

تحلیل جامعه‌شناسانه هویت ملی و مؤلفه‌های آن در فیلم‌های بهرام بیضایی

نادیا معقولی^{۱*}، دکتر علی شیخ‌مهدی^۲، دکتر حسینعلی قبادی^۳

چکیده

از مشخصه‌های بارز سینمای معترض موج نو در سال‌های پیش از انقلاب، بیان هویت ملی در اعتراض به بحران هویت است. مسئله پژوهش حاضر شناسایی ابعاد و مؤلفه‌های هویت ملی و بحران هویت در آثار منتخب بهرام بیضایی، از فیلمسازان شاخص سینمای موج نو، از دیدگاه جامعه‌شناختی است. بنابراین، پس از بررسی وضعیت هویت ملی و ابعاد و مؤلفه‌های آن، از دیدگاه جامعه‌شناسی هنر، عناصر تکرار شونده مرتبط با هویت در سه فیلم رگبار، غریبه‌ومه و چریکه‌تارا جست‌وجو شده است. در این پژوهش، از روش تحلیل محتوا و شیوه نقد برون‌نگر استفاده کرده‌ایم. مقوله‌هایی که بررسی کرده‌ایم شامل ابعاد اجتماعی، سیاسی، فرهنگی، جغرافیایی، و تاریخی هویت ملی است. در پایان، مشخص شد که فیلمساز کشف هویت تاریخی و گذشته فرهنگی را بر تمامی ابعاد دیگر هویت ملی، یعنی ابعاد سیاسی و جغرافیایی، ارجح می‌داند. انسان آرمانی از نظر فیلمساز انسانی است با هویت مدرن که از راهکارهای خردمندانه سنت استفاده می‌کند.

واژه‌های کلیدی: بهرام بیضایی، جامعه‌شناسی، سینمای موج نو، هویت ملی.

پذیرش: ۱۳۹۱/۱۱/۲۶

دریافت: ۱۳۹۱/۴/۲۴

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

n.maghuly@gmail.com
hghobadi@modares.ac.ir
sheikhmehdi@modares.ac.ir

۱. استادیار موسسه غیرانتفاعی نیما،
۲. دانشیار دانشکده علوم انسانی دانشگاه تربیت مدرس،
۳. استادیار دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس.

مقدمه

هویت ملی، اساسی‌ترین مؤلفه انسجام اجتماعی، در نیم قرن اخیر توجه اندیشمندان حوزه جامعه‌شناسی را جلب کرده است. از دیدگاه جامعه‌شناختی، هویت ملی مهم‌ترین بعد هویت اجتماعی است و هویت اجتماعی به «تعریف خود» با توجه به عضویت در گروه‌های اجتماعی اطلاق می‌شود [۲۵، ص ۹۷]. از بزرگ‌ترین گروه‌های اجتماعی، که فرد بدان تعلق دارد، ملت است. از این رو، هویت ملی احساس و ادراک عضویت فرد در گروه ملی است. به بیان دیگر، هویت ملی نوعی «احساس تعهد و تعلق نسبت به مجموعه‌ای از مشترکات ملی جامعه است که موجب وحدت و انسجام می‌شود» [۱۳، ص ۱۷۳].

منابع اصلی هویت ملی، در جوامع سنتی، طبیعت، گفتمان مسلط، و نهادهای اجتماعی و دینی و سیاسی (مخصوصاً نهاد دولت - ملت) بود، اما با شروع فرایند جهانی‌شدن و گسترش فناوری ارتباطات، منابع هویت جدیدی ظهور کردند که باعث تزلزل جایگاه هویت ملی شدند [۲۹، ص ۱۶۱]. از طرف دیگر، خود این فرایند باعث روبه‌روشدن این دو هویت سنتی و مدرن شد. «سرعت بالای تغییرات در جوامع در حال توسعه و مشکلات ناشی از آن به همراه ظهور منابع هویت‌ساز جدید باعث تعارض ارزشی، احساس محرومیت نسبی، نارضایتی اجتماعی و در نهایت تضعیف گرایش به هویت ملی می‌شود.

فرضیه این پژوهش بر این دیدگاه استوار است که سینماگران ایرانی قبل از انقلاب، در جایگاه بخشی از جامعه روشنفکری، متوجه دگرگونی‌های ناشی از سرعت بالای مدرنیزاسیون حمایت‌شده از سوی دولت شدند و تزلزل هویت ملی را درک کردند و در فیلم‌های خود به آن پرداختند. گروهی از سینماگران این دوره، که به «موج نو» معروف شده‌اند، بیان هویت ملی را از دغدغه‌های مشترک خود قرار دادند و تلاش کردند که در فیلم‌هایشان دیدگاه انتقادی داشته باشند. بهرام بیضایی از این دسته فیلمسازان است که مسئله هویت از دغدغه‌های اصلی او بوده است.

هدف این پژوهش تحلیل جامعه‌شناختی هویت ملی و ابعاد و مؤلفه‌های آن در این فیلم‌هاست. از آنجا که در پژوهش‌های دانشگاهی، به مباحث جامعه‌شناختی سینما به اندازه بقیه شاخه‌های هنر توجه نشده است، این تحقیق بیش از پیش ضروری می‌نماید.

روش‌شناسی تحقیق

به منظور بررسی، شناسایی، و تحلیل جامعه‌شناسانه هویت ملی و مؤلفه‌ها و ابعاد آن در فیلم‌های بهرام بیضایی، از روش تحلیل محتوای کیفی استفاده کرده‌ایم. بدین صورت که با مشاهده سه فیلم سینمایی رگبار، غریبه و مه، و چریکه تارا، معانی نهفته در این آثار را شناسایی کردیم و از این طریق به اهداف پژوهش رسیدیم. شیوه نقد این آثار «نقد برون‌نگر» است که در آن فیلم در جایگاه یک پدیده اجتماعی بررسی می‌شود. در دیدگاه برون‌نگر، که همان دیدگاه جامعه‌شناختی است، منتقد به رابطه فیلم با جامعه، اثرپذیری آن از جامعه، اثرگذاری آن در جامعه، و به‌طور کلی رابطه متقابل فیلم و

جامعه توجه می‌کند. شایان ذکر است که این جامعه می‌تواند جامعه به‌مثابه کل یا گروه‌های کوچک و بزرگ موجود در آن باشد. در سطح خرد نیز تأثیرات اجتماعی را می‌توان از طریق عقاید هنرمند که از خلال فیلم درک می‌شود بررسی کرد. «بر این پایه، به فیلم به‌سان یک پدیده اجتماعی نگریسته می‌شود و رگه‌های تأثیر جامعه در آن پی‌جویی می‌گردد و از دیگر سو نیز باورها و اندیشه‌های فیلمساز در این بستر، آشکار خواهد شد [۱۴، ص ۸۶]. نقد برون‌نگر از این نظر به بررسی جامعه‌شناختی فیلم کمک می‌کند که نشان می‌دهد می‌توان فیلم را مجموعه اطلاعاتی در نظر گرفت که «با رمزگشایی و درک زبان آن می‌توان به این اطلاعات دست یافت و از این طریق به ویژگی‌ها و خصوصیات جامعه معاصر فیلم در آن پی‌برد» [۱۲، ص ۱۷۰]. جمع‌آوری اطلاعات عمدتاً با بهره‌گیری از ابزار کتابخانه‌ای، بررسی اسناد و مدارک، استفاده از ابزارهای اینترنتی، و مشاهده فیلم‌ها بوده است.

چارچوب نظری

جامعه‌شناسی هنر

جامعه‌شناسی هنر در دهه اخیر به عنوان یکی از حوزه‌های تخصصی جامعه‌شناسی مطرح شده است، حوزه‌ای که به مطالعه زمینه ویژه‌ای از زندگی اجتماعی انسان، که همانا هنر و آفرینش هنری است، می‌پردازد. در تعریفی دقیق‌تر از جامعه‌شناسی هنر، که به شناخت محتوای اثر هنری و جوهر اجتماعی آن می‌پردازد، می‌توان گفت:

جامعه‌شناسی هنر روابطی که هنر را با جامعه و مظاهر گوناگون زندگی اجتماعی پیوند می‌دهد با روش علمی مطالعه می‌کند و کنش و واکنش هنرمند و جامعه، جهان بینی و موضع فکری هنرمند، اثر و خلاقیت هنری او را در پیوند با مظاهر گوناگون حیات اجتماعی مورد مطالعه قرار می‌دهد [۹، ص ۱۰].

جامعه‌شناسی هنر مطالعه جامعه هنری است. وجوه اجتماعی هنر، اعم از پدیده‌های هنری و هنرمندان، در این عرصه بررسی می‌شود. این بررسی مستقیم، پنهان، نمادین، و تطبیقی است و از آنجا که هویت ملی در اثر هنری زیر مجموعه جامعه‌شناسی هنر قرار می‌گیرد، طبیعی است که متأثر از آن باشد.

جامعه‌شناسی هنر و هویت

شکل و ماهیت رشته‌های گوناگون هنری با هویت جامعه و دورانی که در آن پرورش یافته‌اند ارتباطی نزدیک دارد. در واقع، با تفحص در رشته‌های گوناگون هنری و تحولات آن‌ها می‌توان به شناخت دقیق‌تری از ویژگی‌های هویت یک جامعه دست یافت. «صفت مشخصه هنر، به‌مثابه یک رسانه فرهنگی، آن است که بازتاب‌دهنده هویت چیزها و هویت انسان در آثار خود است. از یک لحاظ، رساترین رسانه‌ای است که هویت‌ها در آن از صافی هویت چیزها و هنرمند

تحلیل جامعه‌شناسانه هویت ملی و مؤلفه‌های آن در فیلم‌های بهرام بیضایی

می‌گذرند و تجلی هنری می‌یابند. بخشی از خودویژگی اثر هنری و زمینه زیباشناختی آن در گرو تناسب و موزونی (هارمونی) این هویت‌های متکثر مندرج در اثر هنری است. این تکثر و تجمع عناصر هویتی در اثر هنری به آن خصلت کلی می‌دهد، اثر را فراگیر می‌کند (نکته‌ای که ارسطو در بوطیقا به آن اشاره دارد) (عبادیان، ۱۳۸۷: ۱۱).

سینما و هویت ملی

به گفته اندرو هیگسن، برای کشف معانی مرتبط با هویت ملی و مناسبت آن با جامعه‌شناسی در سینما باید فیلم در سه زمینه بررسی شود. زمینه اول محتوای فیلم است، یعنی مضمون و روایت آن، همان چیزی که باعث خلق زبان سینما می‌شود. زمینه دوم ساختار عاطفی و جهان‌بینی فیلم است که مورد بحث است. سومین زمینه نظام‌های بازنمایی است، یعنی نوع روایت و انگیزه‌های که به کار گرفته می‌شود، ساختار فضا و حرکت، نحوه ساخت روایت و زمان، شیوه اجرایی به کار گرفته شده و انواع لذت‌های بصری، چشم‌انداز زمینه‌هایی که در اینجا باید بررسی شود. او همچنین اشاره دارد که «پژوهش در زمینه یک هویت ملی منسجم و استوار، تنها به قیمت تکیه مجدد بر اختلافات داخلی، تنش‌ها و تضادها، یعنی اختلافات طبقاتی، نژادی، جنسی، مذهبی، و غیره موفقیت‌آمیز خواهد بود [۳۲، ص ۱۵۸]. بر این اساس، به نظر می‌رسد که مؤلفه‌های هویت ملی و مناسبت آن‌ها با جامعه‌شناسی ضرورت‌هایی هستند که ارتباطشان با فیلم‌های انتخابی در ادامه می‌آید.

جامعه‌شناسی و هویت فردی

از دیدگاه جامعه‌شناسی، واژه هویت فردی، از لحاظ لغوی، از واژه indentitas مشتق شده است و به دو معنای ظاهراً متناقض به کار می‌رود: «۱. همسانی و ۲. یکنواختی مطلق. تمایزی که در برگزیده ثبات یا تداوم در طول زمان است. این دو معنا متناقض و متضاد به نظر می‌آیند، اما در اصل به دو جنبه اصلی و مکمل هویت معطوف هستند، یکی بعد فردی که همزمان با رشد فرد در جریان اجتماعی شدن شکل می‌گیرد و موجب می‌شود که تا فرد نشان دهد که من کیستم و دیگری، بعد اجتماعی که بیانگر این مطلب است که دیگران کیستند» [۲۹، ص ۱۶۱]. «هویت فردی هویتی است که به ویژگی‌های فرد اشاره دارد و فرد به وسیله آن ویژگی‌های خود را معرفی می‌کند. هویت فردی بیشتر در چارچوب روابط اشخاص جلوه می‌کند.» [۲۱، ص ۱۸۰]. «هویت فردی ویژگی‌ها و خصوصیات یگانه و منحصر به فرد اشخاص را آشکار ساخته و محصول روابط او با دیگری است.» [۳۰، ص ۹].

جامعه‌شناسی و هویت ملی

در تئوری‌های جامعه‌شناسی، هویت ملی به معنای احساس تعلق و وفاداری به عناصر و نمادهای مشترک در اجتماع ملی (جامعه کل) و در میان مرزهای تعریف‌شده سیاسی است. مهم‌ترین عناصر و نمادهای ملی، که سبب شناسایی و

تمایز می‌شوند، عبارت‌اند از «سرزمین، دین و آئین، آداب و مناسک، تاریخ، زبان و ادبیات، مردم و دولت» [۳۳، ص ۱۷]. به اعتقاد احمد اشرف، این پدیده به‌جای «مفهوم کاراکتر ملی از نیمه دوم قرن اخیر رواج یافته و از ساخته‌های علوم اجتماعی است» [۵، ص ۵۲۲]. «هویت ملی به‌عنوان اساسی‌ترین مؤلفه انسجام اجتماعی در نیم قرن اخیر مورد توجه اندیشمندان حوزه علوم اجتماعی و رفتاری قرار گرفته است و یکی از جدیدترین مباحث عصر مدرن و پسامدرن است که بعد از رنسانس به‌وجود آمده است.» [۳۴، ص ۲۷]. «و به جای اصطلاح «خلق و خوی ملی» که از مفاهیم عصر تفکر رمانتیک بود رواج یافت.» [۲، ص ۱۳۲]. «هویت ملی را آخرین هویت اکتسابی می‌دانند که توسط فرد طی جامعه‌پذیری از طریق خانواده، مدرسه، و رسانه کسب می‌شود» [۱۸، ص ۱۳] و «بالاترین سطح هویت جمعی در هر کشوری است» [۲۰، ص ۱۴۲]. امروزه، در آغاز هزاره سوم میلادی، هویت ملی به یکی از چارچوب‌های وحدت‌بخش در مباحث علوم اجتماعی تبدیل شده است [۱۰، ص ۲]. از منظر علوم سیاسی، هویت ملی مفهوم جدیدی است که ساخته هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی مدرنیته است. «در واقع هویت ملی ناشی از دو پدیده است: یکی فرایند عبور تاریخ از مراحل خاص همراه با تحولات گوناگون که منجر به شکل‌گیری و بروز عصر ناسیونالیسم در نهضت رنسانس در چارچوب مفهوم ملت می‌شود. پدیده دیگر محصول فرایند یا فراورده‌ای است که تعبیر به هویت ملی می‌شود و جایگزین هویت دینی در نظام کلیسایی قرون وسطی شد و ملت جای امت را گرفت. به این ترتیب، ویژگی هر ملتی که متفاوت از ملت دیگر است، هویت ملی آن را شکل می‌دهد.» [۲۹، ص ۱۶۴]. از نظر کاستلز^۱، هویت سرچشمه معنا و تجربه برای مردم است [۲۴، ص ۲۲]. گیدنز^۲ نیز تلقی مشابهی از هویت دارد و آن را منبع معنا برای کنشگران می‌داند [۳۱، ص ۴۲]. امروزه این مفهوم به قدری اهمیت پیدا کرده است که برخی از اندیشمندان «هویت ملی را زیربنای تمامی انواع دیگر هویت‌ها می‌دانند.» [۳۶، ص ۱۷۲].

هویت ملی و ابعاد آن

هویت ملی را می‌توان از ابعاد گوناگونی بررسی کرد، که پنج بعد آن معرفی می‌شود.

بعد سیاسی هویت ملی

هویت ملی در بعد سیاسی بدین معناست که افرادی که از لحاظ فیزیکی و قانونی عضو یک نظام یا ساختار سیاسی‌اند و داخل مرزهای ملی یک کشور زندگی می‌کنند و موضوع یا مخاطب قوانین آن کشورند از لحاظ روانی نیز خود را اعضای آن سیستم بدانند. بنابراین، عشق و علاقه قلبی به یک سیستم سیاسی و میانی ارزشی و مشروعیت آن عامل عمده‌ای در تقویت همبستگی و پیوند ملی خواهد بود [۱، ص ۱۶].

1. Castells
2. Giddens

بعد اجتماعی هویت ملی

هویت اجتماعی هویتی است که فرد در فرایند اجتماعی شدن و در ارتباط با گروه‌ها یا واحدهای اجتماعی موجود در جامعه کسب می‌کند و «مشخص‌ترین آن‌ها گروه یا واحد اجتماعی یا حوزه و قلمروی است که خود با ضمیر ما به آن اشاره می‌کند و خود را از لحاظ عاطفی و تعهد و تکلیف متعلق و منتسب و مدیون به آن می‌داند.» [۲۹، ص ۱۶۳]. «بعد اجتماعی هویت ملی در ارتباط با کیفیت روابط اجتماعی فرد با نظام کلان اجتماعی است. در صورت تقویت مناسبات و روابط فرد با جامعه، هویت جمعی فرد در سطح ملی شکل می‌گیرد و اصطلاحاً «مای ملی» تحقق می‌یابد.» (نفیسی، ۱۳۷۹: ۱۹۹)

بعد تاریخی هویت ملی

بعد تاریخی هویت ملی عبارت است از «آگاهی مشترک افراد یک جامعه از گذشته تاریخی و احساس دلبستگی به آن و احساس هویت تاریخی و هم تاریخ پنداری پیوند دهنده نسل‌های مختلف به یکدیگر که مانع جدا شدن یک نسل از تاریخش می‌شود.» [۱، ص ۱۵]. آگاهی از پیشینه تاریخی و اعتقاد و احساس تعلق و دلبستگی بدان را می‌توان هویت تاریخی دانست که مهم‌ترین بخش آن احساسات و عواطف مثبت و منفی به حوادث و وقایع و شخصیت‌های تاریخی است که تأثیرات مثبت و یا منفی در تاریخ آن جامعه داشته‌اند و موجب غرور یا سرافکندگی‌اند.

بعد فرهنگی هویت ملی

مقصود از فرهنگ مجموعه ذهنی و روانی مشترکی است که در گذشته تاریخی شکل گرفته و طی فرایند جامعه‌پذیری به نسل‌های بعدی منتقل شده است و نسل‌های نوین آن را به ارث برده‌اند. این مجموعه شامل ارزش‌ها، هنجارها، نمادها، اعتقادات و احساسات، و رویکردهایی است که در زمینه خانواده، اقتصاد، سیاست، مذهب، جامعه‌پذیری، و تفریحات در بین مردم یک جامعه به صورت وجدان جمعی درآمده است. فرهنگ علاوه بر بخش ذهنی دارای بخش عینی نیز است که برخی از آن با عنوان تمدن نام می‌برند و در قالب میراث فرهنگی در اختیار جوامع است. «میراث فرهنگی کلیه ابعاد فرهنگی هر نظام اجتماعی را در برمی‌گیرد که به نحوی خودآگاه یا ناخودآگاه ما را تحت تأثیر قرار می‌دهد و نشانه‌های تاریخی یک فرهنگ و یک ملت به‌شمار می‌رود» [۱، ص ۱۶]. «از آنجا که هویت ملی فرایند معناسازی بر اساس یک ویژگی فرهنگی یا مجموعه‌ای از ویژگی‌های فرهنگی به‌هم‌پیوسته که در درون مدرن بر منابع معنایی دیگر اولویت داده شده نیز تعریف شده است، به جای هویت ملی از مفهوم هویت فرهنگی نیز استفاده شده است.» [۱۶، ص ۵۳]. اسمیت معتقد است که هویت ملی بازتولید و بازتفسیر دائمی ارزش‌ها، نهادها، خاطره‌ها، اسطوره‌ها، و سنت‌هایی است که میراث متمایز ملت‌ها را تشکیل می‌دهند و «تشخیص هویت افراد با آن الگو، میراث، و یا عناصر فرهنگی امکان‌پذیر است.» [۳، ص ۳۰].

بعد جغرافیایی هویت ملی

محیط جغرافیایی تبلور فیزیکی، عینی، ملموس، و مشهود هویت ملی به حساب می‌آید. برای شکل‌گیری هویت واحد ملی تعیین محدوده و قلمرو یک سرزمین مشخص ضرورت تام دارد. تعریف هویت در این بعد عبارت است از «نگرش مثبت به آب و خاک به این جهت که شخص ساکن یک کشور و یک سرزمین معین است و از جایگاه مشخصی در نظام هستی برخوردار می‌باشد. عنصر سرزمین که با اقتصاد و سیاست پیوند نزدیک دارد واحد بقا را برای شخص معلوم می‌سازد» [۱، ص ۱۵].

هویت ملی و بحران هویت در سال‌های شکل‌گیری سینمای موج نو (۱۳۳۷-۱۳۵۷)

در ایران نیز طی یک‌صد سال گذشته مشکل بحران هویت و همچنین شیوه‌های متفاوتی برای مواجهه با آن مطرح بوده است. در آغاز قرن بیستم، بسیاری از نخبگان ایرانی (همچون تقی‌زاده) میل داشتند که سرمشق غربی را اقتباس کنند. «برخی از آنان چون میرزا فتحعلی آخوندزاده، بین فرهنگ غربی و هویت اصیل ایران سردرگم بودند.» [۸، ص ۵۱-۵۴]. روشنفکران عصر رضاشاه همچون کسروی هویت ملی را بر اساس ایرانی بودن تعریف کردند اما «به دلیل نفی و طرد برخی از عناصر مهم فرهنگ ایران، مبانی نظری استواری برای هویت ملی فراهم نکرد و در عمل نیز با موانع سیاسی و اجتماعی عمده‌ای مواجه شد» [۲۸، ص ۳۵]. داریوش شایگان درباره این دوره می‌نویسد: «ایرانیان میانه‌حال معمولاً به یکی از این دو شکل افراطی با غرب برخورد می‌کردند، دنباله‌روی بی‌چون‌وچرا یا انکار مطلق. هر دو برخورد از کمبود شناخت نشان دارند.» [۳۵، ص ۲۴۵]. در سال‌های شکل‌گیری سینمای موج نو، وحدت‌بخشی مفهوم هویت ملی آسیب‌پذیر شد. «گفتمان هویتی عصر پهلوی متأثر از «علاقه درون‌مرزی» شامل تلاش در جهت تحقق ناسیونالیسم تجددخواه، حذف گفتمان‌های هویتی خرد و کوچک و قدرت‌های رقیب، خوی و خصلت‌های مستبدانه و تمایل بر ایجاد تمرکز سیاسی، فرهنگی و تشکیل دولت قدرتمند و متمرکز در ایران و از طرف دیگر پروژه‌های (نه یک پروژه) بود که متأثر از دغدغه‌های تجدد و در واکنش به آن شکل گرفت، لذا از یک سو ناگزیر از بهره‌گیری از عناصر نو و مدرن و از سوی دیگر ترویج عناصر متضاد با مدرنیسم و تجدد بود.» [۱۱، ص ۴۳]. در این دوره، تجددگرایی عنصر مهم فرهنگ سیاسی بود. از علل این امر مدرنیزاسیون بود که احساس چندپارگی و گم‌گشتگی در بسیاری از افراد به‌ویژه نسل جوان ایجاد کرد. «در واقع، بین‌المللی شدن فرهنگ که یکی از تبعات مدرنیزاسیون است باعث ایجاد این واژه می‌شود که در برابر قدرت‌های غالب جهانی و کسانی که سیستم تولید و پخش کالاهای فرهنگی را در اختیار دارند، فرهنگ ملی روزبه‌روز ضعیف‌تر شود.» [۲۶، ص ۱۷۸]. در آن دوران، سینمای ایران نیز، در جایگاه بخشی از فرهنگ ایران، در برابر نمایش فیلم‌های خارجی (اعم از هندی، ایتالیایی، و هالیوودی) دچار تزلزل شده بود تا زمانی که فرخ غفاری، فریدون رهنما و ابراهیم گلستان سینمای روشنفکری را پایه‌گذاری کردند. سینمای روشنفکری با عنوان «سینمای موج نو» ادامه پیدا کرد.

معرفی سینمای موج نو

سینمای ایران قبل از انقلاب اسلامی با دو رخداد سیاسی - اجتماعی مواجه بود. نخست استقرار سیاسی محمدرضا شاه پهلوی در دهه ۱۳۳۰، به دنبال سقوط دولت محمد مصدق، دیگری دگرگونی گسترده ساختار اجتماعی ایران در نتیجه سیاست‌های کلان محمدرضا پهلوی در دهه ۱۳۴۰ در جهت الغای نظام فئودالی و گسترش مناسبات سرمایه‌داری و مدرنیته کردن کشور. در چنین فضایی، جریان اصلی حاکم بر فیلم‌های دهه سی تا اواخر دهه چهل سینمای ایران در جهت تثبیت نظم اجتماعی موجود شکل گرفت. ملودرام‌های عامه‌پسند بازتاب اوضاع روانی پس از وقوع این تحولات بودند. «اما از اواخر دهه چهل، قهرمانان بدبین، مأیوس و عاصی، که متأثر از قهرمانان معترض دهه ۱۹۶۰ میلادی بودند و غالباً در پایان فیلم کشته یا دچار زخمی مرگ‌آسا می‌گشتند، جانشین قهرمانان خوش‌بین و اخلاق‌گرای دوره پیشین شدند. قهرمانانی که امیدی به مراجع قانونی نداشته و دست به انتقام‌گیری‌های شخصی می‌زدند.» [۱۷، ص ۴۱]. حضور این قهرمانان، که ادبیات مدرن نیز از سرچشمه‌هایشان بود، تا سال ۱۳۵۷، سال وقوع انقلاب، تداوم داشت. فیلمسازان جوانی که عمدتاً دستی هم در داستان‌نویسی داشتند و سازنده این آثار بودند، به «موج نو» معروف شدند. عنوانی که متأثر از فیلمسازان جوان اروپای غربی بود. فیلم گاو ساخته داریوش مهرجویی از اولین آثار این سینمای نوین است. پس از آن، فیلم‌های دیگری چون فیصر مسعود کیمیایی و آرامش در حضور دیگران ناصر تقوایی ساخته شدند که هر یک با ساختارهای نو خود به جنبش موج نو سینمای ایران پیوستند. فیلم‌های موج نو سینمای ایران دیدگاه‌های روشنفکرانه، اجتماعی، و سیاسی جدیدی را با زبانی شاعرانه به تماشاگران عرضه کردند (ویکی پدیا، موج نو سینمای ایران). جریان فرهنگی شکل گرفته از سوی سینماگران نواندیش همراه با تأسیس کانون پرورش فکری و همچنین کاهش استقبال عمومی از عناصر سرگرم‌کننده‌ای چون خشونت، سکس، و جاهل‌مسلکی در بین اقشار جوان و به‌خصوص قشر تحصیل کرده کشور عواملی بودند که دست‌درست هم طی سال‌های ۵۰ تا ۵۷ جریان نو و سازنده‌ای را در سینمای ایران به راه انداختند. سهراب شهید ثالث، بهرام بیضایی، عباس کیارستمی، خسرو سینایی، کامران شیردل، داریوش مهرجویی، ناصر تقوایی، مسعود کیمیایی، علی حاتمی، و امیر نادری از افرادی بودند که با بهانه‌های غیرمادی نقش اساسی در این جریان داشتند و مقدماتی را فراهم کردند تا سینمای ایران گام‌های مهمی در سال‌های بعد بردارد. در این دوره، گرایش به بیان نمادین، که در ادبیات فارسی بسیار ریشه‌دار بود، با واقع‌گرایی ناشی از دوربین سینما ترکیب شد و فیلم‌های متفاوتی به لحاظ فرم و محتوا ساخته شد. شیوه اعتراض فردی این قهرمانان، که غالباً با مرگ آنان نیز پایان می‌یابد، دوره هنری ارزشمندی را برای سینمای ایران شکل داد.

سینمای موج نو و هویت ملی

از ویژگی‌های بارز سینمای موج نو «جست‌وجوی هویت» بود. مضمونی که به‌شدت متأثر از تحولات اجتماعی و فرهنگی زمان خود بود و مشکلات این دو دهه، چون رشد سریع اقتصادی همراه با سرکوب سیاسی روشنفکران معترض و گذار

از سنت به مدرنیته در جامعه ایران، را نشان می‌داد. در واقع، فیلمسازان سینمای موج نو با واژه‌ای از دست رفتن هویت ملی به ساخت فیلم روی آوردند. سینمای روشنفکری نگران تخریب فرهنگی‌ای بود که موجب تضعیف امنیت هویت شده بود و به بحران هویت ملی و فرهنگی منجر شده بود. این سؤال در ذهن سینماگران این دوره ایجاد شده بود که چه مقدار از سنت‌ها را باید نگه داشت و تا چه میزان با تحولات همراه شد تا بتوان بخشی از دنیای مدرن و جدید به حساب آمد. فیلمسازان سینمای موج نو همانند «روشنفکران خودآگاه از قطع شدن ریشه‌های خود واهمه داشتند و نیاز به هویت ملی را مطرح می‌ساختند» [۳۷، ص ۱۱۰-۱۱۱]. فیلم‌های موج نو در نهایت پیچیدگی، سایه‌روشن‌های ناشی از اوضاع سیاسی و اجتماعی را عرضه می‌کردند. نیمه اول دهه پنجاه برای این فیلمسازان سرشار از پرسش‌های فراوان بود که عموماً زمانی که به هویت می‌رسید بدون پاسخ می‌ماند.

بحران هویت و بهرام بیضایی

بیضایی، از فیلمسازان سینمای موج نو، عموماً در فیلم‌های خود از آسیب‌شناسی ملتی می‌گوید که گذشته و هویت خود را گم کرده است. به‌خصوص لایه‌های مدرن جامعه، که مجذوب مدرنیسم وارداتی شده‌اند، به این گم‌گشتگی دامن می‌زنند. «بیضایی در جست‌وجوی این هویت است، هویت فردی، هویت اجتماعی، هویت تاریخی، هویت ملی و حتی هویت مذهبی». (آزادی‌ور در قوکاسیان، ۱۳۷۱: ۹۱). بیضایی پیش از انقلاب فیلم‌های بلند رگبار، غریبه و مه، کلاغ و چریکه تارا را ساخته است. با نگاهی به آثار او آشکار است که هویت از دغدغه‌های اصلی او به‌شمار می‌رود. قهرمانان او عموماً به دنبال پاسخی برای پرسش «من کیستم» هستند. از سوی دیگر، تلاش او برای نمایش آیین‌ها و سنت‌های از یادرفته و شیوه و سبک گفتاری شخصیت‌هایش، به کارگیری زبان فارسی سلیس، و مخالفتش با پذیرش پوسته‌ظاهری مدرنیته او را به مورد مطالعه مناسبی برای این پژوهش تبدیل می‌کند.

خود او در باره هویت و بحران آن چنین می‌گوید: «ایران در قرن نوزدهم از خواب سنگینی بیدار شد و خود را با دنیایی روبه‌رو دید که برداشت دیگری از زندگی داشت. سرگردانی میان ریشه‌ها و سنت‌های دیرین از یک سو و جهان به اصطلاح پیشرفته از سوی دیگر، زندگی ما را از درون دوپاره ساخت. ما ارزش‌های پیشین را از دست دادیم، بی‌آنکه ارزش‌های تازه‌ای کسب کنیم. ما ملتی هستیم سرگردان میان دنیای کهن و دوران نوین، میان ساختارهای روستایی و شهری، میان ذهنیت سنتی و مدرن، میان سنت پرستی و خردگرایی. ما هویت خود را در این دوگانگی گم کرده‌ایم. نه می‌توانیم از گذشته خود دل بکنیم و نه به آن قانع هستیم. نه می‌توانیم ضرورت پیشرفت را انکار کنیم و نه برای اخذ آن آمادگی داریم. پس ناچار هستیم خود را با آنچه می‌سازیم از نو تعریف کنیم. تنها از این راه به هویت حقیقی خود دست می‌یابیم. ما در دوران تحول به سر می‌بریم و در میان نیروهای متضاد قرار گرفته‌ایم.

این پرسش که ما که هستیم، تنها به من تعلق ندارد، بلکه همهٔ روشنفکران نسل مرا به خود مشغول داشته است.» [۲۲، ص ۱۷۲].

فیلم‌های مورد مطالعه

در رگبار (۱۳۵۰)، آقای حکمتی معلم تازه‌ای است که به مدرسه‌ای در جنوب شهر منتقل شده است. دانش‌آموزان، همکاران، و مردم محله برخورد سردی با او دارند، در این میان عشق به عاطفه، خواهر یکی از دانش‌آموزانش، نیز واکنش تمسخرآمیز اطرافیان را تشدید می‌کند تا زمانی که تصمیم می‌گیرد به تنهایی سالن مخروبهٔ مدرسه را تعمیر و راه‌اندازی کند. این کنش او محبت مردم محله، عاطفه، و دانش‌آموزان را جلب می‌کند. اما او به مدرسه‌ای دیگر انتقال می‌یابد.

در غریبه و مه (۱۳۵۳)، مردی بی‌هویت و زخمی به نام آیت به روستا می‌آید و تلاش می‌کند که جامعهٔ روستایی او را بپذیرند. ازدواج آیت با رعنا، بیوهٔ یک ماهیگیر، این امر را ممکن می‌کند، اما او همیشه در هراس از مردانی است که فرار است از دریا به دنبالش بیایند. سرانجام مردان سیاهپوش از راه می‌رسند و آیت با کمک مردم روستا آنان را شکست می‌دهد اما در پایان زخمی و تنها به دریا باز می‌گردد تا پاسخ پرسش‌هایش دربارهٔ «هویت خود» و «آنان» را بیابد.

در چریکه تارا (۱۳۵۷)، تارا بیوه‌زن جوانی است که میان ارثیهٔ پدر بزرگش شمشیری می‌یابد و آن را دور می‌اندازد. جنگاوری از تباری قدیمی و منقرض شده که «از ایشان روی زمین هیچ نشانی جز یک شمشیر باقی نمانده» است برای پس گرفتن شمشیر سر راه تارا ظاهر می‌شود. زن شمشیر را می‌یابد و به جنگاور می‌دهد، اما مرد چون به تارا دل بسته، دیگر نمی‌تواند به دنیای خود بازگردد. تارا حاضر می‌شود با مرد به گذشته بازگردد اما مرد شمشیر را برای او باقی می‌گذارد و در دریا فرو می‌رود. تارا با شمشیر به جدال امواج می‌رود.

شناسه‌های هویت ملی در فیلم

همان‌طور که در مقدمهٔ پژوهش آمد عناصر «هویت ملی و ابعاد آن» را در این سه فیلم تحلیل می‌کنیم. ابتدا هویت و ابعاد آن را در این سه فیلم بر اساس شناسه‌های مشخص شده در جدول ۱ تحلیل محتوایی می‌کنیم. با توجه به ادبیات بررسی‌شده و معرفی چهار بعد برای هویت ملی، شناسه‌هایی برای این ابعاد تهیه کردیم تا از طریق آن، معنای نهفته در فیلم‌ها و نگرش فیلمساز کشف شود. در ستون اول جدول زیر، این ابعاد تعریف شده‌اند و در ستون دوم شناسه‌های سنجش آن‌ها از دید فیلمساز مشخص شده است.

جدول ۱. ابعاد و شناسه‌های هویت ملی^۱

ابعاد	تعریف	شناسه‌ها
بعد اجتماعی	هویت اجتماعی یک فرد به خصوصیات و تفکراتی اشاره می‌کند که فرد آن‌ها را از طریق اشتراکات اجتماعی و عضویت در گروه‌ها و مقوله‌های اجتماعی کسب می‌کند.	اعتقاد و تعهد فیلمساز به جامعه ملی - ایرانی و حفظ آن. باورهای فیلمساز در مورد ریشه‌های اجتماع ملی.
بعد تاریخی	آگاهی مشترک افراد از گذشته تاریخی و احساس دل‌بستگی به آن.	احساس تعلق فیلمساز به دوره‌های تاریخی. افتخار فیلمساز به تعلق و سابقه تاریخی. تلاش فیلمساز برای حفاظت و تقویت فرهنگ و تمدن ایرانی.
بعد سیاسی	میزان وفاداری اعضای یک سرزمین جغرافیایی به نهادها، نظام حکومتی، ارزش‌ها و ایدئولوژی سیاسی و مرزهای کشور.	ارجح دانستن حکومت حاکم بر ایران به سایر نظام‌های سیاسی. ارزش قائل شدن برای ساختارهای سیاسی گذشته. نگرش مثبت فیلمساز به جایگاه و حاکمیت در جامعه. نگرش مثبت فیلمساز به جایگاه و نقش خود در سیستم سیاسی کشور.
بعد جغرافیایی	نگرش مثبت به آب و خاکی که محل سکنای انسان است و سرزمین مشخصی که جایگاه خاصی در نظام هستی دارد	دل‌بستگی فیلمساز به سرزمین ایران. توجه فیلمساز به آب و خاک. توجه به سرزمین ایران به عنوان محلی برای زندگی و سعادت احساس آرامش و آسایش از زندگی در این سرزمین.
بعد فرهنگی	مجموعه ارزش‌ها، باورها، نمادها، زبان و آیین، مذهب، و ... که سبب شناخته شدن و متمایز شدن فرد و جامعه از دیگر افراد و جوامع می‌شود.	قضاوت فیلمساز درباره میراث گذشته و ارزشی که برای آن قائل است. اعتقاد فیلمساز به حفظ و تقویت میراث فرهنگی. استفاده فیلمساز از زبان فارسی سلیس در گفت‌وگوها. نمایش اعتقادات مذهبی. نمایش آیین‌های مذهبی و ملی.

مأخذ: نگارنده

تحلیل هویت ملی و ابعاد آن در فیلم‌های مورد مطالعه

تحلیل هویت در فیلم رگبار

بعد اجتماعی

حکمتی معلمی ساده است، اما در گروه طبقاتی خود، جامعه معلمان مدرسه، احساس بیگانگی می‌کند. همکاری‌اش نیز، به جز یکی، او را از خود نمی‌دانند. او حتی در آغاز فیلم معلم موفقی نیز نیست و سر کلاس ناتوان جلوه می‌کند اما در ادامه فیلم به هویت اجتماعی خود، در جایگاه یک معلم، دست می‌یابد و دست به کنش برای کمک به دانش‌آموزان

۱. برای رسم جدول از منبع شماره صفحات ۱-۲۲ و منبع شماره ۶ صفحات ۲۷۷-۲۹۸ استفاده شده است.

تحلیل جامعه‌شناسانه هویت ملی و مؤلفه‌های آن در فیلم‌های بهرام بیضایی

می‌زند. در پایان نیز دانش‌آموزان، به جای تشویق آقای ناظم، نام آقای حکمتی را فریاد می‌زنند. فیلمساز با ایجاد حس همذات‌پنداری با قهرمان فیلم، اعتقاد به حفظ جامعه ملی و دلبستگی به سازندگی اجتماع را نمایش می‌دهد.

بعد سیاسی

آقای ناظم نماینده هیئت حاکمه وقت است. او نقشی کاملاً منفی دارد. در آغاز فیلم، ناظم در انفعال کامل است و هیچ تلاشی برای بهبود اوضاع مدرسه نمی‌کند. تنها تلاشش حفظ وضعیت موجود است. اخلاق شخصی‌اش نیز ارزشمند نیست؛ اولین کسی است که به شایعه رابطه عاطفه و آقای حکمتی دامن می‌زند. زمانی که حکمتی، نماد قشر روشنفکر، دست به بازسازی سالن می‌زند، هیچ کمکی نمی‌کند، اما پس از اطمینان از موفقیت او تلاش می‌کند تا از این موقعیت در جهت منافع خود استفاده کند و وقتی حکمتی تن به خواسته‌هایش نمی‌دهد، حکم انتقال او به محله‌ای دیگر را به دستش می‌دهد. تمامی نشانه‌ها معرف دیدگاه انتقادی فیلمساز به سیستم حاکمه وقت و نگرش منفی او به وضعیت موجود است. آقای حکمتی، قهرمان فیلم، به هیئت حاکمه دشمنی نشان نمی‌دهد و حتی توان اعتراض یا مقابله را نیز ندارد. اما حاضر به ازدواج با دختر ناظم و بالا بردن رتبه خود از این طریق نیز نمی‌شود. حکمتی، با وجود نپذیرفتن این ساختار سیاسی، دست به مبارزه نمی‌زند. برعکس فیلمساز که با ساخت این فیلم نوعی اعتراض فرهنگی را به نمایش می‌گذارد.

بعد فرهنگی

از اشیایی که حکمتی با خود به محله جدید آورده است، شمعدانی قدیمی است که در آغاز فیلم بر گاری در حال حرکت رها می‌شود. دوییدن حکمتی به دنبال گاری برای جلوگیری از شکستن شمعدان قدیمی نشانه علاقه او به هویت فرهنگی خود است. هیجان او برای نجات شمعدان حتی اهالی محله را نیز برای کمک تشویق می‌کند. همین علاقه و نشانه را می‌توان در آینه قدی بزرگی مشاهده کرد که در بخش‌های گوناگون فیلم به آقای حکمتی کمک می‌کند خود را ببیند و بشناسد. فیلمساز خود درباره آینه چنین می‌گوید: «اگر بپرسند آینه چیست، می‌گویم نمی‌دانم، به نظرم بهترین شکل تعریفش در خودش هست، و همان است که هست، یعنی روشنی، زندگی، نور و همه چیزهایی که آینه بازتاب آن است. ترجیح می‌دهم آن را باز نکنم، البته شما می‌توانید بگویید این همان هویت فرهنگی است، من هم رد نمی‌کنم.» (بیضایی در قوکاسیان، ۱۳۷۰: ۳۲).

آقای حکمتی با زبان ادیبانه‌ای صحبت می‌کند و روی کلمات وسواس دارد. کتاب‌های فراوانی از گذشته به او رسیده و با افتخار آن‌ها را به همکارش نشان می‌دهد؛ همکاری که چون ازدواج کرده و بچه‌دار شده کتاب خواندن را کنار گذاشته است. فیلمساز در جهت باورهایش به هویت فرهنگی است که در جمع‌آوری کمک برای زلزله‌زدگان در محله مراسمی آیینی را به نمایش می‌گذارد که نشانه‌هایی از تعزیه دارد. نوای سازهای تعزیه و کاروانی مذهبی که در محله می‌چرخد علاقه فیلمساز به استفاده از آیین‌های ملی-مذهبی در فیلم‌هایش را نشان می‌دهد.

بعد تاریخی

در فیلم، نشانه‌هایی از گذشته تاریخی در عکس‌هایی قدیمی دیده می‌شود که هنگام اسباب‌کشی آقای حکمتی به محله اولین اشیایی است که وارد خانه می‌شود. تابلوها در دست بچه‌های محله همچون آدم‌های زنده، استوار و قدرتمند از راه‌پله‌ها پایین می‌آیند. گذشته‌ای که حکمتی آن را می‌شناسد و می‌خواهد که به دانش‌آموزان هم بشناساند؛ گذشته‌ای تاریخی که حضور کاملاً مسلطی بر دیوارهای خانه حکمتی و در واقع بر زندگی او دارد.

بعد جغرافیایی

حکمتی نگرش مثبتی به آب و خاک این سرزمین دارد. زمانی که زلزله خراسان رخ می‌دهد، همگام با بقیه اهالی محله برای کمک به زلزله‌زدگان می‌شتابد و در صف اول مراسم جمع‌آوری کمک‌های مردم در کنار رقیبش قرار می‌گیرد. در واقع، او سرزمین‌اش را بر رقابت عاطفی‌اش ارجح دانسته است. اگر محله را سمبل محیط جغرافیایی بگیریم، حکمتی در پایان فیلم هیچ تمایلی به ترک آن ندارد و دل‌بستگی عمیقی به آن احساس می‌کند. با توجه به همذات‌پنداری فیلمساز با قهرمان فیلم، می‌توان به دل‌بستگی فیلمساز به این سرزمین و نارضایتی او از نبود آسایش و آرامش در آن پی برد.

جدول ۲. ابعاد هویت ملی در فیلم رگبار

ابعاد هویت ملی	شناسه‌های فیلمساز برای تمایش هویت ملی در فیلم
بعد اجتماعی	حکمتی در پایان به هویت اجتماعی خود دست می‌یابد. فیلمساز به سازندگی اجتماع دل‌بستگی نشان می‌دهد.
بعد سیاسی	آقای ناظم معرف هیئت حاکمه است. نارضایتی فیلمساز از سیستم حاکم بر کشور. حکمتی با دختر ناظم ازدواج نمی‌کند (با سیستم همکاری نمی‌کند). حکمتی به حکم انتقالش اعتراض نمی‌کند (مبارزه سیاسی نیز نمی‌کند).
بعد فرهنگی	شمعدان قدیمی آینه قدیمی کتاب‌های حکمتی نوع بیان فارسی سره حکمتی اجرای مراسم آیینی در فیلم
بعد تاریخی	عکس‌های قدیمی بر دیوار خانه حکمتی
بعد جغرافیایی	محله معرف جغرافیایی کشور است. در پایان فیلم حکمتی تمایلی به ترک این محله ندارد و به محله دل‌بستگی پیدا کرده است. احساس همدردی آقای حکمتی با مردم کشورش هنگام زلزله.

مأخذ: نگارنده

تحلیل هویت در فیلم غریبه و مه

بعد اجتماعی

آیت مردی بی‌هویت است، مشخص نیست از کجا آمده و خودش هم چیزی به یاد ندارد، اما در سراسر فیلم تلاش می‌کند که با پذیرفته شدن در بین مردم روستا برای خود نوعی هویت اجتماعی پیدا کند. او توانمندی‌های خود را در زمینه کشاورزی و دامداری اعلام می‌کند تا در این جامعه به‌شدت بسته، مستقل، و هماهنگ پذیرفته شود. سرانجام، از طریق ازدواج با رعنا، عضوی از جامعه روستا می‌شود و هویت اجتماعی می‌یابد، اما به محض پذیرفته شدن، با حضور مردان سیاهپوش، شکنندگی این هویت مشخص می‌شود و او مجبور به ترک این اجتماع می‌شود. اجتماعی کاملاً سنتی و بسته که همه اعضا در تلاش برای حفظ وضعیت موجودند و در مقابل هر تغییری به‌شدت مقاومت می‌کنند. فیلمساز، با وجود دل‌بستگی‌اش به این اجتماع، آن را به‌شدت نقد می‌کند.

بعد سیاسی

جامعه روستایی در این فیلم در استقلال کامل است و تنها ساخت سیاسی وجود کدخداست که، در مقام نماینده یک قدرت سنتی، امور دهکده را هدایت و رتق و فتق می‌کند. فیلم هیچ ارجاع سیاسی‌ای به اوضاع کشور در دوران پهلوی دوم ندارد و در واقع هیچ نیروی مسلطی جز خود مردم، با واسطه کدخدا و سنت‌های قدیمی، بر این مردم حاکم نیست. به‌نظر می‌رسد که بعد از فیلم رگبار، که شناسه‌های سیاسی فراوانی در خود دارد، فیلمساز ترجیح داده در این فیلم از آن‌ها دوری کند.

بعد فرهنگی

در این فیلم، دل‌بستگی فیلمساز به میراث گذشتگان، با نشانه‌هایی از فرهنگ سنتی ایران، به‌شدت دیده می‌شود. فیلمساز برخی از قدیمی‌ترین آیین‌های اساطیری و مذهبی روستایی را زنده کرده است. نوع خاصی از تعزیه که اکنون در خطه شمال از بین رفته است، جشن‌های خاص کشاورزی و بایکوبی‌های سنتی عروسی و جز این‌ها که همگی با جزئیات پر وسواسی در فیلم به‌نمایش درمی‌آید. به‌طوری که، این فیلم تنها سند ماندگار از برخی از آیین‌های فرهنگی است. اما آیت به هیچ‌کدام از این مراسم راهی ندارد. او هنوز بیگانه است و تا زمانی که هویت اجتماعی او پذیرفته نشود، اجازه دریافت هویت فرهنگی را نیز ندارد.

بعد تاریخی

آیت چیزی از گذشته تاریخی خود نمی‌داند. اما به روستایی آمده که سرشار از گذشته است. مردم روستا به گذشته خود احساس و عواطف مثبتی دارند، اما آیت خشمگین از ناآشنایی‌اش با آنچه بر این سرزمین رفته است تنها به دنبال پاسخ

پرسش‌های خود است. او خشمش را از این گذشته تاریخی ناآشنا با ویرانی نمادهای گورستان نشان می‌دهد. در اواخر فیلم، زمانی که آیت با همسر سابق رعنا روبه‌رو می‌شود، او را، که نمادی از گذشته دروغین و پنهان‌شده این سرزمین است، می‌کشد. این مرد برای حفظ اسطوره‌اش در ذهن اهالی روستا، زنده بودن خود را پنهان می‌کند و با دزدی و قتل روزگار می‌گذراند. آیت با این اسطوره جعلی می‌جنگد و او را از بین می‌برد. در پایان فیلم، آیت این جامعه و تاریخ دروغینش را رها می‌کند و به جست‌وجوی تاریخ خود می‌رود.

بعد جغرافیایی

آیت مردی بی‌سرزمین است، به همین علت همان‌طور که با قایق و از طریق دریا آمده بود در پایان سوار قایق می‌شود و از آنجا می‌رود، اما عشق به آب و خاک در فیلم جاری است. آیت میل دارد که در این جغرافیا زندگی کند. او بارها از توانایی‌اش در کاشت و برداشت روی زمین و ساخت خانه، پل و قایق و علاقه‌اش به این کارها می‌گوید و فیلمساز نیز در همذات‌پنداری با او تصاویری زیبا از روستا، شالیزارها و کشت و کار بر زمین را نمایش می‌دهد که همه نشان می‌دهد افتخار می‌کند در چنین بعد جغرافیایی به دنیا آمده و بدان دلستگی دارد.

جدول ۳. ابعاد هویت ملی در فیلم غریبه و مه

ابعاد هویت ملی	شناسه‌های فیلمساز برای نمایش هویت ملی در فیلم
بعد اجتماعی	آیت هویت اجتماعی ندارد. آیت این هویت را به سختی از طریق ازدواج به دست می‌آورد. آیت نمی‌تواند هویت به دست آمده را حفظ کند. فیلمساز با وجود دل‌بستگی به اجتماع آن را نقد می‌کند.
بعد سیاسی	کدخدا نماینده ساخت سیاسی سنتی روستاست. هیچ ارجاع سیاسی به زمان ساخت فیلم وجود ندارد.
بعد فرهنگی	نمایش عزاداری‌های سنتی. نمایش جشن‌های کشاورزی. اجرای مراسم عروسی سنتی.
بعد تاریخی	آیت هویت تاریخی ندارد. جامعه روستایی هویت تاریخی دروغینی دارد. آیت این هویت دروغین را نمی‌پذیرد، با آن می‌جنگد و به جست‌وجوی هویت تاریخی اصیل خود می‌رود.
بعد جغرافیایی	آیت به کار و کشاورزی در این سرزمین علاقه دارد. فیلمساز تصاویر زیبایی از طبیعت و زمین و دریای شمال ایران نمایش می‌دهد.

مأخذ: نگارنده

تحلیل هویت در فیلم چریکه تارا

بعد اجتماعی

تارا هویت اجتماعی محترمی در روستا دارد. زنده، پرنرژی و پویاست. مرگ همسرش در گذشته و مرگ پدربزرگش به‌تازگی، مانعی سر راه او برای ایفای نقش بارزش در جایگاه مادر سرپرست خانواده نشده است. تارا کاملاً هوشمندانه دست به انتخاب می‌زند و با وجود داشتن هویت اجتماعی محترم زیر بار برخی از فشارهای جامعه روستایی نمی‌رود و هویت فردی خود را حفظ می‌کند. او می‌داند که به خاطر همراهی با مرد تاریخی و پذیرفتن بازگشت به گذشته، موقعیت فعلی خود در جامعه را از دست می‌دهد، با این همه می‌پذیرد که با مرد تاریخی به گذشته برود. فیلمساز نیز دلبستگی خود به این اجتماع را بارها نشان می‌دهد و برخلاف فیلم غریبه و مه، جامعه نمایش داده شده در این فیلم باز و پویاست. سرانجام، تارا در این جامعه باقی می‌ماند تا به سازندگی ادامه دهد. فیلم در مقایسه با فیلم‌های قبلی سرشار از امید است.

بعد سیاسی

در این فیلم نشانه‌ای از هیئت حاکمه و یا ساختار سیاسی نشان‌دهنده زمان ساخت فیلم موجود نیست، به نظر می‌رسد که، در آستانه انقلاب اسلامی، برای فیلمساز این ساختار سیاسی در حال فروپاشی، ارزش نمادسازی ندارد.

بعد فرهنگی

نشانه‌های علاقه فیلمساز به هویت فرهنگی در فیلم دیده می‌شود. در آغاز فیلم، مردم روستا برای به‌جا آوردن نذر پدربزرگ بر سر گور او دف می‌زنند و برای این کار با یکدیگر همراه‌اند. پس از مراسم درو، جهت شکرگزاری، مراسم تعزیه در روستا برگزار می‌شود و تمامی اهالی روستا در آن شرکت می‌کنند. تارا نیز شمشیر پدربزرگ را برای اجرای مجلس شبیه اولیا، به جوانان روستا می‌دهد. فیلمساز در اجرای جزئیات این مراسم تلاش می‌کند که تمامی لباس‌ها و ابزار و اشعار بدون تحریف و اصیل انتخاب شوند.

بعد تاریخی

در فیلم نماینده‌ای از هویت ملی-تاریخی سرزمین ایران وجود دارد که نامش در تیتراژ «مرد تاریخی» است. مردی است که گم شده و حتی در صفحات تاریخ نشانی از جنگی که او در آن بوده و افرادی که با او کشته شده‌اند، نیست. مرد نماینده جامعه‌ای است که گذشته تاریخی و هویت خود را گم کرده و به دنبال شمشیرش از اعماق تاریخ بیرون آمده است. اما تارا، انسانی معاصر و امروزی، برای ارتباط با این گذشته فراموش شده تلاش می‌کند. تارا از گذشته‌ای نزدیک‌تر (پدربزرگ) شمشیری به ارث برده است که نمی‌داند با آن چه کند، شمشیری که مرد به دنبال آن از گذشته آمده است. بدین معنی که گسست تاریخی بین تارا (انسان امروزی) و گذشته تاریخی‌اش آنچنان عمیق شده که او نمی‌تواند برای شمشیر کاربردی پیدا کند. با این همه، تارا انسانی فعال و کنش‌مند است. او می‌خواهد بداند، به همین علت قصد دارد شمشیر را به مرد برگرداند. حتی وسوسه شده که با او به گذشته برود. در پایان فیلم زمانی که مرد

تاریخی بدون تارا و شمشیر در دریا فرو می‌رود، تارا با شمشیر به جنگ امواج می‌رود. تارا پیروز شده، چون زنده است و شمشیر، نمادی از گذشته، را در دست دارد تا مرد تاریخی را به یاد آورد. تارا اکنون به آگاهی از هویت تاریخی خود رسیده است و «میراث ارجمند نیاکان در دست تارا باقی مانده، شاید موج‌های به هم آمده روزی گشوده شود» (علیزاده در قوکاسیان، ۱۳۷۱: ۱۶۰).

بعد جغرافیایی

عشق به سرزمین بر زبان مرد تاریخی جاری است. او برای حفظ این خاک جنگیده است. حتی اگر از جنگ او و مرگ او اثری در تاریخ نباشد او به از خودگذشتگی خود شکی ندارد و از اینکه جانش را بر سر کشورش گذاشته مفتخر است. فقط دیدار با تارا، نماد زندگی و پویایی (که آن هم باز نشانه‌ای از این جغرافیای زیباست)، او را در بازگشت به گذشته دچار شک کرده است. در واقع، علایق مرد تاریخی، دیدگاه شخصی فیلمساز و علاقه و اعتقاد او به حفظ هویت جغرافیایی را نمایش می‌دهد. به همین علت، فیلمساز برای تارا زندگی در زمان حاضر و بر این خاک را انتخاب می‌کند تا به ساختن سرزمین خود ادامه دهد.

جدول ۴. ابعاد هویت ملی در فیلم چریکه تارا

ابعاد هویت ملی	شناسه‌های فیلمساز برای نمایش هویت ملی در فیلم
بعد اجتماعی	تارا دارای هویت اجتماعی کامل و مستقلی است. مرد تاریخی نیز هویت اجتماعی مشخصی در گذشته داشته است. فیلمساز به این اجتماع دل بسته است و به ساختن آن تمایل دارد.
بعد سیاسی	ارجاع مشخصی به بعد سیاسی هویت ملی وجود ندارد.
بعد فرهنگی	به جا آوردن نذر پدر بزرگ (مراسم دف زدن در گورستان). اجرای تعزیه برای پایان فصل درو. استفاده از صحنه، ابزار و جامه‌های اصیل و سنتی در فیلم.
بعد تاریخی	مرد تاریخی نماینده هویت تاریخی‌ای است که فراموش شده. تارا از هویت تاریخی خود آگاه نیست (او کاربرد شمشیر را نمی‌داند). تارا با مرد آشنا می‌شود (آشنایی با گذشته تاریخی). تارا تصمیم می‌گیرد با مرد به دریا برود (تلاش برای شناسایی گذشته تاریخی خود). تارا با شمشیر به جنگ دریا می‌رود (اتصال بین هویت امروز و گذشته برقرار می‌شود تارا به کمک آگاهی تاریخی که به دست آورده - شمشیر - به جنگ موانع بین او و هویت تاریخی‌اش می‌رود).
بعد جغرافیایی	تارا و مرد تاریخی هر دو به زمین دل بسته‌اند. مرد تاریخی به خاطر این آب و خاک جنگیده و کشته شده است. تارا سرانجام در این سرزمین باقی می‌ماند. فیلمساز به آبادسازی این سرزمین توسط تارا (انسان پویا و مدرن امروزی) توجه دارد.

مأخذ: نگارنده

نتیجه‌گیری

«نظریه‌پردازانی که استدلال می‌کنند هویت‌های قدیمی در حال متلاشی‌شدن هستند بر این باورند که نوعی تغییر ساختاری جوامع جدید اواخر قرن بیستم را دگرگون کرده است. این روند به تجزیه و فروپاشی زمینه‌های فرهنگی، طبقاتی، جنسیتی، نژادی، و ملیتی می‌انجامد.» [۲۷، ص ۱۱]. اما پس از تحلیل فیلم‌های بهرام بیضایی به این نتیجه می‌رسیم که هویت متعلق به معناست و معنای امری است که می‌توان آن را ساخت، همان تلاشی که او در فیلم‌هایش می‌کند.

این تحقیق روی سه فیلم از بهرام بیضایی، که در سال‌های ۵۰، ۵۳ و ۵۷ ساخته شده‌اند، انجام گرفته است و هدف از این مقاله شناسایی ابعاد و مؤلفه‌های هویت ملی در آثار اوست. در این پژوهش، مشخص شد عنصری که در هر سه فیلم تکرار شده «مسئله هویت» است و مضمون اصلی فیلم‌های بیضایی دغدغه هویت بوده است. اما میزان و نوع این توجه در زمان‌های مختلف، متفاوت است. در واقع، قهرمانان فیلم‌های او در گذر زمان هویت خود را هرچه بیشتر درک می‌کنند و در آخرین فیلم، که در سال ۱۳۵۷ مقرر با پیروزی انقلاب اسلامی ساخته است، قهرمان فیلم، تارا، به هویتی کامل و یکپارچه دست می‌یابد.

در فیلم رگبار، فیلمساز به بعد فرهنگی و سیاسی هویت ملی بیشترین توجه را نشان داده است و ابعاد جغرافیایی، تاریخی، و اجتماعی در درجات بعدی اهمیت قرار گرفته‌اند. فیلمساز ناراضی خود را از سیستم سیاسی کشور و قدرت حاکمه وقت اعلام کرده اما دلبستگی خود به فرهنگ، اجتماع، و جغرافیا را نیز به‌نمایش گذاشته است.

در فیلم غریبه و مه، فیلمساز هیچ‌گونه توجهی به هویت ملی و سیاسی نشان نداده است و تنها هویت اجتماعی و تاریخی برای او اهمیت دارد. در این فیلم، فیلمساز به هویت تاریخی دیدگاهی انتقادی پیدا کرده است و دغدغه جست‌وجوی هویت اجتماعی به‌شدت در فیلم مشاهده می‌شود.

در فیلم چریکه تارا به هویت ملی در همه ابعاد - به جز بعد سیاسی - پرداخته شده است. در این فیلم، دلبستگی به هویت تاریخی بیش از گذشته وجود دارد و به همان اندازه به هویت فرهنگی و جغرافیایی توجه شده است.

در یک نتیجه‌گیری کلی، به نظر می‌رسد که فیلمساز بعد از اولین اعتراضاتش به هویت سیاسی تحمیلی در فیلم رگبار تصمیم گرفته به سیستم حاکمه بی‌اعتنایی کند و ضرورت را در شناساندن هویت فرهنگی به مخاطب خویش و تشویق او به جست‌وجوی هویت تاریخی دیده است. فیلمساز علت بحران در بقیه ابعاد هویت را ناشی از ناآگاهی جامعه از هویت تاریخی و فرهنگی خود دانسته است. او در فیلم‌هایش خودآگاهی، تعلق خاطر، و پایبندی به ارزش‌ها، باورها، نمادها و اسطوره‌های ملی و آگاهی از جغرافیای ایران و میراث فرهنگی را امری ضروری و نجات‌دهنده توصیف کرده است.

منابع

۱. ابوالحسنی، سید رحیم (۱۳۸۷). «مؤلفه‌های هویت ملی با رویکردی پژوهشی». فصلنامه سیاست، مجله دانشکده حقوق و علوم سیاسی، دوره ۳۸، شماره ۴، صص ۱-۲۲.

۲. احمدی، حمید (۱۳۸۳). ایران، هویت، ملیت، قومیت. تهران، مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی.
۳. اسمیت، آنتونی (۱۳۸۳). ناسیونالیسم. ترجمه منصور انصاری، تهران، مؤسسه مطالعات ملی.
۴. اشرف، احمد (۱۳۸۳). بحران هویت ملی و قومی در ایران. تهران، مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی.
۵. ----- (۱۳۷۸). هویت ایرانی در بین ایرانیان خارج از کشور. جلد دوم: سنت و تجدد. تهران، بولتن فرهنگی معاونت امور بین‌الملل وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۶. اکبری، حسین؛ عزیزی، جلیل (۱۳۸۶). «هویت ملی و عوامل موثر بر آن در میان دانش‌آموزان دوره متوسطه». فصلنامه علمی پژوهشی رفاه اجتماعی. سال هفتم، شماره ۲۷، صص ۲۷۷-۲۹۸.
۷. بیضایی، بهرام (۱۳۷۰). «مصاحبه با کارگردان». ماهنامه فیلم، دوره هشتم، شماره ۱۲۰، صص ۳۲-۳۳.
۸. پورزکی، گیتی (۱۳۷۹). «مدرنیته و میرزا فتحعلی آخوندزاده». نامه پژوهش. شماره ۱۸ و ۱۹، صص ۴۹-۷۸.
۹. ترابی، علی اکبر (۱۳۸۴). جامعه‌شناسی ادبیات فارسی. تبریز، فروزش.
۱۰. توحیدفام، محمد (۱۳۸۰). «معمای هویت». نامه پژوهش، شماره ۲۲ و ۲۳، صص ۱-۶.
۱۱. ثقفی، محمد؛ میر محمدی، داود (۱۳۸۹). «مبانی معرفتی گفتمان هویت ملی در عصر پهلوی». فصلنامه تخصصی جامعه‌شناسی، دوره پنجم، شماره دوم، ص ۶۷.
۱۲. جینکز، ویلیام (۱۳۸۱). ادبیات فیلم، جایگاه سینما در علوم انسانی. ترجمه محمدتقی احمدیان و شهلا حیکیمان، تهران، سروش.
۱۳. حاجی خیاط، علیرضا (۱۳۸۲). «تبیین ابعاد هویت». مجله علوم تربیتی و روان‌شناسی، دانشگاه فردوسی مشهد، ویژه‌نامه هویت، سال چهارم، شماره اول (پیاپی ۷)، صص ۱۶۳-۱۸۴.
۱۴. راورداد، اعظم؛ کیارش، همایون پور (۱۳۸۳). «جامعه هنرمند و هنرمند جامعه». نشریه هنرهای زیبا، شماره ۱۹، صص ۸۵-۹۴.
۱۵. رواسانی، شاپور (۱۳۸۰). زمینه‌های اجتماعی هویت. تهران، مرکز بازشناسی اسلام و ایران.
۱۶. شمشیری، بابک؛ نوشادی، محمودرضا (۱۳۸۶). «بررسی میزان برخورداری کتب فارسی، تاریخ و تعلیمات اجتماعی دوره راهنمایی تحصیلی از مولفه‌های هویت ملی». فصلنامه مطالعات برنامه درسی، دوره دوم، شماره ششم، صص ۵۱-۷۸.
۱۷. شیخ مهدی، علی (۱۳۸۵). «تحرك اجتماعی ضد قهرمان‌های فیلم ایرانی (۱۳۴۷-۱۳۵۷.ش)». کتاب ماه هنر، شماره ۹۳-۹۴، صص ۱۳۸-۱۴۷.
۱۸. شیخاوندی، داود (۱۳۷۹). تکوین و تنفید هویت ایرانی. تهران، مرکز بازشناسی اسلام و ایران.
۱۹. عبادیان، محمود (۱۳۸۳). «پدیدارشناسی هنر و جهانی شدن: هویت در مناسبت با هنر». زیباشناخت، شماره ۱۱، صص ۷-۱۲.

تحلیل جامعه‌شناسانه هویت ملی و مؤلفه‌های آن در فیلم‌های بهرام بیضایی

۲۰. عبدالهی، محمد (۱۳۷۵). «جامعه‌شناسی بحران هویت». نامه پژوهش، سال اول، شماره ۲، صص ۱۳۵-۱۶۲.
۲۱. عیوضی، محمدرحیم (۱۳۸۰). «هویت دینی و چالش‌های آن». نامه پژوهش، سال ششم، شماره ۲۲ و ۲۳، ۲۰۸-۲۲.
۲۲. قوکاسیان، زاون (۱۳۷۱). گفت‌وگو با بهرام بیضایی. تهران، آگاه.
۲۳. ----- (۱۳۷۱). مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار بهرام بیضایی. تهران، آگاه.
۲۴. کاستلز، امانوئل (۱۳۸۰). عصر اطلاعات: اقتصاد جامعه و فرهنگ. ترجمه احمد علیقیان، افشین خاکباز و حسن چاوشیان، تهران، طرح نو.
۲۵. کیاکجوری، سعید (۱۳۸۶). «عوامل موثر در هویت ملی دانشجویان دانشگاه پیام نور شیراز». پیک نور، سال پنجم، شماره اول، صص ۹۷-۱۱۰.
۲۶. محمدی، محمد (۱۳۷۴). فرهنگ ایرانی پیش از اسلام و آثار آن در تمدن اسلامی و ادبیات عربی. تهران، توس.
۲۷. مردانی گیوی، اسماعیل (۱۳۸۱). «جهانی شدن و هویت ملی». اطلاعات سیاسی-اقتصادی، شماره ۱۷۹-۱۸۰، صص ۱۱۰-۱۱۴.
۲۸. معظم‌پور، اسماعیل (۱۳۸۰). «هویت فرهنگی در عصر رضاشاه». نامه پژوهش. شماره ۲۲ و ۲۳، صص ۳۳-۵۲.
۲۹. ملکی، امیر؛ عباسپور، علیرضا (۱۳۸۸). «بررسی جامعه‌شناسی نگرش جوانان نسبت به هویت ملی و مولفه آن (مطالعه موردی جوانان ۱۶ تا ۲۹ ساله شهرستان رودسر، استان گیلان)». فصلنامه دانش انتظامی، سال دهم شماره دوم، مسلسل ۳۸، صص ۱۵۹-۱۷۶.
۳۰. میرمحمدی، داود (۱۳۸۳). گفتارهایی درباره هویت ملی در ایران. تهران، مؤسسه مطالعات ملی.
۳۱. نوجه‌فلاح، رستم (۱۳۸۳). «هویت: واقعیتی ثابت یا سیال در مبانی نظری هویت و بحران هویت». گردآورنده: علی‌اکبر علیخانی، تهران، پژوهشکده علوم انسانی و اجتماعی جهاد دانشگاهی. [۳۲]هیگسن، اندرو (۱۳۷۲). «هنر: هویت سینمای ملی». ترجمه نسرين پروینی، نامه فرهنگ، شماره ۹، صص ۱۵۴-۱۵۹.
۳۲. یوسفی، علی (۱۳۸۰). «روابط بین قومی و تاثیر آن بر هویت ملی اقوام در ایران». فصلنامه مطالعات ملی، شماره ۸، سال دوم، صص ۱-۲۹.
33. On Nationality. U.K, Clarendon Press. [34] Miller, David (1995)
34. Shayegan, Daryush (1992). *Les Illusions De L'identité*. Paris
35. Poole, Ross (2003). National Identity and Citizenship. In *the : Identities*, By Linda Martin, Alcoff and Eduardo Mendicita (Eds). U.K. Black Well Publishing.
36. Pye, W.L. (1971). *Identity and The political culture*. In *The: Crisis and sequences in political development by seinarod Binder* (Ed). U.S.A. princeton university press.