ایران نامه، سال ۲۷، شماره ۱، ۱۳۹۰ / ۲۰۱۲

Iran Nameh

A Persian Quarterly of Iranian Studies

Volume 27, Number 1, 2012

Variorum

The Ferdowsi Millennium Congress
Parisa Zahir Emami

Attar and Mystical Madness
Sohila Sarami

Writing Censures in Kerman
Leila Chamankhah

Female Circumcision in Qeshm
Rayehe Mozafarian

Commemorating Iraj Afshar
Homa Katouzian, Guest Editor

An Alchemist of Happiness
Manouchehr Sotoudeh

The Memorable Iraj Afshar
Seyyid Abdollah Anvar

A Mountain Taper on Afshar's Grave
Mohammad Bastani-Parizi

The Ever-lasting Journals of Iraj Afshar
Naseroddin Parvin

City, Home and Family in Iranian Cinema
Fereshteh Kowssar, Guest Editor

Food in Iranian Cinema
Fereshteh Kowssar

Space in Contemporary Cinema
Ali Madanipour

Bayzai's *Crow* and *Maybe Some Other Time*
Saeed Talajooy

Cityscape in the Cinematic Works of Banietemad
Mehrzad Danesh

Banietemad's *Under the Skin of the City*
Blake Atwood

Family in the Works of Banietimad
Shahla Lahiji

The Single Mother in the Iranian Cinema
Elmira Dadvar

Film Reviews

A Separation: Nader and Simin
Mahvash Shahegh

published by the
Foundation for Iranian Studies

ISSN 2159-421X (online)
ISSN 0892-4147 (print)

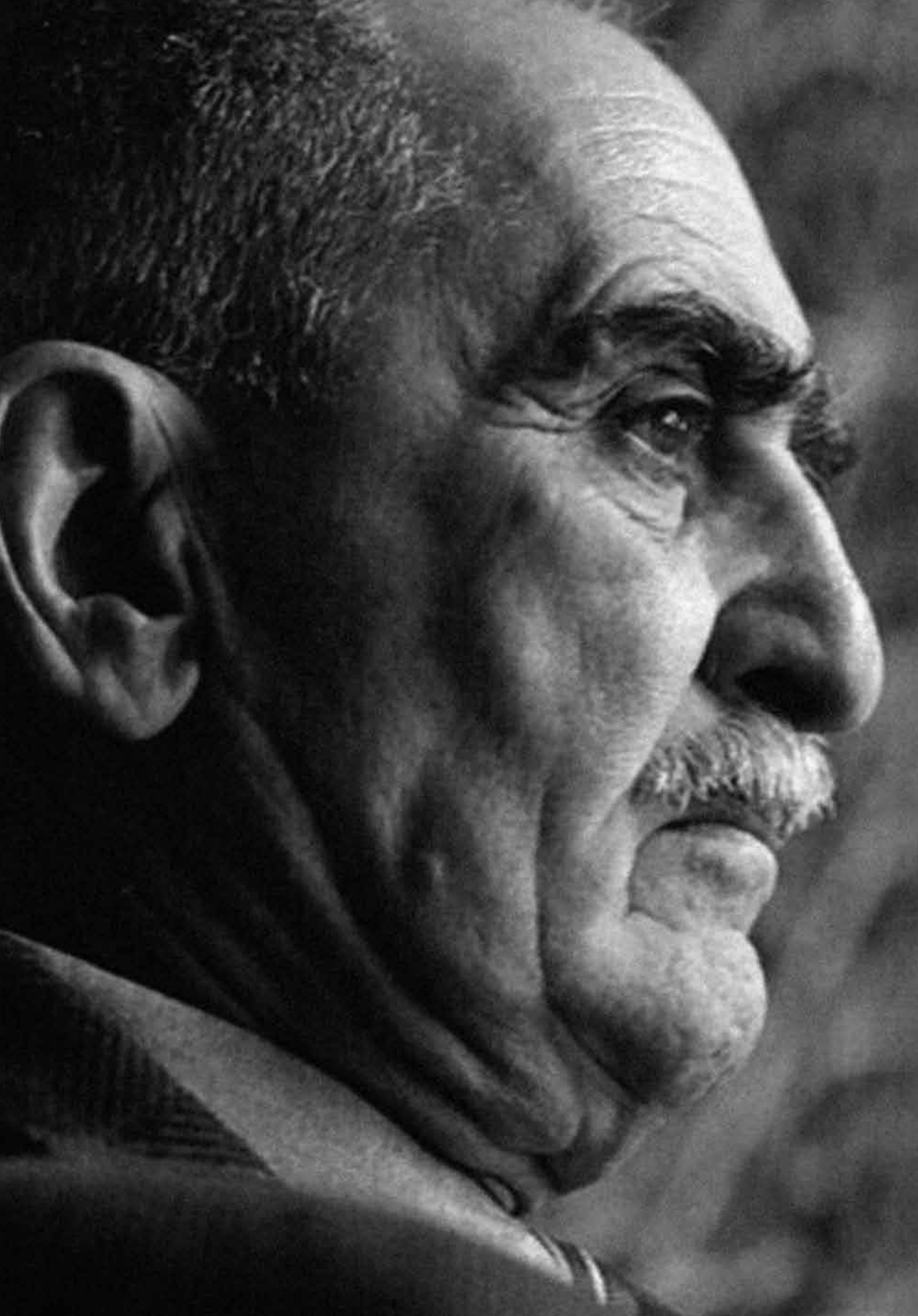
Iran Nameh, Volume 27, Number 1, 2012

یادنامهٔ ایرج افشار

همایون کاتوزیان، ویراستار مهمان

ایرج افشار هنوز با ماست و با ما نیز خواهد بود، اگرچه جایش در حوزهٔ ایران‌شناسی و جرگهٔ ایران‌شناسان سخت خالی‌ست. او رفته است ولی آثارش همچنان باقی است: از تاریخ‌نگاری و روزنامه‌نگاری ادبی و فهرست‌سازی و نسخه‌شناسی گرفته تا کتاب‌داری و کتاب‌شناسی و فرهنگ‌سازی و مدرک‌یابی و خط‌شناسی. آنچه در پی این یاداشت می‌آید مقالاتی‌ست از چهارتن از دوستان و یاران و همکاران او: دکتر منوچهر ستوده، سید عبدالله انوار، دکتر محمدابراهیم باستانی پاریزی، و دکتر ناصرالدین پروین که هریک از آنان خود دانشمند برجسته‌ای در یک یا چند عرصه فرهنگی و معرفتی‌ست. اینان با ارایهٔ شرحی از دوستی شخصی، همکاری‌های نزدیک یا تحلیل از برخی فعالیت‌های افشار چراغ یاد او را زنده نگاه داشته‌اند.

این چراغ نخواهد مرد.



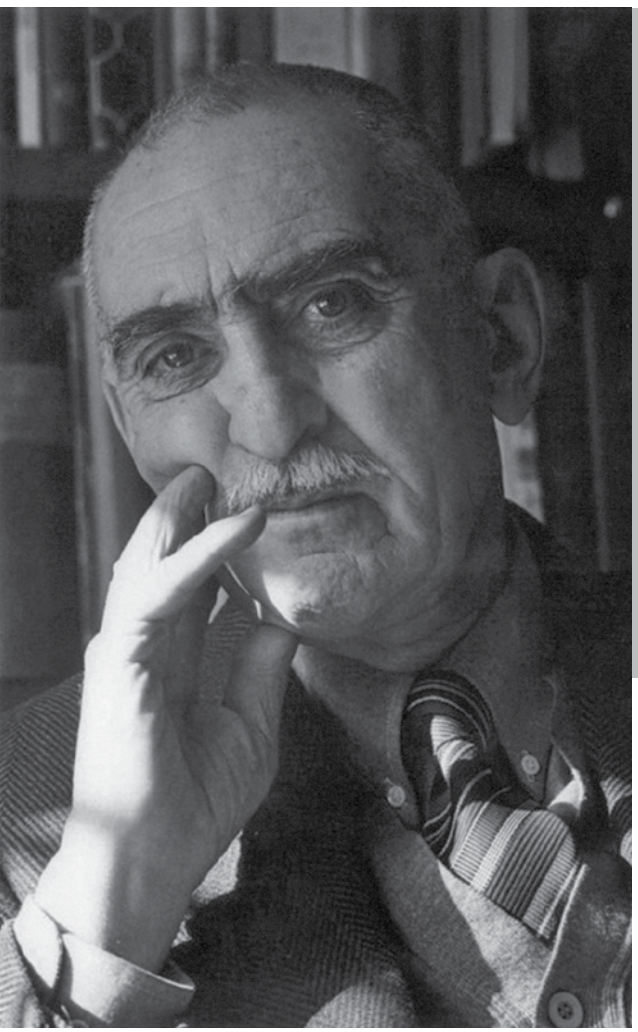
Manouchehr Sotoudeh, “An Alchemist of Happiness,”
Iran Nameh, 27:1 (2012), 64-65.

یادنامهٔ ایرج افشار

دریغ و درد که تا این زمان ندانستم که کیمیای سعادت رفیق بود رفیق

منوچهر ستوده

تاریخ‌نگار و فرهنگ‌نویس، استاد بازنشسته دانشگاه تهران



عکس از مهرداد اسکویی، منبع: گنجینه پژوهشی ایرج افشار

منوچهر ستوده (زادهٔ ۱۲۹۲) پیش‌کسوت مطالعات جغرافی – تاریخی است و در این رشته آثار مهمی دارد. او لیسانس ادبیات فارسی را در سال ۱۳۱۷ دریافت کرد و در سال ۱۳۲۹ رساله دکتری‌اش را تحت عنوان "قلاع اسماعلیه در رشته کوه‌های البرز" با موفقیت به پایان رساند. وی پس از استادیاری و دانشیاری، در سال ۱۳۵٤ در گروه تاریخ دانشگاه تهران به درجه استادی رسید. برخی از آثاری را که منوچهر ستوده تصحیح و منتشر کرده است عبارتند از: کنزالاسرار (۱۳۳۷)، حدود العالم من‌المشرق الی المغرب (۱۳٤۰)، مهمان‌نامهٔ بخارا (۱۳٤۰)، عجایب المخلوقات و غرایب‌الموجودات (۱۳٤۵)، هفت کشور یا صور الاقالیم (۱۳۵۳)، صیدنه (۱۳۵۸)، راهنمای قطن و بدخشان (۱۳٦۷)، تاریخ بدخشان (۱۳٦۷)، مجمل رشوند (۱۳٦۷)، و ظفرنامهٔ خسروی (۱۳۷۷).

ISSN 0892-4147 print/ISSN 2159-421X online/2012/27.1/64-65

پنجاه سال تمام با ایرج افشار زندگی کردم یک روز هم نشد که مورد اختلافی پیدا شود. ایرج افشار مثل حقیر رادیو و تلویزیون و ماهواره نداشت و یک دقیقه از عمر خود را صرف این دستگاه‌ها نکرد. مثل مخلص یک کلمه از سیاست نمی‌دانست و کارش خواندن کتاب و نویسندگی بود. او معتقد به ایران‌شناسی بود. من زیاد بر مطالعات ایران‌شناسان اهمیتی نمی‌دادم چرا اروپاییان چین‌شناسی و ژاپن‌شناسی ندارند چون منافعی در آنجاها ندارند. چرا انگلیس‌ها به هند توجه دارند. چون اگر هند را از دست آن‌ها بگیرند انگلیس به بیچارگی و بدبختی می‌افتد. جز این بریتانیا می‌تواند یکی دو ماه خود را سرپا نگه دارد میان اروپاییان آلمان‌ها هستند که مطالعات آنان عمیق و دقیق است. سایرین برای جلب منافع خود به ایران پرداخته‌اند.

مخلص در سفر و حضر با مرحوم افشار زندگی می‌کردم. چندین جلد کتاب با هم چاپ کرده‌ایم، از جمله کتاب "صیدانه ابوریحان" است که بررسی و تصحیح آن سه سال به درازا انجامید. قرار بود من صبح‌ها ساعت شش در کتابخانه مرکزی دانشگاه حاضر باشم.

زحمت تهیه نسخه‌های متعدد این کتاب با او بود. در این وقت ایرج افشار رئیس کتابخانه مرکزی دانشگاه بود و تهیه نسخه برای او آسان بود. شش نسخه از کتاب را از کتابخانه‌های ترکیه و چهار نسخه از عکس‌های "صیدانه" از اروپا بود. عکس آنها را در روی میز درازی چیده بودیم و با هم شروع به مطالعه کردیم تا نسخه تصحیح شده را به دست بیاوریم. این کار سه سال به درازا کشید از شش تا هشت صبح که باید سر کلاس حاضر باشیم به مطالعه و بررسی نسخه‌ها می‌گذراندیم تا موفق شدیم آن را به چاپ برسانیم و در دسترس عموم قرار دهیم.

از کارهای علمی که بگذریم افشار رفیق راه سفر بود. در سال دو بار به سفر می‌رفتیم. این سفرها با هدف معینی نبود. فشارهای تهران و سایر رنج‌های شهرنشینی ما را صحرایی و بیابانی می‌کرد و درست مثل دیوانگانی که زنجیر پاره کرده باشند، از شهر تهران فرار می‌کردیم بدون هیچ‌گونه هدف و منظور. در سال دو بار این سفرها اتفاق می‌افتاد. اول بهار و اول پاییز با یک تلفن ساده افشار یادآوری می‌کرد که فلان روز و فلان ساعت از خانه ما ساعت هفت صبح مسافرت شروع می‌شود. من روز قبل را به خانه افشار می‌رفتم و شب را آنجا می‌ماندم و فردا صبح گردش شروع می‌شد. از جاده‌های چهار "بانده" دور می‌رفتیم و در خانه‌های دوستان و آشنایان او می‌ماندیم. دفتری داشت و نام تمام دوستان را با نشانی و شماره تلفن در آن ضبط کرده بود. از این دفتر به خانه طرف تلفن می‌کرد و رسیدن ما را به خانهٔ طرف تعیین می‌کرد. و طرف هم خالصاً مخلصاً پذیرایی می‌کرد. امسال که این سفر تعطیل شده بود بیش از سی تلفن از شهرستان‌ها کردند و مرا به خانه خود خواندند. این سفرها در حدود پنج شش‌هزار کیلومتر می‌شد که باید آن را سفرهای ایران‌شناسی خواند. گمان نمی‌کنم کسی چون ایرج افشار این تحمل و استواری و پایداری را داشته باشد:

کتاب فضل تو را آب بحر کافی نیست که تر کنی سر انگشت و صفحه بشماری. این گوهر شب چراغ را زود از دست دادیم و داغ بر دل خونین خود نهادیم.

خدایش بیامرزاد و قرین رحمت خویش گرداند.

آمین یارب العالمین

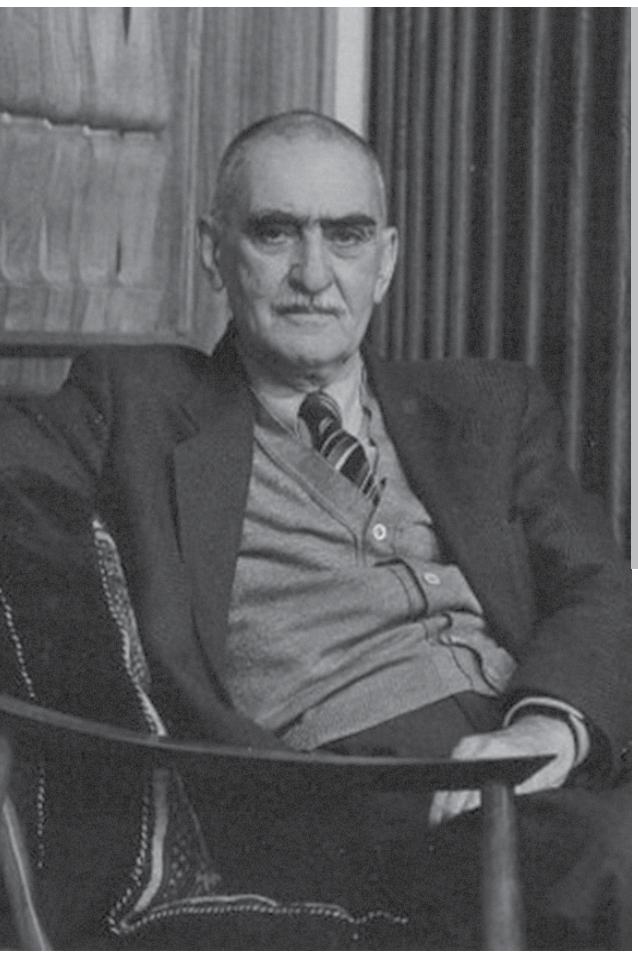
Seyyid Abdollah Anvar, “The Memorable Iraj Afshar,”
Iran Nameh, 27:1 (2012), 66-71.

یادنامهٔ ایرج افشار

زنده یاد ایرج افشار

سیدعبدالله انوار

جغرافی‌دان و نسخه‌شناس



عکس از مهرداد اسکویی، منبع: گنجینه پژوهشی ایرج افشار

در اینکه مرگ زنده نام ایرج افشار یک ضایعه بزرگ و به قول طلاب تُلمه‌ای برای امور کتابداری و ایرانشناسی این کشور بود جای هیچ‌گونه شک و شبهی نیست و هر پندار خلاف آن در نظر کسانی که با کارهای کتابداری و ایرانشناسی و فهرست‌نگاری سر و کار دارند مکابره‌ای است با عقل. لذا آنچه در اینجا باید به آن توجه کرد این است آیا تُلمه، ثلمتی است که به قول معروف "لاکیُسَدُّ مُسَدّها شیء" یا آنکه چنین نیست. آنچه به تحلیل عقلی بازگشایی این پرسش می پردازد آنست که "شیء" که فاعل "یَسُدّ" است ارجاع به زنده یاد افشار شود. این قول "لایُسَدّ مسدّها شیءِ"

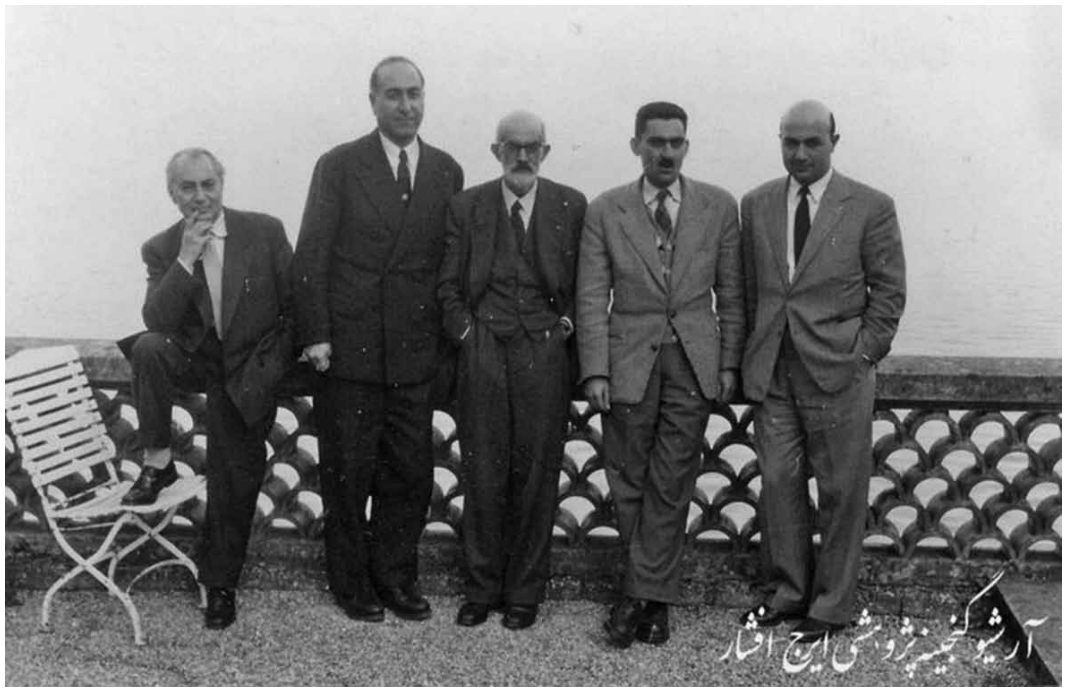
سید عبدالله انوار (زادهٔ ۱۳۰۳)، رئیس سابق بخش نسخ خطی کتابخانه ملی ایران، از پیش‌کسوتان نسخه‌شناسی و ترجمه از زبان‌های عربی کلاسیک و فرانسه است. انوار در زمینه‌های بسیاری از جمله ریاضی، فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی و عربی کلاسیک کار کرده و صاحب سبک است. از جمله آثاری را که وی با شرح و ترجمه از عربی به چاپ رسانده اند عبارتند از: کتاب شفای بوعلی‌سینا، شرح اشارات خواجه نصیر، منطق المخلص فخر رازی، تلویحات شیخ اشراق.

ISSN 0892-4147 print/ISSN 2159-421X online/2012/27.1/66-71

قولی است صحیح زیرا با پیوستن افشار به ابدیت و سرآمدن حیات او دیگر افشار حّی و زنده ای در بین نیست تا او بتواند در برابر این ثُلمه قرار گیرد و به ترمیم آن بپردازد و به قول منطقی‌ها این ارجاع تالی محال دارد و فاسد است و قابل طرح نیست. شق دیگر آن است که "شیء" ارجاع به مصداق دیگر شود. از آنجا که این ارجاع به نقیضی برخورد نمی کند به نصّ صریح شیخ‌الرئیس باید آن را در بقعهٔ امکان گذاشت و امکان ذاتی آن را متصور دانست خاصه آن که در چنین امکان ذاتی، مطلب سر و کار با خیر مردم دارد که با قاعده "لطف" علمای اصول و متکلمان مؤکّد می‌گردد.

اما از آنجا که اهل تحقیق در منافع‌الناس اکتفاء به امکان ذاتی نمی‌کنند بلکه مهم برای آنها امکان وقوعی است و آن به قول اهل منطق از قوه به فعل درآمدن چنین امکان ذاتی است درباره پیدایی و امکان وقوعی فردی نظیر مرحوم افشار باید گفت موانع بسیار قوی و مقتضی بسیار ضعیف وجود دارد و این موانع به حدی است که باید با شاعر موافقت کرد و گفت صبر بسیار بباید تا در حجر تربیتی پدر پیر فلک چنین فرزندی به تربیت آید زیرا اوضاعی که سرنوشت برای ایرج افشار پیش آورد و او را در مسیری انداخت تا بتواند ایرج افشار مورد بحث گردد و به ظنّ متآخم به یقین در زمان حال وجود ندارد تا ممکنَ گردد "دیگران هم بکنند آنچه مسیحا می‌کرد." زیرا افشار در خانه و بیتی پا به عرصه وجود گذارده بود که این خاندان بسیار غنی از حیث مال و نیز بَذال بود چه ثروتی که پدر بزرگوار ایشان به دانشگاه بخشید طبق تقویم اهل خبره چندین ده میلیارد تومان است و همین استغناء خاندانی یک روحیه بی‌ارزشی به ثروت در او ایجاد کرده بود که در سفرهای مأموریتی یا دعوتی همه مخارج سفر را بدون اظهاری در کمال بی‌نیازی از جیب خود می‌پرداخت و فردی نبود که برای دو نان منّت دونان کشد و نیز چون از سنین آغازین حیات اجتماعی قبله و مراد خود را کتاب و ایران‌شناسی قرار داده بود در نزد او هیچ قبله و مرادی جز کتاب ارزش نداشت و هیچکس به یاد ندارد که او سر بر آستان صاحب اقتداری به دریوزگی و تمنای مقامی فرود آورده باشد و اگر ضرورت ایجاب می کرد که صاحب قدرتی برای رفع نیازی به او رجوعی داشته باشد او چنان‌که رسم پست فطرتهای متملق است با چربک‌گویی رو به حضرت آن صاحب اقتدار نمی‌گذارد و بزرگ‌منشی او صاحب قدرت را بر آن می‌داشت که آن صاحب قدرت در محضرش حاضر شود. و این هم واضح است زیرا صاحب توقع نیازمند به این دَر و آن دَر زدن است نه بی‌نیاز از صاحب مقامی صوری. او بر اثر علاقه به کارهای ایران‌شناسی و کشف رازهای مشروطیت ایران خاطرات طوفانی تقی‌زاده[1] را به چاپ می‌رساند و برای اطلاع از حوادث ملی شدن صنعت نفت با خریدن هزاران عذاب ازماهیت ضد میهن

[1] سید حسن تقی‌زاده، زندگی طوفان: خاطرات حسن تقی‌زاده، به کوشش ایرج افشار (تهران: انتشارات علمی، ۱۳۷۲).



دکتر محمود صناعی، ایرج افشار، سعید نفیسی، ناصرخان قشقایی و محمدعلی جمالزاده، منبع: گنجینه پژوهشی ایرج افشار

دوستان کتاب خاطرات و تألمات دکتر مصدق[۲] را حلیه چاپ می‌پوشاند و نشان می داد که بر پیشوای وطن پرستان چه رفته است. او با چاپ کتاب نادره کاران[۳] حسب حال بزرگان و پاکانی را عرضه کرد که از جانب سیه‌کاران چه مصائبی بر آنها رانده شده است. او چون از سوی دانشگاه تهران به سرپرستی کتابخانه حقیر مرکزی آن روز گماشته شد روزی که از آن کتابخانه به در آمد کتابخانه‌ای به دانشگاه پس داد که یکی از بزرگترین کتابخانه‌های ایران بلکه خاورمیانه بود. و باز چون به سرپرستی اداره انتشارات دانشگاه منصوب شد با کوشش خود استادان را بر آن داشت که به نشر کارهای علمی خود بپردازند و چون از آن کار کناره گرفت دانشگاه واجد بیش از دویست اثر علمی شده بود. او با انتشار مجلهٔ راهنمای کتاب و مجلهٔ آینده بسیار فرو بستگی‌های علمی را برای صاحبان عقد و حل علمی باز گشود. حدود هفت یا هشت ماه رئیس کتابخانه ملی شد در آنجا آیت "یُخرِج الحَی مِنَالمیت" را به واضح به ظهور رساند. از آنجا که در همه مشاغل آنچه برای او ملحوظ بود کتاب بود و کتاب، لذا بهتر است که عنان قلم را رو به قبله او بگردانیم و یک یاد و نمونه از کارهای او را در این زمینه عرضه کنیم تا بر آنانی که از شهر آشنایی‌اند معلوم شود که متاع ایشان کجایی است. او چنانکه گفتیم حدود پنجاه سال قبل رئیس کتابخانه ملی ایران گردید. در این کتابخانه متوجه شد که در قسمت فهرست نگاری خطی کتب خطی فاقد "کار برگه" (Catalogue Carte) است و این فقدان نقیصه ای بزرگ برای فهرست‌نگاری است چه بر اثر نبودن چنین کاربرگه‌ای نسخ خطی بر حسب خواست‌های خاص فهرست‌نگاران به فهرست می آیند و از این جهت خیلی از مطالب (Items) نسخ خطی ملحوظ نظر فهرست‌نگار نمی‌گردد و بدین‌ترتیب فهرست‌ها ابتر در می‌آیند. پس کمیسیونی از صاحبان نظر در این زمینه به ریاست مرحوم مجتبی مینوی تشکیل داد که مع‌الاسف امروز همهٔ آنها جز نویسنده این سطور در زیر خاک آرمیده‌اند و این کمیسیون به شرحی که در مقدمه جلد اول فهرست نسخ خطی کتابخانه ملی مسطور است توانست کاربرگه ای فراهم آورد که اگر آن را به نام "کاربرگه افشار" بنامیم جزیی قدردانی از کار او نموده‌ایم زیرا امروز آن الگوکار (Standard) برای کار فهرست‌نویسی شده و فهرست‌نگاران خطی را از تردیدهای ناشی از بی‌کار برگه‌ای به در آورده است. تا فهرست نسخه خطی‌نویسی نکرده باشید ارزش این کار برگه را

---

[۲] محمد مصدق، خاطرات و تألمات دکتر محمد مصدق، به کوشش ایرج افشار (تهران، انتشارات علمی، ۱۳۶۵).
[۳] ایرج افشار، نادره کاران (سوگنامه ناموران ادبی و فرهنگی) ۱۳۴۰-۱۳۸۱ ش، به کوشش محمود نیکویه (تهران: نشر قطره، ۱۳۸۳).
[۴] ایرج افشار، کاغذ در زندگی و فرهنگ ایرانی (تهران: نشر میراث مکتوب، ۱۳۹۰).

مجتبی مینوی، ایرج افشار، حبیب یغمایی و ناشناس، منبع: گنجینه پژوهشی ایرج افشار

نمی‌دانید. او چون احساس کرد که مساله "کاغذ" و شناسایی آن در کار فهرست نویسی خطی بسیار لازم است دست به تدوین کتابی در این زمینه زد و کتابی ممتع درباره کاغذ به عنوان کاغذ در زندگی و فرهنگ ایرانی[4] تدوین کرد و از ویژگی‌های کاغذ مطالبی در این کتاب آورد که بسیار مفید برای فهرست‌نگار نسخ خطی شده است و شوربختانه این کتاب به زمانی از چاپخانه خارج شد که دیگر افشار در بین نظاره‌گران و فایده برگیران این کتاب نبود. از این دو نمونه اثری که مرحوم افشار راجع به کارهای فهرست خطی کرد این ظن ایجاد می شود که گویی مرحوم افشار بر خود ملزم کرده بود تا آنجا که مبهمات برای فهرست‌نگاری نسخ خطی به دست است در رفع آنها بکوشد و حاصل آن شود که اگر فهرست‌نگار به مبهمی برخورد کرد دیگر در ابهام نماند. و بدین ترتیب نقایص این فنّ پیچیده رفع گردد و فهرست نگاری خطی در نظم آید. چون بر این خصیصه به رفع ابهام نمایی افشار واقف بودم روزی در جلسه تقویم اسناد در مرکز اسناد ملی به او گفتم چه خوش است برای تقویم اسناد و نسخ خطی ارائه شونده برای فروش مشخص کنیم چه عاملی مؤثر و موجب در تقویم آنهاست زیرا مثل آنست که ملاک‌ها و عواملی که علم اقتصاد به وجه عام برای قیمت‌ها ارائه میدهد با قیمت‌گذاری اسناد و نسخ خطی موافقت ندارد. زیرا جمهور اقتصاددان‌ها دربارهٔ قیمت اشیاء برآنند که باید در ارزش‌گذاری نخست قیمت را بر حسب کالایی که مورد تقویم قرار می‌گیرد به دو قسم تقسیم کرد یکی را به نام کالای با ارزش مبادله نام نهاد (exchange value / valeur echange) و دیگری را به نام کالای باارزش شخصی (Private value/ valeur privee).و بنا بر رأی آنها ارزش مبادله‌ای آنست که کالا (goods) چون به بازار برای مبادله یعنی خرید و فروش می‌آید این عنوان را پیدا می‌کند و به عبارت دیگر برای اخذ این عنوان کالا باید در چرخهٔ عرضه و تقاضا قرار گیرد. ولی ارزش شخصی آنست که یک شیء ارزشی فوق تصور در نزد کسی پیدا می‌کند در حالی که آن شیء در بازار به دانگی نمی‌ارزد لذا شیء‌ای که چنین ارزشی برای صاحب آن دارد و در بازار بی‌ارزش است چون فاقد خصوصیت مبادله است اولاً نباید در بحث ارزش آید و اگر در کتب اقتصادی وصف ارزش گرفته است بر حسب اطلاق مجازی با این وصف متصف شده است و محملی برای بحث ندارد. به عکس ارزش مبادله که بین اقتصاددان‌ها محل بحث می‌باشد و در منشاء ارزش آن سه قول است. قول اول از آن آدام اسمیت اقتصاددان مشهور انگلیس در کتاب ثروت ملل است و کارل مارکس هم آن را پذیرفته و در سیستم اقتصادی خود آن را عرضه کرده است. طبق این قول ارزش مبادله کالا وابسته به اندازه کار اجتماعی انباشته در حدوث آن کالاست. این قول در اینکه شرط لازم در تکوین ارزش است جای بحث نیست. ولی شرط کافی نیست چه آن

در مقابل خود رأی شارل ژید اقتصاددان معروف فرانسوی را دارد که برحسب آن ارزش کالا را بر اصل "آخرین نافعیت" (Final utility) می داند. او می‌گوید اگر صاحب کالایی کالای خود را بر حسب کاربرد آن کالا به تقسیماتی منقسم نماید با وجود آنکه هر یک از این تقسیمات به طور مساوی کار لازم برای احداث خود را پذیرفته‌اند ولی آنها با این نحوه از تقسیمات اگر در معرض ارزش‌گذاری قرار گیرند به هیچ وجه از ارزش‌گذاری واحد برخوردار نمی‌شوند. مثلا اگر یک روستایی ده تُن غله تولید کند و در تولید اجزاء این ده تُن کار مساوی اعمال نماید چون این ده تُن را برای رفع حوائج زندگی خود با تقسیماتی به کار برد فی المثل دو تُن را برای خوراک خود کنار گذارد و بعد دو تُن دیگر را برای دام‌های شخصی و دو تُن سوم را برای لباس و حوائج غیر خوراکی و دو تُن چهارم را برای باروری مزرعه و بنای محل سکونت و دو تُن باقیمانده را برای بذر کشت آتیه. چنان که دو تُن اختصاصی برای باروری مزرعه و بنای محل سکونت بر اثر تصادف از بین رود او جانشین این دو تن از دست رفته را هیچ‌گاه دو تُن اختصاصی برای قوت خود نمی کند. بلکه دو تُنی می‌نماید که فقدان آن در این سیستم تقسیماتی او کم ضررتر باشد چون دو تُن برای لباس حوائج غیرخوراکی. با این انتخاب می‌بینیم با وجودی که در ایجاد هر یک از این دو تُن‌ها کار مساوی به کار رفته است ولی از لحاظ ارزش این دو تُن‌ها با هم اختلاف دارند و بدین ترتیب نظریهٔ کار آدام اسمیت کافی برای تبیین و توضیح ارزش نیست. این بیان‌ها در تعریف ارزش چنان که کتاب‌های اقتصادی جدید عرضه می‌دارند گویی امروز مورد اجماع نیست و اجماع در ارزش مبادله گویی قول خانم جانسون و پیروان او را پذیرفته است که قیمت کالا را نقطه تقاطع منحنی های عرضه و تقاضای آن کالا می‌داند و در تأیید این قول پوپر می‌گوید باید این فکر ارسطویی را از سر بیرون کرد که در پس امر جزیی یک کلی یافت و این امر را مصداق عینی و فرد جزیی آن کلی گرفت.

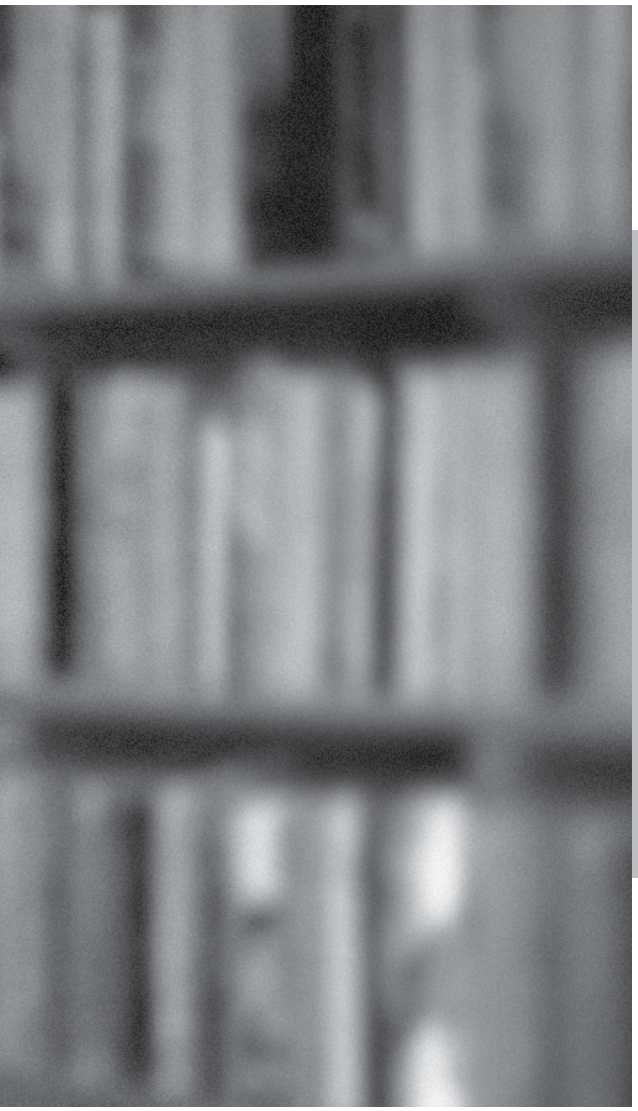
این نظرها در تعریف ارزش اشیاء را چون دربارهٔ ارزش اسناد و نسخ خطی با مرحوم افشار در میان گذاشتیم، به این نتیجه رسیدیم که در تعیین ارزش نسخ و اسناد نه ارزش مبادله قابل صدق است نه ارزش شخصی. اما ارزش شخصی قابل صدق نیست زیرا سند و نسخه خطی‌ای که به بازار می آید دیگر به عنوان شیء تحت ارزش شخصی نمی‌گیرد زیرا شیء تحت ارزش شخصی استیحاش از آن دارد که نام بازار و مبادله در برابر آن برده شود تا چه رسد که به بازار آید و تحت خرید و فروش قرار گیرد و حال آنکه از اکنون به بازار آمده است. به همچنین آن تحت ارزش مبادله نیز قرار نمی‌گیرد زیرا چنان‌که واقفان به این اسناد و نسخ اطلاع دارند بسیار اتفاق می‌افتد که نسخه یا سند متعلق به زمان احداث آنها همواره و بدون سخنی از جهت ارزش مبادله ازنسخه با کار بیشتر انباشته در خود (از جهت تذهیب و خط خوش و صحافی اعلا) ولی متعلق به زمان بعدتر از زمان احداث با قیمت بالاتر گوی میدان بازار را به سوی خود می‌راند و نیز باز بسیار اتفاق می‌افتد که نسخه به خط مؤلف که بسیار بدخط و آب‌افتاده و در پاره‌ای از کلمات لایقرء است از نسخه بسیار خوش خط و تمیز و قابل خواندن بهتر و از هر حیث مفیدتر ولی متعلق به زمان‌های بعدتر از زمان مؤلف بازار مبادله را همواره از آن خود می‌کند و مضافاً نسخ خطی یک اثر یا سند محملی چندان برای منحنی عرضه و تقاضا ندارد زیرا خریدار واحدی که یک نسخه را خریدار است و در برابر خود خریدار دیگری ندارد این تقاضای او چگونه معنی تقاضایی به وجود می آورد که با عرضه یک نسخه باز چگونه منحنی عرضه ای می‌سازد تا با تقاطع آنها نظریه خانم جانسون ارزش‌گذاری گردد. با این ایرادات دیده می‌شود نظریات ارزش‌گذاری اقتصاددان‌ها در این عرصه راجل است و باید تعیین قیمت و ارزش این نوع کالا را از سوی و ناحیت دیگر جست. سو و ناحیتی که برحسب آن خریداران و فروشندگان اسناد نسخ خطی سال‌ها بازار آنها را اداره کرده و با خرید و فروش خود را در نهایت رضا و فارغ از کُره بایع و مشتری پیش برده‌اند. دقت در کار معاملات آنها این نتیجه را داده است که آنها معاملات خود را به دست اقتصاددان‌ها نداده بلکه به عهدهٔ کارشناس واقف به حال سند و نسخه سپرده‌اند و او با خبرویت و انحواص فیزیکی نسخه از نوع کاغذ و مرکب و حُسن خط و انواع تزئینات و کم‌غلطی و زمان تحریر نسخه و کاتب آن و توجه به نیاز خریدار از یک سو رعایت انصاف و نصفت در نیاز فروشنده شود به وجهی که شائبه هیچ موجبی برای کُره او در بین نباشد و نیز با اطلاع از وضع پول محل خرید و فروش قیمتی تعیین می‌کند و ابلاغ به دو طرف مبایعه می‌نماید تا در صورت موافقت طرفین صیغه ایجاب و قبول جاری شود. با این تشخیص در مورد ارزش‌گذاری در نسخهٔ خطی و سند مرحوم افشار یک مسأله مهم دربارهٔ این امور راه گشوده مساله‌ای مشهور بین محشوران اسناد و نسخ خطی بود.

رحمهٔ الله‌علیه رحمهٔواسعه

تحریر شد در قریه جوز درخنک شمیران
پاییز ۱۳۹۰ شمسی

آرشیو گنجینه پژوهشی ایرج افشار

Mohammad-Ebrahim Bastani-Parizi,
"A Mountain Taper on Afshar's Grave ,"
Iran Nameh, 27:1 (2012), 72-88.



یادنامهٔ ایرج افشار

یک شمعک کوهی بر مزار ایرج افشار

محمد ابراهیم باستانی پاریزی
تاریخ‌نگار، استاد بازنشستهٔ دانشگاه تهران

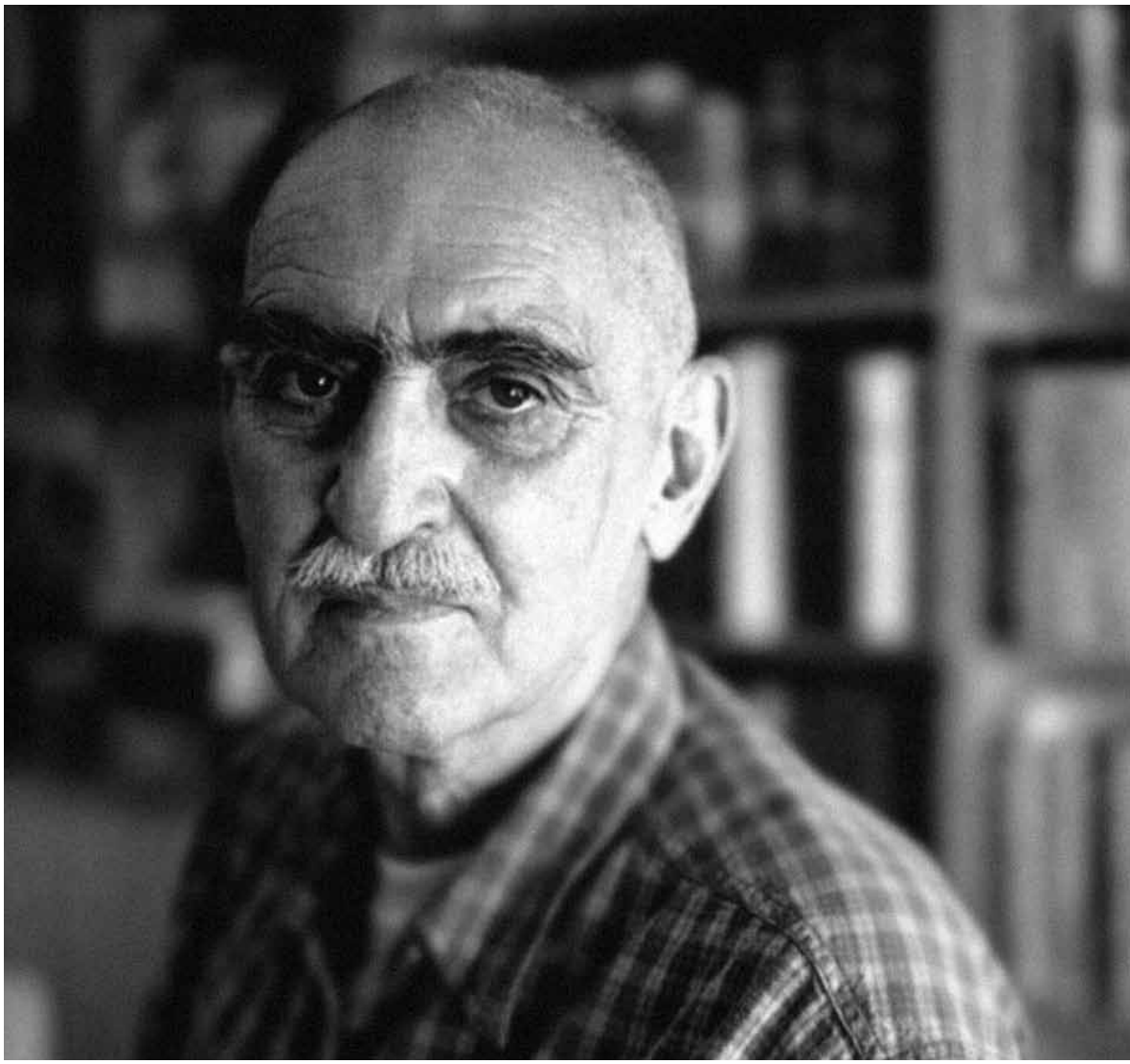
Mohammad-Ebrahim Bastani-Parizi
mebastaniparizi@gmail.com

محمدابراهیم باستانی پاریزی (زادهٔ ۱۳۰٤) تاریخ‌نگار، شاعر و استاد بازنشسته دانشگاه تهران می‌باشد. او لیسانس تاریخ را در سال ۱۳۳٦ از دانشگاه تهران دریافت کرد و دورهٔ دکترای تاریخ را نیز در همان دانشگاه گذراند. باستانی پاریزی در سال ۱۳۳۸ مدیریت داخلی مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران را به عهده گرفت. پیشتر نیز صاحب امتیاز مجله‌های هفت واد و ندای کرمان بود. برخی از اثار ایشان عبارتند از: پیغمبر دزدان (۱۳۲٤)، راهنمای آثار تاریخی کرمان (۱۳۳۵)، سلجوقیان و غز در کرمان (۱۳٤۳)، فرماندهان کرمان (۱۳٤٤)، شاهنامه آخرش خوش است (۱۳۵۰)، از پاریز تا پاریس (۱۳۵۱)، گنجعلی‌خان (۱۳۵۳)، تاریخ شاهی قراختائیان (۱۳۵۵)، اژدهای هفت سر (۱۳۵۵)، سنگ هفت قلم (۱۳۵۸)، هشت الهفت (۱۳٦۳)، خود مشت مالی (۱۳۷۸)، گذار زن از گدار تاریخ (۱۳۸۱)، کاسه کوزه تمدن (۱۳۸۱).

در جزء صد جورو هزار جور علاقه و ارتباطی که میان من و ایرج افشار بود، یکی ـ و مهمتر از همه، علاقه او به کرمان، و بالاتر از آن علاقهٔ من به یزد بود ـ دو سرزمین بیابانی پیوسته به هم که حیات یکی مرهون پیوند با دیگری است، این علاقه حتی مربوط به ایامی پیش از ملاقات من و ایرج افشار می‌شود، ایامی که من در کرمان دانش‌آموز دانشسرای مقدماتی کرمان بودم و ایرج افشار در تهران تحصیل می‌کرد ـ و هیچکدام از وجود یکدیگر خبری نداشتیم. شاعر عرب می‌گوید:

کسان را مهر دل از دیده خیزد
و کان القلب قبل العین یهواک

ISSN 0892-4147 print/ISSN 2159-421X online/2012/27.1/72-88



ایرج افشار، عکس: منبع اینترنت

(این دل بود که پیش از چشم هوای تو در سر ما کرد).
داستان این است که من در آن سال‌ها (۱۳۲٤ش/۱۹٤٥م.) مجموعهٔ نامه‌هائی که از پیغمبر دزدان (نبی‌السارقین) زیدآبادی داشتم با یادداشت‌های خود ـ که شاید هم کمی هنوز ناپخته بود ـ در کرمان به صورت آثار پیغمبر دزدان چاپ کرده بودم. البته این کتاب را من آن روزها به بعض دوستان پدرم در کرمان و رفسنجان و سیرجان و حتی تهران فرستادم و بعضی هم جواب تشویق‌آمیز دادند ـ ولی به خاطر ندارم که برای کسی فرستاده باشم که با ایرج افشار مربوط بوده باشد.
سال‌ها بعد، متوجه شدم که ایرج افشار در مجله سخن (یا جهان نو؟ تردید از من است) چند سطری در باب این کتاب، و لابد تشویق‌آمیز نوشته است، یادداشتی که هنوز هم آن را ندیده‌ام. پس درست گفته شاعر عرب که: ــ و کان القلب قبل العین یهواک...

سال بعد، من برای ادامه تحصیل به تهران آمدم و در کلاس ششم ادبی مدرسه رشدیه و سپس دانش‌سرای عالی تحصیل کردم، اما باز هم ایرج افشار را فقط از بعض مقالات می‌شناختم، و بعد به کرمان رفتم برای معلمی، (۱۳۳۰ش/۱۹۵۱م) و تا ۱۳۳۷ش/۱۹۵۸م. در آن شهر بودم و بعد برای دوره دکتری تاریخ به تهران آمدم، و در این سال‌ها بود که با راهنمای کتاب و فرهنگ ایران‌زمین آشنا شدم و در جلسات ماهیانه آن شرکت می‌کردم و دیگر ایرج افشار دوست بسیار بامحبت من شده بود.

در جزء کارهای ادبی بی‌شماری که ایرج افشار کرده است ـ چند نسخه نیز اختصاص به کرمان دارد. و من در این یادداشت کوتاه، سعی خواهم کرد سطوری چند در باب هریک از آن مجموعه‌ها بنویسم که یاد خیری از ایرج افشار هم شده باشد:

در روزهایی که ایرج افشار سرگرم انتشار فرهنگ ایران‌زمین بود ـ جزوه‌ای به تصحیح ژان اوبن استاد فرانسوی نامدار و ایران‌شناس کم‌نظیر چاپ کرد که مستقیماً مربوط به کرمان بود ـ شرح احوال دو عارف نامدار بم ـ سیدشمس‌الدین و سیدطاهرالدین بمی، و ارتباط پیدا می‌کند مستقیماً با تاریخ کرمان عصر تیموری، از سختی‌ها و مرارت‌های مردم در ایام زد و خورد شاهزادگان تیموری در کرمان و بم ـ خصوصاً قحطی‌های سهمگین و مهاجرت‌ها و غیره و غیره. کتاب، یک مقدمهٔ محققانه نیز به قلم استاد ژان اوبن مرحوم به زبان فرانسه دارد.بعدها، من نسخه‌ای دیگر از همین کتاب با تفاوت‌هائی در کتابخانه مرحوم دکتر حسام‌الدین خورومی ـ طبیب چشم کتاب‌شناس و کتاب‌دار ـ دیدم که متعلق بوده است به درویش شمس‌الدین جهرمی، و نمی‌دانم امروز کتاب‌های دکتر در چه مرحله است؟
رقابت‌های سلطان اویس و سلطان بابکر تیموری، شهر بم و کرمان و حومهٔ آن را به فقر و فاقه کشیده بود، و شمس‌الدین و سیدطاهرالدین هردو کوشش داشتند که حکام را به ملایمت دعوت کنند و مردم را از ظلم برهانند، و به علت موقعیتی که داشتند تا حدودی موفق بودند. به یک مورد آن که مثل یک فیلم سینمائی بزن بزن جلوه می‌کند توجه کنید: یک وقت سید به ملاقات شاهرخ ـ که عازم فارس بود ـ رفت، و «چون آن حضرت [سید] بازگشت، و به کرمان آمد ـ سلطان اویس به دیدن آن حضرت آمد، چون ملاقات شد، سخن‌های سخت با او گفتند. و چوب برداشتند و در پی او کردند، سلطان چون غضب حضرت سید دید ـ روی ایستادن ندید و بیرون رفت، و امرا از عقب سلطان برفتند ـ و خود را بیرون افکندند، حضرت میر، چوب در دست گرفته بودند و گلبانگ می‌زدند، [یعنی الله‌اکبر می‌گفتند] و همه را در پیش افکنده بود ـ تا از سر محله بگذرانیدند و بازگشتند... و روی به بم نهادند...»
گمان این مخلص این است ـ این که مرحوم ژان اوبن در پاریس به شوخی به من یک روز گفت:
ـــ «قوی‌ترین آریستوکراسی‌ها را شما در ایران دارید، و آن آریستوکراسی سادات است در نظام حکومتی ایران– به گمان من، از همین فرم رفتار سادات بم مایه گرفته است!»[1]

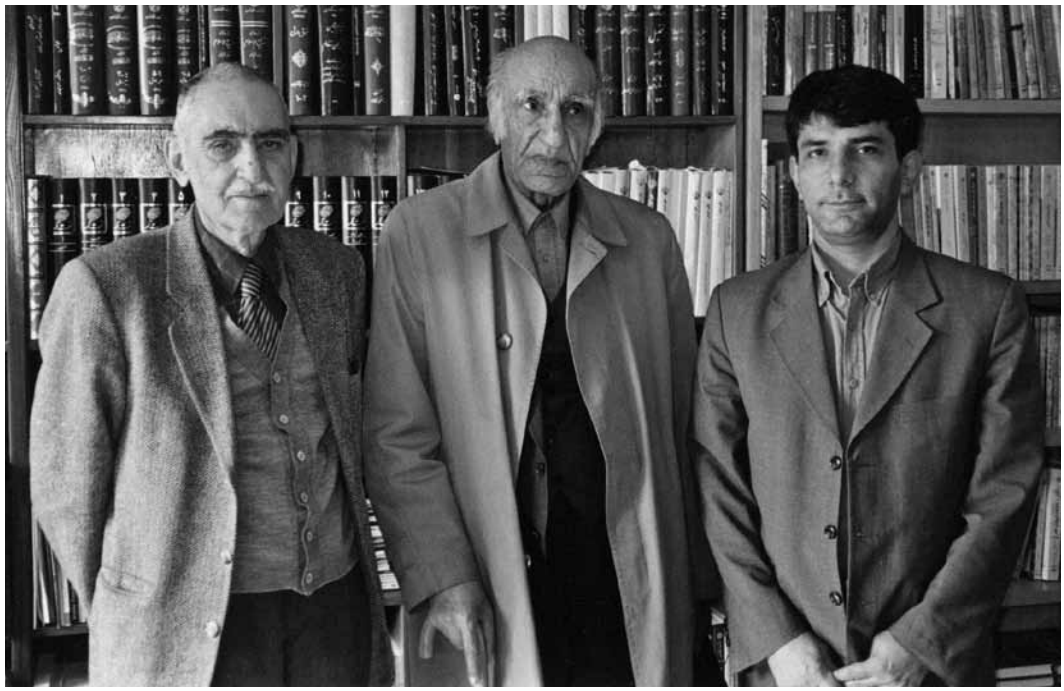
در سال ۸۵۵هـ/۱٤۵۱م. که سید برای شکایت از بایسنقرخان به خراسان رفت،... چون خبر رسید،... امرا و خواتین به استقبال بیرون آمدند ـ مثل گوهرشاد بیگم... و فرزندان فیروزشاه، و زر بسیار نثار بندگی سید کردند...»
و این هم دلیل دوم همان آریستوکراسی است که مرحوم ژان اوبن می‌گفت.

ایرج افشار، هروقت مطلبی یا کتابی راجع به کرمان می‌دید بلافاصله با من درمیان می‌گذاشت. یک مورد آن رساله فرماندهان کرمان است. توضیح آن که مرحوم شیخ یحیی احمدی که از رجال شهر کرمان و خواهرزاده آیت‌الله حاج میرزا محمدرضا کرمانی بود ـ بعد از آنکه در غوغای میان شیخیه و بالاسریه در کرمان، مورد خشم حاکم قرار گرفت و شاهزاده ظفرالسلطنه، آیت‌الله را به چوب بست، و اسفندیارخان و حسین خان بچاقچی او را فلک کردند، و بعد به رفسنجان و مشهد تبعید کردند ـ بستگان او نیز در کرمان مورد خشم بودند، و این شیخ یحیی هم به سبب آشنائی‌های قبلی به یزد آمد و مهمان مرحوم مشیرالممالک یزدی شد و مدت‌ها در خانه او بود، و در این مدت تبعید، رساله‌ای نوشت تحت عنوان فرماندهان کرمان که مربوط می‌شود به شرح احوال و کارهای حکام کرمان در زمان قاجاریه ـ یعنی از ابتدای کار آقامحمدخان قاجار و سقوط شهر کرمان تا شروع مشروطیت.
و آخرین صفحه آن با مهر خود شیخ یحیی ممهور است و مورخ برج حمل [فروردین]۳ محرم ۱۳۲۲هـ/۲۱ مارس ۱۹۰٤م. است ـ دو سال قبل از صدور فرمان مشروطیت.
این کتاب را مرحوم شیخ یحیی به مرحوم مشیرالممالک یزدی هدیه کرده بوده است و در کتابخانه او بوده، و بعدها ـ احتمالاً توسط مرحوم دکتر مشیری یزدی ـ به دست ایرج افشار افتاده بود. او نسخه را به من داد، و من به تصحیح آن پرداختم و تاکنون پنج بار به چاپ رسیده است.

شیخ یحیی بعد از اعطای فرمان مشروطه، در جزء وکلای دوره اول مجلس از کرمان انتخاب شد ـ که سایرین عبارت بودند از مرحوم آقاشیخ مهدی بحرالعلوم پسر آخوند ملامحمدجعفر ته‌باغ لله‌ای ـ جد خاندان روحی، میرزا حسن، معروف به میرزا حسن چرب که مازارخانه داشت، و او جد خاندان برخورداری کرمان، و مالک چند حبه از ده سیدی بود، که از آب آن، آب‌انبار معروف به آب‌انبار ملک، آب می‌شد. و شمس‌الحکماء برادر ناظم‌الاسلام کرمانی ـ صاحب تاریخ مشروطیت، و شیخ محسن‌خان قاجار نوه

[1] محمدابراهیم باستانی‌پاریزی، «صد سال تنهائی،» در کنگره کراکو؛ همچنین در روزنامه اطلاعات (آذرماه ۱۳۹۰ش/دسامبر ۲۰۱۱ م.)

حاج محمدکریم خان رئیس طایفه شیخیه، و آقا نصرالله معاون‌التجار، و بالاخره آقاشیخ یحیی پسر حاج آقااحمد کرمانی و خواهرزاده آیت‌الله. هرچند این وکالت به دلیل «یوم‌التوپ» ـ به پایان نرسید.
کتاب شیخ یحیی از دقیق‌ترین کتاب‌های مربوط به این دوره از تاریخ کرمان است. شیخ یحیی بعدها مدتی رئیس معارف کرمان بود، و در آخر عمر، سفری به عتبات کرد ـ به همراه سردار نصرت، و در بازگشت، در بافت کرمان درگذشت. و قبر او در بافت بود ـ و گویا فعلاً جزء خیابان رفته است.مقصود این است که درست است که کتاب را من تصحیح و چاپ کرده‌ام ولی حقاً ایرج افشار در احیاء آن و سپردن کتاب به من سهم عمده داشت.
این گونه مراودات دوطرفه بود ـ چنان که بعدها، یک وقت از زاهدان یکی از دوستان من، خالق دادآریا ـ رونوشتی برداشته بود از رساله‌ای که مربوط به بلوچستان است و در کتابخانه مرحوم کامبوزیا ـ در کلاته کامبوزیا وجود داشته. من حدس زده بودم که این رساله در تکمله تاریخ کرمان باشد و توسط مرحوم وزیری تألیف شده، و قرار بود آن را خود چاپ کنم. مرحوم افشار اظهار داشت که خیال دارد چند رساله راجع به بلوچستان را در یک جلد فرهنگ ایران زمین چاپ کند. من رسالهٔ تحریری آریا را به افشار دادم که در جلد ۲۸ فرهنگ ایران زمین به چاپ رسید. رساله حدود سال ۱۲۸۹هـ/۱۸۷۲م. تألیف شده، و نکات مهمی از تاریخ اجتماعی بلوچستان و طبعاً کرمان را در بردارد، و درواقع پنج شش سال قبل از مرگ وزیری تحریر شده است.
مرحوم کامبوزیا را من در کلاته‌اش ملاقات کرده بودم. کتابخانه مهمی داشت خصوصاً مجموعه‌ای از اطلس‌های تاریخی به زبان‌های مختلف ـ و بیشتر روسی، ـ آخر او از کردهای خراسان بود ـ و به هرحال ندانم بعد از مرگ او کتابخانه در چه حال است.
یکی از کتاب‌های مهمی که در باب کرمان، ایرج افشار چاپ کرده، کتاب «مسافرت‌نامه کرمان و بلوچستان» عبدالحسین میرزا فرمانفرماست. فرمانفرماها با کرمان بیگانه نیستند، پدر آنها فیروز میرزا پسر عباس میرزا در محرم ۱۲۵٤هـ/آوریل ۱۸۳۸م. برای دفع غائله آقاخان محلاتی حاکم کرمان شد، و آقاخان را شمشیر و کفن به گردن تسلیم کرد و به تهران فرستاد. بار دوم در ۱۲۹٦هـ/۱۸۷۹م. برای ترمیم غائله آقامحمد شالباف و ماجرای قتل یحیی‌خان کلانتر، به حکومت کرمان منصوب شد و چون پیر و خسته بود، فرزند بزرگ خود عبدالحمید میرزا فرمانفرما و ناصرالدوله بعدی را به جانشینی خود گذاشت که ناصرالدوله در رمضان ۱۳۰۹هـ/آوریل ۱۸۹۲م. در کرمان سکته کرد و درگذشت. مرحوم عبدالحسین میرزا که در همان روزها دور و بر برادر می‌پلکید و لقب سالارلشکر داشت، بعد از برادر عنوان فرمانفرما یافت و جانشین او شد و جسدش را به عتبات برد. ناصرالدوله همان کسی است که "باغ شاهزاده" ماهان را پی افکنده است.
فیروزمیرزا هم سفری به بلوچستان کرده که یادداشت‌های او را خانم نظام مافی (منصوره) به چاپ رسانده است.
باری، عبدالحسین میرزا هم چند بار حکومت کرمان را یافت، از جمله در ۱۳۱۲هـ/۱۸۹۵م. و مدتی هم بهجه‌الملک معاون و داماد او امور کرمان را اداره می‌کرد. این سفرنامه کرمان و بلوچستان مربوط به بلوک‌گردی سال ۱۳۱۳هـ/ دسامبر ۱۸۹۵م. اوست، و یکی از امهات کتب در باب جغرافیای تاریخی بلوچستان و جیرفت به شمار می‌رود.
فرمانفرما یک بار هم بعد از غائله زد و خورد شیخی و بالاسری کرمان برای ترمیم آن، حاکم کرمان شد ـ بعد از ظفرالسلطنه ـ و با تدبیر بسیار، غائله را خواباند و آیت‌الله را از تبعید بلوچستان و رفسنجان به تبعید مشهد منتقل کرد، و از طرفداران او دلجوئی نمود. و بعداً فیروزمیرزا (دوم) فرزند خود را جانشین گماشت که مدت کوتاهی در کرمان حکومت کرد.
کتاب سفرنامه به خط محمدرضابن محمدعلی مستوفی تفرشی، در کمال اتقان تحریر شده و اسامی آن معرب است.
تا آدم یادداشت‌های حکامی مثل فرمانفرما را در جیرفت و بلوچستان و سیستان نخواند، محال است به جزئیات امر اداره این مملکت پرطول و عرض پی ببرد ـ روالی که از عهد کوروش و داریوش ادامه داشته و تا مدتی بعد از مشروطه ـ یعنی اختراع و همه‌گیر شدن اتومبیل و راه‌آهن و هواپیما ـ ادامه داشته است.
هر حاکمی در هریکی دو سال یک بار ناچار بود یک دوره‌گردی داشته باشد و این بلوک گردی با حضور دویست سیصد کماندار و سرباز و تفنگچی انجام می‌شد، و مهم این که بیش از آن که رفتار با طوایف و رؤسای ایل و کدخداها چگونه صورت گیرد، خود اداره همین اردوست که از همان ساعت اول مسئله‌ساز می‌شده است.
من برای تفریح خوانندگان از همان منازل اولیه عبور فرمانفرما گزارشی عرض می‌کنم و می‌گذرم. "...بعد ازین به منزل [پوزه لولیان] رسیدیم، معلوم شد نایب علی‌اکبر، یورت اردو را در مسیل، و چادرها را در حواشی کف رودخانه افراشته است. چنانچه خدای نخواسته ـ به طوری که در غالب گرمسیرات معمول است، اگر شبانه نیم ساعت از آن باران‌های دانه درشت



شکرچی، باستانی پاریزی و ایرج افشار (دی ۱۳۸۳) عکس از علی دهباشی

گرمسیری به کوه‌های اطراف ببارد غفلةً سیل حرکت کرده و تمام چادرها را بتمامها بردارد و از فرش و اساس و جل و پلاس فرونگذارد و ساکنین آنها مصداق کل شیئٍ هالک الا وجهه خواهند بود.
مجملاً به طوری حالم متغیر و عنان اختیارم از دست رفت که فورا چند نفر فراش خواسته، نایب را از حرکات جهالت [بارش] تأدیب نمودم به طوری که دزیر "گاوسر" فنون هندسه را از بر کرد! و بعد از آن میرزا محمدعلی پسر فراشباشی را هم در این کارها با او همدست و در مبالاتی با مشارالیه شریک بود ـ گفتم حبس کردند و تمام چادرها را ازین نقطه کنده ـ به آن طرف رودخانه به محل فرازی برده افراختند ـ و با حالت خستگی یکی دو ساعت اوقاتمان صرف این کار شد.
همین که نماز مغرب را ادا کردم. قاصدی از منزل گزک آمده، نوشتجات زین‌العابدین خان سرتیپ را آورد. مختصری گفتم در جواب نوشتند که در تهیه و تدارک نواقص سیورسات اردو مواظبت و کاه و جو دوشبه اردو را فراهم کند، و اگر در آن نقطه دو شب توقف شود ـ غالب مال‌های بنه منزل بعد را ـ با بُعد مسافتی که دارد ـ نتوانند پیمود.
بعد از این که چهار پنج ساعت از شب گذشت و اندک فراغتی حاصل شد، نایب علی‌اکبر و میرزا محمدعلی را ـ برحسب توسط و شفاعت یکی دو نفر از همراهان ـ مرخص، و تأکید و تهدید زیاد به آنها نمودم که من‌بعد ـ غفلت و جهالت از آنها ظاهر نشود....“
تمام این چهارصد پانصد کتاب عبارت است از همین‌گونه گزارش‌ها، به علاوه ارقام و اعداد مالیات‌ها و پیشکش‌ها ـ البته به خط سیاق ـ یعنی درازنویسی ـ که دیگر این روزها دارد تبدیل می‌شود به عموزاده خود خط پهلوی ساسانی و اشکانی که خواندن آن پهلوانی مثل راولین‌سن می‌طلبد ـ و در هرشهر و ولایتی، پنج شش نفری بیشتر باقی نمانده که بتوانند خط سیاق و جمع و تفریق آن را به طور کامل بخوانند و بنویسند و عمل کنند.
میرزا عبدالله‌خان منشی نیز درین سفر با فرمانفرما همراه بود. میرزا عبدالله خان پدر مرحوم روح‌الله خالقی موسیقی‌دان بزرگ است و خالقی اصولاً در یکی از همین سفرهای فرمانفرما در کرمان متولد شده است.
و ایرج افشار در بسیاری از موارد مشوق و همراه من بود ـ و مرا تشویق می‌کرد که در سمینارها و یادواره‌ها شرکت کنم.

وقتی در حیات مرحوم دکتر محمود افشار قرار شد یادواره‌ای به نام او منتشر شود (۱۳٦٦ش/۱۹۸۷م.) ایرج افشار از من خواست که من هم یادداشتی دراین یادواره بنویسم.
من دکتر محمود افشار را به اسم بعد از ۱۳۰۸ش/۱۹۲۹م. در پاریز می‌شناختم، بدین معنی که چند شمارهٔ مجله آینده در خانه ما بود که من بعد از آنکه به مدرسه رفتم

دکترعباس زریاب خویی، محمد ابراهیم باستانی پاریزی و ایرج افشار، منبع: گنجینه پژوهشی ایرج افشار

و سواد آموختم، اغلب این مجلات را تورق می‌کردم و عکس‌های آن را تماشا می‌کردم و کم‌کم مقالات آن‌ها را می‌خواندم در کوهستان پاریز برای اولین بار در سال‌های بعد از ۱۳۱۲ تا ۱۳۲۰ش. یعنی ۱۹۳۳ تا ۱۹۴۱م.

مهم این است که درواقع دکتر افشار حقی به گردن من داشت، زیرا مرحوم میرزاحسین صفاری پاریزی، نماینده فروش آینده بود ـ طبق این اعلان خود مجله آینده: "مِن باب خدمت به معارف و هموطنانم ـ با عدم بضاعت ـ یک باب قرائتخانه به سرمایه شخصی در پاریز ـ دایر، دارای انواع رمان و تاریخ ادبیات، همه روزه، سوای ایام تعطیل، برای قرائت عموم ـ مفتوح است ـ بانی: حسین صفاری."

بدین طریق یک خواننده برخوانندگان آینده افزود ـ و آن من بودم که مثلاً قصیده مرحوم ملک‌الشعرای بهار را در همین مجله خواندم:

سوی لندن گذر ای پاک نسیم سحری
سخنی از من برگو به سر ادوارد گری
کای خردمند وزیری که نپرورده جهان
چون تو دستور خردمند و وزیر هنری...

این قصیده را همان سال‌ها در مجله آینده در پاریز خواندم، یا قصیده منوچهری:

شبی گیسو فرو هشته به دامن
پلاسین معجر و قیرینه کرزن
شبی چون چاه بیژن تنگ و تاریک
چو بیژن در میان چاه او من...

یا شعر دیگر منوچهری

الا یا خیمگی خیمه فرو هل
که پیشاهنگ بیرون شد ز منزل
تبیره زن بزد طبل نخستین
شتربانان همی بندند محمل...

که صدای پای شتران منوچهری هنوز در گوشم است.

یا مقاله مرحوم دکتر مصدق را درباره نحوه رأی دادن مردم به نمایندگان مجلس و ورقهٔ رأی و تعرفه به نام حسن و حسین و غیرآن ـ که برایم عجیب بود که چرا آقای مصدق اسم این جور اشخاص گمنام را برای نوشتن ورقه رأی توی مقاله خود آورده، و غیره و غیره...

مرحوم مصدق در طریقه حساب نمودن آراء انتخاب کنندگان می‌نویسد: "... در طریقه اکثریت، هرکس که عدد رأی او بیشتر است ـ انتخاب شده است، هرگاه در محلی عده رأی‌دهندگان ۲۰۰۰ نفر باشد ـ حسن ۱۱۰۰، حسین ۹۰۰، و تقی ۸۰۰ رأی داشته، و به علاوه وکلائی هم که باید انتخاب شوند ـ ۲ نفر باشد، دراین صورت حسن و حسین انتخاب شده‌اند..."[۲]

اول بار که نام حسن و حسین را در مقالهٔ دکتر مصدق خوانده بودم تعجب داشتم که این مرد متعین اروپادیده

[۲] دکتر مصدق، انتخابات در ایران و اروپا، مجله آینده، نمرهٔ مسلسل ۱۵، ۲۱۹.

مگر آدم کم بود که بیاید به جای دو تا آدم معروف – مثلا معیرالممالک یا وثوق‌الدوله یا اقلاً سردار نصرت را بیاورد؟ این حسن و حسین کیستند که مورد مثال آدمی تحصیل‌کرده مثل مصدق قرار گرفته‌اند، و سال‌ها بعد متوجه شدم که آن روزها که در شیراز صحبت مشروطیت و حزب دموکرات بود و در مجلس بزرگان شیراز صحبت می‌شد که مشروطیت راه می آورد و مدرسه باز می شود و چه و چه می شود، و مرحوم صولةالدوله رییس ایل قشقایی پی‌درپی تأیید می‌کرد، مرحوم قوام‌الملک – که داماد صولةالدوله هم بود – قبل از آنکه سوار کالسکه شود و به باغ عفیف آباد برود آهسته ایلخانی را کنار کشید و خطاب به پدرزن خود گفت: خان ترک این چه چه و به به چیست که پی‌درپی می گویی؟ مشروطه باشد یعنی قوام‌الملک نباشد، دموکرات بیاید یعنی صولةالدوله نیاید...[۳] و محفل تعطیل شد. بعدها ثابت شد که هم صوله و هم قوام در عقیدهٔ خود مردانی پراگماتیست و واقع‌نگر بودند و تا آخر کار یعنی مرحلهٔ غارت خانهٔ خود هم بر سر حرف خود ماندند: ای من فدای آن که دلش با زبان یکی است...

و مخلص پاریزی هم روزی که رأی داد، مفهوم آن نه تنها این بود که قوام نباشد و فرنمانفرما نباشد، بلکه شرکت نفت ایران و انگلیس هم نباشد...

در تهران که آمدم... بعد از ۱۳۲۵ش/۱۹٤٦م. طبعاً میزان معرفت من هم به محمود افشار و هم به دکتر مصدق به طور غیابی زیادتر شد، ولی البته از نزدیک هیچوقت این دو را نمی‌شناختم.

وقتی انتخابات مجلس شورای ملی دوره شانزدهم، شروع شد که قهرمان تهییج ملت و مردم ـ خصوصاً تهرانی‌ها ـ یکی همشهری خود ما مرحوم دکتر بقائی کرمانی بود و یکی دکتر مصدق، و مخلص پاریزی که برای اولین بار خواست خودی نشان دهد و سری توی سرها درآورد، پس به پای صندوق رأی رفت و تعرفه گرفت و رأی داد، و در روی ورقه رأی که می‌توانستیم ۱۲ نفر را بنویسیم، تنها به دو نفر اکتفا کردم و این شعر را روی ورقه نوشتم و امضاء کردم و توی صندوق انداختم:

تا شود گردون دون، آزادمردان را به کام
رأی دادم با بقائی و مصدق ـ والسلام

نمی‌خواهم امروز منّتی برسر مصدق و دکتر بقائی بگذارم و بگویم: ــ من هم یکی از آن کسان بودم که بر آراء شما یک دانه اضافه کردم ـ زیرا، بعدها فهمیدم که رأی مخلص اصلاً به حساب نیامده و خوانده نشده است ـ زیرا "رأی مشکول" بود و امضاء رأی‌دهنده روی آن بود ـ و طبعاً، طبق قانون انتخابات جزء آراء باطله به حساب می‌آمد و ریخته شده بود توی کیسهٔ زباله ـ یعنی به قول معروف: زباله‌دان تاریخ.

معلوم شد که من مقالهٔ مصدق را هر چند چندبار هم خوانده بودم اما درست نخوانده بودم ـ که وقتی یک رأی علامت داشته باشد ـ خوانده نمی‌شود و باطله به حساب می‌آید.

البته بدون احتساب "رأی مشکول" مخلص، هم مصدق و هم دکتر بقائی، در آن انتخابات، با میزان رأی کم‌نظیری که تا آن روز در تاریخ مشروطیت ایران بی‌سابقه بود انتخاب شدند و در مجلس کاری کردند کارستان که در تاریخ ما به "ملی شدن نفت" معروف است ـ و ربطی به بحث امروز ما ندارد.

بعدها، مرحوم دکتر محمود افشار را در بعض مجالس می‌دیدم و ادای احترام می‌کردم، و یک بار نیز ایرج افشار بار عام داد و دعوت کرد از چند تن که برویم و یکی دو شب را در کوشکک مهمان او باشیم. (کوشکک دهکده‌ای است در کنار رودخانه کرج در راه چالوس و ایرج افشار و دکتر منوچهر ستوده دو تا باغ دیوار به دیوار کنار هم داشتند ـ و تابستان‌ها را در آنجا می‌گذراندند). آن دو سه روز از ایام فراموش‌نشدنی زندگی من است، زیرا تا آنجا که به خاطر دارم، دکتر محمود افشار و مرحوم مجتبی مینوی، و مرحوم اللهیار صالح، و دکتر ستوده، و دکتر یحیی مهدوی و دکتر اصغر مهدوی ـ و چند تن دیگر جزء مهمانان بودند ـ و درواقع زمان کوتاه‌تر از آن بود که هریک از این مهمانان بتوانند هرکدام شعری کامل بخوانند یا داستان و مطلبی را تمام بیان کنند .

با این مقدمات معلوم بود که ایرج افشار برمن منت نهاده و مرا در جمع کسانی قلمداد کرده است ـ که برای نوشتن مقاله دراین یادواره ـ همهٔ آنها ـ یک سر و گردن از من بلندتر بودند.

به هر حال مخلص قبول کردم و طبق معمول که"سوگند خورده‌ام که در هیچ سمیناری شرکت نکنم و در هیچ یادواره‌ای مقاله ننویسم ـ مگر آن که در آن محفل یا کتاب، به تقریبی یا به تحقیقی ـ یاد کرمان در میان باشد" ـ پس مقاله خود را که خودش یک رساله مفصل دویست صفحه‌ای شد ـ تحت عنوان افشارها در تاریخ و سیاست کرمان نوشتم و به چاپ رسید.

من مقاله‌ام را تحت عنوان "افشارها در تاریخ و سیاست کرمان" نوشتم، و البته در آن به مناسبات افشارهای یزد و کرمان نیز به تفصیل اشاره کردم.

ایل افشار در تمام ایران پراکنده است و افشارهای زنجان و ارومیه، که قدیمترین و مفصل‌ترین آنها هستند در ایران تنها نیستند. ما افشارهای خراسان را داریم

---

[۳] باستانی‌پاریزی، زیر چل‌چراغ، ۳۷.

که نادرشاه از آن طایفه است و افشارهای خوزستان را داریم، و افشارهای سیستان را داریم ـ که وجود ایرج افشار سیستانی در میان حروفچین‌های چاپخانه‌ها و حتی میان بعض مستشرقینی که از دور با ایرج افشار آشنائی داشتند ـ یکی از معضلات اسناد دادن در مقالات بود ـ و حتی در مرگ افشار هم، یکی از هواداران او اعلان تسلیت خود را به عنوان ایرج افشار سیستانی چاپ کرده بود. خارج از ایران هم که همه جا هستند .

اما در کرمان، طایفهٔ افشار خصوصاً از عصر صفوی در اوضاع اجتماعی ولایت نام‌بردار شده‌اند و بخشی از آنان در کوهستان‌های بافت و رابُر سکونت دارند. در کوهستان‌های جنوب غربی کرمان و سرزمین آنها در جغرافیای تاریخی کرمان به نام "اقطاع افشار" معروف است که در بعض جاها تنها به صورتِ خلاصه "اقطاع" نوشته می‌شود، و گروهی نیز در حوالی زرند و بافق و راور منزل دارند یعنی در شمال کرمان که به طایفهٔ افشار یزد نزدیکترند، و شاید معروف‌ترین سران این طایفه همان ولی‌خان افشار باشد و پسرش بیکتاش‌خان افشار، که در اوایل کار شاه عباس اول طغیان کرد و شخص شاه عباس برای دفع او به یزد آمد. این بیکتاش‌خان کسی است که ممدوح وحشی بافقی است، و وحشی در حق پدر گفته:

از آن رو شد به آبادی بدل ویرانی کرمان
که دارد با نئی چون عدل نواب ولی سلطان
ز برج عدلش ار خورشید بر باغ جهان تابد
به بازار آورد گل ـ باغبان در بهمن و آبان...

بیکتاش‌خان علاوه برآنکه داماد خواجگان کرمان بود ـ با دختر میرمیران یزدی ـ از احفاد شاه نعمت‌الله هم ـ ازدواج کرده بود. مردی ثروتمند بود که به قول صاحب تاریخ "شیلان مقررش هرروز ـ چهارصد قاب، از اطعمه الوان لذیذه ـ که کمال تکلف درو کرده بودند ـ و لنگری‌های فغفوری، و سایر ظروف ـ از طلای رکنی و نقره کافوری می‌کشید."[۴]

شاه عباس بزرگ برای سرکوب کردن بیکتاش‌خان ـ مردی که در فترت بعد از شاه محمد خدابنده صفوی ـ پدر شاه عباس ـ در کرمان و یزد ادعای خودسری می‌کرد و "سیصد و هفتاد زین مرصّع در زین خانه او موجود بود" گاهی به قول صاحب تاریخ، "در آغاز نشأهٔ افیون، می‌گفت:

"من از امیرمحمدمظفر کمتر نیستم ـ که از مرتبه شحنگی می‌بُد ـ به پایهٔ سلطنت و پادشاهی عروج نمود."

آری، برای سرکوب این یاغی پرادعا، از ذوالقدران فارس کمک گرفت و جنگی مردانه در یزد روی داد، و بیکتاش‌خان در خانه میرمیران گیر افتاد و یعقوب‌خان ذوالقدر سر بیکتاش‌خان افشار را برید، و سر را به پایهٔ سریر اعلی[۵][شاه عباس که آن روزها در کاشان بود فرستادند[۵] در حالی که پدرش ولی‌خان در کنار شاه عباس نشسته بود، وقتی سر را در مجلس انداختند ـ شاه عباس از ولی‌خان پدر بیکتاش‌خان پرسید:

ـــ صاحب این سر را می‌شناسی؟

ولی‌خان سر پسر را شناخته، چند لگد برآن سر زده، گفت:

ـــ این سر پسر من است. هرکس به ولی‌نعمت خیانت کند ـ سزایش این است..."[۶]

و من بعد از این جریان نوشته‌ام: پدر سیاست بسوزد که چقدر «بی‌پدر و مادر است."[۷] قبر بکتاش‌خان در آستانهٔ شاه نعمت‌الله ولی است.

خاندان افشار در کرمان هم چنان مقتدر و ثروتمند بود ـ خبر داریم که شاهرخ‌خان افشار در زرند کرمان وقتی دختر سیدحسن بیگ پیشوای اسمعیلیه را برای فرزندش لطفعلی بیگ به زنی گرفت "زمان عروسی، سه خروار ادویه صرف شد ـ سایر مأکولات و تنقلات را براین قیاس باید کرد..."[۸]

از همین طایفه بوده‌اند مجدالاسلام کرمانی و پسرش بهرام‌خان مجدزاده ـ که وکیل دکترمصدق بود در دادگاه محاکمات آن مرد بزرگ.

اما اقطاع افشار هم کم‌اهمیت نبود ـ و داشتیم ایلخانی به اسم غنجعلی خان افشار که وقتی سردار ظفر بختیاری با سیصد سوار به بلوک‌گردی پرداخت ـ او حاکم بعد از مشروطه بود ـ در صفر ۱۳۳۳هـ/۲۵ دسامبر ۱۹۱٤م.

همین غنجعلی‌خان، در گردنهٔ دهلولی، به او پیغام فرستاد که "آمدن به این صفحات، لازم نیست،" و در جنگی که میان حاکم بختیار و غنجعلی‌خان درگرفت، حاکم شکست خورد و با جسد چند تن کشتگان ایل خود ـ به کرمان بازگشت.[۹] او یک جنگ هم سه سال قبل از آن با امیراعظم والی کرمان کرده بود ـ که هرچند امیر، دو تن از سران دموکرات کرمان را در بردسیر به دار زد، اما غنجعلی‌خان ـ که داماد بهادرالملک برادر میرزاآقاخان

---

[۴] باستانی‌پاریزی، حضورستان (تهران: انتشارات ارغنون، ۱۳٦۹)، ۱۵۰.

[۵] قاضی احمد قمی، خلاصةالتواریخ، تصحیح احسان اشراقی (تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۵۹)، ۱۰۷۷.

[٦] احمدعلی وزیری کرمانی، تاریخ کرمان، تصحیح و تحشیه محمد ابراهیم باستانی‌پاریزی (چاپ ۵، تهران: نشر علم، ۱۳۸۵)، ٦۰۷.

[۷] باستانی‌پاریزی، حضورستان، ۱٦۲.

[۸] وزیری کرمانی، تاریخ کرمان، ٦۹۹.

[۹] پاریزی، "صد سال تنهایی."

وداع با ایرج افشار: محمد ابراهیم باستانی پاریزی، دکتر محمد اسلامی، محمدجواد جدی، ایرج افشار، دکتر شفیعی کدکنی، بهمن ۱۳۸۹

بردسیری بود ـ از مجازات جان به در برد. غنجعلی‌خان یک چشمش در جنگ‌ها آسیب دیده بود، و من او را، به "موشه دایان" ایل افشار لقب داده‌ام.
به هرحال، شاید مقالهٔ من، دومین مقالهٔ مستقلی باشد که بعد از مقالهٔ نیکی‌تین در باب این طایفه نوشته شده است، و آن رساله در جلد سوم یادواره دکتر محمود افشار، و همچنین در حضورستان ـ به چاپ رسیده است. در آن مقاله افشارها را به افاشره جمع بسته‌ام چنانکه ابن‌اسفندیار ایل و تبار تکله را به تکاکله جمع بسته است.

کتاب دیگری که مربوط به تاریخ اقتصادی کرمان است و ایرج افشار در تألیف آن با خانم نرگس پدرام همکاری، و بلکه دخالت مستقیم داشته، عنوان کرمان در اسناد امین‌الضرب دارد و مستقیماً زیر نظر مرحوم استاد دکتر اصغر مهدوی فرزند حاج حسین آقا امین‌الضرب تدوین شده است.
کتابی که نه تنها کل اقتصاد کرمان را قریب صد سال زیر نفوذ دارد، بلکه گاهگاه اسناد آن، پر دامن مخلص پاریزی را هم می‌گیرد به دلیل اینکه در آن کتاب از ۱۹۰۰ تومان مالیات پاریز سخن به میان می‌آید در حالی که "یکصد و چهل و یک تومان باقی پاریز" بیخ ریش پاریزی‌ها مانده است.[۱۰]
اولاً باید عرض کنم که اگر کسی بخواهد تاریخ اقتصادی دوران قاجار را بنویسد ـ اگر بدون مراجعه به اسناد امین‌الضرب‌ها ـ حاج محمدحسن و حاج حسین آقا، پسرش ـ بخواهد چنین کاری انجام دهد ـ کارش در حکم "روزه بی‌نماز" و "قرمه بی‌پیاز" است ـ

چه سودی دهد روزهٔ بی‌نماز؟
چه مزه دهد قرمهٔ بی‌پیاز؟

همان کاری که ما بدون مراجعه به آرشیو روس‌ها، درباره نگارش تاریخ مشروطه ایران می‌کنیم ـ و البته ناچاریم برای اینکه آرشیو روسیه برای ما ایرانی‌ها در حکم "مارشیو" شده است ـ یعنی آن‌ها مثل مار برروی این گنج خوابیده‌اند و کسی دسترسی بدان ندارد.
خانه بزرگ حاج امین‌الضرب در سه راه امین‌حضور در حکم یک آرشیو بزرگ است منتهی مرتب‌نشده، و فیش‌نیافته. مرحوم اصغرآقا مهدوی تا حدودی علاقه به استفاده از این اسناد داشت که درگذشت، و مرحوم یحیی مهدوی هم کسی را در ایران ندارد. بالنتیجه همهٔ امیدها به داماد این خانواده یعنی فرزند آقای دکتر صدیقی بسته است ـ که طبیب است ـ و باید روزی فرصت پیدا کند و ترتیب این کار را بدهد.
سابقاً یک بار خانم دکتر هما ناطق با این اسناد آشنا شد، و تنها اسناد مربوط به وکیل‌آباد نرماشیر کرمان را که ملک حاج امین‌الضرب بود و میرزا رضا کرمانی در آنجا مباشر حاج امین بود، مورد مداقه قرار داد و از همان اسناد معدود، کتابی دربارهٔ میرزا رضا نوشت که در نوع خود دارای اهمیت خاص است، اما این قطره‌ای است از دریای اسناد حاج امین‌الضرب.
باری، دربارهٔ کتاب کرمان در اسناد امین‌الضرب من با افشار همیشه بحث و گفتگو داشتم و حتی اعتراض داشتم که: حق این بود، متن تمام هر نامه به تفصیل چاپ شود، او مدعی بود که اولاً نامه‌ها حرف‌های بیخودی هم زیاد دارد، ارقام بیشتر سیاقی است، و مطلب آن همان چند سطری است که ما خلاصه کرده‌ایم.

[۱۰] کرمان در اسناد امین‌الضرب، به اشراف اصغر مهدوی و کوشش نرگس پدرام (تهران: نشر ثریا، ۱۳۸٤)، ۲۳٤.

به هرحال، فعلاً همین قطره از دریای اسناد حاج امین‌الضرب غنیمتی است برای اهل تاریخ، و من که در اینجا فرصت را به دست آورده‌ام بهتر است به قول کرمانی‌ها "یک من خود را آرد کنم" (مربوط به عدم رعایت نوبه در آسیاست)، و تنها به چند نکته که اتفاقاً در باب پاریز به میان آمده بپردازم.
باز توضیح دهم که کرمان و محصولات بی‌نظیر آن، یکی از مهمترین و پرسودترین کالاهائی بوده که سرمایه امین‌الضرب را تأمین می‌کرده است، محصولی مثل محلوج (پنبه تصفیه ناشده) که حمل به روسیه می‌شد و از رفسنجان و سیرجان بود، و شال که باب روم بود، و پسته که به خارج خصوصاً اروپا صادر می‌شد، و بادام که بیشتر از کوهستان پاریز بود، و کتیرا که از بوته خار معروف به چلاّ به لهجه پاریزی‌ها ـ به دست می‌آمدو صمغی بود که در داروسازی و صنایع دیگر غذائی به حسب طبقه‌بندی به کار می‌رفت. چلاّ، همان گوَن است ـ گیاهی پر از خار، ساقهٔ آن نهفته در خاک است، پای آن را می‌کاویدند و با یک تیغ نازک پوستهٔ ساقه را تیغ می‌زدند ـ و از آن صمغ سفیدی میتراوید که به صورت برگه درمی‌آمد، و آن را دانه دانه جمع می‌کردند و می‌فروختند. آن پوست ساقه هم بعد از مدتی می‌خشکید و از ساقه جدا می‌شد و ساقه پوست نو در می‌آورد، آن پوسته جداشده را بچه‌ها جمع می‌کردند و به خانه می‌آوردند: یک لولهٔ توخالی (ماشوله) که هنوز اندکی صمغ کتیرا در آن نهفته بود. این صمغ باعث می‌شد که آن پوسته مثل شمع، مطبخ یا راهروی خانه را روشن نگاه دارد و ما بارها از این پوسته استفاده کرده‌ایم. هر پوسته ده پانزده دقیقه دوام داشت. شیرازی‌ها آن را شمعک کوهی گویند.[11] گاهی مارها در سایهٔ‌گون می‌خوابیدند و کسی که می‌خواست کتیرا را بردارد گاهی دستش را مار می‌گزید. بسیاری از اقوام من کتیرا جمع‌کن بودند. شعر معروف دکتر شفیعی‌کدکنی در حق همین گیاه است:

ــ به کجا چنین شتابان
گون از نسیم پرسید،
هوس سفر نداری ز غبار این بیابان؟
ـ همه هست آرزویم ـ چه کنم که بسته پایم؟
تو و دوستی –خدا را– چو ازین غبار وحشت
به سلامتی گذشتی،
به کبوتران، به گل‌ها،
به شکوفه‌های باران
برسان سلام ما را.

درست است که گون (چلا) سراپا خار تیز است و حسرت شکوفه های باران را می خورد، ولی حقیقت آن است که بوتهٔ‌گون در فصل بهار سراپا پر می شود از گل‌های آبی رنگ خیلی ریز ـ که معمولاً به چشم نمی آید، ولی زنبورهای عسل، خوب آن را درک می‌کنند. نصف عسل هایی که مردم لرستان با شانهٔ موم، موم به خورد مردم ایران می‌دهند، به بوی عسل با عطر گون می‌فروشند که عقیده دارند زنبورهای آنان گل های گون را می‌چرند.

محصول عمده پاریز کتیرا بود و بادام بود و قالی عشایری و تریاک، اینها در کتاب اسناد امین‌الضرب جای خود دارد. یک‌جا صحبت چوب گردو هم هست که در باب آن توضیح خواهم داد.
تاجر عمدهٔ کتیرا، جهانگیر زرتشتی، و حاج محمداسماعیل تاجر یزدی بودند. حاج محمداسماعیل، باغی بزرگ درَ بالای دهکدهٔ درُق پاریز داشت، و خود در سال ۱۳۲۹هـ/مارس ۱۹۱۱م. درگذشته بود.[12] اما همسر او، حاج بی‌بی، با یک طوطی سبز، و با یک غلام سیاه به اسم محبوب، هر سال به کوهستان ما می‌آمد و من او را دیده بودم ـ و در کتاب محبوب سیاه و طوطی سبز یادی از او کرده‌ام.
در نامه‌ای موضوع خرید کتیرای پاریز این طور مطرح می‌شود: "...در باب خرید کتیرای رفسنجان، آقامحمداسماعیل تاجر یزدی ـ ملقب به معتمدالتجار ـ سنه قبل و این سنه هم بندگان امیر، رجوع خدمت خرید کتیرا و غیره ایشان نموده بودند. در تمام کوهستان پاریز و رفسنجان آدم فرستاده بود و قدغن کرده بود به حمایت ضابط، دیگری کتیرا نخرد. حکم سختی از جناب شوکت‌السلطنه صادر کردم فرستادم که آقا محمداسمعیل یزدی را قدغن نمایند برمداخله در خرید کتیرا و سایر اجناس نداشته باشد...[13]
"...در کرمان کتیرا نمی‌شود خرید، کتیرای درهم را پنج هزار می‌دهند. کتیرا را باید رفت پاریز و کوبنان خرید ـ نه آن هم یک دست سفید کارسازی می‌دارند ـ درهم می‌دهند...[14] با بهجت‌الملک از بابت کتیرا سؤال کردم، می‌گوید شما خدمت جناب حاجی آقا [امین‌الضرب] عریضه عرض بدارید که با هم شرکت می‌کنیم: ده هزار تومان می‌گذاریم ـ تریاک انقوزه و کتیرا با هم شرکت می‌کنیم ـ به

[11] باستانی‌پاریزی، هواخوری باغ با گوهر شب چراغ (تهران: نشر علم، ۱۳۸۵)، ۲۸٦.
[12] محمد ابراهیم باستانی‌پاریزی، "هفت عروس و یک داماد،" مجله گوهر، شماره ٤۲ (شهریور ۱۳۵۵)، ۲٦۸.
[13] باستانی‌پاریزی، "هفت عروس و یک داماد،" ٥٦.
[14] باستانی‌پاریزی، "هفت عروس و یک داماد،" ۳۷۹.

انضمام محلوج. ولی اینها تمام حرف است، الآن را حکومت نمی‌کند ـ تجارت می‌کند. همان تومانی ۳۵۰ دینار صرف دو روز است قدغن کرده است که برات ندهید به تجار کرمان. مردم هم به واسطه قالی گرفتار شده‌اند. باید از تحویل خانه و گمرک پول بگیرند.[۱۵]

"سه چهار محل برای خرید کتیرا معین شده، یکی بردسیر و سمت لاله‌زار است ـ و یکی سمت پاریز که سمت رفسنجان است ـ عجالتاً یکصد من ازین رقم که نمونه انفاد می‌شود ـ در ماهان خرید کرده‌اند. کمتر از محل پاریز و بردسیر که ممتاز هست ـ هفته آینده انفاد می‌شود ـ ملاحظه فرمائید.

این کتیرا از کوهستان رفسنجان، پاریز، و زرند می‌باشد ـ سیاه جزئی دارد ـ سفید آن زیاد است. زرد هم جزئی دارد."[۱۶]

مخلص پاریزی باید عرض کند، کتیرا یک مصرف در حمام هم دارد. زنان ـ که معمولاً عصرها حمام سهم آنان است ـ از شب قبل در یک طشتک کتیرای کوفته را می‌خیسانند، ظهر که به حمام رفتند، بلافاصله موهای سر خود را با آن می‌چسبانند و تا غروب که چرک می‌کنند و مشت مال می‌دهند و کارهای دیگر می‌کنند ـ این کتیرا برسر آنان هست. بعد، با احتیاط می‌شویند. می‌گویند کتیرا نه تنها موی را براق می‌کند، بلکه آن را لطیف‌تر می‌کند، و در بلند شدن مو هم مؤثر است. والعهدة علی الراویة!

۱۹ شوال ۱۳۱٦هـ/اول مارس ۱۸۹۸م.

یک فقره کتیرای سفیدبرگی اعلا، مال پاریز از قرار یک من هفت هزار خریدم. خیلی تعریف دارد.[۱۷] [۲٤ جمادی‌الاول ۱۳۱۵هـ/۲۱ اکتبر ۱۸۹۷م.]

عالیجناب آخوند ملایوسف و عالیجاه کربلائی ابراهیم خراسانی، از جانب جناب بهجت‌الملک امروز رسالت داشتند مقدار هشت هزار من محلوج رفسنجان و مقدار یک هزار و ششصد من کتیرا در رفسنجان، پاریز، زرند بفروشند. محلوج یک من دو هزار، کتیرا چهار هزار، با سرکار خان [پیشکار بهجت‌الملک؟] جواب سؤال نمودند و فدویان به این قیمت قبول نکردیم. با سرکارخان قرار دادند امشب را بروند "باغ نظر" منزل معظم‌الیه با خودش گفتگو نموده قیمت را معین نمایند. کولک خرواری که صدمن تبریز باشد ـ پنج تومان پنج هزار می‌دهند ـ محلوجش یک من سی شاهی پاک شسته بیرون می‌آید، پنج هزار هم پنبه‌دانه نفع عاید می‌شود. و این همان پنبه دانه است که خوراک مورد علاقهٔ شتر است و:

شتر در خواب بیند پنبه دان
گهی لف لف خورد گه دانه دانه

واقعا راست گفته: فرمانفرما و بهجه‌الملک حاکم نیستند ـ کاسب هستند.

۱۳ شوال ۱۳۱۱هـ/۲۰ آوریل ۱۸۹٤م. [اردیبهشت] در باب خرید بادام، سابق براین فرموده بودید هرقدر به دست آمده باشد در موقع خریده شود، حالا باید آدم به طرف پاریز و سمت شهربابک فرستاد که در آنجا در صدد خرید بوده باشند...[۱۸]

"مظنه مغز بادام و پسته را فرموده‌اید عرض کنم. در این حدود رسم نیست که بادام را از پوست خارج کنند و بفروشند ـ و هم به سلف خریدن و در نوغان خریدن ـ تفاوت دارد... پسته اختیار آبادی را یک من دو ریال خریدم و در فصل آنچه خریده بودم یک من هفت قران و پنج شاهی فروختم ـ از حدود سیرجان پسته و بادام شهربابکی زیاد خریده می‌شود ـ لیکن حمل عباسی می‌شود ـ به روسیه باربردار ممکن نیست برود، لیکن رفسنجان هرقدر پسته و بادام خریده شود باربردار هم ممکن است. اما تجار لاری و آذری آدم گذارده‌اند هرچه در آن اطراف است ـ سلف می‌خرند، و در فصل، حمل عباسی می‌کنند و به هندوستان و انگلستان می‌برند. این اوقات پسته سلف حدود قریب کرمان را (ظ: حومه قریب کرمان را) در یک من دو قران و هفتصد و پنجاه دینار خریده‌اند و روز به روز بالاتر می‌خرند. ۱۱ ذی‌حجهٔ ۱۳۱۱هـ/۱٦ ژوئن ۱۸۹٤م. [خرداد]

بادام تا چند روز قبل در پاریز، یک من [و] چهارک یک قران بوده است ـ ولی احتمال دارد ـ حال که نزدیک به دست آمدن است ـ یک من یک قران رسیده باشد.[۱۹]

مخلص پاریزی به خاطر دارم که کاسب‌های پاریز، بادام را با پوست می‌خریدند و انبار می‌کردند و در اوایل پائیز ـ وسط حیاط خانه، ده‌ها تن زنان و بچه‌ها می‌نشستند و با دستهٔ هاون و سنگ و غیرآن، بادام‌ها را می‌شکستند و مغز می‌کردند، و بعد باربار آن مغزها حمل به رفسنجان یا سیرجان می‌شد.

۹ ربیع‌الاول ۱۳۰۸هـ/۲٤ اکتبر ۱۸۹۰م.

"سابق براین رفسنجان تریاک عمل نمی‌آوردند ـ و دو

---

[۱۵] باستانی‌پاریزی، "هفت عروس و یک داماد،" ۳۸۰.
[۱٦] باستانی‌پاریزی، "هفت عروس و یک داماد،" ۳۸۱.
[۱۷] باستانی‌پاریزی، "هفت عروس و یک داماد،" ۳۸٦.
[۱۸] باستانی‌پاریزی، "هفت عروس و یک داماد،" ۳۱۹.
[۱۹] باستانی‌پاریزی، "هفت عروس و یک داماد،" ۳۲۰.
[۲۰] باستانی‌پاریزی، "هفت عروس و یک داماد،" ۳۲۷.

باستانی پاریزی و منوچهر ستوده، ژنو ـ سوییس، عکس از ایرج افشار

سال است جاری شده، لامحاله رفسنجان هزار و پانصد من تریاک عمل آمده، ... دو سه صندوقی به جهت چین یکی (ظ: پکن) فرستاد، و در سیرجان زیاده براین‌ها عمل می‌آید و الحال تریاک لوله خوب در رفسنجان یک من تبریزی دوازده تومان و پنج هزار می‌خرند. به قدر هشت من یکی دارد و در همین قیمت‌ها هم می‌فروشند."[۲۰]

فراموش نشود که تریاک خوب سیرجان و رفسنجان، منحصر به پاریز بوده که هربیست مثقال آن ۱۸ و گاهی ۱۹ مثقال ـ بعد از تریاک مالی ـ کیل دارد، و این بالاترین امتیاز یک محصول تریاک است ـ یعنی آب آن فقط دو مثقال است.[۲۱]

حالا برویم سر یک محصول دیگر پاریز، هرچند در این مقاله دارد سهم پاریز "پسربخش" می‌شود و سهم سایر نقاط کرمان "دختربخش."

۱۸ ربیع‌الثانی ۱۳۰٤هـ/۱۵ ژانویه ۱۸۷۷م.

در باب چوب گردو که مرقوم فرموده بودید ـ به جهت نمونه هرگاه یک پارچه هم به دست آورده باشند ـ از شدت برف، و مسدود شدن راه، ممکن حمل و نقل نیست... از قراری که معلوم شد حضرات فرنگی معادل یک هزار و پانصد من از همه جهت بار کرده‌اند، و این یک هزار و پانصد من سه هزار تومان برایشان تمام شده است. به هرجهت، از قراری که حسین خان ضابط پاریز مذکور داشت، چند قطعه در پاریز خریده‌اند و در زیر پهن گاو کرده‌اند که بعد بیایند حمل کنند. و همان حسین‌خان وعده داده است که از همان‌ها یک پارچه‌اش را به دست آورده باشند بلکه انشاءالله به هرقسم باشد یک پارچه نمونه ارسال شود.[۲۲] این حسین خان پسر اسماعیل‌خان از احفاد ظهیرالدوله شوهر ستاره خانم، یک زن پاریزی هم به نام سکینه داشت ـ و هرسال تابستان‌ها به همین دلیل به پاریز می‌آمد.[۲۳]

چوب گردوی پاریز در این کتاب نقش مهمی بازی می‌کند، و مورد علاقه بوده که سیدعبدالرحیم می‌نویسد: "...خواستم تمام قطعه را به همان طور که هست بدهم بیاورند ـ سنگین بود و ممکن نمی‌شد ـ و اسباب حرف و کدورت بود ـ همان‌قدر را هم قدغن کرده‌ام که وارد شهر کرمان نکنند ـ در بین راه رفسنجان الی یزد حاضر است ـ به هرقسم صلاح می‌دانید ـ روانه دهید... در باب چوب گردو هم خدا شاهد است بیست سی کاغذ متجاوز در فرستادن این چوب نوشته‌ام، همه را وعدهٔ امروز و فردا داده‌اند ـ متحیرم باعث مساهلهٔ ایشان [حسین‌خان ضابط] از چه جهتی است، و باز مجدد سفارش می‌نویسم..."[۲٤] در بادی امر این تصور پیش می‌آید که مقصود چوب

[۲۱] باستانی‌پاریزی، از سیر تا پیاز (چاپ ٤، تهران: نشر علم، ۱۳۷۹)، ٥٧٤ و ٥٨٩.
[۲۰] باستانی‌پاریزی، از سیر تا پیاز، ۳۳٦.
[۲۳] باستانی پاریزی، پیغمبر دزدان (چاپ ۱۸، تهران: نشر علم، ۱۳۸۷)، ۷۷۷.

ردیف اول از راست به چپ: دکتر نواب، محیط طباطبایی، افشار شیرازی، حبیب یغمایی، سیدکاظم امام، روضاتی، مهدوی و...
ردیف دوم: دانش پژوه،ایرج افشار،باستانی پاریزی، تیموری (سمیناری در اصفهان، شهریور ۱۳۵۲)

گردو برای نجاری و ساختن در و پنجره و میز و تخته و امثال آن باشد ـ که هرچند همه اینها اهمیت دارد ـ اما نقل آن از پاریز به تهران، با آن کرایه و سختی و طولانی راه و وسایل آن روزی، چندان قابل قبول نیست.
یک یادداشت در همین کتاب موضوع را حل می‌کند.
۲۷ رجب ۱۳۰٤هـ/۲۲ آوریل ۱۸۸۷م. [اردیبهشت]
در باب گره گردو، هم، خداوند شاهد است تا به حال بیست سی کاغذ متجاوز در فرستادن این چوب نوشته‌ام ـ همه را وعده امروز و فردا داده‌اند ـ متحیرم باعث مساهله ایشان از چه جهتی است؟ و باز مجدد سفارش می‌نویسم[۲۵].
آری، مقصود چوب گردو نیست، مقصود گره گردوست، و آن عبارت از غدّه بزرگی که در تنهٔ بعض درخت‌های کهن‌سال گردو پیدا می‌شود، و تنها مورد استفاده آن، بریدن و جدا کردن این غدّه از تنه درخت، و خالی کردن چوب داخل آن، و استفاده از پوستهٔ آن است ـ برای ساختن کاسه تار.
و این چون کمیاب است گران‌قیمت است، بعضی نیز از غدّه تنه درخت گلابی استفاده می‌کنند، و صدای آن لطیف‌تر است.
حاج امین‌الضرب، پدرش حاج محمدحسین صراف بود و خرید و فروش حوالجات شهرستان‌ها را انجام می‌داد، یعنی مثلاً دولت در تهران صد تومان حواله می‌کرد به شاعری، یا روضه‌خوانی که برود از حاکم کرمان یا یزد بگیرد. خوب، نقد کردن چنین براتی هم وقت می‌خواست و هم زور، صاحبان این گونه برات‌ها به صراف مراجعه می‌کردند، و او در مقابل کم کردن صدی یک یا دو یا بیشتر، بقیه پول را به طرف می‌داد، و حواله را نگه می‌داشت. وقتی تعداد و مقدار براتٍها زیاد می‌شد، آنها را برمی‌داشت و به کرمان مثلاً یا اصفهان، یا شیراز می‌رفت و باز با کم کردن مختصری، آنها را تبدیل به پول نقد یا جنس دیوانی می‌کرد.
حاج محمدحسین صراف در زمان حاج میرزا آقاسی چنین کرد و مبالغ زیادی از برات‌های او در کرمان لاوصول ماند، و حاجی بیمار شد و در کرمان درگذشت و پسرش حاج محمدحسن به کرمان آمد و پدر را کفن و دفن کرد. بعد نماینده‌ای به نام آقاسیدعبدالرحیم اصفهانی را در کرمان گماشت تا برات‌ها را وصول کند. و او در کرمان مقیم شد و تجارت حاج امین‌الضرب را خصوصا در مورد روناس رفسنجان و حنای نرماشیر و تریاک پاریز و کتیرا و بادام پاریز انجام می‌داد، و کم‌کم لقب معین‌التجار گرفت و از تجار و رجال معروف شهر کرمان شد، و بعدها خانوادهٔ اوعنوان معین‌زاده گرفتند و آن معین‌زاده لنگ که هنگام عبور رضاشاه از کرمان برای

---

[۲٤] باستانی پاریزی، از سیر تا پیاز، ۳۳۷.
[۲۵] باستانی پاریزی، از سیر تا پیاز، ۳۳۳.
[۲٦] باستانی پاریزی، درخت جواهر (چاپ ۲، تهران: نشر بهنام، ۱۳۷۹)، ٤۱۳.

رفتن به موریس، به عنوان رئیس ثبت، امضای شاه سابق را در محضر سیدالعراقین لنگ تصدیق کرد از اولاد همین معین‌التجار بود که سهرابی عکاس زرتشتی لنگ هم از ایشان عکس برداشت، و شاه سابق همان روز این جمله را در کرمان در خانه هرندی به زبان آورد که "وقتی که کار لنگ می‌شود ـ همه چیز و همه کس لنگ می‌شود."[۲۶]

ظاهرا نمایندهٔ سیدعبدالرحیم در پاریز ملا جهانگیر نام زرتشتی بوده است ـ و اصولاً زرتشتی‌ها از قدیم در پاریز تجارت و آمد و رفت داشته‌اند.

در نامهٔ مورخ ۱۹ شعبان ۱۳۲۰[هـ/۲۲ نوامبر ۱۹۰۲م. پائیز] سیدعبدالرحیم به تهران حواله‌ای می‌دهد به این شرح: "...در این وقت، مبلغ ششصد تومان، از عالیجاه ملاجهانگیر تاجر پاریز دریافت گردید، و به موجب هذه عریضه ـ که به منزلهٔ برات است ـ به حوالهٔ گماشتگان حضرت عالی نمودم ـ که از حساب تحریر [باید باشداز حال التحریر] بعد از کسر ثلث ـ نود و یک روز، حواله کرد مشارالیه کارسازی فرمایند، و در محاسبه خرید شال باب روم، ثبت فرمایند."[۲۷]

این پول‌ها در عین حال آنقدرها هم مورد علاقه سیدعبدالرحیم نبوده که در همین صفحه از کتاب، طی نامهٔ دیگری می‌نویسد "... در فقرهٔ وجوهات گمرک... خود مخلص متذکر این مطلب شدم که مصرف آن را صورت شرع بدهم [ظاهرا در این مورد با بعض روحانیون گفتگو و احتمالاً یک نوع پول‌شوئی نموده باشد؟]اگرچه عمل کرمان، به واسطهٔ پول تحویل‌خانه و مالیات ـ که تجار تماماً آلوده می‌باشند ـ و سال دوازده ماه عملشان آلودگی پول دیوان است ـ خداوند خودش ترحم فرماید.

پول تحویل‌خانه به مراتب از پول گمرکی بدتر است. مالیات را در بلوکات از اشخاصی می‌گیرند که عریان، و نان شب ندارند ـ به ضرب چوب و داغ درفش از آنها می‌گیرند. پول گمرک را کسانی می‌دهند که تماماً تجار می‌باشند."[۲۸]

در همین تاریخ: ۹ ذی‌حجه ۱۳۱۵هـ/۲ مه ۱۸۹۸ [خرداد]

توسط نصرالله هرندی نوشته است: "مالیات پاریز، از روی کتابچهٔ طهران، یک هزار و نهصد ـ الی [در اصل الا] دوهزار تومان است ـ جنابعالی پاریز را ده ساله هشت ساله موضوع بفرمائید و پانصد تومان هم علاوه تعارف بدهید ـ که نهایت می‌شود دوهزار و پانصد تومان. "

سال بعد، در ٦ شوال ۱۳۱٦هـ/۱۸ فوریه ۱۸۹۹م. [زمستان]

توسط محمدسام می‌نویسد: "در باب خرید سنواتی هم به کرّات عرضه داشته ـ که راه آن اینست که باید عمل پاریز را از مالیات کرمان مجزّی فرمایند که یک نفر عامل مخصوص از گماشتگان حضرت اقدس عالی باشد ـ و حاصل مالیات کتابچهٔ آن، گویا هزار و نهصد تومان زیادتر نیست ـ ولی معاملهٔ حکومتی کرمان با ضابط، معادل سه هزار و هفتصد تومان می‌شود ـ اقلاً اگر عمل آن را در طهران مجزّی فرمایند ـ این تفاوت عمل، عایدی ملازمان خواهد بود..."[۲۹]

در همین کتاب، بعد از فوت ناصرالدوله، در باب مخلفات فرمانفرما نوشته است: "...مخلفات مرحوم فرمانفرما ـ که جزء آنها جواهر بود یا نه؟ اینهائی که ما دیدیم روی هم دو تومان [ظ: مقصود دو هزار تومان است] جواهر طلا که یک گل کمر، یک حلقهٔ انگشتر یاقوت، شمشیر طلا گرفته، قلیان و قهوه‌خوری طلا و غیره نبود. بله ـ جواهر داشت. طلا کلی داشت. پول نقد داشت. اول فروردین فرمانفرما [برادرش عبدالحسین میرزا] چاپار به چاپار بار شد آمد طهران نزد آقارضا و آقاعلی‌خان صندوقدار ـ فروختند. از قراری که شنیدم خیلی نازل وجه نقد دادند..."[۳۰]

اما در جزء چیزهائی که توسط محمدسام در ۲۵ صفر ۱۳۱٦هـ/۱۵ ژوئیه ۱۸۹۸م. خواسته شده علاوه بریک لوله تفنگ مارتین و فشنگ، و قدری کاغذ و پاکت و مرکب، و یک عدد لاک، دو تومان اشرفی و نیم اشرفی هم اگر با پست ارسال فرمایند ـ بی‌صرفه نیست ـ در کوهستان پاریز خرج می‌شود و ضرر کرایه هم ندارد![۳۱] در مورد اشرفی و نیم اشرفی برای پاریز ـ از خدا که پنهان نیست، از شما چه پنهان، مخلص پاریزی، باید هم قول حافظ شود که: وعده از حدّ بشد و ما نه دو دیدیم و نه یک...

در نامه ۱٦ محرم ۱۳۱٦[هـ/۷ ژوئن ۱۸۹۸م.] توضیح می‌دهد در باب "گندم، از خواجه طلای هندو ـ که خریداری شده و برات گندم گرفتم. خواجه طلای هندو ـ کمک احوال حقیر می‌باشد."[۳۲]

مقصود این است که تجار هندی، در کرمان، موقعیت مهم داشته‌اند و طبعاً با نماینده حاج امین‌الضرب تماس مستقیم داشته‌اند. در تاریخ کرمان از کاروان‌سرای هندوها و تل هندوسوز بارها گفتگو شده، و برطبق نظری که من دارم، آبادی شرق و جنوب شرقی کویر هزاران سال پیش از جانب هندوها شروع شده، و قصد

[۲۷] باستانی پاریزی، درخت جواهر، ۱٤۷.
[۲۸] باستانی پاریزی، درخت جواهر، ٦۷.
[۲۹] باستانی پاریزی، درخت جواهر، ۲٦۲.
[۳۰] باستانی پاریزی، درخت جواهر، ٤۷.
[۳۱] باستانی پاریزی، درخت جواهر، ۳۳۳.
[۳۲] باستانی پاریزی، درخت جواهر، ۳٦۵.

اصلی آبادانی راه ادویه بوده، راهی که نتیجهٔ آن را امثال حاج آقا علی رفسنجانی و آقا سیدرحیم معین‌التجار ـ نمایندهٔ حاج امین‌الضرب، حاصل آن را چیده‌اند. راه ادویه که محلوج رفسجان و حنای وکیل آباد نرماشیر را هم از طریق کویر به روسیه می‌رساند و به قول مرحوم دکتر غنی زنگ چندین هزار شتر امثال حاج مرادعلی شتردار دولت آبادی سبزواری فضای کویر را پرطنین می‌کرد و عشق آباد و لطف آباد از پرتو سرمایهٔ حاج امین الضرب، در رفاه و آبادان بودند.[۳۳]

این حکومت پاریز را هم پر کوچک نشمارید، برای اینکه در ۱۹ شوال ۱۳۱٦[هـ/اول مارس ۱۸۹۹م. نوروز] توسط محمداسماعیل طهرانی، گزارش داده شده که "در باب یک هزار من جو ابتیاعی آقامحمد [ظ: سام]را ـ که حکومت پاریز توقیف نمود، خدمت شوکت‌السلطنه عرض نمودم. حکم آن را صادر نمود ـ با این پست فرستادم.[۳٤]

اما نکته اختصاصی که تا حدی مربوط به مخلص پاریزی می‌شود، آن‌جاست که آقاسید عبدالرحیم معین‌التجار به حاج امین‌الضرب می‌نویسد:[۵ رجب ۱۳۰۹[هـ/٤ مارس ۱۸۹۲م.]

"...کتاب پیغمبر دزدان، کتاب مجموعی ندارد که نسخه آن در دست مردم باشد. کاغذی به شیخ حسینعلی نام ـ پسر بزرگ او که وارث علم اوست به سیرجان نوشتم که هرچه از مراسلات و اشعار پدر دارد نسخه کند، بفرستد..." یک ماه بعد در ۱۷ شعبان باز می‌نویسد: "...در باب کتاب مثنوی مرحوم آقای حاجی محمدکریم خان، و اشعار مرحوم شیخ محمدحسن پیغمبر دزدان، اینها قابل نیست که بنده از باب قابلیت یا قیمت در فرستادن اهمال کنم. کم به دست می‌آید. مثنوی را هرکدام یک نسخه یا بیشتر دارند ـ به هیچ‌کس نخواهند داد. اشعار پیغمبر دزدان هم جمع و دیوان نشده است که آماده بشود. یک نسخه که به دست آوردم فرستادم، از میان رفت؟ انشاءالله یک نسخه دیگر به دست می‌آورند ایفاد می‌دارم."[۳۵] حیف که معین‌التجار زنده نماند تا پنجاه سال بعد، مخلص پاریزی، به عنوان کاتب وحی پیغمبر دزدان، نسخه‌ای از کتاب او را تقدیم حاج امین‌الضرب بنماید.

در شهریور ماه ۱۳۵٦ش/ سپتامبر۱۹۷۷م. در کرمان، کنگره ایران‌شناسی به ابتکار فرهنگستان‌های ایران و دانشگاه کرمان فراهم آمد که دکتر میرزائی رئیس قبلی دانشگاه کرمان یک برنامه تجلیل از چند تن استادان از جمله حبیب یغمائی و شاه جمشید سروشیان و... مخلص باستانی پاریزی به عمل آوردند، و همه می‌دانستند که همه این مقدمات به دست ایرج افشار چیده شده است.

در آن سمینار، یک روز هم مرحوم عبدالرضاخان سرکارآقا رئیس طایفه شیخیه در باغ مجلل خود در سلسبیل یک مهمانی داد به افتخار شرکت کنندگان که بیش از دویست نفر ایران‌شناسان در آن شرکت داشتند. مهمانی شاهانه‌ای که مهمانی‌های حسام‌الدوله اردشیر را در مازندران به خاطر می‌آورد ـ که دستور داد سفرهٔ او "از گنجینه تا سپید دارستان زمین برافکنند تا مسافت یک فرسنگ خوان نهد."[۳٦]

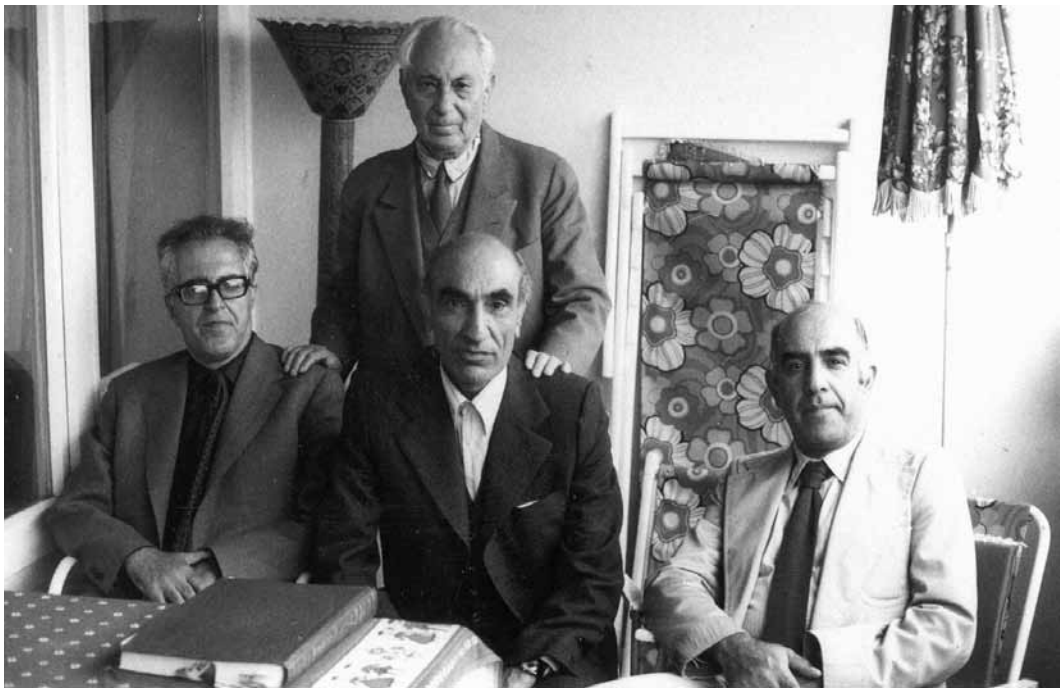
باری مهمانی سرکارآقا آغاز شد و دوری‌های فغفوری پلو و ته‌چین و کاسه‌های پر از حلوای ابراهیم خانی به عنوان «دسر» (همان شله‌زرد خودمان است که چون جدّ آنها ابراهیم خان ظهیرالدوله هر سال در روز عاشورا هزار کاسهٔ کوچک مسی یک اندازه پر از شله‌زرد می‌کرد که برآن مغز پسته پاشیده بود، و به حاضرین در مجلس روضهٔ او در مدرسه ابراهیم خان می‌داد که با همان کاسهٔ مسی به خانه خود ببرند، طی دو قرن، هم آن کاسهٔ کوچک، و هم آن حلوای زرد در خانهٔ کرمانی‌ها به "ابراهیم‌خانی" معروف شده است.) آری، پس از آن مهمانی و الطافی که شخص عبدالرضاخان به یک یک اعضاء کرد، من و افشار به مرحوم عیسی خان ضیاءابراهیمی که بنی‌عم سرکار آقا و اهل کتاب و شعر، و معلمی بافضیلت بود، گفتیم: ـــ آیا وقت آن نرسیده است که اسناد و کتاب‌های شیخیه که در کتابخانه مدرسه ابراهیم‌خان به ودیعت نهاده شده، مورد بررسی و فهرست‌نویسی قرار گیرد؟ عیسی‌خان گفت: "عین گفتار شما را با سرکار آقا در میان خواهم نهاد."

و روز آخر کنگره به من و افشار گفت: سرکارآقا کاملاً با نظر شما موافق است و ترتیبی خواهد داد که دو سه نفر از دانشجویان دوره دکتری زیر نظر شما و آقای دکتر باستانی پاریزی به بررسی این اسناد و کتاب‌ها بپردازند، و ان شاءالله از سال دیگر برنامهٔ آن فراهم خواهد آمد.

این گفتگوی من بی‌دلیل نبود. حقیقت این است که خانوادهٔ ابراهیمی در کرمان، در تمام دورهٔ تاریخ قاجاریه در شئون مختلف شهر و استان صاحب نفوذ و مؤثر بوده است، بعد از واقعهٔ آقامحمدخانی (ربیع‌الاول ۱۲۰۹هـ/ اکتبر ۱۷۹٤م.) کرمان چند صباحی آشفته و بدون حاکم بود و تنها عبدالرضاخان یزدی و فرزندانش برای منافع و بستگانی که در کرمان داشتند، شهر کرمان را زیر حمایت خود گرفتند، اما مسألهٔ حکومت کرمان و بلوچستان و

---

[۳۳] باستانی پاریزی، اژدهای هفت سر (چاپ ۵ تهران: نشر علم، ۱۳۸٤)، ۳۰.
[۳٤] باستانی پاریزی، اژدهای هفت سر، ۳٦۵.
[۳۵] باستانی پاریزی، اژدهای هفت سر، ۳۰۷.
[۳٦] باستانی پاریزی، نون جو و دروغ‌گو (چاپ ۵، تهران: نشر علم، ۱۳۸۵)، ٦٦۷. نقل از تاریخ طبرستان ابن‌اسفندیار.



احمد اقتداری، باستانی پاریزی، زریاب خویی (نشسته) و محمدعلی جمالزاده (ایستاده) عکس از ایرج افشار

سیستان که بیش از ۲۵۰ هزار کیلومتر مربع از مملکت را در بر می‌گرفت همچنان در بوته بی‌اعتنائی شاه قرار داشت و بیم پیوستن به افغانستان و هندوستان در پیش بود که فتحعلی شاه جانشین آقامحمدخان متوجه اهمیت موضوع شد و پسرعم خود، یعنی پسر برادر آقامحمدخان را،که ابراهیم خان نام داشت و حکومت و سرپرستی تفنگچیان بسطامی را داشت، مأمور کرد که به حکومت کرمان برود و به نوعی از مردم ستم‌کشیده کرمان ـ و خصوصاً سیستان و بلوچستان- دلجوئی، و خرابی‌ها را ترمیم کند و او در ۱۲۱۸هـ/۱۸۰۳م. با اختیارات تام عازم کرمان شد و چند بار به بلوچستان و سیستان سفر کرد، تا در ۱۲٤۰هـ/۱۸۲۵م. برای گزارش کارها به تهران آمد و در همان طهران مُرد. ـ یعنی ۲۲ سال حاکم کرمان بود و در این مدت، شهر را نوسازی کرد و بازار و قیصریه ساخت، و مدرسه ابراهیم‌خان را بنا کرد، و املاک بسیار ـ که بی‌صاحب مانده بود ـ دوباره سائح و جاری ساخت و روحانیون و شعرا در درگاه او جمع شدند.

مادر او را بعد از قتل پدرش، فتحعلی شاه به ازدواج خود درآورده بود، و خود دو تن از دختران فتحعلی شاه را برای دو تن از فرزندان خود به زنی گرفت، و یکی از دختران خود را به ازدواج فتحعلی شاه درآورد.

ابراهیم خان چهل و دو فرزند داشت ـ ۲۰ پسر و ۲۲ دختر که فهرست اسامی آنها و فرزندان آنها را یک به یک، مرحوم بایگان همدانی در کتابچه‌ای نگاشته است.

ابراهیم خان از نظر مذهبی جزء اخباریون بود و به شیخ احمد احسائی احترام و علاقه داشت و یک بار نیز از شیخ دعوت کرد که از بحرین به کرمان بیاید و شیخ تا یزد هم آمد ولی به علت انقلابات یزد ناچار به بازگشت شد، و بعدها ابراهیم خان، فرزند خود محمدکریم خان را که از همسر قراباغی او بود به عتبات فرستاد که در محضر شیخ باشد، هرچند دیگر شیخ زنده نبود و حاج محمدکریم خان در مجلس سیدکاظم رشتی اصول عقاید شیخ را آموخت و به کرمان بازگشت، و جمعی کثیر با عقاید او همراه شدند که بیشتر بستگان و خانواده خود او بودند، و چون در تبریز نیز گروهی شیخیه حضور داشتند در برابر تبارزه شیخی، اصطلاح کرامخه به کار رفت که مقصود شیخیه کرامنه یا کرمانیان شیخی کریم‌خانی باشند. اتفاقاً یکی از آثار مهم چاپ شده افشار، کتاب جامع جعفری در تاریخ خوانین یزد است که بخش عمده آن مربوط به فتح کرمان توسط آقامحمدخان، و حکومت عبدالرحیم‌خان فرزند عبدالرضاخان بعد از بازگشت آقامحمدخان، در حکومت کرمان و کارهای اوست.

من آن روز به افشار گفتم: آدمی با این مشخصات و ۲۲ سال حکومت کرمان، آیا فقط با دو خط ابلاغ: "جناب ابراهیم‌خان، شما به ایالت کرمان منصوب می‌شوید" به این شهر آمده است؟ و توضیح دادم که بعد از ابراهیم‌خان و پسرش عباسقلی خان، حسنعلی میرزا شجاع‌السلطنه هلاکومیرزا پسرش و سیف‌الملوک میرزا ـ و پس از آقاخان

ـ شاهزاده فیروزمیرزا و خانلرمیرزا و طهماسب میرزا و کیومرث میرزا و ناصرالدوله و عبدالحسین میرزا فرمانفرما و نصرةالدوله پسرش و شاهزاده ظفرالسلطنه که آیت‌الله میرزا محمدرضا را به چوب بست ـ یعنی تا یک سال قبل از مشروطه (۱۳۲۳هـ/۱۹۰۵م.) بیشتر حکام کرمان شاهزاده بوده‌اند و مؤید خاندان شیخیه ابراهیمی، و بنابراین هیچ اتفاقی نیفتاده که اسناد از خانواده آنها خارج شود.
بعد به شوخی گفتم: آقای ضیاء ابراهیمی، فرمان حکومت کرمان ابراهیم‌خان ظهیرالدوله مطمئناً در جزء اسناد خانوادگی سرکارآقا هست، و لابد مذهب و مطلا و منقش است، مثل تصویر نقاشی شده شیخ احمد احسائی ـ که حاج آقا عکاس از روی آن عکس برداشته ـ و من حاضرم همینطور "ندید" آن را درحراجی "کریستیز" لندن به یک میلیون دلار خریداری کنم. شما این همه سند را ظرف دویست سال روی هم نهاده‌اید که نصیب موریانه‌ها شود؟ و به هرحال، چنین گفتگوئی من و افشار و ضیاء ابراهیمی داشتیم.
اما، گفت: ما در چه خیالیم و فلک در چه خیال!
مدت کوتاهی گذشت و ۲۲ بهمن ۱۳۵۷/فوریه ۱۹۸۹م. پیش آمد و کن‌فیکون شد، و نخستین کسی که در کرمان به قتل رسید، مرحوم عبدالرضاخان ابراهیمی سرکارآقا بود که دم خانه‌اش ـ همان خانه که به ما مهمانی داده بود ـ هنگام پیاده شدن از اتومبیل مورد سوءقصد قرار گرفت، و اندکی بعد خانه او مصادره شد، و خانه و املاک ۱۸ خانواده دیگر شیخیه نیز مورد مصادره قرار گرفت. طلبه‌های مدرسه ابراهیم خان از مدرسه به هرطرفی فرا رفتند، و طلبهٔ تازه جانشین شد و در این میان کتابخانه و اسناد دویست ساله شیخیه که در ساختمان اول مدرسه قرار داشت، معلوم نشد به چه روز و حالی درآمد، و اینک که این سطور نوشته می‌شود ـ ایرج افشار هم زیر خاک خفته، و مخلص پاریزی نیز که در آستانه ۸۷ سالگی جان به کف پای به در برده، و در پی او روان است.

مجنون برفت و دلشدگان را به جا گذاشت
کار تمام ناشده ـ در پیش ما گذاشت

با همهٔ اینها این امید هست که شاگردان و دوستانی که ایرج افشار تربیت کرده و آموزش داده، روزی دست بدین کار بزنند و کار ناتمام تاریخ کرمان را تمام کنند.
اکنون پس از یک سال، مخلص پاریزی، از همان پوسته‌های چلای پاریزی که بسیار خوش‌سوز است و کار شمع را می‌کند و به همین جهت فارسی‌ها آن را "شمعک کوهی" می‌گویند، به خاطر آن همه تعریف که از کتیرای پاریز کرده است، به جای شمع، برمزار او هدیه می‌کنم. کتیرای آن بوته‌های چلّا (گون) که باربار هر بار ۲۵ منی (۷۵ کیلو) بر پشت چارپا و قاطر و بر شانهٔ شترهای امثال مرادعلی شتردار سبزواری که کتیرای آن را از کوهستان پاریز پس از طی هزار فرسخ راه به بادکوبه و عشق‌آباد و لطف آباد دره‌گز (پیش‌بندر جز) می‌رساندند،[۳۷] آری به برکت همان بارها کتیرای پاریز لابد بوده که مهمانخانه پر طول و عرض حاج امین‌الضرب به نور چهل‌چراغ‌ها روشن و به برکت "لاله مرزنگی"های بلور شفاف، مهمان‌پذیر رجال سیاسی و ادب و موسیقی ایران می‌شده – و اصلاً ژنراتورهای سنگین کارخانهٔ برق حاج امین‌الضرب که از طریق روسیه به ایران می‌آمد – و اینک در موزهٔ برق نگهداری می‌شود – و به برکت همین پره‌های نازک گون‌ها می‌چرخیده – هرچند از آن بوتهٔ معجزه‌گر جز پوسته ای خشک به صورت چراغو برای پاریزی‌ها باقی نمی‌مانده تا چند لحظه آشپزخانهٔ سرد خانهٔ خود را بدان روشن کنند.

ایرج افشار سال‌های سال به خاطر همایون صنعتی و گل‌های سرخ گلاب زهرای خانم سرلتی به کرمان و خصوصاً لاله‌زار – منشأ اولیهٔ کارامانی‌ها (کارزار) سری می‌زد و مهندس اسلام‌پناه هم‌قدم او بود، و یک بار هم من و افشار و دانش‌پژوه و اقتداری و ستوده در لاله‌زار (کارزار) مهمان همایون صنعتی بودیم و بعد از مرگ این هرسه به قول سعدی:

به لاله‌زار و گلستان نمی‌رود دل من
که روی دوست گلستان و لاله‌زار من است

افشار یک بار هم به پاریز رفته بود و با برادرم عبدالعزیز عکسی هم دارد و اینک که ارادهٔ استاد بزرگوار آقای همایون کاتوزیان و یاران محترم هم‌قلم ایشان در نشریهٔ ایران‌شناسی در تورنتو و لندن بر این تعلق گرفته که یادی از ایران‌شناس بزرگ ایرج افشار در میان آورد، مخلص پاریزی هم دلم می‌خواهد نه از نیروی عظیم برق و نه از لاله‌مرزنگی‌های قدیم، بل به اشارهٔ مهندس بیانی دوست مشترکمان،یکی از همان چراغوها، یعنی شمعک‌های کوهی آن بوته‌های کتیرا، بر مزارستان افشار که در شورستان ایران‌شناسی عاشقانه گز شیرین می‌کاشت، لحظاتی شعله‌ای برافروزم – آنسان که گویا رضی‌الله ارتمانی گفته است:

این وادی عشق، طرفه شورستانی است
غافل نشوی که خوش حضورستانی است
هردل که درو عشق بتی لاله فروخت
هرجا میرد چراغ گورستانی است.

---

[۳۷] باستانی پاریزی، اژدهای هفت‌سر، ۳۰. نقل از یادداشت‌های دکتر غنی.

MAZDA PUBLISHERS

Academic Publisher Since 1980

P.O. Box 2603, Costa Mesa, CA 92628 U.S.A.
Phone: (714)751-5252 ; Fax: (714)751-4805 ; e-mail: mazdapub@aol.com

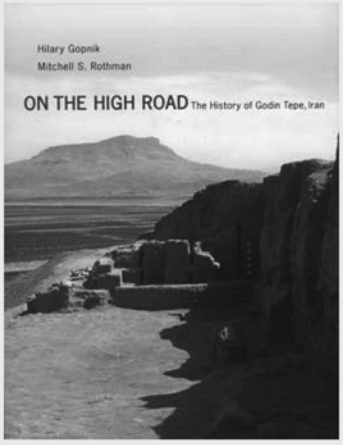
Catalog: www.mazdapub.com

انتشارات مزدا

SELECTED NEW & RECENT TITLES

On the High Road
The History of Godin Tepe, Iran
Hilary Gopnik and Mitchel S. Rothman

This volume traces the 4000-year history of this important settlement and demonstrates how, at each successive phase of occupation, the people of Godin exploited their home's position at the crossroads of cultures.



2011: xiv+586pp., color illustrations, maps,charts, index.
ISBN: 978-1568591650 (cloth): $75.00
Subject: Archaeology

Ferdowsi: A Critical Biography
A. Shapur Shahbazi

2010: xiv + 149pp., bibl., index.
ISBN: 978-1568592010 (pbk): $19.95
Subject: Historical Biography

The Kurdish Nationalist Movements in Turkey:1980-2011
Robert Olson

This book analyzes the three most important developments in the Kurdish nationalist movements in Turkey during the three decade span from 1980 to 2011.

2011: xiv + 104pp., index.
ISBN: 978-1568592572 (pbk): $19.95
Subject: Current events/history

The Persian Gulf:
Its Past and Present
Svat Soucek

This book offers a balanced version of the history of the Persian Gulf. The story itself is presented in the natural and anthropological context of the subject.

2006: xii+ 294pp., maps, bibl., index.
ISBN: 978-1568591209 (cloth): $45.00
Subject: History & Geography

SELECTED FORTHCOMING TITLES

Iranian Performance Traditions
William O. Beeman

This book deals with Iranian performance, particularly the traditional theatrical forms *ta'ziyeh* and *ruhozi*.

July 2011: ix+ 320pp., illustrations, glossary, bibl., index.
ISBN: 978-1568592169 (cloth): $45.00
Subject: Anthropology and Performing Arts

Armenian Kars and Ani
Richard G. Hovannisian

June 2011: xxvi+ 430pp., illustrations, maps, charts, index.
ISBN: 978-1568591575 (pbk):$35.00
Subject: History

Free Fall: *Collected Short Stories*
Leonardo P. Alishan

May 2011: xv+ 179pp.
ISBN: 978-1568592862 (pbk): $25.00
Subject: Fiction

MANUSCRIPT SUBMISSIONS

If you have a manuscript or are in the process of writing one, our editors will review your work when you submit a proposal. To check out compatible titles, you are invited to browse through our website. Click on "About Us" button and scroll down to "Submit Manuscript." Complete this form and submit it online. Please DO NOT SEND your manuscript before submitting this form. Unsolicited manuscripts cannot be returned unless they are accompanied by sufficient return postage.

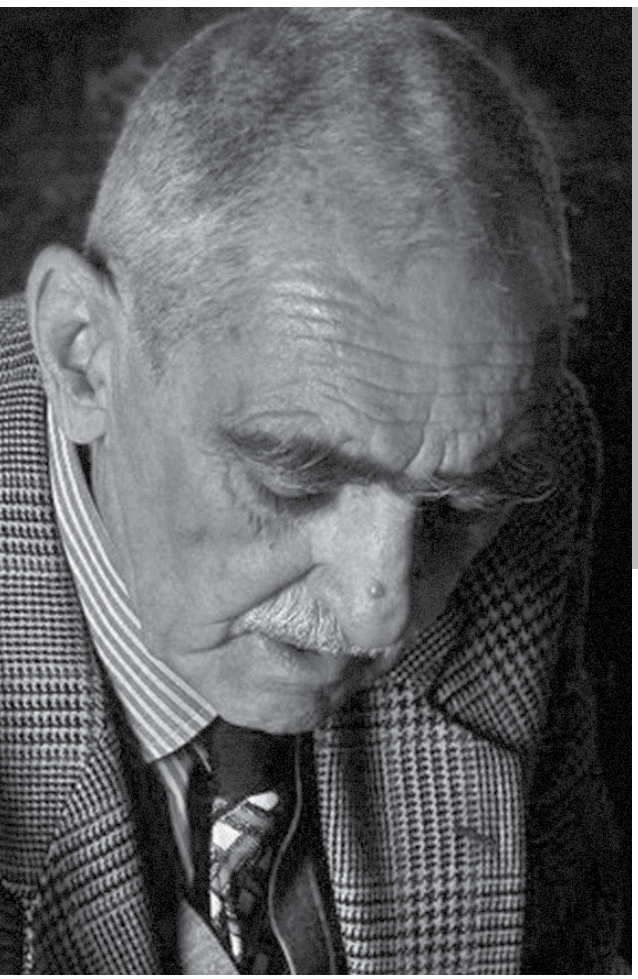
At Mazda Publishers, we speak *your* language, so why talk to the strangers?

Naseroddin Parvin, “The Ever-lasting Journals of Iraj Afshar,”
Iran Nameh, 27:1 (2012), 90-97.

یادنامهٔ ایرج افشار

پیآیندنگاری‌های ماندگار افشار

ناصرالدین پروین
روزنامه‌شناس و تاریخ‌نگار



ناصرالدین پروین (زادهٔ ۱۳۲٤) تاریخ‌نگار مطبوعات است و در این زمینه مقاله‌های بسیاری نوشته‌است. از جمله کتاب‌های ایشان عبارتند از: تاریخ روزنامه‌نگاری ایران و دیگر پارسی‌نویسان (تهران: مرکز نشر دانشگاهی،۱۳۷۷) و نصرت‌الدوله و میلسپو: پایان مأموریت آمریکایی‌ها در ایران (تهران: اساطیر، ۱۳۸۱).

به نظر می‌رسد اکثری از حرفه‌ها را باید از نو تعریف کرد. از جمله، نام‌هایی‌ست که بر پیآیندهای (روزنامه‌ها و مجله‌ها)[1] مختلف می‌نهند؛ یعنی آنچه به صورت کاغذی یا رایانه‌ای در زمان معین انتشار می‌یابد و مخاطبان پرشمار دارد. آشفتگی در نام‌گذاری این‌گونه

[1] پیآیند واژهٔ برگزیدهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی برای روزنامه و مجله است به جای واژهٔ نادرست مطبوعات و ترکیب درازِ مطبوعات ادواری یا موقوته.

[2] تا کنون، حتی میان اهل حرفه هم مرزهای magazine, specialized magazine, class magazine, journal و چندین نام‌گذاری مشابه

ISSN 0892-4147 print/ISSN 2159-421X online/2012/27.1/90-97

حرفه‌ها، در همهٔ زبان‌ها دیده می‌شود و در واقع، پی‌آمد تفاوت کارکرد رسانه‌های چاپی با یکدیگر از سویی و سهل‌انگاری در کاربرد اصطلاح‌ها از سوی دیگر است.[۲] افزون بر اشتغال ذهنی دیرین دربارهٔ آن چه گذشت، این اشاره را از آن رو بایسته انگاشتم که در پیوند با موضوع این مقاله، دیده شد بر پارهٔ از فعالیت‌های ارزندهٔ استاد روانشاد ایرج افشار، نام‌هایی نهاده و او را "روزنامه‌نگار"، "مجله‌نگار" و "ادواری نامه‌نویس"[۳] و مانند اینها خوانده‌اند.

در بارهٔ "روزنامه‌نگاری" (به معنای برابر با واژهٔ ژورنالیسم در زبان های اروپایی) آن بزرگوار، باید بگوییم که او تنها به گونهٔ محدودی از آن یعنی مجلهٔ تخصصی پرداخت، بل، تا آنجا که من در یافته‌ام، از روزنامه و روزنامه‌نگار پرهیز می‌کرد؛ حال آن که عدهٔ از بزرگان ادب و پژوهش‌مان، در دورهٔ از زندگانی خود بدان رو آورده‌اند: دهخدا، بهار، تقی‌زاده، حجازی، کسروی، نفیسی، جمال‌زاده، پورداود، محیط طباطبایی، بهمنیار، باستانی پاریزی، فرخی یزدی، پروین گنابادی، دشتی، مشیرسلیمی، سرمد، مشایخ فریدنی، فلسفی(نصرالله)، طبری، صفا، شاملو، آل‌احمد... البته افشار اهل تاریخ و ادب و رجال‌شناسی بود و از این رو، در بارهٔ تاریخ روزنامه‌نگاری، هم خود کارهای ارزنده ارایه داد و هم مشوق پژوهشگران شد.

"مجله‌نگاری" ایرج افشار نیز دایرهٔ محدودی داشت و شرحش را خواهیم داد. کوتاه سخن آن که وی در این زمینه‌های چاپی، بیش از هر چیز "ناشر" مقاله‌نامه‌های ناروزآمدِ پژوهشی و در بردارندهٔ متن‌های کهن بود که گاه به صورت ادواری و گاه به صورت شماره‌گذاری شده همچون فرهنگ ایران زمین و ناموارهٔ دکتر محمود افشار و دفتر تاریخ... و گاه به گونهٔ یادنامه و ارجنامهٔ مستقل زیر نظر او در آمده‌اند.

آقای قاسمی از محققان کوشا و نامبردار تاریخ مطبوعات ایران- در اصل کتابشناس و از شاگردان روانشاد ایرج افشار- فهرست تمامی شماره‌های ادواری نامه‌هایی که او زمانی در آنها نقشی داشته، به علاوهٔ پارهٔ از مطالب جنبی، در دوهزار صفحه منتشر ساخته است.[٤]

یک رشته از کارهای افشار، همکاری قلمی با مجله‌های فرهنگی بود. برخی از این همکاری‌ها، به درازا کشید

روشن و واضح نیست.

[۲]بسیاری جزوه‌ها و نوشتارها هم ادواری(periodical)اند، اما روزنامه یا مجله نیستند. مانند داستان‌هایی که در قدیم به صورت جزوه با شماره‌گذاری و در روز معین توزیع می‌شدند و بسیاری از شب‌نامه‌های شماره‌دار دورهٔ جنبش مشروطه‌خواهی که آن‌ها را کسانی به نادرست روزنامه انگاشته‌اند.

[٤]سید فرید قاسمی، ایران‌شناسِ مجله نگار(تهران: خانهٔ فرهنگ و هنر گویا و نشر امرود، ۱۳۸۹).

[٥]بابا شمل، شمارهٔ۱۰۱ (١٦ اردیبهشت ١٣٢٤).

دکتر محمود افشار، ایرج افشار و بزرگ علوی، منبع: گنجینه پژوهشی ایرج افشار

و به حرفهٔ روزنامه‌نگاری نزدیک شد. مهمترین‌شان، "تازه‌ها و پاره‌های ایران‌شناسی" اوست که در آن نظرها، نکتهٔابی‌ها، نویافته‌ها، خبرهای نشر و گزارش همایش‌های علمی و پژوهشی داخل و خارج، رجال‌شناسی و به ویژه پُرسه‌نگاری(نکرولوژی)، خاطره‌های دور و نزدیک...آمده است. این "ستون" خبری- گزارشی- پژوهشی و مصور، هواداران فراوان و وفادار داشت؛ تا آنجا که بسیاری از خوانندگان مجله را گشوده نخست به سراغ آن می‌رفتند. "تازه‌ها و پاره‌های ایران‌شناسی" از مهر ۱۳۷۳ در مجلهٔ کلک آغازید و به همراه علی دهباشی به بخارای او کوچید.

عنوان‌یابی‌های ایرج افشار، هم در بارهٔ نام نشریه و کتاب و هم مقاله، نشانهٔ ذوقی بود که به مرور بارور شد. وی، بر زبان روزنامه‌نویسی و مجله‌نویسی چیرگی کافی نداشت و یا نسبت به آن بی‌اعتنا بود. شاید او را بتوان آخرین ناشر پیآمدهای فرهنگی دانست که به مانند گذشتگان خود از جمله وحید دستگردی، حبیب یغمایی، عباس اقبال و چند تن دیگر، با این روش سر کرده است.

مجله‌نگاری

مجلهٔ **مهر**- تجربه‌های مدیریت داخلی و چاپخانهٔ و پادویی[۵] مجلهٔ پدر به کنار، نخستین مجله‌نگاری افشار در مجلهٔ مهر بود که آن را [عبدالـ] مجید موقر ملقب به مترجم الممالک (؟- تهران، آبان ۱۳٤٦) از خرداد ۱۳۱۲ در تهران منتشر ساخت؛ اما از دی ۱۳۱۷ تا مهر ۱۳۲۱ و از تیر ۱۳۲۲ تا فروردین ۱۳۳۱ که افشار به عنوان سردبیر معرفی شد، مجله در نمی‌آمد. وی، خود سال آغاز به کارش در آن مجله را به نادرست ۱۳۳۰ نوشته است.[٦] سردبیری‌اش در آن سال‌های پرآشوب، پس از ۱۸ شماره و خاموشی مجدد مهر، پایان گرفت.

مهر خود را "علمی، ادبی، اقتصادی، تاریخی، سیاسی، اجتماعی، هنری" معرفی می‌کرد و در کنار شعرها و مقاله‌های متوسطی در هر زمینه و بحث‌های اجتماعی و سیاسی روز، چند مقالهٔ پژوهشی یا گزارشی خوب هم در برداشت. روزنامه‌نگار سیاسی و با سابقهٔ همچون موقر، کسی نبود که عنان اختیار مجله‌اش را به دست سردبیری کم‌تجربه بسپارد. بی‌گمان گزینش نهایی نوشتارها و بسیاری از دیگر کارهای سردبیری را همو انجام می‌داده است. موقر مقاله‌های سیاسی و پارهٔ از بحث‌های مهم را خود می‌نوشت.

کتاب‌های ماه و چند مقاله نامهٔ ادواری

افشار از سال ۱۳۳۱ مقاله‌نامهٔ گرانقدر فرهنگ ایران زمین، از سال ۱۳۳۳ فهرست نامهٔ کتاب‌های ایران را درآورد و هر دو ادواری بودند، اگرچه با وقفه‌هایی

---

[٦] ایرج افشار، نادره کاران، به کوشش محمود نیکویه (تهران: نشر قطره، ۱۳۸۳)، ۲۰۳ .

[۷] ایرج افشار، "سخنی چند با دوستداران آینده،" آینده، سال ٦، ش۹- ۱۲ (اسفند ۱۳۵۹).

[۸] ایرج افشار،» یادداشت بی‌عنوان،" آینده، سال ۷، شماره ۱ و ۲ (فروردین و اردیبهشت ۱۳٦۰).

چند. با مجلهٔ سخن هم که از همه جهت زیر نظر مستقیم ناشرش، پرویز ناتل خانلری (تهران، اسفند ۱۲۹۲– یکم شهریور ۱۳٦۹)، تنظیم می‌شد، در سال‌های ۱۳۳۳– ۱۳۳۵ همکاری نزدیک کرد و کار اصلی‌اش ستون‌نویسی آن مجله در بارهٔ کتاب‌شناسی بود. اما افشار که اینک به‌عنوان کتاب‌شناس و کتابدار برجسته شهرت یافته بود، در سال ۱۳۳٤، دست‌اندر کاری نشریهٔ به نام کتاب‌های ماه را برعهده گرفت که می توانَ آن را به درستی مجلهٔ تخصصی خواند؛ زیرا افزون بر تنوع، محتوایش پیوندی شایسته با زمان انتشار داشت.

کتاب‌های ماه، خود را "نشریهٔ انجمن ناشران کتاب" معرفی می‌کرد و هدایتش به دست همایون صنعتی‌زاده (تهران، خرداد ۱۳۰٤ و کرمان، ٤ شهریور ۱۳۸۸) مدیر انتشارات فرانکلین بود. وی، از شمارهٔ دوم ادارهٔ این نشریه را ـ که شمارهٔ نخستش در شهریور ۱۳۳٤ در آمده است– به ایرج افشار سپرد؛ اما نام گردانندگان کتاب‌های ماه در آن به چاپ نمی‌رسید.

کتاب‌های ماه به هر چیزی که در ایران و جهان به کتاب و کتاب‌نویس و کتاب‌خوان مربوط می‌شد می‌پرداخت: خبر، تازه‌های بازار کتاب، بخش گزیده‌یی از کتاب‌های نو انتشار، نقد کتاب، شرح حال اهل قلم، پیشرفت‌های فنی، نسخه‌خوانی، گزارش در بارهٔ کتابخانه‌های ایران و انیران، مسایل حقوقی نشر، شعر در بارهٔ کتاب و غیره. این تنوع که بیشتر ناشی از تنوع بازار عمومی کتاب است، کتاب‌های ماه را به مجلهٔ دلچسب تبدیل ساخته بود؛ اما ماهنامه کم کم از نفس افتاد و پس از مدتی انتشار نامنظم، در آستانهٔ بهار ۱۳٤۰ آخرین شمارهٔ خود را منتشر ساخت.

کتاب‌های ماه در حال نشر بود که راهنمای کتاب با صاحب امتیازی استاد احسان یارشاطر درآمد(بهار۱۳۳۷– زمستان ۱۳۵۷). مدیریت را در نخستین شماره‌ها به دو استاد و کتاب‌شناس برجسته، ایرج افشار و مصطفی مقربی، سپردند و به زودی تمام کار برعهدهٔ افشار افتاد. این نشریه، تخصصی‌تر و سنگین‌تر از کتاب‌های ماه بود؛ به مقاله‌نامهٔ نقد کتاب نزدیک‌تر و از مجله دورتر.

افشار، تا به تخت نشستن انقلاب اسلامی، غرق در کار کتاب (کتابداری و متن‌شناسی و نسخه‌شناسی و نشر کتاب و آموزش کتابداری...) بود. هم‌زمان با انتشار راهنمای کتاب، نشریهٔ نسخه‌های خطی را هم با همکاری دوست همگامش محمد تقی دانش‌پژوه منتشر ساخت (۱۳۳۹–۱۳٦۲). به همین گونه، نشریهٔ حاوی نقد کتاب و آموزش کتابداری و گزارش اداری به نام کتابداری. هردوی اینها، مقاله نامه‌هایی ادواری و با اندک وابستگی به زمان انتشار بودند و جز در میان اهل حرفه، نمودی نداشتند.

سال تحصیل

مجلهٔ سیاسی و ملی ماهانه

آینده

با قسمتهای نمایش، ادبی، اجتماعی، اقتصادی و غیره

مؤسس و نگارنده
دکتر افشار
(دکتر در علوم سیاسی)

طهران
خیابان پهلوی
۱۳۴۳ ه.ق. ـ ۱۳۰٤ ه.ش. ـ ۱۹۲۵ م.

مطبعهٔ «اقبال»

مجلهٔ آینده

انقلاب اسلامی، ساحت به انزوا خوگرفتهٔ اهل فرهنگ و پژوهش را هم سخت به لرزه درآورد. فرهنگ ایران زمین کسی همچون افشار را می‌طلبید تا از "خویش برون آید و کاری بکند"؛ تا در میان آن هیاهوها و در حالی که تندباد اتهام‌ها بر او نیز وزیدن گرفته بود؛ تا در آن "ایام دشواری‌های گونه‌گون و پراگندگی و گسستگی"[۷] به کاروزی و آفرینش بپردازد و "آنقدر که می‌توان نگاهبان فرهنگ ایرانی باشد".[۸]

افشار، با فراغتِ خواسته یا ناخواسته از کار دولتی، در غیاب نشریه‌هایِ فرهنگی مستقل و بریء از کشاکش‌ها، به کاری کارستان دست یازید ونام آیندهٔ پدر را که توانست پنج سال هم شاهد نشر آیندهٔ فرزند باشد، زنده کرد. آینده از فروردین ۱۳۵۸ تا اسفند ۱۳۷۲ بار آن نشریه‌های غایب را تا آرام‌ترشدن وضع و انتشار پیآیندَهای آبرومند دیگر به دست جوانترها، بر دوش کشید.

آیندهٔ ایرج افشار شباهتی جز نام با آنچه محمود افشار پیشتر منتشر ساخته بود (تیر۱۳۰٤، آبان ۱۳۰۵، مهر ۱۳۲۳، اسفند ۱۳۲٤) نداشت. این نشریه، "مجلهٔ تحقیقات ایرانی، تاریخ و ادبیات و کتاب" بود و می‌خواست از هرچه با فرهنگ ایرانی و زبان فارسی پیوند دارد، سخن بگوید. طرح روی جلد به راهنمای کتاب می‌مانست؛ اما مقاله‌هایش کمتر و متنوع‌تر از آن بود و نوشتار و سروده و یادداشت‌های کوتاه و بلند فراوان و تصویر هم در برداشت. ایرج افشار، آینده را پانزده سال– یک سال سه ماهه، سپس دو ماهه و سرانجام به عنوان ماهنامه – منتشر

---

[۹] ایرج افشار، "یادداشت در بارهٔ تجدید انتشار آینده،" آینده، سال ۵، شماره ۱–۳ (بهار ۱۳۵۸).

[۱۰] ایرج افشار، "یاران گرانقدر مجله،" آینده، سال ۱۰، ش ۸ و ۹ (آبان و آذر۱۳٦۳).

ساخت؛ اما اغلب شماره‌ها توأمان بودند. وی، سال‌شمار مجلهٔ خود را بعد از گذشت آن‌همه سال، به آیندهٔ پیشین ربط داد و این، شاید به نوعی ادای احترام به محمود افشار بوده است.
در سرمقالهٔ نخستین شماره، افشار از مجلهٔ پدر که "به مناسبت تحصیلات و تمایلات مؤسس و بنیاد گذارش سیاسی و ادبی بود" یاد کرد و نوشت:
اینک مجله با روش ادبی و تاریخی، مخصوصاً به منظور ارائهٔ مقالات مربوط به تحقیقات ایرانی (ایران‌شناسی) و معرفی و نقد کتاب‌های تازه و نشر اسناد و مدارک قدیمی زیرنظر و با مسئولیت مستقیم این جانب [...] منتشر خواهد شد. البته سعی راستین مجله در آن است که به مانند گذشتهٔ آن و به مانند هر ایرانی علاقه‌مند به فرهنگ استوار ملی، مدافع زبان فارسی و تعمیم آن و پایمردی کوشا در نگاهبانی مآثر ارزشمند گذشته باشد. امید می‌ورد همهٔ تجربیاتی که حدود سی سال در راه نشر چند مجله و خدمات فرهنگی و انتشاراتی اندوخته شده، در این راه به کار بسته شود [...]، آن‌هم دور ازهر گونه بستگی و پیوستگی به این و آن و دور از هر نوع هیجان که خاص طباع روز و ابناء زمانه است.[9]
در آینده، سال‌ها به اعلام نام بنیادگذار و صاحب امتیاز بسنده می‌شد؛ اما افشار از یاری همکاران همیشگی‌اش کریم اصفهانیان و قدرت‌الله روشنی زعفرانلو برخوردار بود. محمد رسول دریاگشت هم که به مانند روشنی از همکاران وی در کتابخانهٔ مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران بوده است، کار غلط‌گیری مجله را برعهده داشت[10] و محمد احصایی بسیاری از کارهای خوشنویسی را انجام می داد. در پنج سال آخر، "همکاران مدیر" را به این شرح معرفی کردند: کریم اصفهانیان (مدیر امور اداری)، بابک افشار (مدیر داخلی)، محمد رسول دریاگشت (مدیر امور چاپی)، قدرت‌الله روشنی زعفرانلو (مدیر امور همکاری). افشار، نام سه پسر دیگرش را بدون ذکر مسئولیت آنان، به این صورت می‌افزود و بعدها نوشت که خواهرزاده‌اش بهداد اربابی هم مدت کوتاهی به او یاری رسانده است.[11]
آینده را چاپخانهٔ بهمن با حدود ۱۰۰ صفحهٔ یک ستونی به چاپ می‌رساند. از سال دوم، گرافیک روی جلد کار هنرمند برجسته مرتضی ممیز بود و همو، سرعنوان‌های همیشگی بخش‌های گوناگون مجله را نیز طرح‌ریزی کرد. به مناسبت بخشی از محتوا، از دومین سال عکسی نیز در روی جلد چاپ شده است: اللهٔار صالح، علی اکبر دهخدا، غلامحسین صدیقی، محیط طباطبایی...
شمارهٔ نخست آینده را در چاپخانه حروفچینی کردند. از شمارهٔ بعد، پردازش صفحه‌ها با ماشین تحریر آی.بی.ام صورت گرفت که در آن سال‌ها ارزانترین وسیله بود؛ اما چشم را نمی نواخت. شمارهٔ حروف مجله ۱۲ بود؛ به سبب گرانی کاغذ و زیادی مطلب، آن را از سال ۱۳٦٦ با حروف ۱۰ نازک چاپ کردند و چون به همان سبب‌ها، رنگ مرکب هم پرید، ناشر با گلایه‌های فراوان خوانندگان رو به رو شد.
تنها از سال دوازدهم(۱۳٦۵) به تک‌فروشی هم رو آوردند. ۱۵۰ اشتراک آینده را موقوفات دکتر محمود افشار یزدی می‌خرید تا "برای دانش‌پژوهان و ایران‌شناسان و کتابخانه‌های عمومی و دانشگاهی داخل و خارج به رایگان ارسال شود."[12] در مورد اشتراک، افشار از یاری‌های فرزندانش که در آمریکا می‌زیستند و همچنین فلیکس وایگل از مدیران موسسهٔ انتشاراتی "هارا سویتس"[13] هم یاد کرده است. وایگل، حدود پنجاه مشترک برمشترکان آینده افزود. شمارگان مجله دو هزار بود.
آینده دفتر مجهزی را در ساختمان موقوفات دکتر محمود افشار در اختیار داشت که پولی بابت آن پرداخت نمی‌شد. در آن‌جا، هر روز عصر، اهل فرهنگ و ادب گرد می‌آمدند و به مبادلهٔ نظرهای خود می‌پرداختند. در سال‌های نخست انقلاب، فضای چنین پاتوق‌هایی که اکثرحاضرانش از استادان تصفیه‌شده یا کنار رفته و یا مورد بی‌اعتنایی بودند، ناگزیر آگنده از بحث‌های تند، اگر چه بیشتر در بارهٔ سیاست‌های فرهنگی روز بود؛ اما افشار کمتر در مجلس این بزرگان می‌نشست و بیشتر به کارهای مجله و بنیاد موقوفات و نشر کتاب‌ها و قرارهای ملاقات خود می‌پرداخت.[14]
وی، سرانجام، خود این محفل خطرآفرین را برچید.
انگیزهٔ خاموشی آینده نیز جز بیم خطر نبوده است: مجله، دفتر رایگان، نویسندگان برجسته و رایگان‌نویس، فروش خوب و اعتبار مطلوب داشت. افزون بر این، معرفی کتاب‌هایی که بنیاد موقوفات یا شخص افشار به چاپ می‌رساندند و حتی آگهی رایگان در بارهٔ آنها، سودهای مادی و معنوی بسیاری برای او در برداشتند. بنابراین، ناشر در آن هنگام بهانهٔ بیماری آورد و سپستر

---

[11] ایرج افشار، "گذشته،" فهرست مجلهٔ آینده، به کوشش محمد گلبن و با همکاری محمد افسری راد (تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار یزدی، ۱۳۸۹)، سی‌وپنج. ایرج افشار، آینده، سال ۷، شماره ۷ (مهر ۱۳٦۰).
[13] جایگاه این موسسهٔ دیرسال در ویسبادن از شهرهای آلمان است.
۱٤. نگارنده که در آن هنگام مدرس مدرسهٔ عالی تلویزیون و سینما (دانشکدهٔ صدا و سیمای بعدی) بود و به کارهای پژوهشی ادامه می‌داد، چند بار برای دیدار با افشار و یا یکی دیگر از فرهنگ‌مداران به آنجا رفته است.
۱۵. فهرست مجلهٔ آینده، پنجاه و پنج. محمد گلبن و محمد افسری،
۱٦. ایرج افشار، "گذشته،" سی و سه و اشاره به "خاموشی دلپذیر" اش، ۳۵.
[17] ایرج افشار،یوسف موسی زاده فصیح، وابراهیم صمدانی،

ایرج افشار، ناشناس، احسان یارشاطر، سعید نفیسی و ...، منبع: گنجینه پژوهشی ایرج افشار

راز بستن مجله را هم کمابیش آشکار ساخت.
در آخرین شمارهٔ سال ۱۳۷۰، افشار "بیماری" چشم را بهانه کرد و نوشت که آینده در سال بعد چاپ نخواهد شد. اما "مهربانی‌ها و دلسوزی‌ها" که برای او حکم "شماتت" را داشت، وادارش ساخت به انتشار مجله ادامه دهد (شمارهٔ اول سال نوزدهم). اثر و توان آن مهربانی‌ها، بیش از یک سال نبود. او خود در بارهٔ دست‌کشیدن از کار و آغاز "خاموشی دلپذیر"ش می‌گوید:
به کم کاغذی و مشکلات چاپی گردن نهاده شد، تا این که عاقبت به سال ۱۳۷۲ آن را تعطیل کردم. اگرچه در سال ۱۳۷۲ نوشته بودم چون چشم یارایی نمی‌کند دست از آن می‌شویم. رفتارهای آن روزگار مرا بر اجرای آن تصمیم وا می‌داشت.[۱۵]
این تعطیل، خلاف وقف‌نامهٔ محمود افشار و اشاره‌های مکرر ایرج افشار به اراده‌اش برای ادامهٔ انتشار آینده بود.
محتوای ارزندهٔ آینده به کنار، نگاهی به فهرست طولانی نام‌های نویسندگانش نشان‌دهندهٔ اهمیتی‌ست که این نشریه در نظر فرهنگ‌مداران آفرینش‌گر ایران داشته است. برخی از آنان، پسین نوشتار خود را به افشار سپردند (پرویز ناتل‌خانلری، حبیب یغمایی...) و خبر درگذشت شماری از بزرگان هم آن‌گونه که در خور است، در آینده به چاپ رسید(صدیقی، خانلری، حمیدی شیرازی...). از سوی دیگر، سرشناسی افشار در میان خاورشناسان، همکاری دور و نزدیک عدهٔ از آنان را برانگیخت: فرانسوا ریشار از پاریس، ویکتور آکیموشکین از سن‌پترزبورگ...
ایرج فشار، خود مقاله‌ها و گزارش‌های متعددی در آینده به چاپ رسانده است. افزون براین، یادداشت‌های زیادی هم به ویژه در پایان مقاله‌ها و نامه‌های رسیده و گاهی به صورت مستقل و حتی بدون عنوان و امضا (به ندرت: ا.ا.) نوشته است. با توضیح استاد محمد گلبن گردآورندهٔ فهرست آینده در مورد این رویهٔ کم‌سابقه، می‌دانیم که آن نوشتارها، از بی‌امضا تا با حرف نخست نام، همگی از ایرج افشار است.[۱۶]
فهرست مجلهٔ آینده، پس از سال‌ها که از تدوین آن به دست گلبن گذشته بود، اندکی پیش از درگذشت ناشر مجله و از سوی بنیاد موقوفات افشار انتشار یافت. با ورق‌زدن این فهرست، می‌توان دریافت که چه کج‌دار و مریزهایی در کار بوده است. علاوه براین، چنان که اشاره شد، یادداشت‌های فراوان و گاه بی‌عنوان را باید از دشواری‌های کار فهرست‌نگار و همکارانش برشمرد.

فهرست مقالات حقوقی (تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۴۸).
[۱۸] متخصصان تاریخ روزنامه‌نگاری ایران عبارتند از استاد روانشاد دکتر محمد اسماعیل رضوانی، زنده‌یاد مسعود برزین، استاد محمد گلبن، استاد دکتر گوئل کهن، آقایان محمدعلی رحمانی، سیدفرید قاسمی، محی الدین محرابی... و نگارنده که به تاریخ روزنامه‌نگاری دیگر پارسی‌نویسان نیز علاقه‌مند است.
[۱۹] ایرج افشار، "جریان‌های ادبی در مجلات فارسی"، راهنمای کتاب، (۷-۱۳۵۶).

ایرج افشار و نخستین کنگره ایرانشناسی در دانشگاه تهران، منبع: گنجینه پژوهشی ایرج افشار

نقش افشار در تدوین تاریخ روزنامه‌نگاری

ایرج افشار، جز انتشار فهرست مقالات حقوقی[۱۷] و آن هم با همکاری دو تن دیگر، هیچ‌گاه به کاری که درسش را خوانده بود نپرداخت و در رشته‌های مختلف دیگری کار ورزید و نه تنها به جایگاه بلند رسید، بل، سرِ بسیاری از آن رشته‌ها در دست او بود.

درِ مورد تاریخ روزنامه‌نگاری – و آنچه با آن پیوند دارد مانند کارهای فنی، روزنامه‌نگاران و غیره– نیز همواره کنجکاو بود و از دور و نزدیک به برانگیختن عزیزانی که به این رشته از تاریخ عمومی دل بسته‌اند[۱۸] می‌پرداخت.

افزون براین تشویق‌ها و راهنمایی‌ها که بسا با در اختیار نهادن سندی همراه بوده است، افشار، خود، کارهای مختلفی عرضه داشت که پیوستگی یا وابستگی بی‌چون و چرا با تاریخ روزنامه‌نگاری ایرانیان داشته است:

۱) نوشتن مقاله‌هایی در بارهٔ محتوای موضوعی مهم‌ترین آنها "جریان‌های ادبی در مجلات فارسی"[۱۹] است که به گونهٔ ارجاع در بسیاری از پژوهش‌های دیگران مورد استفاده قرار گرفته است.

۲) تک‌نگاری‌هایی که وی در بارهٔ پیآیندهای مختلف نگاشته و یکی از برجسته‌ترینشان، پیرامون روزنامهٔ صوراسرافیل بود و در آینده به چاپ رسید.[۲۰] این مقاله، به ویژه از نظر صوراسرافیل اروپا (تدوین در ایوردون سوییس به دست دهخدا و چاپ پاریس) دارای اهمیت پژوهشی‌ست.

۳) بازچاپ مجلهٔ کاوهٔ برلین و آن‌هم از روی نسخهٔ متعلق به حسن تقی‌زاده. ناشر، عکس‌ها و یادداشت‌های مفید و ارزندهٔ هم افزوده است؛ اما به سبب راهنمایی نادرست محمدعلی جمال‌زاده باید روزی در مقدمه و فهرست تجدید نظر شود.[۲۱]

٤) انتشار مجموعهٔ از برگ‌های کم‌یاب سند و شب‌نامه و روزنامه و ضمیمه و فوق‌العاده و غیره به نام قبالهٔ تاریخ.[۲۲] گردآوری و انتشاراین مجموعه، به ویژه برای تاریخ رسانه‌های چاپی ایران بسیار مفید بود.

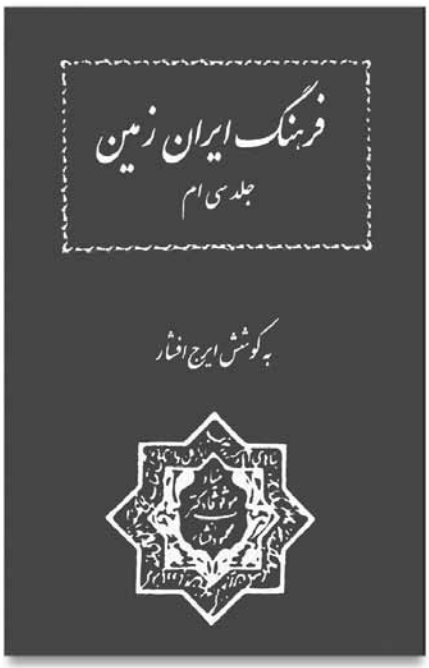
۵) اکثر فهرست‌ها و کتابشناسی‌های افشار در مورد تاریخ معاصر، از منابع ارجاعی پژوهش در تاریخ روزنامه‌نگاری فارسی توانند بود. بدیهی‌ست که مهم‌ترین آنها فهرست مقالات فارسی او در هفت جلد و هشت مجلد است که بر محتوای پیآمدهای فارسی چاپ ایران و خارج استواری دارد. نکتهٔ بسیار مهم آنکه افشار محتوای مجله‌های فرهنگی فارسی

---

[۲۰] ایرج افشار، "پیرامون روزنامهٔ صور اسرافیل"،آینده، ج۵، (۱۳۵۸).

[۲۱] جمال‌زاده به کلی برخی از همکاران کاوهٔ برلین همچون ابراهیم پورداود و محمود غنی‌زاده را از قلم انداخته و بسیاری از نوشتارهای بی‌امضا را از آن خود دانسته است.

[۲۲] قبالهٔ تاریخ را جلد دومی خواهد بود. ایرج افشار، قبالهٔ تاریخ (تهران: انتشارات طلایه، ۱۳٦۸).



چاپ ایالات متحده و اروپا و استرالیا را نیز معرفی کرد و اغلب آنها، از نگاه سیاسی و عقیدتی مطلوب دولت جمهوری اسلامی نبودند. وی، پا را از این نیز فراتر نهاد و مقاله‌های ایران‌شناسی مجله‌های عمومی یا سیاسی- اجتماعی برون‌مرزی را هم از نظر دور نداشت. این کار او، به ویژه خدمت بزرگی به اهل تحقیق بود که وسیلهٔ برای آگاهی از پژوهش‌های فارسی انجام شده در خارج را در اختیار نداشتند.

٦) باز در همان فهرست، یعنی در آغاز هر جلد و پیش از بخش‌های موضوعی، استاد افشار منابع خود را به ترتیب الفبا معرفی کرده و تاریخ و شماره‌های پیآیندها را بر شمرده است. این ثبت و ضبط، بی‌اندازه برای پژوهش امروزیان و آیندگانِ محقق تاریخ روزنامه‌نگاری مفید است.

٧) افشار، در زمینهٔ یادشده کارهای ارزندهٔ دیگری هم برای آسان‌تر کردن کار محققان انجام داده است که به ویژه در زمان انتشارشان خدمتی مهم به شمار می‌آمد؛ همچون "فهرست مراجع و منابع برای تحقیق در تاریخ روزنامه‌نگاری و مجله‌نویسی"[٢٣] و "کتاب‌شناسی مطبوعات فارسی "[٢٤] و ده‌ها یادداشت و مقالهٔ دیگر.

٨) انبوهی از مجموعه‌های اسناد و خاطرات چاپ شده به دست ایرج افشار از اهمیت بی‌چون و چرایی در تدوین تاریخ عمومی دو سدهٔ اخیر و از جمله، تاریخ روزنامه‌نگاری ایران برخوردارانند؛ به گونهٔ که اگر انتشار آن کتاب‌ها را همت بی‌مانندش در برنامهٔ کار نمی‌نهاد، نقص و ابهام بسیار فراوان‌تر از امروز بود. مهم‌ترین این کتاب‌ها عبارت‌اند از: روزنامهٔ خاطرات اعتماد السلطنه(١٣٤٩خ)، المآثر و الآثار(١٣٦٣خ)، اوراق تازه‌اب مشروطیت(١٣٥٩خ)، مبارزه با محمدعلی شاه(١٣٥٩خ)، خاطرات عین‌السلطنهٔ سالور (١٣٧٧-١٣٧٩خ).

٩) افشار در نشست‌های متعدد با کتابداران بخش مطبوعات، آنها را نخست به مجموعه‌سازی و سپس تهیهٔ فهرست موجودی تشویق می‌کرد. بسیاری از کوشش‌هایی که در این زمینه ها در دو دههٔ اخیر صورت گرفته، با همراهی و راهنمایی او بوده است.

١٠) همچنین هنگامی که استاد افشار ریاست کتابخانهٔ مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران را برعهده داشت، "نمایشگاه یادگارنمای مطبوعات قدیم زبان فارسی" را در همان محل برگزار کرد و این، برای نخستین بار بود که در ایران چنین نمایشگاهی برگزار می‌شد.

---

[٢٣] ایرج افشار،» فهرست مراجع و منابع برای تحقیق در تاریخ روزنامه نگاری و مجله نویسی،" تحقیقات روزنامه‌نگاری، ٩-١٣٤٨.

[٢٤] ایرج افشار، «کتابشناسی مطبوعات فارسی،» کتابداری، شماره ٣ (مرداد ١٣٤٩).

فهرست

ایـــران‌نامه
سال ۲۷، شماره ۱ بهار ۲۰۱۲/۱۳۹۱

فرگرد پژوهش

هزارهٔ فردوسی، فرهنگ پیرایی و هویت‌آرایی ۳
پریسا ظهیرامامی

عطار و جنونِ صوفیانه ۲۶
سهیلا صارمی

ردّیه‌خوانی در کرمان: تحلیل ردّیه‌های شیخی ۳۴
لیلا چمن‌خواه

ختنهٔ دختران، مطالعهٔ موردی در شهرستان قِشم ۵۰
رایحه مظفریان

یادنامهٔ ایرج افشار

همایون کاتوزیان، ویراستار مهمان ۶۲

که کیمیای سعادت رفیق بود رفیق ۶۴
منوچهر ستوده

زنده‌یاد ایرج افشار ۶۶
سید عبدالله انوار

یک شمعک کوهی بر مزار ایرج افشار ۷۲
محمد ابراهیم باستانی پاریزی

پیآیندنگاری‌های ماندگار ۹۰
ناصرالدین پروین

شهر، خانه و خانواده در سینما

فرشته کوثر، ویراستار میزبان

سفرهٔ نان، سفرهٔ دل ۹۸
فرشته کوثر

بازنمایی فضا در سینمای معاصر ایران ۱۲۲
علی مدنی‌پور

خانه، خانواده و شهر
روایت تجدد در کلاغ و شاید وقتی دیگر بهرام بیضایی ۱۴۲
سعید طلاجوی

تصویر شهر در سینمای رخشان بنی‌اعتماد ۱۶۲
مهرزاد دانش

بررسی شهرنشینی و اصلاحات در زیر پوست شهر ۱۷۴
بلیک اتوود

خانواده در آثار سینمایی رخشان بنی‌اعتماد ۱۹۰
شهلا لاهیجی

مادر مجرد در سینمای معاصر ایران ۱۹۶
ایلمیرا دادور

گـــزیده

بازگشت یکه سوار ۲۰۴
پرویز دوایی

سینما در ایران ۲۲۰
سیامک پورزند

فیلم‌برداری در ایران ۲۲۶
ابراهیم مرادی

بررسی فیلم

جدائی نادر از سیمین ۲۳۰
مهوش شاهق

بررسی کتاب

صد سال اعلان و پوستر فیلم در ایران ۲۳۶
گلبرگ رکاب‌طلایی

Parisa Zahir-Emami, “The Ferdowsi Millennium,”
Iran Nameh, 27:1 (2012), 03-25.

فرگرد پژوهش

هزارهٔ فردوسی، فرهنگ پیرایی و هویت‌آرایی

پریسا ظهیرامامی
دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه تورنتو

Parisa Zahir-Emami
parisa.zahiremami@utoronto.com

مجسمه‌های برگرفته از شاهنامه، آرامگاه فردوسی، توس (عکس: آرش نیک‌نژاد)

۱. مقدمه

جشن هزارهٔ فردوسی به مناسبت نهصدمین سال تولد این شاعر بزرگ و ورود به هزارهٔ فردوسی در سال ۱۳۱۳ ش. (۱۹۳٤ م.) در ایران و سایر کشورهای جهان از جمله اتّحاد جماهیر شوروی، آمریکا، آلمان، انگلستان، فرانسه، ایتالیا، سوئد، و مصر برگزار شد. فردوسی که به دلیل روایت افسانه‌های کهن و تاریخ ملی ایران و تلاش برای پرهیز از به کار بردن واژه‌های عربی در شاهنامه، همواره مورد تقدیر وطن‌پرستان ایرانی قرار گرفته بود، در دوره پهلوی به دلیل سیاست‌های ملی‌گرایانه این دولت بیش از پیش مورد

پریسا ظهیرامامی لیسانس ادبیات فارسی را در سال ۲۰۰۹ از دانشگاه شیراز دریافت کرد و اکنون دانشجوی فوق لیسانس دانشگاه تورنتو است.

ISSN 0892-4147 print/ISSN 2159-421X online/2012/27.1/03-25

توجه قرار گرفت. به طوری که در آستانهٔ جشن هزارهٔ فردوسی از این شاعر ملی با عنوان "پیامبر" سخن به میان می آمد و از شاهنامه به عنوان "قرآن عجم" یاد می‌شد.[1] مهمترین بخش جشن هزاره فردوسی در ایران را می‌توان کنگرهٔ هزارهٔ فردوسی دانست. این کنگره که در مهر ماه ۱۳۱۳ ش. در تهران برگزار شد، اولین کنگرهٔ علمی بین‌المللی برگزار شده در ایران و محل گردهمایی و تبادل نظر اندیشمندان بزرگ ایرانی و شرق‌شناسان برجسته جهان در باره فردوسی، زندگی و شعر او بود. تأکید بر نقش فردوسی در حفظ زبان فارسی از مهمترین بن‌مایه‌های کنگرهٔ فردوسی بود که به موجب آن اهمیت پاک‌سازی زبان فارسی از واژه‌های بیگانه – که از مدت‌ها پیش مطرح شده بود– مورد توجه بیشتری قرار گرفت. این امر زمینه‌ساز تأسیس فرهنگستان زبان فارسی در سال ۱۳۱٤ ش. (۱۹۳۵ م.) و تلاش برای "پاک‌سازی زبان شیرین پارسی از زبان دشوار عرب" شد.[2] به علاوه، در جریان کنگرهٔ هزاره فردوسی دانش شرق‌شناسی در خدمت اجرای برنامه‌های فرهنگی– سیاسی دولت قرارگرفت و زمینهٔ لازم را برای تحقق آرمان‌های ملی دولتمردان پهلوی فراهم نمود. جشن هزارهٔ فردوسی را می‌توان از رویدادهای مهم فرهنگی قلمداد کرد که بازخوردهای مهمی در سطح ملی و بین‌المللی داشت. تفاخر به عظمت تاریخ ایران پیش از اسلام و تأکید بر برتری نژاد آریایی در جشن فردوسی از عوامل مؤثر در بازپردازی هویت ملی ایرانیان بود. در همین راستا در سال ۱۳۱٤ ش. (۱۹۳۵ م.) نام کشور از "پرشیا" (Persia) به "ایران" تغییر کرد.

در این مقاله به توصیف چگونگی برگزاری جشن هزارهٔ فردوسی در ایران و سایر کشورها، نحوهٔ شرکت مردم و اندیشمندان ایرانی و خارجی در این جشن و بازخوردهای آن در سطح ملی و بین‌المللی خواهم پرداخت.

۲. جشن هزارهٔ فردوسی

تأکید بر سره‌نویسی و برتری نژاد آریایی بر اعراب، که از عهد صفوی و با نگارش متون دساتیری در هند اهمیت ویژه‌ای یافته بود، در زمان سلطنت رضاشاه به اوج رسید و در سرلوحهٔ برنامهٔ احیای هویت ملی و فرهنگی قرار گرفت.[3] در دهه‌های ۱۳۰۰ و ۱۳۱۰ ش.

[1] "شاهنامه هست بی‌اغراق قرآن عجم/ رتبهٔ دانای توسی رتبه پیغمبری" به نقل ازمحمد تقی بهار، "کلّ صید فی جوف الفرا،" مهر، سال ۲، شمارهٔ ۵ (۱۹۳٤)، ٤۰٦.

[2] Mohamad Tavakoli-Targhi, *Refashioning Iran: Orientalism, Occidentalism, and Nationalistic Historiography* (New York: Palgrave, 2001), 104.

[3] Mohamad Tavakoli-Targhi, "Narrative identity in the works of Hedayat and his contemporaries," *Sadeq Hedayat: his work and his wondrous world*, ed., Homa Katouzian (London: Routledge, 2008), 113.

همچنین بنگرید به:

Mohamad Tavakoli-Targhi, *Refashioning Iran*, 77-95.

(۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ م.) تلاش‌های زیادی برای "بازیابی حافظهٔ ملی" از طریق احیای آثار هنری، تاریخی، و ادبی پیش از اسلام صورت پذیرفت.[۴] در همین راستا انجمن آثار ملی توسط عدّه‌ای از دولتمردان و اندیشمندان به دستور رضاشاه در سال ۱۳۰۱ ش. (۱۹۲۲ م.) بنیان‌گذاری شد و آغاز به کار کرد. از جمله اقدامات این انجمن بزرگداشت شخصیت‌های مهم تاریخی و ادبی بود. بزرگداشت فردوسی و معرفی وی به عنوان قهرمان ملی ایرانیان به ملت ایران و سایر کشورهای جهان نه تنها اقدامی فرهنگی، بلکه عملی سیاسی برای بازپردازی هویت ملی ایرانیان با تکیه بر شکوه و عظمت ایران باستان بود. مراسم جشن فردوسی به مناسبت نهصدمین سال تولّد او و ورود به هزارهٔ فردوسی در پاییز ۱۳۱۳ ش. (۱۹۳٤ م.) برگزار شد. مهمترین اقدامات دولت برای برگزاری این جشن، بازسازی آرامگاه فردوسی در توس و برگزاری کنگرهٔ هزارهٔ فردوسی بود.

جشن هزارهٔ فردوسی که در ابعاد وسیع در شهرهای مختلف ایران و جهان بر پا شد، بازخوردهای سیاسی فرهنگی مهمی در سطح ملی و بین‌المللی داشت. انجمن آثار ملی با همکاری برخی از ارگان‌های دولتی از مدت ها پیش از آغاز جشن مشغول تهیه تدارکات لازم برای برگزاری این مراسم بزرگ بود. اخبار مربوط به آمادگی برای جشن در روزنامه‌ها و نشریات مختلف به چاپ می‌رسید. کتاب‌های زیادی درباره فردوسی، شعر و زندگی او و تاریخ ایران باستان نوشته شد و نسخه‌ها و تصحیحات مختلفی از شاهنامه به بازار آمد. ملک‌الشعرای بهار کتاب شرح حال فردوسی از روی شاهنامه را نوشت. وی در این کتاب تلاش کرده تا وقایع زندگی فردوسی را بر اساس ابیات شاهنامه بازسازی نماید.[۵] همچنین محمد امین ادیب طوسی (۱۲۸۳–۱۳٦۱ ش.)[٦] منظومه‌ای بلند به نام پیام فردوسی سرود که به صورت کتاب به چاپ رسید.[۷] ابراهیم پورداوود یک سال قبل از آغاز جشن هزاره منظومه‌ای با عنوان یزدگرد شهریار، یادگار جشن سال هزارم فردوسی در بمبئ به چاپ رساند. این منظومه شرح آخرین مناجات یزدگرد سوم، پادشاه ساسانی، با خداوند و شکایت او از حملهٔ اعراب است. دیدگاه نژادی منفی ایرانیان نسبت به اعراب و تأکید بر شکوه ایران باستان مضامین اصلی این منظومه هستند. در پایان منظومه یزدگرد به تیغ آسیابانی در مرو کشته می‌شود. توصیف صحنهٔ مرگ یزدگرد با لحنی احساسی، بیانگر افسوس خوردن شاعر بر روزگاران پرعظمت ایران باستان است که با مرگ آخرین پادشاه ساسانی به پایان می‌رسد.[۸] تقی نصر(۱۲۸۵–۱۳٦٤ش.[۹]) کتاب تاریخ حقوق ایران از ابتدا تا هجوم عرب را، که شرحی کامل بر قوانین حقوقی و اجتماعی ایران پیش از اسلام بود، به زبان فرانسه بر اساس اسناد تاریخی و تحقیقات شرق‌شناسان برجسته دنیا نوشت.[۱۰] در یکی از آگهی‌های روزنامهٔ ایران خواندن این کتاب و شناخت ایران باستان به عنوان بهترین قدردانی از فردوسی معرفی شده است.[۱۱] به مناسبت جشن هزارهٔ فردوسی

---

[4] Tavakoli-Targhi,"Narrative identity in the works of Hedayat," 110-111.

دربارهٔ اقدامات دولت پهلوی برای بازیابی حافظه ملی ایرانیان، بنگرید به: Afshin Marashi, *Nationalizing Iran: Culture, Power, and The State, 1870- 1940* (Seattle: University of Washington Press, 2008), 110- 132.

[۵] "بهترین شرح حال حکیم ابو لقاسم فردوسی طوسی،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤٥١٠ (٢٤ مهر ۱۳۱۳/ ۱۵ اکتبر ۱۹۳٤)، ٤. همچنین بنگرید به محمد تقی بهار، "شرح حال فردوسی از روی شاهنامه،" فردوسی نامه، به کوشش محمد گلبن (تهران: سپهر، ۱۳٤۵)، ۲۱–۷۹.

[٦] محمد امین ادیب طوسی، استاد تاریخ ادبیات ایران در دانشگاه تبریز، در مشهد به دنیا آمد. وی پس از اتمام تحصیلات خود در علوم دینی و تحصیل ادبیات و حکمت نزد ادیب نیشابوری، با هرتسفلد، شرق شناس معروف، آشنا شد و به یادگیری زبان‌های سانسکریت و پهلوی پرداخت. وی مدتی در خدمت وزارت معارف بود. ادیب طوسی پس از اتمام تحصیلات خود در مقطع دکترا در دانشکده ادبیات تهران، در دانشگاه تازه تأسیس تبریز مشغول به کار شد. از جمله آثار اوست: دیوان ادیب طوسی (تبریز: ابن سینا، ۱۹٦۲)، فرهنگ لغات ادبی: شامل لغات و تعبیراتی که از متون فارسی استخراج شده است (تبریز: دانشگاه تبریز، ۱۹۷۲–۱۹٦۷) و ذیلی بر برهان قاطع یا فرهنگ لغات بازیافته: شامل قسمتی از لغات و تعبیرات مستدرک که باید به فرهنگ زبان فارسی افزوده شود (تبریز: چاپخانهٔ شفق،۱۹٦٤).

[۷] محمد امین ادیب طوسی،"کتاب پیام فردوسی،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤٥۱۳ (۲۷ مهر ۱۳۱۳/ ۱۹ اکتبر ۱۹۳٤)، ۱. همچنین بنگرید به محمد امین ادیب طوسی، پیام فردوسی (تهران: مؤسسهٔ مرتبی، ۱۳۱۳).

[۸] ابراهیم پورداوود، یزدگرد شهریار، یادگار جشن سال هزارم فردوسی (بمبئ : انستیتو رابیندرانت تاگور، ۱۹۳۳).

[۹] تقی نصر در تهران متولد شد. وی پس از اتمام تحصیلات خود در دارالفنون به عنوان دانشجوی اعزامی به فرانسه رفت و در رشتهٔ حقوق به درجه دکتری نائل شد. پایان‌نامهٔ او دربارهٔ حقوق در عهد ساسانیان بود. نصر پس از بازگشت به ایران در مناصب مختلف به فعالیت‌های حقوقی و اقتصادی خود ادامه داد و سر انجام در نیویورک دار فانی را وداع گفت. از جملهٔ آثار اوست: ایران در برخورد با استعمارگران: از آغاز قاجاریه تا مشروطیت (تهران: شرکت مولفین و مترجمین ایران، ۱۹۸٤) و ابدیت ایران از دیدگاه خاورشناسان (تهران: ادارهٔ کلّ نگارش وزارت فرهنگ و هنر،۱۹۷۲).

[۱۰] بنگرید به :

Taqi Nasr, *Essai sure L'histoire de Droit Persane dès L'origine à L'invasion Arabe* (Paris: A. Mechelinck, 1933).

[۱۱] "کاملترین قدردانی از فردوسی سعی در شناسایی ایران قدیم است،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤۵۰۰ (۱۲ مهر ۱۳۱۳/ ٤ اکتبر ۱۹۳٤)، ۳.

بسی رنج بردم در این سال سی ✻ عجم زنده کردم بدین پارسی

جهان کرده‌ام از سخن چون بهشت
بناهای آباد کردد خراب
پی افکندم از نظم کاخی بلند
هر آنکس که دارد هش و رای و دین
نمیرم از این پس که من زنده‌ام

از این بیش تخم سخن کس نکشت
زباران و از تابش آفتاب
که از باد و باران نیاید گزند
پس از مرگ بر من کند آفرین
که تخم سخن را پراکنده‌ام

برای تکمیل ساختمان آرامگاه فردوسی و جشن هزار سالهٔ او انجمن آثار ملی از تمام ایرانیان دعوت میکند که بپاس خدمات زنده کنندهٔ زبان پارسی در خرید بلیط بخت آزمائی شرکت کنند، قیمت بلیط ده ریال و جوائز بقرار ذیل است:

شمارهٔ بلیط‌های بخت آزمائی ـ ۱۶۰،۰۰۰ عدد = ۱۶۰۰،۰۰۰ ریال
جوائز و بهرهٔ برندگان بشرح ذیل ۱۶،۰۰۰ جایزه جمعاً به مبلغ ۸۲۲،۷۰۰ ریال

عدهٔ جوائز ۲	مبلغ هر جائزه (ریال)	جمع کل جوائز (ریال)	عدهٔ جوائز	مبلغ هر جائزه (ریال)	جمع کل جوائز (ریال)
۱	۲۰۰۰۰۰	۲۰۰۰۰۰	۵۰۰	۱۰۰	۵۰۰۰۰
۱	۵۰۰۰۰	۵۰۰۰۰	۸۰۰	۵۰	۴۰۰۰۰
۳	۱۰۰۰۰	۳۰۰۰۰	۶۰۰۰	۳۰	۱۸۰۰۰۰
۱۰	۵۰۰۰	۵۰۰۰۰	۸۹۳۶	۲۰	۱۷۸۷۲۰
۵۰	۱۰۰۰	۵۰۰۰۰	۱۹۰۰۱	جمع کل	۸۲۲۷۰۰

۱ ـ کشیدن بلیطها در آذر ماه ۱۳۱۳ در تهران در حضور مقامات بانک ملی و با حضور نماینده گان انجمن آثار ملی و اداره کل ثبت و سجل و طبق مقرراتی که قبلا در جوائد اعلان خواهد شد نقل خواهد آمد و روی کیسه، بلیط فروخته نشده یا جدی که گشایش عطا نشده باشد آزاد خواهد بود.
۲ ـ صورت نمرهٔ بلیطهائی که جوائز و بهره‌ای آن بیرون آید در جراید تهران اعلام خواهد شد.
۳ ـ وجوهی که بنسبت برنده گان شده و فروخته نشده کشیدن بلیطها توسط بانک ملی مرکزی ایران در تهران و شعبات سایر بانک‌ها و ولایات میتوانند توسط بانک‌های محل بلیط خود را پس گرفته و بهرهٔ خود را دریافت دارند.
۴ ـ سایر بلیطهائی که دارای بهره و جوائز شده نباشد از تاریخ روز کشیدن، تا شش ماه و در ولایات دوازده ماه قابل استفاده است و بعد از مدت مذکور بلیط بدون بهره و جائزه آن مبلغ به صندوق آثار ملی واریز خواهد گردید.

برای خرید بلیط و اطلاعات بیشتر به بانک ملی و شعب آن مراجعه فرمائید

علی محمد آزاد همدانی (۱۲۶۳-۱۳۲٤ ش.)[۱۲] کتاب عشق و ادب را درباره شرح حال فردوسی و وضعیت حکومت در زمان او نوشت.[۱۳] همچنین منظومه داستانی چهارصد سال بعد از فردوسی نوشتهٔ نصرت الله کاسمی (۱۲۸۹-۱۳۷٤ش.)[۱٤] حاوی یک مقدمه و یک داستان در پنج منظوم در همین زمان به چاپ رسید.[۱۵] داستان این کتاب بخشی از ترجمهٔ منثور حکایت چهارصد سال بعد از فردوسی اثر نویسندهٔ فرانسوی فرانسوا کپه دوگور است.[۱۶] شاهنامه چاپ بروخیم بر اساس نسخهٔ وولرس به تصحیح عباس اقبال در دوازده جلد و با مینیاتورهای رنگی به چاپ رسید. این کتاب حاوی ده جلد متن، یک جلد فرهنگ واژگان و یک جلد شرح حال فردوسی بود.[۱۷] همچنین شاهنامه چاپ مؤسسهٔ خاور به تصحیح محمد رمضانی با نقاشی‌های زیبا در پنج مجلد به مناسبت جشن فردوسی منتشر شد.[۱۸] برخی از نشریات ادواری، اقدام به چاپ ویژه‌نامه جشن هزارهٔ فردوسی کردند. از جملهٔ این نشریات، نشریهٔ مهر بود. شمارهٔ ۵ و ٦ این نشریه تحت عنوان فردوسی نامه به مناسبت جشن هزارهٔ فردوسی در بیش از ۳۰۰ صفحه منتشر گردید. این ویژه‌نامه حاوی اشعار و مقالات گوناگون دربارهٔ فردوسی و شاهنامه و نقش فردوسی در حفظ تاریخ ایران و زبان فارسی است. قسمت پایانی این نشریه شرح مختصری است از سخنرانی‌های ارائه شده در کنگرهٔ فردوسی و حاوی عکس اندیشمندان ایرانی و خارجی شرکت کننده در این کنگرهٔ بزرگ می‌باشد.[۱۹]

از چند ماه قبل از آغاز مراسم، دست‌اندرکاران جشن فردوسی به برنامه ریزی جشن و تدارک برنامهٔ گردش مستشرقین مشغول بودند. به منظور پذیرایی از مستشرقین در هنگام ورود به کشور، وزارت داخله افرادی را به عنوان مهماندار به بندر پهلوی، مشهد و مرزهای شرقی و غربی کشور اعزام کرد.[۲۰]

در مدت اقامت مستشرقین در تهران شرح حال و سوابق علمی آنان، و همچنین ریزبرنامهٔ گردش آنها در روزنامه‌ها و نشریات مختلف منتشر می‌شد. در روز ۱۲ مهر، پس از مراسم افتتاح کنگره، شرق‌شناسان به دعوت انجمن آثار ملی از مجلس شورای ملی و مدرسه صنایع مستظرفه بازدید کردند. شرکت کنندگان در کنگره هزارهٔ فردوسی در روز ۱۳ مهر پس از اتمام سخنرانی‌ها ، در یکی از سالن‌های تئاتر تهران به تماشای نمایش سه داستان از شاهنامه نشستند. در روز ١٤ مهر پس از اتمام کار کنگره مدعوین به سمت میدان سلطنت آباد تهران حرکت کردند و از نزدیک به مشاهده مسابقهٔ چوگان بازی و نمایش‌های زورخانه، که وصف آنها در داستان‌های ملی ایران از جمله شاهنامه آمده است، پرداختند. در روز ۱۵ مهر مستشرقین پس از ایراد سخنرانی در کنگره فردوسی به گردش در کاخ سعد آباد پرداختند، سپس به تماشای تئاتر رستم و سهراب رفتند و در ١٦ مهر، پس از اتمام کنگره از موزهٔ معارف بازدید کردند.[۲۱] برنامه تفریحی میهمانان جشن فردوسی در مدت اقامت آنها در تهران، علاوه بر ایجاد امکان بازدید از مکان‌های دیدنی شهر، زمینهٔ آشنایی بیشتر آنها را با "ورزش‌های سنّتی" و مظاهر فرهنگ وهنر در ایران فراهم نمود.

در روز سه شنبه ۱۷ مهر ۱۳۱۳، یک روز پس از پایان کنگرهٔ فردوسی، نخست وزیر، وزیر داخله، و وزیر معارف به همراه شرق‌شناسان و میهمانان جشن فردوسی تهران را ترک کردند و پس از توقف در سمنان، شاهرود، زیدر و سبزوار سر انجام در صبح روز ۱۹ مهر ماه از سبزوار به سمت نیشابور رهسپار شدند. این گروه پس از زیارت آرامگاه خیّام به سمت

---

[۱۲]علی محمد آزاد همدانی در همدان متولد شد. وی پس از تحصیل علوم فارسی و عربی، از جمله صرف و نحو، بدیع، بیان، کلام، فقه و اصول در سال ۱۳۰۰ شمسی به سمت ریاست فرهنگ کاشان و در سال ۱۳۱۳ به سمت مدیریت ادبیات و بازرسی اداره فرهنگ همدان منصوب شد. کتاب عشق و ادب از جمله تألیفات وی است.

[۱۳]کتاب عشق و ادب تألیف علی محمد آزاد همدانی در سال ۱۳۱۳ ش. توسط مؤسسه مربی در تهران به چاپ رسید. عنوان دیگر این کتاب سرگذشت حکیم ابوالقاسم فردوسی است. همچنین بنگرید به آگهی "کتاب عشق و ادب،"ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤۵۰۲ (۱۵ مهر ۱۳۱۳/ ۷ اکتبر ۱۹۳٤)، ۱.

[۱٤]نصرت‌الله کاسمی پزشک، شاعر و سیاستمدار معاصر در تهران در خانواده‌ای مازندرانی متولد شد. او پس از اتمام تحصیلات خود در رشتهٔ پزشکی در دانشکده پزشکی دانشگاه تازه تأسیس تهران مشغول به تدریس شد. وی همچنین به همراه چند تن از دوستانش مجلهٔ پزشکی- بهداشتی درمان را منتشر کرد. در سال ۱۳۲۵ پس از تشکیل سازمان شاهنشاهی خدمات اجتماعی، قائم‌مقام این سازمان شد و به توسعه خدمات بهداشتی- درمانی در روستاها پرداخت. در انتخابات دورهٔ شانزدهم مجلس شورای ملی به عنوان نمایندهٔ مردم ساری وارد مجلس شد و به عضویت کمیسیون مخصوص نفت در آمد. وی از جمله افرادی بود که در جریان ملی شدن صنعت نفت در ۲۹ اسفند ۱۳۲۹ نقش داشت.

[۱۵]"چهارصد سال بعد از فردوسی،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤۵۰۳ (١٦ مهر ۱۳۱۳/ ۸ اکتبر ۱۹۳٤)، ۱.

[۱٦]این کتاب اخیرا با عنوان فردوسی پس از چهارصد سال: منظومه‌ای داستانی در یک مقدمه و پنج بند، به کوشش فضل‌الله کاسمی به شکل مصور تجدید چاپ شده است. بنگرید به نصرت‌الله کاسمی، فردوسی پس از چهارصد سال (تهران: دایره المعارف ایران شناسی، ۱۳۸۷).

[۱۷]"شاهنامه فردوسی چاپ بروخیم،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤٤۹۹ (۱۱ مهر ۱۳۱۳/ ۳ اکتبر ۱۹۳٤)، ٤.

[۱۸]"دورهٔ تمام شاهنامه فردوسی،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤٤۹۹ (۱۱

مشهد حرکت کردند تا در روز ۲۰ مهر در مراسم افتتاح آرامگاه فردوسی شرکت کنند.[۲۲]

میهمانان جشن در روز ۲۱ مهرماه به همراه رضاشاه و تنی چند از دولتمردان از بیمارستان و پرورشگاه شاه‌رضا که همزمان با بازسازی آرامگاه فردوسی ساخته شده و در آستانهٔ جشن هزارهٔ فردوسی افتتاح شده بود، بازدید کردند. بیمارستان شاه‌رضا به جدیدترین دستگاه‌های پزشکی موجود مجهز بود. از جملهٔ تجهیزات این بیمارستان می‌توان به سیستم حرارت مرکزی، تجهیزات مربوط به تولید آب سرد و آب گرم، حمام‌های دوش‌دار، و دستگاه‌های مجهز رادیولوژی اشاره کرد. زیبایی معماری و گچ‌بری‌های این بنا که به قول مهندس سازندهٔ آن زمانی بیابانی دورافتاده و "مرکز رطیل و مارهای سمّی" بود از دیگر ویژگی‌های مهم این بیمارستان به شمار می‌رفت.[۲۳] مهندس سازندهٔ این بیمارستان کریم طاهرزاده بهزاد بود که نقشهٔ بنای آرامگاه فردوسی را نیز با الهام از معماری دورهٔ هخامنشی و شبیه به پاسارگاد، مقبرهٔ کورش کبیر، ترسیم کرده بود. پایان کار ساختن بیمارستان در آستانهٔ جشن و بازدید شرق شناسان از آن بی‌شک بخشی از برنامهٔ سیاسی دولتمردان دولت پهلوی برای نشان‌دادن پیشرفت علوم و صنایع در ایران و تلاش برای بازپرداری هویت ایرانیان به عنوان "یک ملت آریائی متجدد" بود.[۲۴]

از دیگر مکان‌های مورد بازدید مهمانان، نمایشگاه امتعه وطنی بود که در مشهد و سایر شهرهای کشور به منظور نمایش کالاهای تولید شده در داخل کشور و نشان دادن پیشرفت‌های صنعتی ایران بر پا گردیده بود. برپایی همزمان این نمایشگاه را با جشن هزارهٔ فردوسی می‌توان از دیگر برنامه‌های سیاسی دولت پهلوی برای معرفی ایران به عنوان کشوری مدرن و پیشرفته به شمار آورد. پس از بازدید از نمایشگاه امتعه وطنی ، شرق‌شناسان مسلمان برای زیارت، به حرم مطهر امام رضا (ع) رفتند و بعد از آن تمام میهمانان برای تماشای فیلم فردوسی که توسط کمپانی امپریال فیلم بمبئ ساخته و به وسیلهٔ ارباب کیخسرو شاهرخ به ایران آورده شد بود، در سالن شیر و خورشید سرخ حاضر شدند.[۲۵] شایان ذکر است که مهندس سازندهٔ این سالن نیز کریم طاهرزاده بهزاد بود.

در روز ۲۲ مهرماه شرق‌شناسان از مجموعه آستان قدس رضوی از جمله کتابخانه‌ی آستان قدس بازدید کرده و پس از آن در مراسم خداحافظی که توسط نخست وزیر برگزار شده بود شرکت نمودند.[۲۶] در مجموع می توان گفت که برنامه بازدید مستشرقین از مکان‌های مختلف در مشهد بیشتر در جهت آشنایی آنان با نمودهای پیشرفت در ایران و مشاهدهٔ امکانات پژوهشی و پزشکی موجود در کشور تدارک دیده شده بود. به علاوه، آمیختگی عناصر معماری دورهٔ هخامنشی و اصول معماری غربی در ساختمان آرامگاه فردوسی، بیمارستان شاهرضا و سالن شیر و خورشید سرخ و بازدید شرق‌شناسان از این مکان ها را می‌توان تلاشی هدفمند از سوی دولت پهلوی برای ترسیم تصویری نو از ایران دانست. با نمایش آمیختگی عناصر باستانی و مدرن در معماری بناهای یاد شده، پیوند ایرانیان با تاریخ باستانی خود در کنار همگامی ایشان با پیشرفت‌های صنعتی و هنری سایر کشورها مورد تأکید قرار گرفت.

در روز ۲۳ مهرماه میهمانان به سمت تهران حرکت کردند و و در مسیر بازگشت در مراسمی که به دعوت اریک اشمیذ (Erich Friedrich Schmid,1897-1964)،[۲۷] رئیس هیأت حفاری موزهٔ فیلادلفیا، در محل خرابه‌های ری برگزار شد، شرکت نمودند. شرق‌شناسان پس از پذیرایی در سایت حفاری ری از اشیای استخراج شده از محل

مهر ۱۳۱۳/ ۳ اکتبر ۱۹۳٤)، ۱. همچنین بنگرید به ابوالقاسم فردوسی، شاهنامه، به تصحیح محمد رمضانی (تهران: خاور، ۱۳۱۳.)

[۱۹] بنگرید به مهر(فردوسی نامه)، سال ۲، شمارهٔ ۵ و٦ (تهران:۱۹۳٤).

[۲۰] "پذیرایی مستشرقین،"ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤٤۸۸ (۲۹ شهریور ۱۳۱۳/ ۲۰ سپتامبر ۱۹۳٤)، ۱. همچنین بنگرید به "تهیه مقدمات انعقاد کنگره،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤٤۹٦ (۸ مهر ۱۳۱۳/ ۳۰ سپتامبر ۱۹۳٤)، ۱.

[۲۱] "پروگرام،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤٤۹۹ (۱۱ مهر ۱۳۱۳/ ۳ اکتبر ۱۹۳٤)،۱.

[۲۲] "مراسم پذیرایی،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤۵۰٦ (۱۹ مهر ۱۳۱۳/ ۱۱ اکتبر ۱۹۳٤)، ۲. همچنین بنگرید به "گشایش انجمن جشن هزارمین سال تولّد شادروان فردوسی با حضور عدهٔ مهمی از خاورشناسان نامی دنیا از مستشرقین که نمایندگان ۱۸ دولت میباشند،" ایران باستان، سال ۲، شمارهٔ ۳٤ (۱۵ مهر ۱۳۱۳/ ۷ اکتبر ۱۹۳٤)، ۲.

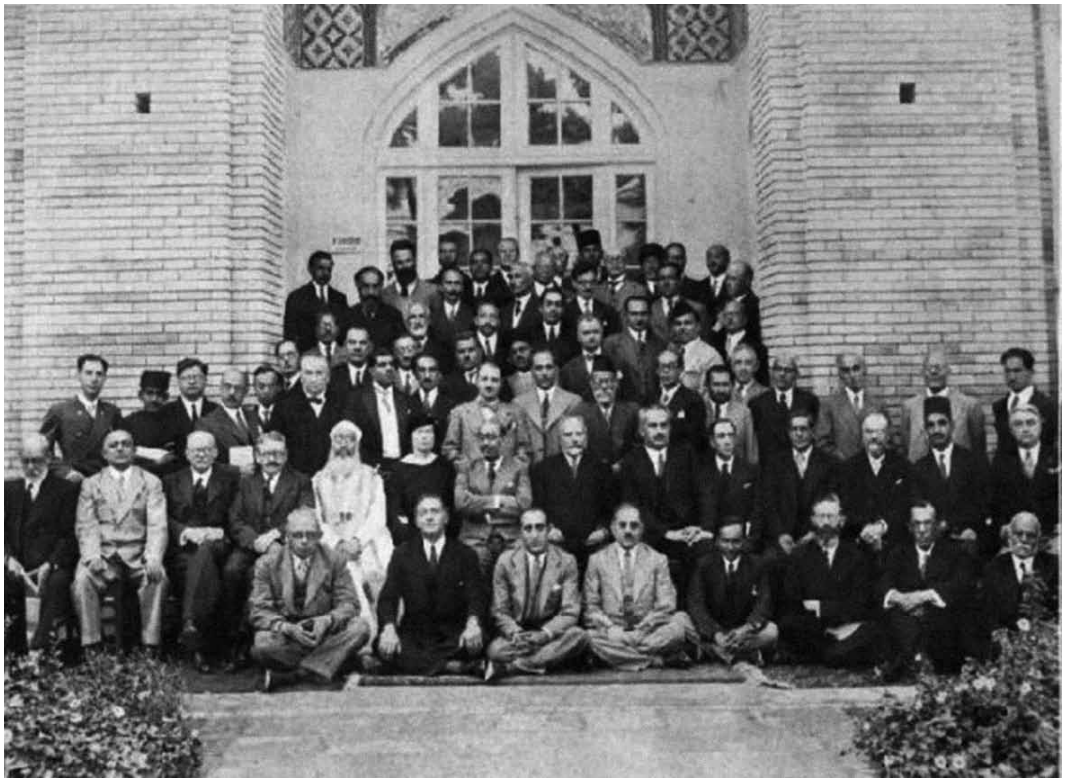
[۲۳] ح.م. "بیمارستان شاه‌رضا،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤۵۰۹ (۲۳ مهر ۱۳۱۳/ ۱۵ اکتبر ۱۹۳٤)، ۱ و ۲.

[24] Mohammad Tavakoli-Targhi, "Narrative identity in the works of Hedayat," 112.

[۲۵] ح.م. "گردش مستشرقین،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤۵۱۳ (۲۷ مهر ۱۳۱۳/ ۱۹ اکتبر ۱۹۳٤)، ۲.

[۲۶] ح.م. "گردش مستشرقین،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤۵۱۳ (۲۷ مهر ۱۳۱۳/ ۱۹ اکتبر ۱۹۳٤)، ۲. همچنین بنگرید به "پروگرام،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤٤۹۹ (۱۱ مهر ۱۳۱۳/ ۳ اکتبر ۱۹۳٤)، ۱.

[۲۷] اریک اشمیذ، باستان‌شناس آلمانی تبار و متخصص در باستان‌شناسی خاور نزدیک، پس از جنگ جهانی اول تحصیلات خود را در رشتهٔ باستان‌شناسی در دانشگاه کلمبیای آمریکا به اتمام رساند. وی استاد باستان‌شناسی در انیستیتو شرق شناسی دانشگاه شیکاگو بود. مهمترین اثر وی تخت جمشید (شیکاگو: انتشارت دانشگاه شیکاگو، ۱۹۵۳) است که حاصل تحقیقات ۵ ساله وی (۱۹۳٤– ۱۹۳۹ م.) در محل تخت جمشید می‌باشد.



عکس یادگاری شرکت‌کنندگان کنگره هزاره فردوسی در مقابل تالار دارالفنون، تهران

ردیف اول (نشسته): حیدرعلی کمالی (ترکیه)، محمدتقی بهار، هانری ماسه (فرانسه)، عباس اقبال، عیسی صدیق، محمد آقااوغلو (آمریکا)، فرانکلین گونتر (آمریکا)، سباستیان بک (آلمان)

ردیف دوم: جان درینک‌واتر (انگلستان)، عبدالوهاب عزام (مصر)، ژرژ کونتنو (فرانسه)، ابراهیم حکیمی، یوگنی برتلس (شوروی)، سفیر شوروی، حسن اسفندیاری، محمدعلی فروغی، خانم گدار، دستور نوشیروان (هند)، آرتور کریستنسن (دانمارک)، فریدریش زاره (آلمان)، عبدالحسین شیبانی، حسن پیرنیا.

ردیف سوم: مجتبی مینوی، ولی‌الله نصر، مهدی دیبا، حسن وحید دستگردی، میرزا یانس، بدیع‌الزمان فروزانفر، سعید نفیسی، جمیل صدقی زهاوی (عراق)، صادق رضازاده شفق، محمد فؤاد کوپرولو (ترکیه)، ابوالقاسم اعتصام‌زاده، محمد نظام‌الدین، ادوارد دنیسن راس، آشیکاگا آتسوجی (ژاپن)، زین‌العابدین رهنما، آ.آ. بولوتنیکوف (شوروی)، محمدطاهر رضوی (هند)، غلامرضا رشید یاسمی.

ردیف چهارم: مایل تویسرکانی، احمد حامد صراف (عراق)، علی‌اصغر حکمت، یان ریپکا (چکسلواکی)، نصرالله فلسفی، محمد عشاق (هند)، آلکساندر فرایمان (شوروی)، هادی حسن(هند)، عبدالعظیم قریب، علی نهاد بی (ترکیه)، شیخ‌الملک اورنگ، احمد بهمنیار، رحیم‌زاده صفوی.

ردیف پنجم: ژوزف هاکن (فرانسه)، جلال همایی، یوری مار (شوروی)، علی قویم، آلکساندر روماسکویچ (شوروی)، یوزف اوربلی (شوروی)، جمشیدجی اونوالا (هند)

ردیف ششم: بهرام‌گور آنکلساریا (هند)، احمد کسروی، نصرالله تقوی، ولادیمیر مینورسکی (انگلستان)، عبدالحمید عبادی (مصر)، آنتونیو پاگلیارو (ایتالیا)، ملک کرم، ارنست کوهنل (آلمان)، عباس خلیلی، علی جواهرکلام، ال.آ. مایر (فلسطین).

حفاری بازدید کردند. پس از بازگشت به تهران به جز عدّه‌ای که برای سیاحت در ایران به شهرهایی چون شیراز و اصفهان رفتند، بقیه در تاریخ ۲۷ مهر به کرمانشاه و یا بندر پهلوی رفتند و از آنجا به کشورهای خود بازگشتند.[۲۸]

در طول این مدت هر روز از عصر تا شب در سراسر کشور مراسم جشن و آتش‌بازی بر پا بود. خیابان‌ها و میدان‌ها تزئین و چراغانی شده و مردم در خیابان‌ها شاهد نمایش قسمت‌های مختلف شاهنامه، اسب دوانی، و ورزش‌های زورخانه‌ای بودند. در تبریز نمایشی دربارهٔ شرح حال فردوسی و سرودن شاهنامه به نفع سیل زدگان اجرا شد.[۲۹] در ساری تئاتر "رستاخیز فردوسی" در ۲۱ مهرماه به نمایش گذاشته شد.[۳۰] در تهران تئاتر منیژه و بیژن به افتخار جشن هزارهٔ فردوسی در ماه آبان نمایش داده شد.[۳۱] در مهرماه ۱۳۱۳ که جشن فردوسی به طور رسمی در کشور برگزار می‌شد، مردم هر شب در خیابان‌ها جمع می‌شدند، به هلهله می‌پرداختند و فریاد "زنده باد رضاشاه" سر می‌دادند.[۳۲] تحریک عواطف ملی ایرانیان و ترویج فرهنگ شاه دوستی در میان آنها را نیز می‌توان از جمله نمودهای فراخوان بازگشت به عصر طلایی ایران باستان به شمار آورد. بی تردید، می‌توان هدف اصلی برگزاری جشن هزارهٔ فردوسی در خیابان‌های شهرهای مختلف راشرکت دادن مردم در اجرای برنامه‌های سیاسی فرهنگی دولت

پهلوی دانست. ابعاد برنامهٔ فرهنگی سیاسی دولت برای "بازیابی حافظه ملی" به حدی گسترده بود که حتی دانش آموزان مدارس را نیز در شمار افراد شرکت کننده در جشن هزاره فردوسی قرار می‌داد. در دبیرستان‌ها مراسم جشن فردوسی با اجرای سرود و حرکات ورزشی برگزار شد. در برخی از بخشنامه‌های وزارت معارف حضور دانش آموزان در کنفرانس‌های راجع به فردوسی الزامی اعلام شده بود . بر اساس این بخشنامه‌ها دانش‌آموزان موظف بودند که سرودهایی درباره فردوسی و شاهنامه در حضور نمایندگان کشورهای مختلف اجرا کنند و یا قسمت‌هایی از شاهنامه را برای آنان بخوانند. به علاوه معلمان وظیفه داشتند که به زبانی ساده اهمیت و نقش فردوسی را در حفظ زبان و تاریخ ایران به دانش آموزان تفهیم کنند.[۳۳]

به مناسبت جشن هزارهٔ فردوسی میان دولت‌های مختلف جهان و دولت ایران تلگراف‌های زیادی رد و بدل شد، که مضمون اصلی آنها تبریک جشن ولادت فردوسی به مقامات رسمی ایران از سوی برخی کشورها و تشکر دولتمردان ایرانی از اقدامات این کشورها در جهت برگزاری جشن فردوسی و تحکیم روابط طرفین بود. به عنوان مثال، در تلگراف تبریکی که در تاریخ ۱۷ مهر ۱۳۱۳ از شوروی خطاب به محمد علی فروغی فرستاده شد و همچنین در پاسخ فروغی به این تلگراف، بر تأثیرگذاری جشن هزارهٔ فردوسی بر "تحکیم روابط معنوی" دو کشور تأکید شده است.[۳۴] موسولینی نیز در تلگراف تبریک خود به محمد علی فروغی، شرکت ایتالیا در جشن هزارهٔ فردوسی را مایهٔ "ازدیاد روابط معنوی بین دو مملکت" که از قبل "روابط دوستانه خلل‌ناپذیری" با هم داشتند، دانست.[۳۵]

۳. آرامگاه فردوسی

ساختن آرامگاهی درخورعظمت فردوسی یکی از مهمترین اقدامات انجمن آثار ملی برای برگزاری جشن هزار سالهٔ فردوسی بود. بر اساس دو سند مربوط به دورهٔ قاجار که مرحوم ایرج افشار در سال ۱۳۸۷در فصلنامهٔ فرهنگ مردم منتشر گردانید، شکایت از وضعیت بد آرامگاه فردوسی و تصمیم به بنای ساختمان آرامگاه در عهد ناصرالدین شاه نیز مسئله‌ای مهم تلقی می‌شد. بر اساس این دو سند، آصف‌الدولهٔ شیرازی، حاکم خراسان، در عریضه‌ی خود به ناصرالدین شاه و همچنین در نامه‌اش به محمودخان ملک الشعرا به قصد خود برای ساخت آرامگاهی برای فردوسی اشاره می‌کند. عمادالسّلطنه، شاهزادهٔ قاجار نیز که در سفری به مشهد، از توس دیدن کرده بود، در قسمتی از خاطرات خود به تاریخ ۱٤ ذی قعده ۱۳۱۰ ق، از وضع نامناسب آرامگاه خبر می‌دهد و از حکام خراسان برای عدم بازسازی مقبرهٔ فردوسی انتقاد می‌نماید.[۳۶]محمد تقی بهار نیز در مقاله‌ای که در سال ۱۳۰۲ در یکی از شماره‌های نوبهار به چاپ رسانید از وضعیت نابسامان آرامگاه فردوسی شکایت کرده، چنین نوشت:

> "شهر توس که آخرین جایگاه فردوسی بوده است اکنون خراب و عبارت از یک صحرائی است که در آن زراعت کرده و گاهی صدای نی لبک چوپان و بع بع گوسفندان بره‌دار از آن وادی شنیده می‌شود. فقط یک برج آجری یک بدنه دیوار خراب یک مسجد ویرانه و یک سکوی بی‌سقف و حایط به نامه قبر فردوسی در آن پهن وادی اینجا و آنجا به نظر می‌رسد که مأوای جغد و موش و پناهگاه روباه و خرگوش است... آیا دولتی که در سال چندین هزار تومان در بهای روشنایی مقابر صرف می‌کند نمی‌تواند چند هزار تومان به مصرف عمارات مقبره این پدر احیا کننده وطن برساند؟"[۳۷]

از سال ۱۳۰٤ در راستای اقدامات انجمن آثار ملی برای پاسداشت عظمت ایران باستان، کار ساختن آرامگاه فردوسی آغاز و به طور جدی پیگیری شد. اولین مشکلی که بر سر راه ساختن آرامگاه فردوسی قرار داشت، مجهول بودن محل دفن فردوسی بود زیرا چنان که نظامی عروضی در کتاب چهار مقاله اشاره کرده است در هنگام دفن فردوسی، پیشوای مذهبی طابران که فردی متعصب بود، فردوسی را رافضی خواند و از دفن او در گورستان شهر جلوگیری کرد. در نتیجه بنا بر گفته نظامی "درون

---

[۲۸]"پذیرایی از مستشرقین،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤٥۱۳ (۲۷ مهر ۱۳۱۳/ ۱۹ اکتبر ۱۹۳٤)، ۱. همچنین بنگرید به"پروگرام،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤٤۹۹ (۱۱ مهر ۱۳۱۳/ ۳ اکتبر ۱۹۳٤)، ۱.

[۲۹]"اخبار تلگرافی داخله ایران– تبریز،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤٥۰۹ (۲۳ مهر ۱۳۱۳/ ۱۵ اکتبر ۱۹۳٤)، ۱.

[۳۰]"جشن فردوسی در ساری،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤٥۰۹ (۲۳ مهر ۱۳۱۳/ ۱۵ اکتبر ۱۹۳٤)، ۲.

[۳۱]"منیژه و بیژن،"ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤٥۲۸ (۱۵ آبان ۱۳۱۳/ ٦ نوامبر ۱۹۳٤)، ۱.

[۳۲]برای نمونه بنگرید به "اخبار تلگرافی داخله،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤٥۰۳ (۱٦ مهر ۱۳۱۳/ ۸ اکتبر ۱۹۳٤)، ۲.

[۳۳]"صدور متحدالمال،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤٥۰۰ (۱۲ مهر ۱۳۱۳/ ٤ اکتبر ۱۹۳٤)، ۱. همچنین بنگرید به "روزشمار تاریخ به روایت اسناد ملی،" سازمان اسناد و کتابخانه‌ی ملی جمهوری اسلامی ایران (۱۳مهر ۱۳۱۳). http//:www.nlai.ir/images/ganjineh/calendar/Large.0713-1/jpg.

[۳٤]"تلگرافات واصله از روسیه به مناسبت جشن فردوسی،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤٥۰۱ (۱۳ مهر ۱۳۱۳/ ۵ اکتبر ۱۹۳٤)، ۳.

[۳۵]"ترجمهٔ تلگراف واصله از روم راجع به جشن هزارمین سال فردوسی،" ایران، شمارهٔ ٤٥۲۳ (۹ آبان ۱۳۱۳/ ۳۱ اکتبر ۱۹۳٤)، ۱.

[۳٦]ایرج افشار، "چند نوشته در باره مزار فردوسی در دوره قاجار،" فرهنگ و مردم، سال ۷، شماره ۲٤ و ۲۵ (بهار ۱۳۸۷)، ۱۲٤ ۱۲۲.

[۳۷]به نقل از محمد تقی بهار، "قبر فردوسی،" فردوسی نامه،۱۰–۱۱.

طرح آرامگاه فردوسی، طراحی میرزا کریم‌خان طاهرزاده بهزاد، معمار ایرانی، نشریه ایرانشهر، سال ۳، شماره ۱۰ (۱ شهریور ۱۳۰٤)

دروازه باغی بود ملک فردوسی، او را در آن باغ دفن کردند.“[۳۸] ارباب کیخسرو شاهرخ که در نشست صد و بیست و پنجم مجلس ششم به تاریخ ۷ تیر ۱۳۰٦ ش. (۲۹ ژوئن ۱۹۲۷ م.) از سوی مجلس به عنوان ناظر مخارج پروژهٔ ساختن آرامگاه فردوسی انتخاب شده بود، در مصاحبهٔ خود با خبرنگار روزنامهٔ ایران اظهار داشت که او و عده‌ای دیگر بر اساس کتب و اسناد تاریخی محل آرامگاه فردوسی را که به طور قطع مشخص نبود، در باغی که بعداً مقبرهٔ فردوسی در آن ساخته شد، پیدا کردند. در خلال جستجوی قبر فردوسی در باغ مذکور، ارباب کیخسرو و همراهانش، پس از کشف یک سکو که در اطراف آن قبرهای کوچک قرار داشت و بعد از پرس‌و جو از افراد مسن ساکن منطقه، در یافتند که مزار فردوسی در زیر سکوی مذکور قرار دارد. پس از شکافتن این سکو با کلنگ و یافتن آرامگاه فردوسی، حاج قائم مقام التولیه، صاحب باغ، این ملک را به رضاشاه تقدیم کرده و رضاشاه نیز با دست خطّ خود باغ را برای ساختن آرامگاه فردوسی به انجمن آثار ملی هدیه داد. در ابتدا دولت قصد داشت که برای ساختن آرامگاه از کمک‌های مالی اشراف و ثروتمندان استفاده کند. اما به هر حال، چون از این طریق مبلغ قابل توجهی برای بازسازی آرامگاه به دست نمی آمد، مجلس با تصویب لایحهٔ وزارت دارایی مبنی بر چاپ و انتشار تمبری به نام فردوسی و استفاده از در آمد آن برای بازسازی آرامگاه موافقت کرد. در نقشهٔ پیشنهادی مهندس کریم طاهرزاده بهزاد، که تحصیلات خود را در رشتهٔ معماری در برلین به اتمام رسانده بود، بنا بود اسامی افرادی که با کمک‌های مالی خود به پیشبرد پروژه یاری رسانده بودند در اطراف آرامگاه بر روی سنگ و یا آهن حک شود. این طرح که ترکیبی از عناصر برگرفته از معماری ایران باستان و بنائی گنبدی شکل، شبیه به آرامگاه کنونی حافظ بود،[۳۹] تغییر یافت و نقشهٔ دیگری توسط پروفسورهرتسفلد تهیه شد.[٤۰] در تاریخ ۵ تیر ۱۳۰٦ ش. (۲۷ ژوئن ۱۹۲۷ م.) در نشست صد و بیست و یکم مجلس ششم، ارباب کیخسرو شاهرخ، نماینده زرتشتیان در مجلس، به لزوم اختصاص بودجه از طرف مجلس برای ساختن آرامگاه فردوسی اشاره کرده و این کار را نشانگر ”قدردانی از زحمات بی دریغ“ فردوسی برای حفظ ”هویت، زبان و اصول و مبادی ملی‌گرایی در ایران دانست. وی توانست با تحریک عواطف ملی نمایندگان، طرح پیشنهادی خود را در مجلس به تصویب برساند.[٤۱] هزینهٔ ساختن آرامگاه بر اساس نقشهٔ هرتسفلد ۲۵۰۰۰ تومان تخمین

---

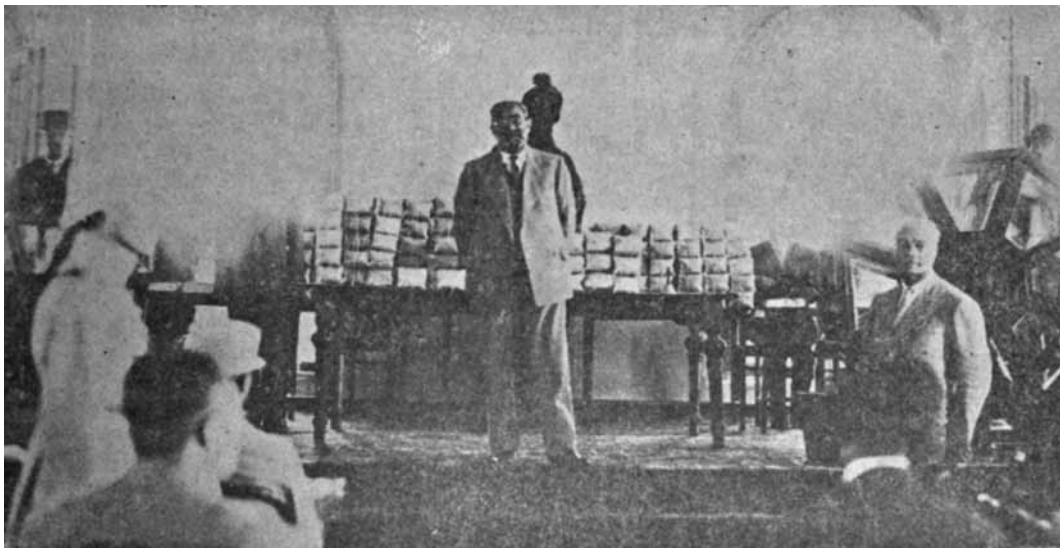
[۳۸]احمد بن عمر بن علی نظامی عروضی سمرقندی، چهار مقاله، تصحیح محمد قزوینی (تهران: زوار، ۱۳۸۵)، ۸۳.

[۳۹]”صنایع ظریفه- قبر فردوسی،“ ایرانشهر، سال ۳، شماره ۱۰ (۱ شهریور ۱۳۰٤، ۲۳ اوت ۱۹۲۵)، ٦۰۸- ٦۱۳.

[٤۰]”آرامگاه فردوسی،“ ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤۵۱۰ (۲٤ مهر ۱۳۱۳/ ۱٦ اکتبر ۱۹۳٤)، ۱. درباره انتخاب ارباب کیخسرو شاهرخ از سوی مجلس به عنوان ناظر پروژه بازسازی آرامگاه فردوسی، بنگرید به:
Keikhosrow Shahrokh, *The Memoirs of Keikhosrow Shahrokh*, ed. and trans. Shahrokh Shahrokh and Rashna Writer (Lewiston, New York: The Edwin Mellen Press, 1994), 148-149.

[41]Keikhosrow Shahrokh, *The Memoirs of Keikhosrow Shahrokh*, 147-148.

[٤۲]حسین لرزاده فرزند محمد لرزاده، از معماران دورهٔ قاجار، از کودکی تحت تعلیم حرفه‌ای برای انجام کارهای معماری قرار گرفت. وی پس از تحصیل حساب، هندسه و رسم فنی، به مدرسه کمال‌الملک رفت



نطق محمدعلی فروغی درمراسم گشایش جوایز بلیط‌های بخت‌آزمایی، ارباب کیخسرو شاهرخ در سمت راست ایشان ایستاده است.

زده شده بود، که پس از تصویب طرح پیشنهادی ارباب شاهرخ ۵۰۰۰ تومان آن از محل جمع‌آوری کمک‌های مالی و بقیهٔ آن از محل صرفه‌جویی بودجه مجلس شورای ملی تهیه شد. اما به دلیل کج شدن قسمت پایینی ساختمان در طیّ ساخت، نقشهٔ دیگری توسط آندره گدار (André Godard, 1881-1965)، باستان شناس و مهندس معمار فرانسوی، ترسیم گردید. پس از ساخته شدن ٤ متر از پایین آرامگاه که قسمت زیر کتیبه را تشکیل می‌داد، این طرح نیز مناسب به نظر نرسید و ترسیم نقشهٔ نهایی آرامگاه دوباره به مهندس طاهر زاده بهزاد محوّل شد. حسین لرزاده (۱۲۸۵–۱۳۸۳ ش.)[٤٢] به عنوان معمار آرامگاه از تهران به مشهد اعزام و آرامگاه با مباشرت تقی درودیان ساخته شد. کار تراشیدن و حکّاکی سنگ‌های بنای آرامگاه نیز به حسین حجارباشی زنجانی واگذار گردید. برای ساختن آرامگاه بر اساس این طرح مبلغ ۱۰۰۰۰ تومان دیگر از محل صرفه‌جویی‌های مجلس به این پروژه اختصاص یافت.[٤٣]

اگر چه ساختن آرامگاه بر اساس نقشهٔ طاهرزاده بهزاد مقرون به صرفه‌تر بود، اما به دلیل کسری بودجه، دولت با همکاری بانک ملی اقدام به چاپ و انتشار ۱٦۰۰۰۰ بلیت بخت‌آزمایی کرد و شرکت در این بخت آزمایی را یک وظیفهٔ ملی و "نشانگر قدردانی ملت" از فردوسی اعلام نمود.[٤٤] شرکت در بخت آزمایی و به پایان رساندن بنای آرامگاه فردوسی مقدمه و لازمهٔ برگزاری جشن هزارهٔ فردوسی به شمار می رفت. ساختن بنائی زیبا بر مزار فردوسی، برای حفظ آبرو و عظمت ایرانیان در مقابل نمایندگان کشورهای دنیا که برای شرکت در جشن هزار سالهٔ او به ایران می‌آمدند، امری کاملاً ضروری بود.[٤٥] به همین دلیل انجمن آثار ملی با تحریک حسّ وطن‌پرستی ایرانیان، آنان را به خرید بلیت‌های بخت آزمایی به منظور تکمیل آرامگاه حماسه سرای ملی فراخواند که کاخ سخنش پس از هزار سال همچنان استوار باقی مانده بود. این‌گونه تحریک عواطف میهن پرستانهٔ مردم، در بروشورها و آگهی‌های چاپ شده در نشریات کاملاً مشهود است. به عنوان نمونه، در آگهی فراخوان مردم به شرکت در بخت‌آزمایی فردوسی که در برخی از روزنامه‌ها نیز به چاپ رسید، تصویر آرامگاه فردوسی با نشان فروهر در بالای ورودی بنا ترسیم گشته و در پایین آرامگاه نقش سیمرغ که شاهنامه را در منقار خود نگاه داشته و پرواز می‌کند طراحی شده است. فضای اطراف تصویر آرامگاه را ابیات زیر از شاهنامه پر کرده است:

و در آنجا هنر مجسّمه سازی را آموخت. لرزاده پس از مرگ پدرش در سال ۱۳۰۵ به دعوت استاد جعفرخان کاشانی به شاگردی وی مشغول شد. او در طی عمر طولانی خود علاوه بر معماری آرامگاه فردوسی، طراحی و ساختن بناها و مساجد بسیاری را بر عهده گرفت که از جمله آنها می‌توان به گنبد و قسمت‌هایی از تزیینات کاخ مرمر، بخش‌هایی از مجموعه سعدآباد، شبستان مسجد سپهسالار و مسجد اعظم قم اشاره کرد.

[٤٣] "آرامگاه فردوسی،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤٥۱۰ (٢٤ مهر ۱۳۱۳/ ١٦ اکتبر ۱۹۳٤)، ۱. همچنین بنگرید به منصور رستگار فسایی، علی اصغر حکمت شیرازی (تهران: طرح نو، ۲۰۰٦)، ۱۹۵– ۱۹۸.

[٤٤] "بخت آزمایی فردوسی،" ایران باستان، ویراستار. عبدالرحمن سیف آزاد، سال ۱، شماره ٤٧ (۱۹۳۳/۱۳۱۲)، ۹.

[٤٥] "دعوت انجمن آثار ملی برای تکمیل آرامگاه فردوسی در طوس و جشن هزاره او،" ایران باستان، ویراستار. شیخ عبدالرحمن سیف آزاد ، سال ۲، شمارهٔ ۱ (۲۷ دی ۱۳۱۲/ ۱۷ژانویه ۱۹۳٤)،۹.

بسی رنج بردم در این سال سی
عجم زنده کردم بدین پارسی
جهان از سخن کرده‌ام چون بهشت
از این بیش تخم سخن کس نکشت
بناهای آباد گردد خراب
ز باران و از تابش آفتاب
پی افکندم از نظم کاخی بلند
که از باد و باران نیابد گزند
هر آنکس که دارد هش و رای و دین
پس از مرگ بر من کند آفرین
نمیرم از این پس که من زنده‌ام
که تخم سخن را پراکنده‌ام

در زیر آگهی، انجمن آثار ملی از تمام ایرانیان دعوت کرده است که "به پاس خدمات زنده کننده زبان پارسی" و به منظور تکمیل آرامگاه وی و برگزاری جشن هزار ساله او در بخت آزمایی فردوسی شرکت کنند.[٤٦] تبلیغات زیادی حول بخت آزمایی برای بازسازی آرامگاه فردوسی صورت گرفت. عدهٔ زیادی از مردم به دعوت انجمن آثار ملی پاسخ مثبت دادند و بلیت‌ها به سرعت به فروش رسید. این بخت‌آزمایی در تیرماه ۱۳۱۳ در نهایت دقت و نظم و در حضور نمایندگان بانک ملی و مسئولین حکومتی برگزار شد.[٤٧] کار ساختن آرامگاه پیش از آغاز جشن هزارهٔ فردوسی و ورود شرق‌شناسان به ایران به پایان رسید.
آرامگاه فردوسی در بعد از ظهر روز ۲۰ مهرماه ۱۳۱۳ در حضور مستشرقین، دست‌اندرکاران ساختن آرامگاه، نخست وزیر، وزیر داخله، کفیل وزارت معارف، و برخی دیگر از مسئولین مملکتی توسط رضاشاه افتتاح شد. رضاشاه پس از ورود به آمگاه فردوسی و سلام و احوالپرسی با شرق‌شناسان و میهمانان خارجی، پشت میزی که در جلوی آرامگاه برای سخنرانی وی قرار داده شده بود، ایستاد و خرسندی خود را از پایان کار ساختن آرامگاه فردوسی اعلام نمود. وی این امر را نشانه قدردانی ایرانیان نسبت به فردوسی، احیاگر زبان و تاریخ ایران، دانست. پس از پایان سخنرانی، ارباب کیخسرو قیچی طلایی را که در یک سینی ظریف

---

[46] Afshin Marashi, *Nationalizing Iran*, 125-126.

[٤٧] "بخت آزمایی فردوسی،" ایران باستان، ویراستار. شیخ‌عبد الرحمن سیف آزاد، سال ۲، شمارهٔ ۲۲ (۹ تیر ۱۳۱۳/ ۳۰ ژوئن ۱۹۳٤)، ۱۱. همچنین بنگرید به "طرز کشیدن قرعهٔ بخت‌آزمایی فردوسی،" ایران باستان، ویراستار. شیخ عبدالرحمن سیف آزاد، سال ۲، شمارهٔ ۱۹ (۱۹ خرداد ۱۳۱۳/ ۹ ژوئن ۱۹۳٤)، ۱۱.

آرامگاه فردوسی، توس (عکس: آرش نیک‌نژاد)

عکس هوایی آرامگاه فردوسی، توس، ۲۱ سپتامبر ۱۹۷۷
(عکس: گئورگ گشتنر ـ منبع: کتاب بهشت گمشده، ۲۰۰۹)

سنگی قرار داشت به شاه تقدیم کرد و نوار سه رنگ گرداگرد آرامگاه به دست رضاشاه و با تشویق شرکت کنندگان بریده شد. پس از آن رضاشاه و جمعی از همراهان وی از درون آرامگاه بازدید کردند. حسین حجارباشی نیز به دلیل حجاری هنرمندانهٔ بنا مورد قدردانی شاه و همراهان وی قرار گرفت. پس از گردش مختصری در محوطهٔ آرامگاه و شنیدن قطعاتی که ملک الشعرا بهار و محمد حسین میرزا نادری معروف به امیر الشعرا نادری (۱۲۶۰–۱۳۱۸ ش.) به مناسبت جشن فردوسی سروده بودند، شاه و همراهان وی مکان را ترک کرده و به مشهد بازگشتند.[۴۸]

٤. کنگرهٔ هزارهٔ فردوسی

کنگره هزاره فردوسی در تهران در فاصلهٔ ۱۲ تا ۱۶ مهر ۱۳۱۳ (چهارم تا هشتم اکتبر ۱۹۳٤) در تالار بزرگ مدرسه دارالفنون که به تازگی بازسازی شده بود، برگزار شد. دست‌اندرکاران جشن هزاره فردوسی از چند روز قبل از افتتاح کنگره درگیر تزئین سالن بزرگ دارالفنون و نصب مجسمهٔ فردوسی در آن بودند. به علاوه، گزیدهٔ ابیات شاهنامه و اشعار و مطالب مربوط به فردوسی به همراه عکسی از مجسمهٔ وی برای توزیع در میان شرکت کنندگان جلسه آماده شده بود.[۴۹] چنان که در مقدمه اشاره شد، کنگره هزارهٔ فردوسی نخستین کنگرهٔ بزرگ بین‌المللی برگزار شده در ایران بود که فرصتی برای اجتماع فرهیختگان و دانشمندان کشورهای مختلف و بحث و تبادل نظر راجع به ایران، تمدن کهن آن و فردوسی، حماسه سرای بزرگ ایرانی، فراهم نمود. در این کنگره بیش از ۸۰ نفر از نمایندگان و شرق‌شناسان ۱۸ کشور مختلف شرکت کردند. قریب به نیمی از این اندیشمندان، شرق‌شناسان و ادیبان سایر کشورها بودند. در میان آنها، شخصیت‌های برجسته‌ای چون هانری ماسه (Henri Massé, 1886- 1969)،[۵۰] آرتورکریستن‌سن (Arthur Chirstensen, 1875-1945)،[۵۱] یان ریپکا (Jan Rypka, 1886-1968)[۵۲] و بهرام گور انکلساریا (Bahram Gür Anklesaria 1873-1944)[۵۳] حضور داشته و در کنگرهٔ فردوسی سخنرانی کردند.

کنگره در ساعت ۹:۳۰ صبح روز ۱۲ مهر با خوش‌آمدگویی محمد علی فروغی وعلی اصغر حکمت آغاز شد و در هفت نشست در طیّ پنج روز برگزار گردید.[۵۴] شرکت‌کنندگان در جلسه ، هیأت رییسهٔ هر نشست را انتخاب کردند و به ترتیب سخنرانی‌های خود را ارائه نمودند. کنگره هر روز از صبح شروع به کار می‌کرد و تا بعد از ظهر ادامه داشت و سرانجام با سخنرانی علی اصغر حکمت به زبان انگلیسی و تشکر وی از خدمات دانشمندان کشورهای مختلف در جهت شناخت هر چه بهتر فردوسی خاتمه یافت.

---

[۴۸] "مراسم افتتاح آرامگاه فردوسی،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤٥١١ (۲۵ مهر ۱۳۱۳/ ۱۷ اکتبر ۱۹۳٤)، ۱.) همچنین بنگرید به "مراسم افتتاح،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤٥٠٨ (۲۲ مهر ۱۳۱۳/ ١٤ اکتبر ۱۹۳٤)، ۱.

[۴۹] "ورود مستشرقین،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤٤٩٩ (۱۱ مهر۱۳۱۳/ ۳ اکتبر ۱۹۳٤)، ۲.

[۵۰] هانری ماسه، شرق شناس فرانسوی نگارندهٔ آثار برجستهٔ زیادی در زمینهٔ ادبیات فارسی بود. پایان نامهٔ دکترای وی درباره سعدی و زندگی او از نخستین تحلیل‌های مدرن بر زندگی، اندیشه و شعر سعدی به شمار می‌رود. وی در ابتدا به تدریس زبان فارسی و عربی در دانشکده هنرهای الجزایر پرداخت و در زمان کنگرهٔ هزارهٔ فردوسی در مدرسه ملی السنهٔ شرقی پاریس به تدریس مشغول بود. از جمله آثار او می‌توان از اسلام (پاریس: ا. کلین، ۱۹۳۰) ، فردوسی و حماسه ملی (پاریس: پرین، ۱۹۳۵) و گلچین ادبی فارسی از قرن ۱۱ تا ۱۹ (پاریس: پایو،۱۹۵۰) نام برد.

[۵۱] آرتور کریستن‌سن، شرق‌شناس بزرگ دانمارکی و متخصص در زبان‌شناسی فارسی بود. وی پس از اخذ مدرک دکترای خود از سال ۱۹۰۳ تا ۱۹۱۹ به حرفهٔ روزنامه‌نگاری مشغول بود و بیشتر مقالات خود را در زمینهٔ سیاست خارجی نوشت. در سال ۱۹۱۹ به تدریس واژه‌شناسی تاریخی و تطبیقی فارسی در دانشگاه کوپنهاگ پرداخت و پس از چندی به سمت ریاست بخش واژه‌شناسی و مطالعات فولکلور در همان دانشگاه نائل شد و تا پایان عمر در همان سمت باقی ماند. از مهمترین آثار او می‌توان به بررسی انتقادی رباعیات خیّام (کوپنهاگ: هوست(Høst)، ۱۹۲۷) ، که بر اساس پایان‌نامهٔ دکترای وی نوشته شده بود، فصل اول وندیداد و تاریخ اولیهٔ قبایل ایرانی(کوپنهاگ: ای. مونکسگارد ، ۱۹٤۳) به زبان فرانسه، و ایران تحت حکومت ساسانیان (کوپنهاگ: ای. مونکسگارد، ۱۹٤٤) اشاره کرد.

Jes P. Asmussen, "Christensen, Arthur Emanuel," *Encyclopaedia Iranica*, Online Edition (December 15, 1991), available at http://www.iranicaonline.org/articles/christensen-arthur-emanuel-b

[۵۲] یان ریپکا، شرق شناس اهل چکسلواکی، پس از اتمام تحصیلات خود در وین و استامبول در دانشگاه پراگ به تدریس زبان و ادبیات ترکی و فارسی مشغول شد. وی از بانیان اصلی تأسیس انستیتوی شرق شناسی در شهر پراگ بود. از جمله آثار او می‌توان به تاریخ ادبیات ایران (Dordrecht Reidel, 1968) و اثر مشترک وی با هلموت ریتر (Hellmut Ritter) تحت عنوان هفت‌پیکر، منظومهٔ رمانتیک نظامی گنجوی (Praha: Orientální ústav, Paris : Leipzig. 1934) اشاره کرد.

[۵۳] بهرام گور انکلساریا، که به عنوان نمایندهٔ پارسیان هند در کنگرهٔ هزارهٔ فردوسی شرکت کرد، در بمبئ متولد شد و پس از اخذ مدرک فوق لیسانس در زبان های پهلوی و اوستایی در دانشگاه بمبئ، به تدریس در همین دانشگاه پرداخت. وی در طول حیات علمی خود بسیاری از آثار چاپ نشدهٔ پدرش، تهمورث دینشاه را منتشر کرد. بسیاری از آثار بهرام گور انکلساریا پس از مرگ وی به چاپ رسیده است. از مهمترین آثار وی که در زمان حیات او منتشر شد، می‌توان به متون پهلوی، حاوی دست‌خطهای قدیمی نسخه‌برداری شده در سال ۱۳۲۲ میلادی (بمبئ: انتشارت فرانت پرینت، ۱۸۹۷) و زند وهومن یسن و دو قطعهٔ پهلوی (بمبئ: ۱۹۱۹) اشاره کرد.

K.M. Jamaspasa ; M. Boyce, "Anklesaria, Bahramgore Tahmuras," *Encyclopaedia Iranica*, Vol. 2 (December 15, 1985), 96.

[۵۴] "افتتاح اولین جلسه کنگرهٔ مستشرقین به مناسبت جشن هزار ساله فردوسی– کنگرهٔ جشن فردوسی،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤٥٠١ (۱۳ مهر ۱۳۱۳/ ۵ اکتبر ۱۹۳٤)، ۱.

جنگ رستم با افراسیاب، (دوره تیموری)، موزه فیتزویلیام، کمبریج

با نگاهی اجمالی به سخنرانی‌های ارائه شده در کنگرهٔ هزارهٔ فردوسی می‌توان فهمید که اغلب این سخنرانی‌ها در راستای برنامه های سیاسی و فرهنگی دولت پهلوی، حاوی مضامین وطن پرستانه و مسائل زبانی و نژادی بود و حتی در سخنرانی‌هایی که به طور مستقیم با اینگونه مسائل ارتباط نداشت، وطن پرستی فردوسی مورد تقدیر قرار گرفت.

دعوت برای بازگشت به عصر طلایی پیش از اسلام و تأکید بر حفظ پاکی زبان فارسی دو مضمون برجسته سخنرانی نخستین سخنران مجلس، محمد علی فروغی (۱۹٤۲– ۱۸۷٦ م./ ۱۲۵٤–۱۳۲۱ ش.) نخست وزیر وقت و رئیس انجمن آثار ملی بود .وی در سخنرانی خود با عنوان "مقام فردوسی و اهمیت شاهنامه" فردوسی را از "ارکان اربعه زبان و ادبیات فارسی" و از "عناصر چهارگانه تربیت و ملیت قوم ایرانی"[۵۵] و مهمتر از آن، "زنده و پاینده کنندهٔ آثار گذشتهٔ ایرانیان" [۵٦]معرفی نمود. فروغی "احیا و ابقای تاریخ ملی و زبان فارسی"[۵۷] را بزرگترین منّت فردوسی بر ملت ایران دانست و توضیح داد که سرودن شاهنامه به نظم، که با طبع ایرانیان سازگارتر است، و پرهیز از عربی‌گویی و عربی‌نویسی در این کتاب مهمترین دلیل محبوبیت و تأثیر گذاری این اثر ادبی بوده است. وی دعوت برای احیای گذشتهٔ ایران پیش از اسلام را هدف اصلی کنگره دانسته و چنین اظهار داشت: " مساعی که در این ایام برای تجلیل فردوسی و تجدید عهد شاهنامه به کار می‌بریم برای آن است که آن روزگار گذشته را برگردانیم... ."[۵۸] فروغی شاهنامه را "قباله و سند نجابت ملت ایران"[۵۹] نامید و توضیح داد که آمیختگی شاهنامه با افسانه‌ها و اسطوره‌ها دلیلی گویا بر قدمت فرهنگ و تمدن ایرانی است. به عقیده او باور به شاهان و قهرمانان شاهنامه نشانهٔ ایرانیت یک فرد و "مایه اتحاد قومیت و ملیت"[٦۰] ایرانی است. فروغی سخنرانی خود را با بیان برخی از نقاط ضعف و قوت شاهنامه به پایان برد.

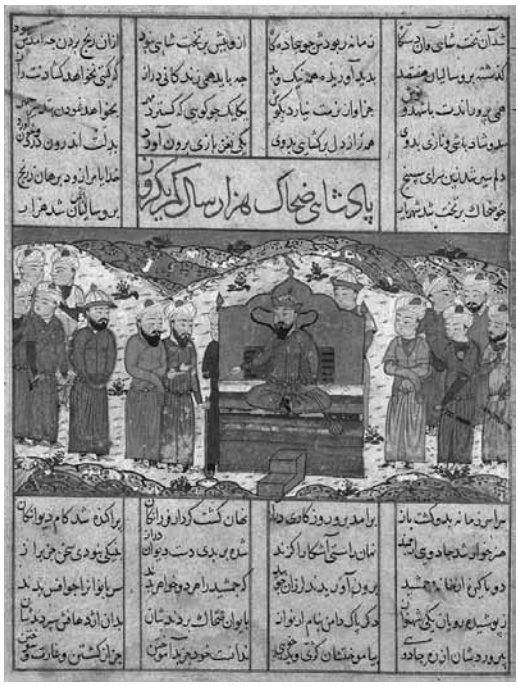
میهن‌پرستی و پارسی‌گویی فردوسی و تلاش او برای احیای زبان فارسی در سخنرانی پروفسور ژرژ مار[٦۱] شرق شناس شوروی، به شیوه ای متفاوت مورد تأکید قرار گرفت. وی در سخنرانی خود بر لزوم کاوش در تاریخ کهن ایران تأکید ورزید. مار بحث خود را با بیت "بسی رنج بردم در این سال سی/ عجم زنده کردم بدین پارسی" آغاز کرده، ضمن تأکید بر نقش فردوسی در حفظ زبان فارسی و تاریخ ایران، شاهنامه را بر همین اساس اثری جاویدان معرفی نمود. پروفسور مار دربارهٔ جاودانگی شاهنامه اظهار کرد که "این کتاب تا زبان فارسی وجود دارد یعنی به عبارت اخری تا زمانی که این عالم بر پاست باقی و راهنمای شعرا و نویسندگان خواهد بود."[٦۲] وی یکی از دلایل جاودانگی شاهنامه را وزن شعری این کتاب دانست. ژرژ مار با ردّ دلایل موجود در کتاب های مربوط به عروض از جمله المعجم فی معاییر الاشعار العجم که واضع بحر متقارب را خلیل بن احمد می‌دانند و معتقدند این فرد ایرانی تبار بحر متقارب را با الهام از اوزان عربی وضع کرده، نتیجه می‌گیرد که بحر متقارب، که فردوسی از آن در سرودن شاهنامه استفاده کرده است، یک بحر "کاملاً ملی" است و ریشه‌های آن را باید در ادبیات شفاهی و فهلویات جستجو کرد.[٦۳] به عقیده وی صورت‌های ابتدائی‌تر این بحر را می‌توان در شعر هجایی پیش از اسلام یافت. پروفسور مار در نطق خود اظهار کرد که انتخاب وزنی عربی برای شاهنامه توسط شاعری که تا حد امکان از به کار بردن کلمات عربی در منظومهٔ خود پرهیز کرده دور از ذهن است. وی گفت: "سهل است فرض کنیم برای تألیفی که آن زمان حائز اهمیت ملی بود فردوسی یک وزن بومی و خودی که از ایامی قدیم دارای جنبهٔ ملی بود اتخاذ کرده است."[٦٤] به اعتقاد او"استقلال ایرانیان دربارهٔ صنعت شعری عبارت از آن بود که شعر هجایی خود

را مطیع قواعد عروض عربی ساختند و از این ترکیب که قدیمی‌ترین و کامل‌ترین نمونهٔ آن بحر متقارب است ادبیات نجیب ایران امروزه حاصل می شود."[۶۵] بدین ترتیب، ژرژ مار جنبهٔ دیگری از مبارزه با عربی‌مآبی در شاهنامه را به حضار جلسه گوشزد کرد.

در برخی از سخنرانی‌ها فردوسی منجی تاریخ ایران باستان و منابع کهن زردشت معرفی شد. برای نمونه، بهرام گور انکلساریا ، در سخنرانی خود تحت عنوان "فردوسی جاودان،" با ذکر جزئیات توضیح داد که منابع مهم زردشتی، که بر اثر حملهٔ اعراب در معرض نابودی قرار داشت، چگونه توسط موبدان زردشتی که برای "حفظ نام و آوازه پدران و دین مقدّس خود به هندوستان مهاجرت کردند،"[۶۶] حفاظت شده بود و مورد استفادهٔ فردوسی در سرودن شاهنامه قرار گرفت. وی پس از معرفی منابع مورد استفاده در سرودن شاهنامه و ستودن تلاش‌های فردوسی برای مطالعهٔ این متون، که به زبان پهلوی و یا اوستایی نوشته شده بودند، بر نقش انکار ناکردنی فردوسی در حفظ این منابع، از طریق گنجاندن برخی از مطالب آنها در شاهنامه تأکید کرد. انکلساریا سخنرانی خود را با تأکید بر برادری نژادی میان ایرانیان و پارسیان هند به پایان رساند و از تلاش‌های جامعهٔ ایرانی"برای تعالی کشور خود، برای پسران و دختران کشورشان، و برای خواهران و برادرانشان که سرزمین محبوب خود را ترک گفته و ... از آنان جدا شده اند،" قدردانی نمود.[۶۷]

تأکید بر برادری نژادی میان هندیان و ایرانیان در سخنرانی محمد اسحق (متولد ۱۸۹۶ م.)[۶۸] به نحوی بارز بازتاب یافت. اسحق تأثیرپذیری معماری، صنایع ظریفه و فرهنگ هندی از تمدن ایرانی را امری واضح دانست و اظهار داشت که چیرگی مسلمانان ایرانی بر هند سبب اصلی رواج تمدن ایرانی و زبان فارسی در این کشور بوده و برادری میان هند و ایران باعث جلب تمدن ایرانی و رونق زبان و آثار ادب فارسی ،از جمله شاهنامه فردوسی، در هند شده است. وی دربارهٔ برادری و ارتباط دیرینه ایران و هند گفت: "از دوره ماقبل تاریخ، از وقتی که تاریخ تمدن تدوین شده یا به زبان دیگر از زمانی که مدنیت بشر آغاز شده هیچگاه رشته یگانگی و ارتباط این دو برادر از یک پدرو مادر (یعنی ایران و هند) گسیخته نشده است."[۶۹]

دیدگاه نژادی منفی نسبت به ترک‌ها و اعراب نیز در برخی از سخنرانی‌ها به شکلی مستقیم و یا غیر مستقیم



پادشاهی ضحاک، (مازندران، قرن پانزدهم میلادی)، کتابخانه بریتانیا، لندن

---

[۶۵]محمد علی فروغی، "مقام فردوسی و اهمیت شاهنامه،" هزارهٔ فردوسی (تهران: دنیای کتاب، ۱۳۶۲)، ۲۷.
[۶۶]فروغی، "مقام فردوسی،"۳۱.
[۶۷]فروغی، "مقام فردوسی،" ۲۷ و ۳۱.
[۶۸]فروغی، "مقام فردوسی ،" ۲۸.
[۶۹]فروغی، "مقام فردوسی ،" ۲۸.
[۶۰]فروغی، "مقام فردوسی ،" ۳۰.
[۶۱]ژرژ مار(George Marr) متولد ۱۹۸۳ مستشرق و زبان‌شناس اهل اتّحاد جماهیر شوروی، در زمان کنگرهٔ هزارهٔ فردوسی در موزهٔ آسیایی آکادمی هایک کار می‌کرد و در انستیتوی زبان‌های زندهٔ شرقی تدریس می‌نمود. تألیفات پروفسور مار اغلب در زمینهٔ زبان و ادب فارسی بود که از جملهٔ آنها می‌توان به کتاب اصول زبان فارسی اشاره کرد. به نقل از "گشایش انجمن جشن هزارمین سال تولّد شادروان فردوسی،" ایران باستان، سال ۲، شمارهٔ ۳٤ (۱۵ مهر ۱۳۱۳/ ۷ اکتبر ۱۹۳٤)،۱۵.
[۶۲]ژرژ مار، "وزن شعر شاهنامه،" هزارهٔ فردوسی (تهران: دنیای کتاب، ۱۳۶۲)، ۲۲۰.
[۶۳]مار، "وزن شعر شاهنامه،" ۲۲۷.
[٦٤]مار، "وزن شعر شاهنامه،" ۲۲٤.
[٦٥]مار، "وزن شعر شاهنامه،"۲۲۶.
[66]Bahram Gür Anklesaria, "The Immortal Firdausi," *Hizārah-yi Firdawsī* (Tehran: Dunyā-yi Kitāb, 1362/1983), 1.
[67]Anklesaria, "The Immortal Firdausi," 15.
[۶۸]محمد اسحق، اندیشمند هندی و استاد زبان و ادبیات فارسی و عرب در دانشگاه کلکته بود. از آثار وی می‌توان از سخنوران ایران در مصر و زبان اردو نام برد. بنگرید به ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤۵۰٤ (۱۷ مهر ۱۳۱۳/ ۹ اکتبر ۱۹۳٤)، ۱.
[۶۹]محمد اسحق، "نفوذ فردوسی در هندوستان،" هزارهٔ فردوسی (تهران: دنیای کتاب، ۱۳۶۲)، ۱۷۷–۱۷۸؛ نقل قول از صفحهٔ ۱۷۷.

مطرح گردید. عباس اقبال (۱۹۵۵– ۱۸۹۶ م./۱۲۷۵– ۱۳۳٤ ش.) [۷۰] در سخنرانی خود با عنوان "نقش و نگار داستان‌های ملی ایران قدیم" توضیح داد که ایرانیان "از عهد باستان بین مطلب و مضمون قصص و سیر و نقش و صورت به یک نوع ملازمه‌ای قائل بودند" و به همین دلیل "قصص و داستان‌های ملی و سیر ملوک ایرانی...از خیلی قدیم توأم با نقش و نگار و شکل و تصویر بوده" است.[۷۱] وی برای این ادعا نمونه‌های فراوانی ذکر کرد. نکتهٔ ظریفی در برخی از این مثال‌ها نهفته است که می‌توان آن را با دیدگاه نژادی منفی نسبت به اعراب هماهنگ دانست. به عنوان نمونه، وی از فرش گران قیمت بهارستان کسری سخن به میان آورد و توضیح داد که بر اساس روایات تاریخی، این فرش که اعراب آن را "قطیف" می‌نامیدند، در جریان حملهٔ اعراب به ایران به دست لشکر اعراب افتاد و به مدینه، مرکز خلافت فرستاده شد. پس از آن عمر، خلیفهٔ مسلمین، دستور داد که این فرش پاره پاره شود و در میان برخی از لشکریان به عنوان غنیمت جنگی تقسیم گردد. سخنرانی عباس اقبال به طور مستقیم دیدگاه نژادی منفی ایرانیان را نسبت به اعراب تأیید نمی‌کند اما از آنجا که هنر یکی از نشانه‌های پیشرفت تمدن و فرهنگ یک جامعه است، اقبال با معرفی اعراب به عنوان قومی که دارای هیچ‌گونه درکی از هنر نبودند، آنها را غیرمتمدن جلوه می‌دهد. یوگنی ادواردویچ برتلس (Evgenii Eduardovich Bertel's, 1890-1957)[۷۲]، نمایندهٔ شوروی، در سخنرانی کوبنده خود، مهمترین پیام شاهنامه را فراخوان فردوسی برای "تأسی ایرانیان به اجداد و نیاکان" برای "تجدید روزگار سعادت Yîmaیعنی جمشید" دانست.[۷۳] وی شاهنامه را به سه بخش اساطیری، پهلوانی و تاریخی تقسیم کرده، جنگ نیک و بد، یا به عبارت دیگر مبارزهٔ اهورا و اهریمن، را حلقهٔ اتصال بخش‌های سه‌گانهٔ شاهنامه معرفی نمود. برتلس اظهار داشت که هر قسمت از بخش‌های سه گانهٔ شاهنامه با حملهٔ یک نیروی اهریمنی به ایران و ظهور پهلوانی اهورایی برای بازپس‌گیری کشور، به اتمام می‌رسد. بخش اساطیری با حکومت ضحاک اهریمن صفت– که از نژادی غیر ایرانی است– و غلبهٔ فریدون بر او به اتمام می‌رسد. بخش پهلوانی با پیروزی ایران، "طرفدار یزدان،" بر توران، "طرفدار اهریمن،"[۷٤] و یا به عبارت دیگر، غلبهٔ رستم، پهلوان ایرانی، بر افراسیاب ترک، پادشاه توران زمین به پایان می‌رسد. بخش سوم با حملهٔ اعراب به ایران و شکست سپاه یزدگرد سوم خاتمه می‌یابد اما در اردوگاه لشکریان عرب، از زیر زمین، ندای ظهور سوشیانت، منجی دین زردشتی، به گوش می‌رسد و پیروزی نیک بر بد را نوید می‌دهد. برتلس در پایان، ضمن تطبیق تراژدی روایت شاهنامه بر تراژدی زندگی فردوسی و سر باز زدن محمود غزنوی ترک‌نژاد از پرداخت صله او، شاهنامه را کتاب راهنمای ملت ایران در هنگام "تجدید قوا" معرفی نمود.[۷۵] بدین ترتیب، برتلس نه تنها در سخنرانی خود به طور مستقیم بر نژاد ترک و عرب تاخت و با قرار دادن آنها در صف اهریمنیان و در مقابل ایرانیان، که به عقیده او نمایندهٔ اهورا مزدا بر روی زمین بودند، بر دیدگاه منفی ایرانیان نسبت به نژادهای بیگانه، خصوصاً اعراب تأکید ورزید، بلکه از ایرانیان برای بازگشت به گذشتهٔ پر شکوه و عظمت پیش از اسلام دعوت کرد.

---

[۷۰] عباس اقبال آشتیانی در تهران متولد شد. وی پس از از تحصیل در دانشگاه سوربن پاریس و دانشگاه تهران، به عنوان استاد تاریخ در دانشگاه تهران مشغول به تدریس گردید. اقبال در اواخر عمر به عنوان وابسته فرهنگی به ترکیه و ایتالیا اعزام شد و تا پایان عمر در این سمت باقی ماند تا سرانجام در زمستان ۱۹۵۵ در رم دار فانی را وداع گفت. از مهمترین آثار او تصحیح لغت فرس اسدی توسی (تهران: چاپخانهٔ مجلس، ۱۹٤۱– ۱۹٤۰)، شعر و موسیقی در ایران (تهران: انتشارت هیرمد، ۱۹۸۷) و تاریخ ایران پس از اسلام: از صدر اسلام تا انقراض قاجاریه (تهران: نشر نامک، ۱۹۹۹) است.

[۷۱] عباس اقبال آشتیانی، "نقش و نگار داستان‌های ملی ایران قدیم،" هزارهٔ فردوسی (تهران: دنیای کتاب، ۱۳٦۲)،۱۸٤.

[۷۲] یوگنی ادواردویچ برتلس در سنت پطرسبورگ متولد شد. وی پس از فارغ‌التحصیلی از مدرسه السنهٔ شرقی سنت پطرسبورگ به عضویت موزهٔ آسیایی آکادمی علوم شوروی در آمد. برتلس همچنین عضو هیئت علمی دارالفنون شرقی آکادمی علوم شوروی و استاد زبان فارسی و تاریخ ادبیات ایران در دانشگاه لنینگراد بود. وی آثار برجسته‌ای دربارهٔ عرفان و ادبیات عرفانی، و آثار شعرا و نویسندگان ایران از جمله فردوسی، نظامی، جامی، و امیر علیشیر نوایی دارد. از جملهٔ تألیفات مهم او در زمینهٔ شاهنامه می‌توان از اثر مشترک او با گروهی از اندیشمندان تحت عنوان شاهنامه فردوسی: متن انتقادی (مسکو: ادارهٔ انتشارت ادبیات خاور، ۱۹۷۱– ۱۹٦۰) نام برد که به شاهنامهٔ مسکو موسوم است.

[۷۳] یوگنی ادواردویچ برتلس، "منظور اساسی شاهنامه،" هزارهٔ فردوسی (تهران: دنیای کتاب: ۱۳٦۲)، ۱۸۸.

[۷٤] برتلس، "منظور اساسی شاهنامه،" ۱۸۷.

[۷۵] برتلس، "منظور اساسی شاهنامه،" ۱۸۹.

[۷٦] سید حسن تقی‌زاده، سیاستمدار و اندیشمند بزرگ ایرانی، در تبریز متولد شد. وی از سردمداران تجددطلبی و از مشروطه‌خواهان برجسته عصر خویش بود. از مهمترین فعالیت‌های او به همراه چند تن از اندیشمندان ایرانی، انتشار نشریهٔ کاوه (۱۹۱٦– ۱۹۲۲) در برلین بود. وی در مقاطع مختلفی از زندگی پر فراز و نشیب خود، گاه به اختیار و گاه به اجبار، در کشورهای مختلف دنیا زندگی کرد. تقی‌زاده در طول حیات سیاسی خود به سمت‌های مختلف سیاسی رسید. وی صاحب آثار برجسته‌ای در زمینهٔ تاریخ و ادبیات ایران است. از مهمترین آثار تقی‌زاده می‌توان به مانی و دین او(تهران: ۱۹۵٦)، زمینهٔ انقلاب مشروطیت ایران: سه خطابه (تهران:

سید حسن تقی‌زاده (۱۹۶۹– ۱۸۷۸ م./ ۱۲۵۷–۱۳۴۸ ش.)[۷۶] در سخنرانی خود تحت عنوان "شاهنامه و فردوسی" با استناد به ابیاتی از شاهنامه و یوسف و زلیخا بر دیدگاه منفی فردوسی نسبت به اعراب تأکید ورزید[۷۷] و اظهار کرد که فردوسی با "تحقیر" و "کینه قلبی" از اعراب یاد می‌کرد و جنگ قادسیه را "یک بدبختی برای ایران" به شمار می‌آورد.[۷۸] تقی زاده افزود که با وجود محبت و ارادات فراوان فردوسی به آل علی و تمایل او به تشیع، نمی‌توان او را مسلمانی متعصب دانست. به همین دلیل در برخی ابیات شاهنامه از اسلام به عنوان "دین عرب" یاد شده است.[۷۹] اگرچه تقی‌زاده آذری و از نوادگان پیغمبر (سید) بود و تمایلات نژادپرستانه در منش او جایی نداشت، اما سخنرانی وی به دلیل تأکید بر دیدگاه نژادی منفی فردوسی نسبت به اعراب در خدمت برنامهٔ سیاسی فرهنگی دولت پهلوی قرار گرفت.

هانری ماسه در پایان سخنرانی خود با عنوان "اوصاف مناظر طبیعت" علاقهٔ فردوسی را به تمام اجزای طبیعت ایران ستایش کرده و آن را "نجیب‌ترین و خالص‌ترین صورت وطن‌پرستی" فردوسی دانست و ایرانیان را به محبت ورزیدن به فردوسی دعوت نمود.[۸۰]

جان درینک واتر(John Drinkwater, 1882-1937)[۸۱] شاعر انگلیسی، نیز در شعری که در کنگرهٔ فردوسی برای حاضران مجلس قرائت کرد، وطن‌پرستی و قیام ناسیونالیستی ایرانیان را برای بازسازی کشور و بازگشت به گذشتهٔ پرشکوه خود مورد ستایش قرارداد.[۸۲] این شعرتوسط ملک الشعرای بهار به فارسی و بر وزن شاهنامه در کنگرهٔ فردوسی ترجمه شد. جان کلام در ابیات برگزیده زیر بیان شده است:

"از ایران نرفته است نام و نشان
شکست جهان نشکند پشتشان
هزیمت نیاورد در بندشان
نبرده دل و فر و اورندشان
اگر چند پروردگار سخن
ببست از سخن دیرگاهی دهن
چو بر تابد استارهٔ ارجمند
نهند از سخن کاخ‌هایی بلند
سر تخت جمشید را نو کنند
ز نو یاد جمشید و خسرو کنند...
ز طهران که بنگاه تاج است و تخت
به گوش آید آوازه فر و بخت
ز شیرازی و اصفهانی سرود
بود ترزبان رکنی و زنده رود
چو خیزد نواشان ز مهر و ز درد
نباشد کم از فخر ننگ و نبرد"[۸۳]

بدین ترتیب شرق‌شناسی– که بر اساس نظریه ادوارد سعید در کتاب شرق‌شناسی از فرآورده‌های استعمار و ابزاری برای رساندن استعمارگران غربی به اهداف خود است– در جشن هزارهٔ فردوسی در خدمت برنامه‌های سیاسی– فرهنگی دولت پهلوی اول قرار گرفت. ادوارد سعید شرق‌شناسی را تفسیر و توصیف کشورهای شرقی بر اساس دیدگاه شرق‌شناسان به منظور کمک به اجرای نقشه‌های استعمارگرایانهٔ دول غربی می‌داند.[۸۴] برگزاری جشن هزارهٔ فردوسی رویدادی فرهنگی بود که در آن میهن‌پرستیَ ایرانی با دانش شرق‌شناسی هم‌سو شد و شرق‌شناسی به عنوان ابزاری کار آمد در جهت تحقق آرمان‌های ملی دولت پهلوی مورد استفاده قرار گرفت. توصیف شرق‌شناسان از دوره پیش از اسلام به عنوان دوران شکوه و شوکت

انتشارت گام، ۱۹۵۷) ، و فردوسی و شاهنامه او (تهران: انجمن آثار ملی،۱۹۷۰) ، که ویراستاری آن را حبیب یغمائی به عهده داشت، اشاره کرد.

[۷۷]ابیات زیر بخشی از نامهٔ رستم فرخزاد، سردار سپاه ایران، به سعد بن وقاص، فرماندهٔ لشکر اعراب است. تقی‌زاده این ابیات را به عنوان شاهد مثال بر کینه فردوسی نسبت به اعراب در سخنرانی خود ذکر کرده است:

ز شیر شتر خوردن و سوسمار عرب را به جایی رسیده است کار
که تاج کیان را کند آرزو تفو باد بر چرخ گردون تفو
شما را به دیده درون شرم نیست ز راه خرد مهر و آزرم نیست
بدین چهر و این مهر و این راه و خوی همی تخت و تاج آیدت آرزوی...
کز آن پس شکست آید از تازیان ستاره نگردد مگر بر زیان

به نقل از حسن تقی‌زاده، "شاهنامه و فردوسی،" هزارهٔ فردوسی (تهران: دنیای کتاب، ۱۳۶۲)، پاورقی صفحهٔ ۱۲۵.

[۷۸]تقی زاده، "شاهنامه و فردوسی،" ۱۲۵.

[۷۹]تقی زاده، "شاهنامه و فردوسی،" ۱۲۵.

[۸۰]هانری ماسه، "اوصاف مناظر طبیعت در شاهنامه،" هزارهٔ فردوسی (تهران: دنیای کتاب، ۱۳۶۲)، ۱۴۹.

[۸۱]جان درینک واتر، شاعر، نمایشنامه نویس و منتقد ادبی انگلیسی در لندن متولد شد. وی بیشتر شهرت خود را مدیون نمایشنامهٔ آبراهام لینکلن (Boston: Houghton Mifflin Company, 1919) است. از دیگر آثار او می‌توان از دیوان اشعارقدیم و جدید (Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1919 & 1925) و شعر قرن بیستم (Boston: Houghton Mifflin Company, 1929) نام برد.

[82]John Drinkwater, "New Lines Written in Dejection Travelling to Persia," *Hizārah-yi Firdawsī* (Tehran: Dunyā-yi Kitāb, 1362/ 1983), 36- 37.

[۸۳]محمد تقی‌بهار، "ترجمهٔ اشعار آقای درینک واتر، شاعر انگلیسی،" هزارهٔ فردوسی (تهران: دنیای کتاب، ۱۳۶۲)، ۴۰ –۳۹.
همچنین بنگرید به "مستر جان درینک واتر شاعر نامی انگلستان،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ۴۵۰۳ (۱۶ مهر ۱۳۱۳/ ۸ اکتبر ۱۹۳۴)،۱.

[84]Edward W. Said, *Orientalism* (New York: Vintage Books, 1993).

ایران این امکان را برای دولت پهلوی فراهم کرد که تبلیغات خود را برای بازگشت به گذشتهٔ پیش از اسلام بر پایه‌ای علمی استوار کند و راه را برای تأکید بر اهمیت مسائل زبانی و نژادی هموار سازد. استفاده از دانش شرق‌شناسان در تهیهٔ نقشهٔ آرامگاه فردوسی بر اساس نقشه‌ای که هرتسفلد از آرامگاه کورش تهیه کرده بود شرط لازم برای تحریک عواطف وطن پرستانهٔ مردم به شمار می‌رفت. به علاوه، چاپ و انتشار سخنرانی گروهی از شرق‌شناسان در کنگرهٔ فردوسی دربارهٔ نقش این شاعر بزرگ در حفظ زبان و تاریخ ایران، برتری نژاد آریایی و اهمیت پاکسازی زبان فارسی شکل دیگری از به کارگیری شرق‌شناسی برای اجرای برنامه‌های فرهنگی و سیاسی دولت بود. به طور خلاصه می‌توان نتیجه گرفت که دانش شرق‌شناسی مواد خام لازم را برای تحقق آرمان‌های فرهنگی – سیاسی دولت پهلوی فراهم کرد. هم‌سو شدن این علم با ناسیونالیسم ایرانی را می‌توان به منزلهٔ تحولی بزرگ در روش استفادهٔ ابزاری از این دانش تلقی نمود. شرق‌شناسی که همواره به منزلهٔ ابزاری مؤثر در جهت اجرای برنامه‌های سیاسی، اقتصادی، و فرهنگی دولت‌های استعمارگر به کار برده می‌شد، در جریان جشن هزارهٔ فردوسی برای بسیج کردن مردم به منظور شرکت در برنامه‌های فرهنگی– سیاسی دولت، رنگ علمی بخشیدن به این برنامه‌ها، و تحقق اهداف دولتمردان پهلوی در سطح ملی و جهانی مورد استفاده قرار گرفت.

جشن هزارهٔ فردوسی، به ویژه برگزاری کنگرهٔ فردوسی، پیامدهای مهمی به دنبال داشت. از جمله این پیامدها تأسیس فرهنگستان زبان فارسی به منظور اصلاح خط و زبان فارسی بود. تأکید بر پاکسازی زبان فارسی از کلمات و عبارات عربی و ترکی و دعوت به راه اندازی یک "آکادمی زبان" برای اجرای این مقصود، از پیش از جشن هزارهٔ فردوسی در نشریات گوناگون انعکاس یافته بود.[۸۵] با برگزاری کنگرهٔ فردوسی و تأکید بر نقش فردوسی در حفظ زبان فارسی اهمیت تأسیس آکادمی زبان بیش از پیش مورد توجه قرار گرفت و بدین سان فرهنگستان زبان فارسی در ۲۹ اردیبهشت ۱۳۱٤ تاسیس و اساس نامهٔ آن تنظیم شد.[۸٦] اولین جلسهٔ فرهنگستان در عمارت سابق مدرسهٔ حقوق لاله زار در تاریخ ۱۲ خرداد ۱۳۱٤ با ریاست محمد علی فروغی و شرکت ۲٤ عضو پیوسته منعقد گردید. دو سال بعد هانری ماسه و یک سال پس از آن چهار تن از اندیشمندان مصری و یان ریپکا، که در کنگرهٔ هزارهٔ فردوسی سخنرانی کرد، به عنوان اعضای وابسته، به فرهنگستان زبان فارسی پیوستند.[۸۷]

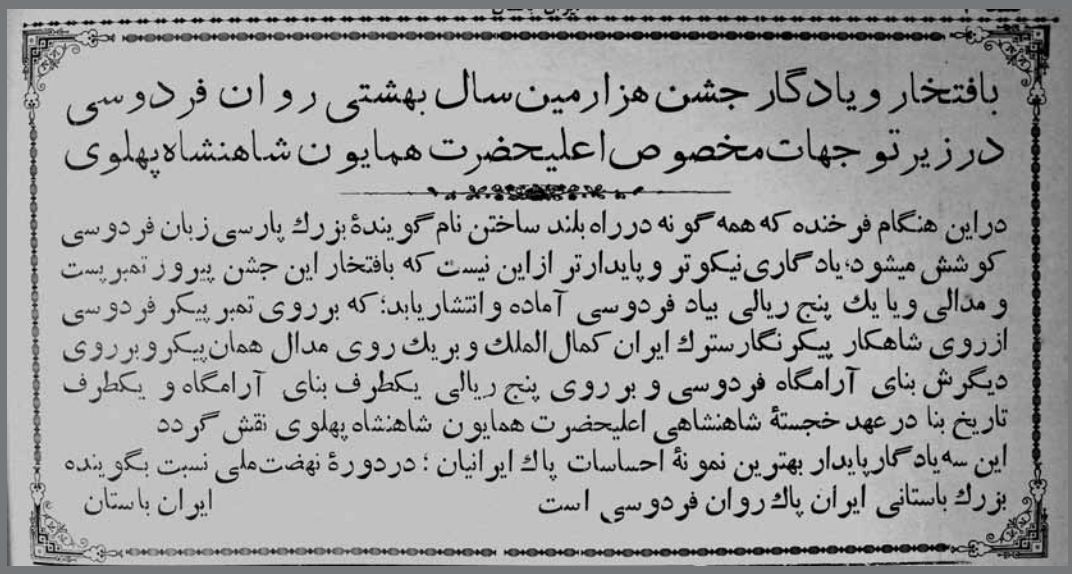
از دیگر پیامدهای کنگرهٔ هزارهٔ فردوسی که نمودی بین‌المللی داشت، تغییر نام کشور از "پارس" به "ایران" درسال ۱۳۱٤ش. بود. بحث برتری نژاد پاک آریائی که در عهد رضاشاه رواج یافته بود و در نشریات و روزنامه‌ها از آن دفاع می‌شد، با معرفی شخصیت فردوسی به عنوان قهرمان ملی و حافظ تاریخ ایرانیان آریائی نژاد و به دلیل دیدگاه منفی وی نسبت به ترکان و اعراب، در طول مدت جشن هزارهٔ فردوسی از اهمیتی دو چندان برخوردار شد. بی تردید، تأکید بر مسائل نژادی در کنفرانس فردوسی و به دنبال آن تغییر نام کشور به "ایران" گامی مهم در جهت پیشبرد سیاست‌های فرهنگی دولت ایران برای بازپردازی هویت ایرانیان به عنوان ملتی آریایی نژاد بود. در بخشنامهٔ وزارت امور خارجه مورخ ۳ دی ماه ۱۳۱۳ آمده است: "از نقطه نظر وادی نیز چون مولد و منشأ نژاد آرین در ایران بود طبیعی است که خود ما نباید از این اسم بی بهره بمانیم خاصه که امروز در پاره‌ای از ممالک معظم دنیا سرو صداهایی در اطراف

---

[۸۵] به عنوان مثال، رضا کلانتری در "ایران باستان، ایران نو" چنین می‌نویسد: "اگر پلی برای پیوند ایران باستان و ایران نو باشد همین پارسی خواهد بود و بس." کلانتری ضمن تحسین تلاش‌های ترکان برای زدودن کلمات بیگانه از زبان ترکی، خواهان تأسیس "کانون زبان پارسی" برای به عهده گرفتن این وظیفهٔ مهم می‌شود. در مقالهٔ دیگری با عنوان "احیای زبان فارسی" خ. صبری تأسیس یک آکادمی زبان را امری ضروری برای وضع و چاپ کردن کلمات پارسی جدید و گنجاندن متون شعری کهن در کتاب‌های درسی مدارس می‌داند. بنگرید به رضا کلانتری،"ایران باستان، ایران نو،" ایران باستان، سال ۱ ، شمارهٔ ۲ (۸ بهمن ۱۳۱۱/ ۲۸ ژانویه ۱۹۳۳)،٤ و خ. صبری، "احیای زبان فارسی،" ایران باستان، سال ۱، شمارهٔ ۱٦ (۲۸ اردیبهشت ۱۳۱۲/ ۱۸ می ۱۹۳۳)، ٦.

[۸٦] اساس‌نامه فرهنگستان در برخی از نشریات وقت به چاپ رسید. به عنوان نمونه، بنگرید به "اساس‌نامه فرهنگستان ایران،" ایران باستان، سال ۳، شمارهٔ ۲ (۲۵ خرداد ۱۳۱٤/ ۱٦ ژوئن ۱۹۳٤)، ۲ و ۱۵.

[۸۷] وزارت اوقاف و معارف و صنایع مستظرفه. روزشمار تاریخ به روایت اسناد ملی، سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران، (۱۸شهریور۱۳۱٦).
http//:www.nlai.ir/portals/0/files/ganjine/calendar/shahrivar18/c.jpg
همچنین بنگرید به وزارت اوقاف و معارف و صنایع مستظرفه. روزشمار تاریخ به روایت اسناد ملی، سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران، (۱٦ شهریور ۱۳۱۷).
http://www.nlai.ir/portals/0/files/ganjine/calendar/shahrivar/16a.jpg
و وزارت اوقاف و معارف و صنایع مستظرفه. روزشمار تاریخ به روایت اسناد ملی، سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران، (۲۱ شهریور۱۳۱۷).
http//:www.nlai.ir/portals/0/files/ganjine/calendar/shahrivar.21/jpg



بافتخار و یادگار جشن هزارمین سال بهشتی روان فردوسی در زیر توجهات مخصوص اعلیحضرت همایون شاهنشاه پهلوی

دراین هنگام فرخنده که همه گونه درراه بلند ساختن نام گویندهٔ بزرك پارسی زبان فردوسی کوشش میشود، یادگاری نیکوتر و پایدارتر ازاین نیست که بافتخار این جشن پیروز تمبر پست و مدالی و یا یك پنج ریالی بیاد فردوسی آماده و انتشار یابد: که برروی تمبر پیکر فردوسی ازروی شاهکار پیکرنگارسترك ایران کمال الملك و بریك روی مدال همان پیکر و برروی دیگرش بنای آرامگاه فردوسی و بر روی پنج ریالی یکطرف بنای آرامگاه و یکطرف تاریخ بنا درعهد خجستهٔ شاهنشاهی اعلیحضرت همایون شاهنشاه پهلوی نقش گردد

این سه یادگار پایدار بهترین نمونهٔ احساسات پاك ایرانیان ؛ دردورهٔ نهضت ملی نسبت بگوینده بزرك باستانی ایران پاك روان فردوسی است

ایران باستان

اعلان هزاره فردوسی، ایران باستان، سال ۲، شماره ۳۳ (۸ مهر، ۱۳۱۳، ۳۰ سپتامبر ۱۹۳٤)، ۲.

بافتخار جشن هزارمین سال شادروان فردوسی

ما رااین اندیشه بود که شماره مخصوص پیش از فرا رسیدن جشن انتشاردهیم. سپس برآن شدیم که درپایان جشن فیروز این کار را انجام دهیم. شماره ایکه بیادگار جشن هزار سالهٔ فردوسی شادروان دردسترس همگان میگذاریم دارای گذارش مفصل وعکسها ازمیهمانان وایران شناسان عزیزخواهد بود.

از متصدیان و مهمانداران محترم وهم از خود آن بزرگواران خاور شناس خواهشمندیم که عکسها باشرح حالشان را از روی مهربانی برای شماره یادگاراین جشن فرخنده باداره نامه ایران باستان بفرستند. دراین فرصت ازدانشمندان ونویسندگان بزرگوار ایران نیازمندیم که بانوشتن مقالات وسرودن اشعار نغز راجع بفردوسی پاکروان و یاگذارش (تاریخچه) این جشن بزرك آن شماره مخصوص را زینت بخش سازند

ایران باستان

اعلان هزاره فردوسی، ایران باستان، سال ۲، شماره ۳٤ (۱۵ مهر، ۱۳۱۳، ۷ اکتبر ۱۹۳٤)، ۲.

ظهر در گسیون ساختمان ثبت کل باز وقرائت خواهد شد - حضور پیشنهاد دهندگان درمجلس قرائت پیشنهاد ها مجاز و اداره در رد و قبول یك یا کلیه پیشنهاد ها مختار است .

نمره اعلان ۲٤۳۸ ۲-۲ رئیس محاسبات ثبت کل مملکتی - فضل اله صهبا

شاهنامه فردوسی

چاپ بروخیم بتصحح آقای میرزا عباس خان اقبال از روی نسخه وولرس دارای یگانه نقش دروش در دوازده جلد طبع می شود (ده جلد متن، یك جلد فرهنگ لغات ویك جلد شرح حال فردوسی) چهار جلد آن باجدیدترین طرز دراین روزها منتشر خواهد شد . برای معرفی وتوصیف این شاهنامه فضاوت خریداران کافی خواهد بود.

محل فروش کتابخانه بروخیم واقع در خیابان علاء الدوله طهران

نمره اعلان ۲٤٤۲ ۲ - ۳

دوره حکمت طبیعی

از انتشارات جامعه لیسانسیه های دانش سرای عالی

یك دوره شیزیك دوره دوم متوسطه تالیف آقایان مهدوی صدیقی و میرهن و شیمی چهارم وپنجم

اعلان چاپ شاهنامه فردوسی، ایران باستان، سال ۲، شماره ۳٤ (۵ مهر، ۱۳۱۳، ۲۷ سپتامبر ۱۹۳٤)، ٤.

نژاد آرین بلند شده که حاکی از عظمت نژاد و تمدن قدیم ایران است و پاره‌ای از ملل فخر می‌کنند که از نژاد آریائی هستند." به همین منظور از این تاریخ تبلیغات برای تغییر نام کشور در سطح بین‌المللی آغاز شد و از سفارتخانه‌های کشورهای دنیا خواسته شد که سفارت "پرس" یا "پارس" را از آن به بعد سفارت"ایران" بخوانند. همچنین علامت روی پاکت‌ها و مهرهای مربوط به سفارت نیز تغییر کرد و در آنها کلمهٔ "ایران" به جای "پارس" جایگزین گردید. این قانون از اول فروردین ۱۳۱٤ به مرحلهٔ اجرا گذاشته شد.[۸۸]

۵. جشن هزارهٔ فردوسی در سایر کشورها

برگزاری جشن‌های هزارهٔ فردوسی تنها به ایران محدود نبود. از ماه سپتامبر تا دسامبر ۱۹۳٤ این جشن‌ها در اتّحاد جماهیر شوروی، آمریکا، آلمان، انگلستان، فرانسه، ایتالیا، سوئد و مصر نیز برگزار شد. هدف اصلی این جشن‌ها علاوه بر قدردانی از فردوسی و معرفی وی به عنوان یک چهرهٔ جهانی، تأکید بر تحکیم وحدت سیاسی و فرهنگی میان ایران و این کشورها بود.

جشن هزارهٔ فردوسی پیش از آغاز در ایران، در نواحی و شهرهای مختلف اتّحاد جماهیر شوروی برگزار شد. در ۲۰ سپتامبر ۱۹۳٤ در محل تئاتر اپرای مسکو جشنی به افتخار فردوسی برگزار شد و عده‌ای از نویسندگان و هنرمندان ایرانی برای شرکت در این جشن به شوروی اعزام شدند.[۸۹] مراسم دیگری نیزدر انستیتوی شرق شناسی مسکو برگزار شد. در این مراسم، محمد ساعد مراغه‌ای، مهدی دیبا و سعید نفیسی حضور داشته و هر یک نطقی ایراد کردند.[۹۰] همچنین در موزهٔ تمدن شرق نمایشگاهی به افتخار جشن هزارهٔ فردوسی برگزار گردید و نمونه‌هایی از نقاشی، کاشی‌کاری، حجاری و کتب نظم فارسی به نمایش گذاشته شد.[۹۱] مراسمی نیز در روز ششم مهر ۱۳۱۳ در یکی از موزه‌های بادکوبه آغاز شد و عدهٔ زیادی از ادیبان و سخنوران بادکوبه دربارهٔ احوال و آثار فردوسی سخنرانی کردند. از جملهٔ سخنرانان، آقای مرزبان کنسول دولت ایران بود که از اقدامات دولت شوروی برای برگزاری جشن فردوسی سپاسگزاری کرد. اطراف محل ایراد سخنرانی‌ها با کتب خطی قدیمی حاوی مینیاتور که در محفظه‌های شیشه‌ای نگهداری می‌شد تزئین شده بود و مجسمهٔ فردوسی نیز در گوشه‌ای از تالار قرار داشت. پس از اتمام مراسم در سالن اپرای شهر، مراسم تئاتر و موسیقی سنتی ایران به افتخار هزارمین سال تولد فردوسی برگزار و چند پرده از داستان سیاوش و سودابه، و داستان کاوه و ضحّاک به همراه ساز و آواز نمایش داده شد. در گزارشی از جشن فردوسی در بادکوبه که در تاریخ ۱۲ مهر ۱۳۱۳ در روزنامه ایران به چاپ رسید، نمایش داستان‌های شاهنامه در این جشن به عنوان یکی از عوامل بر انگیزاننده حسّ افتخار "هر ایرانی نسبت به تاریخ ایران باستان" معرفی شده است.[۹۲]

در شهر دوسلدورف آلمان هم‌زمان با جشن هزارهٔ فردوسی در ایران، نمایشگاهی از نقاشی‌ها و مینیاتورهای ایران مربوط به قرون ۱۳ تا ۲۰ برگزار گردید. در مراسم افتتاحیهٔ نمایشگاه بر برادری نژادی ملت ایران و آلمان، شباهت پیشرفت‌های دو ملت در عهد رضاشاه و هیتلر، و اهمیت رابطهٔ دوستی میان دو دولت تأکید شد. [۹۳]

در هامبورگ مجلس جشن بزرگداشت فردوسی به دعوت میرزا حسین خان دلپاک، کنسول دولت رضاشاه، و پروفسور راین، رئیس دانشگاه هامبورگ،

---

[۸۸]کاظمی، روزشمار تاریخ به روایت اسناد ملی، سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران، (۳ دی۱۳۱۳).
http//:www.nlai.ir/portals/0/files/ganjine/calendar/dey2/3-3.jpg

[۸۹]"اخبار شوروی- جشن هزار ساله فردوسی،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤٤۸٦ (۲۷ شهریور ۱۳۱۳/ ۱۸ سپتامبر ۱۹۳٤)، ۲.

[۹۰]"اخبار جماهیر شوروی- مجلس جشن در انستیتوی شرق شناسی مسکو،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤٤۹۲ (۳ مهر ۱۳۱۳/ ۲٦ سپتامبر ۱۹۳٤)، ۱. همچنین بنگرید به روزشمار تاریخ به روایت اسناد ملی، سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران، (۱۱ شهریور ۱۳۱۳).
http//:www.nlai.ir/portals/0/files/ganjine/calendar/shahrivar11/a.jpg

[۹۱]"نمایشگاه صنایع ایران در موزهٔ تمدن شرقی،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤٤۹۲ (۳ مهر ۱۳۱۳/ ۲٦ سپتامبر ۱۹۳٤)، ۱.

[۹۲]محمد علی‌تربیت، "جشن فردوسی در بادکوبه،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤۵۰۰ (۱۲ مهر ٤/۱۳۱۳ اکتبر ۱۹۳٤)، ۱.

[۹۳]"نمایشگاه مهم به مناسبت جشن هزار ساله شاعر ملی فردوسی در دوسلدورف،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤۵٦۰ (۲۳ آذر ۱۳۱۳/ ۱٤ دسامبر ۱۹۳٤)، ۲.

[۹٤]ادریس حسین‌زاده خوئی، "جشن فردوسی در هامبورگ،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤۵٤۵ (٦ آذر ۱۳۱۳/ ۲۷ نوامبر ۱۹۳٤)، ۱.

[۹۵]ابوالقاسم نجم مشهور به نجم‌الملک پس از اتمام تحصیل خود در رشته علوم سیاسی به خدمت وزارت امور خارجه در آمد. وی در طول زندگی سیاسی خود به سمت‌های مختلف سیاسی منصوب شد. نجم برای مدتی وزیر مختار ایران در ژاپن و آلمان بود. از مهمترین اقدامات او در آلمان برگزاری جشن هزارهٔ فردوسی و تشویق سازمان‌های سیاسی آلمان برای استفاده از نام "ایران" به

در تاریخ ۱٦ آبان در حضور اندیشمندان، خبرنگاران روزنامه ها، و جمعی از دولتمردان کشورهای مختلف برگزار گردید. در این مجلس بر "روابط اسرارانگیز نژاد هند و ژرمن" به شدت تأکید و از رضاشاه و هیتلر به عنوان مسببین اصلی پیشرفت آلمان و ایران یاد شد. همچنین رئیس دانشگاه هامبورگ از شرکت کنندگان دعوت کرد تا "احترامات خالصانه خود را به خاک پای مقدس ملوکانه" رضاشاه، که با آلمان "روابط دوستانه" دارد، تقدیم کنند. فریاد "زنده‌باد اعلی حضرت رضاشاه پهلوی" و "زنده باد دستور بزرگ و پیشوای آلمان آدولف هیتلر" و کفّ زدن برای آنها گواه تأکید بر برادری نژادی و سیاسی آلمان و ایران است که از مهمترین موضوعات مطرح شده در خلال جشن هزارهٔ فردوسی در نقاط مختلف آلمان بود. [۹٤]

جشن هزارهٔ فردوسی در برلن در تاریخ ۲ اکتبر ۱۹۳٤ از طرف انجمن السنهٔ شرقی آلمان برگزار شد. در این جشن نمایندهٔ آقای روست، وزیر معارف آلمان و آقای ابوالقاسم خان نجم (۱۲۷۱-۱۳٦۲ ش.)[۹۵] وزیر مختار ایران در آلمان، بر برادری نژادی ژرمن‌ها و ایرانیان تأکید کردند.[۹٦] نطق ابوالقاسم خان نجم به طور مستقیم از طریق رادیو در تهران پخش می شد.[۹۷] به علاوه، از طرف انجمن بلدیهٔ شهر برلن جشنی به مناسبت نامگذاری یکی از خیابان‌های این شهر به نام "ایران" در حضور ایرانیان مقیم برلن و محصلین ایرانی در آلمان بر پا گردید و مجددا بروز پیشرفت در ایران در زمان رضاشاه و رابطهٔ برادری ایران و آلمان مورد تأکید قرار گرفت.[۹۸]

در لندن مراسم جشن فردوسی از ۳۰ اکتبر آغاز شد و تا ٤ نوامبر ادامه یافت. این جشن در مدرسهٔ زبان‌های شرقی و انجمن جغرافیایی شاهنشاهی برگزار گردید و با مراسم شام از طرف سفارت ایران به پایان رسید. مراسمی نیز در روز ۳۱ اکتبر از طرف انجمن لردها ترتیب داده شد. در این مجلس علاوه بر اینکه سخنرانی‌هایی دربارهٔ فردوسی ارائه شد، بخش‌هایی از داستان رستم و سهراب به فارسی خوانده و سپس به انگلیسی ترجمه گردید. مراسم با تأکید بر تحکیم روابط علمی و ادبی دو کشور و تلاش برای نزدیک کردن تمدن شرق و غرب به یکدیگر به پایان رسید.[۹۹]درمراسم جشن فردوسی در لندن، شرکت نفت ایران و انگلستان ضمانت کرد که به منظور راه‌اندازی کرسی ادبیات فارسی در مدرسهٔ زبان‌های شرقی انگلستان به مدت سه سال، سالانه هزار لیره انگلستان به مدرسه مذکور پرداخت نماید.[۱۰۰]

جشن هزارهٔ فردوسی در آمریکا در شهر نیویورک با همکاری دانشگاه کلمبیا، موزهٔ متروپلیتن صنایع، کتابخانه ملی نیویورک و به کمک ایرانیان مقیم آمریکا در تاریخ ۸ نوامبر در دانشگاه کلمبیا برگزار شد. در این جشن، میرزا غفار جلال به عنوان نمایندهٔ ایران در سخنرانی خود بر بازگشت به گذشتهٔ باستانی و پرشکوه ایران تأکید کرد.[۱۰۱] همچنین نمایشگاهی از برخی از نسخه‌های شاهنامه به همراه اسناد مربوط به فردوسی و صنایع قدیمی ایران و تعدادی مینیاتوراز تاریخ ۹ تا ۲۱ نوامبر در شهر نیویورک دائر گردید.[۱۰۲] در خلال این جشن عدّه‌ای از اندیشمندان و شرق شناسان مسئولیت جمع‌آوری فهرستی از نسخه‌های گوناگون شاهنامه را بر عهده گرفتند.[۱۰۳]

در فرانسه به مناسبت جشن هزارهٔ فردوسی، نمایشگاهی از نسخ خطی شاهنامه، مهرها، نقشه‌ها و اسناد مربوط به روابط ایران و فرانسه در طول تاریخ در محل کتابخانه ملی فرانسه در پاریس برگزار شد. این نمایشگاه در تاریخ ۱۲ دسامبر در حضور نماینده ایران افتتاح گردید.[۱۰٤]

جای "پارس" بود. وی همچنین مدتی چند به عنوان سفیر ایران در افغانستان و فرانسه به خدمت مشغول بود. ابوالقاسم نجم در کابینه دوم ابراهیم حکیمی در آبان ۱۳۲٤ به سمت وزارت امور خارجه منصوب شد.

[۹٦]"جشن هزاره فردوسی- برلن،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤۵۰۰ (۱۲ مهر ۱۳۱۳/ ٤ اکتبر ۱۹۳٤)، ۱.

[۹۷]"اخبار آلمان- برلن ۲،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤٤۹۹ (۱۱ مهر ۱۳۱۳/ ۳ اکتبر ۱۹۳٤)، ۲.

[۹۸]"خیابان ایران در برلن،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤۵٦۷ (۲ دی ۱۳۱۳/ ۲۳ دسامبر ۱۹۳٤)، ۱.

[۹۹]"جشن فردوسی در لندن- جشن در انجمن لردها به افتخار فردوسی،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤۵۳۹، (۲۹ آبان ۱۳۱۳/ ۲۰ نوامبر ۱۹۳٤)، ۳.

[۱۰۰]"اخبار انگلستان- برای جشن هزار ساله فردوسی،" ایران، سال ۱۸، شماره ٤۵۲٤ (۱۰ آبان ۱۳۱۳/ ۱ نوامبر ۱۹۳٤)، ۱.

[101]Mīrzā Ghaffār khān Djalāl, *Firdausi Celebration* 935-1935, ed., David Eugene Smith (New York: McFarlane, Warde, Mcfarlane, 1936), 7-8.

[۱۰۲]"از مطبوعات آمریکا- جشن به افتخار شاعر نامی ایران فردوسی،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤۵۳۷ (۲۷ آبان ۱۳۱۳/ ۱۸ نوامبر ۱۹۳٤)، ۲. (به نقل از نیویورک تایمز، ۲۱ اکتبر ۱۹۳٤).

[۱۰۳]برای مشاهدهٔ لیست این نسخه‌ها بنگرید به:
Djalāl, *Firdausi Celebration* 935-1935, ed., David Eugene Smith (New York: McFarlane, Warde, Mcfarlane, 1936).

[۱۰٤]"اخبار فرانسه- راجع به جشن فردوسی،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤۵۵۹ (۲۲ آذر ۱۳۱۳/ ۱۳ دسامبر ۱۹۳٤)،۱.

در تاریخ ۱۸ دسامبر در سالن بزرگ سوربن مراسم ییگری منعقد شد. در این مراسم آندره مالارمه (An-dré Mallarmé)، وزیر معارف فرانسه، در سخنرانی خود فردوسی را در ردیف شعرای بزرگ جهان چون هومر، شکسپیر و دانته قرار داد و بر نقش ترجمهٔ فرانسوی موهل (مول) در شناساندن شاهنامه به کشورهای اروپایی تأکید کرد. وی همچنین به تأثیر شاهنامه فردوسی در اتصال "دورهٔ اسلام به گذشتهٔ پر افتخار ایران" اشاره کرد. مالارمه در مورد علت اصلی برگزاری جشن اظهار کرد که مراسم جشن فردوسی، نه تنها برای بزرگداشت هزارمین سال تولّد فردوسی بلکه به افتخار ادبیات و تمدن کهن ایران برگزار شده است.[۱۰۵]

در رم یکی از میدان‌های شهر به نام فردوسی نامگذاری شد. جشن فردوسی در آکادمی سلطنتی ایتالیا تحت ریاست ارکوله، وزیر معارف ایتالیا، برگزار گردید. موسولینی به صورت افتخاری ریاست کمیتهٔ اجرایی مراسم را بر عهده گرفت.[۱۰۶] انوشیروان سپهبدی، وزیر مختار ایران در ایتالیا، نیز از دیگر اعضای کمیتهٔ اجرایی جشن بود. در این جشن ترجمهٔ ایتالیایی شاهنامه که درسال‌های ۱۸۸٦ تا ۱۸۸۸م. توسط ایتالو پیتزی (Italo Pizzi, 1849-1920) نوشته شده بود، به همراه یک جلد فرهنگ لغات ایتالیایی از طرف آکادمی سلطنتی ایتالیا به رضاشاه تقدیم شد.[۱۰۷]

در سوئد جشن باشکوهی در حضور پرنس اوژن، برادر پادشاه سوئد، به افتخار فردوسی در تاریخ ۲۱ آبان (۱۲ نوامبر) در موزهٔ ملی استکهلم برگزار گردید. در این جشن تعدادی از نسخ خطّی، نقاشی‌ها و ظروف قدیمی ایرانی به نمایش گذاشته شد. در طیّ این مراسم سخنرانی‌هایی در بارهٔ فردوسی، زندگی و شعر او و پیشرفت های ایران ایراد شد و برخی از غزلیات حافظ به فارسی قرائت گردید.[۱۰۸]

٦. خاتمه

چنان که اشاره شد، جشن هزارهٔ فردوسی به منظور بزرگداشت این شاعر ملی و قدردانی از خدمات وی در راه حفظ زبان و تاریخ ایران برگزار شد. اما هدف اصلی نهفته در پس برگزاری این جشن اجرای برنامه‌های فرهنگی و سیاسی دولت پهلوی بود. دعوت به احیای تاریخ پر شکوه ایران باستان، تأکید بر برتری نژاد آریایی، دعوت به پاکسازی زبان فارسی از لغات بیگانه به ویژه لغات عربی و ترکی از بن‌مایه‌های اصلی این جشن بود. برای مشروع جلوه دادن این بن‌مایه‌ها که اساس بازپردازی هویت ملی ایرانیان به شمار می‌رفت، دولتمردان پهلوی به همراه اندیشمندان ایرانی و شرق شناسان به اجرای برنامه‌های آموزش همگانی پرداختند. انتشار آگهی‌ها، اخبار مربوط به جشن هزارهٔ فردوسی، و مقالاتی که منعکس‌کننده ایدئولوژی‌های دولت بود، همچنین نگارش کتاب‌های گوناگون درباره فردوسی، شاهنامه و تاریخ ایران باستان، نمایش فیلم فردوسی و اجرای داستان‌های شاهنامه در قالب تئاتر از جمله مؤثرترین ابزار آموزشی دولت در اجرای برنامه‌های فرهنگی- سیاسی خود بود. برگزاری جشن هزارهٔ فردوسی در سطح جهانی و پشتیبانی بی‌نظیر مردم از سیاست‌های دولت در داخل کشور امکان اتّحاد ایرانیان بر پایهٔ بن مایه‌های یاد شده و شکل‌گیری یک رستاخیز فرهنگی را فراهم کرد. شرکت اندیشمندان و شرق‌شناسان در این جنبش همگانی به اهداف ملی دولت رنگی علمی بخشید و سخنرانی‌های ایراد شده در کنگرهٔ هزارهٔ فردوسی آرمان‌های ملی دولت را در قالبی علمی مطرح کرد. اگر چه نمی‌توان جشن هزارهٔ فردوسی را تنها نمود برنامه‌های سیاسی و فرهنگی دولت پهلوی به شمار آورد، اما باید در نظر داشت که این رویداد فرهنگی تأثیری بسزا در بازپردازی هویت ملی ایرانیان داشت. تفاخر به تاریخ پر شکوه ایران باستان و به موازات آن، پیشرفت‌های علمی و صنعتی کشور در دورهٔ پهلوی که در جریان جشن هزارهٔ فردوسی نمود یافت، امکان بازپردازی هویت ایرانیان را به عنوان یک ملت آریایی متجدد فراهم کرد. بدین ترتیب، تصویری تازه از ایرانیان به عنوان ملتی که ضمن احیای میراث گذشته خود، به دنبال کشورهای پیشرفته در عرصه علم و صنعت قدم نهاده‌اند، پدید آمد؛ تصویری که در پدید آوردن آن علاوه بر نهادهای دولتی چون انجمن آثار ملی، وزارت داخله کشور، وزارت امور خارجه و فرهنگستان زبان فارسی، اندیشمندان و توده‌های مردم نیز نقشی بسزا ایفا کردند.

---

[۱۰۵] "اخبار فرانسه- جشن به افتخار فردوسی،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤٥٦٥ (۲۹ آذر ۱۳۱۳/ ۲۰ دسامبر ۱۹۳٤)، ۱.

[۱۰۶] "مراسم جشن به افتخار فردوسی- رم ۱٦،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤٥٦۲ (۲٦ آذر ۱۳۱۳/ ۱۷ دسامبر ۱۹۳٤)، ۲.

[۱۰۷] "اخبار ایتالی- جشن فردوسی،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤٥٦٦ (۳۰ آذر ۱۳۱۳/ ۲۱ دسامبر ۱۹۳٤)، ۲.

[۱۰۸] "مراسم جشن فردوسی در سوئد،" ایران، سال ۱۸، شمارهٔ ٤٥٦٤ (۲۸ آذر ۱۳۱۳/ ۱۹ دسامبر ۱۹۳٤)، ۲.

وسی بواسطه نظم کتاب شاهنامه زبان و تاریخ و قومیت ایرانیان را زنده و پاینده نموده است تجلیل و تکریم نام نامی آن ز

وی در اواسط جشن هزار سالهٔ فردوسی گسترده شد و بسیاری از دانشمندان جهان در آن جشن فرخنده شرکت جستند

Sohila Saremi, “Attar and Mystical Madness,”
Iran Nameh, 27:1 (2012), 26-32.

فرگرد پژوهش

عطار و جنون صوفیانه

سهیلا صارمی
دانشیار بازنشستهٔ زبان و ادبیات فارسی،
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

Sohila Saremi
sohilas54@yahoo.com

آرامگاه عطار نیشابوری، نیشابور (عکس: آرش نیک‌نژاد)

صوفیان اهل سکر، گاه در بیخودی وگاه در هشیاری با منطقی هنجارشکن، سخنانی بر زبان رانده، یا رفتاری ازخود نشان داده‌اند که نامتعارَف و غریب جلوه کرده است. عطار نیز از جمله صوفیانی است که گاه در غیبت حواس و گاه با منطقی عادت‌شکن، سخنی بر لب آورده که نشان‌دهندهٔ روحی عاصی و طغیان‌گر است. این روح عاصی که فاصلهٔ چندانی تا جنون ندارد، خود را بیشتر در غزل‌های وی نمایانده که در آنها روی سخن شاعر با خاصان است. این نوشته نگاهی است گذرا بر این‌گونه تراوش‌های روح عطار.

کلید واژه: غزل، بیخودی، جنون صوفیانه، جاودانگی.

سهیلا صارمی (زادهٔ ۱۳۳۳) دانشیار زبان و ادبیات فارسی در پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی است. او دکترای زبان و ادبیات فارسی را در سال ۱۳۷۰ از دانشگاه تهران دریافت کرد. برخی از آثار وی عبارتند از : سیمای جامعه در آثار عطار (تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی ۱۳۸۲)، و مصطلحات عرفانی و مفاهیم برجسته در زبان عطار (پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۳).
Resistance in Contemporary Middle Eastern Cultures: Literature, Cinema and Music (Routledge 2012).

ISSN 0892-4147 print/ISSN 2159-421X online/2012/27.1/26-32

فریدالدین محمد ابراهیم اسحاق کدکنی، معروف به عطار نیشابوری (۵۵۳ –۶۲۷ ق)[۱] از صوفیان اهل سُکر، در کنار شعرهای ساده و پندآمیز صوفیانه که در آنها غالباً از"زبان عبارت" یاری گرفته است، شعرهایی به "زبان اشارت" سروده که تنها رازآگهان و رمزآشنایان درمی‌یابند. وی آنجا که روی سخن با عامه داشته است، زبان نخست را برگزیده (آن‌گونه که در شعرهای حکمی)؛ و آنجا که با خاصان و سوختگانش کار بوده، به "زبان اشارت" سخن رانده است (آن‌گونه که در غزل‌ها).[۲] دوران وی هنگامهٔ جهل و تعصب و خرافات بود و مشتی جاهل بر مردم حکم می‌راندند، لاجرم روشن‌بینان و اهل حق گوشهٔ انزوا گرفته بودند و آنجا که راز دل برملا می‌کردند جز به رمز و کنایت سخن نمی‌گفتند. گاه نیز سبب این امر، گذشته از ملاحظات اجتماعی – سیاسی، آفرینش زیبایی به کمک ابهام شاعرانه وخلق اثر هنری بود. به نظر می‌رسد کاربرد زبان رمزی وسمبولیک در شعر عطار به دو صورت نمود یافته است: یکی خودآگاهانه؛ و آن دیگری در غیبت حواس وناخودآگاهی. از جمله نمونه‌های نوع نخست انبوه غزل‌هایی است که در آنها، مانند دیگر صوفیان، از جام، ساقی، خرابات، قلندر، دیر مغان، بتکده وغیره سخن گفته وهریک از آنها را رمز مفهومی عرفانی قرار داده است؛ نیز درونمایهٔ سه اثر برجستهٔ او: الهی‌نامه، منطق‌الطیر، و مصیبت–نامه بر رمز استوار است. نمونهٔ اعلای این پرداخت خودآگاهانه، شاهکار بی‌همال وی، منطق‌الطیر، است که در آن هریک ازمرغان معنا و مفهومی رمزی دارند، چنان‌که سیمرغ هم می‌تواند سمبل بُعد آسمانی "من" باشد،[۳] وهم رمزی ازتحقق یگانگی روح پریشیده و پراکندهٔ قوم ایرانی که درعصر عطار، زیر سلطهٔ جباران جاهل وحدت و یکپارچگی خود را از دست داده بود و عطار– که رگه‌های تفکر ایران پیش از اسلام در آثارش بسیار قوی است–[۴]

---

[۱] عطار نیشابوری، منطق‌الطیر، به کوشش محمدرضا شفیعی کدکنی (چاپ ۱، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۳)، ۷٤.

[۲] دکتر عبدالحسین زرین‌کوب نیز در کلاس‌های درس خود در دانشگاه تهران بارها به این نکته اشاره می‌نمود.

[۳] تقی پورنامداریان، دیدار با سیمرغ (تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۲)، ۱۱۱. مؤلف در این اثر به تفصیل در بارهٔ سی مرغ (من) و سیمرغ (فرامن) بحث کرده است.

[٤] تأثیر آیین‌های کهن ایرانی و اندیشهٔ گنوسی در آثار عطار کاملاً آشکار است، چنان‌که یکی از بن‌مایه‌های بسیار قوی در آثار او، بویژه منطق‌الطیر و تعداد چشمگیری از غزل‌ها، نور و ظلمت است که ریشه در آیینهای کهن ایرانی دارد. همچنین اعتقاد به زندانی بودن روح در جسم و نیز جهان مادی، بازگشت روح به عالم جان ، اعتقاد به گسترهٔ بیکران درون آدمی که منشأ تمام دریافت‌های او از هستی است و در دو اثر بی‌همال وی: منطق‌الطیر و مصیبت‌نامه به طور مشخص دنبال شده است، بر تأثیرپذیری شدید وی از فلسفه و فرهنگ ایران باستان و آیین گنوسی مانوی دلالت دارد. ظاهراً نخستین بار استاد عبدالحسین زرین‌کوب به اختصار(در جستجو در تصوف ایرانی) و استاد علینقی منزوی به تفصیل (در سی مرغ و سیمرغ) به تأثیرپذیری وی از آیین‌های زرتشتی، بودایی، مانوی و آیین گنوسی اشاره کرده‌اند.

به گونه‌ای رمزی به این اتحاد و وحدت آرمانی اشاره کرده است. وی به کمک رمز و تمثیل در این داستان حماسی عرفانی، آگاهانه فضای اسطوره‌ای تازه‌ای پدید آورده است: عناصر اسطوره‌ای کهن و گنوسی را، همچون سیمرغ، قاف، نور و ظلمت، برای ایجاد فضایی وهم‌آلود و سهیم کردن خواننده در "لذت متن"[۵] فراخوانده است. نمونهٔ نوع دوم، غزل‌هایی است که وی آن‌ها را در حالت بیخودی و مستی صوفیانه (سُکر) سروده است. وی، همچون بایزید بسطامی (قرن۳ ق)، حسین منصورحلاج (۲٤٤ - ۳۰۹ ق)، عین‌القضات همدانی (٤۹۲-۵۲۵ ق)، و روزبهان بقلی (قرن ٦ ق) سخنانی بر زبان رانده که ازعطارسرایندهٔ اسرارنامه بعید می نماید و تنها برلبان "عطار دُردیخوار مست"[٦] تواند گذشت. این‌گونه غزل‌ها که از زوایای تاریک ذهن او بیرون جهیده و نمودگار لایه‌های درونی شخصیت وی است، در شرایط سیاسی- اجتماعی و فرهنگی دشوار عصر وی، به فوران آتشفشانی مانند بود که هیچ سدی جلودار آن نتوانست بود: نه حد و تعزیرهای شرعی، نه گرفت و گیرهای حکومتی، نه منع و زجرهای اجتماعی، و نه اعتقادها و باورهایی که روان قومی درهم‌شکستهٔ روزگار او را پیوسته لرزان و پریشان می‌داشت و از هر گفتار و کردار خلاف عادت می‌رماند.

وی راهی بی‌بازگشت را پی گرفته بود که گذر از آن کار خامان نبود، تنها سوختگان و خاصان مسافران این راه بی‌نهایت بودند: جنون و بیخودی! جنونی برخاسته از کمال خرد، فلسفه و عشق.دیوانگان از این دست، که دیوانگان مثنوی‌های وی نمونه‌های گویای آنان‌اند، خردمندان دیوانه بودند. اینان نظام تفکر و هنجارهای بی‌هنجار مسلط بر زمانهٔ خود را نمی‌پسندیدند ، بر آن می‌شوریدند، آن را به ریشخند می‌گرفتند و به آن دهن‌کجی می‌کردند؛ لاجرم گفتار و رفتاری از خود نشان می‌دادند که "حتی در روحانی‌ترین حالت از منظر سیاسی اجتماعی تأویل‌پذیر است."[۷] عطار از صوفیان اهل سکر سخنانی نقل کرده است که در صحو و هشیاری بر زبان کس نمی‌گذشت و تنها شوریده‌سران و دریادلان بودند که از ابراز آن پروا نداشتند، مانند آنچه از بایزید نقل کرده است که: "سبحانی ما اعظمَ شانی؛"[۸] یا بانگ "اَنَاالحَق" که زبان حسین منصور گذشت،[۹] یا این سخن ابوبکر شبلی (۲٤۸/۲٤۷-۳۳٤ ق.) که " من می‌گویم و من می‌شنوم، در هر دو جهان به جز از من کیست ؟"[۱۰] در حقیقت، این شطح‌گونگی نه تنها در گفتار، که در رفتار هنجار شکن آنان نیز هویدا بود، چنان که از شبلی نقل است که پاره‌ای آتش بر کف نهاده، می‌دوید؛ پرسیدند: "تا کجا؟" گفت: "می‌دوم تا آتش در کعبه زنم تا خلق با خدای کعبه پردازند."[۱۱]

سخنان بیخودانه و مستانهٔ صوفیان و هذیان‌هایی که بر زبان آنان گذشته ، کلام آنان را از دسترس عامه دور داشته است ، زیرا دلالت‌های عادی زبان را در هم ریخته و دلالت‌های زبانی شگفت و تازه‌ای آفریده است. این آفرینش بی قید و شرط و نگارش خود به خود که غالباً بر"جریان سیّال ذهن" مبتنی است، با آنچه قرنها بعد سورئالیست‌ها بیان داشتند، قابل تطبیق است.[۱۲] درواقع، این سخنان، افشاگر نیمهٔ تاریک وجود صوفی‌اند. بسیاری از صوفیان، بویژه عطار، و پس از او مولانا جلال‌الدین بلخی (٦۰٤-٦۷۲ق)، به وجود جهانی دیگر در ژرفنای تاریک وجود آدمی اعتقاد راسخ داشته‌اند، به همین سبب پیوسته از مخاطب خود خواسته‌اند که نقاب و پردهٔ ظاهر را بردرَد تا به حقیقت وجود خود برسد:

مَی خور تو به دیر اندر تا مست شوی بیخود
کز بی‌خبری یابی آن چیز که جویانی
هرگه که شود روشن بر تو که تویی جمله
فریاد اناالحق زن در عالم انسانی
عطار ز راه خود برخیز که تا بینی
خود را ز خودی برهان کز خویش تو پنهانی[۱۳]
عطار بیا ز پرده بیرون
تا چند سخن ز پرده رانی؟ [۱٤]

---

[۵]ظاهراً این نظریه که خواننده باید دست کم در بخشی از آفرینش هنری و لذت متن سهیم باشد و متن برای تعبیر تفسیرهای او باز بماند، نخست بار از سوی رولان بارت (۱۹۱۵-۱۹۸۰)، منتقد ادبی و نظریه‌پرداز فرانسوی، به طور جدی مطرح شد. این نظریه قرن‌ها پس از عطار شکل گرفت، وتطبیق اصول آن با ادب کهن فارسی نسبتاً دشوار است و کاربرد آن در اینجا تنها برای بیان این مطلب است که آفرینندگان ادبیات کهن از خلق زیبایی به کمک ابهام شاعرانه ودیگر ترفندهای هنری غافل نبوده‌اند.

[٦]ز زهد و نیکنامی عار دارم من آن عطار دُردی‌خوار مستم
عطار، دیوان عطار نیشابوری، ۳۹۳.

[۷]لئونارد لویزون، فراسوی ایمان و کفر: شیخ محمود شبستری، ترجمهٔ مجدالدین کیوانی (تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۹)، ۸۱. نویسنده در این اثر معتقد است که حتی انتزاعی‌ترین و متافیزیکی‌ترین شعرها ناگزیر سیاسی است.

[۸]خود را به پاکی می‌ستایم، چه بزرگ است پایهٔ من.
عطار نیشابوری، تذکرةالاولیا، به کوشش محمد استعلامی (تهران: انتشارات زوّار، ۱۳٦٦)، ۱٦٦؛ تعلیقات، ۸۳۹.

[۹]عطار، تذکرةالاولیا، ۵۸۹.

[۱۰]عطار، تذکرةالاولیا، ٦۲۱.

[۱۱]عطار، تذکرةالاولیا،٦۱۷.

نی جلال‌الدین نیز که "پرده‌هایش پرده‌های ما دَرید" از جهان سایه‌واری حکایت دارد که در درون آدمی پنهان است. نیز عطار سالک مصیبت‌نامه را- که اثری سراسر گنوسی است- به همه جا می‌دوانَد تا او را به کشف ضمیر یا جهان ناخودآگاهش قادر سازد. سفراین سالک (نمودگار خودآگاهی بشری) گذری است از میان پاره‌ای موجودات و عناصر هستی یا آرکی‌تایپ‌ها برای دستیابی به عالم جان (نمودگار ناخودآگاهی بشری). اصطلاح‌هایی همچون "نفس،" "خودی،" "منی،" "عقل،" "پرده،" "سایه،" و "ظلمت،" که در آثار عطار پیوسته به آنها اشاره می‌شود، صرف‌نظر از تأویل‌های صوفیانه ، نمودگار "من" یا (ego)اند در برابر "جان،" "بیخودی،" "عشق،" و "نور،" نمودگار فرامن یا (super ego).

هرچند عطار به ظاهر به شیوهٔ ملامتیان در میان خلق نمی‌گشت، از اندیشهٔ ملامتی خالی نبود:

تا کی ز رَدّ و قبول؟ دُردی بیار که من
مست ملامتیَم رند قلندریَم
تا کی ز روی و ریا بت‌ساختن ز هوا؟ زین پس به بتکده‌ها مَردِ مقامریَم
گر دی به صومعه در مَرد خلیل بُدم
امروز پیش مغان چون گبر آزریَم[15]

مسلمانان من آن گبرم که دین را خوار می‌دارم
مسلمانم همی خوانند و من زنّار می‌دارم
طریق صوفیان ورزم ولیکن از صفا دورم
صفا کی باشدم چون من سر خمّار می‌دارم؟
ببستم خانقه را در در میخانه بگشودم
ز مَی من فخر می‌گیرم ز مسجد عار می‌دارم
چو یار اندر خراباتست من اندر کعبه چون باشم؟
خراباتی صفت خود را ز بهر یار می‌دارم[16]

وهمین امر در سرودن غزل‌های بیخودانه و قلندرانه مؤثر بود. وی در اینگونه غزل‌ها عنان کلام را رها کرده، از هزار توی درون حیرت‌انگیز خود پرده برگرفته است؛ گویی که ترفندها ودوراندیشی‌های "عقل حیله‌گر"[17] به هیچ روی نتوانسته در برابر شور جنون او سدی ایجاد کند:

دوش بر درگاه عزت کوس سلطانی زدم
خیمه بر بالای نزدیکان ربانی زدم
باده و ساقیّ و ساغر چون یکی دیدم ز ذوق
پای وحدت بر سر کفر و مسلمانی زدم
برکشیدم تیغ عشق لایزالی از نیام
بی‌دریغی گردن عقل هیولانی زدم[18]

این شعر که از قماش همان سخنان بایزید و حلاج است و گویندهٔ آن ظاهراً خود را برتر از عرش و عرشیان می‌بیند و بوی وحدت وجود از آن به مشام می‌رسد، بعید است که در حالت خودآگاهی از وی صادر شده باشد. همچنین است شعر شطح‌آمیز زیر که بین آفریده و آفریننده یگانگی قایل است و خود از منظر آفریننده سخن می‌گوید:

هر آن نقشی که در صحرا نهادیم
تو زیبا بین که ما زیبا نهادیم
سر مویی ز زلف خود نمودیم
جهان را دربسی غوغا نهادیم...
جمال ما ببین کاین راز پنهان
اگر چشمت بوَد پیدا نهادیم...[19]

در شعر زیر از حالتی رؤیاگونه و کاملاً ناشناخته سخن گفته است. در اینجا معشوق اثیری یا سیمرغ در حالتی بین بودن و نبودن معلق است و از هر جزوش صورت‌های بسیار در هر سوی فرومی‌ریزد؛ فضایی نیز که وی در آن است فضایی اثیری و دست نیافتنی است. راوی در گیجی و ناخودآگاهی کامل، یا "جنون صوفیانه،"[20] به این تجربهٔ ناب دست یافته است. حتی هنگامی که این مکاشفه پایان گرفته و آن را برای مخاطب نقل می‌کند، به او می‌گوید که برای شنیدن این‌گونه سخنان گزافه‌نما یا طامات باید گوش عقل را کنار بگذارد؛ هرچند، حتی اگر روزی صد بار هم بمیرد نمی‌تواند به سرّ آن پی ببرد:

---

[12] Surrealism یا فراواقع‌گرایی، مکتبی است که پایه‌گذار اصلی آن، آندره برتون (Andre Breton)، مانیفست یا بیانیهٔ آن را در ۱۹۲٤ صادر کرد. این مکتب به نگارش خود به خود و مبتنی بر "جریان سیّال ذهن" معتقد است. شاعر بزرگ معاصر عرب، آدونیس (۱۹۳۰ سوریه-) کتابی با نام: تصوف و سورئالیسم نگاشته و در آن به شباهت‌های بین سخنان صوفیان و سورئالیست‌ها اشاره کرده است. این اثر را حبیب‌الله عباسی به زبان فارسی ترجمه کرده است. ببینید، آدونیس، تصوف و سورئالیسم، ترجمهٔ حبیب‌الله عباسی (تهران: نشر روزگار، ۱۳۸۰).

[13] عطار، دیوان، ٦٦٠.

[14] عطار، دیوان، ٦٦٠.

[15] عطار نیشابوری، دیوان، ۵۰۰. نیز ببینید، سهیلا صارمی، مصطلحات عرفانی و مفاهیم برجسته در زبان عطار، ذیل "ملامت؛" سهیلا صارمی، "عطار در چهره‌ای ملامتی،" مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، سال۲۸، شمارهٔ ۱ و ۲ (بهار و تابستان ۱۳۷٤)، دانشگاه فردوسی مشهد،۱۱-۲۰.

[16] عطار، دیوان، ٤٢٤.

[17] با جنون عشق تو خواهیم ساخت ترک عقل حیله‌گر خواهیم کرد
عطار، دیوان، ۱۵٦ .

[18] عطار، دیوان، ٤٠٧.

[19] عطار، دیوان، ٤٩٢-٤٩٣.

[20] آدونیس، تصوف و سورئالیسم، ٤٢٦.

درآمد دوش ترکم مست و هشیار
ز سر تا پای او اقرار و انکار
ز هشیاری نه دیوانه نه عاقل
ز سرمستی نه در خواب و نه بیدار
به یک دم از هزاران سوی می‌گشت
فلک از گشت او می‌گشت دوّار
چو باران از سر هر موی زلفش
ز بهر عاشقان می‌ریخت پندار...
زمانی شهد می‌نوشید در زهر
زمانی گل نهان می‌کرد در خار
زمانی صاف می‌آمیخت با دُرد
زمانی نور می‌انگیخت از نار
چو بوقلمون به هر دم رنگ دیگر
ولیکن آن همه رنگش به یکبار
همه اضدادش اندر یک مکان جمع
همه الوانش اندر یک زمان یار
زمانش دایماً عین مکانش
ولی نه این و نه آنش پدیدار
تو منبوش این که از طامات حرفیست
و گر این می نیوشی عقل بگذار...
چو دیدم روی او گفتم:"چه چیزی
که من هرگز ندیدم چون تو دلدار؟"
جوابم داد کز دریای قدرت
منم مرغی دو عالم زیر منقار
علی‌الجمله درو گم گشت جانم
دگر کفرست چون گویم زهی کار
اگر گویم به صد عمر آنچه دیدم
سر مویی نیاید زان به گفتار...[۲۱]

رؤیابین خود نیز نمی‌تواند آنچه را درخلسه دیده است به تمامی در عبارت بگنجاند و پیداست که حتی در حالت نقل این رؤیا چندان هشیار نیست، زیرا هنوز در حال و هوایی رؤیاگونه سیر می‌کند و ادعای وی بر قطعیت استوار نیست. وی در چندین غزل دیگر از مکاشفه‌ها و رؤیاهایی سخن رانده است که مربوط به گذشته‌ای نزدیک‌اند و هنو ز مستی آنها در وی باقی است. در این‌گونه غزل‌ها معمولاً ضرباهنگ، آرایش واج‌ها و دیگر عناصر موسیقایی شعر نشان‌دهندهٔ دوام این حالت است. از آن جمله است نمونهٔ زیر:

ترسا بچه‌ای به دلستانی
در دست شراب ارغوانی
دوش آمد و تیز و تازه بنشست
چون آتش و آب زندگانی...
القصه چو پیر روی او دید
از دست بشد ز ناتوانی
دُردی ستد و درود دین کرد
یارب ز بلای ناگهانی
ترسابچه را به پیش خود خواند
پس گفت نشان ره چه دانی
گفتا که نشان راه جاییست
کانجا نه تویی و نه نشانی... [۲۲]

از ویژگی‌های این‌گونه غزل‌های عطار بیان پارادکسی قوی است؛ چنان‌که در نمونه‌های بالا معشوق راوی یا رؤیابین در آن واحد مست است وهشیار، خوابست و بیدار، دیوانه و عاقل، در اقرار و انکار، هم در زمان و مکان هست و هم نیست؛ ترسابچه‌ای نیز که بر او بناگاه ظاهر می‌شود، آتش وآب زندگانی را در خود جمع دارد؛ نشان راه نیز بی‌نشانی است. اوج رندی و بیان شطح‌گونه در این شعر نوش کردن دُردی و درود فرستادن بر دین است که تنها جنون صوفیانه می‌تواند موجب آن باشد، جنونی که بعدها حافظ میراث‌دار آن شد، هرچند نه چنان صوفیانه.[۲۳]یکی از مواردی که بین غزل‌های بیخودانهٔ عطار و خلف بزرگش، جلال‌الدین بلخی، فاصله ایجاد کرده و یکی (جلال‌الدین) را از حیث سرریزی و فوران احساس و عاطفه بر آن دیگری برتری بخشیده، این است که عطار بیشتر به نقل "واقعهٔ روحانی"[۲۴] یا رؤیای صوفیانه پرداخته است، و حال آنکه آنچه مولانا جلال‌الدین بر زبان آورده، غالباً درهمان حالت رؤیا و گم بودگی از سوی او یا مریدان بر دفتر دویده است. ضرباهنگ تند و "وزن خیزابی"[۲۵] این‌گونه غزل‌ها نیز از ناهشیاری و سرمستی آنی گوینده خبرمی‌دهد؛ و شاید حقیقت این است که وی فراتر ازجنون می‌پرد: "بسوزانیم سودا و جنون را."[۲۶] با این حال، تعداد شعرهایی که عطاربا توجه به عناصر موسیقایی در ناهشیاری یا نیمه

---

[۲۱]عطار، دیوان، ۳۱۸.
[۲۲]عطار، دیوان، ٦٦٦–٦٦٧.
[۲۳]استاد شفیعی کدکنی قبلاً به این امر اشاره کرده‌اند: موسیقی شعر (چاپ۲، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳٦۸)، ٤۳٥.
[۲٤]پورنامداریان، دیدار با سیمرغ، ۷۹.
[۲٥]شفیعی کدکنی، موسیقی شعر، ٤۱٥.
[۲٦]مولانا جلال الدین محمد بلخی ، دیوان شمس تبریزی ، به کوشش بدیع‌الزمان فروزانفر(تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۳٦)،غزل ۱۰۱.
[۲۷]عطار، دیوان، ٦۹۳.
[۲۸]عطار، دیوان، ۳۹۳.
[۲۹]سهیلا صارمی، "چهرهٔ ابلیس در آثار عطار،" چیستا، سال ۱۱، شمارهٔ ۱ و ۲ (مهر و آبان ۱۳۷۳)، ۳۹–٤۷، نقل از ٤۲.
[۳۰]چون بوَد در بند ابلیس پلید کی توان کردن فروشی یا خرید؟ عطار نیشابوری، مصیبت‌نامه، به کوشش نورانی وصال (تهران: انتشارات

هشیاری سروده و برکاغذ آورده و احتمالاً بعدها در آن دستی برده است، کم نیست؛ چنان‌که درغزلی از حالتی سودایی و واقعه‌ای روحانی به گونه‌ای سخن می‌گوید که گویی در حال با آن دست و گریبان است:

سر برهَنه کرده‌ام به سودایی
برخاسته دل نه عقل و نه رایی
با چشم پر آب پای در آتش
بر خاک نشسته بادپیمایی...
زین واقعه‌ای که کس نشان ندهد
عطار نه عاقلی نه شیدایی[۲۷]

همچنین است در شعر زیر که ازبی‌خبری و مستی حکایت دارد؛ ضرباهنگ تند و بافت پارادوکسی آن نیز این حالت را شدت بخشیده است:

از می عشق تو چنان مستم
که ندانم که نیست یا هستم
آتش عشق چون درآمد تنگ
من ز خود رَستم و درو جَستم
لاجرم هست نیستم هیچم
لاجرم عاقلی نیَم مستم[۲۸]

به نظر می‌رسد تبرئهٔ ابلیس نیز که پیش از عطار سابقه‌ای طولانی داشته است[۲۹] و یکی از برجسته‌ترین درونمایه‌های شعر او را تشکیل می‌دهد، از همین جنون صوفیانه ناشی باشد. هرچند اندیشه‌های او دربارهٔ ابلیس ظاهراً آنی و مکاشفه‌آمیز نیست، از نبردی درونی بین "من" و "فرامن" حکایت دارد، بدین معنی که یکی (من: سمبل عقل مصلحت جو) به تبع شرع و عرف، می‌خواهد ابلیس را "پلید"[۳۰] بداند، و آن دیگری (فرامن: سمبل عشق و جنون) می‌خواهد به فرمان جوشش درونی وی گردن نهد و ابلیس را تبرئه و بر ترس ناشی از گرفت و گیرهای شرعی و اجتماعی غلبه کند. به همین سبب، عطار با پس راندن "من" آنچه را در ضمیر باطن احساس کرده است، با شور و شیدایی برزبان آورده؛ لاجرم زیباترین دفاعیه‌ها را از ابلیس در شعر فارسی سروده است. وی با لحنی بس سوزناک و منطقی عادت‌شکن در دفاع از ابلیس، او را "راندهٔ بی‌علت" و"بی‌گناه"[۳۱] خوانده است و دربارهٔ وی چنین می‌گوید:

در آن ساعت که ملعون گشت ابلیس
زبان بگشاد در تسبیح و تقدیس
که لعنت خوشتر آید از تو صدبار
که سرپیچیدن از تو سوی اغیار...
کسی صافی هزاران سال خورده
نه اندک، جام مالامال خورده
به یک دُردی که در آخر کند نوش
کجا آن صاف‌ها گردد فراموش؟
اگرچه دُردی لعنت چشید او
در آن دُردی بجز ساقی ندید او...
چو لعنت بود تشریفش ز درگاه
به جان پذرفت و شد افسانه کوتاه[۳۳]

وی در اینگونه شعرها ابلیس را "عاشق پاکباز،" "مرد میدان دعوی،" و "دیو"ی دانسته است که شاهان گدای اویند،[۳۳] و شاید نخستین چهرهٔ ملامتی در عالم هموست "که در راه باطل سر بیفکند و ملامت عالم از او درپذیرفت و در راه خود مرد آمد".[۳٤] او در اینگونه نگرش، آن رانده را که در راه خود مَرد آمد ، در برابر نامردان راه و دروغزنان قرار داده و مسلمان حقیقی خوانده است:

گر این مَردی تو را بودی زمانی
ز تو زنده شدی هردم جهانی...
چو لعنت می‌کنی او را شب و روز
ازو باری مسلمانی درآموز[۳۵]

خودآزاری صوفیان یا ریاضت‌کشی‌های آنان نیز می‌تواند ناشی ازهمین جنون صوفیانه باشد:
غلبهٔ عشق و دیوانگی برعقل؛ چنان‌که شبلی برای تنبه نفس، خویشتن را در سردابه با چوب می‌زد و چون دیگر چوبی باقی نمی‌ماند، دست و پای بر دیوار می‌کوفت؛[۳٦] نیز بایزید به سبب نگاهی که در سیبی سرخ افکنده و آن را "لطیف" (یکی از صفات معشوق یگانه) خوانده بود، سوگند خورد که تا پایان عمر میوهٔ بسطام نخورد.[۳۷] ابوسعید ابوالخیر(۳۵۷-٤٤۰ق) نیز که بسیاری از حالت‌ها و سخنانش نامنتظر و هنجارشکن بوده است، روزگاری دراز شب تا سحر خود را از چاه می‌آویخت و ختم قرآن

زوّار، ۱۳٦٤)، ۱۲٤.
[۳۱]چو بی علت شدستم راندهٔ او شوم بی علتی هم خواندهٔ او
نمی‌خواهند طاعت کردن من کنند آنگه گنه در گردن من
عطار نیشابوری، الهی‌نامه، به کوشش فؤاد روحانی (تهران: انتشارات زوّار، ۱۳۵۱)، به ترتیب، بیت‌های ۷۱۰۱، ۲٥٤٤.
[۳۲]عطار، الهی‌نامه بیت‌های ۲٦۳۱-۳۲، ۲٦۳٥-۳۷، ۲٦٤۱.
[۳۳]عطار، الهی‌نامه، ٤٤.
[۳٤]عطار ، تذکره‌الاولیا، ۷۳۷.
[۳٥]عطار، الهی‌نامه، بیت‌های ۲۷۰۰، ۲۷۰۳.
[۳٦]عطار، تذکره‌الاولیا، ٦۱۹.
[۳۷]عطار، تذکره‌الاولیا، ۱٦۷.
[۳۸]محمد بن منور، اسرارالتوحید فی مقامات الشیخ ابوسعید، با مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی (تهران: آگاه، ۱۳٦٦)،ج ۱، ۳۰-۳۱.

می‌کرد. [۳۸] عطار نیز که پیوسته در کار صیقل دادن نفس بوده، در بسیاری از شعرهای خود از زجر و منعی که در زندگی متوجه خود ساخته است، نیز از گسستگی از خلق زمانه و سوز دل و لاجرم گوشهٔ تنهایی خود سخن گفته است:

خود را بکشته‌ام من بیچارهٔ ضعیف
وانگه ز خوف دیدهٔ خود داده خونبها[۳۹]
گو بد کنید در حق ما خلق زانکه ما
با کس نه داوری نه مکافات می‌کنیم[۴۰]

ناگفته پیداست که بسیاری از این‌گونه منع و زجرها که پاره‌ای از آنها از کمال‌طلبی عرفانی ناشی می‌شد، حاصل شرایط تلخ تاریخی و نگرش‌های فرهنگی حاصل از آن بود.[۴۱] او مردمان عصر را نیز به طریق خویش می‌خواند :

خویشتن را می‌کش و می‌کش بلا
زانذکه نفس کشتنی داری هنوز[۴۲]
دل منه بر چشم و دندان بتان کاین خاک راه
چشم چون بادام و دندانست چون درّ خوشاب[۴۳]

و البته در پایان همهٔ این تعلیم‌ها که هدف آن ساختن ابَر انسان یا همان انسان کامل صوفیان است و از نبردی کهنه بین نور و ظلمت حکایت دارد، مقصدی والا در نظر است، مقصدی که قلمرو نور است و مرگ و زوال را بدان راه نیست:

تو فنا شو تا همه مرغان راه
ره دهندت در بقا در پیشگاه[۴۴]

اما آیا این جنون صوفیانه که با خرد خیام‌وار مغایر است و گاه در بیخودی ناب آشکار می‌شود، و صوفیان را در پی "فنا"ی منتهی به "بقا" گاه به گوشهٔ خانقاه می‌راند و گاه به کنج خرابات می‌کشاند، همان جستجوی بی‌پایان و مستمر انسان نیست که راهی خونین و بی‌بازگشت را در پی بی‌مرگی طی می‌کند؟ همان "درد جاودانگی" که در اسطوره‌ها و داستان‌های کهن می‌یابیم؟

نتیجه

آنچه در آثار عطار از سر بیخودی یا برپایهٔ منطقی هنجارشکن بیان می‌شود، یادگار و نمودگار جنونی صوفیانه است که بر نبردی کهنه بین نور و ظلمت استوار است. وی می‌کوشد تا همگان را در حرکت به سوی نور با خود همراه کند، زیرا آن را قلمرویی امن می‌داند که نقطهٔ پایان همهٔ رنج‌های زمینی است. ره یافتن به بقای پس از فنا که چکیده و نقطهٔ اوج آموزه‌های صوفیانه است، از پویه و جستجوی همیشگی بشر برای دستیابی به جاودانگی خبر می‌دهد. غایت جنون صوفیانه نیز گذر از اقلیم ممنوعیت‌ها و ناممکن‌ها به بی‌نهایت آزادی است، آزادیی که در چشم عطار دستیابی به آب زندگانی و جاودانگی است.

---

[۳۹] عطار، دیوان، ۷۰۵.

[۴۰] عطار، دیوان، ۵۱۰.

[۴۱] این گریز از جهان خاکی و پرهیز از لذت‌های آن و توجه به عالم روح و جان، هرچند ازمنظر عرفان توجیه‌پذیر است، در واقع، بیانی کنایی است از دلزدگی و بیزاری از دنیایی سراسر جنگ و ستیز که در آن آدمیان یکدیگر را گرگانه می‌درند.

[۴۲] عطار، دیوان، ۳۴۱.

[۴۳] عطار،دیوان، ۷۳۹.

[۴۴] عطار، منطق‌الطیر، به کوشش صادق گوهرین (تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۶)، بیت ۴۵۴۳.

20% DISCOUNT AVAILABLE ON OUR

IRANIAN STUDIES SERIES

Series edited by **Homa Katouzian**, University of Oxford, UK and **Mohamad Tavakoli-Targhi**, University of Toronto, Canada

Since 1967 the International Society for Iranian Studies (ISIS) has been a leading learned society for the advancement of new approaches in the study of Iranian history, culture, and literature. The ISIS Iranian Studies series provides a venue for the publication of original and innovative scholarly works in all areas of Iranian and Persianate Studies.

New Perspectives on Safavid Iran

Empire and Society

Edited by **Colin P. Mitchell**

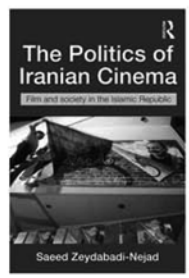
Based around the three key themes - historiography, politics and economy, art and architecture - this collection examines the latest research on Safavid Iran. The book, dedicated to the renowned Safavid historian Roger Savory, will supplement and re-interpret the existing literature on the subject.

March 2011
Hardback: 978-0-415-77462-8:
~~$130.00~~ **$104.00** – ~~£80.00~~ **£64.00**

The Politics of Iranian Cinema

Film and Society in the Islamic Republic

By **Saeed Zeydabadi-Nejad**



Iran has undergone considerable social and political upheaval since the revolution and this has been reflected in its cinema. Focusing on the practices of regulation, production and reception of films in Iran, this book explores the politics of Iranian cinema in its post-revolutionary context.

November 2009
Hardback: 978-0-415-45536-7:
~~$130.00~~ **$104.00** – ~~£80.00~~ **£64.00**
Paperback: 978-0-415-45537-4:
~~$45.95~~ **$36.76** – ~~£24.99~~ **£19.99**

City and Knowledge in Twentieth Century Iran

Shiraz, History and Poetry

By **Setrag Manoukian**

This book presents a cultural history of modern Iran through the perspective of the city. Addressing the relationship between history, poetry and politics in Iran, the author demonstrates that the question of knowledge is crucial to an understanding of the political and existential dimensions of life in Iran today.

September 2011 | Hardback: 978-0-415-78328-6
~~$125.00~~ **$100.00** – ~~£75.00~~ **£60.00**

Gender in Contemporary Iran

Pushing the Boundaries

Edited by **Roksana Bahramitash, Eric Hooglund**

This book examines gender and the transformation of contemporary Iran. In particular it documents the changes in women's lives, challenging the idea that the revolution put back the clock for women and showing how they have now become agents of social change rather than victims.

March 2011 | Hardback: 978-0-415-78101-5
~~$125.00~~ **$100.00** – ~~£75.00~~ **£60.00**

Islamic Tolerance

Amir Khusraw and Pluralism

By **Alyssa Gabbay**

This book examines the development of pluralism in Islam in South Asia. It explores developments through the work of the historian and poet Amir Khusraw and seeks to show that Islam developed its own culture of tolerance rather than just import it from outside.

May 2010 | Hardback: 978-0-415-77913-5
~~$120.00~~ **$100.00** – ~~£75.00~~ **£60.00**

Continuity in Iranian Identity

Resilience of a Cultural Heritage

By **Fereshteh Davaran**

Despite changes in sovereignty and in religious thought, certain aspects of Iranian culture and identity have persisted since antiquity. This book examines the history of Iran from its ancient roots to the Islamic period, paying particular attention to pre-Islamic Persian religions and literature and their influence upon later Muslim practices and precepts in Iran.

February 2010 | Hardback: 978-0-415-48104-5
~~$145.00~~ **$116.00** – ~~£80.00~~ **£64.00**

To claim your discount, please enter discount code **ISS11** at the www.routledge.com checkout. Offer expires 15/05/2011

To view all titles in the Iranian Studies series, please visit:
www.routledge.com/u/iranian

Routledge
Taylor & Francis Group

Leila Chamankhah, “Writing Censures in Kerman,”
Iran Nameh, 27:1 (2012), 34-49.

فرگرد پژوهش

ردّیه‌خوانی در کرمان: تحلیل ردّیه‌های شیخی بر بابیان و بهائیان (۱۲۶۸-۱۳۴۸)[۱]

لیلا چمن‌خواه
استادیار علوم سیاسی دانشگاه آزاد

بازارچه، کرمان، عکس از اینترنت، منبع: فوتوبلر

Leila Chamankhah
l.chamankhah@gmail.com

از آغاز دعوت سید علیمحمد باب تا زمان حاضر بابیت و بهاییت همواره از جانب اکثریت شیعه اعم از شیخی و متشرعی مردود دانسته شده است. شیخیه به رغم توان عددی، اقتصادی و سیاسی محدودتر نسبت به جریان اکثریت (متشرعی) آغازکنندهٔ این راه بودند و مبارزه را در قالب ردّیه‌هایی آغاز کردند که در سال‌های بعد سنت غنی برای مبارزهٔ دینی، اثبات راست آئینی و نتیجتاً طرد این دو اقلیت فراهم کرد. اما این مبارزه که – دست کم در سال‌های اولیه – می‌توان آن را در چارچوب مجادلهٔ قلمی و فکری دانست، قابل مقایسه با مبارزهٔ غیر قلمی و غیرفکری نبود که جریان‌ها و سازمان‌های اسلامی سال‌ها

لیلا چمن‌خواه (زادهٔ ۱۳۵۳) استادیار علوم سیاسی دانشگاه آزاد کرمان است در زمینهٔ تخصصی اقلیت‌های مذهبی، به خصوص شیخیان و بهاییان. از جمله آثار او ترجمهٔ الهیات سیاسی کارل اشمیت (تهران: نگاه معاصر، ۱۳۹۰) است.

ISSN 0892-4147 print/ISSN 2159-421X online/2012/27.1/34-49

بعد به راه انداختند. این جریان‌های متأخر همچنان‌که در ادامه خواهیم دید میراث‌خواران قابلی برای آغازکنندگان این سنت نبودند و دعوا را از مجادله‌ای درون دینی به مبارزه‌ای رسوا و بی‌پروا بدل کردند که جز سرکوب خونین بار و ثمر دیگری نداشت. مجادلهٔ درون دینی که ما از آن نام می‌بریم در شکل و شمایل ردیّه‌هایی متجلی شد که به لحاظ انسجام ادبی و منطق درونی‌شان غنی و تأثیر گذارند، و چون بر بستر الهیات شیعی (و به ویژه الهیات شیخی) شکل گرفته‌اند قابلیت این را دارند که طرد و سرکوب را موجه جلوه دهند. اما ردیّه‌های بعدیِ متعلق به جریان متشرعی جز ناسزا، لعن و لفاظی بیهودهَ چیز دیگری نیستند و ناآگاهانه با بیرون کشاندن مبارزه به بیرون از چارچوب دینی، این دو جریان فکری را به خارجیان و بیگانگان زندگی اجتماعی و فرهنگی ایران تبدیل کردند.

قبل از واکنش‌های مکتب شیخی کرمان، پیروان سید کاظم رشتی در آذربایجان و قزوین بودند که برای نخستین بار اتهام کفر و الحاد به سید علیمحمد باب را عنوان کردند. همچنین ردیه های قرةالعین بابی که خود پیشتر از بزرگان شیخیه بود بر شخصیت‌های شیعی و شیخی از عمویش ملا محمد تقی برغانی گرفته تا محمد کریم‌خان کرمانی در زمره مهمترین مواردی‌اند از انفتاح باب مجادلهٔ نظری و قلمی میان شیخیان و بابیان.[۲]

در کنار مجادله‌های نظری، باید از نزاع بر سر جانشینی یاد کنیم که میان برخی از شاگردان برجستهٔ سید کاظم رشتی از یک سو و طرفداران باب از سوی دیگر رخ داد و نقش مهمی در ایجاد فضای ردیه‌نویسی داشت. این حوادث از این رو اهمیت دارند که واکنش‌های شیخیهٔ کرمان علیه بابیان و پاسخ‌های آنها را برای خواننده معنادار می‌کنند. همچنین، مرکزجغرافیای نزاع، نه ایران که عراق و مشخصاً کربلا بود و نزاع میان سه نفر یعنی ملا حسن گوهر، ملا محیط کرمانی و قرةالعین بیش از همه مشهود بود. ورود محمد کریم‌خان کرمانی به منازعاتِ کربلا که در نتیجهٔ دعوت باب از او برای قبول دعوتِ نو انجام گرفت و ما در ادامه شرحش را آورده‌ایم، تنها به پیچیده‌تر شدن مسأله کمک کرد.[۳]

---

[۱] بر خود لازم می‌دانم که از آقایان کاوه بیات و موژان مؤمن به‌خاطر خواندن نسخهٔ اولیهٔ مقاله و نظرات و پیشنهادات ارزشمند ایشان تشکر کنم. موژان مؤمن به ویژه مرا از بسیاری خطاهای تاریخی آگاه کرد. لازم به ذکر است که ساحت ایشان از هر خطای من مبرا است و کاستی‌ها به من تعلق دارد.

[۲] اسدالله فاضل مازندرانی، تاریخ ظهورالحق، جلد سوم در تارنمای: www.h-net.org~/bahai/areprint/vol2/mazand/tzh3/tzh3.htm

۲۵۷ از ردیه نوشتن قرةالعین بر ردیه های محمد کریم‌خان نسبت به باب و دعوی او یاد می‌کند. ردیه‌نویسی را محمد کریم‌خان شروع کرد و قرةالعین نیز به او پاسخ گفت.

[۳] مک‌ایون گزارش کاملی از اولین مجادله‌های درونی و واکنش‌های شیخی به بابیه را در مقالهٔ ذیل آورده است:

Denis McEoin, "Early Shaykhi Reactions to the Bab and his Claims," in *The Messiah of Shiraz* (Brill: Leiden & Boston, 2009), 285-324.

در نوشتهٔ حاضر تنها ردیه‌های شیخیان کرمان بر دعوی باب و جریان‌های بابی و بهایی مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است. ارزیابی ردیه‌های بابیان در کربلا علیه شیخیان که قرةالعین آغازگر آن بود، و همچنین مجادله‌های قلمی – نظری شیخیان تبریز با بابیان موضوع مقاله‌های دیگری است که از چارچوب کار ما در اینجا خارج بوده است.

ظهور گرایشی نو در فرجام‌شناسی شیعی

در امام‌شناسی شیعه حقیقت الهی دو وجه ظاهری و باطنی دارد که اولی در پیامبر و دومی در ائمه متجلی شده است. وحی رابط پیامبر با حقیقت است و در زمانهٔ انقطاع آن امام نمایندهٔ باطن حقیقت الهی، آورندهٔ تأویل معنوی کتاب و حدیث برای خواص امت و ضامن بقای دین محسوب می‌شود. افزون بر این امام به واسطهٔ دارا بودن مشروعیت تعلیمی در فقدان پیامبر شکل‌دهنده به محتوای تشیع بوده، و مأذون از جانب خدا برای ریاست عامهٔ مؤمنین در امور دنیا و دین بر سبیل خلیفگی و نیابت از پیامبر است.[٤] مکتب شیخی را به عنوان یکی از گرایش‌های متأخر شیعه باید تلاشی دانست برای ارتقای سطح این امام‌شناسی[٥] که بعضاً دربارهٔ ائمه و جایگاه آنها در خلقت اغراق می‌کند.

معرفت امام در این حکمت الهی با باطن وحی قرآنی و باطن وحی‌های انبیاء گذشته بستگی دارد و بنابراین به تأویل و تفسیر باطن و حقیقت تنزیلات آسمانی مربوط می‌شود. از این روست که منابع شیخی همیشه بر عین متون اخبار و بیانات امامان متکی است و روش تفکر نیز خیلی باطنی‌تر و در حقیقت بر اساس تأویل باطن و بر پایهٔ فهم و تفهیم متکی است تا براهین عقلی.[٦] بر این اساس مشایخ شیخی نظام فکری‌ای را سامان دادند که بر درک عرفانی از عوالم متعدد با ساختار سلسله مراتبی استوار است که از عالم ماده شروع و به عالم جبروت یا "عالم معقولات پاک" ختم می‌شود. عالم بعد یا عالم "وجودهای خالص نور" جایگاه ائمه است و به همین دلیل استدلال می‌شود که ائمه همانند پیامبر واجد حقیقت روحانی بوده و وجودهای الهی از پیش موجوداند که خلقت به واسطگی آنها صورت تحقق می‌پذیرد.[٧]

آنچه نقش کامل‌کننده را در این نظام فکری دارد حاملان علم امام و نمایندگان اویند و در اصطلاح "شیعهٔ کامل" خوانده می‌شوند. محمد کریم خان کرمانی (١٢٨٨–١٢٢٥ ق) سومین پیشوای شیخی پس از شیخ احمد احسایی و سید کاظم رشتی، که مهمترین نقش را نیز در تبیین مفهوم شیعهٔ کامل ایفا کرده است در کتاب رجوم الشیاطین چنین می‌گوید:

"در هر عصری بالغ کاملی که به حقیقت معرفت عارف و به حقیقت عبادت بندگی نماید باید باشد تا خلقت لغو نباشد و از فضل او عیش سایر خلق برقرار بماند؛ زیرا که اگر عرض وجود او نبود حکیم برای سایر خلق قبضه‌ای نمی‌گرفت ... پس کاملان در هر عصری همیشه موجودند و اگر ایشان نبودند دنیا و مافیها بر پا نمی‌ایستاد."[٨]

اگرچه عالم خاکی محروم از وجود این افراد کامل برقرار نخواهد بود، اما آنها قادر به آشکار کردن خود با اسم و رسم نیستند و بنابراین امکان شناختشان منتفی است. بنابراین این کاملان جماعتی را تشکیل می‌دهند که وظیفهٔ شناخت اقوال و تعالیم ائمه و همچنین روایت اخبار ایشان را بر عهده دارند و باور به آنها باور به شخص خاصی نیست و احدی خطاب قرار نمی‌گیرد. این "کاملین از شیعیان"[٩] بر طبق یک حدیث معتبر که "باب امام دوازدهم با غیبت امام دوازدهم غایب شده است" حق ادعای نیابت و بابیت نداشته و مراد از معرفت به آنها معرفت به مقام واسطگی آنهاست نه به شخص آنها. این همان معرفتی است که رکن چهارم مکتب شیخی را شکل می‌دهد و رکن رابع نام دارد.[١٠]

سید علیمحمد شیرازی ملقب به باب (١٢٦٦–١٢٣٥) با ادعای بابیت و وساطت (نیابت امام) که بعدها با دعوی امامت و آوردن دین جدید تکمیل شد در حقیقت علیه این اصل مهم مکتب شیخی اقدام کرد. آنچه که جدال فکری میان بابیت – که به تدریج تمامی اصول مهم مکتب شیخی و حتی اسلام را از میان برداشت – و شیخیه را کامل کرد، شکل گرفتن یک جنبش اجتماعی هزاره‌گرایانه بود که وجوه برجستهٔ سیاسی داشت. همچنان‌که در ادامه خواهیم

---

[٤] محمدعلی میرمعزی، "پژوهشی در باب امام‌شناسی در تشیع دوازده‌امامی اولیه،" ایران نامه، سال ٩، شماره ٣ (تابستان ١٣٧٠)، ٣٥٥–٣٥٦. و ملاعبدالرزاق فیاض لاهیجی، گوهر مراد، تصحیح و مقدمه از زین‌العابدین قربانی لاهیجی (تهران: چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ١٣٧٢)، ٤٦٠.

[٥] هانری کربن، مکتب شیخی از حکمت الهی شیعی (بی جا: نشر تابان، ١٣٤٦)، ٦.

[٦] کربن، مکتب شیخی، ٧–٤.

[٧] هانری کربن، ارض ملکوت و کالبد انسان در روز رستاخیز: از ایران مزدایی تا ایران شیعی، ترجمهٔ سید ضیاءالدین دهشیری (تهران: مرکز ایرانی مطالعهٔ فرهنگ ها، ١٣٥٨)، ١١٣.

[٨] محمد کریم‌خان کرمانی، رجوم‌الشیاطین، ترجمهٔ ابوالقاسم‌خان

دید دو تا از مهمترین ردّیه‌های شیخی به درخواست شاه شهید – ناصرالدین‌شاه – و برای مقابله با دشمن مشترک نوشته شده‌اند.

سه ردیهٔ دیگر یعنی رسالهٔ مبارکهٔ صاعقه در رد باب مرتاب – از این به بعد رسالهٔ صاعقه – معراج السعاده و صواعق البرهان فی رد دلائل العرفان به قلم زین‌العابدین خان کرمانی (۱۳۶۰–۱۲۷۶) در زمان فرو نشستن دعوی بابیت و شکل‌گیری بهاییت تألیف شده‌اند. ردیه‌هایی که در طول مدت هشتاد سال نوشته شدند، از چشم‌انداز پاسخ کسانی باید فهمیده شوند که خود را صاحبان "طریقهٔ حقهٔ اصولیه"[۱۱] می‌دانستند و خطر بدعت در دین را مهمترین مخاطرهٔ دوران خود برآورد می‌کردند و برای خود در این جدال وظیفه‌ای شرعی قائل بودند.

محمد کریم‌خان کرمانی فرزند ابراهیم‌خان ظهیرالدوله حاکم وقت کرمان و همدرس سید علیمحمد شیرازی در مکتب شیخی سید کاظم رشتی (۱۲۵۹–۱۲۱۲ق) به سائقهٔ راست‌آئینی و وفاداری به سنت علمی پیشوای خود جدال قلمی – فکری را با سید علیمحمد باب آغاز کرد و حتی در روزگار حاضر سنتی که او بنیان گذاشت توسط جریان اصلی شیعه حفظ و مراعات شده است. افزون بر دلایل کلامی که می‌توان برای محمد کریم‌خان بر شمرد، باید به نکته‌ای اشاره کرد که مک ایون به خوبی آن را تحلیل کرده است و بی‌ارتباط با سائقه‌های دینی وی نیست. مک ایون اشاره می کند که ظهور بابیه فرصت مناسبی در اختیار محمد کریم‌خان و جانشینانش گذارد تا هم درستی ادعاهای دینی خود را در دعوا با جریان اصلی تشیع به اثبات برسانند و هم موضع خود را به عنوان مدافعان دین در چشم دربار و روحانیون تقویت کنند. از این رو، تمام تلاش ایشان و به ویژه محمد کریم‌خان که آغازگر راه بود، هم رد بابیه به عنوان بدعتی نادرست در دین – بخوانید شیخیه – و هم نزدیک کردن هر چه بیشتر شیخیه با جریان راست آئینی شیعی بود. در اولین ردّیه که ازهاق‌الباطل نام دارد، وی بیش از این که به رد باب و مدعاهایش بپردازد به آموزه‌های تشیع واقعی می‌پردازد.[۱۲]

با اظهار امر سید علیمحمد باب در سال ۱۲۶۰ هجری اولین گروهی که هم از سوی دربار و هم از سوی روحانیون در مظان اتهام بابی‌گری قرار داشتند شیخیه بودند؛ از این رو نوشتن ردّیه‌ها را باید همزمان پاسخی به این دو گروه نیز تلقی کرد. در یکی از رساله‌های محمد کریم‌خان که در سال ۱۲۸۲ قمری و در پاسخ به پرسش "سپه سالار اعظم اکرم افخم" نوشته شد که وی می‌کوشد تا از طریق توضیح مسألهٔ کلامی رکن رابع دامن خود و مکتب شیخی را از اتهام بابی‌گری پاک کند. وی در این رساله که رسالهٔ رکن رابع نام دارد آن را از ضروریات اسلام و همهٔ مذاهب می‌داند و با توجه به بحث‌هایی که بیش از همه حول محور رکن رابع وجود داشت، از سائل می‌پرسد که چگونه "این حرف بدعتی‌ست و چگونه تازه در دین خدا چیزی داخل کرده‌ایم. این همان حرفی‌ست که از وقتی که اسلام پیدا شده بلکه از وقتی که حضرت آدم علیه‌السلام به زمین آمده این حرف را آورده است."[۱۳] وی به تصریح این ادعا را رد می‌کند که رکن رابع هم‌وزن امامت است یا اینکه "اسباب ادعای سلطنت،" و با توضیحاتی که می‌دهد مکتب شیخی را در متن جریان کلی دین می‌داند که اکنون به دلیل سر بر آوردن بابیه در مظانّ اتهام قرار گرفته است. تلاش محمد کریم‌خان برای اشارهٔ هم‌زمان به دو نهاد دین – تشیع – و سلطنت در اینجا معنادار است؛ از این رو استدلال او را – به رغم طولانی بودن– می‌آوریم:

> "و گاه باشد که بگویند که فلانی خود را رکن رابع و رکن رابع را هم منحصر در فرد و مفترض‌الطاعه می‌داند و گاه باشد که بگویند که فلانی مدعی سلطنت است و این حکایت رکن رابع اسباب ادعای سلطنت است و خود را امام سیزدهمی قرار داده و از این قبیل مزخرفات بگویند و شیخیه را جفت بابیه ملاحده قرار دهند و اظهار کنند که اینها هم طالب فساد در ملکند و خیال خروج در مملکت دارند و سال‌های دراز است و چهل پنجاه سال است که ادعای این‌گونه تهمت‌ها را زده‌اند و در نزد هر کس گفته‌اند... و الّا بحق خدای منتقم قهار که... مرتکب هیچ گونه امری نیستم و هیچ ریاستی و ولایتی و حکومت شرعی و تولیت وقفی ندارم و به امر فقیری و درس و بحث خود و دعای دولت قاهره شبی به روز و روزی به شب می‌آورم آخر این خیال تا کی بروز می‌کند."[۱۴]

ابراهیمی کرمانی (تبریز: بی نا، ۱۲۶۸)، ۷۴.

[۹]کربن، مکتب شیخی، ۹۴.

[۱۰]کربن، مکتب شیخی، ۹۵–۹۴.

[۱۱]کربن، مکتب شیخی، ۱۰.

[12]Denis Martin McEoin, *From Shaykhism to Babism: A Study in Charismatic Renewal in Shi'i Islam*, Ph.D. Dissertation by Denis Martin McEoin (King's College, Cambridge, 1979), 124-125.

[۱۳]محمد کریم‌خان کرمانی، رکن رابع (کرمان، چاپخانهٔ سعادت، ۱۲۸۲)، ۱۸–۱۷.

[۱۴]کرمانی، رکن رابع، ۲۰–۱۹.

با این مقدمات، به سراغ تحلیل و بررسی ردّیه‌ها می‌رویم. اولین ردّیه ازهاق الباطل بود که در ۱۲۷۱ ق نوشته شد، تیر شهاب و شهاب ثاقب یک سال بعد (۱۲۷۲ ق) تحریر شدند و در ۱۲۸۳ ق رساله در ردّ باب مرتاب آمد که در اصل به عربی است اما به فارسی هم ترجمه شده و به خواست ناصرالدین‌شاه پادشاه وقت به نگارش درآمده است:

"و بعد چون صادر شد فرمان قدرهم‌عنان و حکم قضا توأمان از مصدر ابهت و جلالت، اعلی حضرت ناهید عشرت کیوان رفعت خورشید رایت بهرام صولت، مشتری سعادت اقدس ارفع همایون شهنشاه اعظم و مالک الرقاب افخم ظل‌الله فی الارضین و مظهر جلال‌الله فی العالمین اعنی سلطان سلاطین زمان و خاقان خواقین جهان مالک رقاب امم و شهنشاه عرب و عجم، حامی شریعت محمدی و ناصر طریقت مرتضوی السلطان بن السلطان بن السلطان و الخاقان بن الخاقان بن الخاقان السلطان **ناصرالدین شاه غازی**[۱۵]... که بنویسم رسالهٔ مختصری در بیان احوال طایفهٔ ضالهٔ مضلهٔ متحیره تائهه معروف ببابیه که در این ایام در هر گوشه و مقام پیدا شده‌اند..."[۱۶]

این فقره از آن جهت اهمیت دارد که به پیوند نزدیک میان نظام سیاسی و نظم دینی اشاره می‌کند و جایگاه دومی را در تقویت و توجیه اولی نشان می‌دهد. لازم به ذکر است که نویسندهٔ سطور بالا همان کسی است که رسالهٔ کوچک خاتمهٔ ناصریه را هم ده سال پیش از تاریخ تألیف رسالهٔ در رد باب مرتاب یعنی در سال ۱۲۷۳ ق "در مضرت‌های دینی و دنیایی که بواسطهٔ استیلای این کفار بر بلدی برای مسلمانان آن بلد حاصل می‌شود"[۱۷] و در ترغیب شاه وقت ناصرالدین شاه از خطر "این اشرار فجار"[۱۸] نوشته و گواهی است بر راست آئینی او و مکتب شیخی که در آن ایام و در نتیجهٔ اقدامات بابیان علیه دربار قاجار در مظان داشتن گرایش‌های ضد سلطنت بودند.

نظم سیاسی مطلوب نویسنده که در خاتمهٔ ناصریه از آن طرفداری می‌کند چیزی جدا از از نظم موجود نیست که در آن زمان به دلیل هجوم "فرنگان و محبان ایشان"[۱۹] و خطری که وی از حضور آنها می‌دیده رو به زوال و نابودی داشته است. استدلال‌های وی در ضرورت پیوند میان سلطنت و دیانت استدلال‌های کلاسیک اندیشهٔ سیاسی شیعه است که سلطنت واقعاً موجود را حافظ دین محمدی و عظمت اسلام و متابعت امر سلطان را متابعت امر پیامبر و خدا می‌داند. این ارتباط آنقدر هست که خواننده به راحتی نمی‌تواند در استدلال‌هایی که می‌آورد تمایز بگذارد میان پادشاه وقت و اهمیت شأن ساکنان مسلمان ایران با صدر اسلام و اهمیتی که جایگاه پیروان اولیهٔ پیامبر داشت: "روز اول هم که کسی مسلمان می‌شد غیر از این نبود که با پیغمبر صلی الله علیه و آله حرکت می‌کرد، پس اگر امروز هم کسی با فرنگیان دوست شود و به سیرت ایشان راه رود، البته از ایشان محسوب می‌شود."[۲۰] وی در ادامه پس از آوردن استدلال مبنی بر راضی نبودن خداوند از سلوک کردن "مسلمانان به طور دشمنان"[۲۱] نتیجه می گیرد که "اینطور کفرها" یعنی روی آوردن به دشمن اجنبی "ثمرهٔ عامی بودن و معاشرت با علما نکردن و از اول سن تا آخر یک کلمه حق نشنیدن ... و اعتنا بدین و اهل دین نکردن است."[۲۲]

پُر واضح است که منظور از اهل دین یا علما، فرقهٔ ناجیهٔ شیخیه[۲۳] یا "خواص خواص شیعه"[۲۴] است که در ادبیات دینی‌شان "اغلب مردم جاهلند و اطلاع بر عواقب امور ندارند و بسا آنکه بواسطهٔ برخی چوروها و اراجیف که فرنگان و محبان ایشان در میان مردم می‌اندازند..." از راه بدر می‌شوند و میل به خارجی می‌کنند.[۲۵] ادامهٔ رساله تا آخر نیز چنان‌که گفتیم توجیه سلطنت موجود است و ضرورت اطاعت از آن؛ حتی اگر بر مردم سخت‌گیر باشد که آن هم عین لطف است و از حکومت کفر – فرنگیان – بهتر:

"باری غرض اینست که میل کردن به فرنگی اینقدر بد است، چه جای آنکه به سنت و سیرت او راه روند [؟]

---

[۱۵] تأکید از متن است.

[۱۶] محمد کریم‌خان کرمانی، رساله در رد باب مرتاب (کرمان، چاپخانهٔ سعادت، ۱۲۸۳)، ۳.

[۱۷] محمد کریم‌خان کرمانی، خاتمهٔ ناصریه (کرمان: چاپخانهٔ سعادت، ۱۲۷۳)، ۲.

[۱۸] کرمانی،خاتمهٔ ناصریه، ۳۳.

[۱۹] کرمانی، خاتمهٔ ناصریه، ۲.

[۲۰] کرمانی، خاتمهٔ ناصریه، ۵.

[۲۱] کرمانی، خاتمهٔ ناصریه، ٦.

[۲۲] کرمانی، خاتمهٔ ناصریه، ۸–۷.

[۲۳] محمد کریم‌خان کرمانی، ارشادالعوام، (بی‌جا، بی‌نا، ۱۲٦۷)، ج سوم، ۱٤٥.

[۲۴] کرمانی، ارشاد العوام، ۲۰.

[۲۵] کرمانی، خاتمهٔ ناصریه، ۲.

[۲٦] کرمانی، خاتمهٔ ناصریه، ۹.

[۲۷] نقل قولی که در اینجا از جلد چهارم کتاب ارشادالعوام – که کتابی دراصول عقاید شیخی است – می‌آوریم، واضح‌ترین وجه دیدگاه شیخیه نسبت به صوفیه را نشان می دهد؛ دیدگاهی که هم در دیگر کتب محمد کریم خان و هم بقیهٔ مشایخ شیخی به چشم می‌خورد: "آیا نمیدانی که پست‌ترین طوائف صوفیه‌اند و همه صوفیه مخالف ما هستند و طریقه ایشان مخالف طریقه ماست و نیستند ایشان مگر نصاری یا مجوس این امت." (۱۲٦۷، ۱٥٥) جالب است که با وجود تفاوت‌های واضح میان صوفیه و بابیت وی

چه جای آنکه آنها را راه به بلاد اسلام دهند و آن اشرار را بر رقاب مسلمانان مستولی نمایند [؟] و الله العلی العظیم که اگر بفهمند اهل ایران باید راضی باشند به دولت پادشاه اسلام اگرچه آسیاب بر تخم چشم ایشان بگرداند و میخ بر فرق ایشان بکوبد و اکراه داشته باشند دول خارجهٔ کافره را اگرچه الوف الوف انعامها و جایزه‌ها دهند و عزت‌ها و منصب‌ها بخشند."[۲۶]

حفظ سلطنت موجود و تلاش برای مبارزه با دو خصم اصلی آن یعنی فرنگیان به ویژه انگلیسی‌ها و جریانات دینی انحرافی که بابیت و تصوف مهم‌ترین نمایندگانش بودند،[۲۸] نه تنها در آثار محمد کریم‌خان که در نوشته‌ها و تعلیمات دیگر مشایخ شیخی نیز به چشم می‌خورد. از این منظر می‌توان مکتب شیخی را نمایندهٔ محافظه کارترین گرایش‌های فکری در ایران آن روز دانست که از فرط فرنگی ستیزی تحت لوای حفظ هیبت و عظمت دین و دولت، با گره زدن آزادی‌خواهی به اجنبی به مبارزه با دستاوردهای غرب پرداختند.

"و حال آنکه بسا آنکه آن مرد که پینه دوز فرنگ است و آنجا اعتباری نداشته و گریخته از گرسنگی و آمده نانی تحصیل کند و طب هم نمی‌داند و بلهوسان ایران او را صاحب صاحبگویان بر خدا و رسول مقدم داشته‌اند حال این بلهوسان چه خواهند کرد اگر دولت دولت انگلیس شود و پردهٔ حیا برداشته شود و اذن آزادی داده شود و کسی در مرتد شدن از شمشیر اسلام نترسد؟"[۲۸]

به مجادلهٔ قلمی با بابیان نیز باید این گونه نگریست. استدلال محمد کریم‌خان استدلال آشنایی است. وی با تمهید مقدماتی که از فلسفهٔ خلقت آدمی و سلسله مراتب آفرینش می‌آورد، ضرورت وجود پیامبران و پادشاهان را اثبات می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که مبارزه با بابیت از آن رو اهمیت دارد که این جماعت "بنیاد ملت[۲۹] را می‌خواهند براندازند و اعلام کفر خود افرازند."[۳۰] وی هدف خود را همان هدف پیامبران یعنی آگاهانیدن و مطلع کردن و اثبات نادرستی افکار برهم زنندگان نظم سیاسی و دینی می داند و ادامه می‌دهد که:

"چون در این دولت معدلت آراء بدون سندی ظاهر و فسادی باهر در دفع هر کسی نمی‌کوشند و آن را از عدل نمی‌شمرند، آنان که در خفیه بودند از سیاست محفوظ ماندند و شکوک و شبهات دل‌های ایشان را فرا گرفته و جمعی دیگر را هم گمراه می‌کردند و سیاست بدون حجت هم از عدل نبود و رفع شکوک و شبهات از دل‌ها خدمت علما و حکما بود، پس رأی بیضا ضیاء بر آن قرار گرفت که حقیر رساله‌ای تصنیف نمایم در اثبات عقاید و اعمالشان و فساد طریقه و افعالشان را واضح سازم که این طایفهٔ ضاله گمراهند و از دین خدا عری و برینند."[۳۱]

محمد کریم‌خان در این رساله کار خود را با مقدمه‌ای مفصل در بیان توحید "که از جمله واضحات شده و ما در این کتاب درصدد بیان و شرح آن با دلیل و برهان نیستیم"[۳۲] آغاز می‌کند و سپس به ذکر اهمیت نبوت و امامت می‌پردازد و از شیعیان و مومنین می‌خواهد که "با این سه کلمه ابداً بازی نکند و در حفظ و حرمت آنها اهمال نورزد زیرا که در آن هلاکت ابدی جان است."[۳۳] مرحلهٔ بعدی استدلال‌های او اثبات اهمیت "سنت جامعهٔ اسلام" است که "مراد از سنت جامعهٔ آن حضرت، یقینیاتی است که از او مانده است در میان امت و داخل بدیهیات است که قول اوست... و آن سنت های یقینی که از آن حضرت مانده آنها خداوندگار قولی است برای این امت و به منزلهٔ محمد بن عبدالله است صلی الله علیه و آله و خلیفه است در روی زمین و کلام‌الله و رضاءالله و حکم‌الله است و حرمت آن لازم است مانند حرمت خدا و رسول و تصدیق آن تصدیق خدا و رسول است و تکذیب آن تکذیب خدا و رسول است و کسانی که اقرار برسول الله صلی‌الله علیه و آله می‌کنند و لکن سنت جامعه را تکذیب می‌کنند مکذب رسول الله می‌باشند حقیقتاً و کافرند حقیقتاً و از اسلام عری و برینند حقیقتاً."[۳۴]

و دیگر مشایخ این دو گرایش را یکی کرده‌اند و انتقادات مشابهی به هر دو وارد می‌آورند. وی در جای دیگری از همین کتاب حکمای یونان و محی‌الدین عربی را به یک اندازه مورد انتقاد قرار می‌دهد و دومی را به پیروی اولی و عامی‌بودن در دین متهم می‌کند: "حکمای یونان هم این قدر جاهل بودند و در امر دین عامی و نادان بودند چنانکه پیروان ایشان هم در امر دین همین قدرعامی می‌باشند چنانکه محیی‌الدین ابن عربی با آن حکمت و بسط در امر دین مانند خر در گل مانده بر مذهب تسنن بوده سهل است که یزید و ولید را از اقطاب عالم می دانسته و فرعون را از اهل بهشت و ناجی می‌دانسته." (۱۲٦۷، ۲۸) دلیل رد تصوف هم واضح است: سلسله مراتبی وجودی و لاجرم دینی را انکار کرده، با قائل‌شدن به مقولهٔ وحدت وجود همهٔ مخلوقات را بهره‌مند از لطف الهی و بی‌نیاز از وجود حکمای دین می‌دانند (۱۲٦۷، ۲۳).

[۲۸] کرمانی، خاتمهٔ ناصریه، ۳۲-۳۱.

[۲۹] ملت در اینجا یعنی جماعت همدینان، در آن زمان هنوز اثری از ملت با دلالت‌های سیاسی نبود.

[۳۰] کرمانی، رساله در رد، ۳.

[۳۱] کرمانی، رساله در رد، ٤.

[۳۲] کرمانی، رساله در رد، ۷.

[۳۳] کرمانی، رساله در رد، ۷.

[۳٤] کرمانی، رساله در رد، ۱۰-۹.

این مقدمات برای ورود به "احوال باب خسران مآب"[۳۵] است که خود و پیروانش در گفتار فرقهٔ ناجیه "اعدای خدا و رسول صلی‌الله علیه و آله هستند و مخرب ملت و دولت و مفسد عباد و بلادند و به جهۀ غیرت اتحاد دین در دفع و قلع و قمع آنها بکوشند و آنها را بخود وانگذارند و به حمایت دین اسلام اعداء دین را از صفحهٔ جهان براندازند."[۳۶] محمد کریم‌خان در ده فصل به ذکر ادله‌ای همت می‌گمارد که حاکی از "بطلان این فرقه و ارتداد ایشان و خروج ایشان از دین اسلام" است.[۳۷] لازم به ذکر است که اطلاق صفاتی چون ارتداد و الحاد و کفر برای بابیان از سوی شیخیه و بالعکس رسم و رویهٔ رایج ردیه نویسان از یک سو و شخصیت‌های بابی از سوی دیگر بوده است. چنانکه در پیشگفتار هم گفته شد، این شیخیان آذربایجان و قزوین بودند که اولین بار چنین گفتاری آفریدند و سپس قرةالعین بود که از این گفتار علیه شیخیان ساکن کربلا و همچنین خانوادهٔ خود و به ویژه عمویش ملا محمد تقی برغانی که بعدها در همین دعواها کشته شد و لقب شهید ثالث گرفت، استفاده کرد. به هر روی، پس از محمد کریم‌خان آن دسته از مشایخ شیخی که رساله‌ای در رد بابیت داشتند حکم به کفر و ارتداد بابیان و "فرستادن آنها از روی زمین به زیر زمین"[۳۸] دادند.

اولین دلیل "بر بطلان طریقهٔ این مرد" انکار خاتمیت پیامبر و انقطاع وحی است که "از جمله بدیهیات اولیهٔ اسلام است و مسلمین را در آن خلافی نیست."[۳۹] لازم به ذکر است که بابیت و بهاییت هر دو در مقابل بحث خاتمیت پیامبر و کامل بودن اسلام، به اصلی اشاره می‌کنند که می‌توان آن را وحی نو شونده (مترقی) progressive revelation نامید و اشاره دارد به تداوم و نوشوندگی وحی الهی در هر زمانی که مقتضی باشد. تعالیم الهی در قالب وحی و با توجه به نیاز زمان و مکان به پیام‌آوران إبلاغ می‌شود و از این روست که هر یک از ادیان صرفاً مراحل متفاوتی از یک دین در تاریخ‌اند و بابیت – و بعدها بهاییت – نیز آخرین مرحلهٔ آنها که بیش از ادیان پیشین با نیازهای عصر مدرن سازگار است. بر طبق این آموزه، خداوند واحد است، اما پیام‌آوران وی که همان تجلیات و ظهورات خداوندی باشند متعددند. وحی الهی نیز نوشونده بوده، هرگز قطع نمی شود. بنابراین هر ظهوری – یعنی هر دین جدیدی – قیامت ظهور سابق است؛ مثلاً بابیت قیامت اسلام، اسلام قیامت مسیحیت و مسیحیت قیامت یهودیت است.[۴۰]

از جمله پیامدهای دیگر چنین آموزه‌ای اعتقاد به نسبی دانستن حقیقت دینی است؛ مادامی که پیام‌آوران مدعی آوردن اخلاق ابدی و حقایق معنوی‌ای‌اند که توسط پیام‌آور بعدی احیاء می‌شود. این پیام‌آوران پیام خود را طوری تغییر می‌دهند تا تکامل روحی و مادی انسان زمان خود را منعکس کند. در باورهای بابی، از آنجایی که ظرفیت معنوی انسان برای پذیرش وحی الهی در طی زمان افزونی می یابد، این حقایق معنوی نیز به این منظور تجدید می‌شوند که تغییرات را نمایان کنند.[۴۱]

این عقیده از سوی مخالفان تعبیر به تناسخ شد که به قول شیخیه بطلان آن از ضروریات اسلام است.[۴۲] در ذیلَ همین دلیل اول محمد کریم‌خان دیگر ادعای "این مرد از راه جهالت" را رد می کند که "قاعدهٔ تحدی را نمی‌داند می‌گوید جن و انس مثل یک حرف از حروف کتاب مرا نمی‌توانند بیاورند بلکه مثل یک نقطه مثل کتاب مرا نمی‌توانند بیاورند" و در ادامه می‌پرسد که آیا "هیچ عاقل این را معجز قرار می‌دهد؟"[۴۳] کریم‌خان این اقدام باب را مصداق بارز "تشریع و بدعت و ضلالت و کفر" می‌داند که گویندهٔ آن به دلیل ادعای پیامبری پس از خاتم (ص) کفر محض کرده و "ارتداد خالص بدون شبهه. پس مدعی این امور در اسلام از مسلمین کافر و واجب القتل به اجماع علمای اسلام و عجبتر آنکه مدعی آنست که این کتاب مزخرف او[۴۴] افضل از قرآن است. خداوند اینطور رسوا می‌کند اهل بدعت و ضلالت را."[۴۵]

دومین دلیل بر بطلان ادعاهای سید علیمحمد باب، ادعای اولوالامر و "مفترض الطاعة" بودن وی است که خود پیامدهایی دارد من جمله دعوت او به جهاد علیه پادشاه وقت؛ درحالی که "در زمان غیبت کبری به اجماع علما جهادی نیست و هیچ عالمی را جایز نیست که شمشیری بکشد و جهادی کند و قشونی جمع کند مگر در رکاب ظفر انتساب پادشاه اسلام پناه دفاع از حوزهٔ اسلام کنند و نصرت مذهب نمایند و ..." سومین دلیلِ بطلان وی این است که "با این ناتوانی و جهالت و عَجز دینی آورد و خلق را به آن دین دعوت کرد و تولا و تبرای او بر این دین واقع شد، مُقِر به خود را ناجی و منکر خود را هالک خواند." محمدِ کریم‌خان با ذکر حدیثی از امام صادق افترازننده بر خدا و رسول را "کافر و واجب‌القتل" می‌داند؛ زیرا که بدیهی مذهب شیعه است که ائمهٔ دوازده نفرند و نسب هر یک معروف و هیچ یک پسر

---

[۳۵] کرمانی، رساله در رد، ۱۷.
[۳۶] کرمانی، رساله در رد، ۲۴.
[۳۷] کرمانی، رساله در رد، ۲۵.
[۳۸] کرمانی، رساله در رد، ۵۸.
[۳۹] کرمانی، رساله در رد، ۲۵.
[۴۰] ج. ا. اسلمنت، بهاءالله و عصر جدید (حیفا: نشر امانوت، ۱۹۳۲)، ۱۵۵–۱۳۴.
[۴۱] اسلمنت، بهاءالله، همان.
[۴۲] زین‌العابدین خان کرمانی، معراج‌السعاده (کرمان: چاپخانهٔ سعادت، ۱۳۴۸)، ۴۰.

فلان شخص شیرازی نبوده و نیست و بعد از پیغمبر ما پیغمبری نیست و بعد از دین او دینی نه."[٤٦]

چهارمین دلیل این است که تمامی ادعاهای باب بی‌دلیل و بدون برهان است و چون قبول سخن بی‌برهان "رد بر رسول خداست و انکار اوست پس او را برهانی بر حقیت خود نیست و محال است که برهانی برای این کس باشد و بدون برهان خداوند عالم حجتی بسوی خلق نمی‌فرستد، پس این شخص کاذب است و تصدیق کنندهٔ او از حلیّهٔ عقل و فهم عری و بری." دلیل پنجم ناتوانی سید علیمحمد باب است در اثبات صحت همان معجزاتی که خود مدعی اش بوده است از قبیل آوردن کتاب جدید، خروج از مکه مانند امام غایب و ... و در پایان وی خدا را شکر می‌کند که "این مرد مساوی یک طفل مکتب صرف و نحو نمی‌دانست و در قوهٔ او نبود که یک صَفحه عبارت فصیح بنویسد اگر نه عالمی را به تنگ می‌آوردند و خداوند چنان رسوا کرد ایشان را که یک عبارت فصیح و بلیغ بلکه یک کاغذ که املای خطی او درست باشد این مرد نتوانست بنویسد و رسوای خاص و عام شد."[٤٧]

دلیل ششم به بطلان ادعاهای پیروان باب اختصاص دارد که در زمان سختی برای نجات خود یکدیگر را می‌فروشند و بر مدعای خود مبنی بر دفاع از عقیده‌شان ثابت قدم نیستند. ایرادات هفتم و هشتم تکرار دلایل قبلی در ابطال ادعاهای باب در آوردن کتاب جدید و دین جدید و ادعای مهدویت است و خطراتی که این ادعاها می‌تواند برای برهم‌زدن نظم سیاسی و دینی داشته باشد. در اینجا نگاه محمد کریم‌خان به دعوی نو نگاهی کاملاً درون دینی و مبتنی بر سلسله مراتب علمی – معرفتی است که مطابق آن هر کسی را ادعای دعوت جدید و حتی تفسیر و تأویل اخبار دینی نشاید:

"اگر گوئی که اخباری که به ظهور مهدی عجل‌الله فرجه داده‌اند همه همین است و منم مهدی چنان‌که گاهی باب چنین می گوید گویم مهدی از نسل امام حسن عسکری است نه میرزا علی محمد پسر میرزا رضای بزاز شیرازی و اگر گوئی که او به هر صورتی که خواسته بروز کرده گویا دیگر امان بر احدی نخواهد ماند فلان بقال هم می‌گوید من صاحب الأمرم و به صورت من بروز کرده تفاوت صدق و کذب در کجا است؟ اگر تفاوت به ظهور علامات است اما علامات آفاقی که ائمهٔ سابقه فرمایش کرده‌اند به طور ظاهر که واقع نشده و اگر تو تأویل می‌کنی آن بقال هم برای خود تأویل می کند و می‌گوید صاحب‌الأمر منم و تو هم دجالی و آمده مردم را گمراه کنی و ادعای خدائی هم می‌کنی و مردمی که از پی تو آمده‌اند اتباع دجالند. جواب این بقال چیست؟"[٤٨]

دلیل نهم مجدداً در ادامهٔ دلایل قبلی بر بطلان ادعاهای باب است درخصوص افضل دانستن خود نسبت به پیامبر و افضل‌دانستن کتاب خود نسبت به قرآن. محمد کریم‌خان نوشتهٔ خود را با ابراز خوشحالی از این به پایان می‌برد که "مذهب این مرد بر ردّ شیخیه است" و این را از جمله منت‌هایی می‌داند که خداوند "به طائفهٔ شیخیه فرموده است." وی سپس از خوانندگان کتابش می‌خواهد که میان مذهب او و دعوت نو حتماً تمایز دهند و بدانند که شیخیه "الحمدلله همیشه از اینها بیزار و در صدد رد اینها بوده‌اند و کتاب‌ها در رد اینها نوشته‌اند و همیشه دولت خواه و داعی دوام دولت قاهره و ملازم ملت بیضای محمدی... بوده‌اند و... احدی یک سر مو خلاف خیرخواهی ملت و دولت از ایشان ندیده است الحمدلله."[٤٩]

نویسنده در خاتمهٔ کتاب به نکته‌ای اشاره می‌کند که می‌توان آن را درخواست از خواننده دانست که متن او را از سر دینداری او بخواند و بداند که نیت او قتل و از میان بردن آدم‌ها به بهانهٔ بابی‌بودن نیست، بلکه فقط اِخبار و آگاهانیدن مسلمین و تقویت سلطنت وقت است:

"در اینجا مسأله‌ایست که التفات بآن لازم است تا اینکه انسان به خطاء به معصیت نیفتد و باعث قتل نفسی نشود و آن این است که مذهب این جماعت هنوز مذهب مستقلی ظاهراً نشده و به همت پادشاه اسلام پناه روحنا فداه اینها پراکنده شدند و فرصت نکردند که دین تمامی و مذهب معینی معروف مشهور برای خود وضع کنند و ... اگر یک بیچارهٔ جاهلی به گمان اینکه میرزا علی محمد از سادات است و او را از علما انگاشته و از روی تقوای خود حسن ظنی به او پیدا کرده نفهمیده و نسنجیده نمی‌توان حکم به کفر و قتل او کرد پس باید بسیار احتیاط کرد و سعی کرد که اقرار از آن بشنوند یا شهودی عدل اقامه شود و ... آنچه حقیر سابقاً نوشته‌ام و اینجا عرض کرده‌ام از کفر و ارتداد اینها حکم نوعی است که از نوشتجات اینها معلوم می شود."[٥٠]

---

[٤٣] کرمانی، رساله در رد، ٢٦.
[٤٤] منظور بیان است.
[٤٥] کرمانی، رساله در رد، ٢٧.
[٤٦] کرمانی، رساله در رد، ٣١–٢٨.
[٤٧] کرمانی، رساله در رد، ٣٤–٣٣.
[٤٨] کرمانی، رساله در رد، ٣٩–٣٤.
[٤٩] کرمانی، رساله در رد، ٤٧–٤٣.
[٥٠] کرمانی، رساله در رد، ٥٨–٥٧.

پایان رساله هم یادآوری خدمات خود و خاندانش است در مفتضح‌کردن و مالیدن بابیان و داعیان بابی که مهمترین آنها "یکی ملا صادق نام خراسانی و ... ملا محمد علی نام مازندرانی"[۵۱] بودند که در نتیجهٔ تلاش‌های او "مخذولاً منکوباً" روانه شدند به طوری که الآن دیگر "در صفحات ما الحمدلله احدی نیست." وی خیال شاه وقت – ناصرالدین شاه – را راحت می‌کند که هم‌اکنون با این رساله عوام مردم و رعایا می‌فهمند و دیگر "گول این طایفهٔ ضالهٔ مضله" را نمی‌خورند و بر مذهب اسلام "در زیر سایهٔ ظل‌الله بدعاگوئی و بندگی خود قیام و اقدام" می‌نمایند.[۵۲]

گفتیم که یکی از ردیّه‌های مهم محمد کریم‌خان رساله‌ای است تحت عنوان تیر شهاب در راندن باب خسران‌مآب که ابتدا به عربی بوده و ازهاق الباطل نام داشته،[۵۳] اما چون "عوام عجم از فهم آن عاجز بودند و به آن سبب شبهه باب خسران مآب در دلهای آن عوام کالانعام باقی مانده بود"[۵۴] به درخواست آقا محمد شریف کرمانی اناری از نو به فارسی تحریر شده است. این رساله در ابتدا دو استدلال ارسطویی و افلاطونی را در زمینهٔ مدنی‌الطبع بودن آدمی و سلسله مراتب خلقت و جوهرهای متفاوت انسان‌ها با هم می آمیزد تا از آن ضرورت و اهمیت حکما و علمای دین را استخراج کند:

"پس در هر عصری به قدر ضرورت باید انبیا و اولیا و حکما و علما باشند و عدد ایشان هم در هر عصری به قدر ضرورت در آن عصر باید باشد پس از این است که فرموده‌اند که زمین خالی از حجت نمی‌شود و اگر خالی از حجت بماند هر آینه زمین فروخواهد رفت و خراب خواهد شد" و سپس به اثبات برتری شیخیه برسد با این توجیه که "در این عصر که علم علمای سابق کفایت شعور این خلق را نمی‌کند و محتاج به حکمتی دقیق‌تر و علمی بیشتر و شریف‌تر شده‌اند" ظهوری نو لازم آمده که همان "وجود شریف" شیخ احمد احسایی (۱۲۴۲–۱۱۶۶ ق) و تولد مکتب شیخی است که باید به منزلهٔ دمیدن روح شعور در تن عالم تفسیر و فهمیده شود. روشن است که با چنین برهانی تکلیف بابیت روشن است. در این رساله در کنار موارد مهمی که علیه بابیت مطرح می‌شود، مهم‌ترینشان همان است که قبلاً هم ذکر کردیم: دعوت نو دیگر ضابطه‌ای برای حق و باطل باقی نمی‌گذارد و هر "بی‌سوادی [توانایی آن را دارد که] بنا کند و خرافاتی چند به هم ببافد و هر چه می‌خواهد غلط و نامربوط بهم ببافد؛"[۵۶]

درحالی که می دانیم اساس مکتب شیخی بر سلسله مراتب وجود و تعلق علم الهی و دعوت خداوند به کسانی است که جایگاهی مشخص در این نظم داشته باشند و پر واضح است که بابیت نه فقط ضد دین که بیشتر ضد نظم آسمانی است که صورتی در این جهان دارد و در آن هر چیز به جای خود نیکوست. سلسله مراتبی که پیامبر اسلام و ائمه در اولین رتبهٔ آن قرار دارند که "همه یک عقل و یک نفس و یک جسم می باشند و از ایشان هم هیچ چیز پنهان نیست" و سپس مقام انبیاء، بعد نقباء و در آخر نجبا است[۵۶] که در آموزه های شیخی "معرفت دسته جمعی و نوعی وجود ایشان" رکن رابع نام دارد.[۵۷] محمد کریم‌خان در ادامه به نکته‌ای اشاره می‌کند که لبّ کلام او و دلیل اصلی مخالفت او با بابیت است: "خداوند عالم این بنیاد را به حکمتی برپا کرده است و اگر صلاح در آن بود که این بنیاد از هم بپاشد و خراب شود خداوند آن را بنا نمی‌کرد،"[۵۸] حال آنکه دعاوی باب و اقدامات پیروانش چنین کاری را می‌کند:

"سابق بر این عرض شد که احادیث بسیار از ائمه اطهار سلام‌الله علیهم رسیده است که اسم امام ذکر کردن در زمان غیبت حرام است، پس اظهار امر نجبا و نقبا در زمان غیبت حرام است بآن ادله که ذکر شد و از آنچه ذکر شد معلوم شد برای حکیم با سیاست و تدبیر که ادعاهای این مرد گذشته از بطلان ظاهری او که ذکر شد از حکمت و تدبیر نیست و اصل همین ادعای او در مثل این زمان ادلّ دلیلی است بر بطلان او و اینکه او حکیم نیست بلکه طالب ریاست باطله است و اگر حکیم بودی و سیاست مدن دانستی دانستی که این زمان زمان اظهار امر نجابت و نقابت نیست و هنوز این بنیاد به منتهای اجل خود نرسیده است و هنوز نباید تغییر وضع عالم داده شود زیرا که واضع عالم حکیم و وضع این عالم را این طور خواسته و خرق این اوضاع خرق وضع حکیم است و خلاف غرض خدا از وضع عالم و این کار مؤمن ممتحن نیست."[۵۹]

وی در دیگر کتب عقیدتی و فقهی خود که ردیّه نبوده، به اصول عقاید شیخی اختصاص دارد مجدداً گریزی می‌زند به بابیت و در کنار تصوف به بطلان آراء آنها می‌پردازد. اما استدلال‌ها و ادبیات او تفاوتی با ردیّه‌ها ندارد و در ادامهٔ همان‌هاست. به عنوان مثال در جلد

---

[۵۱] به ترتیب ملقب به مقدس و قدوس.
[۵۲] کرمانی، رساله در رد، ۵۹–۵۸.
[۵۳] پیشتر توضیح دادیم که اول ازهاق‌الباطل نوشته شد سپس تیر شهاب به عنوان ترجمهٔ فارسی آن رساله در آمد.
[۵۴] محمد کرمانی، تیر شهاب در راندن باب خسران مآب (کرمان، چاپخانهٔ سعادت، ۱۲۷۲)، ۲.
[۵۵] کرمانی، تیر شهاب، ۷–۲.
[۵۶] کرمانی، تیر شهاب، ۱۶–۱۲.
[۵۷] کربن، مکتب شیخی، ۹۵.
[۵۸] کرمانی، تیر شهاب، ۱۶.

چهارم ارشاد العوام ذیل ذکر مقام بابیت، ادعای باب مبنی بر بابیت و نیابت امام غایب را رد کرده، او را به اسائهٔ ادب به مقام قرآن و سایر کتب آسمانی و همچنین بدعت در دین و قتل مسلمانانی که مؤمن به او نیستند متهم می‌نماید.[۶۰]

محمدخان کرمانی (۱۳۲٤–۱۲٦۳ ق) فرزند و جانشین محمد کریم‌خان نیز رساله‌ای دارد به عربی با همین نام رسالهٔ فی رد الباب المرتاب که اگرچه مفصل‌تر از رسالهٔ پدر است، اما از همان منظر نوشته شده و با همان براهین به رد بابیت اقدام کرده است. رساله در چهار باب با عناوین در ردّ ادعای ربوبیت باب، در ردّ ادعای نبوت، ردّ ادعای امامت و در آخر ردّ ادعای بابیت و در سه مطلب در ردّ شخص میرزا علیمحمد باب، در سایر اسباب کفر وی و در ذکر انواع مذاهب و کتاب‌های بابیه نوشته شده است. نویسنده پس از ورود به باب اول شرح مختصری می‌دهد از تلاش جدش و مولایش محمد کریم‌خان و مرتضی قلی‌خان وکیل‌الممالک حاکم کرمان در زمان مظفرالدین شاه در "راندن و اخراج و قتل" بابیان از آن ناحیه که به یاری امین‌السلطان اتابک صدر اعظم وقت "مروج دین و حامی مسلمین و خادم دولت ائمهٔ طیبین" ممکن شده است.[۶۱]

در باب اول که اختصاص به ردّ شخص باب و ادعای ربوبیت از جانب او دارد محمدخان وی را با فرعون "لعنةالله علیه" مقایسه می‌کند و نتیجه می‌گیرد که البته فرعونیت وی با یک معجزهٔ موسی از میان رفت. وی همانند دیگر پیشوایان شیخی گریزی می‌زند به صوفیه که طریق آنها را هم مانند بابیه به فرعونیان شبیه می‌داند؛ چرا که هر دو دعوی الوهیت دارند اما صوفیان به دلیل ضعف و عجز و بیچارگی‌شان اصلاً نیازی به رد و ابطال ندارند. در باب دوم که اختصاص به ادعای نبوت باب دارد که چون "در کلمات وی ظاهر است، لذا لازم می‌آید که با ذکر دلیل به طرد و انکار وی اقدام کنیم تا کفر و ارتداد او آشکار شود." استدلال‌های محمدخان در این بخش ادامهٔ استدلال‌های رایج اسلامی است در اثبات نبوت خاتم و ذکر حقانیت وی. او ادامه می‌دهد که اعلام کفر به این امر کفر به خداست؛ چرا که اصل خاتمیت مهمتر از اصل نبوت و رسالت پیامبر است و لزوم اقرار به آن و کفر به انکار آن والاترین مرتبت را در اسلام دارد. درنهایت محمدخان چنین نتیجه می‌گیرد که تکذیب‌کننده نفس خاتمیت دیوانه‌ای است که نباید از او پیروی کرد. وی مشخصاً ایدهٔ وحی نوشونده را که باب در کتاب بیان مطرح کرده، هم نبوت عیسی مسیح و هم بعثت پیامبر اسلام را نسخ ادیان قبلی تفسیر کرده بود با ذکر دلیل و شاهد از عهدین رد می‌کند و شیوهٔ استدلال باب را "یکی از راه‌های وسوسهٔ شیطانی" می‌داند.[۶۲]

در باب سوم که اختصاص به ادعای امامت باب دارد محمدخان با ذکر براهین نقلی امام را واجد علومی چون علم ظهور و رجعت و عارف به شأن امامت می‌داند و ادامه می‌دهد که "احمقی مثل سید علیمحمد باب" صلاحیت امامت ندارد؛ چون امام "جاهل، کذاب، فاسق، مفتر و معصیت کار نیست" که بر نگهداشتن نفس خود ناتوان باشد، شریعت را انکار کند و بر پیامبر اسلام ادعای برتری نماید. افزون بر این مدعی امامت باید حداقلی از عربی بداند که افضل از "معرفت به حقایق و دقایق" است.[۶۳] افزون بر این به باور نویسندهٔ "رساله" امام غایب کجا که از بطن نرجس و صلب امام یازدهم متولد می‌شود و میرزا علیمحمد باب کجا که شکی "در دیوانگی‌اش نیست" و در اول ادعای بابیت سپس امامت، بعد نبوت و آوردن کتاب می‌کند و در آخر قرآن را نسخ می‌کند، قتل و کشتار به راه می‌اندازد و با این کار امر خود را باطل می‌کند.[۶۴]

باب چهارم کتاب ردّ دعوی بابیت است که محمدخان با ذکر اصول عقاید شیخی در باب نقابت و نجابت یا همان رکن رابع به این دعوی می‌پردازد و مدعی را فاقد شرایط لازم دانسته، وی را به کفر، الحاد، رجس، نجاست، خباثت و ضلالت متهم می‌کند و هلاکت او را واجب، راه و روشش را اشتباه‌ترین منش‌ها می‌داند. در منظومهٔ فکری محمدخان بابیت چیزی جدا از تشیع که همان "مشایعت و متابعت" سنت پیامبر و ائمه است نیست و از این رو باب را که ادعای بابیت و تشریع کرده منکر کتاب الهی و سنت، آمر به عصیان و حرام‌کنندهٔ حلال خدا و حلال کنندهٔ حرام او می‌پندارد.[۶۵]

افزون بر این، وی هم در دو ردیّهٔ دیگر با عنوان‌های تقویم العوج و در رد تأویلات بابیه و هم در کتب فقهی خود به ویژه هدایت المسترشد که به بحث از کیفیت معاد می‌پردازد[۶۶] سنت مجادلهٔ قلمی با بابیت را با جدیتی بیش از محمد کریم‌خان ادامه داده است.

---

[۵۹] کرمانی، تیر شهاب، ۱۷–۱٦.
[۶۰] محمد کریم‌خان کرمانی، ارشادالعوام (بی جا: بی نا، ۱۲٦۷)، جلد ٤، ۵۹، ٤۹–٤۸، ۲۳–۲۲.
[۶۱] محمدخان کرمانی، رساله فی رد باب‌المرتاب (رفسنجان: نسخهٔ غیرچاپی، ۱۲۸۹)، ٦–۵.
[۶۲] کرمانی، رساله فی رد باب‌المرتاب، ۹–٦.
[۶۳] کرمانی، رساله فی رد باب‌المرتاب، ۱۰.
[٦٤] کرمانی، رساله فی رد باب‌المرتاب، ۱۷.
[۶۵] کرمانی، رساله فی رد باب‌المرتاب، ۳۳–۳۰.
[۶۶] محمدخان کرمانی، هدایت‌المسترشد (کرمان: چاپخانهٔ سعادت، ۱۳۱۱)، ۷۷–۷٦.

در کتاب اول وی مشخصاً به ادعای سید علیمحمد باب مبنی بر تأویل آیات قرآن می‌پردازد و آن را ادعایی گزاف و باطل می‌داند. این انتقاد را باید در چارچوب انتقادات کلی شیخیه درک کرد: تأویل و به ویژه تأویل آیات قرآن حساب و کتاب دارد و به علت پیچیدگی متن و لایه‌لایه‌بودن آیات در تخصص هر کسی نیست:

"بدان که از برای هر حرفی از حروف کتاب تدوینی و تکوینی و هر کلمه و هر آیه تأویلی و بلکه تأویلاتی چند هست مسلماً و در این مسأله شکی و شبهه نیست و بطونی چند برای همه هست و از برای اخبار اهل بیت سلام‌الله علیهم معانی بسیار است که کلیات آنها هفتاد وجه است... ولی مپندار که هر لفظی یا هر چیزی قابل تأویل به هر چیزی هست، بلکه از برای هر چیزی تأویل مخصوصی باو هست و اگرهزار تأویل هم داشته باشد، همه یک وجه مناسبتی با آن چیز دارد... و هم چنین اخبار بسیاری وارد شده است در نهی از تأویل‌کردن کتاب خدا به رأی، بلکه تأویل‌کردن کتاب خدا به رأی به کفر می‌کشد؛ اگرچه روایت‌کردن اخبار برای این جماعت اشرار ثمری ندارد."[۶۷]

محمدخان نیز بر سنت محمد کریم‌خان هدف از ردیّه‌نویسی را تلاش برای "احقاق حق" و نفی تأویلات این "فرقهٔ ضالهٔ مضله ... لعنهم‌الله" می‌داند و نگرانی از رواج افکار بابی در میان مردم را مهمترین دلیل بر ورود به این جدال قلمی بر می‌شمارد. وی معترف است که "احتیاط نمودم که مبادا در این مورد ساکت شوم باعث عقاب شود، بر خودم حتم دانستم که این امر را بر سایر امور مقدم دارم و مطالبی چند به رشتهٔ تحریر در آورد شاید بر ارباب بینش بطلان تأویلات ایشان ظاهر شود."[۶۹] در رد تأویلات بابیه فقط یک ردیه نیست، بلکه بیشتر رساله‌ای است مفصل در توضیح کم و کیف تأویل و اصول آن با دلایل نقلی که باید یک فن پیچیده و تخصصی باشد تا ابزاری در دست هر مدعیِ تأویل.

هانری کربن ضمن بررسی آراء مکتب شیخیه به دو نوع علمی اشاره می کند که از سوی مشایخ آن احصاء شده است: یکی علمی است که از نقد تاریخی به دست می‌آید و "ظاهری است و متناسب است با عقیده یی که از خواندن ظاهر تاریخ دستگیر شخص می‌شود و این علم به نفسه کافی نیست در کسی تصدیق از روی ایمان و حیات معنوی بوجود آورد" و دوم علمی است تحت نام "جوهرشناسی یا کشف المحجوب" که برای پرداختن "به مفهوم حدیث و به دست آوردن معنی و محتوی آن" و همچنین درک "تطابق یا عدم تطابق خبر و حدیث با آهنگ دستگاه کلی" به کار می رود و لازمه‌اش این است که قبلاً فرد از "مفهوم کلی مجموع اخبار و احادیث آگاه باشد." علم تأویل را می توان همان "کشف المحجوبی" نامید که در گفتار شیخی کار هر فقیهی نیست و در اختیار کسانی است که نه فقط حدیث و قرآن می‌شناسند، بلکه حتی "یک رابطهٔ ایمانی بالذات و بالنتیجه به نحوی معنوی" با امام حاضر برقرار کرده اند که ماحصل آن در درجهٔ اول حال و موهبتی است که "از اوضاع و احوال ظاهری و از قید زمان و مکان آزاد است" و دوم یقینی است که با هر گونه یقین ظاهری که از علم رجال و تاریخ روات به دست آمده، فرق دارد.[۶۹]

چنین باوری با یکی دیگر از آموزه های معنوی تشیع یعنی ولایت پیوند دارد که طبق آن نه فقط حدیث – که ذکر آن آمد – بلکه وحی قرآنی و وحی به پیامبران نیز ظاهری دارد و باطنی و ثمرهٔ تعالیم مقامَ ولایت هدایت و آشنا ساختن مؤمنان با باطن وحی است و بدیهی است که تأویل که آن هم ظاهر و باطن دارد شیعیان را با اخبار و وحی آشنا می سازد.[۷۰] از همین روست که محمد خان می گوید "مراتب تأویل به عینه مثل ارواحی است که تعلق به بدن انسان می گیرد همچنان‌که این ارواح به طور تنزل آمده‌اند تا به پائین تا اینکه این بدن که اسفل از کل است غلیظ همان ارواح است؛ همچنین است امر در مراتب تأویل نسبت به ظاهر و محال است که شیء روحانی بدون جسد در این دنیا بماند، ... بلی اگر از این دنیا بالا بروند و بدن جسمانی را ترک کنند روح را بدون بدن غلیظ مشاهده می‌کنند."[۷۱]

---

[۶۷] محمد خان کرمانی، تقویم العوج (کرمان: چاپخانهٔ سعادت، ۱۲۹۸)، ۱۴۲-۱۴۱.

[۶۸] محمد خان کرمانی، در رد تأویلات بابیه (کرمان چاپخانهٔ سعادت، ۱۲۹۸)، ۳-۲.

[۶۹] کربن، مکتب شیخی، ۸۷-۸۶

[۷۰] کربن، مکتب شیخی، ۷۹

[۷۱] محمد خان کرمانی، رساله فی رد باب المرتاب، ۱۳-۱۲.

[۷۲] به طور کلی عربی نویسی باب یکی از موارد انتقاد جدی مخالفان اعم از شیخی و غیر شیخی به او بود و نقش زیادی در بی‌توجهی به مدعاهای او داشت. انتظار می رفت از کسی که مدعی نیابت و بابیت، امامت غایب و سپس پیامبری و آوردن دین جدیدی است، عربی درست و بی‌غلطی داشته باشد. درهر سه جلسهٔ گفت و شنود باب با روحانیون شیعه و شیخی در شیراز، اصفهان و تبریز که این آخری منجر به صدور فرمان اعدام او شد، عربی‌نویسی وی مورد اعتراض و مطایبه قرار گرفت. نگاه کنید به: حسن مرسل وند، گفت و شنودهای سید علی محمد باب با روحانیون (چاپ ۱، تهران: نشر تاریخ ایران، ۱۳۸۸).

[۷۳] نسخهٔ فارسی بیان، باب اول از واحد ثانی.

[۷۴] اعتضاد السلطنه، فتنهٔ باب، به توضیح عبدالحسین نوایی (چاپ ۳؛

یکی از مهم‌ترین انتقادات شیخیه به سید علیمحمد باب عربی‌نویسی او و مدعای وی مبنی بر آوردن کتاب بیان بر اساس نحو و صرف جدید عربی است. همهٔ مشایخ شیخی که دستی در ردیّه‌نویسی دارند بی‌استثناء به این ادعا پرداخته، آن را نقد کرده و حتی مورد مطایبه قرار داده‌اند.[۷۲] محمدخان عربی‌نویسی و عربی‌دانی باب را در چارچوب تأویل هم بررسی می‌کند. در عبارات باب بیش از هر چیز اغلاط صرفی و نحوی مشهود است. وقتی هم به باب و یا حتی به مریدانش این موضوع را یادآوری می‌کردند آنان نکته‌گیری در اعراب قرائت یا قواعد عربیه را مردود می‌دانستند و استدلال می‌کردند که "شبهه‌ای نیست که صاحب آیات [یعنی باب] نفی این قواعد و علم به آنها را از خود نموده، بلکه هیچ حجتی نزد اولوالالباب از عدم علم به آنها و اظهار این نوع آیات و کلمات عظمته نیست."[۷۳]

روشن است که این ادعاها بیشتر دستمایهٔ بطلان آراء او از جانب شیخیهٔ تبریز و کرمان شد. جالب اینکه وی در توجیه عربی پر غلط خود آن را معجزه هم می‌دانست[۷۴] که همین امر واکنش تندتر مخالفان را در پی داشت:

"مثلاً می‌گویند که عربیت هفتاد وجه است این نامربوط‌ها یک وجه آنهاست. دیده‌اند امام می‌فرماید ما کلمه می‌گوییم و یک معنی از هفتاد معنی از او اراده می‌کنیم یا جای دیگر می‌فرماید که کلام ما به هفتاد معنی منصرف می‌شود کلمات مزخرفهٔ خود را قیاس به فرمایش امام کرده‌اند. عرض می‌کنم فرض این است که عربی هفتاد وجه باشد می گوئی چه؟ آیا یک وجهش این است که نه معنی دارد نه نحوش درست است نه صرفش درست است نه ربط دارد. همچنین چیزی که عربی نمی‌شود. کدام عرب این سخن مزخرف را گفته پس بهتر این است که بگوئی زبانی است خودم اختراع کرده‌ام آنوقت می گویم که چقدر جاهل است اختراع‌کنندهٔ این زبان و خود آن لعین."[۷۵]

بنابراین از چشم‌انداز نقد محمدخان وقتی عربی باب در مقام شاگرد سابق مکتب سید کاظم رشتی در شهر عربی زبان کربلا اینقدر ضعیف باشد که برای توجیه آن به چنین طفره رفتن‌هایی مجبور شود، تکلیف تأویل و تفسیردانی وی نیز معلوم است و از همین روست که فصاحت عربی او نزد نویسندهٔ رساله و بلکه تمامی مشایخ شیخی کمتر از فصاحت عربی "قاطرچی عرب" برآورد می‌شود.[۷۶] وی در نهایت ابراز نگرانی می کند که "اگر شخص بنای خود را بر تأویل بگذارد جمیع الفاظ کتاب و سنت را می‌توان به معانی بعیده تأویل کرد و دین از میان برداشته می‌شود."[۷۷]

نکته اینکه ادعای تأویل توسط باب ادعایی بود برای آوردن انکار اسلام و تجدید دین و جمع کردن پیروان به دور خود و توجیه کتاب بیان که محمدخان آنها را "امت تأویلی و شرع تأویلی" می‌خوانَد و از او می‌خواهد که دست کم به قواعد تأویل – بر فرض صحتشان – وفادار باشد. بنا به استدلال محمدخان، باب با فن تأویل – که دیدیم همان را هم محمدخان قبول نداشت چون در تخصص وی نمی‌دانست – ادعا کرده بود که روح خاتم که "در مجلی‌ها ظاهر می‌شود" هم اکنون در او به ظهور رسیده و نصوصی که در زمینهٔ خاتمیت دین و پیامبر اسلام است، بر نص او کفایت می‌کند و به این روش پیامبری خود را اثبات، شریعت اسلام را نسخ، و خاتمیت آن را انکار کرد. محمدخان در پاسخ به این ادعا بخش اول برهان را مبنی بر اینکه روح خاتم در مجلی‌ها ظاهر می‌شود می‌پذیرد و می‌گوید که "به این معنی جمیع پیغمبران بلکه اوصیاء ایشان بلکه همهٔ خیرات و مبرات جلوهٔ خاتم است و او اول و آخر است و ..." اما بخش دوم برهان را که بابیان گواه بر خاتمیت باب گرفتند[۷۸] مردود می‌داند و برهان می‌آورد که "بعد از این بدن در دنیا بدنی که به اسم نبوت خوانده شود و بر او وحی نبوت نازل شود نخواهد آمد و اگر کسی بگوید که چگونه می‌شود که آن حضرت رجعت می‌فرماید و معذلک می‌فرماید لانبی بعدی عرض می‌کنم رجعت آن سرور وقتی است که عمر دنیا به آخر برسد."[۷۹]

زین العابدین‌خان کرمانی برادر کوچکتر محمدخان و سومین پیشوای شیخی کتابی مفصل دارد با عنوان صواعق البرهان فی ردّ دلائل العرفان (۱۳۲۱ ق) در رد بابیت. این کتاب را می توان مفصل ترین ردیه و جامع تمامی براهین پیش از آن علیه بابیت دانست که

تهران: بابک، ۱۳۶۲)، ۱۵۲.

[۷۵] محمد خان کرمانی، رساله در رد باب المرتاب، ۲۹.

[۷۶] محمد خان کرمانی، رساله در رد باب المرتاب، ٤۲.

[۷۷] محمد خان کرمانی، رساله در رد باب المرتاب، ٦.

[۷۸] بابیان معتقد به خاتمیت باب نیستند، دقیقاً به دلیل باور به وحی نوشونده. پس نویسنده که از او نقل قول آوردیم اشتباه کرده است.

[۷۹] محمد خان کرمانی، رساله در رد باب المرتاب، ۳۳–۳۲؛ تقویم العوج، ۱۵۹–۷۸.

در پاسخ به ایرادات میرزا حیدرعلی اصفهانی[۸۰] یکی از بهاییان وقت که در کتاب دلائل العرفان مطرح کرده بود نوشته شده و اولین ردیه‌ای است که مخاطب خاص دارد. وی در ابتدا و به رسم ردیه‌نویسی دعوت باب را بدعت و مزخرف بافتن می‌نامد و دلیل نوشتن کتاب را "اشتباه کاری"هایی می‌داند که نویسنده می‌ترسد اگر "جواب شافی کافی از آن داده نشود برای جماعت بسیار از ضعفای مسلمین امر مشتبه خواهد شد" و بنابراین به فرمان پدرش که از وی با عنوان "مولای بزرگوار" یاد می‌کند، این ردیه را اولاً به قصد "سعی و کوشش در خدمت دولت آل‌محمد" و سپس "رفع شبهه از مسلمین" می‌نویسد.[۸۱]

تمسک به متشابهات کتاب و سنت اولین دلیل رد بابیان و نتیجهٔ جهل‌شان و آن "مزخرفات که آن بدبخت به هم بافت" است؛ چرا که "وضع الفاظ مخصوص به خداوند عالم" است و از این روست که فهم این معجزه – قرآن – در شأن کسی است که صاحب علم و حکمت‌ها باشد "نه هر که عربی دانست این مطلب را می‌فهمد یا فصیح و بلیغ شد این را می‌داند" و معلوم است که منظور از علم و حکمت همان علم باطنی است و در انحصار شیعیان کامل که حاملان علم امام‌اند. پس تفسیر و تأویل قرآن نیز باید "تأویل حق" باشد که آن هم "بدون معنی ظاهر صحیح نیست؛ زیرا که تأویل و ظاهر به منزلهٔ روح و بدن هستند و هیچ روحی بدون بدن نمی‌ایستد."[۸۲]

دومین دلیل ابطال بابیت نسخ "ضرورت‌های کلیّهٔ دائمه"ای که در همهٔ ادیان هست و با آنهاست که حق از باطل تمیز داده می‌شود. نویسندهٔ صواعق اولین کسی است که به این مطلب اشاره کرده و آن را مفصلاً توضیح داده است. منظور وی از ضرورت‌های کلیّهٔ دائمه روش استنتاج صحیح و ناصحیح از اخبار با تمسک به دو معیار اجماع امت بر "ضرورت‌های آنچنانی که مضطر به آن هستند" و امری که محل شک و انکار از سوی امت است. پس اگر چیزی مورد تأیید اجماع امت باشد یا سنتی از پیامبر وجود داشته باشد که اختلافی در آن نباشد یا قیاسی باشد که "عقول عدالت آن را بفهمند" حجت را باید پذیرفت و به درستی آن به واسطهٔ اجماع، سنت و قیاس اقرار کرد؛ در غیر این صورت حجت باطل است و انکار آن واجب. نویسنده سپس از خوانندگانش می‌خواهد که در "امور مختلف فیها" راه نجات را که همان رد کردن علم آن به سوی خداست انتخاب کنند و برای انتخاب حق به حجت خداوند متوسل شوند و چون "این جماعت" دعاوی شان بر خلاف ضروریات اسلام است و این از اجماع امت و بلکه خواص امت واضح است "بر ما در مذهب اسلام حرام است متابعت آنها."[۸۳]

استدلال‌های زین‌العابدین‌خان براهین نقلی است که از احادیث و اخبار به دست می‌آید، چرا که عقل را محل اعتنایی نیست و اگر هم دلیل عقلی ذکر می‌شود "مستند آن کتاب و سنت است."[۸۴] وی سپس با استفاده از نصوص و اخبار استدلال می‌کند که نه معجزات و خوارق عادات امام غایب دخلی به باب دارد، نه "آن اخلاق حسنه و علوم و کتاب و سنت... از این مرد دیده شده" و نه وعدهٔ الهی مبنی بر ظاهر کردن حجت و روشن کردن برهان او و آشکار کردن صدق قول او از وی دیده شده است.[۸۵]

سومین نکته‌ای که زین‌العابدین‌خان به آن می‌پردازد همان استدلال آشنای باور به سلسله مراتب عقول و معرفت و استعداد است که نزد شیعیان و علی‌الخصوص شیخیه جایگاه محکمی دارد و "چه بسیار که اگر از مراتب معرفت بر ایشان فوق استعداد قابلیت عرضه شود از دین خارج شوند." بنابراین اگر کسی قائل به این باشد که باید با همه به یک قسم رفتار کرد و به یک اندازه "امر را بر آنها ظاهر کرد... رأیی سفیهانه و قولی علیل" اختیار کرده است. نویسنده از این برهان استفاده می‌کند تا کم‌استعدادی و بی‌قابلیتی مدعیان دعوت نو را اثبات کند که گنجایش معرفت الهی را ندارند و این گفتهٔ ایشان که "هر نفسی بخواهد بفهمد می‌تواند" یکسره باطل است و مجدداً گریزی می‌زند به آوردن کتاب بیان از سوی باب و نسخ قرآن که آن هم برخاسته از ادعای کذب عربی دانی و توانایی او بر اعمال خارق عادت است و "عجب است که علمای کامل بالغ که تمام عمر خود را تدبر در قرآن دارند اقرار به عجز خود از فهم قرآن دارند و این مرد لا عن شعور می‌گوید که هر کس بخواهد بفهمد می‌فهمد اگر می‌توانند بفهمند پس چرا جن و انس عاجز از اتیان مثل آن هستند."[۸۶] وی در جای دیگری از خداوند می‌خواهد که مبادا علم را

---

[۸۰] حاجی میرزا حیدر علی اصفهانی یکی از مبلغین معروف بهایی که موفق به دیدار بهاءالله در ادرنه شد و هفت ماه در آن شهر اقامت کرد. وی دوران عبدالبهاء عباس افندی فرزند و جانشین بهاءالله را هم درک کرده است. او کتابی دارد با نام بهجةالصدور که در حقیقت شرح حال خود او است و به نه قسمت تقسیم می شود و هر قسمت به یک بهجت اختصاص دارد. مثلاً بهجت چهارم وقایع اسارت و محبوس شدنش در مصر و سودان (خارطوم) است که با شش نفر دیگر از بهاییان گرفتار حبس شده بوده است. نگاه کنید به:
http//:ir3.vaselan.org/he-biography.html

[۸۱] زین‌العابدین‌خان کرمانی، صواعق البرهان فی رد دلائل العرفان (کرمان، چاپخانهٔ سعادت، ۱۳۲۱)، ۱۱–۱۰.

در دست عوام و جهال بیاندازد و به آنها امکان دخل و تصرف در معقولات دهد که "چنان آنها را ضایع و فاسد می‌کنند که کسی که اندک ربط از آنها داشته باشد هوش از سرش می‌رود."[۸۸]

زین‌العابدین‌خان در ادامهٔ کتاب به ایرادی می‌پردازد که از سوی نویسنده علیه پدر و خاندانش وارد شده است. میرزا حیدر علی اصفهانی با قافیه سازی کریم – اشاره به محمد کریم‌خان – با اثیم – یعنی گناهکار – وی را به "شجرهٔ ملعونه"ای شبیه کرده که در احادیث شیعی مراد از آن بنی‌امیه است و با این تشبیه محمد کریم‌خان و مابقی مشایخ شیخی را از شجرهٔ بنی‌امیه دانسته است:

"حال برویم بر سر آن عداوت‌ها که با مولای بزرگوار من (اع) به کار برده و کنایاتی که ذکر کرده اول آنکه آیه مبارکه و ماجعلنا الرؤیا التی اریناک الا فتنة للناس را ذکر کرده و اشاره به حدیث رؤیا نموده است و شجره ملعونه را ذکر کرده که در اخبار فرموده‌اند که مراد از آن بنی‌امیه هستند آن وقت دو آیه از قرآن که لفظ اثیم داشته است ذکر کرده و منظورش اشاره به مولای بزرگوار من است که از باب خفض جناح و اعتراف به تقصیر که شیمه همه انبیاء و اولیاء و صلحا بوده است لفظ اثیم را که قافیه کریم بوده اختیار فرموده است و در اوایل کتب خود ذکر فرموده و در آخر گفته است که این از همان شجره است یعنی از بنی امیه."

وی ابتدا به ذکر نسب و سوانح احوال اسلافش می‌پردازد و آنها را از سادات صفویه می‌داند که با از میان رفتن آن خاندان به خدمت به قاجاران مشغول شدند.[۸۹] سپس به مسألهٔ مهم دوستی آل‌محمد اشاره می‌کند که از دیرباز در اعقاب وی رایج بوده است:

"غرض این است که آن که تابع آل‌محمد است (ع) از ایشان است هر که می‌خواهد باشد و آن که غاصب حق ایشان است آن هم شأنش معلوم است هر که می‌خواهد باشد و حال اینکه الحمدلله رب العالمین سلسله جلیله ما ربطی به شجره ملعونه ندارند و در این جزء زمان با این همه اضداد الشکر لله کسی که تمام وقت و همت او مصروف خدمت و نوکری آل‌محمد (ع) است مشایخ ما بوده‌اند و هستند و امروز زبان مردم چاک و بند ندارد هر که هر چه می‌خواهد می‌گوید امیدواریم که فردای قیامت جزای عمل و قول هر کسی به او برسد."[۸۹]

و در آخر می‌رود به سراغ صفت اثیم که از سوی میرزا حیدر علی اصفهانی به پدرش نسبت داده شده و می‌پرسد که آیا این صفت – که نویسندهٔ دلائل العرفان – آن را از یکی از آیات قرآن وام گرفته "درباره کسی است که خود از باب اعتراف به تقصیر نسبت اثم به خود دهد یا آنکه درباره کسی است که خود را بری از گناه بشمرد و علاوه خود را عزیز کریم بشمرد؟" و بعد از آن چنین ادامه می‌دهد که "مولای بزرگوار من اگر چه اسم مبارکش مناسب با مسمی واقع شده بود و خداوند به او کرامت‌ها عنایت فرموده بود معذلک کله ابدا مدعی کرامتی برای خود نبود و بالعکس خفض جناح نموده خود را اثیم می‌خواند؛" چرا که اثیم خواندن خود در سنت اهل بیت سابقه دارد و مکرراً ائمهٔ شیعه اقرار به "اثم خاصه فرموده‌اند."[۹۰]

دلیل دیگر برای رد بابیان سوء تعبیر آیات و روایات در مورد ظهور امام غایب و استفاده از آنها برای توجیه دعاوی باب است. نویسنده مشخصاً به حدیثی اشاره می کند که آن را مدعیان دعوت نو دلیلی بر حجیت خود گرفتند. طبق حدیث مزبور – ادار فی‌القائم منا ثلثة ادارها فی ثلثة من الرسل – ظهور امام غایب بدون قهر و غلبه صورت می‌گیرد و از آنجا که سر بر آوردن باب نیز بدون خشونت و جنگ بوده، لذا سیر وقایع شاهدی بر حقیت او تعبیر شد. افزون بر این نویسنده مدعی می شود که آن ۳۱۳ نفر وعده داده شده که در رکاب امام منتظَر می‌جنگند، همان ۳۱۳ نفری‌اند که در "شیخ طبرسی که طبرستان است جمع شدند و به خونشان شهادت دادند انه هو الحق و ما بعد الحق الا الضلال، بلکه خون هر یک بر صفحه عالم نوشت."[۹۱]

پاسخ زین‌العابدین‌خان خواندنی است و با استدلال‌های مشایخ سابق در پاره‌ای جهات تفاوت دارد. او نه تنها مانند اسلاف خود استدلال‌های کلامی در ردّ بابیه می‌آورد، بلکه بدعتی می‌کند و پیشتر می‌رود و وارد مجادلات غیرکلامی و غیر دینی هم می‌شود. واردکردن اتهامات اخلاقی به باب و پیروانش – که در ذیل برخی از آنها را می‌آوریم –

[۸۲] کرمانی، صواعق، ۲۵–۱۲.
[۸۳] کرمانی، صواعق، ۲۹–۲۷.
[۸۴] کرمانی، صواعق، ۳۰.
[۸۵] کرمانی، صواعق، ۳۸.
[۸۶] کرمانی، صواعق، ٦٥–٦١.
[۸۷] کرمانی، صواعق، ١٤٧.
[۸۸] کرمانی، صواعق، ۲۱۳–۲۱۰.
[۸۹] کرمانی، صواعق، ۲۱٤–۲۱۳.
[۹۰] کرمانی، صواعق، ۲۱٤.
[۹۱] کرمانی، صواعق، ۲٤۷–۲۳۷.

از این جمله است. این اتهامات خارج از چارچوب جدال‌های کلامی‌اند که مشایخ قبلی درگیر در آنها بودند و باب جدیدی از دعوا را می‌گشایند که در جدال‌های بعدی با بابیه و بهاییت به کرّات مورد استفاده قرار می‌گیرد. فقرهٔ ذیل از این لحاظ حائز اهمیت است:

"این مرد حیا نمی‌کند یک مشت مردمان اراذل و اوباش که به طمع حطام دنیا گرد ملا حسین بشروئی و ملا محمدعلی خراسانی جمع شده و حسب الفتوای حضرات دست از جمیع رسوم اسلام بلکه همه ادیان برداشته و با قره‌العین اعمال قبیحه شنیعه بجا می‌آوردند که نفوس سلیمه از شنیدن آنها مشمئز است و میرزا علی‌محمد هم با آنها نبود و او را ظاهراً به تبریز برده بودند و در چهریق محبوس بود و بعد از آنکه در مازندران بنای جنگ شد همه آنها کشته شدند مگر معدود بسیار کمی که دروغ‌های حضرات را دیدند و تائب شدند پس حال اینها چه شباهت دارد به حال اصحاب امام، غریب است والله گفتن این کلمات و از آن غریب‌تر شنیدن و قبول‌کردن این همه تفصیل در اخبار و این همه ذخیره‌کردن اصحاب برای قائم آل‌محمد و این همه اخبار ظهور و وعد و وعید برای این بود که این مرد برخیزد بدون هیچ کمالی و هیچ صفتی از صفات امامت و این دعوی را بکند."[۹۲]

وی در نهایت این بحث را چنین به پایان می‌برد که از آنجایی که در احادیث و اخبار مطلقاً اختلاف نیست، همین بر بطلان امر باب دلالت می‌کند و از نویسندهٔ دلائل‌العرفان می‌خواهد که پیش از آنکه مانند گوساله صد در صد شنیده‌ها را بدون واکاوی اخبار و دلیل و برهان باور کند "اول رجوع به آل محمد (ع) بکن و حق را بشناس آن وقت پی اهلش برو؛ زیرا که حقیّت ایشان را مسلم کرده‌ایم و حقیت دیگری هنوز معلوم نیست."[۹۳]

زین‌العابدین‌خان در نهایت دیدگاه کلی مسلمانان و خاصه شیخیان را نسبت به بهاییان چنین بیان می‌کند. وی آنها را متهم به ارتکاب "فواحش و اعمال قبیحه،" "ریا،" بروز اعمال خبیثه، حلال‌کردن زنان خود بر یکدیگر و مباح دانستن لواط می‌کند[۹۴] و حدیثی از امام رضا می‌آورد که "هر که مدعی نبوت شود بعد از خاتم و کتاب جدید بیاورد قتل او بر جمیع شنوندگان از او واجب است."[۹۵]

در کتاب دیگری با عنوان معراج السعاده که ردیه بر بهاییت است، وی مفصلاً به سه مبحث به انکار معجزه از سوی بهاییان و اعتقاد ایشان به تناسخ و تأویل پرداخته است. وی در آغاز کتاب اشاره به کتاب مولایش – منظور محمدکریم‌خان سابق‌الذکر است – می‌کند که "به امر شاه شهید طَاب ثراه" نوشته شده – همان خاتمهٔ ناصریه که ما از آن نقل قول آوردیم – و در آن یکی از افتخارات طایفهٔ شیخیه نام برده شده است و آن همان مخالفت باب و آیین وی با شیخیه است.[۹۶] مقدمات کتاب تا برسد به انکار انکار معجزه و توضیح تأویل تکرار مباحث مشایخ سابَق است و رد مدعاهای بابیان با دلایل نقلی.

بحث نویسنده در خصوص انکار معجزه از سوی بهاییان و اثبات آن با استفاده از آیات و روایات حاوی مطلب خاصی نیست می‌ماند مبحث تأویل که او نیز همانند محمدخان براهین قوی در اثبات تأویل درست و بطلان تأویلات ادعایی بابیان و بهاییان دارد. به باور او "کسی غیر از راسخین در علم" تأویل قرآن را نمی‌داند:

و "آن مخصوص است به آل محمد علیهم‌السلام ... و آنچه را که به ما فهمانیده‌اند و عمل و دیانت به آن را بر ما فرض نموده‌اند آن محکم است و آنچه بر ما مشتبه و مجهول مانده متشابه است و البته آن را بجای خود باید گذاشت و ایمان نوعی به آن داشت که هر چه هست حق است، اما کسانی که در دل‌های ایشان زیغ است و میل و اعراض از حق مانند این جماعت متابعت متشابه را می‌کنند بجهۀ طلب فتنه و طلب تأویل آن و البته محکم که نباشد تأویل حق آن مشتبه است پس تأویلی برأی باطل خود می‌کنند و پیروی آنرا می‌نمایند و یقیناً حجتی در آن نیست."[۹۷]

زین‌العابدین‌خان به آیه‌ای از قرآن اشاره می‌کند – اِن الساعة آتیة اکاد اخفیها لتجزی کل نفس بما تسعیَ – که با تمسک به آن بابیان توقیت و آمدن امام یعنی باب را توجیه می‌کنند: "و تو می‌گویی که این آیه صریح در توقیت است و این مدت باید بگذرد تا امام بیاید و این شخص آمده پس امام است و حقیقة سفیه است آنکسی که از شما بپذیرد." وی آیه را مصداق متشابهات و تأویل آن را با تأویل امثال سفیانی و دجّال به یکسان می‌داند و برهان می‌آورد که "به تعیین وقت عرضی یا مکان عرضی یا آمدن اشخاص دیگر به هیچ‌یک از

---

[۹۲] کرمانی، صواعق، ۲۴۸.
[۹۳] کرمانی، صواعق، ۲۵۳.
[۹۴] کرمانی، صواعق، ۳۱۱.
[۹۵] کرمانی، صواعق، ۲۹۸.
[۹۶] زین‌العابدین‌خان کرمانی، معراج‌السعاده (کرمان: چاپخانهٔ سعادت، ۱۳۴۸)، ۵.
[۹۷] کرمانی، معراج، ۳۱.

اینها شخص امام شناخته نمی‌شود.“ وی سپس به بحث تناسخ می‌پردازد و با باطل‌دانستن این عقیدهٔ بابیان که ظهور بابیت را رستاخیز اسلام می‌دانند، تناسخ را در زمرهٔ مزخرفاتی می‌داند که با دلایل عقلی و نقلی مردود است. نویسنده اعتقاد به تناسخ را مستلزم بی‌اعتقادی به آخرت و باور به جاودانگی دنیا و باور به آن را مستلزم انکار اسلام می‌داند.[۹۸]

در رسالهٔ صاعقه (۱۳۳۰ق) که به صورت پاسخ به بیست پرسش سائلی نامعلوم یا به تعبیر نویسندهٔ رساله ”یکی از اجلّهٔ اخوان عظیم‌الشأن“ نوشته شده است، زین‌العابدین‌خان رسالهٔ حاضر را تکمله‌ای بر کلیّات صواعق البرهان می داند که پیشتر در جواب دلائل العرفان به تحریر در آمده بود و ما هم از آن یاد کردیم. روش پاسخگویی نویسنده استدلال‌های عقلی خسته کننده‌ای است که هر از گاهی شواهدی از نقل هم با آن همراه می‌شود ودر مجموع تکرار همان استدلال‌های صواعق البرهان است.

به غیر از شهاب ثاقب که نسخه‌ای از آن پیدا نشد، ده ردّیه‌ای که بررسی کردیم توسط سه تن از مشایخ مکتب شیخی و در فاصلهٔ هشتاد سال تحریر شدند؛ مابقی مشایخ یعنی ابوالقاسم‌خان ابراهیمی ملقب به سرکار آقا (۱۳۹۰–۱۳۱٤ق) فرزند زین‌العابدین‌خان، و عبدالرضاخان ابراهیمی (۱۳۵۸–۱۳۰۰ش) سنت ردیه‌نویسی را احتمالاً به علت فیصله یافتن ”مسألهٔ“ بابیت و بهاییت ترک گفته و از این گونه مجادله‌های قلمی چشم پوشیدند و وارد منازعه‌های بعدی با بهاییت نشدند. محمد توکلی طرقی در مقالهٔ خود با عنوان ”بهایی‌ستیزی و اسلام‌گرایی در ایران“ این فرایند را ”دگرسازی“ می‌نامد و آنها را ”جدل‌های درونی در فرجام‌شناسی شیعه“[۹۹] ارزیابی می‌کند که اگرچه راه را برای بابی‌ستیزی و بهایی‌ستیزی‌های بعدی آماده کرد، اما در روش برخورد و در نگاه به مسأله با آن متفاوت بود.

دلیل این امر نیز این باور مکتب شیخی است که هر مبارزهٔ دیگری به غیر از مجادلهٔ قلمی در زمرهٔ وظایف امامی است که فعلاً غایب است و در صورت ظهور، شمشیر وی حق را از باطل جدا خواهد کرد:

”باری امید است که شمشیر صاحب الامر (ص) بیرون آید و آن حضرت ظهور فرماید و همهٔ فِرق باطله را قلع و قمع فرماید امروز سوای گفتگو و بیانَ چیزی نیست آن هم فایده به کسی می‌کند که درد دین داشته باشد نه کسانی که عمداً می‌خواهند بی‌دینی کنند و این اسم‌ها را بر سر خود می‌گذارند.“[۱۰۰] از سوی دیگر ردیه‌نویسان از اثرات قلم خود آگاهی داشتند و با علم به همین بود که زین‌العابدین‌خان اعتراف کرد که ”ما این حرف را به طور واقع و حقیقت می‌زنیم که رادع شما در حقیقت پدر بزرگوار من و برادر عالی‌مقدار من بوده و هستند و آن زخم که از شمشیر زبان و قلم ایشان بر جگر شما آمده است که تا قیامت مندمل نخواهد شد از توپ‌ها و تفنگ‌ها که در مازندران و زنجان و تبریز بر شما وارد آمد خیلی سخت‌تر است.“[۱۰۱]

نتیجه‌گیری

مکتب شیخی از آغاز اظهار امر سید علیمحمد باب در مقابل جریان‌های بابی و بهایی مبارزهٔ قلمی را آغاز کرد که در سال‌های بعد سنتی برای مبارزه با این دو جریان شد. در درجهٔ اول درکی که مشایخ شیخی از خود و جایگاه خود داشتند و وظیفهٔ دینی – سیاسی که برای خود قائل بودند موجب شد که آنها با نگاهی درون دینی به طرد و انکار این دو جریان اقدام و با استفاده از مفاهیمی چون کفر، ارتداد، الحاد و ... گفتاری را تولید کنند که جریان‌های تندرو و مبارز اسلامی در سال‌های بعد و بدون اینکه اطلاعی از آن استدلال‌های عقلی و نقلی داشته باشند آنها را در سرکوب مخالفان مورد استفاده قرار دادند. عامل دومی که چنین واکنشی را در میان شیخیان برانگیخت این بود که بابیان اولیه و مشخصاً خود باب مکتب شیخی و رهبرانش را مورد خطاب قرار دادند و با ادبیاتی که دست کمی از ادبیات به کار رفته علیه خودشان نداشت، دشمنی شیخیان را برانگیختند. شیخیان در ایامی که نزاع قلمی به راه افتاده بود دست بالا را پیدا کردند و پیروز این میدان شدند. اما به رغم بیگانه ستیزی آشکار شیخیان که در آثاری چون خاتمهٔ ناصریه هم به وضوح به چشم می‌خورد، از سوی ردیه‌نویسان هیچ تلاشی در جهت پیوند زدن بابیت و بهاییت با عوامل خارجی انجام نشد و آنها صرفاً روایت‌های کاذب و معوجی از تشیع و اسلام تلقی شدند. ردیه‌های بعدیِ خارج از جریان شیخیه فاقد ارزش علمی و ادبی وَ فقط بیانیه‌هایی ضعیف و پر از ناسزایند که دو پیامد عملی مهم داشتند: صدور فتاوی دینی از سوی مراجع شیعی و آغاز سرکوب خشن و خونین که نتیجه‌ای جز دگرسازی این دو جریان فکری – اجتماعی نداشت و دوم برقراری پیوند میان این دو جریان با بیگانگان که به بیگانه‌سازی آنها انجامید.

---

[۹۸] کرمانی، معراج، ٤۱–۳٤.
[۹۹] محمد توکلی طرقی، ”بهایی ستیزی و اسلام‌گرایی در ایران،“ ایران نامه، سال ۱۹، شماره ۲–۱ (زمستان ۱۳۷۹ و بهار ۱۳۸۰)، ۸۱.
[۱۰۰] توکلی طرقی، ”بهایی ستیزی و اسلام‌گرایی در ایران،“ ۱۲.
[۱۰۱] کرمانی، صواعق، ۱۳۹.

Rayehe Mozafarian, “Female Circumcision in Qeshm,”
Iran Nameh, 27:1 (2012), 50-60.

فرگرد پژوهش

ختنهٔ دختران

مطالعهٔ موردی در شهرستان قِشم

رایحه مظفّریان[1]
کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی

Rayehe Mozafarian
hello_rayehe@yahoo.com

با آنکه گه‌گاه خبرهایی از ختنهٔ دختران و اجرای این سنّت در ایران، به ویژه در کردستان و جزایر و بنادر خلیج فارس، به گوش می رسد، عموم مردم اطلاع چندانی از این جنایت ندارند، شاید به این دلیل که تا کنون جنسیت کمتر موضوع کتاب های پزشکی قرار گرفته و در مورد زنان فقط پیرامون مجاری تناسلی و رحم و تخمدان، در ارتباط مستقیم با تولید مثل، بحث شده است. در این متون کمتر از کلیتوریس (clitoris) که بخشی از اندام جنسی زن است، سخنی به میان آمده است. تا آنجا که این عضو مطرود و تقریباً فراموش شده است.

رایحه مظفریان کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی را از دانشگاه شیراز دریافت کرد. آثار او عبارتند از: تجسم مانا: آثار از هدایت‌الله یوسفی (شیراز: تخت‌جمشید، ۱۳۸۷).

ISSN 0892-4147 print/ISSN 2159-421X online/2012/27.1/50-60

ابزار کار یک دایه برای ختنهٔ دختران

حتّی فروید آن را اندام نرینه یا مذّکر توصیف کرده و نقش جنسی آن را متعلّق به دوران کودکی دانسته است.[۲]

با قطع این عضو جنسی، که نقش تأمین لذت طبیعی و مشروع جنسی زنان را برعهده دارد، بخشی از احساسات و غرایز جنسی آنان از بین می‌رود. هنوز شماری از مادران از بیم به شوهر نرفتن دخترشان یا بر اثر پافشاری خانوادهٔ شوهر به این عمل دست می زنند و برخلاف گذشته، دختر را دور از چشم دیگران نزد دایه می‌برند. ختنه‌شوندگان نیز تمایلی به آشکارکردن آن ندارند و از این رو جمع‌آوری آمار دقیق کار آسانی نیست.

ختنهٔ دختران که با هدف محدود کردن میل جنسی زنان انجام می‌گیرد، سبب بروز عوارض جسمی و روانی می‌شود و ترس و عدم امنیت را در وجود دختران خُردسال نهادینه می‌کند. در بعضی مناطق، دخترانی را که به سن معیّنی رسیده‌اند به طور جمعی در چارچوب مناسک ویژه "به زن تبدیل می‌کنند."

ختنه را در زبان انگلیسی Circumcision، مرکّب از دو واژهٔ Circum به معنی دُور و اطراف و cædere به معنی بریدن، و در زبان عربی "ختان الأناث" می‌نامند. در متون انگلیسی، از بریدن آلت تناسلی یا ناقص‌سازی جنسی زنان به صورت "Female Genital Mutilation" (FGM) نام برده می‌شود. "ختنه در آغاز به عنوان یک نشانهٔ قبیله‌ای بین افراد غیرمتمدن آغاز شد و قبایل گوناگون به وسیلهٔ ختنه شدن یا ختنه نشدن از یکدیگر تشخیص و تمییز داده می‌شدند... در این صورت، این رسم زمانی در میان افراد بشر شکل گرفته که هنوز به شکل لخت و بدون لباس زندگی می‌کردند. خال‌کوبی روی بدن و کشیدن دندان نیز نشانه‌های دیگری برای تمییز و شناسائی بوده است."[۳] "وجود ختنه در میان اعراب بادیه‌نشین از دیرباز معمول بوده و آنان بخشی از آلت تناسلی فرزندانشان را در راه خدا قربانی می‌کردند."[٤] بنابراین عمل ختنه به قبل از اسلام و زمان موسی برمی‌گردد و در میان مردم مصر و دیگر اقوام سامی معمول بوده است.

در زمینهٔ ختنهٔ زنان و میل جنسی، محمود غریم و رشدی عمار از دانشکدهٔ طبّ عین‌الشّمس قاهره

---

[۱] این مقاله موضوع پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نگارنده زیر عنوان "بررسی عوامل اجتماعی و فرهنگی ختنه زنان: مطالعه موردی دختران و زنانِ ۱۵ تا ٤۹ سال در جزیره قشم" بوده است که در گروه جامعه‌شناسی و برنامه‌نویسی دانشکدهٔ اقتصاد، مدیریت و علوم اجتماعی دانشگاه شیراز انجام گرفته و در ۱٤ اردیبهشت ۱۳۹۰ با درجهٔ عالی به تصویب کمیتهٔ داوران رسیده است.

[۲] نوال السعداوی، چهرهٔ عریان زن عرب، ترجمهٔ مجید فروتن و رحیم مرادی (تهران: کانون نشر اندیشه‌های نوین، ۱۹۷۹) ۳۰.

[3] http://www.1911encyclopedia.org/Circumcision

پژوهش ارزشمندی بر روی ٦٥١ زن که در کودکی ختنه شده بودند انجام دادند و نتایج آن را در سال ١٩٦٥ در مصر منتشر کردند. سعداوی نتایج این بررسی را به صورت زیر خلاصه کرده است: ١) اثرات زیان‌بخش ختنه شامل شوک‌های جنسی در دختران جوان، قدری کاهش در میل جنسی و مانع از رسیدن به اوج لذت جنسی در زنان است. ٢) هنوز بسیاری هستند که معتقدند با قطع کلیتوریس و تخفیف میل جنسی دختر به حفظ بکارت و نجابت او تا زمان ازدواج کمک می‌کنند. ٣) این که ختنهٔ دختران از ابتلا به بیماری سرطان اعضای تناسلی می‌کاهد توهّمی بیش نیست. ٤) ختنهٔ زنان به هر شکل و درجه، به ویژه نوع افراطی آن معروف به "ختنهٔ فرعونی یا سودانی،" موجب تورم، خونریزی و اختلال در مجاری ادرار می شود. ٥) استشها یا خودارضایی جنسی دختران در افراد ختنه شده کمتر از ختنه نشده بوده است.[٥]

شرایط حاکم بر وضعیت دختربچه‌ها بیشتر ناشی از پیش‌داوری‌های مغرضانه‌ای است که در فرهنگ و رسوم خانواده ریشه دارد. به عنوان مثال، تولد نوزاد پسر را جشن می‌گیرند، در حالی که تولد نوزاد دختر را با دید منفی نگاه می‌کنند. داستان‌ها و مَثَل‌های بسیار حاکی از غروری است که تولّد نوزاد پسر با خود به همراه می‌آورد و در عوض نشان از سایهٔ اندوهی است که با آمدن نوزاد دختر همراه می‌شود. شادمانی خاقانی (٥٢٠ تا ٥٩٥ ق) در مرگ دخترش نمونه‌ای از افراط در چنین طرز تفکر است:

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

ختنهٔ دختران یا ناقص‌سازی جنسی زنان همچنان در بسیاری از نقاط جهان دیده می‌شود. در سال ٢٠٠٣ شیوع ختنهٔ دختران در کشورهای سودان، اتیوپی و سومالی تا ٩٠ درصد بوده[٦] و بنا بر گزارش صندوق بین‌المللی اضطراری کودکان ملل متحد (یونیسف) در سال ٢٠٠٥ بالاترین آمار ناقص‌سازی جنسی زنانِ ١٥ تا ٤٩ سال متعلّق به کشورهای آفریقایی گینه ٩٩، مصر ٩٧، مالی ٩٢، سودان شمالی ٩٠، اریتره ٨٩، و اتیوپی ٨٠ درصد بوده است. چفت کردن آلت تناسلی[٧] نیز در سومالی، اتیوپی، سودان، کنیا، نیجریه و دیگر نقاط آفریقا مرسوم است. در سال ٢٠٠٥ هر روز ٦ هزار و در سال ٢٠٠٧ هر روز ٨ هزار دختر ختنه شده اند که ٩١ درصد آن ها بین ٤ تا ١٠ سال داشته‌اند. طبق همین آمار، در سال ١٩٩٩ حدود ٢٠ هزار دختر در حین ختنه شدن جان خود را از دست داده‌اند. سازمان بهداشت جهانی هیچ گونه فایدهٔ طبّی یا بهداشتی برای ختنه‌کردن دختران قائل نشده است. سازمان ها و تشکیلات بین‌المللی در سال های اخیر فعالیّت‌های چشمگیری در جهت منسوخ‌کردن ختنهٔ دختران داشته‌اند و روز ششم فوریه را روز جهانی جلوگیری از ختنهٔ دختران اعلام کرده‌اند.

بعضی از دلایل بی‌پایه برای انجام ختنهٔ دختران از دیدگاه عوام عبارتند از: ١) قسمت خارجی اندام تناسلی زن ناپاک است و با قطع آن پاکی و نجابت او افزایش می‌یابد. ٢) این قسمت شبیه آلت مرد و بد منظر است و با بریدن بخشی از آن سطح صاف و زیباتری ایجاد می‌شود. ٣) قطع کلیتوریس از تمایل جنسی می‌کاهد و مانع از بی بند و باری جنسی دختر و از دست‌دادن بکارت او می‌شود. ٤) دختر با ختنه‌شدن به مرحله زنانگی ارتقاء می‌یابد و از منزلت اجتماعی بالاتری برخوردار می‌شود. ٥) تنگ‌کردن مِهبل زن موجب لذت و رضایت بیشتر مرد و سلطهٔ بیشتر شوهر در حین مقاربت می‌گردد. ٦) زن ختنه‌شده نسبت به شوهر وفادارتر است. ٧) زن ختنه نشده باید در حین درد شدید زایمان ختنه شود تا نوزاد سالم به دنیا آید.

ختنهٔ دختران به شیوه‌های مختلف و درجات خفیف تا شدید انجام می‌گیرد و شامل بریدن تمامی یا بخشی از

---

[٤] مسعود انصاری، زن در دام ادیان ابراهیمی، ٢٦٢. در: www.mediafire.com/?s14bsonxx25l2bc

[٥] نوال السعداوی، چهرهٔ عریان، ٩٠، ٩١.

[6] J. "Rymer, Female Genital Mutilation," *Current Obstetrics & Gynecolog, Elsevier* (2003) vol. 13, issue3 , 185.

[٧] چفت کردن (Infibulation) شدیدترین حالت دستکاری اندام تناسلی دختران است، به این طریق که دو طرف ورودی اندام را طوری به هم بخیه می‌زنند و وصل می‌کنند که در عمل راهی برای دخول نباشد. در شب زفاف، با فشار شدید مرد یا وسیله‌ای دیگر این راه باز می‌شود.

[8] Bettina Shell-Dunken, "The Medicalization of Female Circumcision: Harm Reduction or Promotion of a Dangerous Practice?" *Social Science & Medicine*,

کلیتوریس یا پوستهٔ برآمدهٔ دراز و تکمه مانندی است که در بالای مجرای ادرار قرار دارد. عوارض ختنه با توجّه به شیوه و شدّت آن فرق می‌کند. در کوتاه مدت شامل درد، عفونت‌های موضعی، خونریزی و شوک ناشی از خونریزی، و در بلندمدت شامل چفت کردن آلت تناسلی، مشکل خروج ادرار و خون قاعدگی، دردناک بودن دخول، و عوارض حین زایمان و بعد از زایمان است.[۸] اگر ختنه هیچ عارضه‌ای هم نداشته باشد، باز نوعی آسیب و نقص عضو به شمار می‌رود. این بحث که کلینیکی کردن عمل ختنه از آسیب‌های آن می‌کاهد، در واقع قانونی جلوه‌دادن ختنه است. در سال ۱۹۸۲ سازمان بهداشت جهانی با صدور بیانیه‌ای بُرش دستگاه تناسلی زنان را غیراخلاقی اعلام کرد و یونیسف و دو انجمن پزشکی و متخصصین زنان و زایمان آمریکا از پزشکان خواستند تا از ناقص‌سازی جنسی زنان خودداری کنند. انجام این کار در افراد کمتر از ۱۸ سال در آمریکا جرم محسوب می‌شود و در چند ایالت برای هر سنّی ممنوع است. در بیشتر کشورهای اروپایی نیز قوانینی جهت منع آن تصویب کرده‌اند.

در مورد قوانین ایران و ختنهٔ دختران باید گفت که در قانون مجازات اسلامی مصوّب سال ۱۳۷۰، طبق مادهٔ ۲۶۹ "قطع عضو یا جرح آن اگر عمدی باشد موجب قصاص است" و بنا بر تبصرهٔ یک این ماده، "مجازات معاون جرم حبس است." به موجب مادهٔ ۲۷۱، "قطع عضو یا جرح آن در موردی عمدی است که جانی با انجام کاری قصد قطع عضو یا جرح آن را دارد، چه آن کار نوعاً موجب قطع یا جرح باشد یا نباشد" و طبق مادهٔ ۱٤، "قصاص کیفری است که جانی به آن محکوم می‌شود و باید با جنایت او برابر باشد" و به موجب بند ۲ مادهٔ ٤۳ "هر کس با علم و عمد وسایل ارتکاب جرم را تهیه کند معاون محسوب می‌شود." براساس مواد قانونی بالا، ختنهٔ دختران قطع قسمتی از عضو و مجروح کردن آن است که با قصد انجام می‌گیرد و قصاص دارد، خاصّه آنکه هدف از آن محروم‌کردن زن از حقّ لذّت طبیعی اوست. این نیز واضح است که والد یا قیّم دختر که او را به تیغ ختّان می‌سپارد معاون جرم است.

اما قضیّه از این پیچیده‌تر است. به موجب مادهٔ ۲ قانون آیین دادرسی دادگاه‌های عمومی و انقلاب در امور مدنی، مصوّب ۱۳۷۹ "هیچ دادگاهی نمی‌تواند به دعوایی رسیدگی کند مگر این که شخص یا اشخاص ذی نفع یا وکیل یا قائم مقام یا نمایندهٔ قانونی آنان رسیدگی به دعوا را برابر قانون درخواست نموده باشد." از سوی دیگر، طبق مادهٔ ٦٦ مکرّر قانون آیین دادرسی کیفری "در مواردی که مجنی علیه صغیر یا محجور باشد و تعقیب جزائی موکول به شکایت مدعی خصوصی است و دسترسی به ولی قهری، یعنی پدر و جد پدری، یا قیّم محجور نباشد یا مجنی علیه ولی یا قیّم نداشته باشد، دادستان یا بازپرس و یا سایر مقاماتی که قانوناً مکلّف به تعقیب امر جزائی هستند اقدامات ضروری برای حفظ و جمع‌آوری دلایل جرم و جلوگیری از فرار متهم معمول می‌دارند."

از آنجا که ختنه در زمان کودکی و صغیربودن دختر انجام می‌شود، طرح شکایت قانونی باید از سوی ولی قهری او باشد، یعنی از سوی همان کسی که بی اجازهٔ او ختنهٔ دختر واقع نمی‌شده است. به موجب تبصرهٔ مادهٔ ۲۱۹ قانون آیین دادرسی دادگاه‌های عمومی و انقلاب مصوّب ۱۳۷۸ "منظور از طفل کسی است که به حدّ بلوغ شرعی نرسیده باشد" و طبق تبصرهٔ یک مادهٔ ۱۲۱۰ قانون مدنی "سن بلوغ در پسر ۱۵ سال تمام و در دختر۹ سال تمام است." از سوی دیگر، شکایت شخص زیان دیده از جرم منوط به آن است که اهلیّت داشته باشد. در قوانین ایران ملاک اهلیّت ۹ سال سن برای دختران و ۱۵ سال سن برای پسران است، ولی چون سن رشد در زن و مرد ۱۸ سال است، رویهٔ عملی دادگاه‌ها نیز همان ۱۸ سال است، یعنی به علت اهلیّت نداشتن شخص متضرّر باز شکایت باید توسط ولی یا قیم وی بعمل آید.[۹] طرح شکایت از سوی دختر ختنه شده پس از رسیدن به سن قانونی و گذشت چند سال از وقوع جرم، آن هم در شرایطی که ارج و ارزش اوعمدتاً ارضای نیاز جنسی مرد و به دنیا آوردن بچه است، انتظار بیهوده‌ای است. اگر هم به آنان جرأت طرح شکایت آموخته شود، باید با عواقب آن به صورت خشونت‌های افراد خانوادهٔ خود رو به رو شوند. دولت ایران دست کم به سبب عضویت در پیمان حقوق کودک و تائید قطعنامهٔ کنفرانس پکن متعهد به انجام اقدامات مؤثر برای مبارزه با خشونت علیه کودکان دختر است.[۱۰]

در مورد نسبت ناقص‌سازی جنسی زنان با ادیان الهی باید گفت که ختنهٔ دختران به گروه‌های قومی

Elsevier (2001), vol 52, 5.

[۸] مهین دخت محاسب، ، حق دادخواهی در برخی از مصوبات بین‌المللی و قوانین ایران (تهران: انتشارات سَمر، ۱۳۸۷)، ٤۲ – ٤٤.

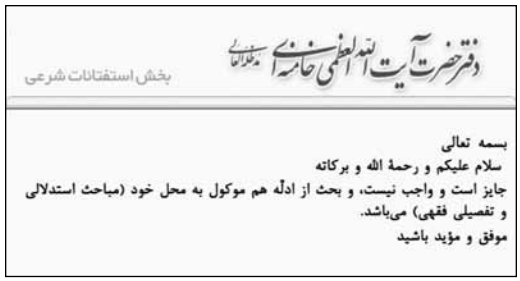
[۹] لیلا اسدی، خشونت علیه دختربچه‌ها و اقدامات و تعهدات بین‌المللی دولت ایران، خانهٔ حقوق بشر ایران (١٤ اسفند ۱۳۸۹).
http://www.rahana.org/archives/37114

بیش از دین پیوند خورده است، زیرا این عمل در همهٔ فرهنگ‌ها و در میان مردم غیرمذهبی نیز اجرا می‌شود. با آنکه هیچ یک از کتاب‌های مقدس ادیان ابراهیمی، تورات و انجیل و قرآن، به ختنهٔ دختران اشاره نکرده‌اند، هم اکنون این عمل به دست گروهی از پیروان این سه دین صورت می‌گیرد و با آنکه این عمل از سوی بسیاری از بزرگان اسلامی مردود اعلام شده، هنوز به عنوان یکی از مناسک دینی توجیه و انجام می‌شود. در قرآن و شریعت اسلام ختنهٔ زنان، حتی به صورت جزئی و خفیف، وجود ندارد. بسیاری از علمای اسلامی چفت کردن آلت تناسلی را حرام و غیرشرعی می‌دانند، ولی از بعضی روش های بُرش به صورت خفیف حمایت می‌کنند و آن را یک سنّت و نیاز مذهبی می‌دانند. تا زمانی که این عمل به اسلام نسبت داده می‌شود، هیچ یک از قطعنامه‌ها و قوانین بین‌المللی علیه ختنهٔ دختران در تغییر نظر عاملین این سنّت مؤثر نخواهد بود، زیرا خانواده‌های متدیّن این قطعنامه‌ها و قوانین را مانعی بین خود و دین می‌بینند، مگر آنکه از عالمان دین حرفی بشنوند. در نوامبر ۲۰۰۶، همایش حقوق بشر در قاهره طی قطعنامه‌ای ختنهٔ دختران را محکوم و آن را جرم محسوب کرد، ولی این عمل هنوز در مصر ادامه دارد، زیرا تا کنون از سوی عالمان طراز اول دین تحریم نشده است.

روایت است که پیامبر اسلام به زنانی که پیشهٔ آن‌ها ختنه‌کردن دختران بوده توصیه به تخفیف در عمل می‌کرده است. باید توجّه داشت که در آن زمان تغییر تمامی رسوم و عادات جاری در سرزمین عربستان چندان آسان نبوده و شاید پیامبر با تخفیف و ترقیق موضوع سعی بر برچیده شدن این رسم داشته است.[۱۱] در هر حال، هیچ دلیلی در دست نیست که پیامبر اسلام فرمانی بر اجرای این عمل بر روی همسران و دختران خود داده باشد. ختنهٔ دختران با هدف اصلی کاهش شهوت و حفظ نجابت و عفّت آنان بوده است، درحالیکه شهوت و لذّت جنسی امری مذموم و مکروه نیست، بلکه ارزشی انسانی و طبیعی است. به‌علاوه، آنچه از نظر جسمی و سلامتی به ضرر می‌انجامد شرعاً حرام است.

این نگارنده پرسش زیر را در سایت رهبر انقلاب اسلامی ایران مطرح نمود: "سلام، حکم ختنه بر زنان چگونه است و چگونه باید انجام گیرد؟ اگر ممکن است به تفصیل بیان کنید و سندیات تاریخی آن را چه بر منع و چه بر انجام ذکر

[۱۱] لیلا اسدی، خشونت.



دفتر حضرت آیت‌الله العظمی خامنه‌ای مدظله العالی
بخش استفتائات شرعی

بسمه تعالی
سلام علیکم و رحمة الله و برکاته
جایز است و واجب نیست، و بحث از ادلّه هم موکول به محل خود (مباحث استدلالی و تفصیلی فقهی) می‌باشد.
موفق و مؤید باشید

فتوای آیت‌الله خامنه‌ای

دفتر
حضرت آیت‌الله العظمی صافی گلپایگانی مدظله العالی

بسم الله الرحمن الرحیم

باسلام و آرزوی توفیق: متن سئوال ارسالی شما مرقوم و پاسخ مرقوم عایشه. شرعی زیری باشد:

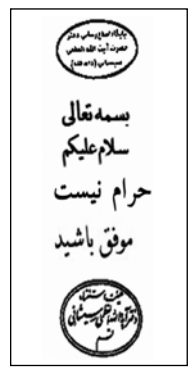
سلام و خسته نباشید
در خصوص ختنه زنان فتوای حضرت عالی چیست؟ و چگونه باید انجام گیرد؟
اگر مقدور است تقاضامندم با ذکر دلیل و مستندات دینی پاسخ اینجانب را محبت فرمایید
با تشکر

پاسخ: باسلام و آرزوی توفیق: احسان زنان ختنه نازنده و اسلام موضوع ختنه رام مولا به آلت مردانگی قرار داده است و چون زن فاقد آن است، موضوعاً منتفی است. موضوعها تنفی است.

فتوای آیت‌الله زنجانی

فرمایید، با سپاس." ایشان چنین پاسخ دادند: "بسمه تعالی، سلام علیکم و رحمة الله و برکاته، جایز است و واجب نیست، و بحث از ادلّه هم موکول به محل خود (مباحث استدلالی و تفصیلی فقهی) می باشد. موفق و مؤید باشید." رهبر انقلاب همچنین به پرسش ۱۳۰۷ در سایت ایشان که "آیا ختنه‌کردن دختران واجب است یا خیر؟" پاسخ داده‌اند: "واجب نیست." آیت‌الله سیستانی نیز به پرسش این نگارنده در مورد ختنهٔ دختران چنین پاسخ دادند: "بسمه تعالی، سلام علیکم، حرام نیست، موفق باشید." پرسش زیر از آیت‌الله بیات زنجانی به عمل آمد: "سلام و خسته نباشید، در خصوص ختنهٔ زنان فتوای حضرت عالی چیست؟ و چگونه باید انجام گیرد؟ اگر مقدور است تقاضامندم با ذکر دلیل و مستندات دینی پاسخ اینجانب را محبّت فرمایید، با تشکر." ایشان پاسخ دادند: "بسم الله الرحمن الرحیم، با سلام و آرزوی توفیق، اصلاً زنان ختنه ندارند و اسلام موضوع ختنه را مربوط به آلت مردانگی قرار داده است و چون زن فاقد آن است، موضوعاً منتفی است." آیت‌الله خویی به استحباب و پسندیده بودن ختنهٔ دختران فتوا داده‌اند.
پاسخ آیت‌الله ناصر مکارم شیرازی به پرسش نگارنده

فتوای آیت‌الله مکارم‌شیرازی



فتوای آیت‌الله سیستانی

چنین است: "بسم‌الله الرحمن الرحیم، با اهداء سلام و تحیّت، ما فتوی بر منع آن داده ایم، همیشه موفق باشید." ایشان در استفتائات، جلد دوم، صفحهٔ ۳۷۷ گفته‌اند: "ختنه‌کردن دختران و زنان نزد علمای شیعه به اجماع و اتّفاق واجب نیست، ولی حکم به استحباب آن کرده‌اند و فعلاً در محیط اسلامی به این امر عمل نمی‌شود، زیرا به اتفاق علمای شیعه جزء واجبات نیست و لزومی ندارد به چنین کاری اقدام کنند." ایشان به پرسش ٦٨٢ که: "حکم اسلام در مورد ختنهٔ دختران چیست؟ و مراد از ختنهٔ دختران چه می‌باشد؟" در کتاب احکام بانوان، صفحهٔ ۲۰۷، پاسخ داده‌اند: "آن چه از منابع فقه و حدیث شیعه و اهل سنّت در مورد ختنهٔ دختران و زنان استفاده می‌شود، این امور است: اولاً ختنه‌کردن دختران و زنان نزد علمای شیعه به اجماع و اتّفاق واجب نیست، ولی حکم به استحباب آن کرده‌اند. ثانیاً مشهور نزد علمای اهل سنّت نیز عدم وجوب است و ابن قدامه در مغنی تصریح کرده که نظر اکثر اهل علم عدم وجوب است. ثالثاً در روایات شیعه تصریح به عدم وجوب شده است. رابعاً در مورد طریقهٔ آن در روایات تصریح شده که آن عضو مخصوص از ریشه برداشته نشود، بلکه تنها قسمت بالای آن برداشته شود. توضیح اینکه در بالای فَرج قطعه گوشت کوچکی وجود دارد که ختنه مربوط به آن است."

در سایت رسمی آیت‌الله صانعی این پرسش طرح گردیده است که: "در خصوص ختنه یا خفض دختران و با توجه به این که در بسیاری از کشورهای اسلامی دارای مذهب سنّت، به ویژه کشورهای آفریقایی، رایج است و موجب بروز ناهنجاری‌های اجتماعی و فردی شده است و به سبب آن که این امر را به اسلام نسبت می‌دهند، مستمسکی برای محافل حقوق بشری و غربی در جهت حمله به احکام اسلامی شده است، خواهشمند است با توجه به مطالب فوق، فتوای مبارک را دربارهٔ سؤالات زیر ارائه فرمایید: چه قسمتی از ناحیه تناسلی در ختنهٔ دختران برداشته می‌شود؟ چنانچه بیش از ناحیه مشخص شده برداشته شود، با توجه به ضرر جسمی معتنابه آن، حکم مسأله چیست؟ آیا ولیّ دختر حق دارد قبل از بلوغ و رشد اقدام به این عمل نماید؟ اگر در کشوری انجام آن مُجاز شمرده شود و افراد به صورت گسترده و به طریق غیرعلمی و مضرّ به انجام آن مبادرت ورزند، زمینه‌سازی حمله به احکام اسلام فراهم خواهد شد. در این حال آیا می‌توان آن را ممنوع اعلام کرد یا با اجازهٔ پزشکان متخصص و در موارد خاص آن را مجاز دانست؟ با توجه به این که در برخی روایات مطالبی در فواید آن آمده است... چنانچه این عمل به گونه‌ای انجام شود که این فواید در بیشتر موارد بر آن بار نشود و یا عکس آن بار شود، آیا این شیوهٔ خاصّ از ختنه تحت حکم جواز یا استحباب ختنهٔ دختر قرار می‌گیرد؟ به طور کلی نظر فقه شیعه راجع به این مسأله چیست؟" ایشان چنین پاسخ داده‌اند: "ختنهٔ دختران یا خفض الجواری یا خفض دختران سنّت و مستحب نبوده و نمی‌باشد و نه از سنّت است و نه چیزی که واجب باشد، بلکه یک امر مردمی و خواستهٔ افراد در زمان‌ها و مکان‌ها بوده و جهتش هم همان حُسن و زیبایی و کرامت نزد شوهر می‌باشد و شواهد و قراین موجود گویای عدم استحباب و عدم سنّت بودن آن است. با توجه به بروز ناهنجاری‌های فردی و اجتماعی که منجر به حمله به اسلام و احکام نورانی آن می‌گردد، باید قائل به حُرمت و عدم جواز در این گونه زمان‌ها شد."

این نگارنده از سایت porseman.org چنین پرسش نمود: "سلام، حکم ختنه بر زنان چگونه است و چگونه باید انجام گیرد؟ اگر ممکن است به تفصیل بیان کنید و سندیات تاریخی آن را چه

بر منع و چه بر انجام ذکر فرمایید، با سپاس.“
پاسخ داده شد: ”خفض جواری مستحب است، چه بالغ باشند چه بالغ نباشند، ولی بهتر است بعد از تمام‌شدن هفت سال این کار را انجام دهند.“ به سؤال مجدد نگارنده که: ”ختنهٔ زنان چه حُکمی دارد و چگونه باید انجام گیرد؟ اگر حرام است به چه دلیل شرعی و اگر حلال چرا؟“، پاسخ دادند: ”زنان هم می‌توانند مانند مردان ختنه کنند، یعنی قسمتی از اطراف مهبل خود را بردارند. این کار در اسلام حرام نیست و در بین اهل سنّت رواج دارد و باعث می‌شود که زن در نظر شوهر خود دوست داشتنی‌تر و نیکوتر جلوه کند... البته امروزه ختنهٔ دختران در میان شیعه‌ها مرسوم نیست اما از روایات استفاده می‌شود که این کار در صورتی که با شرایط آن از جمله رعایت مسائل بهداشتی انجام شود ضرری ندارد، ولی از آن جایی که عرف اجتماعی امروزه تغییر کرده است، این عمل پسندیده نخواهد بود، همانند بسیاری ازموضوعات دیگر که به اقتضای شرایط و واقعیات حکمش عوض می‌شود.“

همانطور که اشاره رفت، در قرآن ذکری از ختنهٔ دختران نشده و از نظر سنّت هم احادیث نمی‌توانند برای موضوعی چنین حساس معتبر باشند. به علاوه، در جامعهٔ مردسالار و زن ستیز، در احادیث هم دست برده شده است.[۱۲] در مورد ختنهٔ دختران، هیچ اِجماعی از محققان نیز وجود ندارد، یعنی هنوز علما به اتّفاق نظر نرسیده‌اند. در این مورد، قیاس نیز قابل اجرا نیست،[۱۳] زیرا ناقص‌سازی جنسی زنان را نمی‌توان با ختنهٔ مردان که هم در شریعت پایه و اساس دارد و هم از لحاظ پزشکی قابل توجیه است مقایسه کرد. به علاوه، عضو ختنه شونده در زن و مرد یکسان نیست و برداشتن بخشی از پوستهٔ نازک آلت مرد را نمی‌توان با قطع یک اندام عملکردی در زن قابل قیاس دانست.

مطالعهٔ موردی در شهرستان قشم: بررسی عوامل اجتماعی و فرهنگی

تا کنون در ایران پژوهش جامعی در مورد ختنهٔ دختران در حوزهٔ علوم اجتماعی انجام نشده است و از این رو می‌توان پژوهش حاضر را نخستین از این دست دانست.[۱۴] جامعهٔ مورد مطالعه شامل دختران و زنان ۱۵ تا ٤۹ سال ساکن شهرستان قشم می‌باشد که جمعیت آنان در سال ۱۳۸۵ از سوی مرکز آمار ایران ۳٦۲۲۰ نفر گزارش شده است. با استفاده از فرمول کوکران،[۱۵] حجم نمونه برای این پژوهش ۳۸٤ نفر برآورد گردید که برای اطمینان ٤۰۰ نفر در نظرگرفته شد.
این تعداد از میان مراجعه‌کنندگان به مراکز بهداشتی/درمانی شهرستان قشم به صورت تصادفی انتخاب شدند.
جمع‌آوری اطلاعات از این افراد با پرسشنامه‌ای حاوی ۷۲ پرسش به همراه پرسشگر صورت گرفت.

ترکیب سنّی جامعهٔ مورد مطالعه، ۱٦ درصد از ۱۵ تا ۱۹ سال، ٤۷ درصد بین ۲۰ تا ۲۹ سال، ۲۳ درصد از ۳۰ تا ۳۹ سال و ۱٤ درصد از ٤۰ تا ٤۹ سال بود. از نظر وضعیّت خانوادگی، ۱۸ درصد مجرد، ۷۹ درصد متأهل و ۳ درصد بیوه یا مطلّقه بودند. حدود ۷۰ درصد یک بار و ۹ درصد دو بار ازدواج کرده بودند و همین دو نسبت به ترتیب برای نداشتن تجربهٔ طلاق و یک بار تجربهٔ طلاق نیز صادق است. حدود ٦٦ درصد تنها همسر شوهرشان بودند، ولی شوهران ۹ درصد از آنها همسر دیگری نیز داشتند. در این آمار، درصد کوچکی هم متعلق به گروه‌های کم بسامد و پاسخ‌نداده به پرسش‌ها بوده است. از ۸۲ درصد پاسخ‌دهندگان غیرمجرد، حدود ۱۳ درصد بدون فرزند، ۱۸ درصد دارای یک فرزند، ۱۵ درصد دو فرزند، ۱۲ درصد سه فرزند، ۸ درصد چهار فرزند، ٦ درصد پنج فرزند، ٤ درصد شش فرزند و ٦ درصد دارای هفت تا یازده فرزند بودند. از ویژگی‌های چشمگیر این پژوهش آنکه ۸۳ درصد از زنان مورد مطالعه ختنه شده بودند و این حتی از آمار ۷۰ درصدی پژوهش میناب نیز بیشتر است.[۱٦]

---

[۱۲] مریم حسینی، ریشه‌های زن‌ستیزی در ادبیات کلاسیک فارسی (تهران: نشر چشمه، ۱۳۸۸)، ۲۲۷.

[۱۳] قیاس عبارت از آن است که مجموع دو یا چند قضیه مسلم و صحیح فرض می‌شود و از آنها قضیه‌ای دیگر بالذات یا بالضروره حاصل می‌شود که ناچار باید آن را پذیرفت، و گرنه تناقض پیش خواهد آمد.

[۱٤] در حوزه علوم پزشکی و خدمات بهداشتی/درمانی، پژوهشی در مورد ختنهٔ دختران در شهر میناب انجام گردیده است:
هما احدی، طلعت خدیوزاده، قدسیه سیدی علوی و حبیب‌الله اسماعیلی،“ ختنه زنان در میناب: شیوع، آگاهی و نگرش،“ مجله علمی دانشگاه علوم پزشکی قزوین (۱۰ آبان ۱۳۸۲). نگاه کنید به:
http://jqums.jo.research.ac.ir/Forms/ArticleDetails.aspx?id=5070
در پژوهش دیگری در کردستان با ٤۰ زن ختنه شده در منطقهٔ پاوه مصاحبه گردیده است. در آن منطقه برای قطع آلت تناسلی دختران سنّ مشخصی در نظر گرفته نشده و به رغم توصیهٔ علمای مذهبی مبنی بر انجام این عمل بعد از سنین کودکی، قربانیان این عمل از کودکان چند ماهه تا دختران ۱٦ ساله می‌باشند. نگاه کنید به: فاطمه کریمی، تراژدی تن، (تهران: نشر روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۸۹).

[15] Cockran.

[۱٦] هما احدی و دیگران (۱۳۸۲) گزارش دادند که در جامعهٔ مورد مطالعه در میناب آمار ختنهٔ درجهٔ یک یا قطع کامل کلیتوریس ٦۱ درصد، درجهٔ دو یا بریدن جزیی ۹ درصد و ختنه نشده ۳۰ درصد بوده است.

در پژوهش حاضر، تأثیر عوامل مستقل اجتماعی و فرهنگی مانند شغل، تحصیلات، تجربه، خشونت و ... بر روی دو متغیّر تمایل به ختنه یعنی تمایل پاسخ‌دهندگان به ختنهٔ دخترانشان و انجام ختنه یعنی نظر پاسخ‌دهندگان نسبت به ختنهٔ انجام شده بر روی خودشان بررسی شده است. هر نوع رابطه بین عوامل مستقل و دو متغیّر نامبرده در سطح ۹۵ درصد اطمینان گزارش می‌شود. نظر به اینکه بخشی از داده‌ها توزیع نرمال یا بهنجار نداشتند و جامعهٔ آماری همگون نبود، برای تحلیل داده‌ها از آزمون‌های غیرپارامتری استفاده شد. این آزمون‌ها بر روی گروه‌های مشخّص کِیفی، نه بر اساس برآوردهای کمّی، انجام می‌گیرند.

عوامل اجتماعی و فرهنگی

شغل: ۷۲ درصد از پاسخ‌دهندگان خانه‌دار، ۹ درصد شاغل، و ۱۶ درصد غیر شاغل، مجرد و بدون هیچ‌گونه فعالیّت، بودند و ۳ درصد پاسخ ندادند. رابطه و همبستگی بین شغل و تمایل به ختنه و شغل و انجام ختنه ضعیف است، یعنی شغل زنان تأثیر چندانی در تمایل به ختنهٔ یا انجام ختنه ندارد.

تحصیلات: ۱۲ درصد از پاسخ‌دهندگان بی‌سواد بوده و ۳۷ درصد در مقطع ابتدایی، ۲۰ درصد راهنمایی و ۲۲ درصد تا دیپلم متوسطه تحصیل کرده‌اند که نشان دهندهٔ عقب‌ماندگی وضع تحصیلی زنان منطقه است. در مورد شوهران، براساس ۸۲ درصد زنان متأهل، ۲۱ درصد بی‌سواد، ۲۷ درصد در مقطع ابتدایی و در دیگر سطوح تحصیلی تقریباً برابر با زنان بودند. تحصیلات والدین پاسخ‌دهندگان تقریباً در یک سطح بوده و حدود ۹۰ درصد از آنها بی‌سواد یا در سطح ابتدایی بوده‌اند. رابطه و همبستگی بین تحصیلات پاسخ‌دهندگان و شوهر و والدین آنها از یکسو و تمایل به ختنه و انجام ختنه از سوی دیگر ضعیف است، یعنی تحصیلات نیز تأثیر چندانی در تمایل به ختنه یا انجام ختنه ندارد.

تجربهٔ ختنه در خانواده: برای آزمودن این متغیّر سه پرسش کلی شامل: آگاهی از ختنه و تداول آن در خانواده، حاضربودن به ختنهٔ دختر و نقش پدر در ختنهٔ دختر مطرح گردید. میزان آگاهی از ختنه و تداول آن در خانواده‌ها بسیار زیاد و بالغ بر ۷٤ درصد در درجات مختلف بود و فقط ۹ درصد از خانواده‌ها نسبت به این امر ناآگاه بودند. حدود ٦۰ درصد از مادران کم یا بیش حاضر به ختنه‌شدن دخترشان بودند و ۲۸ درصد حاضر نبودند. نقش پدر در ختنهٔ دختر از همسر خود کمتر بود، ولی درخور توجّه است که ۱۹ درصد از زنان از پاسخ به پرسش نقش شوهر طفره رفتند. بین تجربهٔ ختنه در خانوادهٔ پاسخ‌دهندگان و تمایل به ختنه و انجام ختنه رابطهٔ مستقیم وجود دارد، حاکی از آنکه تمایل به ختنهٔ دختران و انجام ختنه بر روی پاسخ‌دهندگان ناشی از فرهنگ موروثی خانواده است و نسل بعد از نسل آن را عادی و سنّت مقبول می‌دانند.

میزان استفادهٔ زنان از وسایل ارتباط جمعی: وسایل مورد نظر شامل تلویزیون، رادیو، روزنامه و مجلات، ماهواره، سینما، اینترنت، فیلم‌های ویدیویی، سی‌دی و دی‌وی‌دی بود. پاسخ‌دهندگان فقط ۱۰ درصد به رادیو ایرانی و ۵ درصد به رادیوهای برون‌مرزی گوش می‌دادند و فقط ۱۰ درصد از اینترنت استفاده می‌کردند. حدود ۲۰ تا ۲۵ درصد اهل مطالعهٔ کتاب و نشریات بودند. امّا در مقابل، نزدیک به ٦۰ درصد از آنها فیلم و ویدیو و به همین نسبت ماهواره و حدود ۷۵ درصد تلویزیون ایرانی تماشا می‌کردند. بین استفادهٔ زنان از وسایل ارتباط جمعی و تمایل به ختنه و انجام ختنه رابطهٔ معکوس وجود دارد، یعنی هر چه زنان بیشتر از وسایل ارتباط جمعی استفاده کنند کمتر تمایل به ختنه و رضایت از انجام ختنه نشان می‌دهند. از آنجا که رسانه‌های جمعی به‌طور غیرمستقیم نقش مهمی در آموزش و آگاه‌سازی زنان در مقابل این سنّت نامیمون دارند، می توان ابتدا زنان را به استفاده از رسانه‌ها تشویق نمود و سپس از طریق برنامه‌های آموزشی سطح آگاهی آنان را بالا برد. هم اکنون زنان منطقه بیشتر شبکهٔ مذهبی نور را تماشا می‌کنند که شبکه‌ای مذهبی و موافق با ختنهٔ دختران است.

اعتقاد زنان به کلیشه‌های جنسیتی: افکار قالبی بسیاری از زنان آنان را دارای ویژگی‌های زنانه، منفعل بودن، وابستگی و غیره می‌داند و در مقابل، فاعلیّت، تسلّط، و مانند آن را از آن مرد لحاظ می‌کند.[۱۷] سنجش میزان اعتقاد زنان به این‌گونه افکار نشان داد که ۷٤ درصد از زنان معتقد به برتری هوش مردان نسبت به زنان نبودند، ولی ٦۲ درصد از آنان با تبعیّت زن از شوهر به نشانهٔ همسر خوب موافق بودند، با این نتیجه‌گیری که تبعیّت از شوهر را به حُکم دین و سنّت و نه به دلیل فرودستی در عقل و هوش پذیرفته بودند.

[۱۷] عبدالعلی لهسائی‌زاده و خدیجه اسدی سروستانی، بررسی عوامل اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی مرتبط با خشونت علیه زنان: مطالعه موردی شهر شیراز (پروژه سازمانی جمعیت و توسعه در دانشگاه شیراز، ۱۳۸٦).

٥٤ درصد داشتن فرزند پسر را افتخار نمی‌دانستند و ٨١ درصد از داشتن فرزند دختر شرمسار نبودند، ولی ٧٩ درصد به درجات مختلف با کنترل رفت و آمد دخترانشان موافق بودند. بیشتر پاسخ‌دهندگان به ارزش حفظ نجابت معتقد بودند ولی کنترل جنسی زنان را قبول نداشتند. در این سنجش، ٩٣ درصد به درجات مختلف از لذّت بردن زن و ٧٨ درصد از ارضای زن در رابطهٔ جنسی اطلاع داشتند. حدود ٧٢ درصد با ختنهٔ دختران کم یا بیش موافق بودند، ٧٠ درصد ختنه را کم یا بیش حُکم مذهبی و ٧٥ درصد رسم می‌دانستند. تقریباً ٦٠ درصد از پاسخ‌دهندگان ختنهٔ دختران را سبب حفظ نجابت و نیز گرایش به دینداری، ٦٤ درصد ختنهٔ دختران را عملی غیر بهداشتی و ٥٣ درصد آن را ظلم می دانستند. بین اعتقاد زنان به کلیشه‌های جنسیتی و تمایل به ختنه رابطهٔ مستقیم و معنی داری وجود دارد، ولی بین این اعتقاد و نظرشان نسبت به انجام ختنه بر روی خودشان رابطه‌ای دیده نشد. بنابراین، از یک سو اعتقاد زنان به کلیشه‌های جنسیتی سبب تمایل آنان به ختنه‌کردن دخترانشان می‌شود، و از سوی دیگر چون ختنهٔ آنان در خُردسالی انجام گرفته، نمی‌توان اعتقاد آنان به کلیشه‌های جنسیتی را با انجام ختنه بر روی خودشان در گذشته مرتبط دانست.

سابقهٔ اعمال خشونت در خانواده: این متغیّر شامل همهٔ خشونت‌های فیزیکی، روانی، جنسی و ... از سوی هر یک از اعضای خانواده نسبت به پاسخ‌دهندگان قبل یا بعد از ازدواج می‌باشد. برای سنجش میزان خشونت اِعمال شده، از سوی هر عضو خانواده و به هر شکل، پرسش‌هایی در مورد کتک‌کاری، بر زبان راندن الفاظ زشت، قطع رابطهٔ جنسی، قطع تلفن و ندادن نفقه مطرح گردید و معلوم شد که دست کم ٧٠ درصد و در مواردی تا ٨٠ درصد از پاسخ‌دهندگان از اینگونه خشونت‌ها در امان بوده‌اند، ولی حدود ٣٠ تا ٤٠ درصد، به درجات متفاوت، زیر کنترل رفت و آمد یا درگیر بحث و مشاجره قرار داشته‌اند. یادآوری می‌شود که ساکنان قشم برخی از این اعمال را خشونت تلقی نمی‌کنند و آنها را از رسوم جاری می‌دانند. بین سابقهٔ اِعمال خشونت در خانواده و تمایل به ختنه و نیز اَنجام ختنه رابطه‌ای وجود ندارد.

کنترل جنسی زنان: منظور از این متغیّر آن است که زنان در رابطه با شوهرانشان تا چه حد زیر کنترل قرار دارند و آیا به نظر آنها ختنه برای کنترل‌کردن زنان و نداشتن ارتباط آزاد انجام می‌شود یا نه. برای سنجش این متغیّر از دو پرسش اِرضا و لذّت زن در رابطهٔ جنسی و یک پرسش در مورد کنترل رفت و آمد دختر استفاده گردید. کم یا بیش ٩٣ درصد از لذّت بردن زن و ٧٨ درصد از ارضای زن در رابطهٔ جنسی اطلاع داشتند و کم یا بیش ٥٠ درصد با لذّت بردن زن و ١٨ درصد با ارضای زن در رابطهٔ جنسی کاملاً موافق بودند. تنها ٥ درصد با لذّت بردن زن در رابطهٔ جنسی کاملاً مخالف بودند. حدود ٨٠ درصد کم یا بیش با کنترل رفت و آمد دخترانشان موافق و ٢٠ درصد کاملاً مخالف بودند. بیشتر پاسخ‌دهندگان برای حفظ نجابت ارزش قائل بودند و کنترل جنسی زنان را قبول نداشتند. بین کنترل جنسی زنان و تمایل به ختنه رابطهٔ معکوس وجود دارد، به این معنا که با افزایش کنترل جنسی، تمایل به ختنه‌کردن کاهش می‌یابد. زنان بر این موضوع واقفند که ختنهٔ دختران بر روی تمایلات جنسی زنان تأثیر می‌گذارد و لذا ترجیح می‌دهند که این کنترل را از راه‌های دیگر اعمال کنند تا این که دختران را به تیغ بسپارند. بین کنترل جنسی و انجام ختنه رابطه‌ای وجود ندارد، شاید به این معنی که به رغم عدم تمایل به ختنه، نسبت به انجام آن در گذشته نظر منفی ندارند.

اهلیّت

منظور از اهلیّت، منطقهٔ سکونت در جزیرهٔ قشم است. این متغیّر نشان داد که انتخاب تصادفی پاسخ‌دهندگان با پراکنش تقریباً یکنواخت آنها در جزیره مطابقت دارد. بین اهلیّت و تمایل به ختنه رابطه‌ای وجود ندارد و انتظار هم نمی‌رود که در میان این نقاط نزدیک به هم از جهت آداب و رسوم تفاوتی وجود داشته باشد. از سوی دیگر، بین اهلیّت و انجام ختنه رابطهٔ مستقیم وجود دارد، شاید به این سبب که اهالی یک منطقه، به اصطلاح، به دست هم نگاه می‌کنند و همسان عمل می‌نمایند. شاید هم سنّت ختنه در مناطق دور از شهر رایج‌تر است.

مذهب

ختنهٔ دختران در میان سُنّی‌ها بسیار رایج‌تر از آن در میان شیعه‌ها است. بیش از ٩٢ درصد از پاسخ‌دهندگان سُنّی بودند و ٩٨ درصد به اصول دین توحید، نبوّت و معاد اعتقاد داشتند و به فرایض مذهبی نماز و روزه پایبندی نشان می‌دادند. اعتقاد و پایبندی به دین و مذهب با تمایل به ختنه رابطهٔ مستقیم دارد. این اعتقاد و پایبندی رابطهٔ قوی‌تری با انجام ختنه دارد، یعنی زنان نسبت به انجام ختنه در گذشته بر روی خودشان بیشتر ابراز رضایت می‌کنند تا آنکه به ختنهٔ دخترانشان تمایل نشان دهند. همان‌طور که انتظار می‌رفت مذهب عامل مهمی در ختنه‌کردن دختران به حساب می‌آید.

پایبندی به چارچوب خانواده: منظوراز این متغیّر سنجش میزان اهمیّت زنان در خانواده است و اینکه طلاق و چند همسری تا چه حد رواج دارد. در صورت فوت شوهر، ۷۰ درصد زنان با ازدواج مجدد موافق و ۱٤ درصد مخالف بودند. در پاسخ به این سؤال که در صورت ازدواج مجدد شوهر، آیا آنان خانه را ترک خواهند کرد؟ آرای موافق و مخالف تقریباً برابر بود. ۵۱ درصد از پاسخ‌دهندگان زنان را عهده دار وظایف خانگی می‌دانستند، ولی ٤۱ درصد با این نظر مخالف بودند. بین پایبندی به چارچوب خانواده و تمایل به ختنه یا انجام ختنه رابطه‌ای وجود ندارد.

نگرش زنان نسبت به ختنه: پاسخ به چند سؤال و واکنش به چند باور شایع نگرش زنان را نسبت به ختنهٔ دختران نشان می دهد. فقط ۱ تا ۷ درصد از پاسخ دهندگان کاملاً موافق بودند که زنان ختنه شده کمتر از زنان ختنه نشده طلاق می‌گیرند یا ختنه کردن زنان باعث جلوگیری از نازایی می‌شود، مردان برای ازدواج زنان ختنه‌شده را ترجیح می‌دهند، ختنهٔ دختران آن‌ها را از تجاوز مردهای غریبه حفظ می‌کند، دخترهای ختنه‌شده شانس بیشتری برای ازدواج دارند، ختنه‌کردن از بی‌بندوباری در جامعه جلوگیری می‌کند، یا زنان ختنه‌شده بیشتر فرزند پسر یا فرزندان سالم‌تری به دنیا می‌آورند. ۵۲ تا ٦۹ درصد از آنان با این باورها کاملاً مخالف بودند. جدا از باورهای غالباً بی‌پایهٔ بالا، اکثریّت بزرگی از زنان موافق بودند که دخترهای ختنه شده و ختنه‌نشده در جامعه ارزش مساوی دارند و فقط ۱۰ درصد با این نظر کاملاً مخالف بودند. اینکه آیا ختنه برای دختران عملی مفید است یا خیر، آرای کاملاً موافق و کاملاً مخالف مساوی ۳۲ درصد بود. بررسی دقیق داده‌ها به درجات مختلف نشان داد که اکثر زنان دیدگاه مثبتی نسبت به ختنه دارند و از این رو متغیّر نگرش زنان با تمایل به ختنه و انجام ختنه رابطهٔ مستقیم دارد.

در مرحلهٔ نهایی این پژوهش، به منظور بررسی رابطهٔ بین تمایل به ختنه و متغیّرهای مستقل اجتماعی و فرهنگی از روش آماری همبستگی چند متغیّرهٔ گام به گام (Stepwise Multiple Regression) استفاده شد. نتایج حاصله نشان داد که به ترتیب اهمیّت، متغیّر تجربهٔ ختنه در خانواده به تنهایی ٤۱ درصد، همراه با متغیّر نگرش زنان نسبت به ختنه ٤۹ درصد و با ورود متغیّر کنترل جنسی زنان ۵۳ درصد تمایل زنان را به ختنهٔ دخترشان تبیین می‌کردند، به این معنی که این سه متغیّر بار بیش از نیمی از تغییرات مربوط به تمایل زنان به ختنهٔ دخترانشان را به دوش می‌کشند. پس از این سه متغیّر، پایبندی به اعتقادات دینی عامل مؤثر بعدی در تمایل به ختنه بوده است. براساس این نتایج می‌توان گفت که مدل پیشنهادی این تحقیق برای تبیین بررسی عوامل اجتماعی و فرهنگی مرتبط با ختنهٔ دختران مناسب است.

مشاهدات دیگر

ـ بررسی ویژگی‌های غالب در جامعهٔ ٤۰۰ نفری مورد مطالعه نشان داد که بیشتر آنها در ردهٔ سنّی ۲۰ تا ۲۹ سال، با تحصیلات ابتدایی، خانه دار، متأهل، تنها همسر، با یک بار ازدواج، بدون طلاق و دارای یک فرزند بودند. مادران و پدران پاسخ دهندگان بیشتر بی‌سواد و شوهران آنان نیز بی سواد یا با تحصیلات ابتدایی بودند. در اغلب آمارهای ارائه شده در این پژوهش درصد کوچکی از پاسخ‌دهندگان چیزی به یاد نمی‌آوردند یا پاسخ نمی‌دادند.

ـ در مورد سنّ ختنه‌شدگان، حدود ۲۵ درصد در سنّ ۷-٦ سالگی، ۲۱ درصد در ۵-٤ سالگی، ۱۷ درصد در ۳-۲ سالگی، ۱۰ درصد در ۱-۰ سالگی، ۹ درصد در ۹-۸ سالگی و درصد کمی بعد از ۹ سالگی ختنه شده بودند. حدود ۱۵ درصد پاسخ روشنی برای این پرسش نداشتند.

ـ در همهٔ موارد، ختنه‌کننده یا ختّان دایهٔ محلی بوده که ختنه‌کردن را به صورت موروثی یاد گرفته و هیچ آموزش حرفه‌ای ندیده است. آنان اغلب مسن هستند و دید خوبی برای عمل ندارند.

ـ از میان ختنه‌شدگان، حدود ۵٦ درصد بدون هیچ ترفندی تحت جراحی قرار گرفته اند و ۲۳ درصد با نوعی ترفند یا حُقّه به محل ختنه برده شده‌اند.

ـ برای ختنه‌شدن، ۵٤ درصد همراه مادر، ۲۱ در صد با بستگان درجهٔ یک، و فقط ۱ درصد همراه پدر و ۱ درصد با همسایه بوده‌اند.

ـ در بیش از نیمی از ختنه‌شدگان بخشی از کلیتوریس برداشته شده و در مواردی فقط تیغ بر روی آن کشیده‌اند که آن را تیغ مسلمانی و مختصر خون جاری را خون مسلمانی می‌نامند، کنایه از آن که زن ختنه‌نشده مسلمان نیست. نزدیک به نیمی از ختنه‌شدگان از نوع ختنهٔ خود چیزی نمی دانند یا نمی‌گویند.

ـ وسیله یا ابزار ختنه برای ۹۰ درصد تیغ بوده و این عمل بدون بی‌حسّی موضعی انجام می‌شود.

ـ بیشتر دایه‌ها می‌گویند اگر ارگانی دولتی یا ملّاها اعلام کنند که ختنه غیربهداشتی و ناپسند است، دست از این کار خواهند کشید. دایه‌ها معمولاً از بهار تا نیمهٔ پاییز ختنه می‌کنند و در ماه‌های محرم و صفر و رمضان دست به این کار نمی‌زنند.

ـ فقط برای ۱۷ درصد از ختنه‌شدگان بعد از ختنه‌شدن ختنه سوران برگزار گردیده و برای ۷۹ درصد جشنی برپا نشده است.

ـ به ۳۰ درصد از ختنه‌شدگان هدیه داده شده و ٦٤ درصد هدیه‌ای دریافت نکرده‌اند.

نتیجه

ختنهٔ دختران به منظور کاهش و کنترل امیال جنسی آنان شکل گرفته و بعداً به یک عرف اجتماعی تبدیل شده است. امروزه این سنّت به عنوان یک رسم و میراث از گذشته چنان در جامعه پاگرفته و درونی شده است که عواملی چون تحصیلات و شغل اثر معنی داری بر روی کاهش آن ندارند، به ویژه آنکه سطح تحصیلات زنان در منطقه‌ای مانند قشم بسیار پایین است و درصد کمی از آنان شاغل هستند. این عمل آن قدر برای زنان منطقه عادی شده که غالباً کلیتوریس را پوست نازک و بی‌اهمیتی می‌دانند. بین تمایل زنان به ختنهٔ دخترانشان و رضایتشان از ختنهٔ خودشان رابطهٔ مستقیم وجود دارد، به این معنا که مادران ختنه شده بیشتر تمایل دارند که دخترانشان ختنه شوند. شاید این مشاهده در وهلهٔ اول دور از انتظار باشد، ولی در واقع بیشتر زنان فکر می‌کنند که دختران ختنه‌نشده در آینده با عدم شایستگی و مشکلات جنسی رو به رو خواهند شد. خشونت جسمی در خانواده‌ها فراوان است. خشونت جنسی هم از لمس‌کردن تا تجاوز، حتی در حیطهٔ زندگی خصوصی و زناشویی، اتفاق می‌افتد.[۱۸] زنان با تبعیض جنسی ناشی از عدم توازن اجتماعی و اقتصادی بین زن و مرد نیز رو به رو هستند. ختنهٔ دختران نمادی از خشونت جسمی و خشونت جنسی و تبعیض جنسی است. شاید حامیان این رسم ندانند که غرایز و روابط جنسی نوعی فعالیّت مغز است و اندام‌های تناسلی همچون واسطه عمل می‌کنند. این حقّ طبیعی و مُسلّم زنان مسلمان است که از روابط جنسی خود با شوهرانشان لذّت ببرند.

در سال ۱۳۸۹ کارگاهی از سوی صندوق جمعیت سازمان ملل (UNFPA) و دانشگاه شیراز با عنوان "ارتقاء سطح بهداشت زنان با تاکید بر ختنهٔ دختران (FGM)" در دانشگاه شیراز برگزار شد که در آن استادان و پژوهندگان پیرامون این موضوع از دیدگاه‌های پزشکی و اجتماعی سخن گفتند و این نگارنده نیز برخی مشاهدات خود را در این زمینه ارائه داد. برای ریشه‌کن کردن ختنهٔ دختران یا ناقص‌سازی جنسی زنان در ایران راهکارهای زیر پیشنهاد شده است:

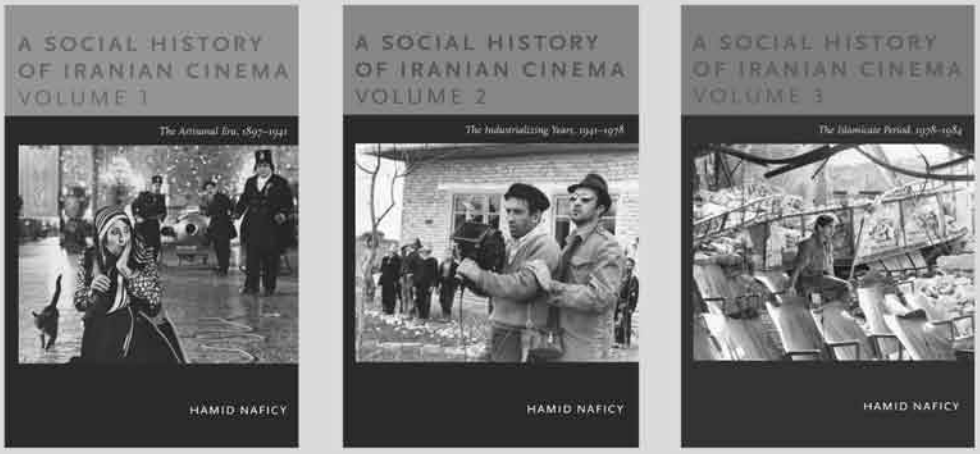
الف) مراجع دینی این کار را نهی کنند.
ب) مراجع مذهبی از مردان بخواهند که با استفاده از حقّ تمکین مانع از این عمل توسط همسرانشان بشوند.
ج) در ابتدا بدون ذکر خطرات و زیان‌های این کار فقط بر غیربهداشتی بودن آن تأکید شود.
د) با تکیه بر حرام بودن هرگونه صدمه به نفس، نوع خفیف ختنه یا تیغ‌زدن توصیه شود.
هـ) مطالب مربوط به ختنهٔ دختران در دروس رشته‌های پزشکی و پیراپزشکی گنجانده شود تا دانش‌آموختگان این رشته‌ها با آگاهی بیشتر با این سنّت مقابله کنند.
و) رسانه‌های جمعی، به ویژه تلویزیون، در نشر و اشاعهٔ نکات بالا کوشش و همکاری نمایند.

---

[۱۸] مهرانگیز کار، پژوهشی درباره خشونت علیه زنان در ایران (تهران: نشر روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۷۹).

FROM HAMID NAFICY,

one of the world's leading authorities on Iranian film,
Duke University Press presents his magnum opus. . .



A Social History of Iranian Cinema

Volume 1: The Artisanal Era, 1897–1941

Volume 2: The Industrializing Years, 1941–1978

Volume 3: The Islamicate Period, 1978–1984

Volume 4: The Globalizing Era, 1984–2010

by Hamid Naficy

"Hamid Naficy is already established as the doyen of historians [and] critics of Iranian cinema. . . . To say that [this collection] is a must-read for virtually all concerned with modern Iranian history, and not just cinema and the arts, is to state the obvious."
—**Homa Katouzian**, author of *The Persians: Ancient, Mediaeval and Modern Iran*

"*A Social History of Iranian Cinema* is essential reading . . . for anyone wanting a deeper understanding of the cataclysmic events and metamorphoses that have shaped Iran."
—**Shirin Neshat**, visual artist, filmmaker, and director of the film *Women Without Men*

VOLUME 1: The Artisanal Era, 1897–1941
456 pages, 74 illustrations, paper, $27.95

VOLUME 2: The Industrializing Years, 1941–1978
560 pages, 83 photographs, paper, $27.95

VOLUME 3: The Islamicate Period, 1978–1984
256 pages, 42 illustrations, paper, $24.95

forthcoming Fall 2012
VOLUME 4: The Globalizing Era, 1984–2010
664 pages, 112 photographs, paper, $29.95

order online!
www.dukeupress.edu

DUKE
UNIVERSITY PRESS

Fereshteh Kowssar, “A Spread for Food,
A Spread for Love: Food in Iranian Cinema,”
Iran Nameh, 27:1 (2012), 98-120.

شهر، خانه و خانواده در سینمای ایران

سفرهٔ نـــان، سفرهٔ دل

غذا، زن و زندگی در سینمای ایـــران

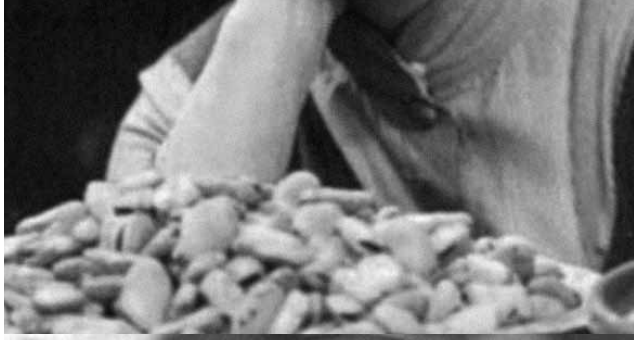
فرشته کوثر
نویسنده و مدرس بازنشسته دانشگاه ییل

Fereshteh Kowssar
fbkowssar@gmail.com

کلمات کلیدی: زن، غذا،معنی غذا، سفره، مقاومت زنان، فیلم، لیلا، سارا، مهمان مامان، گنج قارون، کافه ترانزیت، ماهی ها عاشق می شوند، داریوش مهرجویی، کامبوزیا پرتوی، علی رفیعی ،سینمای ایران.

فرشته کوثر (امانت) مدرس بازنشستهٔ زبان فارسی در بخش زبان‌ها و تمدن‌های خاور نزدیک دانشگاه ییل می‌باشد. برخی از کتاب‌های او عبارتند از بیداد سکوت (تهران: روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۸۳)، ما بچه‌های کوچه (لوس‌آنجلس: شرکت کتاب، ۲۰۰۵م/۱۳۸٤)، و چهل متل از کودکی (تهران: روشنگران، ۱۳۸۹).

ISSN 0892-4147 print/ISSN 2159-421X online/2012/27.1/98-120



ماهی‌ها عاشق می‌شوند (علی رفیعی،۱۳۸۵)

محمد حسن خان اعتمادالسلطنه، وزیر انطباعات ناصرالدین شاه، در سه‌شنبه، ۷ شوال سنهٔ ۱۲۹۹ق/۱۷مرداد ۱۲۶۰ در روزنامهٔ خاطرات [۱] خود در باب مراسم معروف آش‌پزان ناصرالدین شاه چنین می‌نویسد:

خلاصه تفسیر آش از این قرار است: تصور شود شخصی از جزایر ماله یو یا از اقصی بلاد جنوبی کره تفنناً به بالون سوار شود و باد مخالف بالون او را طرف سمت شمالی کره براند و به ایران آورده بالای کوه البرز هبوط نموده چهار ساعت از دسته گذشتهٔ روز سه‌شنبه هفتم شوال ۱۲۹۹ شخص مسافر در بالون یک دفعه در چادری [که][۲] خارج عمارت شهرستانک طرف شرقی زده‌اند ورود نماید و این اوضاع آش‌پزی و ترتیبات حقه بازی که فراهم آمده است ملاحظه نماید و دوباره با همان بالون نشسته به هوا رود [و] باد او را به وطن اصلی خود برساند. بعد از ورود نزد اقوام و دوستان از او سؤال[شود] که کجا رفته بودی و در این مدت سفر چه دیده‌ای و ملل و طوایف مختلفهٔ معظمه که عبور و سیر نمودی چه تازه یافتی؟ یقیناً هیچ چیز عجیب‌تر از این مجلس آش‌پزان ندارد که بگوید. اگر از او سؤال کنند دولتی که چنین آش‌پزان دارد باید ترتیب ادارات او چه باشد، مثلاً قشونش به چه درجه حاضر محاربه باشد، اسلحه‌اش به چه درجه باید کامل باشد، وزیر امور خارجه‌اش باید کی باشد، و نظم ادارهٔ او به چه پایه، [و چگونه] باید حفظ حدود و حقوق سلطنت خود را در مقابل دول دیگر کند، بی‌محابا خواهد گفت چنین دولت باید مثل میرزا سعید خان، وزیر خارجه داشته باشد و مثل میرزا محمد، رئیس دایرهٔ پولیتیک و اجزاء عمدهٔ وزارت خارجه فیروزخان سیاه و غیره و غیره و پولیتیک دولت به قدری مشوش که ادنی بی‌سر و پای فرنگ بر رجال معتبر این دولت برتری دارد. اگر از شخص بالونی سؤال شود مالیه و خزانه و اعتبار مالی و پولی دولت چه گونه است خواهد گفت.[۳]

---

[۱] محمد حسن خان اعتمادالسلطنه، روزنامهٔ خاطرات اعتمادالسلطنه، (تهران:امیرکبیر، ۲۵۳۶)، ۱۹۱

[۲] تصحیح‌هایی که در این نقل قول در کروشه آمده همه از شادروان دکتر ایرج افشار است.

[۳] اعتمادالسلطنه، روزنامهٔ خاطرات اعتمادالسلطنه، ۱۹۱.

در نگارش خاطرهٔ آن سه‌شنبه، که نمونه‌ای از بسیاری مراسم "آش‌پزان ناصری" در ییلاق است،[4] منظور اعتماد السلطنه تنها ثبت وقایع نبوده است چه از این قطعه به عیان می‌شود دید که وی با ذکاوت و وقادی بسیار –البته از نگاه "دیگری"– به صراحت مملکت‌داری شاه و دربار او را مورد انتقاد قرار داده است. در این‌جا این وزیر و مورخ دورهٔ ناصری نگاه خود را با نگاه "شخص بالونی" یکی کرده، همانند دوربین فیلم‌برداری که سال‌ها بعد و در دورهٔ مظفری به ایران آمد، به شرح این مجلس آش‌پزان می‌پردازد:

> بلی مجلس بود مرکب از رجال عمدهٔ اردو و چند شاهزادهٔ مندرس هم بود[ند] چادرپوش دودیرکی زده بودند. در صدر چادر صندلی همایون گذاشته شده بود که هنوز تشریف نیاورده بودند. عضدالملک خوانسالار و غیره و غیره در یک طرف صندلی همایونی نشسته کدوی بزرگی در دست چپ و با دست راست پوست می‌کند و در دل هزار فحش می‌دادند.[5]

همان طور که ملاحظه می‌شود در این نوشته اعتمادالسلطنه تنها به وقایع نگاری نپرداخته و احوال درونی اشخاص را هم مورد توجه قرار داده و پرده از اسرار دل آن‌ها و بالمره دل خود نیز بر داشته است. وی چنین ادامه می‌دهد:

> بلافاصلهٔ ایلخانی انوشیروان میرزا و سایر در طرف دیگر نشسته. سیف‌الملک و جمعی از اعاظم خلوت در وسط چادر، یک دسته مطرب بالا دست آن‌ها، پسر ملیجک با له له و ندیم و هم‌بازی نشسته بودند. بعد از مطالبهٔ گروهی از عملهٔ آبدارخانه و آش‌پزخانه دم در فراش و غیره، تمام وسط چادر و فضای خالی خوراکی از هر قسم و ادویه آلات [و] بقولات از هر جور قند و شکر و آب لیمو و آب غوره و غیره، در سمت دیگر مجموعه‌ها پر از حبوبات، همه مشغول سبزی پاک کردن و بادمجان و کدو پوست کردن بودند. شخصی خوزی موسوم به کربلائی که می‌گویند مکه هم رفته است و حاج هم شده که از اخراف عالم است، بسیار کریه‌المنظر و بدتکلم و قبیح محاوره و بدلباس پاره کهنه که در وسط مجلس جولان می‌زد و به زبان خوزی حرف می‌زد. امین‌السلطان، وزیر مالیه و دربار، که شخص اول است خارج از چادر گوشت گوسفند و لحم طیور را به دیگ‌ها می‌ریخت. من به جهت جلوس خود شریف‌تر از خارج چادر ندیدم. آن‌جا نشستم. شاه بیرون حرم‌خانه آمدند و رفتند. باز دوباره قرق شد. مردها آمدند. آخر ظهر شد. شاه ناهار خواست. به عمارت رفتند. ما هم رفتیم. الی عصر بودیم.[6]

بنابر گفتهٔ اعتمادالسلطنه تاریخ شروع مراسم آش‌پزان به سال ۱۲۸٤ق در روستای امّامه بر می‌گردد،[7] یعنی روزی که "بندگان همایون میل کردند طبخ حضوری جلوی چادر شود" و از قرار این عمل سه شب پی در پی تکرار می‌شود و بعد چنین بنا می‌شود که "آبگوشتی که از هر قبیل بقولات و حبوبات بلکه اقسام میوه‌ها هم در او ریخته شود و آش مانند چیزی بشود..." پخته و به خواص داده شود. از قرار این عمل کم کم "ترقی" کرده، به تدریج مفصل‌تر می‌شده است تا بنا می‌شود "این عمل محض سلامتی وجود پادشاه همه ساله در ییلاق معمول شود."[8]

در این که مراسم آش‌پزان ناصری در آغاز امری حساب شده نبوده شکی نیست. اما با وصفی که اعتمادالسلطنه گاه به گاه از این مراسم و سبزی پاک کردن و کدو و بادمجان پوست کندن آنان می‌دهد، می‌توان چنین پنداشت که ناصرالدین شاه که به هنگام این گونه مراسم خود "گوشه‌ای خزیده و تماشا می‌فرمودند" و "گوش به عملهٔ طرب خاصه" که "طرفی نشسته و ساز می‌زدند" می‌سپردند،[9] در واقع با واداشتن رجال به کارهایی این چنین قدرت و اعتبار شاهانهٔ خود را بر آنان به اثبات می‌رساندند. برداشتی که صاحب این قلم از این برنامهٔ شاهانه دارد در واقع این است که برنامهٔ "آش‌پزی" به معنای خاص آن تنها برنامهٔ "آشپزی" به معنای عام آن نبوده و در واقع آن را باید نوعی هنر "اخته سازی" وزرا و نزدیکان دانست چه گمان نمی‌رود که استفاده از دست‌رنج این رجال به راستی به خاطر آشنا بودن آنان با هنر "آش‌پزی" و حتی "آشپزی" و قدرت ایشان در تهیهٔ مائده‌ای که به راستی آن قَدَرْ قدرت را خوش آید، بوده

---

[4] از استاد و دوست عزیزم آقای دکتر احمد اشرف که نسخه‌ای از کتاب بالا را در اختیار من گذاشتند سپاس‌گزارم.

[5] اعتماد السلطنه، روزنامهٔ خاطرات اعتمادالسلطنه، ۱۹۲–۱۹۱.

[6] اعتماد السلطنه، روزنامهٔ خاطرات اعتمادالسلطنه، ۱۹۲.

[7] اعتماد السلطنه در یادداشت‌های سه شنبه ۲۲ شعبان ۱۲۹۸ خود، شروع مراسم آش‌پزان را "چهارده سال قبل" یعنی ۱۲۸٤ق ذکر می‌کند، ۹۵.

[8] اعتماد السلطنه، روزنامهٔ خاطرات اعتمادالسلطنه، ۹۵.

[9] اعتماد السلطنه، روزنامهٔ خاطرات اعتمادالسلطنه، ۹۵.

[10] برای بررسیِ رابطهٔ ناصرالدین شاه و وزرا و دربار، نک:
Abbas Amanat, *Pivot of the Universe: Nasir al-Din Shah Qajar and the Iranian Monarchy, 1851-1896*, (Berkley and Los Angeles, California: University of California Press, 1997).

[11] اعتماد السلطنه، روزنامهٔ خاطرات اعتمادالسلطنه، ۱۹۱.

[12] هوشنگ شهابی در مقالهٔ "غربی شدن فرهنگ خورد و خوراک" در توصیف "آش" به مراسم آش‌پزان اشاره می‌کند و آن را دلیلی بر اهمیت "آش" در فرهنگ غذایی ایران می‌داند، نک:
H. E. Chehabi, "The Westernization of Iranian Culinary Culture," *Iranian Studies*, 36: 1, (March 2003).

باشد. این طور که به نظر می‌رسد این برنامه‌ریزی ملوکانه برای خوار داشتن رجال و نشاندن آنان سر جای خود بوده است.[10] امری که به وضوح از دید تیزبین اعتماد السلطنه، که البته برای حفظ جان هم که شده چیزی را به عیان به شخص شاه بیان نمی‌کرده، پنهان نمی‌مانده است. چنان که در همان قطعه می‌آورد که "آنچه حالا هست شخص قدری هوش داشته باشد از این مجلس آش‌پزان باید جز خون جگر هیچ فایده نبرد."[11] البته این بر عهدهٔ مورخان است که اهمیت نکته سنجی‌های اعتماد السلطنه را به طور کل و نگاه او را به مجالس آش‌پزان به طور اخص مورد موشکافی قرار دهند.[12]

از قطعهٔ اول مذکور در بالا من هم به عنوان نمونه‌ای از انواع نثر نویسی دورهٔ قاجار و هم به عنوان نمونه‌ای از طنز نویسی، بارها در کلاس درس فارسی استفاده کرده‌ام. اما آنچه در این‌جا برای نویسندهٔ این سطور جالب است، نه نمونهٔ نثر نویسی آن دوران است و نه ثبت هوش و ذکاوت سرشار این وزیر و طنز فوق‌العادهٔ او در دریافت امور و ثبت هزل‌گونهٔ آن‌ها. چه نه اولی قصد این مقاله است و نه دومی کار این مقاله نویس. تحلیل مراسم آش‌پزان و تیزبینی و هوش اعتماد السلطنه کاریست که محققانی که در بارهٔ آن دوران تحقیق می‌کنند حتماً به انجام خواهند رسانید. آنچه برای من در این‌جا جالب است قدرت "نگاه" محمد حسن خان اعتماد اسلطنه است که در قطعهٔ اول مذکور در بالا، همچون لنز دوربین فیلم‌برداری عمل کرده با چشم "دیگری" و با نگاه "دیگری" –در این‌جا "شخص بالونی"– به این مراسم نگریسته و به ثبت وقایع –گیریم بر صفحهٔ کاغذ– پرداخته است.
و البته سؤالی که حال برای من مطرح شده این است که آیا تا به حال هیچ یک از کارگردانان سینمای ایران مانند ناصرالدین شاه به اهمیت استفاده از غذا و آشپزی و به دنبال آن به مسألهٔ غذا و طبخ و غذاخوری در ایجاد روابط بین اشخاص و نفوذ بر افراد توجه داشته‌اند یا خیر و اگر توجهی داشته‌اند آیا توانسته‌اند تصویری این چنین موشکافانه، چون تصویری که اعتماد السلطنه از قول شخص بالونی ارائه می‌دهد برای تماشاگر بر پردهٔ سینما بیاورند؟

مقدمه

مسألهٔ غذا و غذا خوردن در فیلم، از بدو پیدایش سینما مطرح بوده است. اولین فیلمی که به مسألهٔ غذا پرداخت، فیلمی بود با عنوان ناهار نوزاد که در آن برادران لومی‌یر (اگوست و لویی) در دسامبر ۱۸۹۵ از غذا خوراندن اگوست لومی‌یر به دخترش ساختند.[13] کسانی که با سینمای غرب آشنا هستند مسلماً فیلم در جستجوی طلا (Gold Rush) و صحنهٔ کفش‌پزان چارلی چاپلین و کفش‌خوران او را به خاطر می‌آورند که به راستی از ماندنی‌ترین صحنه‌های فیلم در تاریخ سینما به طور اعم و تاریخ غذا در فیلم به طور اخص است. این صحنه و بسیاری صحنه‌های دیگر فیلم‌های چاپلین نشان می‌دهند که مسألهٔ خوراک و نبود آن و فقر از مسائلی بودند محوری که وی همواره در فیلم‌های خود بدان توجه می‌کرد. مثال‌های متعددی از فیلم مهاجر (The Immigrant) چاپلین در این مورد به خاطر آوردنی است. چه هنگامی که ظرف غذا در کشتی، که مورد هجوم امواج قرار گرفته، از این سو بدان سو می‌شود و چه هنگامی که چاپلین در رستوران لوبیا پخته‌های ظرفش را دانه به دانه به پایان می‌رساند تا در طی این عمل راهی برای پرداخت پول غذا و یا فرار از آن یافته باشد.

ولی به قول استیو زیمرمن اهمیت غذا در فیلم و شروع فیلم‌هایی که غذا را به عنوان یکی از عناصر مهم فیلم مورد اعتنا قرار دادند، به اواخر سال‌های ۱۹۷۰م تا اواسط سال‌های ۱۹۹۰م بر می‌گردد.[14] چه در طول این دوران است که، به قول همو، غذا به عنوان یکی از ارکان اصلی فیلم و به مثال "ستاره"ای از ستارگان در سینما طلوع می‌کند.[15] در میان این فیلم‌ها می‌توان از تامپوپو ساختهٔ ایتامی جوزو (۱۹۸۵م)، ضیافت بابت ساختهٔ گابریل الکس (۱۹۸۷م) و چون آب [جوشان] برای شکلات به کارگردانی آلفونسو آرو (۱۹۹۲م) نام برد که تأثیر بارزی بر فیلم‌های بعدی این نوع فیلم گذارده‌اند. چگونگی این پیدایش را زیمرمن چنین وصف می‌کند:

> می‌توان با اطمینان تصور کرد که در طول دههٔ ۱۹۸۰م، تعدادی از فیلم‌سازان، که خودشان بدون شک مشتری رستوران‌های جدید اعیانی و بعضی اوقات پر زرق و برق بودند، یک مرتبه با دید جدیدی متوجه غذا (و تصاویر غذاهای خوش آب و رنگ در مجله‌های آشپزی) شدند و احتمالاً حس کردند زمان آن رسیده است که با بهره‌جویی از این لذت بدوی فرهنگی فیلم‌های جدیدی با داستان‌های محکم بسازند که در آن‌ها غذا نقش مهمی داشته باشد و همین باعث تولد فیلم‌های خوراک محور شد.[16]

---

[13]Debnita Chakravarti, *"Feel Good, Reel Food: A Taste of the Cultural Kedgeree in Gurinder Chadha's What's Cooking,"* Reel Food: Essays on Food and Film, (New York: Rutledge, 2004,) ed. Anne L. Bower, 17.
[14]Steve Zimmerman, *Food in the Movies*, (North Carolina: McFarland, 2010,) 357.
[15]Zimmerman, *Food in the Movies*, 1.
[16]Zimmerman, *Food in the Movies*, 18-19.

نمونه‌ای از غذا در سینمای قبل از انقلاب

قبل از بررسی نمونه‌هایی از سینمای ایران بعد از انقلاب، نگاهی به یک نمونهٔ شناخته شده از سینمای دوران قبل از انقلاب می‌اندازیم و نقش خورد و خوراک و البته شادخواری را در فیلم گنج قارون ساختهٔ سیامک یاسمی مورد توجه قرار می‌دهیم. آن‌چه تماشاگر در این فیلم و فیلم‌هایی نظیر آن می‌دید همگی نه تنها بر فرهنگ خورد و خوراک که بر رفتار مردمان در سال‌های ۱۳۴۰ش تأثیری بسیار گذاشته بود. به اثر فرهنگ سینمایی "فیلم‌فارسی" بر سال‌های ۱۳۴۰ش در مقالهٔ خود به نام "جوان‌مردی و خمر در زمانه‌ای لوطی‌پرور" اشاره کرده‌ام.[۱۷] این‌جا به همین بسنده می‌کنم که به گمان من یکی از مشخصات ابرازات رفتاری ما در آن دوران نفوذ فرهنگی بود که از طریق همین فیلم‌ها بر ما و زمانه‌مان تأثیر گذاشته همراه با تأثیر خود باده‌نوشی و جوان‌مردی را از یک طرف، و جوان‌مردی و لوطی‌گری را از طرفی دیگر، مرادف هم قرار داده بود. بر اساس این فرهنگ، وحدتی بین لوطی‌گری و خمر به وجود آمده بود که برای لوطی در حکم صراطی مستقیم عمل کرده، او را به بهشت موعود جوان‌مردی می‌رساند. پیوندی نظیر این را می‌توان به گونه‌ای در سینمای امریکا بین غذای ایتالیایی و هواداران مافیای امریکا هم جست‌وجو کرد. مارلیسا سانتوس در این زمینه چنین می‌گوید:

> ترسیم غذا در این فیلم‌ها در واقع همانند چسبی است که اجزای اغلب متناقض زندگی مافیایی آمریکایی، از قبیل عدم تجانس‌های ظاهری خانواده، سنت و مذهب را در کنار قتل و خونریزی و قساوت به هم وصل می‌کند.[۱۸]

اما آن دسته از لوطیان دوران ما، که در فرهنگ ادبی و سینمایی ما جوان‌مرد نام می‌گرفتند، معمولاً یک تنه عمل کرده به هیچ گونه دسته‌ای وابستگی و تعلق نشان نمی‌دادند. داش آکل هدایت در واقع از آخرین نمونه‌های این جوان‌مردان بود که دست نیافتن به معشوق و روبه‌رو شدن با مرگ ارزش‌های گذشته، راهی جز باده‌نوشی در مقابلش نگذاشته بود. فیلم لات جوان‌مرد مجید محسنی هم، که در سال‌های ۱۳۳۰ش ساخته شد و روایتی سینمایی از آن داستان بود، لوطی‌گری و باده‌نوشی را به هم وابسته می‌دانست. همان طور که اشاره شد، ما در این‌جا فقط به فیلم گنج قارون می‌پردازیم. در این فیلم محمد علی فردین در نقش مکانیکی به نام علی، که به راستی از رموز و آیین جوان‌مردی با خبر است، ظاهر می‌شود. علی نادانسته پدر خود را، که حال پس از گذشت سال‌ها دچار احساس گناه شده که چرا زن و فرزند بی‌گناه خویش را با زور و تهدید از خانه رانده، و خیال خودکشی به سرش زده، از غرق شدن نجات می‌دهد. پدر، که نقشش را در این فیلم آرمان بازی می‌کند، اگرچه ثروتمندیست بزرگ که در فیلم، قارون نامش داده‌اند، به علت درد بی‌کسی و بر اثر غم و افسوس آن به انواع و اقسام بیماری‌های مختلف، به خصوص بیماری‌های جهاز هاضمه گرفتار شده و لذا از نعمت خورد و خوراک و چشیدن لذایذ دنیوی محروم گشته است. در ابتدای فیلم تماشاگر قارون را در مقابل میز عظیمی دیده و به ناتوانی او در غذا خوردن و مشکلات هاضمهٔ او پی برده و لذا می‌داند که مسائل سلامت قارون تا بدان حد است که پیش‌خدمت مورد اعتمادش حتی مجبور است میزان آبی که او می‌خورد را نیز سنجیده و در اختیارش قرار دهد. پس از نجات قارون که چیزی به مغروق شدنش نمانده بوده، و آوردن او به خانه‌ای که در واقع متعلق به حسن جغجغه (ظهوری) است و علی و مادر به لطف او در آن زندگی می‌کنند، جوان‌مرد فیلم علی، پدر ناشناس و ناشناخته را بر سفره غذا نشانده او را به صرف دیزی که در آن زمان به مدد سینمای ایران به عنوان غذای ملی در آمده بود، دعوت می‌کند. قارون زخم معده را بهانه کرده از نشستن بر سفره سر باز می‌زند ولی علی و حسن جغجغه، که حال، گوشت‌کوب را همچون سلاحی مردانه در میان انگشتان گرفته و مشغول آماده کردن آن مائدهٔ ملی دیگر یعنی گوشت‌کوبیده است، از اصرار دست بر نداشته بر دعوت وی پافشاری می‌کنند.

تأکید بر مسألهٔ غذا (آبگوشت/دیزی) در این صحنه جالب است. بر سر همین سفره و همین شام اول است که علی با لهجهٔ لاتی خویش، که قرار است تکیه‌ای بیش‌تر بر جوان‌مردی او باشد، با تمسخر به مرد ناشناخته می‌گوید که "خیلی‌ها برای آبگوشت خودشون رو می‌ندازن تو رودخونه." این اظهار نظر، که مستقیماً آبگوشت را مائده‌ای حیاتی می‌داند، در واقع اشارهٔ غیر مستقیمی است به وضعیت سلامت قارون و بی‌بهره بودن او از لذایذ زندگی که به سعی او برای خاتمه دادن به زندگی خویش انجامیده است. تمرکز این صحنه تماماً بر اهمیت آبگوشت و گوشت‌کوبیده است. تمام مراسم آبگوشت خوری – از ترید کردن، قلم را تکان دادن و خالی کردن و کوبیدن گوشت– یکی پس از دیگری از مقابل چشمان تماشاگر آشنا با این مراسم می‌گذرد تا وی بار دیگر بتواند پیوند خود را با غذایی، که در آن دوران به علت باز شدن رستوران‌هایی به سبک غربی، از جرگهٔ

---

[۱۷] فرشته کوثر، ما بچه‌های کوچه (لوس آنجلس: شرکت کتاب، ۲۰۰۵)، ۹۵–۱۰۹.

[18] Marlisa Santos, "Leave the Gun; Take the Cannoli: Food and Family in the Modern American Mafia Film," Reel Food, 209.

غذاهای معمول کافه‌ها رانده شده بود مستحکم کند. در دورهٔ پهلوی یعنی دورانی که این فیلم در آن ساخته شده بود رستوران‌های ایران – منهای چلوکبابی‌ها، سیرابی و کله‌پاچه پزی‌ها و قهوه‌خانه که خوراک اصلیش دیزی بود، بقیه معمولاً فقط غذاهایی با ریشهٔ غربی که با ذائقهٔ طبقهٔ متوسط ایرانی هم‌خوانی پیدا کرده بود ارائه می‌کردند.[۱۹] البته در این گونه رستوران‌ها ته چین مرغ هنوز مقام و جای خود را حفظ کرده بود. رستوران‌های فرید در خیابان ویلا و رستوران هتلی به نام هتل امریکا روبه‌روی سفارت امریکا واقع در خیابان تخت جمشید آن دوران، نمونه‌ای از این گونه رستوران‌ها بودند که بعضی روزهای هفته را به ته‌چین اختصاص می‌دادند. رستوران فرید گاه پا را از این فراتر می‌گذاشت و مشتریان خود را از مائدهٔ فسنجان اردک هم بهره‌مند می‌کرد.[۲۰]

سینمای ایران در آن دوران از غذا به عنوان نمادی از اختلاف طبقاتی و به دنبال آن نشان دادن ارزش‌های انسانی استفاده می‌کرد. غذا در این سینما به دو قطب تقسیم شده بود. در یک قطب دیزی و نان و پنیر به‌عنوان غذای مردمی و ملی ارائه و نمایندهٔ ارزش‌های انسانی محسوب می‌شدند و در قطب دیگر مرغ بریان و ران بره، به عنوان غذای اشراف و کسانی که قدرت درک ارزش‌های مردمی را نداشتند، به تصویر در می‌آمدند. علی در گنج قارون البته صاحب ارزش‌های انسانی و لذا نمایندهٔ طرفداران غذای مردمی است. اما قارون به آن دستهٔ دیگر تعلق داشته و نمایندهٔ طبقهٔ حاکمه و لذا مصرف کنندهٔ غذاهای مخصوص اشراف قلمداد شده است. توجه به این نکته لازم است که حال همو به علت بی‌حرمتی به زن و فرزند قدرت خوردن این نوع غذا را هم از دست داده است. ولی حال قارون از سوابق اشرافی خود جدا شده و در چشم علی، مردی عامی است که از شدت نداری می‌خواسته است دست به خودکشی بزند. از این روست که بالاخره به دنبال اصرارهای متعدد که "آبگوشتو بزن روشن می‌شی" و این که "این همه آدم از صبح تا شب آبگوشت می‌خورن و ککشون هم نمیگزه" بالاخره قارون رضایت می‌دهد و بنا بر توصیهٔ شعری که فردین با حنجرهٔ ایرج سر داده و به گوش تماشاگران رسانده که: "بزن بر طبل بی‌عاری که آن هم عالمی داره،" به طبل بی‌عاری می‌زند و به خوردن آبگوشت مشغول شده و از آن‌چه سال‌ها بی‌بهره مانده بوده است خود را سیراب می‌کند. با خوردن همین مائده است که قارون خود را از بند اشرافیت و غذاهای اشرافی می‌رهاند و با این رهایی سلامت از دست رفته را نیز باز می‌یابد. آن‌چه در کنار جوان‌مردی برای علی ارزشمند و قابل توصیه به دیگران است فقط خور و خواب و به قول خودش کیف کردن است چه باز هم به اصرار این مسأله را چندین بار به صور مختلف به پدر ناشناخته گوشزد می‌کند: "بخور و بخواب و کیف کن. زندگی همینه." این آیین فلسفه‌ای‌ست که سیامک یاسمی و اکثر کارگردانان آن دوران یکی پس از دیگری در نمونه‌های دیگر فیلم‌فارسی دنبال می‌کردند. البته لازم به تذکر است که در این فیلم‌ها غذا و مراسم غذاخوری همواره وظایفی دیگر چون اثبات ارزش‌های انسانی، رفاقت و بالاخره تحکیم روابط خانوادگی را نیز بر عهده داشتند.

صحنهٔ بعدی غذاخوری این فیلم طبق روال معمول در کافه است که هنگام پرداخت صورت حساب "یه آبجو، نیم بطر ودکا و نیم پرس کباب بره" به جزئیاتش پی می‌بریم. مقدار کم غذای سفارشی برای ۳ نفر در این‌جا نقش مهمی دارد. اول آن‌که بی‌پولی قهرمانان فیلم را می‌رساند. مسألهٔ بی‌پولی و عدم توانایی پرداخت صورت حساب البته شگرد کارگردان است تا بدین طریق هم به فقر و نداری و هم به الفت قهرمانان اشاره کرده وضعیت آنان را برای تماشاگر به اثبات برساند. در این قسمت فیلم نداشتن پول و عدم توانایی پرداخت پول میز مشکلی است که با گرو گذاشتن ساعت قارون حل می‌شود. و این گرو گذاشتن البته در فرهنگ مردمی و سنت لوطی جایگاهی خاص دارد و همواره چون محکی برای دریافت میزان برادری و اخلاص به کار رفته است. نکتهٔ دیگر این‌که این غذا در واقع حکم مزه‌ای برای آبجو و عرق را داشته است زیرا اگرچه علی مشتری این گونه کافه‌هاست ولی معمولاً برای صرف غذای اصلی، که از همان ابتدای فیلم شاهدش بوده‌ایم، به خانه بازمی‌گردد تا بتواند بر سر سفرهٔ مادر بنشیند.

جوان‌مرد این فیلم ها معمولاً از نعمت داشتن پدر بی‌بهره بود. این جوان‌مرد مادر خود را می‌پرستید، دست‌پخت او را گرامی می‌داشت و همواره بعد از مراسم کافه‌رَوی به خانه بازمی‌گشت تا با او هم‌سفره شده غذا را با او صرف کند. روابط فامیلی هم در این نوع فیلم بر سر سفره تحکیم می‌شد. در همین فیلم مشاهده می‌کنیم که اگرچه مادر شام (آبگوشت) را برای پسر از قبل حاضر کرده است ولی تا دیر وقت شب و تا آمدن فرزند دست به آن نمی‌زند تا او بیاید و بر سر سفره، وظیفهٔ مرد خانواده بودن/پسری خویش را به جا آورده، با به جنگ نخود و لوبیای آبگوشت رفتن، گوشت‌کوبیده‌ای به قاعده و به راستی مردانه و درخور لوطی از آن بسازد. بدین ترتیب در این فیلم‌ها غذا در حکم وسیله‌ای برای استحکام روابط خانوادگی به کار می‌رفت. سانتوس نیز معادل این

---

[۱۹] هوشنگ شهابی به شروع غربی شدن ذائقه در زمان قاجار که به دنبال ازدیاد رابطه با غرب به وجود آمده بوده است، اشاره می‌کند، نک: Chehabi, "*The Westernization of Iranian Culinary Culture*," 46.

[۲۰] فرشته کوثر، یادداشت‌های منتشر نشده.

نکته را در فیلم‌های مافیایی امریکایی مشاهده کرده است، و می‌گوید: "غذا نمایش‌گر ساختار "خانواده"[۲۱] به صورت نوعی رده‌بندی نظامی است، ولی در ضمن خانواده را به عنوان پایهٔ خانه و سنت هم معرفی می‌کند."[۲۲]

لازم به تذکر است که به علت مسائل ناموسی و البته تکنیکی، مادر در سفره‌ای که قارون از همان شب اول از موائدش بهره‌مند می‌شود، حضور پیدا نمی‌کند.
کوبیدن گوشت و نخود و لوبیای آبگوشت پدیده‌ای بود که در فیلم‌های فارسی به عنوان پدیده‌ای مردانه قلمداده می‌شد و گوشت‌کوب در نقش درفشی برای اثبات این مردانگی عمل می‌کرد. غذاهایی دیگر نظیر خوراک لوبیا چیتی، خوراک ماهیچه و کباب چنجه هم هیئتی مردانه به خود گرفته، غذاهایی در خور لوطیان و لذا غذاهایی مذکر محسوب می‌شدند. خوراک لوبیای اغذیه فروشی فیروزه در چهارراه پهلوی سابق یکی دیگر از این غذاهای مردانه بود که لوطیان تهران بدان علاقه‌ای وافر نشان می‌دادند.[۲۳] از میان غذاهایی که هم مزهٔ عرق به حساب می‌آمد و هم مورد توجه همگان بود، می‌توان از سالاد الیویه نام برد که که الویه می‌خواندیمش. این خوراک جنسیت خاصی نداشت و هم مردانه و هم زنانه و بچگانه به حساب می‌آمد. طرفداران اغذیه فروشی یکتا در محمودیهٔ شمیران، که این عبد نیز جزوشان بود، از این گروه به حساب می‌آمدند. سیرابی و شیردان و کله پاچه، که بهترینش در دروازه قزوین تهران پیدا می‌شد، اما، بین مرزهای طبقاتی گرفتار مانده بود. اگرچه این غذاها روی هم رفته خوراک لوطی و عوام و به قولی بازاری محسوب می‌شد، لیک دل از برخی طبقات بالاتر هم ربوده بود.

تغییر غذا در ایران بعد از انقلاب مراحل مختلفی داشته است. از مشاهدات شخصی خود یعنی ندیدن ترشی انبهٔ محبوبم در چلوکبابی‌ها، دسترسی نیافتن به انواع دوغ گازدار آبعلی و البرز یا کم بودن گاز دوغ‌های موجود، بی‌نامی نوشابه‌ها و خواندن آن‌ها به نامهای عامی چون "سیاه" و "نارنجی،" دیدن فلفل قرمز به جای فلفل سیاه در فلفلدان کنار نمک‌دان –که در روزگار قبل از انقلاب استفادهٔ کم‌تری داشت و معمولاً در صفحات جنوب ایران مورد استفاده قرار می‌گرفت،– تا باز شدن رستوران‌هایی که به نام نامی سنتی مزین شده‌اند و با این لقب جرأت ابراز وجود بیش‌تری یافته حتی بساط موسیقی باز هم "سنتی" را بر پا کرده‌اند، و از همه بالاتر توجه مردم به غذاهای محلی – مخصوصاً گیلانی– همگی مواردی هستند که سفرهٔ ایرانی را به رنگ‌ها و مزه‌هایی آراسته‌اند که قبلاً تنها در یک ناحیه و یا نواحی محدودی از ایران خورده می‌شدند. کتاب مستطاب آشپزی آقای نجف دریابندری هم البته نقش مهمی در جنبه‌های مثبت این تغییر نگاه و تغییر ذائقه داشته است. دریابندری در این کتاب ۲ جلدی خود به نام کتاب مستطاب آشپزی: از سیر تا پیاز، به راستی کوشیده است با اثبات هنر بودن آشپزی و جمع‌آوری دستور طبخ غذاهای نواحی مختلف ایران، احترام آشپزی را نزد ایرانی بالا برده، او را با موائدی که در نقاط مختلف کشور خورده می‌شود، آشنا کند.
ایرانی، صفت همهٔ اقوامی است که در مرز و بوم ایران زندگی می‌کنند و آشپزی ایرانی هم مانند سایر شئون فرهنگ ایرانی، در واقع "محصول مشترک"[۲۴] همهٔ آن‌هاست و در روند تکوین و تکامل این محصول، سهم آذربایجان و گیلان و خوزستان از سهم فارس و خراسان و تهران اگر بیش‌تر نباشد، مسلماً کم‌تر نیست.[۲۵]

توجه تهرانی‌ها در دوران قبل از انقلاب به غذاهای محلی اندک بود. البته در سفر به صفحات شمال، خوردن ماهی‌های شمالی چون ازونبرون، که در تهران کم‌تر دیده می‌شد، باقالا قاتق و میرزا قاسمی معمول بود و در اصفهان بریانی خوردن جزو آدابی محسوب می‌شد که هر گردشگری بعد از دیدار از ابنیهٔ تاریخی به جا می‌آورد. ولی بسیاری غذاهای دیگر ناشناخته و نامأکول محسوب می‌شدند. هنوز ماهی جنوب راهی در دل و شکم تهرانی‌ها باز نکرده بود و بحث دربارهٔ حرام و حلال بودن آن برای برخی مانعی برای خوردنش بود. این‌که "آیا پخش ماهی جنوب دسیسهٔ دولت است" چون "می‌خواهد شیلات شمال کاملاً در دست دربار بماند و برای این به مردم ایران ماهی نمی‌رسانند،"[۲۶] هم از جمله مسائلی بود که برخی را از چشیدن طعم این ماهی‌ها باز می‌داشت. پدر این نویسنده که دکتر گوش و حلق و بینی بود همواره از خوردن ماهی شمال هراس داشت چه به قول خودش تیغ ماهی‌های بسیاری را از گلوی بیمارانی که به حال خفگی افتاده بودند، بیرون کشیده بود. در منزل ما فقط در نوروز و آن هم به اصرار مادر که عاشق ماهی دودی بود، ماهی صرف می‌شد. به هر روی مسائلی این چنین و هزینهٔ بالای ماهی شمال از موانعی بودند که توسعهٔ ذائقهٔ ایرانی و تبادل این نوع خوراکی‌ها را ناممکن می‌کردند.

---

[۲۱] منظور از "خانواده" در بار اول البته "مافیا" و تعلق به آن است.
[22] Marlisa Santos, "Leave the Gun," *Reel Food*, 209.
[۲۳] همین مذکرسازی امروزه در میان ایرانیان برون مرزی هم مشاهده می‌شود. کباب و جوجه کباب درست کردن و در بعضی خانواده‌ها سالاد، وجهه‌ای مردانه به خود گرفته‌اند.
[۲۴] منظور دریابندری از توجه دادن به "محصول مشترک" به صورت اسم مرکب، اشارت طنز آمیزی به فیلم‌هایی است که در سال‌های ۱۹۶۰م با همکاری دو کشور ساخته می‌شدند و به نظر بنده در این‌جا بی‌مسماست چه آن محصول ها از حسنی به جز لیستی بلند از هنرپیشگان نام آور برخوردار نبودند.
[۲۵] نجف دریابندری، کتاب مستطاب آشپزی: از سیر تا پیاز (تهران: نشر کارنامه، ۱۳۸٤)، ۷۲.

سارا (داریوش مهرجویی، ۱۳۷۱)

سفره و خوراک در سینمای ایران بعد از انقلاب

شاید بتوان داریوش مهرجویی را اولین کسی دانست که پس از انقلاب به خوراک‌پزی و غذاخوری توجه نشان داده است. اگرچه تذکر این نکته در همین جا لازم می‌آید که کارگردان غذا را امری جدا از سفره دانسته برای آن اهمیت کم‌تری قائل می‌شود. وی این تفاوت را چنین تحلیل می‌کند:

> . . . اساساً فکر می‌کنم غذا خوردن اتفاقی است که به طور روزمره در همهٔ خانه‌ها و جاهای مختلف می‌افتد و خیلی هم ما را درگیر کرده است. در عین حال سفره انداختن و دور هم نشستن برای صرف غذا حالت نوعی مراسم و آیین دارد که باعث می‌شود آدم‌ها به هم نزدیک شوند و با هم گفت‌وگو کنند و تعامل داشته باشند.[۲۷]

و در مورد سفره در فرهنگ ایرانی چنین ادامه می‌دهد "سفره در فرهنگ و سنت ما و خیلی جاهای دیگر دنیا به آدم‌ها و افراد خانواده مرکزیت می‌بخشد که باعث نزدیکی بیش‌تر است."[۲۸]

این جدا کردن سفره و غذا از یکدیگر را شاید بتوان به حساب نوعی دوگانگی فکری و یا عدم علاقهٔ شخصی کارگردان به غذا دانست. در مصاحبه‌های او بدین مطلب پی می‌بریم. برای مثال در جواب هوشنگ گلمکانی که می‌خواهد بداند او دربارهٔ نوعِ غذا "حساسیت" خاصی دارد، جواب می‌دهد: "نه. اصلاً. معمولاً هرچه جلوی دست باشد می‌خورم. البته این روزها دیگر فقط تلفن می‌کنیم غذا می‌آورند دم در. . ." و در همان مصاحبه وقتی گلمکانی می‌پرسد: "اگر قرار شود امشب برای ما شام درست کنید، چه غذایی می‌پزید؟" پاسخ او این است که: "اگر شام تشریف داشته باشید، همین الآن تلفن را بر می‌دارم و هر چی دوست داشته باشید از همین دور و بر سفارش می‌دهم."[۲۹] در این جواب نه از علاقه به غذا خبری هست و نه از توجه به سفره که او قبلاً به آن اشاره کرده بود. بر خلاف مهرجویی که انگار غذا را فقط لازمه‌ای برای حفظ حیات می‌داند، به حرف سیدنی مینتز اشاره می‌کنم که غذا و غذا خوردن را پدیده‌ای فرهنگی می‌داند. در نظر او:

> . . . غذا خوردن هرگز یک عمل بیولوژیک نیست . . همهٔ غذاها نوعی ریشهٔ تاریخی در گذشتهٔ خورندهٔ آن‌ها دارند و روش‌های مورد استفاده در یافتن، حاضر کردن، پختن و خوردن غذاها همه از نظر فرهنگی مختلف بوده و هر کدام تاریخچهٔ خودشان را دارند.[۳۰]

چنان‌چه عدم علاقهٔ شخصی مهرجویی به غذا را کنار بگذاریم و به فیلم‌های این کارگردان توجه کنیم، می‌بینیم که او در همهٔ فیلم‌های زن‌محور خود به مسألهٔ غذاخوردن و آشپزی پرداخته است. در این‌جا به فیلم‌های سارا، لیلا و مهمان مامان از این کارگردان می‌پردازیم و به نقش خوراک و سفره در آن‌ها اشاره می‌کنیم.

آشپزی یا سلحشوری

سارا (۱۳۷۱ش) فیلمی است که در آن تهیه و تدارک غذا، کشیدن غذا و حتی به دور ریختن پس مانده‌های آن هم زمانی معتنابه از توجه دوربین را به خود اختصاص

---

[۲۶] مشاهدات نویسندهٔ این مقاله.

[۲۷] "تصویر دلواپسی‌های مادرم،" داریوش مهرجویی: نقد آثار از بانو تا مهمان مامان، گردآورندگان: علیرضا قره شیخلو و مهدی وفایی (تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۸۵)، ۱۹۸.

[۲۸] "تصویر دلواپسی‌های مادرم،" ۱۹۸.

[۲۹] "تصویر دلواپسی‌های مادرم،" ۱۹۹.

[30] Ellen J. Fried, "Food, Sex, and Power at the Dining Room Table in Zhang Yimou's Raise the Red Lantern," *Reel Food*, 143.

سارا (داریوش مهرجویی، ۱۳۷۱)

داده است. مهرجویی این فیلم را بر اساس نمایشنامهٔ خانهٔ عروسک یا عروسک‌خانهٔ هنریک ایبسن[۳۱]، شاعر و نمایشنامه نویس نروژی، ساخته است. ماجرای فیلم نظیر نمایشنامه، شرح احوال زنی است به نام سارا (نیکی کریمی،) که برای معالجهٔ شوهر بیمار خویش، حسام (امین تارخ،) پنهان از او مقدار گزافی از شخصی به نام گشتاسب (خسرو شکیبائی) وام می‌گیرد. چرخش روزگار باعث می‌شود که گشتاسب روزی از نظر شغلی مورد خطر قرار گرفته و گره کارش هم تنها در دست حسام بازشدنی باشد. لذا وی سارا را تهدید می‌کند که چنان‌چه نتواند شوهرش را متقاعد کند که دست از اخراج او بدارد، وی سفته‌های او را، که با جعل امضای پدر خود به عنوان تضمین داده است، به شوهرش واگذار خواهد کرد. شالودهٔ فیلم و نمایش‌نامه در این چهارچوب کاملاً با یکدیگر مطابق هستند.[۳۲]

مهرجویی در مصاحبهٔ خود با مجلهٔ فیلم و در جواب پرسش‌گر که می‌گوید: "در فیلم‌های بعد از انقلاب [شما] تنوع بیش‌تری به چشم می‌خورد و به نظر می‌رسد که خط فکری مشخصی را تعقیب نمی‌کنید،" چهار فیلم گاو، آقای هالو، پستچی و دایرهٔ مینا را در یک روند فکری دانسته، دربارهٔ تغییر روش خود چنین می‌گوید: ". . . هدفم این بود که از آن حالت اجتماع‌زدگی و تاریخ‌زدگی و سیاست‌زدگی بیرون بیایم."[۳۳] در ادامهٔ بحث و با اشاره به سیاست‌زدگی جامعهٔ ایران در اواخر دهه‌های ۱۳۶۰ش و اوایل دههٔ ۱۳۷۰ش به ابعاد وسیع‌تر هنر اشاره می‌کند و این که "هنر نباید آن قدر واضح و صریح و مستقیم به سیاست بپردازد" و باید از آن فراتر رود. او به صراحت می‌گوید که با هامون و بعد از آن خواسته است از آن حیطه بیرون بیاید و "کمی به درون انسان‌ها، به روحشان و به جانشان نزدیک" بشود. در نزدیک شدن با شخصیت‌هاست که مهرجویی به فعالیت‌های روزانهٔ زنان فیلمش می‌پردازد و دوربین را روی لحظات زندگی روزمرهٔ زندگی شخصیت‌های فیلم تمرکز می‌دهد. حرکات، قدم برداشتن، لباس پوشیدن و پخت و پز سارا همگی مورد توجه قرار گرفته، موشکافانه دنبال شده‌اند. این شخصیت اما از همان اول در راه قهرمان شدن قدم بر می‌دارد. در حالی که ایبسن به خوانندهٔ خانهٔ عروسک فرصت آشنایی با زیر و بم شخصیت نورا را می‌دهد، مهرجویی سارای خود را از همان اول، دلیری در عرصهٔ مبارزات زندگی می‌داند. در یکی از صحنه‌های زیبا و مؤثر آغازین فیلم؛ دوربین نمای نزدیکی از سارا، که به تدریج خود را با تکه‌های مختلف لباس و حجاب اسلامی می‌آراید، ارائه می‌دهد. حالت مصمم سارا در پوشیدن روپوش، سرکردن مقنعه و آن‌گاه چادر، پهلوانی را می‌ماند که با افزودن زره و کلاه‌خود و بازوبند، لباس رزم در بر کرده وارد صحنهٔ نبرد می‌گردد.[۳۴]

کارگردان در سکانس بعد نیز، یعنی پیمودن سرسرای بیمارستان که با صدای گام برداشتن‌های مصمم سارا و نفس نفس زدن‌های او توأم می‌شود، سارا را همچون قهرمانی می‌سازد که پس از پوشیدن خلعت دلیری پای به

---

[۳۱] منوچهر انور این عنوان را برای ترجمهٔ Doll's House برگزیده است.

[۳۲] فرشته کوثر، "سارای مهرجویی و نورای ایبسن،" پر، سال دهم، شمارهٔ ٦ (واشنگتن: تیر ماه ١٣٧٤)، ١٢-١٥.

[۳۳] "یک درام ساده از روابط خانوادگی: گفت‌وگوی مجلهٔ فیلم با داریوش مهرجویی"، داریوش مهرجویی: نقد آثار از بانو تا مهمان مامان، ۲۸.

[۳۴] فرشته کوثر، "سارای مهرجویی و نورای ایبسن،" ۱۳.

میدان جنگ گذاشته است. خود مهرجویی هم اگرچه این نفس نفس زدن‌ها را یک عنصر صدا و یک عامل موسیقایی می‌داند اما می‌افزاید که تأکیدش "روی این جاهایی‌ست که زحمت کشیدن و التهاب و کوشش زن، لازم بوده است."[۳۵] استفادهٔ مهرجویی از مسألهٔ غذا، خرید کردن و پخت و پز نیز بیش از این‌که به خوراک‌پزی سارا اشاره داشته باشد به قهرمان شدن این زن توجه می‌کند. سارا پس از درگیری با گشتاسب پی خرید روزانه می‌رود. در این‌جا نمای نزدیکی از توده‌ای کاهو می‌بینیم و سپس سارا را که مشغول خرید خانه است. نگاه دوربین بی‌قرار است و مرتب از شیئی به طرف شیئی دیگر می‌گردد. دوربین بی‌قراری سارا را در این صحنه، غیر مستقیم ولی زیبا القا می‌کند. اما با مشاهدهٔ پاره شدن پاکت‌های سبزی‌ها در دنبالهٔ این خرید کارگردان به بی‌حاصلی کارهای روزمرهٔ سارا اشاره می‌دارد و این که تماشاگر باید منتظر مشکلات بیش‌تری برای شخصیت اصلی فیلم باشد. صحنه‌های آشپزی سارا چون پوست کندن سیب زمینی، سرخ کردن بادمجان، به روغن انداختن خورش قیمه و کتلت درست کردن و سینی تهیه کردن برای حسام – حتی بعد از بر ملا شدن رازش و تندخویی حسام– تا دور ریختن ته مانده‌های باقالی پلو و شست‌وشوی ظرف‌های شب ماندهٔ مهمانی‌ای که سارا به افتخار ارتقای درجهٔ شوهر ترتیب داده، همگی به دقت ثبت شده و با استفاده از نمای نزدیک بر اهمیتشان افزوده شده است. برخورد سارا با غذاپزی اما برخورد یک جنگ‌جوست. در این صحنه‌ها از آن‌چه این روزها –به مدد کتاب مستطاب آشپزی نجف دریابندری– بیش از همیشه به هنر آشپزی مشهور شده است، خبری نیست. سارا در این فیلم سلحشوری است که به جنگ مواد خوراکی می‌رود تا با ساطوری کردن و خرد کردن و تاب دادن آن‌ها، مائده‌ای بسازد که اگرچه مورد تحسین همگان خواهد بود، در واقع نتیجهٔ پیروزی او بر مشکلات زندگی است. مواد خوراکی در واقع شکست خوردگانی هستند که در دست این سلحشور از صورتی به صورتی دیگر درآمده‌اند. خود مهرجویی اما پرداختن به غذا در فیلم را امری عادی دانسته و در واقع آن را وظیفه‌ای از وظایف زنان می‌داند. به یک قسمت از مصاحبه‌ای که مهرجویی با مجلهٔ فیلم در بارهٔ فیلم سارا داشته است توجه کنید:

– اصرار در آشپزی چی؟ طی چند فصل، آشپزی کردن او [سارا] به دقت نشان داده می‌شود، با نماهای درشت و به اصرار.

– باز اصراری در کار نیست. در بافت دراماتیک قضایا جا می‌افتد. او زنی‌ست که می‌بینیم بیش‌تر در خانه است. خانه‌دار است و خب باید به شوهر و بچه و عمه خانم غذا بدهد. از همان اول [فیلم هم] می‌بینیم که برای عمه خانم غذا پخته و دفعهٔ بعد برای شوهرش و بعد برای مهمانی غذا می‌پزد.[۳۶]

خبرنگار که لابد به اندازهٔ این صاحب قلم از انکار کارگردان در عجب بوده، چنین اصرار ورزیده است:

این کوشش که همیشه سر سفره غذای شوهرش را آماده کند و برایش بکشد، تا توالی امور مربوط به خانه داری که به دقت و وسواس نشان داده می‌شود. سیب زمینی پوست کندن، بادمجان سرخ کردن، دانه دانه توی تاوه گذاشتن (مصاحبه کننده مرد بوده و نمی‌دانسته که راه دیگری برای سرخ کردن بادمجان جز یکی یکی در تابه گذاشتن وجود ندارد!) این دقت راستی کمی شیطنت فیلم‌سازی هم دارد. نیست؟[۳۷]

مهرجویی در جواب اصرار مخاطبش،اضافه می‌کند که یک بُعد دیگر هم هست. او مادر است و باید به همه غذا برساند. تمام مسؤلیت بر دوش اوست. این تصاویر و صحنه‌ها هم تقویت بُعد مادرانهٔ این شخصیت است.[۳۸] در این که یکی از مشغولیت‌های فکری مهرجویی مسائل زنان است شکی نیست، ولی با توجه به اظهار نظرهایی این چنین این سؤال پیش می‌آید که آیا او هم، نظیر بسیاری، فهرستی پیش نوشته از وظایف زنان در ذهن خود دارد؟[۳۹]

سفره، درمانی برای دل ریش

لیلا (۱۳۷۵ش) فیلمی دیگر از داریوش مهرجویی است که در آن کارگردان باز مسألهٔ زنان و در رابطه با آن، مراسم تهیهٔ غذا، غذا خوردن، سفره انداختن و بر سر سفره نشستن را از مقابل چشمان تماشاگر می‌گذراند. لیلا (لیلا حاتمی) زنی‌ست که روز تولدش (بر این نکته تأکید شده است) پی می‌برد که نمی‌تواند باردار شود. پس از سعی بسیار برای معالجه، تصمیم می‌گیرد بچه‌ای را از پرورشگاهی در تهران به فرزندی قبول کند ولی هنگام دیدار از کودکان به این نتیجه می‌رسد که این تصمیم او را راضی نخواهد کرد چه بنا بر او شوهرش رضا (علی مصفا) نباید از لذتِ بچهٔ خود را داشتن محروم شود. با فشار مادر رضا (جمیله شیخی) که در فیلم و نوشته‌های آخر فیلم فقط به عنوان مادر رضا معرفی شده است، امر بر این قرار می‌گیرد که لیلا رضایت بدهد و زنی دیگر برای رضا انتخاب شود تا او بتواند صاحب بچه بشود. سناریوی فیلم که بر اساس داستانی از مهناز انصاریان نوشته شده، از خود کارگردان است.

---

[۳۵] "یک درام ساده،" ۳۳.
[۳۶] "یک درام ساده،" ۲۹.
[۳۷] "یک درام ساده،" ۲۹.
[۳۸] "یک درام ساده،" ۳۰.
[۳۹] مهرجویی در فیلم لیلا، که بعد مورد بحث قرار خواهد گرفت، مرد را در آشپزی با زن شریک می‌کند.

فیلم با صحنهٔ زیبای شله‌زرد پزان شروع می‌شود و تأکید بر سنت‌های مذهبی/فرهنگی ایران. در این آغاز که به راستی دل نشین است، دیگ بزرگی از برنج جوشان را در حیاط خانهٔ لیلا بر اجاق می‌بینیم که لیلا به همراهی مادر و دایی و سایر زنان خانواده گرد آن آمده و در حال هم زدن دیگ شله زرد نذری است. زنان زعفران و گلاب به دیگ می‌افزایند و لیلا، نظیر همهٔ خانم‌های آشپز ایرانی که نگران کمبود زعفران در شله زرد هستند، در مقابل بسه، بسه گفتن‌های مادر (توران مهرزاد) که در فیلم عزیز نامیده می‌شود، بر مقدار محلول زعفران می‌افزاید تا به قول او مردم نگویند زعفران کم بوده و شله زردشان رنگ نداشته است. هنگام این عملیات اهل خانه صلوات می‌فرستند و مادر گروه کُر صلوات خوانان را رهبری می‌کند و در این میان گروه زَنان "یا امام حسن" گویان تماشاگر را آگاه می‌کنند که تاریخ ۲۸ صفر و روز شهادت امام حسن است و البته ناگفته نباید گذاشت که امام حسن امامی است که در فرهنگ عوام شیعه به زیبارویی و داشتن زنان متعدد شناخته شده است. در همین روز لیلا برای اولین بار، رضا، دوست برادرش امیر را، که با ظرفی از شله زرد نذری به دیدار دوست آمده است، می‌بیند. مکث دوربین بر صورت لیلا که رضا را می‌پاید، بیان‌گر نقش فعال لیلا در انتخاب رضا و ازدواجیست که بعد از این روز صورت خواهد گرفت.

اگرچه اصل داستان فیلم لیلا بر گرد غذا بنا نهاده نشده ولی غذا، تدارک و پختن غذا، چیدن غذا، نشستن پشت میز غذا و خوردن غذا، که ۱۶ صحنهٔ کوتاه یا بلند فیلم را به خود اختصاص داده، همچون حلقهٔ زنجیر عمل کرده صحنه‌های فیلم را به هم متصل می‌کنند. و به این علت شاید این فیلم مهرجویی را بتوان – به رغم بی‌لطفی کارگردان به غذا– به نمونه‌ای از آن‌چه حال در غرب food film یا فیلم‌های خوراک‌محور نام گرفته است، نزدیک دانست. شاید بی‌مناسبت نباشد به ضوابطی که زیمرمن برای این گونه فیلم مشخص می‌کند، نظری بیاندازیم. بنا بر زیمرمن فیلم‌هایی را می‌توان خوراک‌محور[40] خواند که مشخصات زیر را، به درجات مختلف، داشته باشند:

غذا باید لااقل در زندگی یکی از شخصیت‌ها نقش موثری داشته باشد.

غذا، حتی اگر جدی گرفته نشود، باید مهم بوده و از اجزای اساسی داستان باشد.

تجلیل از غذاهای کشیده شده در ظرف باید در نماهای نزدیک (کلوزآپ) به عمل آید.

آماده کردن و پختن غذا باید نشان داده شود.

سرو کردن و خوردن غذا باید نشان داده شود و لااقل یک یا چند دید نزدیک از صورت هنرپیشه‌ها وجود داشته باشد که لذت آن‌ها را از غذا خوردن نشان دهد.[41]

بنا بر این ضوابط است که ما می‌توانیم بعد از سکانس

لیلا (داریوش مهرجویی، ۱۳۷۵)

مجلس شله‌زرد پزان، سکانس‌های دیگر فیلم را نیز بر اساس توجه به غذا مورد توجه قرار داده و ببینیم که چگونه می‌توانیم با دیدی خوراک‌محور به این فیلم بنگریم و آن را نمونه‌ای از این نوع فیلم هم بدانیم.[42]

سکانس بعد از شله زردپزی، لیلا را در خانه‌ای که حال با رضا دارد نشان می‌دهد. روز تولد لیلاست و او در انتظار رضا میز ناهارش را می‌چیند و ما، یعنی تماشاگر را، از این‌که به توانایی باردار شدن خود مشکوک است آگاه می‌کند. در سکانس بعد کارگردان نمای نزدیک صورت لیلا را، که با فیلتر قرمز گرفته شده، با سرخی سفرهٔ میز غذا به هم می‌آمیزد و به یکی شدن و یکی بودن این زن با خانهٔ خود و آن‌چه در آن است، اشاره می‌کند. مهرجویی در مصاحبه‌ای که دربارهٔ فیلم سارا کرده بوده است دربارهٔ تأکیدی که به طور انتخابی بر اشیا دارد سخن گفته و توجه خود را مدیون مطالعهٔ کتاب کلمات و اشیا میشل فوکو دانسته است.[43] پس از آمدن شوهر به خانه، زن و مرد بر سر سفره برای ناهار می‌نشینند. این صحنه نیز با فیلتر قرمز گرفته شده است. در این سکانس سرخی سفره و فیلتر قرمزی که کارگردان به کار برده است آدم‌ها و اشیا را به هم آمیخته و با این آمیختگی اهمیت غذاخوردن را در یکی بودن و یکی شدن این زن و شوهر می‌نماید. این صحنهٔ غذا خوردن زوج جوان برای رضا گرمی همیشگی این

---

[40] این واژه را برای food film برگزیده‌ام.

[41] Zimmerman, *Food in the Movies*, 357.

[42] قصد من از این نگرش البته نادیده گرفتن ابعاد دیگر فیلم نیست.

[43] "یک درام ساده"، ۳۲.

لیلا (داریوش مهرجویی، ۱۳۷۵)

گونه بر سر سفره نشستن‌ها را دارد ولی برای تماشاگر فیلم، که با درد لیلا آشنا شده است، شریک شدن در خندیدن و شوخی بین این زن و مرد جوان ممکن نیست. مواد خوراکی روی میز هم ساکتند و چندان نقشی بر عهده‌شان گذاشته نشده است. در این صحنه دوربین فقط شمایی از غذا را به ما نشان می‌دهد و نه خود غذا را.

لیلا و رضا همان شب در خانهٔ مادر لیلا مهمان‌اند و سر راه به خانهٔ مادر جون (مادر رضا) هم سر می‌زنند. در خانهٔ پدر و مادر رضا از غذا خبری نیست ولی هدایایی که لیلا از طرف خواهرهای رضا دریافت می‌کند بیش‌تر لوازم آشپزخانه هستند. یکی از خواهرها در حالی که پلوپزی به لیلا هدیه می‌دهد به شوخی او را از غذا پختن نیز منع می‌کند چون این کار ممکن است به چاقی برادر بیانجامد. اما در خانهٔ عزیز، مجلس با نغمه‌های سه تار برادر، شوخی‌های دایی و بالاخره غذای مادر گرم است. سفرهٔ غذا در این‌جا همان است که مهرجویی می‌خواهد یعنی "چیزی که به آدم‌ها و افراد خانواده مرکزیت بخشد که باعث نزدیکی بیش‌تر است"[۴۴] اگرچه او لیلا و رضا و تماشاگر را بر سر این سفره نمی‌نشاند.

پس از این شب زوج را در دیدار با دکتر زنان می‌بینیم و پس از آن در خانه هنگامی که مادر و خواهران رضا یکی بعد از دیگری جویای جواب دکتر هستند. غذا باز در این شب به کمک رابطهٔ این دو می‌آید. در اولین شبی که ما و رضا و لیلا به یک اندازه نسبت به مسائل و دغدغهٔ فکری لیلا آگاهیم، رضا که حال به غم لیلا پی برده است پیشنهاد می‌دهد که "خونه بمونیم. یه چیزی درست کنیم، بخوریم. قربون صدقهٔ هم بریم. بعد هم یه فیلم ببینیم." در این سکانس که در آن به غذا خوردن به عنوان مِهر اشاره شده ما شاهد غذاخوردنِ زوج نیستیم ولی دانسته‌ایم که برای رضا و لیلا معمولاً غذاخوردن و "قربون و صدقهٔ" هم رفتن با هم مترادف می‌شوند. سکانس بعدی که در آن به غذا بر می‌خوریم در باغی زمستانی گرفته شده که فامیل رضا همگی در آن جمع آمده‌اند. اگرچه فعالیت اصلی این صحنه کباب درست کردن است و تماشاگر انواع کباب را بر سیخ یا آمادهٔ به سیخ شدن می‌بیند ولی نور سرد زمستانی این صحنه از اهمیت خوراک می‌کاهد. در این فضای غمناک هیچ کس محور نیست حتی لیلا که از چشم‌ها هم پنهان است. تماشاگر شمایی از رضا را می‌بیند و بعد مادر او و بعد خاله‌اش را. در کنار این مراسم کباب‌پزان، لیلای از چشم دوربین پنهان، مکالمهٔ مادر و خالهٔ رضا را دربارهٔ خود و این‌که اجاقش کور است می‌شنود و متوجه تأکید آن‌ها به علاقهٔ رضا به بچه‌دار بودن می‌شود. صحبت بین این دو خواهر با دیدن لیلا قطع می‌شود و مادر جون از لیلا می‌خواهد که حال که درمان به جایی نرسیده به فکر رضا که "عاشق" بچه است باشد و رضایت بدهد که رضا زنی دیگر بگیرد تا بتواند از او بچه داشته باشد. در این‌جا مادر به وضوح دنبال اجاق روشنی می‌گردد که بتواند همچون تنور عمل کرده از خمیرهٔ وجود رضا فرزندی بیرون دهد.
در این فیلم در کنار غذا، مهرجویی استفادهٔ مبرمی از

[۴۴] "تصویر دلواپسی های مادرم"، داریوش مهرجویی: نقد آثار از بانو تا مهمان مامان، گردآورندگان: علیرضا قره شیخلو و مهدی وفایی (تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۸۵)، ۱۹۷.

مهمان مامان (داریوش مهرجویی، ۱۳۸۲)

موسیقی و مخصوصاً تصنیف برده است. اگر غذا در بیان روابط، مخصوصاً رابطهٔ لیلا و رضا به کار آمده، تصنیف به وضوح بیان‌گر احوال لیلاست و مهرجویی هیچ ابایی از رک‌گویی در این زمینه ندارد. تصنیفِ

تو نسیم خوش نفسی من کویر خار و خسم
گر به فریادم نرسی من چو مرغی در قفسم

ندای زنی را می‌رساند که شوهر را همه چیز می‌داند و در راه او می‌خواهد از هیچ نوع فداکاری نهراسد. در این که مهرجویی با افزودن بُعد از خود گذشتگی، قهرمانی از لیلا ساخته است، شکی نیست. اما این نکته نباید ما را به این گمان بیاندازد که قهرمان او شخصیتی یک بُعدی دارد. چه لیلا با آن چنان تنش‌ها و چالش‌هایی روبه‌رو و دست به گریبان می‌شود که هم خود و هم تماشاگر را به شک دربارهٔ تصمیم‌گیری‌ها و حتی انگیزه‌هایش وا می‌دارد.

بیش‌تر صحنه‌های غذا و غذاخوری در این فیلم نقشی درمانی برای رابطهٔ این زوج دارند. پس از خواستگاری اول که نتیجهٔ منفی‌اش به وضوح لیلا را خوشحال کرده است، زوج جوان در خانه غذا می‌خورند و با خنده و شوخی به توصیف وجنات دختری که به خواستگاریش رفته بوده/ بوده‌اند می‌پردازند. خواستگاری دوم هم سفره‌درمانی را به دنبال خود دارد. رضا از لیلا جوجه کباب می‌خواهد و چاشنی‌ای از شوخی نیز به این درخواست می‌افزاید که: "برای جوجه کباب امشب اون سس بی‌مزهٔ همیشگیتو درست کن که همه چی رو قاطی می‌کنی. ماست و کشک و انار و نمی‌دونم. . ." در سکانس بعد تماشاگر لیلا را می‌بیند که با سرخوشی مشغول خواباندن مرغ در سسی از ماست است و پس از آن رقصاندن نیمه‌ای از مرغ و به دنبال آن هم البته مزاح زن و شوهر.

در طول فیلم مهرجویی با شگرد روایت اول شخص مفرد درد اول لیلا، یعنی بچه‌دار نشدن را، با درد دیگر او که شوهرش به آسانی و راحتی به ازدواج دوم رضایت داده و به انتخاب همسر جدید پرداخته است، به گوش و چشم تماشاگر می‌رساند. صحنه‌های سفره و غذا برای تخفیف درد لیلا – که با هنرمندی کارگردان حال درد تماشاگر هم شده است – به کار می‌آید.

در سکانسی بعد از خواستگاری سوم این دو را در رستورانی ژاپنی می‌بینیم. آشپز با مهارت مشغول تاب دادن غذاست و لیلا و رضا مشغول شوخی. انگار غذا درمانی اثری مثبت دارد. به نظر نویسندهٔ این سطور از آن‌جا که در فیلم‌های ساختهٔ بعد از انقلاب راه‌های بروز عاطفه و احساس بین زن و مرد بر کارگردان و هنرپیشه بسته است، مهرجویی توانسته است با شریک نشان دادن مکرر آن‌ها در سفره، آن کمبود را جبران کند – حتی اگر خود او از قبول آگاهانهٔ آن امتناع ورزیده باشد.
در فیلم لیلا به خصوص – اگر نه خود غذا، که غذا خوردن، نقش اساسی‌ای در نشان دادن زیر و بم روابط زن و شوهر بر دوش گرفته است. پس از صحنهٔ خوش غذاخوری در رستوران ژاپنی که ظاهراً از فشار آنچه بر لیلا می‌گذرد کاسته است، صحنهٔ دیگری می‌بینیم که در آن مادر رضا به خانهٔ فرزند می‌آید تا از لیلا بخواهد که هر طور شده رضا را به ازدواج با این چهارمین دختر انتخابی راغب کند. بعد از این دیدار لیلا و رضا را در خانه بر سر سفره می‌بینیم. در این‌جا مهرجویی از سفره‌ای که فقط ته ماندهٔ غذا بر آن مانده، استفاده کرده است. زن و شوهر را در حالی می‌بینیم که به فنجان‌های قهوهٔ ترکی که خورده‌اند، می‌نگرند و به وضوح سعی دارند با شوخ

طبعی و فال یکدیگر را خواندن گرمایی به رابطهٔ خود بیافزایند. رضا عشق خود را با تعبیر اشکال درون فنجان قهوه به لیلا نشان می‌دهد و لیلا نیز تأکید خود را بر مهری که نسبت به رضا در دل دارد از زبان خطوط فنجان بیان می‌کند. در عین حال و بنا بر سنت فال قهوه‌بینان، لیلا به وجود رقیب و دختر دیگری، که نقشش در فنجان افتاده است، اشاره می‌کند.

به رغم اصرار رضا و نمی‌خواهم گفتن‌هایش، دیدار از دختر چهارم هم صورت می‌گیرد. اما این دفعه آقا رضای فیلم آقای مهرجویی سر افکنده بر می‌گردد چه در واقع به نظر می‌رسد که بر و روی دختر او را گرفته است. انگار فال قهوه‌ای که به شوخی لیلا برایش گرفته بود درست در آمده است. صحنهٔ بعدی که در آن سفره پهن می‌شود در خانهٔ مادر لیلاست. درمان این بزرگ‌ترین درد، یعنی مورد پسند قرار گرفتن دختر چهارم هم قرار است بر دوش غذا گذاشته شود اما به جای غذا خوردن، لیلا که دردش به فریاد درون رسیده است، دچار استفراغ می‌شود. خانواده آن را حمل بر حاملگی می‌کنند. بیچاره زن که خوشی و ناخوشی‌اش می‌تواند ابرازی یکسان داشته باشد. بالاخره لیلا هم دختر را که گیتی نام دارد می‌بیند و حال که به قول خودش "قوی شده" و "دیگه اونو رقیب" خودش نمی‌بیند به خاله شمسی که بانی پیدا کردن اوست جواب مثبت خود را می‌دهد و شکیبایی تماشاگر را به پایان می‌رساند.

مردها در این فیلم نقش فعالی ندارند. تنها فعالیت‌هایی که از رضا دیده‌ایم همراهی او در کباب‌پزی بوده است و دو بار هدیه خریدن برای لیلا – یکی روز تولد لیلا که برای او پلنگکی و گردن بندی خریده بود و یک بار هم در میان آشوب خواستگاری‌هایش که برای او نواری از صدای افتخاری را می‌آورد. در مورد رضا یا باید چنین بپنداریم که او هرگز قدرت تصمیم‌گیری نداشته است و یا این‌که بر اثر فشار موقعیت کنونی قدرت ابراز افکار از او سلب شده است. پدر رضا هم اگرچه با ازدواج مجدد رضا مخالف است به غیر از یک بار اعتراض به او – آن هم دور از چشم زنش و در فضای بسته و جدا از واقعیت ماشین شخصی خود – و ابراز علاقه به لیلا و گفتن این‌که "من از کار زن‌ها سر در نمی‌آورم" کاری دیگر صورت نمی‌دهد. کارگردان مردان خانوادهٔ لیلا را دور از ماجرا و به صورت عناصری فرعی نشان داده است. دایی، دهری مسلکی ترسیم شده که جز خندیدن به ریش دنیا مشغله‌ای ندارد و برادر، که تنها با سه تارش دل مشغول است، نیز به صورت آدمی منفعل به چشم بیننده می‌آید.

آخرین غذای دو نفره‌ای که صحبتش در فیلم در میان است جوجه کبابی است که لیلا به عنوان ناهار قبل از عروسی برای رضا آماده می‌کند. لیلا در این غذاخوری شریک نیست. برنامهٔ رضا بعد از این ناهار البته خواب است و پس از آن رفتن به سلمانی و سونا که بعد از انقلاب به مراسم ازدواج طبقه‌ای که دستشان به دهنشان می‌رسد افزوده شده است. لیلا لباس دامادی را که روی تخت گذاشته بر داماد می‌پوشاند و او را راهی جشن دامادیش می‌کند و خود در انتظار بازگشت او و نوعروس می‌ماند. مهرجویی به حق صحنه‌ای بس زیبا از این شبی که قرار است شب زفاف باشد آفریده است. با شنیدن خش خش دامن مروارید دوزی عروس بر پله‌هاست که روح خراش یافتهٔ لیلا در هم می‌شکند. این‌جاست که او از خانه‌ای که با کمک رضا ساخته بود فرار می‌کند و به خانهٔ مادری پناه می‌برد.

در صحنهٔ آخرین فیلم، باز مهرجویی ما را به سنت شله‌زرد پزان بر می‌گرداند. چند سالی گذشته است و لیلا که خبردار شده رضا قرار است به این مراسم بپیوندد، از اطاق خود ناظر بر امور است. دوربین از روی بشقاب‌های شله زرد می‌گذرد و این بار اسم برخی دیگر از ائمه – از جمله رضا – را هم نبشته بر ظروف می‌بینیم. رضای فیلم اما این بار با دختری که نتیجهٔ ازدواج او با دختر چهارم و البته طلاق است به حیاط داخل می‌شود. وصل یا دوام فصل این دو بر عهدهٔ تماشاگر است. آیا این شله‌زرد پزان آغاز دوری دیگر خواهد بود؟

سفره‌داری و آبروداری

امیر عنصر المعالی کیکاووس بن اسکندر بن قابوس بن وشمگیر بن زیار، در باب دهم از کتاب قابوس‌نامهٔ خود که برای پسرش گیلان‌شاه در ٤٤ باب نوشته است، در بابی با عنوان خویشتن‌داری و ترتیب خوردن و آیین آن، مردمان را از نظر قوت خواری به مردمان بازاری و سپاهی پیشه و مردمان خاص و محتشمان تقسیم می‌کند و در باب زمان خوردن هر یک از ایشان چند سطری می‌نگارد. بنا بر او بازاریان به هنگام شب بیش‌تر خورند و مردمان سپاهی، که "وقت و ناوقت را ننگرند،" "هر وقت که یابند بخورند" و "محتشمان بشبان روزی اندر یک‌بار نان خورند و این طریق خویشتن‌داری نیکوست ولیکن تن ضعیف گردد و مرد بی‌قدرت بود."[٤٥]

در فیلم مهمان مامان (١٣٨٢ش) البته شخصیت‌های داستان نه از محتشمان که از آن آبرومندانند که ایشان را شاید توانایی بیش از یک بار غذا خوردن نباشد، لذا به هنگام رسیدن مهمان ناخوانده، تمام مسألهٔ زندگی ایشان البته آبروداری کردن و چیزی بر خوان نهادن خواهد بود. مهرجویی به گفتهٔ خود مهمان مامان را بنا بر پیشنهاد

[٤٥] عنصرالمعالی کیکاووس بن اسکندربن قابوس بن وشمگیر بن زیار، قابوس نامه، به اهتمام و تصحیح غلامحسین یوسفی (تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ١٣٨٦)، ٦٤–٦٥.

هوشنگ مرادی کرمانی، نویسندهٔ داستان، برای سناریو انتخاب کرده و در هنگام فیلم‌برداری به تدریج تغییر و تبدیل‌هایی در آن داده است.[٤٦] بنا بر سخن کارگردان، "سادگی داستان" و این که مسألهٔ آبروداری –که "تم اصلی بود" [٤٧] موجب شده که وی، به رغم اختلاف طبقاتی بین خانواده‌اش و اشخاص فیلم، به یاد کودکی و مادر خویش افتاده و این پیشنهاد را بپذیرد و متوجه شود که "این ماجرا هنوز چقدر زنده است."[٤٨]

مهمان مامان (داریوش مهرجویی، ۱۳۸۲)

مهرجویی، که بیش‌تر فیلم‌های بعد از انقلابش در بارهٔ طبقهٔ متوسط و شاید بالاتر جامعهٔ ایران بوده است،[٤٩] در ابتدای کار چنین می‌پنداشته است که مهمان مامان ممکن است با مذاق مردم چندان سازگار نباشد: تصورم این بود که این نمایش فقر و آدم‌های زیر خط فقر و این تصویر "خانهٔ قمر خَانمی،" شاید به مذاق سینماروهای این روزها خوش نیاید.[٥٠] برای این بنده معلوم نیست چرا این تصور برای مهرجویی پیدا شده بود. کیست که در ایران زندگی کند و با دیدن گرانی روزافزون خود را خویشاوندی نزدیک و یا همجوار فقر نداند؟ بگذریم که مهرجویی خود اندکی پایین‌تر در همان مصاحبه، بر توجه‌اش به معضل بزرگ فقر در این فیلم اشاره می‌کند و اظهار تعجب او از این است که چطور در نقدها به مسألهٔ فقر، که برای او مسأله‌ای محوری بوده، اشاره نشده است.[٥١] با اشاره به مشکلات مختلف مردم که موجب اصلیش دسترسی نداشتن به مایحتاج اولیهٔ زندگی یعنی خوراک کافی روزانه است، کارگردان به آماری که در روزنامه خوانده است اشاره می‌کند: در آنجا آماری بود که می‌گفت اگر معیار درآمد ماهانه را ۲۲۰ هزار تومان در ماه فرض بگیریم، ٢٦درصد از ایرانی‌ها زیر خط فقر زندگی می‌کنند، عده زیادی هم در مرز آن قرار دارند.[٥٢]

مهمان مامان زندگی خانوادهٔ عفت خانم (گلاب آدینه) را نشان می‌دهد که همراه با چند خانوادهٔ دیگر در یک خانهٔ قدیمی رو به زوال زندگی می‌کنند. خواهر زادهٔ عفت خانم با نوعروسش قرار است به دیدار خاله بیایند و البته در خانهٔ فقر چیزی برای خوردن یافت می‌نشود. زوج جوان با یک جعبه شیرینی سر می‌رسند و در خانه چیزی جز هندوانه‌ای که یدالله (حسن پور شیرازی،) همسر عفت، خریده وجود ندارد. آوردن هندوانه در پشت دوچرخه نمک خود را دارد چه در ایران به عللی – شاید سنگینی هندوانه – خرید این میوه معمولاً جزو امور مردانه به حساب می‌آمد. تلنگر زدن بر هندوانه و گوش دادن به طنین انعکاس آن صدا قرار بود مرد خانه را به شیرینی و تردی و آبداری آن واقف کند. بعدها که بازار ورود میوه از شهرستان‌ها به تهران گرمی گرفته بود و بر توانایی خرید میوه افزوده شده بود، در سبزه میدان تهران و سایر مراکز خرید میوه، فروشندگان هندوانه را "به شرط چاقو" هم می‌فروختند.[٥٣]

در گرمای تابستان البته شربت و میوه می‌بایست برای پذیرایی از مهمان کفایت کند ولی ظاهراً بزرگی جعبهٔ شیرینی اهدایی، عفت خانم را به نداری خویش و ناقص بون وسایل پذیرایی خویش بیش‌تر آگاه کرده، دچار اضطرابش می‌سازد. در این فیلم هم مثل دو فیلمی که در بالا ذکر شد، نقش و مسئولیت اصلی با زن است. مرد فیلم، یدالله یا یدالله خان، به صورت آدمی بی‌خیال، سر به هوا و تا حدی نالایق ترسیم شده است. مهرجویی در ساختن شخصیت یدالله، که در اصل داستان سیم‌کش بوده و در طول فیلم‌نامه نویسی و تا حدی به پیشنهاد مرادی کرمانی، کارمند سینما از آب در می‌آید، لطایف و طنز خود را دربارهٔ فرهنگ سینمارَوی ایرانیان به خوبی به کار گرفته و گاه با مزاح معلومات سینمایی مردم را نیز مورد امتحان قرار داده است. اشارهٔ او به مسألهٔ شباهت اسمی بین دو فیلم جدال در آفتاب و مکانی در آفتاب، که در خانوادهٔ این نویسنده نیز همواره مورد جدال بین دوستان کودکی بود، یکی از همین موارد است. یدالله که حال چند روزیست به علت بسته شدن سینمایی که در آن کار می‌کرده بی‌کار شده، فکر و ذکری جز غوطه‌وری در عالم خیال دربارهٔ سینمای قدیم –چه نوع فرنگی و چه ایرانی آن– ندارد. وی در بند عالم سینما اسیر است و لذا از آن‌چه در خانه و به خصوص در

٤٦"تصویر دلواپسی های مادرم،" ۱۹۳.

٤٧"تصویر دلواپسی های مادرم،" ۱۹۳.

٤٨این داستان مرادی کرمانی، نویسندهٔ این سطور را به یاد داستان جذاب سراسر حادثه اثر بهرام صادقی انداخت. آن داستان در یک شب یلدا می‌گذرد و اگرچه تأکید داستان بر فقر نیست ولی شباهت زیادی بین اشخاص آن داستان و این قصه وجود دارد، به خصوص شخصیت دانشجو، "دکتر" در این فیلم که در واقع نوعی بازخوانی یکی از آن شخصیت‌هاست.

٤٩این را من به عنوان انتقاد این‌جا نمی‌آورم، چه بس خشنودم که لااقل یک کارگردان هم به مسائل آن طبقه علاقه نشان می‌دهد.

٥٠"تصویر دلواپسی‌های مادرم،" ۱۹۳.

٥١"تصویر دلواپسی‌های مادرم،" ۱۹۵

٥٢"تصویر دلواپسی‌های مادرم،" ۱۹۵.

٥٣در سال‌های بعد مردانی که می‌خواستند تبختری احمقانه بفروشند این اصطلاح را در انتخاب زن و همسر هم به کار می‌بردند.

٥٤عنصرالمعالی، قابوسنامه، ٦٥–٦٦.

دل زنش می‌گذرد کاملاً بی‌خبر. از این‌رو با بی‌خیالی و خوش‌دلی و بدون مشورت با همسر، از مهمانان می‌خواهد که برای شام هم بمانند و به اصطلاح متداول شر را به پا می‌کند. چشم غرّه رفتن‌های عفت خانم هم برای فهماندن این‌که در خانه از غذا خبری نیست، فایده‌ای نمی‌کند و زوج جوان به اصرار یدالله برای شام ماندگار می‌شوند.

از این‌جا بازار آشفتهٔ فیلم در چند خط و در جهات مختلف پیش می‌رود. از یک طرف عفت خانم در تکاپوی تهیهٔ شام می‌افتد و از طرفی دیگر یدالله خان در نقش بی‌غمی که برایش در نظر گرفته‌اند مهمانان، و البته خودش را، با تماشای فیلم‌های قدیمی سرگرم می‌کند. دختر خانواده، بهاره (ملیکا شریفی نیا) که قرار است در آینده پا در جای پای مادر بگذارد هم یک پا در اتاق و یک پا در حیاط دارد و در این میان هر وقت که با زیاده‌روی‌های پدر روبه‌رو می‌شود شکایت به مادر می‌برد و تشنج بیش‌تری در اوضاع تولید می‌کند. گاه شکایت این است که پدر دارد اسرار نداری خانواده را بر ملا می‌کند. با شنیدن این خبر عفت خانم به درون آمده یدالله را توبیخ می‌کند که "بگذار بدبختیامون برا خودمون بمونه." و گاه از سوراخ بودن جوراب یدالله خبر می‌آورد که شصت پایش را همچون علم افتخار به اهتزاز درآورده است و مادر را مجبور می‌کند که باز به دنبال جوراب سالم بگردد و آبروی یدالله و آبروی خانواده را حفظ کند. در این میان امیر هم کلید ماشین مهمان را می‌گیرد که آن را برایش جابه‌جا کند و با خبر این‌که هوس مسافرکشی به سر این بچه افتاده است، عفت خانم یک بار دیگر به مرحلهٔ انفجار نزدیک می‌شود. در این آشفتگی امیر گاهی برای سرگرمی مهمانان قری به کمر می‌دهد و یک بار هم سعی می‌کند به مدد دوستی به مغازهٔ مرغ‌فروشی پدر دوست دستبردی – البته موقت – بزند که با سر رسیدن صاحب مغازه این کوشش هم ناموفق از آب در می‌آید. مهرجویی آشفتگی خانه، که سببی جز فقر ندارد، را بسیار خوب رسم کرده است. در این آشفته بازار همه جور آدمی می‌بینیم. مش مریم که خانه و زندگیش را در جنگ از دست داده و تنها امید زندگیش مرغ‌هایش هستند، یوسف که به خاطر اعتیاد خانه و زندگی پدری را رها کرده و پس از ازدواج با صدیقه، کارمند ثبت احوال، حال در این خانه زندگی می‌کند و روزگار را – البته در کنار هم‌نَفَس خود، اعتیاد– به گردو شکنی می‌گذراند.

بالاخره بنا بر آن اصطلاح قدیمی همسایه‌ها یاری کنین تا من شوهرداری کنم، همسایه‌ها به کمک عفت خانم می‌آیند تا او بتواند سفره‌ای آبرومند در مقابل مهمانان ناخواندهٔ خویش پهن کند. عاقبت سفره‌ای از غذاهای مختلف، که مقداری از آن هم به مدد دستبرد یوسف به فریزر و یخچال پدری به دست آمده، فراهم می شود. عفت خانم همان طور که عنصرالمعالی هم قرن‌ها پیش به او و باقی فارسی زبانان دوران توصیه کرده "آن کسانی که با او نان خورند" را حاضر می‌فرماید و گرد هم می‌آورد تا با او "نان خورند." همان طور که عنصرالمعالی گفته که "نان بشتاب مخور و آهسته باش و بر سر نان با مردمان حدیث همی کن چنان که در شرط اسلامست" اینان نیز در حالی که با هم خوش و بش می‌کنند، از موائد سفره خود را بهره‌مند می‌سازند. اما مش مریم بر خلاف گفتهٔ عنصرالمعالی که "لکن سر در پیش فکنده دار و در لقمهٔ مردمان منگر" عمل کرده به دست و دهان دیگران می‌نگرد و با دانستن این که کسی به شامی‌های دست پخت او دست نزده است شروع به بد قلقی می‌کند. پس از دل‌جویی عفت سوء تفاهم رفع شده شام به خوبی و خوشی صرف می‌شود. باز هم همان طور که در قابوسنامه آمده است شام طوری برگزار می‌شود که "کم خوار و بسیارخوار هر دو سیر باشند."[۵۴] وقتی هنگام خداحافظی مهمانان می‌رسد، یدالله که بیش از همه از جمع لذت برده و حتی مقداری غذا هم به رفقایش که برای جمع کردن امضای اعتراض نامه سراغ او آمده بوده‌اند، داده است، از مهمانان می‌خواهد که شب را هم در آن‌جا به سرآورند. چشم غره‌های عفت که حال باید فکر یک دست رخت‌خواب آبرومند در خور عروس و داماد و تهیهٔ یک صبحانه هم باشد، راه به جایی نمی‌برد. این‌جاست که عفت زیر فشار آن شب از پا در می‌آید. در لحظهٔ اول، از حال رفتن عفت تمهیدی برای از سر باز کردن مهمانان به نظر می‌آید ولی مشکل جدی است. کار عفت خانم به بیمارستان می‌کشد و همراهان و تماشاگر به این فکر می‌افتند که نکند این سفرهٔ شام پُر پَر و پیمان مامان در واقع شام آخری برای خود او باشد. در این حال هم عفت به فکر آبروداری است و می‌خواهد هر طور شده اگر نه از شرّ، که از دست این مهمانان خلاص شود ولی مهمانان صاحب ماشین هستند و می‌توانند به جای آمبولانس عمل کنند. تشخیص اول که عفت خانم مشکل قلبی دارد و باید بستری شود، اگرچه ظاهراً باید موجب نگرانی برای مخارج بیمارستان باشد، بارقه‌ای از امید رهایی از مهمانان را به همراه دارد ولی وقتی دکتر متخصص سر می‌رسد و مشکل را از اشتباه خواندن نوار و نه از قلب می‌داند آن بارقهٔ امید هم خاموش می‌شود. همگی به خانه بر می‌گردند. دوباره یدالله از مهمانان می‌خواهد که شب را، که دیگر چیزی از آن باقی نمانده، در آن‌جا به صبح آورند. صدیقه رخت‌خواب مخملی عروسیش را در اختیار زوج جوان قرار می‌دهد و بهاره که در انتظار شب عروسی خود می‌نماید آن را برای مهمانان پهن می‌کند. آبرو تا آن شب حفظ شده و یک روز به شب رسیده است اما به اصطلاح خودمانی کلاغه هنوز به خانه‌اش نرسیده است. چه فردا روز دیگری در زندگی عفت خانم است که نه تنها باید خوراکی بر سفرهٔ خانواده بنهد بلکه باید آبروی آن‌ها را هم به قول فرهنگ مردمی جلوی کس و ناکس حفظ کند.

آن‌چه مهرجویی در مهمان مامان به ما نشان می‌دهد مسائل روزمرهٔ سه خانواده است که سعی دارند به هنگام درماندگی از سفرهٔ خالی خود نانی به دیگری قرض بدهند خانه‌ای که اینان در آن می زیند خانه ای رو به از هم پاشیدگی است که اتاق‌های متعدد و گچ‌بری‌هایش خبر از گذشتهٔ پر جلال آن می‌دهد. همان طور که خانهٔ رو به زوال سعی دارد پا برجا بماند، افراد خانه هم کوشش می‌کنند روزگار را تا آنجا که ممکن است با آبرو بگذرانند. .در میان افراد این خانه از گذشتهٔ مش مریم از طریق حرف‌هایش با خبریم. از وضعیت خانوادهٔ یوسف طی دستبرد او به خانهٔ پدری باخبر می‌شویم. در این‌جا هم مهرجویی شوخ طبعی کرده و آن نماد معروف "جاه و جلال،" که در فیلم‌فارسی همیشه می‌دیدیم، یعنی رُبدوشامبر ابریشمی شناخته بر همگان را، بر تن پدر می‌کند. اما برای شناساندن عفت خانم و یدالله خان، مهرجویی مهمانانی به خانه‌شان می‌آورد تا نشان دهد که چگونه تنش زندگی مردم "ناشی از نداشتن امکانات ابتدایی زندگی و حسرت برای چیزهای دم دستی"[۵۵] مثل مواد خوراکی است. به وضوح می‌توان دید که یکی از قربانیان تورم و فقر و بی‌کاری جامعه همین خانوادهٔ عفت خانم و یدالله است. از شکل زندگی در حال زوال آن‌ها می‌توانیم پی بریم که اگر اینان هرگز در رفاه کامل نبوده‌اند، روزگاری دستشان به دهانشان می‌رسیده است و به قول معروف بخور و نمیری داشته‌اند. عفت خانم هنوز بقایایی از آن‌چه در این نوع خانواده‌های سنتی معمول بوده را با خود دارد تا بتواند با آن آداب خاص غذاخوری را به جا آورد. عوض کردن چادر وقت شام و چادری نازک‌تر بر سر کردن و چادری مناسب در اختیار مهمان قرار دادن سنتی هستند که او در عین فقر هنوز به آن وفاداری نشان می‌دهد.

در این فیلم سفره معادل آبرو و سفره‌داری مناسب، معادل آبروداری قرار داده شده است. همان طور که قبلاً اشاره شد مهرجویی نه برای غذا که برای سفره به عنوان گرد هم آمدن ارزش قائل شده است. مراد مهرجویی از سفره معادل همان چیزی‌ست که در غرب به آن hearth می‌گویند یعنی اجاقی که به خاطر گرمایی که تولید می‌کند مرکز خانه تلقی شده همهٔ فامیل را گرد هم می‌آورد و بدین ترتیب انسجام و دوام خانواده را برقرار می‌دارد.
کارگردان فیلم را با سفره‌ای آبرومندانه به پایان می‌آورد اما روز دیگری که تماشاگر در فکر خود خواهد داشت فردایی با امید نخواهد بود. اصطلاح فردا روز دیگری‌ست که در غرب معنای امید به آینده را دارد در این مورد تنها می‌تواند معنای تنش و چالش ممتد را داشته باشد. شاید عفت خانم را چاره‌ای جز این نیست که به همان مَثَل خودمان دل خوش کند که "چو فردا شود فکر فردا کنیم."

سفرهٔ مقاومت

اما کامبوزیا پرتوی در فیلم کافه ترانزیت (۱۳۸٤ش) خود نقش بارزی به غذا می‌دهد. ریحان[۵۶] (فرشته صدر عرفایی) زنی‌ست که شوهرش را از دست داده و برای گذران زندگی خیال دارد کافهٔ کوچکی را، که در ٤۵ کیلومتری مرز ایران و ترکیه از او مانده است، راه بیاندازد. برادر شوهرش ناصر (پرویز پرستویی) مزاحم اوست چه خیال ازدواج با زن برادر از دست شده را در سر می‌پروراند و به بهانه‌های مختلف "سنت گرفتن زن برادر مرده،" "حفظ آبروی خانواده" که در نظر او با کار کردن زن در کافه از دست می‌رود، سنگ جلوی پای ریحان می‌اندازد. پافشاری‌های ریحان بر این که او فقط آشپز رستوران است و وظیفهٔ پذیرایی را بر عهدهٔ دیگران گذاشته است، مثمر ثمر نمی‌شود. کار به جایی می‌رسد که زن ناصر هم برای خواباندن شرّ به ریحان متوسل می‌شود تا او را مجاب کند که به این ازدواج تن در داده در قسمتی از خانه که حال ناصر برای او در کنار خانهٔ آن‌ها ساخته است اقامت کند.
تماشاگر از همان آغاز با دو جریان دیگر در زندگی ریحان، که به موازات مسائل زندگی او پیش می‌رود، آشنا می‌شود. این دو جریان با دو صدای ناآشنا و دو زبان بیگانه، که با زیرنویس همراه شده‌اند، برای تماشاگر روایت می‌شود. صدای مردی به یونانی ماجرای آشنایی صاحب صدا را با ریحان تعریف می‌کند و زنی به روسی از آشنایی با ریحان و کمک‌های او و مهربانیش می‌گوید. در حین شنیدن این دو روایت است که تماشاگر با ترفند ظریف کارگردان به فشارهای ناصر بر ریحان، تلاش‌های ریحان برای راه انداختن کافه، غذا پختن و مهمان‌داری و درگیری با نیروهای انتظامی پی می‌برد و خود را شاهد زندگانی ریحان تصور می‌کند.

کافهٔ ریحان که قهوه خانهٔ کوهستان نام گرفته است به ظاهر مشخصهٔ بارزی ندارد جز وجود یک زن که به قلمروی که به مردان تعلق داشته پا گذارده تا به همراهی دختر خردسال خود بهاره[۵۷] و کارگر وفادارش، اوژان، محل را بگرداند. در طول فیلم کارگردان ما را با تکاپوی ریحان برای زندگی بهتر آشنا می‌کند و با نماهای نزدیک کار و حاصل کار ریحان را از مقابل چشمان ما

---

[۵۵] "تصویر دلواپسی های مادرم،" ۱۹۵.
[۵۶] به انتخاب ریحان به جای معادل زنانهٔ آن "ریحانه" توجه کنید.
[۵۷] در طول فیلم در حالی که تماشاگر به فشار روی دختر بزرگ ریحان آگاه است، چاره‌ای نمی‌بیند جز این که مسألهٔ کار بچه‌ها را در جوامعی مثل ایران برای مدتی به بوتهٔ فراموشی بسپارد.
[۵۸] عنصرالمعالی، ۱۲۹.

کافه ترانزیت (کامبوزیا پرتوی، ۱۳۸٤)

می‌گذراند. اول او را در کار گل و بنایی و افزایش ارتفاع دیوار خانه‌اش می‌بینیم، سپس در برپا کردن قهوه‌خانه و تعمیر خرابی‌های آن و بالاخره در حال آشپزی و بشقاب کردن غذاها پس از افتتاح قهوه‌خانهٔ کوهستان. در طول این فعالیت‌ها، که به راستی مبارزه‌ای برای زندگی باید خواندشان، تماشاگر به کرّات شاهد درگیری و مقاومت ریحان در مقابل ناصر است.

اسلحهٔ ناصر برای از پا درآوردن ریحان توسل به سنت است، و بیان این که "این‌جا رسم نیست یه زن آشپزی کنه." البته ناصر به ریحان چشم هم دارد ولی به قول خودش می‌خواهد از سنت ازدواج با زن برادر مرده پیروی کرده باشد. اما نادیده نباید گذشت که اَو خود رستوران‌دار هم هست و ورود ریحان در حیطه‌ای که تا آن زمان به او تعلق داشته است، برای وی خطری اقتصادی هم به دنبال خواهد داشت. جواب ریحان به ناصر و دیگرانی که به تحریک او مزاحمش می‌شوند همیشه یک چیز است. او نمی‌خواهد سربار کسی باشد و می‌خواهد زندگیش در دست خودش باشد و نه در اختیار دیگری. ریحان نماد مقاومت یک زن در مقابل عالم مردان است. در دنیایی که بیش‌تر امکانات را از دسترس او دور کرده بوده، تنها اسلحه‌ای که ریحان می‌تواند به مددش وارد کارزار شود، هنر آشپزی می‌تواند باشد. وی به مسألهٔ آشپزی کردن خود اشاره می‌کند و این جمله را همواره تکرار می‌کند که "من فقط آشپزی بلدم." شاید این ریحان در زندگی زناشویی فقط زنی بوده کدبانو و همانی که عنصرالمعالی برای فرزند توصیه می‌کرده است. در باب بیست و ششم به نام اندر آیین زن خواستن،آن بزرگ به فرزند چنین پند داده بود که "زن پاک‌روی باید و کدبانو و شوی دوست و پارسا و شرمناک و کوتاه‌دست و کوتاه‌زبان و چیزنگاه‌دارنده باید باشد که تا نیک بود که گفته‌اند که: زن نیک عافیت زندگی بود."[۵۸] و در عین هشدار پسر چنین گفته بود که "از دست زن بادْدست و زفان‌دار و ناکدبانو بگریز که گفته‌اند که: کدخدای رود باید [و کدبانو بند اما نه] چنان‌که چیز تو را در دست گیرد و نگذارد که تو بر چیز خویش مالک باشی که آن‌گه تو زن او باشی نه او زن تو."[۵۹] در نظر عنصرالمعالی پسرش می‌بایست "زن از بهر کدبانویی" اختیار کند "نه از بهر طبع" چه در نظر او "از بهر شهوت از بازار کنیزکی توان خرید که چندین رنج و خرج نباشد."[۶۰]

به احتمالی شاید در زندگی زناشویی، آشپزی برای ریحان فقط امری از بسیاری دیگر از امور زندگی بوده است. اما حال که پای استقلال به میان آمده است معنای آشپزی کردن و آشپز بودن برای او عوض شده معنای "مقاومت" را در محیطی مردانه یافته است. برای ریحان حال آشپزی یعنی جنگیدن برای استقلال و به دنبال آن سربلند زندگی کردن. ریحان دیگر آن زن کوتاه زبان عنصرالمعالی نیست. او حال می‌خواهد به آن زن "زفان‌دار" قابوس‌نامه بدل شود تا بتواند گلیم خویش را خود از آب بیرون کشد و در جامعه ای که او را فرودست می‌خواهد در ردیف مردان عمل کند.
ریحان در غذاهایش عصارهٔ جان خود را با کد یمین و عرق جبین به هم آمیخته تا بتواند یک تنه در مقابل قدرت– که در دو صورت خودی/درونی یعنی ناصر و ورای خودی/ بیرونی یعنی اشخاصی چون حاج آقا امانی رئیس صنف و عمال او و مأموران انتظامات ظاهر می‌شود، ایستادگی کند. ریحان زن بودن و آشپز بودن را مرادف هم می‌داند و اگر چه آشپزی را هنری مجرد نمی‌خواند ولی به وضوح می‌بینیم که برای او آشپزی به منزلهٔ هنر "زیستن" است.
جواب ریحان به حاج آقا امانی هم این است که "اگه یه زن آشپزی نکنه چی‌کار کنه؟" برای ریحان آشپزی حربه‌ای است که او را برای تنازع بقایی که در پیش دارد، مدد خواهد داد.

تیتا، قهرمان فیلم مثل آب [جوشان] برای شکلات (Like Water for Chocolate) هم در ابتدا هنوز پی به قدرت جادویی آشپزی نبرده بود و بدان تنها به عنوان سرگرمی و یا حتی بازی می‌نگریست ولی اندکی بعد توانست پی بَرَد که پخت و پز می‌تواند وسیلهٔ بیان او باشد. همان طور که میریام لوپز– رودریگز[۶۱] اشاره می‌کند، آشپزی کم کم حکم "صدای" تیتا را پیدا می‌کند و او که حال خود را از قید پا در جای مادر گذاردن خلاصی داده است، آشپزخانه را برای خود همچون "حیطه‌ای برای دگردیسی،" (zone of transformation)، در می‌آورد. قهوه‌خانهٔ کوهستان هم برای ریحان حکم همان حیطه را دارد. جایی که او را از زن خانه‌دار و کدبانوی

[۵۹] عنصرالمعالی، ۱۳۰.
[۶۰] عنصرالمعالی، ۱۳۰.
[61] Miriam Lopez-Rodriguez, "Cooking Mexicanness: Shaping National Identity in Alfonso Arau's Como agua para chocolate," *Reel Food*, 61.

کافه ترانزیت (کامبوزیا پرتوی، ۱۳۸٤)

اولین به یک زن مستقل تبدیل می‌کند. قهوه‌خانه و در واقع آشپزخانهٔ ریحان دست او را برای ابراز وجود باز می‌گذارد. آشپزخانه برای او حکم حریمی را دارد که با استفاده از کلام حافظ، خود هم "مقیم" و هم "پرده‌دار" آن است. زیرا می‌بینیم که ریحان اجازهٔ دخول به آشپزخانه را به کسی نمی‌دهد و به ناصر هم با اعتراض خود می‌فهماند که تنها کسی که سعی دارد به حریم او تجاوز کند شخص اوست که همواره هم دم از محافظت ناموس ریحان زده است.

پرتوی کافه ترانزیت را در مرز ایران و ترکیه قرار داده است و با این کار امکان التقاط فرهنگ‌ها را ممکن کرده است. مردم ناحیه، آذری زبانند و خانوادهٔ شوهر ریحان نیز به همچنین. ریحان، اگرچه با زبان آذری به علت زندگی در ناحیه آشناست ولی خود اشاره می‌کند که به آن ناحیه تعلق ندارد و فقط به خاطر عشق به شوهرش، اسماعیل، به آن صفحات آمده بوده است. در فهرستی که از غذاهای موجود بر دیوار خارجی کافه نصب است به غذایی که ذائقهٔ ناحیه‌ای خاص را برساند بر نمی‌خوریم. فهرست غذا همانی است که در سایر کافه‌های سر راه همیشه می‌توان پیدایشان کرد. انواع چلو خورش‌ها و سبزی پلو و کوکو. تنها تفاوت این خورش‌ها و چلوها با غذاهای دیگر کافه‌ها این است که این غذاها را یک زن پخته و ظرافت زنانه و سلیقهٔ زنانه را در آن به کار برده است. این البته زیبایی و طعم و عطری دیگر به غذاها داده است. در مکالمه‌ای که بین چند کامیون‌چی که از ترکیه آمده‌اند و اوژان می‌گذرد، کامیون‌چی‌ها به دست زنانه‌ای که باید پشت این غذاها باشد اشاره می‌کنند و به اصرار اوژان که می‌گوید همه چیز دست‌پخت اوست می‌خندند. آمد و شد مدام به قهوه‌خانه نشان از آن دارد که غذاهای ریحان برای آنان که در حال سیر و سفرند و برای کامیون‌چی‌هایی که در آنجا برای اندک مدتی اطراق می‌کنند، رایحه‌ای از "خانه" را به همراه دارد و از رنج سفر آنان و دوری از دیار می‌کاهد. برای پرتوی اما ایستادگی در مقابل قدرت و پافشاری برای احقاق حق است که غذای ریحان را ممتاز کرده آن را مائده‌ای می‌کند که حتی نچشیده طعمش برای تماشاگر یاد ماندنی خواهد بود.

کامبوزیا پرتوی به موضوع آشپزی به معنای هنر زیستن و مقاومت اکتفا نکرده، از آن به عنوان هنر عشق ورزیدن هم استفاده می‌کند. البته شرایط فیلم‌سازی در ایران به کارگردان اجازهٔ بلند پروازی نداده است ولی یکی دو صحنهٔ زیبا در فیلم ما را با آگاهی ذهن پرتوی با این مسأله آشنا می‌کند. راوی یونانی فیلم که در بالا بدو اشاره شد همواره با خود چند قوطی کنسرو به کافه می‌آورد و از اوژان می‌خواهد که به جای غذای رستوران آن را برایش گرم کنند. اگرچه ریحان تا حدی از این موضوع دلگیر می‌شود ولی به خواست مشتری یکی دو باری عمل می‌کند تا این‌که یک روز کمی از محتوای قوطی کنسرو که غذای محبوب یونانی‌ها، یعنی موساکاست، می‌چشد و به جای گرم کردن آن، در دم همان غذا را به صورتی بهتر و زیباتر برای مرد یونانی که همچنان منتظر نشسته است آماده می‌کند. تا آن زمان ریحان مرد یونانی را از پشت پنجره پاییده است و غذا خوردن او و مصاحبتش را با اوژان، دیده است. موساکا درست کردن ریحان البته نمایش نوعی قدرت نمایی و خود اثباتی او هم هست ولی نگاهی که با فرستادن غذا به میز مشتری همراه می‌شود خبر از همراهی احساسی عاطفی هم دارد. ریحان البته پا را از این فراتر نمی‌گذارد و وقتی مرد یونانی به قصد

ماهی‌ها عاشق می‌شوند (علی رفیعی،۱۳۸۵)

تشکر خیال وارد شدن به آشپزخانه را به سر راه می‌دهد، در مقابل اوژان که با شدت و حدت می‌خواهد مرد را بیرون کند، ساکت می‌ماند. در اینجا ندانستن زبان و عدم برقراری رابطه نقشی مهم دارد چه ریحان به این خیال می‌افتد که یونانی در طلب کنسرو خود آمده است. ولی تماشاگر می‌داند که برای ریحان مهم‌ترین چیز همان حفظ حریم شخصی است. آشپزخانه حریمی است که ریحان با پناه گرفتن در آن توانسته است در مقابل ناصر و بقیهٔ صاحبان قدرت بایستد. کارگر وفادار ریحان، اوژان، نقش پرده‌دار حریم را به خوبی بر عهده گرفته است.

بار بعد که تماشاگر به مرد یونانی بر می‌خورد، هم مرد یونانی که زاخاریا نام دارد، و هم ریحان می‌دانند که دوران کنسروخواری به پایان رسیده و حال فصلی نوین در زندگی این دو تن آغاز شده است. هر چند که زبان این فصل سکوت و دوران آن بس کوتاه خواهد بود. این بار ریحان برای او بشقابی آلبالو پلو که با کوفته قلقلی و مغز پسته آراسته شده می‌فرستد –غذایی که در فهرست غذاهای کافه نیست. زیبایی و شیرینی این غذا و تزیین آن و این که این غذا با آنچه دیگران می‌خورند کاملاً متفاوت است البته از چشم زاخاریا پنهان نخواهد ماند. رابطه‌ای که ریحان با دختر روس، اسویتا، برقرار می‌کند نیز از طریق آشپزی و تهیهٔ غذاست. گفت‌وگوی ریحان با اسویتا، که هر یک به زبان خود حرف می‌زنند، یادآور گفت‌وگوی باشو و نایی در باشو غریبهٔ کوچک، اثر زیبای بهرام بیضایی است. اگرچه این دو زن با زبان کلامی یکدیگر آشنا نیستند ولی با زبان همدلی زنانه، که محتاج زبان گفتاری نیست، آشنا هستند. ریحان در حالی که نان درست می‌کند به دختر روس اعداد را می‌آموزد و هنگام سیب زمینی پوست کندن به شکوهٔ دل دختر روس که در غم گم کردن خواهر می‌گرید کاملاً پی می‌برد. برای آموزش نام روزها، ریحان از معادل قرار دادن آن‌ها با غذای روز استفاده می‌کند. بدین ترتیب سه شنبه روز خورش قیمه و معادل آن قرار می‌گیرد.

در کنار آشپزی به عنوان ابراز مهر، پرتوی از هنر رقصیدن هم استفادهٔ کوتاهی برده است. در یکی دیگر از صحنه‌های زیبای اواخر فیلم، زاخاریا را در یک گردهم‌آیی دوستانه که در شب و دور از چشم اغیار صورت گرفته است، می بینیم که با پایی که بر اثر زد و خورد در کافه شکسته و حال گچ گرفته شده، به رقص یونانی پرداخته است. این منظره زاخاریا را همانند پرنده‌ای نر رسم کرده که برای همتای مادهٔ خود بال و پر –البته در این‌جا شکسته‌اش– را به نمایش گذاشته است. اما هیچ یک از این ابرازات در آخر فیلم راه به جایی نمی‌برد. جواب ریحان به زاخاریا، که حال با چند جمله به زبان فارسی به او ابراز عشق کرده است، ابراز عدم توانایی و "نه، نمی‌تونم" است. نتیجه‌ای که در آخر عاید تماشاگر می‌شود این است که اگرچه پرتوی توانسته است به خوبی از راز خوراکی‌ها به جای زبان استفاده کند و مسائلی چون روابط عاشقانه و مودت زنان و همبستگی آنان را در پرتوی عامل خوراک نشان دهد، ولی محور اصلی فیلمش را همچنان بر نبرد با سنت و خانواده و جامعه باقی گذارده است.

یک سفره از هزاران

فیلمی که به راستی می‌توان خوراک‌محور نامیدش فیلم ماهی‌ها عاشق می‌شوند (۱۳۸۵ش) به کارگردانی علی رفیعی است. تمرکز رفیعی در این‌جا تماماً بر غذاست.

او به کمک فیلم‌بردارش، محمود کلاری، مراحل مختلف خرید مواد خوراکی، شرکت در حراج ماهی در بندر، آماده کردن مواد اولیه و پخت و پز را با دقت و با رعایت کامل جزئیات، با استفاده از نمای نزدیک به تماشاگر می‌نماید. افسوس که فیلم به علت مشکلات عدیدهٔ تدوین از هم گسیخته و روال مناسب داستانی خود را از دست داده است.

عزیز کوثر (رضا کیانیان) پس از گذراندن زمانی در زندان و دورانی در خارج از کشور، وازده از تجارب برون مرزی خود، به ایران برگشته و قصد دارد در جست‌وجوی خانهٔ پدری به بندر انزلی برود. در طول راه عزیز با شخصیتی به نام رضا آشنا می‌شود. صحبت این دو تن در هنگام صرف ناهار در یکی از قهوه‌خانه‌های سر راه گل می‌اندازد و رضا که به علاقهٔ عزیز به غذای خوب و مخصوصاً ماهی قزل آلا پی‌برده است، شمارهٔ تلفن رستوران خوبی را به او می‌دهد تا برای خوردن بهترین غذاها –مخصوصاً قزل آلا– به آن‌جا رود. پس از صرف همین غذا رضا، که به علت دست تنگی دست به کار قاچاق زده، به دست مأموران گشت راه بازداشت می‌شود. در آغاز ورود به انزلی، عزیز به خانهٔ پدری می‌رود. بر سر در خانهٔ پدری اما، او و تماشاگر، تابلوی رستوران آتیه را می‌بینند. عزیز مدتی در ناهارخوری رستوران به انتظار می‌نشیند و به رغم این‌که خدمت‌کاران رستوران به او گوشزد می‌کنند که رستوران فقط با شام از میهمانان پذیرایی می‌کند، مدتی را در سکوت در آن‌جا می‌گذراند.

اما پشت پرده‌ای که از چشمان عزیز مخفی است، کارگردان و فیلم‌بردار تماشاگر را با آتیه (رویا نونهالی) و آشپزخانه‌اش آشنا می‌کنند. دیدار بیننده با آتیه با دیدار غرابه‌های آب غوره و آب لیمو، قابلمه‌های مختلف غذا، مخصوصاً قابلمه‌ای جوشان از خورش قیمه همراه می‌شود. مانند هر فیلم خوب خوراک‌محور تکیهٔ فیلم‌بردار و کارگردان بر مواد غذایی و طبخ است. این‌جا مقر حکمرانی آتیه است. در همین قلمرو است که او را با عرقی بر جبین می‌بینیم که از دیگی به دیگی دیگر سر می‌زند و به خورش قیمهٔ خوش رنگ و حتماً خوشبوی خود رسیدگی می‌کند. فضای آشپزخانه به راستی همچون فضایی سحرآمیز، بیننده را در خود می‌کشد. همین مشاهدهٔ کوتاه کافی است که حواس چشایی و بویایی بینندهٔ فیلم هم بیدار شده به اصطلاح معروف دهانش به آب بیافتد. با تحریک این حواس است که کارگردان از همان آغاز تماشاگر را به امید دیدن و بوییدن و چشیدن این غذاها می‌نشاند و او را مجذوب صحنه آرایی و صحنه پردازی‌های خود می‌کند. در حین همین سرکشی‌ها و کشمکش خوراک‌پزی است که

ماهی‌ها عاشق می‌شوند (علی رفیعی،۱۳۸۵)

بیننده پی می‌برد که آتیه سال‌هایی بس دراز را دور از عزیز و به امید او گذرانیده بوده است. اما اکنون این آتیه ورود ناگهانی عزیز را تهاجم به قلمرو اقلیم خودساختهٔ خویش می‌داند. لذا فقط از پشت دریچه به عزیز می‌نگرد و در حالی که نگرانی سال‌هایش در او بیدار شده است همچنان در آشپزخانه می‌ماند.

ماجرای آتیه، دلدار و دلدادهٔ سال‌های جوانی عزیز را از زبان رحمت، دوست قدیم عزیز که قهوه‌خانهٔ محقری در کنار دریا دارد، می‌شنویم. آتیه، خانهٔ پدری او را تبدیل به رستورانی به نام خود کرده است. در طول فیلم و از خلال آنچه رحمت، دوست عزیز، برای او بازگو می‌کند، پی می‌بریم که آتیه پس از سال‌ها انتظار برای عزیز، که جا و مکانش هم از همه پنهان بوده، برای رهایی از شرّ حرف مردم مجبور به ازدواج با مرد نامناسبی شده بوده است. پس از چند سال زندگی و صاحب یک بچه شدن، شوهر او در دریا غرق می‌شود و آتیه برای گذران زندگی رستورانی باز می‌کند. محل رستوران البته خانهٔ پدری عزیز است که پس از مرگ پدر او بی‌صاحب شده و در نتیجهٔ زحمات دختر مباشر، یعنی آتیه، به رستورانی تبدیل شده است.

نگاه فیلم واقع‌بین است. نگاه آتیه نیز به همچنین. در نظر او بازگشت عزیز برای پس گرفتن خانهٔ پدری است. تصرف اموال دیگران، در خانهٔ دیگری اقامت گزیدن و به دنبال آن پس گرفتن اموال مسائلی بوده است که در طول سال‌های پس از انقلاب و مراحل مختلف آن بسیار رخ داده و هنوز هم ادامه دارد. لذا برای شخصیت‌های داستان تقاضای احتمالی عزیز، نه تنها امری غیر مترقبه نخواهد

ماهی‌ها عاشق می‌شوند (علی رفیعی،۱۳۸۵)

بود، بلکه امری حتمی است. از این روست که نگرانی‌ای که شاید آتیه در طول سال‌ها در دل داشته حال با دیدن عزیز تشدید شده و در طول فیلم نیز فروکش نمی‌کند. به دنبال این نگرانی‌هاست که، پیش‌داوری جایگزین روبه‌رو شدن با وقایع، که ممکن است معنایی غیر از معنای متعارف داشته باشند، می‌گردد و کشمکش‌های داستانی فیلم را به وجود می‌آورند.

پس از اولین دیدار آتیه و عزیز در رستوران، آتیه به عزیز قول می‌دهد که به محض یافتن جایی مناسب، محل را به او واگذار خواهد کرد و به او پیشنهاد می‌دهد که در طول این مدت در اطاق‌های طبقهٔ بالای رستوران اقامت کند. با این توافق عزیز غربت‌زده در اطاق‌های متروک بالا، که دیگر حتی بویی از زندگی گذشته را نیز با خود ندارند، بیتوته می‌کند. بر خلاف عزیز که دارد به زندگی نه در غربت دلی شاد و روی اندر وطن خود در اطاق‌های متروکهٔ پدری ادامه می‌دهد، زندگی در آشپزخانهٔ آتیه با شور و گرمی جریان می‌یابد. تا این‌که یک شرط‌بندی ساده زندگی عزیز را هم تغییر می‌دهد.
صحنهٔ زیبای مرباپزان است. دیگ‌های مربا در کناری می‌جوشند و ٤ زن فیلم، آتیه، دخترش توکا (گلشیفته فراهانی) و گلی و گوهر، دوست، هم‌نشین و کارمندان آتیه، در زیر درختان نارنج به گفت‌وشنود مشغولند. در این صحنه، به اصرار توکا، مادر و دختر بر سر به راه آوردن عزیز و منصرف کردن او از تصاحب ملکش شرط‌بندی می‌کنند. شرط بر سر آن بوده است که اگر توکا برنده شود مادر اجازه دهد که او هر طور می‌داند عزیز را مجاب کند که دست از تصاحب خانه بردارد. جواب شرط‌بندی تعداد زوج و فرد نارنج‌هایی است که ممکن است با تکان از درخت بیافتند. توکا به ظاهر شرط را می‌برد ولی تماشاگر می‌بیند که آتیه نارنجی را در دامن پنهان کرده بوده است. در یک آن دوربین روی صورت آتیه متوقف می‌شود و تماشاگر در چشمان او شکی می‌بیند. آیا معنی این نگاه پشیمانی از این است که مادر گذاشته دختر برنده شود؟ این نگاه و بسیاری نگاه‌های دیگر آتیه در فیلم تا آخر بی‌جواب مانده و در واقع به هرز می‌روند ولی بر شک بیننده نسبت به روال نامنسجم فیلم می‌افزایند.

راهی که توکا برای مجاب کردن عزیز انتخاب کرده است، البته راه دل است (فعلاً این دل را "شکم" می‌گیریم). آنچه توکا در سر می‌پرورد این است که با پختن خوش طعم‌ترین و خوشبوترین و مشهّی‌ترین غذاها، عزیز را آن‌چنان "پایبند کند" (این "فعل" در صحنه‌های آخر فیلم از زبان عزیز هم شنیده می‌شود،) که فکر بستن رستورانی با چنین موائد از سر او به در آید. توکا ضمن تعریف این‌که چگونه عزیز از غذا و "از بوش، رنگش، طعمش" ستایش کرده،[٦٢] باقی زنان را از تصمیم خود آگاه کرده و در جواب مادر که با لحنی اعتراض آمیز می‌پرسد آیا او باز هم خیال خوراک‌پزی برای عزیز را دارد می‌گوید: "این تازه شب اول بود، هنوز هزار شب دیگه مونده." همین را دوباره برای گلی هم تکرار می‌کند و وعدهٔ هزار شام دیگری که خیال دارد برای عزیز بپزد را به او می‌دهد. بنابراین گفت‌وگو، خوراک‌پز این هزار و یک شب علناً توکا خواهد بود، که قرار است به جای تعریف قصه‌های خوش طنین، با عطر و طعم خوراک‌های خوش شبانه، عزیز را پایبند رستوران آتیه کند. پس آیا توکایَ فیلم شهرزاد فیلم هم هست؟ به دنبال این سؤال پرسشی دیگر برای این نویسنده مطرح می‌شود که کارگردان، که خود فیلم‌نامه نویس هم بوده است، پاسخی دقیق برای این نکته داشته است یا خیر؟

البته از همان ابتدا روشن است که قصد کارگردان/ فیلم‌نامه‌نویس نوعی بازخوانی و روایت صورتی دیگر از هزار و یک شب بوده است که در آن غذا و آشپزی جانشین قصه شده است. اما شاید بتوان گفت که رفیعی سعی داشته است در روایت خود پا را از هزار و یک شب فراتر بگذارد و شاید همین اصرار سبب شده که او نتواند روال داستانی منضبطی را به بیننده نشان دهد. شهرزاد رفیعی، شهرزادی اهل بستگی تصویر شده است که خیال دارد با عمل خود نجات گروهی از زنان را موجب شود. اما برای نجات این زنان اول نجات رستوران لازم می‌افتد. تکیهٔ آتیه بر این که رستوران

[٦٢] به خاطر مشکلات تدوین، این گزارش توکا مدتی قبل از انجام خود واقعه در مقابل چشمان بیننده قرار می‌گیرد.

و خانه هر دو یک معنی دارند نیز اشاره به راهی است که این شهرزاد باید دنبال کند. اما همان طور که در ابتدای این بحث اشاره شد، گسیختگی و به هم ریختگی تدوین فیلم روال منطقی فیلم را به هم زده و موجب شک این تماشاگر به قصد کارگردان شده است. در این گونه موارد معمولاً تماشاگر جواب این گونه اشکال را در مسألهٔ سانسور جست‌وجو می‌کند. اما آیا به راستی قطعه قطعه شدن فیلم می‌توانسته است تا بدان‌جا پیش رفته باشد که سر هم کردنش را دشوار بسازد؟[۶۳] آن هم برای تدوین‌گری چون واروژ کریم مسیحی که از او کار جالبی چون روز واقعه را دیده‌ایم؟ کاری که از نظر صحنه‌پردازی در نظر من به راستی یادآور برخی از بهترین کارهای پیر پائولو پازولینی است. پس دلیل اتفاق دل‌خراشی که در این‌جا رخ داده و صحنه‌های فیلم را جابه‌جا کرده است چه بوده است؟ متأسفانه برای این تماشاگر نکوهش سانسور به مدد نمی‌آید و برای او چاره‌ای نمی‌ماند جز این‌که تدوین از هم گسیختهٔ فیلم را دلیلی بر این بداند که شاید کارگردان نمی‌توانسته است تصمیم روشنی دربارهٔ روال عاشقانهٔ فیلم بگیرد. آنچه از این قطعه‌های پراکنده به دست می‌آید دو رشتهٔ داستانی در فیلم است که با کنار گذاشتن آن‌ها می‌توان چنین انگاشت که تأکید کارگردان بر روالی که فیلم می‌پیموده به تدریج تغییر کرده است. در نسخهٔ نهایی فیلم وی دست به انتخاب نزده و هر دو رشته را به صورتی نامنسجم با هم درآمیخته است. در این جا من پا را از این فرضیه فراتر نمی‌گذارم چه نکاتی که اشارت بدین موضوع دارند بسیارند و در حوصلهٔ این مقاله نمی‌گنجند.

در نتیجه گیری باید اعتراف کنم که هنری که رفیعی و کلاری در ترسیم صحنه‌ها به کار برده‌اند آن‌چنان است که بیننده مسحور جادوی آن گشته و بر آن می‌شود که قبای انتقاد را از دوش افکنده یک‌سره خود را در فضای این آشپزخانه رها کند. در صحنه‌هایی که آرایش‌شان نمونه‌های زیبایی از نقاشی‌های طبیعت بی‌جان مکتب واقع‌گرا را می‌ماند و رنگ‌آمیزی و نورشان آن‌ها را به کارهای پل سزان شبیه می‌سازد، تداوم زندگی در طبخ غذا، بخار دیگ‌ها، پوست کندن گردو و ساییدن آن، دانه کردن انار و دم کردن برنج و بالا رفتن بخار داغ و مطبوع آن، منعکس می‌شود. نمایندهٔ این تداوم حیات زنانند که هر یک مرحله‌ای از زندگی را می‌گذرانند و هر یک داستانی دارند که اگرچه عواملی از داستان آن دیگری را هم ممکن است در خود داشته باشد، با آن‌چه بر آن دگری گذشته، متفاوت است. آن‌چه بستگی قصهٔ این ٤ زن و دوام زندگی آن‌ها را ممکن می‌سازد همین فضای گرم و آشنای آشپزخانه و هنر آشپزی است که زیستن را برای آنان ممکن کرده است. داستان گوهر که با کمک آتیه "از تو خیابونا" به کار در رستوران مشغول شده و حال باید از ترس حرف مردم مواظب ماتیک لبش باشد، شاهدی‌ست بر این مدعا. سخنان آتیه همواره بر این امر تکیه دارد "دار و ندار ما همین ٤ تا قابلمه قراضه‌اس و این دستامون."

در میان این صحنه‌های بخار آلود و داغ آشپزی و غذا کشیدن است که گوهر و گلی درخواست مشتریان را به گوش آشپز و ما می‌رسانند و نام غذاها و مرغان و ماهیان محلی و غذاهایی چون اناربیج [انار آویج،] خودکا، خودکا فسنجون، مرغ ترش، باقالا قاتق و میرزا قاسمی و انواع ماهی‌هایی چون قزل آلا را بسان ضرب موسیقایی در فضای آشپزخانه به طنین می‌اندازند. در خاتمه لازم به تأکید است که نیمی از کشش فیلم را ما (کارگردان و فیلم‌بردار و بیننده) مدیون خوراک‌هایی هستیم که از آشپزخانه هایی پشت پرده از مقابل چشمان ما گذرانده‌اند. چه الحق، این هنر و دست‌رنج آشپزهای فیلم است که در کنار بازیگران فیلم نقش بارزی ایفا کرده و همچون ستارگان در این فیلم خوش درخشیده‌اند. به راستی کسی نیست که با دیدن صحنه‌های دل‌آرای آماده کردن غذا و پخت و پز و کشیدن غذای این فیلم سر در مقابل هنر آشپزان این فیلم خم نکرده، مشتاق چشیدن طعم غذاهای خانم‌ها مهین‌دخت کوهساری، نغمه صمدی نیا و مهین آزبک که غذاهای محلی را پخته و تزیین کرده‌اند نشود و یا دلش نخواهد آشپزی آقای اسد حبیب محمدی را از نزدیک ببیند و فوت و فنی از او بیاموزد.[٦٤] هنر اینان بوده است که توانسته به مدد کارگردان آمده و این فیلم را اولین فیلمی در سینمای ایران بسازد که به راستی می‌توان خوراک‌محور نامیدش.

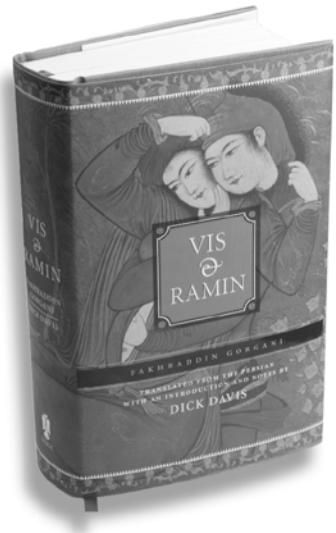
حال وقت آن است که یک بار دیگر به سراغ سؤال‌های آغازین این مقاله برویم. در پاسخ سؤال اول شاید بتوان گفت که برخی کارگردانان ایرانی هم همچون قبلهٔ عالم به اهمیت غذا و غذا پختن و اثر آن برای برقراری ارتباط و یا مقاصدی دیگر پی برده‌اند. اما آیا تا به حال کسی توانسته است با طنز محمد حسن خان اعتمادالسلطنه به آشپزی و اثر آن بر مردم بنگرد؟ برای این دومین هنوز این بنده جوابی ندارد.

---

[۶۳] برای مثال صحنهٔ مکالمه‌ای که در بالا ثبت شد در دقیقهٔ ٤٥ فیلم می‌گذرد در صورتی که اصل واقعهٔ غذا بردن در دقیقهٔ ٥٩ آمده است. از مثال‌های دیگر که ما را از مسألهٔ غذا به دور می‌کند می‌گذریم.

[٦٤] این فیلم تنها فیلم ایرانی است که در آن کارگردان نام آشپزها را ذکر کرده و به کار آن‌ها قدر داده است. این نکته نشان می‌دهد که علی رفیعی به راستی کسی است که به ارزش آش‌پزی به عنوان هنر واقف است.

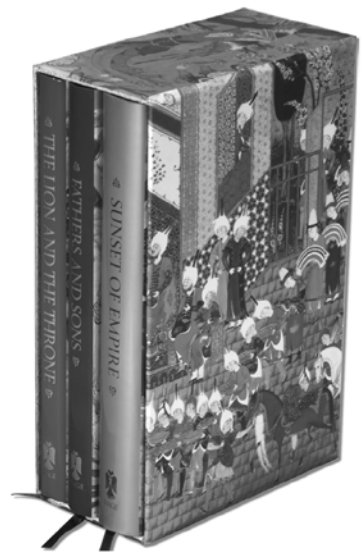
MAGE PUBLISHERS
WWW.MAGE.COM



***Vis and Ramin* by Fakhraddin Gorgani, translated by Dick Davis**

Davis' translation might be one of the most beautiful things I have ever read—***The Hudson Review***

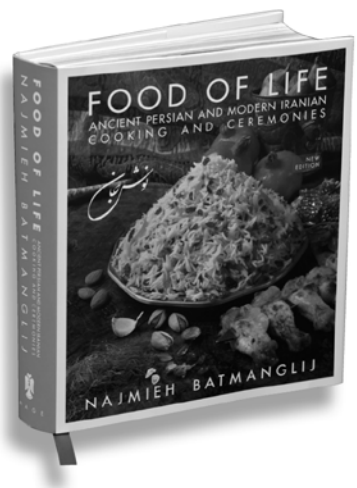
One of the most extraordinary and fascinating love narratives produced anywhere in the medieval world, Islamic or Christian....excellent introduction makes a convincing case for *Vis and Ramin* being the source for *Tristan and Isolde*—***Times Literary Supplement***



***Shahnameh: The Persian Book of Kings* by Abolqasem Ferdowsi, translated by Dick Davis**

It is almost impossible to exaggerate the influence of *the Shahnameh* on the national culture of Iran...For the first time ever, it is possible for the reader of English who has no Persian to get a feeling for and understanding of one of the great monuments of world literature.
—***Times Literary Supplement***

The physical book is sumptuous. The design is consistent throughout the three volumes, but the opulence seems to increase with each. No detail is overlooked, and the publishers out do themselves here in the taste and splendor of their reproductions of Persian miniature paintings.
—***Choice***



25th Anniversary Edition of *Food of Life: Ancient Persian and Modern Iranian Cooking and Ceremonies* by Najmieh Batmanglij

"A classic cookbook made even better... Gorgeous expanded edition."—***Los Angeles Times***

"Divine cookbook...stunningly beautiful...cannot wait to put it to use."—**Alice Waters, Chez Panisse**

"I love Persian Food....Exceptional cookbook, full, heavy, and good."—**Martha Stewart**

Ali Madanipour, “Representation of Space in Contemporary Iranian Cinema,”
Iran Nameh, 27:1 (2012), 122-140.

شهر، خانه و خانواده در سینمای ایران

بازنمایی فضا در سینمای معاصر ایــران

علی مدنی‌پور
استاد شهرسازی، دانشگاه نیوکاسل، انگلستان

Ali Madanipour
ali.madani@ncl.ac.uk

علی مدنی‌پور استاد شهرسازی و عضو مؤسس مرکز تحقیقات شهری جهانی در دانشگاه نیوکاسل انگلستان است. او در تهران به دنیا آمده، در دبیرستان البرز و دانشکده معماری دانشگاه ملی ایران آموزش دیده، و با دکترای شهرسازی از دانشگاه نیوکاسل انگلستان فارغ‌التحصیل شده است. تحقیقات او عمدتاً بر ابعاد اجتماعی فضای شهری در اروپا تمرکز دارد، ولی به پژوهش در امور شهری ایران نیز ادامه می‌دهد، که در کتاب تهران: ظهور یک کلانشهر، که در سال ۱۳۸۱ به فارسی ترجمه و منتشر شده، در مقاله تهران در دائرةالمعارف بریتانیکا (۲۰۰۸) و ده‌ها مقاله دیگر در این زمینه منعکس است. دو کتاب اخیر او (2010) *Whose Public Space?* و *Knowledge Economy and the City (2011)* را انتشارات راوتلج در لندن منتشر کرده است.

ISSN 0892-4147 print/ISSN 2159-421X online/2012/27.1/122-140

لیلا (داریوش مهرجویی، ۱۳۷۵)

موفقیت در فیلم‌سازی از دستاوردهای مهم فرهنگ معاصر ایران است؛ تعاملی میان هنرمند و جامعه با استفاده از فناوری پویایی که حاصل ادغام هنرهای مختلف کلامی، تصویری و صوتی است. یکی از ابزارهای اصلی فیلم‌سازان، فضاسازی است: فضا به معنای اعم، که شامل هر آنچه روی صحنه قابل مشاهده است، یعنی مجموعهٔ اشیا و افراد و حوادث؛ و به معنای اخص، که بیشتر به محیط مصنوع یا طبیعی اشاره دارد و طیفی وسیع را، از کنج یک اتاق تا تمامیت فضای شهری کلان، از عمق فضای خصوصی تا عرصه‌های باز فضای عمومی، در بر می‌گیرد. بازنمایی فضا در سینما از زبان تصویر استفاده می‌کند، که آن را از کلام و صدا جدا می‌سازد، هرچند که فضاسازی از همهٔ حواس و روش‌های بازنمایی بهره می‌گیرد. در این چارچوب، ملاحظات هنری و فنی با ملاحظات اجتماعی و روان‌شناختی در هم آمیخته، و از این رو، تحلیل این فضا نیز به رویکردی فراگیر نیاز خواهد داشت.[۱]

هدف این مقاله تحلیل چگونگی بازنمایی فضا در فیلم‌های معاصر ایرانی است، اما این تحلیل فقط به تعداد معدودی از فیلم‌های ایرانی سه دههٔ اخیر پرداخته است و به این دلیل باید آن را نه به عنوان تحلیلی جامع، بلکه به مثابه گامی کوتاه در راهی بلند دانست. اشاره به صدها فیلمی که در ایران ساخته شده است، در چارچوب این مقالهٔ کوتاه مقدور نبود، و به ناچار می‌باید گزیده‌ای از این فیلم‌ها را برای تحلیل و تفسیر انتخاب می‌کردیم. در این انتخاب، استفاده از فضاهای مختلف شهری و روستایی در فیلم، کار فیلم‌سازان مختلف در دورهٔ پس از انقلاب، امکان دسترسی به فیلم، و پیشنهادهای سودمند خانم فرشتهٔ کوثر، بانی و مشوق این جستار، معیار عمل بوده، هرچند که مسئولیت هر کاستی در پوشش سینمای غنی ایران فقط بر دوش نگارنده است. روش تحلیل، نخست تهیهٔ توصیف و تفسیر موضوعی و فضایی جداگانه برای فیلم‌های بررسی شده بوده، و سپس جست‌وجو برای الگوهایی کلی، که از کنار هم گذاشتن این تفسیرها به دست آمده است، و در نهایت بازگویی این الگوها به کمک مثال‌ها.

---

[۱] برای بحث نظری دربارهٔ چگونگی تحلیل فضا و رابطهٔ فضای عمومی و خصوصی خانه و شهر، نک: این دو کتاب نگارنده: طراحی فضای شهری، ترجمهٔ فرهاد مرتضایی (تهران: پردازش و برنامه‌ریزی شهری، ۱۳۷۹). و فضاهای عمومی و خصوصی شهر، ترجمهٔ فرشاد نوریان (تهران: پردازش و برنامه‌ریزی شهری، ۱۳۸۷).

موضوع‌های کلی قابل تشخیص در این فیلم‌ها همان دغدغه‌های اصلی جامعهٔ ایران است: تعمق در روابط خانوادگی، بازبینی تنوع اجتماعی و فرهنگی ناشی از مهاجرت و رشد شهرها، نمایش و نقد اختلاف طبقاتی، تنهایی و پیری، اعتیاد، توزیع غیر عادلانهٔ قدرت در جامعهٔ شهری، نبرد میان خوبی و بدی، نقد زندگی نوین شهری، و جست‌وجوی هویت و اصالت فرهنگی. داستان‌ها، روایت رابطهٔ میان زنان و مردان، نسل‌های مختلف، خانواده‌های همسایه، قومیت‌های متنوع شهری، پایتخت و مردم مناطق مختلف کشور، فقیر و غنی، گرایش‌های نوگرایانه و سنت‌گرایانه است. این داستان‌ها با مو شکافی، دردها و شادی‌های مردم را باز می‌گوید. شهرنشینی شتابان مسائلی را برای ایرانیان پیش آورده که در تاریخ کشور بی‌سابقه بوده، و جامعهٔ شهری پیچیده و مدرن ایران چالشی بزرگ برای شناسایی و تحلیل، و زمینه‌ای غنی برای اکتشاف و بازنمایی پیش رو نهاده است. فیلم‌های ایرانی به رغم این مشکلات، تصویری سرشار از تیرگی و ناامیدی نیست، بلکه غالباً خوانشی خوش‌بینانه و امیدوار به آینده است.

فضای خانه و شهر دریچه‌ای به زندگی خانواده و جامعه، به عرصهٔ خصوصی و عمومی شهرنشینان است. فیلم‌سازان ایرانی از راه‌های مختلف از این فضاها استفاده می‌کنند. برای بعضی، فضا فقط حاشیه‌ای بر متن است، ظرفی است که داستان را در آن می‌ریزند و کمتر به عنوان عنصری جداگانه مورد توجه داستان‌سرا قرار می‌گیرد. برای دیگران، فضا بخش مهمی از متن قصه است و آگاهانه آن را همچون وسیله‌ای برای داستان‌گویی به کار می‌گیرند. برای این گروه، فضاسازی نقش مهمی در ایجاد رابطه میان موضوع داستان و ترتیب بازگویی آن ایفا می‌کند؛ استفاده‌ای نمادین از فضا برای بیان بهتر داستان و غنای بیش‌تر داستان‌سرایی، به نحوی که فضا حالات و روحیهٔ قصه را می‌سازد و به بیننده منتقل می‌کند. برای گروهی دیگر، فضا متن اصلی داستان را تشکیل می‌دهد و فیلم به روایتی تصویری از فضا تبدیل می‌شود، تا جایی که تمایز میان تصویر سازی و داستان‌سرایی مشکل می‌شود. برخی نیز، با تامل در نقش فیلم‌ساز، چگونگی ایجاد فضا و تصویرسازی را می‌کاوند و در معرض تماشا می‌گذارند. فیلم‌ساز در عین حال، ممکن است همهٔ این روش‌ها را در کارهای مختلفش به کار گیرد و درجات مختلف حساسیت فضایی نشان دهد.

در این مقاله، نخست نقش نمادین خانه و فضاهای درون آن را بررسی می‌کنیم، سپس به خانه، درهر دو شکل جمعی و فردی، به عنوان فضای رابطه می‌نگریم. از خانه قدم بیرون می‌گذاریم، سفری در شهر و روستا می‌کنیم، آستانه‌های میان عرصه‌ها را می‌کاویم، جلوه‌های تنوع اجتماعی و دغدغه برای هویت و اصالت را می‌شناسیم، و به تأملی در بازنمایی فضا، زبان داستان‌گو و نقش آن‌ها در داستان می‌پردازیم.

فضای درون

خانه در داستان‌ها معانی مختلفی می‌یابد، از نمایش قدرت و ثروت یا فقر و مصیبت، تا وسیله‌ای برای نقد مشکلات اجتماعی، حکایت روند تغییر و تحول زندگی، انعکاس ویژگی‌های روانی و اوضاع شخصیت‌های داستان. معماری و تزیینات داخلی خانه نمایان‌گر سلیقه و نحوهٔ زندگی ساکنان است و به تنوع فرهنگی و قومی جامعهٔ شهری ایران اشاره‌ای دارد. خانه به مثابهٔ سرپناه و مقصد سفرهای شهری و روستایی، و به عنوان محمل و نماد عرصهٔ خصوصی افراد و خانوارها به کار می‌آید.

دوربین فیلم‌برداران کمتر به عمق عرصهٔ خصوصی خانه نفوذ می‌کند، و چیزهایی را نشان می‌دهد که در عرصهٔ عمومی قابل نمایش است. مقررات حجاب زنان، هنجارهای اجتماعی و محدودیت‌های قانونی، مانع از آن می‌شود که نمایش عرصهٔ خصوصی از مرحلهٔ معینی فراتر رود. این محدودیت، هم در نمایش افراد و روابطشان رعایت می‌شود و هم در نمایش فضاهای درونی خانه‌ها. هرچند که فضای خانه فضایی خصوصی است، دوربین و تماشاگر فقط به "بیرونی" خانه راه دارند، و فضاهایی که در معرض دید عام قرار می‌گیرد غالباً فضاهایی است که مهمان را می‌پذیرد و نه جاهایی را که فقط اعضای خانواده بدان راه دارند. فضای خصوصی آپارتمان‌های مدرن ایرانی را هنوز می‌توان به فضاهای خودی و غیر خودی تقسیم کرد، که در طرح آن‌ها به خوبی جلوه‌گر است. فضاهای بزرگ بیرونی به مهمانی و پذیرایی اختصاص دارد، و فضاهای تا جای ممکن جداگانهٔ درونی به استفادهٔ خصوصی اعضای خانواده. فیلم‌ها به نمایش فضای غیره و بیرونی تمایل دارند و از نمایش فضای خودی و محرم، فضای اندرونی خانه، ظاهراً ابا دارند. در قیاس با بعضی فیلم‌های غربی، که دنبال پرده‌دری و نفوذ هرچه عمیق‌تر به فضای ذهنی و خصوصی افراد و روابط میان آنان است، فیلم ایرانی پرده‌پوشی می‌کند، شرم حضور دارد و این روابط را با مراعات بیشتری بیان می‌کند، یا ناگفته می‌گذارد. پرده پوشی و ابهام در بیان، که از روش‌های دیرینه در شعر فارسی است، بارها در فیلم‌ها به کار گرفته می‌شود، هر چند که این ابهام کمتر با زبان تصویری نقاشانه نشان داده شده و بیشتر از طریق داستان‌گویی شاعرانه و روش‌های فنی برش صحنه‌ها ارائه گردیده است.

خانه‌ای روی آب (بهمن فرمان‌آرا، ۱۳۸۰)

در فیلم خانه‌ای روی آب (بهمن فرمان آرا، ۱۳۸۰) خانه استعاره‌ای‌ست برای ثروت؛ پلکان بزرگ فیلم را به عنوان نمادی از اندازهٔ بزرگ خانه و ثروت دکتر می‌بینیم، که به صورت صحنه‌ای برای نهادن مبل اصلی نشیمن‌خانه و نمایش مراودات درون خانه استفاده می‌شود. خانه در عین حال نمادی است از فساد اخلاقی و بدبختی، که سودجویی، بی‌ریشگی و بی‌اعتقادی شخصیت‌ها را منعکس می‌کند. پدر دکتر، که به زور در خانهٔ سالمندان ساکن است، خوابی را روایت می‌کند: در خانه‌ای زندگی می‌کند که آرام آرام در لجن فرو می‌رود. دختر جوانی مبتلا به بیماری ایدز، یکی از بیماران دکتر، نا امیدی خود را به خانه‌ای تشبیه می‌کند که روی آب ساخته باشند. دکتر با یکی از همکارانش درد دل می‌کند که گویی مانند کشتی روی دریا رها شده است، و در پاسخ از همکارش می‌شنود که او در این احساس تنها نیست.

استعارهٔ ثروت و اختلاف آن با فقر و مذلت، دستمایهٔ بسیاری از فیلم‌هاست که خانه را برای نمایش این اختلاف به کار می‌گیرد. در فیلم مهمان مامان (داریوش مهرجویی، ۱۳۸۲) چند خانوار در خانه‌ای به صورت جمعی زندگی می‌کنند، هر یک تک اتاقی دارند و یخچالشان خالی است، در حالی که در خانهٔ بزرگ و مرفه پدر مرد معتاد، فقط دو نفر زندگی می‌کنند و خانه پر از مواد غذایی است. در فیلم طلای سرخ (جعفر پناهی، ۱۳۸۱،) حسین، پیتزابر فقیر، وارد ساختمانی مجللی می‌شود، با آسانسور بالا می‌رود و قدم در آپارتمانی پر نور و سفید می‌گذارد. دو مهمان صاحب آپارتمان را بی‌دلیل ترک کرده‌اند. او حسین را به داخل دعوت می‌کند تا پیتزاها را با هم بخورند. در کنار معماری مدرن نسبتاً ساده، نرده‌های آهنی منقش، درهای چوبی کنده‌کاری، آینهٔ قاب‌طلایی، چراغ‌های گل‌آذین، تابلوهای مدرن، کلید دستشویی که نور و موسیقی را با هم به راه می‌اندازد، تلویزیون بزرگ، مبل‌های قرمز راه راه، پیانو، بخاری دیواری، چراغ‌های خودکار، نور آبی، اتاق ورزش، و استخر داخلی، همه درون یک آپارتمان جمع شده است تا اسراف و ثروت فراوان را به رخ مرد فقیر بکشد. نمای شهر از پنجرهٔ آپارتمان پیداست و حسین که شهر را تا آن زمان از بالا ندیده بود، به دنبال خانهٔ خود می‌گردد که جایی در تاریکی شب پنهان است. ولی او تا صبح روی ایوان آپارتمان می‌نشیند، به شهر خیره می‌شود که زیر پایش گسترده است، و بر حال نزار خود تامل می‌کند.

ساخت و تعمیر خانه، علامتی برای امید به آینده و پیش‌بینی خوشحالی است. در فیلم رنگ خدا (مجید مجیدی، ۱۳۷۷،) مردی که برای ازدواج بی‌تاب است، خانه‌اش را تعمیر می‌کند، کاهگل لگد می‌کند و به دیوارها می‌مالد، و با کمک دخترهایش با گچ دیوارها را سفید، و نیمهٔ پایین آن‌ها را آبی می‌کند. خانه همچنین به عنوان نمادی از شخصیت درونی افراد و خانواده‌ها و بازگوی روند زندگی آنان است. فیلم گیلانه (رخشان بنی اعتماد و محسن عبد الوهاب، ۱۳۸۳) دو برههٔ زمانی را تصویر می‌کند: سال ۱۳٦٦ که جنگ با عراق در اوج خود است، و سال ۱۳۸۱ که زمان شروع حملهٔ آمریکا به عراق است. در برههٔ نخست، گیلانه، زنی امیدوار به آینده، به رغم نگرانی برای اسماعیل، پسر

اجاره نشین‌ها (داریوش مهرجویی، ۱۳۶۵)

جوانش که به جبهه می‌رود، برای خود خانه‌ای نو می‌سازد، و ما اسکلت چوبی خانه را در حال پا گرفتن می‌بینیم؛ در برههٔ بعدی، خانه پایان یافته، اما گیلانه که به زنی فرسوده تبدیل شده، همهٔ نیروی خود را صرف نگهداری از اسماعیل می‌کند که در جنگ معلول شده است. با کمری خم شده می‌کوشد فرزندش را روی صندلی چرخدار سوار و از آن پیاده کند؛ و در عین حال، درآمد خانوار را از طریق دکهٔ کوچکی کنار جاده تأمین کند. تک‌خانهٔ کنار جاده، که آن را هم باید گیلانه تعمیر و نگهداری کند، نمادی است از تنهایی او که بار سنگین زندگی را به دوش می‌کشد و همهٔ آرزوهایش برای آینده نقش بر آب شده است.

در فیلم اجاره نشین‌ها (داریوش مهرجویی، ۱۳۶۵،) تخریب تدریجی خانه‌ای که بد ساخته و بد تعمیر شده، وسیله‌ای برای انتقاد از قانون شکنی و فساد، حرص و خشونت، و مشکلات اجتماعی مسکن و نگاهی است بر اوضاع مسکن اجاری، مالکیت ساختمان، نقش بنگاه‌های معاملات املاک، واسطه‌ها، کارگران و مهندسان، غیبت صاحبان املاک، که به علت انقلاب از کشور خارج شده‌اند، کیفیت کار بساز و بفروشی، و بی انصافی دست‌اندرکاران. بخش مهمی از فیلم، نمایش گام به گام فروپاشی این خانه است که برای ایجاد تأثیر کمدی، با دقت اغراق آمیزی نشان داده می‌شود: خانه‌ای در میان بیابان که دستشویی آن آب می‌دهد و شیر ندارد، در اتاق از جا کنده می‌شود، کسی روی سقف، باغچه‌ای بدون عایق‌کاری ساخته، لوله‌ها ترکیده، از سقف آب می‌چکد، دیوار فرو می‌ریزد و آب جاری می‌شود، همه جا نم زده و لک شده، ترک‌های بزرگ روی سقف ظاهر شده، منبع آب روی سقف در حال فرو ریختن است، و تلاش برای تعمیر خانه آن را سست‌تر کرده است، تا جایی که سیل منبع آب همهٔ ساکنان را با خود می‌برد.

خانه در مقام مأوا و مقصد، نقشی همیشگی دارد، ولی گاه به سختی قابل دسترسی است. خانه در فیلم خانهٔ دوست کجاست (عباس کیارستمی، ۱۳۶۵) و زیر درختان زیتون (عباس کیارستمی، ۱۳۷۲) نقشی کلیدی دارد. شخصیت‌های فیلم به دنبالش می‌گردند، ولی پیدایش نمی‌کنند: در یکی به دنبال خانه می‌گردند و نمی‌یابند؛ در دیگری در آرزوی صاحب خانه شدن می‌سوزند و به سبب بی‌خانگی مردی جوان، و تخریب خانه‌های همهٔ اهالی روستا در زلزله‌ای مرگبار، عشقی ناکام می‌ماند. موضوع نشانی در هر دو فیلم مهم است، و نشان می‌دهد که نشانی‌ها بر اساس روستا و محله است و بر پایهٔ ارتباط میان بناها که برای محلی‌ها شناخته است، ولی برای دیگران دشوار. در خانهٔ دوست کجاست، پسر بچه دائماً نشانی می‌پرسد ولی حتی بسیاری از محلی‌ها نشانی دوستش را نمی‌دانند و او سرانجام نمی‌تواند خانهٔ دوستش را پیدا کند. نشانی‌ها دقیق نیستند و نسبت به سایر نقاط تعریف می‌شوند: در محلهٔ فلان، ته کوچه، کنار حمام، پایین بازار، مقابل خانهٔ فلان. فیلم زیر درختان زیتون با سوال از دختران دانش آموز شروع می‌شود تا اسم و نشانی‌شان را بگویند. نشانی که می‌گویند دقیق نیست. در میان فیلم که منشی کارگردان از زنی کولی نشانی می‌پرسد، او می‌گوید نشانی ندارد و در چادر زندگی می‌کند.

در فیلم خانهٔ دوست کجاست، سادگی خانه، نمایندهٔ سادگی ذهن کودکان و سادگی زندگی روستاییان است. خانهٔ احمد، پسر بچه‌ای که نقش اول داستان را به عهده دارد، خانهٔ روستایی ساده و زیبایی است که از یک سو در ۲ طبقه با ستون‌های چوبی محصور شده است. در طبقهٔ پایین، ننوی بچه بر ستون‌ها سوار شده، و در ایوان هم‌سطح حیاطِ خاکی، تخت، سماور و طاقچه‌هایی با اسبابی مختصر قرار دارد. لباس‌های روی بند، که در خانه‌های دیگر هم دیده می‌شود، تا آخر داستان در فضاسازی به کار می‌آید. مادر احمد لباس‌ها را پهن و با او صحبت می‌کند. تلمبه کنار حوض کوچک است و مادر احمد کنار آن در طشتی رخت می‌شوید. پلکان چوبی به طبقهٔ بالا می‌رود. مادر بزرگ، ردیف مرتب گلدان‌هایی را آب می‌دهد که جلوی ایوان چیده است و به بچه‌ها تذکر می‌دهد با کفش بالا نروند. داخل اطاق، برادر احمد بر فرشی نشسته است و مشق می‌نویسد. خانه، ساده و پاکیزه است. چهرهٔ بچه‌ها و شکل خانه، همه القاکنندهٔ سادگی و زیبایی است. نوعی سادگی روستایی که گویی نمایش بازگشت به اصل است، نوعی نمایش نقاشانهٔ فضا که در عین حال زوال و فقر را هم نشان می‌دهد.

با آنکه خانه‌های ایرانی رفته رفته از اسباب و اشیا پر شده است، هنوز خلوتی نسبتاً ساده‌ای دارد، که در فیلم‌ها قابل مشاهده است. فضاهای اصلی فیلم نمای نزدیک (عباس کیارستمی، ۱۳۶۸) یکی خانهٔ آهنخواه است، خانواده‌ای که گول کارگردان بدلی را خورده، به دادگاه شکایت کرده و در نهایت شکایتش را پس گرفته است؛ و دیگری دادگاه، و هر دو فضا در مقایسه با همتاهای غربی خود نسبتاً از اشیا خالی است. با این وصف، سلیقهٔ به کار رفته در بسیاری از خانه‌های طبقهٔ متوسط پر زرق و برق است؛ چلچراغ، فرش پرنگار، صندلی‌های کنده‌کاری شده، میز منبت‌کاری، تابلوهای گوبلن‌دوزی، نمایانگر سلیقه‌ای زینت‌طلب و پر نقش و نگار که با معماری در واقع ساده و مدرن ساختمان تا اندازه‌ای در تضاد است. در فیلم اجاره‌نشین‌ها، شبیه همین ویژگی‌ها در خانهٔ مباشر دیده می‌شود: چلچراغ، فرش ایرانی، گچبری و ستون‌های تقلبی، پنجره‌های میله‌دار، پرده‌های تور؛ هرچند که خانه در این‌جا در حال فروپاشی است و ساکنانش کم‌پول‌ترند.

علاقه به نقش و نگار البته از ویژگی‌های فرهنگی ایرانیان است که در مینیاتور، فرش، کاشی‌کاری و غیره جلوه‌گر می‌شود. ظهور فرهنگ نوکیسگی در بعضی قشرهای طبقهٔ متوسط، و نفوذ افکار غربی، که در تنش میان ساده منشی ناشی از نوگرایی و زینت طلبی در دوره‌های ماقبل و مابعد نوگرایی جلوه‌گر است، در ایرانیان با این علاقه به نقش و نگار تلفیق شده و ترکیبی ویژه به وجود آورده است. برای همین است که تزیینات داخلی پر تجمل، و همچنین معماری شبه باروک، در طبقات نوپای شهری پا گرفته و محبوب شده است. حاصل، غالباً التقاطی بصری است که به سبکی جاری برای ساخت و تزیین خانه‌های شهری مبدل شده است و به اشکال مختلف ظاهر می‌شود. این التقاط فرهنگی در آداب و رفتار شخصیت‌ها هم قابل مشاهده است. در فیلم لیلا (داریوش مهرجویی، ۱۳۷۵،) پدر رضا، صاحب شرکتی مهندسی است، ولی در خانه عبا به دوش می‌اندازد. معماری خانه‌ها و دکوراسیون داخلی آن‌ها مدرن است، ولی مراسم شله‌زرد پزان در حیاط خانه، شروع و پایان داستان را رقم می‌زند؛ رضا و لیلا عاشق عروسک کارتونی دیسنی هستند و غذای چینی می‌خورند، ولی پوشش سنتی دارند و در خانهٔ پدری لیلا موسیقی سنتی می‌نوازند؛ رضا هم با پدرش در شرکت مهندسی شریک است و ظاهرا رویکردی متجددانه به دنیا دارد، ولی سرانجام زن دومی می‌گیرد.

در مهمان مامان، خانه‌ای که زمانی اعیانی بوده و ایوان و اتاق‌های گچبری دارد، محل زندگی خانواده فقیری است که بر دیوارها پوستر فیلم‌های ایرانی و خارجی نصب کرده‌اند. در دایرهٔ زنگی (پریسا بخت‌آور، ۱۳۸۶) داخل هر آپارتمانی به نوعی تزئین شده تا نمادی از شخصیت و سلیقهٔ صاحب‌خانه باشد و تنوع فرهنگی جامعه را نشان دهد. همه از نظر مالی مرفه‌اند، ولی با سلیقه‌ها و فرهنگ‌های مختلف: یکی سنتی و چادر به سر است، رخت‌هایش را روی بام پهن می‌کند، از جنوب شهر آمده و از طرف دیگران ملامت می‌شود که فرهنگ آپارتمان‌نشینی ندارد، با مبلمان پر زرق و برق کرم رنگ و کنده‌کاری طلایی رنگ، تابلوهای بزرگ منظره و چهره‌ها، و زیرگلدانی با پایه‌های بلند مرمری. دیگری فرنگی‌مآب است و موهای بور کرده دارد، شعر می‌گوید و کانال‌های ماهواره‌ای می‌بیند، با مبلمانی ساده، مجسمه‌های بودای خندان در اطراف خانه، و قاب‌های کوچکی که دیوارها را پوشانده است. خانواده‌ای هری پاتر ترجمه می‌کند، تعطیلات به خارج می‌رود، و همسایه‌ها را به جان هم می‌اندازد، در خانه‌ای با آشپزخانهٔ باز، قاب‌های عتیقه روی دیوار، و میز شیشه‌ای وسط سالن. دیگری نگران اجرای قانون است، با مبلمان نسبتاً ساده و قاب‌های سنتی ایرانی. یک خانواده هم که در گوشهٔ دیگری از شهر زندگی می‌کند و فقیرتر است، زندگی ساده تری دارد، با رومیزی ترمه، قابی روی دیوار که مجموعهٔ عکس‌های سیاه و سفید خانواده است، و حوضی آبی رنگ در میان حیاط.

ارتباط میان صندلی و فرش در بعضی فیلم‌ها مبهم است، که یاد آور تحول تاریخی زندگی شهرنشینان و ورود روز افزون اسباب و اثاثیه به خانه‌هاست. خانه‌های ایرانیان در یک قرن پیش بسیاری از اسباب‌های امروزه را نداشت. اتاق‌های بیرونی یا مهمان‌خانه‌ها را ممکن بود فقط با فرش و پتو و بالش تزیین کنند و تعدادی چراغ یا ظروف تزیینی روی طاقچه‌ها بگذارند. بسیاری خانوارها یا صندلی نداشتند، یا از آن به ندرت و فقط برای مهمانی استفاده می‌کردند. اکنون حتی با وفور مبل‌های پر زرق و برق و میزهای ناهارخوری بزرگ در خانوارهای طبقهٔ متوسط شهری، نشستن بر فرش هنوز از عادت‌های جاری است. از این روست که شخصیت‌های فیلم‌ها بارها پای مبل روی فرش می‌نشینند، که یا به علت زیادی افراد و نبودن صندلی و مبل کافی است (اجاره نشین‌ها،) یا نشان دهندهٔ تداوم سبک سنتی زندگی در بسیاری از خانواده‌ها (ماهی‌ها عاشق می‌شوند؛ دایرهٔ زنگی.)

فضای رابطه

خانه‌های پر تراکم جمعی، از آپارتمان‌های مجلل شمال شهر تا تک‌اتاق‌های دور حیاط‌های قدیمی مرکز و جنوب شهر، محلی برای بررسی روابط اجتماعی است. خانوارهای مختلف در کنار هم زندگی می‌کنند و به اجبار با هم در تماس‌اند، در رابطه‌ای تنگاتنگ که نیاز به تعاملی دائمی دارد، ولی از کش‌مکش و جنجال خالی نیست. خانهٔ جمعی به صحنه‌ای برای فیلم‌ساز تبدیل می‌شود تا فضای مشترک میان خانوارها را زیر ذره‌بین بگذارد و مشکلات همزیستی در این شرایط را به تصویر بکشد. فضاهای درون واحدها و فضای نیمه خصوصی مشترک میان واحدها، مکان اصلی داستان را تشکیل می‌دهد.

تهران و سایر شهرهای بزرگ پر تراکم ایران رفته رفته به شهرهای آپارتمانی تبدیل شده است. خانواده‌هایی که تا یک نسل پیش به زندگی در خانهٔ حیاط‌دار عادت داشتند، حالا روی سر هم در ساختمان‌های چند طبقه زندگی می‌کنند. رشد جمعیت، محدودیت زمین و قیمت بالای آن، نقش مهم صنعت ساختمان در اقتصاد کشور، احساس عدم امنیت، نوگرایی فرهنگی و کمبود علاقه به حفظ و مرمت ساختمان‌های قدیمی از جمله علت‌های این تغییر بوده است. اما پیامدهای اجتماعی تغییر از خانه‌نشینی به آپارتمان‌نشینی هنوز به خوبی شناخته نشده است، زیرا که زندگی در آپارتمان شرایط و عادت‌های زندگی خانوارها را به نحوی بی‌سابقه عوض می‌کند، و به‌ویژه نیاز به برقراری چارچوب‌های جدیدی برای همکاری و هم‌زیستی ایجاب می‌کند. آپارتمان چند طبقه در واقع حکم خیابانی عمودی را دارد که خانواده‌های مختلف را به جای اینکه دیوار به دیوار باشند، سقف به کف روی هم قرار داده و ارتباط‌شان را بالقوه از خیابان نزدیک‌تر ساخته است. ناهمخوانی روش‌های زندگی، تمایلات فرهنگی و نحوهٔ برخورد با مسائل در این‌جا به خوبی آشکار می‌شود. زندگی مشترک در یک ساختمان، نمایش‌گر موقعیت مشابه اقتصادی خانواده‌هاست. اما تفاوت‌های فرهنگی و سنی آنان را به خوبی می‌بینیم، و نیز مشکلات ناشی از اجبار به ایجاد ساختارها و هنجارهای جدید اجتماعی برای حل مسائل مربوط به آن‌ها را. رابطهٔ

خانهٔ دوست کجاست (عباس کیارستمی، ۱۳۶۵)

آپارتمان‌نشین‌ها با هم در واقع انعکاسی است از تجربهٔ شهرنشینی در ایران، که در آن رشد جمعیت و تراکم شهری، مردم ایران را با چالش‌های جدیدی روبه‌رو ساخته است.

در فیلم اجاره‌نشین‌ها، مواجهه با خطر تخلیه باعث همکاری همسایه‌ها می‌شود تا بتوانند به زندگی در آپارتمان‌هایشان ادامه دهند و سرانجام صاحب خانه بشوند. در عین حال خانه به عنصری برای جنگ بین گروه‌ها تبدیل می‌شود. در خانه‌ای که صاحبانش در خارج مرده‌اند و بلا صاحب مانده است، فیلم داستان کش‌مکش مباشر با مستاجران را بازگو می‌کند. مباشر بی‌انصاف حکم تخلیهٔ مستاجران را گرفته است، به امید آنکه خود خانه را تصاحب کند. هر طرف را یک دلال املاک بر ضد دیگری تحریک می‌کند: طرف مباشر در صدد جعل سند و تصاحب خانه است و طرف مستأجران به دنبال ماندن و تعمیر خانه و رقابت با بنگاه طرف مقابل. خانه به ابزاری برای جنگ و کش‌مکش میان این دو گروه، و برای همکاری بین مستاجران، و در آخر به امید به آینده برای همه تبدیل می‌شود. در نهایت تنها راه نجات خانه، صلح طرف‌های متخاصم و همکاری اجاره‌نشین‌ها با هم است.

نحوهٔ استفاده از فضاهای مشترک خانه‌های جمعی، به ویژه مایهٔ جدال و دوستی همسایه‌هاست. در فیلم دایرهٔ زنگی، پارکینگ، آسانسور، پلکان، و به ویژه پشت بام یک ساختمان، محل رودررویی همسایه‌هاست؛ داستان خانواده‌هایی است که در آپارتمان‌های یک ساختمان زندگی می‌کنند و مشکل همزیستی آنان، در نصب و تعمیر بشقاب‌های ماهواره جلوه می‌کند. یکی بشقاب دیگری را قطع می‌کند، دیگری بشقاب همسایه را از بام پرتاب می‌کند، یکی با نصب آن مخالف است، و دیگری به پلیس گزارش می‌دهد. فضای بام محل اصلی فیلم است، جایی‌که بشقاب‌های ماهواره نصب شده است، بچه‌ها بازی می‌کنند، و همسایه‌ای رخت پهن می‌کند، عملکردهایی که با هم همخوان نیست. علاوه بر آن، بعضی همسایه‌ها سهم خود را برای تعمیر سقف نپرداخته‌اند، و مدیر ساختمان که صاحب یکی از آپارتمان‌هاست، دسترسی آنان را به این فضا ممنوع کرده است. فضای بام، فضای رابطهٔ همسایگان، میان آنان و دنیای ارتباطات و جهان خارج، و موضوع درگیری با پلیس است. رابطهٔ همه درون خانواده‌ها و میان خانواده‌ها مدام دستخوش تنش و کش‌مکش است. فیلم می‌خواهد فضایی کمیک ایجاد کند، ولی شاید خواسته یا ناخواسته پرده از بسیاری آداب فرهنگی بر می‌دارد.

در فیلم دربارهٔ الی (اصغر فرهادی، ۱۳۸۸،) ویلایی متروکه کنار دریای خزر چند خانواده را گرد هم می‌آورد. در این جا خانه محل شادی و غم خانواده‌ها و صحنهٔ تئاتری برای کشف روابط افراد و خانواده‌ها با همدیگر است. تک‌خانه‌ای در زمان تعطیلات به خانه‌ای جمعی تبدیل می‌شود، و وقتی بچه‌ای در حال غرق شدن در دریاست و دختری از میان جمع (الی) گم می‌شود، شادی به تنش و کش‌مکش تبدیل می‌شود، و فیلم به موشکافی روانکاوانه در این‌باره می‌پردازد که شخصیت‌های مختلف به این بحران چگونه واکنش نشان می‌دهند.

دربارهٔ الی (اصغر فرهادی، ۱۳۸۸)

در ساختمان‌های جمعی فقیرانه، آپارتمان‌ها بعضاً فقط از یک اتاق تشکیل می‌شود و ساکنان اجاره نشینند. خانه‌های بزرگ قدیمی محله‌های مرکزی و جنوبی شهر تبدیل به محل زندگانی تعدادی خانوار تبدیل شده است که هر یک اتاقی را در یک ضلع حیاط اشغال کرده‌اند. فضای مشترک این خانوارها حیاط است، محل تنش و مایهٔ همزیستی و دوستی. محل داستان فیلم مهمان مامان، چنین خانه‌ای در محلهٔ پامنار تهران است، که در آن عفت، زنی فقیر، از بابت این‌که قادر به پذیرایی از مهمانانش نیست، شرمنده است. با این حال، همهٔ همسایه‌ها و دوستان کمک می‌کنند تا او بتواند مهمانی مفصلی بر پا کند. استفادهٔ مشترک از حیاط باعث نگرانی عفت است، زیرا یکی از همسایه‌ها معتاد است و همسر حامله‌اش را کتک می‌زند، در حیاط گردو می‌شکند تا بفروشد؛ دیگری زن جنگ‌زده‌ای از ایلام است و مرغ و خروس‌هایش را در حیاط بزرگ می‌کند؛ کارگران کارگاهی ساختمانی در ته کوچه، که دسترسی به راه اتومبیل‌رو ندارد از روی حیاط با نقاله عبور می‌کنند. عفت، حیاط را می‌روبد تا برای مهمانانش تمیز و قابل ارائه باشد. درعین حال همین حیاط، با گیاهانش و حوض نسبتاً تمیز وسط آن، به محل همدردی و همکاری همسایه‌ها تبدیل می‌شود تا به او کمک کنند غذای مهمانانش را آماده کند. همه به هم کمک می‌کنند، غذایشان، اتاقشان و وقتشان را در اختیار همسایه‌هایشان می‌گذارند تا آنها بتوانند مشکل خود را حل کنند. زنان همه دور دیگ غذا جمع و مشغول غذا کشیدن می‌شوند، در خانهٔ عفت سفره‌ای مفصل و شاهانه روی زمین می‌گسترند، همهٔ همسایه‌ها را به سفره دعوت می‌کنند و به کارگران و مهمانان ناخوانده هم غذا می‌دهند. همه خوشحال و رقصانند، لباس خوب پوشیده‌اند و به مهمانی می‌روند. فیلم، بر مهمانی به عنوان گردآورندهٔ دوستان، خویشان و همسایگان، و مایهٔ رابطهٔ میان آنها تاکید دارد، با ارزش‌گذاری به سنت‌های مهمان‌نوازی و همسایه‌دوستی، حتی در اوج فقر، تأکید بر نکات مثبت زندگی، ارزش‌گذاری بر شرم حضور و تعارف و آبروداری. غذا و حیاط به وسیله‌ای برای ارتباط افراد با هم می‌شود.

در ساختمان‌های آپارتمانی، حیاط مشترک دیگر وجود ندارد و پشت‌بام جای حیاط را می‌گیرد. در اجاره نشین‌ها، مباشر، مستاجران و کارگران پس از یک روز پر کش‌مکش همه با هم آشتی می‌کنند، بالای بام کباب می‌پزند، و روی زمین سفره‌ای مفصل پهن می‌کنند و همه از یک سفره غذا می‌خورند. آماده کردن، پختن، سفره چیدن و سر یک سفره نشستن برای صرف غذا، وسیله‌ای برای ایجاد روابط دوستانه بین طرف‌های

آینه (جعفر پناهی، ۱۳۷۶)

متخاصم است، موضوعی که فیلم‌های متعددی به کار می‌گیرند، و به ویژه در کارهای مختلف مهرجویی دیده می‌شود، ولی در کارهای دیگران هم قابل تشخیص است و به سنت‌های فرهنگ ایرانی باز می‌گردد که همسفرگی، دری است به سوی ایجاد تعلق عاطفی و مسئولیت اخلاقی در برابر به کسی که در نان و نمک شما شریک شده است.

در فیلم ماهی‌ها عاشق می‌شوند (علی رفیعی، ۱۳۸۳،) خانه هنوز مایهٔ قهر و آشتی است، ولی این بار خانه‌ای مستقل، نه مجموعه‌ای آپارتمانی. خانه و غذا محمل‌های اصلی فیلم برای بازگویی داستان مکرر عشق است. عزیز، صاحب خانه‌ای اربابی در ساحل بندر انزلی، پس از ۲۲ سال دوری، به آن باز می‌گردد، و پی می‌برد که آتیه، زنی که در جوانی عاشق او بوده، اکنون خانه را به رستورانی موفق تبدیل کرده است. او بر سر دوراهی قرار می‌گیرد. فیلم، تأکید زیادی بر چگونگی تهیه و تنوع و کیفیت غذاهایی دارد که آتیه و همکارانش می‌پزند و به مشتریان عرضه می‌کنند. خانه، محل کش‌مکش دو طرف می‌شود، که از سویی مایهٔ نگرانی آتیه و همکاران اوست و از سویی، یاد آور عشق جوانی برای هردو. اتاق‌های متروک طبقهٔ بالا، که روی همه چیز ملافهٔ سفید انداخته‌اند، نمادی از عشق عزیز و آتیه است که مدت‌ها در حالت تعلیق بوده است. ویژگی مهم فیلم، سکوت‌های عمیق شخصیت‌هاست که قادر به گفت و گو نیستند، یا نمی‌خواهند اطلاعات به هم منتقل کنند و مراودهٔ رو در رو داشته باشند. در نتیجه، خانه و غذا به وسیلهٔ ارتباط زنان و مردان تبدیل می‌شود. تهیهٔ غذا و نظافت

رنگ خدا (مجید مجیدی، ۱۳۷۷)

و آماده سازی خانه، میان آنها رابطه ایجاد می‌کند. خانه را که می‌روبند و روکش‌های سفید را از روی اسباب و اثاثیه بر می‌دارند، خانه از تمیزی برق می‌زند و گویی عشق عزیز و آتیه دوباره زنده می‌شود و صیقل می‌یابد. روفتن و آرایش خانه به آشتیِ دو طرفِ رابطه‌ای قدیمی و گسسته تبدیل می‌شود. دو طرف در ابتدا بر سر مالکیت خانه در گیرند، و در نهایت خانه‌ای دیگر، کلبه‌ای در جنگل، ظاهراً مأوای زندگی آیندهٔ مشترک‌شان است.

اما خانه همیشه وسیله‌ای برای آشتی و دوستی نیست. در فیلم خانه‌ای روی آب، خانه محل تنش دکتر، شخصیت اصلی فیلم، با پدر و پسرش است. دکتر پدرش را به خانه سالمندان برده است و حاضر نیست او را در خانهٔ بزرگش بپذیرد که در آن تنها زندگی می‌کند، به رغم آنکه در خانه خدمتکار دائم دارد. پسر دکتر به پدر بزرگش قول می‌دهد که او را به خانهٔ پدر بیاورد، ولی خود به علت اعتیاد و عدم اعتماد به پدر، از خانه می‌گریزد. سرانجام همین خانه صحنهٔ مرگ دکتر است که گروهی از دزدان به آن دستبرد زده‌اند.

زندگی در خانه‌های فقیرانهٔ جمعی هم همیشه مایهٔ خوشحالی و شادی نیست. در فیلم گیلانه، وقتی زن جوانی در اوج جنگ به خانهٔ محقرش بر می‌گردد، که تک اتاقی است در خانه‌ای جمعی، در کنار حیاطی بزرگ در مرکز شهر تهران، با اتاقی لخت مواجه می‌گردد که اسباب‌هایش ناپدید شده است، شوهرش را به سربازی برده‌اند، و صاحب‌خانه یخچال‌شان را به عنوان اجارهٔ عقب افتاده ضبط کرده است.

سفر در فضا

بیرون از خانه، فضای شهر، فضای رابطهٔ افراد مختلفی است که در آن زندگی می‌کنند. موضوع شماری از فیلم‌ها سفری در شهر است که از آن طریق این ارتباطات زیر ذره‌بین قرار می‌گیرد و محملی است برای نمایش تنوع و پیچیدگی زندگی شهری و بررسی مشکلات اجتماعی. در عین حال، پرسه در خیابان‌ها هزینهٔ کمی در بر دارد، از احتیاج به صحنه و دکور می‌کاهد، آینه‌ای است برای نشان دادن فضاها به مردمی که در آنجا زندگی می‌کنند، و چشم اندازی جذاب و مستند برای تماشاگری که با محیط آشنا نیست. بازنمایی فضای شهر، بخش مهمی از داستان است، داستان زندگی در شهر.

در فیلم لیلا، لیلا، زن جوانی است که بچه دار نمی‌شود، از دکتر هم کمکی بر نمی‌آید. زن نمی‌خواهد کودکی را از پرورشگاه به فرزندی بپذیرد، زیرا می‌گوید رضا، شوهرش، می‌تواند بچه‌دار شود، پس نباید بچهٔ کس دیگری را بزرگ کند. بیشتر داستان در ۳ خانهٔ بزرگ در شمیران اتفاق می‌افتد: خانه‌های دو خانواده و خانهٔ مشترک لیلا و رضا، فرزندان آنها. بخش‌های زیادی از داستان هم در ماشین رضا می‌گذرد، که بین این خانه‌ها در رفت و آمد است و حاکی از رابطهٔ بین این سه خانواده با هم‌خانه‌ها بزرگ و خانواده‌ها پر جمعیت و مرفه‌اند. مشکل اصلی، به خصوص از نظر مادر شوهرش، این است که با نازایی لیلا او نخواهد توانست خانهٔ خود را مثل دو خانواده نسل پیش به محل زندگی خانواده‌ای بزرگ تبدیل کند. صندلی عقب ماشین رضا به بیننده اجازهٔ سفر در شهر را می‌دهد: ولی تکرار ردیف درخت‌ها در روز و ردیف چراغ‌ها در شب، گویی نشان‌گر راه بی‌پایانی است که زوج جوان مجبورند طی کنند.

باد مارا خواهد برد (عباس کیارستمی، ۱۳۷۸)

آینه (جعفر پناهی، ۱۳۷٦،) همچون بادکنک سفید (جعفر پناهی، ۱۳۷٤،) داستان سفر دختر بچه‌ای در شهر و مواجههٔ او با تنوع و شلوغی شهر است. در آینه، پس از آنکه مادر برای بردن دخترش به مدرسه نمی‌آید، او تصمیم می‌گیرد خود به خانه برود، سفری در قلب شهر تهران، که در آن او خیابان‌ها را با پای پیاده، سوار بر اتوبوس، تاکسی، و موتوسیکلت طی می‌کند تا به مقصد برسد. سفر دختر بچه در شهر در واقع رشته‌ای است که داستان‌های کوچک دیگری را مثل دانه‌های تسبیح به هم وصل می‌کند، داستان‌هایی کوتاه که فقط به صورت روایت جنبی شنیده می‌شود، با عبور از مکالمه‌های نیمه شنیده: پیرزنی که نمی‌خواهد به خانهٔ سالمندان برود؛ مرد و زن جوانی که با اتوبوس و به همراه خانواده، برای خریدن شمع و آینه عروسی شان رفته‌اند؛ مرد و زنی که دربارهٔ نقش زن در خانه در تاکسی بحث می‌کنند؛ مسابقهٔ فوتبالی که در سراسر فیلم جریان دارد و موضوع صحبت راننده‌های اتوبوس است؛ تصادف اتومبیلی که باعث راه بندان سنگینی شده است؛ زن جوانی که شوهرش او و بچهٔ کوچکشان را رها کرده است، و روایت‌های دیگر. هرکس لهجه‌ای دارد و فیلم نمایان‌گر تنوع قومی شهر تهران است، شهری که ساکنانش از گوشه‌ای از مملکت آمده‌اند. فضای شهر پر ازدحام و پر سر و صداست. سیل همهٔ جانبهٔ اتومبیل‌ها دائم در خیابان جاری و عبور از خیابان خطرناک است، ولی دخترک قدم به قدم می‌آموزد که چگونه از خیابان عبور کند، در شهر سفر کند، و مستقل باشد. در این میان، همهٔ شخصیت‌های فیلم فقط به او کمک می‌کنند و هیچ‌کس نیت سوئی از خود نشان نمی‌دهد. به رغم غوغای شهر و شکنندگی دختر بچه در مقابل سیل آدم‌ها و وسائط نقلیه، خوش بینی مایهٔ اصلی داستان است.

اما در فیلم دایره، این روایت‌های جنبی پررنگ‌تر می‌شود و انتهای سفر با ابتدای آن یکی است. فضای شهر دوباره مثل هزارتویی جلوه‌گر می‌شود که بازیگران در آن از سویی به سوی دیگر می‌روند، از کسی یا چیزی می‌گریزند و دنبال کسی یا چیزی می‌گردند، و در نهایت باز می‌گردند به جایی که از آن می‌گریزند. گردشی در شهر است که هم جلوه‌های زندگی در شهر تهران را، از بازار و بیمارستان و پایانه و غیره نشان می‌دهد، و هم فشارهای روزمرهٔ زنانی که روزگار در حاشیهٔ زندگی اجتماعی به سر می‌برند. بیشتر داستان در مرکز و جنوب تهران اتفاق می‌افتد و محدودیت‌های زنان را در شهر نشان می‌دهد، از کشیدن سیگار در ملأ عام تا خریدن بلیت اتوبوس برای خروج از شهر، ماندن در هتل، سقط جنین، یا آواز خواندن. آوای زنان در فیلم نیوه مانگ (بهمن قبادی، ۱۳۸۵) موضوع سفری از کشوری به کشوری دیگر است.

در فیلم ده (عباس کیارستمی، ۱۳۸۱،) سفر در شهر، حلقهٔ پیوند داستان‌هایی است که این بار فقط از طریق گفت و گوی شخصیت‌ها منتقل می‌شود، و بیننده به درون فضای ذهنی آن‌ها راه می‌یابد. فضای اصلی فیلم، نه فضای شهر که در پشت صحنه دیده می‌شود، بلکه فضای اتومبیل است، که همچون صحنهٔ متحرک تئاتر عمل می‌کند. سفر در شهر در فیلم طلای سرخ، دوباره همچون رشته‌ای است که داستان‌های کوچکی را از جلوه‌های اجتماعی به هم می‌پیوندد: فقر، بی‌خانمانی، اختلاف طبقاتی، تبختر ثروتمندان و احساس تحقیر و سرخوردگی فقرا. فیلم، نقدی است بر این اختلاف، و از فرهنگ طبقهٔ مرفه شهری از دو زاویه: زاویهٔ اصلی از آن حسین، مردی از طبقات

طعم گیلاس (عباس کیارستمی، ۱۳۷۶)

فرودست شهری، که در جنگ عراق شرکت کرده و حالا به شغل پیتزابری با موتورسیکلت مشغول است و حسرت زندگی مرفهی را دارد؛ دیگری از آن پورنگ، جوانی مرفه که بیشتر عمرش را خارج از ایران به سر برده و این نحوهٔ زندگی را ریخت و پاش و غیر منطقی می‌داند. حسین گاهی کیف‌زنی هم می‌کند، ولی بالاخره تصمیم می‌گیرد با علی، دوستش به دزدی جواهر بپردازند، که ناموفق می‌ماند و به ناکامی و خودکشی او می‌انجامد. تضاد فضاهای تاریک و دخمه‌مانند محل زندگی حسین، و سفیدی و روشنی آپارتمان قصر مانند پورنگ، اختلاف طبقاتی عمیق این دو را نمایش می‌دهد.

موضوع اصلی فیلم خانهٔ دوست کجاست، سفر در روستا، یا بین دو روستاست. احمد پسر بچه‌ای‌ست که برای دوست همکلاسش فداکاری بسیاری می‌کند. او بعد از مدرسه تا شب به دنبال خانهٔ او می‌گردد، اما پس از آن‌که از یافتن خانهٔ او ناامید می‌شود، مشق شب دوستش را خود می‌نویسد تا او را از کلاس بیرون نکنند. سفر بین دو روستا هم داستان‌های کوچکی را دربارهٔ زندگی در دنیای روستا بازگو می‌کند، و هم زیبایی‌های بصری را می‌نمایاند. زندگی سخت کودکان، که مجبورند به پدرانشان کمک کنند، همچون حمل دبه‌های سنگین شیر که باعث کمر دردشان می‌شود، حمل درهای چوبی سنگین، و کار در مزرعه که مانع از نوشتن مشق‌ها می‌شود. پدر بزرگ احمد اعتراف می‌کند که برای تربیت بچه‌ها بهانه می‌تراشد و کتکشان می‌زند. همهٔ این سختی‌ها به هنگام بالا و پایین رفتن احمد از پله‌های خانه‌ها و کوچه‌ها و تپه‌ها نمایان می‌شود. تکرار حرکات، ساده ولی دردناک است. با این حال، عاقبتی خوش دارد، زیرا که فداکاری احمد، دوستش را از اخراج از کلاس نجات می‌دهد.

در فیلم دربارهٔ الی، سفر خروج از شهر به منظور استراحت و شادی است، ولی به فاجعه می‌انجامد. این سفر به سان فرار از جهنم مشکلات است، که متاسفانه برای نرگس در فیلم دایره مقدور نیست، زیرا نمی‌تواند در پایانهٔ اتوبوس در تهران به اتوبوسی سوار شود که او را به شهر سراب ببرد. در گیلانه سفر از روستا به شهر این روند را وارونه می‌سازد، از فضای صلح آمیز روستا به فضای جنگ‌زدهٔ شهر تهران، که نمایانگر مشکلاتی است که ازین پس گریبان گیلانه را خواهد گرفت.

کاوشی در آستانه‌ها

کندوکاو در حاشیه‌ها، در فضاهای حایل، در آستانه‌های بین حریم‌ها، از موضوع‌های فیلم‌هاست، آستانه‌هایی که دنیاهای مختلف را از هم جدا می‌کنند، فضای بیرون و درون، فضای ثروت و محرومیت، دنیای خانواده و شهر، عرصهٔ خصوصی و عمومی، خودی و بیگانه، شهر و روستا. سفر در فیلم طعم گیلاس (عباس کیارستمی، ۱۳۷۶) در حاشیهٔ شهر تهران اتفاق می‌افتد و سفری محزون به دنبال مرگ است که عاقبت به زندگی ختم می‌شود. داستان مردی است به نام بدیعی که می‌خواهد خودکشی کند و در به در دنبال کسی می‌گردد که در این کار کمکش کند. از چند نفر می‌خواهد، اما آنها سرباز می‌زنند. سرانجام کسی موافقت می‌کند، ولی سعی می‌کند مرد افسرده را راضی کند که زندگی شیرین است. ماجرای خودکشی خود را هم تعریف می‌کند که با خوردن توت از سرش افتاد. توصیه می‌کند او هم این فکر را از سر به در کند و به فکر زیبایی‌های زندگی باشد، از جمله طعم گیلاس. بدیعی هم سعی می‌کند، و

سرانجام خود را نمی‌کشد. فیلم در حاشیهٔ شهر تهران برداشته و بسیاری از صحنه‌های آن از درون ماشین گرفته شده است. کوه و تپه‌های خاک آلود و خشک نمایان‌گر ذهن افسردهٔ بدیعی است. شهر و ساختمان‌ها و چراغ‌هایش فقط از دور دیده می‌شوند. وقتی معلوم می‌شود که او نخواهد مرد، رنگ‌ها زنده می‌شود و سرسبزی درختان جلوه می‌کند.

داستان فیلم خانهٔ دوست کجاست از یک در شروع می‌شود و موضوع در تا پایان زنده می‌ماند، درهایی که مظهر هنر اصیل روستایی و در عین حال فاصله بین زمان حال و گذشته، سودجویی و هنر پروری، و شهر و روستاست. در فیلم طلای سرخ، پیتزابری حسین او را فقط تا مرز دنیای مرفه می‌برد، و او به ندرت می‌تواند وارد این دنیا شود. همیشه پشت در خانه‌ها متوقف می‌شود و فقط می‌تواند گاهی نیم نگاهی به داخل آن‌ها بیندازد. یک‌بار که خواست وارد جواهر فروشی شود، مانع او شدند. او بار دیگر با تمهید و نیرنگ وارد شد، و آخرین بار با زور اسلحه، که به مرگش منجر شد. پورنگ که از حسین واهمه‌ای ندارد، او را به خانه‌اش دعوت می‌کند و به او اجازه می‌هد به اکتشاف آپارتمان مجلل چند طبقهٔ والدین مرد جوان بپردازد و لذت این فضا را بچشد. از نظر فضایی، فیلم به کشف آستانه‌ها می‌پردازد و اینکه چگونه کسی که به طور معمول در خارج از این آستانه‌ها نگه داشته می‌شود، عاقبت با زور قدم به درون می‌گذارد. فیلم از میان قاب در و پنجره‌ها به فضای درون یا بیرون می‌نگرد و به دنبال کشف آنست که چگونه می‌توان قدم به آن سو گذاشت.

پنجره در بعضی فیلم‌ها برای دیدن دنیای بیرون است، ولی درون‌گرایی فرهنگی در خانه‌ها، و به ویژه در آپارتمان‌ها، چشمگیر است. خانوارها به علت شلوغی و ازدحام شهری، نگرانی از اشراف همسایه‌ها، و برای کنترل نور شدید آفتاب، پرده‌های کلفت تور جلوی پنجره‌ها می‌کشند و به آنچه خارج از پنجره می‌گذرد، کمتر توجه دارند. ارتباط درون و بیرون خانه از طریق پنجره، محدود می‌شود. در خانه‌های حیاط‌دار، درهای آهنی دیوارهای بلند، حیاط و فضای درون خانه را از بیرون جدا می‌کند. در آپارتمان‌ها، پلکان و پارکینگ و آسانسور، فضای رابط میان فضای خصوصی و کوچه و خیابان را تشکیل می‌دهد.

رابطهٔ درون و بیرون فضاها نقشی ظریف در داستان‌گویی دارد. در فیلم لیلا، ورودی‌های ۳ خانه گویی تفاوت در باروری میان نسل‌ها را نشان می‌دهد: درهای ۲ خانهٔ والدین به حیاط‌هایی وسیع باز می‌شود، حال آن‌که خانهٔ لیلا و رضا دری در انتهای راهرویی تنگ و طولانی قرار دارد. جلوهٔ دیگر باروری، صحنه‌های پردرخت خیابان‌های شمیران است که در کنار غم نازایی لیلا، فضایی غمگین می‌سازد. سراسر داستان همچون تماشای رنج آور شکنجهٔ روحی زن جوانی است که راضی نمی‌شود راه خروج از بن‌بست را بپذیرد، راهی که با تایید همهٔ اطرافیان، جز مادر و خالهٔ شوهرش رو به روست. تنشی که در این میان برای بیننده ایجاد می‌شود، در دقایق آخر داستان از میان می‌رود و او را تا اندازه‌ای از شر کابوس آزاد می‌کند. وقتی لیلا از پشت پنجره و از لای پرده رضا و دختر او را در حال ورود به حیاط خانهٔ پدرش می‌بیند و لبخند محوی می‌زند، این تنش گویی آب می‌شود. علاوه بر رابطهٔ درون و بیرون، بالا و پایین

رنگ خدا (مجید مجیدی، ۱۳۷۷)

هم از ویژگی‌های فضاسازی در فیلم است. پلکان تیز خانهٔ لیلا مکرراً دیده می‌شود و بعضاً نمایانگر سختی روابط و فاصلهٔ روز افزون بین زن و شوهر است. در صحنه‌ای که لیلا ورود عروس جدید را به خانه‌اش از بالای پله‌ها تماشا می‌کند، اختلاف ارتفاع و رقص بی‌رمق یکی از مهمان‌ها در کنار عروس در لباس سفید، گویی بریدگی نهایی رابطهٔ لیلا و رضا را مجسم می‌سازد.

فضای تنوع و اصالت

تنوع اجتماعی که در شهرها غالب است، از موضوعات اصلی بسیاری از فیلم‌هاست، که به صورت گردهمایی در خانه‌های جمعی، یا در برخوردهای تصادفی در فضاهای عمومی شهر، تبلور می‌یابد. برخی فیلم‌سازان این تنوع را مشکلی برای همزیستی، و برخی آن‌را بخشی از غنای شهر می‌دانند. در کنار تنوع و پیچیدگی زندگی شهری، و در پاسخ به آن، هویت و اصالت از دغدغه‌های فیلم‌سازان است. به همین دلیل بعضی وقت‌ها دنبال فضاهایی هستند که این اصالت را به نوعی منعکس می‌کند، مثل خانه‌های قدیمی، محله‌های کهن، روستاهای دست نخورده، و یا افرادی که این اصالت را گویی به نحوی در خود دارند، مثل کودکان، روستاییان و اقوام مختلف مناطق کشور. تصویر روستا به مثابه زمان معصومیت، فرار از تب و تاب شهر، بازگشت به گذشته‌ای است که آرام و معصوم بود. به همین ترتیب زندگی کودکان هم جلوه‌گر معصومیت و سادگی گذشته است. تمرکز بر کودکان، روستاییان و مردم شهرهای کوچک ۳ امکان را برای فیلم‌ساز ایجاد می‌کند: جست و جوی گذشته مشترک، شناخت پیچیدگی شهر، و بیان آزاد. جست و جوی گذشته‌ای مشترک برای زندگی بی هویت شهری، کودکی که گذشتهٔ همه افراد است، و روستانشینی که گذشتهٔ بخش عمده‌ای از ایرانیان است. در بعضی فیلم‌ها سختی‌های زندگی روستایی را کم‌تر می‌بینیم، چون هدف اصلی گویی تحلیل زندگی روستایی نیست، بلکه استفاده از زندگی روستاییان و کودکان همچون آینه‌ای است که برابر زندگی پر دغدغه شهری قرار می‌گیرد، تا بینندگان عمدتاً شهری، خود را در شرایطی دیگر تصور کنند و به اوضاع خود از چشمی دیگر بنگرند.

بازبینی زندگی روستایی برای بعضی شهرنشینان جدید، رجعتی به گذشته است، و به آنان اجازهٔ شناخت و تحلیل هویتشان را می‌دهد. مردم روستاها و شهرهای کوچک، که اجدادشان در طول قرون با نزدیکی با طبیعت و آهنگ آهسته و بلا تغییر زندگی کشاورزی خو گرفته بودند، اکنون خود را در فضای مصنوع شهر بزرگ می‌یابند، و می‌کوشند خود را با تغییر دائمی و آهنگ شتابان آن هماهنگ کنند. در این‌جا شبکهٔ گستردهٔ خویشاوندی و روابط تنگاتنگ اجتماعی جای خود را به روابط مادی و ابزاری می‌دهد، که از سویی ایجاد از هم گسیختگی اجتماعی می‌کند و از سوی دیگر، مزیت‌هایی را به همراه دارد. برای بسیاری از این مهاجران، چنین تغییری به معنای آزادی از محدودیت‌های اقتصادی و تنگنای اجتماعی روستا و شهر کوچک است، و امکان زندگی تازه‌ای بر مبنای خانوار تک هسته‌ای و دسترسی به امکانات شهری. نسل‌های جدید شهری این گذشته را به مثابه عقب افتادگی می‌دانند و حتی می‌کوشند هرگونه ارتباطی را با آن از خاطره خود بزدایند. این انکار ارزش روستا، سابقه‌ای طولانی در فرهنگ ایرانی دارد.

فرهنگ ایرانی در طول تاریخ همیشه به شهر بهای بیش‌تری داده و برای روستا ارزش کم‌تری قائل شده است: به عنوان مثال مولوی با تحقیر دربارهٔ زندگی روستایی سخن می‌گوید: «ده مرو ده مرد را احمق کند/ عقل را بی نور و بی رونق کند/ قول پیغمبر شنو ای مجتبی/ گور عقل آمد وطن در روستا.» [۲] در زمان معاصر هم شهریان ایرانی روستاها را کماکان مظهر عقب افتادگی اقتصادی و اجتماعی می‌شناسند، و از مهاجرت خیل روستاییان به شهرها شکایت می‌کنند، که شهرها را به روستایی بزرگ تبدیل کرده است. اما در واقع شهرنشینان امروز خود در دو سه نسل اخیر از روستاها و شهرهای کوچک به شهرهای بزرگ آمده‌اند، و اکثر جمعیت شهری ایران امروز حاصل کمی بیش از یک قرن مهاجرت است. وقتی ۲۰۰ سال پیش تهران به پایتختی سلسلهٔ قاجار انتخاب شد، جمعیتی حدود ۱۵ هزار نفر داشت، و از طریق جذب مهاجر و زاد و ولد مهاجران، به بزرگ‌ترین شهر ایران تبدیل شد.[۳] مهاجرت و رشد طبیعی جمعیت شهرهای کشور را گسترش داده‌اند، تا جایی‌که در نیمهٔ دوم قرن بیستم تعداد شهرهای ایران ۵ برابر و نرخ شهرنشینی ۲ برابر شده است. اکنون بیش از دو سوم مردم ایران در ۱۰۰۰ شهر کشور زندگی می‌کنند، حال آنکه در ۶۰ سال پیش، فقط یک سوم جمعیت کشور در ۲۰۰ شهر ساکن بودند. فضای شهری که با این شتاب ساخته شده، نشانگر جامعهٔ شهری شتابان، جوان و همچنان در حال رشد است و به همان دلیل در پی یافتن هویتی قابل اعتماد، که عمدتاً آن را در گذشته جست و جو می‌کند.

---

[۲] جلال الدین رومی، مثنوی معنوی (چ۹، تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۲)، دفتر سوم، بیت ۵۱۷ و ۵۱۸، ۴۰۸.

[۳] در بارهٔ چگونگی رشد شهر تهران و مسائل اجتماعی آن، نک: این ۲ اثر نگارنده: «تهران» در دایرة المعارف بریتانیکا (۲۰۰۸)، و تهران، ظهور یک کلانشهر، ترجمهٔ حمید زرآزوند (تهران: پردازش و برنامه‌ریزی شهری، ۱۳۸۱).

اصلاحات ارضی و تمرکزگرایی اداری و سیاسی دولت، باعث از هم‌پاشیدگی انسجام روستا شد و به اقتصاد سرمایه‌داری، شهرنشینی و صنعت گرایی بهای بیشتری داد، و برای روشنفکران منتقد هم دستمایه‌ای فراهم کرد. ابتدای دورهٔ انقلاب با موجی از روستا گرایی و ضدیت با شهرهای بزرگ همراه بود. در عین حال، خاطرهٔ شهرکوچک و روستا در ذهن بسیاری از شهرنشینان هنوز زنده بود، و ارتباط اجتماعی با خانواده‌هایی که به شهر بزرگ نیامده بودند، تا اندازه‌ای حفظ شده بود. روستا و شهرهای کوچک جایی تصور می‌شد که زندگی ساده و بی‌دغدغه هنوز میسر بود، ولی شهرنشینان گویی همچون آدم و حوا از بهشت بیرون رانده شده بودند و بازگشت به آن، به ویژه برای نسل‌های جدید که در شهر پا به دنیا گذاشته بودند، دیگر میسر نبود. برای هنرمندان ایرانی، کاوش در روستا به مثابه کاوشی در میراث فرهنگی بود. نوشته‌های محمود دولت آبادی نمونه‌ای از چنین تلاشی است که زندگی روستا را مبنای هویت شهری و ملی می‌داند و به دنبال شناخت و بازنمایی آن است. بزرگداشت فرهنگ‌های قومی مناطق مختلف ایران، از دیدگاه درونی آن اقوام، نه از دید گردش‌گرانهٔ دیگران، فرصت کمتری یافته، هر چند که در سال‌های اخیر رشد چشمگیری داشته است، از جمله در فیلم‌های بهمن قبادی: زمانی برای مستی اسب‌ها (۱۳۷۹) و نیوه مانگ (۱۳۸۵.) از سویی دیگر، نبودن آزادی بیان در دوره‌های مختلف، باعث شده است تا هنرمندان به دنبال محملی دیگر برای بازنمایی جامعهٔ معاصر خود باشند. این محمل را در روستاها یا در کودکان می‌یافتند، و در نتیجه آثار بسیاری از هنرمندان، نمایان‌گر روستاها بود، در واقع استعارهٔ زندگی و مشکلات شهری. برای مثال، کارهای غلامحسین ساعدی و داستان گاو که داریوش مهرجویی به فیلم درآورد (۱۳۴۸.) در عین حال، از نظر گروهی از نسل جدید فیلم‌سازان و تماشاگران جوان، این رابطهٔ نمادین معنای خود را از دست داده است. آن‌ها از درون شهر به دنبال تحلیل مسائل شهری می‌گردند، و نه رویارویی آن با آینهٔ به ظاهر پاک روستاهای تاریخ.

جست و جوی اصالت در کنار تجربهٔ تجدد، در بسیاری از آثار هنری معاصر ایران جلوه‌گر است. به عنوان مثال، در داستان عادت می‌کنیم زویا پیرزاد،[۴] قهرمان داستان که مدیر بنگاه معاملات املاک است، تخریب خانه‌های قدیمی را زیر سوأل می‌برد و به صاحب جدید خانه‌ای قدیمی دل می‌بندد، رابطه‌ای که نماد مقابله با روش‌های جاری حاکم بر کار و زندگی خانوادگی اوست. در شهرهای پر شتاب ایران، چه چیزی را قدیمی می‌پنداریم؟ ما ایرانیان خود را مردمی باستانی می‌شناسیم و تاریخ در ذهن ما همیشه زنده است، ولی در عمل ایران کشوری جدید است: با جمعیتی جوان، نهادهای اقتصادی، اجتماعی و سیاسی جدید، و ساختمان‌هایی که عمری کوتاه دارند و مکرراً تخریب و نوسازی می‌شوند، به همین دلیل، هویت و تداوم فرهنگی به مساله‌ای فراگیر تبدیل شده و عواقب دامنه داری برای تاریخ معاصر ایران داشته است.

فیلم خانهٔ دوست کجاست با یادی از سهراب سپهری آغاز می‌شود و یادآور سادگی طبیعت دوست در آثار اوست.

گاو (داریوش مهرجویی، ۱۳۴۸)

دلتنگی برای گذشته با معصومیت کودکان، سادگی زندگی روستایی، سادگی متن، تکرار شاعرانهٔ گفتارها، موسیقی و فضاها، و استفادهٔ آگاهانه از معماری سنتی روستایی. معماری و به طور کلی فضا، در القای دلتنگی برای گذشته‌ای هنرپرور و معصومانه نقش مهمی دارد، به‌ویژه در صحنه‌های نزدیک به پایان داستان که پیرمرد نجار احساس غرورش را از زیبایی و استحکام درهایی که ساخته است ابراز می‌کند و از درهای آهنی شاکی است. از شهر بدش می‌آید، چون درهای زیبای روستایی را به شهر می‌برند، ولی معلوم نیست به سر آنها چه می‌آورند، در حالی‌که روستاییان درهای آهنی می‌خرند و درهای چوبی خود را دور می‌ریزند یا به سوداگران، که در فیلم حضور دارند، می‌فروشند. داد و ستد با شهر پول می آورد، ولی هنر و اصالت را با خود می‌برد. فیلم نقدی است بر جلوهٔ تجدد در شهر و گرامیداشت سادگی که هنوز در کودکان و روستاها پیدا می‌شود.

[۴] زویا پیرزاد، عادت می‌کنیم (تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۳).

این سادگی و زیبایی البته بسیار شکننده است. زیبایی طبیعی نقش مهمی در فیلم زیر درختان زیتون دارد، چه در صحنه‌های کوه و دشت و سبزی پر پشت درختان زیتون که در سراسر داستان حضور دارد، و چه در چهرهٔ بازیکنان جوان که از صحنهٔ انتخاب دختر هنرپیشه در میان چمنزاری کنار روستا شروع می‌شود. ولی روستا بر اثر زلزله ویران شده است و دیگر از معماری جا افتادهٔ سنتی اثری نیست، فقط تلی از خاک به چشم می‌خورد. مردم، روستای خرابه را رها کرده‌اند، به کنار جاده کوچیده‌اند و در خانه‌هایی کوچک زندگی می‌کنند.
کارگردان و دستیارش بر فراز خانه‌های خالی شیب تپه فریاد می‌زنند و بازتاب صدای خود را می‌شنوند.

گیلانه (رخشان بنی اعتماد و محسن عبد الوهاب، ۱۳۸۳)

بسیاری از صحنه‌ها دیوارهای گلی خراب شده و فروریختهٔ روستاها را نشان می‌دهند. تنها فضای زیبایی که دیده می‌شود ایوانی نیمه‌مخروب در طبقهٔ بالاست که ستون‌های چوبی آبی رنگ دارد، اما در کنار مخروبه‌ای عظیم است و برای تزیینش از این و آن گلدان قرض کرده‌اند.

در فیلم طعم گیلاس افسردگی و سرخوردگی شهری (آقای بدیعی) با سادگی و خوشدلی مردم شهرستان‌ها (از لرستان، کردستان، آذربایجان، و از کشور همسایه افغانستان) رودررو می‌شود، مردمی که حاضر نیستند برای پول در خودکشی او شریک شوند، آن هم به رغم زندگی مختصر و فقیرانه‌شان. آقای باقری، کارگر موزه، آذری است و سبیل و منش درویشان را دارد، نوعی مظهر آگاهی و سرزندگی و در عین حال عمق و زیبایی زندگی. او این حالت را به مرد افسردهٔ تهرانی سرایت می‌دهد. مرد رهایی‌اش را از غم و افسردگی در اینجا، بیرون از شهر، می‌یابد. سادگی روستایی و شیرینی زندگی با هم آغشته است، هر چند که سادگی روستایی زیر کار صنعتی و اداری شهری به ظاهر مدفون شده باشد. فیلم، در پی نوعی اصالت است و به جای آنکه آن را مانند دیگران درگذشته بیابد، در سادگی و نزدیکی با طبیعت می‌جوید.

روستاهای حاشیهٔ دریای خزر، به سبب طبیعت زیبا و سبزی سرشار که در ایران بی‌رقیب است، مورد توجه فیلم‌سازان است و صحنهٔ بسیاری از فیلم‌های روستایی را تشکیل می‌دهد. ولی فضای روستایی همه جا نمادی از زیبایی‌های طبیعی و ساده زیستی نیست. در فیلم گیلانه، خانهٔ فقیرانه گیلانه حیاطی است پر از گل و شل و خرد و ریز، و این وضع از دلایلی است که گیلانه خانهٔ جدیدی برای خود می‌سازد.

در فیلم رنگ خدا، پسربچه‌ای نابینا خوانش دیگری از اصالت را با بازنمایی زیبایی‌های طبیعی به تماشاچیانی ارائه می‌دهد که از نعمت بینایی برخوردارند. روستا، کوهستان، باغ، مزرعه و جنگل، همه یک به یک موشکافی می‌شود و بعد جدیدی را به نمایش می‌گذارد. از برگ‌های خشک حیاط مدرسهٔ شهری تا مزارع سرسبز دشت‌ها و جنگل‌های پر مه کوهستان‌های شمال، از صدای جوجه و گربهٔ شهری تا دارکوب جنگل و مرغان دریایی، از آرامش نهر و برکه تا خروش رود پرشتاب و وسعت دریا، همه به گونه‌ای عمیق‌تر شناخته و گرامی داشته می‌شود. با این وصف، سرانجام همین نیروهای طبیعی، و نه اره برقی کارگاه نجاری، به قیمت جان پسر بچهٔ نابینا تمام می‌شود، و طبیعت برای پدر بدخواه او پیغام ترسناکی می‌فرستد. طبیعت در فیلم دربارهٔ الی نیز، به رغم زیبایی‌ها و حس آزادی دریا، خطرناک‌تر از آن است که مسافران بی‌خیال می‌اندیشند.

تأملی دربازنمایی فضا

زبان روایی فیلم‌ها غالباً سعی دارد که با موضوع داستان همخوان باشد و از همهٔ ابزار موجود در ایجاد فضای ذهنی و تمثیلی استفاده کند. در فیلم خانهٔ دوست کجاست، سادگی و وزن تکرار در تصویر، کلام و حرکت فضای ویژه‌ای می‌سازد. زبان تصویری شاعرانه است و برای همین است که کارگردان از معماری غنی روستای ماسوله کمال استفاده را می‌برد تا فضایی زیبا بسازد. معماری خانه و روستا هر دو ساده، ولی سرشار از اصالت فرهنگی و غنای هنری است و در

گفت‌وگوهای شخصیت‌ها در بحث‌ها جلوه می‌یابد. تکرار جملات معلم، بچه، مادر و بیش‌تر شخصیت‌ها، نظمی شاعرانه به داستان می‌دهد. شکل زیگزاگ راه روستایی و تک درخت بالای تپه، که در فیلم‌های دیگر کیارستمی تکرار می‌شود، گویی هم سختی راه را می‌نمایاند و هم آنچه در پایان راه نصیب راه‌پیما می‌شود.

در فیلم رنگ خدا، نحوهٔ مشاهده و بیان فضا گسترشی قابل ملاحظه می‌یابد. فیلم، داستان محمد، پسر بچه‌ای نابینا را بازگو می‌کند که پدرش می‌خواهد او را از سر خودش باز کند تا دوباره زن بگیرد. مادر بزرگ پسر او را دوست دارد و از دوری رنج‌بار او دق می‌کند. پسر هم در حادثه‌ای جان می‌بازد و به او می‌پیوندد. در این میان، فضای طبیعت همراه با پسر لمس می‌شود. او می‌خواهد الفبای طبیعت را بشناسد و از الفبای نابینایان استفاده کند که در مدرسه یاد گرفته است، تا طبیعت را بخواند و خدا را ببیند. از این طریق عمق درک بیننده از فضا بیشتر می‌شود، زیرا که بیننده فقط بر بینایی خود تکیه نمی‌کند، بلکه همراه با پسرک نابینا همه چیز را می‌شنود و لمس می‌کند. صدای وحشتناکی که پدرش در جنگل‌ها می‌شنود، انعکاس بدخواهی و وحشت خود اوست. صدایی که محمد می‌شنود، صدای طبیعت است. به این ترتیب او دنیا را «می‌بیند» و در آخر هم خدا را می‌یابد، که در تمام مدت می‌جسته است. او سعی می کند صدا و لمس را به واژه تبدیل کند، ولی در نهایت رابطه‌ای بدون واسطه با فضای اطرافش، با پدیده‌های طبیعت دارد. بیشتر داستان در فضای روستایی گیلان می‌گذرد، اما زبان طبیعت برای محمد در حیاط مدرسهٔ نابینایان در تهران همان زبان است. شهر و روستا برایش فرقی ندارد، هرچند که فقط روی صدای طبیعت تاکید شده است و صداهای شهر یا داخل فضاهای خانه‌ها کمتر غنای صوتی و لمسی دارد. تحلیل فضا، به ابعاد غیر بصری شناسایی ما از فضا توجه می‌کند و دعوتی است به گسترش حواس.

اما نسبت دادن اصالت به فضاها و گروه‌های شهری نشده، مشکلات خود را دارد. داستان‌گویان شهری گویی تصویر دلخواه خود را بر واقعیت پیچیدهٔ فضاها و مردم سوار می‌کنند و آن‌ها را از پس عدسی ذهنیت مدرن شهری می‌نگرند و با آن می‌نمایانند. این تحلیل اصالت، در واقع شاید چیزی بیش از اثری تخیلی نباشد که بیش از آنکه واقعیت زندگی کودکان و روستاییان را بنماید، ذهنیت فیلم‌ساز و این فرض را به تصویر می‌کشد که دیگران چگونه زندگی می‌کنند. این نحوهٔ تحلیل و بازنمایی، تا اندازه‌ای یادآور رویکرد غربیان به اقوام غیر غربی است، که آنان را نزدیک‌تر به طبیعت می‌انگارند و گاهی انتظار دارند گم‌گشتهٔ فرهنگی خود را در اصالت فرضی این اقوام بیابند. این بازیابی، موقتی و سطحی است، و بعضاً به بخشی از فرهنگ مصرفی تبدیل می‌شود. این اقوام به نوبهٔ خود همیشه در حال تحول و تغییر بوده‌اند، و ممکن است از درجا زدن و تبدیل شدن به موضوعی برای کنجکاوی گردش‌گران و مستند سازان غربی به ستوه بیایند. برخی نیز برای پاسخ‌گویی به این نیاز، به اختراع سنت و نماسازی سطحی می‌پردازند. در واقع، اگر به تاریخ معاصر کشورهای غربی رجوع کنیم، بسیاری از سنت‌های امروز کشورهای غربی به همین طریق پا گرفته است.

بایسیکل‌ران (محسن مخملباف، ۱۳٦٤)

بنابراین، وجود اصالت فرهنگی به ترتیبی که ارائه می‌شود، موضوعی مناقشه‌انگیز است، زیرا ما را با این سؤال مواجه می‌کند که چه چیزی را در گذشته و در دنیای اطراف می‌توانیم اصیل بدانیم و چه چیزی را بدلی و از این رو کم ارزش می‌شناسیم، و خط تمایز میان میراث اصیل و بدل قلابی را کجا رسم می‌کنیم. در این جاست که تأمل در نقش فیلم‌ساز و روش بازنمایی ارزشی ویژه و مهم می‌یابد.

فیلم نمای نزدیک، داستان مردی بی‌کار (سبزیان) را حکایت می‌کند که خود را به جای محسن مخملباف، کارگردان، جا زده است، و به همین علت دستگیر و محاکمه می‌شود. داستان فیلم به دنبال آن است تا بفهمد چرا او این کار را کرده، و هم تعمقی است در نقش فیلم‌ساز در تألیف و ارائهٔ داستان. پس از دستگیری سبزیان، کارگردان وارد داستان می‌شود تا از این موضوع فیلمی بسازد. او به دادگاه می‌رود و اجازهٔ فیلم‌برداری می‌گیرد. کارگردان از آن پس در فیلم حضور دارد، ولی بدون آنکه دیده شود. بخش زیادی از داستان در دادگاه می‌گذرد. متهم با دست‌های بسته وارد می‌شود و کارگردان به متهم توضیح می‌دهد که ۲ دوربین در دادگاه کار گذاشته شده است: یکی باز برای دادگاه، و یکی بسته (کلوز آپ) برای متهم تا اگر چیزی خاص و محکمه ناپسند باشد، در برابر دوربین بسته بگوید. داستان پس از آن بین این ۲ دوربین و بازسازی حوادث منجر به محاکمه در دادگاه، در گردش است. مرد بی‌کار فیلم‌های مخملباف را نمایش وضع زندگانی خود می‌داند، به ویژه بایسیکل‌ران (دوچرخه سوار،۱۳٦٤) و عروسی خوبان (۱۳٦۷.) با بازی کردن در نقش او برای خود، ارتقای مقام اجتماعی می‌خرد، اعتماد به نفس می‌یابد و احساس قدرت و اعتماد می‌کند، که در واقع در این ویژگی‌ها با کارگردان‌های اصلی شریک است. کارگردان با قرار دادن ۲ دوربین، نشان می‌دهد که سبزیان ممکن است دو روایت از حوادث، یا دو شخصیت داشته باشد و در نهایت بازی‌گر است، نه کارگردان. گویی کیارستمی همه جا در فضای بین واقعیت و بازگویی آن، فاصله‌ای می‌گذارد و پتهٔ این فاصله را دائماً روی آب می‌اندازد. دغدغهٔ اصلی او فقط داستان‌گویی نیست، بلکه تامل در چگونگی این داستان‌گویی و بیان روشن آن برای بیننده است، شاید شبیه به دغدغه‌ای که برتولت برشت داشت. نکته، در فاصلهٔ اصل و بدل است، که سال‌ها بعد باز هم در فیلم رونوشت برابر اصل دنبال می‌کند.

فیلم باد مارا خواهد برد (عباس کیارستمی، ۱۳۷۸،) داستانی است شاعرانه دربارهٔ رویارویی با زندگی سادهٔ روستایی، با مرگ و زندگی، و همراه با عنوانی برگرفته از شعر فروغ فرخزاد. گروهی گزارشگر به این عنوان که مهندس‌اند به روستایی می‌روند تا از مراسم سوگواری گزارشی تهیه کنند که گویا تماشایی است. آنها چند هفته باید صبر کنند تا کسی بمیرد. در این مدت دو عضو گروه وقت را به بطالت می‌گذرانند، حال آن‌که هنرپیشهٔ اول فیلم به گشت و گذار در ده می‌پردازد، با پسربچه‌ای و چند تن دیگر آشنا می‌شود، و در زندگی ساده روستایی و اوضاع خود تأمل می‌کند. مرد بازی‌گر در واقع همان کارگردان، یا همان تماشاگر سینماست که کارگردان او را دعوت کرده است تا با بازی‌گر در کوچه‌های ده پرسه بزند، از لای درهای نیمه باز سرک بکشد، در کنجکاوی‌های او شریک شود، با افراد وارد گفت‌وگو شود، حتی اگر نیمی از حرف‌هایشان را نمی‌فهمد، و آهنگ زندگی روستایی را بشناسد. در این کار از تماشاگر می طلبد تا دربارهٔ زندگی شهری خود تأمل کند، و در عین حال از خطرات بازنمایی این زندگی، نقش مداخله جویانهٔ داستان‌گو در داستان، و زیبایی و شکنندگی زندگی کودکان و روستاییان آگاه باشد.

در عین حال، نقش داستان‌گو و کارگردان محدود است و او نمی‌تواند الزاماً نظر افراد و روند حوادث را تغییر دهد. دختر بچه‌ای که نقش اول فیلم آینه را بازی می‌کند، در میان فیلم برضد کارگردان و گروهش می‌شورد، از ادامهٔ بازی سر باز می‌زند و تصمیم می‌گیرد به خانه بازگردد. فیلم‌برداران هم از این‌جا به بعد وارد صحنه می‌شوند و نقص‌های فنی و اجرایی برطرف نمی‌شود، مثل میکروفونی که درست کار نمی‌کند. زیر درختان زیتون فیلمی درون فیلم است. محمد علی کشاورز نقش کارگردان را بازی می‌کند و داستان زوجی جوان را به فیلم در می‌آورد که در روز بعد از زلزلهٔ مرگبار رودبار ازدواج کرده‌اند. اول، در چادری پلاستیکی زندگی، و بعداً به خانه‌ای نیمه‌مخروبه نقل مکان می‌کنند. از قضا حسین، هنرپیشهٔ محلی، خاطرخواه طاهره، هنرپیشهٔ دختر، است، ولی مادر بزرگ رضایت نمی‌دهد دختر، که پدر و مادرش را در زلزله از دست داده است، با او ازدواج کند، زیرا پسر بی‌سواد است و خانه‌ای از خود ندارد. فیلم‌سازها می‌خواهند فضایی بسازند، اما با واقعیت تلخ منطقه سازگاری ندارد: در صحنه‌های اول فیلم‌برداری، حسین کیسهٔ گچی به دوش دارد و از پله‌ها بالا می‌رود تا تعمیر خانه نیمهٔ مخروب رها شده را شروع کند؛ خانه‌هایی که مردم رها کرده و رفته‌اند. منشی کارگردان از طاهره، هنرپیشهٔ جوان، می‌خواهد که لباس محلی به تن کند،

نمای نزدیک (عباس کیارستمی، ۱۳۷۶)

ولی او آن را از آن پیران و بی‌سوادان می‌داند. کارگردان خیلی مایل است که حسین و طاهره به هم برسند، همان‌طور که در داستان فیلم، عشق پسر و دختر، بر غم مرگ و ویرانی چشم می‌بندد و به ازدواجی سریع منجر می‌شود. در واقعیت، طاهره و مادر بزرگش رضایت نمی‌دهند. دختر حتی سناریو را دنبال نمی‌کند. این تنش‌ها نشان می‌دهد که داستان‌گو تا چه حد به تجسم وضعی بهتر تمایل دارد و می‌خواهد اوضاع را تغییر دهد، ولی در واقع کار چندانی از دستش بر نمی‌آید. رابطهٔ داستان و واقعیت مخدوش است و به آسانی برقرار نمی‌شود. کارگردان گویی مایل است که آینده را به گونه‌ای دلخواه تجسم و حتی واقعیت را کارگردانی کند، ولی در این کار ناکام می‌ماند و به رغم تلاش او، دو جوان به هم نمی‌رسند.

ارتباط اصل و بدل، عنصر مهمی در کار کیارستمی است، با تعمق در نقش داستان‌سرا و پیچیدگی‌های بازگویی، برخورد و رودررویی سادگی و پیچیدگی. با حضور کارگردان (زیر درختان زیتون، طعم گیلاس، نمای نزدیک) و گزارش‌گر (باد ما را خواهد برد)، تماشاگر شهری را به درون فضای فیلم دعوت می‌کند، تا خود را به صورت ناظری تجسم کند که در مقابل شکنندگی و معصومیت زندگی روستاییان قرار بگیرد و در این زندگی جذب شود. شهریان ناظر در این فیلم‌ها مقابل کودکان (خانهٔ دوست کجاست)، روستاییان (زیر درختان زیتون؛ باد ما را خواهد برد)، اقوام مهاجر و روستایی (طعم گیلاس) و طبقات فرودست شهری (نمای نزدیک) مقام دست بالا را دارند، ولی گویی این طرف مقابل است که برگ برنده را در دست دارد، همانا سادگی و خوشدلی. در نمای نزدیک، حتی تقلب کارگردان بدلی به نظر قابل بخشش می‌آید. در عین حال، حضور داستان‌گو هشداری به بیننده است که فاصلهٔ راوی، روایت و واقعیت را بشناسد و ساده‌لوحانه در روایت غرق نشود.

فیلم‌سازان ایرانی و بازنمایی فضا

بازنمایی فضا، ابزار مهمی در دست فیلم‌سازان است. تمرکز بر فضای درون خانه‌ها و استفادهٔ نمادین فضای خصوصی، به فیلم‌ساز اجازهٔ کاوش در رابطه‌های نزدیک را می‌دهد، ولی محدودیت‌های بیانی مانع از نفوذ در این عرصهٔ خصوصی است. داستان‌گو همیشه پرده‌پوشی و ابهام را، که تاریخی کهن در ذهن شاعرانهٔ ایرانیان دارد، به کار می‌گیرد. این ابهام را بیش‌تر در بازگویی داستان به کار می‌گیرند تا در استفاده از ابزارهای بصری برای ایجاد فضایی چندگانه، اثیری یا مبهم. گویی که کلام کماکان دست بالا را حفظ می‌کند، و ابهام نقاشانهٔ تصویر، که به ندرت از آن استفاده می‌شود، از ابهام شاعرانه داستان جداست. در قیاس با ابهام، حزن را، که حربهٔ دیگری در فرهنگ ایرانی است، به راحتی و به کرات در تصویر سینمایی به کار می‌گیرند. در نهایت فضای ذهنی بسیاری از فیلم‌ها پر نور و خوش‌بینانه است، و پرده از چهرهٔ ابهام و حزن برداشته می‌شود، تا امید به آینده طلوع کند. کاوش در نقش داستان‌گو جایگاهی ویژه در سینمای ایران دارد، که بیان‌گر احترام به بیننده است، و از این رو، تمایل برخی فیلم‌سازان برای کشف اعماق عواطف انسانی، بدون بازی با احساسات بیننده، قابل ستایش است. فضای مشترک، چه درون خانه‌های جمعی و آپارتمان‌ها و چه در فضای باز شهری، محملی برای تحلیل روابط اجتماعی است و زندگی شهرنشینان را، که هریک از یک‌سو آمده‌اند و نگرشی دیگر به دنیا دارند، زیر ذره‌بین قرار می‌دهد. سفر در شهر و روستا همچون رشته‌ای است که جلوه‌ها، شخصیت‌ها و داستان‌ها را به هم پیوند می‌دهد، تماشاگر را به دیدن جاهای ناشناخته و خارج از زندگی روزمره می‌برد، به جست‌وجوی نوعی اصالت از دست رفته می‌پردازد، آستانه‌های میان دنیاهای مختلفی را می‌کاود که همه در یک شهر گرد آمده‌اند، و از روی مشکلات، تضادها و دل‌مشغولی‌های آنها پرده بر می‌دارد. اما اصالت‌جویی همیشه هم‌دوش آینده نگری است، و بازگشتی احساساتی به گذشته‌ای دور، برای نسلی که تجربهٔ تاریخ معاصر ایران را دارد، گزینه‌ای چندان جذاب نیست.

MAGE PUBLISHERS
WWW.MAGE.COM

"Heydar Radjavi's memories of the 1930s and 1940s, when he was growing up in Iran (a country he describes as one that has been "in ambivalent flirtation with modernity for the past hundred years"), are a delightful and moving evocation of a vanished past. His wise, witty, gentle, and eminently humane voice is one that is irresistibly attractive, and the anecdotes he recounts have a quiet, resonant charm that stays in the mind long after the book is closed. This little book is a gem, as a memoir and as a human document."***—Dick Davis***

"Heydar Radjavi describes each episode in his school years with lucidity and consummate art. He shows a very traditionalist Azerbaijani family grappling with modernity. The father and son are nicely contrasted in their own worlds. While the young Heydar is becoming part of a modernizing world, the father is clinging to his fast disappearing world."***—Hasan Javadi***

All memoirs bring the past into the present, but only a few manage to illuminate both simultaneously. French Hats in Iran, a quietly insightful masterpiece of remembrance, belongs in that select group. Heydar Radjavi's evocations of growing up in Tabriz in the 1930s and 1940s describe a traditionalist Iran grappling with modernity, a process as fraught with contradictions and stresses then as it is in Iran today. In a series of mini-tales, we meet a rich cast of characters: the elderly father who works in the Tabriz bazaar and runs his household according to unbending religious precepts; the resourceful mother who finds ways to enjoy such forbidden frivolities as music; the female playmate who marries at the age of nine; the teacher whose personal journey takes him from strictest piety to political radicalism; and many more. Finding a path through all the complexities is Radjavi himself—a wide-eyed little boy in some episodes, an adventurous teenager in others, and finally a young man preparing to enter a fast-changing world. The tone is always light, the memories wonderfully vivid, and the underlying theme of tension between old and new truly timeless.

Heydar Radjavi was born and raised in Tabriz and did not leave that city until he was admitted to the University of Tehran in 1953. He was in love with modern Persian literature and dreamed of being a writer until he switched to mathematics at the end of high school (but that is another story). He was sent to the University of Minnesota, where he got his doctorate in 1962. He then taught in Iranian, American, and Canadian universities until he moved permanently to Canada in 1972. He now resides in Waterloo, Ontario, with his wife Ursula. He has published books and articles in mathematical journals, and has been known to most of his friends and acquaintances as a mathematician. This collection constitutes his first publication outside mathematics in 55 years.

Saeed Talajooy, "Home, Family, and City: The Modernist Narrative of Bahram Bayzai's *Crow* and *Maybe Some Other Time*,"
Iran Nameh, 27:1 (2012), 142-161.

شهر، خانه و خانواده در سینمای ایران

خانه، خانواده و شهر

روایت تجدد در کلاغ و شاید وقتی دیگر بهرام بیضایی

سعید طلاجوی
مدرس زبان فارسی و فرهنگ ایران در دانشگاه کمبریج

Saeed Talajooy
srtalajooy@hotmail.com

سعید طلاجوی مدرس زبان فارسی در دانشگاه کمبریج است. او در سال ۲۰۰۸ دکترای ادبیات انگلیسی را از دانشگاه لیدز دریافت کرد. نوشته‌های وی عبارتند از "نگاهی به نمایش گوریل پشمالو،" نمایش، شمارهٔ۹/۸ (مهر/آبان ۱۳۷۷)، "مسخ پابلو نرودا،" نمایش، شماره ۲۵/۲٤ (بهمن/اسفند ۱۳۷۸)، و *Resistance in Contemporary Middle Eastern Cultures: Literature, Cinema and Music* (Routledge 2012).

ISSN 0892-4147 print/ISSN 2159-421X online/2012/27.1/142-161

بهرام بیضایی، عکس: منبع اینترنت (وب سایت نمایشگر)

تأدیب به ساختاری نیاز دارد که در آن، با زیر نظر قرار دادن افراد، هنجارهای رفتاری تحمیل می‌شوند. در قرن ۱۸م شاهد ایجاد گونه‌هایی از «مشاهده» هستیم که پیش از آن بی‌سابقه بود. هم‌زمان با ایجاد فن‌آوری‌های کلان مربوط به تلسکوپ، عدسی و تابش نور، و تبدیل شدن آن‌ها به بحث‌های کلیدی فیزیک و جهان‌شناسی، روش‌هایی نیز برای مشاهدهٔ چند لایه و متقاطع و دیدن بدون دیده شدن به وجود آمد و فن‌آوری ناشناختهٔ نور و دیدن با روش‌های مطیع‌سازی و بهره‌کشی آمیخت تا به‌تدریج نگرش و دانشی جدید به وجود آید که موضوع آن انسان بود (میشل فوکو، تأدیب و تنبیه: تولد زندان).[1]

کیان: من زیر نگاهم، من زیر نگاهم از همه طرف (بیضایی، شاید وقتی دیگر).[2]

در فیلم‌های شهری بیضایی، که به طور عمده به بررسی درْزمانی و هم‌زمانی شکل‌گیری هویت طبقهٔ متوسط ایرانی در مواجهه با تجدد و آفت‌های تجدد می‌پردازند، زیر نگاه بودن از مهم‌ترین ابزارهای فشار برای ایجاد تغییر هویت و کنترل فرد است. بیضایی برای ارائهٔ جلوه‌های این مواجهه، رفتار افراد را در خانه، خانواده، محل کار، با دوستان و در شهر به تصویر می‌کشد. او با روش روایتی ویژه‌اش که در چینش پی در پی صحنه‌های عکس‌مانند و پردازش دقیق حرکت هنرپیشه، زاویهٔ دوربین و پس‌زمینه نمود پیدا می‌کند، شهر و ساکنان و اشیاء موجود در آن را به مفاهیمی آیینی تبدیل می‌کند که هویت فرد را با زیر نگاه قرار دادن، یا بازتاب نگاه، و با تهدید مستقیم یا خشونت، دستخوش پریشانی یا تغییر می‌کنند. این بافت سینمایی آیینی به ویژه در کلاغ (۱۳۵٦ش) و شاید وقتی دیگر (۱۳٦۵ش) به بیضایی اجازهٔ حرکت میان گذشته و حال، واقعیت و ذهنیت، و فیلم و فرافیلم را می‌دهد و دنیایی مثالی را به تصویر می‌کشد که در آن روایت‌های انسان از هویت

[1] Michel Foucault, *Discipline and Punish: the Birth of the Prison*, tr. Alan Sheridan (New York: Random House, 1995), 170-71.

[2] بهرام بیضایی، شاید وقتی دیگر (تهران: جوانه‌ها، ۱۳۸۱)، ۱۰۵.

فردی، میهنی و تاریخی‌اش در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند. تأکید تصویری بر زیر نگاه بودن و در معرض خشونت و تهدید بودن نیز ابعاد روانی شکل‌گیری هویت در جامعهٔ نظارتی را نشان می‌دهد که در آن روش‌های مطیع‌سازی جدید و قرون وسطایی روایت فردی و فلسفی انسان را از خود و جامعه‌اش دستخوش تغییر می‌کنند.

در مقالهٔ زیر با نگاه کلی به آثار بیضایی و بررسی صحنه به صحنهٔ دو فیلم بالا، گفتمان فرهنگی و هنری آن‌ها را در بارهٔ خانه، خانواده و شهر به بحث می‌گذارم. ابتدا به عناصری در زندگی‌نامهٔ فردی و هنری بیضایی و تاریخ معاصر ایران اشاره می‌کنم که در روایت‌های ویژهٔ آثار او تأثیر گذاشته‌اند، سپس به بررسی رابطهٔ شکل هنری و روایت تجدد در آثار او می‌پردازم. در دو بخش نهایی، با کندوکاو در داده‌های روایتی و تصویری کلاغ و شاید وقتی دیگر، جلوه‌های خانه، خانواده و شهر را در چارچوب بحث‌های تجدد و هویت بررسی می‌کنم.

زندگی‌نامهٔ فردی و روایت هویت

بهرام بیضایی در دی ماه ۱۳۱۷ در خانواده‌ای هنردوست و شاعرپرور به دنیا آمد. والدینش در عین دلبستگی به اصالت فرهنگی، به تجدد گرایش داشتند. پدرش کارمند ادارهٔ ثبت بود، همان شغلی که خودش نیز مدتی درگیر آن شد و در آثارش جلوه‌ای کافکایی به آن داد تا دنیای کابوس گونه‌ای را نشان دهد که در آن وجود انسان‌ها در آن فقط در آمار دفترهای چیده شده در قفسه‌ها قابل اثبات است. مادرش نیز از خانواده‌ای کارمندی بود و به شعر و ادبیات علاقه‌ای خاص داشت.[۳]
محیطی که بیضایی در آن بالید، خانه‌ای بود برساخته از دوگانگی‌های افراد تحصیل‌کردهٔ دورهٔ گذار، و نمونه‌ای برجسته از خانوادهٔ کارمندی دورهٔ تجدد فرمایشی که قرار بود عامل اصلی شکل‌گیری طبقهٔ متوسط شهری و ضامن ایجاد ایران مدرن باشد. اما محیط اجتماعی آن دوره، این دوگانگی‌ها را در دنیای پر تنش دهه‌های ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ش، به عاملی برای تردید در گفتمان‌های مسلط سیاسی، اجتماعی، تاریخی و هنری تبدیل کرد. اشغال ایران در سال‌های جنگ جهانی دوم، فروپاشی نظامی استبدادی که شکست‌ناپذیر می‌نمود، سلطهٔ بیگانگان بر عرصه‌های حکومتی و امنیتی کشور و فقر اقتصادی ناشی از جنگ، تجربیات یک دورهٔ استعماری تمام عیار را به همراه آورد. باز شدن نسبی فضای سیاسی، تأسیس و سپس از هم پاشیدن احزاب، قدرت‌گیری گفتمان چپ، جنبش ملی شدن صنعت نفت، درگیری‌های خیابانی هواداران گروه‌ها، شکل‌گیری ترور مذهبی، کودتای سلطنتی- امریکایی ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و پیامدهای آن در دههٔ ۱۳۳۰، تجربهٔ مردم‌سالاری نیم‌بند پسااستعماری و شروع پر خشونت دورهٔ نواستعماری و بومی‌گرایی را هم به او آموخت. به این ترتیب بیضایی سال‌های کودکی و نوجوانی را در محیطی پر تنش گذراند که نمونه‌های برجستهٔ درگیری‌های تاریخ معاصر ایران را در کش‌مکش‌های سیاسی- اجتماعی دوره‌ای ۱۵ ساله گنجانده بود.

این درگیری‌ها و پیامدهای آن‌ها در سال‌های پس از کودتا، سال‌های بین ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۵ش، مصداق مبحث پراکندگی ملت (DissemiNation) هومی بابا است. او مفهوم ملت را در چارچوب تضاد حال و گذشته در بافت نوزایی گفتمان ملت بررسی می‌کند و می‌نویسد:

> واژهٔ مردم [در بحث ملت‌سازی] را باید به دو مفهوم که در دو بافت زمانی متفاوت شکل می‌گیرند درک کرد: ۱) مردم به عنوان مادهٔ تاریخی یک نظام آموزشی ملی‌گرا که با حضور و آمادگی برای تغییر بر اساس یک یا چند خاستگاه تاریخی پیشنهاد شده یا بازسازی شده، به گفتمان ملی‌گرایی اعتبار می‌دهند؛ و ۲) مردم به عنوان عاملان روندی معناساز که باید نمونه‌های حضور یا بنیان‌های خاستگاه‌ساز پیشین مردم- ملت را از میان بردارند تا آرمان زندهٔ مردم به عنوان نیرویی معاصر را به اثبات برسانند؛ یعنی به عنوان نمایندگان و سازندگان حال که حیات ملی را بازسازی، و در عین حال توانایی خود را به عنوان مجموعه‌ای قادر به نوزایی ابراز می‌کنند.[۴]

در ایران دههٔ ۱۳۲۰ و اوایل دههٔ ۱۳۳۰ش، مردم به عنوان مجموعه‌ای از افراد با آراء گوناگون، کوشیدند تا با تشکیل احزاب و تلاش برای تعیین سرنوشت خود، مفهوم شهروندی جدید را به نمایش بگذارند. این دوره مقطع زمانی ویژه‌ای‌ست که در آن مردم ایران ٤ دهه بعد از انقلاب مشروطه، به لحظهٔ تجمع مجدد نزدیک شدند تا پس از سال‌های جنگ اول جهانی، ملی‌گرایی باستان‌گرای شاه‌محور و اشغال نظامی، مفهومی بدیل را به ثمر برسانند که در آن، ملت حیات خود را نه از شاه که از خود می‌گیرد و در پی اثبات خود نه در گذشته، که در زمان حال است. به این ترتیب شهرهای بزرگ ایران در آن دوره، محل تقاطع محورهای زمانی و مکانی ملی‌گرایی ایرانی در نقطهٔ اوج آشکار شدن تضادهای تجدد ملت‌ساز باستان‌گراست.

---

[۳] زاون قوکاسیان، گفتگو با بیضایی (تهران: آگاه، ۱۳۷۱)، ۷-۱۲.

[4] Homi Bhabha, *The Location of Culture* (London: Routledge, 1993,) 145.

[۵] حمید امجد،بهرام بیضایی و روایت آلترناتیو (در دست انتشار).

در دوره‌های اوج‌گیری فعالیت‌های سیاسی در عرصهٔ عمومی و سرکوب شدن آن، از جمله پیش و پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و انقلاب ۱۳۵۷، روند رقابت و درگیری گروه‌های سیاسی و حذف گفتمان‌ها و افراد ناخواسته به نحوی است که فریب‌کاری گفتمان‌های مسلط بیش از پیش آشکار می‌شود. این فضای پر تنش، فردیت و خلاقیت هنری بیضایی نوجوان را به سوی بازیابی و بازخوانی عناصر هنری، فرهنگی و تاریخی سرکوب شده‌ای سوق داد که ناپدید شدنشان را به طور روزمره می‌دید. بُعد دیگر این جهت‌گیری خلاقانه، در بافت رابطهٔ اقلیت و اکثریت در جوامع درگیر ملت‌سازی قابل تبیین است. اگر چه بیضایی در گزینش گرایش دینی خانواده‌اش نقشی نداشت، پیامدهای آن گرایش، دنیای او را دچار کش‌مکش‌های ناخواسته‌ای می‌کرد که نقطه ضعف‌های جامعه و افراد مرکزی آن را به او نشان می‌داد.[۵] اما از آن‌جا که او خانواده‌ای فرهیخته داشت و در متن درگیری‌های دوره‌ای پر تنش بزرگ می‌شد که در آن نتایج تندروی‌های سیاسی و مذهبی را می‌دید، فردیت او در جایگاه تفکر فرامذهبی واگرا (divergent) قرار گرفت. پس هستی او به عنوان عضوی از اقلیت تبیین شد که خارج از ابعاد اقلیتی خود و با نگاهی غیرمذهبی دنیا را می‌شناسد و اقلیت بودنش به نوعی مزیت دیدگاهی–شناختی[۶] (epistemic privilege) بدل شد که او را به دیدن مسائل از زوایایی جدید و توجه به مشکلاتی قادر می‌ساخت که دیگران از کنارشان بی‌توجه می‌گذشتند. این مزیت دیدگاهی–شناختی در آثار بیضایی، به ویژه درچارچوب بررسی هویت روانی، فلسفی و ملی فرد در تقابل با گفتمان‌های کاهشی (reductive) و حذفی تاریخ معاصر ایران جلوه پیدا می‌کند؛ یعنی نگاه او به تاریخ، اسطوره، آیین، خانواده، شهر، روستا، قهرمان، زن، مرد، کودک، روشنفکر و غیره، گفتمان‌های مسلط در بارهٔ آن‌ها را به چالش می‌کشد، و به بازخوانی مفهوم انسان، تجدد و ملت‌سازی می‌پردازد. بیضایی در این میان، در عین بالیدن با مفهوم تجدد (مدرنیته)، همواره در پی فرا رفتن از گفتمان‌های تحمیلی ملت‌سازی و تجدد، و ارائهٔ جانشین‌های به حاشیه رانده شده‌ای است که می‌توانند به این دو مفهوم ابعادی فراگیر و مردمی بدهند.

شکل هنری و روایت تجدد

این مزیت دیدگاهی– شناختی سبب شد بیضایی درْزمانی که بیش‌تر هم‌سالانش در پی جلوه‌های ظاهری تجدد در زندگی روزمره و هنرهای نمایشی یا سینما بودند، با بازخوانی آیین‌های نمایشی و فرهنگی ایران، الگوهایی برای استفاده از آن‌ها در سینما و تئاتر به وجود آورد. به عنوان مثال، در سه برخوانی نخست خود، آرش، آژدهاک، و کارنامهٔ بندار بیدخش (۱۳۳۹–۱۳۴۱ش) با راه دادن گفت‌وگوی نمایشی و ایجاد روایت ساختارشکن از اسطوره‌های ایرانی، نقالی را به نمایش مدرن نزدیک کرد و در عروسک‌ها، غروب در دیاری غریب، و قصهٔ ماه پنهان (۱۳۴۳ش) خیمه شب‌بازی و روایت‌های خاص آن را به روز کرد. سپس با نمایشنامه‌هایی که در دههٔ ۱۳۴۰ش نوشت، روش‌های نمایشی تقلید و تعزیه را برای نگارش انواع نمایش‌های مدرن به تدریج مورد استفاده و بازسازی قرار داد و با نوشتن نمایش در ژاپن (۱۳۴۳ش،) نمایش در ایران (۱۳۴۳ش،) و نمایش در چین (۱۳۴۸ش) در دنیای هنرهای نمایشی ایران تحولی ریشه‌ای ایجاد کرد.

موفقیت این فعالیت‌های پژوهشی و هنری باعث شد که بیضایی پیش از ورود به عرصهٔ سینما در ۱۳۴۹ش، به یکی از بزرگان تئاتر ایران بدل شود و بعدها نیز کار تئاتر و سینما را با هم ادامه دهد. کارنامهٔ هنری او بین سال‌های ۱۳۵۰ و ۱۳۹۰ش نشان می‌دهد که او علاوه بر فیلم‌سازی و کارگردانی تئاتر با نگارش بیش از ۱۰۰ نمایش‌نامه و فیلم‌نامه شیوه‌های نمایشی گوناگونی آفریده است که به سبب اندیشهٔ واگرا و آشنایی او با تاریخ، اسطوره، مراسم آیینی و سبک‌های هنری و نمایشی ایرانی، بر نمایش‌نامه نویسان نسل بعد تأثیر فراوانی گذاشته‌اند.[۷] این آثار با ایجاد مجموعهٔ متنوعی از الگوهای نمایشی، زیباشناسی نمایش بومی‌گرای ایران را تبیین و بهترین نمونه‌های آن را به وجود آورده‌اند. علاوه بر این، آشنایی بیضایی با تاریخ و اسطوره و توانایی او در بررسی آفت‌های توسعهٔ فرهنگی، علمی و اجتماعی ایران در دوره‌های مختلف، و تعمیم دادن آنها به نمونه‌های مشابه معاصر، از این آثار نمونه‌های برجسته‌ای از روایت هنری و نمایشی در بارهٔ تجدد ایرانی و بایستگی‌های بومی و غیر بومی آن ساخته است.[۸] البته آن‌چه اهمیت دارد این نیست که دیدگاه‌های ارائه شده در این آثار درست یا غلط، عملی یا غیر عملی، آرمانی یا واقعی هستند یا نیستند، زیرا ارزش اصلی آن‌ها در تجربه‌گرایی هنری و پرسش‌هایی است که طرح کرده‌اند، نه در پاسخ‌هایی که در دنیای این آثار پیشنهاد شده‌اند. آثار بیضایی، مانند آثار برخی از هم‌عصرانش، جایگاه ارائهٔ دیدگاه‌های حاشیه‌ای و

---

[6] Bat-Ami Bar On, 'Marginality and Epistemic Privilege' in Linda Alcoff & Elizabeth Potter (eds.) *Feminist Epistemologies* (London: Routledge, 1993).

[7] Saeed Talajooy, 'Indigenous Performing Tradition in Post-Revolutionary Iranian Theatre' in Iranian Studies, 44, (July 2011), 497-521.

[۸] امجد، بهرام بیضایی و روایت آلترناتیو (در دست انتشار).

گفتمان‌های بدیلی بوده‌اند که هویت فردی، اجتماعی، فلسفی، تاریخی و ملی انسان ایرانی را از دیدگاه‌های گوناگون به نمایش گذاشته و زمینهٔ توجه به حاشیه را، که لازمهٔ تجدد مردم‌سالار است، فراهم کرده‌اند.[۹]

در سینما آغاز این حرکت با عمو سیبیلو (۱۳۴۹ش) است که در آن بیضایی مزیت دیدگاهی- شناختی خود را در قالب نگاه جویندهٔ کودکان به دنیای بزرگ‌سالان به نمایش گذاشت، کاری که چندی بعد هم در سفر (۱۳۵۱ش) انجام داد. نکتهٔ برجستهٔ این دو فیلم در پیش‌زمینه قرار دادن خشونت و تأکید بر لزوم رعایت حقوق کودکان است، آن‌هم در دو قالب کاملاً متفاوت. در فیلم نخستین، با استفاده از طنز، مردی میانسال را در شرایطی قرار می‌دهد که نمادهای ماندن در گذشته و مردانگی خشن، یعنی عکس‌های قدیمی، پنجرهٔ بستهٔ خانه‌ای بدون خانواده، سبیل کلفت و چاقو، را کنار بگذارد تا برای زندگی، بازی و حرکت آزاد نسل جدید و به گوش رسیدن صدای آنان، یعنی ملزومات ایجاد جامعهٔ چندصدایی و مدرن، فضای حیاتی ایجاد کند. در فیلم دوم، با ترکیب عناصر گزاره‌گرایی تراژیک و شیوه‌های روایی سفر طلب آیینی- اسطوره‌ای حرکت سیزفوس-وار دو نوجوان را در دوری باطل برای یافتن معنا، مادر، خانه و خانواده در شهری توهم‌زده و خشن، به نمایش گذاشت و مزیت دیدگاهی-شناختی آنان را به ابزاری برای بررسی رفتارهای ناهنجار بزرگ‌سالان با نوجوانان تبدیل کرد. از همین آغاز توجه به خودْ ارجاعی(self-reflexive) سینمایی در جامعهٔ نظارتی در آثار بیضایی دیده می‌شود. زیر نگاه بودن به عنوان ابزاری برای کنترل افراد معرفی می‌شود تا درد زیستن در جوامع نظارتی را به نمایش بگذارد. پس عینک‌های بزرگ یا افراد عینکی که دیگران را زیر نظر دارند، در پیش‌زمینه یا پس‌زمینه قرار می‌گیرند، یا در دوره‌ای که سینمای ایران پر از فیلم‌های جاهل-محور است، شخصیت‌های اصلی نوجوانانی می‌شوند که در صحنه‌ای فراسینمایی، از دست جاهلی که قصد تجاوز به آن‌ها را دارد، از میان پوسترهای فیلم‌های جاهلی می‌گریزند. یا در رگبار (۱۳۵۰ش،) قهرمان فیلم که در الگوی روشنفکر خلاق و قهرمان قربانی تعریف شده، همواره زیر نگاه است و با جاهلی رقابت می‌کند که با زورگویی و ریاکاری کارهای خود را پیش می‌برد. پس قهرمان بیضایی برخلاف قهرمان جاهل فیلم‌های روز، نسل جدیدی است که در پی هویت یا حقوق خود سرگردان است؛ یا آموزگار خوش‌فکری که هویت خود را با تلاش برای شناختن و کمک به مردم بازخوانی می‌کند.
بیضایی از سال‌های میانی دههٔ ۱۳۵۰ش قالب سینمایی جدیدی آفرید که در آن نقش زن به طور چشمگیری افزایش یافت. او در این قالب، که عناصر سینمای روشنفکری- اجتماعی و کارآگاهی- روان‌شناختی را با هم می‌آمیزد، مزیت دیدگاهی- شناختی خود را در نگاه جنسیتی گذاشت که به سبب سلطهٔ مردسالاری به حاشیه رانده شده، ولی هنوز نتوانسته بود این حاشیه‌نشینی را به ابزار شناخت تبدیل کند. این تمرکز بر شخصیت زن، در دوره‌های بعد به انواع دیگر سینمای بیضایی هم راه یافت و به یکی از ویژگی‌های آثار او تبدیل شد. این گزینش را می‌توانیم به گسترش نقد فمینیستی در دههٔ ۱۹۷۰م ربط دهیم. ولی آثار نمایشی بیضایی پیش از این دوره هم نگاه مردمحور به چالش کشیده بود. فیلم‌های نخستین او هم از باج دادن به چشم‌چرانی سینمایی (voyeurism) پرهیز کرده‌اند. پس شایسته‌تر است که این توجه به زنان را به نوع نگاه نمایشی و سینمایی بیضایی، که در زیر به آن خواهم پرداخت، ربط بدهیم.

روایت بین‌فیلمی عنصر دیگری است که برخی از کارهای بیضایی را به هم شبیه می‌کند. به عنوان مثال، غریبه و مه (۱۳۵۲ش)، چریکهٔ تارا (۱۳۵۸ش) و باشو، غریبهٔ کوچک (۱۳٦٤ش) سه‌گانه‌ای روستایی است که با استفاده از شکل‌های سینمایی برگرفته از تعزیه، نقالی و آیین‌های جمعی اندوه و شادی، و ترکیب آن‌ها با الگوهای جهانی بیان سینمایی، هویت روانی، فلسفی، تاریخی و ملی انسان ایرانی را بررسی می‌کنند. غریبهٔ فیلم نخست، مردی است که از ناشناخته‌ها آمده تا در دنیای آیین‌ها و باورهای قوم‌محور و در رویارویی با عشق و مرگ جایگاه خود را در میان آدمیان بیابد. غریبهٔ فیلم دوم، سلحشوری است برآمده از تاریخ که دلدادگی او به شخصیت اصلی، زنی عاشق زمین و زندگی، باعث می‌شود که زن در عین بازیابی هویت تاریخی، زندگیش را در قالب عشق و سازندگی در دنیای جدید تعریف کند. غریبهٔ سوم کودکی است از یکی از قومیت‌های انکار شدهٔ ایرانی که پناه بردنش به زنی که زمینهٔ نگاه فرا قومیتی را دارد، تعریف انسان ایرانی از ملیت را فراگیرتر می‌کند تا کودک انکارهای پیشین را با آغوش باز بپذیرد.

روایت بین‌فیلمی دیگری که برخی آثار بیضایی را به هم ربط می‌دهد، روایت کشف هویت فردی در محیطی شهری است که تاریخ معاصر، به ویژه دو نقطهٔ اوج تنش‌های سیاسی و اجتماعی ایران، یعنی دورهٔ اشغال ایران در جنگ جهانی دوم و ملی شدن صنعت نفت و دورهٔ انقلاب و جنگ ایران و عراق در آن اهمیت بسزایی پیدا می‌کند. سه فیلم عمدهٔ این گروه کلاغ، شاید وقتی دیگر و سگ کشی (۱۳۷۸ش) همگی در الگوی هیجانی-اجتماعی هستند و جلوه‌های دنیای معاصر پیش

و پس‌زمینهٔ آن‌ها را به بازتاب گستردهٔ زندگی خانوادگی و شهری ایران ۴۰ سال گذشته تبدیل کرده است.

استفاده از عناصر کُندکنندهٔ حرکت و ریتم، طنز سیاه، تأکید بر نمایش خشونت و ارائهٔ جنسیت به عنوان سلسله رفتارهای اکتسابی، این فیلم‌ها را به نمونه‌های برجستهٔ اجراگری سینمایی (cinematic performativity) بدل کرده است. اجراگری سینمایی قالب‌های مرسوم کلامی یا تصویری سینما را به بازی می‌گیرد تا با نمایشی کردن حرکات بدن یا صورت و چیدمان خاص صحنه، که آن را کمیک، گروتسک یا هراس‌انگیز می‌کند، یا با کند کردن روند حرکت فیلم، بیننده را به سهیم شدن در تجربهٔ گروتسک یا اندوه‌بار شکست، شکنجه یا هراسی مجبور می‌سازد که شخصیت اصلی داستان به سبب کلیشه‌های اجتماعی، سیاسی، رفتاری، جنسیتی و حتی سینمایی ناگزیر به تحمل آنهاست.

مفهوم "اجراگری" که از بحث‌های زبان‌شناسی جی. ال. آوستین (J.L. Austin) وارد دنیای نظریه‌پردازی فرهنگی شده است، در ابتدا برای عباراتی زبانی به کار می‌رفت که در حین بیان کاری انجام می‌دهند یا بر افراد دیگر تأثیر می‌گذارند؛ مانند این که کسی از جایگاه اعمال قدرت و اعتبار بگوید «من شما را زن و شوهر اعلام می‌کنم.» در مباحث فرهنگی، به ویژه در آثار ژاک دریدا و جودیت باتلر، این مفهوم بیش‌تر به فرایندی اطلاق می‌شود که با استفاده از ابزارهای بیانی گفتمان‌های مسلط هنری، طبقاتی، جنسیتی و غیره، الگوهای هویتی خاصی را در مردم تثبیت می‌کنند، یا با عدم رعایت اصول بیانی- رفتاری این گفتمان‌ها عامل آگاهی مخاطبان می‌شوند.[10] استفاده از روش‌های اجراگر در سینما به این معناست که سینماگر مؤلف، بدون اشارهٔ مستقیم، گفتمان‌های ساختاری دیدگاه‌های سیاسی یا اجتماعی فریب‌کار یا آزاردهنده را به چالش می‌کشد. او در عین آشنایی کامل با زبان سینما و با پردازش آشنایی‌زدای حرکت و صحنه، بیننده را از توهم دیداری بیرون می‌آورد تا به تجربهٔ حسی کلیشه‌هایی وادارد که مانع آگاه شدنش از روند تحمیل هویت می‌شوند.

شیوه‌های اجراگری بیضایی، در عین بازی‌سازی هشداردهنده، روایت را نمی‌شکنند و جایگاه قابل توجیهی در روند حرکت فیلم دارند. او با کاربرد زمان و مکان سیال و صحنه‌های فرا واقع‌گرا یا گزاره‌گرا که از آیین‌های نمایشی بیرون کشیده و با الهام از سینماگران پیشین، به ویژه هیچکاک، ولز، برگمان و کوروساوا، به آن‌ها قوام بخشیده است، به نشان دادن خشونت، ترس، اندوه یا فشار روانی می‌پردازد.[11]

کلاغ، شاید وقتی دیگر و سگ کشی به سبب شهری بودن موضوعات و تمرکز آن‌ها بر مباحث هویت جنسیتی، فردی، تاریخی و اجتماعی زن و انسان ایرانی در خانه، خانواده و شهر، نمونه‌های برجسته‌ای از این اجراگری سینمایی را به تصویر می‌کشند. اما دو فیلم نخست، بر خلاف سایر فیلم‌های بیضایی چنان در ساختار روایی و مضامین اصلی به هم شبیه‌اند که بیننده تشویق می‌شود گفتمان‌های تصویری آن‌ها را در چارچوب بحث‌های خانه، خانواده، شهر و ملت با هم مقایسه کند تا شباهت‌ها و تفاوت‌های طبقهٔ متوسط تحصیل‌کرده را در دو دورهٔ متفاوت ببیند.

کلاغ

بیضایی فیلم کلاغ را در ۱۳۵۶ش پس از ناکامی در ساختن حقایق در بارهٔ لیلا دختر ادریس ساخت. طرح فیلم بر اساس همان الگوی هیجانی-اجتماعی است که برای حقایق در بارهٔ لیلا دختر ادریس ابداع کرده بود، ولی در کلاغ برای عبور از سانسور و فراگیرتر کردن ارجاع، از تلخی روایت کاست. اثر نخست که کافکایی‌ترین و تلخ‌ترین نمونهٔ پریشانی انسان‌های حاشیه‌ای و زنان در گفتمان تجدد و ملیت ایران را در خود گنجانده است، تلاش‌های دختری از طبقهٔ پایین برای کاریابی در جامعه‌ای را نشان می‌دهد که با نگاه جنسی کلیشه‌ای می‌خواهد هویتش را از او بگیرد. اما آسیه، شخصیت اصلی در کلاغ، از طبقهٔ متوسط تحصیل‌کرده است که باید جایگاه ویژه‌ای در گفتمان تجدد ملت‌ساز دورهٔ پهلوی داشته باشد. پس درگیری‌های او نشان‌دهندهٔ گسست ژرف‌تری در گفتمان تجدد این دوره است. امان اصالت، گویندهٔ تلویزیون، در صحنهٔ اول فیلم در حال گریم است و دوستش مطالبی را که ممکن است برای ساختن برنامهٔ تلویزیونی جالب باشند، از روزنامه برایش می‌خواند. از همین آغاز، بعُد خودارجاعی فیلم توجه بیننده را جلب می‌کند. این صحنه، اصالت و دوستش را به عنوان انسان‌هایی مدرن معرفی می‌کند که وقایع روزنامه را فقط برای سوژه‌یابی دنبال می‌کنند. اصالت در این میان متوجه خبری در ستون اشخاص گم شده می‌شود و می‌پندارد که دختر گم شده را جایی دیده

---

[9] برای آشنایی با کار بیضایی در تئاتر، نک: سیمیا: ویژهٔ بهرام بیضایی، دورهٔ ۲، ش۲ (زمستان ۱۳۸۶).

[10] James Loxley, *Performativity (The New Critical Idiom)*, (New York: Routledge, 2007).

[11] برای آشنایی با دیدگاه‌های بیضایی در بارهٔ تعزیه و آیین‌های نمایشی ایرانی، نک: بهرام بیضایی، نمایش در ایران (تهران، روشنگران، ۱۳۸۱/۱۳۴٤)؛ برای دیدگاه‌های بیضایی در بارهٔ واقعیت و واقع‌گرایی و نظراتش در بارهٔ سینمای خودش، نک: قوکاسیان.

است. صحنهٔ بعدی، بیننده را از استودیویی که اصالت در آن مشغول گویندگی است، از طریق تلویزیون به فضای ساکت خانه‌ای می‌برد که در آن زنی پیر، مادر اصالت، مشغول گرفتن فال ورق است و از زنی جوان، آسیه، که روزنامه می‌خواند، دلیل تپق زدن و ناراحتی اصالت را می‌پرسد. به این ترتیب کلاغ با استفاده از فن‌آوری نور و دوربین، بین دو فضای اصلی فیلم، یعنی محل کار و خانه، و دو نسل درگیر در این دو فضا، پلی ارتباطی می‌زند.

پس از این صحنه، زنگ تلفن دومین پل بین فضای کار و خانه را برقرار می‌کند تا ما را محرم گفت‌وگوی اصالت و آسیه، همسر او، کند. گفت‌وگو بر سر حضور آن دو در یک مهمانی است که آسیه علاقه‌ای به آن ندارد. گفت‌وگوی مادر و آسیه حاکی از نزدیکی آن‌ها و اختلاف میان اصالت و آسیه است. پس در همین دقایق نخست، وارد دنیای تضاد هویت‌ها می‌شویم، زیرا آسیه نمی‌خواهد آن چیزی باشد که اصالت از او انتظار دارد. صحنهٔ مهمانی که به تضاد نگاه‌های ظاهرگرا و اصل‌گرا به تجدد می‌پردازد، این تضاد را به اوج خود می‌رساند. اینجا در حین رقص‌های مدرن و نوشیدن و خنده، همکاران پشت سر هم بدگویی می‌کنند، موضوع دختر گم شده را به شوخی می‌گیرند و وقتی جواهری گم می‌شود، جیب مهمان‌ها را می‌گردند. آسیه با خنده و رقص مشکلی ندارد، ولی برخوردهای ریاکارانه و شوخی‌های به ظاهر بی‌نظر، ولی توهین‌آمیز، را برنمی‌تابد. اصالت، رفتارهای آسیه را مایهٔ آبروریزی می‌داند.

تا همین جا دو خانه داریم که عرصهٔ خصوصی و نیمه عمومی جامعه‌ای در حال گذار را به تصویر می‌کشند: خانهٔ خلوت و خانواده؛ و خانهٔ عمومی یا شهر- خانهٔ شلوغ تجددنما. در عین حال در صحنهٔ جست‌وجو برای یافتن جواهر، از ابزارهای اجراگری استفاده می‌کند تا با واژه‌هایی نظیر «دست‌ها بالا» یا «هیچ‌کس نباید خارج شود» پلیسی بودن عرصهٔ عمومی و معیارهای آبرو ریختن واقعی را نشان دهد. در فضایی که با گشتن جیب‌ها به همه اتهام دزدی می‌زنند، اصالت به سبب اعتراض زنش به بدگویی افراد از یکدیگر، او را به آبروبری متهم می‌کند. صحنهٔ بعد، شادی و راحتی آسیه را در محل کارش نشان می‌دهد. او معلم مدرسهٔ کر و لال‌هاست. در صحنه‌هایی خودارجاعی که حقیقت محوری دنیای آسیه را نشان می‌دهد، پسری کر و لال در میان شوخی‌های آسیه و دیگران، در صرف فعل سینما رفتن با پدر درمی‌ماند، اما وجه منفی همان فعل را به راحتی صرف می‌کند. آسیه زیر نگاه مشتاق دختران و پسران کر و لال، داستان کلاغ و دارکوبی را می‌گوید که در آن دارکوب برای کلاغ توضیح می‌دهد که چرا برای یافتن آن‌چه پشت پوسته‌هاست، آن‌قدر به درخت می‌کوبد (دقیقهٔ ۲۱).[۱۲]

در خانه درمی‌یابیم که دوست اصالت آگهی روزنامه را برای پخش تلویزیونی فرستاده است. جر و بحث‌های اصالت و آسیه در بارهٔ کار آسیه و لباس پوشیدن و رفتارش در مهمانی ادامه می‌یابد. مادر می‌پرسد: "چرا بچه‌دار نمی‌شوید؟" و آسیه می‌گوید: "از کر و لال شدن بچه می‌ترسم." موضوع بحث‌های آسیه و اصالت، در عین خانوادگی بودن، به دو رویکرد متفاوت به تجدد اشاره دارند و فیلم را در ابعاد هویت فردی- خانوادگی و تاریخی- ملی جلو می‌برند. آسیه در پی کشف حقیقت تجدد با آگاهی از چیستی بنیان‌های آن است، ولی اصالت، درسطح جلوه‌های فن‌آوری مانده و صلاح را در پذیرش واقعیت‌های روزمره و گفتمان‌های مسلط می‌داند. به تدریج درمی‌یابیم که آسیه علاوه بر کار مدرسه، خاطرات مادر را می‌نویسد و در مهمانی‌های هفتگی مادر و بستگان پیرش با کنجکاوی شرکت می‌کند. خاطرات مادر زمینهٔ تاریخی فیلم را باز می‌کند. درمی‌یابیم که او از خانواده‌ای متمول است و از طریق خاطرات او با دورهٔ کشف حجاب، یکی از دوره‌های کلیدی چرخش تاریخ ایران، آشنا می‌شویم. او از سینما رفتن، قدم زدن در باغ ملی و شنیدن ارکستر گاردن پارتی، یعنی نخستین تجربه‌های تجدد ظاهری، سخن می‌گوید.
اصالت، در جشن خیریهٔ مدرسه، نمایش بچه‌های کر و لال را با بی‌حوصلگی نگاه می‌کند و پیش از پایان نمایش بیرون می‌رود. او درمی‌یابد که آگهی دختر گمشده از طریق پست به دفتر روزنامه رسیده است و نشانی منزل دختر گمشده، حالا پارکی است که او در زمینهٔ غارغار کلاغ‌ها در آن حیران می‌ماند. این بار دوستان اصالت، آگهی تلویزیونی را با نشانی و شمارهٔ تلفن او پخش، و به این ترتیب دنیای به ظاهر آرام خانه را به دنیای حیرت و خشونت شهر وصل می‌کنند. آسیه پس از خروج از مدرسه، به جای سوار شدن در خودروی همکارش، اشتباهی سوار خودرویی می‌شود که رانندهٔ جاهلش قصد تجاوز به او را دارد. به این ترتیب، کلاغ ظاهر دنیای معاصر را می‌شکافد و شخصیت اصلی را از محیط عادی شهر، به میانهٔ وحشت‌های نهفته در آن می‌اندازد و با استفاده از صحنه‌های گزاره‌گرا، پریشانی انسان‌های آن را نشان می‌دهد. پس در نخستین رویارویی ما با شهر، تهران در

---

[۱۲] اعداد داخل کمانک‌ها به دقیقه‌های نمایش صحنه در نسخهٔ سی دی فیلم اشاره می کنند. در این نسخه به سازمان منتشر کننده اشاره نکرده است.

هیأت شخصیتی تهدیدکننده پدیدار می‌شود. برای آسیه که در حال گریز از تجاوز است، تابلوی زنی خوشحال از نوشیدن سون‌آپ، زیر نگاه مردان بودن، فروشگاهی با صدها ساعت، دیواری با عینکی بزرگ، پنجهٔ آیینی حضرت عباس، آیینه‌های قدی با چهره‌های نقابدار زنان مذهبی، توپ جنگی نادر شاهی، صورت آرایش شده و کلاه‌گیس‌دار مانکن‌های بی‌بدن، کبوترهای ترسیده، ساختمان‌های قدیمی در کنار آسمان‌خراش‌های نیمه تمام، نمادهای وحشت هویت‌زدای زیر نگاه بودن و زندگی در شهری است که در میان زیاده‌روی‌های مدرن و قرون وسطایی گیر کرده است، شهری که ساکنانش در جلوه‌های از خود بیگانگی سنتی و متجدد سردرگم مانده‌اند. آسیه در صحنه‌ای نمادین برای چند لحظه در یک فروشگاه ساعت پناه می‌گیرد که در آن، تعدد و کثرت ساعت‌ها و نمایش زمان، زمان را بی‌معنا کرده است، ولی پناه بردن به این بی‌زمانی هم چارهٔ کار نیست، چون نگاه پرسش‌گر ساعت‌ساز از پشت عینک، او را ناچار به ادامهٔ فراری می‌کند که تنها با رسیدن به خانه پایان می‌یابد (دقیقهٔ ۳۴-۳۱).

با این که آسیه چیزی در بارهٔ اتفاقی که برایش افتاده است به کسی نمی‌گوید، این تجربه، او را درگیر موضوع دختر گمشده می‌کند. ولی از دید آسیه برای یافتن گمشده دادن آگهی کافی نیست، باید دنبال گمشده گشت. پس هنگامی که خبر پیدا شدن جسد دختری از طریق تلفن به او می‌رسد، با اصالت به محل می‌رود. دومین صحنهٔ رویارویی فیلم با شهر، ما را در تاریکی به دیدار جسدی می‌برد. آسیه در صحنه‌ای گزاره‌گرا با پس‌زمینهٔ مردان چهره‌پوشیده، از حال می‌رود و پس از دیدن رویاهایی در بارهٔ زیر نگاه شاگردانش بودن و گل گرفتن از آنها، در هنگام مهمانی هفتگی مادر، از خواب بیدار می‌شود. سپس در سخنانش به طور غیر مستقیم، دختر گمشده را در جایگاه نمادین همهٔ زن‌های قربانی جامعهٔ مردسالاری می‌گذارد، ولی اصالت با دیدی واقع‌گرا قضیه را عادی جلوه می‌دهد. تضاد عمل‌گرایی اصالت و همزادپنداری آسیه با نمایش ریشه‌های آسیه، بُعدی طبقاتی می‌گیرد. پدر و مادر آسیه در حین مهمانی، برای دیدن او می‌آیند، ولی پدر آسیه به گمان این که طبقهٔ اجتماعی آن‌ها با خانوادهٔ اصالت هماهنگی ندارد، در گل‌خانهٔ آسیه با او دیدار می‌کند و در بارهٔ گل‌ها حرف می‌زند. پس خانهٔ سومی که در فیلم به تصویر کشیده می‌شود، گل‌خانه‌ای سرشار از محبت و زیبایی و باروری است، که در آن حصار گیاهان و گل‌ها انسان‌ها را به هم نزدیک می‌کند. این‌جا واهه‌ای کوچک است که از الگوهای طبقاتی خالی است و پدر و مادر آسیه که هنوز دربند این الگوها هستند در آن احساس راحتی می‌کنند. تفاوت آسیه با پدر و مادرش این است که از الگوهای طبقاتی عبور کرده است. او در گل‌خانه با پدر و مادر خود و در خانه و شهر با مادر و بستگان مادر راحت است، ولی از آن‌ها نیست. جابه‌جایی طبقاتی و درک ارزش‌های هر دو طبقه، قدرت همزادپنداری او را افزایش داده، ولی خانهٔ واقعی او گل‌خانه است که جایگاه باروری، پرورش و رشد است.

در سومین دیدار با شهر، باز به جای مدرنی می‌رویم که نماد سردرگمی و مرگ است، به سردخانهٔ اجساد ناشناس که با گلخانه در تضاد است. در این‌جا سردبیر روزنامه از حوادثی سخن می‌گوید که برای گمشدگان روی می‌دهد و در بارهٔ خشونت نظریه‌پردازی می‌کند. آسیه در صحنه‌ای دیگر در حین عذرخواهی از همکاری که روز درگیری با رانندهٔ آدم‌ربا قرار بوده است سوار خودرو او شود، می‌گوید: «من زن تربیت شده‌ای نیستم.» توالی این صحنه‌ها ابعادی اجراگر به آن‌ها می‌دهد. هر دو، گفت‌وگوهای عادی ممکن را در خود گنجانده‌اند، ولی توالی بیان عادی را می‌شکنند تا بیننده را به دیدن دنیای اطرافش دعوت کنند: اولی با ارائهٔ آمار فرا فیلمی خشونت و نشان دادن بی‌خیالی سردبیر در حین صحبت از درد و مرگ دیگران؛ دومی با تأکید بر اکتسابی یا انتخابی بودن رفتار زنانه.

صحنهٔ بعدی رویارویی دوبارهٔ بیننده با شهر در صحنه‌ای کارآگاهی- هیجانی و خودارجاعی است که نشان می‌دهد چگونه می‌توان واقعیت را با استفاده از ابزارهای سینمایی دیگرگون جلوه داد. شخصی در تماس با اصالت از او می‌خواهد که به گورستان آهن‌پاره‌ها و زباله‌های در حال سوختن بیاید، با خود پول همراه داشته باشد و گمشده را تحویل بگیرد، ولی هنگامی که اصالت به آن‌جا می‌رسد، پس از چند لحظه تعلیق هیجانی، دوستانش از پشت زباله‌ها بیرون می‌آیند و می‌گویند که دستش انداخته‌اند و هدف این بوده است که او را به محل فیلم‌برداری مستندی در بارهٔ آلودگی هوا بکشانند.

دو پلیس در غیاب اصالت وارد خانه می‌شوند تا در صحنه‌ای که به سبب پاسخ‌های پریشان آسیه و تفاوت طنزآمیز قد دو مامور ابعاد اجراگر یافته است، در بارهٔ دختر گمشده تحقیق کنند. مأمور قدبلند که بر بازویش نشان گذراندن دورهٔ "جودو" دارد، پس از این‌که از حرف‌های آسیه سر درنمی‌آورد، به نحوی که انگار در بارهٔ آسیه نظر می‌دهد، به زیبایی خانه اشاره می‌کند. استفاده از روش اجراگری، برخورد آسیه و پلیس را به نمونه‌ای از هجوم دنیای واقع‌گرایی ظاهربین و پلیسی شهر به خانهٔ آسیه تبدیل می‌کند. در شهر زمستان‌زدهٔ فیلم، خانهٔ آسیه تنها جایی است که در آن زیبایی طبیعی، گل‌خانه و گل توجه پلیس را جلب می‌کند.

آسیه و مادر در تهران قدیم (دقیقهٔ ۶۲).

پس پریشانی آسیه فقط نشان‌دهندهٔ غیر قابل توضیح بودن آگهی آن‌ها برای یافتن گمشده نیست، بلکه سردرگمی او در قبال هجوم دنیای شهر به دنیای خانه را نیز نشان می‌دهد.
آسیه به نوشتن خاطرات مادر می‌پردازد. مادر از بهار می‌گوید و چراغانی، از دوربینی فانوسی که برای نامزدش از اروپا آورده بودند، از نامزدی که او را بسیار دوست داشت و پدری که هنوز ورشکست نشده بود. آسیه با اندوه در بارهٔ امکان پیدا نشدن دختر سخن می‌گوید. سپس با اشاره به بزرگی شهر، پیشنهاد می‌کند که با هم به دیدن شهر بروند. مادر می‌گوید که این شهر، شهر او نیست. ولی پس از اصرار آسیه راضی می‌شود و می‌گوید: «بیا با هم دنبال تهران قدیم بگردی» (دقیقهٔ ۵۷–۵۹). مادر از سال جنگ می‌گوید، از تیفوس، از جیره‌ای بودن نان سیلو و شکر زرد، از پرستار شدنش، از دسته‌های مهاجران لهستانی، از سرمای سخت و از یافتن پسر کوچکی در بیمارستان که با گریه‌هایش انگار امان می‌خواست. اصالت که به کارآگاه بازی خود برای یافتن دختر ادامه داده و عکس را روی پردهٔ بزرگ هزار برابر کرده است، جزئیات آن را تشریح می‌کند؛ لبخند، شادی، بهار، آلاچیق، گردن‌بند و گوشواره همگی از تازگی و زیبایی از دست رفته سخن می‌گویند.
آسیه که در آخرین مواجهه با شهر به خانه گریخته بود، پس از حرف‌های مادر مصمم می‌شود که با هجوم به شهر، گذشتهٔ آن را بشناسد. پس در صحنه‌ای که ترکیبی از واقع‌گرایی و گزاره‌گرایی در گذشته و حال است، به اتفاق مادر به میدان حسن‌آباد و خیابان‌های اطراف آن می‌رود تا شهر مادر، تهران سال‌های تجدد فرمایشی، تهران پیش از جنگ را کشف کند و مردم و محله‌هایی را بیابد که دیگر وجود ندارند. موسیقی فیلم که تا این صحنه ضرباهنگی هیجانی دارد، با چرخش به سوی ملودی آرام و نوستالژیک و استفاده از تار، به ایجاد فضای رویاگونه کمک می‌کند. حرکت کند فیلم نیز جنبه‌ای اجراگر به صحنه می‌دهد تا آن را به کرونوتوپ (Chronotope) یا محور زمان – مکانی حرکت روایت، بدل کند.[۱۳] مادر، نامزدی را که عاشق او بوده، در دورهٔ اشغال از دست داده و پس از ازدواجی بی‌عشق که با بیماری طولانی و مرگ شوهر به پایان رسیده، تنها مانده است. او در طول جنگ پرستار بوده و اصالت را وقتی سه چهار سال بیشتر نداشته در بیمارستانی پیدا کرده است.

تأکید فیلم بر اهمیت دورهٔ اشغال، در محدودهٔ سیاسی– اجتماعی نمی‌ماند و ابعاد انسانی زیبایی می‌یابد. در این‌جا نیز هم‌چون فیلم‌نامهٔ اشغال (۱۳۶۱ش) که به گمشده‌های دورهٔ اشغال می‌پردازد، هدف اصلی، تأکید بر ابعاد انسانی فجایعی نظیر جنگ و سرکوب سیاسی، و نشان دادن ابعاد فراموش شدهٔ رنج انسان ایرانی در تاریخ است، نه اثبات تأثیر این دوره بر تجدد ایرانی. ولی از آنجا که روایت اصلی کلاغ در دنیای دههٔ ۱۳۵۰ش می‌گذرد، داد و ستد گذشته و حال، ابعاد اجتماعی– سیاسی پایان دوره‌ای پر امید و آغاز دورهٔ مصرف‌گرایی را هم نشان می‌دهد.
صحنهٔ تهران قدیم با برش تصویری از چشم مادر و آسیه به صحنهٔ کارگران بیل به دست در کارگاه آهک‌سازی، از محل‌های فیلم‌برداری مستند آلودگی هوا، می‌رسد تا در صحنه‌ای گزاره‌گرا و با طنزی سیاه، پیامدهای زیستن در جامعه‌ای کلنگی را به تصویر

بکشد. از این‌رو، شهر تهران بازتاب جامعه‌ای می‌شود که حکمرانان در آن، اعتبار خود را در پاک کردن آثار دورهٔ پیش از خود می‌بینند و هر ساختمانی بعد از ۲۰–۳۰ سال به عنوان «کلنگی» خرید و فروش می‌شود.[14] همان‌طور که گفت‌وگوی اصالت با کارگر نشان می‌دهد، اینجا دنیایی است که هیچ‌کس دیگری را نمی‌شناسد، صداها به هم نمی‌رسد و همه چیز با سرعتی رعب‌آور در حال بی‌ریشه شدن است.

مادر که از تلفن‌های دروغی در بارهٔ دختر گمشده دچار حملهٔ افسردگی شده است، دفتر خاطرات را پاره می‌کند و از آسیه می‌خواهد که به همراه اصالت، دختر گمشده را پیدا کنند. آسیه در گل‌خانه، خانهٔ قدرت او، با اصالت سخن می‌گوید. در صحنه‌ای که سطحی بودن انسان متجددنما را به نمایش درمی‌آورد، اصالت که دیگر نمی‌خواهد دنبال دختر بگردد، می‌گوید که ناراحتی مادر برایش مهم نیست، زیرا او مادر واقعیش نیست. اصالت در عین ماندن در قالب فردی مشخص با روابطی قابل تفکیک از دیگران، به لحاظ ویژگی‌های طبقاتی و شغلی خود نمادی می‌شود برای بی‌ریشگی هراس‌انگیز انسان متجددنما، که حتی برای کسی که بزرگش کرده است، ارزش زیادی قائل نیست.

صحنهٔ گفت‌وگو در گل‌خانه در بارهٔ مرگ مادر، به تصویر گریستن چند مرد بر جسد یک زن وصل می‌شود که بعد معلوم می‌شود قلابی و بخشی از مستند آلودگی هواست. توالی صحنه‌های اندوه‌بار و صحنه‌های خودارجاعی و طنزآلود، که در نمایش شکسپیری به تسکین شوخی‌آمیز (comic relief) معروف است، تأکیدی است بر این که زندگی برای همدردی با ما متوقف نمی‌شود، یا مرگی که برای ما هراس‌آور است، برای گورکن یا حادثه‌نویس چیزی عادی است که با آن شوخی هم می‌کند.

بیضایی با نیم‌نگاهی به سینمای هیچکاک، که توالی هراس و شوخی را همواره به کار می‌برد،[15] به شوخی با مرگ می‌پردازد و در عین حال، بازی سینما با واقعیت و دشواری ساختن فیلم در ایران را نمایش می‌دهد. در صحنه‌ای به ظاهر واقعی، مرده‌ای که در واقع هنرپیشه‌ای در حال اجرای نقش است، از سنگ‌پرانی‌های بچه‌های مزاحم کلافه می‌شود و از جا می‌جهد و شروع می‌کند به بد و بیراه گفتن به آن‌ها. به این ترتیب فیلم برای چندمین بار با شکستن ماهرانهٔ توهم واقعیت سینمایی، طنز سیاه، و توالی جدی و شوخی، توان سینما را در نمایش حقیقت با استفاده از فریب، یا تحریف حقیقت با استفاده از ویرایش تصاویر، نشان دهد (دقیقهٔ ۷۲–۹۸).

مادر در یکی از مهمانی‌های خانوادگی، می‌گوید: آسیه شبیه دورهٔ جوانی اوست و لباسش هم تنها کلاهی می‌خواهد تا شبیه لباس‌های دورهٔ کشف حجاب شود. آسیه می‌خواهد با گذاشتن صفحهٔ آواز قمر ملوک وزیری، مادر را خوشحال کند، ولی تداعی خاطرات، مادر را پریشان می‌کند. وقتی آسیه عکس عروسی مادر را به مهمان‌ها نشان می‌دهد، درمی‌یابد که آن‌ها یا چیزی نمی‌بینند یا همه را فراموش کرده‌اند. اجراگری بیضایی، با تمرکز بر محصول دنیای نور و عدسی، یعنی عکس، نشان می‌دهد که بدون بازخوانی گذشته در ابعاد فردی و جمعی، درک حال ناممکن است و بدون تلاش آگاهانه، حقایق و تجربیات نهفته در زندگی انسان‌ها فراموش می‌شوند. در این میان تأکید بر لزوم بازخوانی خُرده تاریخ‌ها، یا تاریخ مردم در برابر تاریخ رسمی، اهمیتی چندگانه دارد، زیرا به پیش‌نیاز اصلی جامعهٔ مدرن مردم‌سالار اشاره می‌کند. این خُرده تاریخ را که در وجود مادر به عزای فراموشی خود و بی‌تفاوتی دیگران نشسته است، فقط آسیه می‌تواند دریابد، زیرا تنها اوست که نگاهش به نشانه‌ها فراعینی و حقیقت‌گراست. آسیه در گفت‌وگو با اصالت، از حق‌شناسی و ضرورت ابراز علاقه به مادر صحبت می‌کند. سرانجام مادر که این عمق معنوی را در آسیه دیده، آلبومی را که به کسی نشان نمی‌داده است، به او می‌دهد. دوربین، دور آسیه می‌چرخد که در حال نگاه کردن به آلبوم است

[13] Michael Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essay by M.M*, tr. Michael Holquist (Austin: UTP, 1881,) 84-259.

[14] Homa Katouzian, 'The Short-Term Society: A Study in the Long-Term Problems of Political and Economic Development in Iran', in *Middle Eastern Studies*, 40, 1 (2004), 1-22.

[15] بهرام بیضایی، هیچکاک در قاب (تهران: روشنگران، ۱۳۸۷)، ۲۰–۲۷.

و مادر با واژگانی که مفاهیم زمان و مکان و گذرا بودن هستی را القا می‌کنند در بارهٔ شخصیت‌هایی صحبت می‌کند که در عکس‌ها دیده می‌شوند:

> مادر: اون عکس‌های خوبی می‌گرفت. اون یه دوربین فانوسی داشت که از خارج آورده بودن. نگاهشون کن. تو دختر کوچکی هستی و اونها همه بزرگن. غول‌های افسانه‌ای خواب‌های تو ان. قهرمان‌های قوی و بدون مرگ. بعد کم کم تو بزرگ می‌شی و اون‌ها هی کوچک می‌شن، تا یکی یکی می‌میرن. پشت سر هم، و تو مجبوری دفنشون کنی (دقیقهٔ ۸۸–۸٤).

صحنهٔ بعد آسیه را همراه با موسیقی تهران قدیم، از دالان سنگی تاریکی به تهران قدیم می‌رساند. او با گذاشتن کلاهی شبیه زن‌های دورهٔ کشف حجاب، به همزادپنداری می‌رسد و با جست‌وجو در محله‌های قدیمی و گورستان‌های در حال نابودی، و پرس‌وجو از بستگان پیر مادر، درمی‌یابد که نشانی نامهٔ دختر گمشده در محلهٔ سنگلج، حوالی جایی بوده که خانوادهٔ مادر در آن‌جا زندگی می‌کرده است. قدم زدن رویاوار آسیه در تهران قدیم که زمینهٔ حرکتش را از ابهام ناخودآگاه به کشف خودآگاه فراهم می‌کند با صحنهٔ دالان و تلاش خودآگاهش برای درک ریشه‌های دنیای جدید کامل می‌شود. در این میان سفر به گذشته به ارتباط گذشته با حال و آینده، و تأکید بر دورهٔ اشغال به آغاز دورهٔ نو استعماری و اوج گیری سردرگمی تجدد ایرانی اشاره دارد.

اصالت، در صحنه‌ای متضاد با صحنهٔ قبل، در حال نرمش کردن و ریش زدن می‌گوید: احتمالاً کل ماجرا شوخی بوده است. ولی آسیه در گفت‌وگویی که خانه را از دنیای بیرون جدا می‌کند و هوش احساسی را بر خرَد ابزاری اولویت می‌دهد، می‌گوید: «تو چیزی را که به دنیای بیرون تعلق داشت به خانه کشاندی، زیرا تو را به یاد چیزی می‌انداخت.» سپس در جواب اصالت که می‌گوید شاید عکس، او را به یاد آسیه یا یک ستارهٔ سینما انداخته است، می‌گوید: «مادر احتمالاً چیزی می‌داند.» اصالت به شوخی می‌گوید که شاید آنها دختر را کشته‌اند و جسدش را در زیرزمین دفن کرده‌اند. بعد به حالت دستوری به آسیه می‌گوید که: از تحقیق دست بردارد، و آسیه را که می‌خواهد در شهر بگردد، در شهر رها می‌کند.

آسیه باز در خیابان‌های شهر، این‌بار در تهران جدید، سرگردان است. پس از ایستادن در برابر تابلویی گزاره‌گرا که در آن علائم خیابان نقش کلیدهای منطقی را ایفا می‌کنند، به حرکت در شهر می‌پردازد. در پارکی خلوت در محلهٔ قدیمی مادر، در زمینهٔ غارغار کلاغ‌ها می‌ایستد و باغبان پیر چپق به دستی را می‌بیند که احتمالاً هیچ‌کس چیزی در بارهٔ گذشتهٔ او نمی‌داند. به این ترتیب یورش آسیه برای شناخت شهر و تاریخ شهر، در دو بُرش هم‌زمانی و درزمانی تکمیل می‌شود. در پایان، به ادارهٔ پست سر می‌زند و پس از برگشتن به خانه، به زیرزمین می‌رود. او در دفتر پست پی برده که نامهٔ سفارشی را زنی پیر با مشخصات مادر فرستاده است.

در صحنهٔ بعد باز هم جلوه‌ای از مبتذل کردن درد دیده می‌شود. اصالت بر صفحهٔ تلویزیون با چند دختر شلوغ که گم شده و پیدا شده‌اند، مصاحبه می‌کند و در خانه از ساختن برنامه‌ای در بارهٔ تهران قدیم سخن می‌گوید. آسیه با استفاده از سر و صدای برنامهٔ تلویزیونی، به اتاق خصوصی مادر می‌رود و با یافتن دوربین فانوسی و عکس‌های قدیمی، درمی‌یابد که گمشده، جوانی مادر است. مادر با آسیه و اصالت به پارکی می‌رود که زمانی حیاط خانهٔ پدر و محله‌اش بوده است و در میان غارغار کلاغ‌ها می‌گوید: هنگامی که ۱۸ ساله بود و او و نامزدش نمی‌دانستند که چه سرنوشتی در کمین آنان است، نامزدش با دوربین فانوسی آن عکس را در همین جا و در لحظه‌ای شاد از او گرفت. به این ترتیب بیضایی با نقب زدن به یکی از دوره‌های کلیدی تاریخ معاصر و بازآفرینی گونه‌ای هنری که در آن شهر، خانه و خانواده در محوریت قرار دارند، به بررسی جایگاه انسان در زندگی، تاریخ و گفتمان تجدد دههٔ ۱۳۵۰ می‌پردازد. در کلاغ استفاده از این گونهٔ هنری، شهر تهران را به یکی از شخصیت‌های اصلی بدل می‌کند که وجود تهدیدگرش در تقابل با مفاهیم خانه و خانواده و در بافت جلوه‌ها و آفات تجدد معنا یابد. اما تجدد را نمی‌توان تنها به صورت هم‌زمانی بررسی کرد. پس بیضایی با روایتی درْ زمانی، که در آن مفاهیم فلسفی زمان و مکان در تقابل قرار می‌گیرند، به جست‌وجوی برخی از خاستگاه‌ها، رویدادها و انسان‌های فراموش شدهٔ این تجدد سردرگم می‌پردازد. نگاه به انسان‌های گذشته در حال، و سفر نمادین در زمان، دو روشی است که بیضایی برای این روایت درزمانی به کار می‌گیرد. اما در هر دو حال، چارهٔ کار را بازاندیشی ریشه‌ها می‌داند.

زمان و مکان از نظر مادر، از یک جنس‌اند و تهران قدیم، شهر خاطرات او، گم شده و ربطی به تهران کنونی ندارد، اما زمان برای آسیه زمان است و مکان، از نظر او مکان. او به محله‌های قدیمی می‌رود و وضعیت آنها را در حال می‌بیند، ولی مشتاق بازاندیشی مفهوم و شکل آنها بر پایهٔ خاطرات مادر هم هست. او با وحشت‌های تهران قدیم و جدید آشنا می‌شود و درمی‌یابد که تهران کنونی همان تهران قدیم پیش از جنگ است، شهری که قرار بود نماد

تجدد ایرانی باشد. اما در این میان چیزی اتفاق افتاده که میان آرزوی قدیم و واقعیت‌های جدید فاصله انداخته است. پس او در جایگاه پلی است که شکاف میان دو ناشناخته، یعنی آرزوی مبهم تجدد آرمانی، و واقعیت سرگیجه‌آور تجدد تقلیدی کنونی را پر کند. او تنها کسی است که می‌تواند یکی بودن دختری را که جوانی‌اش در دورهٔ اشغال گم شده و پیرزنی که به عزای آن جوانی نشسته است، دریابد و با خوانش گذشته، از کار دنیای معاصر سر در بیاورد.

کلاغ، نخستین فیلمی است که بیضایی در آن بحث‌های هویت تاریخی و اجتماعی را در گونهٔ هنری کارآگاهی- هیجانی می‌گنجاند. این گونهٔ هنری در خاستگاه ادبی خود، با کاربرد خلاقانهٔ روش آزمون و خطای علمی و ترکیب آن با کهن‌نمون‌های سفر آغاز، سفر طلب و زن جادو در سدهٔ ۱۹م به وجود آمد. از آنجا که این گونه، تحت تأثیر آثار ادگار آلن پو و هم‌زمان با اوج‌گیری ناتورالیسم رشد کرد، ترکیبی از عناصر واقع‌گرایی تلخ و ادبیات نمادین وحشت، در بسیاری از آثار ادبی و سینمایی این‌گونه دیده می‌شود. منحنی داستان در این آثار، از دنیای خانه و خانواده آغاز می‌شود و به دنیای غیر عادی وحشت در همان محیط می‌رسد. سپس نویسنده با ارائهٔ شواهدی غیر قابل انتظار ولی علمی، شرایط را به حالت عادی برمی‌گرداند. البته نمونه‌های برخورد کارآگاهی با مسائل، در آثار نویسندگان قدیمی دیده می‌شود. مثلاً هملت شکسپیر، برای اطمینان یافتن از گناهکاری عمویش نمایشی ترتیب می‌دهد و حین نمایش که در آن شاهی به دست برادر خود کشته می‌شود، به مشاهدهٔ عموی خود می‌پردازد. یا در داستان سیاوش، کاووس با بو کردن لباس سیاوش درمی‌یابد که او سودابه را در آغوش نگرفته و قصد هماغوشی با او را نداشته است. اما در گونهٔ هنری کارآگاهی، این‌گونه آزمایش‌ها و نگاه کاشف، گستاخ و علم‌باور کارآگاه، محور اصلی داستان هستند و کارآگاه در مقام مهم‌ترین فرد روایت، با حساسیت به جزئیات و انجام آزمایش‌های کنترل شده روی افراد، به تدریج به راز جنایت پی می‌برد. در نوع ترکیبی بیضایی، با این‌که منحنی حرکت از دنیای عادی به غیر عادی و بازگشت به دنیای عادی، و نحوهٔ تقابل خانه، خانواده و شهر همانند گونهٔ کارآگاهی- هیجانی است، شخصیت محوری داستان کارآگاه نیست، بلکه زنی است با مزیت دیدگاهی- شناختی حاشیه‌ای که در دنیایی مردمحور زندگی می‌کند. این زن، ناخواسته درگیر کشف مسئله‌ای می‌شود که او را به مکاشفهٔ هویت فردی و روانی خود در بافتی تاریخی- فرهنگی وامی‌دارد. حقایق و واقعیت‌ها در دنیای او کتمان یا تحریف شده‌اند و گفتمان‌های مسلط با قرار دادن او زیر نگاه، می‌کوشند که او را مسخ و هویتی دروغین را بر او تحمیل کنند. پس او باید خاطرات و نشانه‌های پیش رویش، یعنی عکس‌های قدیمی، نقاشی‌ها، اشیای یادگار مانده در انبارها و موزه‌ها، نشانه‌های خیابان‌ها، کتاب‌ها و دفترهای خاطرات را بازخوانی کند تا دریابد که خود، یا فرد مورد نظرش، کیست و چرا در جایی نیست که باید باشد.

تیزبینی اخلاقی آسیه که از مزیت دیدگاهی- شناختی او ناشی می‌شود، رفتارهای نامناسبی را زیر سؤال می‌برد که دیگران به راحتی به آن تن می‌دهند. ویژگی‌های اصلی او مهربانی و خویشتن‌داری است که به توانایی او در ریزبینی استنتاجی، طبقه‌بندی منطقی و تجزیه و تحلیل انتقادی، ابعادی انسانی و احساسی می‌دهد. فیلم، با کنجکاوی اصالت در بارهٔ آگهی دختر گمشده شروع می‌شود. اما تلاش آسیه برای شناختن مادر و خودش و کشف کیستی دختر، او را در مرکز اخلاقی روایت داستان قرار می‌دهد، به نحوی که مقاومت او در برابر قراردادهای رفتاری گفتمان مردسالاری و روابط قلابی متجددنماها، پوچی آنها را نشان می‌دهد. بیضایی با قرار دادن او در موقعیت‌های

پوستر فیلم کلاغ (طراحی عزیز ساعتی، ۱۳۵۷)

عنوان فیلم شاید وقتی دیگر (طراحی مرتضی ممیز، ۱۳۶۵)

دشوار و مقایسهٔ رفتارش با دیگران، برخی از مشکلات زنان در جوامع مردسالار و قدرت‌محور را به تصویر می‌کشد تا نشان دهد که سلامت جامعه، با نحوهٔ برخورد مردان و قدرتمندان با زنان، کودکان و افراد خارج از دایرهٔ قدرت رابطهٔ مستقیم دارد. این به معنای طلب جایگاه ویژه برای زنان، کودکان یا افراد حاشیه‌ای نیست بلکه نشان می‌دهد که اگر جامعه‌ای برای اعطای حقوق انسانی، خواهان تغییر هویت افراد بر اساس معیارهای گفتمان مسلط باشد، از رشد بازمی‌ماند.

بُعد دیگر بازخوانی جایگاه زن و انسان حاشیه‌ای، در تمرکز فیلم بر جایگاه زن در خانواده و رابطهٔ زناشویی است، آن‌هم در دنیای تغییرات سریع، ارزش‌های مسخ شده، و از خود بیگانگی که تظاهر و متجددنمایی ارتباط را دشوار کرده‌اند. آسیه بر خلاف همسرش که درگیر ظواهر و سطوح صداها، جنجال‌ها و خبرهاست، شغلی دارد که او را به دنیای کشف رمز و رابطهٔ واقعی دعوت می‌کند. از آنجا که او آموزگار کودکان کر و لال است، ذهنش همواره درگیر کشف رابطهٔ نشانه‌ها و معناهاست. اگر چه اصالت آغازگر جست‌وجوست، فقط آسیه درمی‌یابد که عکس دختر گمشده در واقع عکس مادر اصالت در نوجوانی است. نام «اصالت» هر چند که او را به داشتن رابطه‌ای ریشه‌ای با تاریخ و فرهنگ منتسب می‌کند، آسیه، دختر یک باغبان، تنها کسی است که گذشته را درمی‌یابد. مادر اندوه‌زدهٔ اصالت، که با کلکی کلاغ‌وار می‌کوشد پسرش را بیدار کند، اما این آسیه است که هم‌چون دارکوب قصه‌ای که می‌گوید، آن‌قدر به پوستهٔ درخت حقیقت نوک می‌زند تا رازش را دریابد و الگوی بیضایی برای ایجاد شهروندی آگاهانه شود. اصالت، غرق دنیایی است که با ظواهر سرگرمش می‌کند، با گردآوری و گزارش رویدادها، بدون درگیری احساسی با موضوعاتشان، با مهمانی‌هایی که در آن داستان دختر گمشده به شوخی گرفته می‌شود و اگر چیزی گم شود، جیب مهمان‌ها را می‌گردند. اما آسیه درگیر سفری استعاری به گذشته است که شاید در درک معنای حال یاریش کند.

توانایی آسیه در این سفر استعاری، او را به مادر شبیه می‌کند. آسیه با همزادپنداری به جوانی مادر بدل می‌شود، ولی در عمل نیز او جوانی مادر است. او همان جایی ایستاده است که مادر پیش از جنگ جهانی ایستاده بود. شوهر او نیز هم‌چون کلنل، نامزد مادر، متخصص استفاده از ابزارهای ثبتی و هنری دنیای مدرن است. پس اگر ابعاد هستی‌شناسی فیلم در بارهٔ معنای جوانی، عشق، پیری و مرگ را کنار بگذاریم، پرسش بیضایی این است که آیا آسیه و هم‌نسلان او می‌توانند آنچه باید، باشند و حال و آیندهٔ بهتری را با بازخوانی گذشته برای خود بسازند، یا هستی آن‌ها نیز چون هستی مادر، در گرداب درگیری‌های سیاسی داخلی و نواستعماری یا فراموش‌کاری تاریخی، تجدد ظاهری و مصرف‌گرایی به باد می‌رود؟ خانه و خانواده و شهر مادر از هم پاشید و از آنها جز خاطره‌ای بر جای نماند. حال بر سر خانه، خانواده و شهر هم‌نسلان آسیه، اصالت و بیضایی چه خواهد آمد؟ بیضایی با اشاره به بارداری آسیه نشان می‌دهد که به تداوم شخصیت دارکوبی او امیدوار است، ولی اندوهناکی صحنهٔ پایانی فیلم هم‌چنان بر تردید او دلالت دارد.[۱۶]

سوسن تسلیمی در شاید وقتی دیگر (بهرام بیضایی، ۱۳۶۵)

وقتی دیگر، شاید

بیضایی در «وقتی دیگر شاید» که به اصرار تهیه‌کننده شاید وقتی دیگر، نامیده شد، به بررسی موقعیت همین نسل، یعنی نسل زادهٔ دهه‌های ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ش، بر اساس شرایط اجتماعی- سیاسی پس از انقلاب می‌پردازد.[۱۷] این فیلم به عنوان نخستین فیلمی که زندگی طبقهٔ متوسط تحصیل‌کرده را به سینمای بعد از انقلاب ایران بازگرداند، و به علت شباهت کم‌نظیرش به کلاغ، جایگاه مناسبی برای بررسی جایگاه خانه، خانواده و شهر در آثار بیضایی به شمار می‌آید. موفقیت فیلم‌ساز، به ویژه در این است که در عین عبور از سانسور موضوعی و تصویری حاکم بر سینمای پس از انقلاب، دیدگاه‌های خود را در بارهٔ جایگاه طبقهٔ متوسط در ایران دههٔ ۱۳۶۰ش به نمایش گذاشته است.

فیلم با چند تصویر از مانکن‌هایی با لباس‌های زمستانی شروع می‌شود. پیرزن و پیرمردی از تاکسی پیاده می‌شوند و بر نیمکتی می‌نشینند که انگشت یکی از مانکن‌ها به آن اشاره می‌کند. ترکیب حرکت طبیعی و زاویهٔ دید مصنوعی، کلیت وجودی فیلم را از همان آغاز پیش رو می‌نهد. مدبر و کیان، زوجی جوان، زوج پیر را که نشان از پیرهای سرگردان در شهر آثار بیضایی دارند، به دکتر می‌برند. سپس مدبر که گویندهٔ تلویزیون است، به استودیو می‌رود و در صحنه‌ای که نشان‌های زندگی کارمندی و هنری را به هم می‌آمیزد، با همکارانش به صداگذاری روی فیلمی در بارهٔ آلودگی تهران مشغول می‌شود. فیلمی از تهران با دود اگزوز خودروها و زنی به همراه نوزادش که در عبور از خیابان درمانده است. تلفن کیان که می‌خواهد از باجهٔ تلفن چیزهایی به مدبر بگوید، جلسه را به هم می‌ریزد و صحنه‌های مستند آلودگی می‌گذرند، بدون این‌که مدبر متن صداگذاری را بخواند. پس شلوغی خیابان‌ها، تهران قدیم و جدید، کارگران نقابدار در پس‌زمینه، و بحث تمام شدن وقت اداری، عدم امکان بازپخش، و کیان در کیوسک تلفن و به شیشه‌زدن‌های مردم منتظر تلفن در پیش‌زمینه. سپس مدبر در فیلم بی‌صدای مستند، زنش را در خودروی یک مرد ناشناس می‌بیند و در تنهایی به کیان تلفن می‌زند تا با اشاره به خودروی قرمز و حرف‌های دو پهلو واکنش او را ببیند، اما او بی‌تفاوت است.

شهر تهران، انبوه خودروها، ساختمان‌های بلند، ناتوانی شهروندان در مقابل این انبوه بی‌سامان، شکست در ارتباط، تصویر انسانی در یک خودرو، تردید، فیلم، دوربین، صداگذاری، استودیو، بازپخش، پوستر فیلم‌های مشهور، تلفن؛ این‌ها اجزای آغازین فیلمی هستند که موقعیت زوجی شبیه زوج کلاغ را ۱۰ سال بعد و در پی گسست بزرگی در مفاهیم تجدد و ملت بررسی می‌کند. مرد در محل کار و زن در خانه‌ای است که حیاط، گل‌خانه، مادر پیر، کارگر سرخانه، و مهمانی پیران و جوانان ندارد. زن در خانه روسری به سر دارد،

[۱۶] برای آشنایی بیش‌تر، نک: مقاله‌های مربوط به کلاغ در زاون قوکاسیان، مجموعهٔ مقالات در نقد و معرفی آثار بهرام بیضایی (تهران: آگاه، ۱۳۷۸)، ۴۳-۳۱۳؛ قوکاسیان، گفتگو با بیضایی، ۱۲۸-۱۵۱ .

[۱۷] حمید امجد، «سالشمار زندگی و آثار بیضایی،» سیمیا: ویژهٔ بهرام بیضایی، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲ (زمستان ۱۳۸۶)، ۲۲.

به کارهای خانه می‌رسد و عکس‌های قدیمی را می‌بیند. به این ترتیب فیلم از ابتدا ازدحام شهر را با سکوت خانه، واقعیت را با تصاویر ویرایش شده، و خاموشی را با گویایی مقایسه می‌کند. سپس تردید به خیانت را از دنیای فیلم و شهر به خانه می‌آورد و آرامش خانه را به هم می‌ریزد. در خانه، خوردن قرص اعصاب کیان را بی‌حال و کابوس‌زده می‌کند. مدبر کمدها را می‌گردد، ولی مانتوی ماشی رنگی را که در فیلم دیده است پیدا نمی‌کند. نگرانی و افسردگی کیان و بی‌تفاوتی‌اش به کنایه‌های مدبر، مدبر را خشمگین می‌کند. در صحنه‌هایی که با چینش پی در پی برداشت‌های عکسْ‌مانند ساخته شده‌اند، معلوم می‌شود که بیمار نه پدر یا مادر کیان، که خود اوست. ناراحتی کیان از روزی شروع شده که برای کاریابی به پرورشگاهی رفته، ولی با محیطی برخورد کرده که برایش آشنا و آزاردهنده بوده است. فیلم دو خط حرکتی را پی می‌گیرد: یکی کیان درگیر بحران هویت، که می‌خواهد ریشه‌های خاطرات گنگ پرورشگاه و خاستگاه هویت خودش را بیابد؛ و دیگری مدبر که در استودیوی تلویزیون، با پس‌زمینه‌ای که در آن علیرضا خمسه پانتومیم تمرین می‌کنند و هنرپیشه‌ای دیگر زره به تن با تلفن حرف می‌زنند، می‌خواهد از رفتارهای غیر عادی کیان و جریان خودرویی که کیان در مسیر زرتشت تا کریمخان سوار آن بوده است سر در بیاورد (دقیقهٔ ۳٤ تا ۳۹).[۱۸] پس کیان به دنبال هویت خود، و مدبر به دنبال اثبات گناه اوست. خط حرکت کیان با بیان فیلمی گذشته‌نما (flashback)، نمایش کابوس و جریان سیال ذهن، او را در جایگاه انفعال و پریشانی می‌گذارد؛ و خط حرکت مدبر با بیانی واقع‌گرایانه، او را در جایگاه کارآگاهی نگران آبروریزی قرار می‌دهد که با تعقیب و دوربین و جست‌وجو در بایگانی‌ها می‌خواهد سر از کار دیگری درآورد. اینجا هم مانند کلاغ رفتارهای زن، پسند مرد نیست، ولی چون سوژهٔ کشف، رفتارها و گذشتهٔ زن است، فعالیت مرد کارآگاهانه‌تر است. مدبر با بزرگ کردن شمارهٔ خودرو در فیلم، و با کمک بایگانی راهنمایی و رانندگی، نشانی همایون حق‌نگر، صاحب خودرو را به دست می‌آورد. کار او هجوم جامعهٔ نظارتی به عرصهٔ خصوصی خانه را نشان می‌دهد که در صحنهٔ پرسش‌های مدبر از صاحب بوتیک، ماهیتی اجراگر می‌یابد (دقیقهٔ ٤۸). تلفن مدبر به خانهٔ حق‌نگر، متخصص عتیقه، امکان ورود دوربین را به خانهٔ دوم فیلم فراهم می‌کند که در آن زنی شبیه کیان سرگرم نقاشی است. پس فیلم عامل تعلیق را می‌شکند تا با دیدگاه دانای مطلق، دو خانواده را مقایسه کند که یکی در معرض از هم پاشیدن، و دیگری در آرامش است. ولی صحنهٔ بعد با دویدن کیان به سوی خانه، و گفت‌وگویی تلفنی او که در یکی از لایه‌های معنایی‌اش دو شخصیتی بودن کیان را می‌رساند، دوباره تعلیق ایجاد می‌کند. این بازی با تعلیق، عمق جدیدی به فیلم می‌دهد، زیرا روایت را از خیانت (جنایی–خانوادگی) به دو شخصیتی بودن (روان‌شناختی–خانوادگی) تبدیل می‌کند. گزاره‌های بعدی نیز به همین بازی ادامه می‌دهند. مدبر، مانتوی ماشی رنگی به کیان می‌دهد. کیان، نخست خوشحال، ولی بعد پریشان و خسته می‌شود. سپس باز هم جامعهٔ پلیسی در قالب مدبر به خانه هجوم می‌برد و به حالتی اجراگر به بازجویی از کیان می‌پردازد. از این‌جا دوربین بیشتر در جایگاه مرد

[۱۸] اعداد داخل کمانک‌ها به دقیقه‌های نمایش صحنه‌ها در نسخهٔ DVD شاید وقتی دیگر اشاره می‌کند.

کیان: من زیر نگاهم، من زیر نگاهم، از همه طرف، نمی شه، نمی شه فرار کرد (دقیقهٔ ۱۰٤).

است: پس بیننده همراه مدبر می‌بیندکه کیان پریشان است، داروی آرامش‌بخش می‌خورد و گفت‌وگوی تلفنی‌اش را پنهان می‌کند و همراه او از تعقیب کیان درمی‌ماند.

رویارویی کیان و مدبر، پیوندگاه واقع‌گرایی و گزاره‌گرایی فیلم است. تا این‌جا پریشانی کیان با تصاویری نظیر سوختن پرونده‌های ثبت احوال، یا قدم زدن زنی در راهروی پرورشگاه (دقیقهٔ ۵۲ تا ۵۶) یا در واکنش او به رعد و برق و صدای سگ دیده می‌شود؛ ولی از این پس با کابوس‌های کیان به ناخودآگاه او راه می‌یابیم (دقایق۶۱ و ۱۰۱). در کلاغ، صحنه‌های گزاره‌گرا با نشانه‌های آزاردهنده، هراس زیستن در دنیای معاصر را نشان می‌دادند، ولی در شاید وقتی دیگر تأثیر این نشانه‌ها بر محیط خانه و کابوس‌های افراد دیده می‌شود. کیان که خاستگاه‌های هویتش دستخوش لغزش شناختی شده‌اند، از نگاه گفتمان‌های مسلط، که نگاه همسرش را نیز با خود همراه دارد، پریشان شده است. پس هراس از زیر نگاه بودن، درماندن، یا نداشتن کنترل روی حرکت، و میل به بیرون آمدن از فضای بسته، از جنبه‌های مهم این کابوس‌هاست.
مدبر در صحنه‌ای با آغازی طنزآلود و متضاد با کابوس‌های کیان، به بهانهٔ ساختن فیلم به فروشگاه حق‌نگر می‌رود. زیرزمین فروشگاه که مانند موزه‌ای پر از یادبودهاست، حرکت فیلم را کند می‌کند تا با نقب زدن به تاریخ و طرح پرسشی از زبان حق‌نگر، اهمیت نگاه درزمانی به هویت را نشان دهد: "شما از کدوم دسته هستید، اون‌هایی که میگن این‌جا گورستان خاطراته، یا کسانی که این‌جا رو بایگانی تاریخ می‌شناسن؟" (دقیقهٔ ۷۲). کاربرد واژه‌های "گورستان" و "بایگانی" که جایگاه‌های مرگ و بازشناسی هویت را در دو کفهٔ ترازو می‌نهد، در کنار "خاطره" و "تاریخ" که پایگاه‌های روایات فردی و ملی هویت هستند، بحث بازیابی هویت تاریخی- ملی را به بحث هویت فردی می‌افزاید. صحنه با تأکیدی که بر جهانی و در عین حال ایرانی بودن اشیاء دارد، با اشاره به درگیری‌های دورهٔ صفویه، آغاز شیعه‌گری دولتی را در تقابل با دههٔ ۱۳۶۰ش قرار می‌دهد که شیعه‌گری بومی‌نما محور حرکتی خارجی ستیز شده است. تقابل محل‌های کار مدبر و حق‌نگر نشان می‌دهد که بازخوانی هویت کیان، فقط با همراهی دو گفتمان به ظاهر متضاد تجدد (نور، دوربین، فن‌آوری، و غیره) و سنت (تاریخ، ابزار بومی و ابزار جهانی بومی شده) میسر است. به عبارت دیگر، با نشان دادن این‌که این سنت همواره در تماس بازرگانی یا نظامی با هنر و فرهنگ و دنیای مردمان دیگر بوده است، سنت را نه به عنوان دشمن تجدد، که به عنوان پایگاه هویت دهنده‌ای به تصویر می‌کشد که همواره در تماس با دنیا بوده است.

مدبر در صحنه‌ای اجراگر از دیدن تابلویی از چهرهٔ همسرش متحیر می‌شود و قیمت آن را می‌پرسد. حق‌نگر می‌گوید که تابلو به زنش تعلق دارد و فروشی نیست. نورپردازی نقطه‌ای، صحنهٔ تابلو را به جایگاه مکاشفه تبدیل می‌کند، ولی مدبر در ظاهر باقی می‌ماند و به کارآگاه بازی ادامه می‌دهد. او کیان را به بهانهٔ گردش، به حوالی خیابان‌های زرتشت و کریمخان می‌برد و به شیوهٔ مأموران تفتیش عقاید، از کیان می‌پرسد که میان سینما، فروشگاه لباس، رستوران یا هتل کدام‌یک برای محل قرار توجه‌اش را جلب می‌کند. طنز بیضایی در تقابل واژهٔ گردش و تصویر ترافیک، نمای خودروی مدبر از پشت

کیان در صحنهٔ رویارویی با تابلوی نقاشی (دقیقهٔ ۱۱۸).

ماکت عینک، حرکت ذره‌بین بر چهرهٔ مدبر و بحث عینک آفتابی دیده می‌شود (۷۷–۷۹). صحنه با ایجاد لایه‌های متضاد معنایی در گفت‌وگوی مدبر و کیان و حرکت آنها در شهر، رابطهٔ آنها را به مراسم آیینی پرسش و پاسخی تبدیل می‌کند که در آن شهر بزرگ به جای نزدیک کردن آنها، زمینهٔ فریب را فراهم می‌کند. مدبر، کیف کیان را برای گل خریدن می‌گیرد و دو شمارهٔ تلفن در کیفش پیدا می‌کند. فردای آن روز در می‌یابد که شماره‌ها به ادارهٔ ثبت احوال و یک پرورشگاه تعلق دارند. هیچ کدام از شماره‌ها برایش مفهومی ندارد، ولی چون تلفن خانه اشغال است او با افکار اتللو– وار، کیان را در حال گفت‌وگوی تلفنی با رقیب تصور می‌کند و در کابوسی گزاره‌گرا او را به دیدن عکس خود در خودروی قرمز مجبور می‌کند (دقیقهٔ ۸٤). پریشانی مدبر در اتاقی با تصاویر خندان همکاران، تهران قدیم و کارگران ماسک‌دار، با گفت‌وگوی تلفنی او با فروشندهٔ حق‌نگر به طنزی وصل می‌شود که با توالی اندوه و شادی به بی‌تفاوتی دنیای بیرون اشاره دارد.

سرانجام مدبر به خانهٔ حق‌نگر زنگ می‌زند و در غیاب او با همسرش در بارهٔ تابلو، هنرمندی او، آثار عتیقه و مصاحبه با حق‌نگر سخن می‌گوید. خانهٔ حق‌نگر نمادهای خوشنودی و رهایی از اندوه با خلاقیت هنری و عشق را در خود گنجانده است. نمایش زنی شبیه کیان در خانهٔ حق‌نگر باز با تعلیق بازی می‌کند، ولی صحنه‌های بعدی باز هم نشانه‌هایی از دو شخصیتی بودن کیان در خود دارند. این‌بار بازی با تعلیق لایهٔ مفهومی، احساسات خانوادگی را شدت می‌بخشد. مدبر به کیان می‌گوید که فکر می‌کند کسی بین آن دوست. کیان با خجالت‌زدگی و خوشحالی خبر باردار بودنش را به او می‌دهد. با دیدن حیرت مدبر، کیان با پریشانی می‌پندارد که او بچه را نمی‌خواهد و شاید خودش نیز این‌گونه بوده است. او کابوس‌هایی در بارهٔ سقوط کردن، گیر افتادن، و زیر نگاه بودن در گل‌خانه، ننو، بیمارستان و پرورشگاه می‌بیند و در گفت‌وگویی که یادآور تفسیر فوکو از زندان شیشه‌ای همه جا بین (panopticon) جرمی بنتام (Jeremy Bentham) است، از گیر کردن در اتاقکی شیشه‌ای و «زیر نگاه» بودن «از همه طرف» می‌گوید (۱۰٤–٦).[۱۹]

کیان که می‌کوشد از قفس شیشه‌ایش بیرون بزند، بی‌کلام با اتوبوس به خانهٔ پدری می‌رود. بیضایی با کند کردن حرکت و پشت پنجره گذاشتن بیننده در حین بحث آنها در بارهٔ عکس‌های قدیمی، ما را در جایگاه مدبر می‌گذارد که با خروج کیان می‌فهمیم تعقیبش می‌کرده است. بیضایی با ترفندهای آگاهی‌دهی محدود، بیننده را یک قدم پیشتر از مدبر نگه می‌دارد، به نحوی که هر چند نگاه دوربین با نگاه مدبر منطبق‌تر است، حس همزادپنداری بیننده با کیان همراه است. این امر در صحنهٔ رویارویی کیان با تابلوی چهرهٔ خودش در فروشگاه عتیقه، که در آیینه دو تا شده است، حرکت به سوی مکاشفه را نوید می‌دهد. پردازش اجراگرانهٔ بیضایی با قرار دادن نماهای نزدیک اشیای تاریخی، در میان نماهای برخورد پریشان کیان با تصویر و آیینه، جلوه پیدا می‌کند. این صحنه نقطهٔ فرعی به هم رسیدن محورهای زمانی و مکانی (chronotope) روایت هویت کیان است که در آن تعمیم شخصیت کیان به شخصیت انسان ایرانی در میانهٔ اشیاء باستانی، محور هم‌زمانی و درزمانی حرکت روایت را به هم می‌رساند تا مقدمهٔ ارائهٔ نقطهٔ اصلی به هم رسیدن این دو محور را ایجاد کند که در آن هم‌چون کلاغ، خود تاریخی و کنونی انسان ایرانی به هم می‌رسند تا یکی از معانی گم شدهٔ هویت ایرانی را به نمایش بگذارند.[۲۰]

مدبر در خانهٔ حق‌نگر، با زنی کاملاً شبیه کیان روبه‌رو می‌شود و با تلفن از کیان می‌خواهد که به خانهٔ حق‌نگر بیاید. مدبر از ویدا، همسر حق‌نگر، متخصص سرامیک و نقاش، نیز می‌خواهد که مانتو ماشی رنگش را بپوشد. تأکید بر لباس را می‌توان به حساب وسواس هنری مدبر برای فیلمی گذاشت که می‌خواهد از رویارویی آن دو بسازد، ولی در بعُد اجراگر و با زمینه‌ای که تصاویر مانکن‌های پوشیده در آغاز و میانهٔ فیلم فراهم کرده‌اند، برخورد مدبر اشاره‌ای است به تلاش گفتمان‌های مسلط برای تغییر انسان‌ها با تغییر پوشش آنها. این مصنوعی‌سازی اجتماعی، علاوه بر شوخی با سینما، ابعاد دیگری نیز دارد که پیش درآمد رویارویی کیان و ویدا را به یکی از قوی‌ترین صحنه‌های سینمای ایران بدل می‌کند. اما تقاطع ابعاد زمانی و مکانی فیلم در لحظهٔ رویارویی دو زن شکل می‌گیرد که در آن بحث شکل‌گیری هویت، در بافت تعلق و عدم تعلق فردی و اجتماعی و گسست تاریخی رخ می‌نماید. پس دیوار چهارم خانهٔ حق‌نگر، در جایگاه خانهٔ تاریخ و هنر و محل رسیدن

---

[۱۹] جرمی بنتام در بحث‌های خود در بارهٔ اصلاح وضعیت زندان‌ها پیشنهاد می‌کند که زندانی با طرحی ویژه ساخته شود که در آن زندانی‌ها همواره از بالا زیر نگاه باشند بدون این‌که بیننده را ببینند، به نحوی که به خاطر فشار نظارتی، خود به ابزاری برای اصلاح خود بدل شوند. فوکو این طرح را نمادی از ساختار جامعهٔ نوین می‌داند که در آن با قرار دادن فرد زیر نگاه سرزنش آمیز همه جا حاضر هنجارهای اجتماعی به فرد تحمیل می‌شوند. برای جزئیات بیش‌تر، نک:
Foucautt, *Discipline and Punish*, 195-257

20. For an alterntive view, see Negar Motaheddeh, *Displaced Allegories: Post-Revolutionary Iranian Cinema* (Durham: Duke University Press, 2008,) 48-63.

گذشته به حال باز می‌شود، تا با تصویری از یکی از نقاط عطف تاریخ معاصر نشان دهد که چگونه مادری مجبور می‌شود یکی از فرزندانش را سر راه بگذارد. استفاده از یک هنرپیشه برای ایفای نقش دو خواهر و مادر آنها، یگانگی مادر درمانده، خواهر هنرمند و خواهر سردرگم را نشان می‌دهد؛ در عین حال دو روند متفاوت شکل‌گیری هویت را به نمایش می‌گذارد که نتیجهٔ گسستی تاریخی هستند: روند نخست هنرمندی خلاق به وجود آورده است که به نظر می‌رسد به رغم سرکوب‌ها و محدودیت‌ها به سبب رابطه‌اش با تاریخ و ریشه‌ها، توانسته است هویت خود را بازخوانی کند و به خوشنودی برسد؛ روند دوم فردی را آفریده که به رغم داشتن همان توانایی‌ها به علت گسست تاریخی نمی‌داند کیست و هویت خود را چگونه باید تعریف کند.

مادر کیان و ویدا در شاید وقتی دیگر در جایگاه مادر غایب اصالت و مادر آسیه است. در کلاغ آسیه می‌گوید: "خاطره تو خانوادهٔ ما یه تجمله" (دقیقهٔ ٥٦). پس مادر کیان راوی تاریخ مردم یا زجرهای جنگ است، از جایگاه طبقه‌ای نادار، و خاموشی‌اش هم از خاموشی خاطرات همین گروه نشان دارد. پس صحنهٔ بازخوانی گذشته، دنیای مادری نادار را می‌نماید که فرزندی را از دست می‌دهد. کیان و ویدا نیز در واقع دو سوی چهرهٔ آسیه هستند. سوی آموزگار و مددکار او، که معلم کودکان کر و لال بود، خانه‌نشین و افسرده است و تلاشش برای کاریابی در یک پرورشگاه به پریشانیش منجر شده است، ولی سوی تاریخ‌دان، هنرمند و گل‌پرور وجودش با خوشنودی در خانه به کار ادامه می‌دهد.

پس رسیدن این سه به هم، بُعد هم‌زمانی و درزمانی را در ابعاد گوناگون به هم می‌رساند. اما در پایان معلوم نیست که سفر طلب مدبر و کیان، چه نتیجه‌ای به بار خواهد آورد. این سفر که از نقاطی متضاد شروع شده و به درک درد مشترک رسیده است همچنان ادامه دارد. پرسش نیز همچنان پا برجاست. دو خانواده از یک خاستگاه مشترک و با دو شیوهٔ متفاوت در برخورد با تجدد به هم رسیده‌اند و می‌توانند از هم بیاموزند: حق‌نگر و ویدا با تاریخ و هنرشان، و مدبر و کیان با فن‌آوری سینمایی و آمادگی‌شان برای پروراندن نسلی جدید. پرسش این است که آیا این نسل هم در گسستی دیگر توانایی‌هایش به هدر خواهد رفت، یا با عبور از گفتمان‌های تحمیلی به باروری خواهد رسید. پس از لحظهٔ مکاشفه، حق‌نگر از آنها می‌خواهد که بمانند، و مدبر می‌گوید: "بله، ولی حالا نه؛ باید کمی بگذره، شاید یه وقت دیگه." کیان به شب شهر لبخند می‌زند و مدبر سالگرد تولدش را با دسته گلی به یادش می‌آورد، اما تردید "شاید یه وقت دیگه" هم‌چنان در ذهن بیننده می‌ماند.

شاید وقتی دیگر دومین فیلم از سه گانهٔ بیضایی در بارهٔ زندگی طبقهٔ متوسط است که در آن جایگاه کارآگاه، به شوهر یا زنی داده می‌شود که به طور عاطفی درگیر کشفی حساس است. موضوع کشف در این فیلم و در سگ کشی از بُعد خانوادگی، پیچیده‌تر از کلاغ است، زیرا بحث خیانت در میان است. اما برای بیضایی معمای خانوادگی تنها بهانه‌ای‌ست برای نمایش زندگی، و لحظهٔ مکاشفه با ترفندهای اجراگری به کرونوتوپ یا پیوندگاه زمانی و مکانی برداشت‌های متفاوت از فردیت، تجدد و ملیت و بازخوانی آنها تبدیل شود.

سوسن تسلیمی در شاید وقتی دیگر (بهرام بیضایی، ١٣٦٥)

بیضایی با نمایش دادن کابوس‌ها، تقابل دید عینی‌گرای مدبر و سردرگم کیان، و قطع کردن کارهای عادی شخصیت اصلی با نماهای اشیا و صداهایی که باعث پریشانی او می‌شوند، فیلم را رمزآمیز و درگیر تحلیل‌های روان‌شناختی و اجتماعی می‌کند. فیلم او در این مسیر، دنیایی شبیه مارنی هیچکاک می‌سازد تا خاطرات سرکوب شدهٔ کودکی را به هراس‌های کنونی ربط دهد، ولی فیلم با نمایش هراس زیر نگاه بودن، تهدید شدن، و خاطرات و صداهای ناشناخته، جنبه‌هایی از دنیای فرانتس کافکا و صادق هدایت را هم در خود دارد. در اینجا نیز چون آثار کافکا و هدایت، زبان بیان در سطح اصلی اثر واقع‌گرا و ساده است و نشانی از لایه‌های فرا واقع‌گرا و گزاره‌گرا در آن نیست، ولی با ورود کابوس‌های کیان و شک مدبر، همان‌طور که نظم ازدواج به هم می‌خورد، ابزارهای بیانی فیلم نیز فراعادی می‌شوند و شیوه‌های اجراگری بیضایی درک بیننده از خانه، خانواده، شهر، هویت فردی و ملی طبقهٔ متوسط، زن بودن، تاریخ، عشق، واقعیت و سینما را متحول کنند. فیلم با اجراگری، بیننده را به اندیشیدن در بارهٔ جایگاه خود در جامعه و هستی مجبور می‌کند. برخی منتقدین بدون توجه به عملکرد این شیوهٔ بیانی، آن را "تئاتری،" "مصنوعی" و "تحمیلی" می‌نامند.[۲۱] اما اگر پیش‌فرض‌های خود دربارهٔ واقعیت سینمایی را کنار بگذاریم، درخواهیم یافت که فیلم‌های بیضایی به سبب همین اجراگری، بیش از بسیاری از فیلم‌های واقع‌گرا بیننده را در معرض واقعیت/ حقیقت زندگی در ابعاد هم‌زمانی و درزمانی می‌گذارد. طرح اصلی روایت، ساده است، اما نشانه‌ها، تصاویر، گفت‌وگوها و موتیف‌های موازی، طرح را به هم می‌ریزند و زیرطرح‌هایی می‌سازند که با ارائهٔ ابعاد گوناگون ماجرا و پرهیز از برخورد کاهشی و حذفی تجربهٔ نهفته در روایت را تعالی می‌بخشند. این چندلایگی یا دوباره‌نگری دیدگاهی که نمونه‌های ادبی آن در بوف کور، نوشتهٔ صادق هدایت (۱۳۱۵ش) و خشم و هیاهو، اثر ویلیام فاکنر (۱۹۲۹م/۱۳۰۸ش) دیده می‌شود، از برجسته‌ترین ویژگی‌های آثار بیضایی، به ویژه از مرگ یزدگرد (۱۳۵۸ش) به بعد است و در فیلمنامهٔ پردهٔ نئی (۱۳۷۱ش) به اوج بیانی خود می‌رسد.

به این ترتیب، روایت برخی از آثار بیضایی، مانند قطعه‌ای موسیقی با استفاده از ساختاری کُنترپوانی، نشانه‌هایی را در محور جانشینی یا عمود بر روایت به بیننده می‌دهد که در توالی رویدادهای محور هم‌نشینی، که روایت اصلی را می‌سازند، از زاویه‌ای دیگر و در بافت‌های ادراکی دیگر تکرار می‌شوند تا منظومه‌ای منسجم و موسیقایی از تجارب انسانی بسازند. به این ترتیب، با این‌که فیلم‌های بیضایی با سانسور و عدم سرمایه‌گذاری مناسب مواجه بوده‌اند، همواره توانسته‌اند از مجموع جزئیات سانسورزدهٔ خود فراتر بروند و با کاربرد اجراگری و موازی‌سازی، تأثیرگذار شوند. این شیوه در شاید وقتی دیگر، در تقابل نگاه مدبر و کیان می‌ماند. بیضایی با موازی‌سازی و تقابل واقعیت با آن‌چه واقعی می‌نُماید، ابعاد گوناگون نگاه این دو را آشکار می‌کند. این تقابل با تأکید بر بازتاب عملکرد سینما، جنبه‌ای خودارجاعی می‌یابد تا نشان دهد که دستگاه‌های ضبط صوت و تصویر، به ویژه دوربین عکس‌برداری و فیلم‌برداری و صنعت سینما، چگونه برای همیشه مفاهیمی چون هویت، زمان، مکان و تاریخ را دستخوش تغییر کرده‌اند. همهٔ ابعاد روایت، از بی‌اعتماد شدن مدبر به همسرش، تا اوج‌گیری کنش فیلم در جستجوهای آن دو، و رفع توهم خیانت و مکاشفهٔ هویت در صحنه‌های پایانی، همگی تحت تأثیر این تحول بنیادین ادراکی و ابزارهای سازندهٔ آن هستند. تردید مدبر، با دیدن فیلمی در حال ویرایش در بارهٔ آلودگی هوا شروع می‌شود و با صحنه‌ای کم‌نظیر در خانهٔ حق‌نگر پایان می‌یابد. شغل او در این میان در امکان ورود او به اماکن گوناگون و ضبط تصاویر و ماندگار کردن آنها نقشی اساسی دارد. صحنهٔ نهایی فیلم، که محور زمانی و مکانی را به هم می‌رساند و مفهوم کل فیلم را بازخوانی می‌کند، گویای این اهمیت است. این صحنه، سینما را به عنوان یکی از بزرگ‌ترین ابزارهای تجدد مطرح می‌کند و کل طرح فیلم و ساختارهای گزاره‌گرا و نمادین آن را در ذهن بیننده و شخصیت‌ها در معنایی جدید بازسازی می‌کند. در پاسخ به کنجکاوی حق‌نگر و ویدا، مُدبر در بارهٔ کیان توضیحاتی می‌دهد که صدابردار گروه آن را برای امتحان دستگاه‌های صوتی، ضبط و بازپخش می‌کند. موقعیت بسیار ساده است، ولی این بازپخش دیگر نمی‌تواند فقط حاوی گفته‌های مدبر باشد، چون دستگاه صدا را به تاریخ و ابزار تعبیر بدل کرده و بُعدی فرا مکانی به آن داده است. همین رویداد در بارهٔ جمله‌ای تکرار می‌شود که ویدا در آن سردرگمی خود را ابراز می‌کند. برای کسی که می‌تواند گزاره‌های زندگی را ضبط و بازپخش کند، روند ادراک زندگی دیگر آن چیزی نیست که پیش‌تر بوده است.

این نوع صحنه‌ها در بافت نشانه‌های تاریخی برخورد ایران با غرب و ورود ابزارهایی که صورت، بدن یا صدای انسان را تقلید، منعکس یا بازسازی می‌کنند، معنای خاصی می‌یابند، زیرا ویژگی‌های تجدد وارداتی و الگوهای رفتاری و هویتی همراه آن و پیامدهای واکنش‌های بومی‌گرا به این الگوها را در پیش‌زمینه می‌گذارند. به این ترتیب، تهرانی که از طریق ابزارهای تصویربرداری غربی به آن نگاه می‌کنیم، شهری می‌شود پسا استعماری، که در آن خودروهای دودزای پر سر و صدا، به زن و کودک مفر عبور از خیابان را نمی‌دهند، دستگاه‌های پاسخ‌گوی تلفن سخن می‌گویند، ولی رنج انسان را نمی‌فهمند، و مردم مفهوم انتظار و شکیبایی را فراموش کرده‌اند. واقعیت را در این شهر می‌توان به عقب برد، دوباره دید و ویرایش کرد،

و دوربین "شاهدی قابل اعتماد" است (دقیقهٔ ۳۸). شهر بیضایی، شهر عینک‌های آفتابی، مانکن‌های انسان مانند، زره‌های باستانی، لباس‌های اجباری و آیینه‌هایی است که حضور غیرعادی آنها با تقابل برداشت‌های جزئی‌نگر در نمای نزدیک و برداشت‌های کلی‌نگر در نمای دور، اهمیتی دو چندان می‌یابند تا نشان دهند که شخصیت انسان‌ها را نمی‌توان با تغییر لباسشان عوض کرد.

بحران هویت در آثار بیضایی، معمولاً در شکافی میان گذشته و حال ریشه دارد که به سبب گفتمان‌های تحمیلی هویت‌سازی، جابه‌جایی‌های اجباری، یا مرگ عزیزان رخ داده است. همان‌طور که در مورد مادر و آسیه در کلاغ دیدیم، این بحران، سن و سال و طبقهٔ اجتماعی نمی‌شناسد و زندگی فردی را به تاریخ تجدد و ملیت ایرانی و آفت‌های آنان ربط می‌دهد. درمان نیز هنگامی حاصل می‌شود که شخصیت مرکزی، درک عمیق‌تری از گذشتهٔ فردی و ملی خود می‌یابد و روایت زندگی خود را در واکنش به این درک جدید بازسازی می‌کند. نتیجهٔ این بازسازی در آثار خوش‌بینانهٔ بیضایی این است که شخصیت اصلی، ریشه‌های خلاقیت فردی خود را بازمی‌یابد و با باروری فردی یا هنری، توان خود را در جهت کار سازندهٔ اجتماعی یا هنری به کار می‌گیرد.
شاید وقتی دیگر تنها فیلم بیضایی است که در آن، زنی که شخصیت اصلی است، شاغل نیست. اما در این‌جا نیز همزاد کیان، یعنی خواهرش ویدا، رمز آرامش و سازندگی را با آفرینندگی هنری یافته است. بیضایی در فروشگاه اشیای عتیقه، با ویرایش موازی برداشت‌های نمای نزدیک، اشیای باستانی را میان گفت‌وگوی خاموش کیان با نیمه‌های گمشده‌اش، یعنی تصویر خودش در آیینه و تابلوی مادر–خواهرش، قرار می‌دهد. این اشیا همگی یادگار تاریخ نبردهای قدرت و جنگ‌های خونینی هستند که در آنها مردم عادی، به ویژه زنان، قربانیان همیشگی و غایبان نهایی آثار تاریخ‌نگاران قرار بوده‌اند. کیان در این صحنه با تابلویی از خود، که در آیینه مکرر شده است، یعنی با دو غیبتی که او را از درون پریشان کرده است، رو در رو می‌شود؛ یعنی با مادر که نوای گذشته و ریشه‌ها، و خواهری که آوای کار و خلاقیت گم شدهٔ اوست (دقیقهٔ ۱۲۱). پس فیلم با روش‌های اجراگری و بدون اشارهٔ مستقیم به گفتمان‌هایی که به چالش می‌گیرد، این تاریخ سکوت و عدم حضور را در بدن و شخصیت کیان مجسم می‌کند. کیان چنان خاموش، منفعل و درگیر توهمات و کابوس‌های خود است که بیننده نیز همراه مدبر دچار بدگمانی می‌شود. اما این کاستی نشان‌دهندهٔ اوضاع سیاسی–اجتماعی و سینمای ایران در زمان ساختن فیلم نیز هست. وضعیت کیان، بازتاب سرخوردگی زنان تحصیل‌کردهٔ ایران از گفتمان مسلط مردسالاری در دوره‌ای است که به جای پدر، شوهر، برادر، یا حتی جامعه، این نظام حاکم است که با تحمیل الگوهای رفتاری و پوششی، مسیر باروری خلاقیت و قدرت سازندگی آنان را دشوار کرده است. کیان نیز همچون زنان دیگری که در آستانهٔ ورود به طبقهٔ متوسط تحصیل‌کردهٔ ایرانی با انقلاب روبه‌رو شدند و نقش عمده‌ای در آن ایفا کردند، در برزخ است و نمی‌داند که در نظام جدید به خانه تعلق دارد یا به شهر، یا به هر دو، یا هیچ‌یک. او در این میان به علت شرایط حاکم بر سینمای ایران که نمی‌خواست زنان حضوری قوی‌تر از مردان داشته باشند، از کلام و بیان مستقیم و محکم هم محروم شده است. در واقع رشد شخصیتی او به واسطهٔ گفتمان‌های مسلط چنان مختل شده که او در ریشه‌های خود هم تردید کرده است.
از این‌رو، آن‌چه بر صحنه می‌بینیم، روش اجراگر بیضایی است در ارائهٔ موقعیت انسان طبقهٔ متوسط ایرانی که زیر نگاه همه جا حاضر و سازش‌طلب گفتمان مسلط دوران به خود می‌پیچد. بیماری او نیز شاید استعاره‌ای باشد «از وضعیت زن ایرانی در ایران و در سینمای بعد از انقلاب است.»[۲۲] پس در سطح خودارجاعی سینمایی، او دچار افسردگی است، زیرا که سینمای ایران او را از سوی دیگرش، یعنی سوی همه جا حاضر و فعالش، محروم کرده است.[۲۳]

سخن پایانی

در مقاله‌ای که خواندید کوشیدم با بررسی صحنه به صحنهٔ دو فیلم کلاغ و شاید وقتی دیگر جایگاه زن، خانه، خانواده و شهر را در چارچوب روایت هویت و تجدد در آثار بیضایی به بحث بگذارم. دیدیم که برایند گفتمان سینمایی هر دو فیلم نشان می‌دهد که نسل‌های هر دو دوره، قربانی گسست تاریخی و عدم شناخت ریشه‌های هویتی معاصر و تاریخی خود هستند که لاجرم آنان را اسیر درگیری‌های ناخواسته، بدبینی و تحمیل‌گرایی می‌کند و دیدیم که بزرگ‌ترین قربانی و قربان‌گر این کوتاهی در فیلم‌های بیضایی، شهری است که قرار بوده روزی نماد تجدد ایرانی باشد، ولی به علت هراس هویت افرادی که در آن ساکن هستند در گرداب دو نیروی متضاد فرار از گذشته و فرار به گذشته، گیر افتاده است و خانه‌ها و خانواده‌هایی را که در خود جا داده است نیز در پی می‌برد.

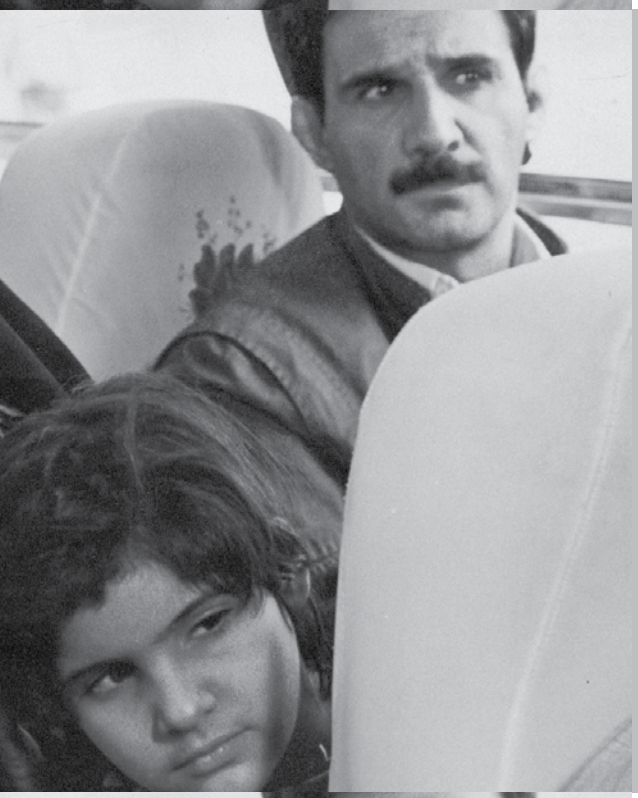
---

[۲۱] نک: "مصاحبهٔ بیضایی با جهانبخش نورایی و احمد طالبی نژاد،" فیلم و سینما، شمارهٔ ۲ (۱۳۸۱)، ۳۳–۲۸؛ خسرو دهقان، "پس‌زمینه،" فیلم، شمارهٔ ۲۷۹ (دی ۱۳۸۰)، ۹۵–۹۷.

[22] Gönül Dönmez-Colin, *Cinemas of the Other: A Personal Journey with Film-makers from the Middle East and Central Asia* (Bristol: Intellect Books, 2006), 33.

[۲۳] برای آشنایی بیش‌تر، نک: مقاله‌های مربوط به شاید وقتی دیگر در: فوکاسیان، مجموعهٔ مقالات در نقد و معرفی آثار بهرام بیضایی، ۴۸۹–۵۳۱؛ فوکاسیان، گفتگو با بیضایی، ۲۶۶–۳۰۷؛ جهانبخش نورایی، "ریشه‌ها: شاید وقتی دیگر،" در محمد عبدی، بهرام بیضایی، غریبهٔ بزرگ: زندگی و آثار (تهران، ثالث، ۱۳۸۳)، ۱۸۴–۲۰۰.

Mehrzad Danesh, “Cityscape in the Cinematic Works of Rakhshan Banietemad,”
Iran Nameh, 27:1 (2012), 162-172.

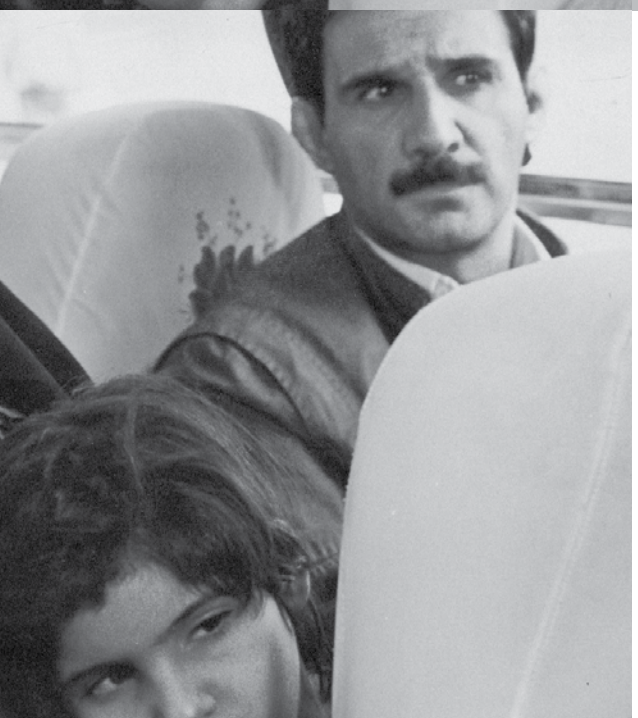


شهر، خانه و خانواده در سینمای ایران

تصویر شهر در سینمای رخشان بنی‌اعتماد

مهرزاد دانش
کارشناس ارشد علوم سیاسی، دانشگاه امام صادق

Mehrzad Danesh
mehnesh@gmail.com



مهرزاد دانش (زادهٔ ۱۳۵۰) کارشناس علوم سیاسی از دانشگاه امام صادق است. نقدهای سینمایی ایشان در نشریات فیلم، فیلم نگار، ادبیات و سینما، صنعت سینما، سینمای پویا، و شهروند امروز منتشر شده است.

ISSN 0892-4147 print/ISSN 2159-421X online/2012/27.1/162-172

زرد قناری (۱۳۶۷)

موضوع نوشتار حاضر بررسی چگونگی انعکاس نمودهای شهر و شهرنشینی در فیلم‌های رخشان بنی‌اعتماد، از سینماگران معتبر و فعال سینمای معاصر ایران است. در این مقاله ابتدا ضمن بازخوانی مفاهیم نظری دربارهٔ مفهوم شهر، روند انعکاس آن در آینهٔ سینمای قبل و بعد از انقلاب ایران به اجمال مرور خواهد شد و سپس در تحلیل این نمود در سینمای بنی‌اعتماد، ۸ محور، پایهٔ تحلیل قرار خواهند گرفت: حاشیه‌نشینی، شکاف طبقاتی، بزه‌های اجتماعی، اقتصاد ناسالم، پیچیدگی دیوان‌سالاری، سیاست زدگی، فزون شهری‌شدن، و گسست‌های خانوادگی و عاطفی. در پایان، به نگرش کلی فیلم‌ساز به شهر اشاره می‌شود.

مقدمه: مفاهیم و تاریخچه

جامعه‌شناسان در تعریف شهر به زیست‌گاهی اشاره کرده‌اند که بشر آن را در سایهٔ قدرت سیاسی مشخصی بنا نهاده است، با این قابلیت که جمعیتی کم و بیش پایدار را در درون خود جای دهد. این‌جا فضاهایی ویژه بر اساس تخصص‌های حرفه‌ای به وجود می‌آید و به دنبال آن تفکیکی معین و رو به گسترش میان بافت‌های مسکونی و شغلی شکل می‌گیرد که نهایتاً فرهنگی خاص از میان روابط درونی آن پدید می‌آید و خرده فرهنگ‌های دیگری از آن زاده می‌شود. شهر، مفهومی جدید است و به مثابه رسانه و فرهنگی مدرن جایگاهی ویژه در سینما دارد. موضوع بیش‌تر فیلم‌های سینمایی دنیا، در مناسبات و لوکیشن‌های شهری است و درام در پس‌زمینهٔ این فضا تکوین می‌یابد. پیچیدگی‌های روابط انسانی، شغلی، عاطفی، حقوقی، سیاسی، اقتصادی، جنایی و حتی تخیلی و مابعدالطبیعی با لایه‌بندی‌های ضخیم محیط شهری گره می‌خورد و مخاطب را در هزارتویی قرار می‌دهد. اما این روند در سینمای ایران چگونه طی شده است؟ آیا در ایران، نگاه این هنر رسانهٔ مدرن به فضای شهری، با نگاه معاصر جهانی هم‌سنخ است؟ یا اینکه شهر در سینمای ایران مفهومی دیگر یافته است؟

شهر در ایران در راستای ساحت فیزیکی‌اش که تابعِ ناهمگونی از مدل‌های جهانی است، واجد فرهنگِ

متناسب با شهرنشینی نیست. در این فضا ویژگی‌هایی مثل وادادگی، گروه‌گرایی، بی‌توجهی به حوزهٔ خصوصی دیگران، لجبازی با محیط پیرامون، دوری از عقلانیت ابزاری و توطئه‌اندیشی به شدت موج می‌زند و تداعی بخش حاکمیت روح روستایی و روستانشینی در کالبد شهر است. شهر در سرزمین ما، کم و بیش عبارت از روستاهایی بزرگ است که با خیابان‌های عریض و طویل و دیوارها و برج‌ها و غیره مزین شده و با مناسبات الکتریکی و الکترونیکی و دیجیتالی درآمیخته است. برخی از صاحب‌نظران معتقدند که کیفیت زندگی پیشینیان ما، متاثر از ۳ بحران اساسی (بحران طبیعت، یعنی خشک‌سالی؛ بحران داخلی، یعنی استبداد سیاسی؛ و بحران خارجی، یعنی استعمار و حملات بیگانگان) پیش‌زمینهٔ چنین وضعیتی است و برای همین اکنون نیز حضور و سکونت در شهر نمی‌تواند گریزی از سیطرهٔ این ذهنیت تاریخی باشد. طبعاً انعکاس تصویر شهر در سینمای ایران هم، از این هژمونی فرهنگی بری نیست، و از همین رو به شهر عمدتاً با دیدگاهی کم و بیش منفی و البته سطحی نگریسته شده است. اگرچه برخی فیلم‌سازان در بعضی از فیلم‌ها مسیری جدا از این دیدگاه غالب را پیموده‌اند، به هر روی، جلوهٔ عینی‌تر در این جریان حاکی از گونه‌ای شهرستیزی پنهان است.

پیشینهٔ سینمای شهری در دورهٔ پهلوی

دورهٔ پهلوی اول با شکل‌گیری سامان یافتهٔ سینما در ایران مقارن است. شهر در این دوره به دلیل رویکردی که رضاشاه در ایدئولوژی ترکیبی‌اش (مدرنیسم تحمیلی و سطحی، به علاوهٔ ناسیونالیسم باستان‌گرایانه و سکولاریسم غربی) تعقیب می‌کرد، جایگاهی سیاسی داشت و تمرکز بر شهر و شهرنشینی اصلی‌ترین رهیافت برای تبلیغ اقدامات و اندیشه‌هایش به شمار می‌آمد. فیلم دختر لر به عنوان اولین اثر ناطق سینمای ایران، پرجلوه‌ترین نمونه در این خصوص است. شهر تهران در این فیلم به منزلهٔ ساحت امنی است که غیر شهریان را به سمت خود فرا می‌خواند. با اینکه اثر چندانی از شهر در مناسبات دراماتیک فیلم در میان نیست، اما سیطرهٔ معنایی آن بر کل داستان سایه انداخته است تا سیاست تمرکزگرایی رضاخانی از رسانهٔ سینما تبلیغ شود. بی‌جهت نیست که سینما در آن روزگار، قبل از هر چیز وسیله‌ای بود برای ثبت نمودهای شهری–سیاسی، از قبیل افتتاح بانک ملی، راه آهن و غیره. بازتاب تصویر شهر در سینما در این برهه، بازتابی مدنی یا واقعی نبود، بلکه فراگردی سیاسی برای آوازه‌گری نظام حاکم به شمار می‌رفت و از همین رو بزرگ‌نمایی جلوه‌های شهری به شدت تصنعی می‌نمود و هرگز تداعی‌بخش مناسبات طبیعی این زیست‌گاه انسانی نبود.

این وارونه‌نمایی با سقوط رضاشاه فروریخت. حکومت پهلوی دوم آغازی سست‌تر و لرزان‌تر از آن داشت که بتواند سینما را همچون سابق در جعبه ابزارش قرار دهد. اما عمدهٔ تصاویر شهری بر نوعی ولنگاری معیشتی مبتنی بود که بعدها در قالب فیلم فارسی یا تیپ‌های جاهلی نمود یافت و سینما را تسخیر کرد. در این شمایل، شهر و انسان شهری نه بر حسب اقتضائات مدنی و مدرن، بلکه بر اساس فرهنگ رفتاری لُمپنی تصویر می‌شود بی‌آنکه لزوماً در تعریف خاص اصطلاح لمپنیسم بر مبنای اقتصادی آن قرار داشته باشد. قهرمانان سینمای ایران در دورهٔ پهلوی دوم عموماً از این جنس بودند. اینان تصویر شهر را به حواشی (ضد) فرهنگی آن محدود کرده بودند که حداقل نقش را در فرآیند علم آموزی، تولید، صنعت، خدمت و هنر ایفا می‌کرد. رفتار شهری از این منظر عبارت بود از ناموس پرستی‌های خشونت محور و محدود کننده، گذران اوقات فراغت با خروس بازی و ولگردی و همنشینی با فواحش و الواط، کَل‌کَل کردن با دیگران و نوچه‌پروری. بدیهی است که این حوزه کم‌ترین ارتباط را با کارکردهای اصیل شهری دارد. اما نگاه عوام‌زده و توده‌محورانهٔ حاکم بر سینما، در پی ترویج چنین انگاره‌ای از شهرنشینی بود. شهر در بخشی از مناسبات سینمایی آن دوره، که شاید با تسامح بتوان آن را خاستگاه گونهٔ روستایی در ایران انگاشت، به نوعی کانون شرارت بود، در مقابل روستا که محل صفا و صمیمیت و پاکی به شمار می‌رفت (مثل آثار مجید محسنی) و این نیز با سیاست‌های آن روزگار بی‌ارتباط نبود که بحث اصلاحات ارضی تازه داشت شکل می‌گرفت. در همین مناسبات، به سخره گرفتن روستائیان (مجموعه فیلم‌های صمد) آن روی دیگر این سکه بود و از تناقض‌های تأثیرپذیری سینما از ایده‌های حکومتی حکایت می‌کرد. در واقع سادگی روستایی هم به معنای صمیمیت و بی‌غل و غشی به کار می‌رفت، و هم در مفهوم ساده انگاری و بلاهت؛ و هر دوی اینها در برابر مفهوم شهر قرار داده می‌شد که در قبال آن سادگی‌ها هیچ پیچیدگی نداشت، مگر پیچیدگی‌های شرارت آمیز. این نگاه در فیلم‌های ارزشمندتر آن دوره نیز جریان داشت؛ آقای هالو (داریوش مهرجویی) از این دست است.

اینجاست که مفهوم شهر نزد سینماگران هنرمندتر آن زمان هم وجهه‌ای کم و بیش منفی به خود گرفت. مسعود کیمیایی به اسطوره سازی از حاشیه‌نشینان فرهنگی شهری (لمپن‌ها، و نه شهروندان به مفهوم مدرن) روی آورد، داریوش مهرجویی سراغ فساد همه‌گیر شهری رفت، علی حاتمی دل به تهران قدیم (و نه شهر مدرن) داد، بهرام بیضایی از شهر هویتی گمشده در آورد، امیر نادری از

سیاهی شهر در فیلم سیاه استفاده کرد و این چنین بود که شهر، حتی در دوربین کارگردانانی که به سینما جدی‌تر می‌نگریستند، بر محور پلیدی می‌گشت.

دورهٔ پس از انقلاب: حاشیه علیه متن

سال‌ها پس از انقلاب هم شهر نه تنها مورد عنایت قرار نگرفت که حتی از جهاتی مغضوب‌تر هم شد. انقلاب ایران گونه‌ای جنبش حاشیه (روستایی) متن (شهرنشین) به شمار می‌رفت و جلوهٔ عینی متن، شهر (تهران) بود. شهر از این زاویه محلی بود برای آنچه در ارزش‌های انقلابی جایی نداشت و البته پس از وقوع جنگ ایران و عراق، بر دامنهٔ این ضد ارزش بودن افزوده شد. بخشی از این روند، به رجحان روستا بر شهر برمی‌گشت. در پی این موج و جریان‌هایی از قبیل جهاد سازندگی، روستا به کانون سازندگی تبدیل شد و از همین رو در سال‌های اول انقلاب خیل آثار روستایی به بدنهٔ سینمای ایران الصاق شد. روستا، تجلی بارز اجحاف نظام پهلوی به مردم ایران بود و از این رو، تاکید بر آن می‌توانست این امر را در زیر مجموعهٔ شعارهای ایدئولوژیک رایج آن مقطع زمانی قرار دهد، البته به قیمت تقبیح شهر. این موضوع در ارتباط با بحث جنگ هم تکرار شد. محل جنگ جایی بسیار دورتر از شهرها بود و همین دوگانگی لوکیشنی، محیط جنگ و محیط پشت جبهه، به تدریج به سمت دوگانگی مفهومی گرایش پیدا کرد. شاید محسن مخملباف در عروسی خوبان از اولین فیلم‌سازانی بود که این دوگانگی را مقابل دوربین سینما آورد.

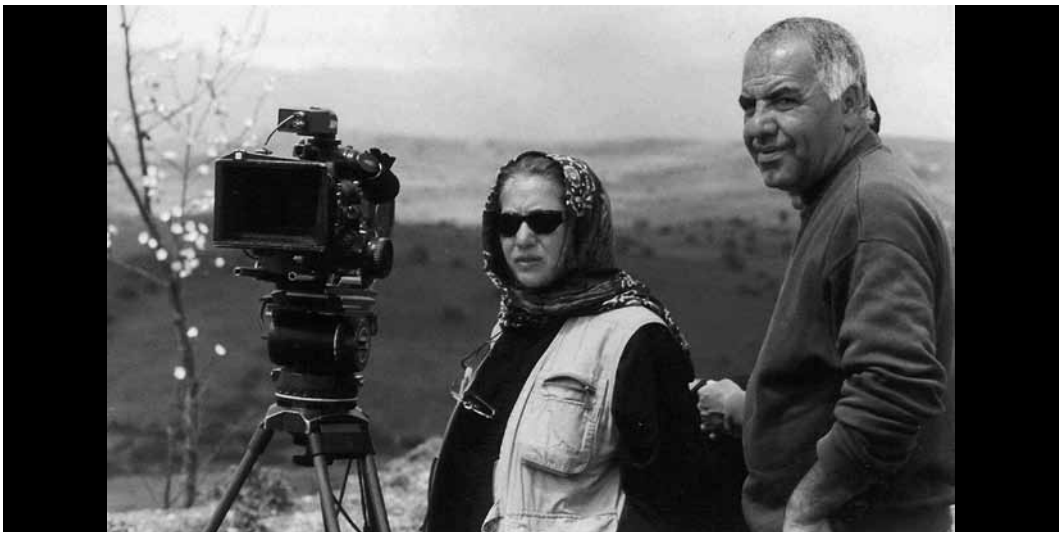
در آن فضا، شهر نمادی از سقوط ارزش‌های معنوی بود و هر آن‌چه رزمندگان به خاطرش جنگیده بودند، شهر در خود مضمحل می‌کرد. جبهه، تجلی آرمان‌ها بود و شهر نمود آرمان‌سوزی. بعدها این روند در آثار متعدد دیگری پی‌گرفته شد که شاید پاداش سکوت (مازیار میری) از جدیدترین آن‌ها باشد. شهر در این مسیر چنان بی‌رحم است که حتی برخی از رزمندگان سابق را هم در مناسبات پلید خود بلعیده و به فرصت طلبانی سرمایه‌جو و مادی‌گرا تبدیل کرده است. اما این فقط عرصهٔ جنگ نبود که دو قطبی شدن شهر/غیر شهر را دامن زد، بسیاری از فیلم‌های مذهبی هم (که از آن‌ها با عنوان کلی تر معناگرا یاد می‌شود) از این رویه تبعیت می‌کردند. شهر در این فیلم‌ها محل مناسبی برای تقرب به معنویت به شمار نمی‌رفت و خداوند و مسائل منسوب به او را فقط باید در روستا و بیابان جست‌وجو کرد. روستائیان در این آثار انسان‌هایی خداجو هستند که به دلیل دوری از رفاه‌طلبی و مصرف‌زدگی شهری، آلوده نشده‌اند و فطرت پاک‌تری برای درک معارف دینی دارند. از همین روست که در سینمای ما فیلم مذهبی عمدتاً با فضای دهات شناخته می‌شود. و اغلب این نوع آثار چه ارزشمند و چه غیر آن، به شدت روستازده هستند: یک تکه نان (کمال تبریزی،) قدمگاه (مهدی عسگرپور،) خیلی دور خیلی نزدیک (سیدرضا میرکریمی) و نظایر آن. گویی که خدا در این انگاره جایی در شهر ندارد.

می‌توان برای این جریان شهرستیز استثناهایی هم قائل شد. عموم آثار بعد از نقلاب داریوش مهرجویی از معدود فیلم‌هایی هستند که هویت بهنجار شهری در آنها موج می‌زند و حتی بر خلاف آثار قبل از انقلابش، از مفهوم شهر و نمود و آدم‌هایش جریانی روشنگر خلق می‌شود (مثل فیلم‌های بانو و بمانی) یا می‌توان فرهنگ رفتار شهری را در آنها جست‌وجو کرد. فضا در عمدهٔ آثار کیانوش عیاری با بافت واقعی شهر در تناسب بسیار است، و در سینمای رخشان بنی‌اعتماد هم تبیین معضلات شهری، فارغ از ماجرای شهرستیزی دنبال می‌شود. قطعاً می‌توان نام‌های دیگری به این فهرست افزود که برخی‌شان به ویژه از نسل جوان‌تر برآمده‌اند (رسول صدرعاملی، حمید نعمت‌الله، اصغر فرهادی، پرویز شهبازی، جعفر پناهی و چند تن دیگر) که می‌توان حضورشان را چالشی در برابر پارادایم موجود دانست؛ پارادایمی که در آن به شهر به عنوان سازه‌ای مدرن در روابط معاصر انسانی ما توجه نمی‌شود.

رخشان بنی‌اعتماد: شهر و سینما

رخشان بنی‌اعتماد از معدود فیلم‌سازان ایرانی است که در مجموعه آثارش این بازتاب را به ظرافت و دقت ترسیم کرده است. آثار این فیلم‌ساز را می‌توان به دو بخش کلی مستند و داستانی تقسیم کرد. این نوشتار فقط بر فیلم‌های داستانی او تاکید می‌ورزد و در این میان هم از دو فیلم کوتاه ننه گیلانه (از اپیزودهای فیلم روایت‌های سه‌گانه) و باران و بومی (از اپیزودهای فیلم داستان‌های جزیره) یادی نشده است؛ زیرا فیلم نخست بعداً در فیلمی بلند گسترش یافت و با افزوده شدن قسمتی دیگر، هویت مستقل‌تر به خود گرفت. فیلم دوم هم بر اساس مایه‌های بومی جزیرهٔ کیش شکل گرفته است و از نمودهای شهر تهران، شاید فقط شخصیت باران و مادرش در تقابل با بدویت پسرک بومی قرار می‌گیرند و بیش از آنکه ذهن خود را به زمینه‌های شهری معطوف کنند، حال و هوای گردشی خاطره انگیز و بعداً حسرت بار را در فضای آن جزیرهٔ جنوبی تداعی می‌کنند.

پرداختن به آثار داستانی بنی‌اعتماد، بدون پیش‌زمینه‌هایی مستند در کارنامهٔ فیلم‌سازی او امری عقیم به نظر می‌رسد. اغلب فیلم‌های بلند داستانی او در همین مستندها ریشه دارند و شخصیت‌هایی مثل کبوتر، طوبا،



گیلانه (۱۳۸۳)

حلیمی، عباس، ننه گیلانه و دیگران از دل تحقیقات بنی‌اعتماد در این کارها استخراج شده‌اند. شاید از همین رو باشد که نگاه اجتماعی بنی‌اعتماد به آدم‌ها و مناسبات پیرامونی‌شان تا این حد ملموس است، زیرا به واقعیت اجتماعی متکی است که آثار مستند به آنها شکل بخشیده است. این موضوع از قضا با بحث مد نظر این نوشتار نیز هم‌خوانی دارد. فضاسازی‌های بنی‌اعتماد از مایه‌هایی مثل فقر شهری، حاشیه‌نشینی، دیوان‌سالاری، اعتیاد، بزهکاری، سرقت، دختران فراری، قاچاق، تضاد طبقاتی، عشق‌های نافرجام، ضایعات جنگی و غیره با واقع‌بینی تناسب بسیار دارد که جز از نگرشی مستندوار به معضلات یاد شده حاصل نمی‌شود. البته ممکن است با زاویهٔ نگاه و پرداخت او در برخی از فیلم‌هایش موافق یا مخالف باشیم، اما تأثیری در قضاوت‌مان دربارهٔ عمق بینش اجتماعی و انسانی او ایجاد نمی‌کند. بنی‌اعتماد با این تحقیق‌ها توانسته است مختصات مختلف شهری را بشناسد و بشناساند، و این قبل از هر چیز، به دلیل موقعیتی است که به عنوان مستندساز خبره دارد. شاید از همین روست که هویت شهری در فیلم‌های او بسیار چشم‌گیر است و نام‌ها و نشانه‌هایی که از اماکن و فضاهای تهران و حواشی‌اش در اختیار می‌گذارد، به دلیل پیوستگی معنایی با درام فیلم، قابلیت ماندگاری فراوان در ذهن دارند و حتی گاه به شاخصه‌هایی برای تداعی شدن خود فیلم تبدیل می‌شوند. کوره قلعه خان نعمت آباد، امامزاده عبدالله (روسری آبی)؛ شهرک غرب و میدان‌های بوستان و گلستان، مجتمع آتی ساز، مترو کرج (در خون بازی)؛ دانشگاه تهران، راه آهن، بام تهران، مجتمع دریای نور، پارک ملت، تئاتر شهر، بزرگراه نواب (زیر پوست شهر)؛ سلطان آباد، بهشت زهرا، هتل اوین، مجتمع شهید قدوسی، کارخانهٔ چیت ری، و کوچه شهید سید حسین شکرابی منطقه ۳ تهران (بانوی اردیبهشت)؛ میدان آزادی، پل گیشا، میرداماد، لاله‌زار (زرد قناری)؛ روبه‌روی بیمارستان وحیدیه (گیلانه)؛ میدان ژاله و سینما حافظ و چهارراه مخبرالدوله (خارج از محدوده)؛ چهارراه نادری و منوچهری (پول خارجی) از جملهٔ این مصداق‌ها هستند که هویت‌شان چیزی بیش از یک اشارهٔ صرف به نام خیابان و کوچه یا مکانی خاص است و روح و معنای اجتماعی و انسانی مرتبط با درون مایهٔ هر یک از فیلم‌های یاد شده در آن‌ها جاری است.

عناوینی که از این درون‌مایه‌ها می‌توان استخراج کرد، بسیار متعدد و متنوع است؛ در اینجا فقط به آنهایی می‌پردازیم که با بستر شهرنشینی ارتباط بیش‌تری دارند. البته این عنوان‌ها هیچ‌کدام قالب انتزاعی ندارند و در تضاد با یکدیگر معنا می‌یابند، و اگر در این نوشتار از هم جدا شده‌اند، فقط به دلیل اقتضای تحلیل است.

۱. حاشیه نشینی

حاشیهٔ شهر، به پهنه‌ای پیرامونی شهر اطلاق می‌شود که زیر اقتدار آن قرار دارد و اغلب از شهرک‌هایی تشکیل شده است که به شهر مرکزی وابسته، اما از لحاظ اداری از آن متمایزند. بنی‌اعتماد در اغلب فیلم‌هایش به این گسترهٔ زائد شهری توجه نشان داده و مشکلاتی را در فیلم جای داده است که به ویژه بخش‌های فقیر این حاشیه‌ها به وجود آورده‌اند. تهران، مصداقی از شهری بزرگ در جامعه‌ای در حال توسعه است که در آن پدیدهٔ حاشیه نشینی به صورت پیراشهری یا روستاشهری ظاهر و وجود آلونک نشینان، زاغه‌نشینان، گودنشینان، زورآبادی‌ها، حلبی

خارج از محدوده (۱۳٦٦)

آبادی‌ها و غیره را سبب شده است. آن‌چه در نعمت آباد و کوره قلعه خان در فیلم روسری آبی می‌بینیم، نمود بارزی از این جریان است، و زمانی که همراه با رسول (عزت الله انتظامی) شبانه وارد آن‌جا و با مسخ شدگانی روبه‌رو می‌شویم که به او و اتومبیلش زل زده‌اند هیأت ناموزون این سازه‌های ناسازگار با بافت اصلی شهر را در می‌یابیم. بنی‌اعتماد در روسری آبی انواع بزه‌ها و معضلات انسانی را تصویری یا اشاره‌وار در این حاشیه‌ها مطرح کرده است. فیلم با نمایی دور، از کوره‌ای آغاز می‌شود که وسط بیابان برهوت سر به آسمان کشیده است تا با جلوه سازی نماد این بستر و آدم‌هایی که با هیاهو و صدای گریهٔ بچه در اطراف آن می‌خواهند سوار اتوبوس شوند، مفهوم حاشیه و حاشیه نشینی بیش‌تر به چشم بخورد. در زیر پوست شهر، بانوی اردیبهشت و خارج از محدوده این معنا گسترش یافته، اما با رویکردهایی دیگر که موجد درون مایه‌هایی مجزاست. در همهٔ این فیلم‌ها بیش از هر چیز دیگر تأکید بر عنصر تضاد جلوه‌گر است، تضادی که بحث اختلاف طبقاتی را در شئون مختلف اجتماعی و اقتصادی پیش می‌کشد.

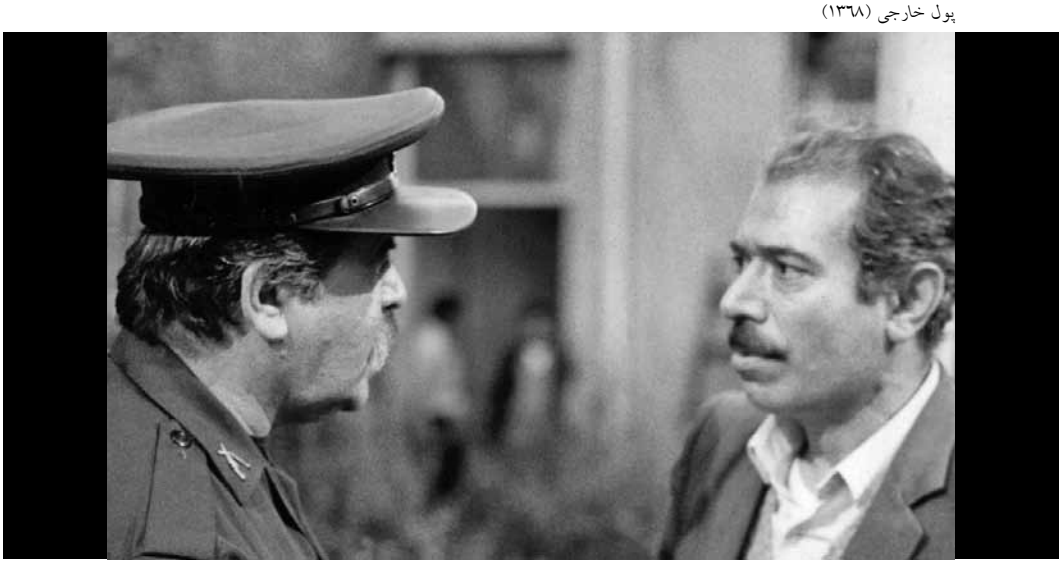
۲. شکاف طبقاتی

آن‌چه از مفهوم تضاد طبقاتی در کار بنی‌اعتماد به چشم می‌خورد، قبل از آن‌که از مفاهیم مارکسیستی نشأت بگیرد، در مفهوم جامعه‌شناختی «فرهنگ فقر» ریشه دارد که اصطلاحاً به مجموعه‌ای از ارزش‌ها و رفتارهای نسبتاً یکپارچه اطلاق می‌شود که در میان فقیران مشاهده می‌شود و از آن‌ها نوعی خرده فرهنگ به وجود می‌آورد. بنی‌اعتماد شاخص‌های این خرده فرهنگ را در ابعادی هم‌چون موقعیت شکنندهٔ اقتصادی، یأس در حوزهٔ سیاسی، فروپاشی خانواده و غیره جست‌وجو کرده است که در عنوان‌های بعدی به آن‌ها و به تفضیل اشاره خواهیم داشت. در فیلم‌های بنی‌اعتماد، با قرار گرفتن فقرا در کنار مکنت‌داران، این مفهوم شکل عینی به خود می‌گیرد. نوبر کردانی در کنار خانوادهٔ رسول (روسری آبی؛) حضور عباس و خانواده‌اش در پیتزا فروشی بالای شهر (استفادهٔ طوبا از واژهٔ چیتان پیتان در وصف این موقعیت) و یا تضاد موقعیتی‌شان با خانوادهٔ صاحب کار عباس (زیر پوست شهر؛) سرقت پایانی فیلم نرگس که تقابل موقعیت دزدها را با صدای موسیقی میهمانی صاحب خانه نشان می‌دهند؛ تقابل پیرزن شمالی و پسرش با آدم های تهرانی که در جاده توقف کرده‌اند و هر یک به نوعی بر تضاد خود با شخصیت‌های فیلم تأکید می‌کنند: یکی در کنار معشوقش در پی معاملات کلان است، دیگری بر سر پسر معتادش و خرید سربازی‌اش با همسر مشاجره دارد، و آن دیگران جمعی جوان که قانون سهمیهٔ جانبازان را به مسخره می‌گیرند (گیلانه؛) تقارن پسر فروغ با بچه‌های سوژه‌های آثار مستند مادرش در سلطان آباد (بانوی اردیبهشت،) همگی بر این شکاف عمیق تاکید دارند و البته هر کدام جلوهٔ بصری خاصی به خود می‌گیرند. مقایسهٔ محل زندگی نوبر کردانی با سبزی مزرعهٔ مجاور کارخانهٔ رب سازی و منزل بزرگ و اعیانی صاحب کارخانه، نمونه‌هایی از این تقابل است. خط آهنی که بین رسول و نوبر در فصل پایانی ترسیم می‌شود، مشابه خط آهنی است که فاصلهٔ زیست‌گاه خانوادهٔ طوبا با شهر در زیر پوست شهر است.

۳. بزه‌های اجتماعی

در جوامع کوچک، نظارت‌های غیررسمی مانع بروز بخش مهمی از انحراف اجتماعی، به خصوص در شکل عریان آن، می‌شوند؛ در حالی که یکی از ویژگی‌های جامعهٔ شهری کم‌رنگ شدن این کارکرد است. عدم تجانس و گوناگونی، بزرگی، گمنامی، و تنوع‌طلبی، زمینه را برای بروز رفتارهای هنجارشکنانه فراهم می‌کند. این مسأله، در کنار عواملی مثل حاشیه‌نشینی، فقر، شکاف طبقاتی، آسیب‌های خانوادگی، اقتصاد ناسالم و غیره، بزه‌های اجتماعی شهری نظیر اعتیاد، سرقت و فحشا را تسریع می‌کند. این بدان معنا نیست که مثلاً در روستاها از این قبیل مسائل رخ نمی‌دهد، اما شهر بستر مهیاتری برای این ناهنجاری‌هاست. شناخت بنی‌اعتماد از ویژگی‌های شهری، او را به سمت ترسیم این مسئله نیز هدایت کرده است. از اعتیاد شروع می‌کنیم که موضوع خون بازی، آخرین فیلم بلند اوست. چه مسأله‌ای موجب اعتیاد دختران جوان فیلم شده است؟ پاسخ را ظاهراً باید در گسیختگی روابط میان والدین متارکه‌کردهٔ او جست‌وجو کرد که خودش نوعی معضل شهری است و در جای خود به آن اشاره می‌کنیم. اما بنی‌اعتماد جدا از این دلیل دراماتیک، سعی دارد آن را تبیین زیبایی‌شناختی کند که بیش از هر چیز در نمودهای شهری متجلی است. فیلم با تصویری از ساختمان‌های بلند شهری در کانادا و در نوار ویدیویی آغاز می‌شود که نامزد دختر فرستاده است. این ساختمان‌ها البته حس غربت و تنهایی پسر جوان را مضاعف می‌کند، اما بعد که با ساختمان‌های آتی ساز و سایر بناها و مجتمع‌های مدرن مسکونی در تهران مواجه می‌شویم، به ارتباط اعتیاد دختر و فضای پیرامونی او بیشتر پی می‌بریم. آن ترافیک سنگین، دوندگی‌های خیابانی، آلودگی‌های صوتی حاشیه‌ای که بر متن سنگینی می‌کند، آن مجموعهٔ بوتیک‌ها و غیره، همگی بر همین رابطه دلالت دارند. خودکشی دختر پس از مصرف آخرین بستهٔ مخدر، از قضا در کنار محوطهٔ متروی کرج– تهران رخ می‌دهد: از بارزترین تجلی‌های شهری. صحنهٔ خرید مواد از پسر موادفروش در شهرک غرب (میدان گلستان و میدان بوستان) را نیز از یاد نمی‌بریم که به زمینه‌های فحشا هم اشاره دارد. درمانگاه دختر جایی بسیار دورتر از شهر است. آیا این بدان معناست که برای خروج از این معضلات، راه حل گریز از تهران را در نظر بگیریم؟ بحث اعتیاد در زیر پوست شهر هم تلویحاً مطرح می‌شود: پسر لاابالی همسایهٔ طوبا که با بدرفتاری‌اش موجب فرار خواهر نوجوانش شده است. زمینهٔ اعتیاد این پسر و مادر نوبر در روسری آبی، به حاشیه نشینی برمی‌گردد و با اعتیاد دختر در خون بازی تفاوت دارد؛ عارضه‌ای که از معضلات شهری به حساب می‌آید. خواهر پسر همسایهٔ طوبا که هم‌کلاسی دختر اوست، از دیگر قربانیان شهری است که با بحث دختران فراری پیوند می‌خورد. تمهید درخشان محمدرضا دلپاک (صدابردار و صداگذار فیلم) در استیلیزه کردن صدای اسکیت، هنگام حضور دختر فراری در پارک ملت و تعقیب او و همراهانش از سوی پلیس، به اندیشهٔ بنی‌اعتماد در شهری نمایاندن معضل دختر در زیر پوست شهر کمک فراوانی می‌کند و تمهید بعدی پارک و اسکیت را با جلوهٔ صوتی‌اش تکمیل می‌کند. عباس در همین فیلم نهایتاً به قاچاق مواد مخدر روی می‌آورد و از موقعیت شرافتمندانه‌اش به وضعیت یک بزهکار درمی‌آید. آنچه او را به اینجا رسانده است، باز ریشه در همان معضلات نابسامان اقتصادی و اجتماعی شهر دارد،

پول خارجی (۱۳۶۸)



شهری که ساختمان‌های بلندش، قهرمانان اصلی را احاطه کرده و بیش‌ترین جلوه‌اش مکانی است که عباس پس از آنکه پی می‌برد شرکت تقلبی ویزا، پولش را خورده است، در تونل در حال احداث بزرگراه نواب، سوار بر موتور، له‌شدگی خودش را فریاد می‌کشد.

جدا از اعتیاد و فحشا و قاچاق، سرقت از مهم‌ترین بزه‌ها در آثار بنی‌اعتماد، است. این موضوع در فیلم خارج از محدوده با طنز همراه و فضای شهری آن قدر بی‌در و پیکر ترسیم شده است که دزد حرفهٔ خود را بی‌محابا اعلام می‌کند و حتی پا به پای شاکی‌اش خیابان‌های تهران را در می‌نوردد و در این حین هم به جیب‌بری و سرقت از دیگران مشغول است. اما در نرگس چنین نیست و نگاه تلخ فیلم‌ساز به واقعیت اجتماعی زندگی سارقان داستان فیلم (مرد و زن عتیقه فروش،) فضایی به شدت تأثرآور خلق می‌کند. مرد سارق که شبانه در خیابان شهر قدم می‌زند، در قسمتی از فیلم به گربه‌ای ولگرد در کنار سطل آشغال برمی‌خورد و موقعیت خود را به گربه تشبیه می‌کند تا باز به نوعی دیگر پیوند شهر و ناهنجاری مطرح شود.

٤. اقتصاد ناسالم

شهر اصولاً با فراهم آمدن مجموعه‌ای از شرایط اقتصادی شکل می‌گیرد و به تدریج به مرکزی برای انباشت ثروت و مبادلهٔ آن تبدیل می‌شود. این تمرکز ثروت (در کنار تمرکز قدرت) اگرچه جذابیت و توانمندی شهری را بالا می‌برد، در عین حال موجد نابرابری‌های تنش‌زا نیز هست. در واقع همان تضادهای اجتماعی، شکاف‌های طبقاتی را در پی می‌آورد و به عدم سلامت اقتصادی می‌افزاید. از مهم‌ترین ابعاد منفی شهری در نگرش بنی‌اعتماد، به همین مناسبات نابهنجار اقتصادی برمی‌گردد که شاید بیش از همه در پول خارجی نمود پیدا کرده است، آنسان که مردی را در فرایند پیچیدهٔ خود به جنون و توهم می‌کشاند. الفت، شخصیت اصلی این فیلم، کارمند دولت است و به دلیل ناکافی بودن درآمدش، وسوسه می‌شود در چهارراه استانبول (نمادی دیگر از شهر) به فروش غیرقانونی ارز بپردازد، اما سرانجام در ازدحام شهری گرفتار می‌آید و سر و کارش به بیمارستان می‌کشد و سؤالی را که در آغاز از پزشکش کرده بود (راستی چی کار می‌شه کرد؟) با جنون خود پاسخ می‌دهد. الفت را در آغاز فیلم در اتوبوس می‌بینیم که از پس پنجره به خیابان‌های تهران می‌نگرد، شهری که با اقتصاد بیمارش او را به بیماری روانی دچار می‌کند و در این میان حتی از باجناق پلیسش (نماد اقتدار شهر) کاری برنمی‌آید. در واقع همین مناسبات است که بزه‌های بند قبلی را تقویت می‌کند. بی‌جهت نیست که نرگس و عادل در فیلم نرگس، خسته از گشت‌وگذار در تهران، سرانجام ناکام روی نیمکت ایستگاه اتوبوس مقابل «بانک ملت شعبهٔ انقلاب» می‌نشینند تا وضعیت اجتماعی و اقتصادی‌شان را با این مواجهٔ نمادین بیشتر عریان کنند. همین مناسبات است که عباس را در زیر پوست شهر مشتاق عزیمت به ژاپن می‌کند، اما سرانجام سر از قاچاق و فراری شدن در می‌آورد. او را بارها در آسانسوری می‌بینیم که ساختمان‌های بلند تهران از پشت جدار شیشه آنها نمایان است و عباس به موازات با این سازه‌های عمودی شکل، بالا و پایین می‌رود و در خیال معشوقی دست

خون بازی (۱۳۸۵)

روسری آبی (۱۳۷۳) و زیر پوست شهر (۱۳۷۹)

نیافتنی، یأس و امید را تجربه می‌کند که البته به فرجامی تلخ منتهی می‌شود: مال‌باختگی که به مراتب از تحقیرشدگی‌اش نزد صاحب کار در اوایل فیلم آفت بارتر است (او عملاً پادوی شخصی اربابش شده و خدمات همسر دوم او را انجام می‌دهد).

۵. پیچیدگی دیوان‌سالاری

درون مایهٔ خارج از محدوده، اولین فیلم بنی‌اعتماد، از همین معضل شهری گرفته شده است. او پیش از این فیلم، اثر کوتاه مستندی به نام تمرکز ساخت و در آن، چگونگی ایجاد دیوان‌سالاری را با تجمع امکانات در شهرهای بزرگ بررسی کرد. خارج از محدوده شکل بسط یافتهٔ این فکر بود که قالب داستانی آن از قصهٔ عزیز نسین الهام گرفته شده است. صحنهٔ آغازین خارج از محدوده دورنمایی از تهران را نشان می‌دهد که در پیش‌زمینه‌اش انبوهی آشغال و زباله دیده می‌شود؛ محلی به نام "هرت آباد" که مردم از ترس دزد، بالای منزل‌های شان سیم‌های خاردار کشیده‌اند. گم بودن این محله در نقشهٔ شهری، جدا از آنکه معضل حاشیه نشینی شهرهای بزرگ را یادآوری می‌کند، بهانه‌ای است تا همراه شخصیت اصلی فیلم، خیابان‌های تهران و کلانتری‌ها و وزارت کشور را گام به گام طی و تشریفات پیچیدهٔ اداری را در بالا و پایین رفتن‌های عمودی از این ساختمان‌ها تجربه کنیم. از این فرایند یکی از ضدشهری‌ترین فیلم‌های سینمای ایران به بار آمده است: ساختن جامعه‌ای خودجوش و خودگردان در حاشیهٔ کلان شهری که آدم‌هایش خود به تدوین قانون و اجرای آن مشغولند. این فکر که تا حد زیادی یادآور آموزه‌های آنارشیستی است (آنارشیستی به مفهوم دقیق سیاسی، نه برداشت عوامانه و هرج و مرج‌طلبانه از آن)، جامعه‌ای آرمانی را ترسیم می‌کند که به جای سیم خاردار، گل قرار گرفته و جای آشغال، گلزار و نهایتاً پرچمی سفید در مقابل چشم‌انداز تهران آشفته و شلوغ خودنمایی می‌کند که گرایش ضدشهری‌اش را مضاعف می‌سازد. بنی‌اعتماد نام این جامعه جدید را "نوآباد" گذاشته است که تأکیدی دگرباره بر لزوم بازسازی جوامع انسانی و زیست‌گاه‌هایشان است؛ بازسازی‌ای که البته جز با تخریب سنت‌های کهنهٔ شهری (با نماد همان بایگانی کافکایی) حاصل نمی‌آید.

۶. سیاست‌زدگی

بند قبلی البته به خودی خود حامل مفهومی سیاسی –هر چند فضایی و نشدنی– در مقابل غول آسایی اداری شهر بود، اما در این بند قصد بر آن است تا اشاره‌های واضح‌تر پیوند بین سیاست و شهر در آثار فیلمساز جست‌وجو شود. شهر اصولاً واقعیتی سیاسی– حقوقی است که نابرابری در روابط قدرت در آن متبلور و واژگانی از قبیل شهردولت (city state) از همین معنا گرفته شده است. شهر، نوعی حکومت است که در آن تنظیم قدرت بر یک پهنهٔ سیاسی صورت می‌پذیرد. در آغاز فیلم، نمایی از خیابان انقلاب و دانشگاه تهران از درون اتوبوس در حال حرکت نشان داده می‌شود که در فضاهای آن سیاست به شدت متبلور است: پلاکارد، پوستر، آدم های در حال تبلیغات، صدای سید محمد خاتمی که دارد از "جامعهٔ مدنی اسلامی" سخن می‌گوید، درگیری بین گروه‌های سیاسی و چیزهای دیگری که همگی بازتاب‌های سیاسی از فضای خیابان‌های تهران است. خیابان به خودی خود کارکردی سیاسی دارد، زیرا بیان عقاید در هیچ مکانی بهتر از آن محملی برای انعکاس نمی‌یابد. در این "صحنهٔ عمومی،" قدرت سیاسی با تظاهرات و سخنرانی و پخش بیانیه و غیره، به چالش کشیده می‌شود و باز در همین فضا، سرکوب‌های خیابانی بیش از هر جای دیگر کارکرد دارد. نگاه دقیق بنی‌اعتماد این نکته را به بهترین وجه در همین سکانس بازنمایانده است.

نهاد پلیس و کلانتری و مجتمع قضایی در اکثر فیلم‌های بنی‌اعتماد جایگاهی پرجلوه دارند که در مقابل شخصیت‌های فیلم‌های او قرار گرفته‌اند و بیش از آن‌که کارکردی متناسب با ایجاد نظم داشته باشند، اغلب حضوری خنثی و حتی مزاحم را رقم می‌زنند که از کارکرد معکوس (disfunction) آنها نشان دارد. این نیز نهایتاً جلوه‌ای سیاسی است که همچنان در نوع نگاه بنی‌اعتماد به مناسبات شهری ریشه دارد.

نرگس (۱۳۷۰)

۷. پدیدهٔ فزون شهری‌شدن

موتور رشد شهرها و جذب جمعیت در جوامع جهان سوم، نه نیازهای صنعتی در این شهرها، بلکه وضعیت نابسامان روستاهای آنهاست که تنها راه نجات را گریز به سوی شهرها نشان می‌دهد. این جریان، اصطلاحاً فزون شهری شدن (overurbanization) نام دارد و زردقناری پرجلوه‌ترین فیلم بنی‌اعتماد در این زمینه است. نصرالله که دار و ندارش را بر سر یک زمین کشاورزی و بر اثر کلاه‌برداری از دست داده است، از شهرستان راهی شهر می‌شود. بدو ورود نصرالله به شهر با صحنه‌ای از میدان آزادی – نماد تهران– شکل می‌گیرد و ازدحام و نظم گسیختگی حاکم بر خیابان‌های این ناحیه، نابسامانی موقعیت مهاجر به شهر را نشانه می‌گیرد. نصرالله که با تهران و خیابان‌هایش آشنا نیست، ناامید از یافتن کار، گرفتار باجناق حقه‌بازش می‌شود که در مغازه‌اش همه کار انجام می‌شود و گویای شغل‌های کاذبی است که تعدد آن‌ها در تهران از دیگر خصوصیات اقتصاد ناسالم شهری است. باجناقش اتومبیلی با رنگ زرد قناری به او می‌فروشد، که چند صاحب دیگر هم دارد. یکی دیگر از صاحبان آن، یک روستایی ساده دل است که کارش به دوره‌گری و فروش پوشاک کشیده است. تهران در زردقناری، شهری بی در و پیکر و مملو از بی‌اعتمادی و حیله‌گری است که با صداقت روستایی و شهرستانی آدم‌هایی مثل نصرالله همخوانی ندارد. او نه میرداماد و پل گیشا را بلد است تا با مسافرکشی امرار معاش کند و نه با لاله‌زار آشناست تا در خیابان و کوچه هایش گم نشود. راه حل چیست؟ در هم کوبیدن مغازه‌ای که نماد اختلال شهر در مناسبات روستایی است. از قضا اولین کسی هم که زمین کشاورزی نصرالله را از چنگش درآورده بود، تهرانی بود. باز در پایان ماجرا، مردی ظاهر می‌شود که زمانی سودای راه‌اندازی مرغداری در زمینی خارج از شهر را داشته، ولی با کلاه‌برداری باجناق کارش به جنون رسیده و به جای مرغ و خروس، خروس قندی و آدامس خروس نشان می‌فروشد.

مضمون مهاجرت روستاییان به شهر، البته با توجه به پدیدهٔ حاشیه‌نشینی، در بسیاری از آثار بنی‌اعتماد به چشم می‌خورد؛ ماجراهای گیلانه در منطقه‌ای روستایی رخ می‌دهد. داماد گیلانه در تهران است و دختر او می‌گل، که در دورهٔ جنگ ایران و عراق دل‌نگران همسرش در موشک باران‌هاست، جز رفتن به تهران به چیز دیگر نمی‌اندیشد. تهران از دیدگاه گیلانه، معادل غربت است، اما می‌شود به جای مهاجرت به آنجا، در همان منطقهٔ روستایی، رستورانی به راه انداخت و با سرویس "پلوکباب" امرار معاش کرد. سفر پیرزن و دخترش به تهران با صحنه‌هایی از آوارگی تهرانی‌ها به علت موشک باران همراه است که این غربت را تشدید می‌کند (در جایی از فیلم کسی پیشنهاد می‌کند که الآن بهترین موقع برای خریدن مسکن در تهران است). حضور می‌گل و مادرش در تهران، بر خلاف سایر آثار بنی‌اعتماد که با ازدحام و شلوغی همراه است، در خلوتی و سکون شکل می‌گیرد تا علاوه بر منطق دراماتیک داستان، که خالی شدن شهر به دلیل جنگ است، مایهٔ غربت نیز دوچندان جلوه می‌کند. در گیلانه، ضایعات جنگی فقط به مسائل انسانی و اجتماعی و خانوادگی محدود نمی‌شود، بلکه ساحت شهر هم با همهٔ معضلاتش گرفتار آن است.

۸. گسست‌های عاطفی و خانوادگی

چند فیلم از بنی‌اعتماد سراغ دارید که در آنها پیوندهای عاطفی یا خانوادگی با شکاف روبه‌رو نشده باشد؟ از هم پاشیدگی مثلث عادل- نرگس- آفاق در نرگس، ریل قطار، حد فاصل رسول و نوبر در روسری آبی، تنهایی پیرزن در گیلانه، چالش میان فروغ و پسرش در بانوی اردیبهشت، متارکهٔ والدین دختر معتاد در خون بازی، فروپاشی خانوادهٔ طوبا در زیر پوست شهر، و ماجراهای این فیلم‌ها هر یک به نوعی با مسائل شهرنشینی پیوند خورده‌اند. اگر گیلانه تنهاست، به این دلیل است که دختر و دامادش به تهران مهاجرت کرده‌اند و امکانات بهداشتی مجهزتری در این شهر در اختیار پسر جانباز آنهاست. اگر آن مثلث پیچیده در نرگس اضلاعش ناقص می‌شوند، به فرهنگ حاشیه‌نشینی و فقر شهری بر می‌گردد. اگر وصال زن جوان و مرد مسن در روسری آبی به فرجام نمی‌رسد (این موضوع بعدها در بانوی اردیبهشت از زبان دخترکی که سوژه تصویربرداری یک فیلم مستند است، به صراحت عنوان می‌شود) به دلیل تضاد طبقاتی میان آن دو است. البته نوبر و جوانی که در نعمت آباد او را دوست دارد، با همین گسستگی روبه‌رو هستند. متارکهٔ سیما و شوهرش در خون بازی، بر حسب اقتضائات روشنفکری‌شان، باز در مناسبات شهری ریشه دارد، چیزی که شاید تصویر آیندهٔ سارا و آرش باشد. مشابه این متارکه در بانوی اردیبهشت هم هست، مضاف بر این‌که پسر هم بحران عاطفی خانوادگی دیگری ایجاد کرده و آسایش عاطفی فروغ را در چنبرهٔ شهر محدودتر کرده است. به یاد بیاوریم زمانی را که فروغ در حال دور شدن از سازه‌های شهری است و هم‌زمان صدای دکتر کیا، محبوبش، را در حال خواندن قطعه‌ای عاشقانه می‌شنویم؛ انگار با گریز از این جهنم شهری می‌توان عاطفه را لمس کرد. شاید عمیق‌ترین گسست خانوادگی مربوط به زیر پوست شهر باشد. طوبا به عنوان مادر خانواده، به هر قیمتی تلاش می‌کند تا از خانه و خانواده‌اش مثل نهال نازکی که در باغچه‌اش کاشته، محافظت کند. اما چارچوب شهر بر حریم کوچک او سیطره می‌اندازد و آفات اقتصادی و اجتماعی، امید و آرزوی او را از بین می‌برد: هم بی‌خانمان می‌شود و هم پسر بزرگش فراری می‌شود که تجلی عینی آرزوهای اوست. منزلش که به معمار فروخته شده تا در زمینش بناهای مدرن و شهری احداث شود، سان قربانی شدن حریم عاطفه در راه غول‌آسا شدن حریم شهر است. این ویران شدگی در سکانسی بسار محسوس است که طوبا در پس‌زمینه‌های عملیات بنایی با معمار رو در رو می‌شود. فصل ماقبل پایانی که فرار پسر را از بام منزل و سقوط به کوچه را نشان می‌دهد، باز در پیوند با کوچه و پس‌کوچه‌ها و خانه‌های تو در تو، بحث مناسبات شهری را پیش می‌کشد. به این ترتیب است که نام فیلم عمق تراژدی را بیان می‌کند.

آنچه در این نوشته آمد، اشاره‌ای اجمالی به برخی نمودهای شهری در فیلم‌های رخشان بنی‌اعتماد بود که عمدتاً مختصات منفی شهر را نشانه گرفته است. شاید ذهنیت بنی‌اعتماد به نوعی از شهر سلب اعتماد کرده و محیط‌های شهری را بستری برای نابودی اصول اخلاقی، رشد آسیب‌های اجتماعی، محل بروز انواع نابرابری، سستی همبستگی‌ها و نظایر آن می‌انگارند (ژان- ژاک روسو از کسانی بود که تمدن جدید و گسترش شهرنشینی را موجب تباهی اصالت انسان می‌دانست،) اما وجود قرائنی در فیلم‌های او (مثلاً در زیر پوست شهر، رفتن دختران جوان به تئاتر شهر و کنسرت موسیقی) از آن نشان دارد که نوآوری، پیشرفت، آسایش، تجدد، رفاه و مانند آن را هم به شهر نسبت می‌دهد. بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که بنی‌اعتماد ضمن حفظ کردن نگرش بینابینی خود به شهر (اینکه خود شهر تبعات مثبت یا منفی ندارد، بلکه کیفیت و فرایند شهری شدن و چگونگی مدیریت شهری است که این تبعات را ایجاد می‌کند)، به دلیل غلبهٔ ابعاد ناهنجار زیستی- فرهنگی در شهر تهران تمرکز خود را بر همین بعد قرار داده است. اما آنچه مهم است، تصویر زندهٔ شهر، فارغ از جنبه‌های مثبت و منفی در آثار اوست که می‌تواند اعتبار خود را همچنان حفظ کند و نگاه عمیق و جست‌وجوگر سازنده‌اش را تداوم ببخشد.

فیلم‌شناسی

۱. خارج از محدوده (۱۳٦٦ش)
۲. زرد قناری (۱۳٦۷ش)
۳. پول خارجی (۱۳٦۸ش)
٤. نرگس (۱۳۷۰ش)
۵. روسری آبی (۱۳۷۳ش)
٦. بانوی اردیبهشت (۱۳۷٦ش)
۷. داستان‌های جزیره (اپیزود سوم، باران و بومی؛ ۱۳۷۷ش)
۸. زیر پوست شهر (۱۳۷۹ش)
۹. روزگار ما (مستند؛ ۱۳۸۰ش)
۱۰. روایت سه‌گانه (اپیزود سوم، ننه گیلانه؛ ۱۳۸۲ش)
۱۱. گیلانه (۱۳۸۳ش)
۱۲. خون بازی (۱۳۸۵ش)
۱۳. فرش ایرانی (کار گروهی؛ اپیزود دوم: فرش سه‌بعدی یا مشترک مورد نظر در دسترس نمی‌باشد؛ ۱۳۸۵ش)
۱٤. ما نیمی از جمعیت ایران هستیم (۱۳۸۸ش)

کتابفروشی پگاه * مجموعه‌ی بی‌نظیر از
بهترین کتاب‌های فارسی و انگلیسی مربوط
به ایران * هفت روز هفته * دوشنبه تا شنبه
ساعت ۱۱ تا ۲۱ (یکشنبه ساعت ۱۲ تا ۱۸)
باستان‌شناسی * فرهنگ و هنر * لغت‌نامه
اقتصاد * آموزش * جغرافیا * تاریخ * قانون
سخنرانی * ادبیات * خاطرات و زندگینامه
اسطوره‌شناسی * رمان و داستان * فلسفه
سیاست * روانشناسی * دین * جامعه‌شناسی
تصوف و عرفان * کودکان و تقویم . . .
شماره‌ی ۵۵۱۳ خیابان یانگ، تورنتو ۰۸۵۰-۲۲۳ (۴۱۶)

PEGAH . PERSIAN MAGAZINE & BOOK
5513 Yonge Street, Toronto, ON M2N 5S3 CANADA
T (416) 223-0850 * F (416) 223-3706
E pegahbookshop@yahoo.ca * www.pegahfarsibook.com

Blake Atwood, “Urbanism and the Representation of Reform in *‘Under the Skin of the City’* by Rakhshan Bani-Etemad,” *Iran Nameh*, 27:1 (2012), 174-189.

بررسی شهرنشینی و اصلاحات در زیر پوست شهر

ساختهٔ رخشان بنی‌اعتماد

بلیک اتوود
استاد دانشگاه پنسیلوانیا

Blake Atwood
batwood@sas.upenn.edu

بلیک اتوود مدرّس زبان فارسی در دانشگاه پنسیلوانیا است. علاوه بر سینمای ایران، علایق پژوهشی او شامل ادبیات فارسی معاصر، به ویژه پس از انقلاب، و آموزش زبان فارسی است.

ISSN 0892-4147 print/ISSN 2159-421X online/2012/27.1/174-189

باران کوثری و رخشان بنی‌اعتماد در زیر پوست شهر (رخشان بنی‌اعتماد، ۱۳۷۹)

واژگان کلیدی: رخشان بنی‌اعتماد، تهران، شهرنشینی، زیر پوست شهر، جنبش دوم خرداد، اصلاحات.

رخشان بنی‌اعتماد، کارگردان سینما، در مصاحبه‌ای با مجلهٔ دید و صدا (Sight and Sound) گفت: "یقین دارم اگر محمد خاتمی به ریاست جمهوری برگزیده نمی‌شد، این فیلم (بانوی اردیبهشت ۱۳۷۶ش) هرگز روی پرده نمی‌آمد". او با بیان این نکته، پلی می‌زند میان جنبش اصلاح‌طلبی و سینمای ایران؛ هرچند، این گفته‌اش به تنهایی دربرگیرندهٔ پیچیدگی برهم‌کنش‌های این دو نهاد نیست. سینما نه تنها از این رابطهٔ بهره‌مند از تساهل فزاینده سود برد، بلکه جنبش اصلاح‌طلبی را به عنوان نیرویی عمده در فیلم‌ها به خدمت خود درآورد. این مقاله پژوهشی است دربارهٔ چگونگی این تعامل بر مبنای فیلم داستانی زیر پوست شهر که ماجراهای آن طی انتخابات ۱۳۷۶ش اتفاق افتاد. این مقاله، به خصوص، از طریق تحلیل تصویری، که بنی‌اعتماد از شهرنشینی به دست می‌دهد و واکاوی او در صورت مستند، رویکرد دوگانهٔ او را به جنبش اصلاح‌طلبی ترسیم می‌کند. این فیلم نشان می‌دهد که واقعیت‌های آزاردهندهٔ زندگی شهری، از یک سو، نیاز به امیدواری سیاسی را به وجود می آورد؛ و از سوی دیگر، راه دستیابی بدان را می‌بندد. با بررسی ارتباط سینمای بنی‌اعتماد با شهر تهران، می‌توان این فیلم را به مثابه نقد کارگردان از جنبش اصلاح‌طلبی در نظر آورد؛ جنبشی که بیشتر بر ترمیم کردن تصویر جهانی ایران متمرکز بود تا حل‌کردن مسائل داخلی.

زیر پوست شهر گزینه‌ای است بس مناسب برای بررسی برهم‌کنش‌های ایدئولوژیک میان سینما و جنبش اصلاح‌طلبی، چون این فیلم، به وضوح، خاتمی را در لحظهٔ مهمی از انتخابات تصویر می‌کند. جنبش اصلاح‌طلبی در این انتخابات کلیات طرح‌های سیاسی خود را مطرح کرد و گفتمان سیاسی بسیطی را به خدمت گرفت. اینها راه را بر مناظره‌هایی عمومی گشود که خواهان شفافیت و مسئولیت‌پذیری بودند. با این فیلم‌ها، بنی‌اعتماد در این مناظره‌ها شرکت کرد و در عین حال با تصویر کردن جنبش اصلاح‌طلبی در فضای سینمایی، به ترویج و پیچیده‌سازی آن نیز یاری رساند. شهر تهران در این فیلم نقشی حیاتی ایفا می‌کند و این، نشان می‌دهد که برای فهم درست نقد این فیلم بر جنبش اصلاح‌طلبی، دو چیز را باید در نظر گرفت: تصویری که بنی‌اعتماد از شهرنشینی به دست می‌دهد؛ و

شیوهٔ خاص وی در استفاده از دو روش بازنمایی به صورت مستند که ادعای نشان دادن واقعیت را دارند.
بالندگی حرفه‌ای رخشان بنی‌اعتماد مقارن است با پیدایش سنت سینمایی پساانقلابی در ایران. او در دانشکدهٔ هنرهای تجسمی در تهران کارگردانی خواند، و در ۱۳۵۷ش، پیش از روند تصفیه که به بسته شدن بسیاری از دانشگاه‌های کشور انجامید، فارغ‌التحصیل شد. سپس به طراحی صحنه، کارگردانی برنامه‌های مستند برای تلویزیون، و دستیاری کارگردانی در چند فیلم سینمایی پرداخت.[۱] در ۱۳٦٦ش، هنگامی که سینمای ایران داشت پا می‌گرفت و در سطح بین‌المللی جایگاهی می‌یافت، بنی‌اعتماد خارج از محدوده، نخستین فیلم بلندش، را روی صحنه برد. از آن پس، او به مهم‌ترین فیلم‌ساز زن سینمای ایران، چه در داخل و چه خارج از کشور، بدل شده است و از جشنواره‌های فجر، لوکارنو، مونرئال، مسکو و تورینو چندین جایزه دریافت کرده است. به رغم اصرار بنی‌اعتماد بر اینکه به عنوان فیلم‌ساز زن یا فمینیست به شمار نیاید[۲]، تحقیقات کنونی تقریباً فقط بر نقش وی به عنوان کارگردان زن و بازنمایی زنان در آثار او تمرکز یافته است.[۳] برخی از آثار او به طور مشخص، نمایندهٔ سبکی شهری هستند. در همهٔ فیلم‌های او، شهر تهران هم به عنوان محل وقوع روایت و هم به عنوان شخصیتی پیچیده حضور دارد. امید است با بررسی دو نمونه از این روایت‌های شهری، بتوانم از این خوانش صرفاً فمینیستی فاصله بگیرم و زیبایی‌شناسی شهری فیلم‌های او را بشناسانم.

زیر پوست شهر بر این دلالت دارد که شهر سینمایی بنی‌اعتماد بر سه مشخصهٔ فیلمی استوار است: کارگردان از تلفیقی از سبک‌های مستند و داستانی استفاده می‌کند که فهم تماشاگر را از بازنمایی و واقعیت پیچیده‌تر می‌کند. او فاصلهٔ طبقاتی و اقتصادی را به کمک جغرافیا در محور شمال–جنوب شهر روایت می‌کند تا نشان‌گر کثرت تجربیات شهری باشد. سرانجام، فیلم بحران مسکن را در جنوب تهران نشان می‌دهد، و این تجربیات وابسته به معماری را گره‌گاه‌هایی معرفی می‌کند که دیگر تنازعات اقتصادی و طبقاتی، از آن طریق به میان می‌آید. همان طور که در این مقاله خواهیم دید، زیبایی‌شناسی شهری بنی‌اعتماد، به عنوان سبکی درخور برای بازنمایی، ترویج، و نقد جنبش اصلاح‌طلبی، در خلال انتخابات ۱۳۷٦ش پا به عرصه نهاد. برای تحلیل بازنمایی این انتخابات از سوی بنی‌اعتماد، و شرح زیبایی‌شناسی شهری منتج از آن، بر مطالعهٔ نقش مستند و شهرنشینی در زیر پوست شهر متمرکز خواهد بود.

زیر پوست شهر در ۱۳۷۹ش به نمایش درآمد، با اقبال عمومی و منتقدان روبه‌رو شد، جایزهٔ بهترین کارگردانی را از چهارمین جشن سالانهٔ خانهٔ سینما و دومین فستیوال سالانهٔ فیلم‌های اجتماعی را از آن خود کرد. همچنین، این نخستین فیلم بنی‌اعتماد بود که در ایالات متحده به نمایش عمومی درآمد.[٤] زیر پوست شهر، که ماجرای آن در خلال انتخابات ریاست جمهوری ۱۳۷٦ش اتفاق می‌افتد، داستان خانه و خانواده‌ای را روایت می‌کند که هر یک از اعضایش سعی می‌کنند از دل چشم‌انداز نامنصف و بی‌رحم شهری، زندگی معناداری برای خود دست و پا کنند. طوبا زنی است که کارش در کارخانه، منبع اصلی درآمد خانواده است و دلخوشی‌اش ثبات خانواده. شوهرش، محمود، فعال سیاسی سابق، بیمار و خانه‌نشین است و می‌کوشد از راه فروش مخفیانهٔ خانه به دلالی که قصد خرید همهٔ خانه‌های محله را دارد، سیطره‌اش را بر خانواده بازیابد. مشوق محمود در این راه عباس، پسر بزرگ اوست که پادویی می‌کند و از این راه، ناگزیر است به همهٔ محله‌های شهر سر بزند. او به پول حاصل از فروش خانه احتیاج دارد تا بتواند مدارک سفر به ژاپن را مهیا کند که سرزمین رویایی او برای به دست آوردن پول است. علی، برادر کوچک‌تر، که دانش‌آموز مستعدی است و به مادرش خواندن و نوشتن می‌آموزد، درسش را رها کرده است تا در فعالیت‌های انتخاباتی شرکت کند. این مسأله موجب سرخوردگی اعضای خانواده‌اش شده است که امیدوار بودند او با رفتن به دانشگاه خانواده را از مشقت مالی برهاند. محبوبه، فرزند کوچک خانواده و دوست صمیمی معصومه، دختر همسایه، است؛ معصومه را برادر معتادش مدام آزار بدنی می‌دهد. حمیده، دختر دوم طوبا، هم قربانی خشونت خانوادگی است. او که با مردی هتاک ازدواج کرده است، یک فرزند دارد و باردار است؛ و برای فرار از بدرفتاری‌های شوهرش مدام به خانهٔ پدری برمی‌گردد.

داستان آنجا به اوج خود می‌رسد که محمود و عباس خانه را می‌فروشند، اما آژانس مسافرتی مسئول تهیهٔ مدارک سفر برای عباس، به همراه پول ناپدید می‌شود. عباس، در کوششی نومیدانه برای بازگرداندن پول، موافقت می‌کند که

---

[۱] نغمه ثمینی، "یک سیلی خوشاهنگ،" فیلم، سال ۱۹، شماره ۲۳٦ (۱۳۸۰)، ص ۱۳۲–۱۳۱.

[۲] رخشان بنی اعتماد، "غمخوار بی‌ادعای زنان درمانده: گفتگو با رخشان بنی اعتماد،" زنان، شماره ۲۵(مرداد/شهریور ۱۳۷٤)، ٤٤–۵۰.

[۳] برای مثال، نک:
Hamid Naficy, "Veiled Voice and Vision in Iranian Cinema: The Evolution of Rakhshan Banietemad's Films," *Ladies and Gentlemen, Boys and Girls: Gender in the Film at the End of the Twentieth Century*, ed. Murray Pomerance (Albany, NY: SUNY Press, 2001).
نفیسی در پی این است که حضور روزافزون زنان را در سینمای پس از انقلاب ترسیم کند، خط سیر فیلم‌های بنی اعتماد را نشان دهد، و

به کار غیر قانونی حمل مواد مخدر دست بزند. هرچند، علی با دور ریختن مواد مخدر طی سفر طولانی خارج از شهر، نقشه‌های برادرش را نقش بر آب می‌کند. در همین حال، معصومه از دست برادر هتاکش می‌گریزد، محبوبه را تنها می‌گذارد و به گروهی از جوانان بی‌خانمان می‌پیوندد. عباس هم که نمی‌تواند گم کردن مواد را توجیه کند، چاره‌ای جز فرار ندارد. فیلم در حالی به پایان می‌رسد که روز انتخابات است و طوبا می‌گوید که همه چیزش را از دست داده است. با این حال، انگیزه‌هایش را برای رأی دادن توضیح می‌دهد و از امیدوار بودن به تغییر سخن می‌گوید. سخن او تا مدت‌ها پس از محو شدن تصاویر فیلم از پردهٔ سینما در ذهن تماشاگر می‌ماند، و گفتهٔ او از تعهد بنی‌اعتماد به نقد اجتماعی هم نشانی دارد.

مستند و تعهد، واقعیت و بازنمایی

رخشان بنی‌اعتماد، در مصاحبه‌ای با مسعود مهرابی، رابطهٔ فیلم و واقعیت را با اشاره به این نکته تشریح می‌کند که در جامعهٔ ایرانی، سینما سازوکاری است که "وظیفه دارد به واقعیت بپردازد."[۵] او این درجه از تعهد را به تجربه‌های مشترک فیلم‌سازان هم‌نسل خود ارتباط می‌دهد، آنها که کار خود را در شرایط طاقت‌فرسای انقلاب و سپس جنگ هشت ساله شروع کردند و بالیدند. بنی‌اعتماد، با زیرکی، جریانی را در موج نوی سینمای ایران تشخیص می‌دهد که در آن فیلم‌سازان به واقعیت التزام نشان می‌دهند، و در عین حال، روش‌های بازنمایی واقعیت در فیلم را به چالش می‌کشند. بسیاری از فیلم‌سازان معاصر بنی‌اعتماد، با استفاده از سبک نئورئالیستی[۶] به این هدف دوگانه دست یافته‌اند؛ سبکی که سنت ایتالیایی میانهٔ قرن به همین نام را به خدمت می‌گیرد و از جنبش فرانسوی مرتبط با آن، سینما وریته، استفاده می‌کند. محققان، موج نوی سینمای ایران را از لحاظ زیبایی‌شناسی به چند طریق با پیشینیان ایتالیایی و فرانسوی‌اش مقایسه می‌کنند. برای مثال، استیون وینبرگر چند جریان نئورئالیستی را در فیلم‌های کیارستمی، مجیدی، و مخملباف تشخیص می‌دهد، از جمله استفاده از نابازیگران، فیلم‌برداری از لوکیشن‌هایی که به طور معمول فقر روستایی و خرابه‌های شهری را عیان می‌کند، و علاقه به نمایش تجربه‌های طبقهٔ کارگر.[۷] حمید نفیسی اشاره می‌کند که کیارستمی در فیلم نمای نزدیک [کلوزآپ] (۱۳۶۹ش) سبکی مشابه "سینما وریته" را به خدمت می‌گیرد تا "با تحریک و دخالت در واقعیت، آن را بازرسی کرده و به زیر سؤال برد."[۸] در هر مورد، تحقیقات به آمیزه‌ای از صورت‌های داستانی– مستند اشاره دارد که شالودهٔ این سبک نئورئالیستی سینمای ایران است و موقعیت‌هایی را خلق می‌کند که در آن دوربین، هدفی مستند را دنبال می‌کند.

رخشان بنی‌اعتماد، برخلاف فیلم‌سازان نامبرده در بالا، تعهد به واقعیت را در زیر پوست شهر نه از طریق نئورئالیسم، که از راه نمایش بی‌پردهٔ فرآیند فیلم‌سازی مستند در زمینه‌ای داستانی تصویر می‌کند. این تکنیک، با دیگر صورت‌های آمیزهٔ مستند– داستانی در سینمای موج نوی ایران تفاوت دارد، زیرا در اینجا دوربین عمل جمع‌آوری شواهد و قراین مستندگونه را ثبت می‌کند، به جای اینکه خود به جمع‌آوری آنها بپردازد. بنی‌اعتماد با ارجاع روایی به صورت مستند و کاوش در ارتباط ویژهٔ آن با واقعیت، مفاهیم امر واقعی را بررسی می‌کند؛ به خصوص اینکه، بنی‌اعتماد با داستانی کردن مستند، تماشاگر را به بازنگری در برداشتش از بازنمایی و واقعیت دعوت می‌کند، و زیر پوست شهر از راه این پیکره‌بندی دوباره، انتقاد کارگردان را از جنبش اصلاح‌طلبی نمایان می‌کند. این فیلم به تماشاگر می‌آموزد روش‌هایی را که جنبش اصلاح‌طلبی با آنها نمود می‌یابد، یا خود را با آنها می‌نمایاند، چگونه به چالش بکشد. بدین ترتیب، بنی‌اعتماد سازوکاری پیچیده بنا می‌نهد که در آن، صورت مستند واژگون می‌شود تا به گونه‌ای تناقض‌آمیز تعهد کارگردان را به واقعیت، به طور عام، و به واقعیت جنبش اصلاح‌طلبی، به طور خاص، برجسته کند. بیل نیکولز اشاره کرده است که پیچیدگی مستند از این نکته ناشی می‌شود که مستند واقعیت را بازنمایی می‌کند، نه تکرار.[۹]

راه‌هایی را بسنجد که با آنها کارگردان یا در مقابل برخی سیاست‌های تنظیم‌کنندهٔ عفاف در سینما می‌ایستد و یا با آنها همگام می‌شود.

[4]Raul Hamid, "Review: Under the Skin of the City," *Cineaste*, 51(2003), 50.

[5]Massoud Mehrabi, "Commitment, Cinema, Construction: An Interview with Rakshan Bani-E'temād," *Film International*, 13:52-53 (2007), 83.

[۶] اگرچه استفاده از واژهٔ "نئورئالیست" برای سینمای ایران با اعتراضاتی مواجه است، چون آشکارا به نئورئالیسم ایتالیایی اشاره دارد بی‌آنکه اعتباری کافی برای سنت‌های سینمایی و شاعرانهٔ ایرانی حاضر در این فیلم‌ها قائل شود، چادوری و فین، وینبرگر، و دیگر محققان، استدلال‌هایی قوی برای کاربست این واژه در این معنا ارائه کرده‌اند. من نیز آن را به کار خواهم برد، زیرا این واژه مجموعه‌ای همگون از انتظارات را دربارهٔ این سبک گرد هم می‌آورد؛ با این حال، من به نارسایی‌های این دسته‌بندی نیز اذعان دارم.

[7]Stephen Winberger, "Neorealism, Iranian Style," *Iranian Studies*, 40:1 (2007), 5-16.

[8]Hamid Naficy, "Kiarostami's *Close-Up*: Questioning Reality, Realism, and Neorealism," Film Analysis: A Norton Reader, eds. Jeffrey Geiger and R. L. Rutsky (New York: W. W. Norton & Co., 2005), 801.

[9]Bill Nichols, *Introduction to Documentary* (Bloomington: Indiana University Press), 20.

او استدلال می‌کند که فیلم‌های مستند در "گفتمان‌های هشیاری‌دهنده" شرکت می‌کنند و چون رابطه‌شان را "با امر واقع بی‌واسطه، آنی، و شفاف"[10] تصویر می‌کنند، می‌آورند. به‌رغم مدعای مستند بر نمایش واقعیت، طبیعت تصویر و تصویرگری، به طرزی غیر قابل انکار، میان ابژه و بازنمایی آن شکافی عمیق ایجاد می‌کند، شکافی که قابل پرکردن نیست.[11] زیر پوست شهر، فیلمی داستانی است که فرآیند مستند را به زمینه‌ای داستانی می‌کشد، ارتباط میان بازنمایی و واقعیت، و روایت و مستند را محو می‌کند، و در آن دست می‌برد. به دست دادن توصیفی واضح از صورت‌های مستند و داستانی، در تحلیل بهتر زیر پوست شهر راه‌گشا خواهد بود؛ فیلمی که از تماشاگر می‌خواهد هر یک از این دو ژانر را در کنار هم و درون هم بیازماید. با شناسایی هر چه بهتر ارتباط میان این نیروهای پیچیده (بازنمایی و واقعیت، مستند و داستانی) از تصویری که بنی‌اعتماد از انتخابات ۱۳۷۶ش ارائه می‌دهد، می‌توان ارزیابی دقیق‌تری به دست آورد– رویدادی تاریخی که به همان نسبت بر "گفتمان‌های هشیاری‌دهنده" استوار است.

نیکولز، با اذعان بر دشواری‌های اثبات معنای لغوی سیال، تعریفی سه– وجهی از مستند ارائه می‌کند و آن را از سه زاویه دید فیلم‌ساز، متن و تماشاگر می‌کاود. فیلم‌سازی مستند، به عنوان تمرینی سازمانی، انجمنی از فیلم‌سازان را شامل می‌شود، که نه از طریق تمایل به چشم‌پوشی از سیطره (بر سوژه‌ها، محتوا، و غیره)، که از راه مجموعه‌ای از اصول اخلاقی و علاقه‌های مشترک به جهان تاریخی به هم پیوسته‌اند.[12] بنی‌اعتماد خود را عضوی از چنین انجمنی می‌انگارد ؛ مفهومی که پایین‌تر به اجمال توضیح خواهم داد. هرچند، برای مقاصد حاضر، مفیدتر آن خواهد بود که به بحث مستند، به مثابه متن، بپردازیم و ارتباط آن را با دیگر متون، به خصوص فیلم‌های داستانی، بررسی کنیم و روشن سازیم که چگونه ممارست‌های متنی آن، توقعات تماشاگر را شکل می‌دهند. تفاوت عمدهٔ فیلم‌های مستند و داستانی در روشنی است که هر کدام از آنها با آن، مفاهیم زمان و مکان را پیکربندی می‌کند و به آنها شکل می‌دهد؛ وقتی پیوستگی درونی صحنه‌ها و پیوستگی میان آنها می‌توانند استقرار یابند، نتیجه آن تشخیص میان وجوه متفاوت زمان و مکان است در لحظهٔ تدوین استنادی.

فیلم‌های مستند، عموماً حول یک "منطق آگاهی‌بخش" شکل می‌گیرند که "نحوهٔ تدبیر" آن "بحثی پیرامون جهان تاریخی" را ایجاد کند.[13] در نتیجه، صداها و تصویرهای فیلم مستند بر معرفی، بررسی و شیوه‌ای احتمالی برای حل کردن یکی از مشکل‌های "جهان تاریخی زیست شده" دلالت دارند. تماشاگر، پرش‌های زمانی و مکانی را تا آنجا می‌پذیرد که هم‌جهت با، و در خدمت ساختار عمومی و مستدل مستند باشد. اما فیلم‌های داستانی، نوعاً بر اساس داستان مرکزی‌شان پیش می‌روند: معرفی شخصیت‌ها، و پدید آوردن و رفع کش‌مکش در دنیایی خیالی (که شاید شبیه جهان تاریخی زیست شده باشد و شاید هم نباشد). بدین گونه، پیوستگی میان زمان‌ها و مکان‌های مختلف از راه ارجاع‌های خط داستانی و فنون تدوین شکل می‌گیرد. این ارجاع‌ها و فنون، که میان صحنه‌ها شباهت به وجود می‌آورد و نگاه تماشاگر را از خلال زمینه‌های زمانی و مکانی مختلف هدایت می‌کند. بر این اساس، در حالی که روایت داستانی، فضاهای مختلف را به هم می‌پیوندد تا برای تماشاگر "گمان یک دنیای پیوسته" را ایجاد کند که "در تمام جهات از قاب تصویر بیرون می‌زند"، فیلم‌های مستند لایه‌های مکانی مختلف را به هم پیوند می‌زنند "تا حس یک استدلال پیوسته را منتقل کنند."[14]

تماشاگران، که بسیاری از آنها مصرف‌کنندگان زبردست رسانه‌های تصویری هستند، خودآگاه یا ناخودآگاه، نسبت به این تفاوت‌های ساختاری هشیار هستند و برای به دست آوردن مهارت‌های تفسیری تکمیلی از دانسته‌های خود از ژانر استفاده می‌کنند. به عبارت دیگر، تماشاگران فیلم‌های داستانی و مستند را به روش‌هایی متفاوت درک می‌کنند. آنها در حالی که پیرامون صداها و تصویرهای فیلم داستانی قصه‌ای را سر و سامان می‌دهند، برای درگیر شدن با فیلم مستند از محتوای صوتی– تصویری آن، به عنوان سندی برای عرضه استدلالی سود می‌برند که گمان می‌کنند وجود دارد؛ زیرا تجربه‌های پیشین آنها از فیلم مستند به آنها می‌گوید که ساختار استدلالی، پایه و اساس فیلم‌سازی مستند است. بر این اساس، "طریق مواجهه" با فیلم داستانی عبارت است از تشخیص داستان و تمایل برای واقعی دانستن آن. فیلم مستند کششی مشابه را به تماشاگرش القا می‌کند، اما "حالا نوسان میان تشخیص یک

---

[10]Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (Bloomington: Indiana University Press), 14.

[11]Nichols, *Representing Reality*, 5.

[12]Nichols, *Representing Reality*, 14-16.

[13]Nichols, *Representing Reality*, 18.

[14]Nichols, *Representing Reality*, 20.

[15]Nichols, *Representing Reality*, 28.

[16]Nichols, *Representing Reality*, 27.

[17]Ditmars, "Bending the Rules," 50.

[18]رخشان بنی‌اعتماد، "من فیلم‌ساز حرفه‌ای نیستم: حرف‌هایی از رخشان بنی‌اعتماد"، فیلم، سال ۱۹، شمارهٔ ۲۶۳ (۱۳۷۹)، ص ۱۲۴.

واقعیت تاریخی و تشخیص استدلالی پیرامون آن است."[۱۵] از سایش ناشی از این دو راهبرد تماشای فیلم، "ارتباط نمایه‌ای" مفروضی میان رویداد فیلمی و جهان تاریخی حاصل می‌شود که در آن رویداد فیلمی "برای ضبط بر روی فیلم یا نوار مغناطیسی به نحوی قابل اغماض تغییر کرده یا به هیچ وجه تغییر نکرده است."[۱۶] سرانجام، از طریق انتظارات تماشاگر است که ژانر مستند، ادعای امر واقعی بودن می‌کند. هرچند، این مدعا به گونه‌ای فریبنده، ساده‌انگارانه است و تاریخچهٔ مستند سازی در سنت سینمایی ایران گواهی است بر وجود گروهی از فیلم‌های مستند انعطاف‌پذیر که رابطهٔ خود را با واقعیت به صورت پیچیده‌ای نشان می‌دهند تا از این راه، جهان‌های تاریخی و اجتماعی مورد نظر خود را به نقد بکشند.

ارتباط طولانی و پیچیدهٔ بنی‌اعتماد با فیلم‌سازی مستند بر بازنمایی وی از مستند در فیلم زیر پوست شهر تأثیر بسزایی گذاشته است. چنان‌که در سینمای ایران متداول است، فعالیت حرفه‌ای این کارگردان هم با مستندسازی آغاز شده است. بنی‌اعتماد فعالیت حرفه‌ای خود را با ساختن مستند برای تلویزیون آغاز کرد و در کنار فیلم‌های بلندش همچنان به این کار ادامه داد. او گفته است: "ساخت فیلم مستند عشق اول من است"، و همچنین ادعا کرده است که "مستندسازی راهی است برای ارتباط مداوم با لایه‌های متعدد جامعه."[۱۷] راهی که به او اجازه می‌دهد تا "درک"[۱۸] اجتماعی‌اش را "بی‌واسطه‌تر عنوان کند." هرچند، بنی‌اعتماد، به این نکته با تأسف اشاره می‌کند که "فیلم‌های مستند کمتر دیده می‌شوند و کمتر بحثی پیرامونشان شکل می‌گیرد" و در نتیجه، وی ارزش فیلم داستانی را در توانایی آن برای "برقراری ارتباط بیشتر و راحت‌تر با مخاطب هم-ذات-پندار"[۱۹] می‌داند. کارگردان، تمایلات همسان خود برای خلق فیلم مستند و جذب کردن مخاطبان و تأثیرگذاری بر آنها را بیشتر با ترکیب صورت‌های داستانی و مستند پی می‌گیرد. گرچه زیر پوست شهر نمایندهٔ سبک ترکیبی است اما در عین اینکه آن را بی ثبات می‌کند. بنی‌اعتماد فرآیند فیلم‌سازی مستند را عیان می‌کند، تصاویری به سبک مستند خلق می‌کند و بخش‌هایی از سخنرانی‌های واقعی سیاسی را در فیلم می‌گنجاند، اما در عین حال این فیلم، به عنوان فیلم داستانی بلند روی پرده برده می‌شود و در جای جای فیلم به ساختار خلاقانهٔ آن اشاره می‌شود

داستان زیر پوست شهر در قاب دو لحظهٔ مستند گنجانده شده است. فیلم با نمای نزدیکی از نمایش‌گر تصویری یک گروه فیلم‌سازی شروع می‌شود. تصویر تار نمایش‌گر شفاف می‌شود و سر زنی را نشان می‌دهد. صدای مردی می‌گوید: "شروع کنیم"، پیش از آنکه به زن یادآوری کند، "روسریت...موهات رو درست کن!" زن به سرعت روسری‌اش را مرتب می‌کند، و مرد می‌پرسد: "نقش زنان کارگر را در انتخابات پیش رو چگونه ارزیابی می‌کنید؟" وقتی زن شروع می‌کند به پاسخ‌گویی، تصویر به سمت چپ منتقل و روی منبع اصلی تصویر نمایش‌گر ساکن می‌شود: زنی بر سر میزی در کنار مردی نشسته است و دوربینی مشغول فیلم‌برداری از زن است. زن در پاسخ به سوال تنها قادر به بیان جمله ای است که نشان‌دهنده باورهای دینی اوست، و شماری از زنانی که گوشه‌ای ایستاده‌اند، با صدای بلند، نظرات خود را بیان می‌کنند، در حالی که مرد به مصاحبه خاتمه می‌دهد و درخواست می‌کند از زنان مشغول کار در کارخانه تصاویری گرفته شود. این تصاویر در کنار عنوان‌بندی آغازین فیلم به

تصویر ۱

نمایش در می‌آید. همین صحنهٔ آغازین فیلم، نقشی عمده در تبیین ویژگی مستند فیلم دارد. قوانین سانسور در ایران مانع از نمایش نمای نزدیک زنان می‌شود و زنان، روی پرده باید حجاب کامل داشته باشند.[۲۰] اولین لحظات فیلم هم محدودیت‌ها را نادیده می‌گیرد و هم این حس را به تماشاگر منتقل می‌کند که با چیزی طرف است که تهیه نشده یا هنوز برای استفادهٔ عموم آماده نشده است. اولین لحظهٔ کنش‌مند فیلم- شفاف شدن تصویر نمایش‌گر- حس خام بودن صحنه را تقویت می‌کند (تصویر ۱).

---

[۱۹] بنی اعتماد، "فیلمساز حرفه‌ای نیستم"، ص۱۲٤.

[20] Hamid Naficy, "Islamizing Film Culture in Iran: A Post-Khatami Update," *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*, ed. Richard Tapper (London: I.B. Tauris, 2002), 41-44.

گروه فیلم‌سازی هیچ‌گاه روایت فیلم را رسماً ترک نمی‌کند، و تماشاگر از خود می‌پرسد که آیا این گروه فیلم‌سازی در فضای روایی فیلم گنجانده شده است یا آنکه به عنوان پلی میان روایت فیلم و جهان مستند ورا–روایتی و خودآگاه فیلم ایفای نقش می‌کند. ظهور دوبارهٔ همان گروه فیلم‌سازی در آخر فیلم این تمایز را پیچیده‌تر می‌کند. گذار از نمای باز عباس در حال دویدن در خیابان و نمایی نزدیک از طوبا، صحنهٔ پایانی فیلم است و این یک بار دیگر همان لحظهٔ تلاقی دیدگاه دوربین با دیدگاه مستندساز است. وقتی از طوبا می‌پرسند که چرا رأی می‌دهد، به شیوایی دلایل خود را بیان می‌کند، اما صدای او پیوسته با صدای بوق بلندی قطع می‌شود و سرانجام صدایی آشنا (مصاحبه کنندهٔ صحنهٔ آغازین فیلم) به طوبا می‌گوید که به علت نقص فنی باید از اول شروع کنند. طوبا، که آشکارا ناامید شده است، گلایه می‌کند: "ولش کن! خونه‌م رو از دست دادم، پسرم فراریه، و همه دارن فیلم‌برداری می‌کنن." آخرین جملهٔ او این احتمال را به ذهن تماشاگر القا می‌کند که همین گروه فیلم‌سازی در سراسر فیلم مشغول فیلم‌برداری از او بوده است. در این صورت، منطق آگاهی‌بخش این مستند منوط می‌شود به رشد و نمو هویت سیاسی طوبا که از طریق رویدادهای فیلم تحقق می‌یابد. آنچنان که قاب‌بندی فیلم اجازه می‌دهد، زیر پوست شهر با قرار گرفتن در گروه "مستند" می‌تواند ادعاهایی نمایه‌ای به جهان تاریخی بودن داشته باشد.

هرچند، بنی‌اعتماد به همان سادگی که به امکان مستند بودن فیلم اشاره می‌کند، برای رد آن نیز شواهدی ارائه می‌دهد. در همان ابتدای فیلم، وقتی نمایش‌گر تصویری شفاف می‌شود، تماشاگر، گلاب آدینه، بازیگر معروف ایرانی، را می‌بیند. بنی‌اعتماد اشاره کرده ایت که وقتی شش سال پیش از تولید فیلم ویرایش فیلم‌نامه را شروع کرد، آدینه را برای بازی در این نقش در نظر داشت.[۲۱] تصمیم کارگردان برای استفاده از بازیگران حرفه‌ای، از جمله باران کوثری، دختر خودش، در نقش محبوبه، بر خلاف جریان رایج موج نوی سینمای ایران است که در آن از بازیگرانی با سابقهٔ بسیار کم یا بدون سابقهٔ بازیگری استفاده می‌کنند. نتیجهٔ این تصمیم این است که تماشاگر زیر پوست شهر هم‌زمان تمایل دارد که هم صحنهٔ آغازین را به یک مستند تأویل کند و هم به این نکته اذعان کند که زن درون قاب، کارگر کارخانه نیست، بلکه بازیگری محبوب است. این همان مفهوم "حد فاصل"، از مفاهیم اسلاووی ژیژک، و عبارت است از پرده‌ای خودآگاهانه درون پرده که بافت حساس داستان‌پرداز فیلم را تهدید می‌کند[۲۲]، و گروه‌بندی ژانری فیلم را هم مبهم می‌کند. نمایش‌گر تصویری گروه فیلم‌برداری، با ارجاع به عمل تهیهٔ فیلم، نشان می‌دهد که زیر پوست شهر چگونه از تسلیم شدن به ویژگی‌های هنجاری فیلم داستانی سر باز می‌زند.

کارگردان در صحنهٔ پایانی فیلم، به همین ترتیب، کار مخاطب را برای پیوند دادن امر واقع و امر نمایشی، و امر تاریخی و امر خیالی دشوار می‌سازد. طوبا، پس از بیان این نکته که دائم از او فیلم می‌گیرند، ملتمسانه می‌گوید: "کاش یکی میومد از اتفاقاتی که اینجا میفته فیلم‌برداری می‌کرد. همین جا! حالا این فیلم‌ها رو به کی نشون میدین؟" بدین ترتیب، طوبا محدودیت‌های صورت مستند را می‌کاود و ناتوانایی آن را در درک عمق مشقات انسانی به پرسش می‌گیرد. راهول حمید، منتقد سینما، استدلال می‌کند که این نقد از سوی طوبا "احساسات مبهم بنی‌اعتماد نسبت به...تب سینما در ایران–و به احتمال، اصل اثرگذاری سیاسی سینما–را برملا می کند."[۲۳] اما این گروه‌بندی، برد گفتهٔ طوبا را بیش از حد بزرگ می‌کند. بنی‌اعتماد تنشی آشتی‌ناپذیر را میان سبک‌های مستند و داستانی فاش می‌کند که در آن، صورت مستند از لحاظ اجتماعی متعهد، جسارت اثرگذاری ندارد و بنابراین، نمی‌تواند به مخاطبان گوناگون دسترسی یابد. خوانش نادرست حمید از این صحنه برمی‌گردد به فهم اشتباه آخرین پرسش طوبا، "این فیلم‌ها رو به کی نشون میدین؟" این پرسش که آشکارا به برد کوتاه فیلم‌سازی مستند اشاره دارد، در عین حال عملی کنایه‌آمیز و خود–ارجاع از سوی بنی‌اعتماد است. این فیلم‌ها رو به کی نشون میدین؟ عنوان مستندی است که بنی‌اعتماد در ۱۳۷۲ش کارگردانی کرد. فیلم دربارهٔ محله‌ای فقیرنشین در جنوب تهران است و، بر این اساس، دغدغه‌هایی مشابه با دغدغه‌های زیر پوست شهر دارد. این اشاره به مجموعهٔ کارهای بنی‌اعتماد، در ترکیب با پرسش ملتمسانهٔ طوبا، در تمایل مخاطب آگاه برای مستند فرض کردن این لحظهٔ پایانی، تزاحم ایجاد می‌کند، چون

---

[۲۱] بنی اعتماد، "فیلمساز حرفه‌ای نیستم"، ۱۲۳.

[22] Slovaj Žižek, The Fright of Real Tears: *Krzysztof Kieślowski Between Theory* and Post-Theory (London: British Film Institute, 2001), 52.

[23] Hamid, "Review," 51.

[24] Stephen Winberger, "Neorealism, Iranian Style," *Iranian Studies*, 40:1 (2007), 5-16 and Shohini Chaudhuri and Howard Finn, "The Open Image: Poetic Realism and the New Iranian Cinema," *Screen*, 44:1 (Spring 2004), 38-57.

کارگردان با ابداع این نوع فیلم‌سازی چالش را به نمایش می‌گذارد که بر خلاف انتظارات تماشاگر از ارتباط مستند و امر واقع است.

بر این اساس، جملهٔ پایانی طوبا پیچیدگی‌های سبک تلفیقی بنی‌اعتماد را در زیر پوست شهر نمایان می‌سازد. واژه‌های او، که سبک عقیم پرسش‌وپاسخ در مستند را به نقد می‌کشد، آرزویی را بیان می‌دارد که شاید با صحنه‌ها و ساختار داستان‌پردازانهٔ فیلم برآورده شود. در عین حال، بنی‌اعتماد با خلق و رفع، نمایاندن و بی‌ثبات کردن تنش میان صورت‌های مستند و داستانی، ارتباط میان بازنمایی و واقعیت را وامی‌کاود. این ارتباط، نقطهٔ مرکزی زیر پوست شهر است. در این فیلم، شهر تهران واقعیتی شهری را بازنمایی می‌کند که می‌تواند غبارها را از تصوری عامه‌پسند، اما ناآگاهانه، از جنبش اصلاح‌طلبی بروبد.

اسطورهٔ شهری

در حالی که تمرکز فیلم‌های عباس کیارستمی، مجید مجیدی، و محسن مخملباف عموماً بر محیط‌های روستایی است و بر خلق سبک نئورئالیستی شاعرانهٔ متمایزی از چشم‌اندازهای روستایی استوار است،[۲۴] که قدمتش به گاو (۱۳۴۷) داریوش مهرجویی بازمی‌گردد، فیلم‌های رخشان بنی‌اعتماد جریانی متفاوت را در موج نوی سینمای ایران به راه می‌اندازد که تجربیات و فضاهای شهری را وامی‌کاود. تهران، برای بنی‌اعتماد، محل "تضادهای حیرت‌آور" است که در کنار "انبوهی مشکلات سیاسی، اقتصادی، واجتماعی" شهر را هر روز گسترده‌تر و "پرهرج و مرج"تر از روز پیش جلوه می‌دهند.[۲۵] بدین ترتیب، تهران به عنوان شخصیتی پیچیده و بی‌ثبات در همهٔ فیلم‌های او حضور دارد. زیر پوست شهر بازنمای یکی از پیچیده‌ترین تجسم‌های بنی‌اعتماد از شهر تهران است. در این فیلم، کارگردان امکان سیاسی این کلان‌شهر را موشکافی می‌کند و شهر را با همهٔ تناقض‌های آن دالی می‌شمارد بر واقعیتی که حضور اسطوره‌ای جنبش اصلاح‌طلبی بر آن سرپوش می‌گذارد، یا در آن به دیدهٔ اغماض می‌نگرد.

شهرنشینی، همانند مستند، برای رخشان بنی‌اعتماد این امکان را فراهم می‌آورد که بازنمایی واقعیت را واکاوی کند و راه‌های به هم رسیدن واقعیت‌های متعدد شهری را در نظر گیرد. او در زیر پوست شهر، ساختارهای شهری تهران را می‌کاود تا اسطورهٔ جنبش اصلاح‌طلبی را بشکافد. تلاش او بر این است که امیدها و وعده‌های جنبش اصلاح‌طلبی را همان‌گونه برملا کند که در فضای هرز و بی‌رحم شهری انعکاس می‌یابند. این فرآیند یادآور پروژهٔ پاساژها، متن ناتمام والتر بنیامین دربارهٔ "انحلال اسطوره در فضای تاریخ"[۲۶] است. والتر بنیامین پروژهٔ پاساژها را، که از ۱۹۲۷ آغاز کرد و تا هنگام مرگش در ۱۹۴۰ خستگی‌ناپذیر به نوشتنش ادامه داد، به عنوان راهی برای برچیدن "بوته‌های وهم و اسطوره" از "زمین قرن نوزدهم"[۲۷] در نظر می‌گرفت. پاریس، به مثابه پایتختی قرن نوزدهمی، دنیایی رؤیایی از مدرنیته را بازمی‌نماید، و ساکنانش، جماعتی رؤیابین، "تجلیات خود را در خواب و تفسیر آنها را در بیداری می‌یابند."[۲۸] لحظهٔ بیداری، یا تفسیر، به نفی اسطوره بدل می‌شود. این فرآیند، در پروژهٔ پاساژها، از راه کاوش پاریس به دست می‌آید، جایی که "زندگی پس از مرگ در گذشته نه چندان دستمایه‌ای است دیرینه‌شناسی یا به اصطلاح نبش قبر خواب‌ها و رویاها."[۲۹] بنیامین با ادعای مدرنیته در باب پیشرفت و پیوستگی– مرگ اسطوره– مخالفت می‌کرد، و پاریس اوایل قرن ۲۰م، تحت تأثیر جاذبه مستی‌آورش، استدلال غلط این ساز و کارها را روشن می‌ساخت.

پروژهٔ پاساژهای والتر بنیامین از لحاظ جغرافیایی، زمانی، و درون‌مایه به پاریس قرن ۱۹م، و مدرنیته وابسته است. با این حال، بنیامین با این اثر، مجموعه‌ای از واژه‌ها را برای بازنمایی شهر، پیچیدگی‌ها و زوالش وضع می‌کند تا بر حرکت تأکید کند، نه بر پیشرفت. به ویژه اینکه، مؤلف پروژهٔ پاساژها نوعی روش‌شناسی را به کار می‌گیرد که در آن "متن– به مثابه– شهر" و "شهر– به مثابه– متن"[۳۰] امکان‌پذیر است. به عبارت دیگر، بنیامین از خواننده می‌خواهد که شهر را متن بپندارد، مجموعه‌ای از نمادها، تصاویر، و بن‌مایه‌هایی که می‌توان آنها را واکاوی و تفسیر کرد تا فهم ما را از واقعیت‌های شهری ارتقا بخشند. در عین حال، او این مفهوم را ترویج می‌کند که محتوای شهری باید یک صورت متمایز شهری تولید کند که به نوعی، ساختارها و تجربیات کلان‌شهر را تکرار کند. مهم‌ترین اثر بنیامین، حد اعلای تلاشی ده‌ساله است برای بازنمایی قطعه قطعه شدن و گم‌گشتگی کلان‌شهر. به

---

[۲۵] امید صفایی و وحید پارسا، "تهران؛ شهر بی‌خافطه" تهران اوینو (اردیبهشت ۱۳۸۶):
http//:www.tehranavenue.com/article.php?id=693

[26] Walter Benjamin, The Arcades Project, trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999), 458.

[27] Benjamin, *The Arcades Project*, 456-7.

[28] Benjamin, *The Arcades Project*, 392.

[29] Graeme Gilloch, *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City* (Cambridge, UK: Polity Press, 1996), 111.

[30] Gilloch, *Myth and Metropolis*, 94.

سبب همین دغدغه‌های عمیق‌تر نسبت به بازنمایی شهر و اسطوره است که من از روش‌شناسی بنیامین در پروژهٔ پاساژها استفاده می‌کنم و تفکرات او را بر خوانش خود از زیر پوست شهر بنی‌اعتماد بار می کنم.

بنیامین رویکرد خود را در پروژهٔ پاساژها، آشکارا، بیان می‌کند: "روش این پروژه: مونتاژ ادبی است. نیازی به گفتن نیست، فقط نشان خواهم داد."[31] بدین سان پروژه پاساژها مجموعه‌ای است مبسوط که شامل منابع پاره پاره شده و توضیحاتی می‌شود با ترتیبی بی‌قاعده و گهگاه با درونمایه‌هایی تکراری و پیچیده. نتیجهٔ پاره پارگی و ماده‌گرایی در این حد بازتاب متنی تجربه فضای شهری، گیجی مستانه. به‌رغم تمایل فرد به درک شهر به عنوان کلیتی پیوسته، امکان تجربهٔ شهر در تمامیت آن از کف می‌رود، و فرد، در عوض، باید دریافتی را از شهر بپرورد که از راه مواجه‌های پراکنده به دست آورده است.

مونتاژ ادبی بنیامین از عکاسی و فیلم سرچشمه می‌گیرد.[32] بنیامین، در رسالهٔ معروفش "اثر هنری در زمانهٔ بازتولید مکانیکی،" (۱۹۳۵) که آن را هم‌زمان با پروژه پاساژها نوشته است، گوشزد می‌کند که:

> "به نظر می‌رسید که میخانه‌ها و خیابان‌های کلان شهرهای ما، ادارات و اتاق‌های مبلهٔ ما، ایستگاه‌های قطار ما، و کارخانه‌های ما، ما را نومیدانه در محاصره خود گرفته‌اند. و آنگاه فیلم از راه رسید و این جهان- زندان را با مواد منفجره‌ای قدرتمند، در کسری از ثانیه، از هم درید تا آنجا که حالا، در میان خرابه‌ها و آوار پراکنده‌اش، به آرامی و بااشتیاق به سفر می‌رویم."[33]

سینما امکان آشنایی ما را با "دیدی ناخودآگاه" از شهر به همان گونه پردازش می‌کند که روانکاوی، "انگیزه‌های ناخودآگاه" را آشکار می‌کند.[34] سینما با ترتیب بندی دوبارهٔ مفاهیم مکان و زمان ادراک شهری نوی را خلق می‌کند، و این کار را از طریق تکنیک‌هایی چون نمای نزدیک، و حرکت آهسته انجام می‌دهد، و از دیدگاه تاریخی با منزوی نمودن اشیاء مورد نظر مرکز شهر را باز می‌گرداند. فیلم، قطعات گریزان شهر را ضبط و حفظ می‌کند و فضای میان تماشاگر و تماشاشونده، سوژه و ابژه، را مسطح می‌کند.[35]

حالت فضایی تهران برای سبک بازنمایی که بنی‌اعتماد در زیر پوست شهر از آن استفاده کرده است، بسیار اهمیت دارد. هرچند به ادعای حمید دباشی، در این فیلم، "دوربین" کارگردان "قابلیت‌اش را از دست داده" و به ورطهٔ "گزارش صرف"[36] افتاده است، من استدلال می‌کنم که دوربین بنی‌اعتماد، به واسطهٔ مجموعهٔ قطعاتی که با توجه به فضا ترتیب یافته‌اند، به گونه‌ای منحصر به فرد و خلاقانه، تهران را از دنیای رؤیایی جنبش اصلاح‌طلبی مجزا می‌کند. از همان ابتدای فیلم، واژگان اسطورهٔ اصلاح‌طلبی شکل می‌گیرند. فیلم از راه گردش با اتوبوس در خیابان‌های تهران، به فضای روایی خود وارد می‌شود. چه به جاست که طوبا و تماشاگر، در حال سفر به حوزهٔ داستانی، باید به یک سخنرانی سیاسی از خاتمی گوش بسپارند. هرچند، انتخابات ۱۳۷۶ش به عنوان رویدادی معمولی در پس‌زمینهٔ فیلم قرار می‌گیرد، فقط در لحظات آغازین فیلم است که جنبش اصلاح‌طلبی فرصت بروز می‌یابد. بنی‌اعتماد به زیرکی در اصل سخنرانی دست می‌برد تا بتواند پیش‌فرض اسطوره‌ای جنبش را پررنگ کند. مضمون سخن خاتمی این است: "ما دموکراسی را توسعه خواهیم داد و به سوی جامعه‌ای مدنی پیش خواهیم کرد. کوشش خواهیم کرد که هر دم بر شأن و ثبات این ملت بیافزاییم. پیشرفت‌های ما محصول انقلابی عظیم هستند و مشکلات ما..." در این لحظه، سروصدای یک دعوای خیابانی صدای خاتمی را محو می‌کند. صدای سخنرانی وقتی باز می‌گردد که خاتمی می‌گوید: "و نتیجه‌اش پیش و بیش از هر چیز بهبودی وضع ما و به ویژه وضع جوانان ما خواهد بود..."، پیش از آنکه دوباره محو شود. این سخنرانی، از جهات مختلف، بسیار آشنا و برای تماشاگر ایرانی به‌سادگی قابل تشخیص است. به انقلاب ادای دین می‌کند، بر اهمیت وارد کردن جوانان در امور تأکید می‌ورزد، و اهداف خاتمی را به اختصار برمی‌شمارد، که شامل مردم‌سالاری و جامعهٔ مدنی است، دو واژه‌ای که همواره در سخنرانی‌های او به گوش می‌رسند.

---

[31] Benjamin, *The Arcades Project*, 460.

[32] Gilloch, *Myth and Metropolis*, 45.

[33] Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," *Illuminations: Essays and Reflections*, trans. Harry Zohn (New York: Pantheon, 1968), 236.

[34] Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," 237.

[35] Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," 237.

[36] Hamid Dabashi, *Close Up*: Iranian Cinema Past, Present, and Future (London: Verso, 2001), 242.

[37] Mehran Kamrava, "The Civil Society Discourse in Iran," *British Journal of Middle Eastern Studies*, 28:2 (2001), 170.

بنی‌اعتماد با کنترل دسترسی مخاطب به فایل صوتی، دیدگاهی ویژه از جنبش اصلاح‌طلبی برمی‌سازد و عرضه می‌کند که سراسر فیلم را تحت تأثیر قرار می‌دهد. نکتهٔ حائز اهمیت این است که بنی‌اعتماد برای قطع کردن سخنرانی، از سروصدای خیابانی استفاده می‌کند. این کلیپ، همانند موسیقی متن فیلم، در فضایی ورا–روایی حضور دارد و نه در زندگی یا دنیای شخصیت‌های فیلم. در عوض، این کلیپ، ورای قلمرو داستان به صدا درمی‌آید. این حقیقت که سروصداهای خیابانی می‌توانند مزاحم سخنرانی شوند، فرضیه‌ای را در زیر پوست شهر مطرح می‌سازد، آن‌گونه که آشکار می‌شود، مواجهات صوتی– تصویری تماشاگر با تجربهٔ شهری، فهم او را از جنبش اصلاح‌طلبی تغییر می‌دهد و آن را از نو شکل می‌دهد. این گسست در لحظه‌ای حیاتی از سخنرانی روی می‌دهد، یعنی درست وقتی که خاتمی می‌خواهد مشکلات کشور را تشریح کند. دلالت معنایی این برش این است که خاتمی و اصلاح‌طلبان هیچ تصوری از مشکلات داخلی کشور ندارند. تصاویر این صحنه– کش‌مکشی میان اعضای بسیج و فعالان جوان انتخابات– این نظر را با فراهم کردن صورت تصویری برای واژگان "مردم‌سالاری" و "جامعهٔ مدنی" که لحظاتی پیش شنیده شد، تقویت می‌کنند.

"جامعهٔ مدنی" پایه و اساس برنامهٔ سیاسی میانه‌روانهٔ خاتمی طی انتخابات ۱۳۷٦ش بود. با درک محدودیت‌های سازوکار سیاسی و طبیعت فرقه‌گرایی آن زمان در ایران، خاتمی مراقب بود که منظورش را از "جامعهٔ مدنی" و اینکه چگونه می‌خواهد کشور را بدان حد مطلوب برساند، خیلی واضح بر زبان نراند. خاتمی، به‌سادگی، و بی‌اینکه هیچ‌گاه دستور کار چشم‌گیری برای رسیدن به جامعهٔ مدنی ارائه دهد، حمایت رأی‌دهندگان جوان را به دست آورد که از شرایط سیاسی و اقتصادی دههٔ هفتاد آزرده خاطر بودند. اگرچه، همان طور که مهران کامروا اشاره کرده است، ایرانیان پس از انتخاب خاتمی، به سرعت، خواستار پاسخ‌گویی شدند و در پی آن برآمدند که دریابند رئیس جمهور جدید چگونه می‌خواهد نظام حقوقی ایران را بازبینی کند تا مطلوب‌های جامعهٔ مدنی، همچون تسامح، آزادی، و احترام متقابل را در آن بگنجاند.[۳۷] طی دو سال بعد، به ویژه پس از چندین حملهٔ سبعانه به تجمع‌های اعتراضی دانشجویان در سال ۱۳۷۸ش، مردم به شدت به توانایی خاتمی برای جامهٔ عمل پوشاندن به وعدهٔ جامعهٔ مدنی بدگمان شدند.[۳۸]

اگرچه داستان زیر پوست شهر طی انتخابات ۱۳۷٦ش اتفاق می‌افتد، خود فیلم در ۱۳۷۹ش فیلم‌برداری و تهیه شد، وقتی که توهم‌زدایی از توانایی‌های خاتمی و وعده‌اش برای ایجاد جامعهٔ مدنی در اوج بود. بدین ترتیب، بنی‌اعتماد آن انتخابات تاریخی را دوباره می‌آزماید، و به آرامی و در چشم‌انداز شهر تهران پرده از روش‌هایی برمی‌دارد که در آن، لفاظی خاتمی دربارهٔ مردم‌سالاری و جامعهٔ مدنی از پاسخ‌گویی به مشکلات کشور، حتی در سال ۱۳۷٦ش، بازمی‌ماند. اعتقاد عمومی بر این است که نیروهای محافظه‌کار بر سر راه کوشش‌های خاتمی برای انجام اصلاحات موانعی ایجاد می‌کرد[۳۹]، و اینکه اگر خاتمی موفق می‌شد، کشور از لحاظ سیاسی، فرهنگی و اقتصادی احیا می‌شد. این درک از موقعیت، اسطورهٔ جنبش اصلاح‌طلبی را شکل می‌دهد،[۴۰] همان که زیر پوست شهر علیه آن موضع می‌گیرد. برای بنی‌اعتماد، شهر تهران نمونه‌ای است بس گزنده از راه‌هایی که مفاهیم گستردهٔ مردم‌سالاری و جامعهٔ مدنی– اصلاح از درون ساختارهای حاضر در جمهوری اسلامی– هیچ‌گاه نتوانستند مشکلات داخلی و اقتصادی آن را پاسخ‌گو باشند. خاتمی، به عنوان روحانی و از وابستگان به آیت‌الله خمینی، می‌کوشید که اصلاحات را از– بالا– به– پایین اجرا کند، اما زیر پوست شهر بنی‌اعتماد این حکایت سیاسی را به سطح خیابان برد، و این دیدگاهی الهام بخش است.

این چشم‌انداز خیابانی، بُعدی قطعه قطعه را به بازنمایی تهران در زیر پوست شهر می‌افزاید. در این فیلم از نمایش نماهای باز از سطح وسیعی از شهر خودداری شده است، و از نماهای هوایی برای نمایش تمامیت شهر استفاده نشده است. میشل دوسرتو تمایز قائل می‌شود میان کسانی که شهر را از بالا و با چشم‌انداز وسیع می‌خوانند و آنها که شهر را پیاده طی می‌کنند، و آن را می‌نویسند، بی‌آنکه بتوانند بخوانندش.[۴۱]

---

[38] Saïd Amir Arjomand, *After Khomeini: Iran Under His Successors* (New York: Oxford University Press, 2009), 95.

[39] Mehdi Moslem, *Factional Politics in Post-Khomeini Iran* (Syracuse, NY: Syracuse University Press, 2001), 257-265.

[۴۰] این ارزیابی من از جنبش اصلاح طلبی بدان معنا نیست که می‌خواهم کوشش‌های محمد خاتمی و جذابیت‌های برنامهٔ او را کوچک بشمارم. فیلم بنی اعتماد، روزگار ما (۱۳۸۰)، مستندی دربارهٔ انتخابات ۱۳۸۰ش، نشان می‌دهد که برخی از مردم تا چه اندازه به این مفاهیم باور داشتند. اصرار من اما بر این است که نشان دهم ایده‌های بزرگ خاتمی چگونه از ریاضت‌های اقتصادی بسیاری از مردم ایران غافل ماند.

[41] Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984), 92-3.

فیلم‌برداری بنی‌اعتماد در زیر پوست شهر، تماشاگر را دعوت می‌کند تا با این حالت دوم هم‌ذات‌پنداری کند. در این‌باره، عنوان فیلم نیز بسیار گویاست؛ عنوان فیلم بر این اشاره دارد که کارگردان به دنبال واکاوی تجربهٔ شهری ورای تصاویر سطح آن است. عنوان فیلم ارجاعی دارد به فیلم فریدون گله، زیر پوستِ شب (۱۳۵۷ش). اصطلاح زیر پوست شب عموماً به معنای "زندگی شبانه" گرفته می‌شود و همچنین واژه‌ای فارسی است برای اشاره به ژانری از فیلم‌های محبوب در دهه‌های ۴۰ و ۵۰. این فیلم‌ها، که معمولاً مخاطبان غربی را در نظر می‌گرفتند، زندگی شبانهٔ فریبنده و وسوسه‌آمیز شهرهای مختلف آسیایی مانند بیروت، شانگهای و تهران را تصویر می‌کرد. فیلم گله با نمایش کوشش نافرجام مردی فقیر برای دست یافتن به این

تصویر ۲

زندگی شبانه، حکایتی متضاد را از این ژانر ارائه می‌دهد. هر دو فیلم زیر پوست شهر و زیر پوست شب، بدین ترتیب، اسطوره‌های محبوب را از طریق بازنمایی طیف متفاوتی از تجربه‌ها در تهران، باطل می‌کنند.

بنی‌اعتماد برای دست یافتن به چشم‌اندازهای متفاوت شهری، و به کمک حرکت گسستهٔ دوربین از یک مکان جغرافیایی به مکانی دیگری، تصویری قطعه قطعه از تهران خلق می‌کند، و هیچ‌گاه از فضای پیموده شده تصویری فراگیر ارائه نمی‌دهد. ساختارهای تصویری و داستانی فیلم تا حد زیادی بر صحنه‌هایی مکمل، و از لحاظ مضمونی هم‌بسته، از محله‌های مختلف شهر استوارند. یک شرکت پیمانکاری در بالاترین طبقهٔ آسمان‌خراشی در مرکز تهران، به طور مثال، مقایسه می‌شود با کارخانهٔ نساجی که طوبا در آن کار می‌کند. صحنهٔ داخل شرکت با موسیقی کلاسیک در پس‌زمینه همراه است و میزهای مرتب و دفترهای پر از مردان و زنانی را نشان می‌دهد که لباس‌هایی غربی و رنگارنگ به تن دارند. اما سر و صدای ماشین‌ها در کارخانه، نقطهٔ متقابل آزارنده‌ای را به تماشاگر ارائه می‌دهد، آن هم تماشاگری که تازه به موسیقی نرم و کلاسیک داخل شرکت خو کرده بود. در این کارخانه فقط زن‌ها مشغول کارند، که همه‌شان نیز روسری‌های سیاه سنتی به سر دارند. پویش تصویری عمودی از آسمان‌خراش، و حرکت افقی دوربین در کارخانه، تأکید بر فضای سه بعدی شهر است (تصویر ۲). بر اهمیت اشغال بلندترین نقطهٔ شهر، هنگامی در فیلم تأکید می‌گردد که عباس وارد آسمان‌خراش می‌شود و دوستش به او هشدار می‌دهد که: "وقتی میری اون بالا، ما آدم کوچولوها رو فراموش نکنی!"

زیر پوست شهر، همچنین، به مقایسهٔ ساختارهای اجتماعی می پردازد که از لحاظ جغرافیایی متفاوتند، و خانواده جایگاهی مخصوص در این مکاشفه دارد. در یک نمونه، طوبا به خانه می‌رسد و می‌بیند که نوه‌اش مشغول بازی در کوچه‌های تنگ محلهٔ آنهاست. دخترک در توضیح حضورش در آنجا می‌گوید: "بابا مامان رو زد و بهش گفت برو گم شو...ما هم اومدیم اینجا!" اعضای خانواده نسبت به آمدن حمیده رفتارهای متفاوتی نشان می‌دهند و حضور او موجب تنش می‌شود. واکنش‌ها از عصبانیت محمود و مداخلهٔ محبوبه، تا مصلحت‌بینی طوبا، که فکر می‌کند خانواده فضای فیزیکی و توان مالی نگهداری از زنی باردار و دختر خردسالش را ندارد، در نوسان است. معماری خانه، به خصوص حیاط آن، این مکالمه را نمایان می‌کند و بر نبود فضای کافی صحه می‌گذارد. یک خانهٔ سنتی ایرانی که چندین اتاق یا آپارتمان به دور یک حیاط مرکزی دارد. در صحنه‌ای، حمیده در حیاط کوچک مرکزی ایستاده و افراد خانواده از درون اتاق‌های مختلف، یا در حال گذر از یکی به دیگری، نظر خود را بیان می‌کنند. نبود فضای خصوصی، چه درون و چه بیرون خانه، کاملاً مشهود است، و در یک آن، طوبا از ترس اینکه همسایگان حرف‌هایشان را بشنوند، محمود را به علت فریاد زدن از لای در سرزنش می‌کند.

در پی این صحنه، صحنهٔ دیگری می‌آید از خانه‌ای در محله‌ای بالانشین در شمال تهران، و دوربین نمای زیبایی از شهر را از آن نقطهٔ بالای تپه ثبت می‌کند. درون خانه، بافتی غنی با رنگ‌هایی شاداب دارد و بر خلاف ساختار خانهٔ قدیمی صحنهٔ پیش، از فضاهای داخلی تشکیل شده است. دعوایی میان مادر و پسر در می‌گیرد؛ پسر با وجود توانایی خریدن ضبط صوت ماشین آنها را می‌دزدد، و این آبروی خانواده را به خطر می‌اندازد.

عباس در دعوا مداخله می‌کند و پسر وجدان کاری او را به سخره می‌گیرد؛ اگرچه آن دو تقریباً هم‌سن هستند. مادر و پسر بر سر کلید ماشین دعوا می‌کنند و سرانجام پسر که پیروز شده است، به سرعت دور می‌شود، در حالی که چیزی نمانده عباس را که در حال عبور از پیاده‌رو است، زیر بگیرد. تکنیک بنی‌اعتماد در کنار هم قرار دادن این صحنه‌ها، یادآور روش بنیامین است در چیدن ملاحظات و اطلاعات اغلب مرتبط و قطعه قطعه به عنوان راهی برای ترغیب خواننده به استنتاج و برقرار کردن پیوندها. در زیر پوست شهر، تصاویر قطعه قطعه تأکیدی هستند بر مجموعه‌ای از واقعیت‌های شهری که از نظر جغرافیایی و اقتصادی متفاوتند و در کنار هم تهران را تشکیل می‌دهند. در عین حال، این صحنه‌های قطعه قطعه در کنار هم رگه‌هایی از پیوستگی ایجاد می‌کنند که به تجربیات خانواده و آبروی آن مربوطند.

بنا بر این، زیر پوست شهر با فراهم کردن مناظر کنارهم چیده شده " که انسان گرفتار در ترافیک خیابان های شهری بزرگ در مقیاس فردی تجربه می کند"[42] برای تماشاگر، شهر تهران را قطعه قطعه می‌کند. هر چند خود فیلم، قطعه قطعه نیست و ساختار روایی پیوسته‌ای دارد که به بنی‌اعتماد امکان می‌دهد تا قطعات مختلف تهران را به هم بپیوندد. راهول حمید اشاره می‌کند که "بیشترین زمان فیلم به ماجرای عباس می‌پردازد، اما طوبا در مرکز فیلم قرار دارد."[43] دلیل این ناهماهنگی زمانی در فیلم، به نظر من، در این واقعیت نهفته است که عباس نقشی کلیدی در جابه‌جایی‌های مکانی فیلم ایفا می‌کند. بیشترین قسمت‌های زیر پوست شهر تشکیل شده است از تصاویری همگون از شمال و جنوب شهر، که با صحنه‌های گذرای بزرگراه‌ها مرتبط می‌شوند. عباس، به عنوان یک پادو، از امکان تحرک لازم برای نفوذ به هر دو فضا و ایفای نقش راهنمای تماشاگر برخوردار است. این تغییرات منطقه‌ای، بیننده را ترغیب می‌کند تا دو قسمت شهر را – از نظر تصویری و اجتماعی، فضایی و اقتصادی– قیاس کند و روش‌های مختلفی را که مردم فضای شهری اطراف خود را درک می‌کنند و تفاوت‌های عمدهٔ این رویکردها را بر اساس موقعیت جغرافیایی در تهران زیر نظر بگیرد.

بزرگراه‌ها، ماشین‌ها و ترافیک، به عنوان حد فاصل میان این موقعیت‌های مختلف، خود، فضای متمایزی را در زیر پوست شهر تشکیل می‌دهند که مجموعه‌ای متشکل از ویژگی‌های اقتصادی، سیاسی و اجتماعی تولید می‌کند. عباس، سوار بر موتور کوچکش در خیابان‌ها و بزرگراه‌های پایتخت تردد می‌کند. در سراسر فیلم، همهٔ اعضای خانواده فقط یک‌بار با اتومبیلی که عباس از رئیسش امانت گرفته است به مرکز شهر سفر می‌کند. این سفر در اوایل داستان، نقشی مهم در تعیین تفاوت نمادین میان جنوب تهران و مناطق اقتصادی شمال شهر بازی می‌کند. پیش از ورود خانواده به بزرگراه، عبور یک قطار حرکتشان را متوقف می‌کند، تصویری که بیش از ده ثانیه بر پرده می‌ماند. بنابراین، تماشاگر نیز مانند شخصیت‌ها باید منتظر بماند، و حضور قطار، به نوعی، تأکید دارد بر اینکه جابه‌جایی برای ساکنان جنوب شهر تهران، محدود و دور از دسترسی است. صحنه با مجموعه‌ای از نماها ادامه می‌یابد که اندازه‌های بی‌رحم بزرگراه را پررنگ می‌کنند و بر جذابیت‌های نمایان شمال تهران انگشت می‌گذارد. گرچه خانواده سفرش را در روز روشن آغاز می‌کند، زمان رسیدن آنها شب‌هنگام به مقصد می‌رسد، و بدین گونه بنی‌اعتماد جنبه‌ای زمانی به پیکره‌بندی مکانی فیلم می‌افزاید. ساختار تهران بر یک لایه‌بندی مکانی و اجتماعی استوار است که در طول محور افقی شهرٍ گسترش می‌یابد تا فضای شهر را به دو قسمت کاملاً مجزای شمال و جنوبٍ تقسیم کند. ساکنان متعلق به طبقات میانی و بالا منحصراً در نیمهٔ شمالی شهر زندگی می‌کنند، و همان‌طور که علی مدنی‌پور، جغرافی‌دان، می‌گوید، این ساختار دوقطبی "به وضوح در تهران نمایان"[44] است.

زیر پوست شهر نشان می‌دهد که این ساختار، لایه‌بندی اجتماعی را چگونه به کمک ابزار مکانی حفظ می‌کند، و به خوبی، فقیرترین شهروندان تهران را با استفاده از شبکهٔ بزرگراه‌ها، که برای افرادی که خودرو شخصی ندارند غیر قابل دسترسی است، از مراکز مالی تهران دور نگه می‌دارد. نداشتن خودرو شخصی در جنوب شهر به کمک یک نمای هوایی از محلهٔ طوبا در فیلم به نمایش درمی‌آید. صدای آژیر خودرو، تماشاگر را ترغیب می‌کند که در میان انبوه نامنظم و یک‌رنگ ساختمان‌ها و کوچه‌ها به دنبال منبع صدا بگردد: ماشین امانت گرفته شده که به سختی کنار جوی آب پارک شده است. ساکنان این محلهٔ جنوب شهر، به وضوح، منابع مالی و مکانی لازم رابرای خرید خودرو ندارند، و زیر پوست شهر، در مقاطع مختلف، مشکل تردد در جغرافیای پهناور تهران را بدون در اختیار داشتن خودرو خاطرنشان می‌کند. چالش‌های حمل و نقل عمومی هنگامی بروز می‌کند که حرکات طوبا و همکارانش در تلاش برای سوارشدن به اتوبوس و برگشتن به خانه، به

[42]Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," 250.

[43]Hamid, "Review: *Under the Skin of the City*," 51.

[44]Ali Madanipour, *Tehran: the Making of a Metropolis* (New York: John Wiley & Sons, 1998), 114.

سبب تأثیر بادبانی چادرهایشان، کند می شود. در همین حین، خطرات پیاده‌روی نیز به تماشاگر یادآوری می‌شود. وقتی عباس پس از تحویل خورو به خانوادهٔ رئیسش، پیاده به محل کارش برمی‌گردد، و شهر به ظاهر بی انتها در پیش چشمانش گشوده می‌شود، چیزی نمانده که رانندهٔ همان خورو او را زیر بگیرد (تصویر ۳).
این موقعیت‌ها، محدودیت‌های دسترسی به فضای شهری را به آزمون می‌گذارند و هم‌زمان توجه را به گوناگونی اجتماعی و اقتصادی در شهر جلب می‌کنند. توانایی این شهر در بازنمایی تجربیات انسانی متفاوتی که در سطوح قابل لمس آن حضور دارند، برای بنی‌اعتماد به حیطه‌ای فراتر از ابعاد مکانی و حتی ابعاد زمانی آن می‌گسترد. تهران، به خوبی، در مقام واسطه‌ای قرار می‌گیرد که واکنش‌های احساسی و انگیزه‌های

تصویر ۳

ساکنانش را ضبط و منعکس می‌کند. از این رو، سینمای بنی‌اعتماد مصداقی می‌شود برای این مفهوم بنیامین، که فیلم دریافت‌های تماشاگر را از شهر می‌شکافد، و از طریق نحوهٔ فیلم‌برداری و تدوین، ویژگی‌های تاکنون نادیده گرفته شده را بر آن نقش می‌کند. در زیر پوست شهر، خیابان‌ها و ساختمان‌های تهران با هیجان‌ها و شادی‌ها، دردها و رنج‌های شخصیت‌ها جور درمی‌آیند. به طور مثال، پس از اینکه عباس عشق خود را به یکی از دختران شاغل در شرکت پیمانکاری ابراز کرده است، و ظاهراً با استقبال دختر نیز روبه‌رو شده است، سوار بر موتورش به پرواز درمی‌آید، و در خیابان‌های شهر، که برای نوروز آذین‌بندی شده است، پیچ و تاب می‌خورد. در غیاب موسیقی، هیجان عباس در این موقعیت را جذابیت‌های تصویری شهر به بیننده منتقل می کنند. پس‌زمینهٔ فیلم، خود، ویژگی‌های قهرمان داستان را می‌گیرد، و این صحنه بر این نکته متمرکز می‌شود که شهر همیشه مایهٔ دشواری و گسست نیست و می‌تواند جایی برای پیوندها نیز باشد. شهر از شخصیت‌ها به گونه‌ای حمایت می‌کند که شاید خودشان نتوانند آن‌گونه از هم حمایت کنند. این توانایی تناقض‌آمیز تهران در جذب و دفع است که بنی‌اعتماد را به خود جلب می‌کند.
این تناقضات هیچ‌جا بروز بهتری نمی‌یابند، مگر در چرخه‌های ساختن و ویران کردن که هر کلان شهری را می‌پروراند، احیا می‌کند، و فلج می‌سازد. داستان فیلم، اعم از پیمان‌کاری که می‌خواهد خانهٔ طوبا را بخرد، و کار عباس در ارتباط با شرکت پیمان‌کاری، فرصت‌های بسیاری را فراهم می‌آورد تا ساخت و ساز را در همهٔ سطح شهر نشان دهد، و برای تماشاگر هیچ وقت کاملاً مشخص نمی‌شود که شاهد ساخت یک عمارت است یا تخریب آن. شباهت‌های تصویری این دو موقعیت پادرهوا این حقیقت را می‌رساند که آنها همبسته‌اند. این‌که شهر پر است از این فرآیندهای چرخه‌ای، هنگامی واضح‌تر می‌شود که آنها به احساسات انسانی مزین می‌شوند. عباس پس از اینکه متوجه می‌شود قربانی کلاه‌برداری شده و همهٔ پس‌اندازش به همراه پول حاصل از فروش خانه از دستش رفته است، خیابان‌های شهر را با مرارت طی می‌کند. به‌رغم حرکت سریع در مکان و زمان، او همیشه در قاب ساختمان‌هایی قرار دارد که در حال ساخته (ویران) شدن هستند. این پوسته‌های بی در و پنجره، و اسکلت‌های بتونی، مشقات وی را منعکس می‌کنند. ویرانی مالی، اخلاقی و احساسی او با این ساختمان‌های نیم‌ساز/تهی کاملاً حس می‌شود، و ناتوانایی او در خلاصی از دست آنها، شهر را فضایی پویا معرفی می‌کند که برون از محدوده و قوانین تجربهٔ مکانی صرف عمل می‌کند (تصویر ٤).

بازنمایی شهر تهران در زیر پوست شهر از طریق گسست‌های جغرافیایی، چرخه‌های ساخت/ویرانی، و ارتباطی تنگاتنگ میان ساختمان و احساس، نگاه خیرهٔ تماشاگر را هم‌دردانه به سوی تجربیات یگانهٔ شهروندان فقیر و حاشیه‌نشین طبقهٔ کارگر سوق می‌دهد. در نتیجه، دغدغهٔ عمدهٔ فیلم نمایش راه‌هایی است که سازوکارهای سیاسی (آن گونه که در پس‌زمینهٔ انتخابات نمایان است) از طریق آن بر زندگی این محله‌های فقیرتر جنوب تهران تأثیر می‌گذارند. کارگردان، با نمایش حضور مردم در انتخابات، فقط در نیمهٔ جنوبی شهر، نقش ارتباط میان سازوکار سیاسی و جنوب تهران را پررنگ می‌کند.

ارجاعات به جنبش اصلاح‌طلبی و انتخابات پیش رو فقط در بخش‌هایی از فیلم ظاهر می‌شوند که بر جنوب شهر تمرکز دارند. بنیامین نیز در بررسی پاریس، به شخصیت‌های حاشیه‌ای شهر علاقه نشان می‌دهد. به خصوص، مجذوب افرادی می‌شود که خود را خارج از چرخه‌های معمول مصرف‌گرایی و کالاها قرار می‌دهند؛ این افراد حاضر در چشم‌انداز شهری، جزئی ضروری از کوشش وی برای پرده برداشتن از اسطورهٔ مدرنیته می‌شوند. بنی‌اعتماد در کوششی مشابه، بر حاشیه‌های تهران متمرکز می‌شود تا اسطورهٔ اصلاح‌طلبان را افشا کند، و این شخصیت‌ها و محلاتی که در آن زندگی می‌کنند، نمایانگر چاله‌هایی است که برنامهٔ سیاسی اصلاح‌طلبان آنها را پرنشده باقی گذاشت.

رشد و نمو هویت سیاسی طوبا در مرکز فیلم زیر پوست شهر قرار دارد. قاب‌بندی مستند فیلم چیزی فراتر از بازنمایی ارجاع ژانری است؛ علاوه بر آن به منطق آگاهی‌بخش مستند هم اشاره دارد. فیلم‌برداری به سبک مستند در آغاز فیلم، تماشاگر را وامی‌دارد که مهارت‌های تفسیری خود را به ساختاری استدلالی اختصاص دهد و نه به یک خط داستانی. از این رو، اگر کسی بخواهد زیر پوست شهر را فیلمی مستند ارزیابی کند– همان طور که ساختار فیلم نیز ترغیب می‌کند– آنگاه شاید بتوان ترقی هویت سیاسی طوبا را به راه حلی فرضی برای مشکلات تصویرشده در فیلم تعبیر کرد. ناتوانی اولیهٔ طوبا در بیان توقعاتش از مسئولان منتخب، و بیانیهٔ سیاسی شیوای پایانی او، اشاره دارند به آنکه رویدادهای تراژیک فیلم، الهام بخش و راهنمای فعالیت سیاسی نوپای او بوده‌اند. هرچند، گفته‌هایش اشاره‌ای ضمنی دارند به تنش میان عواملی که او را به سوی رأی دادن سوق داده‌اند و هدف‌های نامزدی که او می‌خواهد به وی رأی دهد. اظهار نظر طوبا که "حالا کسی هست که می‌خواد به ما کمک کنه، من هم اومدم بهش رأی بدم"، با ارجاعاتی دربارهٔ از دست رفتن خانه‌اش و پسرش، نشانه‌گذاری می‌شود. به نظر می رسد که جنبش اصلاح‌طلبی– که در فیلم با سخنرانی خاتمی دربارهٔ مردم‌سالاری و جامعهٔ مدنی بازنمایی می‌شود– از آمادگی لازم برای رفع دغدغه‌های اقتصادی و اجتماعی، که زندگی طوبا را دست‌خوش تغییر کرده‌اند، برخوردار نیست. درک تنش و تعیین ارتباط دقیق میان خواسته‌ها و امیدهای جنوب تهران و تغییرات سیاسی پیشنهادی جنبش اصلاح‌طلبی، از بزرگ‌ترین چالش‌های فیلم است. نابرابری‌ها در نحوهٔ اسکان و تبعیض‌های جنسی می‌توانند در تحلیل ناسازگاری‌های سیاسی، که فیلم برملا می‌کند، مفید واقع شود.

رخشان بنی‌اعتماد بخش عمده‌ای از فعالیت حرفه‌ای خود را به بحران مسکن در تهران اختصاص داده است. او در این زمینه سه مستند کارگردانی کرده است: گزارش ۷۱ (۱۳۷۱)، این فیلم‌ها رو به کی نشون میدین؟ (۱۳۷۲)، و بهار تا بهار (۱۳۷٤)، و علاقه‌اش به معماری، و تجربیات مسکونی، به فیلم‌های بلند داستانی‌اش نیز سرایت کرده است، از جمله به زیر پوست شهر. در این فیلم، مشکل مسکن هم بر نقدهای اجتماعی– سیاسی و هم بر سبک سینمایی وی اثر گذاشته است. او تصمیم گرفت که بخش اعظم صحنه‌ها را به صورت نمای دور فیلم‌برداری کند تا اثر "نگاه دزدانه به خانهٔ همسایه از روی دیوار"[٤٥] را القا کند. فیلم، چشم‌انداز همسایه‌ای را برای تماشاگر فراهم می‌کند که همان نوع همدلی را

تصویر ٤

ترغیب می‌کند که زندگی جمعی. از این نظر، صورت فیلم اظهارات انتقادی آن را دربارهٔ وضعیت مسکن در جنوب تهران تقویت می‌کند. نبود فضای فیزیکی متناسب با رشد سریع جمعیت شهری، کانون بحران مسکن است؛ این مشکلات سازماندهی مجدد ساختارهای زندگی سنتی و افقی را به صورت ساختارهای عمودی، که می‌توانند افراد بیشتری را اسکان دهند، به امری ناگزیر بدل می‌کند. آرزو برای ساختن آپارتمان به پیمانکار این انگیزه را می‌دهد که سرانجام خانهٔ طوبا را بخرد. وجود این انگیزه از راه نماهای دور افقی در محله‌های جنوب تهران در کنار

[٤٥] ثمینی، "رخشان بنی اعتماد در یک نگاه"، ص۱۳۲.

نماهای محدود عمودی در شمال تهران تقویت می‌شود. در فیلم، مطلوب بودن فضای فیزیکی در تهران، این توانایی را به پیمان‌کار می‌دهد که کل یک محله را در جنوب تهران بخرد، جایی که نیاز فوری به پول بر احساس ثبات حاصل از مالکیت خانه می‌چربد.

فروش خانهٔ طوبا، به عباس فرصت می‌دهد که ویزا بخرد و به دنبال تحقق رؤیاهایش در خارج از کشور برود (با وعدهٔ موفقیت مالی دوچندان)، و به محمود، که در حال حاضر بی‌کار است، این امکان را خواهد داد که قدرتش را، به عنوان رئیس خانواده، دوباره به دست آورد. هرچند، طوبا نان‌آور خانواده است، و در مالکیت خانه ثبات می‌بیند. پس از اینکه عباس و محمود خانه را می‌فروشند، طوبا با تأسف می‌گوید: "من همیشه بارم را از این خونه به اون خونه به دوش کشیدم...حالا سر پیری که کمی آرامش می‌خواستم، باید این کار رو با من می‌کردین؟" اگرچه طوبا اعتقاد دارد که مستحق مالکیت خانه است، هرگز بدان نمی‌رسد، چون زن است، و پیمان‌کاری که به او می‌گوید: "برو به شوهرت بگو بیاد. من با زن جماعت کار ندارم" نمایندهٔ نظام تبعیض جنسی در مالکیت خانه است. نام طوبا که احتمالاً، ارجاعی به داستان طوبا و معنای شب (۱۳۶۹ش)[۴۶] اثر شهرنوش پارسی‌پور، به همین منوال بر ارتباط جنسیت و مالکیت خانه تأکید می‌کند. در داستان تاریخی پارسی‌پور، موقعیت طوبا را به عنوان زنی مالک خانه در ابتدای قرن– محصول ازدواج او با مردی مسن در عنفوان جوانی و طلاق اوست– متمایز می‌کند، و آسودگی مالی و عملی مالکیت خانه، او را به مکاشفه‌ای می‌رساند و به او توانایی پرده برداشتن از پدرسالاری بنیادینی را می‌دهد که در جامعهٔ ایرانی همواره بر زنان ظلم روا داشته است.[۴۷] به نظر نمی‌رسد که در زیر پوست شهر، مباحثهٔ گستردهٔ خاتمی دربارهٔ جامعهٔ مدنی بتواند در برابر نظام ریشه‌دار و متعصب نابرابری اقتصادی و جنسیتی، کاری از پیش ببرد.

مسکن به عنوان نقطهٔ دسترسی به مجموعه‌ای از نابرابری‌های جنسیتی عمل می‌کند که در زیر پوست شهر بروز خود را نشان می‌دهد، و مهم‌ترین آنها خشونت علیه زنان است. فیلم، دو بار خشونت خانوادگی را نشان می‌دهد که در کنار هم تعدادی واکنش عملی و سیاسی را برمی‌انگیزانند. حمیده، که شوهرش او را آزار بدنی می‌دهد، ناگزیر به چرخهٔ خشونت بازگردانده می‌شود، چون طوبا باید این نکته را بپذیرد که در خانه فضای کافی برای نگهداری از زنی باردار و دختر خردسالش را ندارد. در طول اقامت حمیده، چندین نما از فضای داخلی خانه در فیلم دیده می‌شود که با پرده‌های دوخته شده از ملافه‌های قدیمی از هم جدا شده‌اند؛ این تصاویر پر ازدحام بر نبود فضای کافی در خانه تأکید می‌کند. وضعیت حمیده با معصومه، دختر همسایه و بهترین دوست محبوبه، در تضاد است. معصومه را برادرش که به مواد مخدر معتاد است، کتک می‌زند. او پس از اینکه پی می‌برد معصومه به کنسرت رفته است، گیسوانش را می‌برد. معصومه این چرخهٔ خشونت را با فرار از خانه می‌شکند. او و محبوبه، چندی بعد در پارک ملت همدیگر را ملاقات می‌کنند، و طرز لباس پوشیدن معصومه و آرایش غلیظش این حس را به بیننده منتقل می‌کند که او به خودفروشی کشیده شده است. وقتی پلیس به پارک حمله‌ور می‌شود، هر دو دختر دستگیر می‌شوند، و طوبا چون سند خانه را ندارد، نمی‌تواند برای محبوبه وثیقه بگذارد. بدین ترتیب، بنی‌اعتماد این معضل اجتماعی را به شرایط اقتصادی گره می‌زند که بر صنعت مسکن حاکم است.

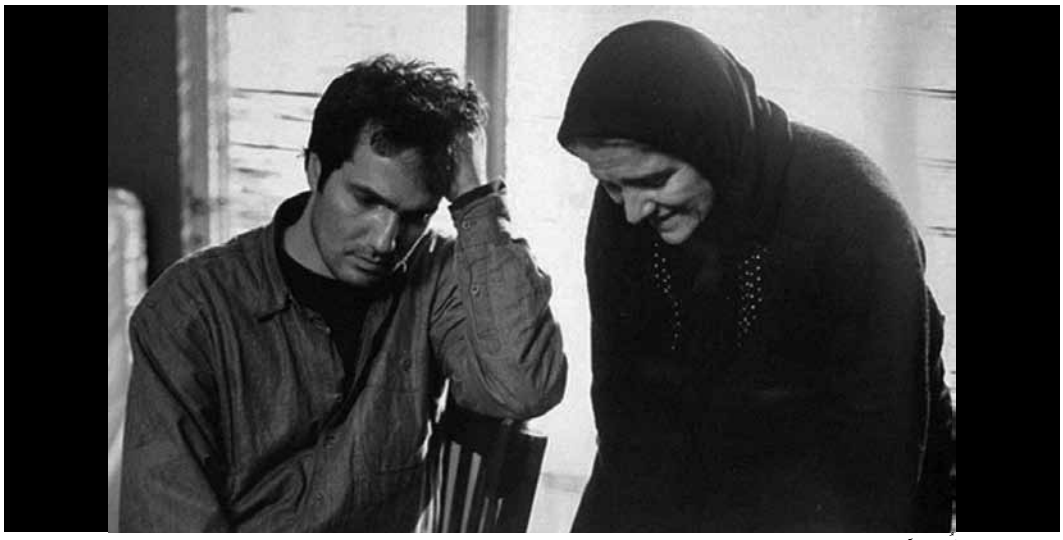
علی، پسر دیگر طوبا، فعال ستاد انتخاباتی خاتمی، در واکنش به خشونت علیه زنان می‌گوید: "تا وقتی زن‌ها به حق و حقوق خودشون واقف نباشن، این بلاها سرشون میاد." وارونگی و پوچی این حرف در ناتوانایی طوبا در مالکیت خانه مشخص می‌شود. به علاوه، گفتهٔ علی، که در توافق با پاسخ اصلاح‌طلبان به مشکلات زنان است،[۴۸] جامعهٔ ایرانی را ترغیب

---

[۴۶] بنی‌اعتماد سابقهٔ استفاده از نام‌های مشهور ادبی را برای شخصیت‌های خود در کارنامه دارد. به طور مثال، نقش اول فیلم بانوی اردیبهشت (۱۳۷۶) مستندسازی است به نام فروغ، که در حال ساخت فیلمی است دربارهٔ مقولهٔ مادری. نام او اشاره‌ای آشکار است به شاعر نامی، فروغ فرخزاد – یک مستند ساز دیگر – که همین گونه با مقولهٔ مادری درگیر بود، حضانت تنها فرزند خود را از دست داده بود و بعدها از میان افراد جزام خانه‌ای که محل ساخت فیلم مشهورش خانه سیاه است (۱۳۴۱) بود، پسری را به فرزندخواندگی پذیرفت.

[۴۷] برای بحث مفصل‌تر دربارهٔ این داستان به عنوان یک بیانیهٔ فمنیستی، نک: Kamran Talattof, "Feminist Discourse in Post-revolutionary Women's Literature," The Politics of Writing in Iran: A History of Modern Persian Literature (Syracuse, NY: Syracuse University Press, 2000): 135-172.

[۴۸] نشریهٔ فمنیستی زنان در طی انتخابات ۱۳۷۶ش/۱۹۹۷ مصاحبه‌ای را با محمد خاتمی منتشر کرد. پاسخ‌های خاتمی به پرسش‌های مربوط به وضعیت زنان در ایران نشان می‌دهد که اصلاح‌طلبان راه حل بسیاری از مشکلات ایران را به "جامعهٔ مدنی" محول می‌کردند. به نظر خاتمی، دنبال کردن ایده‌آل‌های مردم‌سالاری و جامعهٔ مدنی تأثیر سازندهٔ مشابهی بر مشکلاتی داشتند که کشور بدانها مبتلا بود. برای جزئیات بیشتر، نک: "خاتمی دربارهٔ زنان چه می‌گوید؟،" زنان، شمارهٔ ۳۴ (اردیبهشت ۱۳۷۶ش)، ص۲–۵.



گلاب آدینه و محمدرضا فروتن در زیر پوست شهر (رخشان بنی‌اعتماد، ۱۳۷۹)

می‌کند تا در چارچوب ساختار سیاسی فعلی در نظراتش نسبت به زنان و حقوق آنها تغییراتی دهد و در کل ساختار آن بازنگری کند. هرچند واکنش طفره‌آمیز طوبا به گفته‌های پسرش، نشان از این دارد که این رویکرد پاسخ‌گوی واقعیت‌های اجتماعی- اقتصادی او نیست. و سرانجام، همین واقعیت- تجربهٔ خانواده‌ای در جنوب تهران- است که اسطورهٔ اصلاح‌طلبان را بی‌ثبات می‌کند و بر این حقیقت پافشاری می‌کند که رؤیای طلایی خاتمی را برای کشور، بسیاری از شهروندان نپذیرفتند. شهر تهران برای بنی‌اعتماد منبع غنی ویژه‌ای برای مکاشفه است، زیرا تضادهای بی‌شمار آن به بنی‌اعتماد کمک می‌کند موقعیت‌های متعددی را مرکز توجه قرار دهد که جنبش اصلاح‌طلبی اثبات کرد در آن موقعیت‌ها برای مقابله با معضلات فوری کشور هرگز آماده نیست. زیر پوست شهر در ۱۳۷۹ش تهیه شد، یعنی به هنگام انتقاد فزاینده از ناتوانی جنبش اصلاح‌طلبی در عملی کردن تغییرات عمده برای رسیدن به جامعه‌ای بهتر. بنابراین، می‌توان چنین استدلال کرد که امیدهای سیاسی از زبان طوبا، نشانه‌ای است از غم بر امیدی بربادرفته، که با رؤیاهای پی‌درپی جنبش اصلاح‌طلبی تیره وتار شد.

نتیجه گیری

زیر پوست شهر امیدی سیاسی را وامی‌گوید که در آرزوهای شهری پدیدارا شد و سپس از دست رفت. امیدهایی که زمانی به جنبش اصلاح‌طلبی نیرو داد. کیفیت تقریباً مسیحایی جنبش اصلاح‌طلبی وقتی بروز می‌کند که طوبا می‌گوید: "حالا کسی هست که می‌خواد به ما کمک کنه، من هم اومدم بهش رأی بدم." این کیفیت زمانی از دست می‌رود که آرزو نه می‌تواند نامزد ریاست جمهوری شود و نه حتی می‌تواند رأی دهد. مکاشفهٔ سینمایی بنی‌اعتماد در رؤیاها و آرزوهایی که جنبش خاتمی را به نحوی متناقض هم برپا کردند و هم بی ثبات، به زیبایی‌شناسی اصلاح‌طلبی معنایی تازه از زمان و مکان بخشید. تهران در این زیبایی‌شناسی به مکانی بدل می‌شود مملو از تغییر مدام و در عین حال، عدم تغییر بی‌پایان. این پیکره‌بندی زمانی و مکانی مجدد نوعی از ضرورت‌های اقتصادی، سیاسی و اجتماعی را بیدار می‌کند که در سطوحی با مختصات متفاوت از اسطورهٔ اصلاح‌طلبی حضور دارند.

نظر سیاسی بنی‌اعتماد در زیر پوست شهر، ارتباطی سینمایی را با محمد خاتمی و جنبش اصلاح‌طلبی آشکار می‌کند که بسی عمیق‌تر از نقد است. این فیلم فرآیند سیاسی را مجسم و آشکارا نقد می‌کند، و این سطح از بازنمایی در تاریخ معاصر ایران بی‌سابقه است. خاتمی با تضعیف دستورالعمل‌های سیطرهٔ فرهنگی و به راه انداختن میزگردهای هنری مجاز برای بحث‌های سیاسی و انتقادهای بی‌پرده، به سوی آرمان‌های مردم‌سالاری و جامعهٔ مدنی، که خود در سر می‌پرورد، گامی بلند برداشت. بنابراین، زیر پوست شهر- به رغم انتقاد از جنبش اصلاح‌طلبی- نمایندهٔ مجموعه‌ای از فیلم‌های ایرانی است که در ساخت، بیان، و ترویج مجموعه‌ای جدید از آرمان‌ها و ارزش‌های سیاسی و فلسفی اصلاح‌طلبان مشارکت داشتند.

Shahla Lahiji, “Family in the Cinematic works of Rakshan Banietimad,”
Iran Nameh, 27:1 (2012), 191-194.

شهر، خانه و خانواده در سینمای ایران

خانواده در آثار سینمایی رخشان بنی‌اعتماد

شهلا لاهیجی
ناشر، مدیر انتشارات روشنگران (تهران)

Shahla Lahiji
shahla_a__lahiji@hotmail.com

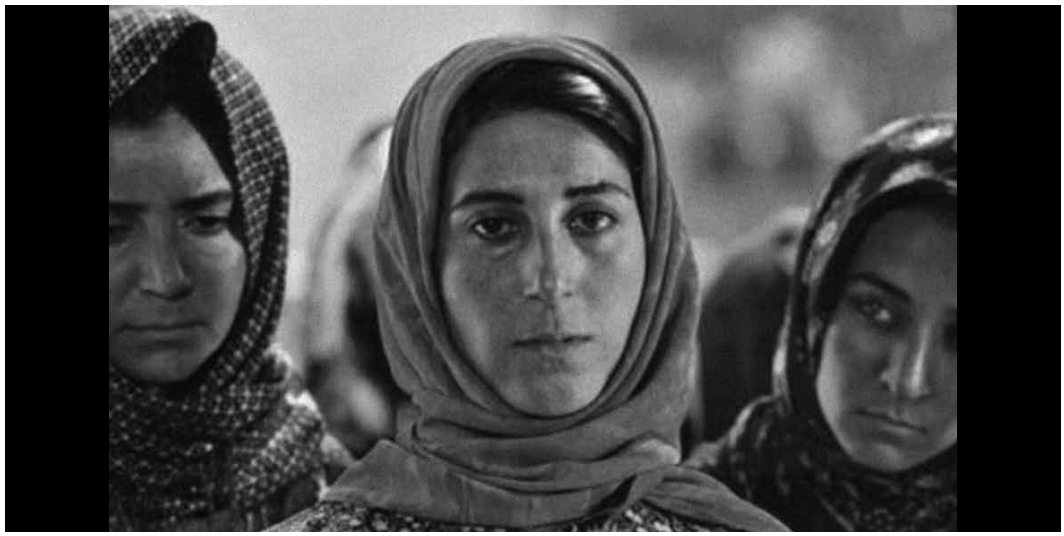
شهلا لاهیجی مدیر انتشارات روشنگران و مطالعات زنان اولین زن ناشر ایرانی است. او تقریبا بلافاصله پس از انقلاب اسلامی انتشارات روشنگران و مطالعات زنان را تأسیس کرد و در مقدمه اولین کتاب خود نوشت: زنان اولین قربانیان شور انقلابی هم از سوی نظام و هم از سوی تمامی جریانات سیاسی از چپ تا راست شدند و حقوق اندکی را که به همت نسل مادران خود و نه اهدایی هیچ شاه و حاکمی بود نیز از دست دادند. به همین جهت ضروری است که به وضعیت زنان و گفتمان روشنفکری ایران نگاهی دوباره شود. فهرستی از آثار او عبارتند از: سیمای زن در آثار بهرام بیضایی، زنان نویسنده و ادبیات امروز ایران، آزادی نیمه دیگر، مطبوعاتی‌ها چگونه آدم‌هایی هستند و شناخت هویت زن ایرانی (با همکاری مهرانگیزکار، دکتر ژاله آموزگار و کتایون مزداپور). از میان جوایزی که او دریافت کرده است باید از جایزه قلم بین‌المللی و جایزه جهانی زنان در نشر نام برد. او در سال ۲۰۰۶ میلادی به عنوان ناشر برگزیده انتخاب شد.

ISSN 0892-4147 print/ISSN 2159-421X online/2012/27.1/190-194

رخشان بنی‌اعتماد، عکس: منبع اینترنت

سال‌هاست رخشان بنی‌اعتماد را می‌شناسم. آشنایی ما با نمایش ویژهٔ نرگس آغاز شد.
معمولاً به سینما نمی‌روم. دیدن فیلم‌های لت و پاره شده عصبیم می‌کند، اما از همان روزی که نرگس را در سینما کانون دیدم، درجا به فیلم و فیلم‌سازش دل باختم. همهٔ ماجرا با نرگس آغاز شد. . .
تا پیش از آن فقط نامش را شنیده بودم، می‌دانستم فیلم‌ساز است. خارج از محدوده و زرد قناری را دیده بودم، اما به دلم نچسبیده بود. البته ضعف فیلم‌های فارسی و ساخت وطن را نداشت، اما آن روزها سخت درگیر و گله‌مند نقش زنان "سینی به دست،" "سبزی پاک‌کن،" نق‌نقو، زیاده‌خواه و بی‌منطقی بودم که در سریال‌های تلویزیونی و فیلم‌های سینمایی نشان می‌دادند. وضعیت زنان در این فیلم‌ها خفت‌بار بود و نمی‌فهمیدم زنان هنرپیشهٔ ما چه‌طور حاضر می‌شوند این نقش‌ها را بازی کنند. از یک کارگردان زن انتظار جبران مافات داشتم، اما در هیچ‌یک از این دو اثر از زنانگی نشانی نبود.

با دوستی که بیش از من با دست‌اندرکاران سینما و تئاتر دمخور بود، سر ضعف فیلم‌نامه نویسی جر و بحث می‌کردیم و من دو فیلم بنی‌اعتماد را مثال آوردم که: "این یکی هم که سینما سرش می‌شود، فیلم‌هایی می‌سازد که هیچ اثری از زن بودن فیلم‌ساز را برملا نمی‌کند." گفت: "کار اصلی بنی‌اعتماد ساختن فیلم‌های مستند برای بخش اقتصاد تلویزیون است." گفتم: "این چه جور فیلم‌سازی است که زنان را نادیده می‌گیرد، با این همه مشکلات و نارسایی‌ها." گفت: "طفره می‌رود... می‌دانی در حال حاضر و در این سرزمین اگر زنی بخواهد پا از خط کارهای مجاز فراتر بگذارد، قبل از هر چیز باید جنسیت خود را نفی کند. باید فراموش کند که زن است. باید به موجودی خنثی تبدیل بشود؛ رخشان بنی‌اعتماد از این قاعده مستثنی نیست. او سعی دارد به همه بفهماند که فیلم‌ساز است، نه فیلم‌ساز زن. او باید خودش را به جامعهٔ مردمحور سینمای ایران تحمیل کند. نخستین تاوان این کش‌مکش که باید فوراً پرداخت شود، زدودن "انگ" زن بودن و زنانه نگریستن در کارهایش است. گفتم: "تلاش بیهوده‌ای است. این زدودن و لاپوشانی راه به جایی نمی‌برد."



روسری آبی (۱۳۷۳)

گفت: "باید صبر کرد و دید. علاوه بر این، ضعف عمومی سینمای ما را نمی‌توانی نادیده بگیری. مگر مردهای فیلم‌ساز چه فیلی هوا می‌کنند؟ تو فقط همین یک فیلم‌ساز، یعنی بهرام بیضایی را می‌بینی که عینهو ستارهٔ دنباله‌دار هزار سال یک بار فیلمی از او بر پردهٔ سینما ظاهر می‌شود. کارهای بنی‌اعتماد در مقایسه با مردان، کم نمی‌آورد. تو توقعت خیلی زیاد است." به دوستم گفتم: "حرف همین جاست. معلوم است که بنی‌اعتماد کارش را بلد است، سینما را می‌شناسد. مستندسازی به او این مجال را داده است که لایه‌های گوناگون جامعه را بشناسد. گمان می‌کنم اگر بخواهد می‌تواند فیلم خوب بسازد." گفت: "باید صبر کرد و دید."

نرگس را که دیدم، نفسم بند آمد. آن همه جسارت، آن همه شجاعت، آن همه دانایی و توانایی و آن همه ظرافت و زنانگی. . . آن هم در حال و هوای آن روز سینمای وطنی. برایم باور کردنی نبود، انگار رخشان بنی‌اعتمادی که نرگس را ساخته بود، مثل افسانه‌های خدابانوان، در اوج بلوغ تازه متولد شده بود.
می‌گویند: "گل نرگس آبروی باغ در فصل بی‌برگی است." نرگس بنی‌اعتماد هم آبروی سینمای ایران در خشک‌سالی‌های دههٔ ۱۳۷۰ش بود و من با نرگس شناختمش. نرگس قصهٔ بی‌کسی‌ها بود، قصهٔ آفاق، قصهٔ عادل، قصهٔ یعقوب و قصهٔ خود نرگس که این یکی تنها کسی بود که از زیر بته عمل نیامده بود. پدر داشت و مادر و چندین خواهر و برادر قد و نیم قد، اما آنهای دیگر بی‌ریشه بودند و بی‌کس و کار. قصهٔ آن‌ها قصهٔ همهٔ مطرودان، سایه‌نشینان و شب‌زدگان بود. نه آفاق، نه عادل و نه یعقوب می‌دانستند از کجا آمده‌اند و از فرط تنهایی و بی‌کسی حلال و حرام را سر هم کرده بودند. مادر، معشوق، مادر. قصهٔ عشق در اینجا آنچنان غم‌انگیز است که تراژدی ادیپ. اما اینجا این مادر- معشوق است که باید چشمش کور شود و بستر زفاف فرزند- معشوقش را با عروس تازه بگستراند. مادر- معشوقی که جوانیش سرآمده و در سرازیری میان‌سالی دیگر توان و توشهٔ رقابت با عروس یا رقیبش را ندارد. عادل از وقتی خودش را شناخته است، جز آفاق خانواده‌ای نداشته است. آفاق، نخست، مادر و بعدها معشوق و معبود تمام زندگیش بوده است. نانش را هم او می‌داده است. از کجا می‌آورده است؟ هر جور دلتان می‌خواهد فکر کنید. اما حالا دیگر دورهٔ کیا- بیای آفاق سپری شده، عادل هم سر برداشته و دل جوانش به "جوانی" دل سپرده است، به نرگس که هم جوان است و هم معصوم. اما آفاق چه؟ سرنوشت او چه می‌شود؟ او باید از این مثلث بیرون بیاید و دو جوان را به حال خود بگذارد که زندگیشان را بسازند. همین کار را هم می‌کند، روی آسفالت داغ و زیر چرخ‌های کامیون. آنچه فیلم نرگس را متمایز می‌کند، توانایی و هنر بی‌بدیل کارگردان در

گیلانه (۱۳۸۳)

نرگس (۱۳۷۰)

تأثیرهای متفاوتی است که شخصیت‌ها بر تماشاگر می‌گذارند. آن همدردی که در تماشاگر برانگیخته می‌شود، نه برای نرگس بی‌گناه و معصوم، بلکه سوی آفاق گناهکار و لجن‌آلوده است. عدالت ما بر پیشانی همهٔ این بی‌کس و کارها مهر "باطل شد" زده بود. رخشان در فیلم نرگس بر این "عدالت" بی‌داد شورید.

اما شوریدن واقعی و صمیمی رخشان بنی‌اعتماد بر ضد بی‌داد، نه فقط در نرگس، بلکه اوج آن در شهرک فاطمیه بود. رخشان در این مستند، دوربین به دست، در بیغوله‌های پایین پا و حاشیهٔ شهر بزرگ، شهر آهن، شهر دود و دوده، راه افتاد تا یک وجب، یک کف دست آسمان آبی، یک نشان از زندگی و حرمت انسانی بیاید، و نیافت. رخشان در شهرک فاطمیه با دوربین فیلم‌برداری به کشف زشتی‌ها رفت و نشان داد که در این هیچستان انسان چگونه تا حد یک حشره سقوط می‌کند تا مثل یک مگس در کثافت زاده و تکثیر شود. او در شهرک فاطمیه بیش از هر چیز بی‌حرمت شدن خانواده را نشان داد؛ آن‌جا در فضایی ۱۲متری که حریمش با مقوا و حلبی و چادر نماز زنان

خون بازی (۱۳۸۵)

است، ۱۲ انسان بالغ و نابالغ در هم می‌لولند و مردی با چند بچهٔ قد و نیم‌قد برای زنش ژتون می‌فروشد، دخترش را با یک لول تریاک تاخت می‌زند و پسرش را برای گدایی، یا رد و بدل مواد مخدر، یا تن‌فروشی کرایه می‌دهد. شهرک فاطمیه جایی بود که در آن شرف و حرمت انسانی به همراه همهٔ حقوق بشری یک‌جا مرده و در سیاهی لجن جوی‌هایش دفن شده است.

کیفرخواست دوربین بنی‌اعتماد برضد تباه شدن خانواده بود. خانواده‌هایی که در همان‌جا، در همان بیغوله‌هایی در خود می‌لولیدند و تکثیر می‌شدند که حریمشان چادر پارهٔ زنان بود، تا استیصال انسان‌های بالغ و نابالغ را باز هم زیر نام "خانواده" در حلبی‌آباد دیگری بازتولید کنند و این دایرهٔ نحوست و ادبار تا ابد ادامه یابد و بسته بماند.

شهرک فاطمیه هرگز به نمایش عمومی در نیامد. شهرداری که مالک فیلم بود فیلم را فقط برای بزرگان و مسئولان نشان داد. به کدام دلیل، نتیجه‌اش تخریب کامل شهرک فاطمیه با بولدوزر بر سر ساکنانش بود؟ نمی‌دانم. همین قدر می‌دانم که رخشان از همان‌جا به فکر ساختن روسری آبی افتاد و از همان فضا برای فیلمش بهره گرفت که چند سال بعد روی صحنه آمد.

بانوی اردیبهشت را رخشان قبل از روسری آبی ساخت. در این فیلم، مرد به شکلی دیگر از خانواده بریده و به خارج رفته، اما زن اینجا مانده و پسرش را بزرگ کرده است؛ پسری که حالا جوان برومندی شده، با یک دنیا مدعا و طلبکار همیشگی مادر.

زیر پوست شهر (۱۳۷۹)

بانوی اردیبهشت (۱۳۷۶)

این زنان به اصطلاح "رئیس خانوار" برای این‌که از پس اینَ نیمهٔ خانواده برآیند، از چه چیزها که نباید بگذرند و چه نامربوط‌ها که نباید بشنوند. آنها تا چه حد باید از خود مایه بگذارند؟ تا کجا باید همهٔ عواطف و احساسات زندگی را سرکوب و منکوب کنند، و دو دستی به این "تاج‌ـخار" مادری که بر سرشان نهاده شده است بچسبند و صلیب سنت بر دوش، در جُلجتای "تقدس مادرانه" و "بهشتی که هرگز زیر پای او نیست" به تصلیب تن دهند. در بانوی اردیبهشت، زنی که برنامه‌ساز موفق تلویزیونی است، پسر جوانش را سرپرستی می‌کند که یادگار شوهر از خانه گریخته است. فرزند، مادر را فقط برای خود می‌خواهد و حاضر نیست او را با هیچ کس شریک کند. در این میان مردی که عشقی سرشار و احساسی عمیق به زن دارد و سال‌ها برای راه دادن اندکی حس زندگی و خودنگری و شکستن این چارچوب، پای عزم و ارادهٔ او به انتظار نشسته است، چه باید بکند؟ بانوی اردیبهشت تنها فیلم بنی‌اعتماد در روایت خانوادهٔ زن سرپرست نیست.

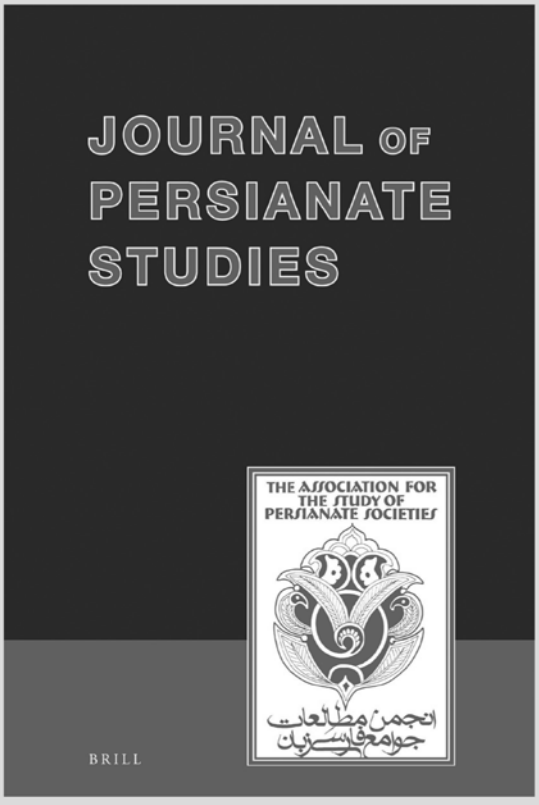
او در خون‌بازی، فیلم دیگرش، باز به مضمون خانوادهٔ شوهر گریخته، زندگی از هم گسیخته و مسئولیتی می‌پردازد که این گسیختگی به خصوص در بارهٔ فرزندان دور از پدر، بار خود را بر دوش زنان می‌نهد. او که در فیلم مستند زیر پوست شهر، معضل خطرناک و فراگیر اعتیاد را در میان جوانان به صورت زنگ هشداری جدی بیخ گوش مسئولان به صدا درآورده بود، در قالبی داستانی، در خون بازی، که زن و شوهر مادر و پدر، طلاق و... باعث گرایش فرزندان به اعتیاد می شود، این سؤال را مطرح می‌کند که نقش جامعه در واکنش به این معضل چیست؟ مسئولیت دولت چه می‌شود؟ آیا ادامهٔ یک زندگی ناسازگار و پر تنش جلوی گرایش بچه‌ها را به اعتیاد می‌گیرد؟ و صدها پرسش از این دست خون بازی را به یکی از "واقع گرا"ترین فیلم‌های سینمای ایران تبدیل کرده است. زنگ خطری بیخ گوش خانواده‌ها و شاید هم بیخ گوش آنهایی که باید بشنوند و نمی‌شنوند.

شاهکار نمایش خانوادهٔ زن- مادر سرپرست و تجلی "تقدس یافتهٔ" احساس مادرانه در گیلانه به ظهور می‌رسد. گیلانه، زن روستایی میانسال "شوهر مرده و رئیس خانواده،" با بزرگ‌ترین تراژدیَ زندگیش درگیر است؛ نگهداری، پرستاری و مواظبت از فرزندی که او را با نخاع قطع شده و موج‌زدگی شدید آورده‌اند، و روی دست گیلانه گذاشته و رفته‌اند. گیلانه در این اثر، عشق مادرانه را تا سرحد دیوانه و عصبی کردن تماشاگرش بالا می‌برد، اما همه می‌دانند که خیلی مادرها همین کارها را نه جلوی دوربین فیلم‌برداری، که در زندگی واقعی و در جای جای این سرزمین، یا در همین شهر بزرگ برای فرزندان معلول جنگیشان انجام می‌دهند و به جای دولت، مسئولیت بار سنگین نگهداری از فرزندان جانباز خود را خود بر دوش می‌کشند. اما گیلانه با بازی درخشان فاطمهٔ معتمد آریا، شاید بیش از آن‌که بلایای جنگ و عواقب آن را تصویر کند، نمایش‌گر "عشق مادرانه" است. این زن، این مادر که جوان برومند و نوداماد خود را به جبهه‌های جنگ بدرقه کرده و سپس جسم نیمه‌جان و روح پریشان و مغز موج زدهٔ او را تحویل گرفته است، دست تنها و در آن روستای دور افتاده، باید هم پزشک باشد، هم پرستار، هم مادر و هم دلداده و هم دلدار. او از جسم و جان خود تا کجا برای این فرزند نیمه جان مایه می‌گذارد؟ گیلانه را نمی‌شود با زبان توضیح داد و تفسیر کرد، آن را فقط باید دید. گیلانه در یکایک صحنه‌هایش گاهی خشم و همدردی تماشاگر را بر می‌انگیزد و در جاهایی داد تماشاگر را هم‌زمان از بیداد زمانه به آسمان می‌رساند. اگر "ایثار" در فرهنگ لغت توضیحی داشته باشد در گیلانه، بی‌رنگ و بی‌جلوه است. و این رخشان بنی‌اعتماد است که توانسته است "عشق مادرانه" را این چنین پرجلوه پیش چشم بیاورد.

رخشان بنی‌اعتماد، زن فیلم‌ساز کم بدیل سینمای امروز ایران را با نرگس شناختم و رخشان واقعی را بعدها با شهرک فاطمیه، بانوی اردیبهشت، روسری آبی، زیر پوست شهر، خون‌بازی و گیلانه، به جا آوردم. امروز او دیگر برای من تنها "بانوی اردیبهشت" نیست، بانویی برای همهٔ فصل‌هاست.

Journal of Persianate Studies

Executive Editor: Saïd Amir Arjomand, *SUNY, Stonybrook*
Associate Editor: Habib Borjian, *New York*
Editorial Manager: Kathryn Arjomand, *New York*



brill.nl/jps

- 2012: Volume 5 (in 2 issues)
- ISSN 1874-7094 / E-ISSN 1874-7167
- Institutional subscription rates
  Electronic only: EUR 160.- / US$ 224.-
  Print only: EUR 176.- / US$ 246.-
  Electronic + Print: EUR 192.- / US$ 269.-
- Individual subscription rates
  Print only: EUR 59.- / US$ 83.-

The *Journal of Persianate Studies* is a publication of the Association for the Study of Persianate Societies. The journal publishes articles on the culture and civilization of the geographical area where Persian has historically been the dominant language or a major cultural force, encompassing Iran, Afghanistan and Tajikistan, as well as the Caucasus, Central Asia, the Indian Subcontinent, and parts of the former Ottoman Empire.

Its focus on the linguistic, cultural and historical role and influence of Persian culture and Iranian civilization in this area is based on a recognition that knowledge flows from pre-existing facts but is also constructed and thus helps shape the present reality of the Persianate world. Such knowledge can mitigate the leveling effects of globalization as well as counteract the distortions of the area's common historical memory and civilizational continuity by the divisive forces of modern nationalism and imperialism.

View a free online sample issue at: booksandjournals.brillonline.com

Elmira Dadvar, “The Difficulties of Single Mother Mentioned in the Contemporary Iranian Cinema,”
Iran Nameh, 27:1 (2012), 196-203.

شهر، خانه و خانواده در سینمای ایران

مادر مجرد در سینمای معاصر ایران

المیرا دادور
دانشیار دانشگاه تهران

Elmira Dadvar
elmira.dadvar@yahoo.com

المیرا دادور در سال ۱۳۳۱ در شهر رشت به دنیا آمد، اما بزرگ شدهٔ تهران است. از دورهٔ ابتدایی تا پایان دبیرستان را در مدرسهٔ فرانسوی ژاندارک تحصیل کرد. سپس به دانشگاه راه یافت. بعد از پایان دروهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فرانسه از دانشگاه تهران به فرانسه رفت. پس از گذراندن دورهٔ DEA رشتهٔ نشانه‌شناسی در دانشگاه صوفیا آنتی‌پولیس نیس، به ادبیات تطبیقی روی آورد و تز دکتری خود رادر بارهٔ رمان اجتماعی ایرانی و تأثیرپذیری آن از ادبیات فرانسه نگاشت. اکنون بیست سال است که در دانشگاه تهران در رشتهٔ تخصصی خود تدریس می‌کند و چندین عنوان کتاب و مقالهٔ تخصصی به زبان‌های فرانسه و فارسی در کارنامهٔ کاری خود دارد.

ISSN 0892-4147 print/ISSN 2159-421X online/2012/27.1/196-203

مهتاب (نیکی کریمی) و بهرام (محمدرضا فروتن) در زن دوم (سیروس الوند،۱۳۸۷)

چکیده: در سال‌های اخیر، سینمای ایران شاهد حضور گستردهٔ فیلم‌هایی بود با درون‌مایهٔ زن دوم، و برخی در قالب ازدواج موقت. در هر صورت زن دوم، کسی است که جای زن اول را می‌گیرد، چه این زن زنده باشد و چه از دنیا رفته باشد. و به جبر زندگی، زن دوم می‌تواند "مادر مجرد" شود، مادری که نه همسر از دست داده و نه از همسرش جدا شده است؛ بلکه مادر فرزندی است که شرع او را پذیرفته، اما هنوز در عرف جامعه جایگاه تثبیت شده‌ای ندارد. این مقاله سعی بر آن دارد تا از این دیدگاه فیلم زن دوم فرشته طائرپور را بررسی نماید و نگاهی به فیلم دعوت ابراهیم حاتمی‌کیا داشته باشد.

کلید واژه: زن، ازدواج موقت، مادر مجرد، فرزند.

مقدمه

ازدواج دوباره به خودی خود می‌تواند موضوعی پیش پا افتاده به نظر برسد، چه، در ایران و همه جای دنیا از دیر باز وجود داشته و دارد. قوانین هر کشور نگاه خاص خود را به موضوع دارد و ادبیات هر کشور نیز از دیدگاه‌های متفاوت به این مقوله می‌پردازد. در ادبیات فارسی معاصر، یکی از ملموس‌ترین نگاه‌ها به این مسئله را می‌توان در داستان کوتاه بچهٔ مردم، داستانی به غایت ساده، اثر جلال آل‌احمد یافت. داستان حدیث نفس یا تک‌گویی درونی راوی است. زنی که برای بار دوم ازدواج کرده است و همسر فعلی‌اش با نگه داشتن فرزند سه سالهٔ او از ازدواج اول، موافق نیست. زن که می‌بیند شوهرش زیر بار نگه داشتن بچهٔ او نمی‌رود، چاره‌ای جز رها کردن بچه در یکی از خیابان‌های شلوغ شهر نمی‌بیند: "شوهرم حاضر نبود مرا با بچه نگه دارد. بچه مال خودش نبود، مال شوهر قبلی‌ام بود، که طلاقم داده بود، و حاضر هم نشده بود بچه را بگیرد. اگر کس دیگری جای من بود چه می کرد؟"[1] چاپ اول این داستان به سال ۱۳۲۷ باز می‌گردد، و امروزه بعد از گذشت بیش از شصت سال، "هر چند ظاهراً در

[1] جلال آل‌احمد، سه‌تار (تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۹)، ۱۷.

مهتاب (نیکی کریمی) و بهرام (محمدرضا فروتن) در زن دوم (سیروس الوند، ۱۳۸۷)

اشکال عقود اجتماعی مثلاً ازدواج دگرگونی‌هایی پدید آمده، اما در اساس تغییر چندانی صورت نگرفته است. هنوز شرایط جفت‌جویی و تشکیل خانواده نتوانسته است هیأت و ماهیت یک شراکت روانی، معنوی و جسمانی را دارا باشد...»[۲] و تازه این دغدغه‌ها برای نکاح دائم است، که ازدواج موقت و پیامدهای آن، موضوع مقالهٔ حاضر، خود مشکلاتی دارد افزون بر شرایط نکاح دائم.

سینمای ایران در سال‌های اخیر شاهد حضور فیلم‌هایی با مضمون ازدواج دوباره بوده که صرف‌نظر از پیامدهای آن، تحسین و یا انتقادهایی را نیز در پی داشته است. در این میان موضوع ازدواج موقت، از حساسیت بیشتری برخوردار است؛ زیرا این نوع ازدواج با عنوان رسمی متعه، و عنوان مرسوم شرعی و اجتماعی آن صیغه، همواره در گوشه‌هایی از اجتماع جای داشته و دارد، به خاطر قوانین خاص آن که "مدت آن از قبل مشخص است؛ زن فقط مهریه دارد و آن را پیشاپیش می‌گیرد؛ هیچ‌گونه نفقه به زن تعلق نمی گیرد، و در نهایت فرزند حاصل از این ازدواج از ارث محروم است،" از طرف سینماگران با احتیاط بیشتری مطرح شده، و اصراری به تجزیه و تحلیل آشکار و نهان پیام فیلم، یا از میان خطوط خواندن آن نبوده است.

این مقاله سعی بر آن دارد تا از دیدگاهی متفاوت، نخست فیلم زن دوم را مورد بررسی قرار دهد، سپس با نگاهی به اپیزود پنجم فیلم دعوت مقاله را به پایان برد.

بحث و بررسی

زن دوم فیلمی است از فرشته طائرپور که نخست داستانی به همین عنوان منتشر کرد، سپس آن را به فیلم‌نامه بدل کرد؛ پشتیبانی مالی فیلم هم با خود او بود. کارگردانی فیلم به سیروس الوند سپرده شد و در سال ۱۳۸۸ فیلم اکران شد. فیلمی که خوب فروش کرد و جایی برای نقد نداشت زیرا به نظر منتقدان همه چیز روشن و واضح بود! فیلمی بسیار متفاوت با مجموعهٔ تلویزیونی میوهٔ ممنوعه، به کارگردانی حسن فتحی و با بازی خوب علی نصیریان و گوهر خیراندیش که در ایام ماه مبارک رمضان ۱۳۸۵ به نمایش درآمد. عنوان آن بار مذهبی– اسطوره ای داشت و خود ماجرا نگاهی به داستان شیخ صنعان عطار. یک درام خانوادگی تلویزیونی که در پایان همه چیز به روال عادی و زندگی خوب یک خانوادهٔ نمونه باز می گشت. فیلم از هیچ نظر، قابل مقایسه با فیلم نصف مال من نصف مال تو، داستان مردی دوزنه که به دنبال مخفی کاری و دروغ‌گویی به هر دو زن است هم نبود. فیلمی سطحی با بازی کلیشه‌ای شریفی‌نیا، که حتا نمی توان آن را در حد یک طنز به حساب آورد، و در سال ۱۳۸۵ به کارگردانی وحید نیکخواه آزاد اکران شد. این فیلم هم چنین با بانوی اردیبهشت رخشان بنی‌اعتماد، برندهٔ سیمرغ بلورین جایزهٔ ویژهٔ هیأت داوران دورهٔ ۱۶ جشنوارهٔ فیلم فجر، که در سال ۱۳۷۶ ساخته شد و ژانر اجتماعی دارد هم متفاوت است. در فیلم بنی‌اعتماد، فروغ کیا فیلم‌سازی است که سال‌ها پیش متارکه کرده و با پَسرش مانی زندگی می‌کند. او" زن ایرانی[است] همچون زن خاورمیانه‌ای و حتا دیگر همجنسانش در سراسر جهان(هرچند با شدت و ضعف) چهارچوب‌های

---

[۲] شهلا لاهیجی و مهرانگیز کار، شناخت هویت زن ایرانی در گسترهٔ پیش تاریخ و تاریخ (تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۸۷)، هفت.

کهن را شکسته و از محدودهٔ آشنای دیرپای خود گام به جهانی دیگر گذارده است که ارزش‌های نوینی را طلب می‌کند... [او] نیازمند وضعیت و حقوق جدیدی است که با باورهای کهن و حتا معیارهای دهه‌های گذشته در تضاد جدی قرار دارد. این تضاد به فضای زندگی فردی او بسنده نمی‌کند و مسایل و پرسش‌های تازه‌ای را در جامعه طرح می‌کند."[۳] فروغ درصدد تهیهٔ فیلمی مستند از زندگی مادران نمونه است تا بتوانند از آن میان یکی را به عنوان مادر نمونه برگزینند. فروغ به همراه مانی به دیدار تعداد زیادی از زنان و مادران نمونه می رود که در نبود همسر، یک تنه بار مسئولیت را به دوش داشتند. در این میان فروغ به آیندهٔ شخصی خود هم می‌اندیشد که با ازدواج با دکتر رهبر، مافوق اداری‌اش می تواند سامان بگیرد؛ اما مانی که شاید خود را جایگزین مرد خانواده می داند، با طعنه و کنایه زدن‌های هر روزه به مادر او را از ازدواج با دکتر رهبر منع می کند. بعد از برخوردها، صحبت‌ها، و کشمکش‌های بسیار است که فروغ موفق می شود به مانی بفهماند که می‌خواهد هم مادر باشد و هم به مردی که فکر می‌کند می‌تواند در آینده شریک خوبی برای زندگی‌اش باشد جواب مثبت دهد.

زن دوم ملودرامی است که شاید، به ظاهر، فضایی روشنفکرانه را تبلیغ کند، اما در واقع پرده از مشکلاتی بر می دارد که در جامعه وجود دارد و پیامدهای ناگواری را نیز می‌تواند رقم بزند. همان‌گونه که در بالا اشاره شد ازدواج موقت موردی است اجتماعی با قوانین خاص خود. این نوع ازدواج در قرن بیست و یکم، در سنت شیعی، همچنان وجود دارد و الزاماً قشر و طبقهٔ خاصی را شامل نمی‌شود. رویکرد به چنین ازدواجی هم برای هر کس پاسخ خودش را دارد. برخی آن را توصیه می کنند، برخی ممکن است آن را مستحب بدانند، گروهی از سر تفنن به آن می‌نگرند، و درکل گرچه با حفظ موازین قید شده منعی برای آن نیست، اما به عنوان رکنی برای حفظ خانواده محسوب نمی‌شود.

فیلم آغازی خوش دارد: یک زوج خوشبخت، مهتاب (نیکی کریمی) و بهرام(محمد رضا فروتن)، در یک روز زیبای برفی به خانهٔ کوهستانی خود می‌روند تا یک یا چند روز تعطیل را در کنار هم و با آرامش در آنجا سر کنند. بیننده شاهد این خوشی است و شاید کمی هم خود را شریک آن حس کند؛ اما زنگ بی‌هنگام یک تلفن همراه پرده از واقعیت‌ها بر می‌دارد و ندادهندهٔ پایان این خوشبختی است. در این لحظه است که مهتاب کسری از اوج سعادت به حقارت واقعیت سقوط می کند. همسر قانونی مرد به همراه دخترشان در راه بازگشت از سفر خارج از کشور است، و مهتاب زن زیادی است. بیش از سه سال است که همسر بهرام او را ترک کرده و همراه دخترشان، در پی آرمان‌شهری، به آن سوی آب‌ها رفته است. اما حالا، با محقق نشدن آرزوهایش، نادم و پشیمان خیال بازگشت دارد. او به دنبال حق قانونی خود به عنوان همسر و شریک زندگی است؛ غافل از این که سبویی شکسته است و کانونی ویران شده و بر ویرانه‌های آن زندگی دیگری شکل گرفته است. بهرام راضی به سفر همسر و دخترش نبود، اما در همان فضای روشنفکرانهٔ حاکم بر فیلم، و در شرایطی که قانوناً می‌توانست جلوی این سفر را بگیرد، واکنشی خاص هم از خود نشان نداد. در طول فیلم هم شاهدیم که بهرام، برای زن قانونی خود، دیگر محبتی در دل ندارد و دیواری آن دو را از هم جدا نگه می‌دارد؛ او از دخترش هم توقع خاصی ندارد.

در یک خانوادهٔ سنتی شرقی، سرنوشت زن وابستگی مستقیم به خانه و خانواده دارد. یکی از دغدغه‌های اصلی زن شرقی از دست دادن آرامشی است که همواره با بیوگی، جدایی، بی‌اعتنایی و طلاق نگران از دست دادن آن است. چهار سال دوری و نرسیدن به هدف مورد نظر، زنگ خطر را برای همسر بهرام به صدا در می‌آورد. گرچه این خانواده در عین شرقی بودن، سنتی به نظر نمی‌رسد، اما زن اول حالا شوهرش را به هر قیمتی در کنار خود می‌خواهد. تلاشی که تا پایان فیلم که گذشت چندین سال را نشان می‌دهد، بیهوده خواهد ماند.
بیننده در این داستان توقع واکنشی در خور از سوی بهرام را دارد؛ اما در مقابل خود شخصیتی منفعل می‌بیند که از سویی سخت وابسته و علاقمند به مهتاب است و از سویی دیگر قادر به گرفتن تصمیمی قاطع نیست. حتا مادر بهرام هم در طی این سال‌ها از این ازدواج پنهانی پسر بی خبر بوده و یا شاید ترجیح می‌داده تظاهر به بی‌خبری کند. در این فیلم‌نامه، نظریهٔ کاربردی کریشنا راج، آمده در مقالهٔ "قلمرو خانه و خانواده،" که قائل به تقسیم‌بندی جنسیتی نقش‌هاست، یعنی "مردان وظیفهٔ درآمد زایی دارند" و "زنان محافظ کانون خانوادگی،"[۴] هم پاسخ‌گو نیست؛ چون هیچ آدم دیگری را وادار به انجام کاری نمی‌کند، همه منتظر می‌مانند تا شخصیت مقابلشان بر اساس تمایلات خودش تصمیم بگیرد. بهرام که به شدت وفادار و وابسته به مهتاب است، در عین سردی و بی تفاوتی توان بریدن از خانواده و یکسره کردن کار را ندارد. تلاشی برای درآمدزایی هم نمی‌کند – چون به نظر می‌رسد دغدغهٔ مالی نداشته باشد.

---

[۳] لاهیجی و کار، بررسی هویت زنان، شش.

[4] Krishnaraj Maithreyri, "Le domaine de la famille/foyer," *Du feminisme indien* (Paris: La Maison des sciences de l'homme, 2002), 187.

مهتاب (نیکی کریمی) در زن دوم (سیروس الوند، ۱۳۸۷)

همسر قانونی‌اش نیز توان محافظت از کانون خانوادگی را ندارد. سرانجام این مهتاب است که بیننده شاهد کنشی از سوی او است. مهتاب که فقط عشق بهرام را می‌خواهد، حتا به قیمت از دست دادنش، و با علم به اینکه، در عرف جامعه، چیزی به عنوان حق همسری برای او تعریف نشده است، نخستین کسی است که تصمیم به ترک این زندگی مخفیانه را می‌گیرد. او که دریافته است نمی‌تواند با سربلندی خود را همسر قانونی بهرام بداند، و ازدواج این دو فقط یک ازدواج موقت است، فارغ از به سر نرسیدن زمان تعیین شده برای آن، ترجیح می‌دهد برود.

امروزه در جوامعی همچون جامعهٔ مورد نظر فیلم"برخی از گرایش‌های کهنه زنده می‌مانند در صورتی که گرایش‌های دیگر نابود می‌شوند یا در روند تجدد حل می‌گردند."[۵] چنین است که از طرفی می‌بینیم زن ازدواج موقت از جایگاهی اجتماعی‌ای که حقش است برخوردار نیست، و از طرفی هیچ زنی، بخصوص مهتاب، یعنی همین زن ازدواج موقت، برای امرار معاش محتاج مردی نیست، او حتا به بهرام در ویرایش کتابش کمک هم می‌کند. در فیلم اثری از غیرت مردانه و توطئه‌های زنانه جهت کنار زدن رقیب هم به چشم نمی‌خورد، و همسر بهرام هم که تصور می‌کند"وقتی به شخصیت کامل و سعادت حقیقی دست می‌یابد که نقش‌های کدبانو و مادر را به صورت واقعی و طبیعی بازی کند و به خانه وحدت بخشد،"[۶] بی هیچ واکنشی پذیرای شکست خود می‌شود.

اما گردش چونی فیلم با رفتن مهتاب، پس از جدایی از بهرام، به شهری دیگر آغاز می‌گردد. اگرچه بهرام به دنبال مهتاب می‌آید؛ اما سرخورده و ناتوان راه بازگشت را در پیش می‌گیرد. مهتاب که فرزندی از بهرام در بطن خود دارد نمی‌داند چه آینده‌ای در انتظار او و فرزندش خواهد بود. اگر بتوان گفتهٔ پی‌یر بوردیو را پذیرفت که عقیده دارد "زن‌ها قربانیان ناآگاه خصلت خود و نهادها همچون خانواده، کلیسا، مدرسه و دولت [اند]"[۷]، پاسخی خواهیم داشت برای تصمیم مهتاب. او می‌خواهد خود را گم کند تا حیثیت و احترام مادرانه‌اش حفظ شود.

در اینجا، فرشته طائرپور با ترفندی ظریف راهکاری را، که بیننده اصلاً انتظار آن را ندارد، ارائه می‌کند. با رفتن مهتاب به زیارت بارگاه شاهچراغ در شیراز، نخستین بارقه‌های ایمانی در این زن مدرن نمایان می‌شود. در سکانس بازگشت از زیارت است که بیننده متوجه می‌شود ماشینی در تعقیب مهتاب است. علی پشت فرمان است، پسر عمو، همسر سابق مهتاب و یک مجروح شیمیایی جنگی که با صندلی چرخدار باید جابجا شود. شاید در نظر اول ماجرا دراماتیک به نظر بیاید، اما طائرپور بهترین پاسخ و راه‌حل را برای مخاطبان فیلم خود یا همان جامعهٔ مورد نظر پیدا کرده است؛ چنانچه علی سالم بود، فیلم نمی توانست روند کنونی را طی کند. پدران، پیرو عرف نیاکان، ازدواج مهتاب و علی را رقم زده بودند، و مهتاب قوانین ناگفته را بهم ریخت. حال پس از گذشت چند سال، عوامل زیادی این دو را می‌تواند به هم نزدیک کند: عشق علی به مهتاب،گرچه

---

[۵] کلود تاپیا، درآمدی بر روان‌شناسی اجتماعی، ترجمه مرتضی کتبی (تهران: نشر نی، ۱۳۷۹)، ۱۰۹.

[۶] لئو لونتال، رویکرد انتقادی در جامعه‌شناسی ادبیات، ترجمه محمدرضا شادرو، (تهران: نشر نی،۱۳۸٦)، ۷۹.

[۷] کریستین شویره فونتن اولیویه، واژگان بوردیو، ترجمه مرتضی کتبی (تهران: نشر نی، ۱۳۸۵)، ۲۸.

زن جوان (مریلا زارعی) در دعوت (ابراهیم حاتمی‌کیا، ۱۳۸۷)

هرگز از آن صحبتی نمی‌کند، پختگی مهتاب نسبت به سال‌های پیشین، و نیاز هر دو به همدردی و همدلی.
مهتاب حتا پیش از به دنیا آمدن فرزند، مادر مجردی بود که در مورد پدر فرزندش، پاسخی برای جامعه نداشت؛ فرزندی که در آینده نه ارث می‌بُرد و نه نامی از پدر– اگر چنین پدری نخواهد نامش بر روی فرزندش باشد.
تمامی منتقدان بر این باورند که امیر آقایی زیباترین نقش خود را در این فیلم ارائه کرده است. این او بود که در نقش علی، بدون چشم‌داشتی به زندگی واقعی مشترک دوباره چنین پیشنهادی را مطرح کرد تا شأن مادر مجرد بودن مهتاب حفظ شود. نام خانوادگی هر دو "کسری" بود؛ دیگر کسی نمی‌توانست به مادر و فرزند بی‌حرمتی کند. این دو به جزیره‌ای نقل مکان کردند تا از تیررس نگاه‌های مسموم در امان باشند.

بخش پایانی فیلم عامه‌پسندتر می‌شود؛ اما به باورهای جامعه نیز نزدیک‌تر. این علی است که در نقش یک منجی، نامی برای فرزند مهتاب برمی‌گزیند: بهرام. و در جمله‌ای به او می‌گوید: "دیگر هیچ‌کس نمی‌تواند بهرام را از تو بگیرد." مهتاب بچه را با نام بهرام بزرگ می‌کند بدون اینکه پدر خبری از وجود پسر داشته باشد.
کانون خانوادگی ایجاد شده به کمک علی، همواره از بعد فرهنگی ملاحظه می‌شود. او سعی بر آن دارد تا کانون خانوادگی واحدی از مجموعهٔ کارهای تقسیم شده، کار، ورزش، بازی...، میان گروه سه نفره‌ای که قرابتی آنان را به هم پیوند داده، جدای از مسئلهٔ همسری، ایجاد نماید.

مهتاب، مادر مجرد، علی را پشتوانه‌ای برای زندگی خود و فرزندش می بیند؛ اما نگران آینده است– نگران بعد از علی.

او می داند که" تماس مستقیم با مرگ نیازمند مرگ کسی است که وارد این تماس می شود. هیچ‌کس نمی‌تواند مرگ خود را تجربه کند... تنها رابطهٔ ممکن با مرگ به واسطهٔ یک تصویر یا عکسی است که بازنمایی یک حضور نیست، زیرا مرگ موضوع ادراک یا شهود نمی‌تواند باشد. بنابراین بازنمایی مرگ همیشه یک بازنمایی بد و نامتناسب خواهد بود، باز نمایی یک غیبت."[۸] و نزدیک شدن علی به مرگ مهتاب را می‌ترساند.
طائرپور برای موضوعی چنین حساس و ظریف پایانی خوش را پیشبینی کرد؛ گرچه این پایان ممکن است به نظر خوش‌باورانه برسد. بیننده قبل از این که صندلی چرخدار خالی علی را ببیند، متوجه می‌شود که او، قبل از رفتن، رازی را که مادر همواره از برملا کردن آن برای فرزند واهمه داشته در نهایت سادگی برای بهرام کسری بازگو کرده است. انتخاب شخصیت علی به طائرپور کمک کرد تا مادر مجرد را از قضاوت‌های ناصحیح جامعه دور نگه دارد، و فرزندش احساس نکند که شاید فرزند گناه باشد.

زندگی بهرام، بعد از جدایی از مهتاب، هیچگاه روالی منطقی پیدا نکرد. نه خودش، نه همسر قانونی‌اش، نه دخترش و نه حتا مادرش نتوانستند دور هم خوشبخت باشند. به نظر می‌رسد که طائرپور با دلسوزی‌ای زنانه، در نهایت بهرام را می‌بخشد و به او این امکان را می‌دهد که بر حسب تصادف پسرش را به همراه مهتاب بر روی صفحهٔ کوچک تلویزیون ببینند.

[۸] موریس بلانشو، ادبیات و مرگ، ترجمه لیلا کوچک‌منش (تهران: نشر گام نو، ۱۳۸۸)، ۳۹.

زن جوان (مریلا زارعی) در دعوت (ابراهیم حاتمی‌کیا، ۱۳۸۷)

اما فیلم دیگری که بخشی از آن، با دیدی کاملاً متفاوت، اما عینی‌تر به این واقعیت اجتماعی می‌پردازد، فیلم دعوت، ساختهٔ سال ۱۳۸۷ ابراهیم حاتمی‌کیا است. فیلمی که فروش بسیار بالایی داشت و انتقادهایی بی‌شمار را پذیرا شد.

حاتمی‌کیا سازندهٔ فیلم‌های دفاع مقدس است؛ از کرخه تا راین او لحنی اسطوره‌ای- حماسی دارد، روبان قرمز دنیایی دست نیافتنی است و آژانس شیشه‌ای دل بیننده را به درد می‌آورد. فیلم‌هایی از این دست، برای مخاطب عام این توقع را ایجاد کرده که به غیر از موضوعات مرتبط با جنگ نباید از حاتمی‌کیا انتظار ساخت فیلمی با مضمونی دیگر داشت. فیلم دعوت که عنوان خوبی هم برای آن انتخاب شده است پنج اپیزود جدای از هم است با موضوعی واحد: در راه بودن فرزندی دعوت نشده، یا بهتر بگوییم قصه‌ای راجع به نبودن است. زوج‌ها، هرکدام به دلایل خاص احساس می‌کنند در بحرانی گرفتار آمده‌اند که راهکار آن سقط جنین است؛ اما این امر تحقق نمی‌یابد و اینان در انتظار فرزند دعوت نشده می‌مانند. به جرات می‌توان گفت این فیلم یک فیلم جسورانه و قابل اعتنا از حاتمی‌کیاست.

اپیزود کوتاهی که با موضوع این مقاله هم‌خوانی دارد، اپیزود پنجم فیلم است.
زنی جوان (مریلا زارعی) به عنوان منشی و مترجم در شرکتی کار می‌کند و همسر موقت رئیس خود (فرهاد قائمیان) شده است. پس باید پذیرفت که در قبال هر مردی که به دنبال ازدواج موقت است یک زن هم وجود دارد که آن را می‌پذیرد. مرد مورد نظر این اپیزود، صاحب همسر رسمی و فرزندان بزرگسال است. او پولدار و به ظاهر معتقد به اصول شرع است و در عین حال به نظر می‌رسد که همسر موقت خود را نیز دوست دارد؛ اما شرط این ازدواج باردار نشدن زن جوان است. زن بی‌پناه که پیش از این دچار نازایی بوده و به همین دلیل توسط شوهر سابقش طلاق داده شده و باز به همین دلیل هم به عقد موقت جناب رئیس درآمده، ناگهان با جواب مثبت آزمایش بارداری‌اش، آرزویی را که سال‌ها برایش می‌سوخت یعنی مادرشدن را محقق می‌بیند. او پس از شنیدن خبر باداری خدا را شکر می‌کند که نعمت مادری را به وی عطا نمود و از این تناقض می‌نالد که زمانی به خاطر نقیصه نازایی از شوهرش جدا شد و حالا به خاطر برطرف شدن آن نقیصه، زندگی مشترک موقتش درآستانه خطر فروپاشی قرار گرفته است!

در سال ۱۳۷۷ روزنامهٔ زن مقاله‌ای چاپ کرد با عنوان "اسرار بیمارستان قربانگاه زنان باردار فاش شد"؛ ده سال بعد این مقاله به صورت سندی در کتاب پژوهشی دربارهٔ خشونت علیه زنان در ایران به چاپ رسید.[۹] در بخشی از این مقاله آمده است:

مرگ غم انگیز یک زن میانسال و نوزاد او که قربانی بی‌توجهی و فرار از پذیرش مسئولیت یک مرد غیر مسئول شد، پرده از راز اعمال جنایت‌آمیز سه پزشک و دو ماما برداشت که در محیط‌های غیر بهداشتی، زنانی را که به هر دلیل توانایی وضع حمل نداشتند، تحت عمل جراحی قرار می‌دادند و به علت آلودگی وسائل جراحی موجب مرگ مادر یا آسیب‌های شدید جسمی او می شدند.
در پی مرگ زن میانسالی به نام... که پس از طلاق از همسرش برای گذران زندگی به صیغهٔ مردی که همسر و فرزند داشت درآمده بود، رئیس دادگاه

جنایی تهران با تعقیب عاملان مرگ او و نوزادش، بیمارستان متروکه و اسرارآمیزی را در قلب شهر تهران شناسایی کرد...
تحقیقات مأموران نشان دادکه این زن... نام داشت و سه سال قبل از همسرش جدا شده بود؛ اما به علت مشکلات اقتصادی ناگزیر شده بود صیغهٔ مردی شود که همسر و چند فرزند داشت. این مرد که... نام داشت از... خواسته بود که باردار نشود، زیرا باعث دردسر او می‌شود! اما وقتی ... باردار شد، او را به دست گروهی سپرد که در بیمارستان متروکه زنان بینوا را بستری می‌کردند.[۱۰]

این سند، گزارش یکی از پیامدهای دردناک ازدواج موقت است که بعید به نظر می‌رسد از چشم حاتمی‌کیا دور مانده باشد.

اگر در فیلم زن دوم مسائل با نگاه بازتری دیده شده، حاتمی‌کیا در اپیزود پنجم فیلم خود بیننده را به طور مستقیم مقابل مسئلهٔ شرع و عرف قرار می‌دهد. شرع، ازدواج آقای رئیس با منشی خود را جایز شمرده و قانوناً بر عرف رجحان دارد، اما عرف که به معنای مقبولیت عامه است که عمل به آن و یا نهی از آن مورد اقبال عامه است و در بستر جامعه جاری، مهر تأیید بر این ازدواج نمی‌زند. از اینجا است که آقای رئیس، که در طول اپیزود مردی موقر و محترم نشان داده می شود، وقتی با باردار بودن زن موقت خود مواجه می شود سخت برآشفته می شود. برآشفتگی او بیش از آن که متوجه زن باشد، متوجه خودش است؛ مثل این که تازه از خواب بیدار شده و یادش افتاده که همسری دارد هم سن و سال خودش که فرزندانشان را با هم بزرگ کرده اند، همسری که در حد توان از هیچ چیز برای آرامش زندگی مرد کوتاهی نکرده است؛ که عروس و داماد دارد و آبرو و حالا جواب آنها را چه بدهد؟ چه خواهند گفت؟ دغدغهٔ او حفظ آبروی خودش است و نه حامی زن موقت بودن. اکنون این زن موقت است که باید تاوان اشتباه مرد را بپردازد. به ناگاه شرع و عرف و عشق در هم تنیده و از هم می پاشد؛ مرد در برخوردی نابخردانه، اصول اعتقادی خود و جامعه‌ای را که به آن تعلق دارد فراموش کرده و پیشنهاد سقط جنین به مادر جوان می دهد، اما مادر خواهان نگهداشتن بچهٔ خود است. او که به خوبی می‌داند چه آینده‌ای در انتظار اوست نمی خواهد خود را از داشتن فرزند محروم کند، آن هم فرزند مردی را که دوست دارد.

در میان پنج اپیزود فیلم دعوت، زن قصه پنجم حماسی‌ترین تلاش را برای حفظ جنینش به خرج می‌دهد. او در واقع برای گریز از سقط جنین، خود را به آب و آتش میزند، در میان برف و یخ و از بین کوه و دره می‌گریزد، خودش را به میان خیابان پرتاب می‌کند و هرنوع خطری را به جان می‌خرد تا وظیفه مادری‌اش را به جا آورد، چرا که آن را ودیعهٔ الهی می‌داند.

در پایان، پس از پرت شدن زن در خیابان، او خود را از ماشین مرد به بیرون پرت می‌کند، در بیمارستان بستری می‌شود. مرد ناچار است گزارش تصادف را بدهد تا این طور به نظر برسد که زن با ماشین او برخورد کرده. همه چیز مراحل قانونی خود را به خوبی طی می‌کند، اما بیننده شاهد بهترین بازی نگاه‌ها است. خانوادهٔ مرد حضور دارد. هر شخصیت نگاه خودش را دارد. نگاه مرد نگاهی نگران است. به نظر می‌رسد، مرد که فریاد بلند"خدایا" گفتنش هنگام پرت شدن زن به بیرون از ماشین، بیننده را تکان می‌دهد، تمامی اصول را دوباره مرور می‌کند. او از طرفی نگران زن جوان و فرزندی است که در بطن دارد– فرزند خودش؛ و از طرفی، با شهامتی که ندارد، نگران است تا مبادا خانواده‌اش از این رابطه بویی ببرد. همسر قانونی مرد سرگردان است؛ اما شم زنانه‌اش به او هشدار می‌دهد: "چرا همسرش این قدر دست پاچه و نگران است؟" زن سعی می‌کند نگاه‌های بین مرد و زن جوان را با دقت پی بگیرد تا از آن به نتیجه‌ای برسد. پسر مرد فقط نگران آن است که ماجرا هرچه زودتر به نفع پدر، آقاجون، فیصله پیدا کند و این زنی که برای او ناشناس است دردسر ساز نباشد. و زن جوان، تنها، بر روی تخت بیمارستان، نظاره‌گر این نگاه‌ها است؛ او شکی ندارد که فرزند را انتخاب خواهد کرد و نه مرد را. بعد از مرخص شدن، کسی منتظر او نیست؛ مرد مقید خانواده است و نمی‌تواند او را همراهی کند؛ پس زن تنها می‌رود.

نتیجه

در جامعهٔ کنونی ما، برای معضل زن دوم، یا همان زن ازدواج موقت، که اغلب به معضل مادر مجرد می‌انجامد هنوز راهکاری ارائه نشده است؛ زیرا برای موقعیت او امتیاز خاصی در عرف، شرع و قانون جامعه پیش‌بینی نشده است. مادر مجرد اپیزود پنجم فیلم دعوت ابراهیم حاتمی‌کیا، درست مانند شخصیت زن فیلم طائرپور خود را گم می‌کند، با علم به این که در آینده ملامت‌ها و سرزنش‌هایی را باید پذیرا باشد و به گونه‌ای تاوان مادر مجرد بودن را بپردازد؛ موقعیتی که هم در جامعه وجود دارد، هم منعی برای آن نیست و هم پذیرشی تحقیرآمیز آن را همراهی می‌کند. ازدواج موقت، شرعی است که عرف نیست.

---

[۹] مهرانگیز کار، پژوهشی دربارهٔ خشونت علیه زنان در ایران (تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۸۷)، ۲۳۸.

[۱۰] روزنامهٔ زن، سال اول شمارهٔ ۱۵۷، مورخ ۹/۱۲/۷۷.

Mahvshah Shahegh, “A Separation: Nader and Simin,”
Iran Nameh, 27:1 (2012), 230-235

شهر، خانه و خانواده در سینمای ایران

بررسی فیلم
جدایی نادر از سیمین

مهوش شاهق
مترجم و مدرّس زبان فارسی

Mahvshah Shahegh
mshahegh@yahoo.com

مهوش شاهق دکترای زبان و ادبیات فارسی را در سال ۱۳۵۷ از دانشگاه تهران دریافت کرد. او مدرس زبان فارسی در کالج دماوند (۱۳۵۱–۱۳۵۲)، دانشگاه آزاد (۱۳۵۵–۱۳۷)، میدل ایست انستیتوت (۱۹۹۱–۱۹۹۶)، و دانشگاه جان هاپکینز (۲۰۰۱–۲۰۰٤) بوده است. برخی از نوشته‌های ایشان عبارتند از یادگیری زبان فارسی خواندن، نوشتن و صحبت کردن (۲۰۰۷) و هایکو در چهار فصل (تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۳).

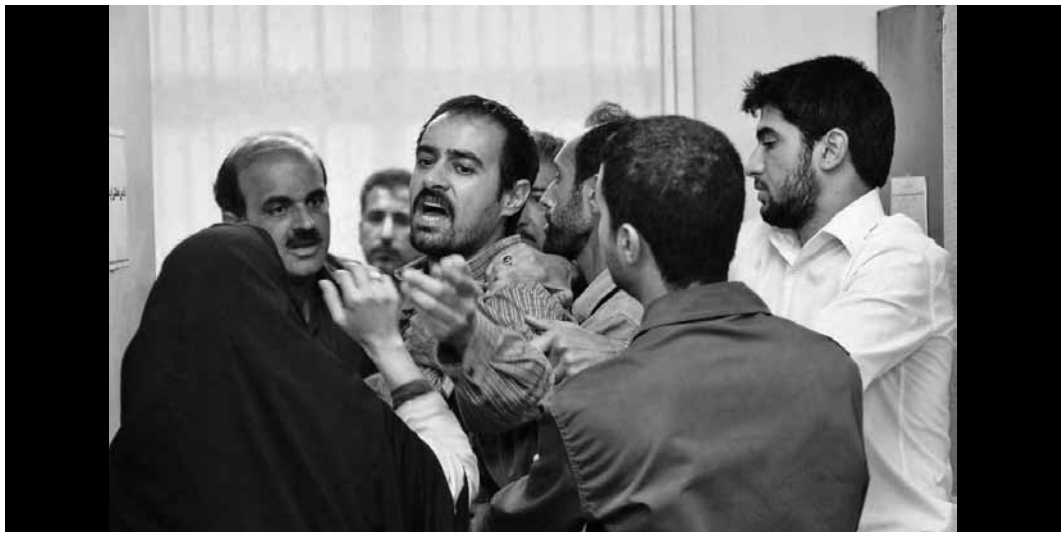
ISSN 0892-4147 print/ISSN 2159-421X online/2012/27.1/230-235

نادر (پیمان معادی) و سیمین (لیلا حاتمی) جدایی نادر از سیمین (اصغر فرهادی، ۱۳۸۹)

با فیلم‌های اصغر فرهادی آشنایی نداشتم تا وقتی که دوستی لینکی از فیلم جدایی نادر از سیمین را برایم فرستاد و با جمعی از دوستان به تماشای آن نشستم. البتّه قبلاً شنیده بودم که این فیلم از طرف کشور ایران برای شرکت در جایزهٔ اسکار ۲۰۱۲ نامزد شده است.

فیلم همانطور که از اسمش بر می‌آید داستان جدایی نادر از سیمین است یا بهتر است گفته شود "جدایی سیمین از نادر!" چون این سیمین است که به دلائلی که ذکر خواهد شد خواستار جدایی‌ست و نه بر عکس. خانوادهٔ نادر و سیمین شامل نادر، سیمین و یک دختریازده ساله است به نام "ترمه" افزون بر این، پدر نادر هم که پیر و دچار بیماری فراموشی (آلزایمر) است با آنها زندگی می‌کند و بهتر است بگوییم آنها در خانهٔ پدر زندگی می‌کنند. این خانواده حدود شش ماه پیش موفّق به گرفتن ویزایی از یک کشور خارجی می‌شوند که کجا بودن آن تغییری در داستان نمی‌دهد. ازاعتبار این ویزا فقط ٤٠ روز باقی مانده و زن خانواده (سیمین) در تمام این مدّت کوشش کرده که همسرش را به این مهاجرت تشویق کند بدون هیچ نتیجه‌ای. سرانجام موضوع را به دادگاه می‌برد و اوّلین سکانس فیلم در بارهٔ صحبت آنها با قاضی دادگاه است. شوهر ظاهراً مخالفتی با جدایی ندارد ولی حاضر نیست که اجازه دهد "ترمه" با مادرش از آنجا خارج شود و مادر هم بدون دختر حاضر به ترک وطن نیست.

دلیل امتناع نادر از این مهاجرت ، پدر اوست که نمی‌تواند همراه آنها برود و نادر هم نمی‌خواهد در چنین شرایطی او را رها کرده و ترک وطن کند. سیمین هم پس از همهٔ تلاش‌های ناموفّق و معوّق ماندن حکم دادگاه، سر انجام تصمیم می‌گیرد که برای مدّتی به خانهٔ پدریش باز گردد. ولی "ترمه" با مادرش نمی‌رود و پهلوی پدر می‌ماند. بعدها در می‌یابیم که علّت ماندن "ترمه" با پدرش این بوده که می‌دانسته سیمین بدون او از کشور خارج نمی‌شود و قصدش از این کار برگرداندن آنها به هم بوده است. پس از این که سیمین خانه را ترک می‌کند ، نادر ناچار می‌شود خانم جوانی را که بچّهٔ پنج ساله‌ای



راضیه (ساره بیات) و حجت (شهاب حسینی) در جدایی نادر از سیمین

هم دارد استخدام کند که در غیاب نادر از پدرش نگهداری کند. بقیّهٔ داستان فیلم ، قصّهٔ برخوردهایی است که بین این دو خانواده، کارفرما و کارگر که طبیعتاً نمایندهٔ دو طبقهٔ مختلف در جامعه هستند رخ می‌دهد و مانند فیلم دیگر اصغر فرهادی دربارهٔ الی همه چیز با یک طرح ساده شروع شده و به تدریج پیچیده و پیچیده‌تر می‌شود تا جائی که تماشاگر با خود می‌اندیشد که چه چیز دیگری ممکن است اتّفاق بیفتد که هنوز پیش نیامده و دیگر این که چگونه کارگردان می‌خواهد و می‌تواند که همهٔ جریانات و زیر و بم‌های داستان را به هم نزدیک کرده و به نقطهٔ پایان برساند .

آنچه که قصد است در این جا مطرح و دربارهٔ آن بحث شود ، محتوای داستان است. به نظر می رسد که موضوع اصلی در این فیلم ، رودررویی کهنه و نو، سنّت و نوگرایی و سرانجام خرد و اندیشه در مقابل احساس باشد. تمام تراژدی از آنجا شروع می شود که نادر کهنه‌گرایی، سنّت و احساس را بر خردگرایی و نواندیشی برتری می‌دهد و پدرش را بجای همسر و دخترش انتخاب می‌کند. پدر پیر مبتلا به فراموشی در این فیلم ، نمایندهٔ سنّت، کهنه‌گرایی و احساس است. در سکانس آغازین فیلم هم سیمین همین موضوع را به نادر یادآوری می‌کند. سیمین می‌گوید که تو بین پدرت وخانواده‌ات که من و دخترت باشد، پدرت را ترجیح داده‌ای. پدری که دیگر نمی‌فهمد که تو پسرش هستی و نادر در جواب می‌گوید من که می‌فهمم که او پدر من است. پدری که دیگر نه او را می‌شناسد، نه حرف می‌زند و نه آگاهی چندانی از دور و بر خود دارد. در بقیّهٔ داستان هم می بینیم که این پدررا همچون مجسّمه‌ای شال و کلاه می‌کنند، در ماشین می‌گذارند ، دور خیابان‌ها می‌گردانند چون کسی در خانه نیست که از او مراقبت کند.

مسالهٔ رویاروئی بین کهنه و نو و وزنی که در فرهنگ ایران به کهنه/ سنّت داده می‌شود تنها منحصر به تاریخ مدّون نیست بلکه نمونه‌های آن در اساتیر و در شناسنامهٔ ملّی ایرانیان "شاهنامه" نیز به‌چشم می‌خورد. جائی که سهراب به جنگ پدر می‌رود و باتمام جوانی و زور و نوئی مغلوب پدر که نماد تجربه و سنّت است می‌شود. در حالی که در یونان ، اُدیپوس به

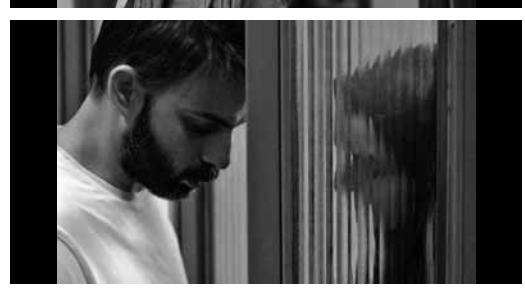
نماهایی از فیلم جدایی نادر از سیمین (اصغر فرهادی، ۱۳۸۹)

نادر (پیمان معادی) و سیمین (لیلا حاتمی) در جدایی نادر از سیمین

جنگ پدر می‌رود ، او را از پای در می‌آورد و با مادر ازدواج می کند؛ پیروزی نو بر کهنه ، نوگرایی بر سنّت و کهنه‌گرایی.

و باز هم در مذهب و هم در حماسهٔ ملّی ایران آمده که در زمان با هم‌زیستی ایرانیان و هندیان ، اهورا میترا که خدای مهر، خورشید و پیمان بود، خدای مشترک هر دو قوم شمرده می‌شد. به هنگامی که زرتشت در ایران و میان ایرانیان پیامبری خود را آشکار کرد، نخستین اقدامش به زیرآوردن اهورا میترا و بالابردن اهورا مزدا بود که خداوند خرد است؛ یعنی اعتلای خرد و عقل و ارزش بی‌شمار قائل‌شدن برای آن.

نماهایی از فیلم جدایی نادر از سیمین (اصغر فرهادی، ۱۳۸۹)

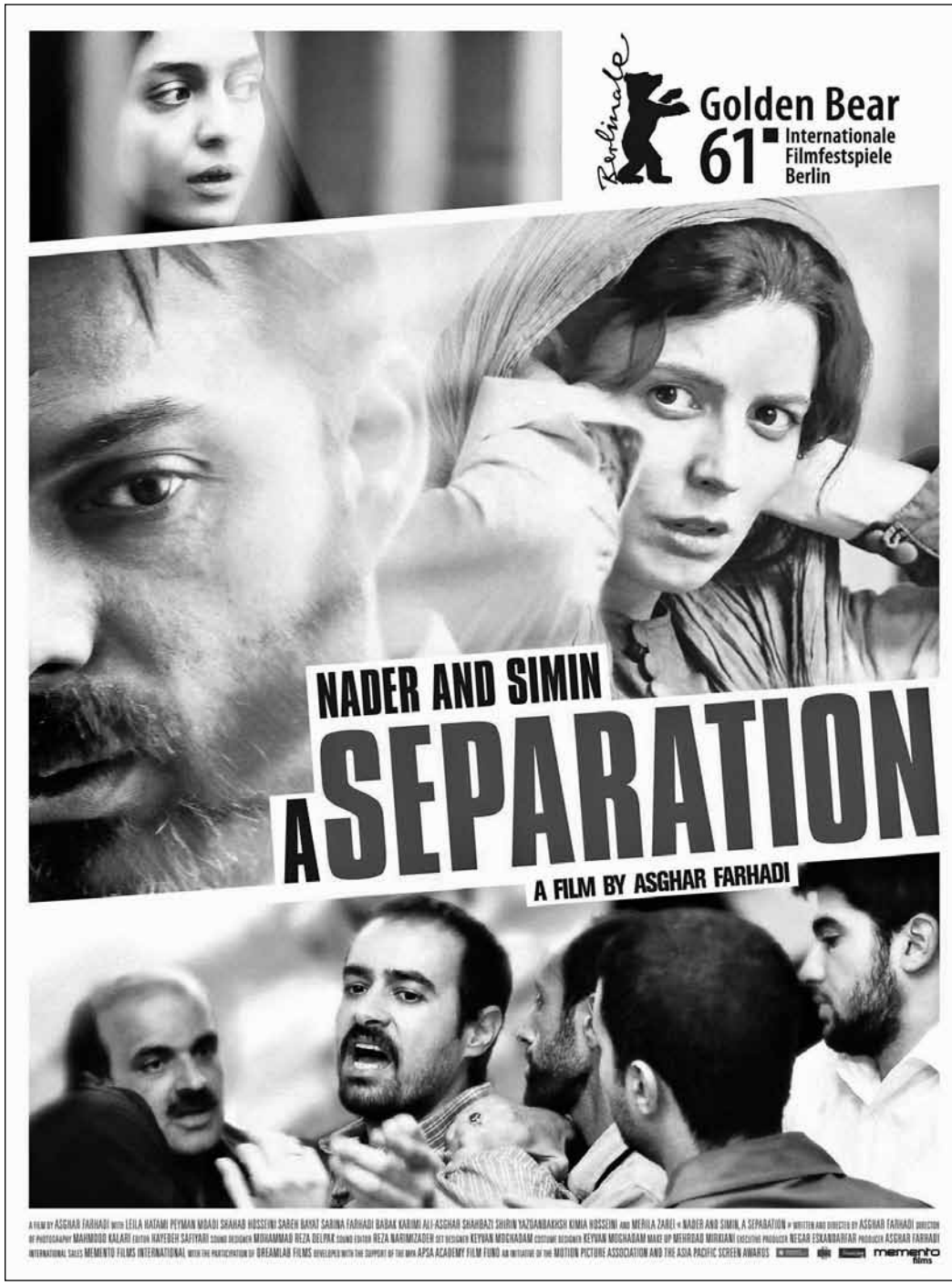


بی‌سبب نیست که فردوسی هم شاهنامه را با ستایش جان و خرد می آغازد: به‌نام خداوند جان و خرد. بنابراین خردگرایی ریشه‌های عمیق در فرهنگ و ادیان ایرانی دارد.

نکتهٔ دیگری که شاید بتوان از طریق این فیلم به آن پرداخت اینکه در جامعه های سنّتی نظیر جامعهٔ ایران باید به مردم تفهیم کرد که محبّت فقط نزدیک هم بودن، قربان صدقه رفتن و زندگی خود را برای دیگران هدر دادن نیست بلکه با خرد و عقل می‌توان راه‌های بهتری یافت که برای هر دو طرف ماجرا سودمندتر و مناسب‌تر باشد .

کشورهای پیشرفتهٔ دنیا اگر به تأسیس تسهیلات و خانه‌هایی برای افراد مسّن و دچار فراموشی اقدام کرده‌اند به این جهت نیست که کمتر از شرقیان سنّتی، پدرو مادر خود را دوست دارند ، بلکه زندگی ماشینی و خردگرایی آنها را بدین ره رهنمون بوده است.

موضوع قابل توجّه دیگر در این فیلم این که این زن خانواده بود که می‌خواست به خارج مهاجرت کند . اگر مساله بر عکس بود ، پدر به راحتی از لحاظ قانونی می‌توانست دختر خود را بر دارد و بدون رضایت مادر از کشور خارج شود. پرسش عمیق‌تر و مهم‌تر اینکه اصلا زنی می‌تواند بدون ملامت و سرزنش دیگران برای مراقبت از پدر سالخورده و مریضش در ایران بماند ، از همراهی امتناع کند و با شوهر و دختر خود راهی نشود؟
اعتقادات مذهبی عمیق، ریشه‌دار و سازندهٔ مردم ساده



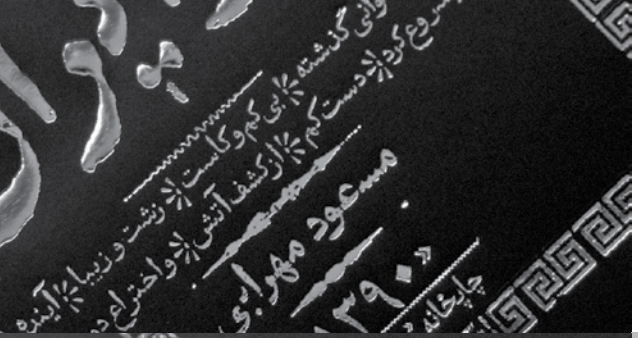
پوستر فیلم جدایی نادر از سیمین برای شصت و یکمین فستیوال بین المللی فیلم برلین

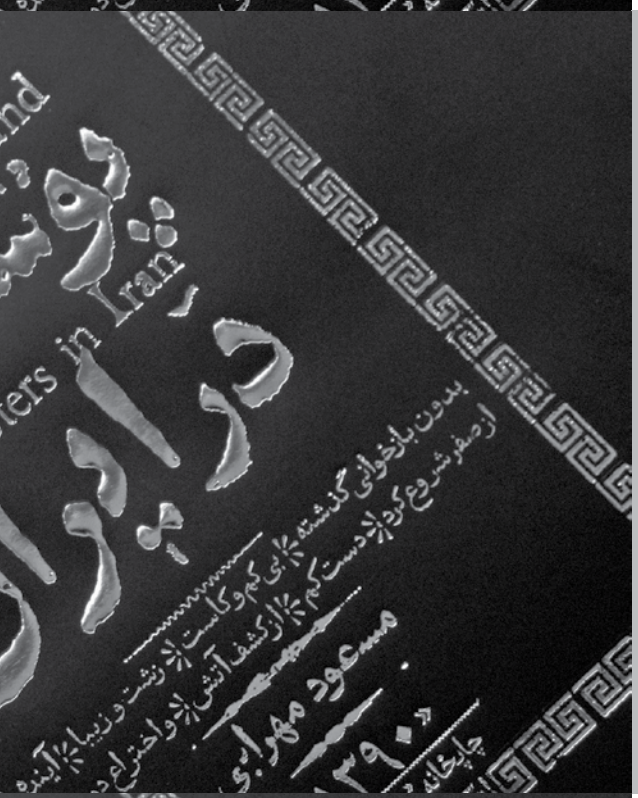
و پاکدل معمولی، مسالهٔ دیگری است که در این فیلم می تواند بیننده را تحت تأثیر قرار دهد. فقط اعتقاد مذهبی دور از شائبهٔ راضیه (خدمتکار) مانع او از پذیرفتن پولی که مطمئن نبود که حقّ آنهاست، شد. راضیه با تمام نیازش ، فشارهای شوهرش و امکان آیندهٔ بهتری برای دخترش با آن پول ، چون مطمئن نبود که مقصّر اصلی چه کسی بوده است حاضر نشد که به قرآن سوگند بخورد و در نتیجه شوهر و زندگیش را از دست داد. از این می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که در اعتقادات مذهبی بی‌شائبه و نه از سر ریا، اخلاقیّات هم می‌تواند محلّی از اِعراب داشته و در تهذیب جامعه اثرگزار باشد. شاید باز هم کارگردان فیلم خواسته ادّعای دین‌داری و زهد به قول حافظ آنهایی که در محراب و منبر جلوه‌گری کرده و در خلوت آن کار دیگر می‌کنند و با پیش آوردن دین، از زیان کسان به سود خود استفاده می‌کنند را رو در روی اعتقادات مذهبی این مردم ساده‌دل و پاک‌نهاد قرار دهد.

پایان فیلم همچون بیشتر فیلم‌های کارگردان پیش‌کسوت ایرانی عبّاس کیارستمی به عهدهٔ بیننده گذاشته شده است. بینندگان می‌توانند تمام دلایل را بر موجّه بودن عقیده‌شان ابراز دارند و هنوز هم عقیدهٔ شخص آنها به حساب می‌آید و نه واقعیّت. نکتهٔ دیگری در فیلم که به عهدهٔ بیننده گذاشته می‌شود، پولی است که از صندوق خانهٔ نادر ربوده می‌شود. در این مورد هم می توان ساعت‌ها به بحث نشست که کار چه کسی بوده است. باز هم نظیر فیلم‌های کیارستمی، بیننده مدتّ‌ها بعد از تماشای فیلم به آن فکر می‌کند و داستان و صحنه‌ها را در خاطرش مرور.

ازنظرتکنیکی این فیلم بسیار خوب تدوین شده است، حتّی یک صحنهٔ زائد و یا تکراری در آن دیده نمی‌شود. همهٔ صحنه‌ها و سکانس‌ها به یکدیگر مربوط بوده و مکمّل هم هستند. از نظرتصویری، از فضا به بهترین نحو برای نشان‌دادن محتوای داستان استفاده شده؛ فضاها همه تنگ، در بسته و فشرده هستند و به خوبی نمایان‌گر اختناق و در تنگنا زندگی کردن و از حرکت بازماندن مردمان آن خطّه. بازی‌ها هم آنچنان طبیعی و ماهرانه صورت می‌گیرد که فیلم رابیشتر شبیه به یک فیلم مستند می‌کند تا یک فیلم داستانی به‌طوری که بیننده فکر می‌کند بازیگران مشغول بازی نقش واقعیشان در صحنهٔ زندگی هستند. از میان همهٔ بازی‌های موفق، بازی سارهٔ بیات (راضیه) و بازی شهاب حسینی (حجّت، شوهر راضیه) در نهایت هنرمندی و توانایی است. ای کاش این بازی‌ها از زیرچشم دست‌اندرکاران جایزهٔ اسکار نادیده ردّ نشود.

Golbarg Rekabtalaei, “Massoud Mehrabi, A Hundred Year of Film Adverts and Film Posters,”
Iran Nameh, 27:1 (2012), 236-239.





شهر، خانه و خانواده در سینمای ایران

بررسی کتاب

صد سال اعلان و پوستر فیلم در ایـــران

مسعود مهرابی
(تهران، چاپ و نشر نظر، ۲۰۱۱)

گلبرگ رکاب‌طلایی
سینماشناس، دانشجوی دورهٔ دکترا دانشگاه تورنتو

ترجمهٔ آرش عزیزی
دانشجوی دانشگاه تورنتو

Golbarg Rekabtalai
golbarg.r@gmail.com

گلبرگ رکاب‌طلایی دانشجوی دورهٔ دکتری در دانشگاه تورنتو است و پایان‌نامه‌اش دربارهٔ تاریخ نخستین دهه‌های سینما در ایران است.

ISSN 0892-4147 print/ISSN 2159-421X online/2012/27.1/236-239

با موفقیت فیلم‌های ایرانی در جشنواره‌های بین‌المللی سینمایی شاهد افزایش علاقه به فیلم‌ها و سینمای ایران بوده‌ایم. اخیرا حتی سینمای پیش از انقلاب ــ به خصوص سینمای اوایل قرن بیستم در ایران که در ادبیات موجود درباره‌ی تاریخ‌نگاری ایران معاصر مدت‌ها به فراموشی سپرده شده بود ــ از سوی دانشگاهیان و غیر دانشگاهیان مورد توجه بیشتری واقع شده است. صد سال اعلان و پوستر فیلم در ایران نگاهی دوباره است به تاریخ فرهنگ بصری ایران، یعنی پوسترهای فیلم، در صد سال گذشته. مسعود مهرابی در کتاب خود تعداد قابل توجهی ازاعلان‌ها و پوسترها را به نحو زیبایی گرد آورده که شامل اعلان‌ها وپوسترهایی است مربوط به بازگشایی سینماهای عمومی در ایران از جمله اولین آگهی نمایش فیلم در عکاس‌خانهٔ روسی‌خان در سال ۱۲۸۶ تا سال ۱۳۹۰. کتاب با «دیباچهٔ» مختصری در بارهٔ تاریخ سینما و هنر پوسترسازی در ایران آغاز می‌شود که به فارسی و انگلیسی ارائه شده است. بدنهٔ اصلی کتاب به دو بخش نامساوی تقسیم شده است: بخش کوتاه‌تر شامل اعلان‌ها و پوسترهای فیلم پیش از سال ۱۳۵۷ است و بخش دوم، و بزرگ‌تر، پوسترهای فیلم پس از ۱۳۵۷ را در بر می گیرد. قسمت اول کتاب شامل اعلان‌های بی‌نظیر و کمیابی است از اولین نمایش‌های فیلم برای عموم است که در روزنامه‌های مختلف آن زمان منتشر شده بودند. اما در انتخاب این اعلان‌ها بسیار گزینشی عمل شده است چرا که تعداد بسیار اندکی از آنها واجد اهمیتی قابل ملاحظه‌اند و ویژگی‌های بی‌نظیری مانند فونت‌های جدید و/یا عکس، به نمایش می‌گذارند. نقد حاضر متمرکز بر بخش نخست کتاب است چرا که اطلاعات موجود در آن تا به حال به آسانی در دسترس عموم خوانندگان نبوده است.

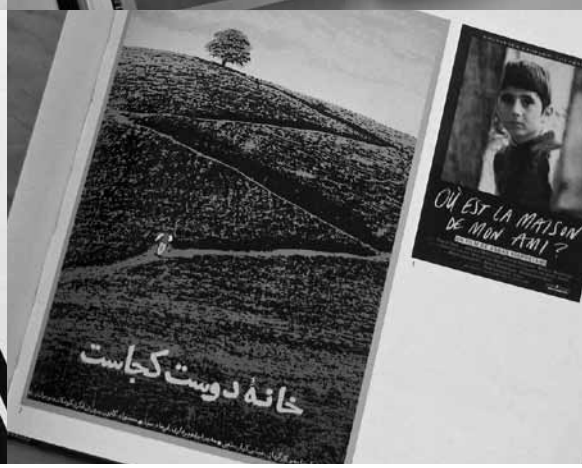
پیشگفتار کتاب در مورد ویژگی‌های مختلف پوسترها بحث می‌کند، از جمله اهمیت و مشخصات آنها در چارچوب‌های خاص فضایی– زمانی. مهرابی پوسترها را با فرهنگ سینمای ایران در دوره‌های مختلف و منابع عمومی و جنبش‌های هنری آن دوره‌ها مرتبط می‌سازد. این بخش از کتاب واجد ارزش ویژه‌ای است چرا که تحت مقولهٔ فرهنگ بصری ایران به بررسی و تحلیل پوسترهای فیلم در ایران – و به خصوص آنها که متعلق به دورهٔ

پیش از انقلاب هستند ــ می‌پردازد. به باور مهرابی سینما در راه تجدد "زائیدهٔ تجدد و مدرنیته" است.[1] به گفتهٔ او، اما، بسیارعجیب است که "چراغ اول را روسی‌خان روشن کرد که هوادار مستبدین بود، و نه صحاف‌باشی آزادی‌خواه!"[2] چنین دیدگاه‌های دیرین در مورد تجدد در ایران آن را پروژه‌ای از آن روشنفکران ایرانی می‌دانند که پیشقراولان انقلاب مشروطه بودند. به بیان دیگر در تحلیل مهرابی شاهد تحلیلی هستیم که در آن تجدد سیاسی، که واضح‌ترین شکل آن در انقلاب مشروطه بود، و تجدد هنری، که می‌توان گفت پیشتر آغاز شده و خود را به اشکال مختلف در تئاتر، موسیقی، سینما و سایر گونه‌های هنری نشان داده بود، .در هم می‌آمیزند چنین دیدگاهی به جای این‌که تجدد را ویژگی تحولات اجتماعی تلقی کند که مشخصهٔ اواسط تا اواخر قرن نوزدهم بودند آن را برابر با مفاهیم آزادی و عدالت می‌داند که صرفاً واردات غرب بودند و نخبگان لیبرال ایران به آن شکل می‌دادند. افزون بر این، مهرابی در بررسی پویایی‌های سینما و تجدد توجهی به کیفیت‌های هتروتوپیک فضای سینما ندارد، که به طور بالقوه در طراحی پوسترها نمایان‌اند. او بدین‌سان از تلقی سینما به عنوان فرزند و نیز فضایی که نفس تجدد ایران را شکل داده است غفلت می‌ورزد.

مهرابی به درستی به تداوم سنت‌های پوسترسازی تئاتر در پوسترسازی برای فیلم‌ها در اوایل سینمای ایران اشاره می‌کند؛ با توجه به موضوع پوسترسازی در ایران که کمتر مورد مطالعه قرار گرفته است، برای کتاب بهتر می‌بود اگر او بیشتر به تداوم‌ها و تغییرات بین پوستر/اعلان‌های فیلم و تئاتر، و همچنین اشکال عمومی‌تر پوستر/اعلان‌ها مانند موارد تجاری، سیاسی، و از این دست می‌پرداخت. جذابیت این کار به خصوص از آن حیث می‌بود که نسبت بین پوسترها و چرخش‌های اجتماعی ــ فرهنگی، سیاسی و اقتصادی زمان مورد توجه قرار می‌گرفت. فقدان رویکرد تطبیقی همچنین زمانی مشکل ایجاد می‌کند که که مهرابی به ارزش داوری در مورد بعضی پوسترها به عنوان "خوب" و "بد" می‌پردازد، چرا که هیچ نقطهٔ ارجاعی برای چنین بررسی‌هایی مقرر نشده است. به علاوه، بررسی پوسترها از سوی مهرابی زمانی آموزنده‌تر می‌بود که در چشم‌اندازی فراملیتی مورد بحث قرار می‌گرفت و نیز در مقایسه و تباین با پوستر/اعلان‌های ساخت "غرب" و کشورهای همسایه. برای مثال، می‌شد بین پوسترهای اواخر دههٔ ۱۹۶۰ ایران که، به گفتهٔ مهرابی، شامل صحنه‌های – گاه مبالغه‌آمیز – خشونت و سکس بودند با پوسترهای سینمای ایتالیا، مصر و ترکیه در همان دوره دست به مقایسه زد. چنین مشاهده‌ای می‌توانست موقعیت صنعت تجاری پوسترسازی سینمایی در ایران را معاصر با گرایش‌های جهانی ترسیم کند. البته می‌توان گفت چنین مبحثی از حوصله‌ی مقدمه‌ای کوتاه برای کتابی بدین قطوری خارج بوده است.

با توجه به شکوفایی بعدی هنر پوسترسازی در ایران، چنان‌که مهرابی در کتابش به روشنی نشان می‌دهد، توجه به فراسوی جلوهٔ بصری پوسترهای سینمایی می‌توانست مفید باشد. به بیان دیگر، بحث در مورد تجاری‌سازی پوسترسازی از اولین مراحل سینما در ایران، یعنی مبحثی ناظر به اثرگذاری پوسترها به عنوان تبلیغات و همچنین به مثابهٔ مشارهایی (signifiers) در چارچوب فرهنگی ایران، برای خوانندگان مفید می‌بود.
مهرابی با اینکه در بخش اول کتاب هم اعلان‌ها و هم پوسترهای فیلم را آورده است، چندان به تفاوت‌های بین این دو نمی‌پردازد. در نخستین روزهای سینما چه چیزی اعلان‌های سینمایی را از پوسترهای سینمایی متمایز می‌ساخت؟ آیا اعلان‌های سینمایی پس از خلق پوسترهای سینمایی همچنان در نشریات چاپ می‌شدند؟ یا نهایتاً این پوسترها بودند که جای اعلان‌های سینمایی

[1] مسعود مهرابی، صد سال اعلان و پوستر فیلم در ایران (تهران: چاپ نشر و نظر، ۱۳۹۰)، ۵.
[2] مهرابی، صد سال اعلان، ۲.



را در نشریات گرفتند؟ اعلان‌های چاپی در طول زمان چگونه تغییر کردند؟ به همین شکل، مهرابی به توزیع اعلان‌ها و پوسترهای فیلم در مناطق شهری ایران هم اشاره‌ای نمی‌کند. آیا پوسترها در نشریات چاپ و در سراسر شهر توزیع می‌شدند یا بر سردر ساختمان‌های سینما نصب می‌شدند؟ توزیع اعلان‌ها و پوسترها از این رو قابل توجه است که خود بالقوه در شکل‌گیری ساختار و کارکردشان مؤثر بوده است.

مهرابی برای هیچ‌یک از مشاهدات و نظرات خود در مقدمه ارجاعی به منابع خارج از متن نمی‌دهد و از این رو کاربست دانشورانهٔ این اطلاعات جدید برای محققین دانشگاهی دشوار است. مهرابی همچنین در پرداختن به مشخصات ساختاری پوسترهای فیلم در دیباچهٔ خود به انواعی از پوسترها می‌پردازد که در مجموعهٔ خود نگنجانده است. از جمله پوسترفیلم‌های مستی عشق (۱۹۵۱)، چهارراه حوادث (۱۹۵٤) جنوب شهر (۱۹۵۸) که مقدمه با توضیحات مفصل به آنها به عنوان پوسترهای مهم دوره اشاره می‌کند. مهرابی اما بخشی را آورده که شامل "لوگوی فیلم"هایی است از جمله فیلم‌های فوق‌الذکر، و توضیح می‌دهد که پوسترهای این فیلم‌ها به دلیل تکراری بودن یا غیرممکن بودن چاپ آنها در ایران به دلایل دیگر حذف شده‌اند. حذف چنین پوسترهایی که کتاب به خصوص مفصلاً به آنها پرداخته است، متأسفانه خواننده را در جستجوی ارتباطات گم‌شده‌ای در تغییرات و تحولات اعلان‌ها و پوسترهای فیلم ، مثلاً، در ۱۹۵۰ ناکام می‌گذارد.

کتاب مسعود مهرابی، صد سال اعلان و پوستر فیلم در ایران تلاشی اصیل برای روشن ساختن جلوه‌ای فراموش‌شده از فرهنگ بصری ایران است و بدین‌سان اعلان‌ها و پوسترهای فیلم را به عنوان عناصری تحلیلی در مطالعهٔ وسیع‌تر تاریخ‌نگارانهٔ ایران معاصر قرار می‌دهد. مهرابی در کتابی که از برجستگی‌ها و غفلت‌های سینمای ایران در صد سال گذشته تجلیل می‌کند، موفق شده است که بیش از ٦۰۰ پوستر و اعلان فیلم را در مجموعه‌ای جذاب گرد هم آورد. خود کتاب با چاپی زیبا بر روی کاغذی باکیفیت عالی منتشر شده و محتوای آن به خوبی عرضه شده است ــ خصوصیتی مهم برای کتابی دربارهٔ هنر بصری. جلد کتاب با ابتکاری جالب الهام گرفته از اولین اعلان‌های فیلم منتشرشده در نشریات است. این کتاب نه تنها برای پژوهش‌گران سینما و فرهنگ بصری ایران که برای عموم مردم نیز جذاب خواهد بود.

Siamak Pourzand, “Cinema in Iran,”
Iran Nameh, 27:1 (2012), 220-225.

شهر، خانه و خانواده در سینمای ایران

گُـــزیده
سینما در ایـــران

سیامک پورزند
۱۳۹۰ـ ۱۳۱۰
روزنامه‌نگار و نویسنده مطبوعات

ISSN 0892-4147 print/ISSN 2159-421X online/2012/27.1/220-225

پوستر گنج قارون (سیامک یاسمی، ۱۳٤٤)

در کشوری مانند کشور ما سینما می‌تواند نقش مؤثری در پرورش افکار و بـالا بردن سطح فرهنگ عمومی داشته باشد. علت این امر هم کاملاً روشن است زیرا تعداد بی‌سوادان زیاد است و کتاب هم تا کنون نتوانسته از عهدهٔ انجام وظایف خود بـرآید. اگـر به امر سینما توجه بیشتری داشته باشیم ممکن است به این وسیله بسیاری از کـارهایی را که تا کنون کتاب نتوانسته انجام دهد با موفقیت بسیار انجام دهیم، اما متأسفانه در کشور ما اکثر فیلم‌های خارجی را که وارد می‌کنند و محصولات داخلی به طور کلی، از انجام این منظور بـا ارزش و بزرگ نـاتوان هستند و دلیل آن هم به خوبی آشکار است.

اغلب فیلم‌هایی که در ایران نمایش داده شده، فیلم‌های آمریکایی بوده و همین مسئله باعث شده است که ما در سینما معیار قضاوت خود را فیلم‌های آمریکایی قرار دهیم... البته سینمای آمریکا از بسیاری جهات دارای ارزش فراوان می‌باشد و نامش برای همیشه در تاریخ هنری ثبت گردیده است و هم اکنون نیز هنرمندان عالی‌قدری در تشکیلات سینمایی آمریکا خدمت می‌کنند که آثارشان همواره مورد تقدیر و تحسین هنرشناسان است ولی باید به این امر توجه داشت که وقتی محصولات یک کشور در رشته‌ای رو به ازدیاد گذاشت طبعاً مشکل است که این محصولات ارزش یکسانی داشته باشند؛ سینمای آمریکا با آن وسعت تشکیلات، محصولات مختلفی دارد که متأسفانه اغلب واردکنندگان فیلم‌های آمریکایی به‌خصوص تا چندی قبل، کمتر فیلم‌های باارزش و هنری آمریکایی را وارد کرده‌اند و بیشتر فیلم‌های آمریکایی که در ایران نشان داده شده از نوع فیلم‌های ماجرایی و آرتیست‌بازی بوده است و با اینکه در دو سه سالهٔ اخیر فیلم‌های غیر آمریکایی هم به نمایش گذاشته شد و سینمای انگلستان و ایتالیا (به خصوص به علت دوبله‌شدن فیلم‌های آنها به فارسی) در میان مردم نفوذ کردند و انحصار نمایش فیلم‌های آمریکایی تا حد زیادی از بین رفت. متأسفانه این امر با رویهٔ واردکنندگان فیلم‌های سایر کشورها هیچگاه "به‌طور کامل" انجام نخواهد شد، مخصوصاً اینکه چون در چند سالهٔ اخیر سطح

پوستر مشهدی عباد (صمد ضباحی، ۱۳۳۲)

ذوق و علاقه‌مندی عمومی خیلی بالا آمده و در نتیجه سری فیلم‌های تجارتی سابق با عدم استقبال مواجه گردیده، لذا واردکنندگان فیلم‌ها به خصوص فیلم‌های آمریکایی فیلم‌های با ارزش و مورد توجه جدید را وارد کرده و می‌کنند و مشاهده می‌شود که نتیجتاً علاقه‌مندی مردم و استفادهٔ واردکنندگان روز به روز افزوده می‌شود.

اما فیلم‌های فارسی!

از گذشتهٔ سینمای ایران و فیلم‌های سابق ایرانی خود شما بهتر از ما خبر دارید و متأسفانه وضع حال آن بدتر از گذشته است. ما به هیچ وجه انتظار نداریم که روزی ممکن است صاحبان استودیوها به خاطر "علم و دانش و هنر" از تجارت صرف‌نظر کنند و البته هیچکس از آنها چنین توقعی ندارد و بهتر همین است که آنها به فکر تجارت باشند نه علم و نه هنرپروری، اما لااقل تجارتی که بر اصول صحیح استوار باشد. و ما می‌بینیم که حساب صاحبان استودیوها غلط است زیرا چنانچه مشاهده می‌شود استودیوها پشت سر هم بسته می‌شوند و محصولات آنها با لعنت و ناسزای مردم روبرو هستند و هیچ‌کس هم نمی‌تواند ما را مجاب کند که علت این ورشکستگی عمومی به عللی مثلاً موضوع "عوارض چهل درصد" است زیرا خیلی از فیلم‌های ایرانی بیش از برقراری این عوارض ضرر کرده‌اند و البته برای تشویق از محصولات داخلی نه تنها باید این ۴۰ درصد عوارض را از میان برداشت بلکه باید تسهیلات گوناگون دیگری نیز برای فعالیت استودیوها فراهم آورد ولی آخر هیچ کدام از محصولات و "فیلم‌های!" این "استودیوها!" آش دهن‌سوزی نبوده و نیستند که ناراحتی وجود و عوارض ۴۰ درصد و یا موانع دیگر موجب تأسف شود. مسئولین استودیوها هنوز از "عدم وسایل کافی!" می‌نالند و صدی نود خرابی کار را متوجه این موضوع می‌دانند در حالی که ذکر چنین مطلبی بی‌نهایت مسخره است. در ضمن مگر اجباری وجود دارد که به قول ایشان "با نبودن وسیله" فیلم تهیه کرد؟ ولی چنانچه در یکی دو فیلم فارسی که اخیراً به نمایش گذارده شد دیدیم که این به اصطلاح فیلم‌ها با وجود نواقص کلی که در امور به اصطلاح "سناریو، کارگردانی و بازی" دارا بودند، از نظر فنی تا حدی بی عیب بودند و اصولاً بهترین وسایل را می‌توان به سهولت تهیه و خریداری کرد و اگر این امر برای همه مقدور نیست استفاده از تشکیلات مجهز مثلاً "استودیو سانترال" برای عموم تهیه‌کنندگان فیلم مقدور است. در ضمن اگر قرار باشد ما روزی اتومبیل بسازیم آیا به عنوان نداشتن وسیله اجازه داریم که به بهانهٔ در اول کار بودن، از "گاری" شروع کنیم و به مردم نیز با "گردن‌کلفتی و ناز" بگوییم چون "محصول وطن است" لذا به عنوان "تشویق" بایستی از همین محصولات استفاده شود و اگر کسی هم اعتراضی کرد که ای بابا در حال ساختن وسیلهٔ مسافرت به کرهٔ مریخ است و حالا ما چطور "گاری" سوار شویم؟! فریاد "واهنرا" و "واهملکتا" برداشته و از این "بیگانه‌پرستی" بنالیم. نتیجهٔ این جریان مضحک این وضع مضحک‌تری است که دارا هستیم و آقایان تهیه‌کنندگان فیلم‌فارسی خود خوب می‌دانند که خرابی کار از کجاست ولی هنوز حاضر به رفع آن نیستند و نمی‌دانیم شاید به انجام آن قادر نمی‌باشند

پوستر امیرارسلان نامدار (اسماعیل کوشان، ۱۳۴۵)

و گمان می‌رود که ایشان هنوز در این تصور هستند که مردم "متوجه نیستند" و "نمی‌فهمند" و یا اینکه هنوز به عنوان "علاقه‌مندی بهتر داخلی" برای تماشای "فیلم‌های" فارسی حاضر به اتلاف پول و وقت خود هستند و اگر چنین است بایستی به آنها هشدار دهیم که اشتباه می‌کنند و توجه داشته باشند که امروز حتی فیلم‌های سینماسکوپ تمام رنگی و با شرکت هنرپیشگان معروف خارجی اگر بی‌عمق باشند با شکست مواجه می‌شوند و ضمناً آنقدر از علاقهٔ مردم بهتر داخلی سوءاستفاده شده که به روی این مسایل به هیچ وجه نبایستی "حساب" کرد و اگر کارکرد چند فیلم را مانند امیرارسلان و...، مهملاتی نظیر آن را ارائه می‌دهند باید به ایشان جواب داده شود همان‌ها که با فیلم امیرارسلان رو شدند؛ یکسال بعد به یوسف و زلیخا خندیدند. یک دنیا امید وآرزوهای شما را با بی‌اعتنایی خود به باد دادند و همین‌طور در مورد سایر فیلم‌ها نیز این مطلب صدق می‌کند و امروز دیگر حتی فکر سوءاستفاده از کمپلکس‌های جنسی مردم و گنجاندن صحنه‌های شهوت‌انگیز به وسیلهٔ رقص‌های لخت رقاصه‌ها مورد تمسخر و تنفر مردم است و بایستی به فکر چارهٔ اصلی بود. اما بی‌فایده نیست که برای توجه خاطر تهیه‌کنندگان محترم فیلم‌های فارسی نکات بدبختی و سیه‌روزی فیلم‌های ایرانی را یادآور شویم... در صورتی که شاید هیچ کشوری به اندازهٔ کشور ما داستان و مطالب و موضوع‌های بکر و ناگفته نداشته باشد و با اینکه ما از گذشتهٔ خود هزاران داستان با ارزش داریم، تاکنون میان همهٔ فیلم‌های فارسی حتی یک سناریوی قابل توجه هم وجود نداشته است و کلیهٔ داستان‌های فیلم‌های فارسی به وسیلهٔ افرادی نامطلع که حتی ابتدایی‌ترین نکات دستور زبان فارسی را نمی‌دانند، از فیلم‌های مبتذل درجهٔ سوم آمریکایی و یا فیلم‌های مصری تقلید شده و در قسمت‌های مختلف آن به‌جا و نابه‌جا صحنه‌هایی گنجانده می‌شود که فلان رقاصهٔ کاباره با بدن نازیبایش چند شلنگ تخته بیاندازد.

عبارت و گفتار فیلم‌های ایرانی هم مثل "رادیو تهران" ساختگی و بی‌عمق و روزنامه‌ای است و جمله‌های مضحک اداری مانند "به موقع اجرا گذاشتن" و "مورد تعقیب قراردادن" و فعل‌های وضعی "من به خانه آمده ناگهان او به من حمله کرد!" در اکثر فیلم‌های ایرانی رایج است... به جز دو سه نفر کارگردان مطلع و با ذوق که کار واقعی آنها این رشته می‌باشد صدها "کارگردان!" پرمدعا و از خود راضی بی معنی داریم که شاید در تمام عمر صدبار به سینما نرفته‌اند و بدبختانه ذره‌ای ذوق و ظرافت هم در وجود ایشان یافت نمی‌شود.

شک نیست که صدی نود بدبختی فیلم‌های فارسی از تصدیق وجود همین "عالی‌جنابان" می‌باشد که چون بدبختانه یا خود از تهیه‌کنندگان و یا از قوم و خویش‌ها و یا به عللی(!!) مورد علاقهٔ تهیه‌کنندگان می‌باشند لذا متاسفانه این "رشتهٔ لعنتی وجود آنها" به گردن سینمای ملی ما درافتاده و آن را تا به کجا بکشد معلوم نیست!؟ و خدا عاقبت آن را به خیر کند.

در مورد هنرپیشگان هم که خودتان بیشتر واقف هستید و به جز چند نفر هنرپیشگان معدود فهمیده و با استعدادی که داریم هر روز با تهیهٔ آثار درخشانی

سینما در ایران

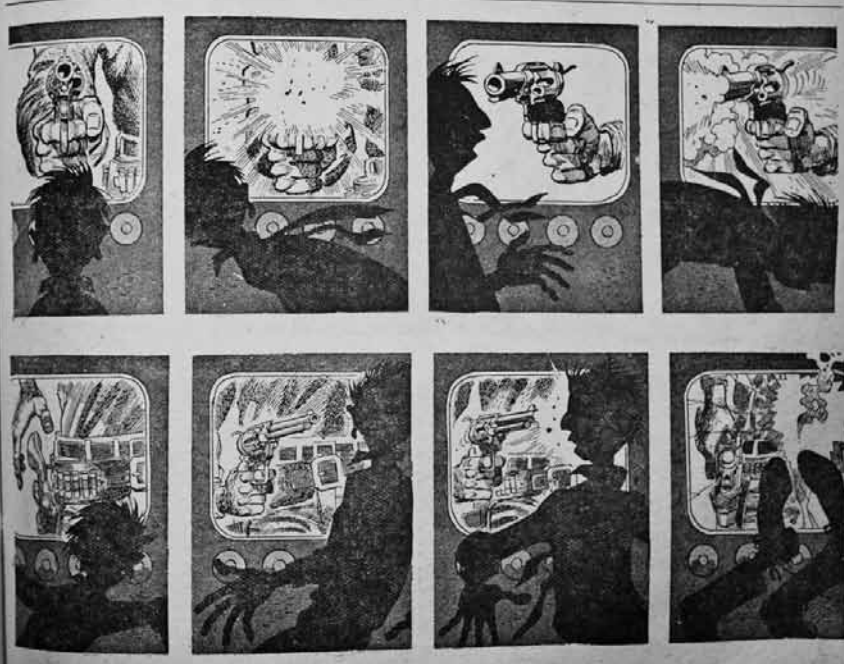
دادن» وفیلمهای وحشی «من نخانه آمده ناگهان اوبین حمله کرد!» وداکثرفیلم‌های ایرانی رایج است ... بجز دوسه نفرکارگردان — مطلع و با ذوق که کارواقعی آنها این رشته می باشد صدها «کارگردان!» پرمدعا و ازخود راضی بی‌معنی داریم که شاید درتمام‌عمر صدبار سینما نرفته و به‌بخشانه ذره‌ای‌ذوق وظرافت هم دروجود اینشان یافت نمی‌شود..

شك نیست که صدی نودبه‌بخشی فیلم های فارسی از تصدق وجودهمین «عالی‌جنابان» می باشد که چون به‌بخشانه اغلب باخود از تهیه کنندگان وبا ازقوم و خویش ها و یابطلی (!!) مورد علاقه تهیه کنندگان‌می باشند لذامناسفانه این «رشته لعنتی وجودآنها» بگردن سینمای ملی‌ما در افتاده وآنرا تا یکجاکثیف معلوم نیست!! و خدا عاقبت آنرا بخیر کند.

در مورد هنرپیشگان هم که خودتان بهتر واقف هستید وبجز چند نفر هنرپیشگان معدود فهمیده و با استعدادی که داریم هرروز با تهیه آثار درخشانی نظیر «مشهدی عباد» و«بازیوسف وزلیخا» مرتباً بر تعداد «هنرپیشگان‌وستارگان!» کشورما افزوده می‌شود وفلان - ساده‌موازل‌ویا فلان‌آقایسرژیکولو یا دعوت‌آقای‌کارگردان وباتهیه کننده یك مجلس مهمانی و یا «بطلی مخفف!!» در«فیلم‌ها درلی» بدست‌آورده و وزائر «هنرنمائی های درخشان!» برای «جنالولو بر بجیده!» ویا بیچاره کننده «چارلی چاپلین» رقیب خطرناکی میشوند ودرمصاحبه باچند«جناب مصاحبه چی» واجع باستعداد ذاتی‌خویش وبی توجهی وخرابی‌محیط واین که درایهای دل محوله خودباهمه «کوچکی!» آن چقدرملاحظه «سوقیا اودن» ویا «مونتکرمی-کلیفت» راکرده‌اند..

ساعت‌ها داد سخن داده واز راه‌لطف واحسان «تمثال‌بیتالی» از «وجودشریف» را هم برای «علاقمندان(!!)» عنایت‌میفرمایند

از فیلمبرداران ومطلعین‌فنی هم سخنی گفته‌نشود بهتراست زیرا گذشته ازچند نفر معدودکه واقعاً ذوق ومطالعه دراموفنی رادارا هستند وبدبختانه کمتراز‌وجودآنها استفاده می‌شود،هرکس ازدوربین قرانه فلان و هکاسخانه وفنو» ویا ازچندماه واحیاناً چند سال کارگری درچند دکان رادیووضبط صدا فروشی خته‌شده باستودیو-های فیلمبرداری مراجعه و «به» وسائل مقتضی» دست وپال خود را دریکی ازاین «موسسات» بند کرده است وامروزکاریعنی از آنهابجائی رسیده‌که ازکارفنی شاهکارهای سینمائی هم «ایراد» گرفته وهریك «سبك خاصی‌ای!» تتبع فرموده‌اند.. وبالاخره جمیع عوامل سینما وفیلم‌فارسی رابااین نکبت دچارکرده وآخرالامر نیز آنرا نابود خواهندساخت مگرنه بایستی یادآور شدکه مسلماً هنر اصیل وواقعی ازبین نخواهدرفت وبنا بتجربیات متعدد تاریخی‌هنر حقیقی هیچگاه خاموش نمی‌گردد و بدون شك در آینده نزدیك «سینمای با ارزش هنری‌کشورما با مجاهد واستگان با شخصیت وهنرمند آن براین تجارت مبتذل و«فیلم بازی!» نامطلوب موه استفاده‌جوء پیروزخواهدشدوضامن موفقیت این پیروزی وپیمای آن توجه فهیمانه وعلاقه روز افزون مردم‌هنرواقعی‌وخالی‌شدن«جیب» تجارهستراست..»

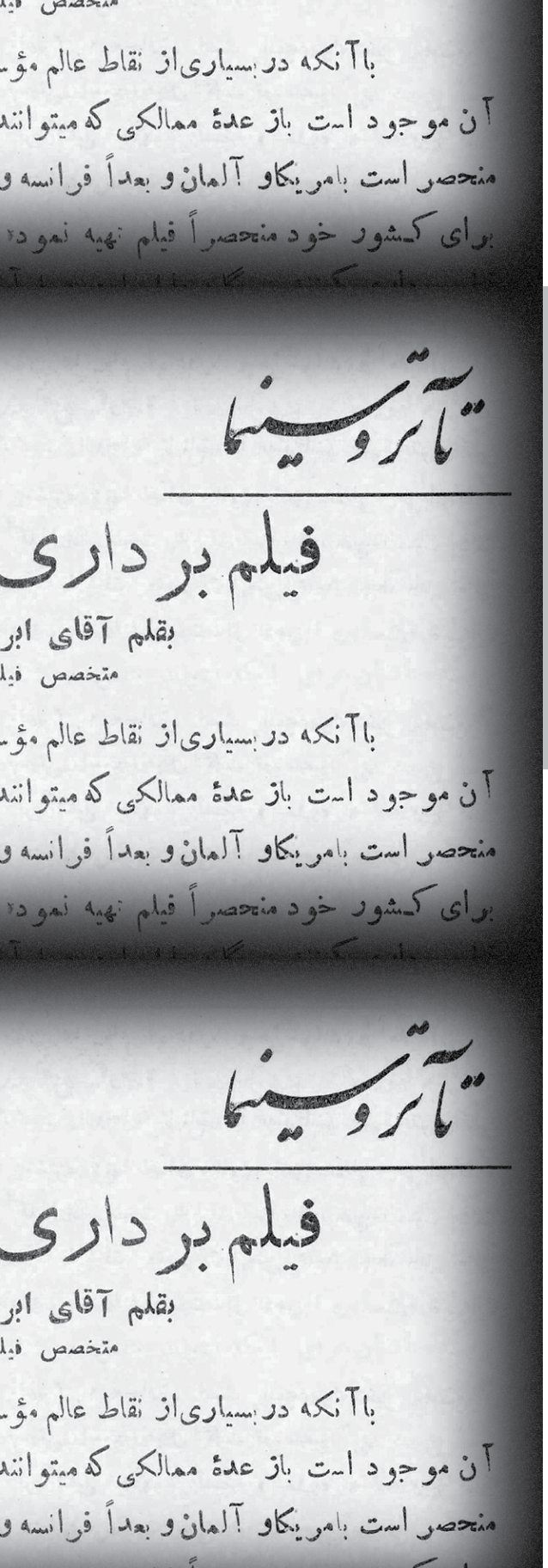


مقاله سینما در ایران، نوشته سیامک پورزند در مجلهٔ ستاره سینما، سال٤، شماره ۱۰۵ (نوروز ۱۳۳٦)، ١٤ و ٦٠.

نظیر مشهدی‌عباد و یا یوسف و زلیخا مرتباً بر تعداد "هنرپیشگان و ستارگان!" کشور ما افزوده می‌شود و فلان مادموازل و یا فلان آقا پسر ژیگولو با دعوت آقای کارگردان و یا تهیه‌کنندهٔ به یک مجلس مهمانی و یا "به عللی مخففه!!" در فیلم‌ها "رلی" به دست آورده و در اثر "هنرنمایی‌های درخشان!" برای "جینالولو بریجیدا" و یا بیچاره‌کننده "چارلی چاپلین" رقیب خطرناکی می‌شوند و در مصاحبه با چند "جناب مصاحبه‌چی!" راجع به استعداد ذاتی خویش و بی‌توجهی و خرابی محیط و اینکه در ایفای رل محولهٔ خود با همهٔ "کوچکی!" آن چقدر ملاحظهٔ "سوفیا لورن" و یا "مونتگمری کلیفت" را کرده‌اند... ساعت‌ها داد سخن داده و از راه لطف و احسان "تمثال بی‌مثالی" از "وجود شریف" را هم برای "علاقه‌مندان!!" عنایت می‌فرمایند.

از فیلم‌برداران و مطلعین فنی هم سخنی گفته نشود بهتر است زیرا گذشته از چند نفر محدود که واقعاً ذوق و مطالعه در امور فنی را دارا هستند و بدبختانه کمتر از وجود آنها استفاده می‌شود؛ هر کس از دوربین قراضهٔ فلان "عکاسخانه و فتو" و یا از چند ماه و احیاناً چند سال کارگری در چند دکان رادیو و ضبط‌صدا فروشی خسته شده به استودیوهای فیلم‌برداری مراجعه و "به وسایل مقتضی" دست و بال خود را در یکی از این "مؤسسات" بند کرده است و امروز کار بعضی از آنها به جایی رسیده که از کار فنی شاهکارهای سینمایی هم "ایراد" گرفته و هر یک "سبک خاصی!" را تتبع فرموده‌اند... و بالاخره جمع عوامل سینما و فیلم‌فارسی را به این نکبت دچار کرده و آخرالامر نیز آن را نابود خواهند ساخت؛ منتهی بایستی یادآور شد که مسلماً هنر اصیل و واقعی از بین نخواهد رفت و بنا به تجربیات متعدد تاریخی، هنر حقیقی هیچگاه خاموش نمی‌گردد و بدون شک در آیندهٔ نزدیک "سینمای با ارزش هنری کشور ما با مجاهد وابستگان باشخصیت و هنرمند آن بر این تجارت مبتذل و "فیلم‌بازی!" نامطلعین سوءاستفاده‌جو، پیروز خواهد شد و ضامن موفقیت این پیروزی و بقای آن، توجه فهیمانه و علاقهٔ روزافزون مردم بهتر واقعی و خالی‌شدن "چنتهٔ" تجار هنر است.

Ebrahim Moradi, “Film Production in Iran,”
Iran Nameh, 27:1 (2012), 226-229.



شهر، خانه و خانواده در سینمای ایران

گُـــزیده

فیلم‌برداری در ایـــران

ابراهیم مرادی
۱۳۵۶_۱۲۷۸
کارگردان و پیشگام فیلم‌برداری و سینما

ISSN 0892-4147 print/ISSN 2159-421X online/2012/27.1/226-229

مجله مهر، سال پنجم، شماره ۹، بهمن ۱۳۱۶ (ص ۷۹۶ ـ ۹۰۱)

با آنکه در بسیاری از نقاط عالم مؤسسات فیلم‌برداری و کارخانه‌های بزرگ آن موجود است، باز عدهٔ ممالکی که می‌توانند فیلم‌های تجارتی برای دنیا تهیه نمایند منحصر است به آمریکا و آلمان و بعداً فرانسه و انگلیس. ممالک دیگر فقط می‌توانند برای کشور خود منحصراً فیلم تهیه نموده و مطابق عادات و اخلاق ملی خویش فیلم‌برداری کنند. یگانه دلیل این عمل آن است که تهیهٔ فیلم برای بازار دنیا کار بسیار مشکلی است که هم باید سلیقهٔ تمام مردم را در نظر گرفت، هم فیلم‌های زیادی که بتواند بازار دنیا را علی‌التوالی و مدام نگاه دارد از کارخانه خارج کرد و هم مخارج فوق‌العاده برای برداشتن هر یک دسته فیلم مصرف نمود و این سه امر متحداً برای تمام کشورهای عالم میسر نیست. مثلاً مردم ژاپن با آنکه سعی دارند در صادرات کشور و صنایع خویش با سایر کشورهای اروپایی رقابت نمایند و شاید تا حدی این منظور آنها پیشرفت کرده است تاکنون یک رشته فیلم از ایشان در سینماهای خود تماشا نکرده‌ایم. در صورتی که ژاپن دارای مؤسسات بزرگ فیلم‌برداری است و بسیار جدیت می کنند که مگر فیلم‌هایی در ردیف فیلم‌های خوب آلمانی و امریکایی تهیه نمایند. همین‌طور ایتالیاییان که در نقاشی و صنایع ظریفه سرآمد ملل شناخته شده اند با داشتن مؤسسات بزرگ فیلم‌برداری و با آنکه دولت ایتالیا توجه مخصوصی به پیشرفت سینمای آن کشور دارد هنوز نتوانسته اند فیلم‌هایی برای بازار دنیا تهیه کرده و کوچکترین موفقیتی را در این قسمت احراز نمایند. شاید بعضی خیال کنند که ترکان و مصریان که گاه فیلم‌های آنان در تالارهای سینمای ما نمایش داده می‌شود به یقین می‌توانند فیلم های تجارتی برای همهٔ کشورها بسازند. اما این خیال درست نیست زیرا فیلم‌های مصری و ترکی و ارمنی و هندی گذشته از اینکه نمی‌توانند فیلم تجارتی محسوب شوند بلکه در ردیف فیلم‌هایی واقع می‌شوند که در دنیا ابداً طرف توجه قرار نخواهند گرفت. اگر سبک فیلم‌های آنها بواسطهٔ بعضی آوازها و یا نمایش بعضی از عادات و عمومیات طرف توجه ما واقع شود برای آن است که به آن وضعیت زندگانی و اخلاق و کردار و آواز و تصانیف آنان آشناییم و یا بر اثر هم‌جواری و همسایگی که مبادلهٔ جنسی را آسان می‌کند و نیز در نتیجهٔ این که مدیران سینما می‌خواهند فیلم‌های ارزان و پر منفعت بدست آورده و بیشتر استفاده کنند.

فیلم‌های مصری و هندی و ارمنی و ترکی را که در هیچ‌یک از بازارهای دنیا خریدار ندارد به قیمت نازل خریده یا کرایه کرده نمایش می‌دهند و نمایش‌دهندگان سودهای فراوان از این کار می‌برند. تا اینجا مدلل گردید که فیلم‌برداری برای تمام دنیا کار آسانی نیست و همه نمی‌توانند برای بازار جهان فیلم بسازند.

حال باید دید سایرین چگونه متحمل مخارج گزاف مؤسسات فیلم‌برداری شده و چطور کارخانه‌های بزرگ و کوچک در کشور خویش تأسیس نموده‌اند.
در سایر کشورها اگر نمی‌توانند فیلم‌های خود را برای پسند بازار جهان ترتیب دهند از منابع پرسود آن بی‌بهره نمی‌مانند و تقریباً احتیاجی هم ندارند که با صرف مخارج گزاف فیلم‌های عالم‌پسند تهیه کرده خود را به زحمت بیندازند، وقت بیشتر تلف کنند و در نتیجه معلوم نشود که آیا احراز موفقیت خواهند نمود یا خیر. در صورتی که آنها فقط برای سلیقهٔ ملت خود زحمت کشیده فیلم‌های خویش را با عادات و اخلاق و ذائقهٔ آنها جور کرده اطمینان هم دارند که فایده خواهند برد زیرا اگر در ژاپن یا ایتالیا یا سایر نقاط فیلمی تهیه شود که توده پسند باشد تهیه‌کنندگان مطمئن هستند که دو ثلث از نفوس و اهالی به تماشای آن فیلم رغبت خواهند نمود و ورودیه این دو ثلث جمعیت به حداقل یک رقم بزرگی را تشکیل خواهد داد که برای مخارج کارخانه و حقوق بازیگران و قیمت مواد اولیه و استهلاک سرمایه صاحب کارخانه کفایت می‌کند و سود فراوان نیز دارد.

به یاد دارم که راهنمای ما در برلین نگارنده را شبی به یکی از تماشاخانه‌ها هدایت نمود و اظهار می‌داشت که دو سال متوالی است همین پیس را نمایش می‌دهند و من هنوز برای تماشای آن فراغتی پیدا نکرده‌ام. پرسیدم چطور ممکن است که پیس را دو سال متوالی نشان بدهند و چگونه مردم رغبت می‌کنند که به تماشای یک پیس دو ساله بروند. در جواب گفت باور کنید هنوز بیشتر از نصف مردم برلین هستند که این نمایش را ندیده‌اند و منتظرند فراغتی حاصل شود تا به تماشای آن اقدام کنند. راست هم می گفت وقتی که به تماشاخانه رسیدیم ازدحام کثیری از مرد و زن را جلو تماشاخانه دیدیم که منتظر بلیط بودند و چون در آن شب ما نتوانستیم بلیطی تهیه کنیم ناچار فردا یک نفر را برای تهیهٔ بلیط مأمور کردیم و بالاخره بعد از یک هفته توانستیم به نمایش برویم انصافاً هم به این زحمت و انتظار می‌ارزید زیرا به قدری این نمایش مجلل و آبرومند بود و در نهایت زبردستی به معرض تماشا گذاشته می‌شد که از هر حیث شایسته تمجید بود. غرض از نوشتن این داستان آن است که آنهایی که برای داخل کشور خود فیلم تهیه می‌کنند چندان محتاج بازارهای خارجی نیستند.

دختر لُر (عبدالحسین سپنتا، ۱۳۱۱)

مثلاً در شهر برلین چهار میلیون جمعیت است و از این چهار میلیون اقلاً دو میلیون نفر در بودجهٔ ماهیانه خود مبلغی برای مخارج سینما منظور کرده‌اند و چنانچه فیلم مناسبی برداشته شود قطعی است که از تماشا صرف‌نظر نخواهند کرد و چون مدت مدیدی لازم است تا آن‌همه مردم به تماشای فیلمی در یک سینما موفق شوند لذا از یک فیلم چندین کپیه چاپ می‌کنند و میان تماشاخانه‌ها پخش می‌نمایند. در سایر شهرها هم به همین اندازه بیشتر یا کمتر مشتریان سینما موجود است و مجموع عایداتی که از همهٔ مشتریان کشور به دست می آید رقم بسیار بزرگی را تشکیل می‌دهد که مؤسسهٔ فیلم‌برداری را از همه جهت مستغنی می‌سازد. در بسیاری از کشورها دولت در امور سینما مداخله دارد مخصوصاً برای تبلیغات و جلب جهانگردان و تعلیم و تربیت، بودجه‌های گزافی همه ساله صرف پیشرفت سینما می‌کنند بلکه بعضی از موسسات فیلم‌برداری را دولت مستقیماً اداره می‌کند یا تحت سرپرستی دولت قرار گرفته است، مثلاً مؤسسهٔ (اوفا) که بزرگترین موسسات فیلم‌برداری آلمان و در ردیف هولیوود اروپا به شمار می‌رود متعلق به یک عده سهام‌داران و سرمایه‌داران بوده ولی فعلاً دولت آلمان سهام عمده آن را خریداری کرده و تحت نظر وزارت تبلیغات اداره می‌شود. مؤسسهٔ (لهر فیلم استله) در آلمان از طرف وزارت معارف آنجا تأسیس گردیده و در سال سی میلیون مارک بودجه دارد و موظف است که منحصراً فیلم‌های علمی و تربیتی (۱۶میلیمتری) ترتیب دهد.

از سابق دولت ایتالیا مؤسسات سینمایی علمی مفصلی در شهر رم تاسیس کرده و حتی از تمام دول برای اشتراک در اجتماع علمی آن دعوت نموده مقرراتی بین‌المللی برای فیلم‌های تربیتی و معافیت آنها از حقوق گمرکی و تسهیلات مبادله فیلم و غیره وضع کرده که دولت ایران هم در این اجتماع نماینده داشته و مقررات آن را پذیرفته است. اخیراً دولت ایتالیا در امور فیلم برداری‌های متداول هم دخالت کرده و حتی چندی پیش در جراید منتشر شده است که پسر موسولینی یک رشته فیلم را به شخصه اداره می‌نماید.
در روسیه تمام مؤسسات فیلم‌برداری مانند سایر تجارت آن کشور رسماً بر عهده دولت است.

حاجی آقا آکتر سینما (اوانس اوگانیان، ۱۳۱۱)

در ژاپن هم اخیراً دولت کارهای فیلم‌برداری را در دست گرفته است. در فرانسه در انگلستان، در لهستان در چکواسلواکی و ترکیه هم دولت نظری در امور فیلم‌برداری دارد.

فیلم‌برداری در ایران

در کشور ما چندین بار اقداماتی برای فیلم‌برداری و تشکیل مؤسسات آن شد ولی اگر با دیدهٔ انصاف نگاه کنیم خواهیم دید که پیشرفتی در امور آن حاصل نگردید.

چهار نوبت در تهران فیلم‌هایی از روی پیس برداشته شد که دو نوبت آن به وسیلهٔ مسیو اوگانیان و دو نوبت به وسیلهٔ نگارنده عملی گردید. فیلم‌هائی را که اکانیان برداشت عبارت از دو پرده آبی رابی و پنج پرده حاجی‌آقا آکتر سینما بود. فیلم‌هایی را که نگارنده تهیه نمودم عبارت از داستان انتقام برادر که فقط ۷۰۰ متر آن فیلم‌برداری گردید و بقیهٔ را به واسطهٔ پیش‌آمد بعضی گرفتاری‌ها ناتمام گذاشته‌ام و در دفعهٔ دوم داستان بلهوس ساخته‌ام که در ۲۸۰۰ متر و از ۷ پرده مرکب بود. فیلم‌هایی که تاکنون برداشته شده دارای چندین نقیصه مهم بوده که کمی سرمایه در رأس همهٔ آنها قرار داشت. مخارج آبی رابی را که تقریباً هفتصد تومان تمام شده سینما مایاک پرداخته و منافع زیادی هم از نمایش آن عاید او نگردید. این فیلم دارای یک سوژه مخصوص نبود اگر چه روش (پات پاتاشو) (کهن گلی) (لورل هاروی) و امثال آنها را می‌خواستند تقلید کنند ولی به هیچ وجه شباهتی به یک فیلم حسابی نداشت. حاجی آقا آکتر سینما هم دارای موضوع جالبی نبود و با اینکه در کشور ما هنوز فیلم‌برداری شیوع نیافته هزار گونه موضوع و داستان‌های بکر از زندگانی ایرانی در دست است که ممکن بود برای تهیهٔ فیلم از آنها اقتباس شود در عوض این پیس دارای یک موضوع نامعین و نامناسب بود صرف نظر از قسمت عکاسی و صنعت فیلم که معلوم می‌داشت نه دارای دستگاه مناسب این کار بودند و نه سلیقهٔ مخصوصی برای عکاسی داشتند. برای این فیلم روی‌هم‌رفته یک هزار و دویست تومان خرج کرده بودند و کمتر از این مقدار عایدات داشت.

فیلم بلهوس که داستانی درام از زندگانی ایرانی و عدم تجانس در عمل ازدواج را انتقاد کرده و مفهوم داستان آن عبارت بود از اینکه هرکسی باید با همجنس خود ازدواج کند و مفاد این بیت را می‌پرورانید:

کبوتر با کبوتر بـاز با بـاز کند همجنس با همجنس پرواز

اگرچه دارای موضوع مناسب و مرتبی بود ولی تقریباً ۲۵درصد عکاسی آن خراب، ۵۰درصد متوسط و ۲۵درصد خوب بود. بازیگران آن به استثنای چهار نفر که دو نفر "رل" عمده و دو نفر "رل‌های" کوچکتری داشتند و می‌توان گفت که اگرچه دارای موضوع مناسب و مرتبی بود ولی تقریباً ۲۵درصد وظیفهٔ خود را صحیح انجام داده‌اند، بقیه تماماً بد بازی کرده‌اند. برای این فیلم با تمام مخارج لابراتوار و غیره تقریباً پنج هزار تومان خرج شد و عایدات آن مجموعاً با سهم صاحبان سینما بالغ بر سه هزار تومان گردید و شرکاء عموماً متضرر شدند و علل عمدهٔ این خسران امور ذیل بود: اولاً برداشتن این فیلم به واسطهٔ فراهم نبودن وسایل بیش از مدتی که لازمهٔ تهیهٔ فیلم‌های معمولی است طول کشید و قریب یازده ماه بیهوده وقت تلف گردید و مخارج زیادی از قبیل کرایه و حقوق مستخدم و غیره اضافه بر آنچه لازم بود بر موسسه تحمیل شد. ثانیاً قبل از نمایش فیلم بلهوس فیلم حاجی آقا آکتر خود باعث بدنامی فیلم‌های ایرانی گردیده و از رواج آن کاسته بود. ثالثاً فیلم دختر لر چون ناطق و به زبان فارسی بود مردم به دیدن آن رغبت فراوان کردند (چنان‌که مؤسسهٔ فیلم‌برداری هندی تشویق شد و به تهیهٔ فیلم‌های غیر مهمی مانند شیرین و فرهاد، فردوسی، چشمان سیاه پرداخت) و بالنتیجه از تماشای فیلم صامت بلهوس خودداری نمودند. با این حال، هیچ فیلم صامتی جز "بن هور" مانند فیلم بوالهوس صاحب عابدی نبود.

با قرائت این گزارش خوانندگان می‌توانند حدس بزنند که چرا فیلم‌های ایرانی متروک شد و دنبالش را کسی نگرفت. معهذا فکر تهیهٔ فیلم‌های فارسی هنوز از سرها نیفتاده است، به خصوص که وزارت معارف و ادارهٔ شهرداری نیز اولی بر اثر تشکیل سینماهای علمی برای محصلین و دومی در نتیجهٔ ایجاد آموزشگاه آرتیستی جهات پیشرفت این کار را فراهم آورده‌اند و علاوه بر این در آموزشگاه‌هایی که یکی به وسیلهٔ نگارنده و دیگری به وسیلهٔ مسیو اوگانیان تشکیل شده بود بازیگرانی با استعداد پیدا شدند که اگرچه در بادی امر نمی‌توانند مانند بازیگران درجهٔ اول از عهدهٔ انجام وظایف برآیند ولی به زودی در ردیف بازیگران خوب قرار می‌توانند گرفت و حتی در فیلم بلهوس یکی از بانوان ایرانی که عهده دار رل (نزهت) بود به قدری استعداد به خرج داد که با چندین بار بازی ممکن بود یکی از بهترین بازیگران شود. بنابراین ما به آیندهٔ فیلم برداری و صنعت سینما در ایران امیدواریم و لاشک عنقریب در این راه گام‌های بلند برداشته خواهد شد.