

نقدی بر برخورد مدرنیته، جنسیت و ایدئولوژی: زندگی یک رقصنده در تحولات انقلابی^۱

مرجان دانشور کشکولی (یارا دانشور)

”غم‌های من به تلخی نارنج هستند
اما بوی علف می‌دهند
و در تمام این سردرگمی‌ها
با تشنگی پیر می‌شویم
مثل تاک‌های مست“^۲

^۱ کامران تلطف، برخورد مدرنیته، جنسیت و ایدئولوژی: زندگی یک رقصنده در تحولات انقلابی، ترجمه شهرام پرستش (هلند، لاهه: انتشارات علمی-پژوهشی ایران آکادمیا، ۲۰۲۴). نسخه انگلیسی این کتاب بار اول در هفت فصل تنظیم و در سال ۲۰۱۱م آماده چاپ شد، در همان زمانی که ایران دستخوش تحولات مهمی شده بود. بنگرید به

Kamran Talattof, *Modernity, Sexuality, and Ideology in Iran: The Life and Legacy of a Popular Female Artist* (Syracuse, New York: Syracuse University Press, 2011).

ترجمه فارسی آن اما شامل هشت فصل است. پس از جنبش ”زن، زندگی، آزادی“ مؤخره‌ای در قالب مقاله‌ای به انتهای کتاب اضافه شده است، زیرا تلطف به ارتباطی مهم بین یافته‌های فصل‌های نخست کتاب و درک بهتر جنبه‌های این جنبش تازه در سال ۱۴۰۱ش باور دارد.

^۲ تلطف، برخورد مدرنیته، جنسیت و ایدئولوژی، ۲۰۰.

دکتر مرجان دانشور کشکولی، با نام هنری «یارا دانشور»، یک هنرمند-پژوهشگر است. او زبان‌شناس، پژوهشگر، و نیز مدرس آواز ایرانی است که فعالیت حرفه‌ای خود در موسیقی را پس از پایان دوره دبیرستان با آموزش موسیقی و تئوری موسیقی آغاز کرد و سپس به‌طور جدی به فراگیری صداسازی و ردیف آوازی موسیقی ایرانی پرداخت. او تحصیلات دانشگاهی خود را ابتدا در رشته زبان و ادبیات انگلیسی و سپس در مقاطع کارشناسی ارشد و دکترا در رشته زبان‌شناسی ادامه داد. با حضور در فراخوان‌ها و رقابت‌های آوازی و کسب مقام، ضمن تدریس آواز ایرانی و انتشار حرفه‌ای آثار آوازی، هویت هنری خود را در کنار جایگاه اکادمیک گسترش داد. مطالعات او در دوره‌های تحصیلات تکمیلی در حوزه پساساختارگرایی، جنسیت و تحلیل گفتمان، به‌تدریج زمینه علاقه پژوهشی او به فلسفه هویت، بازنمایی جنسیت و مناسبات میان زبان و قدرت را شکل داد. در ادامه و با هدف ایجاد پیوندی میان تجربه هنری خود و پژوهش‌های میان‌رشته‌ای در حوزه علوم انسانی، دانشور دومین دوره دکتری خود را در رشته علوم انسانی و هنر در دانشگاه تگزاس در دالاس در ایالات متحده آغاز کرد و اکنون، در آستانه ورود به مرحله رساله دکتری، پژوهش خود را در تقاطع هنر، هویت، جنسیت، زبان و بازنمایی فرهنگی با تمرکز بر گفتمان آواز زنان دنبال می‌کند.

برخورد مدرنیته، جنسیت و ایدئولوژی: زندگی یک رقصنده در تحولات انقلابی نوشته کامران تلافی، استاد ادبیات فارسی و ایران‌شناسی، و ترجمه شهرام پرستش، جامعه‌شناس، به جریان معیوب مدرنیته در ایران با نظر به زندگی یک زن هنرمند ایرانی، شهرزاد (کبری سعیدی)، پرداخته است. این کتاب ارزشمند با رویکردی بینارشته‌ای و ارائه شواهد متعدد تاریخی، اجتماعی، سیاسی، و فرهنگی استدلال می‌کند که روند مدرنیته در ایران به سبب فقدان گفتمان باز درباره جنسیت، به‌ویژه جنسیت زنانه، متوقف شده است. تلافی نشان می‌دهد که چگونه دیدگاه‌های سنتی جامعه در خصوص جنسیت، به‌ویژه در بافت سیاسی انقلاب اسلامی ۵۷، توسعه اجتماعی و فرهنگی کشور را محدود کرده و غالباً مانع آن شده است.

کتاب با اشاره به زندگی شهرزاد، رقصنده، بازیگر و شاعر نشان می‌دهد که زندگی حرفه‌ای و شخصی او نمونه‌ای بارز از مبارزات و معضلات گسترده‌تری به دست می‌دهد که زنان در تاریخ معاصر ایران با آن مواجه بوده‌اند. نویسنده شهرزاد را نماد تضاد بین آرمان‌های مدرن و ارزش‌های سنتی معرفی می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه فعالیت و توانمندی هنری او به حاشیه رانده شد و مسیر زندگی‌اش در نهایت به دست نیروهای سیاسی-اجتماعی آن زمان تغییر کرد. این تحلیل به بافت وسیع‌تر فرهنگ عامه ایرانی گسترش می‌یابد و بررسی می‌کند که چگونه گفتمان‌های ضدامپریالیستی و مذهبی با محدود کردن زنان مردانگی سنتی را تقویت کرده‌اند. همچنین، پیامدهای انقلاب ۵۷ را به بحث می‌گذارد که منجر به بسته شدن فضاهای فرهنگی برای زنان و جرم‌انگاری ارو تیسیم شد و هنجارهای مردسالارانه را بیشتر تقویت کرد.

فصل اول با بحث درباره مفهوم مدرنیته در ایران آغاز می‌شود و در برابر کاربرد نامتوازن و غیرحقیقی این واژه، به کارگیری واژه مدرن‌نوید (modernoid، شبه‌مدرن) را برای ایران مطرح می‌کند. وضع نامشخص مفهوم مدرن غالباً به جای به پرسش گرفتن ساختارهای سنتی، به‌ویژه در خصوص جنسیت، آنها را تقویت هم می‌کند. تلافی استدلال می‌کند که مبارزه ایران با مدرنیته عمیقاً با نگرش آن نسبت به جنسیت، چنان که به دست نیروهای مذهبی و ایدئولوژیک شکل گرفته است، در هم تنیده است. در واقع، فقدان درک مدرن از جنسیت مانع پیشرفت ایران به سمت مدرنیته اصیل شده است.

خواننده با اشاراتی گاه مختصر با زندگی فردی و فعالیت حرفه‌ای شهرزاد همراه می‌شود، زیرا نویسنده مسیر زندگی این زن هنرمند را به مثابه مطالعه‌ای موردی

برای تحلیل موضوعات گسترده‌تر اجتماعی به کار برده است. فصل اول و دوم به تشریح این موضوع می‌پردازد که چگونه شهرزاد، به‌رغم کمک‌های نظری‌گریش به هنر و فرهنگ ایران به حاشیه رانده شد و آثارش به سبب نگرش‌های محافظه‌کارانه نسبت به تمایلات جنسی زنانه کنار گذاشته شدند. در این بخش، تلافی زمینه را برای کاوش دقیقی فراهم می‌کند که چگونه تجارب شهرزاد تنش‌های گسترده‌تر بین مدرنیته و سنت را در ایران نشان می‌دهد. برای توضیح و تحلیل این مسائل پیچیده توضیحات نظری گسترده‌ای نیز عرضه شده است. تلافی نه فقط از مدل تحلیلی برساخته خود با نام “جنبش‌های ادبی-اجتماعی دورانی” در سیاست نوشتار استفاده کرده، بلکه مدل تحلیلی مکملی را نیز بدان افزوده که آن را “پاسخ پارادایماتیک (Paradigmatic Response)” نامیده است. به گفته او، این الگو محصولات معاصر پارادایم‌های هنری، فرهنگی، فردی و ایدئولوژیک را به منزله پاسخ‌ها و نه لزوماً واکنش‌هایی به دیگر پارادایم‌های قوی‌تر و غالباً خارجی توضیح دهد. او ادعا می‌کند که در ایران وقتی پارادایمی با دیگر پارادایم‌های ایدئولوژیک و سیاسی، به‌خصوص پارادایم‌های قوی‌تر و پیشرفته‌تر، روبه‌رو می‌شود، به شیوه‌ای پیش‌بینی‌پذیر پاسخی مشابه به دست می‌دهد. به عبارتی، ایدئولوژی‌هایی تولید می‌کند شبیه به نمونه‌ای که با آن در تماس بوده است. این شباهت را حتی در برنامه‌های سیاسی-اجتماعی، شعائر، و زبان تمثیلی می‌شود یافت. بنابراین، نویسندۀ کتاب مدرنیته ایرانی و نسبتش با جنسیت، فرهنگ عامه‌پسند و هنرهای عامه‌پسند را از طریق نقد شماری از روایت‌های ایدئولوژیک و هنری تحلیل می‌کند. با استفاده از رویکرد چندرشته‌ای، جنبه‌های متفاوت فعالیت‌های اجتماعی و هنری زنان در حوزه‌هایی همچون سینما، موسیقی، رقص و ادبیات را در دهه پیش از انقلاب بررسی کرده و از طریق الگوی تحلیلی “پاسخ پارادایماتیک” گسترش داده است.

فصل سوم با عنوان “زنان ایرانی و فضای عمومی در دهه هفتاد” به دشواری‌های پیش روی زنانی مانند شهرزاد در فضای عمومی دهه ۱۳۵۰ می‌پردازد. نویسنده به بررسی واکنش جامعه ایران به زنانی می‌پردازد که جرئت می‌کردند خود را از طریق زبان، رقص و سینما بیان کنند، حوزه‌هایی که شهرزاد به‌ویژه در آنها برتری داشت. در این فصل، شهرزاد در چارچوب جنبش گسترده‌تر حضور عمومی زنان قرار می‌گیرد که در دوران رضاشاه پهلوی آغاز شده بود. شهرزاد به‌رغم استعدادهايش با مقاومت بی‌امان اجتماعی روبه‌رو بود که پس از انقلاب ۵۷ تشدید هم شد. نویسنده با نقل قول دیگری از شهرزاد، “من عاشق هنر، غذا و پول هستم و از خشونت فراوان

بهره‌مند شده‌ام،^۳ بر این موضوع تأکید می‌کند و دواگانگی وجودی او را برجسته می‌کند که همزمان در جامعه تحسین و مجازات می‌شود. این فصل تصویر واضحی از مخالفت خانواده و اجتماع با بروز عناصر جنسی زنانه را ترسیم می‌کند که در هر دو عرصه عمومی و خصوصی ظاهر شد و در نهایت شهرزاد را به حاشیه راند و در نهایت منجر به سقوطش شد.

فصل چهارم بر رقص و سینمای ایران از منظر بروز جنسیت متمرکز است. قبل از انقلاب، رقص در فیلم‌های فارسی عنصری اساسی بود. رقاصه‌های کاباره‌ای قصه را مردانی نجات می‌دادند که با ازدواج آنها را از رسوایی می‌رهانیدند. رقص نشانه غربی شدن ایران در عصر پهلوی تلقی می‌شد، اما مذهب‌پرانان آن را نشانه ابتذال و فساد می‌دانستند. تلافی رواج رقص را عموماً نشانه‌ای از مدرنیته می‌داند و معتقد است که تاریخ‌شناسی رقص ایرانی روشی نظام‌مند ندارد. در جهان ایرانی-اسلامی، از هنر رقص نوعی تلقی منفی غالب است و فعالان آن پس از انقلاب یا مهاجرت کرده یا به دادگاه فراخوانده شده‌اند. با این همه، در آن زمان رقص در فضاهای عمومی، کلپ‌های شبانه و کاباره‌ها برقرار بود، جاهایی که مردان مست به تماشای رقاصه‌های زن با بدن‌هایی نیمه‌عریان می‌نشستند. برای مردان ایرانی، نگرستن به زن رقاصه تجربه‌ای دوگانه شامل شرم و لذت بود. سنت دینی جامعه ایرانی رقص و نمایش بدن زن را شرم‌آور می‌دانست و این لذت کاباره‌ای در بافت فرهنگی خانواده‌ها مقبول نبود. بنابراین، زنان چندان به رقص و چنین تفریحاتی رو نمی‌آوردند و آن دسته که رو می‌آوردند فاحشه تلقی می‌شدند. رقصیدن در ملاعام بر سرنوشت تلخ شهرزاد تأثیری مخرب گذاشت. در حالی که رقاصه‌های برهنه کلپ‌های غربی توانستند تا حدی نمایش اروتیک را در بخش‌هایی از جامعه عادی‌سازی کنند، رقاصه‌های ایرانی و از جمله شهرزاد هرگز آن مجال را نیافتند و از پذیرش اجتماعی محروم ماندند.

نویسنده در ادامه رابطه سرنوشت رقاصه‌های ایرانی با گفتمان‌های سیاسی ایران را طرح می‌کند. مفسده دانستن برهنگی منجر به بروز حساسیت بیشتری در سال‌های آخر حکومت پهلوی شد و مجوز برخی آثار سینمایی به علت ترویج برهنگی لغو شد. بعد از انقلاب، به‌رغم ممنوعیت رقص، این فعالیت به قلمرو خصوصی و فضای

^۳ تلافی، برخورد مدرنیته، جنسیت و/ایدئولوژی، ۸۰.

مجازی راه یافت و کارکردی سیاسی پیدا کرد. رقص در ایران امروز موضوعی سیاسی است و نگرش به آن تغییر کرده است و اکنون چونان حربۀ مقاومت در برابر گفتمان سیاسی حاکم نیز به کار می‌رود. تلافی ضمن اعتقاد به ماندگاری و پذیرش این هنر در جامعه ایران باور دارد که تولیدات فرهنگی از پایین به بالا اثر کرده و نظام سیاسی را به چالش می‌کشند و خوانش ننگ‌آمیز از هنر و زندگی شهرزاد و امثال وی در آینده ترمیم خواهد شد.

در ادامه به تحول سینمای ایران از منظر بازنمایی جنسیت می‌رسیم. از ابتدا، جنسیت و بازنمایی آن محور اصلی تعارضاتی در سینما بوده است. گرچه در دهه‌های قبل، نمایش بدن زن رایج بود، اما به منزله نمادی از غربی شدن شدیداً محل نقد لایه‌های سنتی و حتی روشنفکران چپ‌گرای جامعه بود. پس از انقلاب ۵۷، نمایش بدن زن با مؤلفه‌های تازه اسلامی تعارضات بیشتری نیز پیدا کرد.

در سال ۱۳۱۲ش برای اولین بار در فیلم دختر لربود که نمایش شخصیت زن با رقص و آوازخوانی همزمان شد. محبوبیت بازنمایی جنسیت فراگیر شد و تولیدات کم‌کیفیت مملو از موسیقی و بدن رقصه‌ها افزایش یافتند تا بدن و رقص زن به هنجار سینمای دهه‌های قبل از انقلاب گره بخورد. نویسنده معتقد است که چنین بروز جنسیت الهام‌بخش آزادی جنسیتی نبود. تماشاگران می‌خکوب شده رقص کاباره‌ای و بازنمایی جنسیت را قبیح می‌دانستند و زندگی واقعی هم از آن مبرا بود. تلافی در ابتدا دو نکته مهم را شرح می‌دهد: نخست اینکه این تولیدات نوعی فرهنگی تحقیرآمیز و جنسیتی جعلی را برای زن به تصویر می‌کشیدند. ثانیاً دوگانگی لذت بصری/عدم مقبولیت در نگاه مرد تماشاچی با فحشا قلمداد کردن و مجازات سیاسی - اجتماعی فرهنگی حل می‌شد. رقاصۀ فاحشۀ فیلم با ازدواج و رفتن به پستوی امن خانه از فضای عمومی حذف می‌شد. با این روش، تفکر مردسالار نیز تقویت می‌شد. به بیان کوتاه، سیر فیلم در دوران ماقبل انقلاب بر مداری غیرمدرن می‌گردید و مروج اخلاق سنتی و احساسات دینی بود. اشاره مستقیم به شهرزاد، فهرست فیلم‌هایش و برخی نقش‌های او در قالب رقاصۀ داستان - حتی در داش آکل که جدی‌ترین فیلمش بود- بخش کوتاهی از این فصل است.

شرح علت فرهنگی زنان در فیلم‌ها چنان که تلافی نقل می‌کند خواندنی است. او آن را با "مردانگی تهدیدشده" یعنی مردانگی‌ای پیوند داده که ضربه خورده است: تضعیف مرد سنتی با حضور فزاینده زنان در ایران رو به رشد. فیلم‌فارسی با

کلیشه‌های مردانگی قدرت، غیرت، دوراندیشی و تعقل سلطه را به مردان بازگرداند. نکته اینجاست که زن برهنه کاباره برای خلق این مردانگی دست‌مایه خوبی بود تا ضعف و تزلزل درونی و جاذبه جنسی بیرونی‌اش به خلق تصویر این مردانگی کمک کند

فیلم‌سازان روشنفکر و سیاسی به موج نوی سینمای ایران معانی ایدئولوژیکی تزریق کردند که لزوم تحول سیاسی ایران را بازتاب دهد و جدیت این امر باعث شد بروز مفاهیم جنسیتی در موج نو با اکراه روبه‌رو شود. در مدرنیته دهه ۱۳۵۰، ضمن حذف جنسیت از حوزه فیلم، سانسورهای فزاینده نیز در دستور کار قرار گرفت و به پیدایش گفتمانی انقلابی - و نه فمینیستی - کمک کرد. مؤلفه‌های دینی پس از انقلاب مملو از رمزگان‌هایی جنسیتی بود که نه فقط ناظر بر عدم نمایش بدن و صدای زن، بلکه کنترل‌کننده نحوه رفتار و عملکرد او بودند. از منظر تلافی، این قواعد بستر خلاقیت فیلم‌سازان را فراهم آورد تا نمایش جنسیت و رابطه زن و مرد را در عرصه‌های ناآشکاری چون خیال بینندگان و تاریکی پس‌دیوار در صحنه‌های فیلم‌برداری مجسم کنند. به‌رغم تلاش سینماگران، گفتمان جنسیت هنوز در مدرنیته جای خود را نیافته اما بسامد بازتاب مسائل زنان در سینما گویای دغدغه‌های فمینیستی بیشتر است.

بررسی آثار ادبی شهرزاد در فصل پنجم خواننده را به شهرزاد نزدیک‌تر می‌کند. تلافی آثار ادبی او را نوعی تلاش برای مبارزه با کراهت بازنمایی جنسیت می‌داند. از نظر تلافی، شهرزاد در کشاکش‌های بین بازنمایی جنسیت از یک‌سو و خودسانسوری از سوی دیگر آن آثار را خلق کرده است و رازگشایی از آنها - که از ناپالودگی ادبی، ضعف دستوری و تصویرسازی‌های نامفهوم مصون و میرا نیست - با روان‌شناسی آن آثار، نظر به زندگی شخصی او و جامعه‌شناسی ایران میسر است. قیاس شهرزاد با نام‌هایی چون سهراب سپهری و فروغ فرخزاد حاکی از جایگاه بالایی است که تلافی برای آثار ادبی و توان نویسندگی او قائل است. داستان تلخ شخصیت "توبا" در داستان "آدم چقدر زود پیر می‌شود" دریچه‌هایی به زندگی شخصی شهرزاد می‌گشاید و ماجرای تجاوز در کودکی و آزار جنسی و فیزیکی را در تجربه زیسته شهرزاد قطعیت بیشتری می‌بخشد. با توجه به سیر داستان و نحوه بازتاب رویدادها و روابط انسانی به قلم شهرزاد، که قلب خواننده را می‌فشرد، خواننده قانع می‌شود که این داستان را باید اتوبیوگرافی شهرزاد قلمداد کرد. تلافی بر بیان نمادگونه و گاه عریان مسائل جنسی و

اشاره به حقایق زن‌ستیزانه در کتاب شهرزاد انگشت می‌گذارد و با تعبیر جنسی شعر او اشعارش را در این زمینه پیش‌تاز می‌داند. از آن جمله است شعر “حرف دوم” در *سلام/آقا* که تلافی در آن به ایماژهایی جنسی از قبیل گیتار به مثابه آلت مردانه اشاره می‌کند. در این فصل نمونه‌های متعددی از آثار ادبی شهرزاد به بررسی گذاشته شده و تلافی آن آثار را حاوی مضامین پرسشگرانه و نقیض مذهب خوانده و تمثیل‌ها را بیان‌کننده عطش زنانه می‌داند.^۴ پس از انقلاب کتاب *جمعه* به سردبیری احمد شاملو داستانی از شهرزاد با نام “من آب‌نبات می‌خواهم” را در کنار آثار نویسندگانی چون گابریل گارسیا مارکز چاپ کرد تا گواهی بر هوش و توان ادبی شهرزاد باشد. اما وقتی خبر مسرت‌بخش چاپ ترجمه انگلیسی این داستان در سال ۱۳۷۰ منتشر شد، معلوم شد که ویراستار آن مجموعه نام نویسنده داستان را نیاورده و از او به فاحشه‌ای یاد کرد که دیگر در قید حیات نیست. این ماجرا عمق نگاه بدبینانه و حتی خصمانه به فعالیت‌های رقص و هنرپیشگی شهرزاد را ثابت می‌کند. در پایان فصل، تلافی نتیجه می‌گیرد که شاعران و حتی نیما یوشیج، پدر شعر نو، هرگز به مدرنیته ادبی به مفهوم غربی آن نائل نشده‌اند. به بیان دیگر، فقدان گفتمان جنسیت و فردیت مدرن، سبب شده است که ایران مدرنیته ادبی را تجربه نکند. موقعیت منحصر به فرد و شاید پیش‌تاز آثار ادبی شهرزاد هم از آن روست که قبل از انقلاب به گفتمان غالب ادبی جذب و وصل نشد، یعنی به جریان‌ات سیاسی و ایدئولوژیکی نزدیک نشد که شعر را برای تقبیح انحرافات جامعه به کار می‌بردند. پس شعر و داستان او به رخم ضعف‌های ادبی و زبانی از ماهیت طبیعی و خودجوش وی نشئت می‌گیرد که نه برای اصلاح جامعه بلکه برای بیان درونیات و ابراز خود خلق شده است که جنسیت از مؤلفه‌های اصلی آن است. عدم فهم جامعه از این خصیصه‌های آثار شهرزاد، یعنی فردیت ادبی و بازنمایی زنانگی در مقابله با تابوهای مذهبی-فرهنگی و همچنین جهت‌گیری متفاوتش با گفتمان غالب (غیبت او در حلقه‌های ادبی متعهد و متمایل به چپ)، آثار او را منحصر به فرد، پیش‌تاز و در عین حال مهجور ساخته است.

فصل ششم به بررسی تحولات زندگی زنان هنرمند پس از انقلاب می‌پردازد، آنان که در دهه‌های قبل به شکوفایی و شهرت رسیده بودند. سرنوشت تلخ زنان در این فصل ناشی از جدایی‌های جنسیتی و حجاب اجباری در عرصه‌های گوناگونی مثل ادبیات، تئاتر، سینما، موسیقی و هنر عامه‌پسند و از جمله رقص-همچون شهرزاد- است. تلافی به این نکته پرداخته که در دوران پهلوی گرچه از زنان فعال سینما و

^۴ تلافی، برخورد مدرنیته، جنسیت و ایدئولوژی، ۱۸۵-۱۸۶.

تئاتر با القاب محترمانهٔ "بانو" در مطبوعات نام برده می‌شد، اما مهوش، آفت و شهرزاد -آنها که در عرصهٔ پاپ و کاباره بودند- "زن‌های کاباره یا فاحشه" خوانده می‌شدند، با این همه باید همه را به سبب مبارزه با سلطهٔ فرهنگ مردانه محترم دانست و جایگاهشان در منازعات مرتبط با مدرنیته شایستهٔ توجه است. روایت‌های شهرزاد و زنان هنرمند دیگر، چنان که مطبوعات مردسالار و سیاسی عرضه می‌کردند و می‌کنند، با زندگی حقیقی آنها تفاوت بسیار داشت. بسیاری از زنان همانند شهرزاد با تقبل مخاطرات به مطالبهٔ فضای عمومی دست زدند و با عقوبت تلخی روبه‌رو شدند. این سرنوشت و مجازاتی از این دست در قصه‌های کهن ایرانی و از جمله در شاهنامه فردوسی یا آثار نظامی و در داستان تلخ قتل آزادهٔ چنگ نواز به دست بهرام‌شاه نیز آورده شده و نمونهٔ واقعی دیگر از یک قرن قبل از انقلاب، در سرنوشت طاهره قره‌العین دیده می‌شود. پس از انقلاب ۵۷، سرکوب زنان اثرگذار بر فرهنگ و هنر فزونی یافت که نشان‌دهندهٔ فاصلهٔ نظام از مفهوم مدرنیته است. فهرستی از این افراد و سرنوشت آنها در این بخش آمده است که از قشرهای هنری متفاوت (رقصنده، خواننده، هنرپیشه و غیره) یا به سکوت اجباری در وطن محکوم یا به فعالیت‌های معدود پس از ترک اجباری ایران محدود شدند و عده‌ای حتی اجازهٔ خروج از کشور نیز نیافتند. تلافی پس از پرداختن به هنرمندان زن، به زنان سیاست و ادبیات و حوزه‌های اجتماع هم اشاره دارد. می‌شود دید در نظام دینی مردسالار حتی فعالان زن در ادبیات و علوم اجتماعی و سیاسی نیز آزار و محکومیت قضایی دیدند. زنانی از جمله فرخ‌رو پارسا، مهناز افخمی، شهرنوش پارسی‌پور، غزاله علیزاده یا به جوخه اعدام برده شدند یا خودکشی کردند یا در سکوت و انفعال عمر به سر بردند. این در حالی است که انقلاب و تحولات آن برای مردان حوزهٔ نمایش و سینما اجبار به ترک وطن را در پی نداشت و عمدتاً ماندند و فرصت داشتند تا کار و حرفهٔ خود را ادامه دهند، گرچه برخی هرگز فرصت‌های طلایی قبل از انقلاب را بازنیافتند. در آرشو آثار هنری ایران در سال‌های اخیر حتی به دستاوردهای هنری مردان قبل از انقلاب پرداخته شد، اما تولیدات هنری زنان غالباً مسکوت و بی‌نام‌ونشان ماند. در غیاب گفتمان جنسیت، آنچه از بدن زن و جنسیت به نمایش درمی‌آمد، تنبیه و محکوم می‌شد. نمونه‌ای که نویسنده می‌آورد، فیلم فارسی بی‌حجاب (۱۳۵۱) است که در جریان داستان، نمایش رقص نیمه‌برهنه و آواز زن می‌آید ولی در پایان قصه این کار ناپسند دانسته شده، رقص تنبیه شده و داستان با نتیجه‌گیری اخلاقی و درس نجابت پیوند می‌خورد. تلافی تولید این نوع محتواهای سینما و داستان را به

مثابه فاصله‌گیری از دستاوردهای به اصطلاح "قبیح نظام" شاه یعنی سکس و نزدیک شدن به قدرت ایدئولوژیک دینی تعبیر می‌کند.^۵ هرچند ماجرایی این زنان هنرمند پس از انقلاب بازگو نشد، اما در اذهان عامه مردم زنده و پررنگ باقی مانده‌اند. در سطور پایانی این فصل، نویسنده با یادآوری این نکته ظریف که شهرت و مقبولیت نسبی برخی هنرمندان زن بیشتر از بقیه بوده است، یادآور می‌شود که باید داستان زندگی و مسیر حرفه‌ای زنان فعال در هنر عامه‌پسند و رقص نیز نقل شود. محتمل است که بررسی تلاش و فعالیت‌های آنها موانع مدرنیته را در گفتمان‌های بنیادگرا، ملی‌گرا و مارکسیستی آشکار کند و رابطه حیاتی بین جنسیت و مدرنیته را معین سازد که حلقه گمشده تاریخ شبه‌مدرنیته ایران است.

فصل هفتم با اشاره به دوگانه‌هایی آغاز می‌شود که شالوده‌باورها و گفتمان‌ها هستند: دوگانه جنسیت/هنر و زیبایی‌شناسی که از دوگانه زیربنایی تر بدن/ذهن سرچشمه می‌گیرد. مغز این بخش بررسی معضلات نظریه‌های ایدئولوژیک در همه ابعاد زندگی فردی و خانوادگی، شغلی و اجتماعی است که نه فقط بر زندگی شهزاد در مقام زنی هنرمند، بلکه بر جامعه زنان هنرمند و اهل اندیشه و قلم سایه انداخته است. داستان شهزاد نمونه‌ای از عواقب سانسور و رمزگان‌های فرهنگی کنترل‌کنند جنسیت است که در ادبیات، سینما و حتی امور روزمره زندگی وارد شده و خفقان و تنش‌های سرکوب‌شده آن جز رنج و سکوت و مرگ در پی نداشته است. با اشاره به مقاله‌ای در روزنامه کیهان که در سال‌های پس از انقلاب اسلامی همزمان با بی‌خانمانی‌های شهزاد و مقارن با دوران اصلاحات چاپ شد، تلافی به سوءاستفاده‌های خصمانه مطبوعات از وضع شهزاد و مصیبت‌هایش پرداخته و نشان می‌دهد که گرچه برخی آقایان روزگاری شهزاد را تشویق به برهنگی در برابر دوربین می‌کردند، مطبوعات از او به عنوان درس عبرتی برای سایرین قلم می‌زنند تا عواقب تلخ فعالیت‌های رقص و برهنگی او را نه به عهده عوامل اجتماعی، بلکه فقط به عهده خود او انداخته باشند. در باب رفتار ایدئولوژی‌ها در برابر مدرنیته، نکته اصلی بحث عدم تجانس مدرنیته با هر نوع نگاه ایدئولوژیک است. برخلاف گرایش اروپا به نوگرایی، ایران دهه ۱۳۵۰ از اصالت و امر کهنه دفاع می‌کرد و از این رو فعالان مارکسیست قادر به درک کامل ایده مدرن نبودند، زیرا امر مدرن را علمی می‌دیدند که شامل تقدس دینی هم بود. حاصل آنکه بر اساس انگاره‌های ایدئولوژیک آنها چیزی جز درک ناقصی از گفتمان مدرنیته حاصل نشد؛ درکی که شاید در قالب و شکل بیرونی مدرن و غربی به نظر

^۵ تلافی، برخورد مدرنیته، جنسیت و ایدئولوژی، ۲۴۸.

می‌رسید اما در محتوا چنین نبود. ایدئولوژی مارکسیستی ایران به دنبال کهنه بود و حتی از آن کهنه هم در خدمت خلق زندگی نوی استفاده نکرد و متأسفانه کهنگی در آن اندیشه به مسائل زنان بیشتر ضربه زد. از ایدئولوژی اسلام‌گرا نیز در پیوند با گفتمان چپ انقلابی و برای حل مسائل زمانه و به خصوص برای مخالفت با غرب استفاده می‌شد و نه فقط توجه به زنان و حل مسائل آنان در این ایدئولوژی هرگز جایی برای بروز نداشت، بلکه از آن مسائل برای کمک به انقلاب اسلامی بهره‌برداری سیاسی نیز می‌شد. رابطه بین ایدئولوژی و جنسیت بعدها بحران‌های تازه‌ای در پی آورد. در خطبه‌های نماز جمعه، مجلس شورای اسلامی و سایر رسانه‌ها و ارگان‌ها زنان با هشدارهای جدی برای حفظ حجاب روبه‌رو شدند و حتی تهدید به مجازات قانونی در صورت بی‌حجابی مطرح شد و به اجرا درآمد.

شریعتی و دیگر اندیشمندان دینی هرچند با مفهوم سنتی زن مخالفت می‌کردند، اما به تعاریف اسلامی جنسیت کاری نداشتند و هرگز توجه نکردند که پیشرفت جهان امروز مرهون لیبرال دموکراسی بوده است. بنا به ایدئولوژی دینی، تعاریفی برای همه جنبه‌های زندگی زنان از نحوه راه رفتن، خندیدن، تا بلندی و جنس لباس و حتی رنگ و مدل پوشش آنها تعیین شد. حجاب تبدیل به مسئله اساسی نظام پس از انقلاب شد و اکنون دیگر زن محجبه نماد فضیلت اسلام و نفی غرب به حساب می‌آید. تلافی در اینجا به دو نکته ظریف اشاره می‌کند. اول آنکه غیر از ایدئولوژی‌های غالب، فرهنگ سنتی نیز به تنور نگرش پس‌گرایانه به زن هیزم می‌ریخت و دوم آنکه حتی سکولارها-آنها که نه پیرو ایدئولوژی مارکسیستی و نه دینی بودند-نیز در سال‌های منتهی به انقلاب بر به اصطلاح عواقب منفی غربی شدن ایران تمرکز کردند و نه بر ضرورت مدرنیته. در این میان، نیروهای اسلامی لیبرال با گرایشات سکولار هنوز بر کارایی اسلام در حل معضلات و بهبود آینده با نظر به دستاوردهای علمی غرب تأکید داشتند. در کل، تلافی همه ایدئولوژی‌ها از مارکسیست شورویایی، لیبرالیسم اسلامی، بنیادگرایی اسلامی تا گفتمان انقلابی چپ، بحران هویت ملی در آرای شریعتی و آل احمد و ملی‌گرایی ضد غربی را در غفلت از اهمیت مقوله جنسیت هم‌رأی می‌داند، زیرا همگی بر ضد فردیت و به نفع هم‌نوایی ایدئولوژیک پیش رفتند تا جایی که مردان صاحب‌قدرت زنان را به حاشیه برده و رمزگان‌های کنترل‌کننده همه ابعاد رفتار و عملکرد و اندیشه زن را محدود کرد. ایدئولوژی ضد امپریالیسم غربی با انقلاب ۵۷ و با حذف عناصر مدرن در هنر زنان رفته‌رفته ارتباط بین زنانگی و هنر را قطع کرد، زیرا مردان از هر ایدئولوژی که بودند بر این توافق داشتند که

زن باید پاک‌دامن و حافظ مفاهیم بومی مردسالارانه باشد. تلافی با معرفی اُبردوگانه زن/مرد به مثابه محور ایدئولوژی حاکم، اشاره می‌کند که اساساً تضاد مؤنث و مذکر امکان کنترل بدن زن و محدودسازی آن در عرصه‌های عمومی و حتی خصوصی را ممکن ساخته است. با پذیرش محوریت این اُبردوگانه، درک قلمرو بینابینی در جنسیت ناممکن و سلطه بر ابعاد مدرن زندگی مانع درک جنس و مانع بروز فردیت شده است. تعرض حکومت دینی در همه عرصه‌های خصوصی مرز میان امر خصوصی و عمومی (یا فردی و جمعی) را در هم شکسته و فردیت و زنانگی و ابراز خود را به کل تضعیف و حتی حذف کرده است. به باور تلافی، نه فقط در انقلاب ۵۷، بلکه دهه‌ها قبل از آن نیز دخالت طیف‌های گوناگون ایدئولوژی‌ها به اختلال و آبر بردن روند مدرنیزاسیون انجامید و گفتمان جنسیت نیز ذیل آن پُرمرد. در پایان فصل هفتم، به روشنی نمونه‌هایی از مقاومت زنان ایران در دهه‌های اخیر بیان شده است که از طریق دستاوردهای دانشگاهی و هنری برخی از سدهای سرکوبگر را متزلزل کرده‌اند. نمونه‌هایی از این مقاومت مشتمل بر طیفی است از میزان بالای پذیرش زنان در کنکور و تغییر در رمزگان‌های پوشش بدن به نفع خود تا شوخی با مضامین مقدس دینی، شکوفایی در رقص و موسیقی و حتی به کار بستن روش‌های پزشکی برای بازگرداندن بکارت که همگی نشان‌دهنده مقاومت برای بازپس‌گیری حق بدن و عاملیت جنسی است. تلافی باور دارد اگرچه این تلاش‌ها همه با احتیاط صورت گرفته‌اند اما برای رسمیت یافتن فردیت و تفاوت‌ها، یعنی شرط لازم برای تحقق مدرنیته، حائز اهمیت است. از منظر نویسندگان، افق آینده ایران به این صورت است که مدرنیته در ایران از مسیر حل چالش‌های جنسیتی عبور خواهد کرد. طبق پیش‌بینی او در این فصل، هر جنبشی برای ایران مدرن با جنبش زنان یعنی مطالبه عاملیت جنسی و حق فردی زنان گره خورده است.

گرچه ممنوعیت رقص پس از انقلاب بار ایدئولوژیک بیشتری یافت و به گونه‌ای در جبهه ضد پهلوی مؤثر افتاد، لیکن اکنون رقص در جنبش "زن، زندگی، آزادی" بیانی هنری از فریاد اعتراض و آزادی‌خواهی است. در این مؤخره که در قالب فصل هشتم و پس از سیزده سال به نسخه اصلی و اولیه کتاب اضافه شده است، می‌خوانیم که در خیزش انقلابی ۱۴۰۱، رقص جلوه‌ای از مطالباتی بود که نیاز به مدرنیته و رسمیت‌بخشی به هویت جنسی و اختیار بر بدن را به تصویر می‌کشید. مرگ مهسا به جرم بدحجابی بغض فروخورده ناشی از عدم آزادی جنسیتی و سایر آزادی‌های اجتماعی را به خروش آورد و شعار "زن، زندگی، آزادی" در همه شهرها این خواست

عمومی را فریاد زد. تلافی از استقبال ایران و جهان به این شعار و عدم درک مسئولان نظام از واژه‌های آن به این نتیجه می‌رسد که شعارها در این جنبش گویای آن بود که جمعیت ایران از درک ایدئولوژیک گذر کرده‌اند. او بین جنبش مشروطه و انقلاب مهسا شباهت‌هایی مطرح می‌کند که از آن جمله‌اند عزم بر جدایی دین از دولت، افتخار به هویت ملی و احساس غرور نسبت به ایران باستان. او علت بروز این مؤلفه‌ها را فراهم آمدن درک بهتری از امر مدرن و نیاز به آن برای سکولار شدن ایران می‌داند. او باور دارد جنبش مهسا که با رهبری زنان ایران تحسین جهانیان را برانگیخت، فصلی نو از مطالبه دیرین مدرنیسم است. در قیاس با این جنبش، جنبش روشنفکران مشروطه قادر نشد به درکی کلی از مدرنیته برسد و یگانه جنبه آن که وارد گفتمان شد قبیح دانستن اراده جنسیت و اروتیسم صریح بود تا مردانگی از دست‌رفته یا در مخاطره با این منع و زشت‌پنداری دوباره قدرت یابد. پس از انقلاب ۵۷ نیز اعتراض‌های اجتماعی صرفاً سیاسی-اقتصادی و از مسائل جنسی و فردیت تهی بود، اما در جنبش مهسا تغییرات مهمی در پارادایم گفتمان اجتماعی ایران ظاهر شد. جالب است که در همه‌جای کتاب تلافی بر شکست در دستیابی به مدرنیته تأکید داشته و آن را با فقدان مفهوم دقیق و جامع از جنسیت مرتبط دانسته است ولی بیان می‌کند که جنبش ۱۴۰۱ به سبب مطالبه اختیار بدن و آزادی پوشش این شکست و حلقه گمشده را نمایان ساخته است. پس از دهه‌ها فقدان حلقه مهم جنسیت، وقت آن فرارسیده است که جنس و جنسیت و سکس وارد گفتمان ایران مدرن شود و آزادی شهروندی که مؤلفه‌ای حیاتی است به بحث گذاشته شود. چنان که در فصل پنجم هم ذکر شده بود، در جنبش مهسا رقص که مؤلفه حیاتی و نا‌دودنی هویت ایرانی است به منزله آفرینشی فرهنگی از پایین به بالا عمل کرد و نظام سیاسی را به هم‌آوردی طلبید. مانند سایر فصل‌ها که تأکید می‌شود مدرنیته غربی با ارزش‌های ملی-میهنی تناقضی ندارد، در این مؤخره نیز تلافی مؤکداً می‌گوید که شاهدیم در انقلاب مهسا جبهه ضدحکومتی با تمرکز بر فردیت و جنسیت محدودیت حجاب و سرکوب جنسیت را پذیرفته و در حقیقت بازپس‌گیری مدرنیته را بازپس‌گیری هویت ملی می‌داند. این امر نوید برآمدن پارادایم جدیدی است که شعار “زن، زندگی، آزادی” آن را به بهترین و موجزترین شکل بیان می‌کند: سه واژه‌ای که به سادگی بازتاب میل زن به حاکمیت بر بدن و کنترل امور خود را در کلمه اول یعنی “زن”، مفهوم عمومی و همه‌شمول “زندگی” را در کلمه دوم، و “آزادی” شهروندی و رسمیت یافتن امر فردی را در واژه سیاسی سوم فریاد می‌زند.