی زنان، ترس‌ها و شهرها به دنبال پاسخگویی به این سوالات می‌رود.

مقاله‌ی «زنان به عنوان فضا / زنان در فضا: بازیابی بدن و بازنویسی جنسیت در فضا» نوشته‌ی جانانخال به مانیفست‌های مرتبط با فضای تحت سیطره‌ی دوگانه‌های

جنسیتی با تمرکز بر هنجارهای رفتاری و فیزیکی می‌پردازد که توسط مردان سفیدپوست ساخته و توسط محصولات فرهنگی احیا شده‌اند. همچنین، با بررسی فضاها و جنسیتی که توسط سیستم سرمایه‌داری پدرسالار شکل گرفته این‌گونه فضاها را مورد بررسی قرار می‌دهد. نویسنده با قرار دادن بیروت به عنوان جغرافیای مورد مطالعه‌ی خود، خواننده را مطلع می‌کند که تنها با شکستن خط‌مشی‌ها القا شده توسط سیستم حاکم می‌توان ابزار دیگری از نظام سرمایه‌داری و پدرسالار را در هم شکست. مقاله‌ی «تحولات اقتصادی دوره‌ی پهلوی و تأثیر آن بر بازنمایی «زن شهری» در دو بخش به تحولات اقتصادی دو دهه‌ی منتهی به انقلاب ۵۷ می‌پردازد. در قسمت اول انقلاب سفید را در مقام نقطه‌ی آغاز رشد بی‌سابقه‌ی شهرها و به تبع آن رشد حاشیه‌نشینی در ایران مورد بررسی قرار می‌دهد. انقلاب سفید منجر شد به مهاجرت خیل عظیم روستایی‌هایی که در سودای رفاه، آسایش و زندگی شهری پا به شهرهای بزرگ گذاشتند. همین طبقات فرودست بعدتر به یکی از نیروهای تأثیرگذار انقلاب بدل شدند، حاشیه‌نشین‌هایی که به ندرت در زندگی شهری مرفه طبقات بالاتر ادغام شدند و مخاطب اصلی محصولات فرهنگی‌ای قرار گرفتند که از سوی روشنفکران وقت با سخت‌ترین عناوین مورد عتاب قرار می‌گرفتند. در بخش دوم به مسئله‌ی فرهنگ عامه در عصر پهلوی و بازنمایی‌های صورت‌گرفته از زن شهری برای همان طبقه‌ی فرودست شهری فعال در انقلاب خواهد پرداخت. فیلم‌فارسی که به عقیده‌ی برخی منتقدین از دل جریان انقلاب سفید و برای تبلیغ دستاوردهای آن زاده شد، به مدت تقریباً دو دهه بی‌وقفه تصاویری از شهرنشینی، دسیسه‌های شهری و طبقات مرفه، زن شهری، صفا و صمیمیت روستایی، لزوم بازگشت به ارزش‌های سنتی و ... ساخت که گویی هم‌چون الگویی بود برای حداقل آن دسته از انقلابیون ۵۷ که متعلق به طبقه‌ی فرودست بودند و می‌توان آن را از عواملی شمرد که منجر به اتفاقات هولناکی شد که در سال‌های بعد از آن به‌خصوص در مورد زن‌ها رقم خورد. آنچه از پس انقلاب ۵۷ ظهور کرد، هم‌دستی حیرت‌انگیز اکثر گروه‌های مشارکت‌کننده در انقلاب (به‌رغم اختلاف نظرهای بنیادین)

در نادیده‌انگاشتن و سکوت در برابر تزییع حقوق زنان بود.

مقاله‌ی بعدی «جنسیت پشت سنگرها: سیاست و امکان‌های شورش» است. در جوامع سرمایه‌دارانه، یکی از ستون‌های اصلی که جنسیت به آن متکی است تقسیم عرصه‌ی اجتماعی به حوزه‌های مجزاست. از جمله جدایی میان فضای عمومی و خصوصی. بنا به نظر اندنوتز جنسیت در بهترین شکل به عنوان «تثبیت‌کننده‌ی گروهی از افراد در درون حوزه‌ی مشخصی از فعالیت‌های اجتماعی» (۲۰۱۳:۷۸) فهمیده می‌شود و در ادامه، این پروسه‌ی تثبیت‌کننده دست به تولید و بازتولید دو جنسیت جداگانه می‌زند. با تکیه به حوزه‌ای مشخص، «جنسیت خودش را به عنوان مجموعه‌ای از خصوصیت‌های ایده‌آل مبین 'مردانه' یا 'زنانه'، عینیت می‌بخشد.» (اندنوتز ۲۰۱۳:۷۸). تمایز میان حوزه‌ها را می‌توان با اصطلاحات متفاوتی از جمله عمومی / خصوصی، تولید / بازتولید، مزدی / غیرمزدی یا اجتماعی / غیراجتماعی طرح‌بندی کرد. جدا از ترمینولوژی استفاده شده، نکته‌ی کلیدی در استقرار بدن‌های جنسی در حوزه‌های مشخص است. در چنین چارچوبی، طبقه‌بندی زن با محدود شدن به فضای خصوصی ترسیم می‌شود. زنان در نسبت با فعالیت‌هایی که بیشترشان (اگرچه نه همگی) قادر به اجرای آن هستند- تولید مثل و به تبع آن بازتولید نیروی کار- تعریف می‌گردند. در حالی که تولید برای مبادله در فضای عمومی انجام می‌شود، بازتولید تولیدکنندگان به فضای خصوصی واگذار شده که عموماً برعهده‌ی زنان است. تحت چنین شرایطی، ساخت جنسیت در لحظاتی چون شورش دچار چالش می‌شود، یعنی در جایی که زنان از این شکاف عبور می‌کنند و روانه‌ی فضای عمومی می‌شوند، با درهم‌شکستن یا دستکم ضعیف‌شدن این شکاف عمومی / خصوصی ناگهان امکان‌های متعددی خلق می‌شوند.

مقاله‌ی «فلانوز پنهان: زنان و ادبیات مدرنیته» به این موضوع می‌پردازد که تاکنون تغییر و تحول جهان عمومی، توسط نویسندگان و صاحب نظران متعددی، به عنوان امری مردانه تلقی و در منابع جامعه‌شناسی کلاسیک، عمدتاً نقش زنان در این

تحولات نادیده گرفته شده‌است. از سوی دیگر از حدود قرن نوزدهم با رشد صنعت و پدید آمدن مشاغل گوناگون، شکاف بین عرصه‌ی عمومی و خصوصی بیشتر شده و زنان به قلمروی خصوصی و زندگی در حاشیه شهرها محدود شدند. محدود کردن آنان از تجربه‌ی زیست عمومی، منجر شد تا تجربه‌ی مدرنیته نیز که با تجربه‌ی شهرنشینی رابطه‌ی تنگاتنگی دارد، نادیده گرفته شود. زنان حاضر در عرصه‌ی عمومی که توسط نویسندگان ادبیات مدرنیته به تصویر کشیده شده‌اند، از فرودست‌ترین اقشار شهرنشین و عمدتاً کارگران جنسی، قربانیان قاتل‌ها، زنان بیوه و غیره هستند. در غیر این صورت حضور زنان در عرصه‌ی عمومی، نادیده گرفته و یابه طور کلی حذف شده است. در مقاله‌ی فلانوز پنهان: زنان و ادبیات مدرنیته، ژانت وولف به سراغ ادبیات مدرنیته می‌رود و با بررسی آرای یکی از مهم‌ترین نویسندگان آن، بودلر که در هیئت پیامبر مدرنیته است، و با در نظر گرفتن سه ویژگی مهم آن؛ یعنی دارا بودن ماهیت گذرا، ناپایداری و تاثیر گرفتن از زندگی شهری، به امکان خلق نسخه‌ی زنانه‌ی شخصیت مهم و البته همیشه مرد حاضر در ادبیات مدرنیته می‌پردازد: فلانور. امری که بدون اتفاق افتادن آن مدرنیته‌ی به تصویر کشیده شده ناقص و ناکامل خواهد بود. متن «در جستجوی تصویر زن در شهر» همان‌گونه که از نامش پیداست داعیه‌ی جستجو و تامل در حضورِ ناخضورِ تصویر زن در شهر (تهران) را پیش می‌کشد. متن در ابتدا با توصیف تاریخچه‌ای از جنسیت در شهر آغاز می‌شود. سپس مختصاتی از تصویر جنسیتی در شهر را ترسیم می‌کند و با مسئله‌مندی قدرت حاکم بر تصویر در بازنمایی کلیشه‌ای تصویر زن در شهر به پیش می‌رود. در بخش انتهایی با گره زدن تصویر به کنش سعی در به رسمیت شناختن تصویر مخابره شده از زنان به واسطه‌ی رسانه دارد که جایگزینی برای تصویرِ بازنمایی شده توسط حکومت از زن در سطح شهر است. گزارش «قدم‌های زنان هنرمند در خیابان» به آثاری از هنرمندانی می‌پردازد که با تاکید بر بدن زنانه، مطالبات زنان را از مسیر فرم زیبایی‌شناسانه و در فضای عمومی مطرح می‌کنند. قدمهای مریل لدرمان اوکلیز، النور آنتین، مونا حاطوم، رجینا خوزه

گالیندو و الینا شوه در خیابان، علی‌رغم تفاوت‌های بنیادین در سیاست جغرافیایی‌شان، با حضور بدنهایشان یا با اشاره به غیاب بدنهای زنانه، فضا را برای گفتگو در خیابان باز کردند. هریک از این هنرمندان به نوعی به مطالبات سیاسی، اجتماعی یا جنسی اشاره می‌کنند و با انتخاب زبان اجرا (پرفورمانس)، هنر را به ابزاری عملی در زمان حقیقی برای اشاره به تبعیض در زندگی روزمره بدل کردند.

«قصه‌های دیگران» با بررسی آثاری از دو هنرمند ایرانی، تارا فاتحی و هنرمند اهل افغانستان، رضا حیدری شاهبیدک به روایت‌های چندصدایی می‌پردازد. در پروژه «آرشیو پاره‌پاره»ی تارا فاتحی با آرشیوی روبرو هستیم که برای اتصال به دیگر روایت‌ها، دیگر بدن‌ها و دیگر قصه‌ها در خیابان تکه‌تکه می‌شود. در تمام مسیر پروژه، هنرمند زبان و مدیومی جدید و در حرکت می‌سازد؛ نقشه‌ای نو از فرم‌های غیرمترقبه که در واقع گذشته را به تخیلی از آینده پیوند می‌زند. در این تجربه قصه‌های دیگران با قصه‌های عابران دیگر شهرها درهم می‌آمیزند، روایت‌ها از قید سرنوشتی محتوم رهایی می‌یابند و تصاویر جدید، فضایی دیگر برای زیستن می‌یابند.

رضا حیدری شاهبیدک، عکاس و بوجود آورنده‌ی گروه عکاسان «هر روز گلشهر» است. این گروه متشکل از عکاسان جوان زن و مرد اهل افغانستان و مهاجر در ایران است. به قول رضا شاهبیدک «در جهانی که اخبار و روزنامه‌ها از ما، از مردم واقعی و از اقلیت‌ها نمی‌گویند، خودمان باید روایت کنیم». گروه گلشهر، عکاسان خیابان‌اند، راویان هر روز که ناگفتنی‌ها را در تصاویر جاودانه می‌کنند. پروژه دیگری از همین هنرمند به چهره‌های زنان جامعه مدنی افغانستان پیش از هجوم دوباره‌ی طالبان اختصاص دارد؛ به زنانی که از خیابان‌های افغانستان محو شدند.

مقاله‌ی آخر، «زن به‌مثابه تبهکار جنسی: تلقی‌های وایمار از فم‌فنتال تبهکار» به سازی فرهنگی زن جنسی-تبهکار می‌پردازد که در گفتمان‌های پزشکی و اجتماعی اوایل قرن بیستم آشکار شد که بخشی از جریان فرهنگی آلمان وایمار است. فم‌فنتال به مثابه هیولای تبهکار در روزنامه‌نگاری جریان اصلی این دوره و نیز در مطالعات

علمی وایمار یافت می‌شود. در رساله‌های روانشناختی و اجتماعی حول زن تبهکار، خودبینی ذاتی زن و مازاد جنسی ذاتی او عمل تبهکارانه را برمی‌انگیزد. فیلم‌های خیابانی وایمار مانند **خیابان کارل گرون و آسفالت** جو می نیز به زن تبهکار علاقه نشان می‌دهند زیرا که زن بدیل شیاطین شهر است. بازنمایی‌ها از زن تبهکار، به طور کلی افشاگر ناراحتی جامعه‌ی وایمار از مدرنیته شامل هراس از آزادی زنان، اهمیت تازه‌ی شهر و جمهوری آلمان نوپا است.

منابع:

- اسپین، دافنه، ۲۰۰۸. «اهمیت فضاهای شهری جنسیتی برای عرصه عمومی»، مترجمان: هیلدا طهرانی، آتنا کامل، از وبسایت دیالکتیک و فضا (www.dialecticalandspace.com)
- پیک، لیندا، ۱۳۹۶. «جنسیت در شهر». ترجمه سائینا مقصودی و آتنا کامل. از وبسایت دیالکتیک و فضا (www.dialecticalandspace.com)
- علی‌نقیان، شیوا، ۱۳۹۵. «پروسمان مسئله‌ی جنسیت در ایران»، از وبسایت مردم‌شناسی و فرهنگ (www.anthropologyandculture.com)
- کرن، لولی، ۲۰۲۱، «شهر فمینیستی، ادعای فضا در دنیای انسان ساخته، مترجم: فاطمه همتی، از وبسایت حلقه تجریش (www.tajrish.circle.org)
- کوویچ، تمی، ۲۰۲۰. «جنسیت پست سنگرها؛ سیاست و امکان‌های شورش»، مترجم: مائده میرزایی، از وبسایت حلقه تجریش (www.tajrish.circle.org)
- نخال، جانا، ۲۰۱۵، «زنان به عنوان فضا، بازیابی بدن و بازنویسی جنسیت در فضا»، مترجم: نازی‌تاش اسماعیلی از وبسایت حلقه تجریش (www.tajrish.circle.org)

- Falu Ana and Sassen Saskia, Reclaiming the Streets to Impose Equal Rights for Women in the City, *The Wire*, January 10, 2018



گزیده‌ای از شهر فمینیستی: مطالبه‌ی فضا در دنیای مرد ساخته^۱ زنان، ترس‌ها و شهرها^۲

نوشته‌ی لزلی کرن
مترجم فاطمه همتی

نبایدها ناشی از اتفاقات و تجربیات رؤیت‌پذیر و تلخ‌کامی‌های زیسته‌اند. دستیابی به راه‌حل بیش از هر چیز نیازمند درک مسئله است. زنان به طور مستمر از فضایی ناامن به فضای ناایمن دیگری در حال حرکت‌اند. در متن پیشرو لزلی کرن این مخاطرات را برشمرده است.

ممکن است ندانیم یک شهر امن دقیقاً چگونه به نظر می‌رسد، اما می‌دانیم که متکی بر پلیس نیست.

بارها به ما هشدار صریح داده شده است تا از غریبه‌ها و فضاهای عمومی، شب‌هنگام اجتناب کنیم. رسانه‌های خبری از طریق گزارش‌های هیجان‌انگیز درباره‌ی جنایات خشونت‌آمیز غریبه‌ها، علیه زنان و فقدان نسبی گزارش در مورد خشونت شریک جنسی، در این راستا نقش بزرگی ایفا می‌کنند. کل ژانر نمایش‌های جنایی – پلیسی حول به تصویر کشیدن اعمال خشونت فجیع علیه زنان می‌چرخد، که در هر فصل نیز نسبت به فصل پیشین وضوح صحنه‌های جنایت‌بار را تشدید می‌کنند. تجاوز جنسی یک موضوع رایج در فیلمها، کتابها و تلویزیون است که اغلب توسط نویسندگان برای

1. *Feminist City*

Claiming Space in a Man-made World: Leslie Kern

<https://www.versobooks.com/books/3842-feminist-city>

2. *Women, Fear, and Cities*

<https://www.versobooks.com/blogs/5024-women-fear-and-cities>

نشان دادن لحظه‌ای مهم در رشد شخصیت یک زن استفاده می‌شود. در مجموع، این تصاویر نشان می‌دهد که غریبه‌ها با نیت خشونت و تجاوز جنسی همواره در گوشه و کنار به کمین نشسته‌اند. کم‌دین تیگ نو تارو^۱ تا حدودی در نشان دادن این تأثیرات موفق است. هر بار که مردی در جمع باعث ناراحتی او می‌شود، از خود می‌پرسد: «آیا این بار نوبت تجاوز به من است؟»^۲ و ما با تعذب می‌خندیم چرا که حقیقت دارد. و به نوعی معتقدیم که «تجاوز به عنف» برای همه ما به صورت بالقوه در همین لحظه وجود دارد، امری اجتناب ناپذیر، که در سایه‌ها به انتظار ما ایستاده است.

در مقابل، خشونت خانگی، تجاوز جنسی توسط آشنایان، زنا با محارم، کودک آزاری، و سایر جرایم «خصوصی» که بسیار شایع‌تر هستند بسیار کمتر مورد توجه قرار می‌گیرند. از منظر فمینیستی، این تفاوت در توجه، باعث هدایت ترس زنان به بیرون، دور از خانه و خانواده، تقویت نهادهای مردسالارانه، مانند خانواده‌ی هسته‌ای و اتکای زنان به مشارکت دگرجنس‌گرایان برای ظهور امنیت می‌شود. در یک چرخه‌ی معیوب، خشونت تجربه شده در فضای «ایمن» خانه لکه‌ی ننگی است بر اعتبار امنیت این فضا و همین دلیلی است برای پنهان کردن خشونت رخ داده.

با سنجیدن همه‌ی این عوامل - گزارش کم، آزار و اذیت، اجتماعی شدن، رسانه‌ها - پارادوکس ترس زنان شروع به از بین رفتن می‌کند. فمینیست‌ها به جای تلاش برای یافتن علت یا توضیحی درونی برای ترس زنان، بیشتر علاقه‌مند هستند که آن‌را در ساختارها، سیستم‌ها و نهادهای گسترده‌تر قرار دهند. و این منجر به این سوال می‌شود که «چرا ترس زنان از نظر اجتماعی و فرهنگی این قدر عمیق است؟» تنها توضیح این است که تابع نوعی کارکرد اجتماعی است.

این مطالب الفبای «مطالعات زنان ۱۰۱»^۳ است، اما باید تکرار شود: کارکرد اجتماعی

1. Tig Notaro

2. "Is this my rape?"

3. WMST 101

دوره‌ی آموزشی مطالعات زنان ۱۰۱، مقدمه‌ای است بر مطالعات زنان، تاریخچه، نظریه‌ها و روش‌ها، مسائلی که حوزه‌ی مطالعات جنسیت را از زمان پیدایش آن در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ میلادی تشکیل می‌دهد معرفی می‌کند. با کاوش در تجارب فردی زنان در سطح شخصی آغاز می‌شود و با تأکید بر تفکر انتقادی، مسائل مختلف زنان را در سطح محلی، ملی و جهانی در نظر گرفته و آثار مربوط به زنان، نقش جنسیتی و مسائل معاصر و استدلال‌های پیرامون وضعیت زنان را بررسی می‌کند: -م.

ترس زنان، کنترل زنان است. ترس، زندگی زنان را محدود می‌کند. استفاده‌ی ما از فضاهای عمومی را محدود می‌کند، انتخاب‌های ما را در مورد کار و سایر فرصت‌های اقتصادی شکل می‌دهد، و ما را در چیزی که شاید یک پارادوکس واقعی است، وابسته به مردان به عنوان محافظ نگه می‌دارد. همه‌ی اینها برای تقویت یک نظام سرمایه‌داری دگر جنسگرا کار می‌کند که در آن زنان به فضای خصوصی خانه گره خورده و مسئول کار خانگی در نهاد خانواده‌ی هسته‌ای هستند. این سیستمی است که به نفع مردان به عنوان یک گروه است و وضعیت موجود را به طور مؤثر حفظ می‌کند.

بهای ترس

هزینه‌های پنهان زیادی ناشی از ترس وجود دارد - هزینه‌هایی که زنان را از زندگی کامل، آزاد و مستقل در شهر باز می‌دارد. پیامدهای اجتماعی، روانی و اقتصادی قابل توجه است و بار بزرگی را بر دوش زنان می‌گذارند: ما «دو شیفت» کار با دستمزد و بدون مزد، علاوه بر تبعیض جنسی در «سه شیفت» با نبرد نژادپرستی، همجنس‌گرا هراسی، سالم‌سالاری^۱، و غیره و مسئولیت دیگری با عنوان مدیریت مداوم ایمنی خود را داریم.

اقدامات پیشگیرانه‌ی بی پایان، زمان و انرژی ارزشمندی را به سرقت می‌برد. هر زنی روایتی از زمان‌هایی دارد که از مترو یا اتوبوس در ایستگاهی دور پیاده شده، چرا که نگران بوده او را تعقیب کنند، یا مسیری طولانی و پر پیچ و خم را به خانه طی کرده تا مطمئن شود که واقعاً تنهاست. ما از میانبرها در جاده‌ها و پارک‌ها اجتناب می‌کنیم. مسیرهای سفر خود را تغییر می‌دهیم و کلیدهای خود را در مشت می‌گیریم. وانمود می‌کنیم که مشغول صحبت تلفنی هستیم، به طور کامل از مکان‌هایی خاص اجتناب می‌کنیم. همه‌ی اینها افزوده می‌شود به مجموعه‌ای طاق‌ت فرسا از تصمیمات ایمنی

1. Ableism

به معنای جهت‌گیری، تبعیض و تعصب اجتماعی به نفع افراد غیر معلول است: -م.

که هم به شکل برنامه‌ریزی شده و روتین رخ می‌دهند و هم به صورت فی‌البداهه نیاز به آگاهی و توجه مداوم به مسائل ایمنی دارند.

استرس ناشی از یک وضعیت ناآرام مداوم، حتی در میزان اندک، به صورت روزمره ناسالم است و می‌تواند پیامدهای طولانی مدت داشته باشد. تحقیقات اخیر نشان می‌دهد که سطوح بالای استرس بر طول عمر تأثیر می‌گذارد و حتی ممکن است به عنوان آسیب بر DNA ثبت و نشان داده شود. رد کردن مهمانی‌ها و رویدادها یا ترک زودهنگام آن‌ها ناراحت کننده است زیرا هیچ راه امن و مقرون به صرفه‌ای برای بازگشت دیرهنگام به خانه وجود ندارد. از نظر روانی خسته کننده است که نتیجه‌ی انتخاب‌های خود را پیش‌بینی کنیم، به این فکر کنیم که اگر اتفاق بدی بیفتد آیا ما سرزنش خواهیم شد. متأسفانه، ما حق داریم در این مورد نگران باشیم. مطالعات گزارش‌های رسانه‌ای درباره خشونت علیه زنان - عمومی و خانگی - نشان داده است که رسانه‌ها به طور ضمنی اعمال، سلامت روان، تاریخچه و عادات قربانیان را زیر سؤال می‌برند، به‌ویژه اگر وی سیاه‌پوست، بومی و یا به طریقی دیگر به حاشیه رانده شده باشد.

از نظر اقتصادی، این ترس‌ها پیامدهای مادی قابل لمس دارند. یک شیفت شب با درآمد بهتر یا شغل در یک منطقه‌ی به ظاهر خطرناک ممکن است رد شود. ممکن است از کلاس‌های شبانه که منجر به آموزش بیشتر و مشاغل با درآمد بالاتر می‌گردد اجتناب شود. مسکن مقرون به صرفه اگر در یک منطقه‌ی ناامن باشد، گزینه‌ی غیر قابل مذاکره‌ای است. این هزینه‌ها به ندرت محاسبه می‌شوند، حتی در زمان محاسبه‌ی مواردی مانند «مالیات صورتی»^۱. شاید بدیهی‌تر، اگرچه هنوز کم شمارش می‌شود، هزینه‌هایی است که زنان

1. Pink Tax

محققان نابرابری جنسیتی اغلب به چیزی که به عنوان «مالیات صورتی» شناخته می‌شود، اشاره می‌کنند. برخی کالاها و خدمات که به صورت زنانه و مردانه به بازار عرضه می‌شوند علیرغم اینکه از کیفیت و کارکرد مشابهی برای هر دو جنس برخوردار هستند، مردان برای خرید آن محصولات و خدمات هزینه‌ی کمتری می‌پردازند، از جمله‌ی این کالاها و خدمات می‌توان به محصولات بهداشتی، اسباب‌بازی‌ها، پوشاک نوزادان، خدمات اتوکشی، آرایشگاه‌ها و غیره اشاره کرد. این تفاوت قیمت از این رو به عنوان مالیات صورتی نامگذاری شده است که به دلیل هدف‌گذاری تبلیغاتی برای جلب توجه زنان و دختران در بسته‌بندی و ارائه، از رنگ‌های بنفش و صورتی و رایحه‌های شیرین و وانیلی استفاده می‌شود. مالیات صورتی با توجه به وجود شکاف دستمزدی میان زنان و مردان به نابرابری اقتصادی بیشتر می‌انجامد. نکته‌ی حائز اهمیت این است که مالیات صورتی گرچه کارکرد همسویی با «مالیات تامپون» (مالیات قانونی وارد بر محصولات بهداشتی مختص زنان) دارد اما از وجهه‌ی قانونی برخوردار نیست. (از نمونه‌های قابل لمس مالیات صورتی برای خوانندگان می‌توان از تفاوت قیمت تلفن‌های همراه با بدنه‌های رنگی، در بازار محصولات دیجیتال ایران نام برد) - م.

برای تردد متحمل می‌شوند؛ چرا که اگر پیاده‌روی یا دوچرخه‌سواری را انتخاب کنند با آزار و اذیت مواجه خواهند شد. تحقیقات نشان می‌دهد که در اکثر کشورها، زنان به طور قابل توجهی به میزان کمتری در روز نسبت به مردان راه می‌روند. این موضوع ناشی از تنبلی نیست. **تالیا شادول**^۱ روزنامه‌نگار با بررسی زنان در شهرهایی مانند جاکارتا، سمارنگ، بریستول و واشنگتن دریافت که زنان اغلب هنگام پیاده‌روی به مدرسه یا محل کار با تونل وحشتی از آزار مواجه می‌شوند که باعث می‌گردد هزینه‌ی تاکسی، کرایه وسیله‌ی نقلیه به صورت اشتراکی و اتوبوس را حتی برای فاصله‌های کوتاه پرداخت کنند. پرداخت هزینه‌ی ماشین، تلفن همراه یا ساختمانی با امنیت نیز تحمیل دیگری بر هزینه‌های زنان است. در حالی که ممکن است این مخارج برای برخی از مردان نوعی امتیاز رفاهی به نظر برسد برای بسیاری از زنان ضرورت است. و البته، دسترسی به این نیازها بسته به درآمد، نژاد، رنگ پوست، توانایی و وضعیت شهروندی بسیار متفاوت است.

در پایان روز، این محدودیت‌ها، هزینه‌ها و استرس‌ها به یک برنامه‌ی غیرمستقیم اما بسیار مؤثر کنترل اجتماعی تبدیل می‌شود. ترس‌های ما که از نظر اجتماعی تقویت شده است، ما را از سکونت کامل در شهر و استفاده‌ی روزمره از زندگی خود باز می‌دارد.

چه کسی از این همه سود می‌برد؟ آیا این ظالمانه و حتی غیرمنطقی به نظر نمی‌رسد که جامعه، زنان را تا این حد محدود کند؟ از این گذشته، ضررها صرفاً توسط افراد ایجاد نمی‌شود. می‌توان بهره‌وری اقتصادی از دست رفته‌ی زنان را به دلیل انتخاب‌های مبتنی بر ترس محاسبه کرد و تأثیر گسترده‌تر آن را بر جامعه دید. اما جامعه بر اساس یک منطق صرفاً اقتصادی، یا حداقل منطقی که میدان بازی برابر را برای همه فرض می‌کند یا می‌خواهد، عمل نمی‌کند. منطق اقتصادی یک جامعه‌ی جنسیت‌گرا، نژادپرست، ترنس‌هراس و همجنس‌گراهراس و سالم‌سالار بر این فرض ناگفته عمل می‌کند که قدرت اقتصادی و سایر اشکال قدرت ابتدا باید برای مردان سفیدپوست،

1. *Talia Shadwell*

دگر جنسگرا، همسوجنسیت^۱، و بدن توانمند مردانه به حداکثر برسد.

اینترسکشنالیتی^۲ و خشونت

در حالی که خشونت مبتنی بر جنسیت ممکن است یک مخرج مشترک باشد، سایر نشانگرهای موقعیت اجتماعی همیشه انواع خاصی از خشونت، آزار و اذیت و خطری را که زنان با آن مواجه می‌شوند شکل می‌دهند و این‌ها قابل تفکیک نیستند. از زنی که حجابش از سرش کشیده شده است، نمی‌توان خواست که انتخاب کند که آیا این خشونت جنسی است یا اسلام‌هراسی. مقیاس عظیم و طول عمر تاریخی خشونت علیه زنان بومی فقط به نژادپرستی، استعمارگری یا تبعیض جنسی قابل تقلیل نیست. همانطور که زنان بومی و زنان رنگین‌پوست مدت‌ها استدلال کرده‌اند، خشونت جنسیتی ابزار کلیدی استعمار شهرک‌نشینان است، خشونتی که هم توسط دولت و هم توسط ملت همچنان اعمال می‌شود.

در شهر، خشونت عمومی و ترس از جرم و جنایت اغلب به عنوان مشکلاتی تحت یک عنوان مورد توجه قرار می‌گیرد، «مشکلات زنان». این عنوان شکل‌های محدودی از مداخله را ایجاد می‌کند که برخی از آن‌ها محکوم به شکست هستند زیرا موقعیت‌های اجتماعی متعدد زنان را در نظر نمی‌گیرند. تلاش‌ها برای افزایش پلیس، اضافه کردن روشنایی و نصب دوربین‌های مداربسته احتمالاً خیابان‌ها را برای کارگران جنسی خطرناک‌تر می‌کند، زیرا نه تنها خطر دستگیری و خشونت پلیس آن‌ها را تهدید می‌کند، بلکه برای کار به مکان‌های ناامن‌تر نیز رانده می‌شوند. زنانی که

1. Cis

همسوجنسیت یا سیس به کسی گفته می‌شود که جنسیتش با جنسیتی که در زمان تولد بر اساس فیزیک بدنی به او نسبت داده‌اند هم‌سو است.

برای مثال شخصی که از ابتدای تولد اندام جنسی نرینگی دارد و در ذهن و باورش خود را مرد هویت‌یابی می‌کند، یک مرد سیسجندر و همسوجنسیت نامیده می‌شود: -م.

2. Intersectionality

ماهیت به هم پیوسته طبقه‌بندی‌های اجتماعی مانند نژاد، طبقه و جنسیت که در مورد یک فرد یا گروه خاص اعمال می‌شود، که به عنوان ایجاد سیستم‌های تبعیض یا آسیب‌های همپوشانی و وابسته به یکدیگر تلقی می‌شود.

وضعیت رسمی مهاجرت ندارند یا به زبان محلی به خوبی صحبت نمی‌کنند، ممکن است در دسترسی به خدمات یا فضاهایی که برای ایمن‌تر کردن زنان طراحی شده‌اند احساس راحتی نکنند. حتی درخواست برای پیاده شدن از اتوبوس در بین ایستگاه‌ها می‌تواند مشکل دیگری باشد. و فقدان گسترده فضاهای قابل دسترس فیزیکی برای افراد معلول به این معنی است که زنان معلول در انواع انتخاب‌هایی که می‌توانند در مورد ایمنی انجام دهند بسیار محدود هستند. بنابراین، پیش از اتخاذ هر گونه سیاست، تغییر رویه و طراحی به منظور افزایش ایمنی، باید به نحوه‌ی تأثیرگذاری آن بر اعضای مختلف جامعه نگاهی دقیق داشته باشیم.

ممکن است یافتن یک راه‌حل واحد برای همه‌ی مشکلات غیرممکن باشد، اما همچنان باید در جستجوی یک رویکرد اینترسکشنال باشیم.

امن جلوه دادن شهرها برای زنان همچنین باعث می‌شود که برای سایر گروه‌های حاشیه‌نشین کمتر ایمن شوند. تلاش برای «پاکسازی» مناطق مرکزی شهر و «احیای» مناطق مسکونی و خرده فروشی معمولاً از طریق ترکیبی از اقدامات زیبایی‌شناختی (پروژه‌های زیباسازی) و حذف فعال گروه‌هایی از مردم که به عنوان نمادهای بی‌نظمی، خطر، جنایت و یا بیماری مشخص شده‌اند، انجام می‌شود. از لحاظ تاریخی، کل جوامع رنگین‌پوست، به ویژه سیاه‌پوستان، به نام نوسازی شهری نابود و محو شدند، از جمله آفریکوویل هالیفاکس^۱ و کوچه هوگان و نکوور^۲. امروزه، شیوه‌های غیرعلنی هدف قرار دادن افراد بی‌خانمان و کارگران جنسی از طریق مجرم‌انگاری آنان است.

1. Halifax's Africville

آفریکوویل، دهکده‌ی آفریقایی-کانادایی واقع در شمال هالیفاکس، نوا اسکوشیا کشور کانادا در اواسط قرن هجدهم تأسیس و به یک جامعه ساحلی مرفه تبدیل شد، اما شهرداری هالیفاکس آن را در دهه ۱۹۶۰ در اقدامی نژادپرستانه پس از دهه‌ها بی‌توجهی و ارائه‌ی خدمات نامطلوب تخریب کرد. شهردار منطقه‌ی هالیفاکس در سال ۲۰۱۰ بابت تخریب آفریکوویل عذرخواهی کرد. برای بسیاری از مردم، آفریکوویل نشان دهنده ظلم و ستم سیاه‌پوستان کانادایی و تلاش برای اصلاح اشتباهات تاریخی است: -م.

2. Vancouver's Hogan's Alley

کوچه هوگان نام محلی و غیر رسمی پارک لین بود، کوچه‌ای که در شش دهه اول قرن بیستم از گوشه جنوب غربی استراتونکا در ونکوور، بریتیش کلمبیا می‌گذشت. بین خیابان‌های یونین و پرپور از خیابان اصلی تا خیابان جکسون حرکت می‌کرد. در حالی که کوچه هوگان و اطراف آن، محله‌ای از نظر قومیتی متنوع در طول این دوره بود، خانه بسیاری از کانادایی‌های ایتالیایی، چینی و ژاپنی، تعدادی از خانواده‌های سیاه‌پوست، مشاغل سیاه‌پوست و تنها کلیسای سیاه‌پوست شهر، کلیسای کوچک فواره اسقفی متدیست آفریقایی، در آن واقع بود. به این ترتیب، کوچه هوگان اولین و آخرین محله در ونکوور با جمعیت سیاه‌پوست قابل توجه بود. یکی از دلایل احتمالی اسکان این خانواده‌ها در آنجا، نزدیکی به ایستگاه‌های قطار بود، زیرا باربرهای واگن خواب، عمدتاً مردان سیاه‌پوست بودند.

بیشتر کوچه هوگان حدوداً در سال ۱۹۷۰ توسط دولت مدنی انجمن غیرحزبی در ساخت پل راهرو جورجیا، اولین مرحله از یک آزادراه برنامه‌ریزی شده بین شهری که در ابتدا قصد داشت تمام کوچه هوگان را از بین ببرد و محله چینی‌ها را به نصف برساند، ویران شد. این آزادراه توسط فعالان جامعه استراتونکا متوقف شد، اما نه قبل از اینکه کوچه هوگان عملاً نابود شود. امروزه، بلوک باقی مانده از خود کوچه هیچ نشانی از حضور سیاه‌پوستان در آنجا ندارد و بخشی نامشخص از استراتونکا است: -م.

جوانان، به‌ویژه جوانان رنگین‌پوست، به‌شدت از طریق ایست-بازرسی تحت کنترل قرار می‌گیرند و به‌طور افراطی دستگیر می‌شوند. فضاهایی که به‌جوامع محروم و مهاجران خدمت می‌کنند، به‌هدف بیرون راندن طبقه‌ی فقیر، طبقه‌ی کارگر و تبعیض شده از این «مناطق در حال بازسازی» بسته می‌شوند، جابه‌جا می‌شوند، یا تقلیل منابع می‌یابند.

آمادگی سفیدپوستان، به‌خصوص زنان سفیدپوست برای فراخوانی پلیس برای رنگین‌پوستان، آن‌ها را به بازوهای مؤثر پلیس تبدیل می‌کند. در این راستا می‌توان «فمینیسم کارسرال»^۱ را سرزنش کرد: نسخه‌ای از کار ضدخشونت که خواستار مجازات‌های سخت است و برای حل خشونت مبتنی بر جنسیت، به پلیس و سیستم عدالت کیفری متکی است. بت ریچی^۲، پروفیسور مطالعات آفریقایی آمریکایی، در کتاب «عدالت دست بسته: زنان سیاه‌پوست، خشونت و ملت زندانی آمریکا» اشاره می‌کند که در حالی که برخی از زنان در چند دهه‌ی گذشته شاهد بهبود ایمنی خود بوده‌اند، زنانی که قدرت کمتری دارند «همچون گذشته در خطر هستند. دقیقاً به دلیل جهت‌گیری ایدئولوژیک و استراتژیک که جنبش ضد خشونت در طول تشکیل ملت-زندان آمریکا^۳ در پیش گرفته است». در شرایطی که سیستم عدالت کیفری عمیقاً نژادپرستانه و طبقاتی است، رویکرد سیستم کارسرال تنها می‌تواند به تعمیق نابرابری‌ها و انگ مجدد و هدف قرار دادن بیش از حد خانواده‌های سیاه‌پوستان و بومیان و رنگین‌پوستان کمک کند. فمینیسم کارسرال ناخواسته در سیستمی شرکت می‌کند که در آن پلیس و شهرها عملاً برای بهبود ایمنی زنان کار بسیار کمی انجام می‌دهند، اما می‌تواند از ایمنی زنان به‌عنوان توجیهی برای سیاست‌ها و اقداماتی

1. Carceral feminism

فمینیسم کارسرال رویکردی را توصیف می‌کند که افزایش پلیس، پیگرد قانونی و زندان را راه‌حل اولیه خشونت علیه زنان می‌داند. منطق کارسرال اعمال نظم و امنیت بر ذهن‌ها، ایده‌ها، بدن‌ها و افراد را وابسته به استفاده از شیوه‌های حبس، مجازات، تنبیه و خشونت می‌داند: -م.

2. Beth Richie

3. Arrested Justice: Black Women, Violence, and America's Prison Nation

4. America's prison nation

استفاده کند که سایر گروه‌های آسیب‌پذیر را هدف قرار می‌دهد و آن‌ها را بیشتر در معرض خشونت دولتی و خیابانی قرار می‌دهد.

در تحقیقاتم در مورد جنسیت و توسعه‌ی کاندومینیوم^۱ در تورنتو، متوجه شدم که سازندگان و مشاوران املاک و مستغلات با این ایده که کاندوها در بان ۲۴ ساعته و کارکنان امنیتی و همچنین ویژگی‌های فنی مانند قفل‌های اثر انگشتی، دوربین مدار بسته و سیستم‌های هشدار را دارا هستند، کاندو را به عنوان امن‌ترین گزینه برای سکونت زنان ساکن در مرکز شهر به بازار معرفی می‌کنند. این ویژگی‌ها زمانی که کاندوها به محله‌های «در حال رشد» می‌رسند که قبلاً بدنام بودند یا به عنوان مناطق متروکه و صنعتی دیده می‌شدند، بسیار مورد تبلیغ قرار گرفتند. سپس من استدلال کردم که با «ایمن کردن» کاندوها برای زنان، توسعه‌دهندگان مسیر خود را به محله‌هایی هموار می‌کنند که در غیر این صورت ممکن بود سرمایه‌گذاری‌های مخاطره‌آمیز در املاک و مستغلات باشند. این گسترش مطمئناً زندگی را برای زنانی که به دلیل این شکل از اعیان‌نشینی آواره می‌شوند، ایمن‌تر نمی‌کند. همچنین به هیچ وجه با خشونت خانگی مقابله نمی‌کند. علاوه بر این، درخواست از زنان برای «خرید» امنیت خود از طریق مالکیت آپارتمان، به روند خصوصی‌سازی کمک می‌کند، جایی که افراد مسئول رفاه خود، حتی ایمنی خود در برابر جرم و جنایت هستند. تبدیل ایمنی به یک کالای

1. Condominium

یک کاندومینیوم، ترکیبی بین یک واحد آپارتمانی و یک خانه است، در واقع ملکی است که می‌توان آن را خرید و مالکیت آن را مستقیماً به عهده گرفت. به طور معمول کاندو واحدی از یک ساختمان است که برای ورود به آن باید از یک فضای مشترک مانند راهرو عبور کنید. معمولاً کاندوهای مسکونی یک طبقه‌ی (بدون پله) می‌باشند و در هر طبقه تقریباً ۴ الی ۱۰ واحد دیگر وجود دارد. همچنین در طبقه‌های بالا و پایین خانه‌ی شما نیز واحدهای دیگری وجود دارند (مگر اینکه در طبقه‌ی همکف یا پنت هاوس زندگی کنید). با توجه به نحوه‌ی منطقه‌بندی و یا تراکم شهر، کاندوهای کم‌مرتبه (معمولاً ۳ تا ۷ طبقه) و یا بلندمرتبه (۱۰ تا ۵۰ طبقه) را پیدا خواهید کرد. در یک کاندو، مالکیت مشاعات ساختمان بین تمام واحدها به صورت مشترک (مشاعی) است. شاید مشاعات ساختمان شامل سالن بدنسازی، استخر و سایر امکانات رفاهی باشد. البته برخی از مکان‌های ساختمان به عنوان مشاعات محدود در نظر گرفته می‌شود. به عبارت دیگر، یک فضای مشاعی برای استفاده‌ی منحصر به فرد مالک تهیه شده است، اما هنوز تحت نظارت و کنترل هیئت مدیره قرار دارد (مانند بالکن و پارکینگ). مالکان کاندو ماهانه مبلغی را به عنوان شارژ پرداخت می‌کنند که صرف تعمیرات و نگهداری از ساختمان می‌شود. سهم هر واحد از مشاعات تابعی از متراژ اختصاصی آن واحد تقسیم بر کل متراژ اختصاصی آن ساختمان می‌باشد و معمولاً سهم هر واحد بابت هزینه‌ی جاری براساس این ضریب محاسبه می‌شود: م.

خصوصی در شهر به این معنی است که کمتر و کمتر در دسترس کسانی قرار می‌گیرد که فاقد امکانات اقتصادی برای تامین امنیت خود هستند. این موضوع قطعاً با دیدگاه فمینیستی اینترسکشنال از شهری امن تر برای زنان فاصله زیادی دارد.

ممکن است دقیقاً ندانیم که یک شهر امن چگونه به نظر می‌رسد، اما می‌دانیم که اقدامات ایمنی خصوصی را شامل نمی‌شود. برای پیشگیری یا تحقیق کافی از جنایات، به پلیس متکی نیست. کارگران جنسی، رنگین‌پوستان، جوانان یا مهاجران را زیر اتوبوس نمی‌اندازد تا ظاهری امن ایجاد کند. بر نیازها و خواسته‌های زنان سفیدپوست ممتاز متمرکز نخواهد شد. و انتظار ندارد تغییرات فیزیکی سلطه‌ی پدرسالارانه را خنثی کند.

حداقل یک رویکرد اینترسکشنال که از نیازها و دیدگاه‌های آسیب‌پذیرترین قشر شزوع می‌شود، مورد نیاز است. گوش دادن به زنان و ایمان آوردن به آن‌ها یک تمرین استاندارد خواهد بود. درک ارتباط بین خشونت خصوصی و عمومی افزایش خواهد یافت. اسطوره‌های تجاوز فرهنگ تجاوز برچیده خواهد شد. ترس یک تاکتیک کنترل اجتماعی نخواهد بود. در یک شهر امن و فمینیستی، زنان مجبور نخواهند بود که فقط برای بیرون رفتن از در، شجاع باشند. انرژی ما برای هزار و یک اقدام احتیاطی هدر نخواهد رفت. در این شهر که یک شهر فمینیستی است، می‌توان به همه‌ی چیزهایی که زنان به جهان عرضه می‌کنند پی برد.



زنان به عنوان فضا / زنان در فضا: بازیابی بدن و بازنویسی جنسیت در فضا^۱

نویسنده: جانا نخال^۲

مترجم: نازیتا شاه اسماعیلی

بیروت سرزمینی با بازارهای جهانی و خریدارانی جهان وطن. ویتترین مغازه‌های خیابان حمرا، مغازه‌های کفش و لباس و فروشگاه‌های لوازم آرایشی و سالن‌های زیبایی و نیز لوازم خانگی، فضای خرید پر از رنگ صورتی و قرمز با طرح‌های گلدار را برای مشتریان زن، رقم زده‌اند. تجربه‌ی قدم زدن و استفاده از فضاهای عمومی پرده از وجود یک هویت فضایی مردانه/ زنانه برمی‌دارد که در مسیر تولید فضایی که خود را به صورت سرکوب‌گر، تقلیل دهنده و همگن ساز نشان داده به وضوح قابل رویت است.

ایده‌ی موجود در پشت طراحی این‌گونه فضاها (فضاهای نیمه عمومی) با استفاده از رنگ، جنس، طرح و اشیای به نمایش گذاشته شده در ویتترین مغازه‌ها زنان را یکسان ساخته و آنان را با عناوینی چون؛ یک گروه نوجوان عاشق رنگ صورتی، زنان

۱.۱. متن حاضر ترجمه‌ای است از:

Jana Nakhal. "Women as Space/Women in Space: Relocating our Bodies and Rewriting Gender in Space". Kohl: A Journal for Body and Gender Research Vol. 1 No. 1 (2015): pp. 15-22. (Last accessed on 09 September 2022)

2. Jana Nakhal

کاسب و یا حتی بانوان جا افتاده معرفی می‌کند. در حالی که رنگ‌های سیاه و آبی، و نیز ظریف‌کاری‌های فلزی در فضاهای به اصطلاح مردانه یا زوایای خشک شهری، مردان تماماً آنها را جذب خود می‌کنند. در زیر بنای چنین فضاهای به شدت جنسیتی، شبکه‌ای از سیستم پدرسالار وجود دارد که در آن پارادایم‌های طبقاتی و جنسیتی تماماً بازسازی شده است.

در این مقاله به مانیفست‌های مرتبط با فضای تحت سیطره‌ی دوگانه‌های جنسیتی با تمرکز بر هنجارهای رفتاری و فیزیکی خواهیم پرداخت که توسط مردان سفیدپوست ساخته و توسط محصولات فرهنگی احیا شده‌اند. همچنین، با بررسی فضاهای جنسیتی که توسط سیستم سرمایه‌داری شکل گرفته و با مشاهده‌ی مشارکتی و آنالیز استانداردهای انسان‌شناسی تقلیلی، به بحث درباره‌ی این‌گونه فضاها خواهیم پرداخت.

فضاهای مورد بحث ما، عمدتاً فضاهایی خصوصی و یا نیمه خصوصی هستند. فضاهای خصوصی به فضاهایی گفته می‌شود که در تملک اشخاص هستند. (خانه‌ی شخصی، بالکن‌ها، باغ‌ها، پشت‌بام‌ها، ماشین‌های شخصی و غیره). در مقابل، فضاهای عمومی غالباً در اختیار دولت‌ها هستند. خیابان‌های ساخته شده، پارک‌های عمومی، میداين، نمای بیرونی ساختمان‌ها، زمین‌های اشتراکی و سیستم حمل و نقل عمومی جزئی از فضاهای عمومی به حساب می‌آیند. همچنین فضاهایی را که در تملک اشخاص هستند اما توسط عموم مردم مورد استفاده قرار می‌گیرند، نیمه عمومی می‌دانیم. فضاهایی نظیر هتل‌ها، رستوران‌ها، کافه‌ها، سینماها، اماکن مذهبی و گورستان‌ها فضاهای نیمه خصوصی به حساب می‌آیند. (مارک آگه^۲ این فضاها را ناکجا تعبیر می‌کند). این فضاها به واسطه‌ی یکسان‌سازی نیازمندی‌ها و الگوهای مصرفی بوجود می‌آیند که استانداردسازی فضاهای معماری را ممکن می‌کند. پدیده‌ای که فضاهایی

۱. یادداشت مترجم: گویا مردان آلفا در معنای سنتی خود، برجسته‌ترین، قوی‌ترین یا با اعتماد به نفس‌ترین فرد در گروه خود می‌باشند. نویسنده‌ی مقاله‌ی حاضر به چنین دسته‌بندی‌هایی اعتقاد ندارد و تنها برای ترسیم فضای تحت سیطره‌ی مردانی که طبق استانداردهای مرد سفید پوست اروپایی، مرد کامل دیده می‌شوند از این اصطلاح استفاده کرده‌است.

نامناسب برای ما می‌سازد. فضاهایی که به آن‌ها حس تعلق نداریم و نمی‌توانیم در آن‌ها تغییری ایجاد کنیم.^۱ این‌گونه استانداردسازی نمی‌تواند موجب افزایش امنیت و ایمنی ما شود. از سوی دیگر اتمسفر حاکم بر چنین فضاهایی موجب پویایی قدرت و بازآفرینی ماهیت پدرسالارانه‌ی فضا می‌شود.

بنا بر تفاوتی که مفهوم حریم خصوصی در این سه فضا دارد (از آن‌جا که بر سر یک سری قوانین در هر یک از فضاهای توصیف شده به توافق رسیده‌ایم)، رابطه‌ی فضا- بدن باعث گسستن ساختارهای قدرتی می‌شود که آن‌ها را احاطه کرده و موجبات پدید آمدن سیستم پدرسالاری را فراهم می‌آورد.

در ابتدا، روزمرگی وجود دارد که امری است خودمانی و در عین حال کاربردی و شامل فعالیت‌های فردی و نیز خانوادگی می‌باشد. سپس امور مربوط به زندگی جمعی و یا شهروندی در مقیاسی وسیع‌تر و سرانجام رویدادهای اجتماعی با ماهیتی مشخص وجود دارند که توسط سه نوع قرارداد تعیین می‌شوند: قراردادهای محلی (در فضاهایی نظیر معابد، گورستان‌ها و غیره) جهانی (هتل‌ها، فرودگاه‌ها و غیره) و در نهایت فضایی- اجتماعی.

فضاها جنسیت زده‌اند. هرچه بیشتر فضا محصول فرهنگ ما باشد، بازتاب بیشتری از درونی‌ترین خواسته‌هایمان به همراه ایدئولوژی‌های خودآگاه و یا ناخودآگاه در خود جای خواهد داد. مارتینا لاو^۲ می‌گوید: فضا و جنسیت هر دو نتیجه‌ی آنی فرآیند همیشگی اختیارات و ترتیباتی هستند که موجب شکل‌دهی و یا بازتولید ساختارها می‌شود. فضا و زمان هر دو با تاباندن هنجارهای اجتماعی به تجربه‌ی هر روزه‌ی زندگی مشابه یکدیگر عمل می‌کنند.

سیستم سرمایه‌داری، با استفاده از نظام پدرسالاری، موازنه‌ی قدرت را برهم زده‌است و زنان را به لحاظ موقعیت اجتماعی ضعیف جلوه داده است. در نتیجه، قدرت در فضا بازتولید شده است. زنان تحت پارادایم‌های اقتصادی اجتماعی رام

1. Ibid

2. Low Martina. 2006, p. 71

می‌شوند و فضاهایی چون خانه، خیابان، و کافه‌ها نیز به این امر دامن می‌زنند. در تلاش برای درک چگونگی طراحی فضاهای مختص به زنان مصاحبه‌ای غیر رسمی با دانشجویان رشته طراحی و معماری یکی از دانشگاه‌های بیروت ترتیب دادیم. سوالات بیشتر بر روی اجزای فیزیکی این فضاها نظیر؛ شکل، طرح، رنگ و غیره به عنوان ویژگی‌هایی عمومی، متمرکز بودند.

به طرز شگفت‌آوری، در تمامی پاسخ‌ها بر ضرورت وجود مکان‌هایی با رنگ‌های زنده (به ویژه رنگ‌های گرم) و نیز استفاده از منحنی‌ها و اشکالی چون دایره که یادآور فضای درونی رحم و موجب حس صمیمیت می‌شوند، تاکید شده‌است. لسلی کانز وایزمن در مقدمه‌ی کتاب خود می‌گوید: زنان با ویژگی‌هایی نظیر مهرورزی، هم‌یاری، فردیت، عاطفه‌گرایی و تخیل به تصویر کشیده شده‌اند. این در حالی است که دنیای مردان، دنیای رویدادهای عمومی، فعالیت‌های معنادار و با عینیت و محل رقابت و امور همگانی‌ای است که با منطق، سروکار دارند.^۱

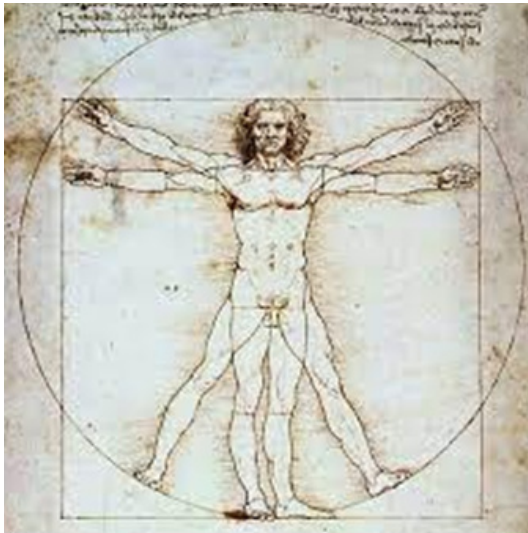
چنین تلاشی می‌تواند با تکیه بر نحوه‌ی استفاده و بهره‌برداری زنان از فضاهای فیزیکی، تحقیقات وسیع‌تری را در زمینه‌ی فضای زنانه ممکن کند و از طرف دیگر از تعمیم دادن این فضاها به همه‌ی زنان اجتناب شود. از طریق استنتاج به سه قیاس منطقی می‌رسیم: رابطه‌ی بین جنس (بدن زنانه) و کاربری، جنسیت (نیازمندی) و کاربری، و ارتباط بین انسان و درک فلسفی‌اش از فضا. همچنین این مبحث باید در نهایت به یک سوال پاسخ دهد: ما به عنوان موجوداتی دارای جنسیت، چگونه در فضاها وجود داریم؟

به اندازه‌گیری و قیاس استاندارد در خلق اشیا و فضاها که با مقیاس بدن انسان هماهنگ باشد، اندازه‌گیری آنتروپومتریک^۲ می‌گویند که استانداردهای آن طبق سنجه‌های بدن مردانه آن‌هم بدن مرد سفیدپوست اروپایی تعیین شده‌است. از مرد

1. Ibid.

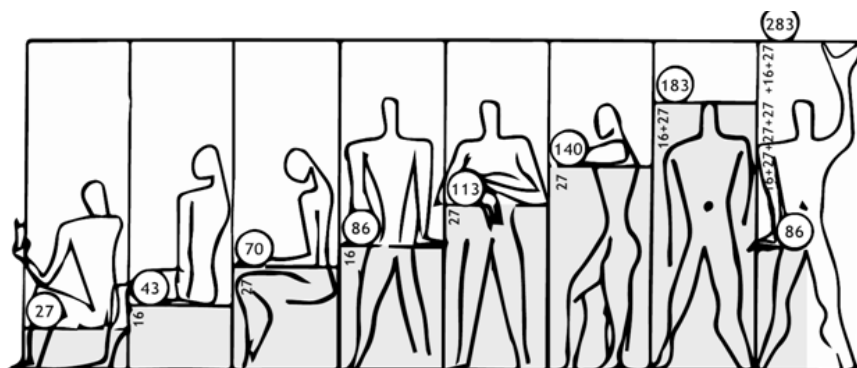
2. Anthropomorphic Measurements

ویترووین^۱ لئوناردو داوینچی گرفته تا مرد مدولار^۲ که توسط لوکوربوزیه^۳ ابداع شده است، مرد نقطه‌ی کانونی مطالعات و در واقع تنها گونه‌ی انسانی مورد مطالعه بوده و بنابراین انسان بودگی به مرد آریایی بودن تقلیل می‌یابد. مطالعه‌ی چنین مدل‌هایی وجوه یکسانی را برای ما در ارتباط با بدن انسان آشکار می‌سازد و فی الواقع بدن انسان را باز تعریف می‌کند: بدن مردانه‌ی سالم، و مطابق با میانگین مردان اروپایی. این سنجه سپس الزام وجود چنین بدن غیرقابل تغییری را به فضا تحمیل کرد. بدین صورت فضای ما ظرفی فیزیکی برای جای دادن چنین بدن‌هایی است. هر چیز که در خارج از مختصات بدن استاندارد قرار می‌گیرد، یا در فضایی بزرگتر از ابعاد بدنی خود، معلق است یا توسط چهارچوب‌های محیطی این فضا درهم می‌شکند.



مرد ویترووین. ترسیم شده توسط لئوناردو داوینچی

-
1. Vitruvius
 2. Modulor
 3. Le Corbusier



مرد مدولار. طراحی شده توسط لوکوربوزیه

لاو می‌گوید: کلیت همگن، در جوامع مدرن وجود دارد تا: بیگانه، دیگری، و متفاوت را در خود جای دهد. حذف ناهمگن از روزمرگی در تشکیل حکومت‌های تک‌ملیتی، ساخت جوامع همگن، و هویت‌هایی یک‌پارچه و بدن‌های یک شکل شده، به وضوح مشخص است. امری که تفکر ما نسبت به فضا را شکل می‌دهد.^۱

متعاقباً، می‌بینیم که واحدهای مسکونی (فضای خصوصی)، خیابان‌ها (فضای عمومی)، و کافه‌ها (نیمه عمومی) نمی‌توانند جوابگوی نیازهای زنان و همچنین مردانی باشند که مطابق با استانداردهای تعریف شده‌ی مردانه نیستند.^۲ می‌توان به طور مثال از ارتفاع سینه‌های شستشو و کابین‌های بالایی در آشپزخانه‌ها، اندازه‌ی تخت‌خواب‌ها، محل قرارگیری دستگیره‌ی درساختمان‌ها و فروشگاه‌ها و نیز ارتفاع پایه‌ی صندلی‌ها و چهارپایه‌ها در کافه‌ها و یا بارها نام برد.

در نتیجه، نه تنها کارایی چنین اجسام و فضاهایی کاهش می‌یابد، بلکه به رام شدن بدن زنانه (و مردانه‌ی غیر استاندارد) به عنوان بدن‌هایی موجود در فضاهای مذکور، می‌انجامد. بدن‌ها انکار می‌شوند و حق حضورشان به شکل پویا و یا حتی منفعلانه،

1. Löw, Martina. 2006, p.18

2. Non-conforming to the white male proportions

نادیده گرفته می‌شود و همواره با تاکید بر نقصانشان، عدم انطباق آنان با جسم‌های پذیرفته شده در فضا، یادآوری می‌شود. بدین صورت بدن زنانه، نسبت به همتهای مردانه‌اش نامتناسب و کمتر توسعه یافته تصور می‌شود.

از آنجا که خصائل قلدرمآبانه‌ی نرینه ارجحیت دارند، زنان و مردانی که حامل چنین خصلت‌هایی نیستند، در فضاها نادیده گرفته شده و یا حداقل نیازمندی‌هایشان انکار می‌شود. با یکسان‌انگاری یا تقلیل نیازهای زنان و مردانی که با هنجارهای جامعه‌ی پدرسالار هم‌خوانی ندارند، این افراد به امنیت و ایمنی بیشتری در فضاهای خصوصی و عمومی نیاز دارند. به طور مشخص، خیابان‌هایی با روشنایی اندک، پیاده‌روها، تونل‌ها، پل‌ها و یا فضای زیر پل‌ها که فضاهای عادی در شهرسازی محسوب می‌شوند و موجب کاهش مشکلات حمل و نقل می‌شوند، برای این طرد شدگان در گروه‌های سنی مختلف، بسیار مخاطره آمیز جلوه می‌کنند. انباشت شهرک‌های مسکونی بدون بالابر با راهروهای تنگ و تاریک، ممکن است مشکل مسکن را تا حدودی حل کند. اما برای زنان فضاهایی با امکان آزار جنسی را فراهم می‌آورد و از آنجا که مادران و یا اکثر پرستاران خانگی کودکان زنان هستند، این راه‌حل برای آنان کم‌کاربرد است.

همچنین هویت‌های جنسی و جنسیتی ما در فضای پیرامون، موجب به آگاهی رسیدن نسبت به ارتباط بین بدن و فضا در معنای سیاسی آن می‌شود. مارتین هایدگر، در مقاله‌ی خود با عنوان انسان شاعرانه سکنی می‌کند، می‌گوید که فضا تنها ظرفی است که انسان در خارج از بدن خود می‌شناسد و ما هرگز نمی‌توانیم بدون و یا خارج از آن زندگی کنیم. در واقع خارج از بدن ما تنها فضای موجود و بنابراین ارتباطی که حاصل می‌شود، اتصالی ذاتی نسبت به فضا است.^۱ در عربی معادل واژه‌هایی چون

1. Poetically Man Dwells

2. Heidegger, Martin. 1951, p.17

فضا: امکان، بودن: ^۲یکون و هستی: ^۳کون می‌باشند که تمامی این کلمات از ریشه‌ی کن به معنی وجود داشتن و بودن اشتقاق یافته‌اند. بنابراین، به لحاظ معنایی، بین بودن و وجود داشتن در فضایی در هستی، ارتباط وجود دارد. از آن‌جا که جنسیت در فضا ساخته می‌شود، وجود ما ذاتا مرتبط است با برساختی اجتماعی (یعنی جنسیت) که دائما به ما گوشزد می‌کند چه باید باشیم. به بیان دیگر در شرایط فعلی از طریق فضا، موجودیت ما به شدت تحت کنترل جنسیت ما در می‌آید.

توجه به مفهوم فرهنگی زن به مثابه فضا، که در فرهنگ مدرن و کلاسیک تکرار شده است، خالی از لطف نیست. امری که در ادبیات، نقاشی، و موسیقی عامه‌پسند و شعر شعرای مشهور عرب چون، نزار قبانی و محمود درویش نیز قابل رویت است.^۴ در اشعار این شاعران، زن معشوقه ایست که آغوشش، مرد را دربر می‌گیرد. او پذیرنده‌ی بدن مرد است. آغوشش او را احاطه می‌کند. دستانش ملت مرد است و نقشش آرامشگاه بودن برای او. زن رحم، آغوش و سرزمین است و شاید هم فضایی برای تعاملات احساسی. تا زمانی که او خود فضا باشد، در فضایی که پیوسته تحت اختیار مردان پرسه‌زن است، فراموش می‌شود. او در فضا ناموجود است. باید بپذیریم

1. Space

2. To be

3. Universe

۴. آن‌جا که نزار قبانی می‌گوید (ترجمه‌ی اشعار از عربی توسط مترجم مقاله‌ی حاضر صورت گرفته‌است):

معشوق من، می‌دانی چه مرا شاد می‌کند؟ آن‌که درباغجه‌ی مژگان، چون گنجشکی ترسان، پناه گیرم. تو نخستین بانوی منی، نخستین زهدان. نجات غریق من به هنگام طغیان. دست چپت را به من ده تا در آن پنهان شوم و راست را که در آن آرام گیرم.

و یا درویش که می‌گوید:

من بر در بارگاه سایه‌ی چشمانت رسیدم... آمدم. تو خانه و تبعیدگاه منی... تو. تو سرزمین منی و نابودگر من... تو. تو سرزمین منی و مرا به عرش می‌بری

یا هنگامی که می‌گوید:

ای خاک و آسمان من با آن قلب سبزت. جزر دریای عشق، درونت طغیان ست. من آن کودک عشق توام. در آغوش توست که می‌بالم.

که چه به لحاظ سهم فیزیکی از فضا و چه به لحاظ بهره اجتماعی از فضا، اینچنین است. حضور بدن زنانه تنها در فضاهایی تحمل می‌شود که قوانین وضع شده‌ی اجتماعی با حساسیت ویژه‌ای دنبال شوند: فضاهایی نظیر آشپزخانه، سرویس‌های بهداشتی عمومی، محل تعویض کهنه‌ی نوزادان در مراکز رفاهی و مراکز خرید زنانه. به جز این فضاها، اندک فضاهای دیگری اعم از خصوصی، نیمه خصوصی و عمومی، وجود دارند که به حضور بدن زنانه هنگام ساختنشان، توجهی نشان داده شده باشد. سنگفرش‌ها مثالی واضح از نادیده گرفتن بدن زنانه در ساخت فضاهای ما است. سنگفرش‌ها عمدتاً مصالحی قطور و ارزان به حساب می‌آیند که در فرش کردن پیاده‌روها و دیگر سطوح کاربرد دارند. با وجود اینکه خیابان‌های متعددی در بیروت سنگفرش شده‌اند، اما بدیهی است که سنگفرش‌ها دشمن قسم خورده‌ی زنانی با کفش‌های پاشنه بلندند.

وجه دیگری از فضاهای جنسیت‌زده در دوگانه‌ی خصوصی عمومی و مولفه‌های مرتبط با این دو فضا نمود پیدا می‌کند. ستا. ام. لو^۱ درباره پارادایم‌های وابسته به فضاهای جداگانه سخن می‌گوید که تحت تاثیر سیستم پدرسالار سرمایه‌داری عینیت می‌پذیرند. مفهومی که به عنوان سیستمی طبقاتی و تقابلی گرایانه تعریف می‌شود و فضای شهری را به عنوان قلمروی مردانه‌ی تولید و خانه را به عنوان فضای خصوصی زادآوری معرفی می‌کند. تقسیم‌بندی‌ای که بنا به دیدگاه فمینیستی لو، می‌تواند با بازتولید تقابلی دوگانه‌ای که سلسله‌مراتبی است، ایجاد مشکل کند.

هرچند وجود چنین تقسیم‌بندی طبقاتی، جای تعجب ندارد. ما در جهانی زندگی می‌کنیم که نقش‌های جنسیتی تحت تاثیر سیستم سرمایه‌داری پدرسالار از همان ابتدا، به ما دیکته می‌شود. فضاهای جنسیت‌زده با فرامین نظام سرمایه‌داری پدرسالار، موجودیت ما را به عنوان یک فرد تحت کنترل خود در می‌آورند.

به محض آن‌که نسبت به تاثیر فضا بر زندگی و نقش استثمار آن بر رفتار و درک بدن خود آگاه شدیم، می‌بایست مقاومت بر علیه چنین فضاامندی جنسیت‌زده‌ای

1. Low, Setha M. 2003, P.4

شکل گیرد. این مقاومت در دو سطح امکان‌پذیر است. ابتدا بدنمان را بازیابی نموده و سپس جنسیت را در فضا بازتعریف کنیم. از آن‌جا که تولید فضاها به دست گفتمان قدرت حاکم صورت می‌گیرد که همان سیستم مردسالار سرمایه‌داری است، باید در وهله‌ی اول بگوییم که چنین مجاهدتی تنها در صورتی به ثمر می‌نشیند که تولید فضاها به دست توده‌ها/ کاربران انجام گیرد.

مراحل متعددی در راه رسیدن به مفهوم فضا در سطوح مختلف انسانی و یا اجتماعی نیاز است. باید فضاها را با الگویی به لحاظ فیزیکی پویا و یا ایستا، به بدن‌هایمان ربط دهیم. زنان و مردان در کشورهای جهان سوم می‌باید، مکان‌هایی را تولید کنند که به جای بازتولید استانداردهای مناسب با یک فرم و جنسیت، به نیاز بدن‌ها به تناسب، پاسخ دهند. اندازه‌ی اعضای بدن ما بسیار متفاوت با استانداردهایی است که در کتاب‌های ساخت و ساز، طبق نیازهای مرد سفید پوست اروپایی معرفی شده‌اند. باید بتوانیم استانداردهایی بومی و شخصی ارائه دهیم که بر اساس تناسب و اندازه‌های متفاوت ما تعیین شده‌اند.

سپس به بازتعریف جنسیت در فضا می‌پردازیم. از آن‌جا که نحوه‌ی فعالیت ما در فضاها به لحاظ فیزیکی، توسط چهارچوب‌های فیزیکی مشخص شده‌ی سازنده‌ها تعیین می‌شود، حال سوالی که مطرح می‌شود این است: ما چگونه می‌توانیم در فضای موجود فعالیت کرده و در آن تغییراتی برپایه‌ی انتظارات جنسیتی اعمال کنیم؟ هر دو سطح در حوزه‌های خصوصی، عمومی، و نیمه خصوصی مطرح می‌شوند و در تجربیات روزانه‌ی ما از فضای عمومی که باید فضای امنیت و وقت‌گذرانی ما باشد و فضاهای نیمه عمومی که برای نیازهای متغیر ما طراحی شده‌اند، قابل مشاهده هستند. از آنجا که تاثیر فضا بر بدن امری ناخودآگاه است، جنسیت زدگی فضاها به ندرت درک می‌شود. وایزمن این تاثیر ناخودآگاه را با در نظر گرفتن فضا به عنوان ابزار قدرت، توضیح می‌دهد. او به بررسی عمل سیاسی در تخصیص و استفاده از فضا پرداخته و می‌گوید: فضا از آن‌جا اهمیت می‌یابد که قدرت محدود کردن و کنترل

ما را داراست. لازم است با توجه بیشتر نسبت به ایجاد و طراحی فضاها، پاسخگوی نیاز زنان شویم^۱ در حال حاضر تولید فضا به دست نظام سرمایه داری پدرسالار انجام می‌پذیرد. بنابراین خواه یا ناخواه، تولید فضاها، خصوصی، عمومی، و یا نیمه عمومی با تقلید از نحوه‌ی تولید فضای سیستم موجود، انجام می‌پذیرد. حتی جنسیت نیز امری است که توسط فضا به ما تحمیل می‌شود. بدین شکل، کیفیت فضاها توسط سیستم حاکم تعیین و بدن، ذهن و حتی سلاقی ما را تحت تاثیر خود قرار می‌دهد. تنها با شکستن خط مشی‌های القا شده توسط سیستم حاکم می‌توانیم ابزار دیگری از نظام سرمایه‌داری و پدرسالار را در هم شکنیم.

منابع

Auge, Marc. Non-Places. Introduction to an Anthropology of Super modernity. Verso, 1 Jan. 1995. Web. 15 Mar. 2015. [http://www.acsu.buffalo.edu/~jread2/Auge Non places. pdf](http://www.acsu.buffalo.edu/~jread2/Auge%20Non%20places.pdf) (link is external)

Darwish, Mahmoud. "Diwan al Sha'ir: Mahmoud Darwish." Adab Arabic Poetry. www.adab.com/mahmoud.darwish(link is external)

Heidegger, Martin. Poetically Man Dwells Poetry, Language, Thought. New York: Harper and Row, 1951. Print.

KanesWeisman, Leslie. Prologue. Gender Space Architecture: An Interdisciplinary Introduction. Ed. Jane Rendell, Barbara Penner, and Iain Borden. New York: Routledge, 2003.

Löw, Martina. The Social Construction of Space and Gender. European Journal of Women's Studies Copyright. SAGE Publications, 1 Jan. 2006. Web. 3 Apr. 2015. http://www.postcolonialeurope.net/uploads/Low, Martina_119.pdf (link is external)

Low, Setha M. Embodied Space(s): Anthropological Theories of Body, Space, and Culture. Sage, 1 Feb. 2003. Web. 5 March 2015. [http://blog.lib.umn.edu/willow/estudio_seminar/sethallow-embodiedSpaces. Pdf](http://blog.lib.umn.edu/willow/estudio_seminar/sethallow-embodiedSpaces.Pdf) (link is external)

1. Kanes Weisman, Leslie. 2003, P.7

Rendell, Jane. «Introduction: 'Gender, Space'. Gender Space Architecture: An Interdisciplinary Introduction. Ed. Jane Rendell, Barbara Penner, and Iain Borden. New York: Routledge, 2003.

Qabbani, Nizar. DiwanalSha'ir: NizarQabbani. AdabArabicPoetry www.adab.com/nizar.qabbani (link is external)

UnlimitedLove. Trans. Faisal. TransparentLanguage. <http://blogs.transparent.com/arabic/nizar-qabbani-unlimited-love-part-ii/>



تحولات اقتصادی دوره‌ی پهلوی و تأثیر آن بر بازنمایی «زن شهری»

نویسنده: طلیمه حسینی

«گذشته اتفاق افتاده، اما این که چه چیزی رخ داده؛ ما نه می‌دانیم و نه می‌توانیم آن را بفهمیم. بلکه فقط می‌توانیم تلاش کنیم تا آنچه را که احتمالاً رخ داده بازنمایی کنیم.»
(نجم‌آبادی، ۱۴۰۱)

این مقاله تلاشی است برای بازنمایی آنچه طی دو دهه‌ی سرنوشت‌ساز در حوزه‌ی فرهنگ و به تبع آن زنان در ایران رخ داد؛ مجموعه‌ای از ساختارهای اقتصادی، تحولات اجتماعی و سازه‌های فرهنگی که در تصویر بازنمایی شده از زن، کارگر افتادند. اما در این مقاله هدف صرفاً جست‌وجوی اتفاقات تاریخی به ترتیب وقوع نیست، بلکه هدف یافتن رشته‌ی باریکی است که چون نخ تسبیح این روایت‌ها را به هم گره زده و کلیتی را ساخته که در اکثر تحلیل‌ها از قلم افتاده است.

انقلاب سفید نقطه‌ی آغاز رشد بی‌سابقه‌ی شهرها و به تبع آن رشد حاشیه‌نشینی در ایران بود و منجر شد روستاییان زیادی که در سودای رفاه، آسایش و زندگی شهری بودند پا به شهرهای بزرگ بگذارند. همین طبقات فرودست بعدتر به یکی از نیروهای تأثیرگذار انقلاب بدل شدند؛ حاشیه‌نشین‌هایی که به ندرت در زندگی شهری مرفه طبقات بالاتر ادغام شدند و مخاطب اصلی محصولات فرهنگی‌ای قرار گرفتند که روشنفکران وقت با سخت‌ترین عناوین آن‌ها را مورد عتاب قرار می‌دادند. بررسی پیشینه، ظهور و رشد طبقه‌های جدیدی که سهم به‌سزایی در انقلاب ۵۷ داشتند،

پرسش‌هایی را مطرح می‌کند که در بخش دوم قصد پاسخ‌گویی به آن‌ها را داریم. باتوجه به فقر روزافزون حاشیه‌نشین‌های شهری و وضعیت اسفبار زندگی‌شان، پیوستن آن‌ها به این قیام دور از ذهن نبود. ظهور و رشد جامعه‌ی مصرفی در ایران به‌خصوص پس از دهه‌ی ۵۰ نیز تصویر دیگری از زن طبقه‌ی متوسط ساخت، که مصرف‌کننده‌ی کالاهای مصرفی بود. هم‌چنین، رشد جامعه‌ی مصرفی از جمله عواملی بود که فقر و تبعیض اجتماعی محسوس دهه‌ی ۵۰ را بیش از پیش دامن زد و نفرتی پنهانی ولی عمیق در دل بسیاری از تهی‌دستان کاشت.

اما آنچه از پس انقلاب ۵۷ ظهور کرد، هم‌دستی حیرت‌انگیز اکثر گروه‌های مشارکت‌کننده در انقلاب (به‌رغم اختلاف نظرهای بنیادین) در نادیده‌انگاشتن و سکوت در برابر تضييع حقوق زنان بود. اولین گروهی که در برابر تضييع حقوق خود دست به تظاهرات اعتراضی زدند نیز همین زنان بودند که در اسفند ۵۷ بار دیگر خیابان‌ها را تسخیر کردند. نخستین مقاومت‌ها، پس از طرح مسئله‌ی پوشش اجباری شکل گرفت. گویی الگویی پیشینی در حال اجرا بود. الگویی که ریشه‌ی آن را به جز در مناسبات اقتصادی مرتبط با مسئله‌ی پوشش و حقوق زنان (سلب مالکیت گسترده از زن‌ها در همه‌ی عرصه‌ها به نفع انباشت سرمایه در دست دیگرانی که به سهم‌خواهی آمده بودند)، می‌توان در مناسبات فرهنگی نیز جست‌وجو کرد.

به همین منظور در بخش دوم به مسئله‌ی فرهنگ عامه در عصر پهلوی و بازنمایی‌های صورت‌گرفته از زن شهری برای همان طبقه‌ی فرودست شهری فعال در انقلاب خواهیم پرداخت. فیلم‌فارسی که به عقیده‌ی برخی منتقدین از دل جریان انقلاب سفید و برای تبلیغ دستاوردهای آن زاده شد، به مدت تقریباً دو دهه، بی‌وقه تصاویری از شهرنشینی، دسیسه‌های شهری و طبقات مرفه، زن شهری، صفا و صمیمیت روستایی، لزوم بازگشت به ارزش‌های سنتی و ... ساخت، که گویی الگویی بود برای کمینه‌ای از انقلابیون ۵۷ که متعلق به طبقه‌ی فرودست بودند و می‌توان آن را از عواملی بر شمرد که منجر به اتفاقات هولناکی گردید که در سال‌های بعد از آن،

به‌خصوص در مورد زن‌ها رقم خورد.

هدف این نوشتار تقلیل الگوی زن فیلم‌فارسی (در مقام موجود صغیری که باید به راه راست هدایتش کرد، طفلی فریب‌خورده، ره‌اشده و البته موجودی با مازادهای جنسی) به یک تصویر صرفاً فرهنگی نیست. هدف کنکاش تصویری است که از دل مناسبات اقتصادی و اجتماعی روزگار پدید آمد و بعدتر بدل به انگاره‌ی مسلط از زن شد.

در نوشتن این مقاله یاران بسیاری به عناوین مختلف من را همراهی کردند. از محمدرضا مهدوی‌فر برای هم‌فکری‌هایش سپاسگزارم و از طاها رادمنش برای نظرات سازنده و منابع گسترده و متنوعی که سخاوت‌مندانه در اختیارم قرار داد.

✱

بخش اول: تحولات اقتصادی و سیاسی

۱. انگیزه‌ها و مفاد و مراحل انقلاب سفید

در قسمت اول این متن به مسئله‌ی انقلاب سفید (یا به قول حکومت پهلوی، انقلاب شاه و مردم) می‌پردازیم. بحث خود را با بررسی دو انگیزه‌ی اصلی‌ای آغاز می‌کنیم که تحلیل‌گران برای وقوع اصلاحات ارضی برشمرده‌اند.

عباس امانت یکی از ریشه‌های تاریخی انقلاب سفید را در سال‌ها قبل و در کودتای ۱۳۳۲ جست‌وجو می‌کند. از نظر او کودتای سال ۱۳۳۲ پایانی بود بر یک دوره‌ی مشارکت سیاسی که البته بسیار ناکامل بود و آغازی شد بر دوره‌ی دوم حکومت تک‌سالارانه‌ی پهلوی که مردم را تقریباً به کل از فرآیند سیاسی خارج کرد. متعاقب این کودتا و جو سیاسی بسته و اختناق حاصل از آن نیاز بود تا به قول آبراهامیان با انقلابی سفید از انقلابی سرخ جلوگیری شود. جنگ‌های دهقانی در قرن بیستم، جابجایی نیروی پیش‌برنده‌ی انقلابی از کارگران به دهقانان در نظریه‌ی انقلابی، رواج نظریه‌ی مبارزه‌ی چریکی و چالش‌های انقلاب کوبا، همگی در اوایل دهه‌ی

چهل هراس از انقلاب قریب‌الوقوع دهقانی در جهان سوم را اشاعه داد. (اشرف، ۲۱۰) اما به‌رغم این تحلیل‌ها، احمد اشرف دهقانان ایران را غیرانقلابی توصیف می‌کند و برای این مدعا چندین دلیل می‌آورد: اول این‌که ساختار طبقاتی روستا در ایران مانع از پیدایش یک جماعت منسجم یا یک جماعت پرولتری می‌شد-یعنی شرط لازم برای وقوع انقلابی دهقانی یا کارگری؛ دوم سازمان کار گروهی تولیدی در روستاهای نسق‌دار (نظام‌بند) به نظم و ترتیب کارآمدی میان زمین‌دار و دهقان به وساطت کدخدا و سربندها منجر شد؛ سوم پراکندگی جمعیت روستایی در بیش از پنجاه هزار روستای کوچک با متوسط پنجاه خانوار در روستا که در سطح کشوری وسیع و کوهستانی پراکنده بودند، مانع از ایجاد ارتباط میان روستاها و عمل متحد دهقانان می‌شد؛ چهارم امکان کاریابی در ساختمان‌سازی و بازار کار شهری مفری برای نسل جوان روستایی بود که در موقع خود به بی‌علاقگی آن‌ها به زندگی روستایی و فعالیت‌های کشاورزی انجامید؛ و در آخر، مفهوم اسلامی حرمت مالکیت خصوصی و نیز قرار و مدارهای مربوط به نسق‌داری و سهم‌بری تا اندازه‌ای در مهارکردن پتانسیل انقلابی دهقانان نقش داشت.

احمد اشرف معتقد است این بیش ساده‌انگارانه و کوتاه‌بینانه‌ی دولت کندی که «هیچ گروه اجتماعی از دهقانان خرده مالک محافظه‌کارتر و هیچ گروه اجتماعی از دهقانان کم‌زمین یا آنان که اجاره‌های سنگین می‌پردازند انقلابی‌تر نیست»، کانون سیاست‌های راه‌بردی آمریکا برای پیشرفت در سال‌های اول دهه‌ی چهل بود. اشرف علایق شاه برای اصلاحات ارضی را این‌گونه برمی‌شمارد: جلب رضایت دولت کندی و عادی‌ساختن روابط با آمریکا، نابودکردن پایگاه قدرت طبقه‌ی زمین‌دار و کسب حمایت دهقانان، تحت‌الشعاع قراردادن و سردرگم کردن نیروهای مخالف شهری اعم از جبهه‌ی ملی و گروه‌های چپ‌گرا. (اشرف، ۲۱۵ و ۲۱۶). به همه‌ی این‌ها می‌توان ترس بیمارگونه‌ی شاه از کمونیسم را نیز اضافه کرد؛ ترسی که ماحصلش یکی نادیده‌گرفتن گروه‌های اسلامی، و دیگری اقدام جهت سیاست‌های به‌ظاهر سوسیالیستی مثل تقسیم

اراضی و ... بود که از رهگذر آن، اقبال مردم و مشخصاً توده‌ها از جریان چپ کم‌رنگ شود و شاه بتواند چونان ناجی توده‌ها ظاهر گردد.

انگیزه‌ی دومی که از سوی تحلیل‌گران چپ برای اجرای اصلاحات ارضی برشمرده شد، نیاز به انباشت اولیه‌ی سرمایه (انباشت بدوی) برای ایجاد توسعه‌ی سرمایه‌داری متعاقب آن بود. اما احمد اشرف این نظریه را نیز اسطوره‌ای کاذب می‌داند و رد می‌کند زیرا از نظر او تحلیلی که اصلاحات ارضی در ایران را هم‌ارز با روند تاریخی محصورکردن [زمین‌های کشاورزی] در انگلستان می‌داند که برای انتقال از جامعه‌ی فئودالی به سرمایه‌داری صورت گرفته است، از چند عامل که ماهیت و جهت توسعه‌ی سرمایه‌دارانه‌ی ایران را رقم زد غافل است: «شکل اجتماعی مشخص پیش از سرمایه‌دارانه‌ی ایران، تجاری‌شدن کشاورزی مدت‌ها پیش از اصلاحات ارضی و نقش آن در انباشت اولیه‌ی سرمایه، رشد سریع جمعیت، درآمدهای افزون‌شونده از فروش نفت و پیشرفت‌های فنی در نیمه‌ی دوم قرن بیستم.» (اشرف، ۲۱۳) البته صمد راد در این باره نظر دیگری دارد و به نیاز مبرم سرمایه‌داری به رشد و گسترش بازارهای جهانی اشاره می‌کند که موجب مصرفی‌شدن جامعه‌ی ایرانی و سرازیرشدن کالاهای مصرفی به ایران می‌شود، که همه‌ی این‌ها بدون آماده‌کردن بستر مناسب از رهگذر انقلاب سفید ممکن نبود. در ادامه به این بحث خواهیم پرداخت.

نه به عنوان انگیزه‌ی سوم اما به‌عنوان عامل شتاب‌بخش یا حداقل کاتالیزور باید این نکته را ذکر کرد که در سایر کشورهای همسایه نیز اصلاحاتی پاگرفته بود که رقابت پنهانی را میان رژیم‌های منطقه ایجاد کرد. فوریتِ طرح نظام پهلوی برای تقسیم اراضی و همچنین دیگر اقدامات اصلاحیِ دهه‌ی ۱۳۴۰ از آن رو بود که از اصلاحات ارضی انقلابی به سبک مصر و عراق عقب نماند. (امانت، ۷۱۷)

اما محتوای این اصلاحات یا انقلاب شاه و مردم که بنا بود برنده‌ی آن «شاه و

مردم» باشند، در مرحله‌ی اول چه بود و چه گروه‌هایی را هدف قرار می‌داد؟

• اصلاحات ارضی و الغای رژیم ارباب و رعیتی

- ملی کردن جنگل‌ها و مراتع
- فروش سهام کارخانجات دولتی به عنوان پشتوانه‌ی اصلاحات ارضی
- سهام‌کردن کارگران در سود کارخانه‌ها
- اصلاح قانون انتخابات ایران به منظور دادن حق رأی به زنان و حقوق برابر سیاسی با مردان
- ایجاد سپاه دانش

در آغاز دهه‌ی ۱۳۴۰ جمعیت روستایی ایران حدود دوسوم از کل جمعیت را در برمی‌گرفت که به سه طبقه‌ی عمده تقسیم می‌شدند: دهقانان مالک و خرده‌مالکان [۲۵ درصد]؛ سهم‌بران و خانوارهای مستأجر (به معنی واقعی کلمه رعیت) [۴۰ درصد] و روستاییان بدون زمین، معروف به خوش‌نشین [۳۵ درصد] که در پایین ساختار طبقاتی روستا قرار داشتند. (اشرف، ۱۰۳) هنگام اعلام برنامه اصلاحات ارضی در ۱۹ دی ۱۳۴۰، اعضای خاندان سلطنتی، صد تن از روسای ایلات و طوایف بزرگ زمین‌دار و چند صد تن از خاندان‌های دیگر مالک تقریباً دوسوم زمین‌های زراعی کشور بودند. (همان، ۷۷) برنامه اصلاحات ارضی در دهه‌ی ۱۳۴۰ مالکان را وادار کرد همه یا بخشی از املاک خود را به سهم‌بران بفروشند. در نتیجه «مالکیت ۶-۷ میلیون هکتار از اراضی کشاورزی (۵۲-۶۲ درصد از کل اراضی) به خانواده‌های سهم‌بر و اجاره‌دار منتقل شد. (همان، ۱۰۴) امانت به نحوه‌ی تقسیم این اراضی و حفره‌های قانونی در این مورد اشاره می‌کند. او می‌نویسد: «قانون به ملاکین اجازه می‌داد [تنها] یک روستا را تحت مالکیت خود نگه دارند ولی یک حفره‌ی قانونی بدنام این امکان را به اعضای خانواده‌ی درجه اول مالک می‌داد تا هر کدام برای خود یک روستا را نگه دارند.» (امانت، ۶۴۷).

برنامه‌ی اصلاحات ارضی در سه مرحله انجام شد: مرحله‌ی اول به رهبری ارسنجانی، یک جنبش شبه‌انقلابی بود (ارسنجانی که در زمان اصلاحات ارضی وزیر

کشاورزی بود، اعتقاد به نیروی انقلابی و پیشرو دهقانی در ایران داشت و با سرعت و شدتی که برای دربار ترسناک بود دست به این کار زد. در نتیجه پس از عزل او اندک زمانی بعد از همه‌پرسی ۶ بهمن ۴۱، در نقل‌قولی مشهور گفته بود: «آخرین میخ را بر تابوت نظام ارباب-رعیتی و نیز بر تابوت شاه کوبیده‌ام». مرحله‌ی دوم با حذف ارسنجانی به درستی [مرحله‌ای] ضدانقلابی نامیده شد (دستور سرکوب دهقانان، برقراری نظم و قانون، حمایت از زمین‌داران متوسط و کوچک). مرحله‌ی سوم اصلاحاتی معتدل و از بالا بود که طی آن حکومت، مالکیت زمین را بر اساس قراردادهای نسق‌داری و اجاره‌داری به دهقانان زارع واگذار کرد. (اشرف، ۲۱۹)

جدای از اصلاحات ارضی، یکی از مؤثرترین اصول انقلاب سفید چیزی نبود مگر سپاه دانش که تاحد زیادی ملهم از سپاه صلح‌کنندگی و همچنین نهضت‌های منظم سوادآموزی شوروی، ویتنام شمالی و چین بود. این برنامه هزاران فارغ‌التحصیل دبیرستانی مرد (و سپس زن) را سازماندهی، و به‌عنوان بخشی از خدمت دوساله‌ی سربازی به روستاهای سراسر کشور گسیل کرد. (امانت، ۶۵۵) این اقدامات برای ریشه‌کن کردن بی‌سوادی کافی نبود اما در بافت روستایی تغییراتی ماندگار ایجاد کرد که بعدتر به آن خواهیم پرداخت.

در بهمن ۱۳۴۱، رفراندومی که امانت آن را «صحنه‌پردازی‌شده» توصیف می‌کند درباره‌ی شش اصل انقلاب سفید، بیش از شش میلیون رأی آورد. این اولین رفراندوم تاریخ ایران بود که زنها در آن حق شرکت داشتند. مسئله‌ی حق رأی زنان ایران که البته با مقاومت شدید بسیاری از علمای وقت مواجه شد، مسئله‌ی مهمی است که باید در نوشتاری جداگانه به آن پرداخت و از حوصله‌ی این متن خارج است. اما جالب توجه آن‌که آرای زنها در ۱۳۴۱ در صندوق‌هایی جدا از مردها ریخته می‌شد. چنان‌چه جلوتر و به‌خصوص در بخش وضعیت زنها‌ی کارگر دوره‌ی پهلوی خواهیم دید، به‌رغم این اصلاحات، پیشرفت اقتصادی و اجتماعی چندانی برای زنها حاصل نشد و بدتر آن‌که (در بخش سیمای زن فیلم فارسی نیز خواهیم دید) تصویری

به شدت جنسی شده و منحنی از زن شهری و متمدن به نمایش گذاشته شد که تبعات جبران‌ناپذیری به همراه داشت. این شکل از تغییرهای صوری در وضعیت زنان نه تنها کمکی به بهبودی بنیادین زندگی آن‌ها نکرد، بلکه برای آن دسته از حاشیه‌نشین‌هایی که تنها مواجهه‌شان با مدرنیته، تغییراتی صوری و ظاهری بود، تصویرهایی مضطرب‌کننده بر ساخت که هستی و هویت‌شان را تهدید می‌کرد.

۲. انتقادات به انقلاب سفید

لویح شش‌گانه‌ی انقلاب سفید که محمدرضا شاه در ششم بهمن ۱۳۴۱ خورشیدی آن را به همه‌پرسی گذاشت، مورد انتقاد شدید سازمان‌ها و جریان‌های سیاسی و صنفی قرار گرفت. یکی از اولین انتقادات به آن از سوی جبهه‌ی ملی حتا پیش از برگزاری فراندوم صورت گرفت. بیانیه‌ی جبهه‌ی ملی ایران درباره‌ی انقلاب سفید و همه‌پرسی انقلاب سفید ۶ بهمن ۱۳۴۱ که در سوم بهمن ۱۳۴۱ منتشر شد در این باره می‌گوید: «پس از کودتای ۲۸ مرداد و شبیخون زدن به دولت ملی (همان کسانی که امروز می‌خواهند به وسیله‌ی فراندوم ساختگی برای ادامه حکومت غیرقانونی خود محملی بتراشند) در آن روز همه نتایج درخشان فراندوم را از میان بردند و گروهی از شریف‌ترین فرزندان کشور را به عنوان "فراندوم‌چی" تحت تعقیب قرار دادند. [...] همان کسانی که با تجاوز و غارت و چپاولی که در تاریخ بی‌سابقه است کشور را به ورشکستگی کشانیدند امروز به فکر فراندوم افتاده‌اند و بهانه‌ی تأمین "حقوق کشاورزان" می‌خواهند به حکومت غیرقانونی خود پایه‌ی قانونی دهند.»

این بیانیه چهار دلیل عمده برای مخالفت با این اصلاحات بیان می‌کند که دوتا از دلایل مبتنی بر غیرقانونی خواندن این فراندوم است: «در مراجعه به افکار عمومی باید یک موضوع مورد پرسش قرار گیرد، و هرگاه چند موضوع یک جا به آراء عمومی گذاشته شود و مردم با بعضی از آن موضوعات موافق و یا برخی دیگر مخالف باشند چگونه می‌توانند فقط با یک آری یا نه، نظر خود را نسبت به موارد مختلف اظهار کنند؟». همچنین «طرح اصلاحات ارضی که بهانه‌ی اصلی توسل به فراندوم است یک

سال و چند ماه قبل در هیأت دولت تصویب شده و بنا به ادعای دولت اجرای آن تقریباً به پایان رسیده است. چگونه برای موضوعی که اجرا شده است، به آراء عمومی مراجعه می شود؟» در ادامه بیانیه تأکید می کند که عجیب تر آن است که در این فرآیندوم ساختگی که با پیش کشیدن اصلاحات ارضی تظاهر به روش سوسیالیستی می شود، طرح فروش کارخانجات دولتی به سرمایه داران به صورت رسمی و علنی مطرح شده است.

اما انتقادات به برنامه ی اصلاحات ارضی کم نبود. یک سوم از جمعیت روستایی از برنامه ی اصلاحات ارضی هیچ بهره ی مستقیمی نبردند. علاوه بر این، تکه زمین های تخصیص داده شده به کشاورزان غالباً آن قدری نبود که به درد زراعتِ سودآور (حتی با معیارهای پیشاصنعتی) بخورد، آن هم در کشوری که منابع آب محدود و بازدهی محصول اندک بود. این به قول رسانه های دولتی آن زمان «کشاورزان آزادشده» به سرمایه ی کافی دسترسی نداشتند و فاقد تجربه ی کار با ماشین آلات مدرن کشاورزی بودند و می بایست به روش های قدیمی تکیه می کردند. مراحل دوم و سوم اصلاحات ارضی که بین سال های ۱۳۴۷ تا ۱۳۴۸ انجام شد حتا محافظه کارانه تر هم بود و به ملاکان اجازه داد زمین های زراعی بیشتری را برای خود نگه دارند. به علاوه، دولت غالباً در ارائه ی وام کافی و همچنین فراهم آوردن ماشین آلات برای شرکت تعاونی های نوظهور کشاورزی - که قرار بود کار اربابان را انجام دهند- ناکام بود. تا پایان سال ۱۳۴۷ در سراسر ایران بیش از ۸۵۰۰ شرکت تعاونی روستایی ایجاد شده بود ولی تعداد خیلی کمی از آنها قدرت رقابت اقتصادی داشتند. (امانت، ۶۴۷)

اگرچه امینی، به غیر از اصلاحات ارضی، سیاست های ریاضتی و اقدامات ضدفساد به اجرا گذاشت و برای پرداخت کسری بودجه، از ایالات متحده یک وام بزرگ دریافت کرد، رکود جهانی اوایل دهه ی ۱۳۴۰، ضربه ی سختی به اقتصاد ایران وارد آورد. افزایش وابستگی کشور به بازارهای غربی، به دلیل صادرات نفت و واردات خارجی، نتایج دردآوری داشت. تاثیرات روانی رکود وقتی به بحران تبدیل شد که

امینی اعلام کرد دولت عملاً ورشکسته است و تقصیر آن را متوجه سوءمدیریت‌ها و تقلب‌ها دانست. بازار اعتباری از هم پاشید و واردات و صادرات متوقف شد. در بازار، ورشکستگی‌های زنجیرواری رخ داد، آن‌هم در زمانه‌ای که برنامه‌ی اصلاحات ارضی داشت بسیاری از تجار بزرگ را از درآمدهای کمکی محروم می‌کرد. (همان، ۶۵۰) از سوی دیگر باید اشاره کرد که اصلاحات ارضی و پیوند با اقتصاد جهانی سبب گردید که کشاورزی که پیشتر برگ برنده‌ی اقتصاد ایران بود و در مرکز فعالیت‌های تولیدی قرار داشت، به حاشیه رانده شود و جایگاه اولای خود را از دست بدهد. چندوچون پیوند با اقتصاد جهانی و نفوذ مناسبات سرمایه‌دارانه در روستا، نقش بخش تولید در عرصه‌ی روستا را بالا برد، اما در عین حال موجب واردات گسترده‌تر محصولات کشاورزی شد که در نتیجه‌ی آن وضعیت نسبتاً خودکفا و مستقل موجود در بخش کشاورزی آسیب بیند و چربی مصرف بر پیکره‌ی لاغر تولید سنگینی کند.

در دهه‌ی ۱۳۵۰ روستاها باری بر دوش دولت شده بودند و دیگر مثل قرون گذشته واحدهای تولیدی کشاورزی نبودند. هزاران روستا و دهکده‌ی کوچک و خودپا و غالباً منزوی که بزرگترین‌شان چند هزار نفر جمعیت داشتند و کوچک‌ترین‌ها شامل چند خانوار می‌شدند، به آرامی رو به زوال رفتند. روستاها به زودی تبدیل به مصرف‌کنندگان اقلام یارانه‌ای و خواروبارهای دولتی شدند و نیروی کار جوان خود را به شهرها می‌فرستادند تا کمک خرج خانواده باشند. روستاهای نزدیک شهرها تقریباً جزوی از شهر شدند و آن روستاهای بزرگی که از مراکز شهری دور بودند مفتخرانه خود را شهر و شهرک نامیدند. (همان، ۶۴۸) بدین ترتیب اصلاحات ارضی موج گسترش‌یابنده‌ی مهاجرت به شهر را به وجود آورد. مهاجرت گسترده‌ی ناشی از اصلاحات ارضی علاوه بر اقشار مختلف روستایی، طبقه‌ی کارگر شهری را نیز متأثر کرد.

ایران که مدت‌های مدید متکی به تولیدات داخلی خود بود، از اوایل دهه‌ی ۱۳۵۰، در مجموع تبدیل به یک واردکننده‌ی محصولات غذایی شد، از گوشت وارداتی از

نیوزیلند و استرالیا گرفته تا غلات و شکر و محصولات لبنی اروپا و روسیه و کانادا و ایالات متحده. (همان، ۷۳۶) همه‌قلم واردات اروپایی و آمریکایی و ژاپنی بازارهای ایران را پر کرد و این به بهای زیان بازاریان و تولیدکنندگان خرد و خرده‌فروشان انجام شد. البته اشرف رشد انفجاری جمعیت، از تقریباً ۱۹ میلیون نفر در سال ۱۳۳۵ به بیش از ۳۴ میلیون نفر در سال ۱۳۵۵، را عامل تسریع‌بخش مهاجرت افراد از روستا به شهر و نیاز به واردات می‌داند.

انقلاب سفید و به‌خصوص اصلاحات ارضی و تمام تبعات ذکرشده، و هم‌چنین حضور بیشتر زنان در سپهر عمومی، به طور کلی به نگرانی قشرهای محافظه کار جامعه‌ی ایران افزود و انتقادات از حکومت پهلوی بالا گرفت.

۳. تحولات نفتی دهه‌ی ۴۰ و ۵۰ شمسی

نمی‌توان از تحولات اقتصادی و اجتماعی دوره‌ی پهلوی دوم سخن گفت و از تأثیرات رشد چشم‌گیر قیمت نفت و تبعات ژرف آن بر جامعه‌ی ایران چشم پوشید. در سال ۱۳۲۹ عواید مستقیم ایران از تولید نفت فقط کمی بیش از ۴۵ میلیون دلار آمریکا بود ولی کم‌تر از دو دهه و در سال ۱۳۴۸ بیش از بیست برابر شد و به ۹۰۵ میلیون دلار رسید. سهم نفت در درآمد کلی کشور هم افزایش چشم‌گیری پیدا کرد. در حالی که بین سال‌های ۱۳۲۸ تا ۱۳۳۵، درآمدهای نفتی ۳۷ درصد از کل عواید ایران را تشکیل می‌داد، در سال ۱۳۴۴ این رقم به ۶۷ درصد رسید و تا سال ۱۳۵۹ هم سال به سال افزایش یافت. در دهه‌ی ۱۳۵۰ و با افزایش مصرف نفت در جهان، درآمدهای نفتی ایران نیز پیوسته افزایش یافت و یکی از دلایلی آن بود که شاه توانسته بود IOP را راضی کند به‌رغم میل باطنی سطح تولید را افزایش دهند. تا میانه‌ی دهه‌ی ۱۳۴۰، ده‌ها میلیون دلار وام بلاعوض - که به دولت بی‌پول مصدق قول داده شد ولی هرگز پرداخت نشد - به خزانه‌ی ایران واریز شد. (همان، ۶۳۱ و ۶۳۲)

تغییرات آشکار در اقتصاد ایران همگی با افزایش قیمت نفت و تأثیر آن بر بودجه‌ی دولتی رخ نمودند. بین سال‌های ۵۰ - ۱۳۴۵، بودجه‌ی سالانه‌ی ایران به‌سرعت از

یک میلیارد دلار به هشت میلیارد دلار افزایش یافت. کمی پس از جنگ اکتبر (مصر و اسرائیل)، قیمت‌ها طوری بالا رفت که حتی تولیدکنندگان نفت هم حیران ماندند. اما وضع سال‌های بعد ثابت کرد که افزایش هنگفت قیمت نفت آن‌طورها هم که اوایل به نظر می‌رسید مایه‌ی خیر نبود، چرا که شوک نفتی اقتصاد ایران را تکان داد و در موقع خود، بی‌ثباتی اجتماعی سیاسی ایران را افزایش داد. (همان، ۶۹۷ و ۶۹۸) در سال ۱۳۵۲، ایران دچار تورمی ۱۱ درصدی شد و در سال‌های آینده نیز وضع به همین منوال بود، چراکه هم به اقتصاد با ظرفیت محدود وجوهات هنگفتی تزریق می‌شد، هم این‌که جهان دچار یک جریان تورمی بزرگ بود. در اواخر دهه‌ی ۱۳۵۰، تورم سالانه به ۲۵ درصد رسید. (همان، ۷۰۰) تزریق درآمدهای نفتی باعث رشد نقدینگی و پایه‌ی پولی شد و بر میزان تقاضای انواع و اقسام کالاها افزود. و طبیعی بود که به موازات افزایش تقاضا، دولت ناچاراً واردات را نیز گسترش داد.

روتن اقتصادی ناشی از افزایش قیمت نفت در ۱۵ سال پایانی حکومت پهلوی سبب نابرابری‌های عمیق‌تر اقتصادی در بین طبقات شد. حتا قبل از افزایش قیمت نفت در اوایل دهه‌ی ۱۳۵۰ هم، ایران یکی از نامتقارن‌ترین الگوهای توزیع درآمد در دنیا را داشت. بر اساس ارزیابی دهه‌ی ۱۳۵۰ نسبت درآمد شهر به روستا معادل ۴ به ۱ بود. (اشرف، ۱۰۷) در سال ۱۳۵۱، ۸۳ درصد از خانوارهای شهری برخوردار از برق و ۶۸ درصد برخوردار از آب لوله‌کشی بودند. این ارقام برای خانوارهای روستایی به ترتیب ۱۲ و ۵ درصد بود. (همان، ۱۰۹) در سال ۱۳۵۴ سهم هزینه‌های مصرفی خصوصی شهرهای ایران نزدیک به چهار برابر سهم روستاها بود در حالی‌که در ۱۳۳۸، این هزینه‌ها برابر بوده است. هزینه‌های مصرفی خصوصی فقط در شهر تهران در سال ۱۳۵۴ به تنهایی تقریباً دو برابر هزینه‌های مصرفی خصوصی در کل روستاهای ایران است.

مشخصه‌ی دوره‌ی پهلوی دوم، به‌خصوص دهه‌ی ۱۳۵۰، سیاست‌های جاه‌طلبانه‌ی شاه بود؛ افزایش عواید نفتی و گسترش طبقه‌ی متملق تکنوکرات و افزایش بی‌سابقه‌ی

نیروهای امنیتی و دستگاه پلیس مخفی توانست این تصویر را تقویت کند. (امانت، ۶۲۹) در میانه‌ی دهه‌ی ۱۳۵۰، ساواک پنج هزار نیرو و بودجه‌ای صد میلیون دلاری داشت و یکی از کارآمدترین سازمان‌های کشور به حساب می‌آمد. (همان، ۷۳۲)

۴. ظهور جامعه‌ی مصرفی

امانت درباره‌ی ظهور و رشد جامعه‌ی مصرفی ایران بعد از دهه‌ی ۴۰ و به‌خصوص دهه‌ی ۵۰ می‌نویسد: «شعار یک تبلیغ تلویزیونی (”به امید روزی که هر ایرانی بتواند یک پیکان داشته باشد“) چکیده‌ی فرهنگ مصرفی‌ای بود که در دهه‌ی ۱۳۵۰ داشت شکل می‌گرفت و تا پس از انقلاب ۱۳۵۷ ادامه یافت.» (همان، ۶۹۶)

برای بررسی دلایل ظهور جامعه‌ی مصرفی در ایران و عواقب آن، تحلیل‌های ارائه‌شده از سوی متفکران چپ بیش از همه راه‌گشاست. طبق نظر صمد راد اولین قدم پیدایش نظام سرمایه‌داری، تقسیم جامعه به دارندگان ابزار تولید و کارگران «آزاد» است (یعنی همان انباشت اولیه، مرحله‌ی تکوین سرمایه). پس از این مرحله سرمایه با استخدام نیروی کار و تولید ارزش اضافی به گسترش خود دست می‌زند (مرحله‌ی خودگستری سرمایه). پیش‌شرط‌های لازم برای آغاز انباشت سرمایه‌دارانه (مرحله‌ی بعدی انباشت) عبارت است از اول، تمرکز حداقلی از سرمایه در دست عده‌ای محدود برای استفاده‌ی از تکنیک‌های عالی‌تر تولید. دوم، تولیدکنندگان جداشده از ابزار تولید (کارگران «آزاد») که برای امرار معاش مجبور به فروش نیروی کارشان هستند. سوم، توسعه‌ی مساعد اقتصاد کالایی که پایه‌های مادی لازم را برای تولید کالایی سرمایه‌دارانه فراهم می‌کند.

در مرحله‌ی امپریالیسم برای حل بحران اشباع سرمایه تنها صدور سرمایه به کشورهای عقب‌افتاده راه‌گشا نیست، بلکه تصرف بخش‌های غیرانحصاری و انحصاری کردن آن‌ها (مونوپولی)، نوآوری‌های شتابان تکنولوژیک («انقلاب» دائمی وسائل تولید)، توسعه‌ی «بازارها اضافی» (توسعه‌ی اقتصاد جنگی، بخش خدمات و کارهای اجتماعی) نیز کارآمد هستند. (راد بخش اول، ۴۸ و ۴۹) در همین مرحله

سرمایه‌ی صادراتی به کشورهای عقب‌افتاده هرچه بیش‌تر به تولید کالاهای مصرفی برای بازار بومی این کشورها علاقمند شد. از نظر راد از طریق اصلاحات ارضی زمینه‌ی لازم برای برانگیختن منابع مالی موجود برای تبدیل ایران به یکی از مراکز جذب صادرات کالاهای سرمایه‌ای کشورهای پیشرفته‌ی صنعتی آماده شد. برای مثال در سال ۱۳۴۱ از کل سرمایه‌گذاری خصوصی خارجی در ایران فقط ۱۴.۹ درصد در تولید کالاهای مصرفی بود (۸۲ درصد در مواد خام و ۳.۱ درصد در وسایل تولید) در صورتی‌که در سال ۱۳۵۱ رقم مذکور به ۵۳.۷ درصد بالغ می‌شد (۳۸.۵ درصد در مواد خام، ۷.۸ درصد در وسائل تولید) (همان، ۵۷) که دو دلیل عمده برای این موضوع می‌توان یافت، یکی افزایش سود در بخش کالاهای مصرفی نسبت به مواد خام و دیگری رشد بازار مصرفی داخلی در کشورهای عقب‌افتاده.

نمی‌توان کالاهای سرمایه‌ای به کشورهای عقب‌افتاده فروخت اگر آن‌ها قادر به استفاده از آن نباشند. تمام ایدئولوژی «توسعه» (اصلاحات ارضی، ایجاد بانک‌های توسعه‌ی صنعتی و ...) و تبلیغات طبقات حاکم بومی در این کشورها و هیاهوی محافل امپریالیستی در این رابطه از همین نیاز اساسی سرچشمه می‌گیرد و نه از واکنش تاکتیکی به جنبش‌های آزادی‌بخش ضدامپریالیستی. (همان، ۶۱ و ۶۲) مهم‌ترین تغییرات در اواخر برنامه‌ی هفت‌ساله‌ی دوم (۱۳۳۴-۱۳۴۱) عبارت بود از تغییرات در مقررات گمرکی، اصلاحات ارضی، ایجاد اطاق صنایع و معادن، آماده‌کردن مقدمات ایجاد بازار بورس، تغییر پشتوانه‌ی ریال و ایجاد موسساتی مانند بانک اعتبارات صنعتی، بانک توسعه‌ی صنعت و معدن ایران و صندوق ضمانت صنعتی ایران و آمریکا. (راد بخش دوم، ۷) در این دوره دولت سیاست «تحدید واردات» و «صرفه‌جویی ارزهای خارجی» را در پیش گرفت و جالب آن‌که در طی دوره‌ای کم‌تر از ۲۰ سال، واردات ایران در نتیجه‌ی همین سیاست ۲۵ برابر شد (بدون در نظر گرفتن واردات نظامی). شکل‌گیری بانک توسعه‌ی صنعت و معدن ایران مرحله‌ی مهمی از تلفیق سرمایه‌ی داخلی و خارجی بود. این بانک در بین بانک‌های مختلط شکل‌گرفته، موقعیتی بسیار

ویژه پیدا کرد. بانک با ۸۵ درصد سرمایه‌ی ایرانی و ۱۵ درصد سرمایه‌ی خارجی ایجاد شد؛ دقیقاً مشابه مدلی که پیشتر در کشورهای چون پاکستان، ترکیه و هند نیز ساخته شده بود. هر چند درصد مشارکت سرمایه‌گذاری خارجی‌ها در این نوع بانک کم بود، اما دول امپریالیست به مدد وام‌هایی که اعطاء می‌کردند، قدرت اصلی و کلیدی را در اختیار داشتند که همین، نقش مهمی در رشد تصاعدی جامعه‌ی مصرفی ایران داشت.

۵. مهاجرت از روستا به شهر و بروز معضل حاشیه‌نشینی

روستاییان که بیش از ۶۰ درصد کل جمعیت کشور را تشکیل می‌دادند فقط ۳۰ درصد درآمدهای ملی را تحصیل می‌کردند. (امانت، ۶۴۷) مجموعه‌ی اصلاحات دولتی انقلاب سفید، به دلیل افزایش سطح بهداشت و خدمات درمانی و سیاست‌های جمعیتی، جمعیت مازادی در روستاها ایجاد کرد که به شهرهای بزرگ و کوچک سرازیر شدند. از سوی دیگر تخمین زده می‌شود پس از اصلاحات ارضی حدود ۴۷.۵ درصد از جمعیت مستقل روستایی زمینی دریافت نکرد. (راد بخش دوم، ۹) در اواخر دهه‌ی ۱۳۴۰ مزدهای بالاتر در شهرها، صدها هزار نفر از روستاییان بی‌زمین را به وسوسه‌ی مهاجرت به شهرهای بزرگ انداخت. جایی که آن‌ها اغلب در حلبی‌آبادها و مناطق خارج از محدوده زندگی می‌کردند. (اشرف، ۱۰۸) راد نیز در این باره می‌نویسد: «بررسی آمار رشد جمعیت شهری در ایران نشان می‌دهد که در ده سال اول پس از اصلاحات ارضی بیش از ۲ میلیون نفر از روستاهای ایران برای یافتن کار به شهرها مهاجرت کردند. (راد بخش دوم، ۹)

در سال ۱۳۴۵ هنوز چیزی حدود ۸۵٪ جمعیت روستایی بی‌سواد بود. سال ۱۳۴۹ در سراسر ایران سه هزار مدرسه ساخته شده بود. در سال ۱۳۵۶، یعنی پانزده سال پس از آغاز طرح، نام‌نویسی در این مدارس تقریباً هفت برابر شد. آموزشی که روستاییان یافتند انگیزه‌ی دیگری برای مهاجرت از روستا بود. (امانت، ۶۵۵)

در سال ۱۳۵۰ جمعیت تهران از سه میلیون نفر تجاوز کرد و تا سال ۱۳۵۵ به حدود چهار میلیون نفر رسید. (همان، ۶۹۵) در سال‌های میانی دهه‌ی ۱۳۵۰، ۴۰

درصد از کل سرمایه‌گذاری‌های ملی و ۶۰ درصد از صنایع کشور در پایتخت متمرکز بود. (کریمی، ۱۸۸)

از طرفی مشکل مسکن به‌خصوص در شهرهای بزرگ که از مدت‌ها قبل و درست بعد از جنگ جهانی دوم شروع شده بود بیش از پیش به مسئله‌ای غیرقابل حل تبدیل شد. روزنامه‌ها، دولت را به خاطر ناتوانی در حل مشکلات مسکن سرزنش می‌کردند. بحران مسکن بعد از انقلاب سفید شاه تشدید هم شد. [تا سال ۱۳۵۱] ۳۶ درصد از فقیران کل کشور در تهران زندگی می‌کردند. (همان، ۲۱۲ و ۲۱۳) به همین دلیل در اوج شکوفایی اقتصادی کشور پس از چهار برابر شدن قیمت نفت در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۵۲ تا ۱۳۵۳، جمعیت زاغه‌نشین‌ها در پایتخت مدام بیشتر می‌شد. (همان، ۲۱۵) تضاد آشکار بین فقر رقت‌انگیز مهاجران روستایی و شیوه‌ی زندگی تجملی برخی خانواده‌های مرفه شهری گرفتاری‌هایی را برای دولت ایجاد کرد. (اشرف، ۱۰۸) از ذکر این نکته نیز نباید غافل ماند که در ایران مهاجرت روستاییان به حاشیه‌ی شهرهای بزرگ دارای رنگ‌وبوی ویژه‌ای بود و با ممانعت حکومت مرکزی روبرو می‌شد. در سال ۱۳۵۵ به موجب قانون «حفاظت از محدوده‌ی شهری» دولت تهاجم همه‌جانبه‌ای را به بیغوله‌های مهاجران حاشیه‌نشین آغاز کرد که با واکنش‌های تند و خشن «جنبش خارج از محدوده» در سال ۱۳۵۶ پاسخ گرفت. (قیداری، ۲۰۲)

تنها بخش کوچکی از این مهاجران روستایی در صنایع بزرگ جذب شدند، گروه‌های کثیری در کارهای ساختمانی و کوره‌پزخانه‌ها دست به کار شدند و بسیاری در حاشیه‌ی شهرها زندگی بی‌هدف و بی‌آینده‌ای را سرشار از تناقضات زندگی شهرنشینی و دردهای شناخته و ناشناخته‌ی اجتماعی شروع کردند. (سوداگر، ۷۵۰) در رده‌های پایینی نیروی کار نیز نیم میلیون نفر کارگر خودفرمای تهی‌دست شاغل در «بخش به اصطلاح غیررسمی» و کارگران خدماتی بود که حقوق اندک دریافت می‌کردند. بسیاری از آن‌ها در زاغه‌ها و در مناطق حاشیه‌ای شهر در کنار مهاجران فقیر روستایی زندگی می‌کردند. (اشرف، ۱۰۰)

گروه جامعه‌شناسی شهری (انتشاریافته در شهریور ۱۳۵۷) در بررسی محیط جمعیت صنعتی ایران درباره‌ی خاستگاه کارگران شهر تهران که کم‌وبیش می‌تواند الگویی برای نشان‌دادن خاستگاه کارگران دیگر مناطق صنعتی کشور نیز باشد می‌نویسد:

«در تهران پرولتاریای صنعتی ... از روستاهای ایران برخاسته‌اند: زیرا از هر ۳ کارگر فقط یکی در شهر متولد شده است. از این گذشته از هر ۱۰ کارگر تنها یک نفر متولد تهران می‌باشد و از هر ۲۰ خانواده کمتر از یکی از آن‌ها از ۲ نسل پیش به این طرف در تهران ساکن شده‌اند... حتی یک نفر از کارگران دارای منشأ عشایری نبوده است.» (سوداگر، ۷۴۶)

۶. بررسی وضعیت زن‌های کارگر

اما طبق معمول اوضاع برای کارگرهای زن از این هم بدتر بود؛ زن‌هایی که برای امرار معاش به انجام کارهای حاشیه‌ای و کم‌سود روی آوردند. اجبار زن‌ها به کار در بیرون از خانه در کنار کارخانه و فرزندآوری و ... آن هم در شرایطی نابرابر و ناعادلانه به معنی آزادشدن آن‌ها (طبق تبلیغات رژیم‌ها) نبود، بلکه فقط به معنی آزادشدن نیروی کار آن‌ها و به خدمت طبقات حاکم درآمدن بود.

در سال ۵۱ تعداد کل بی‌سوادهای کشور ۶۰ درصد از جمعیت و بی‌سوادهای زن ۷۵ درصد از زنان بودند. (باید این نکته را در نظر آورد که در این آمار زنانی که دو یا سه کلاس سواد داشتند نیز باسواد محسوب شده‌اند) بهبود اوضاع زنان نیز که برخی نظریه‌پردازها با اتکا به آمار بیان می‌کنند، بیشتر در مورد زنان طبقه‌ی متوسط شهری صادق بود تا زنان حاشیه. جالب آن‌که به‌شکل حیرت‌انگیزی بعدتر و در قسمت دوم خواهیم دید که به‌خصوص از سال ۱۳۴۳ به بعد در فیلم‌فارسی یک لمپن بی‌سواد الکی خوش قهرمان داستان شد و فیلم‌فارسی به‌وضوح در مقابل سواد جبهه گرفت تا جایی که آدم‌های باسواد شخصیت منفی، منفعل و یا مضحک داشتند. این آمارها به خوبی بر این مدعا صحه می‌گذارند که فیلم‌فارسی به میدان آمد تا سرکوب‌ها و

شکست‌های پهلوی را توجیه کند. به عبارتی سرگرمی نازل ساخته شد و پرننگ گردید، تا فاجعه‌ی اقتصادی را کمرنگ جلوه دهد.

برای درک عمق تبعیضی که زنان متحمل می‌شدند بهتر است به ذکر چند نمونه‌ی شاخص از وضعیت زن کارگر بسنده کنیم:

در ابتدای ۱۳۲۰، ۲۹۹۳۰ کارگر (یک سوم نیروی کار صنعتی) در کارخانه‌هایی با بیش از ۵۰۰ کارگر مشغول بودند. «در همین دوره نسبت کارگران فصلی به کل نیروی کار صنعتی از ۱۵ درصد به ۶.۵ درصد کاهش یافت» اما دستمزدها طی دو یا سه دهه تنها اندکی افزایش یافت. طی دهه‌های ۱۳۰۰ و ۱۳۱۰، میانگین دستمزد روزانه برای کارگر ساده ۳ قران و کارگر ماهر ۷ تا ۸ قران بود. زنان در کارهای غیرحرفه‌ای با کاری مشابه مردان مزدی معادل ۱.۵ قران در روز می‌گرفتند. (اشرف، ۹۷)

متوسط دستمزد کارگران کشاورز مرد در سال ۵۰ و ۵۱، روزی ۸۹ و ۹۸ ریال بوده در حالی که متوسط دستمزد زنان در همین سال‌ها بیش‌تر از ۴۸ و ۵۲ ریال نبوده. یا مثلاً در سال ۵۳ کارگرهای زن کارخانه‌ی لامپ‌سازی رشت بعد از اعتصاب موفق شدند حقوق خود را از روزی ۵۵ ریال به ۸۰ ریال برسانند و این درحالی بود که در همان زمان حقوق کارگران مرد روزی حداقل ۱۳۰ ریال بود. در روستاها و مناطق دورافتاده وضعیت حتا بدتر هم بود. مثلاً در رهنان از توابع اصفهان، دختران و پسران روستایی بعد از دو سال کار مجانی، روزی ۱ تومان مزد می‌گرفتند و در اطراف پهلوی‌دژ، دختران قالی‌باف در ازای پول از خانواده‌های‌شان خریداری می‌شدند و مادام‌العمر مجبور به کارکردن بودند.

ساعت کار زن‌ها در کارخانه‌های بزرگ ۹ ساعت در روز و با احتساب رفت‌وآمد حدود ۱۱ ساعت بود و در کارگاه‌ها نیز بدون احتساب رفت‌وآمد تا ۱۱-۱۲ ساعت کار در روز هم می‌رسید. «مطابق آمار دولتی بیش از ۲۶۰ هزار نفر از زنان شاغل شهری از ۳۶ تا ۸۵ ساعت در هفته کار می‌کردند.» (طواف‌چیان-جاسمی، ۳۱)

در روستاها، چه زن و چه مرد شامل بیمه‌ی اجباری اجتماعی نمی‌شدند و حتا

کارگرهای کشاورزی روستاها نیز از قانون بیمه‌ی اجتماعی کارگران بهره‌مند نبودند. زن‌های کارگر شهری گو اینکه قانوناً باید بیمه باشند ولی مطابق آمار سال ۵۱، از ۸۹۰۰۰ کارگر زن تنها ۱۸۲۴۱ نفر بیمه بوده‌اند. (تعداد کل کارگرهای زن با توجه به تعداد زنانی که در کارگاه‌های کوچک و یا منازل کار می‌کنند، بسیار بیشتر از آمار رسمی است) (همان، ۳۲) اما نکته‌ی جالب دیگری که در این آمار وجود دارد این است که، به‌رغم تبلیغات گسترده‌ی رژیم در مورد سپاه دانش، مطابق آمار وزارت کار از ۱۸۲۴۱ نفر کارگر زن بیمه‌شده در سال ۵۱، ۹۵۰۰ نفر بی‌سواد و ۸۰۰۰ نفر تحصیلاتی تا پنجم ابتدایی داشته‌اند. (همان، ۳۵)

یکی دیگر از مشکلات زنان شاغل همواره مسئله‌ی نگاه‌داری از فرزندان است، وظیفه‌ای که به‌طور سنتی و به‌غلط به‌عهده‌ی زن گذاشته شده است و لو این‌که او نیز شاغل باشد. اما حیرت‌انگیز این‌که طبق گزارش‌ها در دهه‌ی ۵۰ کارخانه‌ی مینو برای حل مسئله‌ی نگاه‌داری از فرزندان زن شاغل، تنها زن‌های مجرد را استخدام می‌کرد و از پذیرش زن‌های متأهل خودداری می‌کرد. طبق آمار رسمی سال ۵۴ «برای ۴۹۰۰۰۰ نفر کارگر زن و ۲۰۱۰۰۰ کارمند زن، فقط ۹۷ مهدکودک و ۲۵ شیرخوارگاه در سراسر مملکت وجود دارد (اکثراً هم در تهران)» (همان، ۳۳)

اما رویکرد دولت و خاندان پهلوی به فقر گسترده و وضعیت زن‌های این دوره، عموماً خشم عموم و حتا بسیاری از فعالان زن را برمی‌انگیخت. هراس رژیم پهلوی از بیداری زنان و گردهم‌آیی آنان به حدی بود که در همان اوایل دهه‌ی ۵۰، کلیه‌ی تشکیلات زنان را که اکثراً سازمان‌های خیریه و مرکب از زنان طبقات مرفه بودند، منحل، و همگی را منضم به سازمان زنان دست‌ساخت خود، به ریاست اشرف کرد. حتا سازمان‌های صنفی نظیر انجمن پرستاران نیز از این ماجرا مستثنا نبودند.

در سال ۱۳۴۴، شورای عالی سازمان‌های زنان که از شماری از سازمان‌های مستقل زنان تشکیل می‌شد به سود یک‌پارچگی و همگونی و کنترل سخت‌تر از بالا منحل شد. بدین ترتیب سازمان زنان ایران تحت ریاست عالی‌ه‌ی اشرف پهلوی و نیابت

ریاست عالی‌هی بانو فریده دیبا (مادر ملکه) تشکیل شد. شورای مرکزی این سازمان از یک زن، فرخ‌رو پارسا، وزیر آموزش و پرورش و ۹ مرد که مناصب ریاست سنا، ریاست مجلس، وزارت دادگستری، وزارت اقتصاد، وزارت کشور، وزارت بهداشت، شهرداری تهران و ریاست پلیس تهران را داشتند تشکیل می‌شد. در اساس‌نامه‌ی سازمان زنان تنها به فعالیت‌های اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی اشاره شده بود و جای فعالیت‌های سیاسی در آن کاملاً خالی بود. افسانه نجم‌آبادی درباره‌ی این سازمان می‌گوید «یک سازمان زنان دولتی تشکیل شد تا راه آزادسازی زنان را هموار سازد؛ اما این تحول به دوره‌ای از فعالیت‌های مستقل زنان پایان بخشید» (حافظیان، ۱۳۸۷)

۷. پایگاه اجتماعی نیروهای اصلی مشارکت‌کننده در انقلاب ۵۷

طبقات اجتماعی عمده در سال ۵۷، طبق نظر احمد اشرف، عبارت بودند از اقشار مسلط شامل متخصصان غرب‌گرا و کارمندان دولت و بورژواهای رو به رشد، اقشار متوسط و متوسط پایین شهری (کارمندان بخش دولتی و خصوصی)، طبقات متوسط و متوسط پایین سنتی (علما و تاجران خرد، کسبه و پیشه‌وران و شاگردانشان). در نیمه‌ی دهه‌ی ۱۳۴۰ تعداد زیادی از روشنفکران به خصوص آن‌هایی که از طبقه‌ی متوسط پایین و با پیشینه‌ی روستایی بودند، ایدئولوژی اسلام انقلابی را برگزیدند. این روند به خصوص در نیمه‌ی دهه‌ی ۱۳۵۰ در بین دانشجویانی که حدود یک سوم آن‌ها با پیشینه‌ی بازاری و روستایی بودند، بروز کرد. (اشرف، ۸۸)

از نظر اشرف سه گروه رهبری، مبانی ایدئولوژیک و پشتوانه‌ی مالی انقلاب را تدارک دیدند: (همان، ۱۱۲)

- روشنفکران جوان، علمای مبارز و نسل جوان‌تر بازاری‌ها.
- کارمندان دولت و کارگران صنعتی که در واپسین مراحل انقلاب به آن پیوستند (و اقتصاد را تا آستانه‌ی ورشکستگی پیش بردند).
- تهیدستان شهری و مهاجران روستایی که در تظاهرات توده‌ای شرکت می‌کردند (و گه‌گاه دست به خشونت می‌زدند).

مهاجرت روستاییان به شهر، نیرویی مردمی به وجود آورد که گرچه در ابتدا حامی اصلاحات پهلوی بودند ولی در نهایت به سمت حمایت از آلترناتیوهای دیگر تغییر جهت دادند. (امانت، ۶۴۲) حاشیه‌نشین‌های شهری صرف‌نظر از آن‌که با عرضه‌ی فراوان نیروی کار ارزان مانع بالارفتن سریع دستمزدها شدند، به علت پیوندها، روابط خانوادگی، سنتی و فرهنگی و نداشتن تربیت فرهنگی مترقی به زمینه‌ی مناسبی برای تقویت و پیروزی رهبری سنتی در یک بزنگاه بزرگ تاریخی تبدیل شدند. (سوداگر، ۷۵۰) هم‌گرایی موقت نیروهای ناراضی، با اتکا به بسیج طبقات متوسط رو به پایین شهری و بازاری‌ها، توانست نظام پهلوی را پایین بکشد و ساختار قدرت آن را برچیند. (امانت، ۷۹۲) همان‌طور که کمی بعد بر همه آشکار شد، انقلاب اسلامی به فعالان اسلام‌گرای عمدتاً رادیکال، فقرای شهری، تاجر بازاری و حداقل برای مدتی کوتاه به جوانان و دانشجویان و کارمندان دون‌پایه‌ی حکومتی و مردان و زنان شهری فرودست پشت‌گرم بود. (همان، ۷۹۳) جالب آن‌که دهقانان در هیچ یک از مراحل جنبش انقلابی نقش برجسته‌ای ایفا نکردند. طبقه‌ی متوسط جدید نیز به انقلابیون پیوستند اما بیشتر حول طرح خواست‌هایی برای افزایش حقوق و دیگر مزایای شغلی. اما کارگران صنعتی شاغل در بخش خصوصی در طول انقلاب نسبتاً غیرفعال باقی ماندند. (اشرف، ۱۱۵)

با این‌که روستاییان مشارکت فعالی در انقلاب نداشتند (تنها ۲ درصد از راهپیمایی‌ها در روستاها شکل گرفتند) و حتا بعضاً در راهپیمایی‌های ضدانقلابی هم شرکت می‌کردند، تهیدستان شهری و مهاجران روستایی در بسیاری از تظاهرات توده‌ای جلب شدند و از مهر تا بهمن ۱۳۵۷ نقش پررنگی یافتند.

بخش دوم: نگاهی به مصرف فرهنگی حاشیه‌نشین‌های شهری

۱. سیاست‌گذاری‌های دولتی و تحول رادیو و تلویزیون

طبق گزارش‌های رسمی از سال ۱۳۲۱ تا ۱۳۵۷ دولت مجموعاً ۲.۷۷ درصد از کل بودجه‌ی کشور را به فرهنگ اختصاص داد. «شورای فرهنگی سلطنتی ایران» و «دفتر مخصوص» همواره هزینه‌هایی خارج از بودجه‌های مصوب دولت را به حمایت و تولید آثار هنری اختصاص می‌دادند. دیگر بازیگر این دوره، فرح پهلوی و جرگه‌ی روشنفکران و هنرمندان نورسیده‌ی اطراف او بودند که بر فرهنگ دهه‌های ۱۳۴۰-۵۰ سیطره داشتند. اما فرخ غفاری، نقش فرح دیبا را در افزایش هنردوستی این‌گونه توصیف کرده است: «فرح در تمام مدتی که من باهاش تماس داشتم مثل بچه‌هایی بود که یک کاری را که اول اعتقاد زیادی بهش نداشته بود، راه انداخته بود و وقتی کار گرفته بود خیلی ذوق می‌کرد»... در واقع برای بحث از تاریخ هنر مدرن ایران، اشاره به نقش فرح، جز آدرسی غلط نیست. دلیل برجسته‌شدن نقش فرح در تحولات هنری ایران علی‌القاعده حجم تبلیغات گسترده‌ای است که گرد او به‌عنوان شخص دوم مملکت وجود داشت. این تبلیغات را باید صرفاً به‌عنوان بخشی از آن تصویری در نظر آوریم که دولت قصد داشت به عنوان زن مترقی ایرانی به جهان نشان دهد. (قلی‌پور، ۱۶۶ و ۱۶۷)

پهلوی سعی داشت با حمایت‌های دولتی به حیات فرهنگی جامعه جهت‌گیری مدنظر خود را القا کند، اما اکثر سیاست‌های دولتی صرفاً معطوف به طبقات متوسط و بالا می‌شد. از اولین حمایت‌های دولتی، برنامه‌ی معروف گلها بود که در رادیو ایران تولید می‌شد و هدفش ارائه‌ی آثار هنرمندانه در زمینه‌ی میراث موسیقایی ایرانی بود، اما این برنامه بیش‌تر با ذوق طبقه‌ی متوسط هماهنگی داشت. (امانت، ۷۵۵) در حالی که در میان توده‌ی مردم تحولات گسترده و یک‌سره متفاوتی در جریان بود. در دهه‌ی ۱۳۴۰ تلویزیون‌های پرتعدادی که بالای تاقچه‌ی قهوه‌خانه‌ها نصب شده بودند

و برای مشتریان، فیلم‌های کم‌خرج هالیوودی پخش می‌کردند، نماد ابزار جدید دولت برای تسلط بر مردم بودند. (همان، ۷۵۵) گسترش چشم‌گیر رادیو تلویزیون ملی، این انحصار قدرت‌مند را به حکومت پهلوی داد تا نه فقط پیام‌های سیاسی آشکار خود بلکه نوعی برنامه‌ی ظریف ناسیونالیسم سکولار را پیاده کند. اما سریال‌های طنز (درباره‌ی زندگی همسایگان فقیر، مشکلات مسکن)، خانه‌های قمر خانمی، کارگران دوره‌گرد، تغییر چهره‌ی روستاها پس از آن که توسط شهرها بلعیده شدند، رشد جرم و جنایت در شهرها و نبود نظم و قانون، تفرعن نابجای نخبگان قدیمی و بیگانه‌هراسی آنان گرچه بهداشتی و غیرسیاسی بودند ولی سطحی از آگاهی اجتماعی را ایجاد کردند. (همان، ۷۵۹)

در همین بین بود که یکی از تأثیرگذارترین سرگرمی‌های تھی‌دستان شهری ظهور کرد؛ فیلم‌فارسی که از همان ابتدای ورود سینما در ایران بر آن سایه انداخته بود، در دهه‌ی ۴۰ و به‌خصوص ۵۰ جانی تازه گرفت.

۲. فیلم‌فارسی و تئاتر لاله‌زار

سرخوردگی عمیق پس از تابستان ۱۳۳۲ و خفقان پساکودتا گریبان‌گیر هنرمندان شد. فیلم‌فارسی [پیروزدن شرافت، لات جوان‌مردی که حق ضعفا را می‌ستاند، ثروت‌مندشدن یک‌شبه‌ی فقرا و ...] امید پوچی را در فضا می‌پراکند که در برابر یأس عمیق آن دوره کاربرد داشت. (شکیبادل، ۱۳۹۳) فیلم‌فارسی و مخاطبش هر دو زاییده‌ی اختناق بودند. گسترش تئاتر لاله‌زاری (و فیلم‌فارسی) همراه با رواج مصرف‌گرایی و وعده‌های رفاه و ایجاد سرگرمی بود که پس از کودتا احتمال بروز اعتراضات را کاهش می‌داد.

یکی از نکات بسیار جالب در مورد فیلم‌فارسی این بود که این سینما بیش از هرچیز وام‌دار تئاتر بود؛ تئاتری که پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ به محاق رفته بود. اکثر بازیگرانی که در اواسط دهه‌ی ۳۰ به بازی در فیلم‌فارسی روی آوردند، در قبل از کودتا چهره‌های مشهور تئاتر محسوب می‌شدند. رفیع‌حالتی که از اواخر

دهه‌ی ۳۰ و در طول دهه‌ی ۴۰ بازیگر نقش‌های دو و سه «فیلم‌فارسی» شد، وزنه‌ی معتبری در تئاتر بود. هایک کاراکاش و معز دیوان فکری که فیلم‌فارسی ساختند هر دو کارگردان تئاتر بودند. علی دریابیگی که فیلم **طوفان زندگی**، نخستین فیلم دوره‌ی دوم فیلم‌فارسی را در ایران کارگردانی کرد، کارگران تحصیل‌کرده‌ی تماشاخانه‌ی تهران بود. لرتا که نقش مادر «فردین» را در **همای سعادت** بازی کرد، همسر عبدالحسین نوشین، معروف‌ترین کارگردان تئاتر ایران بود. با رکود تئاتر در اوایل دهه‌ی ۳۰، تولید فیلم‌فارسی رونق گرفت. به نوعی فیلم‌فارسی از دل تماشاخانه‌ی تهران بیرون آمد. در اواسط دهه‌ی ۳۰ وقتی در نمایش «**بریم آمریکا**» در تماشاخانه‌ی تهران چند دختر موطالایی آلمانی نیمه‌عریان رقصیدند، آتراکسیون وارد تئاتر شد. یک‌سال بعد تئاتر پارس اولین تئاتری بود که از رقاصه در بین برنامه‌ی خود استفاده کرد. با ورود آتراکسیون به تماشاخانه‌ها، تئاتر حرفه‌ای به ورطه‌ی ابتذال افتاد. مردم چون دیدند می‌توانند با پول کم‌تر همان داستان‌های اخلاقی، اجتماعی، عشقی و موزیکال را در سینما ببینند کم‌تر به تئاتر رفتند. در نتیجه پس از مدتی از تعداد تماشاخانه‌های تهران کاسته شد و در اواسط دهه‌ی ۴۰ تماشاخانه‌هایی که در لاله‌زار باقی ماندند (پارس، نصر، دهقان، جامعه باربد) بیش‌تر با رقص عربی و آواز خوانندگان بازاری ارتزاق می‌کردند. (جیرانی، ۱۱۱)

هوشنگ کاووسی که نام فیلم‌فارسی ابداع او بود در تعریف این سینما می‌نویسد: «فیلم‌فارسی به آن دسته از آحاد سینمایی گفته می‌شود که در مجموع تکنیک ساخت فیلمی و در پرداخت و پیش‌برد یک داستان فیلم غلط‌های فاحش دستوری و املائی و انشایی دیده می‌شود. اگر حدی برای یک نقطه «صفر» ارزشی در سینما قائل گردیم این فیلم‌ها به‌علت تکنیک ناقص بیانی و ساختمانی که در فرم و مضمون خود دارند در زیر این حد واقع می‌گردند و به این جهت آن‌ها را «زیرفیلم» می‌نامیم و این اصطلاح از ما نیست از فرهنگ و دایره‌المعارف جهانی سینما و تقسیم‌بندی فیلم‌هاست». (کاووسی، ۱۳۴۸) امانت نیز از این سینما می‌نویسد و معتقد است این

فیلم‌ها را «آبگوشتی» می‌نامیدند، چراکه در آن‌ها خانواده‌های فقیری که زندگی سخت ولی شرافتمندانه‌ای داشتند غالباً دور کاسه‌ی آبگوشت جمع می‌شدند.

برخی ویژگی‌های فیلم‌فارسی از نظر آذین به این شرح است: (آذین، ۱۳۸۷)

- تمام فیلم‌فارسی‌ها فاقد فیلم‌نامه‌اند.
- افراد تیپیک‌اند و فاقد شخصیت.
- گفت‌وگوها بی‌مایه است.
- از چاقو و قمه و ... استفاده می‌شود نه اسلحه.
- ضرب و شتم حتمی است.
- حتماً دو زن حاضر است (یکی خوب یکی بد).
- رقص و آواز دارد.
- پایانی خوش دارد.
- سکس حتماً حاضر است از کلامی تا تصویری.

برخی فیلم‌فارسی‌های ساخته‌شده عبارت بودند از: «آبرام در پاریس»، «آقای قرن بیستم»، «گنج قارون»، «قهرمان قهرمانان»، «خوشگل خوشگلا»، «موتلایی شهر ما»، «شمسی پهلون»، «ازدواج ابرونی»، «بسترهای جداگانه»، «مرد بی ستاره»، «عروس تهران»، «زنی با نام شراب»، «نانجیب»، «رقاصه»، «خاطر خواه»، «دو دل و یک دلبر». آن‌چه اکثر منتقدین و پژوهش‌گران بر سر آن اتفاق نظر دارند این است که فیلم‌فارسی، حاشیه‌ی سینمای ایران نیست بلکه از همان ابتدا متن و مرکز آن بوده، و بعدتر بعضی فیلم‌سازها توانستند تحت شرایط خاص و منحصره‌فرد، تجربه‌های جدیدی را خارج از این جریان خلق کنند. همین امر گواهی است بر اهمیت و محبوبیت فیلم‌فارسی در ایران، به خصوص در سال‌های ابتدایی سینما. برای مثال فیلم **گنج قارون** در سال ۱۳۴۴ بیش از دو میلیون نفر را روانه‌ی سینما کرد و فیلم ۵۳ میلیون ریال (حدود ۷.۵ میلیون دلار) درآمد داشت که در تاریخ سینمای ایران عدد چشم‌گیری بود.

به گفته‌ی شکیبادل بررسی‌های مخاطب‌پژوهانه بیان‌گر این است که درصد مخاطبان غیرفرهیخته‌ی فیلم‌فارسی به طرز غیر قابل اغماضی بیش‌تر از سایرین است. (شکیبادل، ۱۳۹۳) فریدون جیرانی نیز در مقاله‌ای نسبتاً مفصل که حاوی نکات درخشانی است به فیلم‌فارسی می‌پردازد و در مورد پایگاه اجتماعی مخاطب‌های این نوع سینما معتقد است که مخاطب فیلم‌فارسی با آغاز دوران استبداد در دل تناقضات جامعه‌ی شبه‌مدرن شاه با تقسیم‌بندی شهر به شمال و جنوب شکل گرفت. با این تقسیم‌بندی کارگران شهری و اقشار کم‌درآمد پایین‌شهر، مخاطبین اصلی فیلم‌فارسی شدند. در جو اختناق، فیلم‌فارسی برای ارتباط با مخاطبش تفاوت فرهنگی دو منطقه را اصل قرار داد و درمقابل طرز رفتار، منش و نوع زندگی شمال‌شهری‌ها که متأثر از فرهنگ غربی بود موضع گرفت. وقتی که شاه در سخنرانی‌اش از دوران امید، اعتماد و کار و خلاقیت در راه سازندگی ایران آباد حرف می‌زد، فیلم‌فارسی هم‌گام با این تبلیغات دوران امید و سازندگی را در جنوب شهر جست‌وجو می‌کرد. به همین دلیل فیلم‌فارسی به رویاپردازی پرداخت و با زبان خود آن‌ها حرف زد. بخشی از کارگران که در فرهنگ شهری ادغام نشدند بیش‌تر مورد توجه فیلم‌فارسی قرار گرفتند. از آن‌جاکه رژیم هم‌زیستی مسالمت‌آمیز طبقات را تبلیغ می‌کرد، تقابل این دو طبقه در فیلم‌فارسی شکل خشن و طبقاتی پیدا نکرد و در آخر الامر با تفاهم این دو طبقه پایان می‌یافت. فیلم‌فارسی بازتاب این جامعه و مختص ایران بود؛ جامعه‌ای آشفته، مبهم، شکل‌نیافته و پر از تضاد بعد از انقلاب سفید. (جیرانی، ۸۹)

در شدت یافتن جریان «گریز از واقعیت» در این نوع فیلم‌ها، هدف اصلی چیز دیگری است. کسب لذت مخاطبی که با هم‌ذات‌پنداری سطحی غرق در اوهام می‌شود و از این پس به خود می‌قبولاند که هر حادثه‌ای در روند زندگی‌اش قابل رخ‌دادن و پذیرفتنی است. در این فیلم‌ها شخصیت‌های روستایی همواره پاک و ساده‌دل هستند و درمقابل، کاراکترهای شهری افرادی نیرنگ‌باز و فریبکارند. در فیلم‌های فردین مردم فرودست خالص‌تر و پاک‌تر تصویر شده‌اند و اصولاً آثار او با این تلقی که فقر یکی از

راه‌های فساد و جرم و تباهی در جامعه است، به کلی بیگانه است. (شکیبادل، ۱۳۹۳) اما خود فیلم‌فارسی نیز چرخش‌های محتوایی داشت. فیلم‌فارسی تصمیم گرفت برای جلب مشتری و گذر از بحران از فیلم اخلاق‌گرایانه‌ی دهه‌ی چهل صرف‌نظر کند و یک‌باره به دامن هرزگی بغلتد. این ابتدال طی ۱۷ سال از ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷ ادامه داشت. (گیتی، ۱۳۸۷) از سال ۱۳۴۳ به بعد در فیلم‌فارسی در مقابل شمال‌شهری‌های فرنگی‌مآب یک لمپن بی‌سواد الکی خوش‌الگو قرار گرفت. در واقع از سال ۴۳ به بعد فیلم‌فارسی در مقابل سواد جبهه گرفت و در طول دهه‌ی ۴۰ و حتا دهه‌ی ۵۰ در فیلم‌فارسی آدم‌های بی‌سواد قهرمان قصه بودند. برعکس آدم‌های باسواد شخصیت منفی، منفعل و یا مضحک داشتند، و این درحالی است که تا مرداد ۵۲ فقط ۲ درصد از فرزندان طبقه‌ی کارگر شهری و یک درصد از روستاییان به دانشگاه راه یافته بودند. (جیرانی، ۹۳) این امر بیان‌گر تلاش بی‌وقفه‌ی این سینما برای جلب رضایت مخاطبان خود بود که پیش‌تر نیز به آن اشاره شد. البته این بازنمایی دروغین از فقر به این مسئله نیز مرتبط بود که تصویر واقعی از فقر و محلات فقیرنشین معمولاً منجر به توقیف و سانسور فیلم‌ها می‌شد. مانند فیلم «جنوب‌شهر» ساخته‌ی ۱۳۳۷ فرخ غفاری و «قاصد بهشت» ساخته‌ی ساموئل خاچیکیان و ...

در آغاز سال ۱۳۴۳ به دنبال تشکیل اتحادیه‌ی صنایع فیلم ایران، مجله‌ی «فیلم و هنر» برای حمایت از فیلم‌فارسی به صورت هفتگی منتشر شد. این مجله با شعار حمایت به میدان آمد، اما چون نویسندگانی که با این مجله هم‌کاری می‌کردند ریشه در طبقه‌ی متوسط داشتند و این طبقه مخاطب فیلم‌فارسی نبود، در این مجله هم از فیلم‌فارسی انتقاد شد. حتا وقتی دست‌اندرکاران فیلم‌فارسی به مصاحبه نشستند چون با مخاطب دیگری سروکار داشتند از خودشان انتقاد کردند. (همان، ۱۱۴) مانند محمدعلی فردین که در مصاحبه‌ای بیان کرد از تماشای فیلم‌های خودش شرم دارد. به‌رغم رشد و فروش بالای فیلم‌فارسی در اواسط دهه‌ی ۴۰، احساس شرم‌ساری میان فیلم‌فارسی‌سازان از میان نرفت.

در سال‌های پس از ۱۳۴۶ دولت مجبور به تنظیم نوعی سیاست‌گذاری فرهنگی می‌شود که در برابر موج سینمای عامه‌پسند برنامه‌ریزی تازه داشته باشد، زیرا فیلم‌فارسی و فروش آن برای منتقدان سینما و کارگزاران فرهنگی فعال در نیمه‌ی دوم دهه‌ی چهل و پنجاه، ملموس‌ترین نشانه‌ی ذوق پرورش نیافته‌ی جامعه بود. (قلی‌پور، ۲۰۱ و ۲۰۳) جالب این‌که ضدیت منتقدین با فیلم‌فارسی به حدی رسید که به خدمت سانسور درآمدند، اما هیچ‌گاه در مقابل فیلم وارداتی موضع نگرفتند. (جیرانی، ۱۰۶) کمپانی‌های فیلم آمریکایی مخاطب خود را در شمال‌شهر جست‌وجو می‌کردند. و به همین سبب ساخت سینماهای ممتاز در بالای شهر برای نمایش محصولات معروف کمپانی‌ها گسترش یافت. در اواسط دهه‌ی ۴۰ فیلم‌های مبتذل آمریکایی و اروپایی کلیه‌ی سینماهای بالا و مرکز شهر را اشغال کردند. (همان، ۱۰۷)

رضا صفایی پرکارترین فیلم‌ساز آن دوران درباره‌ی رابطه‌ی دولت و فیلم‌فارسی می‌نویسد: «قبل از انقلاب مشکلات سینما فقط بر روی شانه‌های تهیه‌کننده سنگینی می‌کرد. اداره‌ی امور سینمایی وزارت فرهنگ و هنر کوچک‌ترین کمکی به تهیه‌کنندگان نمی‌نمود- نه وام می‌داد و نه کمک‌های معنوی. بخش خصوصی خود فعال بود.» (قلی‌پور، ۲۰۳) به زعم او همین مسئله موجب می‌شد که سینماگران در پی سودِ بیش‌تر به کارهای عامه‌پسند و پرفروش روی بیاورند. از نظر قلی‌پور نمایش اعتراض در این فیلم‌فارسی‌ها نیز نتیجه‌ی طبیعی نوعی استقلال اقتصادی بود. فیلم‌فارسی‌سازان مشکلات معیشتی را پوششی در برابر فقدان شم مشروع زیباشناختی قرار می‌دادند و در برابر انتقادات اعتراض می‌کردند که اگر دولت به تولید فیلم‌فارسی کمک کند، آن‌ها قطعاً فیلم‌های بهتری خواهند ساخت.

۳. فیلم‌فارسی: آب توبه بر سر زن گناه‌کار

در این قسمت به هسته‌ی اصلی این مقاله بازمی‌گردیم: یعنی بازنمایی «زن» در رسانه‌های فرهنگی و فضای اجتماعی آن دوران، مختص طبقات متوسط و تهی‌دست. در طی تمام تحولات اقتصادی و اجتماعی‌ای که ذکر شد، زن طبقه‌ی متوسط عموماً

در هیئت زنی مصرف‌کننده به دلیل رشد و ظهور جامعه‌ی مصرفی ظهور کرد و زنی که برای طبقات فرودست تصویر شد نیز، زنی بی‌هویت و گمراه بود که جوان‌مرد داستان باید او را به راه راست هدایت می‌کرد.

ایوا ایلوز در مورد زن مصرف‌کننده که در جامعه‌ای مصرفی مخاطب تبلیغات کالاهای بازار مصرفی بود و نیز تأکید بیش از حد سرمایه‌داری بر امر جنسی و سکسوالیته می‌نویسد: «پس از دهه‌ی ۱۹۶۰ و به سبب اشباع بازارها از اجناسی "قابل اطمینان" و استاندارد، سرمایه‌داری با نیاز به توسعه‌ی مرزهایش مواجه شد، در نتیجه نقش ابژه‌ها در ساختن جوهرایی اروتیک نیز هرچه بیش‌تر برجسته شد. سرمایه‌داری با الحاق خود به نفس، به زندگی خودمانی و عواطف گسترش یافت، یعنی همه‌ی آن جنبه‌هایی که به شدت آغاز به تجاری شدن کرده بودند.» (Illouz, ۱۹۹۶) به قول ولفگانگ اشتریک:

هدف از تجاری‌سازی زندگی اجتماعی [...] نجات سرمایه‌داری از کابوس بازارهای اشباع، پس از سال‌های عطف‌اش بود. [...] علاوه بر این، دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ دوره‌ای بودند که خانواده‌ها و اجتماع‌های سنتی به سرعت قدرت‌شان را از دست می‌دادند و این فرصت را به بازارها عرضه می‌کردند که خلأ روزافزون اجتماعی را پر کنند، خلأیی که نظریه‌پردازهای آزادی‌خواه معاصر، آن را با آغاز عصر جدیدی از خودآیینی و رهایی اشتباه گرفتند. (همان)

هیلز در مورد تبلیغ تصویر زن مدرنی که پیش از هرچیز مصرف‌کننده‌ی کالاهای مصرفی است می‌نویسد: «میل ژورنالیستی به پوشش مسائل و تجربیات زنان، "که زنان را به فرم‌های لذت‌بخش مصرف پیوند می‌زند"، با محبوبیت مراکز خرید شهرهای بزرگ جور درمی‌آید که زن را تشویق به تبدیل شدن به مصرف‌کننده‌ی مدرن می‌کنند.» (هیلز، ۱۹۹۶)

پس بی‌دلیل نیست که در اوج روزهای مصرفی شدن جامعه‌ی ایرانی در دهه‌ی ۵۰، الگویی جنسی از زن ارائه می‌شود که بناست بازارهای جدیدی را به روی سرمایه بگشاید، اما از قضا شکل نازل و مبتدلی که بنا به اقبال گیشه به خود می‌گیرد، همان‌هایی را مخاطب قرار می‌دهد که سرمایه از پیش غارت کرده است؛ حاشیه‌نشین‌هایی که از

زرق و برق شهری احتمالاً تنها لوتی‌گری با سودای دستیابی به زن زیبای ثروت‌مند نصیب‌شان شد.

سینمای عامه‌پسند ایران مانند هم‌تایان هندی و مصری خود غالباً یک پیرنگ ساده داشت: مرد (یا به‌ندرت یک زن) شریف اما تهی‌دست که از یک محله‌ی شهری فقیر یا روستا آمده در معرض وسوسه‌های یک شهر بزرگ مانند پول و سکس و خلاف‌کاری قرار می‌گیرد و غرق در زندگی خطرناک یا پر از سیاه‌روزی می‌شود. او فقط به واسطه‌ی نوعی رستاخیز اخلاقی - که منجر به یک پایانی شاد می‌شود - نجات می‌یابد و این رستاخیز اخلاقی غالباً به شکل وصلت با یک زن پاکدامن تصویر می‌شود. صحنه‌های ترانه‌خوانی و رقاصی، غالباً در کاباره‌های سطح پایین، معمولاً با بدمستی و دعوا در کافه همراه است. قهرمان اصلاح‌شده، نماد ارزش‌های ایثار و بخشندگی و مراقبت از والدین و البته غرور مردانه می‌شود. (امانت، ۷۷۲) به بیان دیگر شهر همواره درهم‌تنیده با ارزش‌های ناپاک و متعارضی بود که قهرمان قصه علیه آن به پا می‌خواست و فضا را از آلودگی پاک می‌کرد و در این بین زنی گناه‌کار را نیز با خود همراه می‌کرد و به پاک‌دامنی و نجابت تشویق می‌نمود. برای مثال محمدعلی فردین که ستاره‌ی بی‌مثال فیلم‌فارسی بود با آن اندام ورزیده و آوازخوانی و رقاصی و شیطنت‌هایش باعث می‌شد «دختر خوشگل‌های پولدار» فیلم عاشق او شوند و درهای امتیاز و ثروت به رویش باز شود، ولی این چیزها باعث نمی‌شد قهرمان فیلم اصالت فقیرانه‌ی خود را فراموش کند؛ پیامی که به خصوص برای بینندگان خوشایند بود. (همان، ۷۷۳) میل به بازنمایی زنِ عمدتاً ثروت‌مند و زیبایی که به بی‌راهه کشیده شده، اما در عین حال دل‌پاکی دارد که با کمک قهرمان «ارزش واقعی» خود را درمی‌یابد، همان تصویری بود که همواره از زن شهرنشین دهه‌ی ۴۰ و ۵۰ بازنمایی می‌شد. تصویری مخدوش از زنی که هرچقدر هم سرکش بود، در برابر عشق فردین و وثوقی قد خم می‌کرد و به راه راست بازمی‌گشت.

طواف‌چیان و جاسمی توضیحی درباره‌ی شخصیت‌های زن فیلم‌فارسی ارائه

می‌کنند. آن‌ها بیان می‌دارند که مجلاتِ مخصوص زنان و جوانان از مبتذل‌ترین نوع مجلات و حاوی کثیف‌ترین داستان‌ها درباره‌ی روابط جنسی زن و مرد است. در فیلم‌های سینمایی زن را به‌عنوان وسیله برای ارضای شهوت و برانگیزنده‌ی آن و موجودی حقیر و سبک‌مغز و فتنه‌انگیز معرفی می‌کنند. در صفحه‌ی مخصوص زنان در مجلات و روزنامه‌ها فقط صحبت از چگونگی آرایش و یا مدهای لباس است. زنان درباری و زن‌های دیگری که به‌عنوان نمونه‌ی پیشرفت زن در این‌جا و آن‌جا گمارده شده‌اند همیشه به کامل‌ترین وجهی آراسته هستند. (طواف‌چیان-جاسمی، ۳۹) در ادامه‌ی این سبک ترویجی زندگی نباید از اشاره به کاخ‌های جوانان و خوابگاه‌های مختلط و تشکیل مجالس رقص و تفریح در مراکز رفاه خانواده - الگوبرداری‌های مصنوعی از سبک زندگی اروپایی - غافل ماند؛ همه‌ی چیزهایی که در لایه‌های اقشار فرودستی که هیچ راهی به آن‌ها نداشتند، جز خشم و نفرت برنمی‌انگیخت. پروژه‌ی مدرن‌سازی پهلوی خلاصه بود در ترویج سبک زندگی اروپایی که البته به فروش کالاهای مصرفی مثل لوازم آرایش و لباس و... به زنان بسیار کمک می‌کرد.

زن‌های فیلم‌فارسی‌ها در طی دوران رونق این سینما هویت‌های متفاوتی می‌یافتند. برای مثال در فیلم‌های دهه‌ی ۳۰، هویت زن خلاصه بود در هیئت دختر روستایی که گول جوان شهری را می‌خورد یا در هیئت زن شهری که به فساد کشیده می‌شد و زندگی‌اش را می‌باخت. برعکس در «فیلم‌فارسی» دهه‌ی ۴۰ در عصر انقلاب سفید، زن در هیئت دختر سرمایه‌دار جدید، چهره‌ی بی‌هویتی بود که میان دو فرهنگ سرگردان مانده بود. اگر زن مثبت فیلم‌های دهه‌ی ۳۰ نه مشروب می‌خورد و نه سیگار می‌کشید و نه برهنه در مجامع ظاهر می‌شد، زن نقش مثبت «فیلم‌فارسی» دهه‌ی ۴۰ زن ولنگار و بی‌بندوباری بود که در هر صحنه یک لباس تازه می‌پوشید و به تنهایی تا آخر شب ول می‌گشت، عریان می‌شد و به راحتی مشروب می‌خورد و در پایان فیلم برای عشق لمپن سنت‌گرا روسری به سر می‌کرد و پیراهن چیت می‌پوشید و به جنوب شهر می‌رفت. (جیرانی، ۱۰۲ و ۱۰۳)

از آن جا که در فیلم فارسی شخصیت‌ها در حد تیپ به نظر می‌رسند، متحرک‌اند و به‌طور ناگهانی تحول می‌یابند و به سادگی تغییر می‌کنند، از قضا مؤلفه‌هایی کلیشه‌ای را در پرداخت شخصیت‌های نوعی می‌توان دید. برای مثال زن‌های سال‌خورده عموماً مادرانی پاک‌دامن هستند که البته به حال خود رها شده‌اند، در مقابل زنان جوان در این فیلم‌ها موجوداتی منحرف، تزئینی، آزادی‌طلب و قربانی ارضای تمایلات انحرافی مردان‌اند و سرنوشت‌شان آن است که در بهترین حالت از حیطة نفوذ یک جاهل به درآیند و به سواستفاده‌ی جاهل دیگری که فیلم‌ساز او را مثبت معرفی می‌کند تن بدهند. شکیبادل چهار نوع زن را در فیلم فارسی‌های مختلف شناسایی می‌کند: مادر فداکار، زن شیطان‌صفت، دختر نجیب، زن بدکاره. هریک از این زن‌ها به آسانی می‌توانند به تیپ‌های دیگر تبدیل شوند. زن‌های بدکاره با آب توبه‌ای که بر سرشان ریخته می‌شوند پاک می‌شوند و دختران نجیب به سادگی بازیچه‌ی تمایلات جنسی مردان می‌شوند. (شکیبادل، ۱۳۹۳)

تیپ‌های مختلف زنانی که در فیلم فارسی ظاهر می‌شوند، با وجود تفاوت‌های صوری، در یک ویژگی قدر مشترک دارند و آن، همان نقشی است که در بازنمایی اضطراب ناشی از شهرنشینی و جلوه‌های جنسی متعاقب آن در شخصیت‌های مرد ایجاد می‌کنند. این اضطراب که در انواع دیگر دوگانه‌های آشنای فیلمفارسی نیز مجسم می‌شود (شهر و روستا، شمال‌شهر و جنوب‌شهر، فقیر و غنی، باسواد بی‌سواد، جوان‌مرد و بی‌غیرت و ...) غالباً در این فیلم‌ها به نفع قطب ارتجاعی این دوگانه رفع و رجوع می‌شود؛ زن اغواگر (البته با معیارهای فیلمفارسی) که «جوانمردی» و صفا و صمیمیت شخصیت مرد را دچار اخلال کرده است، به راه راست هدایت می‌شود. اخلاقیات ریاکارانه‌ی فیلمفارسی دقیقاً در همین چرخش است که به‌طور کامل خودش را متبلور می‌کند؛ زن اغواگر یا هرزه نهایتاً مرد (و البته چشم‌چرانی تماشاگر) را به کام‌جویی می‌رساند و اضطراب اولیه را فرومی‌نشاند، اما باید همزمان از جلوه‌گری و نمایش‌گری دست بکشد و در پوشش و سلوکی مطیع و رام‌شده و به

فضای خانه و خانواده بازگردد و فضای شهر را «پاکیزه» کند. البته این شکل از حضور برهم‌زننده و اضطراب‌آور شخصیت‌های زن در سینمای جهان نمونه‌های پرشماری دارد، اما مقایسه‌ی سینمای آلمان در دوران جمهوری وایمار به جهت برخی از تناظرات تاریخی با بحث مورد نظر ما می‌تواند روشنگر باشد. البته که مقایسه‌ی کیفیات هنری فیلم‌های این دوره با فیلم‌فارسی‌های ایرانی محلی از اعراب ندارد، اما مقایسه‌ی شرایط ظهور شخصیت‌های مشابه (و البته تفاوت بازنمایی و سلوک آن‌ها) می‌تواند مفید باشد.

۴. اضطراب‌های شهری: ظهور فم‌فتال در سینمای وایمار

بسیار پیش‌تر از آن‌که تصویر زن شهری در سینمای عامه‌پسند ایران بازنمایی شود، تصویر دیگری از زن اغواگر در سینمای دوره‌ی وایمار آلمان در دهه‌ی ۲۰ و ۳۰ میلادی ظهور کرده بود که نیای فم‌فتال سینمای نوآر بود و اگرچه ظاهر و سرنوشتی متفاوت با زن فیلم‌فارسی داشت اما میلی و سواس‌گونه به بازنمایی انحطاط زنانه را نشان می‌داد که در فیلم‌فارسی‌ها نیز تکرار می‌شد.

دلایل زیادی برای ظهور و بروز این شخصیت ذکر شده است، اما آن‌چه این موضوع را به بحث ما گره می‌زند برخی شباهت‌های معنادار در پیمودن مسیر مدرنیته از سوی آلمان است. آلمان بسیار دیر وارد فرآیند صنعتی شدن شد و برخلاف انگلستان و فرانسه بسیار سریع و قهری آن را طی کرد. این ورود ناگهانی جدا از عقب‌ماندگی‌هایی که در اقتصاد و سیاست ارضی و کشورگشایی برجای گذاشت، عواقب و شوک‌های فرهنگی شدید و بعضاً هولناکی برای آلمان به همراه داشت که مورخان و متفکران، فراوان به آن پرداخته‌اند؛ گسست ناگهانی از ارزش‌ها و اخلاقیات اشرافی و فئودالی و ظهور کلان‌شهرهای صنعتی مدرن با انواع زرق‌وبرق‌های کالایی و جنسی و تفریحی، چنان ذهن منظم آلمانی را آشفته می‌کرد که بخش عمده‌ی محصولات هنری این دوره‌ی آلمان به واکنش در برابر این تجلیات معطوف شد. مارشال برمن در این باره به گسست تاریخی شخصیت فاوست گونه اشاره می‌کند و این‌که روشنفکران آلمانی عصر گونه

در مقایسه‌ی کشورشان با انگلستان، فرانسه و آمریکای روبه‌رشد، هویتی توسعه‌نیافته را درک می‌کردند که گاه موجب شرم‌ساری‌شان می‌شد و گاه (از دیدگاه محافظه‌کاران رمانتیک آلمانی) مایه‌ی غرور و مباهات. بعدتر گفتمان‌های ملی‌گرایانه‌ای در آلمان غالب شد که خود بستر ظهور فاشیسم قرار گرفت. نه به معنای تقارنی یک‌به‌یک اما حداقل در بعضی از عناصر احساس عقب‌ماندگی از سایر کشورها و دامن‌زدن به بحث‌های ملی‌گرایانه همگی بیانگر اضطرابی هستند که نیاز بود به نوعی تسکین یابد. جنگ، انقلاب، صنعتی‌شدن و پیدایش زن کارگر جدید، تغییرات عمده‌ای را بر ساخت که به مذاق توده‌ی مردمی که آشوب سیاسی و تورم متعاقب آن‌ها را به وحشت انداخته بود خوش نیامد. در همین دوره انگاره‌ی سقوطی که تمایل اروتیک آن را برانگیخته است در آثار بسیاری از دانشمندان و محققان وایمار تکرار می‌شد. تنگنای اقتصادی طبقه‌ی متوسط آلمان طی دوره‌ی تورمی جمهوری وایمار که تا اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰ ادامه داشت، پدیده‌ای است که بر بسیاری از بر ساخت‌های فرهنگی آن دوره سایه افکنده است. حتا مرد هنرمند نقاش وایمار نیز با خلق بدن‌های تکه‌تکه و مثله‌شده از شخصیت‌های زن در تابلوهایش (مانند کلانشهر^۱ اوتو دیکس^۲) نرینگی‌اش را دوباره احیا می‌کرد؛ یعنی همان چیزی که طی جنگ جهانی اول به شدت زیر سوال رفته بود.

در تلاش جهت ریشه‌یابی شناخت علت تبهکاری زنانه، دوباره میان امر جنسی و زن تبهکار ارتباط ایجاد شد. برلین آن زمان در مقام کلانشهری شهوانی فضایی خطرناک بود که در آن جرم و مرگ با روسپی مرتبط بودند. هم‌چنین فضایی بود که در آن نقل‌وانتقالات پول، مبارزات سیاسی، توسعه‌ی صنعتی و انحرافات جنسی محسوس به بافت جامعه‌ی بورژوازی سنتی یورش برده بود. زن تبهکار یک دال است، یک بدن بیش از حد بازنمایی‌شده که برای ساخت انگاره‌ی شیطان محض استفاده شده است. (هیلز، ۱۹۹۶) انگاره‌ی زن تبهکار، گناه‌کار و درعین حال بسیار جنسی، انگاره‌ای پرترف‌دار و تاریخ‌مند است که در بسیاری از فیلم‌های سینمایی نمود یافته است.

1. metropolis

2. Otto Dix

به قول هیلز و اشاره به نشریات وایمار، زن دارای جاذبه‌ی جنسی در بی‌شمار فرم‌هایش، مجازی است از شهر، جمع، توده و خطاکار بالقوه. زن شیطان‌صفت بدکاره، مظهر ناخرسندی جامعه‌ی وایمار از مدرنیته به طور کلی و ظهور زن جدید به طور خاص بود. بنا به ادعای هیلز درگیری و سواس‌گونه با تبهکاری در نشریات وایمار و نیز در مجلات جرم‌شناسی آن زمان، هیچ تطابقی با افزایش واقعی آمار تبهکاری نداشت. بلکه ترسی بود از تغییر و تهدید سبک زندگی شهری و صنعتی‌شدن که دهه‌ی ۱۹۲۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰ آلمان را توصیف می‌کرد. سازه‌ی زن تبهکار دالی شد بر ترس از آزادی زنان، از اهمیت تازه‌ی شهر و نیز از طبیعت نوپای جمهوری آلمان.

چهره‌ی فم‌فتال از نوع سینمای وایمار و نوآر هرگز در ایران ظهور نکرد، یعنی آن زنی که فریب می‌داد و به تباهی می‌کشاند. در سینمای ایران در عوض زن فریب‌خورده‌ای در سینما تکرار می‌شد که به عشق لمپن فیلم به راه راست هدایت می‌شد و به سنت‌ها و سبک زندگی جنوب شهری احترام می‌گذاشت. ظاهراً ترس از زندگی شهری و کشمکش‌های آن، به عوض فرافکنی در زنی اغواگر، جایش را به زنی فریب‌خورده داد که لوتی داستان او را به راه راست می‌کشاند و این لکه‌ی ننگ را پاک می‌کرد. میلی به اصلاح به سبب دلزدگی از زندگی شهری و در آخر پناه‌بردن به آغوش سنت‌های کهن.

حتا در پرداخت ظاهری زن‌های فیلم‌فارسی هم تفاوت عیانی با نمونه‌های فم‌فتال غربی قابل مشاهده است. فم‌فتال زنی زیبا، اغواگر و واجد تمام ظرافت‌های زنانه بود که مقاومت را ناممکن می‌ساخت اما زن‌های فیلم‌فارسی یا اغلب دخترکانی معصوم و فریب‌خورده‌اند که حتا به لحاظ فیزیکی نیز واجد آن جذابیت‌های زنانه نیستند، یا زنانی بدذات و تباه‌شده که در تمام حرکات، گفتار و رفتارشان می‌توان زمختی حاصل از محیطی مسموم را یافت.

نتیجه‌گیری: میل به تکرار الگوهای فیلم‌فارسی

حسین یزدانیان در سال ۱۳۴۷ در کتاب **دکانی به نام سینما** نوشت: «بی‌گمان روزی فرا خواهد رسید که مردم از سینما و تلویزیون (به‌سان کنونی‌اش) به تنگ آیند و بیزاری خود را با فیلم‌سوزان نشان دهند... بی‌گمان روزی فرا خواهد رسید که توده‌ها به سررشته‌داران خود فشار آورند که این دکان‌های نیرنگ و فریب را ببندند» (به نقل از قلی‌پور، ۲۱۸) پیش‌گویی او کم‌وبیش صحیح از آب درآمد و سینماهای بسیاری در آستانه‌ی انقلاب در آتش سوختند.

اما سوختن سالن‌های سینما کم‌ترین تاوانی بود که برای سال‌ها تبلیغات سخیف علیه زن‌های شهری پرداخته شد. تبلیغاتی که ساده‌لوحانه به هدف توجیه تبعیض‌ها و سرکوب‌ها و تزریق خوش‌باشی صورت می‌گرفت حال آن‌که شعله‌های انقلاب خیلی پیش‌تر روشن شده بودند. به سبب تمام این مظاهر فرهنگی، نفرتی عمیق از زن شهری و هر شکلی از تجدد در دل به‌خصوص تهی‌دست‌های شهری کاشته شد که سال‌هاست بر سرنوشت زنان سایه انداخته است. شاید بتوان ریشه‌ی این نفرت را در تمام مظاهری یافت که به زور به مردمی تحمیل می‌شد که عمدتاً در تأمین معاش اولیه نیز مشکل داشتند. مردم روستاهایی دورافتاده و پرت که به‌واسطه‌ی طرح‌های سپاه دانش و بهداشت مواجهه‌ای عموماً ناگهانی با مظاهر شهری داشتند به خوبی متوجه شکاف فرهنگی عمیق خود با مرد و زن شهری می‌شدند، شکافی که حتا طی سال‌ها مهاجرت و غربت‌نشینی هم، به این آسانی پر نشد. حاشیه‌نشین‌هایی که هرگز در نظم شهری ادغام نشدند و شهر و اضطراب‌هایش مدام آن‌ها را پس می‌زد.

اولین گروهی که پس از انقلاب به محاق رفتند زنانی بودند که بسیاری از آن‌ها نقشی فعال در وقوع انقلاب داشتند. جالب‌تر آن‌که در این حذف و سرکوب، اکثر گروه‌های به ظاهر متفاوت عقیدتی، هم‌دستی پنهانی به خرج دادند. بسیاری از این مبارزین زن‌ها را به سکوت تشویق کردند؛ سکوت در برابر خطری که زن‌ها به وضوح احساس می‌کردند و برای اعتراض علیه آن به میدان آمدند اما از سوی بسیاری از هم‌سنگرها نیز حذف و طرد شدند.

با اوج گرفتن جنبش انقلابی در ایران، شریف امامی پست وزارت امور زنان را از کابینه‌ی خود حذف کرد. این مسئله نشان‌گر این است که به سبب برخی اقداماتی که وزارت امور زنان انجام داده بود و از نظر اکثریت مردم غیراسلامی به شمار می‌رفت، شریف امامی در صدد بود تا سیمایی طرف‌دار مذهب از خود نشان دهد و ظاهراً مؤثرترین اقدام برای جلب حمایت انقلابیون را حذف فیزیکی زنان می‌دانست. همان عملی که بعدتر نیز از سوی انقلابیون اسلام‌گرا تکرار شد. فارغ از این مهم، باید اشاره داشت از آنجا که شریف‌امامی یکی از مهره‌های اصلی باشگاه روتاری در ایران بود، متعاقب فتوای مجمع فقهی مسلمانان مبنی بر مغایرت داشتن این باشگاه با قوانین اسلام، از نظرگاه شخصی نیز مجبور بود خود را ظاهرالصلاح نشان دهد.

آرنولد هاووزر در کتاب «فلسفه‌ی تاریخ هنر» درباره‌ی تأثیر رسانه‌های جمعی بر ناخودآگاه مخاطبین می‌نویسد: «ساختار جامعه‌ی صنعتی جدید، نظم ماشینی زندگی شهری و انطباق اجتناب‌ناپذیر عمدتاً غیرارادی و ناآگاهانه‌ی فرد با شکل‌های مشترک رفتار انسان‌ها را به داشتن ذهن دسته‌جمعی یا توده‌ای ترغیب می‌کند. این حالت در اثر فعالیت مطبوعات، رادیو، سینما، انواع آگهی، پوسترها و درواقع آنچه چشم می‌بیند و گوش می‌شنود، دائماً تشدید می‌شود. واقعیاتی که باید مورد توجه قرار گیرند، مسائلی که باید تصمیمی درباره‌ی آن‌ها گرفته شود و راه‌حلی که باید پذیرفته شوند به شکل یک کل در اختیار مردم گذاشته می‌شوند که یک‌جا بلعیده شوند.» (شکیبادل، ۱۳۹۳)

کاووسی در مورد مخاطب سینما می‌نویسد: «آزمایش‌های فیلمولوژیک و تست‌های روانی مربوط به آن ثابت می‌کند که سینما در کودکان یا در بزرگسالانی که توسعه‌ی مغزیشان در حد کودک متوقف مانده است نقش مدل زندگی و راهنما را دارد.» (کاووسی) اما هدف این مقاله توییح و تحقیر مخاطب‌های فیلم‌فارسی به سبک منتقدینی چون کاووسی نیست. بلکه برعکس در نظر دارد از تقبیح این طبقه گذر کند و به مناسبات اقتصادی و اجتماعی‌ای بپردازد که مجالی برای شکل دیگری

از زندگی به این طبقه نمی‌دهند و همین‌طور نظامی که به‌طور غیرمستقیم از همین مناسبات تغذیه می‌کند و فربه می‌شود. انگشت اتهام را به سمت سازوکار بیمار اجتماعی‌ای می‌گیریم که فرصت رشد و توسعه‌ی مغزی را از بسیاری از افراد ربود و از قضا از همین مسیر هم ارتزاق کرد. هم‌چون انبوه شبکه‌های خارجی حال حاضر که با مخاطبان خود به‌مثابه طفل‌هایی صغیر برخورد می‌کنند، از دکورپردازی‌های کودکانه و رنگارنگ گرفته تا کلامی که تا سرحدات ساده‌سازی شده است.

منابع:

مقالات

۱. «سازمان‌های زنان در ایران عصر پهلوی»، نویسنده: حافظیان، محمد حسین؛ مطالعات سیاسی زمستان ۱۳۸۷ - شماره ۲ (۱۲ صفحه - از ۲۱ تا ۳۲)
۲. «فیلم ایرانی و فیلم فارسی»، نویسنده: کاوسی، هوشنگ؛ نگین بهمن ۱۳۴۸ - شماره ۵۷ (۳ صفحه - از ۱۰ تا ۱۰، از ۷۰ تا ۷۱)
۳. «پرونده‌ی موضوعی، فیلمفارسی: مقدمه‌یی بر سینمای نوین ایران: از فیلمفارسی تا فیلمفارسی» نویسندگان: جبار آذین، منبع: نقد سینما آذر ۱۳۸۷ شماره ۶۰ صفحه ۲۶ تا ۳۱
۴. «فیلمفارسی و فراز و نشیب‌هایش: مؤلفه‌های سینمای فیلمفارسی»؛ نویسندگان: حسین گیتی؛ منبع: نقد سینما آذر ۱۳۸۷ شماره ۶۰، صفحه ۳۲ تا ۳۳
۵. «پایش تحولات و آسیب‌های فرهنگی سبک زندگی؛ سینمای عامه‌پسند و ظهور فیلم فارسی (ریشه‌ها و چالش‌ها)» نویسندگان: محمد شکیب‌آدل، منبع: پایش سبک زندگی آبان ۱۳۹۳ شماره ۴
۶. «زنان، جنس و جنسیت در تاریخ‌نگاری ایران مدرن»، مانا کیا، افسانه نجم‌آبادی، سیما شاخساری، مترجم: طه رادمنش، بیدار زنی، تیر ۱۴۰۱

7. Woman as Sexual Criminal: Weimar Constructions of the Criminal Femme Fatale, Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature & Culture, Volume 12, 1996, pp. 101-121

کتاب‌ها

۸. تاریخ ایران مدرن، عباس امانت، مترجم: م. حافظ، نشر فراگرد، آبان ۱۴۰۰
۹. رشد روابط سرمایه‌داری در ایران (دوره‌ی گسترش، ۱۳۴۲-۵۷)، محمدرضا سوداگر، نشر شعله اندیشه، ۱۳۶۹
۱۰. وضع زنان در ایران، معصومه طواف‌چیان، مهوش جاسمی، انتشارات حزب رنجبران ایران، اسفند ۱۳۵۸
۱۱. بیانیه‌ی جبهه‌ی ملی ایران، کمیته انتشارات جبهه‌ی ملی ایران، بازنشر ششم بهمن ۱۳۹۷
۱۲. انکشاف سرمایه‌داری در ایران از دهه‌ی ۱۳۵۰ تا ۱۳۹۰، نوید قیداری، تهران: عصیان
۱۳. طبقات اجتماعی، دولت و انقلاب در ایران، احمد اشرف، علی بنوعزیزی، ترجمه: سهیلا ترابی فارسانی، انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۶
۱۴. یادداشت‌هایی درباره‌ی صنعتی‌شدن ایران، نوشته‌ی صمد راد، بخش اول و دوم
۱۵. زندگی خانگی و فرهنگ مصرفی در ایران، پاملا کریمی، ترجمه: زهرا طاهری، انتشارات شیرازه، چاپ اول، ۱۴۰۰
۱۶. پرورش ذوق عامه در عصر پهلوی، علی قلی‌پور، انتشارات چاپ و نشر نظر، چاپ اول، ۱۳۹۷
۱۷. تاریخ تحلیلی صدسال سینمای ایران، زیر نظر عباس بهارلو، دفتر پژوهش‌های فرهنگی تهران، ۱۳۷۹
۱۸. تجربه‌ی مدرنیته، مارشال برمن، ترجمه‌ی مراد فرهادپور، انتشارات طرح نو، ۱۳۸۶
۱۹. *The End of Love*, Eva Illouz, New York : Oxford University Press, 2019



گزیده‌ای از مقاله‌ی «جنسیت پشت سنگرها: سیاست و امکان‌های شورش»^۱

نویسنده: تمی کوویچ

مترجم: مائده میرزایی

مقدمه: از خاکستر

دست به شورش زدن تلاشی ست پرشور و ناگهانی برای ساختن و واساختن جامعه در آن واحد و برای بسیاری تبدیل به نقطه‌ی اوج روند اجتماعی شدن سیاسی شده است... (ترونگ^۲:۵۷۴:۲۰۱۷)

ارتباط میان انهدام و خلق دغدغه‌ی کلاسیک تفکر انقلابی ست. برای مثال میخائیل باکونین^۳ محتملا با طرح چنین بحثی شناخته می‌شود: "اشتیاق برای انهدام در آن واحد اشتیاقی خلاقانه ست. (نقل قول شده از لیر^۴:۱۱۱:۲۰۰۹). از آنجایی که وقایع پرآشوب از بنیان شامل تخریب می‌شوند، بنابراین شورش‌ها تجسم گفته‌ی بالا هستند. استیون شوکتیز^۵ عنوان می‌کند که برآمدن آنتاگونیسم سیاسی عمومی مثل شورش‌ها موجب خلق موقعیت‌هایی می‌شود که "در آن فرم‌های دیگری از زندگی اجتماعی مجال بروز می‌یابند." (۲۰۰۹:۲۲۳) اگرچه شورش‌ها اغلب از نظرگاهی سلبی و پوچ

۱. متن پیش‌رو ترجمه‌ای ست از مقاله‌ی زیر:

Kovich, Tammy. (2020). GENDER AT THE BARRICADES: THE POLITICS AND POSSIBILITIES OF THE RIOT. *Coils of the Serpent*, 7, 113–145.

<https://coilsoftheserpent.org/2020/12/gender-at-the-barricades/>

2. Truong

3. Mikhail Bakunin

4. Leier

5. Stephen Shukaitis

درک و تصویر می‌شوند، اما در عین حال می‌توانند بازنمایی‌کننده‌ی لحظاتی از تصدیق و امکان نیز باشند. با وجود زودگذر و ناپایدار بودن، شورش‌ها می‌توانند فرصت‌هایی عرضه و لحظاتی استثنایی خلق کنند که در آن قوانین معمول دیگر به اجرا در نمی‌آیند و پتانسیل‌های رهایی بخشی از راه می‌رسند. این گسترده‌شدن امکان‌ها به ویژه در ارتباط با ساخت و کارکرد جنسیت قابل توجه است. با تأمل بر قیام‌های معاصر در جهان عرب ال، سعید، میری و پرت^۱ خاطر نشان می‌کنند: «هنجارها و هویت‌های جنسی و جنسیتی شده به طور کلی و به خصوص در دوره‌ی آشوب‌های اجتماعی و سیاسی قابل انعطاف هستند» (۲۰۱۵:۸؛ یادداشت نویسنده) براساس استدلال آن‌ها لحظه‌ی آشوب نه تنها به دگرگونی اجتماعی و سیاسی از جهت ایجاد تغییر در نهادها و مشارکت زنان در آنها دامن می‌زند بلکه باعث برانگیختن تغییراتی در «خودسازی زنان از جمله پرفورمنس‌های جسمی‌شان» می‌گردد (ال، سعید، میری و پرت ۲۰۱۵:۱۲) به بیان ساده‌تر، دوره‌های کنش آشوب‌گرانه می‌تواند محرک تغییراتی در میان جبهه‌های مختلفی باشد - و دامنه‌ی تاثیراتش محدود به قلمرو نهادها و تشکیلات رسمی نیست. با گسترده شدن افق‌های زندگی روزمره و بازسازی چشم‌اندازهای شهری، نهادهای سیاسی، هنجارهای فرهنگی، روابط اجتماعی و خود مردم می‌توانند دگرگون شوند. با در نظر داشتن چنین امری، بحث مرکزی این مقاله این است که نشان دهد پی‌آمد شورش‌ها می‌تواند ایجاد سرآغازی باشد برای به چالش کشیدن انتظارات جنسیتی از پیش موجود و تشویق به اقداماتی براندازگرانه در دو سطح فردی و جمعی.

طبق تعریف هکرت^۲، جنسیت «یک نظام طبقه‌بندی‌کننده از خودمان و یکدیگرست (که شامل بدن‌ها، امیال و رفتارها نیز می‌گردد) که در تمامی صور فرهنگ و جامعه نفوذ می‌کند و با دیگر طبقه‌بندی‌ها و سلسله‌مراتب‌ها (نژاد، طبقه، سکسوالیته و...) در هم تنیده است» (۲۰۱۲:۱) گسترده‌ی مفهوم‌سازی جنسیت به حدی است که چگونگی تجربه‌شدن و طبقه‌بندی بدن‌ها و اختصاص معنی به آن را در بر گرفته است و اساساً

1. El, Said, Meari, and Pratt

2. Heckert

دنیای ما را شکل داده است و به طبع آن ایده‌هایی کنترلی که متوجه رفتار، نقش‌ها و ساخت اجتماعی‌ست را تولید و بازتولید می‌کند و به زندگی فردی و جمعی شکل می‌دهد. کالکتیو پینکو^۱ اینگونه شرح می‌دهد: «جنسیت از طریق یک زیربنای مادی تحمیل، تثبیت و بازتولید شده‌است که در سرتاسر امر اجتماعی توزیع شده، از مکان‌های شخصی چون خانواده یا صمیمیت جنسی گرفته تا مکان‌های عمومی همچون خیابان و در لحظاتی همچون دسترسی به بازار کار و در ارتباط با خشونت جنسی» (۲۰۱۹). به طور خلاصه جنسیت به شکل یک ساختار اجتماعی با بنیان‌های مادی وجود دارد. جنسیت در سطوح گوناگونی عمل می‌کند و می‌توان آن را از لحاظ امر ساختاری/مادی؛ جمعی/پیوندی؛ ایدئولوژیک/استدلالی و فرد/خود مفهوم‌سازی کرد. در این مقاله من به روش‌های مختلفی که به واسطه‌ی آن شورش‌ها با عملکرد جنسیت در هرکدام از این جبهه‌ها درگیر می‌شود و در مواردی حتی آن‌ها را تغییر می‌دهد، می‌پردازم.

با نگاهی به گزیده نمونه‌هایی از شورش‌های ابتدای قرن بیستم تا به امروز، پتانسیل دگرگون‌کننده‌ی شورش در ارتباط با چهار پدیده‌ی وابسته به یکدیگر را بررسی می‌کنم: یک) تضعیف تفکیک فضای عمومی و خصوصی و ساختن روابطی نو؛ دو) بازتولید اجتماعی و ظهور اقتصادهای بدیل مراقبتی؛ سه) در هم شکستن کلیشه‌ها و بازنگری در انتظارات، هنجارها و نقش‌ها و در نهایت چهار) تحولات شخصی و تشکیل سوپژکتیوهای نوین سیاسی.

آنچه در ادامه می‌آید ترجمه بخش اول و دوم است [مترجم]:

شکاف عرصه عمومی در برابر عرصه خصوصی: بیرون از خانه و به سوی خیابان

کاربست هر قدرتی برآمده از توانایی ما در سازمان‌دهی تجربه جمعی‌ست. (کالکتیو پینکو ۲۰۱۹)

بنابر تصویری بورژوایی، تقسیم جنسیتی جامعه به دو عرصه‌ی جداگانه‌ی خصوصی و عمومی، به طرز ننگینی با انقلاب فرانسه ۱۷۸۹ تحکیم پیدا کرده است (ر.ک گودینو^۱ ۱۹۹۸:۲۸). علی‌رغم مشارکت پویا و فعالانه در آن وقایع، زنان به اعلامیه‌ی حقوق بشر و شهروندی؛ که در پی آن حاصل شد، راه داده نشدند. با بی بهره شدن از حقوق شهروندی فعال و طرد شدن از حوزه‌ی سیاست، زنان محصور در فضای خانگی شدند تا بر نقش‌های همسری و مادری متمرکز شوند (ر.ک گودینو ۱۹۹۸:۲۸). این تنزل زنان به فضای خصوصی، نه مختص فرانسه بود و نه صرفاً روایتی از گذشته. یکی از مکانیسم‌های اصلی تولید و بازتولید جنسیت، تقسیم افراد به دسته‌بندی‌های مختلف است. در جوامع سرمایه‌دارانه، یکی از ستون‌های اصلی که جنسیت به آن متکی‌ست تقسیم عرصه‌ی اجتماعی به حوزه‌های مجزاست. از جمله جدایی میان فضای عمومی و خصوصی. بنا به نظر اندنوتز^۲ جنسیت در بهترین شکل به عنوان "تثبیت‌کننده‌ی گروهی از افراد در درون حوزه‌ی مشخصی از فعالیت‌های اجتماعی" (۲۰۱۳:۷۸) فهمیده می‌شود و در ادامه، این پروسه‌ی تثبیت‌کننده، دست به تولید و بازتولید دو جنسیت جداگانه می‌زند. با تکیه به حوزه‌ای مشخص، "جنسیت خودش را به عنوان مجموعه‌ای از خصوصیت‌های ایده‌آل مبین 'مردانه' یا 'زنانه'، عینیت می‌بخشد" (اندنوتز ۲۰۱۳:۷۸). این ویژگی‌ها ممکن است در طول زمان دستخوش تغییر شوند یا در جایی از جهان متفاوت از جای دیگر باشند، مع الوصف همواره به صورت دوگانه‌ای نسبی، وجود دارند. تمایز میان حوزه‌ها را می‌توان با اصطلاحات متفاوتی از جمله عمومی / خصوصی، تولید / بازتولید، مزدی / غیرمزدی یا اجتماعی / غیر اجتماعی طرح‌بندی کرد. جدا از ترمینولوژی استفاده شده، نکته‌ی کلیدی در

1. Godineau
2. Endnotes

استقرار بدن‌های جنسی در حوزه‌های مشخص است. در چنین چارچوبی، طبقه‌بندی زن با محدود شدن به فضای خصوصی ترسیم می‌شود. زنان در نسبت با فعالیتی که بیشترشان (اگرچه نه همگی) قادر به اجرای آن هستند- تولید مثل و به تبع آن بازتولید نیروی کار- تعریف می‌گردند. در حالی که تولید برای مبادله در فضای عمومی انجام می‌شود، بازتولید تولیدکنندگان به فضای خصوصی واگذار شده که عموماً برعهده‌ی زنان است. بدیهی‌ست که این به معنای زیست زنان تنها در فضای خصوصی نیست بلکه هدف پررنگ کردن جایگاه غالب آنهاست^۱.

تحت چنین شرایطی، ساخت جنسیت در لحظاتی چون شورش دچار چالش می‌شود، یعنی در جایی که زنان از این شکاف عبور می‌کنند و روانه‌ی فضای عمومی می‌شوند، با درهم‌شکستن یا دستکم ضعیف‌شدن این شکاف عمومی / خصوصی ناگهان امکان‌های متعددی خلق می‌شوند. ورود زنان به فضای عمومی به طور مشخص دو پیامد جدا اما همچنان مرتبط دارد. اول از همه ما با گسترش دسترسی زنان به نقش‌ها و کنش‌هایی متعدد روبه‌رو هستیم. در شورش فضاهای جدیدی از راه می‌رسند که به زنان فرصت دستیابی به موقعیت‌ها و مکان‌هایی را می‌دهند که در نظم معمول برایشان میسر نبود. بنا بر بحث روباتم^۲ "تنها در شرایط استثنایی شورش سیاسی است که اجرای کنش غیرمعمول برای زنان فراهم می‌شود" (۲۰۱۴:۲۰۴). با بررسی قیام واهاکا^۳ در سال

۱. مطمئناً زنان در کار مزدی نیز فعال‌اند اما این درگیری به‌شدت جنسیت‌زده است. کارمزدی زنان "در فرم‌های مشخصی سازمان‌دهی شده‌است-بخش‌های مشخص، سلسله‌مراتب اداری (سقف شیشه‌ای) و پایه‌های دستمزد" (ریف رف ۲۰۱۱:۱۶۰). زنان معمولاً در فعالیت‌هایی با قابلیت تعدیل، پاروقت و متمرکز در صنایعی به خصوص مشغول به‌کار هستند. به بیان گانزالز "زنان اغلب خدمات‌خانه‌داری یا داخلی در خانه‌ی دیگران یا در دفاتر و هواپیماها را انجام می‌دهند. در کارخانه‌ها، آنها جداگانه به کارهای فشرده‌ای که نیازمند کاردستی و ظرافت است گماشته می‌شوند، به خصوص در صنایعی مثل نساجی، پوشاک و مونتاژ وسایل برقی" (۲۰۱۱:۲۲۸). ماهیت خاص شرکت زنان در کارمزدی به خودی خود دلالتی بر "ورود و نفوذ در عرصه‌ی عمومی ندارد چرا که موجودیت آن عرصه را به چالش نمی‌کشد" (ریف رف ۲۰۱۱:۱۶۰). کارمزدی زنان به نوعی رام شده‌است و "به آن بخشی از عرصه‌ی عمومی سپرده شده‌است که به واسطه‌ی آن تبدیل به پیوستی برای عرصه‌ی خصوصی شود" (ریف رف ۲۰۱۱:۱۶۰). تحت چنین شرایطی، تنها در لحظاتی که "دیوارهای پیرامونی این پیوست شکسته شده باشد (برای مثال در اعتصاب) کارگران زن روانه‌ی عرصه‌ی عمومی می‌شوند" (ریف رف ۲۰۱۱:۱۶۱).

2. Rowbotham

۳. ایالت واکاها در مکزیک درگیر مبارزات شد که بیش از هفت ماه به طول انجامید و در پی آن واکاها، شهر پایتخت، توسط مجمع مردمی واکاها اشغال گردید. این مبارزات در می سال ۲۰۰۶ آغاز شد، زمانی که پلیس در واکنش که به اعتراضات غیر خشونت آمیز اتحادیه‌ی صنفی معلمان شروع به تیراندازی به آنان کرد-م.

۲۰۰۶، باروچا پلر^۱ نشان می‌دهد که چگونه این واقعه وضعیتی را فراهم کرد که در آن زنان قادر به ترک فضای خانگی (اگرچه موقت) شدند، یعنی فضایی که در آن زیر منت همسران و خانواده‌هایشان بودند. در طول این قیام، مشاهده‌ی زنان در حال ایفای نقش‌های پیشرو، مبارزه با پلیس، ساختن کوکتل مولوتف و برپا کردن سنگر امری معمول بود (ر.ک پلر ۲۰۱۲:۱۲۹). زنان رادیوی ملی و شبکه‌های تلویزیونی را در دست گرفتند و به پخش برنامه، برگزاری کارگاه‌ها و تشکیلات در میان خودشان پرداختند. در پاسبانی‌ها و شب‌زنده‌داری‌ها، زنان ساعت‌هایی طولانی را در کنار هم و به گفتگو سپری می‌کردند. فضای خودمانی که در پی این قیام ایجاد شده بود با خود میزانی از استقلال را همراه داشت که بحث و گفتگویی را ممکن می‌ساخت که بدون آن هرگز رخ نمی‌داد. برای پلار، گفتگویی که میان زنان شکل گرفت "شاید مهمترین نتیجه‌ی این تصاحب قدرت بود" (۲۰۱۲:۱۳۳) او تشریح می‌کند که "آنچه تا پیش از این 'خصوصی' و 'شخصی' بود خود تبدیل به محلی برای مقاومت شد. در میان چنین گفتگوهایی بود که زنان برای اولین بار فضایی را تجربه کردند [...] که در آن آزادانه به سازماندهی و روایت تجربیاتشان می‌پرداختند" (پلار ۲۰۱۲:۱۳۳). از آنجایی که زنان بیشتر و بیشتر فرصت صحبت بی‌پرده با یکدیگر را پیدا کردند، شروع به درک "گستره‌ی حقیقی استثماری که تجربه می‌کنند و ماهیت مبارزه‌ی سیاسی‌ای که در جریان بود" (پلار ۲۰۱۲:۱۳۳) کردند. این قیام لحظات مواجهه‌ای را فراهم کرده بود که همراهان واقعه می‌توانستند با یکدیگر ملاقات کرده و در این میان شروع به درک مبارزه‌ی مشترک‌شان کنند.

علاوه بر مشغولیت زنان در شکل‌های جدیدی از کنش، دومین پیامد ارتباط با فضای عمومی معطوف به گسترش روابط و جستجوی جمع‌های جدید است. کمیته‌ی نامرئی^۲ که به طرح و بحث کنش سیاسی در جهان امروزی می‌پردازد، شورش را به عنوان امری با قابلیت خلق فرم‌های نوینی از زندگی تئوریزه می‌کند. آنها معتقدند:

1. Barucha Peller

2. The Invisible Committee

شورش سازماندهی شده قادر به ایجاد چیزی است که این جامعه نمی‌تواند خلق کند: پیوندهایی زنده و بازگشت‌ناپذیر. کسانی که تنها انگشت روی تصویر خشونت می‌گذارند، قادر به درک همه آنچه که در جریان است (درهم شکستن، دنبال کردن و مواجهه با پلیس) نیستند. بازگشت هیچ‌کس پس از تجربه‌ی اولین شورش‌اش، بی‌تغییر نخواهد بود... در شورش نوعی از تشکیل و تصریح دوستی‌ها، ساختی مرکزی از جهان، امکان‌هایی روشن برای عمل و منابعی در دسترس نزدیک وجود دارد (کمپته‌ی نامرئی ۱۴: ۲۰۱۷).

در واکاها با رفتن زنان به خیابان‌ها، آنها در واقع یکدیگر را پیدا کردند و دریافتند "که تجربه‌های آزاری که در خانه به واسطه‌ی گرفتاری اقتصادی و سرکوب ساختاری داشتند، در کلام زنان دیگر هم منعکس شده‌است و به درک مشترکی از جنسیت و هویت از عرصه‌ی عمومی تا خصوصی رسیدند" (پلار ۱۳۴: ۲۰۱۲). زنان با یکدیگر از تجربه‌ی خشونت و زبردست بودن سخن می‌گفتند و به وضوح می‌دیدند که همه روایات مشترکی دارند. اوا یکی از شرکت‌کنندگان در این قیام می‌گوید: "فهمیدیم که ما همه داستان مشترکی داشتیم، داستان مشترکی از آزار توسط شوهر، برادر، تجاوز توسط کارفرما [...] وجه مشترک همه‌ی ما، درخواست سرنگونی سیستم به منظور تغییر جامعه و تبدیل آن به جایی است که در آن زنان صاحب قدرت و اختیار هستند" (پلار ۱۳۳: ۲۰۱۲). به واسطه‌ی فرآیند شورش و ایجاد روابط جدید، زنان توانستند به درک روشنی از موقعیت اجتماعی خود برسند تا در نهایت دریابند که مبارزه بر ضد سرمایه‌داری و نظام حاکم، درهم تنیده با "عصیان علیه شوهران و خانواده‌هایشان در فضای خانگی است" (پلار ۱۲۸: ۲۰۱۲). به عبارت دیگر، این قیام به زنان درگیر در آن امکان برپایی (یا در حداقلی‌ترین حالت ممکن تجسم خود به عنوان) یک نیروی جمعی و کنش متعاقب آن را فراهم ساخت.

در همین اواخر، زنان در اعتراض به خشونت جنسیتی در مکزیک، به صورت چشمگیری به حوزه‌ی عمومی ورود پیدا کردند. زنان خیابان‌ها را از آن خود کردند،

با پلیس برخورد کردند و درگیر و نندالیسم [و] تخریب اموال [عمومی] شدند، به گفته‌ی یکی از شرکت‌کنندگان “هرچه می‌توانستیم سوزانیدیم” (ناشناس ۲۰۱۹). با در نظر گرفتن چنین کنش‌هایی و به منظور تشریح انگیزه‌ی پشت آن، همان شرکت‌کننده در ادامه می‌گوید:

من در این بدن به دنیا آمده‌ام، بدنی که در سرتاسر تاریخ و تمامی سرزمین‌ها به عنوان چیزی که آنها آن را زن می‌نامند، بر من نشانه‌گذاری شده. آنها من را آفریده‌اند تا مطیع، لگدمال شده، تجاوزشده، مادر آینده، پرستار آینده، پیشخدمت دیگران، منتظر دیگران، تحمل‌کننده‌ی همه چیز، ساکت، خدمتکار پیشکار رئیس و خود رئیس باشم و به همین خاطر است که این همه‌ی ما بود که آنجا حضور داشت و به همین خاطر ما هیچکس را پشت سر جا نمی‌گذاریم و کنش همگی را جشن می‌گیریم. (ناشناس ۲۰۱۹).

این واقعه موجب کنارهم آمدن کسانی شد که تجربه‌ی زیست در چنان بدن نشانه‌گذاری‌شده‌ای را داشتند، و برای زنان فضایی را فراهم کرد که در کنار یکدیگر مبارزه کنند. در اعلامیه‌ی اصلی که به وقایع آگوست ۲۰۱۹ ارجاع می‌داد، نویسنده به طور مشخص به چنین دینامیکی اشاره می‌کند. او از بازشناخته‌شدن خودش “در نگاه دیگری” می‌گوید و در ادامه‌ی آن تشریح می‌کند که “وقایع دیروز به ما اجازه داد تا یکدیگر را با نگاه‌هایی آشوب‌گرانه و همدستانه، در بدن‌هایی درخشان، برهنه و زنده بازشناسیم و دریابیم که تنها نیستیم [...] و حاضر نیستیم؛ چه به عنوان زن و چه به عنوان انسان، به پنهان و جاودانه شدن یک نظام اجتماعی مرگ آفرین ادامه دهیم”. (ناشناس ۲۰۱۹). به همین منوال شرکت‌کننده‌ی ناشناس دیگری در ناآرامی‌های مختلف پاریس از چنین لحظاتی به عنوان گشایشی برای بازیابی دیگر زنان و غلبه بر محدودیت‌های اعمال‌شده بر آنها می‌گوید. او توضیح می‌دهد: “با وجود اینکه قصد نابودی جنسیت را داریم، اما از طرفی خود آن باعث دور هم جمع شدن کسانی می‌شود که احساسات مشترکی دارند، کسانی که معنای زن نامیده‌شدن بر بدن‌شان را حس می‌کنند و در عین حال می‌خواهند از چنین حصراری رها شوند”. (ناشناس ۲۰۱۷:۱) برای نویسنده، چنین ناآرامی‌هایی فرصتی در اختیار زنان قرار می‌دهد تا “بر جایگاه‌شان در جهان حمله‌ور شوند تا از

آن جدا و رها شوند» (ناشناس ۱: ۲۰۱۷). با شرکت در فضای عمومی آشوب، زنان می‌توانند جایگاه تبعیدی فضای خصوصی را به چالش بکشند و تفکیک جامعه به قلمروهای مجزا؛ به منظور اجرای فعالیت‌های مشخص، را مختل سازند. این پروسه در سطح اجتماعی وسیع‌تری به عنوان یک توسعه‌ی بیرونی رخ می‌دهد که موجب آرایش نوینی از روابط اجتماعی و ظهور همبستگی‌های جدید می‌شود و در عین حال در پروسه‌ای درونی، زنان جایگاه پیشین خود را به طور کلی به چالش می‌کشند. وقایع آشوبگرانه می‌توانند مجال حضور برای فرم‌های نوینی از تعامل اجتماعی باشند و به شکوفا شدن روابط جدیدی کمک کنند اما در عین حال چنین لحظاتی زودگذرند، بنابراین سوال اینجاست که چگونه می‌توان به چنین رخدادهایی تداوم بخشید؟ به گفته‌ی جکی وانگ^۱: «شورشیان می‌دانند که همدستانشان می‌توانند به راحتی بدل به خبرچین شوند، اما تحت چه شرایطی می‌توانیم دوست باقی بمانیم؟ همبستگی‌ها به صورت خودکار در اکنون تشکیل نمی‌شوند، بلکه در طول زمان و با ایجاد ریتم‌های جدیدی از بودن؛ که ریشه در بازتولید زندگی روزانه دارند، ساخته می‌شوند. به چه فرم‌هایی از زندگی در ساخت همبستگی در طول زمان می‌توان اتکا کرد؟» (۲۰۱۸). یک شورش می‌تواند نیرویی رهایی‌بخش را آزاد کند اما می‌بایست پس از واقعه و فراتر از آن به مراقبت و پرورشش اهتمام ورزید.

بازتولید اجتماعی: از غارت به سوی کمون

گمان می‌کنم که به طور کلی شورش‌ها و کنش نظامی خشونت‌آمیز به غلط به مردانه و برادرانه بودن شناخته می‌شوند و بسیاری از رفقای مرد ما هم می‌خواهند چنین تصویری را اشاعه دهند و قطعاً هم چنین اتفاقی می‌افتد اما در حقیقت معتقدم که شورش‌ها به شدت و به طرز باور نکردنی زنانه هستند... بحث بر سر لذت و بازتولید اجتماعی است. به یکدیگر عشق می‌ورزید، آنهم با خلاص شدن از چیزهایی که آن را غیرممکن می‌سازند، یعنی پلیس و مالکیت خصوصی. شما به چیزی حمله می‌کنید

که توجه و مراقبت کردن را غیرممکن می‌سازد، به آن حمله می‌کنید تا آن چیزها را به رایگان داشته باشید و در خیابان‌ها از لذت و خوشی سهمیم شوید. بدیهی‌ست که شورش‌ها به خودی خود انقلاب نیستند اما وعده‌ای در خود دارند به سوی جهانی که در آن خیابان فضایی ست آزاد برای در کنار هم و خوشحال بودن و مراقبت کردن از یکدیگر. (اوستروایل^۱ ۲۰۲۰)

یکی از راه‌های کارکرد جنسیت؛ که خود ارتباط زیادی با تفکیک جامعه به عرصه‌های مختلف فعالیت دارد، تعیین این است که چه کسی مسئول بازتولید اجتماعی در جامعه ماست (و چه کسی نیست). این نه تنها شامل بازتولید انسان‌ها بلکه تامین مراقبت مادی و عاطفی نیز می‌شود. سیلیویا فدریچی^۲ بازتولید اجتماعی را اینگونه توصیف می‌کند: "تمامی فعالیت‌هایی که زندگی روزانه‌مان را تولید و در عین حال، در جامعه‌ای سرمایه‌دارانه، نیروی کار را نیز بازتولید می‌کند [...] از یک طرف ما را به مثابه‌ی مردم و از طرفی دیگر به مثابه‌ی کارگرانی با قابلیت استثمار بازتولید می‌کند." (۲۰۱۸) در چنین شرایطی، فدریچی بر این موضوع پافشاری می‌کند که مسئله‌ی کلیدی برای فمینیست‌ها "بديل کار بازتولیدی به بازتولید مبارزه‌ی ماست". (۲۰۱۸) با تبعید حضور زنان به فضای خصوصی، آنان با اختلاف زیادی عهده‌دار تولد، پرورش و مراقبت از فرزند تا بزرگسالی و به علاوه پرستاری از هرکس دیگری در درون خانه‌هایشان هستند. در عمل این به معنای مدیریت خانه، آشپزی کردن، نظافت، تربیت و مراقبت از اعضای بیمار و سالمند خانواده در کنار چیزهایی دیگر است. در برابر چنین وضعیتی، لحظه‌ی قیام سیاسی می‌تواند راهکار متفاوتی به مسئله‌ی بازتولید اجتماعی ارائه دهد، راهکاری که از خانواده فاصله گرفته و به سوی امراشتراکی حرکت خواهد کرد. شورش‌ها به هیچ وجه نمی‌توانند نماینده‌ی یک راه‌حل پایدار برای برطرف کردن چنین سازوکاری باشند. با این حال در بعضی از مواقع، آنها امکان جایگزینی در مواجهه با مایحتاج مادی و سازماندهی سرپرستی و مراقبت ارائه می‌دهند. دیلان تیلور^۱ اینگونه شرح می‌دهد: "پتانسیل شورش در پس آنچه در لحظه

1. Osterweil

2. Silvia Federici

رخ می‌دهد نیست، بلکه در آن چیزی ست که ممکن است بشود: تکانه‌ای که راه به سوی فرم‌های غیرسرمایه‌دارانه از بازتولید اجتماعی دارند. شورش سیاستی از شدن است.^۱ (۲۰۱۹:۸۴) وقایع آشوبگرانه وضعیتی ایجاد می‌کنند که در آن فرصت‌هایی استثنایی امکان بروز پیدا می‌کنند تا در واقع با مسئله‌ی بازتولید اجتماعی مواجه شوند. چنین فرصت‌هایی شامل مالکیت کالاهای مادی از طریق غارت و اشتراکی کردن بازتولید در قرارگاه‌ها یا دیگر فضاهای اشغال شده است.

اول و شاید از همه واضح‌تر این مسئله است که شورش‌ها فرصت‌هایی برای دستیابی به کالاهای مادی را فراهم می‌کنند. غارت مشخصه‌ای استاندارد از یک شورش است، فرصت‌هایی را خلق می‌کند که تا پیش از آن برای تملک کالاها وجود نمی‌داشت. کلور^۱ متذکر می‌شود: «اقدامات [آشوب‌گرانه] در درجه‌ی اول کاربردی هستند: تحت محافظت اشتراکی، به منظور برآورده کردن نیازها و در تلاش برای درهم شکستن زیرساخت‌ها و آپاراتوس‌های بینواسازکننده رخ می‌دهند.» (۲۰۱۹) وعده‌ی سرمایه‌داری در دسترسی به کالاهای نامحدود برای بیشتر مردم به حقیقت نمی‌پیوندد. کالاهای لوکس پشت شیشه‌ی ویتترین‌ها محصور می‌مانند و بسیاری حتی از عهده‌ی نیازهای اولیه‌ی مادی خود هم برنمی‌آیند. غارتی که به واسطه‌ی شورش مهیا می‌شود یا آنچه اندنوتز از آن به عنوان «خرید پرولتاریایی» یاد می‌کند، می‌تواند به شکل یک ابزار برابر‌سازکننده‌ی فوق‌العاده عمل کند که از طریق آن مردم می‌توانند از چیزهایی که از آن منع شده‌اند برخوردار شوند. (۲۰۱۳:۱۴۸) در بحث شورش‌های واتس^۲ ۱۹۶۵، گی دوبور^۳ در سقوط و افول اقتصاد نمایشی-کالایی^۴ عنوان می‌کند که کنش غارت کردن می‌تواند به مثابه‌ی چالشی برای خود منطبق سرمایه‌داری باشد. او می‌نویسد:

-
1. Dylan Taylor
 2. Clover
 2. Watts Riots
 3. Guy Debord
 4. The Decline and Fall of the Spectacle-Commodity Economy

آنها به واسطه‌ی دزدیدن و بخشیدن به کاربستی دست پیدا می‌کنند که فوراً منطقی سرکوب‌کننده کالا را رد و باطل می‌سازد و نشان می‌دهد که مناسبتش و حتی تولیدش غیرلازم و قراردادی است [...] وقتی که کالا دیگر خریداری نشود، ماهیتش مورد سوال قرار می‌گیرد و می‌تواند به هر فرم دیگری تغییر پیدا کند. (۱۹۶۵)

حتی در زمینه‌ی شورشی که هیچ خواستگاه سیاسی روشنی هم ندارد، مثل شلوغی‌هایی که به واسطه مسابقات ورزشی ایجاد می‌شوند (برای مثال شورش جام استنلی [هاکی روی یخ] در ونکوور ۲۰۱۱)، غارت امری رایج است که تقدس فرم کالا و به تبع آن همان منطقی که اقتصادمان را تعریف و بازتولید می‌کند را به چالش می‌کشد.

فراتر از آنچه در ارتباط میان غارت و فرم کالایی در نظر گرفته می‌شود، مهم است که نسبت آن با نژاد را هم دریابیم. ثروت ملکی و مادی متکی بر ساخت اجتماعی، اقتصادی و سیاسی نژاد است و از همان طریق نیز بازتولید می‌شود، بعلاوه برای استعمار قدیم و جدید و سازوکار سراسری برتری نژاد سفید ضروری است. ریون راکیا^۲ در این باره می‌نویسد: "از زمان تجارت برده آتلانتیک، ثروت سفید به پشتوانه‌ی کار سیاهان، استثمار منابع و بدن آفریقایی توسعه یافته است" (۲۰۱۳) به جای چشم دوختن به نهادهای رسمی برای جبران غرامت، سیاهانی که دست به غارت می‌زنند آن را پس می‌گیرند (عملاً در اندازه‌ای کم) و بدینگونه غارت موجبات بازتوزیع مستقیم ثروت را ممکن می‌سازد. ویکی استروایل با واژگانی ساده اینگونه توضیح می‌دهد: "وقتی رنگین پوستان مغازه‌ای را غارت می‌کنند، سهمی جزئی از آنچه که به شکلی تاریخی از آنها دزدیده شده است را پس می‌گیرند، از تاریخ و زبان آبا و اجدادی‌شان گرفته تا تامین ابتدایی‌ترین امنیت برای فرزندانشان در خیابان‌ها." (۲۰۱۴) این حتی برای زنان سیاه مصداق بیشتری دارد، زنانی که "اسارت، کار غیرمزدی، کارتولیدی بادستمزد پایین و کاربازتولیدی‌شان" برآمده از ماهیت درونی سرمایه‌داری سفیدمحور

-
1. Vancouver Stanley Cup Riots
 2. Raven Rakia

است ”و به شکل مضاعف و ویژه‌ای به واسطه‌ی سیاه و زن بودن استعمار می‌شوند.“ (سامودزی و اندرسون^۱ ۲۰۱۸:۷۹)

از زمان گذار سرمایه‌داری به این سو، شورش‌ها و به خصوص شورش‌های غذایی به تکرار در سرتاسر اروپا و بعضاً در آمریکای شمالی رخ می‌دادند. باید خاطر نشان کرد که چنین وقایعی اغلب توسط زنان آغاز و شامل زنان بسیاری می‌شدند. (تامسون^۲ ۱۹۷۱:۱۱۵) زنان در کنار مردان در شورش علیه حصارکشی شرکت کردند و پیشگام در تخریب حصارها، بازکردن دروازه‌ها و راه انداختن آتش در کنار فعالیت‌هایی دیگر بودند. (نیسون^۳ ۱۹۸۴:۱۲۹) پس از این دوره، شورش‌های غذایی به تدریج به هنجار جدید تبدیل شد و حضور زنان چنان چشمگیر بود که بسیاری حتی آنها را ”شورش‌های زنان“ می‌نامیدند. (فدریچی^۴ ۲۰۰۴:۸۰) باوجود اینکه بعضی از تاریخ‌نگاران حقیقت این موضوع را به خاطر کمبود منابع معتبر زیر سوال می‌برند، اما هیچ‌کدام تردیدی در ادعای حضور زنان در چنین وقایعی را نداشتند. (مالکوم و توتنز^۵ ۱۹۸۲:۳۲). مناقشه‌ای اگر باشد بیشتر بر سر میزان مختلط بودن شلوغی‌هاست (به عبارتی آیا بطور غالب شامل زنان می‌شد یا شامل ترکیبی از زن و مرد) و همچنین این مسئله که آیا زنان نقش‌های رهبری و کلیدی در این وقایع داشته‌اند یا نه (ر.ک بوستد^۵ ۱۹۸۸). در هر صورت حقیقت هرچه که باشد باید قبول کرد که زنان در درجاتی مختلف در چنین وقایعی شرکت فعالی داشته‌اند. به واسطه‌ی داشتن وظایفی چون سرپرستی از خانواده و به خاطر داشتن پول کمتر و دسترسی محدودتر به اشتغال نسبت به مردان، زنان [”علیرغم“] جایگاه پایین‌تر، [...] با افزایش قیمت خورد و خوراک یا با پخش شدن این شایعه که اذوقه غلات از شهر منتقل شده، به سرعت روانه‌ی خیابان می‌شدند.“ (فدریچی^۴ ۲۰۰۴:۸۰) در اوج جنگ داخلی آمریکا،

1. Samudzi and Anderson
2. Thompson
3. Neeson
4. Malcolm and Thwaites
5. Bohstedt

به خصوص در ایالت‌های کنفدراسیون، شورش‌هایی به سرکردگی زنان امری متداول و شایع بود. (ویلیامز و ویلیامز^۱ ۲۰۰۲:۵۱) با طولانی شدن جنگ، کشاورزان جنوبی همچنان به ارجحیت دادن به تولید پنبه به جای کشت غلات و سبزیجات ادامه دادند که موجب کمبود مواد غذایی و بالارفتن قیمت‌ها شد. زنان که حالا با فقر شدید روبه‌رو بودند، در سرتاسر کنفدراسیون دست به شورش در خیابان زدند. در خلال به اصطلاح "یورش زنان" گروهی از زنان مغازه‌ها، انبارهای دولتی و حتی کانتینرهای قطارها را خالی می‌کردند و به واگن‌های حاوی خوراکی حمله می‌کردند. (ویلیامز و ویلیامز^۲:۶۹:۲۰۰۲). زنان که مجهز به هفت تیر و چاقو بودند، اقلامی چون آرد، شکر، برنج و ذرت را غارت می‌کردند و در مواردی انبارها را آتش می‌زدند. (ویلیامز و ویلیامز^۳:۷۸:۲۰۰۲) در سراسر جنگ جهانی اول و درست تا پیش از انقلاب فوریه شورش‌های معیشتی رخدادهایی معمول در روسیه بود.

این وقایع که قسمت مهمی از بحران گسترده‌ای بود که در نهایت موجب سرنگونی تزار شد به کرات توسط زنان جرقه می‌خورد. با فراخوانده شدن پدران و شوهران به جنگ، رابطه‌ی زنان با حوزه‌ی عمومی و نظام حاکم دیگر به شیوه‌ی قبل کار نمی‌کرد و به همین خاطر "زنان چاره‌ای نداشتند جز اینکه خود پا به میدان بگذارند". (انگل^۴ ۱۹۹۷:۷۰۷)

با بررسی بیشتر قرن بیستم می‌توان دید که در میانه‌ی رکود بزرگ^۳ شورش‌های غذایی در بسیاری از مکان‌ها شایع بودند. در این راستا ال‌ساندینه^۴ می‌نویسد: "اگرچه بیشتر شورش‌های غذایی گزارش نمی‌شدند آنهم از ترس از اینکه چنین اخباری، پتانسیل تحریک بیشتر برای اقدام به اجرای عدالت غذایی خودسرانه را داشتند اما مصادره غذایی امری سازمان‌یافته در سرتاسر کشور بود". (۲۰۰۹:۲۶) در طول دوره‌ی

-
1. Williams and Williams
 2. Engel
 3. Great Depression
 4. Al Sandine

جنبش حقوق مدنی^۱ در آمریکا، رخ دادن شورش‌هایی که در شهرهای بزرگ (و دیگر جاها) امری معمول بود و مکرراً شامل اقدامات مبتنی بر مصادره و غارت بودند. در پی شورش‌های ۱۹۹۲ در لس‌آنجلس که اکنون دیگر از آن به عنوان اتفاقی ننگین یاد می‌شود، مقاله‌ای خبری در واشنگتن‌پست، داستان چهارزن را روایت می‌کند که از فرصت پیش‌آمده برای غارت استفاده می‌کنند تا مایحتاج خانواده‌شان را تهیه کنند. شرح مقاله چنین است:

ماموریت‌شان پیدا کردن مایحتاج برای خانواده‌هایشان بود. مادران تبدیل به غارت‌گر شدند. ونسا کولمن در کیف خریدش پوشک‌های دزدیده‌شده، سیب‌زمینی و کنسرو داشت. سیلویا وایت ماشین‌اش را پر از محصولات آرایشی، هات‌داگ و چیزهایی دیگر کرده بود. جنت با چپیس‌های سیب‌زمینی و هله‌هوله به خانه و پیش بچه‌های وحشت‌زده‌اش برمی‌گشت. و ربع قرن پس از اینکه مادر بزرگ‌اش در واتز^۲ دست به غارت زده بود، پاتریشا آن دست دختر ۱۴ ساله‌اش را گرفت و به سراغ دزدیدن شیر و بقیه مایحتاج رفتند. (دوک و اسکوبار، ۳، ۱۹۹۲)

با اشاره به این وقایع، یکی از مشاهده‌گران احساساتش را چنین توصیف می‌کند:

”زن سیاهی مثل من رو خیلی سربلند می‌کرد، اینا بچه‌های ما بودند و درست تربیتشون کرده بودیم [...] فکر می‌کنم که ۵۰۰ سال کار مجانی باید به هر روش ممکن پرداخت بشه و اونا داشتن پمپرز و خوراکی برمی‌داشتن، کیه که بتونه اونا رو برای غارتی که به خاطر بچه‌هاشون می‌کردن سرزنش کنه.“ (فیسک و هنکاک^۳ ۲۰۰۱:۲۰۱۶)

غارت امری هم سیاسی و هم کاربردی بود تا جایی که به برآورده شدن نیازهای واقعی و مادی ضروری کمک می‌کرد. در نمونه‌های معاصرتر، مثل شورش‌های ۲۰۱۱ لندن که به خاطر کشته‌شدن مارک داگن^۴ توسط پلیس جرقه خورد و به خاطر

1. Civil Rights Movement

۲. شورش‌های واتس ۱۹۶۵، مجموعه‌ای از درگیری‌های خشونت‌آمیز بین پلیس لس‌آنجلس و ساکنان واتس و دیگر محله‌های عمدتاً آمریکایی آفریقایی تبار در جنوب مرکزی لس‌آنجلس بود که از ۱۱ اوت ۱۹۶۵ آغاز شد و به مدت شش روز ادامه داشت.

3. Duke and Escobar

4. Mark Duggan

میزان غارت زیادی که در آن رخ داد معروف شد، بسیاری از ناظران از حضور چشمگیر زنان در درون شورش خبر می‌دادند. باید خاطر نشان کرد که در این مورد به خصوص و در بسیاری از موارد دیگر، اگر نگوییم غیرممکن اما بسیار دشوار است که به حدسی حتی نزدیک از میزان تقسیم جنسیتی شورش‌ها و از این دست وقایع دست پیدا کرد و دریافت که دقیقا چه تعداد زن در این وقایع شرکت کرده‌اند. ماهیت یک شورش (به این معنا که مردم درگیر کنشی بزهکارانه یا خشونت‌آمیز می‌شوند و به شکل هدفمند صورت و بدنشان را می‌پوشانند) شناسایی افراد را هم سخت و هم ناخوشایند می‌سازد. به‌علاوه ایدئولوژی جنسیتی و تصورات جنسیت‌زده، بر مشاهدات افراد سایه می‌اندازد و در نهایت به درک و تفسیر آنها از وقایع شکل می‌دهد. لیز کلی و آیشا گیل^۱ شرح می‌دهند: "بعلاوه موضوع حضور زنان و دختران ابدا امری تازه و بی‌سابقه نبوده، با این حال همواره ارزش خبری داشته‌است چرا که جرم و جنایت و استفاده از خشونت همچنان خارج از بیشتر ساخت‌های هنجاری زنانگی قرار دارد"^۲. (۲۰۱۲:۲۱۹) اگرچه برجسته ساختن این موضوع مهم است اما هیچ‌کدام از میزان درگیری زنان با شورش‌ها به طور کلی یا در رابطه با نمونه‌هایی به‌خصوص نمی‌کاهد. بر همین اساس حالا می‌توانیم به بحث بیشتر در رابطه با غارت در زمان شورش‌های لندن و نمونه‌هایی دیگر بازگردیم.

در سرتاسر شورش‌های لندن، غارت امری شایع بود و زنان هم در این جشن و سرور شرکت داشتند. مقاله‌ای در گاردین شرح می‌دهد که زنان در حال "برداشتن پوشک، غذای بچه و بسته‌های برنج" " دیده شده‌اند. (تاپینگ، دیسکی و کلیفتون^۳ ۲۰۱۱) در همان مقاله شرکت‌کننده‌ای که با او مصاحبه شده از دیدن زنی در حال

1. Liz Kelly and Aisha Gill

۲. مجله زنان Marie Clare نمونه‌ای درخشان از این سازوکار ارائه می‌کند. نویسنده در مقاله‌ای با عنوان «دختران وحشی شده: غارتگران زن لندن»، صحنه‌های مفصلی از غارت زنان را توصیف می‌کند و این فعالیت‌ها را تکان‌دهنده‌ترین و مسلماً نگران‌کننده‌ترین عنصر شورش‌ها می‌داند. نویسنده برای پایان دادن به این مقاله می‌گوید: "شاید به همان اندازه که افزایش جرایم با اسلحه نگران‌کننده است، افزایش جنایات دختران نیز باشد." (نایت ۲۰۱۱)

3. Topping, Diski and Clifton

برداشتن بسته‌ی بزرگی از ماده‌ی لباس‌شویی می‌گوید. او چنین ماجرا را به یاد می‌آورد: “بهش گفتم ‘چرا پودر صابون برداشتی؟’ و اون بهم گفت، ‘چون لازمش دارم’، من فقط بهش نگاه کردم و به خودم زحمت خندیدن یا گفتن اینکه ‘یکم عزت نفس داشته باش’ رو ندادم چون که می‌فهمیدمش”. (نقل قول شده از تاپینگ، دیسکی و کلیفتون ۲۰۱۱) در شورش ضدپلیس دیگری این‌بار در فرگوسن، میسوری و در واکنش به قتل مایکل براون^۱ غارت بازهم شایع بود. یکی از شرکت‌کنندگان روایت می‌کند: “مردم با پوشک، غذا و چیزای دیگه‌ای که واسه گذران زندگی لازمه بیرون می‌اومدن البته صرف‌نظر از الکل، سیگار و بقیه چیزایی که واسه جشن گرفتن لازم داشتن. دختر ده ساله‌ای که در حال حمل ساک بزرگی از خوراکی بود، همین طور که رد می‌شد گفت که ‘ما’ قراره فردا تو مدرسه حسابی خوراکی بخوریم.” (ناشناس ۲۰۱۴) در شورش‌های اخیر ایالات متحده که در واکنش به قتل جورج فلوید توسط پلیس در ۲۰۲۰ ایجاد شد، شاهد صحنه‌های مشابهی هستیم. غارت گسترده بود و نقش قابل توجهی در شورش‌های گسترده داشت. شرکت‌کننده‌ای در جریان قیام مینیاپولیس چنین می‌گوید:

اول اینکه کالاها آزاد شدن تا به جمعیت غذا برسه [...] دوم اینکه غارت با ایجاد همبستگی و شوق حاصل از کنش مشارکتی. عصیان جمعی باعث بالا بردن روحیه‌ی مردم شد. کنش هدیه‌دادن و روحیه‌ی سخاوتمندی برای همه ممکن شد که این خودش تبدیل به نقطه‌ی مقابل مثبتی برای مبارزه تن به تن با پلیس شد. (ناشناس ۲۰۲۰)

با توضیح بیشتر، آنها کل این موضوع را به عنوان بخشی از “ظهور زندگی اجتماعی مشارکتی در شورش‌ها” (۲۰۲۰) قرار می‌دهند. در یک نمونه، آنها چنین مواجهه‌ای را روایت می‌کنند: “زنی رو دیدیم که چرخ خریدی پر از پمپرز و استیک رو به سوی خونه‌اش می‌کشه. گروهی که در گوشه‌ی خیابان مشغول خوردن و نوشیدن بودند با رد شدن زن شروع کردن به دست زدن براش”. (۲۰۲۰)

بالتر و فراتر از صرف تصاحب کالا، لحظه‌ی شورش می‌تواند به گشودن فرصت

هایی برای سازماندهی مجدد بازتولید اجتماعی منجر شود. به خصوص زمانی که شورش‌ها به دوره‌هایی طولانی (یا حداقل تا حدی طولانی) از ناآرامی و انقلاب گسترش پیدا می‌کنند، امکان ظهور فرصت‌هایی برای ایجاد چشم‌اندازهایی جدید با رویکرد مشارکتی بیشتر از بازتولید اجتماعی خلق می‌شود. اوبرین^۱ شرح می‌دهد: زمانی که تعداد زیادی از افراد مستقیماً با حکومت و سرمایه رو در رو می‌شوند، آنهم به شکلی که در موقعیت مکانی مشترکی برای چندروزی کنارهم قرار می‌گیرند، اغلب روش‌هایی برای تهیه و تسهیل غذا، آشپزی و خوردن غذا به صورت مشترک، تدارکات خواب در مجاورت با یکدیگر، مشارکت در مسئولیت‌های نگهداری از بچه‌ها و کمک به همراهان کم‌توان به کار گرفته می‌شود. همه مشغول‌اند تا کار مراقبتی تقسیم شود تا مشارکت متنوع امکان پذیر شود و از یکدیگر در برابر آسیب محافظت کنند. (۲۰۱۹)

نمونه‌هایی که در آن شورش منجر به اشغالی پایا از فضای عمومی مشخصی می‌گردد، برای مثال جنبش اشغال^۲، می‌توانند منجر به خلق راه‌هایی نوین برای تامین نیازهای افراد درگیر در آن شوند. با برگشت دوباره به نمونه‌ی واکاها، زنان درگیر در آن توانستند استراتژی‌هایی برای جمعی ساختن کاربازتولیدی‌شان ایجاد و مهم‌تر از آن توانستند آن‌ها را به کار ببندند. پلر شرح می‌دهد: "منابعی چون غذا، آب، گازوئیل و لوازم پزشکی به روشی جدید فراهم و توزیع شد و به همان صورت اختصاص کار بازتولیدی از حوزه‌ی تخصصی‌شده‌ی خانه پس گرفته شده و تبدیل به راه تعیین‌کننده و کلیدی برای بازنگری زندگی اجتماعی و همبستگی‌های جمعی شد." (۲۰۱۶:۷۲)

در جنبش ایندیگناتوس^۳ ۲۰۱۱ در اسپانیا، شرکت‌کنندگان تحت شعار "میدان خانه‌ی ماست!" کنار یکدیگر جمع شدند و در درون منطقه‌ی اشغالی‌شان همه‌چیز فراهم کردند از آشپزخانه‌های گروهی گرفته تا مهدکودک، از باغ و باغچه تا کتابخانه و تئاتر

-
1. O'Brien
 2. Occupy movement
 3. Indignados movement

و فضا‌هایی دیگر (ر.ک سویلا-بوتراگو ۲۰۱۴:۹۷). شرکت‌کننده‌ای در شورش‌های مینیاپولیس توصیف می‌کند که مردم “چادرهای حمایتی اشتراکی در سرتاسر خیابان‌ها به منظور توزیع آب و اغذیه‌ی غارت‌شده برپا می‌کردند” و اینکه مردم ساختمان‌هتلی را تصاحب کردند تا برای افراد نیازمند خانه و سرپناهی تهیه کنند (ناشناس ۲۰۲۰ب). نمونه‌هایی از چنین رخدادهایی فراوان است و اغلب نقش مهمی در حمایت و مراقبت از مردم درگیر در لحظات مبارزه دارد.

منابع:

Anonymous (2014). “Car, Gun, Autonomy: On the Finer Points of the Recent Revolt in Ferguson.” *Avalanche: Anarchist Correspondence* 3:18-24.

Anonymous (2017). *Breaking Free of Gender Through Friendship and Attack*. Hamilton: The Tower Inprint.

Anonymous (2020b). “Dispatch from the Rebellion in Minneapolis.” Ill Will Editions. <<https://illwilleditions.com/dispatch-from-the-rebellion-in-minneapolis/>>. [accessed 12 June 2020]

Anonymous (2020a). “The Siege of the Third Precinct in Minneapolis: An Account and Analysis.” *Crimethinc*. <<https://crimethinc.com/2020/06/10/the-siege-of-the-third-precinct-in-minneapolis-an-account-and-analysis/>>. [accessed 20 June 2020]

Anonymous (2019). “We Burned What We Could: Anti-Police Revolt in Mexico City.” *It’s Going Down*. . [accessed 20 August 2019]

Bohstedt, John (1988). “Gender, Household and Community Politics: Women in English Riots 1790-1810.” *Past & Present* 120: 88-122.

Clover, Joshua (2019). “Total Riot: The Other Side”. *The Sociological Review*. <<https://www.thesociologicalreview.com/total-riot-the-other-side/>>. [accessed 09 Nov. 2019]

Debord, Guy (1965). “The Decline and Fall of the Spectacle-Commodity Economy.” *Situationist International Online*. <<https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/de-cline.html>>. [accessed 08 Nov. 2019]

Duke, Lynne and Gabriel Escobar (1992). “A Looting Binge Born of Necessity, Opportunity.” *The Washington Post*. <<https://washingtonpost.com/archive/politics/1992/05/10/a->

looting-binge-born-of-necessity-opportunity/9d781dfc-3886-4bdf-a315-19586869cfce>.
[accessed 2 Nov. 2019]

Endnotes Collective (2013). "A Rising Tide Lifts All Boats." Endnotes 3: 92-172.

Endnotes Collective (2013). "The Logic of Gender on the Separation of Spheres and The Process of Abjection." Endnotes 3: 56-91.

Engel, Barbara (1997). "Not by Bread Alone: Subsistence Riots in Russia during World War 1." The Journal of Modern History 69: 696-721.

El Said, Maha, Lena Meari and Nicola Pratt, Nicola (2015). Rethinking Gender in Revolutions and Resistance: Lessons from the Arab World. London: Zed Books.

Federici, Silvia (2004). Caliban and the Witch: Women, the Body, and Primitive Accumulation. New York: Autonomedia

Federici, Silvia and Marina Sitrin (2018). "Social Reproduction: Between the Wage and the Commons." Roar Magazine 2: 34- 43.

Fiske, John and Black Hawk Hancock (2016). Media Matters: Race & Gender in U.S. Politics. New York: Routledge

Godineau, Dominique (1998). The women of Paris and their French Revolution. Berkeley: University of California Press.

Heckert, Jamie (2012). Lexicon Series: Gender. Brooklyn: Institute for Anarchist Studies.

Kelly, Liz and Aisha K. Gill (2012). "Rotis not Riots: A Feminist Dialogue on the Riots and their Aftermath." Safer Communities 11.1: 62-72

Leier, Mark (2009). Bakunin: The Creative Passion. New York: Seven Stories Press.

Malcolm, Thomas and Jennifer Grimmett (1982). Women in Protest, 1800-1850. New York: Routledge.

Neeson, J.M. (1984). "The Opponents of Enclosure in Eighteenth-Century Northamptonshire." Past & Present 105: 114-139.

Osterweil, Vicky (2020). In Defence of Looting: A Riotous History of Uncivil Action. New York: Bold Type Books.

Peller, Barucha (2012). "Women in Uprising: The Oaxaca Commune, The State, and Reproductive Labour." LIES: A Journal of Materialist Feminism 1: 125-144.

Pinko Collective (2019). "Manifesto." Pinko. <<https://pinko.online/web/zine>>. [accessed 30 Oct. 2019]

Rakia, Raven (2013). "Black Riot." The New Inquiry. <<https://thenewinquiry.com/black-riot/>>. [accessed 16 June. 2020]

Riff Raff (2011). "The Suspended Step of Communization." Sic Journal 1: 147-169.

Rowbotham, Shelia (2014). Women, Resistance, and Revolution: A History of Women and Revolution in the Modern World. London: Verso.

Samudzi, Zoe and William C. Anderson (2018). As Black as Resistance: Finding the Conditions for Liberation. Chico: AK Press

Sandine, Al (2009). The Taming of the American Crowd: From Food Stamp Riots to Shopping Sprees. New York: Monthly Review

Sevilla-Buitrago, Alvaro (2015). "Outraged Spatialities: The Production of Public Space in the #spanishrevolution." ACME: An International E-Journal for Critical Geographies 14.1: 90-103.

Shukaitis, Stephen (2009). Imaginal Machines: Autonomy & Self-Organization in the Revolutions of Everyday Life. Brooklyn: Autonomedia.

Taylor, Dylan (2019). "Riots, Strikes, and Radical Politics in Aotearoa New Zealand." Counterfutures Journal 7:75-115.

The Invisible Committee (2017). Now. Cambridge: MIT Press.

Thompson, E.P (1971). "The Moral Economy of the English Crowd in the Eighteenth Century." Past & Present 50: 76-136.

Topping, Alexandra, Diski Rebek and Helen Clifton (2011). "The Women Who Rioted." The Guardian. <<https://www.theguardian.com/uk/2011/dec/09/women-who-rioted-english-riots>>. [accessed 10 Oct. 2019]

Truong, Fabien (2017). "Total Rioting: From Metaphysics to Politics." The Sociological Review 65.4: 563-577.

Wang, Jacky (2018). "Trauma Monsters and Feminist Forms of Life." Critique & Practice. <<http://blogs.law.columbia.edu/praxis1313/jackie-wang-trauma-monsters-and-feminist-forms-of-life/>>. [accessed 05 June 2020]

Williams, Teresa and David Williams (2002). "The Women Rising: Cotton, Class, and Confederate Georgia's Rioting Women." The Georgia Historical Quarterly 86.1: 49-83.



فلانوز پنهان: زنان و ادبیات مدرنیته^۱

نویسنده: ژانت وولف

مترجم: نازیتا شاه اسماعیلی

ادبیات مدرنیته به توصیف تجارب مردانه می‌پردازد. این ادبیات به طور ذاتی، از تغییر و تحول جهان عمومی و آگاهی ملازم به آن سخن می‌گوید. تاریخچه‌ی واقعی ظهور امر مدرن^۲، در متون مختلف متفاوت است. بنابراین مولفین، ویژگی‌های متفاوتی را در توضیح 'مدرنیته' برشمرده‌اند. اما تقریباً در تمام متون، توجه به جهان عمومی کار، سیاست و زندگی شهری به طور مشترک آمده‌است. و این‌ها همان فضاهایی هستند که زنان اغلب از آن‌ها محروم ماندند و یا در آن‌ها عملاً، نادیده گرفته شدند به طور مثال، چنانچه که خصلت اصلی مدرنیته بر اساس دیدگاه عقلانی سازی فزاینده‌ی^۳ و بر^۳ تعریف شود، عمده نهادهای متأثر از مدرنیته، کارخانه‌ها، دفاتر، و بخش‌های دولتی خواهند بود. اگرچه، از دیرباز زنان در کارخانه‌ها کار می‌کردند، اما رشد بوروکراسی نیز به ظهور زنان کارمند و دفتردار وابسته بود. اما به دو دلیل می‌توانیم از این جهان با نام جهانی «نرینه» یاد کنیم. اول آن که نهادها به دست مردان و برای آن‌ها (در مقام صاحب، صنعت‌گر، مدیر و سرمایه‌گذار) اداره می‌شدند و در مراحل اجرایی

۱. مقاله‌ی حاضر ترجمه‌ی است از:

Janet Wolff, *The Invisible Flâneuse. Women and the Literature of Modernity*, Theory Culture Society 1985 2: 37

2. Increasing Rationalism

3. Weber

و ساختاری نیز ساختار سلسله مراتبی‌شان تحت کنترل مردان بوده است. دوم این‌که، همان‌گونه که امروزه می‌دانیم، گسترش کارخانه‌ها و متعاقب آن بوروکراسی، با فرآیند «جداسازی عرصه‌ها» و محدود کردن زنان به عرصه‌ی «خصوصی» و حاشیه نشینی، مقارن بوده است. (هال ۱۹۸۱؛ دیویدوف و هال ۱۹۸۳) علیرغم آن‌که در قرن نوزدهم میلادی، زنان طبقه‌ی متوسط کم درآمد و طبقه‌ی کارگر خارج از محیط خانه به کار اشتغال داشته‌اند، ایدئولوژی رایج، دست‌کم در سراسر انگلستان جایگاه زنان را قلمروی خانگی دانسته و شاهد آن این بود که طبقه‌ی کارگر «دستمزد خانوار» را حق مردان می‌دانست. (لند ۱۹۸۰؛ برت و مک ایتناش ۱۹۸۰). بنابراین عرصه‌ی عمومی، با وجود حضور اندکی از زنان در معدود فضاهای مشخص شده‌ی آن، قلمرویی نرینه محسوب می‌شد و از آن‌جا که تجربه‌ی «آمرمدن» عمدتاً در عرصه‌ی عمومی رخ می‌داد، تجربه‌ای اساساً متعلق به مردان به حساب می‌آمد.

بدون شک در این مقاله قصد ندارم که مدرنیته را به شیوه‌ی مرسوم جامعه شناختی که طی آن این پدیده به شکل فرآیندی عقلانی درک می‌شود، تحلیل کنم (و حتی فرایند «تمدن سازی» که تاریخ آن به پیشتر برمی‌گرداند). در متن حاضر تلاشم بر آن است تا به مقالات کلی‌تر و غیر شخصی نویسندگانی بپردازم که «مدرن» را به ویژه در چهارچوب زندگی شهری تعریف کرده اند که برخوردی گذرا، ناپایا و غیر شخصی در محیطی شهری و همگام با جهان‌بینی خاص ساکنین شهرها است. مطالعات جامعه شناختی با این شیوه بیگانه نیست همان‌گونه که جورج زیمل^۲ (۱۹۵۰) نیز در مقاله‌ی خود درباره‌ی زندگی شهری با دیدگاهی روانشناسانه به آن پرداخته و در مطالعات اخیر ریچارد سنت^۳ نیز در تشخیص شخصیت‌های شهری مدرن، قابل شناسایی است (۱۹۷۴). در نقد ادبی نیز، به تجربه‌ی مدرنیته توجه ویژه‌ای شده و نخستین

۱. ایدئولوژی جداسازی فضاها که مردان را صاحب منطق و فضای عمومی معرفی می‌کرد، امروزه نیز در تئوری‌های جامعه‌شناسی خانواده‌ی پارسون، مرجعیت دارد

2. George Simmel

3. Richard Sennett

پیامبر آن را می‌توان شاعر پارسی اواسط قرن نوزدهم، چارلز بودلر دانست. (۱۹۶۴) مقاله‌ی والتر بنیامین^۲، نوشته شده در دهه‌ی ۳۰ که به بودلر اختصاص دارد، نکات قابل تاملی را درباره‌ی دیدگاه‌های بودلر نسبت به 'امردن' ارائه می‌دهد (هرچند مقاله مذکور، در واقع مجموعه‌ای از جستارهای تکه تکه و تا حدودی مبهم است). من به عنوان نقطه‌ی آغازین بحث خود، در بررسی این نوع ویژه از ادبیات مدرنیته، به سراغ نقل قول بودلر در مقاله‌ی نقاش زندگی مدرن می‌روم که بین سال‌ها ۱۸۵۹ تا ۱۸۶۰ نوشته است:

مقصود من از مدرنیته، امری گذرا، فانی و تصادفی است که یک نیمه از هنری را تشکیل می‌دهد که قسمت دیگرش جاودانه و تغییر ناپذیر است.
مارشال برمن^۳ نیز در آخرین کتاب خود (۱۹۸۳، ص ۱۵) درباره‌ی تجربه‌ی مدرنیته که از آن تحت عنوان 'وحدت متناقض'^۴ یاد می‌کند می‌گوید:

وحدت نایکدستی‌ها: ما را در گرداب فروپاشی و احیا شدن، جدال و تضاد، و ابهام و اضطراب همیشگی می‌اندازد. مدرن بودن، تبدیل شدن به قسمتی از جهانی است که در آن، بنا بر گفته‌ی مارکس، 'هرآنچه که سخت و استوار است، دود می‌شود و به هوا می‌رود.'^۵

زیمل نیز در پرداختن به شخصیت کلانشهری (۱۹۵۰، ص ۴۰۹-۴۱۰) متذکر می‌شود:

زمینه‌ی روانشناختی تیپ شخصیتی کلانشهری از شدت یافتن تحریکات عصبی ناشی از تغییرات بدون وقفه‌ی محرک‌های درونی و بیرونی نشأت می‌گیرد (جمله‌ی حاضر، عینا در متن اصلی به شکل ایتالیک آورده شده است)

از نظر زیمل، این موضوع رابطه‌ی تنگاتنگی با اقتصاد پولی دارد، یعنی همان اقتصاد مسلط اواخر قرن نوزدهم. لازم به ذکر است با این که شهر، در قرن نوزدهم

-
1. Charles Baudelaire
 2. Walter Benjamin
 3. Marshall Berman
 4. Paradoxical Unity

مفهومی جدید نبود اما منتقدان (و مدافعان) مدرنیته بر این باورند که در اواسط قرن نوزدهم، ماهیت شهر، خط مشی بسیار متفاوتی پیدا کرده است. با این که هرگونه تعیین تاریخ در این زمینه، امری است اختیاری (ناگزیر از پاریس تا لندن و برلین متغیر است)^۱ من فکر می‌کنم در نظر گرفتن این دوره از شهرنشینی شتاب یافته مفید باشد، دوره‌ای که ملازم با تغییر ماهیت‌هایی است در شغل، مسکن و رابطه‌های اجتماعی که به سبب ظهور سرمایه‌داری صنعتی، در مقام سال‌های حیاتی تولد «مدرنیته»، به وقوع پیوستند. بر من به مدرنیته پیش تاریخ می‌دهد و حتی آن‌را در قالب عنصری از امر مدرن در نظر می‌گیرد که پیش از انقلاب فرانسه آغاز و بازنمایی سیمایش را در فاوست^۲ گوته می‌توان یافت (۱۹۸۳، صفحه‌ی ۱۶-۱۷، فصل ۱). برادبری^۳ و مک فارلین^۴ که بر دوره‌ای بعدتر یعنی سال‌های ۱۸۹۰ تا ۱۹۳۰ تمرکز می‌کنند، بودلر را «آغازگر» مدرنیسم می‌دانند. (۱۹۶۷، ص ۳۶) هرچند به نظر می‌آید این دو درباره‌ی پدیده‌ی کاملاً متفاوت 'مدرنیسم' در گونه‌های هنری سخن می‌گویند. علیرغم آن که دو واژه‌ی 'مدرنیته' و 'مدرنیسم' در بسیاری از مواقع به جای یکدیگر استفاده می‌شوند، اما تصور نمی‌کنم که بتوان بودلر را شاعری مدرنیست به حساب آورد که در شکل و زبان شعرگونه دست به بازآفرینی زده است^۵. تناقضی در مکان‌یابی تجربه‌ی اولیه‌ی مدرنیته اوایل قرن نوزدهم میلادی و مورد استفاده‌ی آن در هنر اواخر قرن نوزدهم وجود ندارد.

بنابراین، مدرنیته دارای ویژگی‌های منحصر به فردی نظیر داشتن ماهیت گذرا، ناپایداری در مواجهه و تاثیرپذیری از زندگی شهری است. یک جامعه شناس مدرنیته

۱. بنیامین شرایط این سه شهر را به صورت معناداری، متفاوت دانسته است. (۱۹۷۳، صص ۱۲۸-۱۳۱)

2. Faust

3. Bradbury

4. McFarlane

۵. جوانا ریچاردسون، مترجم آثار بودلر در مقدمه‌ی خود بر روی منتخب اشعار بودلر، می‌نویسد: گل‌های ملال به لحاظ تکنیکی فاقد نوآوری است. تنها در شعر دعوت به سفر وزن بودلری پدید می‌آید. ابداع انقلابی او در قافیه‌پردازی است. آنجا که او تمامی مکث‌های شعری قابل شنیدن را در سطرهای مشخصی، حذف می‌کند (۱۹۷۵، ص ۲۰).

باید بتواند در نهایت، الگوهای جدید رفتاری و تجربه‌ی «مدرنیته» را در ابعاد مختلف مادی و اجتماعی جامعه‌ی معاصر تشخیص دهد. همان‌طور که گفتیم، زیمیل شخصیت کلانشهری و آنچه که واقعیت تلخ شهرنشینی (نگرش بلازه)^۱ می‌نامد را با اقتصاد مبتنی بر پول درهم می‌آمیزد. مارشال برمن همزمان با در نظر گرفتن چشم انداز مارکس درباره‌ی دود شدن معانی^۲، به تحلیل مارکس از یافتن ریشه‌های این دود شدگی در تغییرات رادیکالی که توسط بورژوازی و نظام سرمایه‌داری در جامعه اعمال می‌شود توجه می‌کند. از سوی دیگر کلیت این پدیده بدون در نظر گرفتن دلایل آن مورد توجه بودلر قرار گرفته است. در این مقاله قصد آن را ندارم که مدرنیته را از منظری جامعه‌شناسانه واگویی کنم. بدین ترتیب به ارزیابی موارد چالش برانگیز اقتصادی و اجتماعی که منجر به پدید آمدن تجربه‌ی مدرن شده‌اند نیز نخواهم پرداخت. حتی از بررسی دقیق بسندگی مفهوم «مدرنیته» اجتناب خواهم کرد. قصد دارم تا مطالب عنوان شده را که کم و بیش از دیدگاه جامعه‌شناختی، تجربه‌ی مدرن شهری را توصیف کرده‌اند مورد بررسی قرار داده و آن‌ها را با توجه به شکاف جنسیتی موجود در قرن نوزدهم مطرح کنم. بنابراین خوانش کاملاً تاریخی-اجتماعی دوره و پیوستگی درونی مباحث اهمیت چندانی ندارد. برمن نیز نشان می‌دهد که بودلر در شرح «مدرنیته» برداشت‌های متفاوت و ارزیابی‌های متغیری داشته است. (۱۹۸۳، ص ۱۳۳-۴۲)

آرای بودلر درباره‌ی مدرنیته در نقدهای هنری او و همچنین در اشعار و نیز شعرهای منثورش آمده است. نخستین اشارات او به این مفهوم در پاراگراف آخر کتاب سالن ۱۸۴۵ در قسمت بازنگری آمده است. در این جا با آن‌که بودلر نقاشی معاصر را ستوده است از نگرانی خود نسبت به عدم توجه آن به زمان حال می‌گوید:

هیچکس به ندای فرداها گوش نمی‌سپارد. واکنون، این دلاور بی‌باک زندگی مدرن، ما را محاصره و بر ما سایه افکنده است. آن‌قدر دستخوش احساسات حقیقیمان شده‌ایم که بتوانیم آن‌ها را تشخیص دهیم. برای خلق یک شاهکار، نه کمبود موضوع است

1. : Blasé Attitude'

۲. عنوان 'هرآن‌چه که سخت و استوار است دود می‌شود و به هوا می‌رود' نقل قولی است که در مانیفست کمونیسم آمده است.

و نه کمبود رنگ. نقاش، آن هنرمند حقیقی که به دنبالش می‌گردیم، کسی است که بتواند شاهکارش را با چنگ زدن به موضوعات و مسائل جاری در عصر حاضر خلق کند. کسی که بتواند با قلم و یا قلم مویش، ما را وادار به دیدن و درک این کند که ما در کراوات‌ها و چکمه‌های چرمی رسمی خود، فوق‌العاده و شاعرانه به نظر می‌رسیم. امیدوارم در سال آینده، جویندگان حقیقی به ما شور و شعفی وصف نشدنی حاصل از زایش امری نوین هدیه دهند. (۱۹۶۵، ص ۳۱-۳۲ این بخش توسط نویسنده‌ی اصلی ایتالیک شده‌است)

سال بعد تغییری حاصل نشد و بودلر مجدداً از عدم وجود هنر معاصر حقیقی که موضوعی مدرن و ویژگی‌هایی شبیه به رمان‌های بالزاک داشته باشد ابراز تاسف کرد. این بار او صفحات بیشتری را بخش آخر بازنگری سالن ۱۸۴۶ به مبحث "قهرمانی در عصر مدرن" اختصاص داد. در اینجا عصر مدرن به تدریج ویژگی‌هایی قابل تشخیص می‌یابد: رنگ‌های خسته‌کننده‌ی یک‌شکل در لباس مردم، پدیده‌ی ای با نام «دندی» که به شیوه‌ای متفاوت لباس می‌پوشد و ظهور «سوژه‌ی خصوصی» که بودلر ستایش کرده و بیش از سوژه‌های رسمی و عمومی نقاشی، قهرمانانه می‌داند (۱۹۶۵، ص ۱۱۸-۱۹):

نمایش زندگی مطابق با مد روز و هزاران موجودیت متغیر نظیر تبهکاران و زنان نشاندۀ شده‌ای که در شهرهای بزرگ به دنیای اراذل رانده شده‌اند و نیز ژورنال‌هایی نظیر *Gazette de Tribunal* و *Moniteur*، همگی نشان می‌دهند تنها باید چشم‌هایمان را باز کرده تا روح قهرمانی را درک کنیم. زندگی شهری ما لبریز از ظرافت و موضوعات حیرت‌آور است.

مقاله‌ی نقاش زندگی مدرن نسخه‌ی ۱۸۵۹-۶۰ با تفصیل بیشتری به این موضوعات پرداخته است. بودلر این بار نقاشی با نام کنستانتین گایز^۲، سوژه‌ی بعدی مقاله را می‌یابد که به زعم او هنرش با به تصویر کشیدن زندگی مدرن برابری

1. Dandy

در سطحی‌ترین تعریف ممکن، دندی بودلر شخصی است خوش‌لباس و مقبول در ظاهر و رفتار. داریوش شایگان در نوشته‌های خود درباره‌ی آرا و اندیشه‌ی بودلر، دندی را به همان صورت آورده‌است. مترجم مقاله‌ی حاضر نیز به دلیل آنکه باور دارد دندی تنها مفهومی یک بعدی چون خوش‌تیپ و زیگول (چنانچه که در برخی از ترجمه‌ها به چشم می‌خورد) نمی‌باشد، به شایگان تاسی نموده و کلمه‌ی مذکور را ترجمه نشده باقی می‌گذارد.

2. Constantin Guys

می‌کند. نقاشی که طراحی‌ها و آثار آبرنگش، نشان از استعداد او دارند، اما در عین حال در تاریخ هنر، سطحی و کم اهمیت ارزیابی شده‌اند. هرچند چنین ادعایی، نیاز به بررسی دقیق‌تر شیوه‌ی ارزیابی هنری این آثار دارد. برمن با رد خوانش سطحی گایز از زندگی «مردمان زیبا و دنیایشان» از آن‌که بودلر هنری را ستایش می‌کند که به آگهی‌های Bonwit's یا Bloomingdale's شباهت دارد، شگفت‌زده است. (۱۹۶۵، ۱۱۸-۱۹) با این وجود مقاله به دلیل پروراندن معنای «مدرنیته» بسیار خواندنی است. گایز «نقاش زندگی مدرن»، به میان جمعیت می‌رود و خوانش‌های متعددی را از شب و روز ارائه می‌دهد.

او رفت و به تماشای رودخانه‌ی باشکوه از زندگی در حال گذر نشست. به منظره‌ی شهر بزرگ خیره شد؛ منظره‌ی سنگ که مه آن را در آغوش کشیده و شاید هم خورشید با ضرباتی آن را نواخته بود. در کالسکه‌های مجلل خود که بر پشت اسبان با ابهت بسته شده بودند، حظ وافر می‌برد. برایش دیدن جلال خیره‌کننده‌ی مهتران، چابکی پادوها، حرکت خرامان زنان و زیبایی کودکان لذت‌بخش بود. اگر مد و برش لباس‌ها دچار اندک تغییراتی شده‌است، اگر کواکدها^۱ جایگزین جعداها و ربان‌ها شده‌اند، اگر باوله‌ها^۲ بزرگتر شده‌اند و بخشی از شیون موها به پشت گردن آمده‌است و کمر لباس‌ها بالاتر در نظر گرفته شده و دامن‌ها پرحجم‌تر شده‌اند، مطمئن باشید چشمان چون عقاب او، تمام این چیزها را از دورترین نقاط ممکن، رصد می‌کند. (بودلر ۱۹۶۴، ص ۱۱)

این همان متنی است که برمن آن‌را به یک «نسخه‌ی تبلیغاتی» تقلیل داده‌است. نکته اصلی این است که حتی اگر با گزارشی اجمالی و مطابق با مد روز روبرو باشیم، آگاهی و خرد مدرن در استنباط کلی از دیگران یا به عبارتی دیگر زیبایی مناسب با عصر مدرن، موجودیت می‌یابد. مهم‌تر آن‌که در همین متن، بودلر تعدادی از اجزای یک ذهن مدرن را برمی‌شمارد که قادر به دریافت امر فانی، زود گذر و محتمل الوقوع

1. Cockade

کوکاדהا گروه‌ای از روبان‌ها و یا نمادهایی مدور هستند که با رنگ‌های مختلف به روی کلاه می‌پوشند. کوکاדהا عمدتاً به طور سمبلیک نمایانگر گرایش‌های مختلف سیاسی نیز بوده‌اند.

2. Bavolet

نوعی کلاه زنانه که بیشتر در فرانسه رایج بوده‌است.

است. دندوی دوباره ظاهر می‌شود تا با گای مقایسه شود. به لحاظ ظاهری و اصالت فردی هر دوشباهت‌هایی به یکدیگر دارند. اما دل‌زدگی و کرحتی حاصل از واقعیت شهری، امری است که گای از آن پرهیز می‌کند. (براساس بودلر-۱۹۶۴ صفحات ۹ و ۲۶-۲۹-گای همان فلانور است، جزئی از جمعیت در مرکز جهان و درعین حال پنهان از دید جهان).

فلانور یا پرسه‌زن، شخصیت محوری در رساله‌ی بنیامین با موضوع بودلر و پاریس قرن نوزدهم است. خیابان‌ها و مراکز خرید شهری، جایگاه فلانورها هستند. کسانی که به گفته‌ی بنیامین «بر آسفالت خیابان‌ها می‌رویند» (۱۹۷۳، ص ۳۶). بیگانگی با جمعیت برای افراد در حاشیه‌ی جوامع، پناهی را پدید می‌آورد. در این نقطه؛ بنیامین هم بودلر را یک فلانور می‌داند و هم تمامی شخصیت‌های داستان‌های آلن پو در نقش قاتل و یا قربانی که بودلر آن‌ها را به فرانسه ترجمه کرده‌است.^۱ به لحاظ تاریخی، شهر فلانورهای بنیامین نسبت به بودلر محدودتر بوده‌است. نه لندن و نه برلین آن میزان از مشارکتی را که فلانور پاریسی در آن پروراند شده است را تجربه نکرده‌اند. حتی می‌توان پاریس سال‌های بعد را در نظر آورد که به واسطه‌ی وجود «سیستم پیوسته‌ای از مراقبت‌ها» گمنام بودن را ناممکن ساخت (بنیامین ۱۹۷۳، ص ۴۹، ۱۲۸، ۴۷). (بالعکس، بودلر و برمن (۱۹۸۳، صفحات ۱۵۰-۱۵۵) اعتقاد داشتند که پاریس به واسطه‌ی بلوار اوسمان^۲ به طور چشمگیری رشد یافته است که منجر به از بین رفتن شکاف اجتماعی و جغرافیایی بین طبقات اجتماعی و پدید آمدن شیوه‌ای مدرن در نگرستن کنجکاوانه شده‌است؛ قلمروی فلانور).

فلانور قهرمان دنیای مدرن، تجربه‌ای مشابه با گای دارد. او آزاد است تا جای به جای شهر سرک بکشد و بدون آن‌که با کسی تعامل داشته باشد، مشاهده کند و مشاهده شود. در ادبیات مدرنیته، چهره‌ی مرتبط با فلانور، بیگانه است. یکی از

۱. اگرچه بنیامین در جای دیگر، بودلر را مدل آرکی تایپ فلانور نمی‌داند (۱۹۷۲، ۶۹)

اشعار منشور بودلر در مجموعه‌ی ملال پاریس، بیگانه^۱ نام دارد. شعر در واقع دیالوگ کوتاهی است که در آن از مردی مرموز پرسیده می‌شود که چه کسی را دوست دارد؛ پدر، مادر، خواهر و یا برادرش را؟ شاید هم دوستان و کشورش را یا زیبایی و طلا را. جواب او به تمام این سوالات منفی است و می‌گوید تنها ابر در حال گذر را دوست دارد.^۲ از دیدگاه زیمل بیگانه مردی بدون دغدغه و دلبستگی نیست. او یک تعلق «غیرسازمانی» به گروه دارد. از ابتدا عضو گروه نبوده اما به تدریج در مکان جدیدش مستقر شده است. او همان کسی است که «امروز می‌آید و فردا می‌ماند» (زیمل ۱۹۵۰، ص ۴۰۲) بدین شکل بین فلانور و بیگانه‌ی بودلر تفاوت قائل می‌شود. هیچکدام از این دو شخصیت در یک مکان ثابت نمی‌مانند و با اشخاص اطراف خود ارتباط برقرار نمی‌کنند. اما بیگانه‌ی زیمل «بالذاته سرگردان» است (۱۹۵۰، ص ۴۰۲). با وجود آن که هنوز عبور نکرده است، اما همچنان نمی‌تواند کاملاً آزادانه بیاید و برود.

1. L'etranger

۲.

چه کسی را بیشتر دوست داری، بگوای مرد معمایی؟
پدرت، مادرت، خواهرت یا برادرت را؟
نه پدري دارم، نه مادري، نه خواهری و نه برادری.
دوستانت را؟
واژه‌های را به کار می‌بری که تا به امروز برایم گنگ مانده.
وطنت را؟
نمی‌دانم کجای زمین است.
زیبایی را؟
دوستش می‌داشتم اگر که الهه و جاودان بود.
طلا را؟
آن‌گونه از آن بیزارم که شما از خدایان بیزارید.
پس دلبسته چه چیزی هستی ای غریبه عجیب؟
دلبسته ابرهایم...
ابرهایی که در گذرند، آنجا، آن بالا...
ابرهایی شگفت‌انگیز

مترجم: داریوش شایگان

این قهرمانان مدرنیته که همگی مرد هستند از امتیازاتی نظیر سفر انفرادی، بی خانمانی خودخواسته و ورود ناشناس به مکانی جدید بهره می‌برند.

زنان و زندگی عمومی

استفاده از زبان گفتمان پدرسالار نمی‌تواند در انتخاب عنوان کتاب ریچارد سنت اتفاقی و نابخردانه باشد. کتاب او غروب مرد عرصه‌ی عمومی^۱ نام دارد و تجربه‌ی مدرنیته‌ی انسان در قرن هجدهم و حتی پیشتر از آن را در عرصه‌ی عمومی به تصویر می‌کشد. انسانی که خیابان‌ها را قرق کرده است و زندگی اش با رفتن به قهوه‌خانه‌ها، خیابان‌ها و آمفی تئاترها جریان دارد. کسی که غریبه‌ها را به طور آزادانه در خیابان‌ها صدا می‌زند و مشخصاً یک مرد^۲ است. (هرچند بنا به گفته‌ی سنت (۱۹۷۴ص ۸۶) تا وقتی که پاسخ زنان مورد خطاب قرار گرفته در خیابان‌ها و پارک‌ها بدین معنا تلقی نمی‌شد که آنان در حریم خصوصی مورد خطاب قرار گرفته‌اند، مشکلی در این باره وجود نداشت. همچنین شواهدی دال بر آن‌که نشان دهد زنان نیز غریبه‌ها را مورد خطاب قرار می‌دادند، وجود ندارد.) در شهر قرن نوزدهم که دیگر عرصه‌ی آن شکل از زندگی عمومی نبود، فلانور ظهور کرد البته نه برای مورد خطاب قرار گرفتن بلکه برای تماشا شدن. (سنت ۱۹۷۴، ص ۱۲۵ و ۲۱۳) در زیست عمومی زنان و مردان؛ تا حدودی خود خصوصی شده، غریبه بودن و عقب نشستن از عرصه‌ی اجتماعی را تجربه کرده‌اند اما شکاف بزرگی که بین عرصه‌ی عمومی و خصوصی وجود داشت زنان را به ساکنان انحصاری فضای خصوصی تبدیل کرد و مردان، آزادی خود را همچنان برای حرکت در میان جمعیت و رفتن به کافه‌ها و میخانه‌ها حفظ کردند. تنها تفاوت شاید تبدیل شدن قهوه‌خانه‌ها به کلاب‌های مردانه بوده‌است.

هیچ یک از نویسندگانی که تا بدین جا مورد بررسی من قرار گرفته‌اند، نسبت به تجربه‌ی متفاوت زنان در شهر مدرن ناآگاه نبوده‌اند. به طور مثال، سنت متوجه شد که

1. The Fall of Public Man

2. Man

این کلمه در زبان انگلیسی مشترکاً برای مرد و انسان استفاده می‌شود

«حق پناه آوردن به حریم شخصی در فضای عمومی به طور برابر توسط جنسیت‌های مختلف درک نمی‌شود». (۱۹۷۴، ص ۲۱۷) حتی تا اواخر قرن نوزدهم زنان به تنهایی نمی‌توانستند به کافه‌های پاریس و یا رستوران‌های لندن بروند.^۱ به گفته‌ی او: «جمع تنها» مقرر آزادی‌هایی انحصاری است و مردان چه برای سلطه بر این فضا و چه بنا بر دلایل دیگر، امکان بیشتری برای نقب زدن به آن داشته‌اند. او باور دارد که در سال‌های اولیه‌ی پیدایش زیست عمومی، زنان به ناچار توجه بیشتری به اشارات لباس‌های خود می‌کردند. اشاراتی که می‌توانست مبنای سنجش رتبه‌ی اجتماعی آنان قرار گیرد و در قرن نوزدهم مرزی بین زنان نجیب‌مورد احترام و زنان بی‌حیا محسوب شود (سنت ۱۹۷۴، ص ۶۸ و ۱۶۶) زیمل نیز که پیش‌تر از جامعه‌شناسی مقاله‌وار او به صورت گلچین شده، استفاده کرده‌ام، در جایی دیگر، نگاهش را به شرایط زنان دوخته است. مقالات او عمدتاً درباره‌ی موقعیت، روانشناسی، فرهنگ و نیز جنبش‌های زنان و سوسیال دموکراسی است (فریژی ۱۹۸۱، صفحات ۱۵، ۱۷، ۲۷، ۱۳۹). او جزو اولین کسانی است که تا پیش از راه یافتن زنان به دانشگاه برلین، پذیرای آنان در سمینارهای خصوصی خود بوده است. اندکی بعد از او، برمن در صفحه‌ی ۳۲۲ کتاب خود، تجربه‌ی زنان از محیط شهری را کاملاً متفاوت با مردان دانسته و می‌گوید که جین جیکوب در کتاب زندگی و مرگ شهرهای بزرگ آمریکا «به خوبی دیدگاه زنان درباره‌ی فضای شهری را نشان داده‌است» (برمن ۱۹۸۳، ص ۳۲۲). زندگی و مرگ شهرهای بزرگ آمریکا در سال ۱۹۶۱ چاپ شده و در آن جین جیکوب^۲ از تجربیات روزمره‌اش در مواجهه با شهر، زیست همسایگان، مغازه‌داران و کودکان و نیز محیط اشتغال می‌گوید. از دیدگاه برمن اهمیت کتاب بدین لحاظ است که به ما نشان می‌دهد «زنان نیز روایت‌هایی درباره‌ی شهرها و زیست مشترک با ما، دارند که با بی‌توجهی به آن‌ها زیست خود و آنان را، بی‌قدر و ارزش کرده‌ایم» (۱۹۸۳، ص ۳۲۳)

۱. در این مورد استثنا نیز وجود داشته است. رک:

Throne (1980, P243).

2. Jane Jacob

مسئله این است که با نادیده گرفتن زیست زنان، ادبیات مدرنیته نیز کم ارزش شده است. شخصیت‌هایی نظیر دندی، فلانور، قهرمان و بیگانه، که تجسمی از تجربه‌ی زیست مدرن هستند، همگی شمایی مردانه دارند. در سال ۱۸۳۱ هنگامی که ژرژ ساندا^۱ قصد داشت تا پاریس را لمس کند و از هنر و اندیشه‌ی غالب بر زمانه‌ی خود آگاه شود، لباسی مردانه بر تن کرد تا از آزادی بهره برد که پیش از این توسط زنان تجربه نشده بود:

من برای خودم از پارچه‌ای ضخیم و خاکستری کت ردینگوت-گوئریته‌ای^۲ دوختم که شلوار و جلیقه‌ای هم‌رنگ داشت. با یک کلاه خاکستری و کراوات بلند پشمی شبیه دانشجویان سال اولی شده بودم. نمی‌توانم لذت پوشیدن چکمه را توصیف کنم. می‌توانستم حتی با آن بخوابم. مثل حس برادرم پس از دریافت اولین چکمه‌ی خود در کودکی بود. من با آن کفش‌های پاشنه آهنین، ایستاده در پیاده‌رو، احساس می‌کردم می‌توانم از گوشه‌ای در پاریس به گوشه‌ای دیگر پرواز کنم. حتی شاید می‌توانستم بدون آن‌که لباس‌های من موجب اضطراب من شوند، به سرتاسر جهان بروم. من در هر نوع آب و هوایی می‌توانستم بدونم یا هر ساعت که می‌خواستم به خانه بازگردم. حتی در آملی تئاتر می‌توانستم به روی زمین بنشینم. هیچکس به من چشم نمی‌دوخت. من اتمی پنهان شده، در میان خیل عظیم جمعیت بودم (به نقل از موئرز^۳ ۱۹۷۷، ص ۱۲).

پوشیدن لباس مبدل مردانه، زیست به سبک فلانور را برای او قابل دسترسی کرد.

1. George Sand

آمانتین ارر لوسین دوپن با نام مستعار ژرژ ساندا، نویسنده‌ی فمینیست و سوسیالیست فرانسوی است. او با پوشیدن لباس مردانه توانست به جای جای پاریس آن روزگاران سرک بکشد و از نزدیک شاهد زندگی فلاکت‌بار کارگران و مردمان به حاشیه رانده شده و زنان باشد. سپس با اتخاذ نامی مستعار و مردانه، موفق به نشر بیش از هفتاد عنوان رمان، بیست و شش داستان کوتاه، تعداد زیادی مقاله و بیست و پنج نمایشنامه شد. با ابداع رمان روستایی و ابداعات دیگر در زمینه‌ی ادبیات داستانی، او را رقیب بلامناز و ویکتور هوگو، دانسته‌اند. کسی که با وجود جامعه‌ی به شدت پدرسالارانه‌ی فرانسه‌ی قرن نوزدهم، نامش فراتر از شهرت شریک زندگی‌اش، فردریک شوپن، رفته است.

2. Redingote-guerite

3. Moers

هرچند که ساند به خوبی می‌دانست چیزی به اسم فلانوز^۱ وجود خارجی ندارد. زنان نمی‌توانستند به تنهایی در شهر پرسه زنند.

در اشعار و مقالات بودلر، غالباً زنان حضور دارند. مدرنیته موجب پدیدار شدن گروه‌های مختلف زنان پرسه‌زن شهری شده است. زنانی چون؛ کارگران جنسی، بیوه زنان، زنان سالمند، زنان همجنس‌گرا، قربانیان قتل‌ها، و زنان عابر ناشناس در میان متون اولیه‌ی آن، ظاهر شدند. بنا بر عقیده‌ی بنیامین، زنان همجنس‌گرا برای بودلر به مثابه‌ی قهرمانان مدرنیسم بوده‌اند. همان‌طور که می‌دانیم عنوان شعر گل‌های شر بودلر، در ابتدا لزبین‌ها بوده‌است (بنیامین ۱۹۷۳، ص ۹۰: ریچاردسون، ۱۹۷۵، ص ۱۲). بنیامین به اشعاری چون دلفینه و هیپولیته- که بودلر آنان را قربانیانی ترحم برانگیز با فرجامی دوزخی می‌داند- (۱۹۷۵ و ص ۲۲۴) و نیز کارگر جنسی سوژه‌ی شعر گرگ و میش عصر گاهان و قسمتی از نقاش روزگار مدرن اشاره کرده (بودلر ۱۹۶۷، ص ۱۸۵؛ ۱۹۶۴، ص ۳۴-۴۰) و استنباط می‌کند که دیدگاه شاعر نشان‌دهنده‌ی دو احساس همزمان است؛ حس انزجار و درعین حال تحسین. (در شعر گرگ و میش عصر گاهان، تن‌فروشی یک‌بار با لانه‌ی مورچگان قیاس شده و بار دیگر با کرمی که غذای مردی را می‌دزدد). درباره‌ی حس بودلر نسبت به دیگر زنان در حاشیه، نظیر؛ زنان سالمند و بیوه زنان نیز ابهاماتی وجود دارد. چنانچه زن سالمند را همچون پدری «از دور دست به آرامی می‌نگرد» و بیوه زن را با درک غرور، رنج و فقر او. اما هیچ یک از این زنان با شاعر برابری نمی‌کنند. آن‌ها سوژه‌ی نگاه خیره و ابژه‌ی «مطالعاتی» او هستند. نزدیک‌ترین مواجهه‌ی بودلر با زنی که در حاشیه به سر نمی‌برد و جزو تحقیرشدگان محسوب نمی‌گردد، در شعر خطاب به یک زن رهگذر اتفاق می‌افتد (بودلر ۱۹۷۵، ص ۱۷۰). (در اینجا زن مورد خطاب قرار گرفته عزادار است - با دردی باشکوه). زن بلند قامت در خیابانی شلوغ از جلوی او گذر می‌کند. در لحظه‌ای کوتاه، چشمان آن دو با یکدیگر تلاقی می‌کند و سپس زن به راه خود ادامه می‌دهد و شاعر

از خود می پرسد که آیا در ابدیت یکدیگر را دوباره ملاقات خواهند کرد؟ برگرداندن نگاه خیره زن به شاعر، در مصراع آخر تایید می شود: «آه، تویی که دوستت می داشتم، آه تویی که می دانستی»^۱ بنیامین عقیده دارد که در این شعر، آن چیز که برای بودلر حائز اهمیت است، دست نیافتنی بودن در یک مواجهه‌ی گذراست (۱۹۷۳، ص ۴۵): «برای یک پرسه زن شهری، عشق در نگاه آخر زیباتر از عشق در نگاه اول است». ملاقات حامل ویژگی منحصر به فرد مدرنی به نام «شوک» است. (بنیامین ۱۹۷۳، ص ۱۲۵؛ نیز ص ۱۱۸ و ۱۳۴). (حتی اگر تجربه‌ی نادر زنانه‌ای از تجربه‌ی شهری در کار باشد، پرسش این است که اصولاً زن به اصطلاح محترم دهه‌ی ۱۸۵۰ می توانسته نگاه خیره‌ی مردی ناشناس را به او باز گرداند یا خیر؟)

بنا بر باور عموم، زنانی که همانند مردان در «محیط‌های عمومی» حضور دارند، احتمالاً ویژگی‌هایی نرینه از خود بروز می دهند. یکی از بیوه‌زنانی که توسط بودلر به تصویر کشیده می شود نیز دارای رفتارهایی نرینه است (۱۹۶۷، ص ۶۴). چنانچه که

خیابان پرهممه اطرافم زوزه می کشید
بلند و باریک، سخت عزادار و با دردی پرشکوه
زنی از کنارم گذشت، با داستانی دل‌انگیز
ریسه‌ی گل‌های دامنش را بلند می کرد و موزون تکان می داد
چالاک و شریف با ساق‌های تندیس‌وارش
و من در هم کوفته و لایعقل می نوشیدم
از چشم‌هایش، آسمان کبودی را که توفان به پا می کرد
لطفی که بیحر می کرد و لذتی که از پای درمی آورد
یک آذرخش و دیگر شب! زیبایی درگریز
که نگاهش ناگاه دوباره متولد کرد
آیا دیگر نخواهمت دید در فراسوی زمان؟

جایی دیگر، بسیار دور، بسیار دیر، هرگز شاید

چرا که نمی دانم به کجا می گریزی و تو نیز نمی دانی من کجا می روم

آه! تویی که دوستت می داشتم، آه! تویی که می دانستی
ترجمه‌ی سارا سمیعی

بنیامین معتقد است این حس تحسین مبهم زنان همجنس‌گرا توسط بودلر نیز (گویا) به دلیل وجود ویژگی‌های مردانه‌ی آنان است (۱۹۷۳، ص ۹۰). براساس گفته‌ی بنیامین از آنجا که زنان در قرن نوزدهم به ناچار در کارخانه‌ها مشغول به کار شدند، به تدریج ویژگی‌های نرینه در آن‌ها نمودار شد. حتی ریچارد سنت (بدون وجود مدارک لازم برای صحبت‌های خود و با وجود مزایای دیدگاه‌های معاصر درباره‌ی ساختار جنسیت) اذعان کرده است، زنانی که در اواخر قرن نوزدهم، «به لحاظ ایدئولوژیکی به دنبال رستگاری بودند»، مانند مردان لباس می‌پوشیدند و حتی ژست‌هایی «مردانه» می‌گرفتند (۱۹۷۴، ص ۱۹۰) اما شاید چنین برداشت «مردانه»‌ای از زنانی که در دنیای مردانه قابل رویت بوده‌اند، در واقع جایگزین بازشناسی حذف همه‌جانبه‌ی زنان از آن دنیا است. دیدگاه بودلر درباره‌ی زنان چه در اشعار و چه در نثر، در قالب شیفتگی به «زنان شهری» نمود پیدا می‌کند. او در نامه‌اش به یکی از زنانی که همواره مورد تحسین اوست، می‌نویسد: «من تعصب نفرت‌انگیزی نسبت به زنان دارم. در واقع هیچ ایمانی به آن‌ها ندارم. شما صاحب روح بزرگی هستید اما باید گفت که این روح، روح یک زن است». (نامه‌ای به آپولونیه ساباتیه، نقل قول در ریچاردسون ۱۹۷۵، ۱۴). از زنان در نقاش زندگی مدرن به شکل غیر شخص^۱ یاد می‌شود:

برای هنرمندان به طور کلی و آقای جی^۲ به طور اخص، زنان بیش از همسر یک مرد محسوب می‌شوند. زن یک الهه است یک ستاره که بر ادراک مرد به تمامی تسلط دارد. آمیزه‌ای درخشان از تمامی زیبایی‌های طبیعت که در یک موجود تجمع کرده‌است. دریافت‌گر والاترین تمجیدات و ظریف‌ترین موشکافی‌هایی که دنیا به اندیشمندان پیشکش می‌کند. زن نادان است و شاید هم تا حدودی احمق. اما درعین حال افسون‌گر و مسحورکننده. او کسی است که در یک چشم برهم زدن، امیال و تقدیر را واژگون می‌کند. هرآن‌چیز که زن را بیاراید، هرآن‌چیز که موجب جلوه‌گری او شود قسمتی از وجود اوست. هنرمندانی که به مطالعه‌ی این موجود مبهم می‌پردازند، به جزئیات زیورآلات^۳ او به اندازه‌ی خود او توجه دارند. کدام شاعر درحالی‌که به ترسیم لذت دیدن زنی زیبا نشسته است، توان جدا دیدن او از زرو زیورهایش را دارد؟ (بودلر ۱۹۶۴، ص ۳۰-۳۱)

1. nonperson

2. G

3. Mundus muliebris

تناظر زن‌گريزانه‌ی کلاسیکی که در آثار بودلر دیده می‌شود و زنان را آرمانی اما ملال‌آور، حقیقی و شهوانی اما منفور نشان می‌دهد (و زندگی‌نامه‌نویسان او نیز به آن اذعان داشته‌اند) با نحوه‌ی به تصویر کشیده شدن زنان در ادبیات مدرنیته مرتبط است. دیگر نویسندگانی که نامشان را ذکر کرده‌ام زن‌گريز نبوده‌اند. بالعکس نسبت به شرایط زنان و راه‌های ممکن جهت آزادی زنان و برابری با مردان واکنش نشان داده‌اند. لازم است به جای تعصب نسبت به رویت نشدن زنان در ادبیات مدرن، با نگاهی عمیق‌تر به این مقوله بپردازیم. در این راستا ما با سه اصل روبرویم. (۱) ماهیت جامعه‌شناختی مطالعات در این زمینه. (۲) برداشت سوگرایانه از مدرنیته. (۳) حقیقت جایگاه زنان در جامعه. بسیاری از این موارد در آثار جامعه‌شناسان و تایخ‌نگاران فمینیست اخیر، مورد بررسی قرار گرفته‌اند. شاید خالی از لطف نباشد که در این متن نیز به آن‌ها اشاره‌ای داشته باشیم.

رویت نشدن زنان در ادبیات مدرنیته

ظهور و رشد جامعه‌شناسی در قرن نوزدهم با رشد و افزایش شکاف بین عرصه‌ی 'خصوصی' و 'عمومی' در جامعه‌ی صنعتی اروپا ارتباط تنگاتنگی دارد. با رشد کارخانه‌ها و ادارات، محیط زندگی و کار از یکدیگر جدا شدند. در اواسط قرن نوزدهم این امر موجب پدید آمدن حاشیه‌نشینی در برخی از شهرهای اصلی مانند منچستر و بیرمنگام شد (اسپایرز ۱۹۷۶؛ دیویدوف و هال ۱۹۸۳). با وجود آن‌که تا پیش از این نیز زنان برابر با مردان (در فعالیت‌های اقتصادی، قضایی و غیره) محسوب نمی‌شدند، با جداسازی فیزیکی محیط کار از خانه، اهمیت نقش زنان در فعالیت‌های خانوادگی نظیر تجارت، تولید و یا حتی مشاغل تخصصی، به تدریج کم‌رنگ شد. محدود شدن تدریجی زنان به خانه و نیز حومه‌ی شهرها با ایدئولوژی جداسازی عرصه‌ها تقویت شد (هال ۱۹۷۹). همزمان دنیای عمومی جدیدی در حال شکل‌گیری بود که شامل ارگان‌های تجاری، سازمان‌های مالی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی می‌شد. تمامی این سازمان‌ها مردانه بودند. هراز چند گاهی برخی از زنان عضویت

افتخاری و یا اجازه‌ی فعالیت حداقلی، تحت عنوان مهمان را در این سازمان‌ها به دست می‌آوردند. در نیمه‌ی دوم قرن با افزوده شدن به عناوین مشاغل، زنان از دیگر عرصه‌های در حال رشد حذف شدند. عرصه‌هایی که زنان یا به طور سنتی در آن به فعالیت می‌پرداختند (مانند پزشکی) عرصه‌هایی که به تازگی از ورود به آن منع شده بودند (نظیر حقوق و یا تحصیلات و مشاغل آکادمیک) و یا عرصه‌هایی که به تازگی پدید آمده بودند (نظیر تربیت هنرمندان). جامعه‌شناسی در بدو ظهور به عنوان علمی پژوهشی، بر دو امر دلالت داشت. اول آن‌که دانشی در انحصار مردان بوده و دوم آن‌که توجه آن معطوف بر 'عرصه‌ی عمومی' چون محیط کار، سیاست و بازار بوده‌است. (استیسی ۱۹۸۱؛ دلامونت ۱۹۸۰، فصل ۱). درحقیقت زنان تا آنجا که به واسطه‌ی یک مرد یا در محیط خانواده مورد بررسی قرار گرفته و یا نقشی ناچیز در محیط عمومی داشتند، در متون کلاسیک جامعه‌شناسی ظاهر شده‌اند. دیوید مورگان درباره‌ی کتاب اخلاق پروتستانی و روح سرمایه داری ماکس وبر می‌گوید:

دیگر مستور بودن زنان از منظر این تاریخ بخصوص، بالاخص در سال‌های اخیر پرواضح است. نقش‌های اصلی چون فرانکلین، لوتر، کالوین، باکستر و یا وسلی بودن، همگی توسط مردان اجرا شده‌اند و زنان تنها حضوری گذرا و در لباس فرم کارگران آلمانی کارخانه‌ها و به بحث اشتغال، گرایش سستی دارند.

با نقصان فرآیند جداسازی عرصه‌ها، همچنان بسیاری از زنان برای کسب درآمد، می‌بایست کار کنند. (هرچند بخش بزرگی از این اشتغال، درحوزه‌ی خدمات خانگی بوده‌است) و حتی جای همین زنان که در کارخانه‌ها، صنایع، مدارس و ادارات شاغلند، در کتاب‌های کلاسیک جامعه‌شناسی خالی است. متأسفانه نهادهای عمومی که زنان در آن‌ها فعالیت می‌کردند از نظر تحلیل‌گران جامعه‌ی معاصر حائز اهمیت نیست.

این موضوع نیز بدین معناست که تجربه‌ی 'مدرنیته' تا حد زیادی با تجربه‌ی حیات در عرصه‌ی عمومی درهم تنیده‌است. رشد سریع شهرها، شوک حاصل از فاصله‌ی طبقاتی بین افراد بی‌نهایت ثروتمند و فقرای بینوا (که توسط انگلس بررسی و در برخی از شهرها با پدید آمدن حاشیه‌ی شهرها کاهش یافته و یا به طور کلی

از آن اجتناب شده است)، و نیز نوظهوری پدیده‌ی برخوردهای غیر شخصی و ناپایا در زیست عمومی، موجب توجه نویسندگان 'امر مدرن'، جامعه‌شناسان و صاحب نظرانی شده که ماحصل مشاهدات خود را در قالب مقالات دانشگاهی، نشریات ادبی و یا شعر می‌آوردند. تا حدودی، این تغییرات که در عرصه‌ی زندگی اجتماعی روی داده، بر گروه‌های مختلف سنی، جنسیتی و طبقاتی تاثیر گذاشته است، هرچند توسط هر گروه، به شکلی متفاوت درک می‌شوند. اما مسئله این است که ادبیات مدرنیته عرصه‌ی خصوصی را نادیده گرفته و بنابراین، در قبال بحث قلمروی اصلی زنان سکوت کرده است. چنین سکوتی نه تنها برای درک شیوه‌ی زندگی زنان مضر بوده، بلکه تحریف بخش مهمی از حیات مردان را نیز رقم زده است. امری که با جدا ساختن بخشی از تجربه‌ی آنان که حاوی ارتباط بین عرصه‌ی خصوصی و عمومی است، روی داده است. زیرا مردان ساکنین هر دوی این عرصه‌ها هستند. بعلاوه، عرصه‌ی عمومی تنها تحت عنوان مجموعه‌ی مشخصی از نهادها و فعالیت‌هایی پدید می‌آید که بر اساس حذف دیگر عرصه‌های اجتماعی و تبدیل آن به عرصه‌ی خصوصی پنهان، شکل گرفته‌اند.^۱ ادبیات مدرنیته همانند جامعه‌شناسی زمان خود، دچار معضلی شده است که امروزه آن را 'بیش از حد اجتماعی شدن عرصه‌ی عمومی'^۲ می‌نامیم (گامارنیکف و پریس ۱۹۸۳، ص ۲). دیدگاه متعصبانه‌ی نویسندگان مدرنیته به خوبی نشان می‌دهد که چرا زنان در این نوع از ادبیات تنها به واسطه‌ی رابطه خود با مردان در عرصه‌ی عمومی و یا راه‌یابی غیرعادی و حتی غیر قانونی به این قلمروی نرینه (به شکل تن فروش، بیوه زن یا قربانی یک قتل) حضور دارند.^۳

در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم وضعیت واقعی زنان، پیچیده‌تر از مسئله‌ی آشکاری

۱. سنت به برخی از تغییرات که در خانه‌ها روی داده است، پرداخته است. به طور مثال او به دگرگونی و رشد لباس خانگی پرداخته است اما تاکید اصلی او بر فضای عمومی است و از بسط دادن مقوله‌ی خصوصی و یا ایجاد ارتباط بین فضای عمومی و خصوصی اجتناب می‌کند.

2. Oversocialisation of the Public Sphere

۳. قربانیان زن قتل‌ها از داستان‌های ادگار آلن پو می‌آید. داستان‌هایی که به شدت بودلر را تحت تاثیر خود قرار داده است. (ر.ک. بنجامین ۱۹۷۳، ص ۴۲-۴۴).

چون محدود شدنشان به خانه بود که از طبقه‌ای به طبقه‌ی دیگر و حتی جغرافیای منطقه‌ای تا منطقه‌ی دیگر متفاوت و با فاکتورهای نظیر صنایع محلی، میزان صنعتی بودن منطقه و غیره، متغیر بوده است. با وجود عدم دسترسی زنان به خلوت و استقلال یک فلانور، آنان به اشکال دیگری در جامعه رویت شدن را تجربه کردند. همان‌طور که قبلاً اشاره شد، سنت توجه ما را به نحوه‌ی لباس پوشیدن زنان جلب می‌کند. تورشتاین و بلن پیشتر گفته است:

در راستای رشد اقتصادی، زن به نیابت از رئیس خانوار مصرف‌کننده‌ی سیری‌ناپذیر، و البسه‌اش با چنین کاربردی طراحی شد. به وضوح کار مولد برای زنان متشخص اهانت‌آمیز تلقی شد. تلاش مضاعفی برای ساختن لباس زنانه صورت گرفت تا به ناظران این حقیقت را یادآور شود (هرچند که داستانی بیش نیست) که دوزندگان در کار مفیدی شرکت نکرده و اصولاً نمی‌توانند شرکت کنند. (۱۹۷۰، ص ۱۲۶)

در اینجا نیز رویت‌پذیری زنان نشانه‌ای از موقعیت همسرانشان است. نقش آنان در مصرف‌گرایی این چنین عنوان شده است:

در راستای رشد اقتصادی که زنان همچنان جزئی از دارایی مردان محسوب می‌شدند، خودنمایی و مصرف‌گرایی قسمتی از وظیفه‌ی مورد انتظار از آنان شد. زنان صاحب خود نبودند. هرگونه هزینه‌ی آشکار و تن‌آسایی از جانب آنان، به حساب صاحبان و نه خود آنان گذاشته می‌شد. هر میزان که در یک خانوار زنان پرهزینه و غیرمولد بودند، به خانواده و یا روسای خانواده، اعتبار بیشتری می‌بخشیدند و به همان نسبت، تاثیرگذارتر و محترم بودند. (وبلن ص ۱۲۶-۱۲۷).

ظهور مراکز خرید بین دهه‌ی ۱۸۵۰-۱۸۶۰ امکان جدیدی را برای حضور مشروع زنان طبقه‌ی متوسط فراهم آورد. (تورن ۱۹۸۰، ص ۲۳۶) علی‌رغم آن‌که مصرف‌گرایی هسته‌ی اصلی مدرنیته به حساب می‌آید و در تقسیم عرصه‌ها به خصوصی و عمومی نقش دارد، خصوصیات 'امر مدرن' که شامل برخورد گذرا، برخورد ناشناس و پرسه‌زنی بی‌هدف می‌باشد، و پیش‌تر نیز به آن‌ها اشاره کرده‌ام، در مورد فعالیت‌های زنان نظیر خرید کردن به مثابه‌ی اعلان عمومی ثروت شوهرانشان و یا مصرف‌گرایی آنان، صدق نمی‌کند.

ما اکنون تلاش می‌کنیم تا اطلاعات بیشتری درباره‌ی شیوه‌ی زندگی زنانی به دست آوریم که حیاتشان به ماهیت خانگی حاشیه‌ی شهرها محدود می‌شود (دیویدوف و هال ۱۹۸۳؛ هال ۱۹۸۲۹)، زنان بیشماری که در بخش مربوط به خدمات خانگی فعالیت دارند (دیویدوف ۱۹۷۴)؛ و یا جزو گروه زنان کارگر طبقه‌بندی می‌شوند. (پینچ بک ۱۹۷۷؛ الکساندر ۱۹۷۶). پیشرفت عصر مدرن تمام این زنان را تحت تاثیر قرارداد و موجب تغییراتی در تجربه‌ی خانه و محل کار آنان شد. بهبود تجربه‌ی زنان، قسمتی از پروژه‌ی بازیابی امری پنهان و تلاشی است برای پر کردن شکاف‌هایی که در روایات کلاسیک رخ داده است. بازخوانی فمینیستی جامعه‌شناسی و نیز تاریخ اجتماعی به معنای گشودن تدریجی عرصه‌های حیات و تجربه‌ی اجتماعی است که تاکنون به واسطه‌ی چشم‌انداز جانبدارانه جریان متعصبانه‌ی جامعه‌شناسی، ناشناخته مانده است.

هنوز به طور قطع مشخص نیست که جامعه‌شناسی فمینیستی مدرنیته به چه شکل می‌تواند باشد اما بدون شک نیاز به خلق فلانوزی زنانه است. مسئله‌ی اصلی این است که به تصویر کشیدن چنین شخصیتی با وجود تقسیم جنسیتی رایج در قرن نوزدهم، امری ناممکن به نظر می‌رسید. همچنین انکار ادبیات مدرنیته نیز، ناشایست است زیرا تجربه‌ی زندگی بسیاری از مردان و نیز بخشی از زنان (هرچند انگشت شمار) توسط این ادبیات به تصویر کشیده شده است. زندگانی خارج از قلمروی عمومی، هرگونه تجربه‌ی 'امر مدرن' در حوزه خصوصی و تجربه‌ی متفاوت زنان اندکی که به فضای عمومی دست یافته‌اند، روایات گم شده‌ی این ادبیات است. شاید نیاز به 'زنی رهگذر' باشد تا برخوردش با بودلر را تبدیل به شعر کند.

Alexander Sally (1976), Women's Work in Nineteenth-century London. A Study of the Years 1820-1850, in Juliet Mitchell and Ann Oakley (eds) **The Rights and Wrongs of Women**, Penguin; also in Elizabeth Whitelegg et al (eds 1982), **The Changing Experience of Women**, Oxford: Martin Robertson.

Barrett Michele and McIntosh Mary (1980), The «Family Wage»: Some Problems for Socialists and Feminists, **Capital & Class**,11

Baudelaire Charles (1964), The Painter of Modern Life, in **The Painter of Modern Life and Other Essays** translated and edited by Jonathan Mayne, Oxford: Phaidon Press, (First published in 1863)

Baudelaire Charles (1965a), The Salon of 1845, in **Art in Paris 1845-1862**, Oxford: Phaidon Press

Baudelaire Charles (1965b), The Salon of 1846, in **Art in Paris 1845-1862**, Oxford: Phaidon Press

Baudelaire Charles (1967), **Petite Poemes en Prose** (Le Spleen de Paris, Paris: Garnier-Flammarion

Baudelaire Charles (1975), **Selected Poems**, Harmondsworth: Penguin

Benjamin Walter (1973), Charles Baudelaire: **A lyric Poet in the Era of High Capitalism**, London:» New Left Books

Berman Marshall (1983), **All That is Solid Melts into Air**, London: Verso

Bradbury Malcolm and McFarlane James (1976), The name and nature of modernism, in Malcolm Bradbury and James McFarlane (eds), **Modernism 1890-1930**, Harmondsworth: Penguin

Davidoff Leonore (1974), Mastered for Life: Servant and Wife in Victorian and Edwardian England, **Journal of Social History**,7,4

Davidoff Leonore and Hall Catherine (1983), The Architecture of Public and Private Life: English Middle class Society in a Provincial Town 1780-1850, in D Fraser and A Sutcliffe (eds), **The Pursuit of Urban History**, London: Edward Arnold

Delamont Sara (1980), **The Sociology of Women**, London: Allen & Unwin

Frisby David (1981), Sociological impressionism. **A Reassessment of George Simmel's Social Theory**, London: Heinemann

Gamarnikow Eva and Purvis June (1983), introduction to Eva Gamarnikow et al (eds), **The Public and the Private**, London: Heinemann

Hall Catherine (1979), The Early Formation of Victorian Domestic Ideology, in Sandra Burman (ed), **Fit Work for Women**, London: Croom Helm

Hall Catherine (1981), Gender Divisions and Class Formation in the Birmingham Middle Class, 1780-1850, in Raphael Samuel (ed), **People's History and Socialist Theory**, London: Routledge & Kegan Paul

Hall Catherine (1982), The Butcher, the Baker, the Candlestick-Maker: The Shop and the Family in the Industrial Revolution, in Elizabeth Whitelegg et al (eds), **The Changing Experience of Women**, Oxford: Martin Robertson

Land Hailary (1980), the Family Wage, **Feminist Review**, 6

Moers Ellen (1977), **Literary Women**, New York: Anchor Press

Morgan David (1981), Men, Masculinity and the Process of Socialization of the child, in Talcott Parsons and Robert F Bales, Family, Socialization and Interaction Process, London: Routledge & Kegan Paul
Pinchbeck Ivy (1977), **Women Workers and the Industrial**

Revolution 1750-1850, London: Frank Cass, (First published in 1930)

Richardson Joanna (1975), Introduction to **Baudelaire: Selected Poems**, Harmondsworth: Penguin

Sennett Richard (1974), The Fall of Public Man, Cambridge University Press

Simmel George (1950a), The Stranger, In Kurt H Wokff (ed), **The Sociology of George Simmel**, New York: The Free Press

Spiers Maurice (1976), **Victoria Park Manchester**, Manchester: Manchester University Press

Stacey Margaret (1981). The Division of Labour Revisited or Overcoming the Two Adams, in Philip Unwin

Thorne Robert (1980), Places of Refreshment in the Nineteenth-Century City, in Anthony D King (ed), **Buildings and Society**, London: Routledge & Kegan Paul

Veblen Thorstein (1970), **The Theory of the Leisure Class**, London; Unwin Books, (First published in 1899)

Wolin Sheldon (1977), The Rise of Private Man, **New York Review of Books**. April 14



در جستجوی تصویر زن در شهر

نویسنده: زاهره دنیادیده

پی‌نوشت نویسنده:

تالیف پی‌نوشت اساساً در پایان یک نوشتار کاربرد دارد. من نیز در ابتدا قصد داشتم پی‌نوشتی به انتهای متن اضافه کنم اما بعد به این نتیجه رسیدم که به یقین، خواننده باید پیش از مواجهه با بدنه‌ی اصلی متن، این نوشتار را بخواند، بنابراین لفظ پی‌نوشت اگرچه لفظی دقیق نیست اما قصور انتخاب کلمه بر عهده‌ی نویسنده است! متن حاضر، پیش از سلسله وقایع شهریور و مهرماه ۱۴۰۱ نوشته شده که تاثیری غیرقابل انکار بر گزاره‌های این متن دارند. تصمیم گرفتم بدون دست بردن در متن اصلی، این پی‌نوشت را به آن اضافه کنم چرا که شور همراهی با این وقایع به قدری پررنگ است که هنوز توان تحلیل و تفسیر آن را در خود نمی‌بینم. اما خواننده به طور قطع منظور حقیقی این پی‌نوشت را در لابلای کلمات متن پیدا خواهد کرد.

بدنه‌ی اصلی نوشته‌ی حاضر پیوند تصویر و کنش است که همچون محور مقاومت در این متن پیش کشیده شده است. به این معنا که تصاویر موجود در سطح شهر نماینده‌ی زندگی حقیقی زنان نیستند بلکه تصویر واقعی زنان را می‌توان در کنش‌هایی بازیابی کرد که در سطح شهر رقم می‌زنند و در قالب رسانه‌های دسترس‌پذیر با محوریت عکس‌ها، ویدئوها، پوسترها، دیوارنوشت‌ها، گرافیتی‌ها و ... به ما منتقل می‌شوند. در تالیف این متن با تمرکز بر شهر تهران، عمده‌ی تصاویر مورد بحث به

کنش دختران خیابان انقلاب محدود شده. همچنین گرافیتی‌ها و پوسترهایی که توسط گروه‌های مستقل، طراحی شده و به نمایش درمی‌آیند نیز باب گفتگو درباره‌ی مسائل مربوط به زندگی روزمره‌ی زنان را می‌گشایند. اما در سلسله وقایع شهریور و مهر ۱۴۰۱ با سیلی از تصاویر کنش‌محور و مفهوم‌مدار مواجه شدیم که حول محوریت شعار «زن، زندگی، آزادی» چهره‌ی شهر را به کلی دگرگون کرد! قتل مهسا (ژینا) امینی که به دست سازوبرگ سرکوب گشت ارشاد انجام شد در کمتر از چند روز اتحادی بی‌سابقه را در مطالبات زنان رقم زد. بدن‌های زنانه‌ای که دیگر در قالب‌های از پیش‌آماده‌ی حکومت نمی‌گنجیدند بر علیه نظم شهر شوریدند، انبوه پرفورمنس‌ها و کنش‌های اعتراضی غیرقابل مصادره، در گوشه و کنار شهرها رقم خوردند و به واسطه‌ی رسانه به ما منتقل شدند. پوسترهای دست‌ساز، دیوارنوشت‌ها و گرافیتی‌های اعتراضی، جان تازه‌ای به تصاویر شهری بخشیدند. خلاقیت در ایجاد این تصاویر شهری پویا همه روزه ابعاد تازه‌ای به خود می‌گیرد و نیز هر روز تصویر تازه‌ای از زن درون قاب شهر به ما مخابره می‌شود. حقیقت این است که شهر امروز دیگر شباهتی به شهری که در هنگام تالیف این مقاله مدنظر نویسنده بود، ندارد! به علاوه تصاویر منتشر شده از کنش‌های حقیقی زنان در بطن خیابان این‌بار تنها منحصر به خیابان انقلاب تهران نیست بلکه در جای جای شهر تهران (که نمونه‌ی اصلی مورد بررسی این مقاله است) پراکنده شده‌اند. نیز در مقیاسی وسیع‌تر گستره‌ی این تصاویر را می‌توان به وسعت ایران مورد ملاحظه قرار داد: از کردستان تا مازندران، از کرمان تا اصفهان، از تبریز تا بندرعباس و... تصویر بدن غایب زنانه در سطح شهر مدام بازسازی می‌شود. حال با این پی‌نوشت رجوع می‌کنم به تصاویر آغازین این مقاله که برشی‌ست بسیار کوچک از آنچه در این روزها و شب‌ها از پیوند تصویر و کنش رقم خورد.

مقدمه

شهر جایگاه ایماژهای بسیاری است که خواه ناخواه بخشی از حافظه‌ی ما شده‌اند. تصاویر شهری آرشیو دیداری ما را از شهر تشکیل می‌دهند. از این رو همه روزه با پای گذاشتن به درون خیابان، هجوم تصاویر به سمت ما آغاز می‌شود: تصاویر بیلبردهای فرهنگی و تجاری، خرده‌تبلیغات پراکنده در سطح شهر، گرافیک محیطی، دیوارنگاره‌ها، گرافیتی‌ها، مجسمه‌های شهری، میادین یادبود و غیره. اما رابطه‌ی ما به عنوان «شهروند» با «تصویر» تقریباً رابطه‌ای نابرابر است: شهروند به طور عام باید به گونه‌ای منفعلانه با تصاویر شهری مواجه شود چرا که هر گونه مداخله‌ی کنش‌گر، ناقض نظم شهر است و در نتیجه می‌تواند به مجازات منجر شود. اما سوی دیگر این معادله یعنی تصویر، مطلقاً منفعلانه عمل نمی‌کند، تصاویر تنها عناصری تزئینی و پراکنده در سطح خیابان نیستند بلکه بیش از آنچه متوجه باشیم هدایت‌کننده‌ی اذهان شهروندی‌اند. بنابراین جستجوی تصویر بر مبنای جنسیت در شهر یکی از ابعاد مواجهه با شهر در مطالعات زنان است که تمرکز مقاله‌ی حاضر را در بر گرفته است. ذکر این نکته نیز ضروری است که تاملات این مقاله به ناچار متمرکز بر شهر تهران است زیرا عملاً تجسم تجربه‌ی زیسته‌ی سایر شهرها امکان‌پذیر نیست. اما به طور قطع نگارنده مشتاق گسترده‌ی بحث در سایر شهرهای ایران است؛ چرا که مطالعه‌ی جنسیت علاوه بر سویه‌ی عمومی و کلی، سویه‌ای به شدت بوم‌شناسی و قومیتی نیز دارد که فقط برای ساکنان آن قابل رویت و تحلیل است.

پیش از اینکه به ماهیت «تصویر جنسیتی» در شهر بپردازیم باید از ماهیت «جنسیت در شهر» سخن بگوییم. حدوداً از اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰ و با ظهور موج دوم فمینیسم (انگلیسی-آمریکایی) بود که دیدگاه‌های فمینیستی در ابعاد اجتماعی، اقتصادی و سیاسی مطالعات شهری بروز یافت و به مرور به جهان جنوب نیز سرایت یافت. نخستین مطالعات زنان در شهرهای غربی از درگیری نظری با فرایندهای شهری شدن و ویژگی‌های جنسیتی فرم شهر سخن می‌گوید، «به ویژه نگاه به مراکز شهری

به عنوان مکان مردانگی، تولید، کار دستمزدی و نگاه به مناطق حومه به عنوان مکان زنانگی، بازتولید اجتماعی و کار غیر دستمزدی». اما لیندا پیک معتقد است که پژوهش‌ها درباره‌ی زنان در شهرهای غربی و جهان جنوب از مسیرهای جداگانه‌ای پیروی می‌کنند: «محققان فمینیست انگلیسی-آمریکایی دل‌مشغول توسعه‌ی نظریه انتقادی شهر و محققان جهان جنوب عمدتاً دل‌مشغول زندگی زنان فقیر در شهرها و شهرستان‌ها بودند». (پیک، ۲۰۰۹: ۲)

بر اساس مطالعات جنسیت فضاهای شهری فضاهایی خنثی نیستند بلکه جریان مسلط نهادهای اجتماعی و فرهنگی، نقش‌های سنتی مبتنی بر جنسیت را برمی‌سازند. بر همین اساس، فضای جنسیتی از پیش وجود ندارد بلکه «تولید» می‌شود. در این فضا «مقایسه‌ای میان بدن‌ها صورت می‌گیرد و هر جنس به لحاظ فرهنگی با مجموعه‌ای از لغات، تصاویر، توصیفات، ایدئولوژی‌ها و معانی همراه می‌شود. فضای جنسیتی به عنوان نظامی سلسله مراتبی و برساخته در ابتدا از پارادایم حوزه‌های متفاوت نشأت می‌گیرد که بر سلطه‌گی عرصه عمومی مردانه (شهر) و فرودستی حوزه خصوصی زنانه (خانه) تاکید می‌کند. این ایدئولوژی، شهر را از خانه، عمومی را از خصوصی، تولید را از بازتولید و مرد را از زن جدا می‌کند. به علاوه این مفهوم گذشته از فضای اجتماعی و جسمانی، فرهنگ مادی و فعالیت‌های بدنی، شامل قلمروهای زبانی و نمادین نیز می‌شود. فضای جنسیتی زمانی شکل می‌گیرد که فضاهای عمومی به نحوی متفاوت برای زنان و مردان کدگذاری می‌شوند». (علی‌نقیان، ۱۳۹۵) بنابر تعریف حاضر تصویری که در شهر مخابره می‌شود نیز بخشی از فضای جنسیتی است. اما مختصات تصویری جنسیتی در شهر چیست؟

قدرت حاکم بر تصویر

تصویر در مقام بازنمایی، سوژه‌ای دیداری است اما پیش از صورت‌بندی مفهوم تصویر در شهر لازم است به این پرسش پردازیم که آیا می‌توان ادعا کرد فقط تصویری که به چشم درآید سوژه‌ساز است؟ پس جایگاه سوژه‌های تصویر پردازانه کجاست؟ هر

عصری که درون خیابان وجود دارد سازنده‌ی فضای جنسیتی است. به عبارت دیگر فضای جنسیتی تنها با تصاویر پراکنده در سطح شهر ساخته نمی‌شود، بلکه نشانگان جنسیتی را در سراسر سطح شهر می‌توان پیگیری کرد. برای مثال کلمات می‌توانند تصویرساز باشند. در بحث متن حاضر می‌توان به نام خیابان‌ها اشاره کرد که اغلب با شخصیت‌های مردان نامی نامگذاری شده‌اند^۱ و چهره‌ای مردانه به شهر بخشیده‌اند. به علاوه معماری مکان، حامل نشانه‌ها و کدهایی است که در مقوله‌ی جنسیت نیز قابل خوانش هستند. برای نمونه می‌توان بر روی تقابل میدان آزادی و برج میلاد دست گذاشت؛ فرم فالیک‌وار ساختمان میلاد در مقابل فرم گشوده و دروازه‌گونه‌ی برج آزادی کدهایی برای تجسم جنسیتی به ما می‌بخشند. همچنین عناصر شهری چون معابر و گذرگاه‌ها، تیرهای چراغ برق، جعبه‌های برق و ... همواره موجودیت‌هایی منفعل درون خیابان نیستند. این عناصر علاوه بر اینکه بستر انواع تصویرها چون گرافیتی، دیوارنوشته، تبلیغات و ... هستند، قادرند در مثال‌هایی تاریخ‌ساز حتی تغییر فرم دهند! برای مثال تبدیل فرم مسطح جعبه‌های برق خیابان‌های تهران به فرمی شیب‌دار و غیر ایستا پس از کنش دختران خیابان انقلاب را به یاد آوریم. در نمونه‌های حاضر، تصویر تنها نمود بیرونی یا بازنمایی صرف چیزی که به چشم آید نیست بلکه تمامی فرم‌ها و عناصر به ظاهر ایستا و منفعل خیابان را می‌توان تصویرساز و در نتیجه تاریخ‌ساز قلمداد کرد.

بر سر بحث تصویر بازگردیم. تصویر درون خیابان جزوی از فضای عمومی است که در تقابل با فضای خصوصی قرار دارد. فضای عمومی یکی از مهم‌ترین عرصه‌های نمایش قدرت حکومت است. بر اساس حکمی نانوشته دولت قوانین عرصه‌ی خیابان

۱. البته این مسئله صرفاً جغرافیایی نیست. میترا زرگر در مصاحبه با مرضیه بهرامی خاطر نشان می‌کند که پژوهش انجام شده در سال ۲۰۱۵ درباره نام‌گذاری خیابان‌ها در شهرهای لندن، پاریس، سانفرانسیسکو و نیز چند شهر بزرگ در هند، نشانگر این بود که تنها ۲۷٫۵ درصد خیابان‌ها دارای نام‌های زنانه بوده. علاوه بر این نام‌گذاری بر اساس دوری و نزدیکی از مرکز شهر انجام شده، خیابان‌های مرکز شهر عموماً با نامی مردانه و خیابان‌های دور از مرکز با نام زنان نامگذاری شده‌اند که خود این مسئله نشانگر اجرای سیاست فضای عمومی / مردانه در تقابل با فضای خصوصی / زنانه است. (بهرامی، مرضیه و دیگران، ۱۴۰۰)

را تعیین می‌کند و از استفاده‌کنندگان فضا نیز انتظار دارد که منفعلانه و مطیعانه آن را به اجرا درآورند. از این رو تصویر نمایش یافته در شهر نیز تحت سیطره‌ی قدرت دولت است. به عبارت دیگر «عرصه‌ی خیابان بیشتر محل نمایش "قدرت نظام حاکم است" تا فضای بازنمایی زندگی روزمره» (بهرامی برومند، ۱۴۰۰: ۵).

تصویر مخابره شده توسط دولت پیچیده در مناسبات قدرت است و به ناچار از حکمی از پیش تعیین شده تبعیت می‌کند. نورمن برایسون در مقاله‌ی تصویر، گفتار، قدرت از مفهومی با عنوان «کلیشه» برای نمایش تصویر تحت سیطره‌ی قدرت بهره می‌گیرد. او معتقد است تصویر کلیشه، من [به مثابه بیننده] را مورد خطاب قرار می‌دهد. این خطاب در دو شکل سازش‌ناپذیر صورت می‌گیرد. یکی «به منزله‌ی کسی که بالقوه سهمی حیاتی در تامین هم‌بستگی جمعی دارد» و دومی «به منزله‌ی آن حامل بی‌چهره و عاری از خصوصیت انرژی سیاسی و اقتصادی (عابر، شهروند، مصرف‌کننده، تولیدکننده)» (برایسون، ۱۳۹۹: ۲۷۶). بنابراین کلیشه با ادعای همبستگی جمعی و عاری بودن از فردیت سیاسی-اقتصادی، حکایت از این دارد که گوینده به عنوان مرجع قدرت در جایی دیگر/ فراتر است.

تصاویر جنسیتی سطح خیابان‌ها را به یاد آوریم. تصویر زنان برای دریافت مجوز نمایش در سطح شهر باید دربردارنده‌ی پوشش مورد تایید حاکمیت باشد، همانگونه که در صدا و سیما که صدای حاکمیت است شاهد چنین بازنمایی‌ای هستیم اما در سینما وضعیت متفاوت است. به عبارت دیگر هر جا که ردپای حاکمیت وجود دارد کلیشه هم قابل بازیابی است. با مثال آوردن از سینما می‌توان در پوستره‌های سینمایی سطح شهر تامل کرد. پوستره‌های سینما با اینکه بخشی از بازنمایی تصویر زن در سطح شهر را عهده‌دار هستند اما از قاعده‌ی کلی حاکم بر شهر تبعیت نمی‌کنند، شاید به این علت که در فضایی مشخص، به منظوری معین و تحت بازه‌ی زمانی تعیین شده نصب می‌شوند و سپس جای خود را به پوستر بعدی می‌دهند. اما نکته‌ی حائز اهمیت این است که این پوسترها نماینده‌ی محتوای فیلم مورد نظر هستند، فارغ از اینکه محتوای

آن فیلم مورد تایید مرجع قدرت باشد یا نه (که البته تایید محتوای سینمایی هم تحت نظارت حاکمیت است). اما ضرورت تابعیت بازنمایی تصویر زن در سطح خیابان -چه در پوستره‌های فرهنگی و چه تجاری- به این دلیل است که این بازنمایی باید نماینده‌ی محتوای مورد تایید حاکمیت باشد که بناست حاکی از وفاقی جمعی باشد. وفاق جمعی سعی دارد فردیت زنان را به نفع نوعی همبستگی گروهی مصادره کند و با لفظ «همه» نسخه‌ای واحد برای این کل صادر کند؛ برای مثال «ما همه طرفدار حجاب هستیم»، «ما همه در بحران‌های ملی طرفدار ایران هستیم»، «ما همه دشمنان مشترکی داریم» و مثال‌هایی از این دست.^۱

تصویر عاری از فردیت در نمونه‌ی دیگری از بازنمایی‌های مورد علاقه‌ی حاکمیت نیز سربرمی‌آورد: بازنمایی زن در مقام مادر. مقایسه‌ی مقام «زن» با «مادر» نزد حاکمیت تا حدود زیادی علت علاقه به بازنمایی زن در مقام مادر در سطح شهر را روشن می‌سازد. همانطور که می‌دانیم در فرهنگ عامیانه استفاده از کلمه‌ی زن در کنار کلمه‌ی خیابان همواره باری منفی را به همراه داشته است. همه‌ی ما مفهوم اتصاف «زنِ خیابانی» را می‌دانیم. برومند با اشاره به گذشته عنوان می‌کند: «در حالی که هر مردی می‌توانست به منظور تفرج یا صرفاً از سر بیکاری در خیابان‌ها پرسه بزند، این حضور برای زنان «متشخص» و «محترم» دارای بار منفی بود و عمدتاً زنانی که تن‌فروشی می‌کردند و در حقیقت قید انگ‌های اجتماعی را زده بودند، قواعد این فضای جنسیتی را زیر پا می‌گذاشتند» (بهرامی برومند، ۱۴۰۰: ۱۶). کاربرد کلمه‌ی «زنِ خیابانی» اگرچه گستردگی معنای سابق را ندارد اما همچنان با بار منفی مورد استفاده قرار می‌گیرد. در واقع فرض تعلق خیابان به مرد برسانندگی این کلمه است. «زنی که به تنهایی در خیابان تردد می‌کند آماج متلک‌ها، توهین‌ها، الفاظ رکیک و خشونت‌های جنسی قرار می‌گیرد و همواره باید نگران و مواظب رفتار و پوشش خود باشد، زیرا

۱. البته این نکته نیز جالب است که تعریف «همه» در بحران‌های تاریخی همواره متغیر است. برای مثال در روز حجاب و عفاف «همه» شامل طرفداران حجاب اجباری هستند اما در روزهای انتخابات «همه» شامل تمامی زنان با هر نوع پوشش و عقیده‌ای می‌شوند!

به فضایی پا گذاشته که مالکیت گفتمانی آن را ندارد و در آنجا بیگانه تلقی می‌شود» (علی‌نقیان، ۱۳۹۵). تلقی زن به عنوان بیگانه‌ای درون شهر، علت جایگزینی بازنمایی مادرانگی به جای زنانگی است. تقریباً موضوع تمام نقاشی دیواری‌های سطح شهر تهران نمود مادرانگی از جنسیت زن است. موجودیت بخشیدن به زن در مقام مادر علاوه بر اینکه او را از فردیت انسانی خویش جدا می‌کند و به تقسیم‌بندی کلی‌تر «مادر/ مادران» تقلیل می‌دهد، جنبه‌ی تقدس‌گونه نیز به او می‌بخشد. تطهیر بدن زن از حضور در خیابان با غسلِ تقدس مادرانگی ممکن می‌شود! بنابراین زن در مقام مادر از بدن زمینی زن خیابانی خلاص شده و به امر قدسی پیوند می‌خورد. به همین دلیل است که زیباسازی شهر تهران برای تبریک روز زن که در تقویم ملی ایران با عنوان روز زن و روز مادر ثبت شده، از ایده‌ی تصویر کردن مادرانگی بهره می‌برد (تصویر ۱). بازنمایی زن در مقام مادر تا حد زیادی حضور سیاسی - اقتصادی - فرهنگی زن در جامعه را توجیه می‌کند، به این صورت که: نقش مادری از پیش توسط حکومت مصادره شده؛^۱ مادر زاینده/ پرورش‌دهنده‌ی نسل انقلابی است و کمترین سهم از «سیاست» را به خود اختصاص می‌دهد. به علاوه در نقش کارگری بدون دستمزد، در پایین‌ترین رتبه‌ی چرخه‌ی «اقتصادی» قرار دارد - اگر نگوییم خارج از چرخه‌ی اقتصادی است - و در تلقی‌های «فرهنگی» نیز ارج و قرب فراوانی دارد چرا که به مزد زحمات خویش، بهشت را زیر پای خود دارد! بازنمایی زن در مقام اسطوره که در مثال‌های تصویری بسیاری در سطح شهر دیده می‌شود نیز در تشابه با نقش مادرانگی است؛ زن اسطوره‌ای سوژه‌ای بی‌خطر، فاقد عاملیت و خیالین می‌سازد که حضوری تاریخی/ نمادین و نه «حقیقی» دارد. این تصاویر خیالین مکرراً زنان را به خودفراموشی دعوت می‌کنند و به مرور حتی عدم وجود تصویر حقیقی از زن در سطح شهر را نیز برایمان عادی جلوه می‌دهند!

۱. ذکر این نکته نیز ضروری است که اتحاد مادران خاوران و بعدتر مادران آبان ۹۸ نشانه‌ای است بر ابطال مصادره‌ی نام مادر توسط نهاد قدرت.



تصویر ۱: بیلبرد تبلیغاتی زیباسازی شهر تهران به مناسبت تبریک روز زن و روز مادر

ایده‌ی بی‌حرمت کردن فضا که با جایگزینی تصاویر مادرانگی به جای زنانگی مورد اشاره قرار گرفت را به گونه‌ای دیگر نیز می‌توان پی گرفت. یکی از اصلی‌ترین دفاعیات گروه‌های موافق حذف تصویر زن از خیابان، ادعای حفظ کرامت انسانی و عدم استفاده‌ی ابزاری از زن است. بنابراین به جای استفاده از تمامیت بدن زن در بیلبوردی خیابانی به تصویر بدن قطعه‌قطعه شده‌ی او بسنده می‌کنند.^۱ بدن قطعه‌قطعه شده عاری از هویت و در نتیجه عاری از تنانگی است. بدن عاری از تنانگی نیز به سادگی خصوصیت از پیش تعیین شده‌ی سکسی/ اغواگرایانه را زدوده است و به محدوده‌ی امن تصویر پاکیزه/محترم وارد شده است. تبلیغ اپلیکیشن حکومتی همسریابی همدم در سطح شهر تهران که در سال ۱۴۰۰ جنجال بسیاری آفرید، برگرفته از همین الگو است، زنانی بدون سر در مقام همسر! بنابراین لازم است پیرسیم که از نظر این گروه‌ها، حذف زن چگونه قادر است به حفظ کرامت انسانی منجر شود؟

۱. تصاویر ثبت شده از نخستین روزهای حضور طالبان در سطح شهر افغانستان در همین زمینه نمونه‌ای تاریخی و قابل استناد است. نیروهای طالبان برای مقابله با سوژه‌گی زن در سطح خیابان تصاویر بیلبوردهای حامل بدن زنان را قطعه‌قطعه می‌کردند. قطعه‌قطعه‌گی بدن‌های عظیم بدون سر تا همیشه نماینده‌ی این مواجهه‌ی فاشیستی با بدن زن باقی خواهد ماند.



تصویر ۲: پوستر تبلیغاتی پلتفرم حکومتی همدم در سطح شهر تهران

به همین ترتیب ادعای عدم استفاده‌ی ابزاری از زن را نیز به سادگی می‌توان به گونه‌ای دیگر صورت‌بندی کرد. از آنجا که مرد خود را مالک فضای عمومی می‌داند و زن را متعلق به فضای خصوصی فرض می‌کند، با تاکید بر گفتمان استفاده/ سوءاستفاده از زن در فضای عمومی، سعی دارد مالکیت فضای جنسیتی را حفظ کند. «مردان باید به واسطه‌ی نحوه‌ی رفتار و عمل خود، نظم موجود در فضای شهر را تداوم بخشیده و از آن حمایت کنند، در حالیکه حضور زنان در این فضا می‌تواند به اغوای جنسی آنان [مردان] بینجامد و خود زنان را هم مورد تعرض قرار دهد... در واقع مسئله اساسی در مالکیت مردانه‌ی فضای شهری این است که تنها یک جنس - زنان - «حامل نظم اخلاقی» جامعه شناخته می‌شود و مسئول هرگونه بی‌نظمی جنسی یا اخلاقی است» (علی‌نقیان، ۱۳۹۵). پس جای «زن محترم» در خیابان نیست و در صورت مشاهده‌ی

بیش از حد او در فضا (چه در مقام حضور فیزیکی، چه در مقام تصویر)، استفاده/سواستفاده از وی امری بدیهی است.

ایده‌ی شیلیا فادکه نیز در راستای همین تقدس بخشی به جنس زن است. به زعم وی «نظام مراقبت و کنترل در جامعه زنان را به دو گروه تقسیم می‌کند: ۱- زنان محترمی که ممکن است در اماکن عمومی مورد بی‌حرمتی قرار بگیرند و در نتیجه بهتر است حضورشان هدفمند باشد... و ۲- زنان دیگری که ممکن است حرمت اماکن عمومی را با حضور نابجایشان از بین ببرند. در نتیجه زنان در اماکن عمومی به دو صورت نگریسته می‌شوند: زنان و دخترانی که ممکن است مورد بی‌حرمتی واقع شوند و زنانی که به طور بالقوه با اغواگری‌شان عرصه‌ی عمومی را آلوده یا تحریک می‌کنند... این نکته اهمیت دارد که اگر زنان «محترم» از نظارت و کنترل دقیق «عرصه‌ی خصوصی-عرصه‌ی عمومی» سرپیچی کنند به سادگی ممکن است به گروه زنان خیابانی لغزش و فضای عمومی را بی‌حرمت کنند (کامل: ۵). همچنین علی‌نقیان به درستی از دیگر آسیب‌ایده‌ی حفظ حرمت زنانه سخن می‌گوید: «ایده‌هایی که به معصومیت و عزت زنانه مربوط می‌شود نگرانی‌ها در مورد بی‌عزت‌ی و تجاوز به حریم امن زنانه را در فضای عمومی تشدید می‌کند و این نکته را به راحتی نادیده می‌گیرد که ایجاد تقابل میان فضای عمومی که «تهدیدآمیز» خوانده می‌شود و فضای خصوصی که «امن» تلقی می‌شود، حقیقت خشونت خانگی و آزار جنسی و غیر جنسی که توسط خانواده و اطرافیان و حتی دیگر زنان موجود در فضای خانگی ممکن است به زنان تحمیل شود را پنهان می‌کند، زیرا که خشونت و تهدید تنها از جانب یک بیگانه خارج از فضای خانه محتمل است (علی‌نقیان، ۱۳۹۵).

اگر به تعریف تصویر کلیشه بازگردیم همچنان قادریم ایده‌ی فردیت‌زدایی را پی بگیریم. مجسمه‌های شهری یکی از نموده‌های تمام عیار تصویر جنسیتی در سطح شهر هستند. اگر دقت کنیم تقریباً تمامی مجسمه‌های شهری تهران که ارجاعاتی فردگرایانه دارند منسوب به مردان است. از نماد میدان‌های یادبود شهری گرفته تا سردیس‌های

نصب شده در سطح شهر که نمایندگانی معاصرتر در بازنمایی شخصیت‌های ملی هستند. در دو مثال از اصلی‌ترین مکان‌های فرهنگی شهر تهران عمق این بی‌عدالتی آشکار می‌شود: از جمع ۲۲ سردیس نصب شده در فضای ورودی خانه‌ی هنرمندان تهران، تنها یک سردیس زن وجود دارد (سردیس جمیله شیخی). این آمار در سردیس‌های ورودی کتابخانه ملی ایران فاجعه‌بارتر است، از جمع ۲۰ سردیس مفاخر ملی ایران حتی سردیس یک زن نیز وجود ندارد! آیا مفاخر ملی ایران تک جنسیتی هستند؟ و یا بایستی حقیقت را در نحوه‌ی بازنمایی ایدئولوژیک نظام‌های توتالیتر جست؟ برایسون در ادامه‌ی بحث کلیشه به این مسئله می‌پردازد که «اگر بتوان گفت کلیشه چیزی را بازنمایی می‌کند آن چیز احتمالاً فرسودگی قدرت است» (برایسون، ۱۳۹۹: ۲۷۶). اما در ادامه خود او یادآور می‌شود که همواره نمی‌توان از فرض ناکارآمدی کلیشه دفاع کرد: «اگر کلیشه را همچون نوعی انتقال شکست خورده در نظر آوریم همچنان بر این تصویریم که مقصود کلی تصویر، طبیعی‌سازی یک جهان‌بینی است... کلیشه‌ای موفق است که بیننده آن را دقیقاً بازنمود ماهیت جامعه‌اش (مصرف‌گرایی، تولید) بپندارد، کلیشه‌ای که بر قانون درونی تناقض فائق آمده، مقاومت را دور زده و به عنوان حقیقت از سوی بیننده درون‌فکنی شده است (همان: ۲۸۰). بنابراین تامل در این فرض که حتی یکی از مفاخر ملی ایران نیز نمی‌تواند از جنسیتی غیر مردان باشد، پیش از اینکه از ناکارآمدی سیستم‌های برنامه‌ریزی شهری سخن بگویند از درون‌فکنی کلیشه به عنوان حقیقت در جامعه حکایت دارد.

اما مقاومت در کجای این سیستم قرار می‌گیرد؟ در ادامه‌ی متن سعی خواهیم کرد با پیوند «تصویر» و «کنش» از مقاومت سخن بگوئیم.

پیوند تصویر و کنش

در ابتدای متن از فضای برساننده‌ی جنسیتی سخن گفتیم. یادآور شدیم که فضاها به خودی خود جنسیتی نیستند بلکه توسط بازوهای قدرت سیاسی-اجتماعی-فرهنگی ساخته و سپس حفظ می‌شوند. اما سهم شهروندان از مطالبه‌ی شهر چیست؟ گروه‌های

آسیب‌پذیر و صداهاى نادیده گرفته شده که زنان نیز جزوی از آنان هستند چگونه حق خود را از شهر بازمی‌ستانند؟

هانری لوفور در دهه‌ی ۱۹۷۰ میلادی مفهومی را تحت عنوان «حق بر شهر» مطرح کرد که با وجود گذشت بیش از ۵۰ سال، همچنان در مفاهیم شهری راهگشاست. حق به شهر در ایجابی‌ترین معنای واژه «بر حقوق شهروندان و شهرنشینان و نیز حق تشکیل گروه (بر مبنای روابط اجتماعی) و حق حضور آنها در تمام شبکه‌ها و مدارهای ارتباطات و مبادله دلالت دارد. کنار گذاشتن گروه‌ها و طبقات و افراد از اوربان اگر نگوئیم طرد از خودِ جامعه، کنار گذاشتن آنها از تمدن نیز هست» (ترکمه، شیرخدایی، ۱۳۹۶: ۸۳). تمرکز مارکسیستی لوفور در نظریه‌ی حق به شهر سبب شد شهر را از منظر روابط سرمایه‌داری مورد بررسی قرار دهد. او بر مبنای مفهوم مارکسیستی تولید از چرخشی تاریخی درون سرمایه‌داری سخن می‌گوید. تولید دیگر صرفاً در فضا رخ نمی‌دهد، بلکه به جای آن حالا فضا به واسطه‌ی فرایند پیشرفت سرمایه‌دارانه تولید می‌شود. هانری لوفور برای شهروند دو حق را در نظر می‌آورد: حق تملک فضا و حق مشارکت شهری، «حق مشارکت شهری برای ساکنان شهری این فرصت را فراهم می‌آورد تا در تصمیماتی که منجر به تولید فضای شهری می‌شود، دخیل باشند. حق تملک یا تخصیص فضا نیز شامل دسترسی، تصرف و استفاده از فضای جدید منطبق با نیازهای مردم است (رفیعیان، الوندی‌پور، ۱۳۹۵: ۲۹). بر همین مبنای لوفور از جنبش‌های شهری سخن می‌گوید. شهروندان در حرکات سیاسی برای بازپس‌گیری شهر دست به تولید فضا می‌زنند. او این حرکات سیاسی را «پراکسیس» می‌نامد. «پراکسیس عملی است که فرد از طریق آن فرایند شدن و در عین حال آفریدن یک جهان ثابت را به انجام می‌رساند» (رهبری، شارع‌پور، ۱۳۹۳: ۱۲۳). در بخش قبل به پیچیدگی‌های بازنمایی تصویر زن در شهر اشاره کردیم و حال قصد داریم با گره زدن «تصویر» با «کنش»، به مصداق‌هایی از مقاومت و به طبع تولید/تسخیر فضا توسط زنان دست یابیم.

تمرکز نظریه لوفور بر بازپس‌گیری شهر از دولت و سرمایه‌داری است. یکی از نقدهای مطرح شده بر نظریات وی عدم پرداختن به مسئله‌ی جنسیت است. معهود اشارات لوفور به جنسیت حاکی از این است که نوعی ادراک پدرسالارانه از نقش‌ها و روابط قدرت در فضا وجود دارد که البته تلاشی در جهت به پرسش کشیدن این ادراک پدرسالارانه از سوی او نیز وجود ندارد. اما پیش کشیدن مسئله‌ی پراکسیس در عاملیت زنانه نیز روشن‌گر است. از آنجا که پراکسیس در کل به کنش، فعالیت و عاملیت اشاره دارد و به تعبیر مارکس از رهگذر آن است که انسان جهان تاریخی و انسانی و حتی خودش را می‌آفریند و تغییر شکل می‌دهد، در نتیجه مهم‌ترین فاکتور در تمیز دادن انسان با سایر موجودات است. هنگامی که پراکسیس بر متغیرهای جنسی و فضایی افزوده می‌شود، از شکل متغیر مستقل، به متغیر وابسته تغییر پیدا می‌کند. بدین معنی که این بار در جنسیت زنانه بر چند و چون پراکسیس تاثیر می‌گذارد و دیگر صرفاً به عنوان یک کاتالیزور یا تسهیل‌گر عمل نمی‌کند و خود مهم‌ترین متغیر تلقی می‌شود؛ متغیری که تمام عاملیت گرفته شده از زن را به او باز می‌گرداند تا در شکل‌دهی، تسخیر و بازسازی فضا کمک کند.

در تعریف بخش پیش با استناد به «تصویر کلیشه» به این نتیجه رسیدیم که تصویر برای بروز و ظهور در شهر باید از مجرای حاکمیت عبور کند. اما اگر تصاویر حاشیه‌ای شهر را نادیده بگیریم و تنها به تصاویر بروز یافته توسط نهادهای مسلط بر شهر بسنده کنیم به خطا رفته‌ایم. از این رو جایگاه گرافیتی‌ها یا دیوارنوشته‌های اعتراضی که به یکباره در سطح شهر پدیدار می‌شوند و به همان سرعت نیز از دیدرس خارج می‌شوند چیست؟ شعارهای اعتراضی این گرافیتی‌های جنسیت‌محور که عموماً بر نارضایتی‌های اجتماعی چون تقبیح قتل‌های ناموسی، حق زن بر بدن خویش (برای مثال حق سقط جنین)، اعتراض به حجاب اجباری، نقد کار بدون دستمزد خانگی و ... تاکید می‌کنند، قادرند حق تملک فضا را به چنگ آورند و چونان تصاویر مقاومت در عرصه‌ی خیابان بروز کنند. به علاوه کنش کارزار دیدبان آزار که وظیفه‌ی داوطلبانه‌ی

انتشار پوسترهای جنسیت‌محور را بر عهده گرفته نیز از این قسم است. این پوسترها شامل تصاویر پیکتوگرامی سیاه بر زمینه‌ی زرد هستند، به همراه جملاتی عامیانه و همه‌فهم اما بسیار کوبنده! جملاتی ساده چون: «به بدن من دست نزن»، «تو سرگرم می‌شوی، من آزار می‌بینم»، «احساس امنیت در شهر حق زنان است»، «متلک تعریف و تمجید نیست، آزار است» و غیره (تصویر ۳). این حرکت نخستین بار در زمستان سال ۱۳۹۶ در سطح شهر دیده شد اما تا کنون بیش از هزاران بار در شهرهای مختلف ایران چاپ و اجرا شده است. به علاوه در وبسایت دیدبان آزار می‌توانیم روایت‌گری زنان مختلف از لحظه‌ی انجام این کنش‌ها را نیز بخوانیم که به گفتگوهایی با مخاطبان مرد در فضاهای عمومی منجر شده است؛ گفتگوهایی که از دل آنها واقعیت‌های تلخ اجتماعی فراوانی سر باز می‌کند اما همین که باب بحث درباره‌ی حق زن بر شهر را گشوده، کارآمد است و البته ثبت این کنش‌ها همچون مستنداتی از سطح خیابان نیز بسیار ارزشمند است.^۱



تصویر ۳. تعدادی از پوسترهای طراحی شده توسط دیدبان آزار

۱. برای مطالعه‌ی این متون به وبسایت دیدبان آزار به آدرس: www.harasswatch.com مراجعه کنید

همرسانی این تصاویر توسط بستر رسانه نقش مهمی در رویت‌پذیر کردن این تصاویر دارد و بحث رسانه از چنان اهمیتی برخوردار است که باید به صورت مستقل نیز مورد بحث قرار گیرد. عصر جدید به میانجی رسانه‌های دسترس‌پذیر که تا حدودی از کنترل اهرم‌های قدرت در امان است گامی بلند در یاری جنبش‌های شهری برداشته است. مطالبه‌ای که در زمستان ۱۳۹۶ توسط ویدا موحد در خیابان انقلاب رقم خورد اگر در عصری فاقد رسانه‌های در دسترس اتفاق می‌افتاد شاید همچون هزاران کنش روزمره در خیابان به دست فراموشی سپرده می‌شد اما ویدئو و تصاویر این اتفاق، جنبش دختران خیابان انقلاب را در دیدرس قرار داد و مبارزه بر علیه حجاب اجباری و در معنای عام‌تر مطالبه‌ی حق زن از بطن شهر را وارد مرحله‌ی جدیدی کرد و همین عامل نیز قدرت رسانه را به عنوان بازویی در خدمت جنبش‌های شهری برایمان عیان می‌کند (تصویر ۴).



تصویر ۴. کنش ویدا موحد که با نام دختر خیابان انقلاب هم شناخته می‌شود

در این جا می‌توان رسانه را نقطه‌ی اتصال میان کنش و تصویر فرض کرد؛ کنشی که منجر به بازتولید تصاویر اعتراضی شده و از این رو به تملک/تسخیر فضا منجر می‌شود. میترا زرگر در مصاحبه با مرضیه بهرامی برومند کنش دختر خیابان انقلاب

در تملک فضا را از چند منظر مورد بررسی قرار داده که جالب توجه است. به زعم او در این اتفاق این نخستین بار است که زنان خودشان در رابطه با هویت و تنانگی خود واجد عاملیت می‌شوند (که البته استفاده از صفت نخستین بار برای جنبش‌های زنان در ایران اندکی محافظه‌کارانه است چرا که حداقل در یک نمونه‌ی تاریخی، مستندات تظاهرات گسترده‌ی زنان بر علیه حجاب اجباری در اوایل پیروزی انقلاب اسلامی ناقض این ادعاست). به علاوه حضور یافتن این زن بر سکو، با داشتن وجهی شدیداً سمبلیک یکی از سستی‌ترین عرصه‌های مردانه یعنی خیابان را فتح کرد: «زنی که قرار بود و قرار است تحت قواعدی خاص در این عرصه حضور پیدا کند امروز بر عیان‌ترین بخش‌های خیابان، یعنی بر سکویی بلند ایستاده که باعث می‌شود بر خلاف هر آنچه تا کنون معمول بوده، دیده شده‌ترین فرد خیابان شود. دیده شدنی که در ذات خود واجد عنصر دیدن (در نقش فاعل) است و چنین تلاش آشکاری برای دیده شدن در حقیقت تلاشی است برای واسازی آنچه تا کنون دیده است». زرگر از منظری دیگر دیده شدن زن خیابان انقلاب را از بُعد جنسیتی خارج می‌داند چرا که این حضور بر دیده شدن به عنوان انسان و رای زنانگی و هویت جنسی زن تاکید می‌کند اما از وجهی دیگر این حرکت، هویتی تازه و اصیل و رای واقعیتی که تا کنون از زن در فضای عمومی وجود داشته نیز به شهر اعطا می‌کند (بهرامی برومند، ۱۴۰۰: ۱۷).

اگر بر سر بحث رسانه بازگردیم باید از کارکرد دوگانه‌ی آن نیز یاد کنیم. رسانه از یک سو به دلیل ماهیت افشاگرانه‌ی خویش رهایی‌بخش است و از سوی دیگر قادر است به سهولت توسط بازوهای نامرئی هدایت و کنترل شود. مریم رضایی در مقاله‌ی «زن، سوژگی و تصویر» که درباره‌ی بازنمایی چهره‌ی زن در سینماست اشاره‌ای به بحث رسانه دارد که نقل قولی از این مقاله برای بحث ما نیز روشنگر است: «ذات رسانه از یک سو دموکراتیک است، زیرا بالقوه به معنای امکان بازنمایی و دیدنی کردن هر و مطلقاً همه چیز می‌تواند باشد و در نتیجه مبارزه‌ای علیه پرده‌پوشی است. اما در عین حال، رسانه گستره‌ی ادراکی و انتخاب‌های انسان را به شکلی محدود کرده

است که خارج از مرزهای بازنمایی آن، قادر به اندیشیدن نباشیم؛ رسانه سبک زندگی می‌سازد و باعث یکدست شدن جهان انسانی می‌شود. الگوهای اخلاقی خاصی را جهانی می‌کند و معیارهای قضاوت عمومی (افکار عمومی) را تعیین می‌کند: با متر و مقیاس‌های خود، خوب و بد جهان را تعیین می‌کند و به همین معنا، پرده‌پوشی می‌کند و بخش زیادی از واقعیت را حذف و نادیدنی می‌کند.» (رضایی، ۱۳۹۶)

امروزه به مدد رسانه زنانی در فضاهای عمومی روسری از سر برمی‌دارند، تصویر یا ویدئویی از خود منتشر می‌کنند و حق خویش را از بدنه‌ی شهر مطالبه می‌کنند. همچنین آشکار کردن آزارهای خیابانی، عیان کردن برخورد نهادهای دولتی همچون گشت ارشاد یا یگان ویژه با زنان، عاملیت زنان در برخورد با سایر شهروندان آمر و... توسط رسانه به ما مخابره می‌شود. این همان سوییچ دموکراتیک رسانه است که در بحث حاضر از آن به عنوان پیوند تصویر و کنش سخن گفتیم. به عبارت دیگر به مدد رسانه، تصاویر شهری تنها شامل تصاویر فیزیکی ثبت شده از مجرای حاکمیت در سطح شهر نیستند بلکه کنش‌هایی حقیقی از زنان در شهر که هر روزه به واسطه‌ی رسانه در قالب تصویر یا ویدئو به دست ما می‌رسند به مراتب از این تصاویر پوشالی، به واقعیت زنان نزدیک‌ترند. در اینجا عکاسی همچون ثبت‌کننده‌ی سوژه‌ی مقاومت به یاری جنبش‌های اجتماعی می‌آید. شاید تعداد انگشت‌شماری از ما حرکت اعتراضی پیدا موحد در خیابان انقلاب را از نزدیک دیده‌ایم اما ایرال شدن تک‌شات دختری سیاه‌پوش با شال سفیدی بر چوب که در قالب ویدئویی کوتاه نیز منتشر شد، هر روز کنش‌گرانی جدید را به این کارزار دعوت کرد و حال به مدد ثبت رسانه است که هیچ‌یک از ما شکی در تسخیر فضا توسط دختران خیابان انقلاب نداریم. اما تمایزی که می‌توان بین حرکت دختران خیابان انقلاب (به عنوان نمونه‌ای از تسخیر فضا) و سایر کنش‌های منتشر شده‌ی زنان توسط رسانه‌ها گذاشت را باید به سوییچ دوم رسانه مرتبط کرد، سوییچ‌ای یک‌دست‌کننده و تقلیل‌دهنده که در ادامه بیشتر به شرح آن می‌پردازیم.

فعالیت‌های اعتراضی در قالب کارزارها و هشتگ‌های مختلف چون: چهارشنبه‌های سفید، دوربین ما اسلحه‌ی ما، روسری بی روسری و ... اگرچه با ادعاهایی چون آزادی زنان از بند اسارت ارائه می‌شوند، خطر سویی‌ی دوم رسانه را به ما یادآوری می‌کنند چرا که از بازوهای قدرتی -هرچند به ظاهر- نامرئی هدایت می‌شوند. این کارزارها الگوسازند، در قالب‌هایی دستوری آماده می‌شوند و ماهیتی به شدت طبقاتی دارند. حتی متاسفانه برای برخی از زنان پیوستن به نوعی هشتگ خاص عاملیت زنانه محسوب می‌شود، نه آگاهی از وضعیت‌های بیخ‌ش عملی که انجام می‌دهند! از این رو می‌توان تمایزی میان حرکت ویدا موحد یا مطالبه‌ی سپیده رشنو با سایر کارزارها و هشتگ‌های برنامه‌ریزی شده قائل شد؛ گرچه هر دوی این مطالبات در بطن پتانسیلی اجتماعی اتفاق افتاد که زمینه‌ی بروز برای آن از طریق همین هشتگ‌ها فراهم شده بود. بر سر چوب گذاشتن روسری سفید توسط ویدا موحد، از پیش^۱ نماد هشتگ چهارشنبه‌های سفید بود، اما به اجرا کشیده شدنش در آن سطح از خیابان، فاصله‌ای جدی میان کارزار چهارشنبه‌های سفید و حرکت ویدا موحد ایجاد کرد، فاصله‌ای که حتی توسط ایجادکننده‌های این هشتگ نیز غیرقابل مصادره بود! روزه آقاجری در تاملی بر کنش ویدا موحد درباره‌ی روسری بر سر چوب کردن نکته‌ی جالبی را طرح می‌کند: «کنش نمادین "پارچه‌ای سپید بر سر چوب زدن" را تنها در صحنه‌ی نبرد می‌توان تصور کرد. در نبردی رو در رو اگر روسری سپیدی بر سر داشته باشید و بخواهید به دشمنان‌تان پیام صلح دهید مجبورید روسری‌تان را درآورید و آن را بر سر چوب زنید و در هوا تکانش دهید: کنشی نشانه‌ی تسلیم و صلح. اما کنش ویدا موحد که مو به مو چیزی جز همین حرکت نبود، برای حاکمان و لایه‌های مذهبی اسلام‌گرا هیچ نشانه‌ای از صلح و تسلیم در خود نداشت. "زن‌ی و بدتر از آن" مادر^۲ی جرات کرده بود که روسری‌اش را درآورد و آن را بر سر چوب بزند و در هوا تکانش دهد آن‌هم وسط خیابان انقلاب!» (آقاجری، ۱۳۹۹، و بسایت پرابلماتیکا). عاملیت موحد را باید در این جنبه از کنش‌ورزی او نیز مدنظر قرار داد.

نیز در فیلم وایرال شده‌ی سپیده رشنو که منجر به بازداشت، اعتراف اجباری و متعاقبا صدور حکم برای وی شد، زن معترض به حجاب رشنو با لحنی استهزاگونه خطاب به او عنوان می‌کند که تو این فیلم را برای مسیح علی‌نژاد می‌گیری و رشنو متقابلا تاکید می‌کند که این فیلم را می‌گیرم تا برای تمام دنیا ارسال کنم! در واقع رشنو مطالبه‌گری نبود که صرفا بر روی موج هشتنگ‌ها در فضای مجازی فعالیت کند، او نماینده‌ی تصویر روزمره‌ی زنی از طبقه‌ی مردم عادی بود که در یک ظهر گرم تابستانی در بی‌آرتی شلوغ، حق خود را از عرصه‌ی عمومی به پرسش کشید و باید متمایز از تصویر کنش‌گرانی که در پیاده‌روی‌های صبحگاهی/عصرگاهی، شال از سر برمی‌گیرند، با آن مواجه شد!

بنابراین این دو تصویر (تصویر رسانه‌ای کنش‌گرایی چون موحد و رشنو در مقابل تصویر زنان در قالب هشتنگ‌های فضای مجازی) را نباید همسان فرض کرد چرا که اگرچه هر دو به ظاهر مطالبه‌ای بر حق و یکسان را مطرح می‌کنند اما یکی سیاست را به اجرا کشیده است و دیگری تنها در فرم هشتنگ کارکرد دارد. طبعاً به اجرا کشیده شدن مطالبات زنان مسئله‌ی تمایز میان دو فرم رسانه (رهایی‌بخش یا کنترل شونده) را آشکار می‌کند و تمایز را باید در مصادره‌ی این کنش‌ها توسط رسانه‌ها دید. به این معنا منظور نگارنده دعوت زنان به کنش‌گری‌های خطرآفرین نیست؛^۱ بلکه با طرح مثال سعی داریم ماهیت دوگانه‌ی رسانه را روشن‌تر کنیم. کنش دختران خیابان انقلاب یا کنش سپیده رشنو علیرغم تلاش رسانه‌های مخالف با حاکمیت، به مصادره درنیامده است، اما به یقین استفاده از هر هشتگی که توسط بازوهایی از قدرت ساخته و پرداخته می‌شود، قدرت مصادره به مطلوب را در ذات خویش دارد. به همین دلیل تصاویر کارزارهای اینترنتی، خطر برساخت کلیشه‌هایی را دارا هستند که تصاویر حاکمیت نیز داراست: همسان‌کننده، از پیش طراحی شده، بی‌چهره، فاقد خصوصیات سیاسی-اقتصادی-طبقه‌ای و...، بنابراین قائل شدن تمایز میان این دو وجه از رسانه

۱. کاری که علی‌نژاد و رسانه‌های همسو با او بارها و بارها گوشزد کرده‌اند و به معنای واقعی در اصطلاح «بیرون گود نشستن و دستور لنگ کردن» است!

ضروری است. هدف از طرح پیوند کنش و تصویر در این بخش، اعتبار بخشیدن به سویی‌های رهایی‌بخش رسانه است؛ سویی‌ای که قادر است بروز دهنده‌ی تصاویر حقیقی و به دور از کلیشه‌ی زنان در سطح شهر باشد.

در نکته‌ی انتهایی متن نیز لازم است به وجه سلبی زیباشناسانه‌ی تصاویر رسانه‌ای پردازیم. تصاویر رسانه‌ای عموماً فارغ از وجوه هنرمندانه/آرتیستیک ثبت می‌شوند و بر خلاف پیچیدگی‌های تصاویر سطح شهر، از نازل‌ترین قوانین تجسمی تبعیت می‌کنند اما تاثیر قابل استنادی که بر مطالبات زنان می‌گذارند بیش از آن است که به وجه زیباشناسانه‌ی آنها اهمیت دهیم. بازوهای قدرت در مناسبات پیچیده‌ی شهری هر تصویری را لایق بازنمایی در سطح شهر نمی‌دانند، سالیانه بودجه‌های کلانی به نهادهایی چون زیباسازی اعطا می‌شود تا به ظاهر، چهره‌ی شهر را زیبا کنند. در واقع قرار بر این است که تصاویر شهری برای لحظه‌ای شهروندان را از خشونت زندگی روزمره رها کند و توسط «هنر» نهفته درون این تصاویر، چهره‌ی شهر نیز زیبا شود. اما هر بار که بیل‌بورد عظیم میدان ولیعصر با تصویری جدید پوشیده می‌شود با حجم عظیمی از تبعیض‌ها، ایدئولوژی‌ها و کلیشه‌هایی مواجه می‌شویم که قادرند روزمان را به سادگی خراب کنند! بنابراین تاثیر تصاویر مجازی و ایرال‌شده‌ی اعتراضی عمدتاً ضد زیبایی‌شناسانه اما سرشار از سرزندگی، مطالبه‌گر، پرسش‌گر و اجراگر زنان، برای ما به مراتب قابل توجه‌تر از تلاش زیباشناسانه‌ی نهادهایی چون زیباسازی است!

منابع:

- آقاچری، روزبه، ۱۳۹۹. «دختران | مادر تنهای» خیابان انقلاب، یادداشتی برای واکاوی جنبه‌ای از کنش ویدئو موحد: از وبسایت پروبلماتیکا (www.problematicaa.com)

- برایسون، نورمن، ۱۳۹۹. «نگاه و نقاشی؛ منطلق نگاه خیره». ترجمه مهدی حبیب‌زاده. نشر حرفه هنرمند: تهران.

- بهرامی برومند، مرضیه، ۱۴۰۰. «خیابان، فضا و قدرت»، (مجموعه مقالات). نشر لوگوس: تهران.

- پیک، لیندا. ۱۳۹۶. «جنسیت در شهر». ترجمه ساینا مقصودی و آتنا کامل. از وبسایت دیالکتیک و فضا (www.dialecticalandspace.com)
- ترکمه، آیدین. شیرخدايي، ناهید. ۱۳۹۶. «تبیین مفهوم «حق به شهر» بر مبنای دستگاه فکری هانری لُهِ فُور». مجله هفت شهر، ۴ (شماره ۴۹ و ۵۰)، ۷۵-۸۷.
- رضایی، مریم. ۱۳۹۶. «زن، سوژه‌گی و تصویر»، از وبسایت میدان (www.meidaan.com)
- رفیعیان، مجتبی. الوندی‌پور، نینا. ۱۳۹۵. «مفهوم‌پردازی اندیشه حق به شهر؛ در جستجوی مدلی مفهومی». مجله جامعه‌شناسی ایران، ۱۶ (شماره ۲)، تابستان ۱۳۹۴، ۲۵-۴۷.
- رهبری، لادن. شارع‌پور، محمود. ۱۳۹۳. «جنسیت و حق به شهر، آزمون نظریه لوفور در تهران». مجله جامعه‌شناسی ایران، ۱۴ (شماره ۱)، بهار ۱۳۹۳، ۱۱۶-۱۴۱.
- علی‌نقیان، شیوا. ۱۳۹۵. «پرسمان مسئله‌ی جنسیت در ایران»، از وبسایت مردم‌شناسی و فرهنگ (www.anthropologyandculture.com)
- کامل، آتنا. ۱۳۹۵. «فضاهای شهری و جنسیت». از وبسایت دیالکتیک و فضا (www.dialecticalandspace.com)
- مایر، مارگیت. ۱۳۹۹. «حق بر شهر در جنبش‌های اجتماعی». ترجمه آیدین ترکمه. از وبسایت دیالکتیک و فضا (www.dialecticalandspace.com)
- وبسایت دیدبان آزار به آدرس: www.harasswatch.com



قدم‌های زنان هنرمند در خیابان

نویسنده: هلیا همدانی

هنرمندان اروپایی/آمریکایی از پس از جنگ جهانی دوم، در پیوند هنر با زندگی روزمره تجربه‌هایی در فضای باز، در طبیعت یا شهر را آغاز کردند. روزالیند کراوس^۱، مورخ و منتقد آمریکایی، عبارت «میدان گسترده»^۲ را در ابتدا برای مجسمه‌هایی که دیگر از قواعد گذشته پیروی نمی‌کردند پیشنهاد داد. رفته‌رفته این مفهوم به دیگر حوزه‌ها نیز سرایت کرد و از همه مهمتر این عبارت به درهرتیندگی دیگر حوزه‌ها از قبیل معماری، طبیعت، شهر، زبان و سیاست در هنر منجر شد.

هنرمندان مینیمال آرت، کانسپچوآل آرت و آرته پوورا^۳ به قول لوسی لپارد^۴ (مورخ، کیورتور و اکتیویست آمریکایی)، با ماده‌زدایی از اثر هنری، به نوعی سیستم بازار هنر و فضای بسته‌ی گالری‌ها یا موزه‌ها را به چالش گرفتند. هنرمندان لندآرت و سیچوئیشنیست‌ها اما، با اصرار بر خروج از فضای داخلی به فضای بیرونی، طبیعت و شهر را برای تجارب هنرمندانه برگزیدند. شکی نیست که در تمام مسیر

1. Rosalind Krauss (Washington, 30 novembre 1941)

2. Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, October, spring 1979

3. *Arte Povera* در معنای هنر فقیر، چرا که این آثار از متریا ل طبیعی و ارزان از جمله کاه، گونی، ... ساخته می شدند. جنبشی بود به لحاظ فرمی مشابه با هنر مینیمال و هنر مفهومی که در ایتالیا متولد شد. این عنوان را منتقد هنری جرمانو چلانت برگزید

4. Lucy Lippard, *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries, New York: Praeger, 1973

تاریخ هنر، شهر و طبیعت منابع الهام بوده‌اند؛ از رنسانس گرفته تا تجربیات نقاشانه امپرسیونیست‌ها در طبیعت یا پیاده‌روی‌های سورئالیست‌ها. اما در اینجا به تغییری بنیادین در فعالیت‌های هنرمندان پس از جنگ جهانی دوم اشاره داریم.



ریچارد لانگ، خط، ۱۹۶۵

هنرمند انگلیسی با ردپای قدم‌هایش خطی در طبیعت رسم می‌کند.



میک‌آنجلو پیستولتو، توپ کاغذی (مجسمه در حال زدن)، ۱۹۶۷

هنرمند ایتالیایی توپ بزرگ کاغذی (پایه‌ماشه با روزنامه) را با کمک دوستان و رهگذران در خیابان به گالری می‌برد.

اما تجربه‌ی به خیابان آمدن برای زنان - حتی زنان آمریکایی یا اروپایی سفیدپوست - با ساز و کار متفاوتی میسر شد. چرا که حضور زنان هنرمند در فضاها‌ی عمومی با تاکید بر بدن زنانه و همزمان با نگاه انتقادی به تاریخ هنر مردانه/سفیدپوست به عنوان روایت اصلی در هنر شروع شد. تاریخ هنر زنان که در تاریخ رسمی هنر به حاشیه رانده شده بود، به درستی دربرگیرنده‌ی دیگر صداها‌ی خارج از مرکز قدرت (سیاهپوستان، دگرباشان، اقلیت های قومی و ...) نیز هست.

یکی از داستان‌های به یاد ماندنی هنرمندان زن معاصر «مانیفست مراقبت» و اجرا (پرفورمانسی) از مریل لدرمان اوکلینز به سال ۱۹۶۹ بود. او که مادر، همسر، شهروند و هنرمند هم هست با صدور یک مانیفست به تمیز کردن خیابان، شستن پله‌های موزه‌ها، گردگیری کردن تابلوها و ... پرداخت. این هنرمند یک سال پس از مادر شدن، بر اساس تجربه شخصی تلاش کرد تبعیض آمیز بودن شرایط خودش را در مقایسه با همکاران هنرمند مرد، با یک مانیفست - که در هنر آوانگارد سنتی اساساً مردانه بود - با طنز به چالش بگیرد. برای مثال گفته بود گمان نمی‌کنم جکسون پالاک هرگز کهنه بچه عوض کرده باشد.

« ... قسمت ناخوشایند هر انقلابی: چه کسی در روز اول هفته بعد از انقلاب، آشغال‌های

باقیمانده در خیابان را تمیز می‌کند؟»^۱ (از مانیفست مراقبت، ۱۹۶۹ میلادی)

اوکلینز با اجرا کردن تجربه‌ی مراقبت در زمان حقیقی و در خیابان، کار بی‌دستمزد تمام زنان در خانه را در معرض دید عموم قرار داد. به جای بوم و قلم‌مو و رنگ، با جارو، طشتی آب و حرکات بدنش از خیابان و فضای داخلی موزه‌ها مراقبت می‌کرد. او یکی از نمونه‌های کامل برای بازخوانی استراتژی ماده‌زدایی از هنر است. اوکلینز با طنزی تفکربرانگیز، مراقبت را در سه بخش فردی، عمومی و مراقبت از طبیعت تعریف کرد. مانیفست با بخش فردی چنین آغاز می‌شود: «من یک هنرمند هستم. من یک زن هستم. من یک همسر هستم. من یک مادر هستم (به ترتیب تصادفی). در طول روز مقدار زیادی شستشو، تمیزکاری، آشپزی، مرمت، محافظت، حمایت و غیره انجام می‌دهم. علاوه بر همه این‌ها (تا این لحظه به عنوان کاری جداگانه) هنر می‌سازم. حالا، می‌خواهم تمام این مراقبت روزانه را به فضای آگاهی

1. Mriele Laderman Ukeles, *Maintanance Art Manifesto*, 1969



Mierle Laderman Ukeles, *MAINTENANCE ART*, 1969

در دهه‌های شصت و هفتاد میلادی، زنان هنرمند آمریکایی و اروپایی در خط مقدم مطالبات سیاسی و اجتماعی زنان فعالیت می‌کردند. در شهر نیویورک (آمریکا) از «ائتلاف کارگران هنری» که متشکل از هنرمندان، نویسندگان، کارگردان‌ها و کارمندان موزه- از جمله لوسی لیپارد - بود گروه «زنان هنرمند در انقلاب» (۱۹۶۹) تشکیل شد. در ایتالیا گروه «شورش زنان» (۱۹۷۰) متشکل از هنرمندان و منتقدان، برای تعریف تفاوت میان زنان در دیسکورس زنان، فعالیت‌های خلاقانه‌ای را رقم زدند که به خلق روش مبارزه‌ی متفاوت با روش مردان و مبتنی بر خواهرانگی^۱ می‌انداشید. در همان سال در لندن نمایشگاه «جنبش آزادی زنان» برگزار می‌شود و در نیویورک گروهی متشکل از دانش‌آموزان و زنان هنرمند سیاهپوست با عنوان «زنان دانشجو و هنرمند برای آزادی هنر سیاهپوستان» شکل گرفت که بیش از همکاران زن سفیدپوست‌شان از تبعیض و سیاست‌های نژادی و جنسیتی آمریکا شکایت داشتند. و این لیست در فضای غرب آن سال‌ها گسترده‌تر از این اسامی ادامه داشت. زنان غربی با ورودشان به خیابان، و رای کشف امکانات جدید زیبایی‌شناسانه، مطالبات حقوقی، اجتماعی و جنسی‌شان را فریاد زدند.

۱: مطالب بیشتر در فصلنامه شماره یکم مطالعات زنان حلقه تجریش

2. Women Students and Artists for Black Art Liberation (WSABAL)

<https://guernica.museoreinasofia.es/en/document/women-students-and-artists-black-art-liberation-wsabal>



Women Artists in Revolution (WAR), New York, 1969

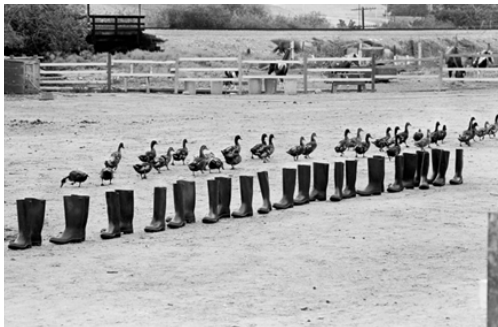


Rivolta Femminile, Rome, 1970



تظاهرات زنان در ایتالیا(شهر رُم)، دهه هفتاد میلادی، شعارهای پلاکاردها از حقوق زنان باردار ، فعالیت بدون دستمزد زنان و دفاع از آزادی سقط جنین می گویند.

زنان غربی در دهه‌ی هفتاد با پرفورمانس‌های در فضای باز تلاش بر حضور بدن داشتند. برخی هم درغیاب بدن از نشانه‌ها و ردپاهای نامرئی سخن گفتند. برای مثال النور آنتین (هنرمند آمریکایی، متولد ۱۹۳۵) با اثری به نام صدچکمه (۱۹۷۱-۷۳) به مدت دو سال با صد چکمه‌ی سیاه باغبانی مسیری طولانی را پیمود؛ از جاده‌ها، میدان‌ها، رودخانه‌ها و دشت‌ها عبور کرد. در هر بخش از مسیر، از سفر چکمه‌ها، گویی شخصیت‌های زنده باشند، عکاسی کرد. سپس از این تصاویر کارت‌پستال‌هایی ساخت که برای بیش از هزار نفر در اقصی نقاط جهان ارسال کرد. هنرمند در این اثر با حضور یک شیء معمولی در خیابان و روایت مسیری که می‌پیماید به خلق فرم شاعرانه‌ی حضور دیگری‌ها می‌پردازد.



Eleanor Antin, *100 Boots*, 1971-73

در حدود ده سال بعد در اروپا، مونا حاطوم (متولد ۱۹۵۲، هنرمند فلسطینی/انگلیسی - متولد لبنان)، در اثری که به مجموعه‌ی عملیات جاده (۱۹۸۵-۹۵) تعلق دارد، با چکمه‌های سیاه سربازی که با بند کفش به پشت پاهای خود گره می‌زند، در خیابان‌های محله پرینگستون (لندن) قدم می‌زند. این اثر که از یک سو از تجربه‌ی شخصی هنرمند و مهاجرت نشأت می‌گیرد، در عین حال برای همدردی با شرایط سخت اقتصادی-اجتماعی سیاهپوستان آن منطقه‌ی لندن و همدردی با آن‌ها برعلیه خشونت پلیس بود. در همان سال نیروهای پلیس، زن سیاهپوستی را در جریان تظاهرات به قتل رسانده بودند. نظرات بینندگان در خیابان که از اهالی هنر نبودند برای هنرمند بسیار مطبوع بود؛ «یکی از جالب‌ترین‌ها مردی بود از گروه کارگرانی که در آنجا وقت استراحت ناهارشان بود. پرسید: این داره چی کار می‌کنه؟ منظورش چیه؟ خانوم سیاهپوستی که با سبد خریدش از آنجا می‌گذشت، پاسخ داد: واضحه! پلیس داره دنبالش می‌کنه.»^۱



Mona Hatoum, *Roadwalks*, 1985-95

1. Tate Modern: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/mona-hatoum>

همانگونه که چکمه‌های هنرمند فلسطینی الاصل - علی‌رغم تحصیل و زندگی در اروپا - سال‌ها بعد از چکمه‌های هنرمند آمریکایی و با پیامی متفاوت اجرا شد، مطالبات زنان در جغرافیاهای دیگر در دهه‌های بعد هم با محتوای دیگری بروز پیدا می‌کنند. در ادامه به چند اثر از هنرمندان در خیابان‌های کشورهای در حال توسعه می‌پردازیم که خشونت شدید بر علیه زنان، همچنان امری روزمره است.



Regina Jose Galindo, *lo voy a gritar al viento*, 1999

زنی معلق در میان زمین و آسمان از ساختمان پُست ملی شهر گواتمالا آویزان شده است و با صدای بلند از روی تکه‌کاغذهای دست‌نوشته‌اش شعر می‌خواند، کاغذها در باد رها می‌شوند و در مقابل بینندگان حیرت زده که به دشواری صدایش را می‌شنوند به زمین می‌رسند. این اثر با عنوان: درباد فریاد خواهم زد (۱۹۹۹) یکی از نخستین اجراهای شاعر و هنرمند شهیر، رچینا خوزه گالیندو (گواتمالا، متولد ۱۹۷۲) است. فریاد در باد به زبان مادری هنرمند (اسپانیایی)، کنایه از کار بی‌هوده کردن نیز هست. وی هرگز تحصیلات هنری نکرده و با شعر و ادبیات به دنیای هنر و پرفورمانس‌های رادیکال وارد شده است، البته به گفته‌ی خودش، از ابتدا در تمامی اشعارش بدن و تصاویر وجود داشته‌اند.

گالیندو چند سال بعد با پای برهنه، پیراهن سیاه و طشتی از خون انسان در دستش، از ساختمان مجلس گواتمالا تا دادگاه قانون اساسی قدم می زند. هر چند قدمی که برمی دارد، می ایستد، ظرف را روی زمین قرار می دهد و پاهایش را در آن فرو می برد، دوباره ظرف را برمی دارد و به راه رفتن ادامه می دهد. این اثر با عنوان چه کسی می تواند این ردپا را پاک کند ۱ (۲۰۰۳) در زمانی رخ می دهد که دادگاه گواتمالا یکی از بی رحم ترین دیکتاتورهای زمان را برای کاندیدای ریاست جمهوری کشور به رسمیت می شناسد.

چنانکه گالیندو می گوید: «نمی پذیرند که در کشور من یک نسل کشی، قتل عام زنان و کودکان رخ داده است، هر روز حقوق بشر زیر پا گذاشته می شود و اینها همه با همدستی آمریکا صورت گرفت. کشوری که در همه جا مشکل می آفریند»^۲. این هنرمند در آثار دیگرش که بسیار رادیکال تر و زجرآور^۳ هستند، بدن خودش را در معرض شکنجه، جراحی و شرایط مرگبار قرار می دهد. بدن هنرمند در این وضعیت دیگر تنها بدن یک فرد نیست، بلکه اشاره به بدنی جمعی دارد که در معرض آسیب است. هنرمند با نشان دادن زخم و رنج فیزیکی در صدد است تا خشونت و وحشیانه به بدن اجتماعی / بدن سیاسی را ملموس کند.



Regina Jose Galindo, *quien puede borrar las huellas*, 2003

1. Rejina Jose Galindo, ¿Quién Puede Borrar las Huellas?, 2003
2. <https://www.exibart.com/personaggi/lintervista-regina-jose-galindo-io-sono-voi/>
3. Psycho Performance

یکی از تراژدی‌های رایج در مکزیک آمار بالای زُن‌کشی^۱ است، تنها در سال ۲۰۲۱ بالای هزار زن در این کشور به دست تبهکاران، قاچاقچیان مواد مخدر و از همه بیشتر به دست اقوام‌شان به قتل رسیده‌اند. الینا شوه (معمار و هنرمند مکزیکی، متولد ۱۹۵۹)، علی‌رغم تهدیدهای امنیتی به تحقیق درباره دختران جوان منطقه که پیش از کشته‌شدن توسط تبهکاران مورد تجاوز هم قرار می‌گیرند، می‌پردازد و با پای پیاده درمرز مکزیک که قتلگاه دختران جوان بود برای روزهای متمادی قدم می‌زند. تا اینکه اولین بار در سال ۲۰۰۹ تصمیم گرفت تا برای محکوم کردن این فاجعه در یکی از میدانهای شهرش سیوداد خوارس^۲ چیدمان «کفش‌های سرخ»^۳ را با کمک زنان دیگری که با او همراه شدند اجرا کند. هدف از اجرای این چیدمان، آگاه کردن جامعه از این فاجعه‌ی جهانی است که کمابیش در همه‌جا با اعداد کمتر و بیشتر در حال رخ دادن است. از اینرو با تایید هنرمند این چیدمان بارها در دیگر میدان‌های جهان، حتی بدون حضور هنرمند، با همکاری زنان و حتی مردانی که مایل به شرکت کردن هستند برگزار شده است. الینا در مدارس نیز کارگاه‌هایی با دانش‌آموزان برای اجرای این چیدمان برگزار کرده است تا نوجوانان را نیز از سنین پایین نسبت به این پدیده‌ی تلخ آگاه کند. در کارگاه‌ها همه با هم کفشهای کهنه‌شان را به رنگ سرخ خون‌های به ناحق ریخته شده درمی‌آورند و این کفشهای سرخ با اندازه‌ها و فرم‌های متفاوت را به میدان شهر می‌آورند تا همه این تصویر را ببینند و بدانند؛ با این امید که دیگر صدای زنان در پستوی خانه‌ها خفه نشود. در کارگاه‌های الینا شوه، بیش از هرچیز امکان تشکیلات موقتی فراهم می‌شود، دوستی‌های جدیدی شکل می‌گیرند و فرم‌نهایی تنها یکی از داده‌های اثر است. زمانی که مرگ زنان در فضای خصوصی به خیابان می‌رسد همگانی می‌شود، درواقع به امری سیاسی و مربوط به همه بدل می‌شود.^۴

این‌ها تنها چند نمونه از فعالیت‌های زنان هنرمند در خیابان بودند که علی‌رغم

۱. : مطالب بیشتر در فصلنامه شماره صفر مطالعات زنان حلقه تجریش

2. Ciudad Juárez

3. Zapatos Rojos

4. Carol Hanisch, *The Personal is Political*, 1969-1970

تفاوت‌های بنیادین در سیاست جغرافیایی‌شان، با حضور بدن‌هایشان یا با اشاره به غیاب بدن‌های زنانه، سیاست نگاهِ مرسوم را به چالش کشیدند و فضای شهر را از آنِ خود کردند. آن‌ها با به کارگیری ابزار اجرا (پرفورمانس)، هنر را به ابزاری عملی در زمان حقیقی برای اشاره به تبعیض در زندگی روزمره بدل کردند.

چراکه مادامی که تاریخ و سیاست‌های سیستم مردسالارانه فضا و امکانات را در انحصار مردان نگه می‌دارند، عبارت کلی که می‌گوید «هنر جنسیت ندارد»، ادعایی باطل است. در واقع، خود سیستم هنر هم (تاریخ هنر، موزه، منتقد، گالری،...) که زنان را برای زمانی طولانی خارج از جریان رسمی نگه داشته بود، به داده‌ای ملموس برای اشاره به تبعیض در دیگر حوزه‌ها بدل می‌شود. در این بستر است که حضور زنان هنرمند در خیابان، به خودی خود سیاسی است و در امتداد دادخواهی جمعیِ راولیان تبعیض قرار می‌گیرد.



Elina Chauvet, *Zapatos Rojos*, (2009- in progress)



قصه‌های دیگران

نویسنده: هلیا همدانی

یک. آیینی روزمره در خیابان:

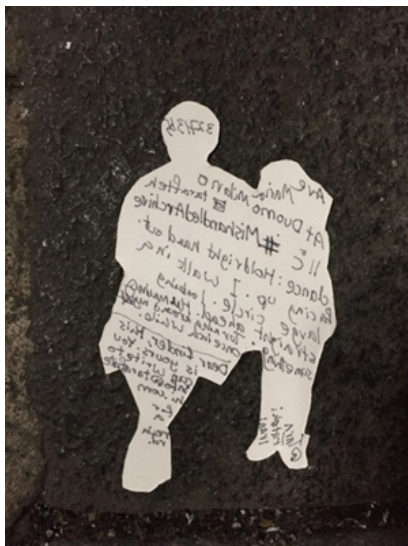
نگاهی بر آرشیو پاره پاره پروژه‌ی تارا فاتحی

یکی از مشکلاتی که مورخان هنرفمینیست^۱ در نگارش تاریخ هنرمطرح می‌کنند، طبقه‌بندی مستندات و آرشیوهاست. آرشیوهای رسمی که قرن‌ها به ثبت تاریخ هنرمردان سفیدپوست غربی پرداخته بودند، حالا سرشار از حفره‌هایی هستند که تنها با افزودن هنر زنان و دیگر محدودفان تاریخ، ترمیم نمی‌شوند. چراکه اگر بخواهیم در مسیرانتقادی و غیرکرونولوژیک تاریخ گام برداریم، علاوه بر بازکردن فضا برای دیگری‌ها، نیازمند زبانی جدید و ساز و کار معنایی متفاوتی هستیم. بی‌دلیل نیست که برخی از هنرمندان معاصر در آثارشان ایده‌ی آرشیو را، نه به قصد تاریخ‌نگاری بلکه برای به چالش کشیدن روایت محتوم تاریخ، به مدیوم پژوهش خود بدل کردند. برای مثال در سال‌های اخیر هنرمند ایرانی تارا فاتحی^۲ با قدم‌زدن در شهرهای مختلف، ایده‌ی آرشیو را به چالش می‌کشد. وی هنرمند بینارشته‌ای و اجراگر است و روی هنر اجرا و هنر مکان‌محور تمرکز دارد. او بیشتر با موضوعات روزمره‌نگاری، تاریخ، سفر، ترجمان اشتباه و سوءتفاهم‌های بینفرهنگی کار می‌کند. ابهام، ناتمامی، طنز، شاعرانگی و بازیگوشی از مفاهیم تکرار شونده در آثار اوست.

1. Griselda Pollock, *Trouble in the Archive*, differences- Volume 4, Issue 3, Fall 1992

2. <https://www.tarafatehi.com/>

در اثری از این هنرمند با عنوان «آرشیو پاره پاره» که از سال ۲۰۱۷ میلادی آغاز کرده و هنوز در حال تغییر فرم است، با آرشیوی روبرو هستیم که برای اتصال به دیگر روایت‌ها، دیگر بدن‌ها و دیگر قصه‌ها تکه‌تکه می‌شود. داستان بدین ترتیب است: هنرمند مجموعه‌ای از تصاویر، مدارک و نامه‌ها را از بایگانی خانوادگی خودش و دیگران جمع‌آوری و نسخه‌ای از آنها را تکثیر می‌کند. سپس هر روز و به مدت یک سال (از آغاز تا پایان سال ۲۰۱۷ میلادی) قطعه‌ای از تصاویر این آرشیو را در شهرهای مختلفی^۱ که در این یک سال از آنها عبور کرده در فضاهای عمومی رها می‌کند.



Tara Fatehi, *Mishandled Archive*, 328/365, 'Ave Maria', Milano, 11°C, 2017

هنرمند، پیش از رها کردن تصویر در مکان مورد نظرش، رقصی انجام می‌دهد و درجه حرارت هوا را با دماسنج اندازه می‌گیرد. در پشت هر تصویر اطلاعات روز،

۱. قطعاتی از آرشیو در کشورهای انگلیس، ایران، سوییس، آلمان، ایتالیا، اکراین، کنار دریای خزر، در فواصل مرزها و میان ابرها رها شده‌اند.

عنوانی که برای آن قطعه انتخاب کرده، درجه حرارت هوا و توضیح حرکت و هشتگ^۱ پروژه را می‌نویسد. در دستنوشته‌ی پشت تصویر از یابنده می‌خواهد تا تصویر را با خود نگه دارد و اگر مایل است با او تماس بگیرد و بقیه‌ی آرشپو را در فضای مجازی با هشتگ‌ها دنبال کند. این اثر تمرینی است که با وسواس، حرکات کوچک روزمره را با تصاویر شخصی، روایت‌های شفاهی، اطلاعات جزئی از مکان‌های عمومی، آب و هوای مکان، طراحی حرکت و هشتگ زدن در شبکه‌های اجتماعی در هم می‌آمیزد.



تارافاتی، آجرهای آزادی، #میدان_آزادی، پل شهید فکوری، جاده مخصوص کرج، بیست درجه سانتیگراد، ۱۳۹۶/۳۶۵/۳۶۲

در گفتگویی از هنرمند پرسیدم چرا از یابنده‌ها خواسته با او تماس بگیرند و او در جواب گفت: «برایم جالب است که بینم قصه‌ی این تصاویر چگونه امتداد پیدا می‌کنند، به دست چه کسانی و تا کجا می‌رسند و چگونه به مسیر دیگری می‌روند. با تمام کسانی که با من تماس گرفتند گفتگویی رد و بدل شد؛ آنها از اینکه چگونه و کجا عکس را دیدند و چرا آنجا بودند گفتند. یک مهماندار در حال نظافت هواپیما، کسی در سفرش در قطار، دختری در کلاس رقص خواهرش، فردی در ایستگاه متروی گینکزکراس لندن و الی‌آخر. در عوض من برایشان از تکه عکسی که در

۱. #آرشپو_پاره_پاره #Mishanded Archive

دستشان بود گفتم؛ چیزهایی مثل اینکه فرد در تصویر کیست، من او را می‌شناسم یا نه. در تصویر چندساله است و امروز کجاست و گاهی از اینکه روزی که تصویر را رها کردم کجا می‌رفتم و قصه‌هایی روزمره رد و بدل می‌کردیم. علاوه بر این درجه حرارت هوا و حرکاتی که انجام دادم هم پشت عکس بود^۱.

بدین ترتیب مجموعه‌ی این اطلاعات از حال و گذشته‌ی دور و نزدیک، قصه‌ی تصاویر را متغیر می‌کرد. به این روش، هنرمند زبان و مدیومی جدید و در حرکت می‌سازد؛ نقشه‌ای نو از فرم‌های غیرمترقبه که در واقع گذشته را به تخیلی از آینده پیوند می‌زنند. در این تجربه قصه‌های دیگران با قصه‌های عابرانِ دیگر شهرها درهم می‌آمیزند، روایت‌ها از قید سرنوشتی محتوم رهایی می‌یابند و تصاویر جدید، فضایی دیگر برای زیستن می‌یابند.



Tara Fatehi Irani, *Mishandled Archive*

Princess, You'll Die Alone

#Nunhead #Cemetry #London

15°C, 256/365, 2017

Tara Fatehi Irani, *Mishandled Archive*

Heron

#Peckham Rye Park, #London

17°C 323/365, 2017

۱. مصاحبه‌ی نگارنده با هنرمند در مجله‌ای به زبان ایتالیایی، م.

در مراحل بعد، این آرشیو با مجموعه تصاویرش جعبه ابزاری می‌شود برای اجراها، چیدمان‌ها و دیگر آثار هنرمند. آرشیو پاره‌پاره‌ی تارا فاتحی تا امروز به شکل اجرای در سالن، اجرای در فضای باز شهری و نمایشگاه‌هایی از تصاویر و روایت‌ها در تهران و لندن به نمایش درآمده است.

در نمایش یا اجرای آرشیو پاره‌پاره، با چیدمانی از آرشیوی جدید روبرو می‌شویم که هنرمند به مدت یک سال به تاریخ و جغرافیاهای دیگر و بدن‌های حاضر در مسیرش متصل کرده است. در چیدمان‌ها تصاویر با نخ‌هایی در فضا معلق هستند. بازدیدکنندگان می‌توانند در میان عکس‌ها قدم بزنند و نوشته‌های پشت تصاویر را بخوانند. گاهی موسیقی هم که تلفیقی از صداها، شهر، همهمه و اصوات ریتمیک است در فضا پخش می‌شود.^۱

مخاطب همچون فلانوری^۲ (پرسه زنی) ست که با قدم زدن در میان تصاویر هربار تکه‌ای جدید از روایت پاره‌پاره را کشف می‌کند. زمان و مکان در ساز و کار اثر، به مدد تصاویر، فضاها و جملات یکی به دیگری دگردیسی پیدا می‌کند. چیدمان آرشیو پاره‌پاره، دوباره از لحظه‌ی اکنون آغاز می‌کند و با اتصال مخاطب اثر به گذشته، امکانی برای خوانشی دیگر را مهیا می‌سازد.^۳ گاه هنرمند با قصه‌گویی مخاطبان را در مسیر راهنمایی می‌کند. هنرمند/ پرفورمر در فضا می‌چرخد و رفته‌رفته قصه‌هایی روایت می‌کند؛ جملاتی که از عابران اتفاقی در طول مدت پروژه شنیده یا قصه‌هایی قدیمی‌تر از چهره‌هایی که در عکس‌ها می‌بینیم:

«مادر بزرگ با لباسی با دکمه‌های کهربایی در زیر پلی در لندن ایستاده است، نه در واقعیت زمان خودش، در واقعیت زمان من...»^۴

۱. موسیقی: پویا احصابی

۲. فلانور، در زبان فرانسه به معنای قدم زدن، مفهومی‌ست که شارل بودلر برای فردی به کار می‌برد که در شهر قدم می‌زند تا آن را «شخصاً» تجربه کند.

۳. «هرتصویری از گذشته که از سوی زمان حال به منزله‌ی یکی از مسایل امروز بازشناخته نشود، می‌رود تا برای همیشه ناپدید گردد.» (تزینجم): والتر بنیامین، تزهایی درباره فلسفه تاریخ، ترجمه مراد فرهادپور، مجله ارغنون ۱۱ و ۱۲، ص. ۱۱۹، پاییز و زمستان ۱۳۷۵

۴. برگرفته از متنی از نگارنده درباره اجرای تارا فاتحی در تهران، داربست، دیماه ۱۳۹۶

پرفورمر هر از چندی به بدنش پیچ و تاب می‌دهد، عنوانی از تصویری می‌خواند و از دیگران هم دعوت می‌کند تا در فضا حرکت کنند یا کلمه‌ای تلفظ کنند، پشت هر عکسی که به آنها نزدیک است یا مایلند بخوانند. یا از مخاطبان می‌خواهد با او، با یکدیگر و یا به تنهایی حرکاتی انجام دهند:

«دست کسی را به شما نزدیک است محکم بفشارید گویی دیگر هرگز او را نخواهید دید... دست چپ‌تان را بالا ببرید و دست راست‌تان را به یاد تمام درگذشتگان در بالای سرتان بچرخانید ... یکی از دستانتان را روی یک چشم قرار دهید و با دست دیگر استوانه‌ای بسازید و به تصاویر نگاه کنید و ...»



تارا فاتحی در حال گردش با مخاطبان در چیدمان آرشیو پاره پاره، بخشی از نمایشگاه

«نقشه‌هایی برای سفر به پشت کوه قاف»، تهران، گالری آریا، بهار ۱۴۰۱

© هادی محسنی



Tara Fatehi Irani, *Mishandled Archive*, performance, London, 2021

©Jemima Yong

«آرشیو پاره پاره» در طول مدت سفرش تغییر فرم می‌دهد. این آرشیو زنده و در حرکت در آبان ماه ۹۹ به فرم کتابی به زبان انگلیسی منتشر شده‌است. کتاب با جمله‌ی «یکی بود یکی نبود» آغاز می‌شود که ترجمه‌ی آن در زبان غیرفارسی عجیب و رمز آمیز است! نویسنده/ هنرمند، پس از این جمله، آغاز به قصه‌گویی درباره دو نقشه و یک کارت پستال که روی دیوار مقابل او هستند می‌پردازد. کم‌کم متوجه می‌شویم که راوی با وسواسی حیرت‌انگیز در حال تشریح کردن فضای اطرافش است، پوستر و نقشه‌های روی دیوار را با جزئیات تشریح می‌کند و نمایی که از پنجره می‌بند را از راست تا چپ با دقت تشریح می‌کند، تا اینکه متوجه می‌شود احتمالاً این جزئیات برای خواننده هیچ اهمیتی ندارد. پس اینگونه ادامه می‌دهد:

1. *Someone was, someone was not*

«همه چیز مدت‌ها پیش با یک تلفن شروع شد، یک تماس بین‌المللی واقعی، که این روزها خیلی نادر اتفاق می‌افتد. در یک روز خاکستری و سرد، در یک غروب تاریک، تماس تلفنی از دو خواهر پیر دریافت کردم. دمای هوای خیابان در حدود هشت درجه سانتی‌گراد بود و اتاق من دقیقاً نوزده درجه که ناگهان تلفن زنگ زد. پاهای من طبق معمول یخ زده بودن- وضعیت همیشگی‌شان-... پای چپ ام از پشت زانوی راست‌ام حلقه شده بود و برای همین ران پای چپ ام کمی تیر می‌کشید. کسی که پشت تلفن بود را تا حدودی می‌شناختم. درواقع، وقتی تهران بودم هم محلی بودیم. دو خواهر بودند که من برای کوتاه کردن اسمشان، «شادی»^۱ خطاب‌شان می‌کنم (ترکیب نامهای «شا» و «دی»). در محل همیشه آن‌ها را می‌دیدم که با کفش‌های ورزشی سفیدشان قدم می‌زدند. شا همیشه یک سنگک تازه در دستش بود، انگار همیشه از نانویی آمده باشد. موهای بلند مشکی داشت، البته مشکی رنگ کرده چون همیشه ریشه‌های سفیدش پیدا بود. دی موهای شرابی داشت و همیشه یک پارچ آب دستش بود»^۲.

خلاصه، قصه ادامه پیدا می‌کند و خواهران شادی از قصه‌هایی می‌گویند که به مدت هزار شب از اینجا و آنجا جمع‌آوری و روایت کردند، قصه‌هایی که صاحبان قصه‌ها هم دیگر به خوبی به یاد نمی‌آورند. از کوه‌هایی می‌گویند که به شکل خامه آب شدند، از باران باقلوا، از رودخانه‌هایی که در آپارتمان‌ها جاری شدند، از کودکانی که به شکل شکوفه‌ها شکفتند و ادامه می‌دهند. آن‌ها قصه‌هایی پراکنده، تخیلی و ناتمام از اینجا و آنجا می‌گویند؛ از خاطره‌های یادرفته، از رازهای مگو، و از عشق‌ها و جنگ‌ها و انقلاب‌ها قصه‌هایی پاره‌پاره روایت می‌کنند. ناگهان تماس تلفنی قطع می‌شود و از اینجا قصه‌ی پاره پاره شدن آرشیو تارا فاتحی به مدت ۳۶۵ روز متمادی -که بالاتر تعریف شد- آغاز می‌شود. این کتاب تمام تصاویر و شرح روزها، نقشه‌ی حرکت آرشیو و متونی از هنرمند را یک‌جا مدون کرده است.

۱. شا برگرفته از شهرزاد و دی برگرفته از دینازاد/ دینازاد Shahrzad and Dinazad

م. ترجمه از نگارنده 2. Mishandled Archive, P.10



جلد کتاب آرشیو پاره پاره

علاوه بر این، در کتاب متونی از نویسندگانی دیگر از حوزه‌های مختلف (هنر اجرا، جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی و غیره) می‌خوانیم^۱ که هنرمند از آنها خواسته تا «با این آرشیو» بنویسند نه برای این آرشیو. تارا برایم توضیح می‌دهد: «به این معنی که آرشیو پاره‌پاره را به مثابه‌ی لنزی تصور کنند که از پشت آن به روایت مطالبی که خودشان می‌خواهند بپردازند. نمی‌خواستم این کتاب دیدگاه «من تنها» باشد و نوشته‌های ارزشمند دیگر نویسندگان، همان کیفیت چندصدایی (پلی فونی) که می‌خواستم را به این پروژه اضافه کرد.»^۲

در حقیقت تارا فاتحی با تکه‌تکه‌کردن آرشیوهای شخصی و اتصال‌شان به دیگر صداها، دنیای آگاهانه‌اش را به آگاهی‌های چندگانه و متعدد و در نتیجه بیشمار روایت ممکن و ناشناخته متصل می‌سازد. وسواس در بازچینی این روایت به صورت یک آیین روزانه و سپس تمرین در شهادت دادن این تمرین، از این اثرشاهدی می‌سازد

1. Nicola Conibere, Maddy Costa, Diana Damian Martin, Eirini Kartsaki, Joe Kelleher, Shahram Khosravi, Giulia Palladini, Mary Paterson, Marco Pustianaz, Anahid Ravanpoor, Holly Revell and Jemima Yong

برای ابداع روزمرگی‌های تصور شدنی در گذر زمان. به گفته‌ی هنرمند، این آرشیو «درک ما از تاریخ، آرشیوهای شخصی و جابه‌جایی را با استفاده از رقص مشارکتی، عکاسی، رسانه‌های اجتماعی، هنر مکان-محور، قصه‌گویی و اجرا به چالش می‌کشد. این پروژه از عدم تعلق، جداشدن و تکه‌تکه شدن روایت‌ها و بدن‌ها استقبال می‌کند و دنیایی می‌سازد که در آن پیوندها از طریق تکرار، ایستادگی و خرده-کنش‌ها ایجاد می‌شوند. جهانی که در آن نگهداری از آرشیو و تاریخ به معنای در قفس و پشت شیشه نگه داشتن آنها نیست بلکه به معنای قصه‌گویی، پراکندن اسناد و تصور روایاتی است که در کتب تاریخی و در اخبار نمی‌آیند»^۱.

در ادامه‌ی سنت قصه‌گویی، تابستان سال گذشته تارافاتی با سه دختر افغانستانی که بر اثر جنگ‌های ممتد در افغانستان ناچار به کوچ اجباری شده‌اند، به گفتگو پرداخته‌است. از تصاویر و کلمه‌هایی که بین هنرمند و مسافران مرزها رد و بدل شده، ویدیوی «جایی برای نشستن» (۱۴۰۰) ساخته شده است. این ویدیو اجرایی است برای دوربین در فضای عمومی شهر و برای فستیوال اجرای مرزها ساخته شده است. آنگونه که هنرمند/پرفورمر می‌نویسد: «جایی برای نوشتن، تعمقی اجرایی است بر موضوع بی‌مرزی در مکان‌هایی که مرزهای ژئوپلیتیکی به شدت مشاهده می‌شوند، جایی که کلمه‌ی مرز همراه با ترس و آزار است و تعریف کلمه‌ی بی‌مرزی دشوار به نظر می‌رسد مثل رویایی در حال بخار شدن»^۲.

در ویدیو، هنرمند روی یک صندلی در میانه‌ی کوچه‌ای نشسته است و با دست‌ها لوزان تلاش می‌کند با شیشه‌ی لاک قرمزی که در دست دارد از مرز ناخن‌ها بیرون بزند و کم‌کم با خروج از محدوده، مرزهایی غیرقابل پیش‌بینی را ترسیم می‌کند:

1. Michel De Certeau, *L'Invention du Quotidien*, Vol. 1, Arts de Faire, Union générale d'éditions, 1980

۲. متن تارافاتی برای کارنمای نقشه‌هایی برای سفر به پشت کوه قاف، تهران، اردیبهشت ۱۴۰۱

۳. همان

معنای بدون مرز چیست؟
مرزها چه رنگی هستند؟
چطور می‌توان بدون قلم چیزی نوشت؟
بدون جایی برای نشستن؟

این ویدیو، ناداستانِ شاعرانه‌ی کوتاهی‌ست در ستایش شادی‌های زندگی روزمره که در عین حال به مددِ کلمات، اشیاء، صداها و تصاویر ساده، بر تجربه‌های تلخ و گزنده‌ی جنگ شهادت می‌دهد. ویدیو را در لینک زیر ببینید.

<https://performingborders.live/ejournal/a-place-to-sit-tara-fatehi-irani/?fbclid=I-wAR1OwD8fqZJE7hny6RqhoTkXE6X7bhanaA3HboQhCzDe1zP7tEGdEnTJa80>

دو. از مهاجران نامرئی تا زنانِ افغانستان در خفا:

نگاهی بر پروژه‌های عکاسی رضا حیدری شاهبیدک

رضا حیدری شاهبیدک (متولد ۱۳۶۱ در افغانستان)، عکاس و خبرنگار، تنها یک سال داشت وقتی والدین‌اش به دلیل جنگ داخلی ترک وطن کردند و به شهر مشهد پناه آوردند. همراه با خانواده خود به سال ۱۳۷۲ به دلیل مشکلات اداری برای تمدید مدارک، از مشهد به سمنان می‌روند و حدود ده سال در آنجا می‌مانند. در همین سال‌هاست که رضای جوان برای یک سال در کلاس‌های آزاد سینما شرکت می‌کند و از روز اول مشتاقِ درس عکاسی می‌شود. آنگونه که برایم تعریف می‌کند، برای او که فرم‌های متنوعی از تبعیض - سرنوشتِ تلخ تمام مهاجران - را تجربه کرده بود، عکاسی به امری حیاتی بدل می‌شود. به همین دلیل، تا امروز در عکاسی کنش اجتماعی و مقاومت را جستجو می‌کند. به قول خودش: «هرگز نخواستم عکاسی مشهور شوم یا بهترین جایزه‌ها در مسابقه‌های بین‌المللی نصیبم شود، یا حتی استاد دانشگاه شوم و هنوز بر این باورم»^۱

۱. گفتگوی نگارنده با رضا حیدری شاهبیدک به مناسبت نمایشگاه گروهی «افغانستان از نو» در شهر رُم (ایتالیا) - شهریور ۱۴۰۰

در حقیقت شاهبیدک در عکاسی همان چیزی را می‌جوید که پیر پائولو پازولینی در سینما جستجو می‌کرد: «زبانِ حقیقت» آنگونه که هست. عکاسی برای شاهبیدک ابزاری/زبانی‌ست برای گفتن آنچه ناگفتنی‌ست. زبانی برای قصه کردنِ دشواری‌های هر روز، و همزمان زبانی برای جاودانه کردن لحظات خوشِ هر روز. آنگونه که برایم تعریف می‌کند: زمانی که این مسیر را آغاز کرد، در ایران هیچ‌کس و هیچ رسانه‌ای از زندگی و مشکلات آنها سخن نمی‌گفت، گویی موجوداتی نامرئی بودند! رضا حیدری شاهبیدک به سال ۱۳۸۲ به مشهد باز می‌گردد و اینگونه تصمیم می‌گیرد:

«باید بیشتر باشیم تا بتوانیم قصه‌های متکثر و پیچیده‌مان را روایت کنیم. من تنها شاهد/ قصه‌گوی این داستان نیستم.»^۱ بدین ترتیب، دوستان و دیگر جوان‌ها را به عکاسی دعوت می‌کند تا با هم دشواری‌ها و شادی‌ها را ثبت کنند. بدین ترتیب با تشکیل گروه عکاسان در محله‌ی سکونت‌شان، قصه‌های چندصدایی را رویا می‌کنند. شاهبیدک از اعضای که به گروه می‌پیوندند درخواست می‌کند تا از موبایل‌هایشان، ابزاری اقتصادی‌تر از دوربین حرفه‌ای و در دسترس همگان استفاده کنند، چرا که عکاسی با دوربین حرفه‌ای در خیابان‌های ایران چندان مجاز نیست خاصه برای مهاجران. و موضوع تصاویرشان روزمرگی‌ست: تصاویر از خودشان، از خانه‌هایشان، از محله‌شان گلشهر و از روزمرگی مهاجران در مشهد.



محله گلشهرمشهد، سمت راست: سجاد عرفانی / سمت چپ: الهه کاظمی

بنابراین، از سال ۱۳۹۴، گروه «هر روز گلشهر»^۱ متشکل از عکاسان جوان زن و مرد، آغاز به فعالیت می‌کنند. به قول رضا شاهبیدک «در جهانی که اخبار و روزنامه‌ها از ما، از مردم واقعی و از اقلیت‌ها نمی‌گویند، خودمان باید روایت کنیم». گروه گلشهر، عکاسان خیابان‌اند، راویان هر روز که ناگفتنی‌ها را در تصاویر جاودانه می‌کنند. گروه هر روز گلشهر رشد می‌کند، بزرگتر و تاثیرگذارتر می‌شود، در سال‌های اخیر در نمایشگاه‌های گروهی در برزیل، ژاپن، روسیه و ایتالیا شرکت کرده است. علاوه بر این به سال ۲۰۱۷ به مناسبت مراسمی درباره هنر و مهاجرت در آلمان مهمان «انستیتو گوته» بوده است.

جالب اینجاست که با پیشرفت پروژه‌ی هر روز گلشهر، فشارهای حکومت بیشتر می‌شود. این موضوع را رضا با لبخندی برایم روایت می‌کند، چرا که گویی بالاخره آن موجودات نامرئی، دیده می‌شوند و مشکل ایجاد می‌کنند! با این قصه، بار دیگر شاهبیدک بر قدرت صلح‌طلبانه‌ی هنر برای پرسش از عدالت و اهمیت این زبان تاکید می‌کند.



(سلفی) رضا حیدری شاهبیدک با گروه عکاسان گلشهر در مشهد، ۱۳۹۵-۱۳۹۶

1. <https://www.instagram.com/everydaygolshahr/>

رضا شاهبیدک در سال ۲۰۱۸ به افغانستان بازمی‌گردد و برای یک سال در آنجا مشغول پروژه‌ی ارزشمندی می‌شود. در این پروژه شاهبیدک به عکاسی و مصاحبه با زنان جامعه‌ی مدنی افغانستان پرداخته است. در آن زمان هیچکدام از آنها بازگشت دوباره‌ی طالبان را به هیچ وجه باور نداشتند. هنرمند در ابتدا می‌خواست از صد زن از جامعه مدنی افغانستان عکاسی کند و از آنها بخواهد پیامی برای زنان، مادران، خواهران و دختران طالبان بفرستند. در نهایت در یک سال از پنجاه زن عکس می‌گیرد و با هر کدامشان مصاحبه‌ای صوتی درباره فعالیت‌ها و رویاهایشان برای افغانستان ضبط می‌کند. این پروژه‌ی فردی تا امروز نمایش داده نشده است، قصد هنرمند بر نمایش این مجموعه در افغانستان بود و حالا با استقرار دوباره‌ی طالبان، نمایش عکس‌های این زنان محال به نظر می‌رسد.

این زنان از سه نسل هستند؛ آنهایی که در زمان حکومت پنج ساله‌ی طالبان (از ۱۹۹۶ تا ۲۰۰۱) بزرگسال بودند و در زمینه‌های بهداشت، پزشکی، آموزش و کمک‌های بشردوستانه با طالبان و نهادهای بین‌المللی همکاری داشتند، عده‌ای نوجوان بودند و خاطرات تلخی از آن ایام داشتند، عده‌ای هم در مهاجرت بودند و پس از سقوط طالبان به کشور بازگشتند.



رضا حیدری شاهبیدک، زنان افغانستان-شیرزاد بشیر، از نخستین خبرنگاران زن افغانستان که در زمان محمدظاهرشاه فارغ‌التحصیل شد، ۲۰۱۸-۲۰۱۹



رضا حیدری شاهبیدک، زنان افغانستان-شینکی کروخیل، نماینده مجلس، ۲۰۱۸-۲۰۱۹



رضا حیدری شاهبیدک، زنان افغانستان - فاطمه ابراهیمی، فیلمنامه‌نویس، ۲۰۱۸-۲۰۱۹

هنرمند در این پروژه‌ی شخصی هم بر ساختن فضایی برای گفتگو تاکید دارد چنانکه همچنان می‌خواهد از زنان بیشتری و به‌خصوص از زنان طالبان عکاسی کند چرا که باور دارد: «مسیر برون رفت از هر مشکلی گفتگوست، گفتگو باب شناخت اندیشه‌های جدید را باز می‌کند و خطاهایمان را به ما نشان می‌دهد. گفتگو باعث شناخت از یکدیگر می‌شود و ما را به هم نزدیک می‌کند. حاصل گفتگو، آگاهی ست و آزادی در انتخاب. در نهایت آنچه مردم آگاهانه، خودشان، انتخاب می‌کنند درست‌ترین است»^۱.



رضا حیدری شاهبیدک، زنان افغانستان-حمیرا، دانشجوی شرعیات (فقه)، ۲۰۱۸-۲۰۱۹



رضا حیدری شاهبیدک، زنان افغانستان- لیلیا حیدری، صاحب رستوران شاه

بیگم و صاحب مرکز ترک اعتیادی رایگان، ۲۰۱۸-۲۰۱۹

۱. ویدیوی ارسالی رضا حیدری شاهبیدک برای روز «مبارزه با خشونت بر علیه زنان» در خانه ی بین المللی زنان در شهر

رُم (ایتالیا) - ۲۵ نوامبر ۲۰۲۱

این تصاویر و روایت‌ها، تلاشِ ارزشمندِ زنانی را شهادت می‌دهند که علی‌رغم تفاوت‌های نگرش و فعالیت‌شان، امروز تنها به جرم زن بودن نامرئی شده‌اند. آنها در کنج خانه‌ای مخفی شده، یا با ترک اجباری وطن، در کمپ‌های مهاجران در صف‌های بی پایان برای اولیه‌ترین حقوقشان انتظار می‌کشند. حالا، یک سال از استقرار طالبان در افغانستان می‌گذرد، جنگ دیگری در اروپا در جریان است و اوکراین فضای تمامی اخبار اروپا که پارسال تابستان از افغانستان می‌گفت را گرفته است. حالا، شاهبیدک نه تنها تصمیم دارد این تصاویر را در هر کجا که میسر بود نمایش دهد، بلکه با فراخوانی از زنان افغانستانی در اقصی نقاط جهان دعوت کند تا تصویر و داستان خود را برای او بفرستند تا دست کم به هزار تصویر برسد.

چندصدایی^۱ در شهادت دهی به مدد تصاویر در روش رضا شاهبیدک فرمی کاملاً متفاوت از زبان آفرینی تارا فاتحی در آرشیو پاره پاره به مدد مدیوم‌های چندگانه است، اما هردو در خیابان، با طنزی هوشمندانه و در آیینی روزمره به کمک «دیگران» ساخته می‌شوند.

تارا فاتحی با قطعه قطعه کردن آرشیوهای خصوصی و تقسیم کردن آن در فضای عمومی، سیستمی برای پدید آمدن فرم‌های جدید را رقم می‌زند. این فرم‌ها در حرکت‌اند، به مدد جابه‌جایی، با عبور از مرزهای جغرافیایی و معنایی و از طریق ترکیب مدیوم‌ها ساخته می‌شوند. از اینرو، با تخیل جمعی هربار تغییر فرم می‌دهند. روایت‌های رضا شاهبیدک اما به سوژه‌هایی اشاره می‌کند که در جریان اصلی حاکم غالباً تحریف شده روایت می‌شوند یا مسکوت باقی می‌مانند. او برای تصویرپذیر بودن این روایات تلاش می‌کند تا سوژه‌های متعدد و قصه‌های هرچه متنوع‌تری را در نظر بگیرد.

در نهایت، علی‌رغم تفاوت‌های معنایی و زیبایی‌شناختی، هردو هنرمند به ساختن متن، تصویر و ژست‌هایی می‌پردازند که به دلیل تکرار و مطلق نبودن روایت‌ها، امکان روایتی دیگر را طرح‌ریزی می‌کنند. این هنرمندان با اشاره به امکان خروج از سیستم روایی مرسوم، تجربیاتی برای خروج از سیطره‌ی صداها‌ی مسلط را تصویرپذیر می‌کنند.

۱. اشاره به پلی فونی در تعبیر میخایل باختین



زن به مثابه تبهکار جنسی: تلقی‌های وایمار از فم‌فتال تبهکار^۱

نویسنده: باربارا هیلز

مترجم: طلعه حسینی

تلقی زن جنسی-تبهکار که در گفتمان‌های پزشکی و اجتماعی اوایل قرن بیستم آشکار شد بخشی از جریان فرهنگی آلمان وایمار است. فم‌فتال به مثابه هیولای تبهکار در روزنامه‌نگاری جریان اصلی این دوره و نیز در مطالعات علمی وایمار یافت می‌شود. در رساله‌های روانشناختی و اجتماعی حول زن تبهکار، خودبینی ذاتی زن و مازاد جنسی ذاتی او عمل ته‌بکارانه را برمی‌انگیزد. فیلم‌های خیابانی وایمار مانند خیابان^۲ کارل گرون^۳ و آسفالت^۴ جو می^۵ نیز به زن تبهکار علاقه نشان می‌دهند زیرا که زن بدیل شیاطین شهر است. بازنمایی‌ها از زن تبهکار، به طور کلی افشاگر ناراحتی جامعه‌ی وایمار از مدرنیته شامل هراس از آزادی زنان، اهمیت تازه‌ی شهر و جمهوری آلمان نوپا است.

۱. این مقاله ترجمه‌ای-ست از Woman as Sexual Criminal: Weimar Constructions of the Criminal *Femme Fatale*, Barbara Hales, Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature & Culture, Volume 12, 1996, pp. 101-121

2. The Street
3. Karl Grune
4. Asphalt
5. Joe May

اکران اولیه‌ی فیلم **جعبه‌ی پاندورا** ساخته‌ی جی. دبلیو. پابست^۲ در ۱۹۲۹ سیلی از پاسخ‌ها را در نشریات وایمار به راه انداخت. ستاره‌ی فیلم، لوییز بروکس^۳، تجسم لولو^۴ی فرانک ویدکایند^۵ نمایشنامه‌نویس بود، «زنی سوار بر غریزه، بی‌رحم، ایگومحور^۶، در تسخیر میل جنسی سیری‌ناپذیر، شعله‌ای که همه‌چیز را می‌بلعد و یک روسپی ذاتی» («Buchse»). منتقدان غریزه‌ای جنسی را در لولو دیدند که آن را شیطانی و نوعاً زنانه می‌پنداشتند [۱]. اقبال عمومی از جنسیت هولناک لولو، گرایشی گسترده در آلمان وایمار نسبت به مَهر تبهکار زدن به زن جنسی را نشان می‌دهد. ایده‌ی زن جنسی-تبهکار که در رساله‌های پزشکی و اجتماعی اوایل قرن بیستم حاضر بود، در نوشته‌های روانشناختی و جامعه‌شناختی و همچنین در گزارشات پلیسی این زمان نیز آشکار بود. من در این مقاله ارتباط میان جنسیت زنانه و تبهکاری را آن‌چنان که در جریان فرهنگی آلمان وایمار فهمیده می‌شد بررسی می‌کنم. مطالعات علمی، گزارش‌های پلیس و روزنامه‌نگاری جریان اصلی معاصر این دوره رابطه‌ای نزدیک را میان زن مستقل و نمودهای جنسیت زنانه‌ی غیرطبیعی محسوسی که منجر به رفتار تبهکارانه/روان‌پریشانه می‌شود توصیف می‌کنند. فیلم‌های خیابانی وایمار مانند **خیابان** و **آسفالت** علاقه‌ای وافر به تبهکار جنسی زن را نشان می‌دهند.

در این تصاویر سینمایی پیوند زن تبهکار با شهر و فاصله‌اش از خانواده‌ی بورژوازی سنتی به طور ضمنی به چشم می‌خورد.

جهت ریشه‌یابی انگاره‌ی زن به مثابه تبهکار جنسی مهم است جنبش اوایل قرن بیستم را بفهمیم که انگ وجودی غریزی و خطرناک را به زن زد. سال‌های ۱۸۹۰ تا ۱۹۱۰ دوره‌ای از آشوب اجتماعی، سیاسی و اقتصادی را در اروپا نشان می‌دهند که

-
1. Pandora's Box
 2. G. W. Pabst
 3. Louise Brooks
 4. Lulu
 5. Frank Wedekind
 6. Egocentric

به موازات آن زنان برای حقوق برابر تظاهرات می‌کردند. این بحث گسترده جرقه‌ی علاقه‌ای به طبیعت^۱ حقیقی زن را شعله‌ور کرد. جامعه‌ی علمی احساس وظیفه کرد تا خصلت‌های زیست‌شناختی، روانشناختی و فیزیولوژیک محسوسی را شناسایی کند که زنان را از مردان متمایز می‌کند. برای مثال متخصص مغز و اعصاب آلمانی پی. جی. موبیوس^۲ معتقد بود که زنان «کندذهن» اند و به لحاظ فکری قابل مقایسه با مردان نیستند (۱۱-۳۵).

موبیوس رساله‌اش را در سال ۱۹۰۷ به نام پیراهون کندذهنی فیزیولوژیک زن^۳ با مقایسه‌ی اندازه‌ی مغز مرد و زن آغاز می‌کند. طبق نظر موبیوس مغز زن کمتر رشد یافته است و در نتیجه کمتر توانایی کارکرد تحلیلی را دارد. این غریزه است و نه تفکر تحلیلی که وجود زنانه را پیش می‌راند: «غریزه زن را حیوانی، وابسته، ساده‌لوح و سرخوش می‌سازد ... اگر تنها زنان وجود داشتند، بشر نیز همچون حیوانات که از زمان‌های بسیار دور به همین شکل رفتار کرده‌اند، در شرایط بدوی‌اش باقی می‌ماند. تمام پیشرفت‌ها از مرد پدید می‌آید». (۱۸-۱۹). خصلت‌هایی همچون ناتوانی در کنترل خود، حسادت و خودبینی نیز ظاهراً در زندگی‌ای ریشه دارند که رانه‌ی آن غریزه است.

موبیوس خاطر نشان می‌کند که زن غریزی تهدیدی برای ساختارهای جامعه است. کندذهنی او و رفتار غیرطبیعی‌اش که ناشی از قاعدگی و بارداری است، بیشتر این امر را محتمل می‌سازد که او قانون را در مواقع تغییر زیرپا بگذارد: «اگر زن به لحاظ جسمی و ذهنی ضعیف نبود، اگر شرایط متعددی به طور کلی موجب بی‌ضرری او نمی‌شد، می‌توانست بسیار خطرناک باشد. انسان بی‌عدالتی و قساوت زن را در زمان آشوب سیاسی درمی‌یابد؛ درست مانند وقتی که زنانی را می‌بیند که متأسفانه به قدرت رسیده‌اند» (۲۰). از نظر موبیوس این وظیفه‌ی پزشک است که تهدید «فمینیسم» و

1. Nature

2. P.J. Mobius

3. Uber den physiologischen schwachsinn dess wibes

زن مدرن را به عموم اطلاع داده و نسبت به آن هشدار دهد. [۲] زنانی که در فضای عمومی مشغول به فعالیت هستند و در پرداختن به مادری ناکام مانده‌اند تنها می‌توانند منتظر باشند که از کارافتادگی آن‌ها را از پا درآورد (۲۶). [۳]

مویوس که طلایه‌دار جنبش دسته‌بندی کیفیات زن است اعتقاد دارد زن سوار بر غریزه فاقد توانایی تفکر مستقل است. معاصر او، اوتو واینینگر^۱، با او اتفاق نظر داشته و معتقد بود زن، یعنی موجود ناتوان از تفکر منطقی، هم‌چنین فاقد ایگو است. از نظر واینینگر هستی زن تنها مبتنی بر جنسیتی است که به او دیکته شده است: «زن هیچ چیز نیست و در نتیجه و تنها به همین دلیل می‌تواند همه چیز شود» (۳۹۴). زن تلاش می‌کند تا با زیبایی جسمانی‌اش بازشناخته شود و ارزشش از ستایشی نشأت می‌گیرد که مرد به او ارزانی می‌کند. [۴] طبق نظر واینینگر «از آنجا که زنان در خود و برای خود احترامی ندارند، تلاش می‌کنند تا از رهگذر میل و تحسین ابژه‌ی قدردانی دیگران شوند» (۲۶۰). مرد وصف‌ناپذیر و تخریب‌ناپذیر است حال آن‌که زن توده‌ای انباشته، «تفکیک‌پذیر» و «تشریح‌پذیر» است (۲۷۶). [۵]

واینینگر هم‌چنین تأکید می‌کند که زن تمایل جنسی را برمی‌انگیزد تا به آن‌چه که می‌خواهد برسد. او می‌تواند از طریق هم‌خوابگی مرد را به بازی بگیرد تا آن چیزهایی را بگوید و انجام دهد که زن دوست دارد، حتی او را وادار به ارتکاب اعمال تبهکارانه به سود خود کند. هم‌خوابگی که زن آن را موجب می‌شود و برمی‌انگیزد، در نهایت مکانیسمی مخرب است: «درست همان‌طور که زن در حین هم‌خوابگی به خود-تخریبی اهتمام می‌ورزد، تلاش‌هایش نیز به طور کلی به قصد تخریب است» (۳۰۹). واینینگر اساساً مردان را درمقام قربانیانی آسیب‌پذیر تصویر می‌کند که سوژه‌ی کنترل زنان هستند.

اگر زن از اروتیسیسم درمقام یک سلاح استفاده کند، در نظر جامعه به مثابه تبهکار دیده خواهد شد. هرگاه زهد و خواست رنج با خودنمایی و فردگرایی تاخت

1. Otto Weininger

زده شود، زن تبهکار متولد می‌شود. انسان‌شناس ایتالیایی، سزار لومبروسو^۱، اولین عضو جامعه‌ی پزشکی اروپا بود که دست به مطالعه‌ی نظام‌مند همه‌جانبه‌ای در مورد زن تبهکار زد. کتاب *زن خلافکار*^۲ (۱۸۹۹) که به همراه گوگلیلمو فررو^۳ با ادعای جست‌وجوی عدالت در قانون و مدیریت کیفری نوشته شده است، سندی همه‌جانبه است که خصایص زیست‌شناختی و روانی ظاهری زن تبهکار را ریشه‌یابی می‌کند. درحالی‌که فصل‌هایی با عناوین «مجموعه‌ی زن خلافکار» و «مغزهای زنان تبهکار» به شکل‌بندی فیزیولوژیک زن قانون‌گریز می‌پردازد، سایر بخش‌ها خصایص روانی زن ذاتاً جنایت‌کار را به بحث می‌گذارد. طبق نظر لومبروسو و فررو زنان خصایص مشترک بسیاری با کودکان دارند از جمله کینه‌توزی، حسادت و خشونت. مادرانگی و هوش توسعه‌نیافته می‌توانند این خصایص را خنثی کنند اما اگر کیفیات کودکانه بروز یابند، نوع خاصی از شر به سرعت رو می‌آید:

زمانی که فعالیتی بیمارگونه از کانون‌های روانی، کیفیات بد زنان را تشدید می‌کند و آن‌ها را وادار می‌کند در اعمال اهریمنی تسکین را بجویند؛ زمانی که زهد و احساسات مادرانه ناکافی‌اند و جای آن‌ها را اشتیاق‌های قوی و تمایلات اروتیک مشدد گرفته است ... مشخص است که نیمه‌تبهکار بی‌خطر حاضر در زن عادی باید به تبهکاری ذاتی، بسیار هولناک‌تر از هر مرد، تبدیل شود (۱۵۱).

در اینجا نویسندگان تمام زنان را تبهکاران بالقوه می‌دانند که دارای خشونت‌ی مادرزاد هستند. زن تبهکار یک «هیولا» در نظر گرفته می‌شود (۱۵۲).

برای آن دسته از دانشمندان آغاز قرن که بر آن بودند تا طبیعت زن را کشف کنند، انگاره‌های غریزی، جنسی و غیرمادرانه درمقام تهدیدی برای جامعه و مستقیماً در پیوند با تبهکاری زنانه بود [۶]. سروکله‌ی بسیاری از خطابه‌های آن‌ها که مربوط به زن تبهکار بود، پس از جنگ جهانی اول، در گفتمان پزشکی و اجتماعی جمهوری وایمار مجدداً پیدا شد.

-
1. Cesare Lombroso
 2. The Female Offender
 3. Guglielmo Ferrero

زن تبهکار: تلقی‌های فرهنگی وایمار

اظهارات مویبوس مبنی بر این که بی‌عدالتی و خشونت نزد زنان در زمانه‌ی دگرگونی سیاسی درون‌ماندگار است مانند یک طالع نحس در پیش‌گویی احیاء دوباره‌ی مجاز زن تبهکار در دهه‌ی ۱۹۲۰ عمل می‌کند. جنگ، انقلاب، صنعتی‌شدن و پیدایش زن کارگر جدید، تغییرات عمده‌ای را بر ساخت که به مذاق توده‌ی مردمی که آشوب سیاسی و تورم متعاقب آن‌ها را به وحشت انداخته بود خوش نیامد. منتقد فرهنگی هانس استوالد^۱ این گرایش‌ها را در کتاب (تاریخ اخلاقی تورم،^۲ ۱۹۳۱) مستند کرد. او در مقدمه بر این نکته تأکید می‌کند که زن آلمانی‌ای که در خلال جنگ جهانی اول مشغول به کار بوده است، به آسانی به زندگی خانوادگی سنتی بازنمی‌گردد. استوالد زن کارگر را به خاطر فروپاشی خانواده در آلمان مورد سرزنش قرار می‌دهد. زن وایمار برای تحقق میلش به زندگی در کامل‌ترین حالت، «بوالهوسی اروتیکی» را به وجود آورده «[که می‌تواند] دنیا را به سقوط [بکشاند]» [۷].

انگاره‌ی سقوطی که تمایل اروتیک آن را برانگیخته است در آثار بسیاری از دانشمندان و محققان وایمار تکرار می‌شود. در تلاش جهت ریشه‌یابی شناخت علت تبهکاری زنانه، دوباره میان امر جنسی و زن تبهکار ارتباط ایجاد شد. پروژه‌ی عظیم اریک وولفن^۳ در ۱۹۲۳، زن به مثابه تبهکار جنسی^۴، در ابتدا «روان‌پریشی جنسی زن» را ریشه‌یابی کرد و سپس انواع تبهکاری‌های منتسب به زنان را تحلیل کرد. این کتاب نه تنها خصیصه‌های فیزیکی ظاهری تبهکار را بررسی می‌کند بلکه همچنین انگیزه‌ی روان‌شناختی او را نیز مورد کندوکاو قرار می‌دهد. وولفن که با فرضیه‌ای زیست‌شناختی کار می‌کند، یعنی این فرضیه که قاعدگی، بارداری و یائسگی زنان را به دزدی و خشونت سوق می‌دهد، این مسئله را که «تبهکاری زنانه در عمل جنسی^۵ ریشه دارد» مسلم می‌داند (۴۹).

1. Hans Ostwald
2. Sittengeschichte der Inflation
3. Erich Wulffen
4. Woman as a Sexual Criminal
5. sex

وولفن مطالعاتش را با بیان آنکه حساسیت جنسی اثر مستقیمی بر فعالیت تبهکارانه دارد، آغاز می‌کند. به طور متوسط غریزه جنسی زن از مرد ضعیف‌تر است. همین انفعال جنسی است که «طلسم» زنان است «در برابر جرم» (۴۷). اما زن هم چنین ظرفیت آن را دارد که مازادی از جنسیت را پدید آورد. وقتی که با عمل جنسی مشغول است، خودبینی ذاتی‌اش او را وادار به اعمال شهوانی می‌کند و معمولاً او را به روسپیگری، دله‌زدی و قتل و سایر جرم‌ها سوق می‌دهد. طبق نظر وولفن کل موجودیت زن تحت تأثیر غریزه و در نتیجه احساس است. از آن‌جا که زن نمی‌تواند حقیقت یا عدالت را درک کند، قادر به ملاحظه‌ی قوانین و اقتدار پلیس نیست. زن همچنین تحت تأثیر زندگی عشقی‌اش است و این مسئله به افکار حسادت، تنفر و انتقام پروبال می‌دهد که به فعالیت مجرمانه منتهی می‌شود. در این وضعیت او دوست معشوقش نیست بلکه دشمنش است: «انگیزه‌های اروتیک یا جنسی، زن را متخاصم مرد می‌سازد زیرا زن می‌ترسد که شاید خودش فراموش شود یا آن‌طور که باید مرد عاشقش نشود یا گرامی‌اش ندارد. او هر چیزی را در جهان از نقطه‌نظری اروتیک یا جنسی مورد قضاوت قرار می‌دهد» (۶۱-۶۲). وولفن نهایتاً معتقد است که زن همواره یک موجود جنسی باقی می‌ماند زیرا او «کارکرد طبیعی آغازینی» دارد. مادامی که زن ارتباطی با فرزندآوری داشته باشد، در «انقیاد رابطه‌ی جنسی» است (۶۲).

وولفن نیز هم‌چون منتقدان پیشین مانند مویوس، لامبروسو و فررو برای تشریح زن مجرم به غریزه و جنسیت روی می‌آورد: «به محض آن‌که سببیت غریزی زن برانگیخته می‌شود، نسبت به مرد بدوی‌تر می‌نماید و زن را می‌توان تحت تأثیرات مذهبی (گناه زن-جنسی) در مقام خود شیطان به شمار آورد» (۶۹). تجویز هولناک وولفن عقیم‌سازی^۱ اجباری پزشکی است جهت جلوگیری از «فرزندان منحط ... حذف لیبودی مازاد، جنون جنسی، هم‌جنس‌خواهی، زنا با محارم؛ جهت جلوگیری از فاحشگی، نامشروع‌بودن، کودک‌کشی و سایر خلاف‌های غیراخلاقی» (۵۲۰).

مطالعه‌ی روان‌شناختی وولفن از زن مجرم اگرچه در دهه‌ی ۱۹۲۰ در نوع خود

1. Sterilization

فراگیرترین است، اما نمونه‌ی بی‌همتایی از چنین رساله‌ای در زمان خود نیست. روائشناس جرم هانس اشنایکرت^۱ مقاله‌ی دنباله‌داری در مورد زن در مقام مجرم منتشر کرد که بخشی از مجموعه مقالاتی در مورد جنسیت زنانه بود. [۸] مقاله‌ی اشنایکرت تحت عنوان زن در مقام باج‌گیر و محرک^۲ (۱۹۱۸-۱۹) با این گزاره آغاز می‌شود که مطالعات روی زن مجرم متعلق به عرصه‌ی تحقیقات جنسی است. از نظر اشنایکرت ایده‌هایی که رنگ‌وبوی جنسی دارند زن روان‌پیش را به سوی جرم سوق می‌دهند. [۹] اما زن نه تنها مسئول جرمی است که مستقیماً مرتکب شده بلکه همچنین مسئولیت سایر جرم‌هایی که محرک آن‌هاست نیز بر گردن اوست. اشنایکرت معتقد است که ایده‌ی ارتکاب جرم معمولاً ممکن است به زن نسبت داده شود درحالی‌که اجرای خود جرم باید توسط هم‌دست مرد عملی شود که قدرت بدنی بیشتری دارد. هم‌چنین این احتمال وجود دارد که یک جرم «به خاطر یک زن یا به نفع او» انجام شده باشد (Schneickert 30).

مطالعه‌ی اشنایکرت شامل مثال‌های بی‌شماری از زن مجرم و رابطه‌ی زن با جرم است. یکی از انگیزه‌های تعیین‌کننده‌ی شایع برای جرم میل به لباس زیبا پوشیدن و جذاب به نظر آمدن است. اشنایکرت داستان زنی را تعریف می‌کند که در قتل یک بیوه مشارکت کرد. زمانی که از او چرایی این کار پرسیده شد، پاسخ داد «من به کلاه‌های زیبا نیاز داشتم» (۳۶). اشنایکرت با نقل قول از لامبروسو و فررو در موضوع زن و لباس خاطر نشان می‌سازد: «یک زن دزدی یا قتل می‌کند تا خوب لباس بپوشد درست مثل تاجری که معامله‌های مشکوک می‌کند تا مهم به نظر برسد». اشنایکرت تأکید می‌کند که در مقایسه با آغاز قرن، جرم‌هایی که زنان مرتکب آن‌ها شده‌اند افزایش یافته است. او با این ادعا که «روند مستقل شدن^۳ زن مسبب تبهکاری در سال‌های اول جمهوری وایمار است، تشخیص پزشکی استوالد را تکرار می‌کند (۳۹). [۱۰]

1. Hans Schneickert
2. Das Weib als Erpresserin und Anstifterin
3. Verselbstandigung

هم‌زمان که جرم‌شناسانی چون وولفن و اشنایکرت رساله‌هایی قطور در مورد زن مجرم تولید می‌کردند، نشریات جرم‌شناسی وایمار نیز دربردارنده‌ی مطالعاتی در مورد زنان و تبه‌کاری بودند. مجله‌ی ماهنامه‌ی جرم^۱ که در مورد علم و پراکسیس^۲ جرم بود، مقالات بی شماری را در مورد دشواری مبارزه با روسپی‌گری منتشر کرد. دکتر واینبرگر^۳ در مقاله‌ای با عنوان «روسپی‌گری و تبه‌کاری»^۴ می‌نویسد که روسپی‌گری باید در ذات یک موجود باشد، به طور مشخص‌تر در آناتومی زنی که انحطاطش مشابه مرد مجرم است. درست همانطور که مرد مجرم به دزدی و سایر اعمال مجرمانه روی می‌آورد، زن روسپی نیز تمایلات مجرمانه‌اش را در روسپی‌گری محقق می‌کند. در این‌جا تشابه این نظریات در رابطه‌ی هرکدام با «دنیای امر ضداجتماعی» جای دارد (Weinberger 58). افسر پلیس دکتر ملشر^۵، در مقاله‌ی دیگر این ماهنامه در مورد روسپی‌گری، روسپی‌گری زنانه را در مقام نوعی عمل حفاظت نفس تعریف می‌کند. درحالی‌که مرد تحت تأثیر رانه‌ی بازتولید است که او را به سوی فعالیت جنسی خشن و چندهمسرانه سوق می‌دهد زن صرفاً باید این نیاز را برآورده سازد: «در نتیجه ما روسپی‌گری را در اتحاد با هر دو نیاز اولیه [گرسنگی و عشق] می‌بینیم» (Melcher 97). اهمیت بیولوژی در تولید مجرم جنسی مؤنث که پیش از این مویوس و وولفن به آن پرداخته بودند، در این مطالعه‌ی روسپی‌گری برجسته شده است.

بحث مجرم جنسی مؤنث در کتاب‌ها و مجلات پژوهشی در دوره‌ی وایمار مسیری تحقیقی را بازنمایی می‌کند که به موازات علاقه‌ی گسترده‌تر عمومی به جرم پیش می‌رود. از مقالات در نشریات جریان اصلی پیرامون شکل‌بندی روان‌شناختی مجرم گرفته تا افسانه‌های دنباله‌دار مشهور در مورد جرم و پیدایش رمان کارآگاهی، بازار جرم داغ بود. در حالی‌که نرخ جرم در آلمان پس از جنگ جهانی اول در حال

-
1. *Kriminalistische Monatshefte*
 2. *Praxis*
 3. Dr. Weinberger
 4. *Prostitution und Kriminalita*
 5. Dr. Melcher

کاهش بود، احساس پنهانی از خشونت سیاسی در دهه‌ی ۱۹۲۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰، ناپایداری را دقیقاً در هسته‌ی دموکراسی آلمانی نشان می‌داد. [۱۱] نمود پرسروصدای جرم در رسانه‌های جمعی اضطراب درباره‌ی جمهوری نوپا را به سمت **دیگری** هولناکی هدایت کرد که قابل فهم و مهار بود. [۱۲] رساله‌های روان‌شناختی در مورد مغز مجرم در رسانه‌های جمعی به عموم مردم اطلاعاتی «واقعیت‌بنیاد»^۱ در مورد سرشت مجرم می‌دادند که به شهروند عادی آلمانی طبقه‌ی متوسط کمک می‌کرد **دیگری** شیطانی را طبقه‌بندی کند تا درکی از خود را تثبیت کند. [۱۳] در نتیجه شهروندان می‌توانستند ناامنی‌های خودشان را (اقتصادی، سیاسی، اجتماعی) به روان‌پزش مجرمی فرافکنی کنند که جور دیگری درک می‌شد و به این طریق تهدید مجرمانه را برملا و نام‌گذاری کنند و نوعی حس امنیت به دست آورند.

رسانه‌های جمعی در آلمان وایمار علاقه‌ی وافری به تشریح جرم و افشای خصوصیات روان‌شناختی ادعاشده‌ی مجرم نشان می‌دادند. حالت مغزی آشفته‌ی مجرم او را (چه زن و چه مرد) از فرد بورژوازی درستکار جدا می‌کرد. پارادایم مجرم در برابر شهروند درستکار به خصوص در پوشش خبری زن مجرم آشکار بود. درست همان‌طور که جامعه‌ی علمی مجرم مؤنث را در مقام هیولایی غریزی تعریف می‌کرد، رسانه‌های جمعی نیز کار مشابهی می‌کردند. روزنامه‌های پرخواننده همچون برلینر تاگبلا^۲ و جزالانزایگر فور دورتموند^۳ مقاله‌هایی را در مورد مجرم مؤنث چاپ کردند که بسیار مشابه زن درمقام مجرم جنسی^۴ وولفن بود. زن در یکی از مقالات ۱۹۳۰، مجدداً درمقام موجودی غریزی و تحت فرمان احساس تصویر شده است. طبیعت، زن را بیش‌تر [از مرد] محفوظ داشته است اما اگر «سد بشکند» (اگر غرایز طبیعی‌اش آزاد شود)، او نسبت به همتای مردش مجرم بسیار بدتری است: «اگر زن به جرم روی آورد، مشاهده خواهیم کرد که تمام غرایز قوی طبیعی مانند خشونت،

-
1. Factual
 2. Berliner tageblatt
 3. Generalanzeiger fur Dortmund

انتقام، تنفر، حسادت، خشم [و] عصبانیت بر زن بسیار قوی‌تر از مرد غلبه می‌کند» (Samuelsdorff 8). [۱۴] علاوه بر این، نویسنده تأکید کرده است که این خصوصیات بلافاصله آشکار نمی‌شوند چرا که زن بازیگری ماهر است. زمانی که زن زیباست و به شکلی آراسته لباس پوشیده، برایش بسیار آسان است که بر ضد مردان مرتکب جرم شود.

مطبوعات جریان اصلی وایمار بر سر این نکته توافق داشتند که زن مجرم نسبت به انجام وظایف خانوادگی/بازتولیدی‌اش از خود اکراه نشان می‌دهد. [۱۵] بنابراین تنها راه مهار جرم، آموزش مسئولیت‌های اخلاقی‌اش به او بود (Samuelsdorff 8). مسئولیت اخلاقی شامل جایگاه زنان در مقام محافظ خانه و خانواده می‌شد. هر رفتار جایگزینی برچسب منحرف می‌خورد. [۱۶] جفت‌شدن بیولوژی و تبهکاری (قاعدگی، بارداری، یائسگی = فعالیت تبهکارانه) در مطبوعات محبوب ماند. «مراحل متناظر زندگی» در زنان منجر به مشکلات روانی می‌شود و سبب می‌شود که زن نسبت به مرد در استدلال‌کردن توانایی کم‌تری داشته باشد و در نتیجه در پاسخ به اعمال مجرمانه‌اش نیز کم‌تر توانا باشد. [۱۷]

اغلب در مطبوعات جریان اصلی و نیز مجامع علمی، انحراف زنانه و ارتباطش با تبهکاری در نسبت با روسپی‌گری توصیف می‌شد. زن شهوانی و شهوت‌ران یکی از مشغولیت‌های رسانه‌ها بود. منتقد اهل وایمار، توماس ورلینگ^۱، در مقاله‌ای برای مجله‌ی داس تاگبوخ^۲ تأکید داشت که برلین در حال تبدیل شدن به یک روسپی است. ورلینگ با عاریت‌گرفتن مقوله‌های مادر و روسپی از اوتو واینینگر، اصرار داشت که زنان میان این دو مقوله در نوسانند. اگر شانس‌ی به زن داده شود (و به «وسایل ضدبارداری» دسترسی یابد) «یاد خواهد گرفت که لذت ببرد اما فراموش خواهد کرد که چگونه یک هدف داشته باشد» (۷۲۲). در دوران انحطاط ظاهری پس از جنگ، «زنان دامن کوتاه با جوراب‌های بلند ابریشمی» دیگر علاقه‌ای به فرزندآوری ندارند

1. Thomas Wehring

2. Das Tagebuch

بلکه در عوض مشتاق قدم‌زدن در خیابان‌ها هستند. ورلینگ از مردان خوب قوی آلمانی که با دختران خیابانی «شوم» برلین قاطی می‌شوند و می‌جوشند انتقاد می‌کند. روسپیان برلین نه تنها شامل آن مفلس‌هایی می‌شود که در خیابان‌ها قدم می‌زنند بلکه همچنین زنان بورژوا را نیز دربرمی‌گیرد، «نسلی از زنان ... که هیچ‌چیز در ذهن ندارند جز بازاریابی برای جذابیت جسمی‌شان» (۷۲۱). [۱۸] از نظر ورلینگ یک فساد اخلاقی مشخص بر طبقه‌ی متوسط نازل شده است: زن قربانی فساد اخلاقی شده است. برلین به عنوان پایتخت روسپی‌گری آلمان، تنها می‌تواند مدعی نوعی از هلنیسم باشد، مانند «[سور و سات] بزم‌هایی هلنیستی در اتاق‌های تاریکِ مجاور هر سالن رقص» (۷۲۱). [۱۹]

مطبوعات آلمانی نیز از برلین درمقام یک روسپی (یا روسپی بابل) یاد می‌کردند. پائول گورک^۱ در ۱۹۲۳ در مورد برلین اینطور می‌نویسد: «من برلینم، شهری پر از فساد و میل! در من نیرنگ مثل یک سگ کوچک با قلاده‌ی آبی این سو و آن سو می‌رود، دروغ مثل یک لاس عاشقانه با دهان آراسته‌ی یک زن است! جنایت، عزت و احترام قهرمانان را دارد و بی‌اخلاقیِ مقدس صاحب‌زمین است!» (qtd. in Bergius 103). برلین درمقام کلانشهری شهوانی فضایی خطرناک بود که در آن جرم و مرگ با روسپی مرتبط بودند. هم‌چنین فضایی بود که در آن نقل‌وانتقالات پول، مبارزات سیاسی، توسعه‌ی صنعتی و انحرافات جنسی محسوس به بافت جامعه‌ی بورژوازی سنتی یورش برده بود. بدن روسپی باز نمود این افراط و هرج و مرج بود و مانند زن مورد توصیف اوتو واینینگر، بدکاره‌ی شهر همچون «بدنی مثله‌شده، مرده و وهم‌گون» (Berguis ۱۰۲) دیده می‌شد. تابلوی هنرمند اکسپرسیونیست، اوتو دیکس^۲، از شهر-درمقام-بدکاره با عنوان کلانشهر^۳ (۱۹۲۷-۲۸) نگاهی است به زندگی شهری تکه‌تکه‌شده شامل رابطه‌ی روسپی با کلانشهر در سناریوهای مثله‌شده‌ی متنوع آن. [۲۰]

1. Paul Gurk
2. Otto Dix
3. Metropolis

کلانشهر دیکس تابلویی سه‌لته‌ای است که صحنه‌ای بزرگ از یک کافه‌ی موسیقی جزا^۱ در مرکز آن است که در سمت چپ آن رهگذران خیابانی و در سمت راست آن افرادی دو‌جنسیتی با لباس زنانه قرار دارند. همه‌ی جنبه‌های شهر-به‌ترتیب کافه، خیابان و محدودی نمایش- تصویر شده است. زنانی که در این فضاها به سر می‌برند به شکلی اغواگرانه با ابریشم، تور، جواهرات و پر پوشیده شده‌اند. با آنکه زنان حاضر در لته‌ی مرکزی عمدتاً به شکلی بارز ثروتمند هستند، تفاوتی بسیار جزئی در مدل لباسی که هرکدامشان پوشیده‌اند وجود دارد. این زنان شهری می‌رقصند و لاس می‌زنند و به جز آن در شهر جلوه‌فروشی می‌کنند و آن را از آن خود می‌دانند. روشن است که رهگذران خیابانی لته‌ی چپ روسپی هستند اما لباس‌های پر زرق‌وبرق همه‌ی زنان تابلو حاکی از نوعی عشوه‌گری و لوندی مرتبط با زنانی است که خود را برای فروش عرضه می‌کنند. [۲۱]

تابلوی دیکس با توجه به پیشینه‌ی آثار وولفن جرم‌شناس، شهری را مملو از روسپیان نشان می‌دهد. زیرا درحالی‌که روسپی معمولی بدنش را آزادانه در خیابان به فروش می‌گذارد، «دختر منشی معشوقه‌اش را فقط هر شش ماه عوض می‌کند و تنها به معشوقه‌اش اجازه می‌دهد که او را بیرون ببرد، برایش خرج کند و به او هدیه دهد» (Wulffen 496). وولفن معتقد است که لاس‌زدن، دلبری و رابطه‌های جنسی خارج از ازدواج فرم‌های موقر روسپی‌گری هستند که در حقیقت ریشه در «خلق و خوی روانی» هر زنی دارند و «قابل ریشه‌کن شدن نیستند» (۴۹۶). [۲۲]

زنان شهر دیکس جاذبه‌ی جنسی دارند و پرخاشگر هستند. هم‌چون همان شهری که خود را آزادانه و سخاوتمندانه به آن عرضه می‌کنند. [۲۳] آن‌ها در کلانشهر پیوست‌هایی به موجودیت گسترده‌تر شهر را بازنمایی می‌کنند، جایی که می‌توان به معنی واقعی زمانی «خوب» داشت. در اجرای اورسولا فن زدلیتز^۲ از مجلس رقصی در برلین، واضح است که بدن ابژکتیو شده‌ی روسپی همان شهر است:

1. Jazz bar

2. Ursula von Zedlitz

چهره‌ی زنان در میان توده‌ها غیرحقیقی و کسل‌کننده است. آن‌ها به طرزی شگفت‌آور سریعاً با ضرباهنگ بی‌روح پژمرده می‌شوند، بنابراین لایه‌های کرم‌پودر روی هم می‌ماسند و لب‌ها زیر رژلب ترک می‌خورند. آن‌ها هر نشانه‌ای از فردیت را از دست می‌دهند و تنها اعضا و جوارح هیولای هزارسر هستند (۳۴۹).

اوتو دیکس نیز مانند سایر منتقدانی که در مورد برلین نوشتند، معتقد بود «هیولای هزارسر» شهر را برمی‌سازد. [۲۴] درست همانطور که رقصندگان تیلر گرلز^۱ مورد توصیف زیگفرید کراکائر^۲ در اجراهای ورزشگاهی‌شان در قالب سیماهایی زینتی متراکم می‌شوند، رابطه‌شان با «جایگاه امر اروتیک» و هویت جمعی‌شان در مقام «سیمای هیولوش» نیز با توده‌های مردم خارج‌شده از ادارات و کارخانجات شهر گره خورده است (Kracauer, "Ornament 68-70"). بنابراین زن دارای جاذبه‌ی جنسی در بی‌شمار فرم‌هایش، مجازی است از شهر، جمع، توده و خطاکار بالقوه.

فم‌فنتال مجرم وایمار و فیلم خیابانی

خطر شهر و جاذبه‌ی روسپی‌الگوهای اصلی فیلم خیابان کارل گرون در ۱۹۲۳ هستند. فیلم گرون برای آن‌که کلان‌شهر مطلوب را در روسپی اغواگر متجلی کند، مکر شهر را نشان می‌دهد، روسپی‌ای که برای قربانیان مرد از همه جا بی‌خبرش ویرانی به بار می‌آورد. فیلم با متن آغازینی شروع می‌شود که از تهدید شهر حکایت می‌کند: «در زندگی تقریباً هر مردی، چه آدم خوبی باشد چه بد، وقتی که از یکنواختی و ملال زندگی روزمره‌اش بیزار شده است، زمانی پیش می‌آید که ... دلش برای امر ناشناخته پرمی‌کشد، برای افسون و هیجانِ مرد دیگر، مردی که در خیابان است.» قبل از آن‌که اولین ایماژ تصویری بر پرده ظاهر شود، تهدید امر ناشناخته و افسون «خیابان» محرز است. زمانی که متن آغازین محو می‌شود، نمای معرف مردی را در حال درازکشیدن روی مبلی در اتاقی تاریک نشان می‌دهد. اثاثیه‌ی اتاق حاکی از آن است که او عضوی

۱. Tiller Girls نوعی رقص جمعی که در آن دختران رقصنده دست‌هایشان را به کمر همدیگر می‌آویزند و با پاهایشان حرکات موزون انجام می‌دهند.

از طبقه‌ی خرده‌بورژوا است. همسرش هم که در آشپزخانه مشغول آماده‌سازی شام است ویژگی‌های کلیشه‌ای محیط اجتماعی طبقه‌ی متوسط رو به پایین را نمایش می‌دهد: او با بدنی توپر همراه با پیراهن راسته‌ی چسبان و موهایی که پشت سرش جمع کرده است، به نظر پیشخدمت و آشپزی هرچند غیرجذاب اما وظیفه‌شناس می‌آید. در سکانس بعدی آنچه مرد را به وجد می‌آورد سوپ دستپخت همسر نیست بلکه بازی سایه‌ی بیرون در خیابان است که روی سقف افتاده است. ترکیب نور و تاریکی که شبخ آدم‌هایی که در شب یک‌دیگر را ملاقات می‌کنند یا از کنار هم می‌گذرند را نشان می‌دهد. سایه‌ی یک مرد به سایه‌ی یک زن خوشامد می‌گوید- مرد به محض رفتن زن او را تعقیب می‌کند. تصور یک ملاقات یا پیشنهاد اتفاقی مردی را که روی مبل است و سعی می‌کند سایه‌ها را لمس کند و لحظه را فراچنگ آورد، به هیجان می‌آورد. کشمکش با اغواگری او را به سمت پنجره‌ای می‌کشاند که در آنجا فعالیت عصرگاهی خیابان به مونتاژی از تصاویر کارناوالی تبدیل می‌شود. مردم شاد، تبلیغات پرنور، پرسه‌زن‌ها، روسپیان، آتش‌بازی و ترن هوایی‌ای که وضوح می‌یابد و از وضوح خارج می‌شود تا تصاویری فانتزی بسازد که بازنمای فانتزی مرد از زندگی شهری است. مرد که از فعالیت مشاهده‌شده‌ی خیابان منقلب شده است، از همسر و آپارتمانش می‌گریزد و حتا از خوردن وعده‌ی عصرگاهی‌اش نیز باز می‌ماند. [۲۵]

سکانس‌های آغازین خیابان وعده‌ی تعارضی میان اخلاقیات خرده‌بورژواستی و کشش زندگی شبانه را می‌دهد. در این نزاع، مکان اغواگری در دنیای سایه‌ها نشان داده شده است، جایی که مردان و زنان با یک‌دیگر ملاقات می‌کنند و بُر می‌خورند. کشش جنسی شهر بیشتر در سکانس بعدی نمایش داده می‌شود که در آن قهرمان مرد به ویتترین‌های مغازه‌ها چشم دوخته است و مشغول براندازی تبلیغاتی است که زنانی نیمه‌عریان را در حالت‌هایی برانگیزاننده نشان می‌دهند. در این لحظه زن شکارگر دست به کار می‌شود. از دل سایه‌های خیابان زنی ظاهر می‌شود در حالیکه ادعا می‌کند به او دستبرد زده شده است. سیمای روسپی‌گرون یک شیاد و متظاهر است که

تضرع رقت‌بارش برای کمک بلافاصله انگیزه‌های او را زیر سؤال می‌برد. لباس سیاه زن و کلاه افتاده‌ی سیاهش احساس شوم دلهره می‌بخشد. قهرمان که در محاصره‌ی خیابان‌های تاریک و راه‌های باریک است در سناریویی خطرناک گیر افتاده است.

به نظر می‌رسد زمانی که قهرمان تحت نفوذ افسون شهر قرار می‌گیرد، خود شهر نقش روسپی را بازی می‌کند. نقدی از فیلم **خیابان** در ۱۹۲۳، خیابان را به زنی اغواگر تشبیه می‌کند: «جریان زندگی خیره‌کننده‌ی شهر، زوج‌های دل‌ربایش و مکان‌های افراطی مدرن، فرد نافرهیخته‌ی شرافتمندی را به خارج از مسیر منحرف کرده است» (Vorwärts 10). دسته‌بندی «فیلم خیابانی» که در بازنگری فیلم‌های وایمار همچون **خیابان**، **خیابان‌های اندوه** و **آسفالت** به آن‌ها اطلاق شده است، نوعی شیفتگی نسبت به خیابان را در تمام «گوشه‌ها و زوایای تاریکش» نشان می‌دهد (Rotha 206). [۲۶] خیابان، فریب اغواگر امر ناشناخته را پیش می‌نهد و نوعی رهایی از حساسیت‌های بورژوازی را وعده می‌دهد. همچنین خیابان دربردارنده‌ی فریب کافه‌ها و کلوب‌های شبانه است، جایی که لذات جنسی به وفور یافت می‌شود و قهرمانانش را با «زندگی در سالن‌های رقص پر زرق و برق» اغوا می‌کند (Deutsche Allgemeine Zeitung 9). در اینجا تهدید خیابان با چهره‌ی محبوب روسپی در هم می‌آمیزد تا موجودیت هر مردی را مورد تهدید قرار دهد.

مقر روسپی کلوب شبانه است. در اینجا او قهرمان را که از پیش فریفته‌ی زیبایی او شده است اغوا می‌کند. قهرمان به محض ورود به کلوب خود را در بالکنی با منظری بالاتر از جمعیت می‌یابد. در لحظه‌ای پرسرگیجه این صحنه از کنترل خارج می‌شود و می‌چرخد. رقصندگان سروته شده‌اند و قهرمان خود را در میانه‌ی این سردرگمی در نظر می‌آورد. پیام اصلی یعنی این که او دیگر کنترل موقعیت را ندارد از رهگذر شکوه مست‌کننده‌ی کلوب برجسته‌تر شده است. زنان زیبا که لباس‌های ابریشم گران‌قیمت پوشیده‌اند، مردان آراسته و فراوانی شامپاین، هشدار زوال، انحراف و هرج‌ومرج را می‌دهد که بی‌شبهت به توصیف منتقد وایمار از خوش‌باشی هلنی نیست. روسپی در

این فضا قهرمان و نیز مرد شهرستانی ثروتمندی را اغوا می‌کند تا در یک بازی ورق با دو تن از هم‌دستان مردش شرکت کنند که در این بازی قهرمان تمام پولش را می‌بازد. قهرمان خرده‌بورژوا و ادار می‌شود برای پرداخت بدهی قماربازی‌اش چکی بدهد که متعلق به خودش نیست.

زمان و قراردادهای اجتماعی بر سر میز ورق به نظر منجمد شده‌اند. ایده‌ی منتقد فمینیست ماری آن دوآن^۱ در مورد زنانگی‌ای که خارج از زمان است («همان پرتو، همان لبخند که بر هیچ تعهد دیرپایی دلالت ندارد») با بازی شانس‌ی مصادف می‌شود که ریشه در منطق علت و معلولی ندارد (Doane ۱۵۶-۵۷). در این فضا روسپی بهتر از همیشه قادر است آشوب به پا کند و شخص را آواره کند. او قهرمان مرد را آرام می‌کند در حالی که هویت بسیار بورژوایی مرد که با حلقه‌ی ازدواج نمادین شده، از او سلب شده است. روسپی گرون مانند فم فتال^۲ فیلم **جعبه‌ی پاندورا**ی جی. دبلیو. پابست^۳، طالع خطرناکی برای مرد قمارباز است. درست مانند لولو^۴ که آلوا^۵ را به غربت و به کشتی‌ای می‌کشاند که در آن آلوا مغلوب اشتیاقش به قمار می‌شود، روسپی **خیابان** نیز خرده‌بورژوای ماجراجو را به بازی ورقی ترغیب می‌کند که می‌تواند به طور بالقوه آخرین بازی عمرش باشد.

توصیف کارل گرون از روسپی و نسبتش با بازی شانس در ارزیابی جرم‌شناسان وایمار از روسپی‌گری بازتاب می‌یابد. روسپی ارتباطی قوی با «دنیای ضداجتماع» دارد و احترام‌ناچیزی برای قراردادهای اجتماعی سنتی قائل است (Weinberger 58). سالن رقص و میز قمار برای روسپی محیطی جدا از محدودیت اجتماعی فراهم می‌آورد، جایی که او می‌تواند کنش‌های مجرمانه را در سر بپروراند: «برای روسپی باتجربه کار

-
1. Mary Ann Doane
 2. Femme fatale
 3. Pandora's Box
 4. G. W. Pabst
 5. Lulu
 6. Alwa

سختی نیست که ملاقات‌کننده‌ی تحریک‌شده و عموماً مست را به خرج کردن افراطی سوق دهد. برای برآمدن از پس مخارج، اولین قدم خارج از مسیر شرافتمندانه اتفاق می‌افتد، یعنی برداشت پول از گاو‌صندوقی که به او سپرده شده است یا اختلاس پول دیگران» (Aschaffenburg 108). [۲۷] این روسپی است که قهرمان خیابان را وسوسه می‌کند تا چکی را که از آن خودش نیست در قمار بیازد که منعکس‌کننده‌ی انگاره‌ی اشنایکرت است مبنی بر آنکه زن مرد را به ارتکاب اعمال مجرمانه می‌کشاند.

زنجیره‌ی دلالت، روسپی‌سازی شانس - تبهکاری، هم در روایت فیلم و هم در رساله‌های وایمار در مورد تبهکاری مشهود است. ارنست انگلبرشت^۱ و لئو هلر^۲ رابطه‌ی میان روسپی‌گری و طبیعت مجرمانه‌ی سالن قمار را در مقاله‌ی ۱۹۲۶ خود تحت عنوان سیمای شهر^۳ توضیح می‌دهند:

درست به همان اندازه‌ای که کلوب‌های بی‌بندوبار قمار خطرناکند... در اینجا نیز واقعاً همیشه همه نوع آدم رذلی وجود دارد که با مهمانان بی‌تجربه رفتاری دوستانه می‌کنند و آن‌ها را می‌چاپند و از آن‌ها دزدی می‌کنند. نیازی به ذکر این نکته نیست که این اقدامات قماربازانه‌ی بی‌بندوبار بسیار مورد پسند افراد تیزهوش هم در میان مدیران و هم مهمانان است. ما در این کلوب‌های بی‌بندوبار قمار، مثل اغلب مواقع در کلوب‌های شبانه، «خانم‌هایی» را پیدا می‌کنیم که زمانی که اولویتشان گزکردن خیابان‌ها برای تمنای عشق نباشد، جهت اهداف کاری در آن‌جا مستقر شده‌اند (۷۲۴-۲۶).

از نقل قول بالا طنین روایت خیابان به گوش می‌رسد و عقایدی در مورد تبهکاری را منعکس می‌کند که در نشریات وایمار نیز مشهود بود. زیرا خیابان و شهر که عناصر «آسفالت، ماشین‌ها، مردم، چراغ‌های خیابان، سالن رقص، شراب‌خانه‌های آپارتمانی، ورق‌بازی، جنایت» آن را به پیش می‌راند باید جدی گرفته می‌شد (Montagspost 9). نقدی از خیابان در سال ۱۹۲۲ بر این انگاره تأکید می‌کند که فیلم گرون روح زمانه‌ی

1. Ernst Engelbrecht

2. Leo Heller

3. Figures of the City

خود بود. کلانشهر در خیابان نیز همچون سایر سازه‌های فرهنگی معاصر وایمار به خطر و مرگ ترجمه شد: «منظر خیابان ... کاریکاتور عصری که وحش را قربانی کارخانه می‌کند و خود را با شیطنت‌هایی دیوانه‌وار تسکین می‌دهد. رقص مرگ دورانی که خود را با فریاد خفه می‌کند تا گریه‌وزاری‌اش را در خود خفه کند» (13 Filmkurier). منظر خیابانی که در فیلم گرون تصویر شده است، کلانشهر اوتو دیکس را پیش‌بینی کرده و رابطه‌ی میان شهر و زن تبه‌کار را برجسته می‌کند.

روسی در بخش آخر خیابان تمایل حقیقی خود را با اغفال قهرمان فیلم در آپارتمان نیمه‌ویران خود آشکار می‌کند. سکانس بعدی حوادث -همدستان روسپی، مرد شهرستانی را به قتل می‌رساند و قهرمان فیلم را به جای قاتل جا می‌زند - سناریویی پیچیده را به هم می‌بافد که ظاهراً قهرمان نمی‌تواند از آن فرار کند. [۲۸] روسپی در دادگاه علیه قهرمان شهادت می‌دهد و او را متهم به قتل مرد شهرستانی می‌کند. تنها دختر کوچکی که در آن آپارتمان زندگی می‌کند (دختر روسپی و یکی از همدستانش) گواهی بر بی‌گناهی قهرمان می‌دهد. در این لحظه، بی‌گناهی دختر بچه در تضاد با تمایلات مجرمانه‌ی روسپی است. اما به محض آنکه روسپی دختر را در شنل بزرگی می‌پیچید احتمال آن می‌رود که دختر ممکن است با گذر زمان دستورات مادرش (و پدر مجرمش) را دنبال کند. همان‌طور که جرم‌شناس اریک وولفن خاطر نشان کرده است: «روسی در وجود هر زنی نهفته است - چه به لحاظ فیزیولوژیک و چه روان‌شناختی» (۴۹۳)، و «فروستی و تحصیلات پایین» می‌تواند تمایل ذاتی از پیش موجود در زن را به انجام شغل روسپیگری، تسریع بخشد (۴۹۵). اگر کسی به خوانش این فیلم از رهگذر متن وولفن بپردازد، به دختر کوچولو قول آینده‌ای مایوس‌کننده داده شده است. در بستری بزرگ‌تر، نطفه‌ی زن تبه‌کار که در نامحتمل‌ترین جاها (و بدن‌ها) یافت می‌شود توانایی بالقوه‌ی آن را دارد که بلافاصله حمله کند.

در پایان خیابان قهرمان از نقشه‌ی خودکشی‌اش نجات می‌یابد و نزد همسرش

بازمی‌گردد، همسری که در انتظار او است. زن و شوهر از پنجره به خیابانی می‌نگرند که در ساعات پیش از سپیده‌دم عاری از هر فعالیتی است. با این‌که پایان فیلم امیدبخش آن است که ارزش‌های بورژوازی سفت‌وسخت بر خطرات خیابان غلبه خواهند کرد، اهمیت مداوم خیابان چیز شومی است. اگرچه خیابان زمانی که قهرمان به خانه بازمی‌گردد خالی است، به زودی با فعالیت زندگی روزمره پر خواهد شد تا به زودی ضرباهنگ شب و فعالیت مجرمانه‌ای که غروب آفتاب حاکی از آن است پی‌گرفته شود. پایان فیلم با عطف به نیاز شهروند وایمار به شیطانی‌کردن مجرم در مقام دیگری، بر این انگاره صحنه می‌گذارد که شهروندان روی‌هم‌رفته مجرم نیستند بلکه آن دیگری در همین حوالی کمین کرده است. برای محافظت در برابر مجرم نیاز به گوش‌به‌زنگ‌بودن است، به ویژه در تشخیص روسپی و اجتناب از او که «استعدادهای نمایشی» اش می‌تواند مرد از همه‌جا بی‌خبر را فریب دهد (Samueldorff 8). [۲۹]

همچنین می‌توان استعدادهای نمایشی زن مجرم را در فیلم خیابانی کلاسیک جو می^۱ یعنی آسفالت^۲ دید. می در تلفیقی از زندگی شهری با تبه‌کاری، حرکت و آشوب خیابان را ثبت می‌آورد. آسفالت با مونتاژی از آتش، تاریکی و مردانی که آسفالت خیابان را می‌کوبند آغاز می‌شود. میان‌نویس در سکانس آغازین می‌گوید: «پیاپی راه آسفالت، صدای آزاردهنده و غلغله، پاها و چرخ‌ها دائماً در حرکت: زندگی شهری.» جنبش آشفته‌ی شهر، حضور ترامواها، ماشین‌ها و ازدحام مردم در خیابان‌ها نشانگر افراط زندگی شهری است. دوربین متحرک می‌هم‌چنین احساسی از سرگیجه و عجز می‌دهد چرا که تماشاگر در محبس ساختمان‌ها و سازه‌ها به این طرف و آن طرف پرت می‌شود. فیلم سریعاً از صحنه‌های شهر به نمایی از پرنده‌ای در یک قفس کات می‌خورد. انگاره‌ی در قفس بودن یا به‌تله‌افتادن از رهگذر مونتاژ پیشین از شهر مورد تأکید قرار گرفته است. بنابراین مقدمه‌ی آسفالت تعارضی را میان فرد و نیروهای مقاومت‌ناپذیر خیابان محرز می‌کند. [۳۰]

1. Joe May
2. Asphalt

در آسفالت نیز خرده‌بورژوا ابژه‌ی به‌دام‌افتادن است. تصویر پرنده‌ی در قفس با منظر بازنمایانه‌ای از آپارتمان یک شهروند دنبال می‌شود: تُنگ‌های میوه و سبزیجات به آراستگی روی طبقه‌ای به نمایش درآمده‌اند، ساعتی جلوی آنهاست و زوج پیری پشت میز آشپزخانه در حال نوشیدن قهوه و خواندن روزنامه ظاهر می‌شوند. نظر پیرزن - «خدای من، هیچ چیز نیست جز گزارش‌های جنجالی» - هم‌نشینی دنیای امن اما راکد آپارتمان کوچک با دنیای خارج را عرضه می‌کند.

فیلم دوباره از آپارتمان زوج بورژوا به صحنه‌هایی از خیابان کات می‌خورد. چراغ‌های خیابان روشن می‌شوند - بعد از ظهر فرامی‌رسد. مردم به خیابان‌ها سرازیر می‌شوند، برخی توقف می‌کنند تا ویتترین مغازه‌ها را نگاه کنند. فیلم روی کیف دستی زنانه‌ای که در میان غلغله‌ی جمعیت قاپیده می‌شود فوکوس می‌کند. به محض آن‌که رهگذر می‌ایستد تا زنی را که در حال پوشیدن یک جفت جوراب ابریشمی است از پنجره‌ی مغازه‌ای نگاه کند، مجرمان موفق می‌شوند تا محتوای کیف دستی زن از همه جا بی‌خبر را بدزدند. از تماشاگر دعوت شده است تا ارتباطی میان جنسیت زنانه (کنش حسانی کشیدن جورابی ابریشمی روی پوست) و تبهکاری رایج برقرار کند. صحنه‌ی بعدی با مقدمه‌ای از زن مجرم این پیوند را تصدیق می‌کند.

نسخه‌ی آسفالت از زن مجرم، یک دزد الماس است. او که ریزنقش و خوش‌پوش است به نظر فروشندگان مغازه‌ی جواهرفروشی که مشتاقند مجموعه‌ی متنوعی از الماس‌های سبک را به او نمایش دهند کاملاً بی‌خطر می‌رسد. به محض آنکه زن (السی ۱) شروع به لاس‌زدن با متصدی جواهرفروشی می‌کند، با مهارت الماسی را روی زمین می‌اندازد و با نوک چترش آن را برمی‌دارد. او جلوتر بعد از بازداشت‌شدن اعتراف می‌کند که «من این حقه را ابداع نکردم - قبلاً در روزنامه‌ای در موردش خواندم.» تداعی‌های بی‌شماری راجع به رابطه‌ی زن با شهر و با رسانه‌ی چاپی بلافاصله به ذهن خطور می‌کند. منتقد فمینیست پاتریس پترو^۲ به این نکته اشاره

1. Else

2. Patrice Petro

کرده است که نشریات مصور اغلب خوانندگانی با جنسیت مشخص را در نظر دارند. درمیان انتشارات آلمان وایمار، پروژه‌هایی که روزنامه‌ی اولشتاین^۱ صورت داده است، به مخاطب زن می‌پردازد: «هم‌زمان که نهادهای رسانه‌ای به روشنی به اهمیت مخاطبان زن اذعان کردند، نیاز به کانال ارتباطی و مستقیم با این مخاطبان جهت اهداف تجاری یا سیاسی را نیز فهمیدند» (Petro 90). میل ژورنالیستی به پوشش مسائل و تجربیات زنان، «که زنان را به فرم‌های لذت‌بخش مصرف‌کننده می‌زند»، با محبوبیت مراکز خرید شهرهای بزرگ (۹۰) جور درمی‌آید که زن را تشویق به تبدیل شدن به مصرف‌کننده‌ی مدرن می‌کنند.

برای آن دسته از زنانی که فریب زرق‌وبرق اجناس شهر را خورده‌اند، تبهکاری یک راه به دست‌آوردن اقلام مورد میلشان بود. آشافنبورگ^۲، روانشناس جرم وایمار، معتقد است زنان به این دلیل به سمت عمل دزدی کشیده می‌شوند که ذاتاً مستعد تقلب و همچنین مجذوب «اموال دیگران» (*fremd[es] Eigentum*) هستند. به ویژه مرکز خرید که با اجناس دیگران پر شده‌اند، دارای جذابیت هستند: «می‌توان گفت جرم دزدی از مغازه منحصراً به واسطه‌ی جنس مؤنث دوام می‌یابد... زنانی که غرق نمایش وفور اجناس شده‌اند می‌خواهند هر چیزی را به چنگ آورند» (Aschaffenburg 181). وولفن خاطر نشان می‌کند که زنان جوان «زمانی که فرصت مناسبی به آن‌ها داده شود» در برابر «وسوسه‌های ویتترین‌های رنگارنگ مغازه‌ها» به زانو درمی‌آیند... «این دختران در دادگاه اذعان می‌کنند «آن‌قدر از آن جنس این طرف و آن طرف پخش و پلا است که نبودن یکی به چشم نمی‌آید»» (۸۲-۸۳). فضای شهر در مقام خانه‌ی نشریات نوپا و نیز خانه‌ی درخشش مدهایی که جهت خوشایند مصرف‌کنندگان زن طراحی شده‌اند، خوانشی از دزد جواهر آسفالت را در مقام سرنمون مجرم شهری تأیید می‌کند-کسی که بیرون است تا «بی‌حاصلی‌اش را ارضا کند» (Wulffen 76). هم‌چنین مرتبط ساختن شهر به میل زن برای دزدیدن، تحریک مضاعفی است که شهر به زنان عرضه می‌کند.

1. Ullstein press

2. Aschaffenburg

وولفن خاطر نشان می‌سازد: «به طور کلی باید بر این نکته تأکید کرد که ناآرامی‌های سیاسی-احتمالاً به طور موقت- افزایش یافته است و از این رو موتور زن به کار می‌افتد، بنابراین او راحت‌تر به جرم و به ویژه دزدی ترغیب می‌شود. هیچ شک نیست که آشوب اجتماعی انرژی‌های جنسی زن را تهییج کرده و افزایش داده است» (۸۴). در اینجا ضرباهنگ^۱ افزایش یافته‌ی زندگی شهری به تحریک جنسی و تبهکاری زنانه پیوند خورده است.

روشن است که السی دزد جواهر نه صرفاً یک مجرم بلکه یک مجرم جنسی است. به محض آن‌که مأمور بازداشت در مغازه‌ی جواهرفروشی (گروهبان هولک^۲) قبول نمی‌کند که از اتهام علیه او بگذرد، کشمکشی جنسی پدید می‌آید. زمانی که هولک موافقت می‌کند تا به آپارتمان السی برود تا اوراق شناسایی او را پیدا کند، السی از تمام توان جنسی خود استفاده می‌کند تا نظر مساعد او را جلب کند. السی که لباس راحتی سیاه توری پوشیده است، با جذابیت فیزیکی‌اش هولک را به چالش می‌کشد تا وظیفه‌اش به عنوان پلیس را نادیده بگیرد و مغلوب فریبندگی او شود. وقتی که السی کلاه او را با حرکتی شهوانی از سرش می‌اندازد، این اشاره که تبهکاری بر قانون چیره شده است، آشکار است. نمایی از کلاه هولک که بر زمین افتاده است بازنمای ناتوانی قانون در برابر زن دارای جذابیت جنسی در مقام تبهکار است.

تز وولفن که فعالیت‌های مجرمانه‌ای که زنان مرتکب می‌شوند اوج بروز تمناهای جنسی است، زیرمتنی جالب را برای آسفالت به دست می‌دهد. جنسیت مفرد دزد جواهر که در رابطه‌اش با جواهرفروش روشن است، در تلاشش برای اغوای مأمور پلیس و نیز در ادا و اطوار و سبک زندگی‌اش مورد تأکید قرار گرفته است. وولفن زن دارای جذابیت جنسی در مقام تبهکار را در مقوله‌ی ویژه‌ی زن دزد بسط می‌دهد: «به طور کلی تکانه‌ی موتور انسانی و به طور ویژه تکانه‌ی تبهکارانه را انرژی جنسی فرد تغذیه می‌کند... زنان و دختران با جنسیتی قوی‌تر و فعال‌تر، بیشتر متمایل به این مسئله

1. Tempo

2. Sergeant Holk

هستند» (۷۵). از نظر وولفن انرژی جنسی، حرکت طمع‌ورزی بدوی را ارتقا می‌دهد. اگر خط منطقی وولفن را مبنی بر این‌که جنسیت ریشه‌ی تبهکاری است پی بگیریم، در نتیجه جنسیت مؤنث «افراطی»، نیروی محرک زن دزد است.

روایت **آسفالت** پس از صحنه‌ی اغواگری به دنیای خرده‌بورژوازی بازمی‌گردد. پدر هولک پشت میز آشپزخانه در حال خواندن نسخه‌ای از روزنامه‌ی تحقیقات جرم آلمان^۱ منتظر پسرش است تا به خانه بازگردد. هولک پدر که از قضا او نیز پلیس است، نماینده‌ی اخلاقیات سنتی راسخ است. همانند همسر مرد در فیلم **خیابان**، اعضای بزرگ‌تر خانواده‌ی هولک بازنمای ارزش‌های نظم و فضیلت ویلهلمی^۲ کهن هستند. درمقابل پسرشان از راه به در شده است. افسر جوان هولک که یکی از قربانیان زن مدرن است، نشانگر زمان در حال تغییر، فریب خیابان و زن تبهکار خطرناک است. [۳۱] ناتوانی او در قبول کردن سیگار از پدرش، یعنی نوعی انتقال مردانگی و قدرت، وضعیت مخاطره‌آمیز هولک پسر را برجسته می‌کند.

ارزیابی السی از معشوقش، هولک، نیز نماد وایماری در حال تحول است. زمانی که السی به تصویری از هولک نگاه کرده و آن را با یکی از معشوقه‌های تبهکارش مقایسه می‌کند، دو شیوه‌ی زندگی در تضاد با یکدیگر قرار گرفته‌اند. اگرچه به نظر می‌رسد وقتی که گروهان هولک مجبور است معشوقه‌ی مجرم السی را به قتل برساند یکی (قانون و نظم) بر دیگری پیروز می‌شود، اما صحنه‌ی عاشقانه‌ی هولک و السی نوعی احساس دل‌شوره‌ی ناشی از قدرت زن مجرم به فیلم می‌بخشد. السی با مورد پرسش قراردادن منطق جفت‌شدن یک پلیس و یک دزد، پیشنهاد ازدواج هولک را رد می‌کند. او با نشان‌دادن مجموعه‌ی جواهرات، پول و لباس‌هایش تصدیق می‌کند که آنچه او را تبدیل به دزد کرده است ضرورت نیست. السی خاطرنشان می‌کند: «ضرورت، آیا این اصلاً شبیه ضرورت است؟» اجبار فکری او به دزدی، رابطه‌ی روان‌پزشانه‌ی زن با تبهکاری را برجسته می‌کند. میل مقاومت‌ناپذیر السی به ارتکاب

1. German Criminal Investigation Paper

۲. زمان سلطنت شاه ویلهلم دوم در آلمان، ۱۸۹۰-۱۹۱۸.

جرم با عطف به گزارشات جرم‌شناسان و ایماز از زن تبهکار، نوعی نیاز مبرم غریزی است که به صورت بالقوه در وجود هر زنی خفته است که از رهگذر رانه‌های جنسی «غیرطبیعی» و میل به ارضای مردان بیدار می‌شود: «بی‌حاصلی او را وامی‌دارد تا مرکز دنیای مردان شود. حسادت، تنفر و نادرستی‌اش او را به سوی جرم هدایت می‌کند که مجدداً لغافی جنسی به خود می‌گیرد... کل موجودیتش، درونی و بیرونی... او را به شهوانیت سوق می‌دهد» (Wulffen 53-54). قهقهه‌ی السی پس از پذیرش سرشت تبهکارانه‌اش، روان‌پریشی جرم را نشان می‌دهد. طبیعت هیستریک زن تبهکار دال بر شیادی، خودشیفتگی و نهایتاً مرگ است. [۳۲]

زن تبهکار در صحنه‌ی نهایی *آسفالت* پشت میله‌های زندان افتاده است. السی برای بازجویی در مورد مرگ دوست‌پسر تبهکارش در ایستگاه پلیس نگهداری می‌شود. اعتراف او اجازه‌ی آزادی هولک جوان را داده است. خانواده‌ی هولک دوباره دورهم جمع شده‌اند و به نظر می‌رسد تأثیرات تبهکارانه‌ی السی از خاندان مطیع قانون هولک زدوده شده است. اما هولک همچنان مسحور السی است و تأکید می‌کند که تا آزادی‌اش صبر خواهد کرد. خوانشی از فیلم معتقد است که السی منش تبهکارانه‌اش را تغییر داده است اما آخرین تصویر سینمایی فیلم شاهدهی است بر ضد آن. [۳۳] وقتی السی به سمت سلولش هدایت می‌شود، هولک با دری‌آهنین از او جدا می‌شود که نمادی از تفاوت در طبیعت حقیقی آن‌هاست. زن تبهکار، تبهکار باقی می‌ماند؛ مرد بورژوا از او متفاوت است و همزمان به واسطه‌ی میلش به زن تبهکار به او پیوند خورده است.

ترس از زن تبهکار و بیم خیابان فیلم *آسفالت* جو می را فراگرفته است. تلفیق زن و شهر منجر به دردسر برای مرد از همه‌جا بی‌خبری می‌شود که فساد «زن» او را درگیر کرده است. زن به مثابه تبهکار روان‌پریش، کسی که نیاز مبرم‌ش به ارتکاب جرم او را وادار به این کار می‌کند، نیز مورد توجه است. در اینجا زن تبهکار یک دال است، یک بدن بیش از حد بازنمایی شده که برای ساخت انگاره‌ی شیطان محض استفاده شده است (Doane 2). [۳۴]

در گفتمان روان‌شناختی و اجتماعی وایمار پیرامون زن تبهکار تلاشی صورت گرفته است تا نوعی تفاوت مشخص در سنجش با جامعه‌ی بورژوازی طبقه‌ی متوسطی برجسته شود. برای مثال در نمونه‌ی هلن بیسداو^۱، گرایش به هم‌ارزی زن فاسدکننده و زنی که دیگران را سپربلای خود می‌کند با شرور و دیگری آشکار است. بیسداو، زنی جوان که در اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰ مرتکب جرم‌های سریالی شده بود، تجسم شیطان می‌شود، «اهریمن کوچولوی بلوند» که به واسطه‌ی شهوت‌گرایی‌اش خطرناک است: «این دختر کوچولو نمونه‌ای چنان برجسته از گونه‌ی خون‌آشام‌ها است که حتا قضات دادگاه جوانان در میان خودشان دچار استیصال شدیدی شده بودند... فقدان مطلق شرم در کلام، حالت بدن و افعال به روشنی نشانگر وسعت پستی روحش است» (Hyan 101).

بیسداو نیز مانند زن تبهکار در **خیابان و آسفالت**، مظهر ناخرسندی جامعه‌ی وایمار از مدرنیته به طور کلی و ظهور زن جدید به طور خاص است. درگیری و سواس‌گونه با تبهکاری در نشریات وایمار و نیز در مجلات جرم‌شناسی آن زمان، مطابق با افزایش واقعی آمار تبهکاری نیست. بلکه ترسی از تغییر و تهدید سبک زندگی شهری و صنعتی‌شدن را تصویر می‌کند که دهه‌ی ۱۹۲۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰ آلمان را توصیف می‌کرد. سازه‌ی زن تبهکار دالی شد بر ترس از آزادی زنان، از اهمیت تازه‌ی شهر و نیز از طبیعت نوپای جمهوری آلمان. شناسایی تبهکار، به‌طور ویژه تبهکار زن، تمایز خوب از بد بود و در نتیجه بیرون‌کشیدن شیطان از جامعه.

یادداشت

به جز آن‌جا که در متن اشاره شده است سایر ترجمه‌ها از نویسنده‌ی انگلیسی زبان است.

۱. منتقدین وایمار در مورد شخصیت لولو ی پابست بحث‌های گسترده‌ای دارند. ریتز در ترسیم مختصرش از لولو، انگاره‌ی غریزه‌ی جنسی زنانه را پیش می‌کشد:

»[D]er Sexualtrieb, den [Lulu] verkörpert, ist dämonisch. Sie ist die Urgestalt des Weibes. Selbst triebhaft, entzünden sich die Triebe aller an ihr. Alle begehren sie und gehen an ihr elend zugrunde.»

فیلم پابست مبتنی بر داستان ۱۹۰۲ فرانک ویدیکایند است که نام مشابهی دارد.

۲. موبیوس می‌نویسد:

"Viel wichtiger scheint mir das zu sein, dass die Aerzte sich eine klare Vorstellung von dem weiblichen Gehirn- oder Geisteszustände verschaffen, dass sie die Bedeutung und den Werth des weiblichen Schwachsinnens begreifen, und dass sie alles thun, was in ihren Kräften steht, um im Interesse des menschlichen Geschlechtes die widernatürlichen Bestrebungen der 'Feministen' zu bekämpfen. Es handelt sich hier um die Gesundheit des Volkes, die durch die Verkehrtheit der 'moderneren Frauen' gefährdet wird" (26).

۳. موبیوس مدعی است:

"Versagt das Weib den Dienst der Gattung, will es sich als Individuum 'ausleben,' so wird es mit Siechthum geschlagen" (26).

۴. زن وجود ندارد اما از منظر دیگران:

"Die weibliche Eitelkeit ist also stete Rücksicht auf andere, die Frauen leben nur im Gedanken an die anderen" (Weininger 260).

۵. واینینگر خط استدلالی بالا را پیش می‌گیرد:

"Der Mann ist unendlich rätselhafter, unvergleichlich komplizierter. Man braucht nur auf die Gasse zu gehen: es gibt kaum ein Frauengesicht, dessen Ausdruck einem da nicht bald klar würde. Das Register des Weibes an Gefühlen, an Stimmungen ist so unendlich arm!"(277).

۶. برای اطلاعات بیشتر در مورد فم‌فتال اوایل قرن بیستم مراجعه کنید به هلر و فن‌براون.

۷. استوالد در وضعیت زن، آلمان در حال تغییر را دید:

"Ein erotischer Taumel wirbelte die Welt durcheinander. Viele Dinge, die sonst im stillen

sich abgespielt. . . traten in die grelle Öffentlichkeit. Vor allem stellten sich die Frauen auch auf anderen Gebieten gänzlich um. Sie traten mit ihren Forderungen, besonders auch ihren sexuellen Forderungen, viel deutlicher hervor" (introduction).

۸. همراه با مقاله‌ی اشنایکرت، سایر مقاله‌ها در این زمینه عبارتند از:

Die Prostitution bei den gelben Völkern, Der Frauenüberschuß nach Konfessionen, Beiträge zum «Zahlenverhältnisse der Geschlechter, « and Die Scham. Another publication appearing around 1920 was Die sexuelle Untreue der Frau, a twopart study by Dr. Heinrich Kisch exploring «die Ehebrecherin» and «das feile Weib.»

۹. جرم‌های نوعی با ذاتی مشابه شامل اخاذی و جعل اسناد است. اشنایکرت می‌نویسد:

«Das Weib neigt seiner ganzen Veranlagung und Erziehung nach erfahrungsgemäß mehr zu hinterlistigen Erpressungen. . . ganz entsprechend seiner Vorliebe für anonyme Beleidigungen und Verleumdungen, oder für Gift bei Mord [sie]» (8).

۱۰. استفاده‌ی اشنایکرت از کلمه‌ی آلمانی «Verselbständigung» در بستری منفی ظاهر می‌شود و به طور تلویحی به این اشاره دارد که چیزی دارد از کنترل خارج می‌شود.

۱۱. آنتاگونیمی سوسیالیستی کمونیستی/ملی در اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰، قتل‌های سیاسی اوایل دهه‌ی ۱۹۲۰ را ادامه داد. برای نگاهی دقیق‌تر به جرم سیاسی به Blasius. مراجعه کنید. برای مقایسه‌ای میان آمارهای تبهکاری (به‌خصوص آمارهای در مورد تبهکاری زنانه) از ۱۹۱۱ تا ۱۹۲۷ نگاه کنید به

Kriminalistische Monatshefte 3/6 (June 1929) (136-37), and von Koppenfels (16-33).

۱۲. لزلی پال در رساله‌اش در مورد جرم در جمهوری وایمار، بحث فوق‌العاده‌ای در مورد جرم دوره‌ی وایمار و تلقی‌ها از دیگری تبهکار ارائه می‌دهد (۱۶-۱). من برای بحث پیش‌رو مدیون او هستم.

۱۳. تنگنای اقتصادی طبقه‌ی متوسط آلمان طی دوره‌ی تورمی جمهوری وایمار که تا اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰ ادامه داشت، پدیده‌ای است که بسیار در مورد آن بحث شده است. برای یافتن دیدگاهی از این رویداد فرهنگی از نقطه‌نظر وایمار مراجعه کنید به "White-Collar Workers" (۱۸۱-۹۴).

۱۴. مطالعه‌ی زن تبهکار می‌توانست نشانی از افزایش درک روشنی از خود نزد شهروند وایمار باشد که در جست‌وجوی پایه‌ریزی خط‌کشی‌ای صریح میان خوب و بد، سلامت و بیمار است. این واقعیت که سازه‌ی زن تبهکار، در رساله‌های روان‌شناختی و نیز نشریات عمومی مدعی است زن تبهکار زن هنجاری بوده که از کنترل خارج شده این نظریه را بغرنج می‌کند. بنابراین ادعا هر زن «هنجاری» زنی بالقوه تبهکار بود.

۱۵. برای اطلاعات بیش‌تر مراجعه کنید به

"Verstimmte Frauen: Seelische Abweichungen durch Generationsvorgänge."

۱۶. استوالد جو کلوب‌های هم‌جنس‌گرایانه‌ی وایمار را تشریح می‌کند و هم‌جنس‌گرایی را با تبهکاری و مواد معرفی می‌کند. بنابراین او نمونه‌ای ادعایی می‌سازد از رفتار جنسی ظاهراً منحرف که با تبهکاری مرتبط است.

۱۷. عبارتی که به «مراحل متناظر زندگی» زن ارجاع دارد جالب است:

"Jedenfalls wirken die Generationsvorgänge der Frau in den einzelnen entsprechenden Lebensabschnitten steigend auf seelische Störungen" ("Verstimmte Frauen").

۱۸. در این‌جا مرزبندی میان زن خوب/زن بد را نظر ورلینگ برهم می‌زند، او معتقد است زن‌های بورژوا نیز روسپانی از خودراضی هستند. نقد اجتماعی ورلینگ و به‌چالش‌کشیدن مستقیم بورژوازی از سوی او خطابه‌ای نامعمول در مورد زن تبهکار بود. زن جنسی به‌مثابه تبهکار، اگرچه به هر زنی اطلاق می‌شد، در واقع به این شکل تبلیغ نمی‌شد. روسپی هولناک وولفن و زن توصیفی اشنایکرت که به این نیت مرتکب قتل می‌شود که کلاه‌های تازه به دست آورد بسیار متفاوت از زن خرده بورژوا هستند که مجذوب کرم دست و کاهش وزن است.

۱۹. به این نکته دقت کنید که مقاله‌ی ورلینگ ابتدا در سال ۱۹۲۰ منتشر شد، (Thomas Wehring, «Die», ۱۶ November ۱۹۲۰ Verhurung Berlins): (۱۸-۸۳). جاده‌ی فحشا یا تاخت‌زدن رابطه‌ی جنسی با پول هم مرتبط با آسیب‌شناسی بود و هم تبهکاری. امیل رایمان در مقاله‌اش به نام «Sump» (fpflanzen der Großstadt) بزرگ‌ترین گروه فاسد به لحاظ اخلاقی را زن‌های جوان درمقام انسان‌هایی روان پریش می‌داند. ویژگی‌هایی هم چون «geglichenheit von Willensneigungen» می‌توانست یک زن جوان را به ورطه‌ی سرشتی تبهکار و مخرب بکشاند. این تمایل معمولاً منجر به روسپی‌گری می‌شد. هم‌چنین گرایش به تنبلی‌ای مشهود در همه‌ی زن‌ها نیز به روسپی‌گری یاری می‌رساند، «das normale weibliche Bedürfnis, sich versorgt und erhalten zu fühlen, entartet zu Faulheit und Willensschwäche und findet in dem haltlosen Bummelleben» (der Straßendirne Genüge) (Raiman ۴۸-۴۹).

۲۰. کلانشهر اوتو دیکس تکنیک تلفیقی روی چوب، ۱۹۲۷-۲۸؛ Stuttgart, Galerie der Stadt. جهت یافتن منظری از شهر جنسی‌شده، فیلم دوره‌ی وایمار فریتز لانگ به نام کلانشهر (۱۹۲۶) را ببینید. ماریا، روبات شیطانی که کارگرها را به شورش تحریک می‌کند؛ قلب و روح کلانشهر صنعتی‌شده است. ربات جنسی‌شده‌ی ماریا، معجزه‌ای تکنولوژیک (مانند خود شهر)، از کنار نشانه‌های مختلف شهر عبور می‌کند (کلب شبانه، اتاق کنترل، کارخانه) چراکه او بازنمای فضای مدرن کلانشهر است و آن را پر می‌کند.

۲۱. برای بحثی مفصل‌تر در مورد تابلوی سه‌لته‌ای کلانشهر دیکس نگاه کنید به مک‌کال. بحث من در مورد تابلوی دیکس وام‌دار تفسیر درخشان اوست.

۲۲. دوباره با پیش‌کشیدن این ادعا که هر زنی روسپی است، الگوی روسپی-باکره را برهم می‌زند. اگرچه نقاشی دیکس نه تمام زن‌های بورژوازی بلکه بدن‌هایی کاریکاتوری شده را نشان می‌دهد. زن‌های دیکس منحط، شهوانی و تاحدودی هیولاش هستند.

۲۳. ماریا تاتار در کتاب خود به‌نام *Lustmord*، بازنمایی‌ها از قتل جنسی در آلمان وایمار را بررسی می‌کند. او

در مورد نقاشی‌های اوتو دیکس و جورج گروتس تحقیق می‌کند که در آن‌ها زنان شکارچی هوس‌انگیز از سوی هنرمند مردی مثله شده است، هنرمندی که قتل را خشم «ترینه»ی طبیعی علیه زن‌ها نشان می‌دهد. مرد هنرمند با خلق بدن‌های تکه‌تکه‌شده و مثله‌شده نرینگی‌اش را دوباره احیا می‌کند، همان چیزی که طی جنگ جهانی اول زیر سوال رفته بود.

۲۴. نگاه کنید به Petro، اثر درخشانی که در مورد زن به‌مثابه شهر بحث می‌کند.

۲۵. استفاده‌ی گرون از نور و تاریکی (نورپردازی کباروسکورو) به فیلم احساس جنونی اکسپرسیونیستی یا از دست‌رفتن هیجان‌ها را می‌دهد. سیمای سایه‌گون به‌نظر شبیه به شیخ می‌آید در حالی که ابژه‌های مشخص (عینک طبی در خیابان) به زندگی خود ادامه می‌دهند. برای بحثی در مورد خیابان و اکسپرسیونیسم، به Eis-ner (۲۵۲-۵۶). هم‌چنین نگاه کنید به Murray (۳۳-۴۱).

۲۶. برای بحث در مورد فیلم خیابانی مراجعه کنید به Kracauer (۱۵۷-۶۰).

۲۷. برای بحث در مورد قمار و تبهکاری مراجعه کنید به

Aschaffenburg: «Wenn sich auch für die durch Spielleidenschaft und Spielverluste mittelbar veranlaßten Diebstähle und Unterschlagungen keine Zahlen angeben lassen, so ist doch ein enger Zusammenhang kaum zu bezweifeln» (108).

۲۸. روسپی ابتدا مرد روستایی را به آپارتمان خود می‌آورد و سپس او را در قسمتی از خانه رها می‌کند در همان حین که قهرمان فیلم را در اتاق دیگری سرگرم می‌کند. این چیدمان به نظر «طراحی‌شده» برای جرم می‌رسد، چراکه دو مرد هم‌دست وارد خانه می‌شوند و مرد روستایی را می‌کشند و وسایلش را به سرقت می‌برند. هر دو هم‌دست و روسپی از خانه فرار می‌کنند و قهرمان را رها می‌کنند (همراه با مرد نابینا و یک بچه) تا پاسخ‌گوی این جنایت باشد.

۲۹. ساموئلسدورف ادعا می‌کند:

"Wenn nun auch die Frau zwar in einigen berühmt gewordenen Fällen der neueren und neuesten Zeit. . den Mann auf dem Gebiet des Betrugs überboten hat, so steht doch fest, daß eine Frau als Betrügerin und Hochstaplerin zwar eine Zeitlang, nie aber so lange anhaltend wie ein Mann Erfolg hat" (8).

۳۰. نقدی بر آسفالت در سال ۱۹۲۹ می‌نویسد:

"Asphalt ist der Film der Großstadt, der Großstadtstraße__ Aus ihren grellen Lichtern, aus ihren tiefen Schatten hebt sich das Schicksal, dem der Held dieses Films, der junge Wachtmeister Holk, unterliegt." Die Filmwoche 27 March 1929.

۳۱. استفان هولک نشان‌گری برای قسمت شلوغ شهر است. از این نظر او در قلب شهر زندگی می‌کند. جای تعجب نیست که او دست آخر مغلوب زنی شهری می‌شود و فریب او را می‌خورد.

۳۲. خنده‌ی لولو در جعبه‌ی پاندورا عواقب ترسناکی به دنبال دارد. شلیک خنده‌ی لولو در شب عروسی‌اش با مرگ دکتر شون همراه می‌شود.

۳۳. یکی از منتقدین وایمار فیلم می‌نویسد:

"Waren Wahl und Bearbeitung des Manuskriptes von dem Schupomann, der in Gewissenskonflikte gerät, weil er eine Diebin liebt, die sich dann, ohne daß man das ohne weiters für glaubhaft hält, für ihn opfert, auch nicht ganz glücklich" ("Asphalt" 12).

این تفسیر مدعی است که السی در انتهای فیلم به سرشت تبه‌کار خود پایبند می‌ماند.

۳۴. دوان فم‌فتال را به‌مثابه بدنی فرابازنمایی شده می‌داند: بدنی که عملیاتی مستقل از آگاهی به آن داده شده است. برای بحث کلی در مورد فم‌فتال مراجعه کنید به (Doane 1-17).



<http://tajrishcircle.org>

 t.me/tajrishcircle

 [@tajrish_circle](https://www.instagram.com/tajrish_circle)

 [tajrishcircle](https://www.facebook.com/tajrishcircle)

