دوزن

تحلیل جامعه‌شناختی فیلم‌های قرمز و دوزن

دکتر اعظم راودراد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سینما هنر هفتم ودربرگیرنده‌ی امکانات و توانایی‌های شش هنر قبل از خود است. این هنر، از نظر تاریخی متاخرتر و از لحاظ فنی و تکنیکی پیچیده‌تر و کامل‌تر از هنرهای دیگر است. رابطه‌ی میان جامعه و سینما را در حوزه‌ی جامعه‌شناسی سینما که در این مقاله محور اصلی بحث را تشکیل می‌دهد، می‌توان بررسی و تبیین کرد. در جامعه‌شناسی هنر، و به تبع آن در جامعه‌شناسی سینما، سوال و موضوع اصلی بررسی تأثیر جامعه و ساختار اجتماعی بر آثار هنری و سینمایی است. بر اساس این دیدگاه پیدایی سبک‌های مختلف هنری و سینمایی، نه به دلیل تکامل و تحول درونی هنر، بلکه ناشی از تغییر شرایط و تغییر ساختار اجتماعی جامعه‌ای است که عناصر خود را به هنرمند می‌دهد.

هنر سینما از ابعاد و زوایای گوناگون، تحت تأثیر جامعه است و این تأثیر در برخی ابعاد آشکار و در

برخی دیگر پنهان است. اما پنهان بودن آن نافی ضرورت شناخت و تبیین آن نیست. به‌طور کلی می‌توان تأثیرات اجتماعی را از دیدگاه هنرمندان سینما، آثار سینمایی، مخاطبان سینما، سیاست‌های فرهنگی و تأثیر سینما بر مخاطب یا جامعه، مورد بررسی جامعه‌شناختی قرار داد.[1] در این نوشتار دو فیلم سینمایی *قرمز* و *دو زن* از دیدگاه محتوای سینمایی بررسی می‌شوند.

تحلیل جامعه‌شناختی فیلم‌های قرمز و دوزن

در سال ۱۳۷۸ فیلم‌های *قرمز* و *دوزن* به نمایش عمومی درآمدند. آگهی تبلیغاتی این فیلم‌ها پس از چند بار پخش از تلویزیون ممنوع شد و این وضع در طول دوره‌ی اکران فیلم‌ها ادامه داشت. در این‌جا این سؤال پیش می‌آید که چرا از ادامه‌ی پخش آگهی‌های این دو فیلم در تلویزیون ممانعت به عمل آمد؟ آیا این فیلم‌ها موجب تضعیف ارزش‌های اجتماعی پاگرفته‌ی پس از انقلاب اسلامی بودند؟ آیا این فیلم‌ها مشکلی اخلاقی ایجاد می‌کردند؟ یا شاید عقایدی در آن‌ها ترویج می‌شد که در افکار عمومی هنوز جای پای خود را باز نکرده است.

اگر از زاویه‌ی دید جامعه‌شناسی به این دو فیلم نگاه کنیم، به نتایج قابل توجهی خواهیم رسید. موضوع اصلی و مسأله‌ی مهم در جامعه‌شناسی هنر، رابطه‌ای است که میان هنر و جامعه‌ی معاصرش وجود دارد. ماکس شلر[2] فیلسوف و جامعه‌شناس آلمانی، در رابطه‌ی جامعه و معرفت، به دو حوزه‌ی مستقل عوامل ایده‌ای و عوامل واقعی اشاره می‌کند. حوزه‌ی عوامل ایده‌ای شامل تمامی معرفت‌ها، آگاهی‌ها و احساس‌های بشری است که هنر نیز یکی از این مقولات است. این، حوزه‌ی نور و بصیرت است، بدون قدرت.

در مقابل، حوزه‌ی عوامل واقعی، شامل تمامی شرایط اقتصادی و اجتماعی موجود جامعه است که ساخت حکومت و نظام سیاسی یکی از مهم‌ترین ارکان آن است. این، حوزه‌ی قدرت و توانایی مطلق است، بدون نور و بصیرت. هنگامی که معرفت خاصی در حوزه‌ی عوامل ایده‌ای، نور و روشنایی خود را بر نظام اجتماعی خاصی در حوزه‌ی عوامل واقعی می‌افکند، عوامل واقعی که قدرت دارند ولی در تاریکی نمی‌توانند کاری از پیش ببرند، فعال می‌شوند و بنابراین با همراه شدن نور و قدرت، بصیرت و توانایی، اراده و عمل جامعه‌ی انسانی، حرکات تکاملی خود را ادامه می‌دهد.

در رابطه‌ی میان این دو حوزه، حوزه‌ی عوامل واقعی است که تعیین‌کننده‌ی تحقق یافتن یا تحقق نیافتن عوامل ایده‌ای در جامعه است. بدین معنا که چنان‌چه شرایط سیاسی و اقتصادی ـ اجتماعی اجازه دهند، هنرهای خاصی با سبک و محتوای خاص پا به عرصه جامعه خواهند گذاشت. این هنرها وقتی در جامعه محقق شدند، تأثیرات خود را نیز اعمال خواهند کرد. در صورتی که شرایط واقعی اجازه ندهند، هنری که در حوزه‌ی عوامل ایده‌ای و یا در ذهن و اندیشه‌ی هنرمند وجود دارد، در جامعه متحقق نخواهد شد. چنین هنری اگر هم شکل بگیرد، تنها به صورت محدود وجود خواهد داشت.

این نظریه‌ی شلر را می‌توان با بررسی دو فیلم *قرمز* و *دوزن* تبیین کرد. هم‌چنین با استفاده از این نظریه می‌توان پاسخ سؤالات مطرح شده در ابتدای این مطلب را نیز فراهم آورد. اولین فرضیه‌ی ما در این بررسی، این است که فیلم از نظر محتوا با اندیشه‌های پذیرفته شده و رایج در جامعه مخالفت می‌کنند و علت منع تبلیغ آن‌ها از تلویزیون نیز دقیقاً همین امر است. فرضیه‌ی دوم این است که شرایط اجتماعی به وجود آمده در چند سال اخیر، علت اصلی افزایش فیلم‌های خانوادگی با مضامین مشابه در سینماست که فیلم‌های *قرمز* و *دوزن* تنها نمونه‌هایی از این‌گونه فیلم‌ها محسوب می‌شوند.

در این مقاله برای تبیین فرض اول ابتدا مقایسه‌ای میان فیلم‌های سینما و تلویزیون در موضوع زن انجام می‌شود و سپس ویژگی‌های محتوایی دو فیلم *قرمز* و *دوزن* خواهد آمد. به منظور تبیین فرض دوم نیز شرایط اجتماعی و رابطه آن با فیلم‌ها بررسی خواهد شد. بالاخره با بازگشت به نظریه‌ی

شلر نشان خواهم داد که چگونه این نظریه که در اصل درباره معرفت ارایه شده است، قابل تعمیم به حوزه‌ی هنر و پاسخگوی بسیاری از سؤالات این حوزه از جامعه‌شناسی نیز هست.

بررسی فرض اول: علت منع تبلیغ تلویزیونی فیلم‌ها

موضوع فیلم‌ها

موضوع فیلم *قرمز* زنی است که همسری شکاک و عاشق دارد. این زن در زندگی از نظر مادی هیچ کم ندارد. خانه و زندگی و اتومبیل همراه و همه‌ی وسایل آسایش زندگی فراهم است. شوهر او را به‌غایت دوست دارد. تنها مشکل وی این است که همسر، او را فقط برای خودش می‌خواهد، مانع اشتغالش شده و وی را از معاشرت با دیگران محروم کرده است. در پایان فیلم، که پس از مشاهده‌ی تنش‌ها و مشاجرات این زن و شوهر به آن می‌رسیم، مرد که قصد کشتن زن را داشته است، خود به دست وی به قتل می‌رسد.

موضوع فیلم *دوزن* نیز تقریباً همان است که در مورد *قرمز* گفته شد، با این تفاوت که در این فیلم زن قهرمان داستان قصد ادامه‌ی تحصیل دارد که با مخالفت همسرش مواجه می‌شود. در پایان این فیلم نیز مرد کشته می‌شود، اما نه به دست همسرش، بلکه به دست مردی دیگر که به قصد انتقام از زن به وی حمله کرده است.

نکته‌ی مشترکی که در نتیجه‌گیری هر دو فیلم وجود دارد تلاش و مداومت شخصیت‌های زن آن‌هاست برای رسیدن به اهداف مورد نظر خودشان و مخالفت با محدودیت‌هایی که همسران برایشان ایجاد کرده‌اند. اگرچه پایان فیلم‌ها غم‌انگیز است، اما هر دو، آزادی زن از قید اسارت مرد را نوید می‌دهند. به‌خصوص در فیلم *قرمز*، زن دیگر موجودی قابل ترحم نیست که هرگونه فشار و دشواری را برای حفظ زندگی زناشویی‌اش تحمل می‌کند، بلکه وی تبدیل به زنی می‌شود که برای نجات خود از زندگیی که آن را نمی‌پسندد، نقشه می‌کشد و تلاش می‌کند.

این چیزی است که در افکار عمومی امروز جامعه، که شاخص آن برنامه‌های وسایل ارتباط جمعی است، پسندیده نیست. وسایل ارتباط جمعی سمعی و بصری که مدیریت دولتی دارند، در واقع مواضع نظام سیاسی کشور را باز می‌تابند. این نظام که بر مبنای دین شکل گرفته است، برای نظارت اجتماعی و ایجاد همرنگ‌گرایی در میان مردم، از ارزش‌های دینی که وحدت جامعه را موجب می‌شوند استفاده می‌کند. این ارزش‌ها با عرف و آداب و رسوم خاص ایرانی درآمیخته و به صورت سنت در آمده‌اند، و از این نظر ارزش‌هایی دینی ـ سنتی هستند و نه صرفاً دینی.

یکی از پایدارترین ارزش‌های دینی ـ سنتی جامعه‌ی امروز ایران، ارزش خانواده و نقش زن در آن است. در این‌جا هدف کم‌ارزش جلوه دادن نقش خانواده نیست، بلکه نشان دادن این مطلب است که نقشی که در خانواده برای زن در نظر گرفته شده است، رابطه مستقیمی با این ارزش ندارد. در دیدگاه سنتی چنان‌چه زن خانه‌دار باشد و وظایف مادری و همسری خود را به نحو احسن به انجام رساند نقش خود را به خوبی ایفا کرده است.

این چیزی است که در دو فیلم موردنظر با آن به طور غیرمستقیم مخالفت شده است. نتیجه‌ای که هر یک از این فیلم‌ها با آن پایان می‌یابد، نشان‌دهنده‌ی ضرورت تحول دیدگاه سنتی نسبت به زن، و قایل شدن حق تعیین سرنوشت برای خودش است. از آن‌جا که در دیدگاه سنتی، مرد رییس خانواده و نان‌آور آن محسوب می‌شود، زن همواره عملاً در موقعیتی تابع و وابسته قرار می‌گیرد. این تابعیت و وابستگی یکی از عوامل مهم دوام خانواده‌ی سنتی، و یکی از زمینه‌هایی است که در این دو فیلم با آن مخالفت شده است.

مقایسه‌ی فیلم‌ها با فیلم مشابه تلویزیونی

تلویزیون ایران عمدتاً به دیدگاه سنتی تعلق دارد؛ و البته از آن‌جا که هیچ دیدگاهی نمی‌تواند به طور مطلق خود را تحمیل کند، گاه فیلم‌هایی در تلویزیون دیده می‌شوند که با این دیدگاه سنتی همخوانی ندارند. این به منزله‌ی دیدگاه کلی حاکم بر تلویزیون نیست، بلکه از آن‌جا که این رسانه نیازمند جلب مخاطب خاص نیز هست، ناگزیر چنین

نمایش‌هایی را نیز ارایه می‌دهد. اما به طور کلی در رابطه با زن، دو نوع فیلم از تلویزیون قابل پخش‌اند؛ اول فیلم‌هایی که در جهت تثبیت دیدگاه سنتی نسبت به زن باشند، و دوم فیلم‌هایی که اگر به تثبیت این دیدگاه نمی‌پردازند، لااقل با آن مخالفت هم نکنند. نوع سوم یعنی فیلم‌هایی که در جهت تحول دیدگاه سنتی باشند تنها به طور استثنایی در این رسانه دیده می‌شوند.

مقایسه‌ی یک قسمت از یکی از سریال‌های تلویزیونی تحت عنوان *داستان یک شهر*، که با فیلم‌های بالا از نظر موضوع مشابه است، نتایج جالب توجهی به دست می‌دهد. در این فیلم زنی که همسرش وی را دوست دارد و او را تنها برای خودش می‌خواهد، ناچار می‌شود از کار خود، که به آن عشق می‌ورزد دست کشد و در قالب یک زن خانه‌دار زندگی خود را حفظ کند. فیلم با همین نتیجه پایان می‌یابد. همان‌طور که مشاهده می‌شود، نتیجه‌گیری این فیلم کاملاً با نتیجه‌گیری دو فیلم مورد بحث مخالف است. در این‌جا زن نهایتاً به دیدگاه سنتی تن می‌دهد و از آمال و آرزوهای خود چشم‌پوشی می‌کند تا زندگی خانوادگی‌اش متزلزل نشود. با این مقایسه می‌توان به روشنی پی برد که چرا تبلیغ دو فیلم *قرمز* و *دوزن* از تلویزیون ممنوع شد.

موارد مورد اختلاف در فیلم‌ها با دیدگاه غالب جامعه

اگر بحث بالا با عنوان مقدمه‌ی ورود به محتوای دو فیلم مورد بررسی، قبول افتاده باشد، اینک می‌توان ویژگی‌های دقیق‌تری در این فیلم‌ها جستجو کرد که نشان‌دهنده‌ی مخالفت آن‌ها با دیدگاه سنتی و علت عدم اقبال تلویزیون به آن‌هاست. ضمن این‌که این سؤال را که اگر دیدگاه سنتی با این فیلم‌ها مخالف است چرا در سینما به آن‌ها اجازه‌ی ساخت و اکران داده شد، پس از این قسمت توضیح خواهم داد.

آدرنو[۳] می‌گوید حتی دورترین هنرها از عرصه‌ی اجتماعی هم یک نوع اعتراض را در خود دارند. هنر اصولاً نشان‌دهنده‌ی آرزوی وضعیتی دیگر است. اگر آن‌چه هست خوب و مطلوب بود، دیگر لزومی نداشت که در هنر، غیر آن به تصویر کشیده شود. هنرجایی است که انسان در آن به آرزوهای دست‌نیافتنی خود می‌رسد و در عین حال نشان‌دهنده‌ی این آرزوها نیز هست. هنر کامل‌کننده‌ی زندگی و در عین حال، نشان‌دهنده‌ی نقایص آن است. این مطلب در مورد فیلم‌های مورد بحث نیز به خوبی صادق است. در این فیلم‌ها که عمدتاً سرچشمه گرفته از رخدادهای واقعی در جامعه هستند، فیلم‌سازان پس از ارایه‌ی تصویری نامطلوب از وضعیت جامعه در رابطه با زن، به ارایه‌ی راه‌حل پرداخته‌اند. در واقع نتیجه‌ای که در فیلم به آن می‌رسیم با نتیجه‌ی رخداد در زندگی واقعی کاملاً متفاوت و حتی گاه متضاد است. این نتیجه در واقع ساخته‌ی هنرمند و به عبارتی پیشنهاد وی برای حل مشکل است.

در هر دو فیلم بر این مطلب تأکید شده است که برخورد اطرافیان زن در رابطه با مشکلات زندگی وی، برخوردی جهت‌دار است که در آن همواره زن به گذشت، فراموشی، فداکاری و تطبیق دادن خود با نیازها و خواسته‌های مرد تشویق می‌شود. این مسأله نشان‌دهنده‌ی غلبه‌ی دیدگاه سنتی در سطح عمل، در جامعه است

به عنوان مثال در مقدمه‌ی فیلم‌نامه‌ی *قرمز* به قلم فیلم‌ساز، توضیح داده شده است که اساس فیلم‌نامه یک داستان واقعی است که در آن مردی با همکاری مادر خود همسرش را شکنجه کرده و زن در بیمارستان جان سپرده است. اما پایان داستان در فیلم کاملاً برعکس است، یعنی داستان همان است، اما در پایان این مرد است که به دست زن ستمدیده به قتل می‌رسد.

نقد وضعیت موجود و ارایه‌ی الگوی آرمانی در دو فیلم

در دو فیلم مورد نظر، داستان زندگی شخصیت‌های اصلی که زن هستند، نوعی اعتراض به وضعیت موجود زنان است.

جالب این‌که در هر دو فیلم یک نمونه از خانواده‌ی آرمانی نیز در کنار خانواده موضوع فیلم قرار داده شده است که نشانگر وضعیت مطلوب مورد نظر فیلم‌ساز است. در فیلم قرمز زن قهرمان داستان به علت مخالفت مرد با اشتغال وی و محدودیت‌هایی که مرد از نظر روابط اجتماعی برایش فراهم می‌کند، قصد طلاق دارد. در مقابل، یک زن و شوهر جوان که هر دو خبرنگار هستند، یعنی زن نیز شاغل است و با هم در زندگی توافق دارند، در نقش دنبال‌کننده‌ی حوادث مربوط به زن و مرد قهرمان داستان، در فیلم ظاهر می‌شوند. در فیلم دوزن نیز زن قهرمان داستان که دانشجوست و به‌وسیله‌ی همسرش از ادامه‌ی تحصیل محروم شده است، به هنگام گرفتاری، به دوست قدیمی خود مراجعه می‌کند که درسش را به اتمام رسانده و با شوهرش که در دوره‌ی دانشجویی با وی آشنا شده بود، در یک دفتر مشاوره کار می‌کند. این زن و شوهر نیز با هم تفاهم کامل دارند و در مورد مسایل مختلف خانوادگی و شغلی با هم همکاری می‌کنند. این مطلب نشان‌دهنده‌ی وضعیت مطلوبی است که این دو فیلم‌ساز، آگاهانه و یا ناخودآگاه، در فیلم‌های خود به تصویر کشیده‌اند.

نمونه‌هایی از گفت‌وگوهای این زوج‌های آرمانی را که در هر دو فیلم حضور دارند، در زیر می‌خوانیم:

در فیلم قرمز زن و شوهر جوان خبرنگار با این گفت‌وگو در محوطه‌ی دادگاهی که زن قهرمان داستان برای طلاق به آن‌جا مراجعه کرده است، ظاهر می‌شوند:

دختر جوان خانم، من نیلوفر محبوبی خبرنگار روزنامه هستم.

پسر جوان منم بهمن روانبخش عکاس روزنامه هستم.

نیلوفر ما زن و شوهریم و درباره‌ی طلاق تحقیق می‌کنیم.

بهمن ما می‌خواهیم با شما مصاحبه کنیم.

هستی من دوست ندارم مصاحبه کنم.

البته لازم به توضیح است که اگرچه زوج آرمانی در هر دو فیلم قابل مشاهده هستند، اما در مقابل زوج قهرمان داستان نقش کمرنگی دارند. این مطلب نشان‌دهنده‌ی تأکید فیلم‌ساز بر نشان دادن موقعیت نامطلوب است و نه ارایه‌ی نمونه‌ای برای تغییر آن.

نقش روابط اجتماعی نخستین در تثبیت وضعیت موجود

نکته دیگری که از بعد جامعه‌شناسی حایز اهمیت است، دیدگاه اطرافیان هر یک از دو زن قهرمان این فیلم‌هاست. این دیدگاه که نماینده‌ی دیدگاه سنتی نسبت به زن است با هرگونه تلاش زن در جهت تثبیت موقعیت و خواسته‌های شخصی‌اش مخالفت می‌کند و وی را به اطاعت از مرد تشویق می‌سازد. گفت‌وگوهای زیر که از فیلم‌نامه‌ی فیلم قرمز نقل شده‌اند، به خوبی نمایانگر این دیدگاه است:

عمو چیز عجیبی نیست... همه‌ی زن و شوهرا با هم دعوا میکنن... کتک کاری نمک زندگیه... زندگی بی‌نمک فایده نداره...

هستی ناصر با همه فرق داره... اون یه جور دیگه‌اس...

عمو تو یه جور دیگه‌ای، خره... همه‌ی دخترا دنبال شوهر پولدارن، گیرشون نمیاد، تو گیرت اومد میخوای ازش طلاق بگیری... بابا تو کی هستی... ماشین زیر پات گذاشته، موبایل برات خریده، جواهر به گوش و گردنت آویزون کرده، بچه‌تم که قبول کرده، بازم ازش ناراضیی؟

هستی نگاهش می‌کند، عمو ادامه می‌دهد:

از خر شیطون بیا پایین... نق‌نق نکن، برو سر زندگیت...

در دادگاه خانواده نیز قاضی پس از استماع سخنان زن و مرد، به زن این‌طور نصیحت می‌کند:

قاضی ... من از شوهر شما تعهد کتبی میگیرم که دیگه شما رو کتک نزنه... شما هم مکلف به حسن معاشرت با شوهرتون هستید... میدونم کارتونو دوست دارید، حق با شماس، ولی برای حفظ خانواده کارتونو رها کنید... بنشینید تو خونه، اعتمادشو جلب کنید... نذارید سوء تفاهم باقی

بمونه... لجاجت نکنید، شوهرتونو از شک و تردید بیرون بیارید... من فکر می‌کنم شوهر شما به شما احتیاج داره... کمکش کنید...

در فیلم دوزن هم وقتی که زن داستان از سخت‌گیری‌های بی‌جای مرد خسته شده و قصد طلاق می‌کند با نصیحت مادرش روبه‌رو می‌شود که می‌گوید:

مادر مادر جان صبر داشته باش... اولشه..

فرشته مادرجان اولش که باید شیرین‌تر از وسطش باشه... مسخره‌اس منومیبره میاره...تلفن... تلفنو قایم میکنه...اونم از من... شرط می‌بندم الان هم یک جایی این دور و بروایساده کشیک میده که مبادا من از این‌جا در برم...

مادر اقلاً بذار چندماهی بگذره تا باباتو آماده کنم... دق میکنه... فکرشو بکن مردم چی میگن؟

فرشته از دست این مردم...

در دادگاه نیز گفت‌وگوی قاضی و فرشته نشان‌دهنده نظر فیلم‌ساز در مورد دیدگاه سنتی است که از زن اطاعت می‌خواهد و خواسته‌های وی را در حد حوایج مادی زندگی تقلیل می‌دهد:

قاضی خانم خرجی میده؟

فرشته بعله...

قاضی مسکن برات تهیه کرده؟

فرشته بعله..

قاضی کتکت میزنه؟

فرشته نخیر...

قاضی دوستان ناباب داره؟

فرشته نخیر...

قاضی مشروب میخوره خانم؟

فرشته نخیر...

قاضی قماربازی میکنه؟

فرشته نخیر...

قاضی پس دلیلتون برای تقاضای طلاق چیه خانم؟

فرشته بددله... شکاکه... اذیتم میکنه... به شعور من توهین میکنه... زندونیم میکنه...

قاضی بی‌آن‌که به فرشته بنگرد

قاضی خانم دلایل برای حکم طلاق کافی نیست... بفرمایید برید...

فرشته حاج‌آقا... من دارم با مردی زندگی میکنم که انتخابش نکردم... این مرد داره هویت انسانی منو نابود میکنه... داره منو از من میگیره...

قاضی خانم خدمتتون عرض کردم... دلایل برای حکم طلاق کافی نیست...

همان‌طور که ملاحظه می‌شود در هر دو فیلم بر این مطلب تأکید شده است که در شرایط فعلی جامعه برخورد اطرافیان زن در رابطه با مشکلات زندگی زناشویی وی، برخوردی جهت‌دار است که در آن همواره زن به گذشت، فراموشی، فداکاری و تطبیق دادن خود با نیازها و خواسته‌های مرد تشویق می‌شود. این مسأله نشان‌دهنده‌ی غلبه‌ی دیدگاه سنتی در سطح عمل، در جامعه است که به هنگام تصمیم‌گیری درباره مشکلات عملی زندگی رخ می‌نماید. این دیدگاهی است که از مرد انتظار دارد در خانواده تحکم داشته باشد و از زن نیز انتظار دارد که به این تحکم تن دهد؛ دیدگاهی که از مرد انتظار دارد در زندگی خانوادگی در جستجوی رفع نیازهای خود باشد، و از زن نیز انتظار دارد که در جهت این نیازها عمل کند؛ دیدگاهی که اگرچه خشونت مرد نسبت به زن را نمی‌پسندد، اما انتظار آن را دارد و آن را، در برابر لزوم حفظ زندگی خانوادگی و سرنوشت فرزندان، قابل تحمل می‌داند.

نقش فرزندان در تثبیت وضعیت موجود:

یکی دیگر از ویژگی‌هایی که در هر دوی این فیلم‌ها به زن سنتی نسبت می‌دهند، وابستگی به فرزند است. نقش مادری که یکی از باارزش‌ترین نقش‌های زنان است، می‌تواند تحت تأثیر سنت‌های غلط تبدیل به یک نقطه ضعف برای زن

شود؛ و یا برعکس، در صورت درک درست از آن می‌تواند تبدیل به امتیازی برای وی شود. آن‌چه دیدگاه سنتی نسبت به زن در رابطه با نقش مادری وی ترویج می‌کند، فداکاری و گذشت و تحمل همه سختی‌ها و مرارت‌ها به خاطر فرزند و تحت هر شرایطی است. در این دو فیلم، وابستگی به فرزندان به عنوان نقطه‌ضعف زن در برابر مرد نشان داده شده است. یکی از مؤثرترین حربه‌های هر یک از مردان این دو فیلم برای به زانو درآوردن همسران خود، گرفتن بچه‌ها یا تهدید آن‌هاست. زنان به خاطر بچه‌ها حاضر به هرگونه فداکاری و از خودگذشتگی می‌شوند و به این ترتیب مردان نیز به هدف خود، که مطیع کردن زن است، نایل می‌آیند. گفت‌وگوهایی که از فیلم **قرمز** نقل می‌شوند، بیانگر این ویژگی است:

هستی اگه تا نیم‌ساعت دیگه طلا روبرنگردونی با مأمورای انتظامی میام اونجا... فهمیدی چی گفتم...؟

ناصر اگه خوش‌داری منو دخترتو بفرستی تو آتیش، این کاروبکن... ولی یادت باشه خودمو و دخترتو طوری آتیش می‌زنم که جفتمون جزغاله بشیم... توکه میدونی من خرم... پس کاری نکن که پشیمون بشی... مث بچه آدم را بیفت بیا... فقط شامو با هم می‌خوریم... بعدش تو آزادی... آزاد...

هستی خیلی خب میام... ولی فقط یک ساعت...

در فیلم دوزن نیز مرد با دراختیار گرفتن بچه‌ها مادر را، که به خانه‌ی پدررفته است و قصد طلاق دارد، وادار می کند به خانه برگردد:

فرشته مادر الان علی و محمد من چی میخورن؟ کی لباسشونو میشوره؟ کی نازشون میکنه؟ آخه کی... کی؟

رعد و برق میزند و بارانی که نم‌نم می‌بارید، سرعت می‌گیرد... توجه فرشته به خواهر و برادر کوچکش که سر میز با هم پچ‌پچ می‌کنند، می‌افتد...

فرشته مامان من چند وقته بچه‌هامو ندیدم؟

مادر ده روزه دخترم...

فرشته نه... چندسالی میشه... چندسالی میشه... من این‌جا چی کار میکنم! مامان من باید برم...

فرشته همانند دیوانگان از جا برمی‌خیزد...

فرشته چادرم کو؟

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، در این دو فیلم، دیدگاه سنتی نسبت به زن و نقش مادری وی در جایی که به ضعف زن منجر می‌شود و به مرد این اجازه را می‌دهد که برای رسیدن به مقاصد خود از آن استفاده کند، نقد شده است. دیدگاه ارایه شده در این دو فیلم، بر نقش مادری صحه می‌گذارد، ولی نه به بهای فراموشی نقش انسانی یک زن. هر فرد پیش از این‌که نقش‌های اجتماعی و خانوادگی داشته باشد، یک انسان است و از این نظر خصوصیات و ویژگی‌هایی را باید در خود به نمایش بگذارد. زنی که در برابر سختی‌ها مقاومت می‌کند و حاضر نیست به تحقیر و توهین و آزار تن دردهد، فرزندانی مقاوم تربیت می‌کند. برعکس، عدم اعتماد به‌نفس و پشتکار ضعیف از آن فرزندانی است که مادرانی با همین خصوصیات دارند.

نقد عشق خودخواهانه

مسأله‌ی دیگری که در هر یک از این دو فیلم به آن پرداخته شده، مسأله‌ی عشق و معنای آن است. قهرمانان مرد هر دو فیلم، عاشق همسران خود هستند و همین عشق است که موجب رفتارهای خودخواهانه‌ی آن‌ها می‌شود. این مردان، چون همسران خود را بسیار دوست دارند، آن‌ها را فقط برای خودشان می‌خواهند و از بیم از دست دادن آن‌ها مانع برقراری روابط سالم خانوادگی و اجتماعی ایشان می‌شوند. این عشق به گونه‌ای است که بر اثر آن، مرد به خود حق می‌دهد اختیار زن را به طور کامل در دست بگیرد. این عشقی است که موجب آزار معشوق می‌شود و او را از این دوست داشتن، نصیبی جز محدودیت و دل کندن از همه‌ی آرزوها و محبوس شدن در یک قفس طلایی نمی‌رساند.

یک چنین عشقی ممکن است در دیدگاه سنتی نسبت به زن

پذیرفته باشد و تحت عنوان غیرت مردانه و لزوم اطاعت زن از مرد از آن حمایت نیز بشود، اما در این دو فیلم چنین نیست و تصویری که از آن ارایه شده است، تصویر یک نوع بیماری است. نوعی بیماری که در لفافه‌ی کلمه‌ی زیبایی چون عشق خود را پنهان کرده است. گفت‌وگوهای زیر در فیلم *قرمز* نشان‌دهنده این نوع عشق بیمارگونه است:

قاضی: آقای ملک بفرمایید

ناصر: حاج‌آقا، من کتکش زدم... نمیگم نزدم، همین‌جا میگم اشتباه کردم... حاضرم این‌جا تعهد بدم که دست رو زنم دراز نکنم... من عاشق زنمم حاج‌آقا...

هستی: (با صدای بلند) این عشق نیس حاج‌آقا... جنونه...

ناصر: وقتی زنم با مرد غریبه‌ای بگه بخنده، من عاشق، عصبانی میشم... حالا اگه غیرت داشتن جنونه، من جنون دارم حاج‌آقا...

هستی: حاج‌آقا شوهر من بیماره... داره تصوراتشو میگه...

ناصر: ببینید حاج‌آقا، اول ازدواج بهش گفتم نرو سرکار... برای چی میخوای بری سرکار؟ ما که به پولش احتیاج نداریم... نفقه با من... هرچی بخوای... براش ماشین خریدم... جواهر خریدم.... ولی قبول نکرد کارشو ول کنه...

در فیلم *دوزن* هم گفت‌وگوهای مشابهی را میان زن و مرد می‌بینیم:

فرشته: خب یه قدم تووردار، یه قدم من... اونوقت با هم دوست میشیم...

احمد: من قدممو ورداشتم فرشته، من برای تو خونه درست کردم، برات لباس میخرم، کفش میخرم... اگه من نبودم تو عاقبت خوشی در انتظارت نبود... من خیلی

کوتاه اومدم... من برای تو با خانواده‌ام، با مردم درافتادم... غرورم...

احمد بغض کرده، سعی در کنترل خود دارد... فرشته از وضعیت روحی احمد ناراحت می‌شود و با لحن مهربانی رو به او می‌کند...

فرشته اذیتم نکن... بذار برم مادر و خواهرمو ببینم... تلفنو از من قایم نکن... بیا بریم کتاب بخریم، با هم کتاب بخونیم... من به تو انگلیسی یاد بدم... کنکور میدی، درس میخونیم... سفر میریم... بذار منم تو ساختن زندگیمون با تو شریک بشم...

احمد اون دوستت... رویا... من از اون بدم میاد... نمیخوام باهاش رفت و آمد کنی...

فرشته تو که ندیدیش!

احمد خب ازش بدم میاد...

این‌ها نمونه‌های عشق خودخواهانه و در واقع نوعی جنون‌اند. درعوض، عشق واقعی در همین فیلم‌ها در جایی نشان داده می‌شود که زن از خصوصیات انسانی خود محروم نشده و در کنار مرد در حال ساختن زندگی است: در محدوده‌ی زندگی آن زوج جوان تحصیل کرده و شاغلی که با هم زندگی خوب و موفقی را می‌گذرانند. این دو زوج حاضرند به خاطر علاقه به همدیگر از بسیاری از علایق دیگرخود چشم بپوشند، خودخواهی‌هایشان را کنار بگذارند و به این ترتیب هردو، هم به کارشان برسند و هم به زندگی خانوادگیشان.

در فیلم دوزن گفت‌وگوی زوج جوانی که به عشق واقعی دست یافته‌اند، به این شکل جریان دارد:

رویا وای که تو چقدرماهی... سعی میکنم زود برگردم... تو با آژانس برو تعمیرگاه اگه ماشین من حاضر بود بگیر... اگه دیدی دیر کردم دنبال گلنازم برو... غذارو گرم کن... غذای گلنازم بده...

متین مطمئنی کار دیگه‌ای نداری... خرید مامان... خشکشویی... رخت چرک... نمیدونم گلدون آب دادن...

رویا متلک میگی؟

متین نه...

رویا پس این‌جوری نگو بهم برمیخوره... آخ اگه بدونی چه حالی دارم...

متین آره میدونم... خیلی خب، خیلی خب حالا زودتر بزن به چاک

این گفت‌وگوها نشان‌دهنده‌ی رابطه‌ی آرمانی مورد نظر فیلم‌سازها میان زن و شوهر است که در مقابل رابطه‌ی ناسالم زوج نقش‌های اصلی فیلم قرار گرفته است.

نقش جنسیت فیلم‌ساز در نحوه‌ی ارایه موضوع

هر دو فیلم به طور مستقیم یا غیرمستقیم، مردان را یکی از موانع پیشرفت زنان معرفی کرده‌اند، اگرچه این موضوع در هر یک از این دو فیلم به طور متفاوتی طرح شده است. علت این تفاوت نیز در جنسیت هر یک از دو فیلم‌ساز است. در فیلم *قرمز* که نویسنده و کارگردان آن مرد است، این مسأله کمتر به طور مستقیم بیان شده است. در این فیلم مرد مورد نظر یک فرد استثنایی است به این معنا که از نظر روانی مشکل دارد. اما هیچ‌کس جز زن وی نمی‌تواند این را بفهمد، چون رابطه‌ی وی با دیگران رابطه‌ای طبیعی است. پس این یک مورد استثنایی است بدین معنا که همه‌ی مردان این‌گونه نیستند.

اما در فیلم دوزن که نویسنده و کارگردان زن است، موردی واقعی‌تر و عام‌تر انتخاب شده است. ویژگی‌های نسبت داده شده به مرد در این فیلم تقریباً به همه‌ی مردان تعمیم داده شده‌اند که در هر مورد به شکلی خاص بروز می‌کند. به عنوان مثال، دلباخته‌ی ناخواسته زن، پدر وی و بالاخره همسر وی، مصادیق متفاوت مردانی هستند که از پیشرفت زن جلوگیری می‌کنند.

بنابراین شاید بتوان از این تفاوت نتیجه گرفت که سطح آگاهی‌ها و باورهای دو فیلم‌ساز در رابطه با موضوع مشترکی که برگزیده‌اند به دلیل جنسیتشان با یکدیگر متفاوت است. دیدگاه فیلم‌ساز مرد بیش‌تر دیدگاهی افسانه‌ای و داستانی

است که با افزودن هیجانات خاص فیلم‌سازی به آن سعی کرده است فیلم را دیدنی‌تر نماید. در حالی‌که دیدگاه فیلم‌ساز زن بیش‌تر دیدگاهی واقع‌گرایانه است، بدین معنا که سعی شده است قهرمانان فیلم نمونه‌ای از انسان‌های معمولی جامعه باشند. نمونه‌ای که در آن، مردان به طور کلی به عنوان مانع پیشرفت زنان در نظر گرفته شده‌اند.

بخشی از گفت‌وگوهای فیلم «وزن» که این موضوع را به خوبی تأیید می‌کند، در زیر می‌آید. آن‌جا که حسن، مردی که ابتدا دلباخته‌ی زن شده ولی به زندان افتاده است، پس از آزادی از زندان در یک موقعیت مناسب قصد انتقام‌جویی دارد با وی صحبت می‌کند:

حسن میخواستم بگیرمت، نذاشتی... میخواستم خوشبختت کنم، نذاشتی... میخواستم مردت بشم و نون شبتو بیارم، نذاشتی...

احمد وارد کوچه شده و متوجه حضور حسن می‌شود... به آرامی از کوچه خارج می‌شود... حسن اشک بر چشمانش دارد...

حسن میخواستم خلاف نکنم، نذاشتی... دلا مصب من هی خواستم و تو نذاشتی...

فرشته خشمگین از این موقعیت، شروع به حرف زدن می‌کند...

فرشته برای من ادای آدمای فیلما رو در نیار... منم میخواستم درس بخونم، نذاشتی... خواستم خدمت کنم و یه چیزی بشم نذاشتی... خواستم سرنوشت خواهر و برادرامو عوض کنم، نذاشتی... میخواستم زندگی کنم، نذاشتی... هیچ کدومتون نذاشتین... تو نذاشتی، بابام نذاشت، شوهرم نذاشت... حالا چیه چرا معطلی؟ بیا بزن خلاصم کن... خسته شدم، یک عمر زندگی با تهدید، توهین، تحقیر.

مشاهده می‌شود که جنسیت می‌تواند به عنوان یکی از عوامل تعیین‌کننده‌ی محتوا و نتیجه‌گیری فیلم‌هایی در مورد موضوعات مشابه مطرح باشد. دیدگاه زن از موقعیت نازل خودش در جامعه دیدگاهی است که از زندگی عملی و تجربی وی به عنوان یک زن ناشی شده و بنابراین با واقعیت نزدیک‌تر و ملموس‌تر است. در حالی که مرد اگرچه به طور نظری می‌داند که زن از موقعیت خود در جامعه رنج می‌برد و نیاز به تغییر دارد، اما چون عملاً این رنج را تجربه نکرده است، نگاهش افسانه‌ای‌تر و آرمانی‌تر است. این مطلب نشان می‌دهد که اگرچه نگرش مثبت مردان در مورد لزوم تغییر موقعیت نامطلوب زن در جامعه کمک‌کننده است، اما این خود زنان هستند که باید قدم‌های عملی را در این راه بردارند و از تجربیات خود انگیزه‌ای بسازند برای تغییر وضع موجود و رسیدن به وضعیت مطلوب.

نتیجه فیلم‌ها

در این دو فیلم، برخورد این‌گونه با زن و نیازهای وی به نقد کشیده شده است. اگرچه در داستان هر دو فیلم، زن مورد نظر با تسلیم شدن به دیدگاه سنتی، از شغل و تحصیل خود صرفنظر کرده و به درون خانه پناه آورده است، اما تحلیلی که فیلم ارایه می‌دهد این است که مشکل کماکان باقی است؛ و زن تنها با مرگ مرد از وضعیت نامطلوب خود رهایی می‌یابد. این بدان معناست که اگرچه مشکلات خانوادگی زنان در حوزه‌های اشتغال و تحصیل بیش‌تر نمود و ظهور دارد، ولی این مشکلات در مورد زنان خانه‌دار نیز صادق است. مشکل اصلی، دیدگاه غالب نسبت به زن است و نه اشتغال و تحصیل زن. مشاهده می‌شود که این دو فیلم چگونه ارزش‌های سنتی در باب خانواده را نقد کرده‌اند. البته لازم به تذکر است که همان‌طور که گفته شد، این ارزش‌های دینی ـ سنتی هستند؛ یعنی اصل ارزش از دین اخذ شده است، در حالی که فروغ آن، که همان روش‌های تثبیت این ارزش‌اند، از سنت و عرف و عادت جامعه ناشی می‌شوند و ضرورتاً اموری دینی نیستند. آن‌چه در این دو فیلم نقد شده است نه وجهه‌ی دینی این ارزش، بلکه وجهه‌ی سنتی آن است که قابل تغییر و تحول است.

این تحول البته در تلویزیون هنوز مورد استقبال گرمی قرار نگرفته است. اگرچه گه‌گاه نمونه‌هایی در سریال‌های

فیلم، نمایش‌دهنده‌ی ویژگی‌های جامعه است؛ ویژگی‌هایی که هنرمند آن را نساخته است و به وجودآورنده آن هم نیست، بلکه تنها آن را به تصویر می‌کشد و با دید انتقادی که هنر به طور کلی دارد، مخاطب خود را به لزوم تغییر در جهت وضعیت مطلوب هدایت می‌کند.

تلویزیونی یا فیلم‌های سینمایی پخش شده از تلویزیون وجود دارند که نگاه سنتی به خانواده و نقش زن در آن را نقد کرده‌اند، اما تنها به صورت استثنا مطرح هستند و نشانگر آغاز حرکت تلویزیون به‌سوی نگاهی تازه و مطابق با شرایط جامعه در حال گذار ایران‌اند. اما از آن‌جا که مخاطب تلویزیون مخاطب عام است، این حرکت نسبت به سینما که مخاطبش خاص‌تر است شکل کندتری دارد. به همین دلیل است که حتی تبلیغ این‌گونه فیلم‌ها از تلویزیون هم ممنوع شد. این در حالی است که در آینده با توجه به شروع روند تغییر در تلویزیون، شاهد ارایه‌ی دیدگاه جدیدی از خانواده و نقش زن در آن از فیلم‌ها و سریال‌های تلویزیونی خواهیم بود.

بررسی فرض دوم: علت موفقیت فیلم‌ها در سینما

یکی از پیش‌فرض‌های اساسی در جامعه‌شناسی هنر این است که شرایط اجتماعی هر جامعه نقش مؤثری در شکل‌گیری، گسترش و موفقیت یا عدم موفقیت آثار هنری همان جامعه دارند. مطابق نظریه‌ی شلر که در بالا بدان اشاره شد، چنان‌چه شرایط اجتماعی اجازه دهند، برخی از سبک‌ها و مضامین هنری از لایه‌های زیرین جامعه به لایه‌های رویی می‌آیند و تحقق می‌یابند. این مطلب اگرچه به طور کلی صحیح است، اما نکته‌ی حایز اهمیت این است که تأثیرات اجتماعی بر همه‌ی انواع هنرها یا حتی انواع رسانه‌های هنری، به یک میزان وارد نمی‌آیند.

برخی از هنرها این قابلیت را دارند که زودتر از دیگران از شرایط اجتماعی متأثر شوند و برخی دیگر نیازمند گذشت زمان طولانی‌تری هستند؛ هم‌چنین است در مورد رسانه‌های هنری. به عنوان مثال از آن‌جا که سینما رسانه‌ای است که با مخاطب خاص سر و کار دارد، سریع‌تر از تلویزیون می‌تواند تغییر موضع بدهد و مسایل جامعه را طرح کند و مطمئن باشد که مخاطب، پیام آن را خواهد فهمید و به کجراه نخواهد رفت. بنابراین سینما از این نظر نسبت به تلویزیون پیشروتر است.

اما تلویزیون چون با مخاطب عام سر و کار دارد، ناچار است یا به ارزش‌ها و سنت‌های مورد احترام مخاطب پای‌بند باشد و یا برای ایجاد تغییرات زمینه‌چینی کند. ایجاد تغییرات به همان سرعتی که در سینما ممکن است، در تلویزیون می‌تواند نتایج منفی به بار بیاورد. علت هم در ویژگی‌های و قابلیت‌های هر کدام از این دو رسانه است که همان‌طور که گفته شد یک ویژگی مؤثر در این رابطه نوع مخاطب هر کدام است.

مخاطب تلویزیون در اغلب موارد، برنامه‌ی مورد مشاهده را انتخاب نکرده است، بلکه بنا بر عادت به تماشای تلویزیون و سهولت آن، این کار را می‌کند. در حالی که مخاطب سینمافیلم را انتخاب می‌کند و برای دیدن آن مقدماتی را فراهم می‌آورد و برنامه‌ریزی می‌کند. به عبارت دیگر در حالی که مخاطب سینما برای دیدن فیلم انگیزه‌ی خاصی دارد، مخاطب تلویزیون معمولاً به صورت یکی از امور روزمره و برای رفع خستگی به تلویزیون توجه می‌کند. از این منظر، مخاطب سینما معمولاً فعال و مخاطب تلویزیون معمولاً منفعل است. همین ویژگی موجب می‌شود که سینما نقش بیش‌تری در ارایه‌ی دیدگاه‌های جدید درباره‌ی مسایل مختلف داشته باشد و تلویزیون در مراحل بعد از آن پیروی کند.

با این توضیح و توجه به پیش‌فرض اساسی ذکر شده در جامعه‌شناسی هنر است که می‌توان انتظار داشت آن‌چه امروز در سینما طرح می‌شود، در آینده‌ای نه چندان دور قابل طرح از تلویزیون هم باشد. علت اصلی هم این است که فیلم، نمایش‌دهنده‌ی ویژگی‌های جامعه است؛ ویژگی‌هایی که هنرمند آن را نساخته است و به وجودآورنده آن هم

نیست، بلکه تنها آن را به تصویر می‌کشد و با دید انتقادی که هنر به طور کلی دارد، مخاطب خود را به لزوم تغییر در جهت وضعیت مطلوب هدایت می‌کند.

شرایط اجتماعی

اما این شرایط اجتماعی که به‌وفور از آن سخن به میان رفت چیست و چگونه می‌تواند در آثار هنری نقش داشته باشد؟ لازم به توضیح است که شرایط اجتماعی در این‌جا به عنوان یک مفهوم کلی که اعم از شرایط اقتصادی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی است، به کار رفته است. در واقع معادل دقیق انگلیسی این کلمه شرایط وجودی (existential conditions) است که چون به نظر نارسا می‌رسد ترجیح داده شد به جای آن از مفهوم شرایط اجتماعی استفاده شود.

شرایط اجتماعی به دو صورت مستقیم و غیرمستقیم تأثیر خود را بر آثار هنری اعمال می‌کنند. در صورت مستقیم که بیش‌تر در آثار هنرمندان متوسط و کوچک قابل مشاهده است، ویژگی‌های جامعه عیناً به اثر هنری منتقل می‌شود و اثر از این نظر خلاقیت کمی دارد. در صورت غیرمستقیم که بیش‌تر در آثار هنرمندان بزرگ هر رشته‌ی هنری قابل مشاهده است، روابط اجتماعی حاکم بر جامعه در اثر هنری نمایش داده می‌شود، اگرچه این روابط به مسایل عام زندگی بشر و نه به یک جامعه‌ی خاص گره می‌خورند.

در تحقیقی که نگارنده در سال ۱۳۷۰ درباره‌ی تأثیرات جامعه بر نمایش‌نامه‌های نوشته‌شده‌ی پس از انقلاب اسلامی انجام داد، شرایط اجتماعی دوازده ساله‌ی انقلاب به چهار دوره‌ی مشخص و تأثیرگذار تقسیم شد. سپس نمایش‌نامه‌های نوشته شده در هر دوره با هم مقایسه شدند و تأثیرات اجتماعی به هر دو صورت مستقیم و غیرمستقیم در نمایش‌نامه‌ها بررسی شد. نتایج بررسی، مطلب بالا را تأیید کردند.

در این‌جا با استفاده از دوره‌های تعیین‌شده در سال ۱۳۷۰ و تکمیل آن‌ها تا سال ۱۳۷۸ به بررسی تعداد و موضوعات

غالب فیلم‌های سینمای ایران پرداخته‌ام. قبل از ارایه‌ی نتیجه‌ی بررسی‌ها و ربط دادن آن به موضوع این مقاله خلاصه‌ی ویژگی‌های شرایط اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی ایران را از سال ۱۳۵۸ بیان می‌کنم. این دوران را از نظر شرایط حاکم می‌توان به پنج دوره‌ی مشخص تقسیم کرد.[۴]

دوره‌ی اول از ۲۲ بهمن ۱۳۵۷ (پیروزی انقلاب) تا اول مهرماه ۱۳۵۹ (حدود یک سال). خصوصیات این دوره به طور خلاصه بدین شرح است: نظام سیاسی جدید حاکم شده است و سعی در تثبیت خود دارد. فضای باز سیاسی برای فعالیت گروه‌های مختلف وجود دارد. شور و شوق انقلابی و وحدت و یکپارچگی مردم بسیار زیاد است. ارزش‌های جدید مذهبی و انقلابی شکل می‌گیرند و غربزدگی به عنوان یک ضدارزش مطرح می‌شود. مردم فشارهای اقتصادی زیادی برای حفظ و تداوم تحمل می‌کنند. در این دوره به دلیل شکل‌گیری پایه‌های نظام، عامل سیاسی مهم‌ترین عوامل بوده و سایر مسایل را تحت‌الشعاع خود قرار داده است.

دوره‌ی دوم از اول مهرماه ۱۳۵۹ (آغاز جنگ ایران و عراق) تا سوم خرداد ۱۳۶۱ (فتح خرمشهر) که با عنوان دوره‌ی جنگ دفاعی مطرح می‌شود (حدود ۱/۵ سال). خصوصیات این دوره به طور خلاصه بدین شرح است: نظام سیاسی جدید در داخل کشور تثبیت شده است. فضای باز سیاسی به علت فعالیت‌های تروریستی داخلی رو به محدودشدن است. ارزش‌های انقلاب تقویت می‌شوند و ارزش‌های جدیدی با عنوان فرهنگ جبهه ظهور می‌یابند. مردم کماکان فشارهای اقتصادی را تحمل می‌کنند. در این دوره نیز عامل سیاسی و به طور مشخص جنگ، از سایر عوامل مهم‌تر بوده و آن‌ها را تحت‌الشعاع قرار داده است.

دوره‌ی سوم از سوم خرداد ۱۳۶۱ (فتح خرمشهر) تا ۲۷ مرداد ۱۳۶۷ (قبول قطعنامه‌ی ۵۹۸ شورای امنیت سازمان ملل متحد) که با عنوان دوره‌ی جنگ فرسایشی مطرح می‌شود (حدود شش سال). خصوصیات این دوره بدین شرح است: ادامه‌ی ترورها و هم‌چنین مشکلات مربوط به جنگ، موجب بسته شدن کامل فضای سیاسی جامعه می‌شود و گروه‌های سیاسی مخالف زیرزمینی می‌شوند. وحدت و یکپارچگی و شور انقلابی مردم تضعیف شده است. در محافل مختلف زمزمه‌های طرح ارزش‌های غیرانقلابی و غیرمذهبی در برابر ارزش‌های انقلابی و مذهبی آغاز می‌شود. آمارها حاکی از نابسامانی اقتصادی و گسترش شکاف طبقاتی است. انگیزه‌ی مردم برای تحمل فشارهای اقتصادی کم شده است. مسایل و مشکلات غیرسیاسی و عمدتاً اقتصادی از قبیل گرانی، مشکل مسکن و موضوعات دیگر طرح می‌شوند. در این دوره طرح مسایل اقتصادی و مشکلات ناشی از آن بر عوامل سیاسی و عمدتاً جنگ، تا حدودی غالب می‌شود.

دوره‌ی چهارم از ۲۷ مرداد ۱۳۶۷ (قبول قطعنامه) تا دوم خرداد ۱۳۷۶ (پایان دوره‌ی دولت هاشمی رفسنجانی) که به دوره‌ی سازندگی معروف می‌شود (حدود نُه سال). خصوصیات این دوره بدین شرح است: نسبت به زمان جنگ فضای باز سیاسی وجود دارد، ولی گروه‌های سیاسی تمایل چندانی به فعالیت نشان نمی‌دهند. مردم گرایش به بی‌تفاوتی نسبت به امور سیاسی پیدا کرده‌اند. فشارهای اقتصادی کماکان باقی است و بیش‌ترین آسیب را به اقشار کم‌درآمد وارد می‌کند. ارزش‌های انقلابی و مذهبی شکل گرفته در دوره‌ی پیروزی انقلاب و جنگ، عقب‌نشینی کرده‌اند و گرایش به ارزش‌های غیرانقلابی ایجاد شده است. در این دوره عامل فرهنگی نسبت به سایر عوامل در الویت قرار می‌گیرد.

دوره‌ی پنجم از دوم خرداد ۱۳۷۶ (آغاز دولت سیدمحمد خاتمی) تاکنون که به دوره‌ی توسعه سیاسی معروف می‌شود (حدود سه سال). خصوصیات این دوره بدین شرح است: فضای باز سیاسی که در طول بیست سال به دلایل مختلف بسته شده بود به طور نسبی مجدداً ایجاد می‌شود و تعداد مطبوعات رو به افزایش می‌گذارد. گرایش مجدد به مسایل سیاسی در بین مردم به وجود می‌آید. جوانان و زنان به عنوان نیروهای مؤثر این دوره مطرح و به صحنه فراخوانده می‌شوند. اوضاع اقتصادی بازار رو به بهبود

می‌رود و با تعقیب هدف خصوصی‌سازی، فروشگاه‌ها انباشته از کالاهای داخلی و خارجی می‌شوند. اگرچه هنوز شکاف و فشار اقتصادی وجود دارد، ولی از شدت آن کاسته می‌شود. برخی ارزش‌های تازه طرح می‌شوند که اگرچه مشخصاً انقلابی و مذهبی نیستند، ولی با آن تباینی ندارند. در این دوره طرح ارزش‌های تازه که به علت فضای باز سیاسی صورت می‌گیرد، الویت را به عامل فرهنگی می‌دهد.

نگاهی به تعداد و موضوع فیلم‌های ساخته شده در این دوره‌های مختلف، نشان می‌دهد که شرایط چگونه تأثیر خود را بر آثار هنری و سینمایی اعمال کرده‌اند. از یک طرف در طول دوره‌ی پس از انقلاب شاهد افزایش میزان متوسط ساخت فیلم در سال هستیم، به‌طوری که در دوره‌ی اول به طور متوسط هجده فیلم، در دوره‌ی دوم بیست و یک فیلم، در دوره‌ی سوم چهل فیلم، در دوره‌ی چهارم پنجاه و پنج فیلم و در دوره‌ی پنجم به طور متوسط شصت فیلم در سال ساخته شده است. از طرف دیگر در هر دوره تأثیر شرایط اجتماعی، البته با یک فاصله زمانی، به‌خوبی قابل مشاهده است. در دوره‌ی اول که دوره‌ی پس از پیروزی انقلاب است، بیش‌تر فیلم‌های حادثه‌ای که در واقع موضوعات انقلاب را دستمایه قرار داده‌اند، ساخته شده‌اند. در دوره‌ی دوم که شروع جنگ تحمیلی است، اگرچه هنوز فیلم‌های حادثه‌ای که متأثر از انقلاب هستند اکثریت دارند، اما با آغاز موج فیلم‌های جنگی نیز مواجه هستیم. هم‌چنین در دوره‌ی سوم که دوره‌ی جنگ فرسایشی است، فیلم‌های اجتماعی و خانوادگی اکثریت پیدا می‌کنند، ولی در کنار آن شاهد افزایش سریع فیلم‌های جنگی نیز هستیم. در دوره‌ی چهارم که دوره‌ی سازندگی نام گرفته است، از نسبت فیلم‌های جنگی کاسته می‌شود. در عین حال فیلم‌های جنگی ساخته شده در این دوره بیش‌تر به مسایل حاشیه‌ای جنگ پرداخته و از بازسازی مستقیم جنگ پرهیز داشته‌اند. در عوض در این دوره با افزایش قابل ملاحظه‌ی فیلم‌های اجتماعی و خانوادگی مواجه هستیم که خود متأثر از شرایط جدید اجتماعی است که در کشور به وجود آمده است. در این دوره طرح موضوعات جدید اجتماعی که به طور عمده موضوع زن یکی از آن‌هاست آغاز می‌شود و این وضعیت در دوره‌ی پنجم که دوره‌ی توسعه‌ی سیاسی است به نقطه‌ی اوج می‌رسد.[5]

در مورد دوره‌ی پنجم لازم به توضیح است که اطلاعات مربوطه به دلیل تازه بودن هنوز به طور کامل در دست نیست و تنها شامل فیلم‌هایی می‌شود که تا سال ۱۳۷۷ ساخته شده‌اند. در دوره‌ی پنجمن به طور متوسط در هر سال پنجاه فیلم ساخته شده است. در میان فیلم‌هایی که در سال ۷۷ ساخته و یا اکران شده‌اند، حداقل سی فیلم وجود دارند که دارای موضوع خانوادگی با تأکید بر زن یا با تأکید بر مسأله‌ی عشق هستند. در این فیلم‌ها یا زن نقش اول را ایفا کرده است و یا این‌که در کنار نقش اول از اهمیت مساوی برخوردار بوده است.[6] با به‌وجود آمدن شرایط لازم در دوره‌ی پنجم، طرح موضوعات جدید، چون عشق و مسایل زنان، با دیدگاه‌هایی متفاوت با دیدگاه‌های غالب در جامعه، که در دوره‌ی چهارم آغاز شده بود به اوج رسید. طرح این موضوعات جدید موجب ایجاد تنش میان ارزش‌های جدید و ارزش‌های تثبیت شده قبلی شد. این تنش در مورد فیلم‌هایی مانند دوزن و قرمز به حدی رسید که پخش تبلیغ تلویزیونی آن‌ها ممنوع شد.

دو فیلم مورد بررسی در این مقاله از جمله فیلم‌هایی هستند که در دوره‌ی پنجم ساخته شده‌اند و تحت تأثیر شرایط این دوره به موضوع زن و طرح ارزش‌های جدید در این حوزه پرداخته‌اند. نکته‌ی جالب توجه این‌که فیلم‌نامه‌ی دو زن در سال ۱۳۷۰ نوشته شده و آماده‌ی ساخت بود، اما همان‌گونه در نظریه‌ی شلر اشاره شد، به علت نبودِ شرایط لازم یا به عبارت دیگر، عدم اجازه‌ی عوامل ایده‌ای، تا سال ۱۳۷۶ به آن اجازه‌ی ساخت داده نشد. در این سال پس از تغییراتی درنظام ممیزی فیلم این فیلم‌نامه نیز پروانه ساخت گرفت و در سال ۱۳۷۷ به نمایش عمومی درآمد. در مقابل، فیلم قرمز در سال ۱۳۷۶ نوشته شد و چون شرایط اجتماعی آماده بود در همان سال اجازه ساخت گرفت و این فیلم هم در سال ۱۳۷۷ به نمایش درآمد.

هر دو فیلم از آن‌جا که مستقیماً متأثر از شرایط اجتماعی هستند و همان را به نمایش می‌گذارند، تأثیرشان نیز به تأثیر مستقیم محدود می‌شود. اگرچه تأثیر مستقیم، به نوبه‌ی خود ارزش هنری و جامعه‌شناختی دارد، ولی در مقایسه با فیلم‌های بزرگ تاریخ سینما می‌توان گفت ارزش هنری کمتری دارند

بنابراین پاسخ این سؤال که چرا فیلم‌هایی مانند *قرمز* و *دوزن* باید در شرایط اجتماعی حاضر ساخته شوند و نه در شرایط و دوره‌های قبل که ذکر آن رفت، به نظر روشن است: شرایط اجتماعی حاضر اجازه‌ی ساخت چنین فیلم‌هایی را می‌دهد، در حالی که در گذشته شرایط برای ساخت موضوعات دیگری چون انقلاب و جنگ آماده‌تر بود. هم‌چنین پاسخ این سؤال که را این فیلم‌ها در سینما ارایه شدند و موضوعات مشابه در تلویزیون با نتایج متفاوت پخش شد نیز با توجه به ویژگی‌ها و قابلیت‌های هر کدام از این دو رسانه که با تأکید بر شرایط مخاطبان در بالا توضیح داده شد روشن می‌شود.

نتیجه‌گیری

با بازگشت به نظریه‌ی شلر در باب تأثیر شرایط و عوامل واقعی بر شرایط و عوامل ایده‌ای، و در این‌جا به طور مشخص بر شرایط تولید هنری جامعه، روشن می‌شود که هنر چگونه از جامعه تأثیر می‌پذیرد و همانند آینه‌ای جامعه‌ی زمان خود را به تصویر می‌کشد. اما نکته‌ای که در این‌جا لازم است بدان توجه شود، این است که هنر به نوبه‌ی خود بر جامعه تأثیر می‌گذارد. این تأثیر به دو صورت ممکن است. در صورت اول که تأثیری مستقیم است، هنر با بازنمایی شرایط واقعی اجتماعی، خودآگاهی مخاطبانش را افزایش می‌دهد و در نتیجه ایشان را هدایت می‌کند که با آگاهی از اهداف و آرمان‌های اجتماعی، با عزمی راسخ‌تر به سمت تحقق آن‌ها گام بردارند. در این حالت، هنر نقشی تقویت‌کننده دارد نه تغییردهنده. اگرچه تقویت می‌تواند در جهت تثبیت نظام موجود و یا در جهت تشدید روند تغییرات ایجاد شده باشد.

در صورت دوم، تأثیر هنر تأثیری غیرمستقیم است که در آن مخاطبِ هنر همه‌ی انسان‌ها و همه‌ی آحاد بشرند و نه اعضای یک جامعه‌ی خاص. در این حالت اگرچه هنرمند از جامعه‌ای که به آن تعلق دارد آغاز می‌کند، اما به آن جامعه و ارزش‌هایش محدود نمی‌ماند و به نمایش ارزش‌های عام و جهانشمول بشری و ویژگی‌ها و خصوصیات و دردهای انسانی در قالب‌های جهانی می‌پردازد. در این صورتِ دوم است که می‌توان گفت هنرمند اگرچه از شرایط اجتماعی تأثیر پذیرفته است، ولی این شرایط را پشت سرگذاشته و به تأثیرات عمیق‌تری دست یافته است. در این‌جا هنر می‌تواند سازنده‌ی جامعه‌ای آرمانی باشد و با نمایش چنین جامعه‌ای در قالب‌های مختلف هنری هم‌چون نقاشی، داستان، تئاتر و سینما تحولی بطئی ولی مداوم را در جامعه‌ی جهانی موجب شود. در این صورت است که می‌توان گفت هنر نه وابسته‌ی شرایط بلکه هم‌چنین مؤثر بر آن است.

در مقایسه‌ی این دوگونه تأثیرپذیری و تأثیرگذاری، می‌توان گفت نظریه‌ی غالب در جامعه‌شناسی هنر این است که هنرمندانی که به صورت اول از جامعه تأثیر می‌پذیرند و شرایط اجتماعی را در اثر خود منعکس می‌سازند، هنرمندانی معمولی و متوسط هستند. آثار این هنرمندان، در یک دوره‌ی زمانی می‌تواند با استقبال زیاد مواجه شود و تأثیرات تقویتی در جهت تثبیت و یا تغییر نظام ارزشی موجود را داشته باشد، ولی تأثیرات آن‌ها وابسته به شرایط اجتماعی است که با تغییر آن، استقبال مخاطبان از این آثار نیز کاهش می‌یابد. تا جایی که پس از مدتی به فراموشی سپرده می‌شوند.

در مقابل، هنرمندانی که به صورت دوم از شرایط تأثیر می‌پذیرند و در عین حال تأثیرات زیبایی‌شناسی خود را در طول زمان حفظ می‌کنند، هنرمندان درجه‌ی یک و بزرگ در هر حوزه‌ی هنری را شامل می‌شوند. آثار این هنرمندان علاوه بر تأثیر تقویتی، تأثیرات عمیق‌تر و انسانی‌تر را نیز بر

جای می‌گذارند و همین موجب می‌شود که در شرایط اجتماعی متفاوت در زمان‌های دیگر نیز مورد استقبال مخاطب قرار گیرند. از آن‌جاکه هدف اصلی این آثار، انسان به طور کلی است و نه تغییرات مقطعی و زمانمند در یک جامعه، و از آن‌جاکه انسان‌ها در جوامع مختلف، یک رشته ویژگی‌ها و خصوصیات مشترک دارند، بنابراین آثار هنرمندان بزرگ و درجه یک ماندگار می‌شوند و تأثیرات زیبایی‌شناختی خود را بر ورای زمان حفظ می‌کنند. با این توضیح و با مراجعه به دو فیلم مورد بحث در این تحلیل، می‌توان گفت که هر دو فیلم از آن‌جاکه مستقیماً متأثر از شرایط اجتماعی هستند و همان را به نمایش می‌گذارند، تأثیرشان نیز به تأثیر مستقیم محدود می‌شود. اگرچه تأثیر مستقیم، به نوبه‌ی خود ارزش هنری و جامعه‌شناختی دارد، ولی در مقایسه با فیلم‌های بزرگ تاریخ سینما می‌توان گفت ارزش هنری کمتری دارند و به همین دلیل است که می‌توان پیش‌بینی کرد پس از مدتی با پیدا شدن موج دیگری از فیلم‌سازیِ متأثر از شرایط اجتماعی جدید، این فیلم‌ها نیز به فراموشی سپرده شوند و جای خود را به فیلم‌های مقطعی دیگر بدهند. ❑

پی‌نوشت‌ها:

۱. برای مطالعه‌ی بیش‌تر به ن ک:

- ولف، جانت؛ ***تولید اجتماعی هنر***، ترجمه‌ی توکلی، تهران، مرکز، ۱۳۶۷.

- شیروانلو، فیروز؛ ***گستره و محدوده‌ی جامعه‌شناسی هنر***، توس، ۱۳۵۵.

- هواکو، جورج؛ ***جامعه‌شناسی سینما***، ترجمه‌ی بهروز توانی، تهران، آینه، ۱۳۶۱.

- جینکز، ویلیام؛ ***ادبیات فیلم: جایگاه سینما در علوم انسانی***، ترجمه‌ی محمدتقی احمدیان و شهلا حکیمیان، تهران، سروش، ۱۳۶۴.

2. Scheler, M; *Problems of a Sociology of Knowledge* (London, Routledge and Kegan Paul; 1980),

3. Adorno, T.W, "Commitment", In Arato, A. and E. Gebyarot (eds.) *The Essential Frankfurt School Reader* (Basil Blackwell, Oxford; 1978).

۴. برای مطالعه‌ی بیش‌تر ن ک: راودراد، اعظم؛ بررسی جامعه‌شناختی هنرمندان نمایشنامه‌نویس تهرانی، (پایان‌نامه کارشناسی ارشد) دانشگاه تهران، دانشکده‌ی علوم اجتماعی؛ ۱۳۶۹.

۵. حیدری، غلام؛ ***فیلمشناخت ایران***، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، ۱۳۷۲؛ و پژوهش منتشر نشده تحت عنوان ***تحلیل و تفسیر فعالیت‌های فرهنگی کشور***، جهاد دانشگاهی دانشگاه تهران، ۱۳۷۸.

۶. برای اطلاعات بیش‌تر ن ک: «کتاب سال سینمای ایران ۱۳۷۸» (ضمیمه‌ی ***ماهنامه‌ی سینمایی فیلم***، شماره‌ی ۲۴۸، بهمن ۱۳۷۸).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی