نشریهٔ زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۳۹۲: ۴۴۹ـ۴۶۶

تحلیل جامعه‌شناختی چگونگی بازنمایی هویت فردی و جنسیتی در آثار سینمایی دههٔ ۱۳۸۰ ایران

رشید احمدرش[۱]*، احمد غلامی[۲]

چکیده

پژوهش حاضر به تحلیل تغییرات در هویت فرد مدرن و تبدیل شکل هویت جنسی زن و مرد معاصر ایران در دههٔ ۱۳۸۰ میان طبقهٔ متوسط شهری، به‌خصوص در کلان‌شهرها، می‌پردازد. این پژوهش درواقع با تحلیل کیفی و نشانه‌شناختیِ دو فیلم *کنعان* (مانی حقیقی) و *شهرت* (ایرج قادری) نشان می‌دهد که طی این دهه نوعی دگردیسی و تبدیل شکل صمیمیت میان انسان‌ها، به‌خصوص در رابطه با خود، شکل گرفته است که می‌تواند در تحولات مربوط به توسعهٔ خود، فردی‌شدن جامعه، و تحول در هویت جنسی و سکسوالیتهٔ افراد ــ به‌خصوص در میان طبقهٔ متوسط شهری ــ ریشه داشته باشد که در جست‌وجوی هویت سیال فردی و جنسیتی خویش است؛ تحولی که در عین داشتن لایه‌های دموکراتیک و اعطای نقش مرکزی به زنان و مردان در تصمیم‌گیری‌هایشان در قبال بدن، درواقع حامل پریشانی‌ها و آشفتگی‌ها در زندگی آن‌ها هم هست. بررسی این تحولات از دریچهٔ سینما در این دهه می‌تواند لایه‌های باریک و ژرفی از حیات فرد مدرن و حیات ذهنی وی را به تصویر بکشد. درنهایت، یافته‌های این پژوهش می‌تواند افق روشنی را فراروی مسئولان و برنامه‌ریزان شهری قرار دهد؛ به‌خصوص در کلان‌شهرها به منظور برنامه‌ریزی بهتر و هوشمندانه و مهندسی معقول امور هنری و درنهایت سیاست‌های مرتبط با بدن و هویت فردی.

کلیدواژگان

برنامهٔ تأملی خود، خودشیفتگی، رابطهٔ ناب، سکسوالیتهٔ منعطف، سینما، صمیمیت، طبقهٔ متوسط شهری، کلان‌شهر.

---

۱. عضو هیئت علمی دانشکدهٔ علوم اجتماعی دانشگاه فرهنگیان rahmadrash76@yahoo.com
۲. کارشناس ارشد جامعه‌شناسی دانشگاه کردستان agholami17548@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۹/۱، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۱۲/۲۶

مقدمه و طرح مسئله

پژوهش حاضر تلاشی است به منظور تحلیل جامعه‌شناختی هویت فردی و تجربهٔ زندگی روزمره در آثار سینمایی دههٔ ۱۳۸۰. درواقع تأکید این پژوهش بر دگرگونی هویت اشخاص و به‌زعم آن دگردیسی ارزش‌ها طی دورانی است که می‌توان آن را عصر مدرنیتهٔ متأخر و پست‌مدرنیسم نامید. دگرگونی تجربه‌های زندگی روزمره و تحولات مرتبط به سبک زندگی نقش بسزایی در این تحولات برعهده داشته‌اند. تحولاتی چون رشد شهرنشینی و شهرگرایی، دوران نوسازی بعد از جنگ، افزایش محیط‌های مخلوق و رشد سرمایه‌داری و گسترش ارزش‌های لیبرالی بازار، رشد طبقهٔ متوسط شهری، بالارفتن سطح تحصیلات و به‌تبع آن مشارکت‌های اجتماعی و سیاسی، شکاف نسلی، و تحولات بسیاری که در دو دههٔ بعد از جنگ و به‌ویژه در دههٔ ۱۳۸۰ می‌توان پیگیری کرد، نقش متنابهی در دگردیسی هویت افراد و الگوهای ارزشی، گزینشی، و بینشی داشته است. قطع پیوندهای زندگی روزمره از ریشه‌های پیشامدرن و سنتی، تحت‌تأثیر نوسازی زندگی روزمره، تکه‌پارگی و گسستگی گفتمان مسلط جامعه به‌مثابهٔ گفتمانی انسجام‌بخش و همگن‌کننده را موجب شده است.

انسان نوین در عصر مدرن تحت‌تأثیر سیل سنگین تکنولوژی‌ها و ایدئولوژی‌های نوین، تنوع خیره‌کنندهٔ کالاها، رشد دسترسی‌پذیری به جایگاه‌ها و موقعیت‌ها، بلوارها، پاساژها، اماکن خرید، سیستم‌های نوین حمل‌ونقل، اشکال جدید ارتباطات، و... جایگاه‌ها و هویت‌های متنوعی را کسب کرده است. افزایش پیچیدگی جامعه درواقع فرد مدرن را در میان دهلیزها و لابیرنت‌های تودرتویی قرار داده است که این خود در شکل‌گیری تنوع موضع‌گیری و تصمیم‌گیری‌های او تأثیرگذار بوده است. این تنوع بیکران هر دم با نوسازی در عقاید، الگوهای زیستی، و ارزشی همراه بوده است.

بیان زندگی روزمرهٔ انسان نوین در جامعهٔ ایران از دریچهٔ سینما در دههٔ ۱۳۸۰ از آن لحاظ می‌تواند یاری‌دهنده باشد که به گفتهٔ والتر بنیامین:

> سینما از یک‌سو با ارائهٔ نماهای نزدیک از آنچه پیرامون ماست، با تمرکز بر جزئیات پنهان اشیای عادی، با کاوشی علناً دوربین‌مدارانه در محیط‌های عمومی، درک ما از ضروریات حاکم بر زندگی خود را گسترش داده، از سوی دیگر از وجود عرصهٔ گسترده و حیرت‌انگیزی از اعمال آگاه می‌سازد. میخانه‌ها، کلان‌شهرها، ادارات، اتاق‌های مبله، ایستگاه‌های قطار، و کارخانه‌ها همگی به چشم ما همچون محیط‌هایی دربسته می‌نمودند. ناگهان سینما سررسید و درهای این دنیای زندان‌گونه را با انفجاری آنی گشود و حال ما بر آوار این انفجار، آرام، اما مشتاقانه، سیر می‌کنیم. با «نمای نزدیک» مکان گسترش پیدا می‌کند و با «حرکت آهسته» زمان بسط می‌یابد [۱،ص۶۲].

سینما، در جایگاه هنری بازنماگر، به شناخت ما از تاریخ و واقعیت اجتماعی رنگ و لعابی نوین می‌بخشد. درواقع سینما، به‌مثابهٔ کارآمدترین عرصهٔ تولید فرهنگی معاصر، علاوه بر

کارکردش، به‌مثابهٔ میانجی فهم و شناخت جهان اجتماعی، نگرش حاکم بر دوره‌های تاریخی و تحول زندگی انسان‌ها و تجربیات زندگی روزمره را نیز بازنمایی می‌کند. از همین رو، جامعه‌شناسی هنر و همگرایی جدید در عرصهٔ تولید فرهنگی میانجی مزبور را نظامی دلالتگر[1] می‌داند که هر نظم اجتماعی ضرورتاً به میانجی آن (صرف نظر از عوامل دیگر) فعالیت‌های ارتباطی و بازتولیدی خود را تداوم می‌بخشد و از رهگذر آن به تجربه درمی‌آید و بازشناخته می‌شود؛ تا زبانِ بیانی و شناختیِ هنر در این خصوص کارآمدتر از زبان استدلالی علوم اجتماعی، هنر را به زبانی استدلالی ترجمه کند [۲ص۲۵۴]. به نحوی که با دستاویز قراردادن رویکرد غالب میانجی‌گرایانه در سه سطح: میانجی‌گری به‌منزلهٔ فرافکنی، میانجی‌گری به‌منزلهٔ کشف یک «همبستهٔ عینی»[2] و میانجی‌گری به‌منزلهٔ کارکرد فرایندهای اجتماعی بنیادین آگاهی (که طی آن بحران‌هایی که نمی‌توان آن‌ها را به شیوه‌های دیگر درک و دریافت کرد به صورت تصویرها و صورت‌های هنری مستقیم و مشخص «متبلور» می‌شوند)، شرایط بنیادین (اجتماعی و روانی) خاص این همگرایی جدید را توضیح می‌دهند [۲،ص۲۶۴].

حال، با درک اهمیت موضوعی و میانجی‌گرایانهٔ هنر سینما در مناسبات هویتی انسان معاصر، در این پژوهش سعی می‌شود دگردیسی‌ها و دگرگونی‌های اجتماعی، آشفتگی‌ها، تجربه‌های زندگی روزمره، و دگردیسی در هویت افراد و تحولات این هویت را در تعامل با «بدن» از دریچهٔ دو اثر فیلمی در دههٔ ۱۳۸۰ بررسی کنیم: این دو اثر عبارت‌اند از *کنعان* اثر مانی حقیقی (محصول ۱۳۸۶) و *شهرت* اثر ایرج قادری (محصول ۱۳۸۷). البته، شایان ذکر است در این پژوهش و از زاویهٔ این آثار، دگردیسی و دگرگونی در هویت انسان مدرن و به تناظر آن شکل‌گیری هویت‌های نوین فردی و جنسی با تأکید بر سکسوالیتهٔ منعطف و مفهوم بدن موضوع اصلی به‌شمار می‌آید. هرچند فیلم‌های بسیاری در این دهه می‌تواند بازنمای کاملی از چنین رویکردی لحاظ شود، آثار انتخابی ذکرشده بازنمایی تمام‌عیاری از این دگردیسی‌ها را به‌دست می‌دهند.

بر این اساس سؤالات اساسی پژوهش عبارت‌اند از:

۱. دگرگونی در هویت فرد مدرن چگونه در تعامل با بدن قرار گرفته است؟

۲. آیا روایت آثار سینمایی این دهه می‌تواند روایتی از این دگرگونی و تبدیل شکل باشد؟

۳. آیا سبک زندگی و سیاست‌های زندگیِ به تصویر کشیده شده در سینمای دههٔ ۱۳۸۰ می‌تواند روایتی از رهایی و انعطاف در جنسیت زن و مرد ایرانی از قیودی باشد که بر او حاکم بوده است؟

---

1. signifying system
2. objec tive correlative

ادبیات نظری

لوسین گلدمن با بررسی رابطهٔ آثار هنری بزرگ و جامعه معتقد است افرادی استثنایی در جامعه هستند که علاوه بر توانایی و خلاقیت ذاتی هنری که دارند، آگاهی‌هایشان از آمال، آرزوها، اهداف، خواسته‌ها، ارزش‌ها، و هنجارهای گروه اجتماعی خودشان به حداکثر میزان ممکن است. این افراد استثنایی پا را از آگاهی روزمره آن‌سوتر می‌نهند و به آن توانایی دست می‌یابند تا بر فراز آگاهی طبقهٔ خویش قرار گیرند و مسائل و مقوله‌های طبقاتی را به گونه‌ای ویژه و به شکلی خاص بیان دارند [۳،ص۹۴]. گلدمن با طرح مفهوم جهان‌بینی، هنر را حامل و پایهٔ جهان‌نگری یک‌پارچه دربارهٔ واقعیت می‌داند. پیوند جهان‌بینی به طبقات اجتماعی و به ساختارهای ذهنی آن طبقات، برای پژوهشگران این عرصه امکانی را فراچنگ می‌آورد تا دیدگاه جامعی را دربارهٔ سرشت اثر و آفرینندهٔ اثر هنری به کار گیرند و تعین اجتماعی را به شیوه‌ای موشکافانه بیان کنند [۳ص۸۷].

مفهوم جهان‌بینی و جهان‌نگری گلدمن دیدگاهی منسجم و یک‌پارچه دربارهٔ مجموعهٔ واقعیت است. به نحوی که جهان‌نگری مبین آگاهیِ جمعی گروه‌های اجتماعی ممتازی است که آگاهی، احساس، و رفتارشان تجدید سازمانی فراگیر تمامی مناسبات انسانی و مناسبات انسان با طبیعت را نشانه می‌گیرد یا در پی حفظ ساختار اجتماعی موجود است. این نگرش فراگیر به روابط انسانی و روابط انسان‌ها با دنیا، در این آگاهی جمعی، امکان و اغلب حضور واقعی آرمانی برای انسان را دربردارد که آن را از آگاهی ایدئولوژیکی (آگاهی‌ای که خصلتی بسیار اجتماعی‌محور دارد و اغلب منافع مادی در آن نقش بسیار مسلط ایفا می‌کند) متمایز می‌کند [۴،ص۲۰۳]. چنین مجموعه‌ای از اندیشه‌ها که در اوضاعی معین بر گروهی از انسان‌ها که در موقعیت اقتصادی و اجتماعی همانندی به سر می‌برند، یعنی بر طبقات اجتماعی تحمیل می‌شود، به‌منزلهٔ عامل تعیین‌کنندهٔ آفرینش فرهنگی عمل می‌کند تا مسئلهٔ ارتباط میان هنر و محیط اجتماعی و طبقات اجتماعی همچون مبحث بنیادین گلدمن در قرائت ساخت‌گرای تکوینی اثر هنری قلمداد شود.

در مقابل لوونت‌هال با تأکید بر رابطهٔ هستی اجتماعی و آگاهی اجتماعی، هنر را به شکلی متمایز از کالای مصرفی بررسی می‌کند و با مجزاکردن جامعه‌شناسی هنر از جامعه‌شناسی فرهنگ توده‌ای بر این باور است که تحلیل جامعه‌شناختی هنر باید محتاط، ژرف، و گزینشی عمل کند. این در حالی است که تحلیل جامعه‌شناختی فرهنگ توده‌ای باید همه‌چیز را شامل شود، زیرا محصولاتش چیزی بیش از پدیده‌ها و نشانه‌های روند خودتسلیمی فرد در جامعه‌ای سراسر سازمان‌یافته نیستند [۵،ص۱۵۴ـ۱۵۵]. براساس دیدگاه لوونت‌هال هنر را نمی‌توان به‌مثابهٔ ایدئولوژی صرف نگریست؛ هنر باید آن حقیقت خاص و آن جنبهٔ کاملاً شناختی را در کانون توجه خود قرار دهد. وی، به تبعیت از مارکس، استقبال از جامعه را شاخص بنیادی هنر می‌داند. بر

همین اساس، هنر می‌تواند یگانه منبع مطمئن برای آگاهی و خودآگاهی بشر برای ارتباط میان فرد و جهان به‌مثابهٔ تجربه باشد. هنرمند، به تبعیت از این اصل، فضای اجتماعی خود را به حوزهٔ آگاهی می‌کشاند تا آنچه را می‌توان ایدئولوژی یا آگاهی کاذب نامید، اصلاح کند.

به نظر لوونت‌هال، هنر یکی از جغدهای مینرواست که به پرواز درآمده است. او با تأکید بر جامعه‌شناسی ادبیات نقش جامعه‌شناسی انتقادی ادبیات را تحلیل فضای اجتماعی خصوصی و شخصی و پرده‌برکشیدن از جبر جامعه‌شناختی پدیدارهایی چون دوستی، عشق و رابطهٔ انسان و طبیعت، خودبینی، و ... می‌داند [۵،ص۱۵۶]. درواقع رویکرد لوونت‌هال از آن حیث که نشان می‌دهد «من» هنرمند به شکلی دیالکتیکی، و نه دکارتی، در تقابل با وضعیت کج‌ومعوج اجتماع شکل می‌گیرد و در بازسازی این ساخت نامتقارن متعهد می‌شود، به آرای گلدمن نزدیک می‌شود. براساس این رویکرد، اثر هنری درهرحال بنیانی دیالکتیکی دارد و در تقابل با جامعه و به شکلی انتقادی در برابر آنچه لوونت‌هال حاشیه‌ای‌کردن می‌نامد، شکل می‌گیرد. به این ترتیب، جامعه‌شناسی هنر به‌طور عام و رویکرد بازتاب به‌طور اخص، واقعیت اجتماعی را با عنوان «نظریهٔ آینه» انعکاس می‌دهد.

برقراری رابطهٔ میان سینما و جامعه را در آرای بسیاری از جامعه‌شناسان دیگر، همچون ژان دووینیو، می‌توان دید. او نقطهٔ برخورد نگرش‌های خلاقانه و کارکردهای هنر در ساختارهای اجتماعی متفاوت را نقطهٔ آغاز جامعه شناسی آفرینش هنری می‌داند. به اعتقاد او، از طریق تحلیل همهٔ نمادهای اجتماعی که در اثر هنری متبلورند- و اثر هنری نیز به نوبهٔ خود آن‌ها را در تحول خود متبلور می‌کند- می‌توان به درک این مسئله نایل آمد که اثر تا چه اندازه در جامعه ریشه دارد [۶،ص۷۵].

از نظر دووینیو «سینما با زمینهٔ اجتماعی‌اش رابطهٔ تنگاتنگی دارد». ازاین‌رو می‌تواند شاخصی برای سنجش وضعیت فرهنگی و اجتماعی باشد. بنابراین، مطالعهٔ سینما، به‌منزلهٔ عنصری فرهنگی و اجتماعی، می‌تواند ما را به عمق لایه‌های حیات اجتماعی کنونی‌مان برساند [۶،ص۶]. همان‌طور که دووینیو به‌درستی اشاره می‌کند، یکی از توهمات زیان‌بار درخصوص جامعه‌شناسی هنر [سینما] این است که بیان هنری را نوعی فعالیت تخصصی بدانیم که با واقعیت مسائل جاری جامعه کاملاً بیگانه است. درواقع، جوهرهٔ اجتماعی از طریق فعالیت هنری به نحوی مضاعف و دیالکتیکی عمل می‌کند. به نظر او، تخیل هنری تا حد گسترده‌ای از تجربهٔ موجود بهره می‌گیرد.

همچنین به نظر جاروی، از نظریه‌پردازان جامعه‌شناسی سینما، سینما نهادی اجتماعی است و در نتیجه باید به «رابطهٔ متقابل میان جامعه و سینما، یعنی شرایط اجتماعی که سینما به آن می‌پردازد یا آن را بازتاب می‌کند» پرداخت [۷،ص۴۳].

در میان آثار هنری، سینما به‌سرعت به تصویری از واقعیت مبدل شده است. قدرت و

توانایی بازتولید فنیِ تصویر این رسالت را بر دوش سینما گذاشته است. سینما هم موقعیتی اجتماعی و هم موقعیتی زیباشناختی است و این دو جنبه در هم تنیده‌اند، زیرا ویژگی اجتماعی سینما ممکن است هنر و تأثیرات هنری آن در جامعه را متأثر کند [۷،ص۴۲].

به عقیدهٔ کریستیان متز، نظریه‌پرداز فرانسوی فیلم، تماشاگر سینما به طرزی بی‌واسطه تحت‌تأثیر احساس و واقعیت قرار می‌گیرد. سازوکار مؤثر چنین نمایشی باعث می‌شود تماشاگر از روی صرافت طبع با فیلم احساس مشارکت پیدا کند و آن را باور کند. چنین حالتی، به گفتهٔ متز، برای تماشاگرِ هیچ هنر دیگری- نه داستان، نه نقاشی، یا نمایشنامه- وجود ندارد. متز بر این باور است که این پدیده به احساس واقعیت در سینما مربوط است [۸،ص۸۰]. به نظر متز، سینما به‌منزلهٔ تنها هنری که می‌تواند زمان و مکان را توأمان به تجربه درآورد، نقش درخور توجهی در بیان واقعیت دارد. بدون شک، حرکتْ یکی از تفاوت‌های بزرگ میان تصویر ثابت عکاسی و تصویر متحرک سینماست، زیرا احساسی قوی از واقعیت را ایجاد می‌کند. متز برای تأیید نظر خویش از اندیشمندان متعددی از جمله ادگار مورن و رودلف آرنهایم عباراتی را نقل می‌کند که در سینما به دلیل امکان نمایش حرکت، باور قوی‌تری به حضور واقعیت وجود دارد [۸،ص۸۹-۹۰].

روش‌شناسی

در این پژوهش، با بررسی این آثار به شکل تحلیل روایت ساختاری و با بهره‌گیری از تحلیل نشانه‌شناسانه سعی شده است علاوه بر بحث از روایت این آثار به تفسیر تصاویر فیلم به‌مثابهٔ زبان فیلم هم پرداخته شود. بر این اساس، و با استناد به دیدگاه چتمن، می‌توان از منظر ساختارگرایی روایت را شامل دو بخش اصلی دانست؛ بخش اول شامل محتوا (زنجیرهٔ رخدادها) و هستی‌ها (کاراکترها و آیتم‌های زمینه) و بخش دوم، یعنی گفتمان، همان چیزی است که محتوا بیان می‌کند [۹،ص۲۳]. وی با ردیابی ساختار نشانه‌شناختی روایت و تفکیک آن بر حسب نمودار چهاربخشی صورت/ جوهرهٔ بیان و صورت/ جوهرهٔ محتوا، سعی می‌کند به نحوهٔ بارگذاری معنا و محتویات داستان بپردازد و برای این منظور گفتمان روایی را به‌مثابهٔ خردترین سطح تحلیل روایت و حوزهٔ عمل بیان تشخیص دهد و در این‌باره می‌نویسد:

> داستان محتوای بیان روایی و گفتمان صورت آن بیان است. باید میان گفتمان و تجلی مادی گفتمان در قالب واژه‌ها، تصاویر، و... فرق گذاشت. تجلی مادی گفتمان آشکارا جوهرهٔ بیان روایی را تشکیل می‌دهد، حتی آنجا که این تجلی به‌طور مستقیم یک رمزگان نشانه‌شناختی باشد... و روایت‌ها نیز به همین ترتیب، لانگ‌هایی هستند که از طریق پارول‌های کلام عینی یا دیگر ابزار ارتباطی بیان شده‌اند. اما محتوای روایی دارای یک جوهره و یک صورت است. کل جهان یا مجموعهٔ اشیا، رخدادها، مجردات، و... که نویسنده‌ای (کارگردانی،...) از آن تقلید می‌کند، جوهرهٔ رخدادها و موجودات را تشکیل می‌دهند [۹،ص۲۷].

تفکیک داستان به‌منزلهٔ مادهٔ اولیه از پیرنگ درواقع یکی از مفاهیم کلیدی توجه‌شده در دانش روایت‌شناسی است که افراد مختلفی نظیر ژرارژنت، سیمور چتمن، و... آن را پیگیری می‌کنند.

کریستیان متز و همکارانش در ادامهٔ پروژهٔ تحلیلی چتمن با به‌کارگیری نشانه‌شناسی، الگوی جامعی را خلق کردند که توضیح می‌دهد چگونه روایت و معنا در فیلم مفهوم پیدا می‌کند و چگونه آن را به بیننده منتقل می‌کند. نشانه‌شناسی امیدوار است قوانینی را که مشاهدهٔ فیلم را امکان‌پذیر می‌کنند و الگوی ویژهٔ رسانایی را که به فیلم‌ها و گونه‌های مختلف ویژگی نوعی‌شان را می‌بخشد، آشکار کند. به نظر متز، در قلب میدان سینما، واقعیت سینمایی قرار دارد و در قلب واقعیت سینمایی، فرایند رسانایی، حوزهٔ کاوش نشانه‌شناسی سینما؛ این هستهٔ مرکزی است [۱۰،ص۳۴۸]. این هستهٔ مرکزی همان مجاری اطلاعاتی‌اند که ما را به درک و فهم فیلم رهنمون می‌کنند. این مجاری عبارت‌اند از: تصاویر عکاسی‌شدهٔ متحرک و متعدد، طرح‌ها یا ردپاهای گرافیک اعم از نوشته‌های نوشته‌شده روی پردهٔ سینما، گفتار ضبط‌شده، موسیقی ضبط‌شده، سروصدا، یا اثرات صوتی ضبط‌شده [۱۰،ص۳۴۹]. درحقیقت این مجاری همان زبان تصویرند که کاملاً از زبان و نظام دالی زبان متمایز است. اما این نظام متمایز دلالی، خود به‌مثابهٔ یک زبان نوین در برابر مخاطب ظاهر می‌شود: در سینما، همچون دیگر نظام‌های غیرزبانی، واحدهای محتوا با واحدهای لفظ در سطح جمله ادغام می‌شوند... سینما مانند زبان حرف زیادی برای گفتن دارد، ولی مانند تابلوهای راهنمایی واقعاً از نخستین فراگویی می‌گریزد... تفاوت در این است که جمله‌های زبان‌های کلامی درنهایت به واژه‌ها تقسیم می‌شوند؛ در صورتی که در سینما این‌طور نیست. ممکن است یک فیلم به واحدهای بزرگی (نماها) تقطیع شود، ولی این نماها را نمی‌توان به واحدهای کوچک، بنیادین، و مشخص فروکاست [۱۱،ص۳۹].

بررسی جامعه‌شناختی این روایت تصویری و ارتباط آن با وضعیت اجتماعی در حال گذر جامعهٔ ایران، به بسط معانی تصویرهای متحرک فیلم به حوزهٔ جامعه منجر می‌شود. تحلیل هرمنوتیکی این فیلم‌ها به روابط اجتماعی درون فیلم، نقش بازیگران، و چگونگی برساخت معانی‌ای که آن‌ها برای زندگی خود خلق می‌کنند معطوف است. این رویکرد فیلم را به‌مثابهٔ یک جامعهٔ واقعی حامل معانی بین‌الاذهانی، کنش‌ها، و تولید معانی لحاظ می‌کند. به همین دلیل، فیلم در این نگاه می‌تواند با به‌کارگیری این اصول، بازنمودی از واقعیت اجتماعی باشد. تحلیل این آثار با اذعان به نشانه‌های فیلم و با فهم و تأویل روابط حاکم بر فیلم، کنش‌ها، و معانی می‌تواند با درک و استنباط وضعیت اجتماعی‌ای که فیلم بازنمودی از آن است، به ما کمک کند. به همین دلیل، در این پژوهش، به جای بحث از دیدگاه مخاطبان و درک آن‌ها از فیلم‌ها، به نشانه‌ها و روابط درونی فیلم و ارتباط آن با اوضاع اجتماعی دههٔ ۱۳۸۰ پرداخته شده است.

کنعان

کارگردان: مانی حقیقی، محصول ۱۳۸۶

زندگی مینا و مرتضی به‌رغم وجود پایگاه طبقاتی بالا، زندگی‌ای پریشان و آشفته است. فضای زندگی را در اولین نما، زمانی که لوله‌بازکن‌ها از درون فاضلاب خانهٔ آن‌ها پارچهٔ قرمزرنگی را بیرون می‌کشند، می‌توان مشاهده کرد. پریشان‌احوالی رابطهٔ مرتضی و مینا از همان چهرهٔ عبوس مینا، که چند ثانیه در نمای اول فیلم به‌صورت اکستریم لانگ‌شات بر پرده نقش می‌بندد، مشهود است. فضای روانی هیستریک، محیط زندگی سرد و بی‌روح و بدون کودک و بی‌سروسامان بر زندگی آن‌ها حاکم است. مادر مرتضی از طریق مینا از بحران زندگی آن‌ها خبردار شده است و مرتضی از مینا می‌خواهد تا از مادرش به‌صورت رسمی و حضوری در شمال عذرخواهی کند. درحقیقت، مادر برای مرتضی فقط بهانه‌ای است برای کنار هم نشستن و با هم صحبت‌کردن. او به دوستش علی می‌گوید:

ـ اصلاً نمی‌شه دو کلمه با من حرف بزنه، همش درمی‌ره از من. بهش گفتم اول می‌ریم شمال پیش مادرم، بعد می‌ریم دادگاه. این‌جوری لااقل مجبوره پنج ساعت کنار من بشینه و وول نخوره. شاید بتونیم دو کلمه حرف بزنیم.

مرتضی سرمایه‌گذار برج‌سازی است که تحصیلات خود را در غرب به پایان رسانده و در سنین جوانی به ایران برگشته و استاد دانشگاه شده است. او استاد علی و مینا بوده، اما اکنون جذب بازار کار شده و از سمت استادی کناره گرفته است. مرتضی نماد کامل یک انسان سرمایه‌دار و حسابگر و فاقد هرگونه تعهد اخلاقیِ سنتی است. همهٔ روابط اجتماعی خود را از مجرای پول حل می‌کند. زمانی که خانم انصاری، شاکی امیرآبادی که خانه‌اش مورد تجاوز برنامه‌های برج‌سازی مرتضی و شرکا قرار گرفته، از مرتضی می‌خواهد که حداقل بابت ویران‌کردن منازل مردم از آن‌ها عذرخواهی بکنند، مرتضی در جواب می‌گوید:

ـ ما جریمه پرداخت کردیم. عذرخواهی باد هواست.

مرتضی درواقع از همهٔ ارزش‌ها و اصولی که زمانی به آن‌ها وفادار بوده دور شده است؛ وقتی که هُدی مرتضوی، دانشجوی خودش که هم‌کلاس مینا بوده، مرتضی را استاد صدا می‌زند، برای مرتضی خنده‌دار است.

ـ گفتم برو بابا استاد کدومه؟

مرتضی مردی به معنای لغت سرمایه‌دار است که روابط اجتماعی و خانوادگی‌اش تحت‌الشعاع این نگاه قرار گرفته است. زندگی مرتضی زندگیِ نوینی است که نماهای داخل منزل می‌تواند مشخصهٔ سبک زندگی این طبقه باشد؛ محیطی دونفره، فاقد اسلوب‌ها و الگوهای نظام سنتی، بدون حضور نسل‌های پیشین (تنها عضو نسل گذشته مادر و دایی مرتضی هستند که از زندگی آن‌ها به دورند)؛ فضاهایی به معنای لوکوربوزیه‌ای آن سفیدرنگ، با تابلوهایی با رنگ‌هایی سرد، سیاه، و سفید. در برابر خانهٔ علی، که گل‌ها نمادی از زندگی‌اند، فضای خانهٔ مرتضی فاقد این نمادهاست.

در برابر مرتضی، مینا، چنان‌که نشان می‌دهد، زنی است که هنوز به عقایدش دربارهٔ تحصیل و زندگی معنادار و رهایی از این زندگی روتین و روزمره پایبند است. او از مرتضی نزد علی گلایه می‌کند که مرتضی عوض شده است. برای مینا یک زندگی معنادار و بلندپروازانه مثل زندگی «علی» کل آرزوهایش است. علی، که دانشجویِ مرتضی بوده، در همان دوران به او گوشزد کرده بود مینا بلندپرواز است. مینا طی ده سال زندگی با مرتضی مانع بچه‌دارشدنشان شده تا بتواند از شرّ این زندگی رهایی یابد. به همین دلیل مدارکش را برای دانشگاه تورنتو فرستاده و پس از پذیرش در پی رفتن به کاناداست و این خود منوط است به جدایی از مرتضی. او به مرتضی می‌گوید:

ـ من صبح که از خواب بیدار می‌شم، دلم می‌خواد کسی نباشه باهام حرف بزنه، می‌خوام از خونه که می‌رم بیرون، کسی منتظر نباشه، کسی منو نخواد. می‌خوام تنها باشم. من نباید زنت می‌شدم، بچه بودم، اشتباه کردم. دو روز دیگه پا می‌شم می‌بینم پیر شدم، دستام خالیه، هیچی ندارم از خودم. اگه ولم نکنی که برم، دلم اینجا می‌پوسه.

مینا چنان شیفتهٔ زندگی در «خود» است که در پی یافتن پزشکی برای انداختن فرزندش است. او هر مانعی را برای رفتن به کانادا و اهدافش از سر راه برمی‌دارد. در یک نما، او که در یک خیابان یک‌طرفه حرکت می‌کند، کسی است که به ماشین روبه‌رویی، که خلاف حرکت می‌کند، تذکر می‌دهد، اما خود برای رهایی از دام ترافیک یک‌طرفه می‌رود. او حتی با آذر، خواهرش، که با کوله‌باری از مشکلات به ایران برگشته سر ناسازگاری دارد:

ـ همهٔ عمر سر من منت گذاشتی آذر. اون‌همه قرطی‌بازی درآوردی که چی بشه، که بیست سال گم و گور بشی، پناهنده بشی تو فرنگ، مفت بخوری و مفت بخوابی، آخرشم راهتو بکشی بیای اینجا، گردنتو جلو من و مرتضی کج کنی و دو قورت و نیمتم باقیه. بذار بهت بگم من دستتو دیدم. می‌دونم رگتو زدی. می‌دونی چرا زنده‌ای هنوز؟ از بی‌عرضگیته.

آذر، خواهر مینا، زندگی سراسر مشقت‌بار و ازدواج ناموفقی داشته است؛ فرزندش در یکی از خیابان‌های آلمان در پی تزریق تلف شده است، او حتی با زدن رگ دست خودکشی کرده است. او که با مرگ فرزندش پناهندگی‌اش لغو شده، با لباس سیاه به خانهٔ مینا آمده است. مینا برای استقبال از آذر خانه را با گُل لیلیا می‌آراید و به فرودگاه می‌رود. او پس از هفت ماه از مرگ فرزندش هنوز سیاه‌پوش است. تنها دوستش، شیوا، از زندگی ساقط شده است. او از همه‌چیز عاصی است؛ وقتی حامله‌بودن مینا را می‌شنود، به او می‌گوید:

ـ تو اصلاً بچه می‌خوای؟ اگه می‌خواستی، این‌همه سال صبر نمی‌کردی. حالا اومدیم بچه هم اومد، سالم باشه؟ ناقص باشه؟ بعد چند وقت دیگه درس بخونه؟... نمی‌خونه؟... معتاد نشه؟ خلاف نکنه؟... جدا هم که داری می‌شی، دست‌تنها با یه بچه... شاهینِ طفلی من... اگه باباش جمِش کرده بود که این‌جوری گرفتار نمی‌شد. تو غربت، جنازه‌شو جمع کنن از کنار خیابون، سرتاسر دستاش جای سوزن.

علی شخصیت دیگر داستان است که به قول مینا هنوز عوض نشده است. او در یکی از محلات شلوغ و پایین شهر زندگی می‌کند. وانتی کهنه و کارکرده دارد، اما در پی کمک به

دیگران است. همسایه‌اش را، که پسرش در حال مرگ است، به زیارت امام رضا(ع) در مشهد می‌برد. در طول روز، برای اجارهٔ خانه‌ای برای خواهرش و آذر و پیداکردن شیوا، دوست آذر، در سطح شهر می‌گردد. اوست که با صمیمیتش آذر را از رخت سیاه عزا بیرون می‌آورد. آذر پس از ملاقات با او لباس‌های رنگی می‌پوشد. علی برای مرتضی یک برگ برنده است تا مینا را راضی کند بماند. علی، که شاگرد اولِ کلاس مرتضی بود، به قول دوستِ گل‌فروشش، یک قلندر است که هرچی درمی‌آورد خرج گُل می‌کند. خانهٔ علی نماد زندگی‌ای است طبیعی و ساده. سراسر خانه پر است از گل و کتاب. اما چهرهٔ ژولیده و پریشان علی خود نشان از درونی خراب و جهانی سراسر آشفته دارد. وقتی آذر از او می‌پرسد چرا دانشگاه را ول کرده، به او می‌گوید:

ـ همون وقت که مینا و مرتضی با هم ازدواج کردن، دانشگاه رو ول کرد.

صدای حزین پیانوی موسیقی متن، نگاه سرد علی به روبه‌رو، و سکوت سنگین حاکم بر فیلم می‌تواند مبین این باشد که علی عاشق مینا بوده و پس از آنکه او را از دست داده، دانشگاه را ول کرده و یک قلندر شده است. او، برعکس مینا و مرتضی، از خویشتن خود گذشته و خود را وقف جامعه کرده است. درواقع، علی نمادی از وجدانی مکتوم و مفقودشده در زندگی سراسر شهری‌شدهٔ این دوران است.

تحلیل جامعه‌شناختی فیلم

درواقع فیلم *کنعان* روایت حیات طبقهٔ متوسط شهری است که در روابط پولی جامعه‌ای سراسر مسئله‌دار زندگی می‌کنند؛ آذرِ ازغرب‌برگشته به ساختمان‌های نوینی که مرتضی ساخته معترض می‌شود و می‌گوید بدریخت‌اند. مرتضی به آذر می‌گوید:

ـ تو دو روز اینجا بمون، به ریخت هر چیزی عادت می‌کنی.

خراب‌شدن آسانسور، که هر بار مسافران را در یک طبقهٔ به‌هم‌ریخته (طبقهٔ پنجم) نگه می‌دارد، ترافیک سنگین، سروصداها، یک‌طرفه‌هایی که رعایت نمی‌شوند، برخوردهایی که در آن کسی از کس دیگر عذرخواهی نمی‌کند، همه و همه، بخشی از جامعهٔ مسئله‌دار و نامتوازن در این فیلم‌اند؛ علاوه بر این، آنچه در فیلم مخاطب را به تأمل وامی‌دارد، فردگرایی و تقابل ارزش‌های نوین افرادی است که در محیط‌های نوین و مدرن زندگی می‌کنند؛ دگرگونی در روابط اجتماعی و تبدیل شکل در صمیمیت‌ها، موجب شکل‌گیری اشکال نوین زندگی افراد شده است. دگرگونی در زیست‌جهان‌های نوین درحقیقت به تحولی بنیادین در هویت جنسی افراد در جامعهٔ معاصر طی این دهه منجر شده است. مینا نمادی است از یک فرد مستقل و خودمختار. او حتی در تعیین زندگی خود از انداختن فرزندش ابایی ندارد؛ او در تصمیم‌گیری‌ها و مناسباتش کمتر به ارزش‌های اخلاقی و آیینی عصر پیشامدرن استناد می‌کند. مینا به‌مثابهٔ هویتی برکنده و فردی‌شده شکلی است از زندگی در درون محیطی کاملاً سرمایه‌داری‌شده که

می‌توان مرتضی را بانی و خالق آن در خانواده دانست. مینا، به‌منزلهٔ شکلی از این هویت نوین، درست در نقطهٔ مقابل علی قرار دارد. مینا شخصیتی خودشیفته دارد؛ برای خودش و تنها خودش زندگی می‌کند.

شخصیت خودشیفتهٔ مینا بخشی از برنامهٔ تأملی زندگی نوینی است که مینا نمادی است از آن. او کسی است که از دام عقده‌ها و بندهای سنتی و پیشامدرن رهایی یافته است. مینا بخشی است از ایده‌آل تایپ حیات نوینی که در جست‌وجوی تمام آرمان‌هایی که معطوف به «خود» است، پاپیش نهاده است. او برای دستیابی به این آرمان‌ها شخصی است به معنای گیدنزی آن بی‌اشتها و بی‌میل به هویت سنتی زن و تولیدمثل. عشق رمانتیک در زندگی او حتی به شکلی نمایشی هم جایی ندارد. این عشق عاملی مخرب برای زندگی اجتماعی و زناشویی اوست؛ رهایی از دام ازدواج در معنای سنتی و زندگی زناشویی درازمدت، فقط در گرو برکندگی از قواعد و اصول پیشامدرن است. میل راغب و سرسختیِ مداوم مینا به انداختن بچه و دروغ‌نگفتن به مادر مرتضی از اینکه با مرتضی مشکلی ندارد، بخشی است از اخلاقیات متناقض مینا. او کسی است که به قول لَش، به جای دلباختگی سست‌بنیاد به انسانیت، نمونه‌ای است از خودشفتگی محض. به نظر لش، هراس از اتکای عاطفی به دیگران و نیز رفتار رندانه و منفعت‌طلبانه در روابط شخصی باعث می‌شود روابط فرد خودشیفته با دیگران بی‌روح و کم‌عمق شود و به‌هیچ‌وجه اسباب مسرت او را فراهم نکند؛ لَش از زبان یکی از بیماران خودشیفته می‌گوید:

> از نظر من، رابطهٔ مطلوب رابطه‌ای است که بیشتر از دو ماه تداوم نیابد. به این ترتیب، تعهدی در کار نخواهد بود. در پایان آن دو ماه، من خیلی راحت آن رابطه را قطع می‌کنم [۱۲،ص۹ـ۱۰].

در این فیلم، آنچه اهمیتی برای مینا ندارد، خانواده است. یا بهتر بگوییم خانواده به شکل پیشین اهمیت خود را از دست داده است. در این فیلم، خانواده و روابط دوستی در آن به شکلی بنیادی در حال دگردیسی و پوست‌اندازی است. تنها بخشی از فیلم، که هنوز روابط دوستی را در آن می‌توان مسجل کرد، عکسی است که در غذاخوری مرتضی از پیرمردهایی که به خودشان پیروپاتال می‌گویند می‌اندازد. بنیان روابط اجتماعی و اهمیت خانواده و اوضاع حاکم بر جامعه به سوی مسیری در حرکت‌اند که سرشتی ضداجتماعی به خود گرفته‌اند. چنان‌که می‌توان گفت مسلک رشد شخصی، گرچه به‌ظاهر خوش‌بینانه است، درواقع روحیه‌ای عمیقاً مأیوسانه و تسلیم‌گرایانه را رواج می‌دهد. فقط کسانی به این مسلک ایمان می‌آورند که به هیچ‌چیز ایمان ندارند [۱۲،ص۲۱].

شهرت

کارگردان: ایرج قادری، محصول ۱۳۸۷

ـ بیا این‌همه خون دل بخور، درسشو بخون، آخرش هیچی برم کهنهٔ بچه بشورم، زیر اجاقو فوت کنم. از تالار مولوی خودمو رسوندم به سالن اصلی، حالا راحت بذارم برم؟ تازه درای شهرت داره به روم باز می‌شه، کارگردانای سینما دارن می‌آن سراغم.

این بخشی از جملات نگار اشرف، بازیگر تئاتر است که در تئاتر *دایرهٔ گچی قفقازی*، به کارگردانی جمیل رستمی، نقش ایفا می‌کند. او به شهرت در بازیگری دل بسته و بر سر دوراهی زندگی و عشق مانده است. دوستش، فرنگیس، او را راهنمایی می‌کند تا راه درست را انتخاب کند. نگار درواقع زندگی را در نقش و بازیگری خلاصه کرده است. او حتی در نقش‌هایش هم به نقش زن‌بودن و مادربودن علاقه‌ای ندارد. وقتی با سعید در رستوران نشسته است، به گمان اینکه او شعفی ـ کارگردان ـ است، از او می‌پرسد:

ـ راستی، چه نقشی برای من پیدا کردی؟ امیدوارم از من نخوای نقش مادر رو بازی کنم، نقش یه دختر که درگیر یه ماجرای عاشقانه باشه.

اما برای سعید:

ـ یه زن جوون می‌تونه یه مادر خوب هم باشه؛ مخصوصاً تو فرهنگ ما. البته یه بچه هم خیلی خوبه.

زندگی نگار درواقع نمونه‌ای است از حیات فرد نوین در جامعهٔ متحول ایران معاصر. او کسی است که پیشرفت و موفقیت را نه در نقش‌های زنانه در عصر پیشامدرن، بلکه در هویت جنسی نوین خود می‌بیند. هویت جنسی‌ای که او را به خود معطوف کرده است در لابه‌لای امیدها و آمال سیری‌ناپذیر به موفقیت، مدیریت بدن، رژیم‌های غذایی، و درنهایت شهرت به چشم می‌خورد. درواقع شخصیت نگار کاملاً با نقشی که روی صحنهٔ تئاتر بازی می‌کند مغایرت دارد. نقش‌ها به هویت جنسی و روابط دوستی بر مبنای اصول سنتی و بیشتر دینی مربوط است، چنان‌که در جملهٔ آغازین فیلم هم آمده است:

ـ و سلیمان چنین حکم داد، هر آنکه مهر و شفقت کرد، پس «مادر» اوست.

نگار به دلیل میل سیرناشدنی‌اش به بازیگری و شهرت، حتی ماه‌عسل و روزهای شیرین ازدواج را هم تباه می‌کند. برای ملاقات با شعفی در میانهٔ راهِ رفتن به ماه‌عسل برمی‌گردد. وقتی صحبت از بچه‌دارشدن می‌شود، آن را به‌منزلهٔ راکوردخوردن فیلم در نظر می‌گیرد و با قاطعیت مخالفت می‌کند.

او نمادی است از یک زن خودشیفته. نوعی بی‌اشتهایی عصبی در رفتارهای نگار موج می‌زند. او بخشی از یک زندگی نوین با نیازها و مطالبات تغییریافته است. وی به شکلی خودمختار و مستقل قدرت تغییردهنده و تصمیم‌گیرنده دارد. سکسوالیتهٔ منعطف و دگرگونی در هویت جنسی نزد نگار از درخزیدن به درون زندگی روزمره و آنچه خودش شستن کهنهٔ بچه

و زیر اجاق فوت‌کردن می‌نامد مانع شده است. او با تحت کنترل قرار دادن بدن خویش، درحقیقت در پی شکلی از هستی سالم در محیط اجتماعی باز است. هویت برنامه‌دار زن نوین در پی ایجاد ارتباطی ناب است. ارتباطی که در آن روابطی فارغ از سلطه و ستمگری بر خانواده حاکم باشد؛ تصمیم‌گیری‌های دوجانبه و گفت‌وگو بر سر سیاست‌ها و مسائل زندگی بخشی از روابط نابی است که ماحصل دگردیسی در ارزش‌های خانواده و صمیمیت است. همین مسئله آغاز شکل‌گیری روابطی دمکراتیک در محیط خانواده و در روابط اجتماعی میان زن و مرد است؛ هرچند این روابط دمکراتیک همیشه خوشایند و مشحون از خشنودی نخواهد بود. نگار هیچ تمایلی به زندگی زناشویی و وجود فرزند ندارد. او اجارهٔ تخمدان اشرف را برای فرزندآوری بهتر از ازدست‌دادن راکورد در فیلم می‌داند. هرچند کودکی که در شکم اشرف است بخشی از خون و رگ او و سعید است، برای نگار آن بچه یک بازی یا مسئله‌ای مسخره بیش نیست. زندگی برای او یک معامله شده است؛ وقتی پزشک به اشتباه تشخیص می‌دهد که کودک داخل شکم اشرف معلول است، به سعید می‌گوید:

ـ بزنیم زیرش، مگه زنه چه مدرکی داره؟

اهمیت خانواده و روابط صمیمی درون خانواده در فیلم جای خود را به روابط وسیع و باز اجتماعی در حوزهٔ کار و فعالیت‌های اجتماعی چون تئاتر و... داده است. یافتن جایگاه رفیع در سطح جامعه، اکران فیلم‌هایی که نگار می‌تواند نقش اول آن‌ها باشد، روابط فایده‌گرایانهٔ او با سعید و خانوادهٔ اشرف، و... درواقع بخشی از آن چیزی است که می‌تواند به توسعهٔ «خود» برای نگار منجر شود. توسعهٔ خود تحت‌تأثیر برنامه‌های تأملی خود در عصر مدرن زن را از هراس زن‌بودن و زنانگی سنتی رهانیده است؛ او به یاری تکنولوژی‌های پیشگیری و روش‌های نوین توانسته است به سکسوالیتهٔ منعطف خود تحقق بخشد. او در فیلم، نقش نگاهبان درخت هستی و الههٔ باروری را بازی می‌کرد، اما در زندگی واقعی خود گریزان از تولیدمثل و کهنهٔ بچه شستن است. انگار این نقش‌ها همانند نقش مادری در تئاتر آغازین فیلم به بخشی از گذشته تبدیل شده‌اند. اشرف در برابر نگار نمادی است از یک زن به معنای سنتی آن. او با وفای به عهد هنوز قاب عکس احمد را روی طاقچهٔ خانه دارد. هرچند به دلیل نازایی از احمد جدا شده است، حمل کودکِ سعید و نگار در شکم، به‌رغم همهٔ بداخلاقی‌ها و کتک‌کاری‌های برادرش، راهی است برای یک زندگی دوباره؛ زندگی‌ای که بیشتر از نگار با هویت جنسی سنتی اشرف همخوانی دارد. او در پایان فیلم، با بیان جملاتی که نگار در نقش مادر در تئاتر آغازین فیلم با آن احساسات مادرانه بیان می‌کرد، به احمد می‌گوید:

ـ چی؟ نفهمه مال ما نیست؟ اون بچهٔ منه، وقتی هیچ‌کس اونو نمی‌خواست، وقتی همه از سر وازش می‌کردن، من قبولش کردم. به خاطرش بی‌حرمتی دیدم، ناسزا شنیدم، آوارگی کشیدم.

سعید که در فیلم نمادی است از مردی که در پی یک عشق رمانتیک و بادوام سرسختانه به

بودن کودک دلبسته است، حاضر می‌شود کودک را برای اشرف و احمد بگذارد و برود. این کودک به گفتهٔ خود احمد بیمهٔ عمر است؛ اما برای نگار یک امر مسخره بیش نیست. این فیلم بیان این مسئلهٔ بنیادین است که درواقع نقش مادری و پدری هم به نوعی دستخوش این تغییرات سریع و ژرف شده است. هرچند برای احمد و اشرف هنوز بنیان خانواده به نقش‌های سنتی و قیود پیشامدرن خود معطوف است، اهمیت خانواده در اساس رو به زوال نهاده است.

تحلیل جامعه‌شناختی فیلم

مسئلهٔ هویت فرد در جامعهٔ مدرن درواقع وضعیتی مسئله‌برانگیز دارد. فرد مدرن درواقع برکنار و محروم از تجربیات بنیادینی است که وظایف زندگی روزمره و حتی برنامه‌ریزی درازمدت زندگی را به موضوع‌های وجودی مرتبط می‌کنند؛ برنامهٔ بازتابی خود در برابر پس‌زمینه‌ای از فقر معنوی و اخلاقی شکل می‌گیرد و به تحرک درمی‌آید. در چنین اوضاع و احوالی، چه جای تعجب است اگر حوزهٔ جدیدی از ارتباط‌های ناب، که تازه به وجود آمده است، به‌منزلهٔ یک میدان تجربه به تحمل بار سنگینی محکوم باشد؛ میدان تجربه‌ای در جهت ایجاد نوعی محیط معنوی تحرک‌زا برای توسعهٔ زندگی فردی [۱۳،ص۲۳۹].

اختصاصی‌کردن توسعهٔ بدن یکی از عناصر اساسی بحث‌ها و کشمکش‌های مربوط به سیاست زندگی است. درحقیقت، سیاست زندگی و سبک زندگی روایتی خاص از فرد مدرن [و بالاخص زن مدرن] است که به شکلی اعتراضی از طریق بازتابندگی توسعهٔ بدنی به اعمالی در جهت اثبات خود دست می‌زند. چنین فردی و بالاخص زن، برای زایل‌شدن بدن، به قوانین عرف و قوانین سنتی تن نمی‌دهد، از بچه‌دار شدن و تکثیر و تولیدمثل مکرر می‌گریزد، در میان دریایی از طعام‌ها و نعمات زندگی می‌کند، اما با نفی خویشتن و ریاضت در پی خلق خودی مستقل و سرسخت است. بدنی که به‌شدت تحت کنترل باشد نشانهٔ نوعی هستی سالم در یک محیط اجتماعی باز است [۱۳،ص۱۵۶].

اهمیت خانواده و روابط صمیمی درون خانواده در فیلم جای خود را به روابط وسیع و باز اجتماعی در حوزهٔ کار و فعالیت‌های اجتماعی چون تئاتر و... داده است. یافتن جایگاه رفیع در سطح جامعه، اکران فیلم‌هایی که نگار می‌تواند نقش اول آن‌ها باشد، و روابط فایده‌گرایانهٔ او با سعید و خانوادهٔ اشرف درواقع بخشی از آن چیزی است که می‌تواند موجبات توسعهٔ «خود» را برای نگار به همراه داشته باشد. توسعهٔ خود، تحت‌تأثیر برنامه‌های تأملی خود در عصر مدرن، زن را از هراس زن‌بودن و زنانگی سنتی رهانیده است؛ او به یاری تکنولوژی‌های پیشگیری و روش‌های نوین توانسته است به سکسوالیتهٔ منعطف خود تحقق بخشد. او در فیلم، نقش نگاهبان درخت هستی و الههٔ باروری را بازی می‌کرد، اما در زندگی واقعی خود از تولیدمثل و کهنهٔ بچه شستن گریزان است. انگار این نقش‌ها همانند نقش مادری در تئاتر آغازین فیلم به

بخشی از گذشته تبدیل شده‌اند. خودشیفتگی نگار به نقش‌ها و دیالوگ‌هایش در فیلم و به زندگی هنری‌اش وابسته است. نگار به‌منزلهٔ «خود» مدرن، در پی نوعی رهایی جنسی است. رهایی از بارداری و رهایی از نقش‌های زنانه‌ای که جامعه در معنای سنتی برای او تعیین کرده است. درحقیقت، تکنولوژی‌های نوین در عرصهٔ روابط زناشویی می‌توانند برای گریختن از نقش‌های زنانه مفر و گریزگاه مناسبی برای کسی چون نگار باشد. این تکنولوژی‌ها از ترفندهای نخ‌نما و کمتر مؤثر فرنگیس برای راضی‌کردن مادر سعید بسیار مقبول‌تر می‌نماید. هرچند این تحولات فارغ از ناامنی روان‌شناختی فرد مدرن نخواهد بود، سنت‌زدایی و خودمختاری مهم‌ترین ارمغان حیات در زیست‌جهان‌های مدرن است. عواملی که به حیات زن مدرن وجهه‌ای نوین بخشیده است. دگرگونی در روابط اجتماعی و دگردیسی صمیمیت و درواقع تحول هویت جنسی و سکسوالیتهٔ زن نوین، انسان معاصر را به فردی کاملاً خودشیفته مبدل کرده است. او همه‌چیز را از زاویهٔ دید خود می‌نگرد. هر آنچه او را از اهداف بلندپروازانه‌اش دور کند قبیح است. انسان نوینی که نگار نمادی است از آن، درواقع دچار نوعی آشفتگی ناشی از خودشیفتگی شده است؛ کسی که رویدادها و تحولات دنیای بیرون را به نیازها و تمایلات خود مرتبط می‌کند. یک رویهٔ این خودشیفتگی نگاهی اقتصادی است به هر آنچه در جهان است و در عین حال بخشی از آزادی در تصمیم‌گیری و حیات انسان معاصر است و رویهٔ دوم آن پوچی و بی‌مایگی‌ای است که فقدان ارزش‌های انسانی و عام برای انسان نوین خلق کرده‌اند. نگار در پایان فیلم در این پوچی و ناامنی روان‌شناختی و در میان عکس‌های مصلوب بر دیوار، تنها و بی‌همدم مانده است؛ فیلم ناتمام، زندگی ناتمام، کودک ناتمام، و همه‌چیز در یک دوراهی است. روابط صمیمی و ازدواج و همهٔ آنچه در این فیلم نگار را به دیگران مرتبط می‌کند، درواقع کیفیتی ذاتاً ویرانگر پیدا کرده‌اند. حیات سرد و بی‌روح است.

بحث و نتیجه‌گیری

بررسی تجربیات زندگی روزمره و تحولات اجتماعی در جامعهٔ ایران از دریچهٔ آثار سینمایی می‌تواند ما را به فهم لایه‌های ناآشنا و غریبی رهنمون کند که درواقع علوم اجتماعی به بیان و فهم آن قادر نبوده‌اند. تحلیل این آثار و به‌خصوص این دو اثر سینمایی، یعنی *کنعان*ـ اثر مانی حقیقی محصول ۱۳۸۶ـ و *شهرت*ــ اثر ایرج قادری محصول ۱۳۸۷ــ نشان‌دهندهٔ نوعی دگردیسی و تغییر بنیادین است که در دههٔ ۱۳۸۰، به‌خصوص در طبقهٔ متوسط شهری، شکل گرفته است. این آثار به واسطهٔ به تصویر کشیدن سبک و سیاست‌های زندگی این طبقه، درواقع بازنمودی هستند از تحولاتی ژرف در ساختارهای اجتماعی و اصول ارزشی و بینشی جامعه و به زعم آن زندگی فرد مدرن. در این سه اثر، تحول در جایگاه فرد و شکل‌گیری الگوهای نوین توسعه و بازنگری در خود و به‌زعم آن تحول در مباحثی چون صمیمیت، سکسوالیته، ارزش‌ها و

برنامه‌های زندگی، و... به تصویر کشیده شده‌اند. زندگی مینا در *کنعان* و نگار در *شهرت* نمادی است از زندگی فرد مدرن که به تأسی از تحولات نوین متحول شده است؛ این افراد درحقیقت به‌مثابهٔ افراد برکنده و فردی‌شده‌ای هستند که در زندگی شهری و در بافت مدرن این زندگی در تقلای رهایی و رستگاری خویش‌اند. هریک از این افراد، در پی دستیابی به منافع و آمال خود، دست به دگرگونی، مبارزه، و تصمیم‌گیری در قبال جهان درونی و درنهایت جهان بیرون از خودند. تحولات مرتبط با مفهوم سکسوالیته و هویت جنسی نزد آن‌ها به شکلی درخور توجه مبین نوعی رهایی جنسی است از آنچه می‌تواند آن‌ها را به روزمرگی هویت زن یا مرد سابق فروکشد. کاهش میزان زاد و ولد و استفاده از تکنولوژی‌های پیش‌گیری[1] موجب خلق تمایزیابی در سکس و ایجاد شکلی از سکسوالیتهٔ منعطف[2] به‌خصوص دربارهٔ زنان شده است. زن براساس این سرمایه از هراس پیشین، که به مسئلهٔ سکس برمی‌گشت، یعنی هراس از بارداری مکرر و هراس از مرگ و تعیین اهمیت ذاتی زن بسته به فرزندزایی، رهایی یافت.زن از تولیدمثل به‌منزلهٔ نتیجه و هدف زندگی در روابط معطوف به صمیمیت رستگار شد. منطق سکسوالیتهٔ منعطف به شکلی تندروانه حتی موجب شده که افراد و گروه‌های ذی‌نفع از پذیرش اجتماعی و مشروعیت قانونی همجنس‌گرایی دفاع کنند. این حمایت سرآغاز شکل نوینی از صمیمیت است که به‌هیچ‌وجه بر بنیان تمامیت جنسی به شکل طبیعی استوار نیست. فمنیست‌ها با اذعان به نپذیرفتن نقش مراقبت از کودک، فرزندزایی، تولیدمثل، و... در پیشبرد آنچه گیدنز عشق ناب می‌نامد، نقش بسزایی داشته‌اند. به نظر گیدنز، پیوندهای جنسی بادوام، به‌طور معقول، همانند ازدواج یا روابط صمیمی همه به نزدیک شدن به روابط عشق ناب گرایش دارند [۱۴،ص۳۴]. درواقع، گیدنز بر این باور است که رابطهٔ خوب رابطه‌ای است بین افراد برابر که هر بخشی حقوق و تعهدات برابری دارد. در چنین رابطه‌ای، هرکس قابل احترام است و بهترین‌ها را برای دیگری می‌خواهد. رابطهٔ ناب بر روی روابطی این‌چنین بنیان نهاده می‌شود. به شکلی که فقط زاویهٔ دیدِ شخص مقابل اساس است. صحبت‌کردن و گفت‌وگو بنیان ساخت کاری این روابط است. اگر مردم چیزها را از همدیگر پنهان نکنند، این روابط بهتر عمل می‌کند؛ باید اعتمادی متقابل ایجاد شود...

مینا و نگار با دگرگونی در سیاست‌های زندگی خویش درواقع برای رستگاری از هویت زنانهٔ سابق، که آن‌ها را در سیکلی ممتد از زن‌بودن و درنهایت پیرشدن و مرگ نگاه می‌دارد، با شکلی نوینی از هستی زنانه و سکسوالیتهٔ نوین و البته کارکردی‌تری درگیرند. سکسوالیتهٔ نوینِ این زنان درواقع با دگردیس‌های ارزشی و بینشی تحولاتی را در بافت صمیمیت به همراه آورده است که می‌توان در زندگی نوین این دهه مشاهده کرد. این دگرگونی‌ها درواقع شکل‌گیری

1. countraceptive technologies
2. plastic sexuality

مباحث و تصمیم‌گیری‌های دموکراتیک بر سر زندگی و به زعم آن حضور زن در درون این تصمیم‌گیری‌ها را موجب شده است. رابطهٔ برابر و فارغ از سلطه و ستمگری و اجبار درواقع خود به تحول در این تصمیم‌گیری‌ها و سیاست‌ها منجر شده است. وجود تکنولوژی‌های پیش‌گیری و تصمیم‌گیری خودمختارانهٔ زن بر سر چگونگی زندگی و داشتن بچه، و... نمودی است از این رهایی جنسی که می‌توان در متن زندگی آن دو مشاهده کرد.

گیدنز در کتاب *دگردیسی در صمیمیت*[1] (۱۹۹۲) دگرگونی روابط از یک عشق رمانتیک به یک عشق محض و ناب و همگن را مطمح نظر قرار می‌دهد. او از این مسئله دفاع می‌کند که هرچند مردم پیشامدرن به عشق می‌اندیشیدند، گرایش آن‌ها رمانتیک نبوده است، بلکه شکلی از هواهای نفسانی بود. هر نوع جاذبهٔ سکسی به دیگری، درحقیقت ویرانگر بود. به شکلی که فرد را از این جهان خاکی برمی‌کند [۱۴،ص۳۹]. در پایان قرن هجدهم و قرن نوزدهم مفهوم عشق رمانتیک شکل گرفت. عشق رمانتیک هنوز به یک تقدیر زمینی مرتبط بود. این عشق در رمان قرن نوزدهم بازنمایی شده است. عشق رمانتیک در ارتباط با مفهوم عقلانیت مطرح شد؛ به شکلی که روابط صمیمی فقط از زاویهٔ عشق رمانتیک در دسترس بود؛ مسیری بالقوه برای کسانی که زندگی‌شان تحت شعاع این عشق بود [۱۵،ص۵۳۵]. سکسوالیته‌ای که اگر پیش‌تر برای زنان حامل انقیاد و سلطه‌پذیری بود، امروزه به قول گیدنز «سکسوالیته رو به انعطاف نهاده و به سرمایه‌ای بالقوه برای فرد مبدل گشته است» [۱۴،ص۲۶ــ۲۷]. درواقع، رابطهٔ خوب رابطه‌ای است رها و آزاد از قدرت مستبدانه، اجبار، و خشونت [۱۶،ص۷۹ـ۸۰].

در سراسر این فیلم‌ها، خبری از وجود و حضور نسل پیشین به‌مثابهٔ نسل مقتدر و صاحب‌الگو نیست. خانواده‌ها باهم تنهایند. نسل پیشین، به‌مثابهٔ نمادی از اصول و اسلوب‌های سنتی، راهنمایی‌کننده و درواقع نمادی از زندگی سنتی غایب است. غیبت این نسل در پیش‌بردن اهداف منفعت‌گرایانهٔ کاراکترها برای دستیابی و نیل به سکسوالیتهٔ منعطف و رهایی جنسی نقشی بسزا داشته است. زندگی انسان مدرن شهری در این طبقه در لابه‌لای خانه‌های سفید و بی‌روح و خانه‌های بدون کودک نمادی کامل از یک تغییر و دگردیسی بنیادین است در ساختار خانواده و ارزش‌های کهن نهاد خانواده.

منابع

[۱] بنیامین، والتر (۱۳۸۷). *اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی*، در: یزدانجو، پیام؛ اکران اندیشه: فصل‌هایی در فلسفهٔ سینما؛ تهران: نشر مرکز.

[۲] ویلیامز، ریموند (۱۳۸۰). «به سوی جامعه‌شناسی فرهنگ»، ترجمهٔ علی مرتضویان، به نقل از فصلنامهٔ *ارغنون* ش۱۸، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات.

1. Transformation of Intimacy

[۳] راودراد، اعظم (۱۳۸۳)، «جامعهٔ هنرمند و هنرمند جامعه»؛ تحلیل جامعه‌شناختی آثار سینمایی بهرام بیضایی، به نقل از نشریهٔ *هنرهای زیبا*، ش۱۹.
[۴] گلدمن، لوسین (۱۳۷۷)، روش ساختگرای تکوینی در جامعه‌شناسی ادبیات، به نقل از کتاب *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*، گزیده و ترجمهٔ محمد جعفر پوینده، تهران: انتشارات نقش جهان.
[۵] لوونت‌هال، لئو (۱۳۸۴). «جامعه‌شناسی ادبیات، نگاهی به گذشته»، ترجمهٔ محمدرضا شادرو، به نقل از نشریهٔ *جامعه‌شناسی ایران*، ش۲۱.
[۶] دووینیو، ژان (۱۳۷۹). *جامعه‌شناسی هنر*، ترجمهٔ مهدی سحابی، تهران: نشر مرکز.
[۷] جاروی، آی. سی (۱۳۷۹). «ارتباط کلی سینما با جامعه‌شناسی رسانه‌ها»، ترجمهٔ اعظم راودراد، به نقل از فصلنامهٔ سینمایی فارابی، دورهٔ ۱۰، ش۲.
[۸] متز، کریستیان (۱۳۶۹). «پیرامون تأثیر واقعیت در سینما»، ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی، به نقل از فصلنامهٔ سینمایی فارابی، ش۶ و ۷.
[۹] چتمن، سیمور (۱۳۸۴). *درآمدی بر دستور زبان ادبیات داستانی*، در: حری، ابوالفضل؛ از ادبیات تا سینما (مجموعه مقالات)، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
[۱۰] آندرو، دادلی (۱۳۸۷). *تئوری‌های اساسی فیلم*، ترجمهٔ مسعود مدنی، تهران: نشر رهروان پویش.
[۱۱] السیسور، ت و پوپ، ا (۱۳۸۳). *مروری بر مطالعات نشانه‌شناختی سینما*، ترجمهٔ فرهاد ساسانی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
[۱۲] لش،کریستوفر(۱۳۸۶). «خودشیفتگی در زمانهٔ ما»، ترجمهٔ حسین پاینده، مجلهٔ *ارغنون*، ش۱۸، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات، ص۱ـ۲۶
[۱۳] گیدنز، آنتونی(۱۳۷۸). *تجدد و تشخص، جامعه و هویت شخصی در جامعهٔ ایران*، ترجمهٔ ناصر موفقیان، تهران، نشر نی.
[14] Giddens, Anthony (1992).The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Social Order, with Ulrich Beek and Scott Lash, Polity Press, London
[15] Groos, Neil(2002). Intimacy as a Double-Edged Phenomenon. An Empricial Test of Giddens, Social Forces, The University of North Carolina press, December, 81 (2), pp: 531-555
[16] Giddens, Anthony (2000) .The Third Way and Its Critics. Cambridge: Polity.

پرتال جامع علوم انسانی