UC Irvine
UC Irvine Previously Published Works

Title
Divorce Seen through Women's Cinematic Lens

Permalink
https://escholarship.org/uc/item/1f58916b

Journal
Iranian Studies, 42(1)

ISSN
0021-0862

Author
Rahimieh, Nasrin

Publication Date
2009-02-01

DOI
10.1080/00210860802593957

Peer reviewed

eScholarship.org Powered by the California Digital Library
University of California

طلاق از منظر سینمای زنان

نسرین رحیمیه[1]

استاد ادبیات تطبیقی، دانشگاه کالیفرنیای ایرواین

درآمد

وضعیت زنان و برخورد قانون با آنها از جمله بحث‌برانگیزترین و نکوهیده‌ترین پیامدهای انقلاب ۱۳۵۷ به شمار می‌آیند. استقرار حکومتی مبتنی بر جمهوری اسلامی با هدف احیای ارزش‌هایی اسلامی ایرانی -که ادعا می‌شد بر اثر تلاش‌های صورت‌گرفته برای تقلید از غرب در ایرانِ پیش از انقلاب از میان

[1] این جستار ترجمهٔ مصطفی عابدینی‌فرد، پژوهشگر پسادکتری SSHRC ایران‌شناسی در دپارتمان تمدن‌های خاور نزدیک و خاورمیانه دانشگاه تورنتو، است از
Nasrin Rahimieh, "Divorce Seen through Women's Cinematic Lens," *Iranian Studies*, 42:1 (2009), 97-112.
در خلال فرایند ترجمهٔ این مقاله، مترجم از نظرات راهگشای نویسنده بهره‌مند بوده و بدین وسیله مراتب امتنان و سپاس خود از نویسندهٔ محترم را ابراز می‌دارد.

Nasrin Rahimieh, "Divorce as Seen through Women's Cinematic Lens," *Iran Namag*, Volume 2, Number 3 (Fall 2017), 71-95.

نسرین رحیمیه Nasrin Rahimieh <nasrin.rahimieh@uci.edu> استاد هاورد بَسکِرویل بخش علوم انسانی و همچنین استاد و رئیس دپارتمان ادبیات تطبیقی در دانشگاه کالیفرنیای ایرواین است. تدریس و پژوهش‌های او بر ادبیات مدرن فارسی، ادبیات مهاجرت و ادبیات معاصر زنان ایران متمرکز است. نوشته‌های وی شامل کتاب‌های *ایرانیان گمشده: کشف صداهایی در تاریخ فرهنگی ایران* و *فروغ فرخزاد، شاعر ایران نوین: غوری در زندگی و آثار او* است. جدیدترین کتاب او با عنوان *فرهنگ ایرانی* در سال ۲۰۱۵ منتشر شده است.

رفته‌اند– تقریباً در همهٔ عرصه‌های زندگی و فرهنگ بر حقوق زنان تأثیرگذار بوده است. چنان که هاله اسفندیاری خاطر نشان می‌کند، "حکومت عامدانه و آگاهانه به بازسازی و بازتعریف جایگاه زنان در قانون و قلمرو عمومی و خصوصی مبادرت کرد."[۲] از جمله عرصه‌هایی که در آن قانون به منظور تحدید حقوق زنان دستخوش تغییراتی شده است، مقررات مرتبط با طلاق و حضانت است. اگرچه قوانین طلاق در چند دههٔ قبل و در اواخر دههٔ ۱۳۴۰ تغییراتی کرد و دست‌کم ظاهری برابرخواهانه یافت، انقلاب باعث شد حتی همین اندازه از پیشرفت هم سیر معکوس پیدا کند. با این همه، زنان تسلیم قید و بندهای حقوقی جدید نشده‌اند. زنان ایرانی به منظور رهاسازی خود از قیود مرتبط با ازدواج، ضمن کاویدن خلأها و تناقضات موجود در قوانین طلاق به نفع خود، این قوانین را به چالش کشیده و کوشیده‌اند آنها را براندازند.

پاره‌ای از این قبیل چالش‌طلبی‌های زنان به عرصهٔ بازنمایی‌های هنری راه یافته و موضوع فیلم‌های مستند و روایی کارگردانان زن شده است. این امر حکایت از اشتغال فرهنگی گسترده‌ای دارد که برخوردهای صورت‌گرفته با زن در قوانین طلاق در ایران و مقاومت در برابر چنین برخوردهایی برانگیخته است. بازنمایی‌های بصری از اوضاع و احوالی که به طلاق منجر می‌شود و همچنین بازنمایی شرایطی که تحت آن قانون طلاق را به رسمیت می‌شناسد، صرفاً دریچه‌هایی به روی "واقعیت‌های اجتماعی" ایران نیستند. فیلم‌های کارگردانان زن را به تعبیری شایسته‌تر می‌توان عرصه‌هایی از بازنمود دانست که در آنها، جنسیت و نابرابری‌های حقوقی مجال بیان می‌یابند. در این مقاله، از طریق قرائت سه فیلم با موضوع طلاق، قصد دارم تفسیرهای متفاوت هنرمندان و فعالان زن از تأثیرات طلاق بر زنان ایرانی را بکاوم. در ابتدا قرائتی از مستند مردم‌نگارانهٔ *طلاق به سبک ایرانی*، ساختهٔ مشترک انسان‌شناس فرهنگی، زیبا میرحسینی، و فیلم‌ساز بریتانیایی، کیم لونجینوتو، به دست می‌دهم. گرچه *طلاق به سبک ایرانی* را نمی‌توان معرف همهٔ انواع دادرسی‌های مربوط به طلاق در ایرانِ پس از انقلاب در نظر گرفت، مجموعه تصاویری که این مستند از رویدادهایی در یکی از دادگاه‌های خانواده در شهر تهران ارائه می‌دهد، مثالی گویا از ساختارهای قدرت علیه زنان و مقاومت زنان در برابر این ساختارها را

[2]Haleh Esfandiary, *Reconstructed Lives: Women and Iran's Islamic Revolution* (Washington: Johns Hopkins University Press, 1997), 1.

در اختیارمان می‌گذارد.

در دومین مرحلهٔ تحلیلم، به دو فیلم سینمایی خواهم پرداخت: یکی *تخته سیاه* (۱۳۷۹) ساختهٔ سمیرا مخملباف و دیگری *آتش‌بس* (۱۳۸۵) به کارگردانی تهمینه میلانی. هیچ‌یک از این دو فیلم منحصراً بر موضوع طلاق متمرکز نیستند؛ با این حال، هر دو فیلم -گرچه از منظرهایی بسیار متفاوت با هم- ازدواج و طلاق را در کانون روایتشان قرار می‌دهند. وقایع فیلم *تخته سیاه* در روستایی در کردستان ایران روی می‌دهد، حال آنکه داستان فیلم *آتش‌بس* در محله‌های متمول‌تهران می‌گذرد. گرچه هر دو فیلم به مضامین متعددی می‌پردازند، من در این مقاله فقط بر موضوع طلاق در این فیلم‌ها تمرکز می‌کنم. اما به سبب رویکرد مردم‌نگارانهٔ *طلاق به سبک ایرانی*، راجع به این مستند مفصل‌تر بحث خواهم کرد. به علاوه، ماهیت مداخله‌گرانهٔ این مستند ایجاب می‌کند تحلیلی دقیق و عمیق از شرایط ساخت این مستند، از جمله انگیزه‌ها و تعاملات شخصی میرحسینی و لونجینوتو، به دست دهیم.

***طلاق به سبک ایرانی* (۱۳۷۷)**

درک بنیادین قوانین جاری طلاق در ایران مستلزم وقوف به تعریف ازدواج در اسلام است:

> در اسلام، ازدواج قراردادی مبتنی بر داد و ستد و دربرگیرندهٔ نوعی مالکیت است که بر اساس آن، مرد در ازای پرداخت پول یا اقلامی باارزش به حق انحصاری رابطهٔ جنسی دست می‌یابد. نحله‌های گوناگون فقه اسلامی متفق‌القول‌اند که ازدواج نوعی معاهده یا "عقد" است. این داد و ستد قراردادی، که بنیان ازدواج اسلامی را تشکیل می‌دهد، به چنین ازدواجی در منظر قانون و شرع مشروعیت می‌بخشد.[۳]

با این حال، تفسیر این فهم بنیادین از ازدواج و طلاق و پیاده کردن آن در عمل امری ثابت و غیر پویا نیست. در این خصوص، ایران به‌ویژه نمونهٔ جالب توجهی است، زیرا قوانین و مقررات ازدواج و طلاق در آن چندین بار تغییر کرده است.

[3]Shahla Haeri, *Law of Desire: Temporary Marriage in Shi'i Iran* (Syracuse: Syracuse University Press, 1989), 23.

زیبا میرحسینی بنا به پژوهشی که به سال ۱۳۷۲ راجع به طلاق در ایران و مراکش صورت داد، خاطر نشان می‌کند که در جامعه و فرهنگ ایرانی، مفاهیم ازدواج و طلاق سنّتاً در پیوندی تنگاتنگ با فقه اسلامی شکل گرفته‌اند. این بدان معناست که حق انحصاری طلاق در اختیار مردان است. با این حال، فقه اسلامی ذکر پاره‌ای شروط را در متن عقدنامه مجاز می‌داند. در سال ۱۳۱۰، از این امکان در مواردی به نفع زنان استفاده شد تا بتوانند تحت شرایطی خاص خود درخواست‌طلاق کنند. این شرایط البته می‌بایست در ضمن عقد درج می‌شد و مورد موافقت طرفین ازدواج قرار می‌گرفت. پس از آن، در سال ۱۳۴۶، بار دیگر و با اعلام "قانون حمایت خانواده" تلاشی برای اصلاح قوانین ازدواج صورت گرفت. در قانون یادشده تصریح شده بود که امور مرتبط با طلاق به طور اعم در حوزهٔ عمل دادگاه‌های مدنی قرار می‌گیرد. لذا دادگاه‌های مدنی این اختیار را یافتند که در صورت فقدان رضایت طرفین دعوی گواهی عدم امکان سازش صادر کنند.[۴] همچنین، با اتکا به مقررات فقه اسلامی به منظور درج پاره‌ای شروط، عقدنامه‌هایی جدید صادر شد که در آنها شروط زیر به زن اجازه می‌داد تقاضای طلاق کند: ناتوانی شوهر به حمایت مالی از زن، ازدواج مجدد شوهر و ناتوانی شوهر به برقراری عدالت میان همسرانش.

تعمیم مقررات مندرج در فقه اسلامی به همهٔ عقدنامه‌ها با مخالفت عده‌ای از مقامات مذهبی مواجه شد. اصلاحات انجام‌شده از سازوکارهای موجود در فقه بهره می‌بردند، اما احکامی کلی را هم استنتاج می‌کردند که شروط مشخص‌شده را بر همهٔ زنان و برای تمامی ازدواج‌ها اعمال‌پذیر می‌ساخت. وانگهی، به موجب این اصلاحات، قدرت اِعمال قانون از فقه به دادگاه‌های مدنی انتقال می‌یافت. از این رو، جای شگفتی نیست که هفت ماه پس از انقلاب ۵۷، لایحه‌ای جدید تصویب شد که مطابق آن "به تقاضای شوهر برای طلاق فقط در صورتی ترتیب اثر داده می‌شد که وی رضایت همسرش را نیز کسب کرده باشد. در غیر این صورت، برای جاری کردن حکم طلاق به حکم دادگاه احتیاج می‌بود."[۵] جالب آنکه این مصوبهٔ جدید، به‌رغم آنکه قانون حمایت خانوادهٔ سال ۱۳۴۶ را رسماً لغو می‌کرد، همچنان به محدودهٔ امکانات موجود در فقه اسلامی

[4]Ziba Mir-Hosseini, *Marriage on Trial: A Study of Islamic Family Law* (London: I.B.Tauris, 1993), 54–55.

[5]Mir-Hosseini, *Marriage on Trial*, 55.

پایبند می‌ماند. بر اساس مادهٔ ۱۱۱۹ قانون مدنی، اصلاح‌شده به سال ۱۳۷۱،

> طرفین عقد ازدواج می‌توانند هر شرطی که مخالف با مقتضای عقد مزبور نباشد در ضمن عقد ازدواج یا عقد لازم دیگر بنماید، مثل اینکه شرط شود هرگاه شوهر زن دیگر بگیرد یا در مدت معینی غائب شود یا ترک انفاق نماید یا برعلیه حیات زن سوء قصد کند یا سوء رفتاری نماید که زندگانی آنها با یکدیگر غیر قابل تحمل شود، زن وکیل و وکیل در توکیل باشد که پس از اثبات تحقق شرط در محکمه و صدور حکم نهایی، خود را مطلّقه سازد.[۶]

شکل جدید مادهٔ قانونی یادشده تا حدی دست طرفین ازدواج را باز می‌گذارد و همچنین، شروط متعدد دیگری را برمی‌شمرَد که تحت آن زن و شوهر می‌توانند به طریق قانونی ازدواجشان را فسخ کنند. برخی از زنان حاضر در مستند *طلاق به سبک ایرانی* از این شروط اخیر استفاده می‌کنند. در این مستند، زنانی را می‌بینیم که برای دفاع از شکایت خود در برابر یک مقام روحانی ظاهر می‌شوند.

فیلم به چهار پرونده می‌پردازد که همگی به تقاضای زنان به جریان افتاده و شامل درخواست طلاق، تقاضای حضانت و همچنین جلب سازش با شوهری بی‌توجه به همسر و فرزندانش می‌شوند. به گفتهٔ میرحسینی، آنچه موجب همکاری وی با لونجینوتو شد، تمایل مشترک هر دوی آنها بود به "زیر سؤال بردن کلیشه‌های غالب راجع به زنان و اسلام"[۷] و به‌ویژه علاقه‌شان به برهم زدن این دیدگاه مسلط که تحت حاکمیت جمهوری اسلامی زندگی زنان به تمامی تحت ستم و انقیاد می‌گذرد.

علاقهٔ میرحسینی به موضوع فیلم هم ریشه در تلاش‌هایش به عنوان انسان‌شناس، محقق و نویسنده‌ای دارد که به موضوعات جنسیت و طلاق در ایران و دیگر جوامع اسلامی پرداخته و هم معلول تجربهٔ شخصی او از قوانین طلاق در ایران است. او در خلال مصاحبه‌ای به نتایج تکان‌دهنده‌ای اشاره

---

[6] http://www.alaviandassociates.com/documents/civilcode.pdf/.

[7] Ziba Mir-Hosseini, "Negotiating the Politics of Gender in Iran: An Ethnography of a Documentary," in *The New Iranian Cinema: Politics, Representation, and Identity*, ed. by Richard Tapper (London: I.B. Tauris, 2002), 168.

می‌کند که هنگامی‌که با ازهم‌پاشیِ ازدواج خودش مواجه شد و تقاضای طلاق کرد، آنها را دریافت:

> بسیاری از زنان طبقهٔ متوسط، مثل من، زندگی‌شان را با فرض وجود برابری و تفاهم کامل شروع می‌کنند. تصور من این بود که این قانون شامل حال ما نمی‌شود، چون به اندازهٔ کافی با هم تفاهم داریم. اما وقتی رابطهٔ ما به هم خورد، همسرم از طلاق دادن من خودداری کرد و می‌خواست مرا همان‌طور بلاتکلیف نگه دارد. موقع ازدواج فکر می‌کردم ازدواجمان بر اساس برابری صورت می‌گیرد، اما وقتی کار به طلاق کشید فهمیدم این‌طور نیست.[۸]

با این حال، جالب است که مواجههٔ میرحسینی با واقعیت‌های ناگوار نظامی حقوقی که در آن علیه زنان بیش از اندازه تبعیض روا داشته می‌شود، سبب نشده است که در مستندش زنان را مظلوم و قربانی تصویر کند. در حقیقت، چنان که منتقدی خاطرنشان کرده است، "زنان فیلم، که هریک از آنها به طریقی از زندگی زناشویی خود ناخشنود است، می‌باید برای احراز طلاقشان به انواع و اقسام تدابیر متوسل شوند، از جمله به مذاکره، التماس، داد و فریاد، تعریف جزییات خجالت‌آور، مبالغه در حقیقت به منظور آبروداری و در نهایت، گفتن حقیقت."[۹] وجود دوربین و نیز حضور عوامل فیلم که همگی زن هستند، فضایی می‌آفریند که نه بی‌طرفانه است و نه معرّف همهٔ دادگاه‌های ایران. این فضا در نهایت بر درایت و چاره‌جویی زنان شاکی حاضر در سالن دادگاه تأثیر مثبت می‌گذارد. به عبارت دیگر، انتخاب‌های سازندگان فیلم بر تلقی ما از آنچه می‌بینیم آشکارا اثرگذار است. چنان که میرحسینی در جایی توضیح می‌دهد، به او و همکارش امکان فیلمبرداری در مکان‌هایی مختلف داده شد و ایشان ضمن وقوف به امکانات و محدودیت‌های هر یک از گزینه‌های ممکن تصمیم نهایی را گرفتند:

> ما با در دست داشتن مجوز وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و با

[8]Cynthia Joyce, "Marriage among the Mullahs," at http://dir.salon//mwt/feature/1998/12/16feature.html/.

[9]Nick Poppy, "Irreconcilable Differences: Divorce Iranian Style," at http://www.indiewire.com/film/interviews/int_Longinotto_MirH_981209.html/.

حمایت روابط عمومی وزارت دادگستری از چندین مجتمع قوهٔ قضاییه دیدن کردیم. در تهران، ۱۶ مجتمع قضایی وجود دارد که هر کدام از آنها چندین دادگاه خاص دعواهای ساکنان محل را زیر اختیار خود دارند. این دعواها نیز بنا بر قشربندی اجتماعی موجود در تهران که به‌طورکلی در بخش شمالی آن طبقات مرفه‌تر و در بخش جنوبی‌اش طبقات کارگر زندگی می‌کنند، متفاوت است. این امر برای ما مشکل‌ساز بود: راهنمایان ما در وزارت ارشاد مایل بودند که ما تنوع دادگاه‌ها و موارد مختلف دعوا را نشان بدهیم. آنها آمادگی داشتند که ما هم از دادگاه‌هایی که به وسیلهٔ قضات شرع اداره می‌شوند و هم از دادگاه‌های زیر ادارهٔ قضات مدنی فیلمبرداری کنیم و دعواهای خانوادگی را در اقشار مختلف اجتماعی‌اقتصادی نشان دهیم تا بتوانیم تصویری عمومی از جامعه را به نمایش گذاریم. اما خواست ما آن بود که فقط دریک دادگاه کار کنیم تا بتوانیم حیات آن را به نمایش درآوریم. ما می‌دانستیم که در تهران بزرگ که جمعیت آن از ده میلیون فراتر می‌رفت، هیچ دادگاهی را نمی‌توان یک مورد کاملاً گویا تعریف کرد. افزون بر این، هدف ما آن نبود که از خلال فیلم نوعی "نگاه عمومی جامعه‌شناسانه" به موضوع بیاندازیم. می‌خواستیم بر بعضی از شخصیت‌های محوری تمرکز کنیم و بر اساس همان‌ها نیز سناریوی خود را بپرورانیم. این را هم می‌دانستیم که پروژهٔ ما تا اندازهٔ زیادی وابسته به همکاری قاضی و پرسنل دادگاه خواهد بود: بنابراین، برای ما بسیار مهم بود که بتوانیم در جایی کار کنیم که پذیرفته‌شده باشیم، پروژهٔ ما به خوبی درک شده و انگیزه‌ای برای مشارکت افراد حاضر در آن وجود داشته باشد.[۱۰]

در فیلم، همانند اکثر فیلم‌های مستند، اطلاعات حاشیه‌ای و موضوع جست‌وجوی کارگردانان برای صحنهٔ مناسب گنجانده نشده است. با این حال، صدای روی تصویر پاره‌ای اطلاعات مرتبط را در اختیار بیننده قرار می‌دهد. دوربین کم‌وبیش بی سر و صدا ما را با خود به فضایی واقعی به ابعاد ۴ در

[10]Mir-Hosseini, *Marriage on Trial*, 182–183.
ترجمهٔ ناصر فکوهی، با اندکی اصلاح. دسترس‌پذیر در
http//:www.zibamirhosseini.com/wp-content/uploads/2012/03/ZMH-Farsi-Making-DIS.pdf/.

۶ متر می‌برد که در عین حال فضای نمادین کوچکی است و در آن، زنان برای دفاع از حقوق محدودشان به مبارزه مشغول‌اند. گرچه فرایند فیلم‌برداری برجسته نمی‌شود، اکثر افرادی که در فیلم ظاهر می‌شوند از حضور دوربین و عوامل فیلم در دادگاه آگاه‌اند و بدان توجه دارند. در چند مورد، افراد حاضر در دادگاه مستقیماً خطاب به دوربین و فیلم‌سازان سخن می‌گویند، اگرچه عوامل فیلم هرگز مقابل دوربین ظاهر نمی‌شوند. دریک مورد نیز قاضی با طرح سوالی خطاب به دست‌اندرکاران فیلم، آنها را در فرایند دادرسی درگیر می‌کند. قاضی از ایشان می‌پرسد آیا ندیده‌اند شاکی مورد نظر یک فقره مدرک را بیرون از دادگاه پاره کند. در موردی دیگر هم یکی از افراد پشت دوربین با زنی متقاضی طلاق وارد بحث می‌شود. به عبارت دیگر، *طلاق به سبک ایرانی* حاوی لحظاتی است خودارجاع‌گر (self-reflexive). همین امر هرگونه ادعا مبنی بر بی‌طرفی فیلم را -امری که سنّتاً با فیلم‌های مردم‌نگارانه مرتبط دانسته می‌شود- تضعیف می‌کند. الیوت واین برگر خامی این گونه ادعاها را اینچنین ریشخند می‌کند:

> قبیله‌ای هست با نام "فیلم‌سازان مردم‌نگار" که گمان می‌کنند نامرئی‌اند. اینان وارد اتاقی می‌شوند که در آن ضیافتی برپاست یا بیماری تحت مداواست یا عده‌ای در سوگِ ازدست‌رفته‌ای نشسته‌اند. این فیلم‌سازان اما با آنکه انبوهی از وسایلِ عجیب و غریب و محصور در کابل و سیم به همراه دارند، تصور می‌کنند دیگران متوجه حضور آنها نمی‌شوند یا دست بالا فقط نیم‌نگاهی به آنها می‌اندازند یا اینکه بعد از چند لحظه به حضورشان عادت کرده یا آن را فراموش می‌کنند.[۱۱]

سینمای مردم‌نگار البته به این پیشینه توجه داشته و، چنان که در فیلم *طلاق به سبک ایرانی* شاهدیم، موضعی انتقادی‌تر در قبال سوژه‌ها و روال کار خود اختیار کرده است. به علاوه، همان‌گونه که جان کُرنِر در کتابش با عنوان *هنرِ ضبط* بیان می‌کند، تاریخچه و سیر تطور سینمای مستند نشان‌دهندهٔ بحث‌های صورت‌گرفته راجع به محدودیت‌ها و باورپذیری بازنمود "مطابق واقع" و "موثّق" است.[۱۲]

---

[11]Eliot Weinberger, "The Camera People," in *Beyond Document: Essay on Nonfiction Film*, ed. Charles Warren (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1996), 137.

[12]John Corner, *The Art of the Record: A Critical Introduction to Documentary* (Manchester:

نظرات میرحسینی راجع به تدوین فیلم *طلاق به سبک ایرانی* حکایت از وقوفش به این امر دارد که می‌بایست با مفهوم عینیّت و نیز فاصلهٔ بین مشاهده‌گر و موضوع مشاهده همچون نوعی مشکل برخورد کرد:

> برای اینکه به بینندگان در فهم موضعمان و در درک نحوهٔ شکل‌گیری روایت فیلم کمک کرده باشیم، مداخله‌هایمان و همچنین سوالات و نظرات خودمان را در فیلم منعکس کردیم. می‌دانستیم این امر ممکن است خوشایند آن دسته از بینندگانی نباشد که در چنین فیلم‌هایی به غیاب کامل کارگردان عادت دارند. با این حال، برایمان مهم بود همان‌گونه که با افراد حاضر در فیلم صادق بودیم، با مخاطبانمان نیز صداقت داشته باشیم. قصد نداشتیم چیزی را پنهان کنیم. می‌خواستیم مخاطبانمان نقش و سهم خود ما را هم در فرایند دادرسی ببینند، اینکه گاه با افرادی که از آنها فیلم می‌گرفتیم صمیمی می‌شدیم و خلاصه اینکه صرفاً تماشاگر رویدادها نبودیم. امیدوار بودیم بینندگانمان نهایتاً به درکی از این موضوع برسند که فیلم چگونه ساخته شده و دوربین چگونه با ایجاد پیوند بین امر عمومی و امر خصوصی و امر خودمانی و امر رسمی نقش عنصری پیش‌برنده را در روایت ایفا کرده است.[۱۳]

انتخاب دادگاهی که عمدهٔ رویدادهای فیلم در آن می‌گذرد اساساً حکایت از آن دارد که فیلمسازان قصد داشته‌اند مرز میان خودشان، قاضی و دیگر شخصیت‌های حاضر در فیلم را مخدوش کنند.

چنان که پیش‌تر و در اشاره به جست‌وجوی فیلمسازان برای صحنه‌ای مناسب یاد شد، ایشان تمایلی به ارائهٔ تصویری جامع از نظام قضایی ایران نداشته‌اند. در حقیقت، میرحسینی صراحتاً عنوان می‌کند که سالن دادگاه قاضی دلدار مشخصاً به سبب استقبال اعضای آن از پروژهٔ فیلم‌سازان و عوامل فیلم انتخاب شد:

> قاضی دلدار با همه نوع دعوای خانوادگی سروکار داشت. این امر به

Manchester University Press, 1996).

[13]Mir-Hosseini, *Marriage on Trial*, 191.

ما امکان می‌داد تا طیف بسیار گسترده‌تری از روایت‌ها را در محیطی طبیعی‌تر در اختیار داشته باشیم. وانگهی، پرسنل دادگاه به سهم خود شخصیت‌هایی بسیار جذاب بودند، به‌ویژه خانم ماهر، منشی دادگاه، که بیش از ۲۰ سال سابقهٔ کار در حرفه‌اش داشت. او فردی بسیار باقابلیت بود که پروژهٔ ما را به خوبی درک می‌کرد. دخترش، پانیذ، هم یک فرشتهٔ واقعی بود. هر دوی آنها خیلی زود به جزیی لاینفک از پروژهٔ ما تبدیل شدند.[۱۴] قاضی دلدار مرد پرهیزگاری بود و جلسات دادگاهش را با صبر و حوصله و رأفت برگزار می‌کرد و به هویت و باورهایش چندان ایمان داشت که بی هیچ نگرانی از حضور عوامل فیلم به کار خود مشغول می‌شد. بعد از گذشت یک هفته، خود ما هم به بخشی از حیات روزمرهٔ دادگاه تبدیل شده بودیم.[۱۵]

حضور یک قاضی دلسوز، که از قضا اسم بامسمایی هم دارد، به همراه منشی دادگاه و دخترش و همچنین اعضای زن گروه فیلمبرداری، همگی به شلوغ شدن فضای دادگاه کمک می‌کند. میرحسینی همچنین خاطر نشان می‌کند که "حضور گروه فیلمبرداری، که همگی زن بودند، تا اندازه‌ای توزیع جنسیتی را در سالن دادگاه تغییر داده بود و بدون شک به برخی از شاکیان زن جرئت بیشتری برای دفاع از خود می‌داد."[۱۶] پیروز کلانتری نیز نظر مشابهی دارد. به عقیدهٔ او، "قطعاً حضور حداقل سه زن (میرحسینی، لونجینوتو و صدابردار) در پشت دوربین علت رفتار روان و راحت زنان جلوی دوربین را موجه می‌کند، چون به نظر می‌رسد لااقل به هنگام فیلمبرداری، همواره جمع عددی زنان غلبه داشته و همین یعنی شرایط روحی‌روانیِ متفاوتی با وضع معمول و مرسوم فضای چنین اتاقی."[۱۷] گرچه قوانینی که برای اِعمال در سالن دادگاه مقرر شده‌اند بر بی‌عدالتی میان زن و مرد استوارند، سالن دادگاه به فضایی تبدیل می‌شود که عمدهٔ جمعیتش متشکل است از همان افرادی که قوانین یادشده قرار است برایشان محدودیت فراهم آورد. در حقیقت، تعادل به ضرر مردان به هم می‌خورد که اتفاقاً در فیلم غالباً درمانده و عاجز ظاهر می‌شوند. به گفتهٔ

[۱۴] با استفاده از ترجمهٔ ناصر فکوهی.

[15] Mir-Hosseini, *Marriage on Trial*, 182.

[16] Mir-Hosseini, *Marriage on Trial*, 185.

با استفاده از ترجمهٔ ناصر فکوهی.

[۱۷] پیروز کلانتری، "زنانی آگاه، نه روشنفکر،" *ماهنامهٔ سینمایی فیلم*، شمارهٔ ۲۴۰ (۱۳۷۸)، ۲۸-۲۹.

یکی از منتقدان، "مردان فیلم خجالتی و ترسو نمایان می‌شوند یا در حال اشک پاک‌کردن‌اند."[۱۸] البته این امر بدان معنا نیست که زنان فیلم صدایی واحد دارند یا نمایندهٔ موضعی یگانه در خصوص طلاق و اختلافات زناشویی‌اند. مثالی جالب توجه از وجود نظرات مغایر دربارهٔ نقش‌های مجاز زن به لحاظ اجتماعی و فرهنگی در صحنه‌ای خارج از جلسات رسمی دادگاه رخ می‌دهد و مربوط است به مریم، زنی که از همسرش جدا شده تا از سر عشق با مردی دیگر ازدواج کند.

مریم، به محض جدا شدن از شوهرش، حضانت دختر بزرگ‌ترش را از دست داده و از این رو به دادگاه آمده تا به طریقی حق سرپرستی دختر کوچک‌ترش را حفظ کند، زیرا دختر کوچک او به‌زودی هفت ساله خواهد شد و از آنجا که مریم مجدداً ازدواج کرده، قانوناً حضانت دختر به شوهر نخست او تعلق خواهد گرفت. داستان مریم حول یافتن راهکارهایی می‌گردد برای اینکه او بتواند دختر کوچک‌ترش را دیرتر به همسرش برگرداند. صحنهٔ یادشده بعد از یکی از جلسات دادگاه مریم اتفاق می‌افتد. تصویر به خانم ماهر، منشی دادگاه، قطع می‌شود که با زیبا میرحسینی مشغول گفت‌وگو راجع به مریم است و از حضور میرحسینی فقط به واسطهٔ صدایش خبردار می‌شویم. خانم ماهر مریم را، در مقام مادر و به این علت که هنگام جدایی از همسر اولش به فکر فرزندانش نبوده مقصر می‌داند و استدلال می‌کند که مریم در ازدواج دومش صرفاً به دنبال امیال و علایق خودش بوده است، در حالی که مادر می‌بایست همواره فرزندانش را بر خودش مقدم بدارد.

کلماتی که خانم ماهر برای توصیف مادر بودن به کار می‌برد قویاً ریشه در پیشینهٔ فرهنگی جامعهٔ ایران دارند که در آن مادر خوب بودن با ازخودگذشتگی و کفّ نفس مترادف است. این قبیل توقعات در گفتمان‌های مربوط به جایگاه زن در میان ملتی متجدد در ایران قرن بیستم نقشی اساسی در آفرینش آحادی مسئول و تحصیل‌کرده ایفا کرد. چنان که افسانه نجم‌آبادی نشان داده است، خاستگاه مفاهیم یادشده به دورهٔ انقلاب مشروطه و معرفی نقش‌هایی نو برای زنان، در تربیت فرزندانی فارغ از جهل و تعصب و تحصیل‌کرده برای ملتی متجدد، برمی‌گردد. به گفتهٔ نجم‌آبادی، در میان مفاهیم هنجارین دورهٔ

[18] *The Wolf*, at http://www.insideout.co.uak/films/d/divorce_iranian_style/.

پیشامدرن دربارهٔ خانواده،

> در رساله‌های پیشامدرن، مادر بودن را نه در وجود یک مربی یا معلم -همچنان که بعدها در خصوص مادر در متون فارسی اواخر قرن نوزدهم دربارهٔ زنان و تعلیم و تربیت آحاد ملت باب شد- بلکه اساساً در زهدان باید جُست. گرچه در بخش عظیمی از ادبیات پیشامدرن راجع به فرزندداری، به مادر نقش پرورشی ثانوی داده شده است، همین متون بزرگ‌ترین سهم او در تربیت فرزند را تأمین مجرای رحم برای حمل و لذا پروراندن جنین پیش از تولد فرزند می‌دانند.[۱۹]

نجم‌آبادی، به نقل از یکی از اصلاحگران تعلیم و تربیت در اواخر دورهٔ قاجار، نشان می‌دهد که در فرایند انتقال به مدرنیته، "[نهاد] خانواده خود از نو اِنگاشته شد و به لحاظ اجتماعی به جای آنکه همچنان با گروه‌های قوم و خویش مرتبط دانسته شود، با اجتماع ملی پیوند خورد: 'خانواده زیربنای یک مملکت است' و در درون خود خانواده، شالوده را زن، در مقام مادر، تشکیل می‌داد."[۲۰]

جالب آنکه وقتی میرحسینی از خانم ماهر می‌پرسد چرا مسئولیت تربیت فرزند باید بر عهدهٔ زن باشد، خانم ماهر موضوع بحث را عوض می‌کند و در اشاره به ارزش‌هایی که اصرار دارد در مریم بجوید، شخص خودش را مثال می‌زند. در این مورد خاص نه قاضی دلدار، که خانم ماهر به مسند قضاوت می‌نشیند. البته این را نیز اضافه کنم که خانم ماهر، همانند بینندگان فیلم، شاهد برخی از ترفندهای فریبکارانهٔ مریم بوده است. چنان که پیش‌تر اشاره شد، مریم مدرکی را بیرون از سالن دادگاه پاره می‌کند و دربارهٔ این کارش به قاضی دروغ می‌گوید. درخور تأکید است که گفت‌وگوی منشی دادگاه، خانم ماهر و میرحسینی فرصتی برای خانم ماهر فراهم می‌آورد تا به بیان احوالات شخصی‌اش بپردازد و حتی مهم‌تر، خودش را، ولو مختصر در کانون روایت قرار دهد. داستان خانم ماهر همان‌قدر که دربارهٔ توقعات اجتماعی مطلوب از دیدگاه خانم ماهر است، دربارهٔ خود او نیز هست.

---

[19]Afsaneh Najmabadi, "Crafting an Educated Housewife in Iran," in *Remaking Women: Feminism and Modernity in the Middle East*, ed. Lila Abu-Lughod (Princeton: Princeton University Press, 1998), 92.

[20]Najmabadi, "Crafting An Educated Housewife in Iran," 102–103.

نکات مورد تأکید در این گفت‌وگو طرح این پرسش را پیش می‌کشد که چرا مادرِ خوب یا مسئولیت‌پذیر بودن الزاماً منوط است به اینکه زن امیال و نیازهای خودش را نادیده بگیرد. پرسش دیگری که به همان اندازه اهمیت دارد این است که وجود کدام شرایط خاص اجتماعی‌اقتصادی در وهلهٔ نخست مانع از آن می‌شد که مریم در سنی کم در شرایط ازدواجی از پیش‌تعیین شده قرار گیرد؟ در صحنه‌ای از فیلم، مریم در خانهٔ جدیدش می‌گوید از دنیا چیزی بیش از آنچه در دوران کودکی‌اش در ده کوچک زادگاهش دیده نمی‌داند. پیش از آنکه مریم در پی ازدواجش به تهران نقل مکان کند، خانواده‌اش همهٔ تصمیم‌های زندگی‌اش را برای او گرفته بوده‌اند.

ازدواجِ از قبل تعیین شده یا مقرر مضمون اصلی یکی دیگر از پرونده‌های تصویرشده در *طلاق به سبک ایرانی* است. زیبا دختری جوان است که در ۱۵ سالگی ازدواج کرده و با معضلات مربوط به ازدواج مقرر از نزدیک آشناست. او بعد از ازدواج متوجه شده که شوهرش راجع به سنش به او دروغ گفته بوده است و ضمناً موافق ادامهٔ تحصیل زیبا نیست. شگفت آنکه زیبا خود برای رهایی‌اش از قید و بند ازدواج به دروغ متوسل می‌شود. با این حال، حتی این راهکار هم نتیجه‌ای نمی‌دهد و او دست به دامن مردانی می‌شود که قرار شده میان او و شوهرش میانجی‌گری کنند.

زیبا در همان حال که در جمع مردانی از فامیل محصور شده که به نمایندگی از او و شوهرش گرد هم آمده‌اند، خشم فروخورده‌اش را بیرون می‌ریزد. فریادهای زیبا را شاید بتوان تا حدی معلول حضور تشجیع‌کنندهٔ دوربین به حساب آورد، اما وقتی صحبت‌های مردان حاضر در جلسه را می‌شنویم، این پرسش برایمان مطرح می‌شود که آیا خشم این زن همچنین خطاب به جامعه یا دست‌کم طبقه‌ای در جامعه‌اش نیست که اصرار دارد سرنوشت دخترانش را برایشان رقم بزند؟ تصویر زیبا، هنگامی‌که از کوره در رفته، با پس‌زمینهٔ مردانی ظاهراً معقول و آرام که او را به سکوت و گوش دادن فرامی‌خوانند، به‌خوبی نشان از درماندگی او دارد. طُرفه آنکه وقتی پدر زیبا نهایتاً لب به سخن باز می‌کند، دغدغهٔ اصلی‌اش صدمه‌ای است که به زعم وی به شرافت و آبروی خود او وارد شده است. حتی در کلام پُرحرارت پدر زیبا، عاملیت زیبا تابعی از شرافت مردانهٔ پدر قرار می‌گیرد. انفجارهای از سر خشم زیبا حکایت از سلسله‌مراتب

جنسیتی‌ای دارد که وی برای مطالبهٔ حقوقش می‌بایست بر آن فائق آید.

یکی از زنان شاکی، که جمیله نام دارد، تلاش می‌کند مفاهیم مردانهٔ شرف و غیرت را به تصرف زنان نیز درآورد. جمیله پس از بگومگو و دعوا با شوهرش، بر سر غیبت طولانی شوهر از خانه، علیه او شکایت کرده و به همین سبب شوهرش شب را در زندان گذرانده است. صبح روز بعد، جمیله، شوهرش و دو نفر از فرزندانشان، از جمله پسری نوجوان که در جریان کشمکش خانوادگی مورد ضرب و شتم پدرش قرار گرفته است، در سالن دادگاه قاضی دلدار حاضر شده‌اند. جمیله به دادگاه آمده تا در خصوص عدم رسیدگی شوهرش به او و فرزندانش چاره‌جویی کند. جمیله، که از پشتگرمی قاضی دلدار و رفتار پذیرای زنان عوامل تولید فیلم برخوردار است، تمام تلاشش را به کار می‌بندد تا همسرش را به پذیرفتن شرایط یک قرارداد حقوقی جدید بین هردویشان متقاعد کند، قراردادی که مفاد آن تلویحاً بر حس شرافت خود جملیه صحه می‌گذارند.

جمیله از مسئولیتش در مقام مادر یاد می‌کند. با این حال، هم‌زمان به عشق و علاقه به شوهرش نیز اذعان دارد و صراحتاً عنوان می‌کند که حاضر به از دست دادن شوهرش نیست. او مصر است که زنان نیز همچون مردان واجد غیرت‌اند. استفادهٔ جمیله از ابزار قانون و ارزش‌های فرهنگی غالب به او عاملیتی می‌دهد که آشکارا موجب خوشحالی اوست. او که به دشواری می‌تواند شعف آشکارش را پنهان کند، رو به دوربین لبخند می‌زند. مخاطب اصلی لبخندهای جمیله در حقیقت دوربین است و او نظرات صمیمانه‌اش را با صدایی آهسته و مشخّصاً خطاب به فیلم‌سازان عنوان می‌کند، گویی سالن دادگاه به ناگاه به محیطی امن برای جمیله بدل شده تا او بتواند نهانی‌ترین امیال و آرزوهایش را در میان بگذارد. برای جمیله این لحظه همچنین لحظهٔ پیروزی شخصی است و واضح است که او می‌خواهد مطمئن شود چنین لحظه‌ای را دوربین همراه با توضیحات خودش ثبت می‌کند. اینکه جمیله دوربین را مخاطب قرار می‌دهد نشان از میزان زیاد صمیمیت او با زنان تولیدکنندهٔ فیلم دارد. این صحنه مشخصاً مثالی است جالب توجه از اینکه چگونه تعداد بیشتر زنان نسبت به مردان در سالن دادگاه بر امکانات و محدودیت‌های این محیط برای شاکیان زن تأثیر مثبت می‌گذارد. منظور من آن نیست که اگر دوربینی در کار نمی‌بود

رنگ و بو و ماهیت تعاملات داخل دادگاه به‌کلی تغییر می‌کرد. در حقیقت، تصویری که از دریچهٔ نگاه پانیذ، دختر خانم ماهر، از دادگاه مشاهده می‌کنیم -پانیذ به تعبیری در این دادگاه بزرگ شده است- حکایت از آن دارد که این مکان واجد خلأهایی پرناشدنی است.[۲۱]

در صحنه‌ای از فیلم، بعد از آنکه قاضی دلدار سالن دادگاه را ترک می‌کند، پانیذ بر صندلی او تکیه می‌زند و محاکمه‌ای ساختگی را به نمایش می‌گذارد. ماجرا از این قرار است که پانیذ دوست داشته از او فیلمبرداری کنند. فیلم‌سازان، برای اینکه پانیذ را راضی کرده باشند، وانمود می‌کنند مشغول فیلمبرداری از اویند. اما پانیذ به‌زودی متوجه شوخی‌شان می‌شود. میرحسینی وقایعی را که منجر به ضبط صحنهٔ مربوط به پانیذ شده چنین توضیح می‌دهد:

> [پانیذ] پیش من آمد و من از او بابت فریب دادنش عذرخواهی کردم. برایش راجع به پروژه‌مان توضیح دادم و اینکه چرا نمی‌توانیم هر زمان که او مایل بود از او فیلمبرداری کنیم. بعد از آن، پانیذ دیگر از ما درخواستی نکرد، اما معلوم بود هنوز دوست دارد در فیلم باشد. در خلال آخرین هفتهٔ فیلمبرداری، یک‌روز همان‌طور که خروج قاضی از اتاق دادگاه را ضبط می‌کردیم، پانیذ فرصت را غنیمت شمرد. در آن لحظه مادرش هم در دادگاه حضور نداشت. همین که قاضی از اتاق بیرون رفت، پانیذ به‌سرعت بر صندلی او تکیه زد و بنا کرد به برگزاری محاکمه‌ای ساختگی.[۲۲]

نمایش پانیذ نشان می‌دهد او تا چه اندازه وجه بلاغی زبان متداول در دادگاه را فرا گرفته است. او برای آنکه هرچه بیشتر به قاضی شبیه بشود، کلاه پشمی‌اش را هم به جای عمامهٔ قاضی روحانی بر سر می‌گذارد و تمام تلاشش را به خرج می‌دهد تا لحن و فحوای کلام قاضی دلدار در جلسات دادرسی را به خود بگیرد. جمله‌های پانیذ ناتمام می‌مانند و لزوماً از انسجام برخوردار نیستند، اما در آنها به همهٔ اصطلاحات و عبارات مهمی که پانیذ در دادگاه شنیده اشاره می‌شود. اظهار نظرهای پانیذ خطاب به "متهم" فرضی‌ای بیان می‌شوند که

---

[۲۱] پانیذ همیشه بعد از مدرسه به محل کار مادرش در سالن دادگاه قاضی دلدار می‌رود و از کودکی شاهد دعاوی مطرح‌شده در آن بوده است.

[22] Mir-Hosseini, *Marriage on Trial*, 189

طبق انتظار مردی است که با همسرش بدرفتاری می‌کند. صحنهٔ دادگاه خیالی پانیذ الگوهای مناسبات جنسیتی غالب در سالن دادگاه را منعکس می‌کند. بعدتر، در یک صحنهٔ بازیگوشانهٔ دیگر، پانیذ بر اساس مشاهداتش از سالن دادگاه خطاب به قاضی دلدار می‌گوید که تصمیم گرفته است دیگر ازدواج نکند.

به نظر می‌رسد در پانیذ هم، همانند زنانی که گذرشان به سالن دادگاه قاضی دلدار می‌افتد، دیدگاهی ناخوشایند نسبت به نهاد ازدواج شکل گرفته است. پانیذ به یک تعبیر محصول نظام روابط و گفتمان رایج در دادگاه است، اما او در این میان هرگز تماشاگری صِرف نبوده است. در جست‌وجوی سیر ذهنیِ این کودک، از خلال صحبت‌های قاضی دلدار متوجه می‌شویم که پانیذ ابتدا ازدواج مطلوب را با جایگاه و قدرت قاضی دلدار مرتبط می‌دانسته است. قاضی دلدار به‌شوخی سربه‌سرِ پانیذ می‌گذارد و به یادش می‌آورد که زمانی پانیذ گفته بوده می‌بایست با یک طلبهٔ علوم دینی ازدواج کند که با قوانین شرعی آشناست. اینکه پانیذ صراحتاً اعلام می‌کند که به سبب مشاهداتش در سالن دادگاه دیگر هرگز ازدواج نخواهد کرد، شاید مصداقی از شنیدن حرف حق از زبان کودکان باشد.

باید پرسید پانیذ، با توجه به دانش محدودش از دنیای پیرامون خود، کدام نهاد اجتماعی دیگر را می‌تواند الگوی خود قرار دهد؟ شاید تصور شود مادر پانیذ می‌توانست سرمشقی مطلوب برای دخترش فراهم آورد، اما گویا پانیذ به اندازهٔ کافی از دیدگاه‌های خانم ماهر اطلاع دارد که بفهمد مسیری که مادرش در پی گرفته نیز دشواری‌ها و ناامیدی‌های خودش را به همراه خواهد داشت. برجسته‌ترین دیالوگ خانم ماهر در فیلم حکایت از سرسپردگی او به ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی و هنجارهای جامعه‌اش دارد. پانیذ اما برخلاف مادرش در نمایشی که اجرا می‌کند موضعی خیالی از قدرت اتخاذ کرده و بعدتر از همین موضع برای محاکمهٔ خودِ نهاد ازدواج استفاده می‌کند. در مخیلهٔ بازیگوش و بچگانهٔ پانیذ انصراف کامل از قلمرو امر اجتماعی مورد توقع و هنجارین امکان‌پذیر است. شخصیت پانیذ خردسال، در مقام مشاهده‌گر دعاوی و دادرسی‌های دیگران در سالن دادگاه، نشان می‌دهد که چگونه خود او نیز فقط تماشاگری صرف نبوده است.

تخته سیاه (۱۳۷۹)

در قیاس با مواضع مبتکرانه‌ای که شخصیت‌های زن در *طلاق به سبک ایرانی* اتخاذ می‌کنند، یگانه شخصیت زن در فیلم *تخته سیاه*، ساختهٔ سمیرا مخملباف، ظاهراً منفعلانه عمل می‌کند. این شخصیت زن، که حلاله نام دارد، ممکن است حتی در روایت محوری فیلم، عنصری فرعی به نظر برسد. داستان فیلم حول محور گروهی از پناهندگان کُرد می‌گردد که در مناطق کوهستانی بین ایران و عراق در جست‌وجوی روستایشان در حلبچه سرگردان‌اند که در خلال جنگ ایران و عراق بر اثر بمباران شیمیایی ویران شده است.

حلاله پدر بیمار و پسر خردسالش را همراهی می‌کند و خود هم‌زمان هم سرپرست است و هم سربار. توجه فیلم وقتی به او جلب می‌شود که معلمی سعید نام، در جست‌وجوی دانش‌آموز و کار تدریس، در مسیرش به اعضای گروه پناهندگان برخورد می‌کند. معلم، که تخته‌سیاهی بر دوش حمل می‌کند، ابتدا می‌کوشد در گروه به معلمی مشغول شود و لذا به پناهندگان پیشنهاد می‌دهد در ازای دریافت غذا به آنان خواندن و نوشتن بیاموزد. این پیشنهاد بی‌نتیجه می‌ماند و نهایتاً قرار بر آن می‌شود که معلم اعضای سرگردان گروه را به خانه‌شان برساند. معلم مطلع می‌شود که این پناهندگان سرگردان بعد از بمباران حلبچه از آنجا گریخته‌اند و اکنون به سبب کهولت سن قصد دارند به موطنشان برگردند. یکی از روستاییان به سعید می‌گوید: "دیگر پیر شده‌ایم. وقت مردنمان است و می‌خواهیم به خانه برگردیم و همانجایی که به دنیا آمدیم، بمیریم." به‌علاوه، پدر حلاله قصد دارد برای دختر بیوه‌اش شوهری بیابد: "می‌خواهد قبل از مرگش او را شوهر بدهد تا با خاطری آسوده بمیرد." معلم از امکان ازدواجش با حلاله می‌پرسد. به زودی، مراسم غیررسمی خواستگاری و ازدواج انجام و پس از برهه‌ای کوتاه از زندگی زناشویی، طلاق جاری می‌شود. سهولت انجام گرفتن عقد ازدواج و طلاق در این رویدادگاه مرزی و بینابینی تا حد زیادی معلول فقدان ساختارهای قانونی و قدرت است که، اگر وجود می‌داشتند، می‌توانستند فرایندهای یادشده را پیچیده‌تر کنند. در فیلم، ازدواج و طلاق، در نبود دستگاه حقوقی به قراردادهایی بین دو فرد تقلیل یافته‌اند. با این حال، حتی در داخل چنین بافتی، فرودستی و فرمانبرداری زن هویداست.

اینکه پدر حلاله قصد دارد پیش از مردن خود برای دخترش شوهری بیابد،

نشان می‌دهد حلاله، در مقام زنی بیوه، موقعیتی مخاطره‌آمیز و توجیه‌ناپذیر دارد. اضطراری بودن امر ازدواج حلاله هنگامی محرز می‌شود که می‌فهمیم پدرش حاضر است حلاله حتی بدون مهریه ازدواج کند. از قضا، شوهر آیندهٔ حلاله، یعنی معلم که ظاهراً هم از مسایل فقهی مرتبط آگاه است و هم به خواسته‌های همسر آیندهٔ خود واقف، اصرار می‌کند مهریه‌ای در کار باشد: "باید چیزی بخواهید. هرچه باشد، این زن هم نیازهایی دارد." معلم حتی می‌پرسد که آیا به اجازهٔ پدر حلاله نیازی نیست. در پاسخ به او گفته می‌شود که چون حلاله بیوه‌زن است، در تصمیم‌گیری آزاد است. حلاله حق تعیین سرنوشت خود را به بهای ازدواج کردن و طلاق گرفتن در گذشته به دست آورده است. با این حال، آزادی تصمیم‌گیری او محدود است به انتخاب همسر آینده‌اش، وگرنه مختار نیست همچنان غیرمتأهل باقی بماند.

آنچه در پی می‌آید به شکل خلاصه نشان می‌دهد شرایط بینابینی تا چه اندازه موجب تضعیف و در عین حال بازنگاری فرایند توزیع قدرت در مناسبات جنسیتی می‌شود. پیرمردی که نقش واسطه میان سعید و حلاله را ایفا می‌کند، در ابتدای مراسم عقد، حائلی مصنوعی -همان تخته سیاه معلم- را میان آن دو قرار می‌دهد: "به او [حلاله] نگاه نکن. تو هنوز به این زن نامحرمی." سپس، خطاب به حلاله ادامه می‌دهد: "آیا حاضری با این مرد با مهریهٔ این تخته سیاه ازدواج کنی؟" حلاله، که حواسش پرت پسرش است، پاسخ می‌دهد: "چی؟" و بعد که پیرمرد دو بار دیگر کلمهٔ "تخته سیاه" را تکرار می‌کند، حلاله با غُرغُر رضایت می‌دهد. طی مراسم موقتی که پس از آن اجرا می‌شود، پیرمرد عصایش را رو به آسمان بلند می‌کند و از سعید می‌خواهد دستش را بر عصا نگه دارد و به آسمان نگاه کند. بعد، از سعید می‌خواهد به تعهداتی پایبند شود: "قول می‌دهی هرگز نگذاری این زن گرسنه بماند؟ . . . قول می‌دهی هرگز نگذاری تشنه بماند؟ . . . قول می‌دهی هرگز او را تنها نگذاری؟"

بعد از دریافت پاسخ‌های مثبت معلم، پیرمرد از حلاله می‌پرسد آیا حاضر است این مرد را، فقط با جهیزیهٔ تخته سیاه، به شوهری قبول کند. بار دیگر جواب ملاله تُند و فی‌البداهه است. در حالی که به مرد مسئولیت سرپرستی زنش داده می‌شود، به زن مسئولیت خاصی واگذار نمی‌شود. در معادلهٔ یادشده، زن بار یا مسئولیتی است که از روی دوش پدرش گرفته و بر دوش شوهرش نهاده

شده است. چنان که سعید در صحنه‌ای قبل از این به نحوی تأثرانگیز اشاره کرده بود، در این میان آنچه نادیده انگاشته می‌شود همانا خواسته‌ها و نیازهای زن است. اما حلاله، چنان که سعید در جریان زندگی مشترک کوتاه‌مدتشان درمی‌یابد، هیچ علاقه‌ای به این پیوند ندارد و به قوانین متفاوت دیگری پایبند است.

در آغاز، سعید می‌کوشد محبتش به حلاله را با نقاشی کردن روی تخته سیاهش نشان بدهد. اما حلاله چندان علاقه‌ای نشان نمی‌دهد و وقتی آن دو با هم تنها می‌شوند، معلم از حلاله می‌خواهد ابراز عشق مکتوبش به حلاله را روی تخته سیاه بخواند:

> چرا جواب نمی‌دهی؟ حرف بزن. چیزی بگو . . . نمی‌خواهی حرف بزنی؟ تو چه‌جور دانش‌آموزی هستی؟ بِت نمرهٔ هشت می‌دهم، نَه، اگر هشت بدهم رفوزه می‌شوی. دَه می‌دهم که قبول بشوی. بگو دیگر؟ نمی‌خواهی بگویی؟ چه‌جور دانش‌آموزی هستی تو که جواب مرا هم نمی‌دهی؟ الآن بِت صفر می‌دهم. لااقل بگو دوستم نداری. خانم، بگو دوستم نداری. چرا نمی‌گویی؟ نمی‌خواهی بگویی؟ این هم صفرِ دومت. حالا به بچه‌ات هم صفر می‌دهم! خوب شد؟ این هم صفر بچه‌ات. باز هم نمی‌خواهی حرف بزنی؟ به پدرت هم صفر می‌دهم! این هم صفرِ پدرت! خانم، نمی‌خواهی حرف بزنی؟ به خودم هم یک صفر می‌دهم بابت خریتم که دنبال تو اینجا راه افتاده‌ام.

حلاله همچنان سکوت می‌کند و نهایتاً وقتی لب به سخن باز می‌کند، شرایط را به نفع خود عوض می‌کند و استعاره‌ای تحویل معلم می‌دهد که گویای سرگردانی همیشگیِ حلاله و عزم راسخ او در مواجهه با تغییرات دایمی است: "قلب من به قطاری می‌مانَد که در هزاران ایستگاه توقف می‌کند. در هر ایستگاه یکی سوار می‌شود و یکی پیاده، اما یک نفر هست که هرگز پیاده نمی‌شود و عشق حقیقی من هم اوست. آن یک نفر پسرم است." این گفتهٔ حلاله در خصوص آرمان‌های مادر از جان گذشته، او را با خانم ماهر در فیلم *طلاق به سبک ایرانی* هم‌سو و هم‌داستان می‌کند. در دنیای حلاله، همچنان که در دنیای خانم ماهر، مادر بودن یگانه گزینهٔ ممکن است. حلاله گرچه می‌پذیرد تحت احکام و فرامین مردسالارانه با سعید ازدواج کند، از تعهدش به قوانین

مادر بودن عدول نمی‌کند. این گفتهٔ حلاله پیشاپیش جدایی او از سعید را رقم می‌زند.

وقتی پناهندگان به حلبچه نزدیک می‌شوند، حلاله تصمیمش را به سعید تحمیل می‌کند. شوهر حلاله مایل نیست از مرز بگذرد، در حالی که او می‌خواهد به حلبچه برگردد. جدا شدن راه این دو کار را به طلاق می‌کشاند و همان پیرمردی که آنها را به عقد همدیگر درآورده بود، طلاقشان را نیز جاری می‌کند. چون حق شوهر است که مجوز طلاق را صادر کند، پیرمرد از سعید می‌پرسد: "مایلیِ او را طلاق بدهی؟" پاسخ سعید نشان می‌دهد امیدی ندارد که حلاله متقابلاً به او علاقه‌مند باشد: "اگر دوستم ندارد، طلاقش می‌دهم." پیرمرد، بعد از کسب موافقت هر دو به طلاق و تسویهٔ جهیزیه، می‌گوید: "شما هنوز زن و شوهرید. برای آخرین بار همدیگر را ببینید. حالا، هر دویتان عصای مرا بگیرید و به آسمان نگاه کنید. ای خدای عزیز، نگذار آنها گرسنه بمانند. خدایا، آنها را تشنه نگذار. خدایا، تنهایشان نگذار. بیا، این تخته سیاه هم هدیهٔ توست. خدا نگهدار."

سادگی این مراسم و سهولت ابراز تمایل حلاله به طلاق تأکیدی است بر زندگی میان‌مرزی و بینابینی پناهندگان که اگرچه فاقد ابزار و سازوکارهای رسمی قدرت‌اند، در چارچوب محدود زندگی کوچ‌نشینانه‌شان، قانون را کماکان حفظ و اجرا می‌کنند. به عبارت دیگر، بلاتکلیفی این پناهندگان میان مرزهای دو کشور آنان را از قید قوانین و مقررات درونی‌شدهٔ ازدواج و طلاق رها نمی‌سازد. تصمیم حلاله به ترک شوهر جدیدش و برگشتن به حلبچه همراه با پیرمردان گروه، شاید یگانه چارهٔ او برای رها شدن از خواستگارهای آینده در شهری متروک باشد که در آن به احتمال زیاد جز سالخوردگانی که سودای مردن در آن دیار را دارند، کسی دیگر رفت و آمد نخواهد کرد. از قضا، حلبچه که بر اثر فروریختن بمب‌های شیمیایی ویران شده و در آینده مدفن پدر حلاله خواهد شد، برای حلاله نیز فراتر از ازدواج، به منزلهٔ ضرورتی اجتماعی، پناهگاهی امن خواهد بود، هرچند دیگران به آن همچون شهری متروک و مطرود می‌نگرند.

حلاله در همان حال که با مردان کهنسال گروه راه می‌پیماید، از آنان متمایز است. درحالی‌که دیگران همه لباس‌هایی خاکستری، به رنگ زمینی که بر آن قدم برمی‌دارند، به تن کرده‌اند، فقط حلاله است که جامهٔ رنگین بر تن دارد.

لباس‌های رنگارنگ و چشمگیر حلاله بر شخصیت منحصربه‌فرد، عاملیت و آسیب‌پذیری او دلالت دارند. سمیرا مخملباف در خلال مصاحبه‌ای به دلایل برجسته ساختن شخصیت حلاله اشاره می‌کند: "تباین یک زن با یک عالمه مرد را دوست داشتم. چون زنان در ایران به شدت مورد غفلت واقع می‌شوند، می‌خواستم به این شخصیت زن، بیوه‌ای جوان به همراه یک فرزند، ارزش ویژه‌ای داده باشم."[۲۳] مخملباف با متمرکز کردن دوربینش بر روی حلاله، به بینندگان خود اجازه نمی‌دهد از او غافل شوند. مخملباف همچنین مسایل و مشکلاتی را برجسته می‌کند که زنان را به ستوه آورده‌اند. از یک سو حلاله را همچون بیوه‌زنی صاحب یک فرزند می‌بینیم و از سویی دیگر شاهدیم چگونه با زیرکی خواسته‌هایش را در درون نوعی نظام سلسله‌مراتبی مردسالار برآورده می‌کند. اما پرسشی که در پایان فیلم بی‌پاسخ می‌ماند این است که آیا پسری که حلاله قلب خود را وقف او کرده، در نهایت همان قوانینی را درونی و از آنها پاسداری خواهد کرد که زنان را وامی‌دارند تا به ظاهر هم که شده اوامر و نواهی نظامی مردسالارانه را مراعات کنند.

آتش‌بس (۱۳۸۵)

فیلم *آتش‌بس*، در تباینی آشکار با فیلم *تخته سیاه*، به زندگی زناشویی آشفتهٔ یک زوج متمول و تحصیل‌کردهٔ تهرانی می‌پردازد. ایدهٔ اصلی فیلم، همان‌گونه که کارگردانش تهمینه میلانی خاطر نشان کرده است، از کتاب مشهور *شفای کودک درون* نوشتهٔ لوسیا کاپاچیونه الهام گرفته شده است. از نظر کاپاچیونه، سلامت عاطفی هنگامی حاصل می‌شود که فرد به عوض آنکه مهار رفتارهای خود را به دست کودک درونش بسپارد، با او آشتی کند. اینکه میلانی مفهوم کودک درون را برای پیشبرد روایت فیلم انتخاب کرده، حاکی از رونق گرفتن اَشکالی تازه از جریان‌های معنوی در ایران معاصر است.

معضلی که فیلم برای رفع آن بهبود سلامتی کودک درون را توصیه می‌کند، زندگی زناشویی آشفتهٔ زن و شوهری جوان با نام‌های سایه نیازی و یوسف یوسفی است. سایه و یوسف در شغلشان موفق و به لحاظ اقتصادی بی‌نیازند، اما به‌رغم این موفقیت حرفه‌ای، زندگی زناشویی ناموفقی دارند. مواجهات یوسف

[23] http://www.geraldpeary.com/interviews/mno/makhmalbaf-samira.html/.

و سایه، حتی قبل از ازدواجشان نیز، همیشه با جر و بحث و داد و فریاد همراه بوده و هر دوی آنها دائم به دنبال ضربه زدن به همدیگر و تسویه‌حساب با هم‌اند.

فیلم با نخستین اقدام سایه برای گرفتن طلاق آغاز می‌شود. او که در ساختمانی به دنبال دفتر وکالت مورد نظرش می‌گردد، اشتباهاً وارد مطب یک روان‌شناس می‌شود. روان‌شناس سر صحبت را با سایه باز می‌کند و ما از طریق تکنیک روایی بازگشت به گذشته، سری به مشاجره‌های سایه و یوسف می‌زنیم. یوسف هم که هم‌زمان به دنبال سایه می‌گردد، نهایتاً سر از مطب همان روان‌شناس در می‌آورد. روان‌شناس آنها را متقاعد می‌کند چند صباحی متارکه کنند و در عین حال به کودک فراموش‌شدهٔ درونشان بپردازند. راه حلی که روان‌شناس پیشنهاد می‌کند این است که سایه و یوسف در اولین قدم، برای آنکه عشق وزیدن به خودشان را بیاموزند، کودک درونشان را تربیت کنند. او تأکید دارد که سایه و یوسف برای شروع این پروژهٔ خودپروری می‌بایست آتش‌بس کرده و راه‌های جدیدی برای برقراری ارتباط با هم بیابند.

گرچه موضوع محوری فیلم مفهوم کودک درون است، هم‌زمان به استنباطی از طلاق پرداخته می‌شود که بر مبنای آن، طلاق معلول نیازهای برآورده‌نشدهٔ مردان و زنان یا، دقیق‌تر بگوییم، پسران و دختران جوان است. چاره‌ای که روان‌درمانگر برای حل معضل زندگی سایه و یوسف پیش پای آنها می‌نهد مؤثر واقع می‌شود و آن دو را از مراجعات بعدی به وکیل و دادگاه طلاق بی‌نیاز می‌کند. در حقیقت، در این فیلم، روان‌درمانگر جای قاضی دادگاه خانواده را می‌گیرد و زن و شوهر را مأمور می‌کند نه فقط بکوشند با هم آشتی کنند، بلکه مهم‌تر آنکه بیاموزند به افرادی بالغ و قادر به شناسایی نیازها و عواطفشان تبدیل شوند.

فضا و لحن شاد و آمیخته به شوخی فیلم، فقدان اختلاف طبقاتی و اقتصادی بین سایه و یوسف و رفتار درخور تقلید عروس و مادرشوهر در فیلم، همگی دست به دست هم می‌دهند تا توجه مخاطب ما به کودکان بدرفتار درون این دو زن و شوهر، به منزلهٔ موضوع اصلی فیلم، معطوف شود. با این حال، تلاش برای پس راندن موضوع نابرابری جنسیتی در فیلم همواره موفقیت‌آمیز نیست. سایه و یوسف، هرقدر هم که به لحاظ تحصیلات و طبقهٔ اقتصادی با هم برابر

باشند، در خلال فرایندی اجتماعی شده‌اند که زنان را در مرتبه‌ای فروتر از مردان قرار می‌دهد. از این رو، جلسات روان‌درمانگرانهٔ سایه و یوسف معضلاتی را آشکار می‌کند که از کودک فراموش‌شدهٔ درون فراتر می‌روند. برای مثال، یوسف در جریان جلسات روان‌درمانی اعتراف می‌کند که تصویری که او از همسر مطلوب در ذهنش دارد به کلی متفاوت است با زنی که به دنبالش بود و نهایتاً با او ازدواج کرد. در حالی که یوسف در نظر زن تحصیل‌کرده، شاغل و به لحاظ مالی مستقل را می‌پسندد، در عمل حاضر نیست همین ویژگی‌ها را در همسر خودش ببیند. سایه هم به نوبهٔ خود اذعان دارد که علاقه‌اش به مردان را از دست داده است، چون پدرش همیشه دوست داشته فرزند پسر داشته باشد. سایه از تحقیر یوسف در جمع لذت می‌برد و همین امر سبب می‌شود روان‌شناس به او نسبت به عواقب تهدید غرور مردانهٔ یوسف هشدار دهد.

عدم توازن جنسیتی یادشده همچنین از کیفیت روند معالجهٔ یوسف هم پیداست. سایه به سواحل دریای خزر و نزد یکی از اقوام می‌رود، اما یوسف بر حسب وظیفه درس‌ها و دستورالعمل‌های روان‌درمانگر بر روی نوار ویدیو را دنبال و به آنها عمل می‌کند. این دستورالعمل‌ها از یوسف بزرگسال می‌خواهند کودک درونش را صدا بزند. در قسمتی از این فرایند، روان‌درمانگر از یوسف می‌خواهد بر روی تخته سفید خطاب به یوسف خردسال پیام‌هایی بنویسد و سپس ماژیک را به دست چپش داده و به کودک درونش اجازه دهد به پیام‌های نوشته‌شده پاسخ گوید. این داد و ستد میان طرف راست و چپ مغز و میان بزرگسال و کودک موجب رهاسازی عواطف و سرازیر شدن اشک شده و به آشتی توأم با آرامش میان آن دو می‌انجامد. از خلال این دورهٔ ده روزه، یوسفی مصمم‌تر و بالغ‌تر بیرون می‌آید که آمادگی پذیرفتن و زندگی کردن در کنار سایه در خانه‌شان را دارد. شاید سایه هم فرایندی مشابه را برای تحول درونیِ تجربه کرده باشد. با این حال، از آن در فیلم نشانی نیست. از این‌رو، فیلم تلویحاً قسمت اعظم فرایند خودپروری یادشده را وظیفهٔ مردان می‌داند.

پرداختن فیلم به روان‌شناسی عامه‌پسند خواه‌ناخواه پرسش‌هایی راجع به دلایل و ریشه‌های عمیق‌تر ناسازگاری‌های روان‌شناختی میان زوجین برمی‌انگیزد که از آن جمله‌اند تفکیک جنسی در برخی محیط‌های اجتماعی و نیز شرایط تحمل‌ناپذیری که برای حشر و نشر جفت‌های جوان غیرمتأهل تعیین شده. اگر

قرار باشد پرورش کودک درون به مثابه نوعی معالجه را به تعامل موفقیت‌آمیز جوانان و بزرگسالان هم تعمیم بدهیم، آن‌وقت روند معالجهٔ یادشده الزاماً به سایر حوزه‌های زندگی افراد نیز سرایت خواهد کرد.

فیلم *آتش‌بس*، به مثابه یک کمدی رمانتیک، از پاسخ دادن به این پرسش‌های دشوار طفره می‌رود و در عوض، چاره‌ای جهانشمول برای طلاق عرضه می‌کند. آری سیلتز در نقدی که بر این فیلم نوشته به‌خوبی نشان می‌دهد چگونه فیلم از مواجهه با معضلات غامضی که گریبان‌گیر زنان است شانه خالی می‌کند: "*آتش‌بس* به دست دوستی‌ای می‌ماند که زنی از سر استیصال رو به جامعهٔ مردسالارش دراز کرده است. این کمدی متأسفانه حامل این پیام غیرواقع‌بینانه است که مسئلهٔ انقیاد زنان در ایران را می‌شود پس از تحلیلی منطقی، ضمن جلب رضایت مردان و زنان، فیصله داد."[۲۴] در حالی که *آتش‌بس* حکم نوعی سرگرمی و فراغت از واقعیت‌های ناگوار پیش روی بسیاری از زنان را دارد که چاره‌ای جز طلاق برای مشکلاتشان نمی‌یابند، *طلاق به سبک ایرانی* و *تخته سیاه* نمونه‌هایی انسان‌نگارانه و داستانی از زنانی به دست می‌دهند که با قانون در افتاده، آن را برانداخته یا پا را از قلمرو آن فراتر گذاشته‌اند. تصاویری که در این سه بازنمود سینمایی ارائه می‌شوند، گواهی بر وجود نابرابری‌هایی جنسیتی و حقوقی‌اند که زنان ایرانی امروز با آنها مواجه‌اند.

قوانین جاری طلاق در ایران بر مبنای همان آموزه‌های دینی‌ای شکل گرفته‌اند که پشتوانهٔ بخش عظیمی از تاریخچهٔ فرهنگی ایران مدرن را فراهم آوردند. انقلاب برخی تعارض‌های حل‌ناشده را هرچه برجسته‌تر نمایان ساخته است. اما چنان‌که زیبا میرحسنی اشاره کرده است، انقلاب همچنین مفسران قوانین دینی را به پرداختن به واقعیت‌های اجتماعی و اقتصادی‌ای واداشته است که مستلزم مشارکت و مداخلهٔ زنان‌اند:

> یکی از پیامدهای ناخواستهٔ تشکیل جمهوری اسلامی و اِعمال قوانین فقهی به واقعیات اجتماعی این بوده است که زنان و حقوق قانونی آنها اکنون در کانون گفتمان فقهی قرار گرفته‌اند. این امر بدان سبب است که نه فقط تا قبل از انقلاب زنان در همهٔ زمینه‌های زندگی اجتماعی و اقتصادی فعال بودند، بلکه پس از انقلاب نیز مقامات مذهبی به

[24] http://www.arisiletz.com/movie-reviews/2006/07/ceasefire.shtml/.

منظور حفظ برتری سیاسی‌شان به نحوی روزافزون به حمایت‌های مردمی و از جمله حمایت زنان متوسل شدند. در نتیجه، نه زنان راضی می‌شدند از حقوق مرتبط با حیات اجتماعی‌شان صرف‌نظر کنند و نه روحانیون می‌توانستند زنان را به خانه بفرستند. از این رو، از درون حکومت دری باز شد که دیگر نمی‌شد آن را بست. زنان حضورشان را در ملأ عام و در جامعه تثبیت کرده‌اند.[۲۵]

اگر انقلاب اخیر ایران و بازگشت به قوانین سختگیرانهٔ اسلامی باعث ایجاد محدودیت در حقوق زنان شده است، تناقض‌هایی حل‌ناشده را نیز در مخیلهٔ ملی ایرانیان برانگیخته و تلاش‌های مکرر آنان برای آشتی‌دادن سنت و مدرنیته را به موضوعات برجستهٔ روز تبدیل ساخته است. باید دید آیا نسل‌های بعدی اصلاح‌طلبان ایرانی به میراث نابرابری جنسیتی در تاریخ فرهنگی ایران توجه بیشتری خواهند کرد و آیا خواهند توانست زنان را به مثابه شهروندانی مستقل، و نه ابزارهایی برای تقویت ابراز وجودهای گوناگون ملت، در شمار آورند.

[25]Ziba Mir-Hosseini, "Islam, Women and Civil Rights: The Religious Debate in the Iran of the 1990s," in *Women, Religion and Culture in Iran,* ed. Sarah Anzari and Vanessa Martin (Richmond, Surrey: Curzon Press, 2002), 186–187.