نقد اقتصاد سیاسی

تداوم مردسالاری و نولیبرالیسم ایرانی

منصوره خائفی

جنبش اعتراضی جاری که بسیاری از صاحب‌نظران ابعاد انقلابی برای آن برشمرده‌اند مسأله‌ی زن را در کانون توجه و شعار محوری خود قرار داده و مردسالاری و پدرسالاری مورد نقد صریح این جنبش قرار گرفته است. اما شناخت راه‌های تحقق اهداف و مطالبات این جنبش بدون شناخت و نقد اقتصاد سیاسی تحولات سه دهه‌ی گذشته در پهنه‌ی اقتصاد و جامعه‌ی ایران ناممکن است و به‌طور خاص باید تأکید کرد که کالایی‌سازی حوزه‌های مختلف حیات اجتماعی یکی از مهم‌ترین میانجی‌های تداوم مردسالاری و پدرسالاری در ایران امروز بوده است.

به همین ترتیب، تحلیل مطالبات این جنبش برمبنای تقابل سنت و مدرنیته، تحلیل تقلیل‌گرایانه‌ای است که به شناخت ناقص وضع موجود و به تبع آن ارائه‌ی راهکارهای ناکافی برای گذر از بحران‌های جاری منتهی می‌شود.

در مقاله‌ی حاضر تلاش می‌کنم با واکاوی آثار فیلم‌های زنانه‌ی سینماگران دوره‌ی موسوم به «اصلاحات» نشان دهم که چرا این تلقی نادرست است و چرا مردسالاری معاصر در ایران در پیوند با سیاست‌های نولیبرالی و کالایی‌سازی حیات اجتماعی بوده است. مقاله‌ی حاضر بخشی از پژوهشی مفصل‌تر است که بخشی از آن پیش‌تر تحت عنوان ادغام طبقه‌ی متوسط در نظم نولیبرال در ایران پساانقلابی منتشر شده بود.

خانواده و کالایی‌سازی مضاعف

یکی از مهم‌ترین مسایل اجتماعی - سیاسی که در دوران اصلاحات هم در رسانه‌ها و هم در آثار هنری و سینمایی مطرح شده ، نقد سلطه و خشونت مردان برعلیه زنان بوده است. اغلب گفته می‌شود که این سلطه از نهادها و ساختارهای پیشامدرن نشأت گرفته یا برخاسته از نظم پدرسالار جامعه‌ی ایران است. در واقع فرض غالب این بوده است که **فرهنگ** ضد زن ریشه‌داری در ایران دست‌اندرکار است که در پیوند با ساختارهای پیشامدرن، سلطه‌ی مضاعفی را بر زنان ایرانی تحمیل کرده است.

با این حال برخی از آثار سینمایی انتقادی این دوره، در عین حال که در چارچوب نقد فرهنگی مردسالاری، برخی مسایل زنان را مطرح کرده‌اند، امکانات درک انضمامی و روشن‌تر مردسالاری و پیوند آن با کلیت اجتماعی و اقتصادی را سلب کرده‌اند. در

این آثار بسیاری از تنش‌های خانوادگی حول وابستگی زنان به حوزه‌ی خصوصی و تقسیم‌کار خانگی و پیامدهای آن اتفاق می‌افتد: در *کاغذ بی‌خط*، زن از تکرار و روزمرگی کارهای خانه شکوه می‌کند، در *چهارشنبه‌سوری* انتقاد اصلی مرد حول رها شدن خانه و تقسیم کار مذکور است، در *سارا*، خانگی بودن زنان، منشأ ناآگاهی اجتماعی و سیاسی و فرودستی آنان است، *لیلا* نیز زنی خانه‌دار است و انفعال زنانه‌ی او از خانه‌داری او مجزا نیست. در *آتش‌بس* تهمینه میلانی گرچه با زن خانه‌دار مواجه نیستیم اما تقسیم کار خانگی همچنان برقرار و محل نزاع است و حتی در فیلم *خون‌بازی* رخشان بنی‌اعتماد نیز علت جدایی پدر و مادر به این تقسیم کار مرتبط است.

علاوه بر تقسیم کار خانگی، زنان با نابرابری‌های حقوقی و درآمدی و محدودیت‌های اجتماعی و خانوادگی متعددی مواجه بوده و هستند. اما آنچه از خلال آثار سینمایی این دوران می‌توان دریافت، استیصال و غم و اندوه مردان طبقه‌ی متوسط از شرایط زندگی خانوادگی خود و عدم رضایت آنان از زنان خویش است؛ آن هم در زمانه‌ای که زنان در جهت دست‌یابی به سوژگی و خودآگاهی رنج مضاعفی را تجربه می‌کنند و بسیاری از همین مردان در ساحت سیاسی به آن اذعان دارند. در *چهارشنبه‌سوری*، مرد کم‌وبیش به خود حق می‌دهد که از زنی دیگر حمایت عاطفی و همدردی طلب کند. در *لیلا* شوهر بر این باور است که به‌رغم اینکه زن و مادر می‌خواهند که شرایط روحی آنان را درک کند، کسی شرایط روحی او را درک نمی‌کند و در نهایت نیز به خواست مردسالارانه‌ی مادر خویش تن می‌دهد. در *سارا* نیز مرد به‌رغم این‌که سلامتی خود را مدیون ساراست (همچون بسیاری از مردان که سلامت روحی و جسمی خود را مدیون اشکال متفاوت **کار** زنانه هستند) خود را قربانی کم‌عقلی زنش می‌بیند و بر آن است تا اجازه ندهد چنین مادری فرزندش را تربیت کند. در *کاغذ بی‌خط* مرد/اقتصاد از خیال‌پردازی زن/فرهنگ خسته است و خشمی ناخودآگاه از خود بروز می‌دهد. فیلم *چتری برای دو نفر* نیز گرچه برخلاف ظاهر آن جهت‌گیری مردسالارانه دارد ـ ندیدن اینکه کار خانگی باعث محرومیت زن از مزایای آزادی‌بخش پول شده و در نهایت او را به همراهی با اقتصاد پولی و قانون مبادله سوق داده است ـ ، ناخرسندی مرد از زنش (سردی عاطفی) را نشان می‌دهد و او نیز بر آن است تا اجازه ندهد چنین مادری فرزندش را تربیت کند.

در تمام این موارد سلطه و خشم مردانه با نوعی دلسوزی برای خود و اذعان به رنجی همراه است که گویا این مردان سال‌ها متحمل شده و چاره‌ای جز تحمل آن نداشته‌اند. حالت رنجور و دردمند این مردان گرچه در فیلمی چون *چهارشنبه سوری* یا *سارا* غیرصادقانه و مردسالارانه جلوه می‌کند اما همان‌طور که کوین موریسون گفته است، به هستی‌شناسی جنسیتی لیبرالی بر می‌گردد.

او در مقاله‌ی «*درد چه کسی چون من است؟ امیلی برونته، جورج الیوت و ژست صادقانه‌ی مرد رنجور*» با ارجاع به رمان *آسیاب کنار فلوس* اثر جورج الیوت و *بلندی‌های بادگیر* اثر امیلی برونته به‌جای تأکید بر **فرهنگ ریشه‌دار مردسالاری** این سؤال را مطرح می‌کند که چرا مردان در این آثار مرتباً به‌رغم اقتدار اجتماعی، خانوادگی و حقوقی‌شان، بر بی‌قدرتی خود اصرار می‌ورزند. منشأ غم و اندوهی که از آن سخن می‌گویند چیست؟ آیا سنت ضد زنی که زنان منقاد را عامل ستم تصور می‌کند- همان‌طور که مردان این رمان‌ها اغلب زنان را عامل اندوه خویش معرفی می‌کنند- ناشی از امری غیر از دشمنی فرهنگی ریشه‌داری نیست؟ این رمان‌ها با تمرکز بر گذار از اقتصاد دهقانی به نظام مالکیت سرمایه‌دارانه و همزمان تغییر تعریف وابستگی ـ که به‌طور مشابه بر مردان جسماً توانمند و ناتوان اثر می‌گذارد ـ ظهور سوژه‌ی لیبرال مردانه‌ی زخمی را دنبال می‌کنند. به‌کمک این مقاله می‌توان منشأ رنج و بی‌قدرتی و نهایتاً سلطه‌ی مردان را در دورانی بکاویم که نظام مالکیت سرمایه‌دارانه بیش از گذشته بر مناسبات خانوادگی و عاطفی و ساختار میل‌ورزی سوژه‌ها سیطره افکنده است.

کوین موریسون از یک‌سو بر این مسأله تأکید می‌کند که لیبرالیسم ـ که همزمان با سرمایه‌داری بسط یافته است ـ بر مفاهیمی چون خودبنیادی و آزادی و فردیت و عرصه‌ی عمومی بنا شده است و نیازمند رد و انکار نقطه‌ی مقابل آن به‌مثابه اموری زنانه است: یعنی وابستگی، قیمومیت، خانواده و عرصه‌ی خصوصی. این دوگانگی جنسیتی بنیادین، تقسیم جنسی کار را دائمی می‌کند و حساسیت‌ها و فعالیت‌های سوژه‌ها را ازهم جدا و بخش‌بخش می‌کند. حاکمیت یا سروری شخصی/خصوصی با جدایی ایدئولوژیک و نه واقعی عرصه‌ی عمومی و خصوصی تسهیل می‌شود. سوژه‌ی لیبرال خودبنیاد مفروض به‌واسطه‌ی هویت وابسته‌ی غیر خودبنیادی که قلمروی «طبیعی»

آن خانواده است، تولید و بازتولید می‌شود. هستی‌شناسی جنسیتی لیبرالیسم، از بنیاد نامتجانس است. چرا که مرد خودبنیادی که وابستگی و قیمومیت را وانهاده، به سوژه‌های غیر خودبنیاد خانوادگی برای تداوم خویش وابسته است. تنش میان خودبنیادی و وابستگی که سوژه‌ی مردانه‌ی لیبرال تجربه می‌کند، آنان را همواره زخمی و ناتوان از دست‌یابی به حاکمیت و سروری در چارچوب گفتمانی می‌کند که تحقق نفس او ذیل آن تعریف می‌شود. از آنجایی که سوژگی لیبرال متزلزل و وابسته به مفاهیمی است که آن ها را رد و انکار می‌کند و وابسته به افرادی است که آن مفاهیم را به آنها فرامی‌افکند، درد روان‌شناختی همواره بخش بالقوه‌ی سوژه‌ی مردانه لیبرال است.

این رمان‌ها رنج مردان را در چارچوب سبک و شیوه‌ی غیرارادی تصویر می‌کنند که با اصطلاحات زبانی و بدنی دلسوزی برای خود بیان می‌شود، و درصدد است تا مخاطرات درک شده به خود خویش را مدیریت کند. قدرت اجتماعی و بینافردی که مردان از اندوه خویش به دست می‌آورند، اظهار مجدد و شدید حاکمیت و سروری را برای آنان تسهیل می‌کند. این قدرت نیز با خواست سیری‌ناپذیر همدردی تسهیل می‌شود که نمایش و اجرای دلسوزی برای خود مستلزم درک از جانب دیگران است و کینه‌توزی و حق دادن به خودی که درد روانی به‌واسطه‌ی آن تجدید قوا می‌کند. به این ترتیب رمان‌های مذکور گرچه به بحران‌های هستی‌شناختی واقعی می‌پردازد که مردان تجربه می‌کنند، ادله‌ای فراهم می‌کند برای تأمل در اینکه رنج مردان صرفاً اثر ساختاری لیبرالیسم نیست بلکه ذاتی آن است. و اتفاقاً در دقایقی که گفتمان لیبرال رو به تزلزل می‌رود، آنجایی که مردان بیش از همه تحت فشارند، [به‌میانجی مکانیسم رنج‌کشی خود] به قدرت و اقتدار قابل‌توجهی دست می‌یابند. علاوه بر آن، در رمان‌های مذکور همدردی به‌عنوان منشأ بهبود این زخم معرفی می‌شود. اما خواست همدردی مردان یکی از مکانیسم‌هایی است که سلطه‌ی مردانه و هستی‌شناسی لیبرالی را دست‌نخورده باقی می‌گذارد و تداوم می‌بخشد (Morrison,2010).

در نتیجه انگیزه‌ی زیربنایی خشونت مردانه زخم اصیلی تصویر می‌شود که محصول انتظار فرهنگی سروری مردانه و واقعیت وابستگی و حساسیت آن‌هاست. در جریان

غلبه‌ی نظام مالکیت سرمایه‌دارانه، مردان خودبنیاد لیبرال باید ایدئولوژی مراقبتی و صمیمی و به‌هم پیوسته‌ی (و نه برابری‌خواه) اقتصاد دهقانی/فئودالی را کنار بگذارند و تسلیم نظام رقابتی سرمایه‌داری شوند؛ نظامی که بر مسئولیت افرادی وابسته است که باید راه خود را بدون حمایت‌های سابق در جهان بیابند. آنان برای تبدیل شدن به سوژه‌ی خودبنیادِ لیبرال باید هر اشاره به وابستگی/زنانگی را انکار کنند چرا که در اقتصاد بازاری در حال ظهور، وابستگی به خصیصه‌ی شخصیتی تبدیل می‌شود و در نتیجه مردان توانمند باید از طریق انضباط فردی، هر ارجاعی به وابستگی را از بین ببرند. حال آن‌که وابستگی شرط برسازنده‌ی روابط اجتماعی پیشین بود اما در ادامه به‌عنوان امری زنانه رمزگذاری شده و در زنان و مردان ناتوان تشخص می‌یابد.

به همین ترتیب، در سینمای انتقادی دوره‌ی اصلاحات نیز خواست همدردی و دلسوزی برای خود و همزمان تشدید سلطه‌ی مردانه تاحدی نمایش داده شده است. اما غفلت از بازنمایی تغییرات تدریجی نظام سرمایه‌داری و روند کالایی‌شدن (چه در این آثار و چه در عرصه‌ی عمومی) و پیوند آن با تنش‌های خانوادگی باعث می‌شود که رنج مردان، رنجی ساده و مردسالارانه به‌نظر برسد و تنش‌های عمیق‌تر عاطفی و سیاسی و هستی‌شناختی آنان (هستی‌شناسی لیبرالی) برجسته نشود. حال آنکه در این دوران از یک سو دولت دست‌اندرکار خصوصی‌سازی همه‌ی ابعاد زندگی اجتماعی از جمله دانش و فرهنگ است و از سوی دیگر منتقدان حکومت نیز در چارچوب تقابل دولت و جامعه‌ی مدنی، تغییرات شکل اقتصادی را از نظر می‌اندازند. این امر به غلبه‌ی سوژه‌ی مردانه‌ی لیبرالِ زخمی در میان طبقات متوسط و تنش‌های خانوادگی مذکور منجر می‌شود.

به‌عنوان نمونه مهرجویی در فیلم *سارا* به‌رغم تلاش برای بازنمایی مسائل زنان در چارچوب خانواده‌ی بورژوایی، نمی‌تواند تغییرات اقتصادی و اجتماعی را به‌شیوه‌ای منسجم شناسایی کند. اگر سبک زندگی خانواده‌ی سارا را سنت بورژوایی‌شده بنامیم، متوجه غفلت کارگردان از شرایط تغییر یافته‌ی بعد از انقلاب می‌شویم. چرا که به دلیل قوانینی چون حجاب اجباری و تغییر شکل خانواده (از خانواده‌ای که اقتدار مراجع سنتی اعم از پدر و نهاد دین را به‌رسمیت می‌شناسد به خانواده‌ی بورژوایی)، بسیاری

از زنان و دختران خانواده‌های سنتی-مذهبی به تحصیل و فعالیت اجتماعی و اقتصادی روی آوردند و در نتیجه به‌سختی می‌توان این حد از خامی و ناآگاهی را در این گروه سراغ گرفت. از سوی دیگر در اینجا نیز با ظهور سوژه‌ی مردانه‌ی لیبرال زخمی مواجه هستیم ولی فیلم به‌جای بازنمایی تغییرات شکل اقتصادی و خصوصاً گسترش سرمایه‌ی مالی و رقابت اقتصادی و نه صرفاً تخلفات مالی، شوهر سارا را فردی جاه‌طلب معرفی می‌کند که حاضر نیست موقعیت اجتماعی و اقتصادی (ظاهراً شرف و آبروی) فردی خود را فدای زن و زندگی و عشق بکند. به‌این ترتیب فیلم در غفلت از بازنمایی تغییرات اقتصادی و پیامدهای آن در میان طبقات مختلف، خو استه یا ناخواسته، به تقابل فرهنگی سنت و مدرنیته تقلیل می‌یابد و به قرائتی این‌چنینی تبلور می‌دهد: «هویت فرد مدرن مستلزم پروبلماتیزه شدن سنت‌ها و رفتارهایی تکراری و مبتنی بر عادت و بدیهی و طبیعی‌انگاشته شده است، حتی اگر فرد بخواهد به‌نحوی به آن سنت‌ها پای‌بند بماند. سارا هنگام مواجهه با شرایطی پیش‌بینی‌نشده، مصداقی است از فردی سنتی و تابع همان تقسیم‌بندی‌های ارزشی‌ای که گفته شد...» (لاجوردی،۱۴۰۰: ۱۰۵). حال آن‌که سبک زندگی سارا و شوهرش سنتی (تبعیت کامل از سنت‌های دیرین) نیست بلکه سبک زندگی بورژوایی‌شده است. سارا نیز در شرایط پیش‌بینی‌نشده‌ی مذکور متوجه ایدئولوژیک بودن ایده‌ی عشق بورژوایی و حمایت زن و شوهری و واقعیت ناآگاهی و وابستگی اجتماعی و اقتصادی خود شده و عصیان می‌کند.

از سوی دیگر عصیان زنان در این دوران در قبال مسائل مهم دیگری نیز غیر از مخالفت حقوقی با نظام مردسالار سرکوب‌گر صورت می‌گیرد. برای مثال: «عصیان زنان در حال حاضر ربط مستقیمی با رفتار آنان با کودکان و شوهرانشان دارد. شوهرانی که در جریان بسیج همگانی برای موفقیت در کنکور باید به همراه زنان یا بدون همراهی آنان پول کلاس‌های مختلف را در بیاورند و در مقام راننده‌ای زحمتکش فرزند خود را از این کلاس به آن کلاس حمل کنند» (اباذری، ۱۳۸۱).

با این حال به‌شهادت آثار سینمایی این دوره، تقسیم‌کار خانگی و نقش غالب زنان طبقه‌ی متوسط در بازتولید نیروی کار ذهنی اغلب به‌مثابه نوعی ضرورت پدیدار می‌شود و پیوند آن با هستی‌شناسی لیبرالی و کالایی‌سازی دانش و فرهنگ برجسته نمی‌شود. یکی از ضرورت‌های وضعیت جدید را می‌توان این‌گونه توضیح داد که «طبقه‌ی متوسط

تهرانی بود که کشف کرد مدارس دولتی حتی به درد قبول شدن در کنکور هم نمی‌خورد، چه برسد به فرهیخته ساختن افراد. آنان آهسته آهسته به گسترش سرطانی چیزهایی به نام کلاس‌های کنکور و نوشته شدن چیزهایی به نام تست‌های متعدد کنکور یاری رساندند و رفتار آنان به‌سرعت به الگوی خانواده‌های دیگر و خانواده‌های شهرستانی بدل گشت» (همان).

اما این ضرورت با ادغام خواسته/ناخواسته طبقات متوسط در فرآیند کالایی‌سازی آموزش و دانش و فرهنگ نیز همراه بوده است. در واقع در این دوران، در پس نهادهای مدرنی چون دولت و دانشگاه و آموزش همگانی و فرهنگ و ... تغییری ساختاری در حال رخ دادن است. این نهادها گرچه در خاطره‌ی جمعی اغلب طبقات متوسط، با کلیت سرمایه‌داری شبه کینزی /فوردیستی پیش از انقلاب پیوند خورده است (و مشروعیت‌بخش پایگاه اجتماعی این طبقه بوده است)، اما در این دو دهه، روند دوگانه‌ی تمرکزیابی و تمرکززدایی نولیبرالی در جریان است. این روند مشابه روندی است که آدام هنیه در خاورمیانه و شمال افریقا به‌خوبی پیگیری کرده است. همان‌طور که او شرح می‌دهد، «افزون بر این‌که دولت‌ها علیه معترضان به چرخش نولیبرالی مشی سرکوبگرانه پی گرفتند، پیشبرد این سیاست‌های جدید به ایجاد پایگاه اجتماعی داخلی هم به‌شدت وابسته بود. بسیاری از کنشگران نهادی در فرایند ساخت پایگاه اجتماعی سهیم بودند؛ از جمله رئیس‌جمهورها، خاندان‌های حاکم، وزارت‌خانه‌های کلیدی دولت، به‌ویژه وزارت اقتصاد، پرسنل بانک مرکزی، دانشگاهیان مطرح، لابی‌های صنعت و اتاق بازرگانی، سیاست‌گذاری‌های منتخب آن‌ها- با حمایت بورژوازی قدرتمندی که در شکاف اقتصاد در حال تغییر رشد می‌کرد و می‌بالید- به پیشبرد تغییر در ساختارهای خود دولت کمک کرد... موفقیت این پروژه به بازآرایی تمام عیارِ ویژگی نهادی دستگاه دولت بستگی داشت. این بازآرایی همان سویه‌ی دیگر استبداد بود که سرشت بیش از پیش متمرکز تصمیم‌گیری سیاسی را به فرد یا کمیته‌های کوچک غیرپاسخ‌گو می‌سپرد. به‌واقع، این بازسازی نهادی سیاست اقتصادی را به‌تدریج در ید اقلیتی اندک نهاد که آگاهانه از نهادهای وسیع‌تر دولتی جدا بودند؛ و بدین ترتیب، راه هر گونه مخالفت از درون دیوان‌سالاری یا جامعه در برابر این تمهیدات جدید اقتصادی را بست»

(هنیه، ۱۴۰۰: ۱۲۳). مقاله‌ی *استقرار مکتب آموزشی نیاوران* نیز به بخشی از این روند در ایران پرداخته است.

آدام هنیه ادامه می‌دهد که «تمرکزیابی فزاینده‌ی قدرت سیاسی تأکید می‌کند که نولیبرالیسم به‌شدت پروژه‌ای دولت محور است و نه آن‌گونه که اغلب تصور می‌شود پروژه‌ای در پی تضعیف یا حذف دستگاه دولت. اما تمرکزیابی تصمیم‌گیری همزمان با روند معکوس تمرکززدایی رخ داده است؛ روندی که به ادارات دولتی در زمینه‌ی برنامه‌ریزی و از همه مهم‌تر، در تصمیمات مربوط به بودجه استقلالی فزاینده می‌دهد. این تمرکززدایی از لحاظ ایدئولوژیک به منش *مدیریت جدید عمومی* متکی است که بر مبنای آن، ادارات دولتی مجبورند برای دست‌یابی به تأمین مالی مرکزی با یکدیگر رقابت کنند و بدین‌سان، مشوق‌های بازارمحور بیش از پیش به بخشی از محاسبات بودجه تبدیل می‌شود. میزان موفقیت یک اداره از طریق طرح بودجه‌ریزی عملیاتی اندازه‌گیری می‌شود که در نهایت دغدغه‌ی هزینه- کارامدی مالی محصولات را دارد. این راهبرد را هر چند می‌توان با صفات کارآمدتر، با بوروکراسی کم‌تر و انعطاف بیشتر به بازار فروخت، اما در اصل هر یک از ادارات دولتی را مجبور می‌کند مسئولیت بیشتری در برابر امور مالی (هم هزینه و هم درآمد) تقبل کنند. با توجه به نیازهای گسترده و کمبود عمومی منابع، انتقال مسئولیت مالی از دولت به اداره‌ها به عملیاتی کردن ایده‌ی خدمات پولی کمک می‌کند؛ به‌عبارت دیگر، به کالایی‌سازی فعالیت‌های بخش عمومی شتاب می‌بخشد» (همان: ۱۲۶- ۱۲۵).

این روند دوگانه، طبقات متوسط را نیز درگیر رقابت بازاری در جهان کالایی‌شده‌ی دانش و فرهنگ و خدمات عمومی می‌کند. حال آنکه در اقتصاد کینزی سابق، طبقات متوسط به‌دلیل استقلال از بازار، امکان آن را داشتند که کلیت استثمارگرایانه‌ی نظام سرمایه‌داری را درک و نقد کنند یا به غنای فرهنگ و دانش بشری کمک کنند.

البته به موازات طبقه‌ی سرمایه‌دار جدیدی که شکل می‌گرفت، بخش‌هایی از طبقه‌ی متوسط نیز از مواهب مالی رشد اقتصادی این سال‌ها که البته قابل قیاس با رشد در سال‌های پیش از انقلاب نبود، بهره‌مند می‌شد (صداقت، ۱۴۰۰). با این حال شکل بهره‌مندی طبقات متوسط جدید از مواهب رشد اقتصادی، بیشتر شکلی مالی شده داشته است تا بر مبنای چانه‌زنی گروه‌های شغلی با دولت در ساختار دموکراتیک‌تر

اقتصاد کینزی. البته در دوران اصلاحات، درآمد/حقوق برخی از اقشار طبقه‌ی متوسط به‌طور جمعی افزایش یافت اما همزمان شکل مالی‌شده‌ی درآمدهای حاصل از کالایی‌سازی‌های دانش و فرهنگ و هنر (نه صرفاً در میان مدیران دولتی یا سیاست‌مداران) رواج یافت و کم‌وبیش بر موقعیت ساختاری طبقات متوسط درون میدان‌های بوردیویی اثر گذاشت. با این حال هنوز حوزه‌های مذکور تماماً کالایی نشده‌اند و در نتیجه نظریه‌ی بوردیو همخوانی بیشتری با شرایط این زمان دارد تا صنعت فرهنگ دهه‌ی شصت میلادی.

طرفه آنکه طبقات متوسط به‌مرور پیوند خود را با مکانیسم اخذ ارزش اضافی در نظام سرمایه‌داری فراموش می‌کنند. حال آنکه همچنان بخش بزرگی از طبقات متوسط «سهمی غیر مستقیم در خلق ارزش از طریق بهبود بارآوری و شرایط بازتولید نیروی کار مولد دارند و در عین حال خود بخشی از ارزش خلق‌شده توسط طبقه‌ی کارگر را تصاحب می‌کنند و از این منظر تا اندازه‌ای تصاحب‌کننده‌ی ارزش اضافی هستند، اما همزمان خود نیز به درجاتی در سلسله مراتب شغلی و سازمانی تحت ستم و سرکوب قرار می‌گیرند و از منظری دیگر جایگاهی مشابه طبقه کارگر می‌یابند. از این رو، شاهد کارکردهای طبقاتی دوگانه در طبقه متوسط هستیم. از سویی کارکردی مشابه سایر مزد و حقوق‌بگیران و از سوی دیگر کارکردی همچون طبقه‌ای که به نیابت از او بخشی از نظارت و اقتدار سرمایه‌دارانه را اعمال می‌کند» (همان).

فراموشی جایگاه ساختاری طبقه متوسط در نسبت با طبقات سرمایه‌دار و کارگر به اینجا می‌رسد که دیگر الگوی موفقیت بسیاری از آنان، تربیت نیروی کار ذهنی در چارچوب اقتصاد کینزی سابق نیست بلکه تربیت افرادی است که می‌خواهند جدا از مداخلات دولت/حکومت مداخله‌گر و سرکوب‌گر، کسب‌و کار خصوصی راه بیندازند. در نتیجه کسب‌وکار خصوصی کنکور و کلاس‌های خصوصی برای فرهیختگی افراد، چندان محل تأمل انتقادی واقع نمی‌شود و طبقات متوسط تا حد امکان تلاش می‌کنند تا افرادی خصوصی برای کسب‌وکار خصوصی تربیت کنند و نه طبقه‌ی متوسط وابسته به دولت.

بدین ترتیب به‌موازات تغییرات اقتصادی کلان‌تر، شاهد بورژوایی‌شدن سبک زندگی طبقات متوسط و فراخوانی هستی‌شناسی لیبرالی هستیم. زنان طبقه‌ی متوسط نیز گرچه (بعد از انقلاب) از فشار خانواده‌ی پدرسالار پیشین رها شده‌اند اما درگیر شکل زندگی لیبرالیِ مردسالارانه‌ای می‌شوند که مبتنی بر تقسیم کار جنسی پیشرفته‌تر و نابرابری‌های حقوقی و اجتماعی چه بسا مضاعفی است. آنها باید فرزندان و شوهران خود را در فضای رقابتی جدید هم به لحاظ آموزشی و مهارتی و هم به‌لحاظ روحی حمایت کنند. گرچه مردان در بخشی از این فرایند همکاری و مشارکت می‌کنند اما بار اصلی برنامه‌ریزی و مدیریت زمانی و تربیت جسمی و روحی بر دوش زنان است و آزادی‌های آنان را به‌شدت محدود می‌کند. این تقسیم کار، آنان را به‌مرور و بیش از گذشته از تغییرات اجتماعی و سیاسی روز مجزا می‌کند و بر شکل مبارزات سیاسی آنان تأثیر می‌گذارد و فرودستی آنان را مضاعف می‌کند.

نگاه سراسربینی که در مصاحبه *فروپاشی اجتماعی* به‌درستی به مراقبت دائمی و دل‌نگرانی والدین برای موفقیت در کنکور نسبت داده شده است، هم حاکی از غلبه‌ی سبک زندگی بورژوایی در میان طبقات متوسط است و هم به‌جز فرزندان، خود زنان را از هر نوع زندگی خصوصی و دنیای خلوتی که هر انسان مدرنی به آن محتاج است، محروم می‌کند. اما مردان به‌دلیل شکل متفاوت پراکسیس‌های اجتماعی و اقتصادی و امتیازات اجتماعی و حقوقی خود، سرنوشت متفاوت و آزادی‌های بیشتری را تجربه می‌کنند. این‌گونه است که همزمان با بهبود شرایط اقتصادی طبقات متوسط، خرید و مصرف کالاهای جدید به ضرورت بقای روحی زنان بدل می‌شود و سرمایه‌های اقتصادی و فرهنگی خانواده را می‌بلعد و به کالایی‌شدن و درگیری بیشتر خانواده‌ها در رقابت اقتصادی دامن می‌زند. ظهور سوژه‌ی مردانه‌ی لیبرال و سلطه‌ی مردانه و پیامدهای روان‌شناختی آن نیز سوی دیگر این روند است.

ابعاد مختلف این تغییرات در فیلمی چون *کاغذ بی‌خط* به‌نمایش در آمده است و گرچه برخلاف بسیاری از آثار این دوره بر تبعات روان‌شناختی سلطه‌ی مردانه تأکید می‌کند، نمی‌تواند تغییرات نظم سرمایه‌داری را در پس این سلطه آشکار کند. با این حال حسادت مرد و ترس او که در نمای ظاهراً ترسناک پاک کردن ماهی جلوه‌گر می‌شود و قتل‌های زنجیره را تداعی می‌کند، خیالی یا مضحک نیست. در نظم روزمره‌ی

زندگی(برخلاف رؤیای شبانه) ـ که فیلمساز درصدد آشکار کردن سویه‌ی سلطه‌گرایانه آن است ـ روان‌شناسی فردی در حد همین وقفه‌ها و تصاویر برگرفته از اشیای این زندگی اعلام می‌شود. اما تداعی روان‌شناختی سلطه‌ی مردانه و خشم ناخودآگاه مرد خانواده با خشونت در عرصه‌ی سیاسی، میانجی‌های اجتماعی و اقتصادی سطوح متفاوت واقعیت اجتماعی را ناگفته باقی می‌گذارد و به جوهر اجتماعی و اقتصادی سرکوب‌های سیاسی نمی‌پردازد. و این امر خطای پرتکراری است که خود، سازنده‌ی عرصه‌ی عمومی سیاسی این سال‌هاست و به پیامدهای اقتصادی آن خواهیم پرداخت.

با این حال در همین فیلم می‌توان رد تغییرات شکل زندگی طبقات متوسط را پی گرفت. لاجوردی در کتاب *زندگی روزمره در ایران مدرن*، کم و بیش به غلبه‌ی صنعت فرهنگ در میان طبقات متوسط و مصرف کالاهای فرهنگی مربوط به سبک زندگی به‌مثابه نشانگان روشنفکری و تجدد اشاره می‌کند (لاجوردی، ۱۴۰۰: ۹۹). البته این انتقاد در خود فیلم تحت الشعاع نقد مردسالاری و سلطه در خانواده و عرصه‌ی سیاسی (نسخه‌ی دیگری از تقابل دولت سرکوب‌گر و جامعه‌ی مدنی) قرار می‌گیرد و نه نقد اقتصاد سیاسی و نظام سرمایه‌داری.

در فیلم *چتری برای دو نفر* نیز مصرف‌گراییِ عموماً زنانه نمایش داده و نقد می‌شود اما پیوند آن با خانواده‌ی بورژوایی‌شده و تقسیم کار جنسی فراموش می‌شود. در واقع آن رذالتی که در فیلم چتری برای دو نفر در زنان عیان می‌شود کم و بیش از «بنیان سیاه نهاد ازدواج بورژوایی نشأت می‌گیرد، یعنی قدرت سبعانه‌ی شوهر بر دارایی و کار زن و سرکوب جنسی نه کم‌تر سبعانه‌ای که مرد را بر می‌انگیزد که یک عمر مسئولیت زنی را بپذیرد که روزگاری هم‌آغوشی با او برایش لذت‌بخش بوده است- تمامی اینها هنگامی که خانه فرو می‌ریزد، از زیرزمین‌ها و پی و پایه‌ها به‌طرف بالا می‌خزند و رو می‌آیند... امر کلی چونان نشانِ خجلت امر جزئی برملا می‌شود زیرا که امر جزئی یعنی ازدواج در این جامعه قادر نیست تا امر کلی حقیقی را تحقق بخشد» (آدرنو، ۱۳۹۶)

در *چتری برای دو نفر*، زن بعد از سال‌ها زندگی مشترک مالک هیچ چیز نیست و این بدان معناست که از مهمترین امتیاز اقتصاد پولی یعنی حدی از آزادی فردی به‌تعبیر زیمل، محروم است. او به‌دلیل تقسیم کار خانگی، نه ارزش اجتماعی تولید کرده و نه

مالک است و نه سرمایه‌ی اجتماعی و فرهنگی دارد که برحسب ضرورت بتواند آن را به سرمایه‌ی اقتصادی بدل کند و در نتیجه خواسته یا ناخواسته موقعیت فرودستی در نظم اقتصادی جدید پیدا کرده است. تنش‌های این موقعیت او را به این سو سوق می‌دهد که تنها سرمایه‌ی خود یعنی خانواده‌اش را در ازای تعین اخیر آزادی یعنی آزادی مصرف، مبادله کند. فمینیسم منفیِ او انتخابی و فردی نیست بلکه در ساختار خانواده‌ی بورژوایی شده‌ی جدید ریشه دارد.

این شکل خانواده روزبه‌روز به تصویری که آدرنو ترسیم کرده نزدیک‌تر می‌شود: «ازدواج امروزه حقه‌ای است برای صیانت نفس: دو توطئه‌گر مسئولیتِ ظاهری کارهای بد خود را به گردن دیگری می‌اندازند در حالی که در واقعیت در مردابی گل‌آلود با یکدیگر می‌زیند. یگانه ازدواج نجیبانه ازدواجی است که به هر یک از دو طرف اجازه می‌دهد که زندگی مستقلی را در پیش گیرد که در آن به جای پیوندی که ناشی از اتحاد تحمیلی منافع اقتصادی است، هر دو آزادانه مسئولیتی دوجانبه را بپذیرند. ازدواج به‌مثابه اتحاد منافع، بی‌تردید به‌معنای تحقیر طرفین ذی‌نفع است و این از بدعهدی امورِ جهان است که هیچ‌کس نمی‌تواند از دام چنین تحقیری بگریزد حتی اگر از آن آگاه باشد. بنابراین شاید این اندیشه از اذهان خطور کند که ازدواجی که از فضاحت به‌دور است، امکانی است مختص آنانی که از نفع‌جویی معاف شده‌اند، یعنی ثروتمندان. ولی این امکان، امکانی کاملاً صوری است زیرا که ثروتمندان دقیقاً کسانی هستند که نفع‌جویی طبیعت ثانوی آنان شده است- در غیر این صورت آنان نمی‌توانند ثروت را نگه‌دارند» (همان).

دهشت زن در فیلم *چهارشنبه سوری* نیز فقط ناشی از مواجه شدن با نابرابری حقوقی زنان و مردان و ترس از حاکمیت مردسالارانه در خانه و بیرون نیست، بلکه ترس از مواجه شدن با «انتقام امر کلی در متلاشی شدن ازدواج هم هست. امر کلی در طلاق، دست بر چیزی می‌گذارد که به نظر می‌رسید استثناء بر قاعده است، آن را تابع نظم بیگانه‌شده‌ی حقوق و دارایی می‌کند و آنانی را که در امنیتی موهوم زندگی کرده بودند، به سخره می‌کشد.» (آدرنو، ۱۳۹۶)

ناباروری *لیلا* نیز امنیت موهوم خانواده‌ای را به هم می‌زند که بر عشق رمانتیک بورژوایی سابق بنا شده است. در این فیلم خصایصی چون فرمانبرداری و سکوت و صبر

و بردباری لیلا/زن ناشی از همین ایدئولوژی است و نه نمادی از اسارت او در جهان سنتی. کمااینکه شکل مناسبات و چیدمان خانه، حکایت از آگاهی تاریخی خانواده لیلا از مدرنیزاسیون سیاسی پیش از انقلاب خصوصاً سنت ملی مذهبیون دارد. در این شکل از خانواده‌ی بورژوایی «بندگی بالفعل زن در پرستش وجدآمیزِ عاشق، همچون در تحسینِ بی‌حد و حصری که معشوق در جواب ابراز می‌کند، به طرزی بی‌پایان استحاله می‌یافت. هر دو جنس، بارها و بارها بر مبنای تصدیق این بندگی با هم آشتی کرده‌اند: به‌نظر می‌رسید زن، آزادانه شکستش را پذیرا می‌شود و مرد نیز آزادانه پیروزی را به او ارزانی می‌دارد» (آدورنو،۱۳۹۶: ۱۵۶). حتی دین‌داری لیلا نیز بخشی از این داستان است: تحت سیطره‌ی مسیحیت، سلسله‌مراتبِ جنس‌ها، یعنی یوغی که نظام مردانه‌ی مالکیت بر خصلت زنانه تحمیل کرد، به‌منزله‌ی وحدت دل‌ها در ازدواج آرمانی شد و خاطره‌ی گذشته‌ی بهتر و ماقبل پدرسالارانه‌ی جنسیت ارضا شد (همان). ارضای این خاطره، تجلی بارزی در آرامش روان‌شناختیِ طبقات مذهبی لیبرال ایرانی (نزدیک شدن به قرائت پروتستانی از دین) از خانواده دارد.

به این ترتیب *لیلا* صرفاً نمادی از افراد مدرنی نیست که «علی‌رغم به‌کار بستن تمام توان خود، نمی‌تواند به سبک و سیاق دیرینه‌ی زندگی سنتی تن دهد» (لاجوردی، ۱۴۰۰: ۱۳۶) بلکه کسی است که متوجه تناقض عشق رمانتیک با ضرورت وجود وارث/فرزند شده است؛ فرزندی که باید وارث دارایی‌های خانواده‌ی بورژوایی‌شده (به‌دلیل کالایی‌شدن زمین و ملک) باشد. در این میان دقت نظر کارگردان و جذابیت *لیلا* در این است که ایماژ سنتی از زن را که به‌واسطه‌ی مسأله‌ی ارث فراخوانده شده است، روی زمین می‌آورد و به انتهای منطقی آن می‌رساند. زنی زیبا، از خانواده‌ای مرفه و اصیل، فعالانه در زن گرفتنِ شوهر خود مشارکت می‌کند. او چینش ناهنجار موقعیت، تحقیر شدن خود در چارچوب این شکل زندگی و انفعال شوهر و تبعیت او از قواعد مردسالارانه‌ی این شکل را در موقعیت انضمامی و نه در قلمرو ایده‌ها می‌بیند. کششی درونی لیلا را به تجربه‌ای سوق می‌دهد که همانا تجربه‌ی تداوم درک سنتی از زن در جامعه‌ی مدرن است.

به این ترتیب مسأله‌ی *لیلا* فراخوانی ایماژ سنتی و فرودستانه از زن به‌رغم بورژوایی‌شدن سبک زندگی خانواده‌های قدیمی و اصیل مذهبی است. در نتیجه نمی‌توان تناقض درونی سبک زندگی جدیدی را که لیلا درگیر آن است به این گزاره‌های کلی تقلیل داد که «انسان‌های عصر حاضر دیر یا زود ناگزیر می‌شوند با تضادها و ابهاماتی که افکار و زندگی آن‌ها را در بر گرفته است مواجه شوند، در نتیجه مجبور می‌شوند برای ناکارآمدی ابزارها و رفتارها و طرز فکرهای سنتی دوره‌های پیشین چاره‌جویی کنند» (همان: ۱۳۶). سکوت نهایی او نیز ابزار سنتی زنی نیست که به جنگ نظم سنتی رفته (همان: ۱۳۸) بلکه نشان از درک حسی او از ناتوانایی زبان روزمره در ترسیم تناقضات خانواده بورژوایی دارد. حتی قدرت لیلا بیش از آنکه ناشی از قدرت‌ها و توان‌های بالقوه‌ی انسانی‌ای باشد که با تأمل و تفکر و قضاوت سنجیده، عینیت می‌یابد و دیگران را نیز تحت‌تأثیر قرار می‌دهد (همان:۱۴۰)، قدرت فردی است که به‌شیوه‌ی منفی بر ناخشنودی‌های خود در هنگام مواجهه با تناقضات جامعه‌ی سرمایه‌داری پافشاری می‌کند و بدین‌واسطه به حدی از حقیقت می‌رسد.

اما در سوی مقابل شوهر لیلا به این بازی تحقیرآمیز تن می‌دهد، قهر می‌کند اما مقاومت نمی‌کند و تسلیم خواست مردسالارانه‌ی مادر خود می‌شود. ضربه‌های نهایی به زندگی مشترک آنها در روز عروسی زده می‌شود. مراسم کامل و آبرومندانه است، لباس عروس بر پله‌های خانه، ضرب پایکوبی می‌گیرد و ماشین عروس به زیبایی تزیین شده است. لیلا از خانه می‌گریزد و تا زمان نامعلومی سکوت اختیار می‌کند.

گرچه لیلا در این فیلم در قالب زن آرام و مطیع، وجود خود را بر تجربه‌ای متفاوت می‌گشاید و عامل تغییر مناسبات خانوادگی می‌شود اما مجدداً به خانه‌ی پدری پناه می‌برد و سال‌ها در آنجا می‌ماند و مستقل نمی‌شود. این پایانی است که بیننده انتظارش را می‌کشد چرا که از همان ابتدا مبنای اقتصادی کل این تنش و اشکال متفاوت دارایی هر دو در پرده‌ی ابهام است. تسلیم شدن شوهر در مقابل مادر نیز از این ابهام و وابستگی اقتصادی/روان‌شناختی به خانواده‌ی سابق جدا نیست اما فیلم کمک چندانی به آشکارسازی آن نمی‌کند. در نتیجه *لیلا* باوجود آشکارسازی تناقضات سبک زندگی بورژوایی و مردسالاری درونی آن، نمی‌تواند به هسته‌ی اقتصادی/روان‌شناختی آن نفوذ

کند. در واقعیت اجتماعی نیز این سطح به‌واسطه‌ی شکل دینی و سنت سیاسی لیبرالی این خانواده پوشیده و مبهم باقی می‌ماند.

به‌هر ترتیب تغییرات اقتصادی و اجتماعی و سیاسی بعد از انقلاب، تغییر مهمی در ساختار خانواده‌هایی ایجاد کرد که عموماً خانواده‌های اصیل خوانده می‌شوند و تبعیت از مبادله‌ی نمادین مبنای تمایز آنان از بورژوازی است. سه فیلم این دوران یعنی *روسری آبی* و *لیلا* و *سلطان*، سرنوشت این خانواده‌ها را در جریان غلبه‌ی نظام مالکیت سرمایه‌دارانه بازنمایی کرده‌اند.

در فیلم *روسری آبی* شاهد سرنوشت شبه شاه‌لیریِ مالک‌مدیری هستیم که کارخانه‌ی خود را براساس مدیریت سنتی اداره می‌کند. آصف بیات مدیریت سنتی پیش از انقلاب را این‌گونه شرح می‌دهد: «زمینه‌ی اجتماعی اقتصادی پیشاسرمایه‌داری بورژوازی صنعتیِ داخلی باعث شد تا روش‌های پیشاسرمایه‌داری برای استثمار نیروی کار مازاد وارد صنایع شود. طبق اظهار یکی از ناظران، مالک‌مدیران این کارخانه‌ها پیش‌تر تاجران بازاری بودند و عملکرد کارخانه را صرفاً به‌عنوان گام‌های آغازین نه چندان جالبی به‌سوی فروش محصول مدنظر قرار می‌دادند تا به هدف خود یعنی منفعت سنتیِ بازدهی سریع با حاشیه‌ی سود بالا برسند» (بیات، ۱۴۰۰: ۶۲).

اما فیلم روسری آبی برخلاف این تحقیق، مدیریت سنتی پدر را در تقابل با روحیه‌ی سوداگرایانه‌ی دختران و نسل جدید ستایش می‌کند و خبری از انتقادات اینچنینی نسبت به گذشته نیست: «در این گونه واحدها، کنترل مستقیم حاکم بود و هیچ عنصر سلسله‌مراتبیِ واسطه‌ای بین نیروی کار و سرمایه وجود نداشت. روابط صنعتی غالب در این صنایع را می‌توان مشخصه‌ی نوعی رابطه‌ی فئودالی دانست. زمین‌دار سابق که به مالک‌مدیر تبدیل شده بود، کارخانه را روستا و کارگران را رعیت‌های زیردست که ملزم بودند بیشتر و سخت‌تر کار کنند، می‌دید. بی‌تردید از کتک‌زدن و تنبیه فیزیکی و زندانی کردن حتی در کارخانه‌های مدرن استفاده شده است» (همان: ۶۳).

این فیلم متأسفانه شاهدی از غفلت برخی از طبقات متوسط جدید از نقد گذشته‌ی سرمایه‌داری در ایران و تمرکز بر نقد دولت است. بی‌دلیل نیست که این فیلم همچون

بسیاری از آثار ایرانی به نوعی عرفان و عزلت‌گزینی با معشوق و سپس پذیرش واقعیت جامعه‌ی نابرابر (در فیلم *قصه‌ها*) منتهی می‌شود تا مثلاً تقریر برمن از شکسپیر: شکسپیر به ما می‌گوید واقعیتِ عریان و ترسناکِ «انسان بی‌خانه و کاشانه» جایی است که باید خانه را بر رویش بنا کرد، این یگانه زمینی است که اجتماعی واقعی می‌تواند بر روی آن قد برافرازد (برمن، ۱۶۰).

در فیلم *سلطان* نیز با سنخ دیگری از خانواده‌های اصیل با زمینه‌ی زمین‌داری/ اشرافی مواجهیم. وارثان به دنبال آن هستند که خانه‌ی قدیمی پدر را به برج‌سازان بفروشند تا مفید شهرسازی مدرن که همانا شهرسازی نولیبرالی است، واقع شود. واحد همکف این برج نیز شکل سابق خانه‌ی پدری را در شکل کالایی‌شده‌ی آن حفظ خواهد کرد. در نتیجه به‌رغم فروپاشی اقتدار سنت، تعهد به سنت و امر قدیمی می‌تواند به تعهد به سبک زندگی‌هایی بدل شود که بازار انتخاب آزادانه‌ی آن‌ها را تضمین کرده است و با کالایی کردن و منتزع نمودن آن‌ها از کلیت اجتماعی می‌تواند تنش‌ها و تضادهای آنان را با نظم فعلی خنثی کند. این روند موجب رضایت خاطر گروه‌های اجتماعی مختلفی شد که در عرصه‌ی سیاسی و قلمرو فرهنگ خود را نمایندگان هویت‌های اجتماعی مختلف و متضاد معرفی کرده و می‌کنند.

بدین ترتیب برخلاف روایت ساده‌ی فیلم *سلطان* کیمیایی،کالایی‌سازی زمین و ملک تنها به تنش میان اربابان با خانه‌زادها یا حرص و آز فرادستان و طرد فرودستان منجر نمی‌شود. شهرسازی نولیبرالی همان‌طور که هم‌اکنون شاهد آن هستیم پیامدهای اجتماعی و اقتصادی و زیست‌محیطی فاجعه‌باری داشته و خود به کالایی‌سازی فرهنگ و صنعت فرهنگ‌سازی دامن زده و متأثر از آن بوده است.

از این نقطه به بعد روند تغییرات نولیبرالی سریع‌تر و سهل‌تر خواهد بود چرا که صنعت فرهنگِ تجسدیافته در معماری شهری با قدرت بیشتری شماتیسم مشتری را تأمین می‌کند. همان‌طور که آدرنو می‌گوید: براساس شماتیسم کانتی، مکانیسمی سرّی در روان آدمی نهفته است که داده‌های بی‌واسطه را از پیش به شیوه‌ای تدارک می‌بیند که بتوان همه‌ی آن‌ها را در نظام عقل ناب جای داد. اما امروزه این سرّ افشا شده است. اگر چه همه‌ی ظواهر حاکی از آن است که عملکردهای این مکانیسم را همان کسانی برنامه‌ریزی می‌کنند که داده‌های تجربه را عرضه می‌کنند یعنی صنعت فرهنگ‌سازی،

ولی این برنامه‌ریزی را لختیِ جامعه‌ای بر صنعت تحمیل می‌کند که به‌رغم همه‌ی تلاش‌ها برای عقلانی‌کردن آن [بگوییم دموکراتیک کردن] ، غیرعقلانی باقی مانده است (آدرنو،۱۳۹۶ ۱۷۹).

با این حال غلبه‌ی صنعت فرهنگ و تغییر روان‌شناسی فردی (و به‌مرور ظهور سوژه‌های نولیبرال) تنها به‌میانجی تغییرات عینی و اقتصادی مذکور محقق نشده است. تأکید بر تقابل دولت و جامعه‌ی مدنی حتی در میان نمایندگان سیاست انتقادی پیش از انقلاب و آنانی که مدافع برابری و آزادی زنان در عرصه‌های مختلف اجتماعی بودند، به غلبه‌ی فمینیسم لیبرال و سپس نولیبرال و در نتیجه همراهی ناخودآگاه آنان با برخی از تغییرات نولیبرالی شده است.

تغییر جنبش رهایی زنان همزمان با بسط نولیبرالیسم

تغییراتی که در آثار کارگردانان زن و از جمله رخشان بنی‌اعتماد و تهمینه میلانی در این دو دهه رخ داده است، سرنخ خوبی برای درک تغییرات جنبش رهایی زنان به‌دست می‌دهد اما نمی‌تواند نقصان تحقیقات کامل‌تری در این زمینه را مرتفع کند.

بعد از انقلاب، رخشان بنی‌اعتماد برخلاف بسیاری از کارگردانان مرد، در ابتدا به تغییرات اقتصادی اجتماعی نظام سرمایه‌داری در ایران می‌پردازد. به‌عنوان نمونه فیلم *زرد قناری* که در زمان جنگ اکران شده است، بر روند سوداگری منبعث از آنومی بعد از انقلاب و سیاست‌های اقتصادی حوزه کشاورزی متمرکز است و به‌خوبی سودای بهره‌برداری تجاری شهرنشینان (خصوصاً پایتخت‌نشینان) از امکانات روستا را – احتمالاً به خاطر سیاست‌های محرومیت‌زدایی و امکانات جدید حفر چاه - به تصویر می‌کشد.

از سوی دیگر او در این فیلم و در فیلم *پول خارجی* کم و بیش به تبعات اجتماعی مسأله‌ای می‌پردازد که آصف بیات آن را این‌گونه شرح داده است: «دولت اسلامی پس از انقلاب قادر به تعریف موضع خود در برابر سرمایه به‌ویژه سرمایه‌ی صنعتی نبود. پس از سال‌ها مناقشه و برگزاری سمینارهای گوناگون، هنوز نتوانسته بود چگونگی مالکیت خصوصی یا سرمایه‌ی مشروع را تعیین کند. به سبب این موضوع و ناامنی سیاسی، سرمایه‌ی خصوصی راغب نبود در بخش تولید سرمایه‌گذاری کند. ارزش سرمایه‌گذاری

صنعتی پس از سقوطی جدی در طول آشوب انقلاب در سال‌های ۱۳۶۱ و ۱۳۶۲ هنوز یک سوم ارزشش در سال‌های ۱۳۵۶ و ۱۳۵۷ بود. اما کارگاه‌های کوچک به‌سبب بحران صنایع بزرگ، اقدام محافظتی مانند معافیت از حق بیمه‌ی پرداخت‌نشده و احیای روابط استاد شاگردی در تولید، رشد قابل‌توجهی کردند. این سیاست‌ها را ایدئولوژی توده‌گرای کوچک زیباست که در میان روحانیون حاکم رایج بود، حمایت کرد. کمبود موقعیت مناسب برای سرمایه‌ی صنعتی، به‌ناچار منجر به شکوفایی سرمایه‌ی تجاری شد که تقریباً در هر موقعیتی، در جنگ یا قحطی یا در تشکیلات اجتماعی پیش‌سرمایه‌داری، ماهیتی عملگرا دارد (بیات،۱۴۰۰: ۱۹۹).

غلبه‌ی سرمایه‌ی تجاری و کارگاه‌های کوچک در آثار بنی‌اعتماد تجلی می‌یابد اما پیوند آن با مناسبات کار در صنعت و سرنوشت سرمایه‌گذاری‌های صنعتی (محدود شدن آن بعد از انقلاب و غلبه‌ی سرمایه‌ی مالیِ منتج از روندهای نولیبرالی و خصوصی‌سازی‌ها) این دوران روشن نیست و در نتیجه کم‌وبیش به‌شکل نوعی فساد و نه مسأله‌ای ساختاری جلوه می‌کند. این‌گونه است که در فیلم روسری آبی به ستایش مدیریت سنتی می‌پردازد و در فیلم *زیر پوست شهر* نیز پیوند کارگاه‌های کوچک (که از محدودیت‌های قانون کار و نظارت‌های متناسب با آن معاف شده‌اند) با بازار سیاه (قاچاق مواد مخدر)را به‌مثابه نشانگان فسادی بازمی‌نمایاند که بیش از همه فرودستان را قربانی می‌کند.

متأسفانه بنی‌اعتماد در فیلم *زیر پوست شهر* خواسته یا ناخواسته، نگاه دیالکتیکی به طبقه را هم تاحدی کنار گذاشته و غلبه‌ی ژانر مطالعات فرودستان را اعلام می‌کند؛ ژانری که در فضای روشنفکری و آکادمیک نیز با زبان نظریات پسااستعماری بیان می‌شود.

لاجوردی به‌رغم تحسین فیلم *زیر پوست شهر* به تجربه‌ای ارجاع می‌دهد که سازنده و ساختاریافته در چارچوب این گفتار جدید است. به‌زعم او «علی‌رغم این‌که میلیون‌ها تن از افراد در درون مرزهای جغرافیایی واحد و با داشتن زبان مشترک زندگی می‌کنند، ولی زنان و مردان بخشی از این ملت، چنان افکار و نحوه‌ی زندگی و خواسته‌ها و نیازهای متفاوتی از بخش‌های دیگری از افراد این ملت دارند که گویی نه فقط در پایین شهر، بلکه در جهانی دیگر زندگی می‌کنند» (لاجوردی،۱۴۰۰: ۱۴۳). اما او به پیامد

شکاف مذکور میان تجربه‌ی طبقات مختلف و خصوصاً فقر تجربه‌ی طبقات متوسط بعد از انقلاب یعنی غلبه‌ی ژانر مطالعات فرودستان نمی‌پردازد. یعنی غلبه‌ی گفتاری که میانجی‌های اقتصادی و ساختاری رنج طبقات کارگر در همین دوران را (برون‌سپاری‌ها و مقررات‌زدایی‌ها و غیره) نادیده می‌گیرد و قادر نیست آینده‌ای را پیش‌بینی کند که بسیاری از طبقات متوسط نیز ناچار می‌شوند همچون *طوبا*، تنها از بیمه و حق بازنشستگی و مسکن سخن گویند.

سینمای انتقادی نیز قادر نیست به کلیت زندگی طبقات کارگر و سایر اقشاری بپردازد که پیش از طبقات متوسط، در حال تجربه‌ی تخریب‌های توسعه‌ی نولیبرالی‌اند. با این حال برخی کم‌وبیش به پاره‌های این زندگی پرداخته‌اند و شاید از خلال برهم‌نشینی این تصاویر و یادآوری‌های کنونی، ایماژی از کلیت زندگی این طبقات آشکار شود.

بنی‌اعتماد نیز در فیلم *زیر پوست شهر* گرچه به زندگی *طوبا* (که زنی کارگر است) می‌پردازد و مشکلات درهم‌تنیده‌ی اقتصادی و اجتماعی و فرهنگی او را به تصویر می‌کشد، اما برای او طوبا بیش از آنکه کارگر باشد، زنی فرودست اما مدرن و خردمند و توانمند است. بنیان تجربیاتی که سازنده‌ی کلیت شخصیت اوست، یعنی کار در کارخانه‌ی مدرن (با بقایای حساسیت‌ها و آگاهی‌های سیاسی پیشین) و سال‌ها زندگی در کلان‌شهر در آثار بنی‌اعتماد پرورانده نمی‌شود. حال آنکه خرد زنانی چون طوبا عموماً منبعث از آشنایی طولانی‌تر آنان با حیات ذهنی و عینی کلان‌شهر و اقتصاد پولی غالب در شهر (در قیاس با سایر مهاجران از روستا) و سنت‌های سیاسی و فرهنگی ته‌نشست‌شده در نهادهای مدرن شهری است.

اما در فیلم بنی‌اعتماد نه کلان‌شهر بازنمایی می‌شود و نه هیچ ردی از خودآگاهی طبقاتی کارگران و شکلی از مشارکت و همیاری میان آنان به چشم می‌خورد (حتی اگر دلایل سیاسی مانع این امر شده باشد، شخصیت‌پردازی ماهرانه‌ی کارگران و استفاده از بازیگران مطرح، می‌توانست امکانی برای بازنمایی بلوغ اجتماعی و سیاسی این طبقه فراهم آورد). از سوی دیگر پیوند مدرن بودن طوبا با تاریخ زندگی او در کلان‌شهر روشن نمی‌شود، حال آنکه در سینمای کیمیایی به‌خوبی می‌توان وجوه مدرن شخصیت‌های

داستانی را در تاریخ زندگی آنها در کلان‌شهر تهران ردگیری کرد. البته سینمای کیمیایی نیز به‌دلیل غفلت از اقتصاد، قادر نیست بلوغ و مردانگی را در زنانی چون طوبا تشخیص دهد و در نتیجه سینمای او همچنان حول غیرت مردانه می‌گردد و قدیمی و تاریخ‌گذشته به‌نظر می‌آید.

از سوی دیگر در فیلم *زیر پوست شهر*، جامعه و تاریخ و حتی بقایای آن حضور کمرنگی دارد، حال آنکه در سینمای کیمیایی و مهرجویی این‌گونه نیست. فیلم *مهمان مامان* مهرجویی، گرچه شکلی نوستالژیک دارد و مانند بسیاری از آثار او اقتصاد را نادیده می‌گیرد، اما بقایای امر اجتماعی و نمادین و تاریخ زوال افراد و طبقات مختلف را در بازنمایی زندگی طبقات پایین دیده و به تصویر می‌کشد.

به هر ترتیب مفهوم مادر/زن توانمند فیلم *زیر پوست شهر* در فیلم دیگر بنی‌اعتماد یعنی *بانوی اردیبهشت* نیز ظاهر می‌شود. زن فیلمسازی به اسم فروغ درصدد تهیه‌ی فیلمی مستند از زندگی مادران نمونه است تا بتواند از میان آن‌ها، یکی را به‌عنوان مادر نمونه برگزیند. او به همراه پسر خود به دیدار تعداد زیادی از زنان و مادران نمونه می‌رود که در نبود همسر، یک‌تنه بار مسئولیت زندگی خانوادگی را به دوش می‌کشند. آنها به سراغ زنان و مادران موفق و صاحب‌نام هم می‌روند، اما فروغ از انتخاب یک نمونه از میان آنها ناراحت و انصراف خود را از ادامه‌ی کار به مافوق خود/دکتر رهبر اعلام می‌کند. خود فروغ نیز مادری است که ظاهراً بعد از وقایع سیاسی دوران انقلاب از شوهر خود جدا شده و شوهر او از ایران مهاجرت کرده است. او هم‌اکنون درگیر رابطه‌ی عاشقانه با دکتر رهبر است و از خلال ساخت مستند، در حال تأمل در مفهوم مادری در جهان مدرن است.

اما جهانی که زمینه‌ی تأمل او در مفهوم مادری است، جهانی است که خانواده‌ها و حمایت‌های اجتماعی سنتی فروپاشیده و فقر و زندان و انواع مختلف آسیب‌های اجتماعی و نابرابری‌های حقوقی و اجتماعی، فشار مضاعفی را بر مادران تحمیل می‌کند.

در این فیلم نبود چتر حمایتی قانون بر سر زنان و مادران نقد می‌شود اما انتقاداتی از این دست حول مفهوم مادر نمونه و فرم فیلم تاحدی خنثی می‌شود. مادران نمونه‌ی این فیلم، زنانی هستند که به‌نحوی قربانی شده‌اند تا فرزندان خود را از مهلکه‌ی فقر و اعتیاد و غیره برهانند. در این فیلم/مستند، فقر و آسیب‌های اجتماعی اموری داده‌شده

و بی‌تاریخ به‌نظر می‌آیند و ستایش قربانی جایگزین نقد منطق و ساختار قربانی‌کننده می‌شود.

حال آنکه دیالکتیک روشنگری می‌آموزد که قربانی کردن همواره مبین تلاش برای بقای جامعه و صیانت نفس در مقابل نیروهای فرافردی و مخربی بوده است که پیش‌تر در طبیعت تجلی می‌یافت. اما همزمان با اسطوره‌زدایی از طبیعت در علم مدرن و فراگیریِ ناعقلانیِ عقلانیت صوری، کلیت اجتماعی حیثیتی مشابه یافته و به‌مثابه امری خودسامان و فرافردی و در واقع نوعی طبیعت ثانویه، خواهانِ قربانی انسانی و طبیعی است. این‌گونه است که رنج جسمانی و طبیعی طبقات پایین و فرودستان شهری، قربانی آرمان پیشرفت نظم اجتماعی‌ای می‌شود که در اصل بر انتزاع استوار است و انتزاع نیز چیزی نیست مگر قربانی کردن امر خاص در پای امر کلی، حال در پای آینده، غریزه در پای عقل، فرد در پای جمع و طبیعت در پای تکنولوژی.

متأسفانه در این فیلم نیز با نوعی جامعه‌شناسی پوزیتیویستی مواجه هستیم که قادر نیست پیوند میان آنچه را که آسیب‌های اجتماعی خوانده می‌شود با کلیت اجتماعی و اقتصادی جهان سرمایه‌داری و بازار و اقتصاد انتزاعی نولیبرالی روشن کند. در نتیجه از ایماژ مادر نمونه‌ی این فیلم و قرینه‌ی آن در گفتارهای سیاسی تا تلاش نولیبرالی برای توانمندی زنان ذیل گفتار کارآفرینی فاصله‌ی چندانی باقی نمی‌ماند. جز این‌که در زمان تهیه‌ی این فیلم روند کالایی‌سازی دانش و سلامت آن‌چنان پیشرفت نکرده بود و برخی از زنان سرپرست خانوار قادر بودند تا با کمک نهادهای عمومی به موفقیت تحصیلی و کاری فرزندان خود کمک کنند. اما زنانی که هم‌اکنون بناست حول گفتار کارآفرینی، توانمند شوند، از حمایت نهادهای عمومی دیگر برای موفقیت تحصیلی و ارتقای موقعیت اجتماعی فرزندان خود محروم‌اند و در نتیجه ناخو استه مفاهیمی چون مادر نمونه از یادها رفته است.

به این ترتیب بناست که فروغ به‌عنوان زنی مدرنیست، از خلال تهیه‌ی مستند، مفهوم مادری را بکاود بدون آنکه پیوند آن با تاریخ سرمایه‌داری و تمایز ساختاری رنج زنان/مادران طبقه متوسط با فرودستان شهری آشکار شود. در نتیجه مجدداً با تکرار ایماژهای خانواده‌ی بورژوایی و گفتار لیبرالی مواجهیم. زن همچنان معشوق است و

مظهر زنانگی و عاطفه و فرهنگ است و مرد عاشق و نماینده‌ی اقتصاد. عشق تصویر شده نیز هیچ معما و پیچیدگی در آن وجود ندارد، عاشق همان خصایصی را در معشوق می‌بیند و می‌ستاید که معشوق خود را وقف آن کرده و به بارزترین شکل آن را نشان می‌دهد. در اینجا نیز ردی از میل زن و سوژگی او در میان نیست.

با وجود این، فروغ به‌خوبی متوجه می‌شود که مردسالاری چگونه از خلال رابطه‌ی او با پسرش (نسل جدید طبقه‌ی متوسط) در حال تکرار است و فیلم به بازنمایی مسأله‌ای ختم می‌شود که هم‌اکنون بیش از گذشته آشکار شده است، یعنی مسایل روان‌شناختی و اجتماعی و سیاسی نسل جدید طبقه‌ی متوسط. مسایلی که هم توسعه‌گرایان قدیمی و هم منتقدان فرهنگ و هم جامعه‌شناسان انتقادی در همین دوران به آن اشاره کرده‌اند و در بخش بعدی بدان خواهیم پرداخت. اما در بسیاری از آثار فمینیستی، از جمله آثار بنی‌اعتماد، مسایل نسل جدید عموماً زاییده‌ی مردسالاری به‌مثابه پدیده‌ای فرهنگی چه در حکومت و چه در خانواده طرح و نقد شده است.

آثار تهمینه میلانی نیز از این امر مستثنی نیست و متأسفانه سیر آثار او غلبه‌ی تدریجی فمینیسم لیبرال و سپس نولیبرال را به‌خوبی نشان می‌دهد. فیلم *بچه‌های طلاق* میلانی که در سال ۱۳۶۸ ساخته شده است، بر مسائل خانواده‌ی بورژوایی بعد از انقلاب و جنگ متمرکز است. در این فیلم ظهور سوژه‌ی لیبرال مردانه‌ی زخمی و خشونت برخاسته از آن -چه در حق زن خانواده و چه در حق فرزندان- به تصویر در می‌آید؛ اما غفلت از اقتصاد به‌نوعی جامعه‌شناسی پوزیتیویستی در مورد مسائل و آسیب‌های اجتماعیِ نهاد خانواده و خشونت علیه زنان و کودکان در خانواده‌ی مردسالار ایرانی (به‌عنوان مسأله‌ای فرهنگی و روان‌شناختی و نه اقتصادی) میدان می‌دهد. این غفلت در کنار بازنمایی خام و ساده‌انگارانه‌ی واقعیت اجتماعی و اقتصادی این سال‌ها، تقابل مرد سنتی (مانده) با زنِ خواهان استقلال و هویت مدرن را مؤکد می‌کند.

تقابل مرد و زن در فیلم بعدی او یعنی *عشق و مرگ* نیز ظاهر می‌شود. زن/افسانه، پرستاری است مهربان و فداکار که در دوران جنگ به جای نقد اجتماعی و سیاسی ظاهراً رادیکال و مردانه، از «نوع‌دوستی و مهربانی و نجابت و ایمان و هوش و ذکاوت و حد بالای سلامت روان و قناعت و صبوری مردم ایران» سخن می‌گوید، مردمی که به‌زعم او در زمان مقتضی امتیازات اخلاقی خودشان را نشان می‌دهند و در زمان جنگ

فداکاری می‌کنند. در مقابل نامزد جامعه‌شناس و پوزیتیویست او که ظاهراً انقلابی و چپ است، مردم ایران را بی‌فرهنگ و نامتمدن و عقب‌مانده قلمداد می‌کند. در ادامه رقابت مردانه و میل به تخریب (همزمانی گلاویز شدن مردان با انفجار بمب) در تقابل با همکاری و نوع‌دوستی زنانه قرار می‌گیرد. اما جالب آن است که زن فرشته‌گون فیلم حتی قادر نیست تنش پیش آمده بین خود و سر پرستار را که ظاهراً زنی سرکوب‌شده است با نوع دوستی خردمندانه حل کند و ناچاراً پای قدرت مردانه‌ی پزشکِ بخش به میان می‌آید.

جدا از تقابل‌های ساده‌انگارانه و متناقض فیلم، زمینه اصلی این تقابل‌ها نقد سیاست انتقادی (برابری‌خواه و آزادی‌خواه) پیش از انقلاب و رادیکال خواندن آن است. پزشک بخش که سابقه‌ی فعالیت سیاسی دارد می‌گوید: «من در تمام عمر دنبال حقیقت بودم و برای آن هر کاری کردم، حقیقت را در سیاست نیافتم، در عشق نیافتم و بعد هم در حرفه‌ی پزشکی ندیدم و بالاخره در تنهایی... و همچنان در جستجوی آن هستم». او در ادامه نسبت به قدرت تخریب نامزد پرستار هشدار می‌دهد و او را مشابه نسل پیشین می‌داند، یعنی نسلی که به‌زعم او با بیماری شک و یأس و ناامیدی و بدبینی بزرگ شده است.در نتیجه در نگاه او سیاست‌ورزی و یأس ناشی از سرکوب‌های سیاسی پیشین، تعبیری آسیب‌شناختی و روان‌شناختی پیدا می‌کند و سیاست قلمرو مردانگی تخریب‌گر معرفی می‌شود.

به این ترتیب به‌مرور می‌توان رد تحلیل‌های ایوا ایلوز در کتاب *شکل‌گیری سرمایه‌داری هیجانی* را در آثار میلانی یافت. ایلوز در این کتاب به پیوند روان‌کاوی و فمینیسم (خصوصاً در میان طبقات متوسط) اشاره می‌کند و بر این باور است که نهادینه‌سازی کامل روان‌شناسی در فرهنگ آمریکا، تصویری قرینه در نهادینه‌سازیِ به‌همان اندازه کامل فمینیسم در دهه‌ی ۱۹۷۰ داشت. از سوی دیگر، از آنجایی که فمینیسم موج دوم در خانواده و در قلمرو سکسوالیته حضور بسیار پررنگ‌تری داشت، و چون رهایی خود را در این حوزه‌ها قرار می‌داد، قرابت‌هایی طبیعی با روایت درمانی داشت (ایلوز، ۱۳۹۹: ۴۵). در آثار میلانی نیز به‌مرور به‌جای سیاست رهایی‌بخش پیشین

با ارتقای سکسوالیته به‌مثابه‌ی عرصه‌ی رهایی و تأکید بر صمیمیت هیجانی و جنسی مواجه هستیم.

از سوی دیگر به‌زعم ایلوز فمینیسم در دهه‌ی ۱۹۸۰ با دفاع از کودکان آزاردیده، تاکتیک جدیدی در روان درمانی برای انتقاد از خانواده و پدرسالاری یافت؛ زیرا، مقوله‌ی کودک‌آزاری فمینیسم را قادر ساخت تا مقولات فرهنگی، مثل کودک را که جذابیت گسترده‌تر و جهانی‌تری داشتند بسیج کند... فمینیست‌ها از مقوله‌ی تروما برای نقد خانواده، حمایت از کودک، تصویب قوانین جدید و مبارزه با خشونت مردانه علیه زنان و کودکان استفاده می‌کردند. آنها با گسترش نقد سیاسی خود از خانواده و با پذیرش تمام و کمال مقوله‌ی آسیب هیجانی ناگزیر به زبان روان‌شناسی به‌شدت وابسته می‌شدند (همان: ۹۰- ۸۹).

نگاه میلانی در فیلم *بچه‌های طلاق* کم‌وبیش به این گفتار نزدیک است اما نقد مردسالاری و پدرسالاری (چه در خانواده و چه در عرصه‌ی سیاسی) در آثار فمینیست‌ها و کارگردانان ایرانی خصوصاً در دهه‌ی هشتاد با تمرکز بر مسایل روان‌شناختی نسل جدید (نه کودکان) ظاهر می‌شود: *شمعی در باد* و *رؤیای خیس پوران* درخشنده و *خون‌بازی* رخشان بنی اعتماد و علی *سنتوری* داریوش مهرجویی از این جمله‌اند. در تمام این موارد نیز نقد اقتصاد سیاسی کنار گذاشته شده و نقد مردسالاری در خانواده دلالت بر نقد مردسالاری و پدرسالاری در عرصه‌ی سیاسی دارد.

با این حال اهمیت آثار میلانی، بازنمایی این تغییرات به‌همراه نقد سیاست و مبارزات سیاسی پیش از انقلاب و بازنمایی غلبه‌ی هستی‌شناسی لیبرالی و سپس نولیبرالی است. فیلم *دو زن* میلانی نیز به‌رغم غیاب روان‌شناسی، در ارائه مدل فرهنگی صمیمیت ایدئال، پیوند روان‌شناسی و فمینیسمِ لیبرال شده (در این سال‌ها) را نشان می‌دهد. زندگی زناشویی رؤیا را شاید بتوان این گونه تعبیر کرد که: «این تیپ ایده‌آل که شاید به نظر اتوپیایی دست نیافتنی بیاید، این نوید را می‌دهد که اگر در حال حاضر برابری زنان و مردان در سطح قانونی میسر نیست، ولی در سطح زندگی خانوادگی این برابری میسر است» (لاجوردی، ۱۴۰۰: ۱۲۰). اما با نگاهی به آثار قبل و بعد میلانی می‌توان گفت که زندگی زناشویی رؤیا، ایدئال صمیمیتی را تجلی می‌دهد که شامل انگیزه‌ها و نمادهای اصلی دو مسلک فرهنگی عمده است که در قرن بیستم به هویت

زنان شکل می‌داد (روان‌شناسی و فمینیسم لیبرال): برابری، انصاف، رویه‌های خنثی، ارتباطات هیجانی، سکسوالیته، غلبه و بیان هیجانات پنهان و محوریت خودبیان‌گری زبانی، همگی در قلب ایدئال صمیمیت مدرن‌اند (ایلوز،۱۳۹۹: ۵۰).

وجوه روان‌کاوانه‌ی این تلقی از صمیمت زناشویی در فیلم *آتش‌بس* آشکارا بیان می‌شود. اما آنچه ایلوز به‌خوبی نشان می‌دهد پیوند این تغییرات با ظهور سرمایه‌داری هیجانی است. به زعم او اگر در شرکت‌ها زبانِ درمان سامان‌دهی مجدد مردانگی را پیرامون برداشت‌های زنانه از خود آغاز کرده بود، در خانواده زنان را نیز به ادعای منزلت سوژه‌های خودآیین (مردانه) و مسلط بر نفس ترغیب می‌کرد. اگر در شرکت‌ها روان‌شناسان بهره‌وری را به امری هنجاری تبدیل کردند، در قلمرو صمیمیت، لذت و سکسوالیته را منوط به تحقق رویه‌های منصفانه و تصدیق و صیانت از حقوق اساسی زنان می‌دانستند. به بیان دقیق‌تر، روان‌شناسان به‌زور قصد داشتند روابط صمیمی را از طریق ایده‌ی سلامت هیجانی یا روابط سالم از سایه‌ی قدیمی قدرت و عدم تقارن آزاد کنند (همان: ۵۰).

مسأله این‌جاست که روان‌شناسی بازاری مذکور در شرایطی تفوق می‌یابد که همچنان به شهادت فیلم دو زن، قانون، پدر، شوهر و مزاحم با چهار زبان و چهار نوع ادعای خیرخواهی ولی در نهایت با یک شیوه‌ی واحد، حق انسانی زندگی کردن را از فرشته (و فرشته‌ها) می‌گیرند (لاجوردی،۱۴۰۰: ۱۱۵).و هشیارترین و تواناترین زنان طبقه‌ی متوسط نیز ـ چنانچه خاستگاه خانوادگی فرودستی داشته باشند ـ نمی‌توانند به‌سادگی از سد حقوق نابرابری گذر کنند که هم سنت و هم مناسبات اقتصادی جدید بر آنها تحمیل می‌کند.

اما به‌رغم اهمیت یافتن روزافزون نگاه روان‌شناختی در این سال‌ها، فیلم قادر نیست وجه روان‌شناختی تجربه‌ی زنان ناآزاد را تصویر کند. حال آنکه روایت *دو زن* با تغییراتی، کاملاً پذیرفتنی و روشنگر می‌توانست باشد. آزارهای عاشق اسیدپاش و سمج، گرچه حد نهایی ضعف حقوق قضایی را نشان می‌دهد اما همزمان حضور شبح‌گون و روان‌شناختیِ گذشته‌ی مردسالاری را در پس ساختارهای اجتماعی و نهادها و خانواده‌های سنتی اعلام می‌دارد. با این حال در شرایطی که روان‌شناسی فردی و جمعی

زنان یکی از میانجی‌های بازگشت دوباره آنها (بعد از موفقیت‌های تحصیلی و کاری) به آغوش خانواده‌ی سنتی بوده و هست، فیلم به روایت رئالیستی بسنده می‌کند.

زمینه‌ی اجتماعی اقتصادی ضعف تخیل اینچنینی را در خود فیلم و در مناسبات میان دو زن نیز می‌توان تاحدی درک کرد. دوست فرشته (نماینده‌ی طبقات متوسط مدرن) گذشته‌ی دورتر خشونت اسطوره‌ای مردسالاری را فراموش کرده و آن را مسأله‌ی فردی دیگری قلمداد می‌کند ولی دلسوز دوست خویش است. فرشته گذشته‌ی نزدیک‌تر را تاحدی تجربه کرده و به‌دنبال چاره‌جویی خردمندانه است. این شکل از دوستی نشان می‌دهد که هنر و ادبیات در میان برخی از طبقات متوسط مدرن، رسالت یادآوری‌کننده‌ی خود را تاحدی وانهاده و بدین‌واسطه امکان سیاست‌ورزی بالغانه/خردمندانه و حمایت برادرانه/خواهرانه (نه از روی دلسوزی) را محدود کرده است.

فیلم *نیمه‌ی پنهان* نیز بخشی دیگر از پازل تغییرات این دوران را نمایندگی می‌کند: یعنی دفاع از عرصه‌ی عمومی فرهنگی و ادبی پیش از انقلاب در تقابل با عرصه‌ی عمومی سیاسی آن دوران. مسأله‌ای که نتیجه‌ی کالایی‌سازی فرهنگ و سیاست‌زدایی این دو دهه است و خصوصاً در مواجهه‌ی طبقات متوسط جدید با گذشته مشهودتر و سرنوشت‌سازتر است. البته در این فیلم برخلاف ایدئال صمیمیت لیبرالی، درکی از عشق و بلوغ فردی برجسته می‌شود اما متأسفانه در آثار بعدی او فراموش شده و در نهایت به نوعی قوانین جذابیت نولیبرالی در *فیلم آتش‌بس* منتهی می‌شود.

اما پیش از *آتش‌بس*، میلانی در فیلم *زن زیادی* به مسأله‌ی مهمی می‌پردازد که همانا غلبه‌ی فضای شبه کوندرایی (خصوصاً فضایی مشابه با مجموعه داستان *عشق‌های خنده‌دار* اثر میلان کوندرا) در میان طبقات متوسط مدرن و پیامد آن برای زنان است. میلانی در این فیلم به جای تأکید بر نابرابری‌های حقوقی زنان با مردان، مسأله‌ی زنان را در نسبت با مفهوم خوشبختی و سعادت فردی مطرح می‌کند. با این تفاوت که در نگاه او ایده صمیمیت لیبرالی سابق رنگ باخته و تحقیر زنان در خانواده و روابط جنسی جدید برجسته می‌شود. زن/ معلم این بار در تقابل با مردانگی نفع‌طلب با زنان قربانیِ مردسالاری سوداگرایانه‌ی جدید متحد می‌شود و حتی میان او و پلیس نیز نوعی همدلی ارتجاعی در نقد آزادی‌های جنسی نولیبرالی شکل می‌گیرد. با این حال مجدداً یکی از مهم‌ترین تغییرات اقتصادی این دوران یعنی نزول موقعیت اجتماعی و اقتصادی معلمان

به‌واسطه‌ی کالایی‌سازی دانش از یک سو و غلبه‌ی نفع‌طلبی نولیبرالی از سوی دیگر کنار گذاشته می‌شود و تنها بر تحقیر زنان در نظام مردسالار جدید تأکید می‌شود.

حال فیلم *آتش‌بس* خواسته یا ناخواسته راهکار بازاری برای تحقیر زنان در نظام مردسالار جدید ارائه می‌کند. فضای فیلم شباهت بسیاری با نمونه‌ی هالیوودی آن یعنی فیلم *قوانین جذابیت* دارد. عنوان این فیلم در قیاس با *آتش‌بس*، پیوند راهکار مذکور با فضای نولیبرالی را آشکارتر بیان می‌کند. اگر به‌سادگی نمی‌توان نابرابری‌های حقوقی و اجتماعی و اقتصادی زنان را در سطح اجتماع حل کرد، در ساحت روابط بینافردی، زنان مدرن می‌توانند چه به‌صورت غریزی و چه با کمک روان‌شناسی بازاری و حدی از استقلال و تمکن مالی، قوانین جذابیت را بیاموزند تا در فضای آزادی‌های جنسی نولیبرالی تحقیر نشوند و در انتخاب شریک عاطفی/جنسی امکانات برابری داشته باشند. بدین ترتیب آزادی انتخاب و برابری فرصت دوست‌یابی جایگزین ایدئال بلوغ و رهایی روان‌شناختی زنان می‌شود و آنان را درگیر بازی کودکانه ولی ظاهراً مهیجی برای حفظ خانواده‌ی بورژوایی جدید می‌کند.

میلانی از نگاه روان‌شناسی فردی، کودکانه بودن این بازی را نقد می‌کند اما بنیان اقتصادی آن یعنی غلبه‌ی شکل جدید سرمایه‌داری و شکل‌گیری بازار ازدواج را تحلیل نشده باقی می‌گذارد. در جهان نولیبرال، آزادی و برابری زنان به‌معنای کسب موقعیت‌های اجتماعی و کاری برابر با مردان و آزادی انتخاب سبک زندگی است. اما سبک زندگی نیز کالایی است که در بازارهای مختلف عرضه می‌شود. در نتیجه به‌واسطه‌ی کالایی‌سازی و برابرسازی تمامی ساحت‌های حیات اجتماعی، نقصان برابری فرصت‌ها برای زنان در یک حوزه، در حوزه‌های دیگر جبران‌پذیر ظاهر می‌شود. به‌عنوان نمونه چنانچه زنان نتوانند با توجه به سطح تحصیلات و توانمندی‌های خود در بازار کار موقعیت برابر و مناسبی برای خود فراهم کنند، می‌توانند آن را در بازار ازدواج و روابط دوستی سرمایه‌گذاری کنند و در آنجا رقابت‌پذیرتر شوند و حتی به‌واسطه‌ی موقعیت کاری و تحصیلی دوستان خویش، سرمایه‌ی خویش را مجدداً به بازار کار منتقل کنند و در این جریان قیمت بالاتری نیز کسب کنند.

بدین ترتیب حیات اجتماعی به‌جای سیاست‌ورزی و کسب حقوق برابر میان مردان و زنان، به محاسبه‌گری افرادی اختصاص می‌یابد که به‌دنبال کسب ارزش افزوده در بازارهای مختلف و حل فردی نابرابری‌های واقعی‌اند. خصوصاً دختران و زنان طبقه‌ی متوسط که پیش‌تر به دنبال رقابت کاری و تحصیلی برای کسب موقعیت‌های اجتماعی بهتر بودند، ناخواسته به این سو متمایل می‌شوند که راه‌های میان‌بر و مکمل پیشرفت را از طریق روابط دوستی و عاشقانه پیگیری کنند.

بازاری‌شدن روابط دوستی و عاشقانه و ناخشنودی ملازم با آن، نشان خود را در رقابت‌های کودکانه‌ی فیلم *آتش‌بس* به جا می‌گذارد. اما به‌جای نقد ساختارهای اقتصادی و اجتماعی، خبر از تغییری کیفی در سیاست فمینیستی و غلبه‌ی فمینیسم و هستی‌شناسی نولیبرال در میان طبقات متوسط (خصوصاً اقشار بالایی آن) و اتحاد آنان با بورژوازی جدید می‌دهد. این اتحاد که درونی اقتصاد و سرمایه‌داری نولیبرال است، در دوران اصلاحات حول تقابل دولت و جامعه‌ی مدنی یا تقابل سنت و مدرنیته پنهان می‌شود و امکانات سیاست را برای نقد گفتار کارآفرینیِ در حال رشد به‌شدت تضعیف می‌کند.

اتحاد برخی از اقشار طبقه‌ی متوسط با بورژوازی جدید با فراموشی نقد توسعه‌ی صنعتی بعد از انقلاب توأمان است. در این دوران به‌رغم اینکه اقتصاد ایران نفتی و رانتی معرفی و نقد می‌شود اما اغلب طبقات متوسط حتی خود **صنعت نفت** را به‌مثابه کلیتی اجتماعی اقتصادی فراموش می‌کنند. حال آنکه خوّاجیان در مقدمه کتاب دموکراسی کربنی به‌خوبی شرح می‌دهد که اگر این گونه به نظر رسد که نفت در کشورهای تولیدکننده عمدتاً پس از تبدیل آن به جریان پول تأثیرگذار می‌شود، این خود را در ساخت لوله، مکان‌یابی پالایشگاه، مذاکره بر سر بهره‌ی مالکانه و دیگر ترتیباتی نشان می‌دهد که از آغاز، در تلاش برای دور زدن مطالبات نیروی کار سازمان‌یافته، در پیوند با مسائل دموکراسی کربنی بودند. تبدیل نفت به درآمدهای هنگفت و بی‌اندازه برای دولت نه سبب‌ساز مشکل دموکراسی و نفت، که نتیجه‌ی راه‌های ویژه‌ی مهندسی روابط سیاسی از درون جریان انرژی است (خواجیان، ۱۳۹۵: ۱۷).

متأسفانه همزمان با اجرای طرح‌های توسعه‌ی فاوستی در صنعت نفت و سایر صنایع مادر از یک سو و افزایش استثمار نیروی کار به‌واسطه‌ی برون‌سپاری‌ها و

مقررات‌زدایی‌ها و موقتی‌سازی‌ها از سوی دیگر، عرصه‌ی عمومی سیاسی و فرهنگی دل‌مشغول تقابل دولت و جامعه‌ی مدنی یا سنت و مدرنیته است. سرکوب طبیعت درون و بیرون در کل نظام صنعتی (و به تبع آن دانشگاه‌های فنی مهندسی) و پیامد روان‌شناختی آن بر کارگران و مهندسان و مدیران و همچنین مسایل اجتماعی و زیست‌محیطی آن به‌ندرت در عرصه‌ی عمومی فرهنگی و هنری به بحث گذاشته می‌شود و انتقادات مطرح شده اغلب به حوزه‌ی فلسفه‌ی تکنولوژی خصوصاً شاخه‌ی هایدگری آن محدود می‌ماند. در سینما نیز خبری از ترس‌ها و اضطراب‌ها و تنش‌های محیط‌های صنعتی در میان نیست. حال آنکه متأسفانه اغلب سیاست‌گذاری‌های اقتصادی و سیاسی و حتی زیست‌محیطی بعد از انقلاب، به‌دست افرادی رقم خورده است (یا شاید کماکان رقم بخورد) که تجربه‌ی اجتماعی غالب آنان از جهان مدرن، فضای صنعتی بوده است.

در نتیجه هم کارگران و هم مهندسان و مدیران و و توسعه‌گرایان نمی‌توانستند تجربیات خود را در تصاویر هنری این دوران بازشناسند. حتی هنرمندانی که برخلاف روند غالب، در شهرهای نولیبرال، جهنم انسانی را پیش‌بینی و تصویر کرده‌اند، به جهنمی که پیش‌تر در تأسیسات عظیم نفتی در جنوب ایران یا کارخانه‌های صنعتی مشابه برپا شده است، نپرداخته‌اند.

منابع

- آدرنو، تئودور (۱۳۹۶)، *گزیده‌هایی از اخلاق صغیر*، ترجمه هاله لاجوردی، **ارغنون**،شماره ۱۶.

- آدرنو، تئودور (۱۳۹۶)، ***دیالکتیک روشنگری***، ترجمه مراد فرهادپور، امید مهرگان، تهران: هرمس.

– اباذری، یوسف (۱۳۸۱)، *فروپاشی اجتماعی*، گفت وگو با یوسف اباذری، **آفتاب**، شماره ۱۹.

– اباذری، یوسف، پرنیان، حمیدرضا (۱۳۹۴)، استقرار مکتب آموزشی نیاوران، تاریخچه ایجاد نهادهای دولتی آموزش مدیریت و اقتصاد بازار، مطالعات جامعه‌شناختی، دوره ۲۲، شماره ۲.

- ایلوز، ایوا (۱۳۹۹)، **سرمایه‌داری هیجانی در نقد صنعت روانکاوی**، ترجمه روژان مظفری، تهران: نگاه.

- بیات، آصف (۱۴۰۰)،***کارگران و انقلاب ۵۷***، ترجمه محمد دارکش، تهران: اختران.

- برمن، مارشال (۱۴۰۰)، **تجربه مدرنیته**، ترجمه مراد فرهادپور، تهران: طرح نقد.

- صداقت، پرویز (۱۴۰۰)، **بسط و قبض طبقه متوسط در ایران**، در میانه، در حاشیه، زمانه مدیا.

– لاجوردی، هاله (۱۴۰۰)، ***زندگی روزمره در ایران مدرن***، تهران: ثالث.

- میچل، تیموتی (۱۳۹۵)، ***دموکراسی کربنی***، ترجمه شهریار خواجیان، تهران: ققنوس.

– هنیه، آدام (۱۴۰۰)، ***تبار خیزش: مسائل سرمایه‌داری معاصر در خاورمیانه***،ترجمه لادن احمدیان هروی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

–Morrison , Kevin **,** A. (2010), *"Whose Injury Is Like Mine?" Emily Brontë, George Eliot, and the Sincere Postures of Suffering Men*, Novel: A Forum on Fiction 43:2.