نشریه هنرهای زیبا • شماره ۱۹ • پاییز ۱۳۸۳

جامعه هنرمند و هنرمند جامعه:*
تحلیل جامعه شناختی آثار سینمایی بهرام بیضایی

دکتر اعظم راودراد** - کیارش همایون پور***

تاریخ دریافت مقاله: ۸۳/۴/۶
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۳/۹/۷

چکیده:

در این مقاله آثار بلند سینمایی بهرام بیضایی با استفاده از رویکرد جامعه شناسی هنر و نشانه شناسی سینما مورد بررسی قرار گرفته است. ادعای اصلی مقاله مبتنی بر امکان پیدا کردن شناخت بهتری از جامعه و گروه های اجتماعی با مراجعه به آثار هنری است. این ادعا با نظریه های گلدمن و دووینیو در حوزه جامعه شناسی هنر توجیه شده است. با استفاده از نقد درون نگر، معنای آثار ادراک شده، سپس با به کار گیری نقد برون نگر و رویکرد جامعه شناسانه، سعی شده است که رابطه میان فیلم و جامعه آشکار گردد. نتیجه کلی اینکه جامعه به تصویر کشیده شده توسط بیضایی جامعه ای است پر تنش و منفعت طلب که با روشنفکران خود میانه خوبی ندارد، و او خود را در این جامعه همچون بیگانه‌ای مطرود می بیند. در این مقاله بیضایی به عنوان نماینده روشنفکران ملی گرای طبقه متوسط معرفی شده،که در فیلم هایش، جامعه را از دیدگاه این طبقه به تصویر کشیده، معرفی، تحلیل و نقد کرده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واژه های کلیدی:

جامعه شناسی هنر، نشانه شناسی، سینما، بیضایی.

---

* این مقاله از رساله کارشناسی ارشد آقای کیارش همایون پور، به راهنمایی خانم دکتر راودراد، و با عنوان «بهرام بیضایی و جامعه معاصر ایرانی» استخراج شده است.

*** استادیار گروه ارتباطات، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه تهران. E-mail: Ravadrad@ut.ac.ir
*** کارشناس ارشد ارتباطات از دانشگاه تهران.

مقدمه

در این مقاله، رابطه تعاملی میان هنرمند و جامعه، با بهره‌گیری از نظریه‌های جامعه شناختی هنر و شیوه‌های نشانه شناختی سینما، مورد بررسی قرار می گیرد. بدین منظور آثار بلند سینمایی بهرام بیضایی را، که از سینماگران مطرح در عرصه هنر هفتم در سال های قبل و بعد از انقلاب اسلامی ایران بوده است، برگزیده ایم.

یکی از فرض های اساسی جامعه شناسی هنر این است که مسایل، مشکلات و تحولات اجتماعی از طریق صافی ذهن و شخصیت هنرمند، در آثار او بازتاب می‌شود (الکساندر، ۲۰۰۳، ص۲۲). رابطه هنرمند و جامعه دو بعد دارد. اول اینکه نوسانات و تحولات اجتماعی نقش خود را در تار وپود یک اثر هنری ایفا می کنند. دوم اینکه رابطه هر هنرمند با یک مسئله ویژه اجتماعی، به سبب تفاوت در نوع نگاه او که ناشی از تجربیات ، توانایی های هنری و شخصیت متفاوت هنرمند است، با دیگران فرق می کند.

بنابراین با پژوهش در آثار بلند سینمایی بیضایی می خواهیم به این پرسش بنیادین پاسخ دهیم که تحولات اجتماعی پیرامون فیلمساز تا چه میزان در فیلم‌های او بازتاب یافته است؟ از سوی دیگر مؤلف بودن و صاحب سبک بودن او، چگونه به شیوه‌ای ویژه، این تأثیرات را آشکار ساخته است.

روش پژوهش

آنچه را که در این پژوهش به عنوان روش برگزیده‌ایم، تحلیل محتوای کیفی است؛ بدین گونه که با مشاهده آثار سینمایی بهرام بیضایی، می‌خواهیم معانی نهفته در این آثار را آشکار سازیم و از این راه به پاسخ پرسش بنیادین آن دست یابیم.

برای انجام این امر، دو شیوه نقد را پی گرفته ایم. نخست نقد درون‌نگر است که روش نشانه شناسی را برای آن را در نظر گرفته‌ایم (سلبی و کاودری، ۱۳۸۰). چنین شیوه‌ای به گشایش سامانه رمزگانی اثر خواهد انجامید و معانی نهفته در آن را آشکار خواهد کرد. دومین شیوه، نقد برون نگر است که با رهیافتی جامعه شناسانه، پیوند میان درونمایه اثر و اجتماع پیرامون را پدیدار می‌سازد. بر این پایه، فیلم به سان یک پدیده اجتماعی نگریسته می‌شود و رگه های تأثیر جامعه در آن پی‌جویی می‌گردد و از دیگر سوی نیز باورها و اندیشه های فیلمساز در این بستر، آشکار خواهد شد. (جینکز، ۱۳۸۱)

لازم به توضیح است که اگرچه نقد درون نگر با استفاده از روش نشانه شناسی در مورد یکایک فیلم های مورد بحث به کار گرفته شده است۱ ، در مقاله حاضر تنها به نتیجه ای که از این نقد گرفته شده و حداکثر، نشانه های مشترک سینمایی آثار اشاره شده است. این مطلب دو دلیل دارد: اول اینکه تحلیل نشانه شناختی بسیار جزیی و دقیق اجرا شده است، که ذکر جزییات آن در حوصله این مقاله نمی گنجد. دوم اینکه تاکید مقاله حاضر بر تحلیل جامعه شناسانه است.

چارچوب نظری

در باره رابطه میان هنر و جامعه در حوزه جامعه شناسی هنر بحث های متنوع و فراوانی وجود دارد (راودراد، ۱۳۷۸ ، ولف،۱۳۶۸ ، الکساندر، ۲۰۰۳). به طور کلی رابطه هنر با جامعه به واسطه شناخت هنرمند ، اثر هنری، مخاطب هنر، قالب های مختلف هنری و تاثیرات هنر بر جامعه مورد بررسی های دقیق تر قرار می گیرد. در ارتباط با هنرمند، مسئله مورد توجه عبارت است از نقش جامعه و عناصر اجتماعی در شکل گیری آثار هنری توسط هنرمند.

اما آثار همه هنرمندان از نظر ارزش های هنری و اجتماعی یکسان نیستند. برخی از هنرمندان در حوزه های مختلف به عنوان هنرمندان بزرگ و برجسته آن حوزه ها، و آثارشان با عنوان آثار هنری بزرگ و یا شاهکارهای هنری مطرح می شوند. در میان نظریه پردازان جامعه شناسی هنر، لوسین گلدمن (۱۳۷۶) بیش از همه به توضیح و تبیین هنرمندان و آثار هنری بزرگ با نگاهی جامعه شناختی پرداخته است. در ادامه بحث پس از توضیح نظریه گلدمن، که برای تحلیل آثار سینمایی بیضایی، به عنوان آثار هنری بزرگ، مورد استفاده قرار می‌گیرد، به نقش تخیل هنرمندانه نیز با به کار گیری نظریه ژان دووینیو اشاره خواهد شد.

نظریه لوسین گلدمن

به نظر گلدمن افرادی استثنایی در جامعه هستند که علاوه بر توانایی و خلاقیت ذاتی هنری که دارند، آگاهی هایشان نسبت به آمال، آرزوها، اهداف، خواسته ها، ارزش‌ها و هنجارهای گروه اجتماعی خودشان به حداکثر میزان ممکن است. این افراد استثنایی پا را از آگاهی روزمره آن سوتر می‌نهند و به آن توانایی دست می‌یابند تا برفراز آگاهی طبقه خویش قرارگیرند و مسایل و مقوله های طبقاتی را به گونه ای ویژه و با شکلی خاص، بیان دارند (راودراد، ۱۳۸۲، ص۹۴).

«گلدمن این ساختار آرمانی را جهان‌بینی می‌نامد، یعنی سازمان ویژه‌ای از مقولات ذهنی که خاموشانه هنر و اندیشه گروه اجتماعی را شکل می‌بخشد و فرآورده آگاهی جمعی آن است» (ایگلتون، ۱۳۸۱، ص ۱۷۶). او جهان بینی را مقوله‌ای فردی نمی‌داند، بلکه آن را امری اجتماعی و متعلق به یک گروه یا طبقه اجتماعی برمی‌شمرد. بر این پایه جهان‌نگری دیدگاهی یکپارچه درباره واقعیت است. پیوند جهان‌بینی به طبقات اجتماعی و به ساختارهای ذهنی آن طبقات، برای پژوهشگران این عرصه آن امکان را فراچنگ می‌آورد تا دیدگاه جامعی را درباره سرشت اثر و آفریننده اثر هنری به کار گیرند و تعیّن اجتماعی را به شیوه‌ای موشکافانه بیان کنند.

اما مسئله آن است که دریابیم چگونه تجربه و نگرش گروه یا طبقه، به شیوه نگریستن و احساس فرد تبدیل می‌شود، و در آثار هنری نمود می یابد. گلدمن دست یافتن به چنین آگاهی را تنها در خور یکتایانی می‌یابد که از آنان با عنوان هنرمندان بزرگ و پرآوازه، یاد می‌شود که آثار سترگ آفریده‌اند و از این روست که انسجام در جهان خیالی که آنان در اثر خود لحاظ داشته‌اند به اوج می‌رسد که این همان جهان بینی پیش گفته است که در اثر قابل شناسایی است. (گلدمن، ۱۳۸۰، ص ۱۲۳).

گلدمن برای دست یافتن به معنای آثار فرهنگی، به دو مفهوم درک و تبیین اشاره می نماید. «دریافت [ادراک] یعنی شناخت ساختار معنادار اثر، تشریح [تبیین] یعنی گنجاندن ساختار معنادار اثر در ساختار فراگیر اجتماعی. دریافت نتیجه شناخت قوانین درونی ساختار اثر است؛ تشریح در پی گنجاندن دیالکتیکی این ساختار در کلیت تاریخی - اجتماعی به دست می‌آید» (گلدمن، ۱۳۸۰، ص ۷۵).

گلدمن، هنرمند بزرگ را فردی استثنایی می داند که نه تنها به لحاظ بیشینه آگاهی ممکن، در میان فرادستان طبقه خویش، قرار می‌گیرد بلکه افزون بر این، توانایی به ظهور رساندن این آگاهی را در یک اثر جاودان هنری دارد. از این رو، هنرمند بزرگ؛ در اندیشه گلدمن، گویی در قله نخبگان بر ستیغ، ایستاده است.

نظریه ژان دو وینیو

دو وینیو بیان می‌کند که توجه فزون از اندازه به جامعه، به مثابه تنها عامل تأثیرگذار بر آفرینش هنری، پژوهشگر را در چنبره تفکری بسته، درباره جامعه‌ای ایستا و ناپویا، گرفتار می‌کند. وی هنر را به سان یک پدیده اجتماعی می‌پذیرد اما اهمیت فردی و شخصیتی هنرمند را نیز در مقوله آفرینش هنری، پیش چشم دارد. از دید دو وینیو، هنگامی که هنرمند اثر خود را می‌آفریند، چنین به نظر می‌رسد که جامعه‌ای نامریی را درون آن قرار می‌دهد. به دیگر سخن، به واسطه کنش هنرمند، روح جامعه در کالبد اثر هنری دمیده می‌شود. در نظر او، پیوند میان آفرینش هنری و واقعیت بیرونی یعنی آنچه در پیرامون هنرمند و در بطن اجتماع جریان دارد، همواره پذیرفته شده است. اما آنچه که هنرمند در این میان انجام می‌دهد گذراندن این واقعیت از صافی وجود خویش است. این صافی، حاصل چگونگی تکوین شخصیت هنرمند است و همچنین، خاستگاه اجتماعی و موقعیت خانوادگی او، چگونگی گذار از تجربه‌های اجتماعی گوناگون، چارچوب‌ها و ساختار ویژه جامعه پیرامون وی، ذهنیت آفرینشگر او به سان یک هنرمند و شیوه‌ای که او در پیش می‌گیرد تا ذهنیت هنری به نمود یک اثر عینی بیانجامد.

نگره مولف و انتخاب بیضایی

آنچه نگرهٔ مؤلف بیان می‌دارد، آن است که: «کارگردان در خدمت اجرای یک متن از پیش موجود نیست؛ او تنها یک صحنه پرداز نیست» (وولن، ۱۳۷۶، ص ۱۱۳). رخ دادها و صحنه‌های فیلمنامه یا عناصر روایی همه به سان یک عامل واسط عمل می‌کنند، عواملی که به ذهن کارگردان مؤلف رخنه می‌کنند و سازگار با الگوبندی ویژه ذهنیت او در فیلم، جامه حضور می‌پوشند. همه عناصر و عوامل چون ماده خامی دردستان هنرمند کارگردان مؤلف، شکل نهایی خود را می‌یابد. آنچه به دید بیننده می‌رسد، حاصل گذر مواد متنی به وضعیت اجرا، از درون صافی ذهن و خلاقیت مؤلف سینمایی است. مؤلفی که در فرآیند این گذر در آثار گوناگون خویش، همواره نشانه‌های حضور خود را بر آنها، مهر می‌کند.

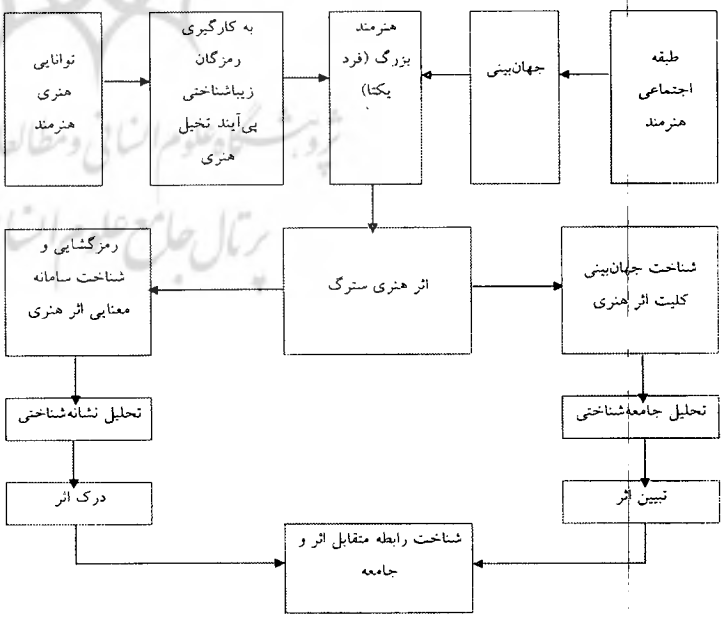
بر اساس نگرهٔ مؤلف هر فیلم، شبکه ای از گفتارهای مختلف است که با یکدیگر در کنش قرار دارند و در یک نسخه نهایی به گونه‌ای یکدست شده شکل می‌گیرند. این شکل نهایی، تنها و تنها با حضور کارگردانی مؤلف است که به این وضعیت ویژه با آن عناصر خاص، به چشم می‌آید. هم اوست که عوامل مختلف را در نسخه نهایی در چارچوبی یگانه، کنار یکدیگر گردآورده است و هماهنگی خاصی بدان ها بخشیده است که در

پس سطوح اجرایی هر اثر او، با نقد و کنکاش می‌توان دید. در مقایسه با نظریه گلدمن و دووینیو به نظر می رسد که مؤلف همان فرد استثنایی است که علاوه بر تخیل هنرمندانه، آگاهی هماهنگی از طبقه اجتماعی و جامعه خود دارد.

اینک هنگام پاسخ به این پرسش است که چرا نگره مؤلف را مطرح ساختیم، زیرا که ما بیضایی را کارگردانی مؤلف به شمار می‌آوریم. با نگاهی به آثار او آشکار می‌گردد که وی همواره عناصری را که در شمار دل مشغولی‌هایش هستند، با شکل بیانی خاص خود در آثارش برجسته می‌سازد. شیوه و سبک گفتاری شخصیت ها و واژه گزینی خاص او در این میان و فراتر از آن تلاش او در به کارگیری زبان مادری درست، در متن و حضور تقریباً همیشگی رگه‌های تئاتری در اثر، از ویژگی های سبک اوست. به طور کلی، هر آنچه کلیتی تکرار شونده در آثار اوست، پیوستاری را شکل می‌بخشد که در سطحی کلان، آثار وی را به هم ربط می‌دهد.

مدل تحقیق

گلدمن ادراک را حاصل شناخت ساختار معنادار اثر و تبیین را حاصل گنجاندن این ساختار در ساختار فراگیر اجتماعی می‌داند. مدل نظری پژوهش در زیر نمایش داده شده است. در این مدل هر دو مفهوم ادراک و تبیین مورد توجه قرار گرفته‌اند.



مدل نظری پژوهش: رابطه میان تبیین و درک اثر

بر اساس این مدل طبقه اجتماعی فرد جهان بینی او را تعیین می کند و در صورتی که این فرد علاوه بر درک این جهان بینی، توانایی به کار گیری رمزگان زیباشناختی مناسب برای بیان آن را هم داشته باشد، تبدیل به هنرمندی یکتا می گردد که اثر هنری او را اثر هنری بزرگ می نامیم. برای شناخت رابطه متقابل اثر و جامعه لازم است از یک طرف با رمزگشایی و شناخت سامانه معنایی اثر هنری از طریق تحلیل نشانه شناختی به درک اثر نائل آییم، و از طرف دیگر با شناخت جهان بینی کلیت اثر هنری به واسطه تحلیل جامعه شناختی به تبیین اثر بپردازیم. بدین ترتیب خواهیم توانست یکی از اصول کلی جامعه شناسی هنر، یعنی رابطه متقابل میان هنر و جامعه را به خوبی توضیح دهیم.

تحلیل آثار

چند عنصر اساسی همواره در آثار بیضایی مطرح هستند که تحلیل آنها نگرش وی را به جامعه روشن می نماید. این عناصر اساسی عبارتند از بیگانه، زن، هویت، سنت و مدرنیته، و بالاخره جامعه. در این مقاله با توجه به محدودیت صفحات تنها دو عنصر بیگانه و جامعه به طور مشروح توضیح داده شده و از عناصر دیگر به اشاره ای گذر کرده ایم.

عنصر بیگانه:

بیگانه، در بررسی روند آثار بلند سینمایی بیضایی سیری از فرود به فراز و دوباره به فرود دارد. در فیلم‌های رگبار، کلاغ، غریبه و مه این نکته آشکار است.

در رگبار (۱۳۵۰) آقای حکمتی معلم تازه‌ای است که به مدرسه‌ای در جنوب شهر منتقل شده. او را شاگردی متهم می‌کند که عاشق خواهر یکی دیگر از شاگردانش شده. دهن به دهن گشتن این خبر، و کوشش آقای حکمتی برای انکار آن، و مخالفت‌هایی که در برابر آن پیدا شده، کم کم این عشق را واقعاً به وجود می‌آورد. ولی این لحظه‌ای است که آقای حکمتی باید محله را برای انتقال به جایی دیگر ترک کند.

حکمتی، بیگانهٔ تنها، نماینده روشنفکرانی است که برای آگاهی طبقات پایین اجتماع، تلاش می کنند ولی در پایان، از سوی همان اجتماع، طرد می شوند. قهرمان در اینجا با همه ظرفیتی که دارد به انفعال می‌رسد، نمی‌ماند و آشکار است تأثیری که از خود به جای گذاشته است اندک زمانی پس از نبود او، از میان می‌رود. تلاش او که آرمان هایی مدرن در سر دارد، در برابر ریشه‌های ژرف روابط و اندیشه‌های سنتی، رنگ می‌بازد. در این میان، تنها روزنه امید، کار او با نسل آینده است. کم و بیش می توان حدس زد که از میان نوجوانانی که او آموزگارشان بوده، حکمتی‌های دیگری، اما پرتوان‌تر، سربرآورند. این، از همان جنس داستان روشنفکرانه دهه چهل و اوایل دهه پنجاه است، کسانی که درجای جای نظام

استبدادی، تک افتاده، بی‌پشتیبانی عامه مردم، همچون آذرخش در تاریکی، رخ می‌نمودند و ناپیدا می‌شدند. (جدول شماره ۱)

جدول شماره ۱: عناصر محتوایی مشترک رگبار با فیلم های دیگر

بیگانه	حکمتی، آموزگاری دلباخته، که به شیوه خود در برابر مناسبات سنتی جامعه پیرامونی، مقاومت می کند.
زن	عاطفه، دختری جوان که سرپرست مادر و برادر کوچک خویش است.
هویت	بیگانه فردی است که نشانه های مدرن بودن را از خود بروز می دهد، همکاران او تنها ظاهری متجدد دارند و دیگر شخصیت های داستان رفتاری سنتی در پیش می گیرند.
سنت و مدرنیته	راه حل نهایی در روایت، رنگ سنتی دارد و بیگانه عرصه را ترک می گوید.
جامعه	کاملاً سنتی با هنجارها و قواعد ویژه خود که در برابر تغییرات شدیداً از خود واکنش نشان می دهد و گزینش آن در برابر پویایی، ابرام بر ایستایی است.

در غریبه و مه (۱۳۵۳) در یک آبادی کنار دریا روزی آب قایقی به ساحل می‌آورد که در آن مردی زخم خورده افتاده و از آنچه بر سرش آمده چیزی نمی‌داند. او را آیت می‌نامند و فرصت می‌دهند در آبادی بماند و با آنها یکی شود. او برغم مخالفت‌ها با زنی به نام رعنا عروسی می‌کند که پیش‌تر شوهرش را دریا برده. آیت نگران است زیرا نشانه‌هایی می‌بیند از این که آنها که زخمی‌اش کرده بودند در پی‌اش خواهند آمد. و سرانجام واقعاً روزی کسانی از آب به خشکی می‌آیند تا وی را ببرند. میان آنها جنگی درمی‌گیرد، که در پایان آن، آیت زخم خورده به دریا بازمی‌گردد. دریا بار دیگر مرد رعنا را می‌برد.

بیگانه که قهرمان اصلی روایت است، دیگر حتی آن تأثیر اندک بر نسل فردا را نیز ندارد و نوجوانی که قول پشتیبانی و ساختن یک چهار دیواری را از او گرفته بود، به سبب درگیری فردی خویش جلو چشمانش، قصابی می‌شود. آیت نیز همچون حکمتی، در طلب آگاهی و نیز تفاهم است. آگاهی از چیزهایی که به او تحمیل می‌شود و نادانی خویش که هر دو سرچشمه ترس او هستند. اما در پایان نه تنها به آگاهی چندانی نمی‌رسد، که باز هم از جامعه بیرون رانده می‌شود، ولی این بار خواست خود بیگانه در این رفتن، پر رنگ‌تر است. می‌توان تأثیری که فیلمساز در پردازش شخصیت قهرمان تنها مانده و زخم برداشته روایت خویش، پذیرفته است را از سوی تحولات سیاسی اجتماعی آن سال‌ها دانست. سال‌هایی که گروه های روشنفکری، مسیر مبارزه خویش را، در شیوه برخورد قهرآمیز و مسلحانه، یافته بودند که نمونه برجسته آن را می‌توان در درگیری های جنگل‌های سیاهکل با نیروهای رژیم، یافت. پیکارهایی که همه، به جان باختن بیشینه افراد گروه و به مسلخ رفتن بازماندگان، سرانجام می‌گرفت.

عامه، همچون داستان غریبه و مه، تنها نظاره‌گر ماجرا بودند و اصولاً همچون اجتماع دهکده ساحلی فیلم، گرچه بافت کارگری و دهقانی داشتند، اما تفاهمی میان آنان و قهرمانان پیکارجو، بوجود نیامد. جالب آنکه محل رخداد سیاهکل و کل داستان غریبه و مه، در یک‌جا، یعنی جنگل‌های شمال می‌گذرد. (جدول شماره ۲)

جدول شماره ۲: عناصر محتوایی مشترک غریبه و مه با فیلم های دیگر

بیگانه	آیت، خودی نیست وگرچه برای همسانی ارزش هایش با ارزش های جامعه تلاش می کند، در پایان ناکام می ماند، اما به اسطوره ها و پندارهای جامعه نیز سر تسلیم فرو نمی آورد.
زن	رعنا به شیوه ای از مقاومت درونی در برابر هجوم باورهای جامعه ونظارت همواره آن، دست یافته.
هویت	بیگانه، فردی بدون پیشینه و مهاجر که با جامعه ناهمخوان است و پیوسته در هراس از ناشناخته ها کنش های او به شکل بیرونی، آشکار می گردند.
سنت و مدرنیته	چیرگی سنت ها
جامعه	در برابر هرچه که توازن سنت ها، باورها و اسطوره هایش را بر هم زند شدیداً واکنش نشان می دهد و سامانه نظارتی گسترده ای را برقرار ساخته است.

در کلاغ (۱۳۵۵) آقای اصالت گوینده وبرنامه ساز تلویزیون به عکس دختر گمشده‌ای در روزنامه برمی‌خورد که چهره وی به نظرش آشنا می‌آید. جستجوهای اصالت در مورد دختر گمشده عملاً به ساختن برنامه‌ای در مورد گمشدگان برای تلویزیون ختم می‌شود، در حالی که همسرش آسیه، که خاطرات مادر را می‌نویسد، از رجوع به گذشته وی و شواهد دیگر درمی‌یابد که گمشده، جوانی مادر است.

بیگانه، باز هم مانند رگبار (و تاحدی غریبه و مه)، بسیار منفعل است گرچه اکنون اندک توانی برای نگهداشت شیوه شخصی خویش در زندگی، پیدا کرده است. افزون بر این، نخستین بار است که آگاهی فردی قهرمان از گذشته خویش به آگاهی از پیشینه و هویت جامعه شهری، پیوند می‌خورد. در کلاغ قهرمان یعنی آسیه، گره نهایی روایت را می‌گشاید، اما در همین سطح باقی می‌ماند و از آن پیش تر نمی‌رود که شاید نمی‌تواند برود.

از نیمه دوم دهه پنجاه و بویژه چند سال پایانی تا وقوع انقلاب شاهد سربرآوردن دوباره جنبش دانشجویی هستیم که نخست در نهان و در ماه های آخر آشکارا، اعلام حضور

می‌کردند. آسیه، بنابه نشانه‌های بسیار می‌تواند نماینده چنین جوانان روشنفکر و تحصیل کرده‌ای باشد. او درس خوانده و مربی کودکان کر و لال است. او اهل پرسش و جستجو است و همچون همان دختران و پسران جوان دانشجو می‌ماند که از طبقات پایین و متوسط اجتماع برخاسته بودند و در مسیر آگاهی خویش دیگر از گذشته و خاستگاه خود، شرم نداشتند. جوانانی که گرچه آرام آرام با اندیشه‌های مدرن سر و کار پیدا می‌کردند ولی هنوز سنت‌ها را محترم می‌شمرند و علیرغم فشار دستگاه رسمی برای یکسویه کردن داستان به سود مظاهر مدرنیته، تلاش آنان حفظ تعادل میان آن دو بود. آنها، درست به مانند آسیه که تحمیل، تحقیر و سرفرود آوردن به قرار دادهای بی‌پایهٔ به ظاهر امروزی را تاب نمی‌آورد، در برابر خواسته‌های یکسویه و از بالا و نگرش حاکم و محکومی دستگاه (به ویژه در همان سال‌های میانی دهه پنجاه که با فشار روز افزون مسئله هویت در میان جوانان همراه بود)، سرستیز داشتند. (جدول شماره ۳)

جدول شماره ۳: عناصر محتوایی مشترک کلاغ با فیلم های دیگر

بیگانه	بیشتر در قالب نقش یک زن مطرح می گردد.
زن	آسیه، زنی جوان، خودساخته، صاحب پیشه، مقاوم در برابر تحمیل قواعد و قراردادهای جامعه پیرامونی
هویت	مرد، فردی که همه قراردادهای مصلحتی را پذیرفته و تا حد ممکن رفتاری امروزی از خود نشان می‌دهد. زن امروزی است اما میان سنت و مدرنیته به تعادل قایل است.
سنت و مدرنیته	فضای کلی روایت، کشش بیشتری به مدرنیته دارد اما مدرنیته بی ژرفا را رد می نماید.
جامعه	جامعه‌ای در حال گذار از سنتی به مدرن که هر از گاهی افراد آن جامعه مدرنیته را با تجددگرایی اشتباه می گیرند.

در چریکه تارا، بیوه زنی جوان به نام تارا، که دو فرزند دارد، روزی در جاده به مردی برمی‌خورد که از تاریخ آمده است، و به دنبال شمشیری می‌گردد که آخرین نشانه تبار وی بر روی زمین است. تارا این شمشیر را می‌شناسد : میراث بی پایه‌ای که به دور افکنده است. کمی بعد با یافتن آن و پس دادنش به مرد، مرد تاریخی نمی‌تواند برود، زیرا دیگر عاشق تاراست. این عشق کابوس وار جز آنکه زندگی تارا و مرگ مرد تاریخی را آشفته است راه به جایی نمی‌برد. در پایان مرد تاریخی می‌رود، اما شمشیر به نشان او باقی می‌ماند.

بیگانه در این فیلم شخصیتی اسطوره‌ای دارد که از دل تاریخ برآمده. او به گونه‌ای هست اما، زنده نیست، تنها خاطره‌ای است که اکنون، تنها خود را در چشمان یک زن، پدیدار می‌سازد. او، نماد هر آنچه از دست رفته، می‌باشد. با لحاظ کردن موقعیت زمانی ساخت اثر که اندکی پیش از انقلاب بهمن است، بازتاب زوال و فروپاشی را، در آن می‌توان یافت. بزرگزادگان، امیران و سرگردگانی که دیگر جز به تاریخ، نام و نشانی از آنان در میان نخواهد بود و در برابر، مردمانی عادی که تنها آنانند که می‌مانند و بذر زندگی می‌افشانند. (جدول شماره ۴)

جدول شماره ۴: عناصر محتوایی مشترک چریکه تارا با فیلم های دیگر

بیگانه	مرد تاریخی، مقهوردر برابر سرنوشت، نماینده نیستی و مرگ.
زن	تارا، قهرمان اصلی روایت، سرزنده و پویا، نماینده زندگی و هستی.
هویت	تارا متکی به خود و با عزت نفس بالاست، او نماینده آن دسته از زنانی است که نقش محوری دارند نه پیرامونی، او و همه افرادی که با او پیوند مثبت دارند در فرهنگ کشاورزی ریشه دارند اما دیگرانی که در برابر اویند از فرهنگ شکار و تخریب برخاسته اند.
سنت و مدرنیته	----------
جامعه	روستایی، سنتی با فرهنگ غالب جوامع کشاورزی که کار و سازندگی، همچنین روابط انسانی چهره به چهره در آن پایه بنیادین زندگی اجتماعی است.

در اوج هنگامه جنگ (سال‌های ۶۵-۱۳۶۴) باشو غریبه کوچک از راه می‌رسد. پسر بچه‌ای به نام باشو، هنگام حمله هوایی به شهرش در جنوب ایران، که در آن نابودی خانواده اش را به چشم می‌بیند، خود را به کامیونی می‌اندازد و پس از چندی در آن به خواب می‌رود. وقتی چشم باز می‌کند در شمال است، جایی که زبان او را نمی‌فهمند و او زبان محلی را نمی‌فهمد. در این جهان بیگانه زنی به نام نایی‌جان که دو فرزند دارد و شوهرش به شهری دور به دنبال کار رفته، او را حمایت می‌کند، و در برابر دشمن خویی‌ها و بدگمانی‌های دیگران، سرانجام وی را به فرزندی می‌پذیرد.

در این اثر نیز می‌توان بیگانه را در قالب کودک جنوبی سیاه چرده فراری از جنگ، سراغ گرفت. این بار، اما حضورش در روایت، به خود رنگ ماندن می‌گیرد و این برای نخستین بار در آثار بیضایی است که بیگانه، می‌آید اما نه تنها نمی‌رود، که خانواده‌ای برای خود پیدا می‌کند و ریشه می‌گیرد. باز برای نخستین بار است که کنش بیگانه بر واکنش جمع می‌چربد و سرانجام او جمع را به پذیرش خود وامی‌دارد. شاید بتوان سر نخ این اثرگذاری قهرمان داستان را در دو مقوله انقلاب و جنگ پیدا کرد. آنگونه که مردمانی عادی انقلاب کردند و دفاع را پیش بردند، این توانایی در دید هنرمند برجسته می‌گردد و در کنش قهرمان روایتش بازتاب می‌یابد. (جدول شماره ۵)

جدول شماره ۵: عناصر محتوایی مشترک باشو غریبه کوچک با فیلم های دیگر

بیگانه	باشو، نوجوانی جنگ زده و مهاجر که تلاش می کند در اجتماع جدید پذیرفته شود.
زن	نایی، پذیرا و مدافع، در نبود مردش، مقتدرانه چرخ زندگی را می گرداند. نماد مادر.
هویت	از خلال روابط شخصیت های اصلی روایت با دیگران، تکیه فیلمساز بر هویت ایرانی یعنی گونه گونی در عین یگانگی آشکار می گردد.
سنت و مدرنیته	----------
جامعه	روستایی، سنتی که منطق حاکم بر روابط آن، بر پایه میزان سود و فایده است.

در شاید وقتی دیگر، این اوج، بار دیگر راه فرود می‌پیماید. یک گویندهٔ تفسیر و برنامه‌ساز فیلم‌های مستند تلویزیون به نام آقای مدبر بر اثر دیدن اتفاقی تصویری از همسرش در کنار مردی ناشناس به او بدگمان می‌شود. در واقع همسرش کیان، نگران بیماری پدر و مادرش است و حواسش درست به کنجکاوی‌های او نیست. آقای مدبر می‌کوشد مرد ناشناس را بیابد و همسر خود را لحظه به لحظه زیر نظر بگیرد. اما تدریجاً درمی‌یابد که بیمار پدر و مادر کیان نیستند، بلکه خود اوست که ناامیدانه به دنبال کشف علل خاطره‌ای می‌گردد که ریشه در گذشته دور دارد. آقای مدبر با کشف شباهت حیرت انگیز همسر مرد ناشناس با کیان، در واقع با تصویر تازه‌ای از همه چیز روبرو می‌شود، و گویی کلید مشکل ذهنی کیان را یافته است. و سرانجام در فیلم مستند تازه‌ای که با کمک همکاران ساخته می‌شود کیان با گذشته خود روبرو می‌شود و واقعیت پشت کابوس‌های او بر فیلم ثبت می گردد، واقعیتی که حالا دیگر به همه تعلق دارد.

بیگانه به عنوان یک عنصر جدا، گرچه در این فیلم آنچنان رنگ نمی‌گیرد، ولی به گونه‌ای، شخصیت اصلی زن، بیگانه‌ای در حضور جمع است که دل نگران هویت و پیشینه خویش است اما بسیار منفعل. این فیلم در هنگامی ساخته شد (سال ۱۳۶۶) که فشار جنگ (بمباران و موشکباران شهرها) و پیامدهای اقتصادی و اجتماعی آن به اوج خود نزدیک می‌شد و کم‌کم بی‌تفاوتی در برابر پر کردن جبهه (که شوق آن دیگر به سان گذشته نبود) بروز می‌یافت و این انفعال به دیگر گستره‌های اجتماعی نیز تسری می‌یافت. از همین‌رو، انفعال و محدود شدن مسئله بیگانه به امر شخصی را می‌توان از پیامدهای وضعیت ویژه جامعه، چندی پیش از پایان جنگ، برشمرد. (جدول شماره ۶)

مسافران نخستین اثر بیضایی پس از جنگ است. از ویلایی کنار دریا در شمال، خانواده معارفی راهی سفر به تهران هستند. پیش از آغاز سفر، مهتاب، مادر خانواده رو به دوربین می‌گوید:

جدول شماره ۶: عناصر محتوایی مشترک شاید وقتی دیگر با فیلم های دیگر

بیگانه	نسل فردا
زن	کیان، نگران در جستجوی پیشینه خویش که در پی درک خود از سوی دیگران است.
هویت	پی رنگ روایت است. هویت ظاهری قهرمان زن داستان ریشه در خانواده ای از طبقه متوسط دارد، حال آنکه با کاویدن گذشته آشکار می شود او در طبقه ای فرودست متولد شده.
سنت و مدرنیته	کنش افراد حتی با قرار گرفتن آنان در جایگاهی مدرن، در نهایت رنگ و بوی سنتی به خود می گیرد، گره پیوند گذشته و اکنون هنوز کور است و جامعه در میان سنت و مدرنیته در نوسان است.
جامعه	جامعه ای شهری و فقط به ظاهر مدرن که در آن عصبیت، بدگمانی و خشونت دیده می شود، افراد از درک یکدیگر ناتوانند و مسئله حقوق زن در آن شکلی تراژیک به خود گرفته است.

«ما می‌رویم تهران، برای عروسی خواهر کوچکترم. ما به تهران نمی‌رسیم. ما همگی می‌میریم». اندکی بعد، از تصادف دلخراش سواری با یک نفتکش واژگون شده، به پاسگاه پلیس راه گزارش داده می‌شود. در تهران، همه در تدارک جشن عروسی هستند که خبر حادثه می‌رسد. به ناگاه جشن به سوگ تبدیل می‌شود. در این میان، تنها خانم بزرگ امید به بازگشت عزیزان از دست رفته دارد و به انتظار همراه آوردن آینه در دست مسافران می‌ماند. در مجلس سوگواری کشمکش بالا می‌گیرد و در اوج التهاب و ناباوری همگان، مردگان از در می‌آیند و پیش‌تر از همه مهتاب که آینه را به دست دارد.

مسافران تنها فیلمی است که در آن یک غریبه مشخص، به چشم نمی‌آید. شاید از آن رو که گذار از یک برهه (جنگ) به برهه‌ای دیگر (بازسازی و صلح نو رسته)، مسئله مرگ و زندگی و باور به بود و نبودهای زندگی را، آن سان که پی‌رنگ روایت مسافران است، پررنگ‌تر می‌ساخت. (جدول شماره ۷)

جدول شماره ۷: عناصر محتوایی مشترک مسافران با فیلم های دیگر

بیگانه	بیگانه مشخصی وجود ندارد.
زن	ماهرخ، از نسل فردا و نماینده پاکی. خانم بزرگ، همراهی خرد و درک شهودی.
هویت	زنان بنیان اصلی هویت جامعه و میراث داران تاریخ گذشته.
سنت و مدرنیته	رویکردهای خشک و رسمی خردگرا در برابر باورها، آیین ها و ادراک شهودی.
جامعه	گوناگونی طبقات اجتماعی که در خلال یک رویداد جمعی، به یکدلی انجام می‌پذیرد.

سگ‌کشی، آخرین ساخته فیلمساز است. یک بانوی نویسنده، به نام گلرخ کمالی، که به گمان خیانت شوهرش، ناصر معاصر، سال گذشته او را ترک کرده بود، با پایان جنگ به تهران باز می‌گردد و شوهر را ورشکست و زندانی می‌یابد. او وظیفه خود می‌داند تا در جبران گمان بد خود، حالا در نجات شوهرش بکوشد و با خرید چک‌های او و گرفتن رضایت شاکیان، شوهرش را از زندان رها سازد. بدین گونه، گلرخ، گام در دنیای دلال‌ها، بساز و بفروش‌ها و سوداگران می‌نهد که از دنیای بی آلایش او، فرسنگ‌ها دور است. او در این مسیر، تجربه‌های گوناگونی پشت سر می‌گذارد، از تحقیر و توهین تا آزار و تجاوز. پس از آزادی شوهرش، گلرخ تازه می‌فهمد همه این ماجرا، صحنه سازی ناصر بوده تا با ترساندن شریکش و گریزاندان او به خارج سرمایه شرکت را تصاحب کند و با در دست داشتن رضایت شاکیان، اکنون عملاً صاحب قانونی همه سرمایه است و قصد دارد در نخستین فرصت با منشی شرکتش برای ماه عسل به خارج برود. اما در پایان، نقشه او نمی‌گیرد و از دست شریکش و افراد وی راه فراری ندارد.

در سگ کشی بار دیگر حضور پررنگ بیگانه آشکار است. این بار، بیگانگی او تنها در برابر یک جمع یا اجتماعی کوچک نیست. او در برابر کل ساختار یک جامعه، بیگانه است. در سگ‌کشی، باز هم بیگانه، از جامعه، در پایان دور می‌شود ولی این بار، این دوری جستن نه به جبر دیگران که به اراده خود بیگانه و سرچشمه گرفته از آگاهی کامل او بر موقعیت خویش است. این پا پس کشیدن خود خواسته ازجمع و قواعد و باورهای حاکم بر آن، برآمده از تجربه‌ای یگانه (و گرچه تلخ) است و این واخوردگی و دل‌آزردگی نه به واکنشی انفعالی که به کنشی هوشیارانه و یکتا، می‌انجامد شایان گفتن است که شخصیت بیگانه در سگ‌کشی، در کل آثار، بیشترین همسانی را با شخصیت خود فیلمساز و تلخی هایی که او با آنها روبرو بوده، دارد. (جدول شماره ۸)

بنابراین بیضایی با نمایش بیگانه اشاره به تنهایی فرد در جامعه ای دارد که به شیوه ای یک طرفه و تمامیت خواه قصد دارد هنجارها، ارزش ها و شیوه های زندگی پذیرفته شده خود را به فرد تحمیل نماید، بدون اینکه در این میان جایی برای تصمیم گیری ها و تفاوت های فردی میان اعضاء خود باقی بگذارد. فرد و به خصوص فرد روشنفکر در چنین جامعه ای همچون بیگانه است چرا که یکی از ویژگی های اصلی روشنفکران نوگرایی و توجه به شیوه های جدید و تحول یافته زندگی است. شیوه هایی که جامعه به تصویر کشیده شده آنها را برنمی تابد و بنابراین روشنفکران خود را همچون بیگانگان از خود می راند.

جدول شماره ۸: عناصر محتوایی مشترک سگ کشی با فیلم های دیگر

بیگانه	شکل ملموسی ندارد ولی در لایه پنهان روایت همان شخصیت زن داستان است که به محیطی وارد می شود که هیچ سنخیتی با آن ندارد.
زن	گلرخ کمالی، زنی که برای رها ساختن شوهر از بند تلاش پی گیر دارد.
هویت	قهرمان زن در فراز و فرود داستان از نرمی به سختی می رسد. مصایب فراوانی بر او وارد می شود ولی در پایان به آگاهی نسبت به واقعیات جهان پیرامون خود می رسد. او نماینده روشنفکران جامعه است.
سنت و مدرنیته	ظواهر مدرن همه جا سر بر آورده اند ولی از کنش خردمندانه هیچ کجا سراغ نمی توان گرفت.
جامعه	شهری و غیر مولد که در آن سوداگری به یک اصل تبدیل گشته و معیار همه چیز، حتی روابط انسانی، گرد آن پایه گذاشته شده.

جامعه

خود جامعه به عنوان یک کل همواره در آثار فیلمساز خودنمایی می کند و مسائل و معضلات ریز و درشت نهایتاً در یک چارچوب اجتماعی مشخص است که مورد توجه قرار می گیرند. این جامعه در سیر تحول زمانی آثار بیضایی، ابتدا جامعه ای سنتی است، سپس به جامعه ای بدل می شود که در مرحله گذار از جامعه سنتی به جامعه مدرن است و با مشکلات آن دست و پنجه نرم می کند و در پایان به یک جامعه به ظاهر مدرن تبدیل می شود که نه تنها وجوه مثبت جوامع مدرن الگوی خود را در بر ندارد، که مظاهر منفی آن را به تمامی به خود گرفته است. جامعه ای شهری و فقط به ظاهر مدرن که در آن عصبیت، بدگمانی و خشونت دیده می شود. جامعه‌ای غیر مولد که سوداگری را به عنوان یک اصل پیشه خود کرده و معیار همه چیز، حتی روابط انسانی، گرد آن پایه گذاری شده است.

فضایی که بیضایی از جامعه معاصر به تصویر می‌کشد، فضایی تیره و تلخ است و گویی این تلخی هر دم افزون‌تر می‌شود. او جامعه‌ای را نشان می‌دهد که پیوسته در کار تکرار خود است بی‌آنکه لحظه‌ای در اندیشه تغییر و دگرگونی درآید. او نبود آرمان و نیز عشق را از گرفتاری‌های چنین جامعه‌ای برمی‌شمرد. در این زمینه، سیر تلخکامی که بیضایی در آثار خود آشکار می‌سازد با آنچه در جامعه کنونی جریان دارد، همخوان است. این تلخی که از رگبار آغاز می‌گردد، در آثار بعدی یعنی کلاغ و غریبه و مه شدت می‌یابد اما در چریکه تارا، به ناگاه امید، روشنی و گونه‌ای از کام‌روایی رخ می‌نماید که آشکارا برگرفته از فضایی است که شور انقلاب بهمن در میان

جامعه پدید آورده. در باشو غریبه کوچک این فضا رنگی سرخوشانه به خود می‌گیرد. این بار جنگ، شوق همدلی و وفاق را در هنرمند برمی انگیزد و اثری می سازد که بنابر اندیشه میهن دوستانه، هر آنچه در پیرامون می‌گذرد را، اکنون به کنارمی‌نهد و تنها یاری، همدلی و یکی بودن را به نمایش می‌گذارد. اما در شاید وقتی دیگر و افزون‌تر از آن در سگ‌کشی، باز آن تلخکامی پیش گفته هویدا می‌گردد.

در سگ‌کشی، جامعه‌ای که به‌ظاهر در پی باسازی و سازندگی است در باطن همچنان تند و پرشتاب رو به تباهی و فروریختن ارزش‌های انسانی گام می‌زند. در این جامعه سوداگری را مرزی نیست و سوداگران را قانونی جلودار؛ ولی روشنفکران را، هر گام مرزی و هرجا، نگاه دژمی به انتظار نشسته است.

در این میان، آنچه برای بیضایی روزنه امیدی می‌گشاید. طبقه متوسط است. او در این طبقه، شخصیت‌هایی را نشان می‌دهد که هنوز زایش و باروری از آنان گرفته نشده است، هنوز برای خود باورهایی دارند و به اصولی پایبندند برخلاف وضعیت کلی جامعه که تنها به چندی می‌اندیشد، اینان در فکر چونی‌اند. تنها شخصیت‌های آثارش که توان آفریدن و در پی آن دگرگونی در پیرامون خویش دارند، در این طبقه به چشم می‌خورند.

عنصر زن

یکی از بارزترین ویژگی‌های آثار بیضایی، نقش و جایگاهی است که به زن واگذار شده است. زن در همه آثار، نقشی خود بسنده دارد و به هیچ‌روی، سایه و پیرو مرد نیست. زن به شیوه ای اسطوره ای گاه نماینده میهن، گاه حافظ سنت های ملی و میراث دار تاریخ گذشته و گاه نماینده زندگی و هستی است. از سوی دیگر زن به شیوه ای امروزین در مقام یک روشنفکر، نماینده نسل فردا، فعال در عرصه اجتماعی و مسئول در برابر زندگی دیگران مطرح می شود.

سگ‌کشی، اوج حضور زن در آثار بیضایی است. گلرخ نقطه کانونی روایت است و همه بار پی رنگ بر دوش او گذاشته شده. در برابر او، دیگر نقش‌ها، همه فرعی به شمار می‌آیند. سگ‌کشی تنها روایتی از بیضایی است که با آمدن یک زن آغاز می‌شود و با رفتن او، پایان می‌پذیرد. بیگانه، این بار، با عنصر زن، به همسانی کامل می‌رسد؛ از سوی دیگر برای نخستین بار است که این بیگانه / زن در مسیر تلخ‌ترین تجربه‌ها، از خامی صرف به آگاهی کامل می‌رسد و باز برای نخستین بار است که هتک حرمت می‌شود. (جدول شماره ۸)

مسئله هویت

در آثار بیضایی نوگرایی و توجه به مظاهر مثبت شیوه های زندگی نوین مانع حفظ و پاسداری از سنت های انسانی و مثبت گذشته که در حقیقت هویت جامعه و افراد آن را می سازد نیست. از خلال روابط شخصیت های اصلی روایت ها با دیگران، تکیه فیلمساز بر هویت ایرانی یعنی گونه گونی در عین یگانگی آشکار می گردد. به عبارت دیگر فیلمساز همواره کوشیده است که عناصر مثبت میراث فرهنگی و هویت ایرانی را در فیلم هایش برجسته سازد و در مقابل برخی سنت های دیگر را که به نظر کهنه و فرسوده می رسند مورد پرسش قرار دهد.

تقابل سنت و مدرنیته

عنصر دیگر همان مواجهه مدام سنت و مدرنیته در آثار فیلمساز است که معمولا راه حل نهایی در روایت رنگ سنتی دارد و اگر در جایی کشش بیشتری به مدرنیته نمایش داده می‌شود، در عوض مدرنیته بی ژرفا مورد نقد قرار می گیرد. در این جامعه کنش افراد حتی با قرار گرفتن آنها در جایگاهی مدرن، در نهایت رنگ و بوی سنتی به خود می گیرد و بدین ترتیب پیوندی میان گذشته، حال و آینده برقرار می گردد.

بیضایی مستقیم و غیرمستقیم در آثار خود، به ویژگی‌هایی که برآمده از آیین‌ها و باورهای ایرانی است، اشاره می‌کند و تقابل آن را با اندیشه های مدرن به نمایش می گذارد. قهرمانان آثار بیضایی همگی به گونه‌ای با مدرنیته سروکار دارند ولی ناگزیر از روبرویی با سنت‌ها یا افراد جامعه سنتی هستند. اینان تلاشی پیوسته در شناخت ریشه‌های خود دارند و گرچه رو به مدرنیته دارند اما، سنت‌ها و آیین‌هایی که با خردورزی، سازگارند را نیز به همراه می‌آورند.

شواهد نشانه شناختی

از دیدگاه نشانه شناسی نیز، می‌توان بر نکته‌های پیشین گواه گرفت. رنگ‌های پس زمینه (به ویژه در آثار شهری) بیشتر کدر، تیره و خاکستری‌اند. که نشانه تلخی و ناامیدی فیلمسازند تنها مورد یگانه، باشو غریبه کوچک است که رنگ‌ها شفاف و گرم هستند. در آثار پیشین، پس‌زمینه‌ها، تک عاملی بودند (باشو و شالیزار) اما در کارهای اخیر بویژه مسافران و سگ‌کشی چند عاملی‌اند (نمونه بارز آن صحنه قلعه سگ‌کشی است که آسمان، درختان، جاده و ... پس‌زمینه را پر کرده‌اند) که این خود گواهی است بر تنش، ناامنی و اغتشاش روز افزون جامعه که در تصاویر بازتابانده شده است. در پیوست با این مسئله هر چه به اکنون نزدیک می‌شویم نورها کنتراست بیشتری می‌یابند و نیز از وضعیت تک نقطه‌ای به چند نقطه‌ای می‌رسند. اما از سوی دیگر ترکیب‌بندی تصاویر در کلیت خود، هنوز تقارن را دارا هستند، تقارن که نشانه ثبات و امید است، آن روی دیگر اندیشه فیلمساز را بروز می‌دهد که هنوز، علیرغم تلخکامی که روز افزون می‌نماید، او امید خویش را به باورها و آرمان‌هایش و از آن مهم‌تر به فردای این مرز و بوم از دست نداده.

نتیجه گیری

پژوهش جامعه شناختی آثار بیضایی نشان داد که نظریه های ژان دووینیو و لوسین گلدمن، در مورد جامعه ایران نیز قابل کاربرد است و به کار گیری آنها می تواند به توضیح رابطه میان فیلم و جامعه کمک کند. تخیل و کارکرد آن، که در جامعه‌شناسی هنر در پیش‌چشم دووینیو اهمیت می یابد، در فیلم های بیضایی به روشنی آشکار است. شخصیت هایی در هر اثر نماینده شخصیت خود هنرمندند و بازتاب لایه هایی از درون او که این امر، یکی دیگر از سویه های کارکرد تخیل در نظریه دووینیو است.

با تحلیل آثار بیضایی با استفاده از نظریه گلدمن، نشان داده شد که چگونه ساخت اجتماعی تأثیر خود را در آثار برجای گذاشته است. همچنین ثابت شد که بیضایی به سان یک هنرمند استثنایی، اثری بزرگ آفریده و در این میان به این توانایی دست یافته که گروهی از روشنفکران طبقه متوسط را نمایندگی کند و جهان‌بینی آنان را در دنیای آثار خویش، برجسته سازد. آن دو ویژگی که گلدمن برای آثار سترگ بر می شمارد نیز، در آثار بیضایی به روشنی دیده می‌شوند. آثار او هم بازتاب تحولات جامعه‌ای در حال گذار هستند و هم همگانی‌ترین مسائل زمانه کنونی را به شخصی‌ترین شیوه (سبک ویژه بیضایی) بازگو می کنند.

منظور از اصطلاح «جامعه هنرمند» جامعه ای است که هنرمند در آثار خودش آن را به تصویر کشیده است. این جامعه گرچه منتج از جامعه واقعی معاصر هنرمند است، اما به دلیل انتخاب هایی که هنرمند در رابطه با طبقه و گروه اجتماعی، مهمترین عناصر موثر در ساختار جامعه و شیوه پرداختن به آنها به عمل می آورد، جامعه ای متفاوت است که از سویی بازتاب مسائل و معضلات مورد توجه هنرمند از جامعه واقعی است، و از سویی دیگر بیانگر خواسته و آرزوی وی در جهت تغییر جامعه است به ترتیبی که مسائل و معضلات طرح شده در آن مرتفع شده و به جامعه ایده آل فیلمساز اشاره دارد. جامعه ای که گاه مستقیم و گاه غیر مستقیم در فیلم ها قابل دستیابی است.

با استفاده از تحلیل های جامعه شناختی و شواهد نشانه شناختی مشاهده می شود که جامعه هنرمند، جامعه ای آشفته، پر تنش و ناامن است که اغتشاش در آن روز به روز بیشتر می شود، اگر چه گفته شد که ترکیب بندی عناصر فیلمی در آثار هنرمند نشانه امیدوار بودن وی به فردای این جامعه است، که در آن خبری از مشکلات به تصویر کشیده شده نباشد.

اما اصطلاح «هنرمند جامعه» اشاره به نقشی است که هنرمند برای خودش در جامعه ای که در فیلم ها به تصویر کشیده، متصور است. اگر عناصر یاد شده را با نگاهی به تاریخچه زندگی، شخصیت و ویژگی های هنرمند در نظر بگیریم، متوجه می شویم که وی جایگاه خود را در این جامعه همان بیگانه ای می داند که به شیوه خود در برابر برخی مناسبات غلط جامعه پیرامونی مقاومت می کند، گر چه برای همسانی ارزش هایش با جامعه تلاش می کند ناکام می ماند، در برابر سرنوشت مقهور است، تلاش می کند که در جامعه پذیرفته شود، با نسل فردا همنوایی می کند و بالاخره در قالب شخصیت زن داستان هایش به محیطی وارد می شود که هیچ سنخیتی با آن ندارد، مصائب فراوانی بر او وارد می شود ولی در پایان نسبت به واقعیات جهان پیرامون خود به آگاهی می رسد و نماینده طبقه روشنفکر ملی گرای جامعه خودش می شود.

هنرمندان بزرگ دیگر، که طبیعتاً گروه ها و طبقات اجتماعی دیگر را نمایندگی می نمایند، اگر چه در همین جامعه واقعی زندگی می نمایند که تصویر هنری آن در آثار بیضایی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت، به علت تفاوت در جهان بینی ها و ارزش ها و آرمان‌هایشان که متاثر از گروه های مختلف اجتماعی است که در آنها عضویت دارند، تصاویر دیگری از ابعاد دیگر همین جامعه، با نگاه هایی متفاوت عرضه می دارند. از دیدگاه جامعه شناسی هنر یک مجموعه نگری از آثار هنرمندان بزرگ می تواند به شناختی همه جانبه از جامعه معاصر آنها منتهی شود. این همان استفاده ای است که از کشف رابطه میان هنر و جامعه در راه شناخت بهتر جامعه می‌توان به عمل آورد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی نوشت‌ها:

۱ - برای اطلاع از جزییات تحلیل نشانه شناختی فیلم ها به اصل رساله کارشناسی ارشد همایون پور با عنوان «بهرام بیضایی و جامعه معاصر ایرانی»، در کتابخانه دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران مراجعه شود.

فهرست منابع:

Alexander, Victoria(2003) "Sociology of the Arts", Blackwell Publishing.

ایگلتون، تری(۱۳۸۱) "در آمدی بر ایدئولوژی"، معصوم بیگی، نشر آگه.

جینکز، ویلیام(۱۳۸۱) "ادبیات فیلم، جایگاه سینما در علوم انسانی"، محمت تقی احمدیان و شهلا حکیمیان، سروش.

دووینیو، ژان(۱۳۷۹) "جامعه شناسی هنر"، مهدی سحابی، نشر مرکز.

راودراد، اعظم(۱۳۸۲) "نظریه های جامعه شناسی هنر و ادبیات"، انتشارات دانشگاه تهران.

سلبی، کیت و کاودری، ران(۱۳۸۰) "راهنمای بررسی تلویزیون"، علی عامری مهابادی، انتشارات سروش.

گلدمن، لوسین(۱۳۷۱) "جامعه شناسی ادبیات؛ دفاع از جامعه شناسی رمان"، ترجمه محمد پوینده، انتشارات هوش و ابتکار.

لنار، ژاک(۱۳۷۶) "نگاهی به واپسین کتاب گلدمن، در: جامعه، فرهنگ، ادبیات"، لوسین گلدمن (مجموعه مقالات)، گزیده و ترجمه محمد جعفر پوینده، نشر چشمه، ۱۳۷۶ صص ۱۱۸ - ۱۲۵

نعیر، سامی(۱۳۸۰)"صورت و فاعل در آفرینش فرهنگی، در: جامعه، فرهنگ، ادبیات"، لوسین گلدمن (مجموعه مقالات)، گزیده و ترجمه محمد جعفر پوینده، نشر چشمه، صص ۷۰ - ۸۸ .

ولف، جانت(۱۳۶۸) "تولید اجتماعی هنر"، ترجمه نیره توکلی، نشر مرکز.

وولن، پیتر(۱۳۷۶) "نشانه ها و معنا در سینما"، عبدا... تربیت و بهمن طاهری، سروش.