

تحلیل روایی دگرگونی ارزشها، هویتها و سبکهای زندگی در سینمای بعد از انقلاب

جمال محمدی^۱

عبدالله بیچرانلو^۲

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۰۵/۰۷

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۰۹/۱۰

چکیده

تأمل جامعه‌شناختی در روایت‌های سینمایی تحولات اجتماعی، در سه بعد ارزشها، هویتها و سبکهای زندگی، در ایران پس از انقلاب دغدغه محوری این پژوهش است. چارچوب مفهومی پژوهش نخست موضع آن را درباره تعامل اثر هنری و جامعه تبیین میکند و سپس مضامین میانجی تحقیق، یعنی تحول ارزشها و هویتها و سبکهای زندگی را مفهوم‌پردازی میکند. روش‌شناسی تحقیق، کیفی است: نخست با بکارگیری روش «تحلیل روایت نشانه‌شناختی»، فیلمها تحلیل شده‌اند؛ سپس، از دل این تحلیل، مقولات اجتماعی آنها استخراج شده و از طریق راهبرد تحلیل تماتیک، از منظری جامعه‌شناختی، تحلیل شده‌اند. میدان مطالعه کل سینمای بعد از انقلاب است که به شیوه نمونه‌گیری هدفمند از هر دهه چند فیلم انتخاب شده‌اند: «نرگس»، «عروسی خوبان» (دهه شصت)، «آژانس شیشه‌ای»، «زیر پوست شهر»، «اعتراض»، «روسری آبی»، «شوکران» (دهه هفتاد)، «بوتیک»، «چهارشنبه سوری»، «محاکمه در خیابان»، «درباره‌الی» و «جدایی نادر از سیمین» (دهه هشتاد). نتایج تحقیق نشان میدهد سینمای اواخر دهه شصت نمایانگر نخستین نشانه‌های ترک برداشتن انسجام اجتماعی است که خود نمود عینیت یافتن گفتمان ارزش مدار آن دهه بوده است. ملودرام‌های اجتماعی دهه هفتاد روایت‌هایی هستند از تضاد ارزشها، چندپارگیهای هویتی، تلاطم‌های خانوادگی و شکاف نسلی در شرایط اجتماعی سیطره گفتمان توسعه‌گرایی؛ سینمای دهه هشتاد تصویرگر شکلی از زندگی روزمره به هم‌ریخته، اضطراب‌زا، سرد و بیروح، تهی از معنا و خودآیینی، و یأس آور است. روایت سینما از تحول این فضاها، روایت تغییر شکل «انسان آرمان خواه و ارزشگر»ی دهه شصت به «انسان فردیت طلب و خودآیین» دهه هفتاد و سپس به «انسان میانه حال و نسبی‌اندیش» دهه هشتاد است.

واژگان کلیدی: روایت، بازنمایی، تحول ارزشی، سبک زندگی، منظومه هویتی

M.jamal8@gmail.com

۱. استادیار جامعه‌شناسی دانشگاه کردستان.

۲. استادیار ارتباطات دانشگاه تهران

مقدمه

این پژوهش در صدد ارایه تحلیلی جامعه‌شناختی از روند تحول ارزشها، هویتها و سبکهای زندگی در ایران بعد از انقلاب از طریق تأمل در روایت‌های سینمایی آن است؛ یعنی می‌کوشد دقایق و ظرایف این تحولات در زندگی روزمره آدمیان را به میانجی هنر سینما تحلیل جامعه‌شناختی کند. سینما در عصر حاضر سوای اینکه یکی از ابزارهای اصلی شکلدهی به فرهنگ، هویت و زندگی است، میانجی تأمل در این پدیده‌ها نیز هست. این هنر با باز نمود ستیز گفتمانها و اشکال زندگی نقشی اساسی در به تصویر کشیدن جهان دارد و به مدد فرم، تکنیک، روایت، فرایندهای بیانی، شیوه‌های بازنمایی و جز اینها، ایماژهایی تأثیرگذار از حیات فرهنگی و هستی اجتماعی انسان می‌آفریند. این شکل هنری به سبب رابطه ارگانیک و در همبافتهاش با زمینه اجتماعی میتواند میانجی فهم ظرایف، دقایق، ژرفاها و پیچیدگیهای تحولات در حیات اجتماعی باشد. سینما، درست همانند جامعه، برساختی است فاقد ذات، خاستگاه آغازین و شکل نهایی؛ هر دو در پویایی و سیورورتی دایمی‌اند و این امر از رهگذر تعامل دیالکتیکی آنها محقق میشود (دو وینو، ۱۳۸۸: ۵-۱۰). تعامل دیالکتیکی سینما با جامعه آن را به یکی از قویترین میانجیهای فهم جهان اجتماعی مبدل می‌سازد. بدین ترتیب، مطالعه زندگی اجتماعی اکنون بدون توجه به باز نمودهای سینمایی آن امکانپذیر نیست. سینمای ایران بعد از انقلاب، برخلاف قبل از انقلاب که در آن عمدتاً جریان فیلم فارسی سیطره داشت، همانند دیگر اشکال فرهنگی دستخوش تحول بنیادین شد. سیاست تقویت و گسترش فرهنگ بومی، مقابله با مدرنیزاسیون غربی، و فرهنگسازی و هویت‌سازی ایرانی/اسلامی به طور کلی سینمای ایران را در مسیر متفاوتی انداخت و به تولید ژانرها، درونمایه‌ها و سبک‌هایی سینمایی منجر شد که از هر حیث با سینمای دیگر کشورها و سینمای قبل از انقلاب متفاوت بوده است. رخداد انقلاب، واکنشی بنیادین بود به مدرنیزاسیونی که حاصل آن تکه‌پاره شدن هویتها، زوال زیست-جهانهای سنتی، محو شدن در فضاها، روزمره و از دست رفتن «اصالت» بود. با این حال، پس از انقلاب به تدریج در پی نوآوریهای تکنولوژیک و تثبیت بوروکراسیهای عقلانی و انباشت سرمایه و صنعتی شدن و رشد شهرها، فرایند مدرنیزاسیون دوباره فرهنگ و جامعه ایرانی را دستخوش انواع دگر دیسی‌ها و تضادها و تنش‌ها ساخت. بدینسان، سینمای بعد از انقلاب روایتگر شیوه‌های از زیستن در متن تناقضها و تنشها شد، نمایشگر زندگی‌ای حاوی بیشباتی و معلق بودن بین گذشته و حال. تأمل در زندگی فرد ایرانی در سه دهه بعد از انقلاب گویای آن است که هر چه به امروز نزدیک میشویم برخی مؤلفه‌های مدرنیته مثل شیء‌وارگی، تعامل ابزاری، از خود بیگانگی



فصلنامه علمی-پژوهشی



دوره ششم
شماره ۳
پاییز ۱۳۹۲

و مصرف فرهنگ عامه پسند بیشتر در زندگی روزمره او رسوخ کرده است و روابط و گفتارها و پندارهای او را متأثر ساخته و شکل داده‌اند. این همان چیزی است که سینما روایتش میکند. در واقع مقایسه فیلمهای سینمای ایران در این سه دهه تلاشی است برای فهم روند همین تحولات در سه حوزه ارزشها، هویتها و سبکهای زندگی. این فیلمها، درست از آنرو که آثاری هنری‌اند، فهمی عمیق و غنی از این تحولات به ما می‌دهند، زیرا این تحولات را در متن تضادها، پویاییها، شکافها، چندپارگیها، گسستها، سلطه‌جوییها، مقاومتها و معناسازیهایی که عیناً در زندگی اجتماعی فرد ایرانی به وقوع پیوسته است، بازنمایی میکنند. به بیان دیگر، تحلیل جامعه‌شناختی روایت‌های این فیلمها عملاً تقلائی است برای برملا کردن ناسازها، سکوتها، غیبتها، برجسته‌سازیها، طردشدگیها و خلاءهای موجود در روایتها، به منظور فهم عمیق تحولات مذکور. بر این اساس، سؤالات اساسی تحقیق عبارتند از:

سؤال کلی

- تحولات اجتماعی ایران بعد از انقلاب، در سه بعد ارزشها، هویتها و سبکهای زندگی، چگونه در سینما روایت‌پردازی شده است؟ سینمای ایران چه روایت یا روایت‌هایی از این تحولات ارائه می‌دهد؟

سؤالات جزئی

- عناصر محوری ساختار روایی فیلمها در دهه‌های شصت، هفتاد و هشتاد چه چیزهایی بودهاند؟
- شکلهای روایت‌پردازی این تحولات در سینمای هر دهه چه تناسبی با فضای گفتمانی آن دهه دارد؟
- در فیلمهای هر دهه کدام طیف منظومه‌های ارزشی، مفصل‌بندیهای هویتی و الگوهای سبک زندگی برجسته شده و کدام طیفها به حاشیه رانده شده‌اند؟
- برای برجسته ساختن یا به حاشیه راندن یک منظومه ارزشی، مفصل‌ندی هویتی یا سبک زندگی از چه نوع تمهیدات فرمی، شگردهای فنی، ساختارهای روایی، فرایندهای بیانی و شیوه‌های بازنمایی استفاده شده است؟

چارچوب مفهومی

در این پژوهش، برای تأمل جامعه‌شناختی در روایت‌هایی که سینمای ایران از تحول ارزشها، هویتها و سبکهای زندگی ارائه داده است، دو سنخ مفاهیم راهگشا و واجد حساسیت نظری



بکار گرفته شده‌اند. سنخ اول مفاهیمی‌اند که تعامل دوسویه جامعه و اثر هنری را تبیین میکنند و سنخ دوم مفاهیمی‌اند که مضامین میانجی تحقیق را تشریح می‌نمایند.

سنخ نخست

تعامل دیالکتیکی آفرینش هنری و تحول اجتماعی

این مفهوم را ژان دو وینیو در چارچوب رویکرد نظریاتش در حوزه جامعه‌شناسی هنر مطرح کرده است. طبق نظریه او، تجربه بشری و تخیل هنری فقط در بافت پویاییهای اجتماعی است که می‌رویند و موقتاً شکل می‌یابند. خود واقعیتهای عینی جامعه بشری همواره خصلت نیمه-تخیلی دارند. جامعه هیچگاه شکل نهایی پیدا نمی‌کند و تجربه بشری همواره در حال جوشش و پویا شدن است. آفرینش هنری در دل این پویاییها و در تعاملی دیالکتیکی با آن به انجام میرسد. واقعیتهای اجتماعی به میانجی تجربه تخیلی هنرمند در اثر هنری انعکاس پیدا میکنند، اما این انعکاس به هیچ رو خطی و مستقیم نیست. آفرینش هنری صرفاً مجموعه رخدادهایی نیست که از روی واقعیت بازسازی شده باشد. تخیل هنری و دینامیسم اجتماعی دو سطح موازی درهم‌بافته‌اند. گزاره محوری نظریه دو وینیو آن است که درک عمیق آفرینش هنری مستلزم درک سیالیت، پویایی و سرشت دایماً در حال تغییر روابط اجتماعی و زندگی جمعی است (دو وینیو، ۱۳۸۸).



تعامل دیالکتیکی هیبتاس هنری و میدان تولید هنری

این مفهوم را پیر بوردیو ذیل نظریه میدانهای اجتماعی طرح نموده است. نقطه شروع نظریه او توجه به قواعد و الزامات ساختاری مؤثر بر میدانها و من جمله بر میدان تولید هنری است. از نگاه او، آفرینش هنری/ ادبی در میدان تولید هنری/ ادبی اتفاق می‌افتد، میدانی که مثل هر یک از دیگر میدانهای اجتماعی منطق، قواعد و روابط قدرت خاص خود را دارد. نحوه عملکرد هنرمند درون این میدان حاصل تعامل هیبتاس او با قواعد میدان است. اثر هنری یا ادبی محصول تعامل دیالکتیکی هیبتاس هنرمند و میدان تولید هنری/ ادبی به مثابه فضایی اجتماعی است (بوردیو^۱، ۱۹۹۳: ۱۸۲). بوردیو بر تحول تاریخی و برساخته بودن اجتماعی آثار هنری و سیالیت دائمی زندگی جمعی تأکید می‌ورزد، با این تفاوت که او بیشتر از دو وینیو نقش

1. Bourdieu, P

تعیین کننده ساختارها و قواعد را برجسته میسازد. با این وصف، در این گزاره اصلی که هنر در تعاملی دیالکتیکی با زمینه اجتماعی اش شکل میگیرد و فاقد هر گونه ذات و خاستگاه آغازین است، با دو وینیو هممنظر است.

بازتاب ایدئولوژی و زمینه اجتماعی در اثر هنری

این مقوله را جنت ولف در نظریه‌اش پیرامون «تولید اجتماعی هنر» برجسته ساخته است. آنچه او مؤکد میسازد این است که هنرمند موجودی تکافتاده، برکنده از اجتماع و مصون از تأثیر ساختارها نیست (ولف، ۱۳۶۷: ۳۰-۳۵). انعکاس و جوه گوناگون حیات اجتماعی انسان در آثار هنری نیز درست از همین جا ناشی می‌شود که هنرمند زاده شرایط اجتماعی / تاریخی خود و جهان‌نگری حاکم بر آن شرایط است. تبلور ایدئولوژی در هنر همواره به وساطت دو مجموعه شرایط در ساحت زیبایی‌شناسی تحقق می‌پذیرد: «شرایط تولید هنری» و «قراردادهای زیبایی-شناختی». منظور از شرایط تولید هنری همان ابزارها، فنون، مواد و زمینه‌های عینی تاریخی و اجتماعی است که پدید آمدن آثار ادبی و هنری بدون آنها ممکن نیست؛ و منظور از قراردادهای زیبایی‌شناختی همان مادیت نشانه، زبان و عینیت رمزگان و قواعد زیبایی‌شناختی است. بر این اساس، ایدئولوژیک بودن آثار هنری به این معناست که این آثار در عین حفظ ابعاد زیبایی‌شناختی خود نمیتوانند ورای گرایشهای ایدئولوژیک، که همواره از متن روابط و مناسبات قدرت بر می‌خیزند، وجود داشته باشند. این نظر او شکل دیگری از تأیید وجود تعامل دیالکتیکی بین آفرینش هنری و جامعه است.

به طور کلی، نقطه ثقل مفاهیم این سنخ تأکید بر تعامل دیالکتیکی جامعه و اثر هنری، گسست از الگوی خطی و مکانیکی بازنمایی، درهم‌تنیدگی آفرینش هنری با علایق و منافع و روابط و مناسبات قدرت، بر ساخته‌بودن پدیده‌های اجتماعی و تولیدات هنری، و رابطه متن و نقد و تاریخ است.

سنخ دوم

دگرگون شدن شیوه‌های زندگی در مدرنیته متأخر

آنتونی گیدنز در متن مفهوم‌پردازی اش پیرامون تشدید پیامدهای مدرنیته در جوامع کنونی بسیاری از تحولات در شیوه‌های زندگی و کلاً در هستی اجتماعی آدمیان را مدنظر قرار داده است.



برخی از این تحولات عبارتند از: گذار به جوامع پسااستی؛ متکثر شدن زیست-جهانها؛ عدم قطعیت باورها و راه‌حلهای؛ و پیدایش و رشد تجربه‌های باواسطه به سبب سیطره رسانه‌ها (گیدنز، ۱۳۷۸: ۴۸). مفهوم پردازی گیدنز از پویایی هویتها، ارزشها و سبکهای زندگی ابزار نظری بسیار مناسبی برای تأمل در تحول ابعاد گوناگون زندگی اجتماعی است، ابعادی همچون الگوهای رفتاری خانوادگی و تربیت فرزندان، مصرف کالاهای فرهنگی، خودانگاره و هویت فردی، پوشش، مناسبات جنسیتی، بهداشت، نگرش به بدن، عادات غذاخوری، تجمل/ساده زیستی، و نحوه گذران اوقات فراغت.

تغییر ذایقه و مصرف فرهنگی

این مقوله محور نظریه تمایز پیر بوردیو است، نظریه‌ای که شکل‌گیری هبیتاس، رابطه مصرف با بازتولید اجتماعی، اشکال سرمایه، ذایقه و سبک زندگی، اضلاع دیگر آنند. بوردیو در یک دستگاه نظری منسجم این مقولات را به هم گره میزند. طبق این دستگاه، ذایقه افراد و گروه‌های اجتماعی بسته به جایگاه عینی آنها در ساختار سلسله مراتبی جامعه، که میزان و نوع دسترسی آنها به اشکال مختلف سرمایه را تعیین میکند، تفاوت می‌پذیرد. ذایقه، سبک زندگی و مصرف پیوند تنگاتنگی با هم دارند (بوردیو، ۱۳۹۰: ۳۵).

دگرذیسی منظومه‌های ارزشی و ترکیب بندی‌های هویتی

این دو مقوله به طور خاص در نظریات چینی و جنکینز درباره سبکهای زندگی و هویت در مدرنیته متأخر مطرح شده‌اند. چینی با عطف توجه به مقولاتی چون «فرهنگ مصرف‌گرا»، «چرخش فرهنگی»، زندگی روزمره، مبادله نمادین/سرمایه نمادین، سبکهای زندگی، تحول خود یا هویت، و ذایقه کوشیده است ریشه‌ها، ابعاد، سطوح و معانی این تحولات را به شیوهای جامعه‌شناختی تبیین کند. چینی تحول ارزشها، هویتها و سبکهای زندگی را همچون منظومه‌های در نظر میگیرد که تمام اجزا و عناصر آن باید در ارتباط با هم تحلیل شوند (چینی^۱، ۱۹۹۶: ۲۴). از دید جنکینز نیز، معناها و هویتها طی فرایندهای تعاملی و در زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی پدید می‌آیند و مناسبات قدرت و سلطه و ایدئولوژی، هم در ظرایف کنش متقابل و هم در نهادها و سازمانها ذی‌مدخل‌ند و سبب انقیاد عوامل درونی شناسایی می‌شوند. با این حال او همواره بر مقاومت انسانها در مقابل هر گونه



انقیاد و سلطه تأکید میگذارد و آن را خصلت انسان بودن می داند (جنکینز، ۱۳۸۱: ۴۳).

به طور کلی، در سنخ دوم برای مفهوم پردازی مضامین میانجی تحقیق، یعنی تحول ارزشها و هویتها و سبکهای زندگی، تلفیقی از مفاهیم گیدنز، بوردیو، چینی و جنکینز ارائه شده است. محور این مفصل بندی تأکید بر تحولات فرهنگی و اجتماعی است که در مدرنیته متأخر در اکثر جوامع اتفاق افتاده است. نقطه نظر این جامعه شناسان ما را یاری می دهد درکی جامعه شناسانه از وضعیت عینی این مؤلفه ها در جامعه ایران ارائه دهیم.

روش تحقیق

این پژوهش در چارچوب روششناسی کیفی انجام میشود. آنچه در اینجا به کارگیری روش شناسی کیفی را الزامی میسازد موضوع پژوهش یا ماهیت سؤال پژوهشی است. از جمله موضوعات همواره مورد توجه محققان کیفی نگر، مطالعه معنا در زندگی روزمره و تأمل در چگونگی برساخته شدن ترکیب بندیهای هویتی، منظومه های ارزشی و سبکهای زندگی به میانجی بازنمایی های فرهنگی است. تحقیق کیفی به مجموعه فعالیتهای بامعنایی اطلاق میگردد که با هدف توسعه درک و فهم زندگی اجتماعی انسانها و کشف چگونگی برساخته شدن معنا انجام میگردد. محقق کیفی در فرایند انعطاف پذیر، سیال و رفت و برگشتی کشف ایده تحقیقاتی و کالبدشکافی معنایی آن قرار میگیرد. مسئله، سوالات و فرضیات تحقیق تماماً در همین فرآیند هویت یابی میشوند (ایمان، ۱۳۹۰: ۱۴۹). راهبرد پژوهش حاضر برای داده یابی «تحلیل روایت نشانه شناختی» است، یعنی تلفیقی از «تحلیل روایت» و «نشانه شناسی»؛ دو راهبردی که در تحلیل فیلم اساساً مکمل همانند. تحلیل روایت فیلم، شاخه های از تحقیق نشانه شناسی است که در دهه ۱۹۷۰ رواج یافت. ساختارگرایی و فرمالیسم روسی دو منبع اصلی تفکر نشانه شناسانه بود هاند. الگوهای ساختار گرایانه و فرمالیستی با پدید آوردن نوعی دستور زبان روایی از کنار هم قرار دادن تکه های حداقلی، روی تأثیرات یا جلوه هایی تمرکز میکنند که محصول کل واحد متنی، مثل فیلم یا رمان، هستند. این الگوها از بابت توضیح و فرایند تولید روایی مقید به خاص بودگی فرهنگی موضوع مورد بررسی هستند. تحلیل روایت فیلم در جستجوی روابط طبیعی و انگیزه مند شده بین دالها و جهان داستان است تا نظام عمیقتر مناسبات فرهنگی را که از طریق شکل روایت بیان می شود آشکار سازد (آلن^۱، ۲۰۰۴: ۷۰). بنابراین در این پژوهش، ابتدا از طریق «تحلیل روایت نشانه شناختی»، فیلمها به واسطه عناصری مثل ایمازها و





افکتها، موسیقی، نماها و لانگشاتها، رخدادهای، میزانسن، دیالوگها و سکانسها، تحلیل می شوند. سپس مقولات اجتماعی فیلمها استخراج شده و با استفاده از راهبرد «تحلیل تماتیک»^۱، در چارچوب بنیادهای نظری پژوهش، تحلیل می گردند. تحلیل تماتیک عبارت است از تحلیل مبتنی بر استقرای تحلیلی که در آن محقق از طریق طبقه بندی داده ها و الگویابی درون دادهای به یک سنخ شناسی تحلیلی دست می یابد (محمدپور، ۱۳۹۰: ۶۶). میدان مطالعه، کل سینمای بعد از انقلاب است که با توجه به کیفی بودن تحقیق همزمان از دو شیوه نمونه گیری هدفمند (با ملاک حداکثر تنوع) و نمونه گیری نظری (با ملاک اشباع نظری) برای انتخاب فیلمها استفاده شده است: «ترگس»، «عروسی خوبان» (دهه شصت)، «آژانس شیشه ای»، «زیر پوست شهر»، «اعتراض»، «روسی آبی»، «شوکران» (دهه هفتاد)، «بوتیک»، «چهارشنبه سوری»، «محاکمه در خیابان»، «در باره الی» و «جدایی نادر از سیمین» (دهه هشتاد). در خصوص ارزیابی اعتبار یافته ها و نتایج باید متذکر شد که تحقیق کیفی برای این کار از اصول و معیارهایی متفاوت استفاده میکند. در اینجا به جای ملاکهایی چون اعتبار و روایی که در تحقیقات کمی رایجاند، اصطلاح «قابلیت اعتماد» کاربرد دارد. این معیار ارزیابی معمولاً در صورت محقق شدن چهار شرط برآورده میشود:

- باورپذیری: داده ها همساز و همبسته، استدلالها منطقی و قوی، و نتایج متقاعدکننده و قابل باور باشند.

- اطمینان پذیری: توانایی تشخیص مکان اخذ داده ها.

- تأییدپذیری: توانایی اثبات اینکه نتایج بدست آمده واقعاً مبتنی بر داده ها هستند.

- انتقال پذیری: نتایج تحقیق بایستی حداقل قابلیت کاربرد را داشته باشند (محمدپور، ۱۳۹۰: ۱۸۴-۱۸۶).

محققان کیفی نگر برای دستیابی به اعتمادپذیری یافته هایشان طیف متنوعی از تکنیکها، مثل مصاحبه و مشاهده و تحلیل تصاویر و اسناد، را در پژوهششان بکار میگیرند. از آنجا که در پژوهش حاضر برای تحلیل داده ها راهبرد «تحلیل تماتیک» بکار رفته است، ارزیابی اعتبار نتایج پژوهش را میتوان با استفاده از راهبرد «زاویه بندی»^۲ سنجید و آزمون کرد. زاویه بندی یعنی اتفاق نظر در خصوص یک نتیجه یا یک یافته خاص با توسل به ترکیب بندی انواع روشها، نظریه ها و داده ها (دنزین^۳، ۱۹۷۰: ۳۰۰). از میان انواع شیوه های زاویه بندی نیز بیشتر زاویه بندی نظری

1. thematic analysis
2. triangulation
3. Denzin, N. K

است که در اینجا تناسب دارد و امکان ارزیابی نتایج تحقیق از منظرهای متفاوت را فراهم می‌سازد. نکته آخر اینکه از آنجا که آرایه تحلیل روایت نشانه‌شناختی و تحلیل جامعه‌شناختی تکتک فیلمهای برگزیده در یک مقاله به صورت کامل و مفصل امکان‌پذیر نیست، صرفاً به آرایه عمده‌ترین یافته‌های پژوهش بسنده میشود.

یافته‌های تحقیق

یافته‌های تحقیق تلویحاً سه قضیه را مفروض گرفته‌اند: نخست اینکه جامعه ایران در طی سه دهه بعد از انقلاب دستخوش تحولات عمیق و بنیادینی در سه بُعد ارزشها، هویتها و سبکهای زندگی شده است؛ دوم اینکه در روایتهای سینمایی این تحولات، برخی زوایا، ابعاد، ظرایف و دقایق روشن و برجسته میشود که در بخش اعظم مطالعات تجربی جامعه‌شناختی ناروشن و ناگفته باقی مانده‌اند و در واقع این عمده‌ترین فایده «شناخت جامعه به میانجی هنر» است؛ و دست آخر اینکه خود رسانه سینما همگام با این تحولات، تغییرات فرمی و محتوایی بسیاری به خود دیده است و این حکایت از تعامل دیالکتیکی جامعه و هنر دارد که یکی از مفروضات نظری پژوهش حاضر است. علاوه بر مفروضات فوق، فرض اساسی دیگری که نقش کلیدی در نوع نتیجه‌گیری تحقیق دارد این است که تحولات اجتماعی سه دهه اخیر جامعه ایران فقط در صورتی به درستی قابل درک است که آن را در نسبت با رخداد انقلاب اسلامی تحلیل کنیم. از این دید، انقلاب ایران به عمیقترین وجه نوعی چرخش پارادایمیک محسوب میشود که هر رخداد یا تحول پس از آن، دقیقاً در نسبت با آن و معطوف به آن به وقوع پیوسته است. اما تحولات نماد کشاکش بین گفتمان ارزشمدار انقلاب و گفتمانها و خرده‌گفتمانهای رقیب هستند. به بیان دیگر، ایران پس از انقلاب شاهد فراز و فرودهای بسیاری در نوع و میزان عینیت-بخشی به گفتمان ارزشمدار انقلاب بوده و فهم صحیح تحولات اجتماعی فقط از این منظر امکان‌پذیر است. افزون بر این، درک تحولات سینما نیز از همین زاویه میسر است. سینمای ایران نه فقط در رابطهای دیالکتیکی با این تحولات اجتماعی دستخوش تغییر میشود، بلکه درست به سبب این رابطه دیالکتیکی آینه تمام‌نمای این تحولات است.

فضای گفتمانی و ملودرامهای اجتماعی در دهه شصت

انقلاب اسلامی ایران شورشی بود از متن جامعه بر ضد مدرنیزاسیون آمرانه پهلوی، برای غلبه بر شکافهای اجتماعی و تلاطمهای فرهنگی و ازهم‌گسیختگیهای هویتی، برای احیای



انسجام اجتماعی و وحدت فرهنگی و برقراری جامعه‌ای عادلانه و مبتنی بر اخوت و برابری، و در یک کلام برای «بازگشت به خویشتن» و هویت اصیل. سالهای نخست انقلاب و بخش عظیمی از دهه شصت نمایانگر تلاشهای همه‌جانبه کنشگران فرهنگی و اجتماعی و سیاسی برای نهادینه کردن و عینیت بخشیدن به این گفتمان انقلابی است. اما هر اندازه که به اواخر دهه شصت نزدیک می‌شویم شاهد رویش ترکها و شکافها و چندپارگیها، و به تدریج پیدایش خرده‌گفتمانها و گفتمانهای رقیب هستیم. از اینجا به بعد است که تحولات جامعه ایران از سرچشمه‌های متفاوت و گاه متضادی بر میخیزد که لزوماً در جهت جامعه مطلوب و آرمانی مدنظر گفتمان انقلاب پیش نمی‌رود. سینمای این برهه روایتگر این تحولات است. دو فیلم نرگس و عروسی خوبان، ساخته همین زمان، نشان می‌دهند که جامعه ایران در این برهه که دو رخداد عظیم انقلاب اسلامی و جنگ تحمیلی را از سر گذرانده بود شاهد رویش همان شکافها و تمایزهایی است که هر جامعه‌ای در مواجهه با مدرنیزاسیون یا در کشاکش سنت و مدرنیته به طور ناگزیر در معرض آنها قرار می‌گیرد. نرگس روایت زندگی انسانها و مخصوصاً زنان خاکی و غبارگرفته پائین شهری است. این فیلم بدون ایجاد نگاه خیره و سویه‌های اروتیک سوژهای را به تصویر میکشد که بیش از هر چیز در پی یافتن سرپناه است. زنان از محیطی مردسالار به محیطی مشابه در خانه بخت می‌روند. «مادر عادل» خود کارگر یک کارخانه شیشه‌سازی است و با کارگری در آنجا ازدواج کرده است؛ «آفاق» دزد و دارای شغل خاص خویش است، اما به «عادل» نیازمند است؛ «نرگس» هم همینطور: آنها همواره به سرپناه نیازمندند. زن آبریز تمام مسائل و مصائب جامعه، خانواده، کار، قانون، قضاوت و جز آن است. سوژه مؤنث در این فیلم، که در هیأت موجودی بیخانمان و توسری‌خور به تصویر کشیده شده است، نمادی از یک زندگی اجتماعی پروبلماتیک است. نرگس روایتگر زندگی در حاشیه‌های شهر و بازنمایاننده بافتهای پوسیده شهر به عنوان مأمن طبقه پایین اجتماع است. کنشگران جهان اجتماعی در این داستان برای تحول وضعیت عینی زندگی خود به انحاء مختلف دست و پا می‌زنند، اما گویی بسان خیلی از داستانهای تراژیک دور خود می‌چرخند و جان‌کندن‌های آنها تغییری بنیادین در وضعیت زندگیشان ایجاد نمی‌کند. پرداختن نرگس به موضوع زندگی فرودستان (زنان و آدمیان متعلق به طبقات پایین) به شیوه‌ای عریان و غیراسطوره‌ای بیانگر چرخشی در سینمای دهه شصت بود که غالباً درونمایه‌هایش واجد پرداختی اسطوره‌ای بوده و اساساً مسایل جنگ را محور توجه قرار میداده است. در اواخر دهه شصت حتی خود موضوع جنگ و ارتباط آن



با زندگی و جامعه ایران طور دیگری در سینما روایت و بازنمایی شد. مصداق بارز آن فیلم **عروسی خوبان** ساخته محسن مخملباف است.

عروسی خوبان درباره تعامل جنگ و جامعه است، لذا عناصری از هر دو قلمرو را در خود دارد: تصاویر جبهه و شخصیت فرد آرمانگرا از یک طرف، و عناصر زندگی روزمره چون ازدواج و خانواده و خیابانهای شهر و جز آن. این فیلم بازتاب شرایط اواخر دهه شصت است، همان برهه‌ای که جامعه ایران کم کم در حال ترک برداشتن و تمایزپذیری فزاینده قلمروهای اجتماعی بود، اتفاقی که انسجام و همبستگی سنتی / دینی را از جامعه میگرفت و آن را برای امثال «حاجی پاکدل» به مکانی ناآشنا بدل میساخت. «حاجی پاکدل» فقط وقتی که در تقابل با قواعد و عرفه‌ای این جامعه بازنمایی میشود فردی به هم ریخته و دارای اختلال روانی جلوه میکند. او ضد یکنواختی، روزمرگی و بی تفاوتی نهفته در زندگی معمولی است. جامعه نیز او را به چشم موجودی ناسازگار، غیراجتماعی و مسئله‌دار نگاه میکند. آنچه از تقابل این دو از منظر جامعه‌شناختی می‌وان استنتاج کرد این است که جامعه ایران در اواخر دهه شصت دستخوش تحولات عدیده‌ای در قلمرو ارزشها، هویتها و سبکهای زندگی شده است و از آن یکدستی و انسجام پیشین خارج شده است. به طور کلی، در نرگس برجسته شدن مسئله زندگی روزمره زنان و مشکلات آنان در عرصه‌های عمومی و خصوصی، و در عروسی خوبان معضل بیگانه‌بودن و نامأنوس بودن نهادها و عرفها و قواعد یک جامعه برای یک قهرمان آرمانخواه و مبارز نشانگر وقوع تحولاتی است که در نظامهای ارزشی، صورت‌بندی‌های هویتی و سبکهای زندگی مردمان جامعه اتفاق افتاده است.

فضای گفتمانی و ملودرام‌های اجتماعی در دهه هفتاد

آنچه در اواخر دهه شصت تحت عنوان پروژه سازندگی شروع شد به تدریج خواسته یا ناخواسته به گسترش شهرنشینی، صنعتی شدن، متمایز شدن قلمروهای مختلف زندگی اجتماعی (مثلاً تفکیک حوزه خصوصی از حوزه عمومی، تفکیک دولت از ملت، جدایی محل کار از خانواده، و غیره)، رشد ارتباطات، سیطره بازار و منطق مبادله، گسترش فردگرایی، افزایش سطح سواد، عرفی شدن و چندگفتمانی شدن جامعه انجامید. این تحولات عینی در نیمه دوم دهه هفتاد نهایتاً در حوزه سیاست نیز با مسلط شدن گفتمان توسعه‌گرایی و طرفداری از جامعه مدنی خود را نشان داد. نمود عینی این تحولات در حوزه سینما تولید و اکران فیلمهایی بود که





بازنماگر دیالوگ، کشاکش و تقابل این گفتمانهای گوناگون، و نیز بازنماگر پیامدها و آسیبهایی ناشی از این تحولات بودند. سینمای ایران که هم متأثر از این تحولات بود و هم در بازنمایی و بازتولید آن نقش داشت میتواند شناختی غنی و عمیق از آن به ما بدهد. در اینجا برای روشن ظرایف و پیچیدگیهای تحولات این برهه برخی فیلمهای شاخص این دهه تحلیل میشود. از جمله شاخصترین آثار، فیلم *آژانس شیشه‌ای* (ابراهیم حاتمیکیا، ۱۳۷۶) است. این فیلم دیالوگ محور نمایشگر تقلای دو طیف از انسانها، در حوزه زندگی روزمره و در حوزه سیاست به یکسان، برای دفاع از هستی اجتماعی خویش است: دفاع از ارزشها و هویتها و سبکهای زندگی به مثابه نوعی از بودن و زیستن که مطلوب و حقیقی است. این شکاف در نوع نگاه به زندگی هم در حوزه سیاست اتفاق افتاده است (مثلاً اختلاف دیدگاه بین «سلحشور» و «احمد کوهی») و هم در قلمرو زندگی روزمره (اختلاف دیدگاه بین «حاج کاظم» و مسافران). در این مقطع به سبب گشودگی فضاهای اجتماعی شاهد دیالوگ بین این گفتمانها و نیز شاهد شکوفایی امید اجتماعی هستیم. فیلم شکلی از جهان زندگی را به تصویر میکشد که غنی، پربار و آکنده از امید اجتماعی است. ما به واسطه این اثر هنری صحت این ایده باختین را در میابیم که «گفتگو در وسیعترین معنای خود مهمترین میانجی است که از طریق آن خود بودن و روابط اجتماعی بیان می‌شوند و تحقق می‌یابند» (باختین، ۱۹۹۳؛ در گاردینر، ۱۳۸۱: ۴۷). هستی اجتماعی کنشگران فقط به واسطه حضور «دیگری» و ارتباط برقرار کردن با او محقق میشود. آژانس شیشه‌ای نشان می‌دهد که نوع تعامل من/ دیگری تا حدود بسیاری در ارتباط با درجه غنا/ سترونی جهان زندگی یا گشودگی/ فروبستگی فضای اجتماعی تعیین می‌شود. در نیمه دوم دهه هفتاد، این فضای اجتماعی غنی، زایا، گشوده و پویا بود.

فیلم مهم دیگری که از قضا این گشودگی فضاهای اجتماعی را به شکل دیگری روایت کرده است، فیلم *اعتراض* (مسعود کیمیایی، ۱۳۷۸) است. آنجا که قهرمان سنتی داستان، در اوج تنهایی و بی‌خانمانی، افول خود در جامعه نوظهور را می‌پذیرد و همزمان با حرکت نسبتاً پرشتاب جامعه به سوی پذیرش مدرنیسم و تجربه مدرنیته، قهرمانان جدیدی اینبار در قالب فردگرایی مدرن پدیدار میشوند که امید به رهایی، تحول خواهی، معناسازی، هویت‌یابی و لذتطلبی را در دل خود زندگی روزمره جستجو میکنند. اعتراض روایتگر تحول ارزشها (افول ارزشهای «امیرعلی» و ظهور ارزشهای «رضا»، «قاسم» و «لادن») و تغییر در ابعاد گوناگون سبکهای زندگی، مثلاً



لباسهای متفاوت با دهه قبل، رواج رسم غذا خوردن در رستوران، تجمل گرایی در نوع معماری و دکوراسیون منزل، تغییر الگوی رفتار خانوادگی («امیرعلی») دیگر نمی تواند راه صحیح زندگی کردن به برادران و خواهرانش را نشان دهد) و افزایش مصرف کالاهای فرهنگی چون روزنامه و کتاب و فیلم در زندگی خصوصی و عمومی افراد، است. قواعد و روندهای تحول در زندگی روزمره که در این فیلم بازنمایی می شوند درست در نقطه مقابل قواعد و روندهای حاکم بر زندگی روزمره ارزشمندان دهه شصت شکل می گیرند و پیش می روند، اما به طور کامل بر آن پیروز نمی شوند.

به همین دلیل، این رویارویی در فیلم زیر پوست شهر نیز همچنان ادامه دارد. کشاکش بین دو منظومه ارزشی/ هویتی یا بین دو شیوه زندگی در این فیلم نیز هنوز در خانه، خیابان، فضاهای عمومی و در نهادهای رسمی در جریان است. هنوز جهان زندگی^۱ غنا، جوشش، سرزندگی و سیالیت خاص خود را دارا است؛ فضاهای اجتماعی واجد گشودگی و زایایی؛ و لذا افراد و گروهها و گفتمانها بر سر عینیت بخشیدن به هستی اجتماعی خویش با هم رقابت میکنند. با این حال، زیر پوست شهر روایت یأس و امید انسانهای فرودست در یک فضای اجتماعی گشوده است. نگاههای خیره «عباس» به برجها، خانهها، اتومبیلها، کافی شاپها و فضاهای شهری آکنده از امید و ناامیدی توأمان است. در این گشودگی و پویایی اجتماعی امکان رویاپردازی برای «محبوبه» و «معصومه» و «علی» فراهم آمده است. برای «طویبا» سویههای تراژیک و امیدبخش زندگی در هم بافته شده اند. او به رغم همه ناملایمات و سختیها، به دور از هر گونه کینه توزی و استیصال هنوز صبورانه و امیدورانه به زندگی آری میگوید. اما روند تحولات همه آنها را دست می اندازد و هر نوع امید به تغییر وضعیت عینی و برونرفت از تنگناها و محدودیتهای ذهنی و عینی رسوب یافته دست آخر از بین میرود. آنها توان مقابله با پیامدهای ناخواسته تحولات را ندارند. شوکران روایتی تلخ است از این پیامدها، از آسیبها و تنگنایی که افراد و گروههای اجتماعی در متن همین تناقضها و تعارضهای اجتماعی متحمل می شوند. آنومی، قرار گرفتن بر سر دوراهی، تنگنا، بلا تکلیفی و معلقماندن خصلتهای لاینفک این فضاهای گشوده اند. هزینه این وضعیت برای دو شخصیت اصلی داستان گزاف است: خسران، استیصال و خودکشی. در اینجا کمکم نشانه هایی از عقیم ماندن پرژوه توسعه گرایی دیده می شود: رشد و استقلال فردیت، تفکیک حوزهها، تعامل مدنی در فضاهای عمومی، گسترش شبکه های همیاری مدنی، اعتماد

اجتماعی و جز آن نه فقط در جهت بهبود و ترقی نیستند، بلکه ما شاهد استیصال فردی، انومی اجتماعی، امنیت زدایی و فردیت زدایی از فضاهاى همگانی و سیر قهقرایی شکلگیری نهادهای مدنی هستیم.

فضای گفتمانی و ملودرام های اجتماعی در دهه هشتاد

حاصل این وضعیت آنومیک، با گذار به دهه هشتاد، گسترش نوعی فضای سرد، بیروح و آکنده از بی اعتنایی و بی اعتمادی است که فیلم بوتیک سعی در بازنمایی آن دارد. جامعه بازنمایی شده در این فیلم مشتمل بر فضاهاى به هم پیوسته‌ای است که جملگی یأس آور، سترون و روح کشاند و همدیگر را به شکلی دیالکتیکی بازتولید می کنند. اکثر کنشگران اجتماعی نهیلیسم مسلط بر این فضاهاى خصوصی و همگانی را درونی سازی کرده‌اند و درست به همین دلیل با کردار و گفتارشان به بازتولید و تقویت آن مدد می رسانند. بوتیک مخاطب را فرامی خواند تا از عینک قهرمان مستأصل داستان شکست هر دو گفتمان ارزش مدار دهه شصت و گفتمان توسعه گرای دهه هفتاد را به نظاره بنشیند. در اینجا ما با جامعه ای روبرو هستیم که نه انسجام، اتحاد و اخوت گفتمان دینی / انقلابی در آن حکمفرما است و نه فردگرایی و تعامل مدنی گفتمان توسعه گرا. در بوتیک شخصیتها به لحاظ جسمانی غالباً ژولیده، با چهره هایی تکیده و رنگ پریده هستند و به لحاظ روانی و ذهنی، پرخاشگر، مضطرب و پارانوئیدند. درک و ارزیابی آنها از جسم و روحشان مخدوش و ناامیدکننده است. جسم و ذهن شخصیتها به باری گران بر دوششان تبدیل شده است. کل حیات اجتماعیشان را دست و پا زدن در گیرودار جزئی ترین امور روزانه پر کرده است. آشفتگی خانه‌های آنها نمادی از به هم ریختگی و از هم گسیختگی جسم و ذهنشان است. از همپاشیدگی محیط، جسم و روان به شیوهای دیالکتیکی به هم پیوند خورده‌اند. بوتیک روایتگر زوال فردیت، خودآیینی، مدنیت و رجعت به طفولیت و نهیلیسم در زمانهای است که آدمیان راه بازگشت به یک «اجتماع ارگانیک» مبتنی بر اخلاق غایات و ارزشهای غایی به رویشان مسدود شده است.

هر چه که به اواسط دهه هشتاد نزدیکتر می شویم، بازنمایی این به هم ریختگی و اغتشاش زندگی روزمره طبقه متوسط شهری در سینما برجسته تر میشود. محوریت طبقه متوسط در این سینما دلالت بر محوریت این طبقه در کشاکش تحولات و تناقض های جهان اجتماعی دارد. خانواده متوسط ایرانی بیش از هر نهاد اجتماعی دیگری در معرض این تلاطم ها قرار می گیرد.



فصلنامه علمی-پژوهشی

۱۰۰

دوره ششم
شماره ۳
پاییز ۱۳۹۲



خانه و خانواده به اصلیتین قلمرو نزاع، خشونت، خیانت و بی‌اعتمادی تبدیل میگردد. این موتیف اصلی سه گانه اصغر فرهادی، چهارشنبه سوری، درباره‌الی و جدایی نادر از سیمین است. چهارشنبه سوری روایت فرسایش زندگی و چالشهایی است که انسان معاصر به وفور در تیررس آنها قرار گرفته است. این متن تقلایی است برای بازنمایی و روایت پردازی زندگی خانواده امروزی که هر دم بیشتر از فضا و جایگاه سنتی خود جدا می‌شود و در معرض این خطر قرار دارد که به نوعی مغاک ذهنی بریده از هرگونه معنای اجتماعی تبدیل شود. در درون این خانواده دنیایی با پیچیدگیهای روانی رشد کرده است که با عقلانی شدن و شیء‌گونی بی‌سابقه ای ملازمه دارد. در درون خانواده جست‌وجویی برای کامروایی شخصی سیطره یافته است که به نظر نمی‌رسد از هیچ قانونی پیروی کند و بخش اعظم این جست‌وجو با فدا شدن زنان صورت گرفته است (زارتسکی، ۱۳۹۰: ۸۵). داستان چهارشنبه سوری، داستان هیوط و تباه شدن زنانی است که چرخهای ماشین جهان سرمایه‌داری و مدرنیته متأخر از روی بدنهای فرسوده آنها می‌گذرد. درباره‌الی درامی است که با تأکید بر خانواده، فضای معطوف به فروپاشی درونی آن را نشان می‌دهد و شاید در تمام مدت پابرجایی‌ش نیازمند قربانی است. موتیف خانواده و روابط بین زوجینی که در اطراف‌الی هستند بسیار حایز اهمیت است، زوجهایی که ما ناظر زوال آنها هستیم و هر لحظه از زوجهایی شاد، سرحال و با روابط صمیمانه به زوجهایی با روابط متشنج و غیرصمیمانه تبدیل می‌شوند. در این فیلم زوال زندگی با نماد بیگانگی و تنهایی انسان نه در قالب الفاظ روایی بلکه با بیان تصویری و سکانس - پلانهای فیلم به نمایش در می‌آید. شخصیتها در فیلم به شکلی نمادین به این بیگانگی و اضطراب و تهی بودن عکس العمل نشان می‌دهند. آنها در درون بافت مکانی و در لابلاهای اشیاء به زمین می‌خکوب شده و یلا گیر افتاده اند. الی نمادی از مجهول‌الهیویه‌ای جامعه است که ما بدون شناخت و بی دلیل درباره‌شان به داوری می‌نشینیم. در گرداب اخلاقی‌ای که الی برای بازیگران و مخاطبان به وجود آورده است هر کسی به دنبال تبرئه است. آنچه آنان در این خود تبرئه کردنها در پی‌اش هستند، بازگرداندن آبرویی است که به چالش کشیده شده است. درباره‌الی نشان می‌دهد که تا چه اندازه تراژدی مدرن با شدتی سرسام آور و با خشونت و سببیت هولناکی زندگی را لخت تر و تهی تر از همیشه ساخته است. انسان مدرن در تهمایه‌های بیجان و نحیف حیات زیر ضربه‌ها و خلجانها و مصایب معیشت در حال ضجه و تهوع است. زندگی در این جهان سراسر در زیر سایه خودکشی و طلاق و کل بیمسلسکی و آنومی و تجربیات قرار دارد (اباذری، ۱۳۷۷: ۹۳). همین مضمون است که در جدایی نادر از

سیمین برجسته تر میشود. این فیلم روایتگر جامعه نوظهوری است که در آن انسانها به شکل تپه‌های شخصیتی ناشناخته و ضد قهرمان‌های آشفته حال در میان ازدحام فضاهای درهم تنیده و فشرده لایبرنتی در خانه‌های کبریتی شکل و آپارتمانی، در میان شلوغیهای جمعیت و زیر آوار سروصداها زندگی میکنند. فیلم به شکلی رئالیستی سعی در توصیف و بازنمایی این فضاهای زیستی دارد. این دگرذیسی‌ها در قالب نشانه‌های فیلمیک، افکتها، دیالوگها، روابط میان نماها، چیدمان و میزان سنها، کتراستها و... نیز به تصویر کشیده شده است. به کارگیری فراوان ژرفنماها در خدمت به تصویر کشیدن کمپوزیسیون و آرایش ترکیبی سکانس‌ها تا عمق صحنه است که فیلم سعی میکند بدون فداکردن جزئیات، دیوارهای حائل، اشیاء سرراهی و در کل بدون فدا کردن فضای هیستریکی که سکانسها در تداوم با آن قرار دارند به بازنمایی عمق زندگی روزمره طبقه متوسط بپردازد. محیط اجتماعی بازنمایی شده در فیلم نماد جامعه‌ای تحول یافته و در عین حال آنومیک است که به شکلی افقی در درون خانواده طبقه متوسط شهری شکل گرفته است. نگاه خیره‌ترمه در پایان داستان نگاه فردی است تنها، قربانی، وامانده و معلق بین دو جهان زندگی: جهان ارزشهای اصیل و والا (همچون راستگویی، از خودگذشتگی، تفاهم، پابندی، و درک «دیگری») که در زندگی روزمره خانواده و جامعه او کمترین نمود عینی را دارند، و جهان عینی مبتنی بر تعاملهای مدنی و فردگرایی و اصل مبادله که به هم‌ریخته، از هم‌گسیخته و برای ترمه ترسناک است. همین کشمکشهای زندگی روزمره طبقه متوسط است که در محاکمه در خیابان در قالب تقابل اخلاق قهرمانی و منطق روزمرگی روایت میشود. فیلم در قالب دو اپیزود ساخته شده تا دو داستان مشابه در دو نقطه مختلف یک کلانشهر را برحسب عنصر تصادف به هم پیوند بزند. در هر دو داستان، فاکت‌های اجتماعی مشابهی وجود دارد: خیانت، عشق، رفاقت، دعوا با چاقو، راننده تاکسی، قضاوت و محاکمه، و بحران خانواده. در هر دو داستان دو شخصیت محوری وجود دارند که زندگی روزمره برای آنها به نحو متفاوتی پروبلماتیک شده است: امیر و نکویی. اولی متعلق به طبقه پایین جامعه است که به تعبیر خودش «با جان‌کندنیهای بسیار» توانسته زندگی‌اش را تا این نقطه که در آستانه ازدواج است برساند؛ و دومی به طبقه بالا تعلق دارد، اما از خیانتها و دروغهایی که به اجزاء لاینفک سبک زندگی او و اطرافیانش بدل شده تنفر دارد. پذیرش منطق زندگی روزمرگی برای هر دو نفر دشوار است. به باور آنها سیطره این منطق بر زندگی خصوصی و عمومی آدمیان به هزینه از دست رفتن ارزش‌هایی مثل شرف و ناموس و جوانمردی و رفاقت و صداقت تمام شده است. این ارزشها هر روز در متن کنشهای





متقابل آدمیان، در ملاء عام، در گیرودار پیچیدگیها و فضاهاى پيش بينى ناپذير کلان شهر و در خيابان محاکمه ميشوند. معضل نکویی و امير با جامعه‌ای است که در آن هر نوع کنش ارتباطی معنادار بين آدميان، حتى در حوزه خانواده، امکان ناپذير شده است. آنها به اين جامعه احساس تعلق نمی کنند: يا بايد مرگ را قبول کنند (نکویی) و يا بايد در توهم تعلق به زندگی معنادار، در عمل به منطق روزمرگی تن بدهند (امير). قهرمان در اینجا يا صحنه را خالی میکند و تقدير مرگ را ميپذيرد يا خود را به دست سرنوشتی که زندگی روزمره برايش فراهم کرده می سپارد. به طور کلی، در اين چهار فيلم موتيف خانواده و مضمون نزاع زوجين برجسته می شود، نزاع بر سر دوراھيها، انتخاب مسير زندگی، پای بنديهای عاطفی و ارزشی، نحوه شروع زندگی و قضاوت درباره «ديگری». در چهارشنبه سوری آنچه نهاد خانواده را تهديد میکند خيانت (مرد به زن) و بی اعتمادی (زن به مرد) است؛ در محاکمه در خيابان همين فاكت خيانت (زن به مرد) اساساً شروع زندگی مشترک و شکلگیری خانواده را ممکن نمی سازد و آخر سر مخاطب متوجه ميشود که بنیان خانواده‌ای که شکل ميگيرد بسيار سست و لرزان است (چون زن خيانت کرده و مرد متوجه نميشود)؛ در درباره‌الی نزاع زوجهای مختلف بر سر پيش پافتاده ترين مسایل روزمره را به طور مکرر شاهدیم و باز در اینجا نيز خيانت و عدم پايبندی یکی به دیگری مشاهده می شود؛ و دست آخر در جدایی نادر از سيمين اين نزاعها به نقطه اوج می رسد و مسير زندگی زوجين از هم جدا می شود.

در ادامه، تحليل فیم بوتیک، به عنوان یکی از فیلم‌های تولید شده در دهه ۱۳۸۰ که بازنمایاننده تحول در سبک زندگی و ارزش‌های جامعه ایران در اواخر دوره موسوم به اصلاحات سیاسی است.

بوتیک

- نویسنده و کارگردان: حمید نعمت‌اله
- سال تولید: ۱۳۸۲

داستان فیلم

جوانی به اسم «جهانگیر»، که دوستانش او را «جهان» صدا میزنند، در یک بوتیک کار میکند. او همراه چند نفر از دوستانش یک خانه مجردی اجاره کرده‌اند. دوستان او در این خانه اغلب

دارای مشکلات مالی و شغلی و روانی هستند. صاحب بوتیک، که اسمش «شاپوری» است مردی میانسال، مجرد، زنباره و اهل مواد مخدر است. «جهان» به طور تصادفی با دختری پایین-شهری به نام «اتی» آشنا میشود. «اتی» پدر و مادرش را رها کرده و تمام هم و غم «جهان» این است که او را پناه دهد. اما آخر سر متوجه میشود که «اتی» اهل حقه بوده است. به ویژه وقتی «جهان» متوجه رابطه «اتی» با «شاپوری» می شود، «شاپوری» را می کشد و خود نیز اندکی بعد، بر اثر ضربات شدیدی که در درگیری با «شاپوری» به سرش وارد آمده، می میرد.

تحلیل روایت نشانه شناختی فیلم

مجموعه وقایع و عناصری که بر سازه روایت مسلط فیلم بوتیک هستند به ترتیب زیرند:

- «جهان» یک دستگاه تلویزیون دست دوم قدیمی برای خانه مجردی خریده است.

فضای خانه مجردی

- دوربین نمایی از مبلمان کهنه، چیدمان آشفته و غذا فقیرانه خانه را به تصویر میکشد.
- دیالوگهای آکنده از یأس و پرخاشگری بین اهالی خانه.
- نمایی از خیابانها و مغازه ها و آسمان خراشهای داخل شهر.

فضای بیرون از خانه

- «جهان» در خیابان به طور تصادفی «اتی» را مبینند: اولین ملاقات.
- یکی از دوستان «جهان» بیماری روانی دارد و در بیمارستان بستری میشود.
- نمایی از بوتیک که محل کار «جهان» است.
- صاحب بوتیک، آقای «شاپوری»، مردی عیاش و زنباره و معتاد است.

فضای بوتیک

- همکار «جهان» در بوتیک فردی زیرآبزن و حقیر و سرسپرده «شاپوری» است.
- «جهان» گاهی اوقات ناچار میشود برای «شاپوری» مواد تهیه کند.
- خانواده «مهرداد» و «ژاله»: هر دو معتاد، پرخاشگر، بیپول. «ژاله» اهل خیانت است.

فضای خانوادهها

- خانواده «اتی»: فقیر و پایین شهری؛ «اتی» از خانواده اش می گریزد.
- خانواده تکنفره «شاپوری»: رفاه، مجردی، عیاشی و اعتیاد.
- مابقی شخصیت‌های داستان خانواده ندارند و بیخانمان هستند.





نقطه شروع فیلم، نمایی از یک جوان خسته و ژولیده در وسط شلوغیهای شهر است که یک دستگاه تلویزیون قدیمی را با خود حمل میکند. میتوان گفت صحنه بازنمایی شده در این نما برخی از عمده ترین مضامین و دلالتهای فیلم را در خود نهفته دارد: بیخانمانی، استیصال، یأس و جان کندن برای هیچ. دوربین جوان را، که مخاطب در ادامه متوجه می شود دوستانش او را «جهان» صدا میزنند، تا رسیدن به خانه دنبال می کند، خانهای مجردی با اثاثیه کهنه و چیدمانی آشفته. در این خانه چند نفر مجرد با هم زندگی میکنند که وجه مشترک آنها بیکاری و بی پولی و بیخانمانی است. فضای تعامل بین آنها فضایی اضطراب آلود است: دیالوگهای آکنده از یأس و حسرت و پرخاشگری، رنگ و روی ورپریده شخصیتها، سیگار کشیدن آنها و گاهی تماس با مواد مخدر. بوتیک در بازنمایی این فضای تعاملی بر یکی از شخصیتها متمرکز می شود: «جهان»، جوانی دایماً ساکت که با نگاهی خیره و آکنده از حرص و یأس به آدمیان اطرافش می نگرد. او در ذیل هیچیک از تیپهای اجتماعی دور و برش قرار نمی گیرد؛ با محیط اجتماعی اش تمایز دارد و می کوشد در تعامل با همین آدمیان به نوعی اخلاق مسئولیت پای بند بماند. سکانس بعدی که برخورد او در خیابان با دختری به نام «اتی» را نمایش می دهد باز ناگر همین تمایز او با محیط اجتماعی و با دیگران است. «اتی» دختری است که از فضای خانه و خانواده خود، که آمیخته به فقر و فلاکت است، میگریزد. بدبینی، پرخاشگری، پنهان کاری و عشق به پول از جمله ویژگیهای اصلی اوست. هم در این سکانس و هم در تمام دیگر سکانسهای فیلم که ملاقاتها و دیالوگهای «جهان» و «اتی» بازنمایی میشود تضاد این دو شخصیت به خوبی تصویر شده است. به بیان دیگر، فیلم برای بازنمایی عمیق تمایز شخصیت و منش «جهان» با محیط اجتماعی و با اطرفیان، او را در نقطه مقابل «اتی» با ویژگیهای شخصیتی کاملاً متضاد قرار داده است.

بوتیک شخصیتها را در متن رخدادهای داستان معرفی میکند، یعنی درست هنگامی که فضاهای گوناگون حیات اجتماعی را به هم پیوند میزند تیپهای اجتماعی را به مخاطب می شناساند. صاحب بوتیک، که اسمش «شاپوری» است، نماد بارز و نقطه اوج پلشتی ها، سیاه بازیها، خودشیفتگی ها و پرخاشگریهایی است که خصایل لاینفک کنشگران فضاهای اجتماعی بازنمایی شده هستند. به موازات درگیر بودن «جهان» با فضاهای اجتماعی که به شیوه ای دیالکتیکی به هم گره خورده اند مخاطب نیز با این فضاها و کنشگران آن درگیر می شود. ابژه هایی که نگاه خیره «جهان» را به خود جلب میکنند و یأس و سکوت او را تشدید می نمایند، استثناء نیستند بلکه قاعده اند و حالت اپیدمیک دارند. «اتی» نماد قشری از نسل نوظهور جامعه است که برای پنهان

کردن فقر و فلاکت خویش، هر گونه قید اخلاقی را زیر پا میگذارند و از هر ابزاری برای دستیابی به موقعیتی بهتر استفاده میکنند. به همین سبب، «جهان» هیچگاه نمیتواند به او اعتماد کند یا مأمنی نزد او برای خود بیابد. روایت پردازی جهان اجتماعی در بوتیک از نوع روایت‌های خطی نیست. داستان فیلم گرچه نقاط شروع و میانه و پایان دارد، اما با درگیر کردن فضاها و کنشگران و رویدادهای گوناگون تصویری چندبُعدی از جهان اجتماعی ارائه کرده است. در بوتیک اتفاق خاص یا عجیب و غریبی در متن حیات اجتماعی نمی افتد، بلکه فیلم بازناگر فضاهای اجتماعی و تعاملهایی است که در شکلهای کلیت زندگی روزمره نقشی اساسی دارند. در روایت پردازی این فضاها و تعاملها و شخصیتها، هیچ عنصر یا رخدادی به وجه مسلط روایت تبدیل نمیشود. روایت، چندبُعدی و تو در تو است. بوتیک در تلاشش برای برجسته ساختن مضمون نهیلیسم کم و بیش به سبک و سیاق سینمای نئورئالیستی عمل میکند، یعنی تا میتواند به واقعتهای عینی زندگی روزمره نزدیک می شود و شخصیتهای این فیلم افرادی معمولی و باورپذیرند.



تحلیل جامعه شناختی فیلم

عمده ترین مضمون فیلم بوتیک پیوند دیالکتیکی فضاها، تعاملها و کنشگرانی است که کلیت حیات اجتماعی را شکل می دهند. در این فیلم مسایل و معضلاتی همچون فقر، بیکاری و بیخانمانی، و پیامدهای ناشی از آنها مثل یأس و استیصال و پرخاشگری، به عنوان پدیده‌ها و رخدادهایی که به طور گذرا و استثناء در زندگی روزمره قشر خاصی یا بر اثر خطاها یا شرارت-های افراد خاصی به وجود می آیند تصویر نمی شوند، بلکه عناصر و ویژگیهایی اند که تا مغز استخوان زندگی روزمره آدمیان رسوخ کرده‌اند و در تمام رگهای فضاها گوناگون حیات اجتماعی ساری و جاری‌اند. بوتیک هیچیک از فضاهای اجتماعی را به عنوان قلمروی مجزا نشان نمی‌دهد، بلکه آنها را به هم پیوند میزند. این فضاها طی رابطه‌ای دیالکتیکی همدیگر را و لذا کل فضای جامعه را بازتولید میکنند. حیات اجتماعی بازنمایی شده در بوتیک جزیره‌های متروکه در متن جامعه کلی ایران نیست، بلکه به یک معنا نماد کل جامعه ایران است. بوتیک محصول سال ۱۳۸۲، یعنی اواخر دوران موسوم به اصلاحات سیاسی، است. فردگرایی، جامعه مدنی، حقوق شهروندی، اخلاق مدارا و رواداری، انتقادپذیری، و بلوغ اجتماعی و مدنی از جمله مسلط ترین عناصر گفتمان اصلاحات بودند. تلاش این گفتمان برای عینیت بخشیدن به



این عناصر در متن حیات اجتماعی مردم ایران، به طور ناخواسته به گسست از همبستگی‌های سنتی و ایدئولوژیک می‌انجامد. اما آنچه در بوتیک بازنمایی شده، نه جامعه‌ای مدنی مبتنی بر فردیتی خودآیین و بلوغ اجتماعی است و نه جامعه‌ای است سنتی و منسجم با تعامل‌های ساده و غیرابزاری. در اینجا ما شاهد سیطره فضاهای اضطراب‌آلود، تعامل‌های سراپا ابزاری و مخدوش، کنشگران نابالغ و پرخاشگر، و زندگی روزمره متلاشی شده هستیم. گویی این حیات اجتماعی تحت سیطره قواعد مبادله در فاحشترین و ملموسترین شکل آن است: نه از پایبندی کنشگران به ارزشها و هنجارهای سنتی و دینی خبری است و نه از تعهدشان به قواعد و هنجارهای مدنی. بوتیک ما را فرا میخواند تا در مقام مخاطب خود را بخشی از این حیات اجتماعی متصور شویم. کنشهای افراد و فضاهای اجتماعی به شیوهای دیالکتیکی همدیگر را تولید و بازتولید میکنند. آنچه مشاهده میشود نه شکوفایی فردیتها، مسئولیت‌پذیری و بلوغ اجتماعی، بلکه سرخوردگی و پرخاشگری و طفولیت است. کنشگران این فضاها به دام اعتیاد، تمایلات بیمارگونه جنسی، نفع‌پرستی کودکانه، اقتدارطلبی و اطاعت‌پذیری درافتاده‌اند.

بوتیک علاوه بر آنکه تحولات ارزشی و هویتی همزمان با افول یک گفتمان سیاسی-فرهنگی را بازنمایی می‌کند، روایتگر تغییر مؤلفه‌های سبکهای زندگی در اقشار گوناگون جامعه نیز است. در اواسط دهه هفتاد و همزمان با شکلگیری گفتمان توسعه سیاسی و گشایش فضاهای فرهنگی و اجتماعی شاهد تغییراتی اساسی در برخی ابعاد سبک زندگی بالاخص در میان اقشار متوسط جامعه بودیم. اگر در گفتمان انقلابی و معنویت‌گرای دهه شصت عناصری مانند «والایش روح»، «ساده‌زیستی»، «غایت‌اندیشی»، «زهدپیشگی»، «خانواده مقتدر»، «اخوت و ایثارگری»، «مادر/بانو» و «زندگی در فضاهای خصوصی» مسلط بودند، در گفتمان توسعه‌گرای دهه هفتاد این عناصر به ترتیب جای خود را به «توجه به بدن»، «تجمل و رفاه»، «مال‌اندیشی»، «دنیاگرایی»، «خانواده دموکراتیک»، «دوستی و معاشرت مبادله‌ای»، «زن/شهروند» و «گرایش به زندگی در فضاهای همگانی» داد. البته تغییرات گفتمانی هیچگاه به سیطره کامل یک گفتمان یا به تک‌گفتمانی شدن جامعه نمی‌انجامد، بلکه همواره در کنار گفتمانی که وجه غالب کنشها و گفتارها میشود مابقی گفتمانها و خرده‌گفتمانها نیز به حیات و فعالیت خود ادامه می‌دهند.

نتیجه‌گیری

مسئله محوری این پژوهش آن بود که سینمای ایران چه روایت یا روایتی از تحولات اجتماعی



ایران پس از انقلاب در سه بعد ارزشها، هویتها و سبکهای زندگی ارایه میکند. اهمیت این مسئله از دل این فرض نظری بیرون می آید که سینما به مثابه یکی از عمده ترین اشکال هنری میتواند میانجی فهم و تحلیل ظرایف، دقایق، ژرفاها و پیچیدگیهای تحولات زندگی اجتماعی باشد. شناخت جامعه و زندگی روزمره به میانجی هنر به بصیرتها، ژرف نگریها و تأملاتی نقادانه می انجامد که دست یافتن به آنها از طریق تحقیقات پیمایشی تقریباً غیرممکن است. بنابراین شیوه های بازنمایی و روایت پردازی این تحولات در سه دهه اخیر جامعه ایران به وسیله سینما آن چیزی است که این تحقیق در پی فهم و تحلیلش بوده است. در انتخاب فیلمها، براساس نمونه گیری هدفمند، دو معیار مدنظر بوده است: از یک سو، دوران پس از انقلاب به فراخور تحولات سیاسی / اجتماعی به سه دهه و، به موازات آن، سه گفتمان (گفتمان ارزشمدار دهه شصت، گفتمان توسعه گرای اواسط دهه هفتاد و اوایل دهه هشتاد، و گفتمان اقتصادمحور دهه هشتاد) تقسیم شده است و لذا فیلمهای برگزیده به نوعی بازنگار دههها یا گفتمان مسلط بر هر دهه بوده اند؛ از سوی دیگر نمونه هایی انتخاب شده اند که بیشترین پتانسیل بازنمایی و روایت پردازی تحولات دوران خود را داشتند. تحلیل روایت نشانه شناختی و تحلیل تماتیک مقولات اصلی فیلمهای انتخاب شده بیانگر برجسته بودن درونمایهها و موتیفهایی است که میتوانند ما را در درک عمیق تحولات جامعه ایران یاری رسانند.

پروپلماتیک شدن حیات اجتماعی بر اثر رویارویی با مدرنیته

فیلمهای سینمایی انتخاب شده روایتگر شکافها، تمایزپذیری قلمروهای زندگی اجتماعی، گسترش روزافزون عقلانیت ابزاری، انشقاق نظامهای ارزشی و منظومه های هویتی و در نهایت ترکیب بندی ناموزون عناصر سنتی و مدرن در متن زندگی روزمره انسان ایرانی هستند. در واقع مسایل گوناگونی که در این فیلمها در ارتباط با فرد، خانواده، طبقه، هویت، معنا، زندگی روزمره، شکاف نسلی، فضاها همگانی و جز آن بازنمایی می شوند همگی در بستر تحولات زیربنایی فوق پدید آمده اند. بنابراین، سینمای ایران بازنگار معضلات و مسایل مدرن است. سینمای اواخر دهه شصت نمایانگر نخستین نشانه های ترک برداشتن انسجام اجتماعی ای است که خود نمود واقعی عینیت یافتن گفتمان ارزشمدار آن برهه بوده است. به موازات گسترش روزافزون ارتباط فرهنگ و جامعه ایرانی با مدرنیته جهانگستر، این شکافها و تمایزها در ابعاد مختلف زندگی اجتماعی ایرانیان بیشتر نمودار می شود. ملودرامهای اجتماعی دهه هفتاد روایت

یا روایت‌هایی هستند از تضاد ارزش‌ها، چندپارگی‌های هویتی، تلاطم‌های خانوادگی، شکاف نسلی، از هم‌گسیختگی روابط انسانی و جز آن که جملگی بر زمین‌های اجتماعی رویده‌اند که خود حاصل نوعی ترکیب بندی ناموزون از عناصر بومی و بیرونی است. این آنتاگونیسم در آژانس شیشه‌ای در قالب تقابل دو گفتمان، در زیر پوست شهر در شکل شکاف دو نسل و نیز تضاد دو طبقه، در اعتراض در هیأت تقابل قهرمان سنتی با زندگی روزمره مدرن، و در شوکران در قالب تهدیدهایی که متوجه نهاد خانواده است، متبلور میشود. این تعارضها دیگر معضلات جامعه‌ای سنتی نیستند، بلکه مسایلی کاملاً جدید و حاصل یک وضعیت عینی نوپدید هستند. سینما، که خود بخشی از این وضعیت نوپدید است، با بازنمایی آن توانسته است به افراد کمک کند تا به طور عمیق‌تر و دقیق‌تر در ابعاد و زوایای هستی اجتماعی خود تأمل کنند. سینما در اینجا همچون میانجی تأمل در نفس، هم برای فرد و هم برای جامعه، عمل میکند. حاج کاظم، طویبا، امیرعلی، محمود و هستی نسبت به جایگاه اجتماعی و زندگی و سرنوشت خود نوعی خودآگاهی پیدا می‌کنند. این خودآگاهی که محصول ناگزیر وضعیت‌های اجتماعی مدرن است به واسطه هنر سینما بازنمایی، تشدید و به مخاطب القاء میشود و خود همین امر در برساخت دوباره وضعیت اجتماعی نقش دارد (رابطه دیالکتیکی هنر و جامعه).



وضعیت اجتماعی آنومیک حاصل گسست از توسعه‌گرایی و آرمانخواهی

یافته‌ها نشان می‌دهد که سینمای دهه شصت و سینمای دهه هفتاد روایتگر دو نوع جامعه و دو نوع تحول اجتماعی‌اند: در اولی جامعه‌ی به تصویر کشیده میشود که بناست به سوی انسجام و همنوایی و همبستگی (یعنی خصلت‌های جامعه آرمانی در گفتمان ارزشمدار) حرکت کند، اما به سبب وقوع برخی رخدادها و تغییرات، در حال ترک برداشتن و شکاف پیدا کردن است؛ در حالی که در دومی جامعه‌ای بازنمایی میشود که دست کم بخشی از اعضای آن ترجیح می‌دهند و می‌کوشند به سوی خودآگاهی، فردیت، تعامل‌های مدنی و پذیرش تمایز در شبکه‌های زندگی و نظام‌های ارزشی (ویژگی‌های زندگی اجتماعی در گفتمان توسعه‌گرایی) حرکت کنند، اما خود را با موانع متصلب تاریخی و سنتی و هرمنوتیک رو در رو می‌بینند. با شروع دهه هشتاد، گرایش‌های فردی و اجتماعی به مدنیت، فردیت، تمایز و خودآیینی فروکش میکند و نشانه‌های نوعی وضعیت و فضای اجتماعی آنومیک پدیدار می‌شود. فیلم‌های سینمایی این دهه تصویرگر شکلی از زندگی روزمره به هم‌ریخته، اضطراب‌زا، سرد و بیروح، تهی از معنا و



خودآیینی، و یأس آور هستند. جهان شخصیت اصلی فیلم بوتیک هر چه دست و پا می زند باز نمی تواند کوچکترین امیدی به اصلاح شرایط فلاکتبار دور و برش پیدا کند؛ در این شرایط هیچ نشانه‌ای از امید اجتماعی، کنش ارتباطی راستین، دیالوگ با «دیگری» و بهبود امور وجود ندارد. دو سال بعد، این شرایط برای روحی در چهارشنبه‌سوری دهشتناکتر می شود. او امر واقع خیانت را لمس می کند، اما دائماً به متوهم بودن متهم می شود. در آپارتمان تنگ و به هم ریخته او نه فقط خبری از فردیت، حفظ حریم شخصی، تمایز و بلوغ فردی نیست، بلکه فضایی سرگیجه-آور حاکم است که در آن همه در کار هم سرک می کشند و مثل مور و ملخ در هم لولیده‌اند؛ و در این حال و هوا روحی هر روز بیش از دیروز «من» اش را از دست می‌دهد و به طفولیت رجعت می‌کند، واقعیتی که گریه کردن دائمی او، لرزش دستها و لبهایش، داد و فریادهایش، و نگاه‌های ملتسمانه‌اش بر آن شهادت می دهند. به همین دلیل است که او هیچگاه نمی تواند بفهمد شوهرش به او خیانت کرده است یا نه، چرا که توان تمیز واقعیت از توهم را از دست داده است. سرنوشت او، درست مثل سرنوشت جهان، سقوط تدریجی در ورطه معضلات هلاک تباری است که بر سرتاسر زندگی روزمره و فضاهاى اجتماعى سیطره یافته است. هر دو شخصیت دست آخر با نگاهی خیره به چشمان مخاطب حس قربانی بودنشان را به او تفهیم می‌کنند. این فضای سرگیجه‌آور و دهشتناک در محاکمه در خیابان چنان تصلب و قطعیت یافته است که قهرمان داستان را به یک دلک پر ادعا اما خرفت مبدل کرده است. ادعای شرف، ناموس، پابندی و پاکی چیزی است که فقط در ذهن ساده او می تواند جا خوش کند و گرنه در عینیت اجتماع هیچ مابه‌ازایی ندارد: نه فقط نامزدش به او، بلکه همه دارند به یکدیگر خیانت میکنند. خیابان، به مثابه بارزترین نماد فضای همگانی، جایی است در آن خیانت به امر واقع لایتغیر بدل شده است. در این شرایط، قهرمان فقط میتواند دلکوار ادای قهرمان را در بیاورد. آن زیست-جهان باورها و ارزشها که حامی و مقوی کنشهای حاج کاظم در آژانس شیشه‌ای، یا آن فضای گشوده امیدبخشی که به نسل نوظهور فیلم اعتراض نوید رهایی میداد، هر دو، برای قهرمان پوشالی محاکمه در خیابان فروپاشیده‌اند.

بحران معنا و مخدوش شدن کنش ارتباطی

درباره‌الی روایتی است از گمگشتگی و سردرگمی آدمیان در فضایی که کنش ارتباطی بین آنها کاملاً مخدوش شده است. از عنوان فیلم به ظاهر چنین بر می‌آید که میخواهد الی را به ما

بشناساند، ولی نه ما مخاطبان و نه شخصیت‌های درون داستان هیچگاه پی نمیبریم که *الی* کی بود؟ چرا به سفری آمده که می‌دانسته قرار است با کس دیگری آشنا شود؟ چرا در حالی که نامزد داشته به سفر آمده است؟ چرا می‌میرد؟ چگونه می‌میرد؟ آیا مرده است؟ و سؤالاتی دیگر. حتی نامزدش و دوستانش او را به خوبی نمی‌شناختند؛ پدر و مادرش نیز معلوم نیستند. این فیلم علاوه بر بازنمایی زندگی روزمره آنتاگونیستی و آشوبناک طبقه متوسط شهری، روایتی است از کنار رفتن ارزشهایی مثل صداقت، یکرنگی، پابندی و همدلی از متن تعامل‌های اجتماعی. آدمیان به رغم گسترش روابطشان با همدیگر، اساساً همدیگر را نمی‌شناسند؛ هويتشان هم برای دیگران و هم تاحدودی برای خودشان مبهم و ناآشناست. آنچه در جامعه سنتی آنها را به هم پیوند میداد از بین رفته است و هیچ نشانه‌ای نیز از فردیت و بلوغ و خودآیینی مدرن در بین آنها دیده نمی‌شود. همبستگی بین آنها سست و لرزان است، چیزی که در جدایی نادر از سیمین به طور کامل از هم می‌گسلد. خانواده نادر و سیمین در بستر وضعیتی متعارض، در فضایی مه‌آلود، و در حال هوایی آکنده از تردید و عدم قطعیت شکل گرفته و تداوم یافته است، اما گویی دیگر توان ادامه حیات در این شرایط را ندارد. فیلم دوراهیها، تنگناها و موقعیتهای متناقضی را به تصویر میکشد که سرمنشاء رنجهای افرادند و هر گونه تصمیم‌گیری و قضاوت راجع به «دیگری» را دشوار ساخته‌اند. نادر، سیمین و ترمه، به رغم تعلق به یک خانواده، هر یک در جزیره جداگانه ای زندگی میکنند و هر یک در مواجهه با این دوراهی‌ها و تناقضها ناگزیر به قضاوت و تصمیم‌گیری هستند. به علاوه، قرار است آینده زندگی خانوادگی آنها نیز بر مبنای قضاوت و تصمیم‌گیری دادگاه تعیین شود. افزون بر این، زیستن در این فضای مه‌آلود و متعارض خط بطلانی بر راستگویی و اعتماد افراد به یکدیگر کشیده است: مخاطب هرگز پی نمیبرد در قضیه سقط جنین راضیه، نادر راست میگفت یا راضیه؟ در جدایی نادر از سیمین حق با چه کسی بود؟ ترمه حق را به مادرش میداد یا به پدرش؟ این زندگی اجتماعی آکنده از سؤال و تناقض اواخر دهه هشتاد تفاوت‌های بنیادینی با فضای اجتماعی منسجم دهه شصت و فضای گشوده اواسط دهه هفتاد دارد. روایت سینما از تحول این فضاها، روایت تغییر شکل «انسان آرمانخواه و ارزشگرا»ی دهه شصت به «انسان فردیت طلب و خوآیین» دهه هفتاد و سپس به «انسان میانه حال و نسبیت‌اندیش» دهه هشتاد است. بنابراین، به تناسب هر یک از برهه‌ها و گفتمانها، شکل خاصی از زندگی اجتماعی و نوع خاصی از انسان اجتماعی در سینمای ایران بازنمایی شده است. این اشکال زندگی و این انسانها در عالم واقعیت در تداوم یکدیگر نیستند و خط سیر این تحولات نیز اجتناب ناپذیر،



تکاملی و بنا به ضرورت تاریخی نبوده است. اینها جملگی برساختهایی تاریخی / اجتماعی و حاصل عینیت یابی گفتمانها و نزاعهای گفتمانیای هستند که در تعاملی دیالکتیکی با تاریخ شکل گرفته‌اند. سینمای ایران که خود در متن همین کش و قوسها برساخت یافته است تحولات ارزشها، هویتها و سبکهای زندگی را برای مخاطبان روایت و بازنمایی می‌کند.



فصلنامه علمی-پژوهشی

۱۱۲

دوره ششم
شماره ۳
پاییز ۱۳۹۲

کتابنامه

- اباذری، یوسف (۱۳۷۷)، *خرد جامعه‌شناسی*، تهران: طرح نو
- ایمان، محمد تقی (۱۳۹۰)، *مبانی پارادایمی روش‌های تحقیق کمی و کیفی در علوم انسانی*، قم: پژوهشگاه حوزه و دانشگاه.
- بوردیو، پیر (۱۳۹۰)، *تمایز: نقد اجتماعی قضاوت‌های ذوقی*، مترجم: حسن چاوشیان، تهران: ثالث.
- جنکینز، ریچارد (۱۳۸۱)، *هویت اجتماعی*، مترجم: تورج یار احمدی، تهران: شیرازه.
- دو وینیو، ژان (۱۳۸۸)، *جامعه‌شناسی هنر*، مترجم: مهدی سحابی، تهران: مرکز.
- زارتسکی، ایلائی (۱۳۹۰)، *سرمایه‌داری، خانواده و زندگی شخصی*، مترجم: منیژه نجم عراقی، تهران: نشر نی
- فیلیس، ویلیام (۱۳۸۹)، *مبانی سینما*، مترجم: رحیم قاسمیان، تهران: ساقی.
- گاردینر، مایکل (۱۳۸۱) «تخیل معمولی باختین»، مترجم: یوسف اباذری، مجله ارغنون، شماره بیستم
- گیدنز، آنتونی (۱۳۷۸)، *تجدد و تشخص (جامعه و هویت شخصی در عصر جدید)*، مترجم: ناصر موفقیان، تهران: نی.
- محمدپور، احمد (۱۳۹۰)، *روش تحقیق کیفی: ضد روش ۲*، تهران: جامعه‌شناسان.
- ولف، جنت (۱۳۶۷)، *تولید اجتماعی هنر*، مترجم: هیره توکلی، تهران: مرکز.
- ولف، جنت (۱۳۸۹)، *زیبایی‌شناسی و جامعه‌شناسی هنر*، مترجم: بابک محقق، تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن»



- Allen Richard, (2004), *Psychoanalytic Film Theory, In A Companion to Film Theory*. Edited by: Toby Miller and Robert Stam, Blackwell Publishing.
- Bourdieu, P, (1993), *The Field of Cultural Production*, Polity Press.
- Chaney, David, (1996), *Lifestyles*, London and New York, Routledge.
- Chaney, David, (2001), *From Ways of Life to Lifestyles: Rethinking Culture as Ideology and Sensibility*, in J. Lull (ed.), *Culture in the Communication Age* (London: Routledge).
- Chaney, David (2002), *Cultural Change and Everyday Life*, London: Palgrave.
- Denzin, N. K. (1970), *The Research Act in Sociology*, Chicago, Aldine.
- Giddens, A, (1984), *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*, Cambridge: Polity Press.
- Giddens, A, (1990), *The Consequences of Modernity*, Cambridge: Polity Press.
- Liotard, Jean – Francois, (1984), *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester University Press.
- Neuman, L. (1997), *Social Research Methods: Qualitative and Quantitative Approaches*, London: Allyn and Bacon.
- Woodm Rm (1976), *Personal Views*, London: Gordon Fraser.