مرگ و جامعه: تحلیل آثار بهمن فرمان‌آرا از منظر جامعه شناسی سینما

اعظم راودراد* ساحل فرشباف**

(تاریخ دریافت:۸۷/۱۱/۲۱، تاریخ پذیرش: ۸۸/۶/۳۰)

چکیده:

هدف اصلی در این مقاله تحلیل آثار سه گانه بهمن فرمان‌آرا و رابطه متقابل این آثار با جامعه ایران است. بدین منظور و با بهره‌گیری از نظریات لوسین گلدمن پیرامون اثرهنری والا و هنرمند والا، سعی شده این سه فیلم از منظرجامعه‌شناسی سینما تحلیل شوند. مطالعهٔ این فیلم‌ها از دو روش نقد درون نگر که دراین نوشتار بیشتر مبتنی بر نشانه شناسی فنی است، و نقد برون نگر به عنوان ابزاری برای بررسی رابطهٔ فیلم‌ها با جامعه، استفاده شده است. پس از مطالعه فیلم‌ها و بررسی هریک به شکلی جداگانه می‌توان گفت، این سه فیلم از منظر نمایش مفهوم مرگ در سطوح مختلف فردی، طبقاتی و اجتماعی رابطه متناسبی با جامعه برقرار کرده‌اند و به نوعی معرف تفکرات قشر هنرمند و اندیشمند قبل از انقلاب هستند که تفکرات اخلاقی و اجتماعی ویژه خود را داشته‌اند و به همین دلیل به آسانی در دل نظام فکری موجود حل نشده‌اند.

در دو فیلم از این سه اثر مسایل دو قشر هنرمند و نویسنده به وضوح مطرح شده و دغدغه‌ها و آرمان‌هایشان در پرتو مفهوم مرگ، به تصویر کشیده شده است. در این فیلم‌ها مسئله مرگ درزندگی اینان از زاویه‌ای دیگر بررسی شده است، به طوری که نه تنها منفور نیست، بلکه عامل رهایی از جامعه نامطلوب پیرامون تلقی می‌شود درفیلم دیگر مسائل اجتماعی ومشکلات گریبان‌گیر جامعه به گونه‌ای به تصویر کشیده شده است که خود بیانگر نوعی مرگ، این بار در سطح جامعه است. البته ویژگی مشترک هر سه فیلم بارقه امیدی است که در پایان داستان برای نجات و رهایی افراد، طبقه هنرمندان و نویسندگان و نیز جامعه رو به نابودی درخشیدن می‌گیرد.

واژگان کلیدی:جامعه‌شناسی سینما، هنر والا، هنرمند بزرگ، نقد برون‌نگر، نقددرون‌نگر، نشانه شناسی

---

* اعظم راودراد: دانشیار و عضو هیئت علمی گروه ارتباطات دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران. Ravadrad @ ut.ac.ir

** ساحل فرشباف: دانشجوی کارشناسی ارشد ارتباطات دانشگاه تهران. Sahel farshbaf @ gmail.com

Archive of SID

www.SID.ir

مقدمه

هدف ما در این مقاله تحلیل آثار بهمن فرمان‌آرا از منظر جامعه‌شناسی سینما است. به همین دلیل سه گانهٔ وی در موضوع مرگ، رابطه‌اش با جامعهٔ معاصر و اثری که از آن گرفته است مورد مطالعه قرار می‌گیرد. ازآنجا که این سه فیلم همگی به نوعی با موضوع مرگ دست و پنجه نرم می‌کنند، زاویهٔ دید فیلم ساز در مورد مرگ و ارتباط موضوع مرگ با جامعه معاصر او نیز مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

مسئله مورد نظر در مقاله حاضر نشان دادن این مطلب است که بر اساس نظریه‌های جامعه شناسی هنر و سینما، می‌توان برای شناخت بهتر جامعه و گروه‌های اجتماعی آن، از تحلیل آثار هنری و سینمایی استفاده کرد. فیلم‌ها نشان دهنده تفکر ویژه گروه‌های اجتماعی خاص درمورد جامعه هستند. بنابراین می‌توان با مطالعه آن‌ها به شناختی نسبتاً عمیق از وضعیت این گروه‌ها در جامعه، و نیز تحلیلی که آن‌ها از شرایط اجتماعی موجود دارند رسید. در این مقاله در صدد پاسخ‌گویی به این سوال هستیم که فرمان‌آرا چه رابطه‌ای میان جامعهٔ معاصر خویش و فیلم‌هایش برقرار کرده و وقایع جامعه و زندگی گروه اجتماعی خاصی که وی متعلق به آن است و به دلیل تحولات اجتماعی دستخوش تغییراتی گشته، به چه نحو در آثار وی بازنمایی شده است. این سوال بر نظریهٔ جامعه شناسی ادبیات گلدمن مبتنی است که به حوزهٔ سینما تسری داده شده است. به همین دلیل ابتدا با تشریح نظریهٔ گلدمن، بر اهمیت شناسایی جامعه از طریق مطالعه آثار هنری تاکید می‌کنیم و سپس با توضیح روش‌شناسی مقاله به تحلیل آثار می‌پردازیم.

لوسین گلدمن و اثر هنری والا:

نظریه لوسین گلدمن در جامعه شناسی ادبیات نظریه‌ای بازتابی است، اگر چه سعی کرده است که با واسطه قرار دادن ایدئولوژی میان واقعیت و اثر هنری، به نوعی پیچیدگی این بازتاب را نشان دهد و از ساده انگاری بپرهیزد. در این نظریه چند مفهوم اهمیت اساسی دارد. این مفاهیم عبارت‌اند از ایدئولوژی یا جهان بینی، گروه یا طبقه اجتماعی، آگاهی واقعی و ممکن، و فرد استثنایی. به عقیده گلدمن، جهان‌بینی مجموعهٔ باورداشت‌هایی دربارهٔ زندگی، مرگ و ماوراء است که از منظر گروه‌های اجتماعی خاصی که روند تبدیل شدن به طبقه را می‌پیمایند، در تلاش برای متمایز شدن از گروه‌های اجتماعی دیگر شکل می‌گیرد. بنابراین خاستگاه جهان‌بینی‌ها، گروه‌های اجتماعی هستند که روند تبدیل شدن به طبقات را می پیمایند (گلدمن، ۱۹۷۵: ۱۶). این جهان بینی پس از شکل گرفتن، کم و بیش در آگاهی‌های واقعی افراد گروه جلوه‌گر می شود.

Archive of SID

www.SID.ir

همچنین از نظر وی، آگاهی واقعی آن است که افراد معمولی گروه اجتماعی به تناسب جایگاهشان در گروه و در ساخت اجتماعی کلی‌تر به دست می‌آورند. اما آگاهی ممکن بالاترین میزان آگاهی است که هر فرد به صورت بالقوه می‌تواند درباره گروه اجتماعی خود و رابطهٔ آن با سایر گروه های اجتماعی و جامعه در کل به دست آورد. به عقیده او، درحالی که آگاهی واقعی متعلق به تک تک اعضای گروه است، آگاهی ممکن تنها برای افراد استثنایی گروه قابل حصول است که به دلیل حضورشان در موقعیت اجتماعی ویژه می‌توانند به شناخت کامل تری از جهان‌بینی گروه برسند و حداکثر آگاهی ممکن را کسب کنند (گلدمن، ۱۹۸۱: ۱۱۸).

نکته مهم در نظریهٔ گلدمن این است که چنانچه این افراد استثنایی هنرمند هم باشند، عملاً هنگام آفرینش آثار هنری، جهان‌بینی گروه اجتماعی مربوطه را بازتولید می‌کنند. به عبارت دیگر هر هنرمندی نمی‌تواند تصویری منسجم ازجهان‌بینی معاصر خود را در اثر هنری منعکس کند، بلکه تنها یک فرد استثنایی قادر به این کار است. این فرد استثنائی کسی است که نه تنها در گروه اجتماعی تنیده شده است، بلکه آگاهی بسیار زیادی از اعتقادات و ارزش های گروه خود دارد و این علت توانایی وی در ساختن بهترین اثر بازتابی در یک دوره خاص است. این اثر دارای بالاترین تاثیر زیبایی‌شناختی نیز خواهد بود. گلدمن معتقد است که فرد استثنایی به درجه‌ای در زندگی اجتماعی گروه تنیده شده است که می‌تواند تمایلات اساسی خود را با آن یکی سازد و در عین حال نظر منسجم خویش را دربارهٔ آن حفظ کند. چنین فردی قادر است این تمایلات اساسی را در یک اثر هنری بیان کند، در حالی که این تمایلات برای سایر اعضای گروه به صورت مبهم وجود دارد. گلدمن می‌گوید فقط فرد استثنایی و خالق یک اثر هنری معتبر باید مورد توجه مورخ اجتماعی قرار گیرد (همان: ۳۱۴).

پس تاثیر اثر هنری بزرگ تنها به دلیل فهم نویسنده از آگاهی گروهی نیست، زیرا ورود به قلمرو هنر به توانایی کنترل قواعد و قراردادهای زیبایی‌شناختی نیز نیاز دارد. بنابراین فردی که بالاترین آگاهی را از گروه خود دارد، برای خلق اثر ماندگار باید هنرمند بزرگی نیز باشد. این هنرمند استثنایی می داند که طبقه‌اش به سمت چه اهداف و آرمان‌هایی در حرکت است و با نشان دادن آن‌ها در اثر هنری خود، سعی دارد بهترین راه‌های رسیدن به این اهداف وآرمآن‌ها را نیز نشان دهد.

بدین ترتیب از نظر گلدمن، در مطالعهٔ آثار هنری بزرگ، امکان به دست آوردن شناخت متناسبی از گروه‌های اجتماعی و نیز جایگاه آن‌ها در ساخت اجتماعی بزرگ‌تر و رابطهٔ آن‌ها با این ساخت حاصل می‌شود. بنابراین، اگرچه آگاهی واقعی گروه‌ها به ندرت با آگاهی ممکن آنان یکی می‌شود، درآثار فرهنگی بزرگ چنین وحدتی به طور منسجم و تا حدود زیادی به چشم می‌خورد. این آثاردرعین حال جمعی و فردی هستند. جهان‌بینی بیان شده در این آثار درواقع چیزی است که توسط یک جمع یا در طول سال‌ها و نسل‌ها به وجود آمده است. وی تاکید می‌کند که نویسنده، اولین یا

Archive of SID

www.SID.ir

حداقل یکی از اولین افرادی است که این جهان‌بینی را در سطح منسجم و پیشرفته‌ای در اثر هنری نمایش می‌دهد. وی این کار را با ساختن یک جهان خیالی از شخصیت‌ها، موضوعات و روابطی که ساخت مشابهی با جهان واقعی و موجود دارند، به انجام می‌رساند (گلدمن، ۱۹۸۱: ۶۶، نیز ن.ک. راودراد، ۱۳۸۲، پوینده، ۱۳۷۷ و ولف، ۱۳۶۷).

با توجه به نظریه گلدمن و عقیدهٔ او پیرامون هنرمند بزرگ به عنوان فردی با حداکثر آگاهی ممکن از وضعیت یک قشر، و هنر بزرگ به عنوان هنری که جلوه‌ای از این آگاهی و دست‌رنج فردی است که با خلاقیتی ویژه اثری خلق کرده است که خود می‌تواند نمایه کاملی از یک دوره، یا وضعیت یک طبقه یا قشر خاص باشد، در ادامه سعی خواهد شد فیلم‌های مورد نظر در این مقاله به عنوان آثار هنری بزرگ تحلیل شود و بر مبنای این تحلیل شناخت متناسبی از جامعهٔ معاصر فیلم‌ها و نیز از گروهی که در فیلم‌ها معرف گروه اجتماعی مورد نظریه فیلم‌ساز هستند به دست آید.

فرمان‌آرا و گفتمان روشنفکری:

فرمان‌آرا فردی از گروه اجتماعی هنرمندان و نویسندگان قبل از انقلاب است که در جریان انقلاب از عرصهٔ فیلم و سینما خارج شدند، ولی پس از سال ها امکان بازگشت و اجرای فعالیت هنری را در جامعه پیدا کردند. همین‌طور فیلم‌های پس از انقلاب این فیلمساز با استقبال منتقدی مواجه شد و دارای ارزش زیبایی‌شناختی تلقی شده است. بنابراین می‌توان وی را فردی استثنایی، یعنی همان فردی دانست که حداکثر آگاهی ممکن از گروه اجتماعی خود را دارد و نیز به دلیل تسلط بر قواعد زیبایی‌شناختی سینما قادر است این جهان‌بینی و آگاهی گروهی را در آثار خود منعکس کند.

اگر گفتمان‌های اصلی دینی در جامعه ایران را شامل سه گفتمان روشنفکری، روشنفکری دینی و سنت اسلامی بدانیم، می‌توان گفت فرمان‌آرا به گفتمان اول تعلق دارد. همان‌طورکه سلیمانی (۱۳۸۸) در نتیجه تحقیق خود در حوزه گفتمان‌های تجربه دینی دریافته است، در گفتمان روشنفکری، دین و آموزه‌های وحیانی در حاشیه قرار دارد و محور این گفتمان «عقل خود بنیاد» است. « از عناصر اصلی تفکر این گفتمان که به وضوح در تمامی ابعاد آن نضج یافته است می‌توان به اصالت انسان یا اومانیسم، اصالت جسم انسان در مقابل روح، اصالت زندگی مادی، اصالت طبیعت به مثابه ماده خام عمل انسانی، اصالت روش تجربی به مثابه معتبرترین روش شناخت انسانی، اصالت حذف دین و آموزهای وحیانی در سراسر حیات انسانی و یا به عبارتی؛ سکولاریسم و اصالت تکنیک به مثابه غایت زندگی انسانی اشاره کرد. همچنین مفاهیمی مانند اخلاق حرفه‌ای که به پیروی از قوانین دنیوی اشاره می‌کند، مورد تاکید است» (سلیمانی، ۱۳۸۸: ۶۹).

بنابراین گفتمان روشنفکری با گفتمان روشنفکری دینی و گفتمان سنت اسلامی دربارهٔ دین تفاوت‌های اساسی دارد و همان طور که سلیمانی به خوبی نشان داده است، فرمان‌آرا متعلق به گفتمان

Archive of SID

www.SID.ir

روشنفکری است. بنابراین طبیعی است که در سینما بازنمایی وی از امور دینی، در اینجا مفهوم مرگ و رابطه آن با معنویت، متاثر از باورهای روشنفکرانه وی و متفاوت با تفکرات غالب در جامعه ایران در این باره باشد. به همین دلیل همان طور که در تحلیل فیلم‌ها مشاهده خواهد شد، وی مفهوم مرگ را بیشتر به عنوان امری این دنیایی و مرتبط با زندگی مطرح کرده است و غالباً با دنیای پس از مرگ ارتباطی برقرار نمی‌کند.

بنابراین فرض مقاله حاضر این است که سه گانهٔ بهمن فرمان‌آرا در موضوع مرگ، جهان‌بینی این گروه اجتماعی و گفتمان مسلط بر آن را متبلور کرده است و با تحلیل این فیلم‌ها می‌توان این گروه، مسائل و مشکلات آن‌ها و نیز آمال و آرزوهایشان را که در دیدگاه‌های آن‌ها درمورد مسائل اجتماعی بازتاب یافته است شناسایی کرد. با این شناسایی در حقیقت به شناخت بهتر جامعهٔ معاصر فیلم‌ها در کل و نیز از دیدگاه این گروه اجتماعی نائل خواهیم آمد. این یکی از اهداف مهم در جامعه شناسی سینماست.

روش شناسی:

روش شناسی تحلیل آثار هنری والا را گلدمن با عنوان ساخت‌گرایی تکوینی بیان کرده است. در اینجا مسئله چگونگی دست یافتن به معنای آثار فرهنگی مطرح می‌شود. از نظر گلدمن، معنای اثر را در دو سطح می‌توان دریافت؛ درک و تبیین. در مرحله درک به معنای اثر پی‌می‌بریم و در مرحلهٔ تبیین به جایگاه این معنا در ساخت اجتماعی معاصرش که در حقیقت موجد آن معنا بوده است اشاره می‌کنیم. به قول گلدمن: «در مورد مشخص آثار ادبی، دریافت به معنای روشن کردن ساختار معنادار درونی این آثار است. تشریح [تبیین] چیزی نیست مگر گنجاندن این ساختار معنادار درونی، به عنوان عنصر سازنده و کارکردی، در ساختار بی‌واسطهٔ فراگیری که البته پژوهش‌گر به بررسی مفصل و مشروح آن نمی‌پردازد و فقط تا حدی آن را بررسی می‌کند که برای روشن کردن تکوین اثر مورد تحلیل لازم است» (گلدمن، ۱۳۷۶: ۳۵۱).

دو شیوهٔ رسیدن به معنای اثر (درک) و نیز قرار دادن آن در ساختار بزرگ‌تر اجتماعی (تبیین) را می‌توان با وام‌گیری از اصطلاحات جینکز (۱۳۶۴: ۱۷۰)، به ترتیب شیوه‌های نقد درون‌نگر و نقد برون‌نگر نامید. در سطح اول لازم است با نقد درون‌نگر به خود اثر توجه کنیم و در سطح دوم با استفاده از نقد برون نگر به تحلیل جامعه‌شناسانه آن بپردازیم.

نقد درون نگر و نقد برون نگر:

درنقد درون‌نگر، توجه منتقد فیلم بیشتر به اصول فنی و زیباشناسانه فیلم است. وی می‌خواهد بداند فیلم در به کارگیری زبان هنری، نمادها واصول فنی تا چه حد موفق بوده و سازنده اثر تا چه

www.SID.ir

اندازه از این فنون بهره گرفته است تا معنای مورد نظرخود را به مخاطب برساند. در واقع در این نوع نقد، توجه تحلیل‌گر به ساخت درونی فیلم، ابداعات بصری و زیبایی‌شناسانه در فیلم است تا از این طریق به معانی آشکار و پنهان اثر پی‌ببرد (جینگز، ۱۳۸۱: ۱۷۰).

ما نیز قصد داریم با مدد گرفتن از این روش که در واقع نقدی زیبایی‌شناسانه است، به فهم معنایی که فیلم‌ساز سعی کرده آن‌ها را در قالب انواع رموز سینمایی در فیلم بگنجاند نظری داشته باشیم و با تحلیل نشانه شناختی، رموز سینمایی معنای مورد نظر هنرمند را دریابیم و از این طریق معنای خاصی را که او از مرگ ارائه داده است کشف کنیم.

اما در دیدگاه برون نگر که همان دیدگاه جامعه‌شناختی است، رابطهٔ فیلم با جامعه، اثرگیری آن از جامعه، اثرگذاری آن برجامعه و به طورکلی رابطهٔ متقابل فیلم و جامعه، مورد توجه منتقد است. لازم به ذکر است که این جامعه می‌تواند جامعه به مثابه کل، یا گروه‌های کوچک و بزرگ موجود در آن باشد، ودر سطح خرد نیز تاثیرات اجتماعی را می‌توان از طریق عقاید هنرمند که در فیلم قابل کشف‌اند، بررسی کرد. نقد برون نگر از این نظر به جامعه‌شناسی کمک می‌کند که نشان می‌دهد می‌توان فیلم را به مجموعه اطلاعاتی در نظرگرفت که با رمزگشایی و درک زبان آن می‌توان به آن‌ها دست یافت و از این طریق به ویژگی‌ها و خصوصیات جامعه معاصر فیلم و به خصوص گروه اجتماعی بازنمایی شده در آن، پی برد (همان، ۱۷۰).

تحلیل نشانه شناسی:

از آنجا که بحث گلدمن اساسا در حوزه ادبیات است، شیوه نقد ادبی در نظریه وی غالب است. اما برای به کارگیری نقد درون‌نگر در حوزه سینما به فنون دیگری نیاز است که با مقتضیات زبان تصویر همخوانی بیشتری داشته باشد. به همین دلیل در این‌جا، با استفاده از تقسیم‌بندی سلبی و کاودری (۱۳۸۰) درمورد روش‌های معمول تحلیل متون تصویری، از روش نشانه‌شناسی فنی برای تحلیل رمزگان فیلم بهره گرفته شده است.

نشانه‌شناسی به مطالعهٔ قواعد استفاده از نشانه‌ها ونیز روش‌هایی اشاره دارد که ازطریق آن‌ها نشانه‌ها معانی خود را منتقل می‌سازند. هدف این علم نشان دادن نشانه و رمزها در تمام متون رسانه‌ای است و اینکه این رمزها چگونه دیده می‌شوند و عملکردشان در خلق معانی چگونه است. نشانه‌شناسی به منزله راهی برای تحلیل متون رسانه‌ای، از دههٔ۶۰ تاکنون تاثیر فزاینده‌ای داشته است. یکی از دلایل اصلی این امر قابلیت به کارگیری نشانه‌شناسی در انواع متون است: از کتاب‌های مصور، سریال‌های کمدی تلویزیون و موسیقی راک گرفته تا ادبیات، نقاشی، آیین‌نامه راهنمایی و رانندگی و ... (سلبی و کاودری، ۱۳۸۰).

Archive of SID

www.SID.ir

در هر متن رسانه‌ای تعداد زیادی از رمزها با نورپردازی، ترکیب‌بندی و... مرتبط هستند و به کار می‌روند. پس باید برای به کارگیری روش نشانه شناسی در بررسی فیلم، به هر یک از رمزهای فنی که عبارت‌اند از اندازه نما، زاویه دوربین، حرکت دوربین، نوع عدسی، ترکیب‌بندی، وضوح، نورپردازی، رمزهای رنگ و سیاه وسفید بودن فیلم توجه کرد (سلبی و کاودری، ۱۳۸۰).

در واقع نشانه هر چیزی است که بتوان آن را به عنوان جانشین چیز دیگر به کار برد (به نقل از آسابرگر، ۱۳۷۹: ۲۷). نشانه وجودی مرکب دو جزء است:

۱) شی ء یا وجود مادی یا فیزیکی که از طریق حواس درک می‌شود (لباس هنرپیشه).

۲) معنایی که آن شی یا وجود برای ما دارد (غم).

در نشانه شناسی شیء اول به منزلهٔ دال، و مفهوم یا معنی بعدی در حکم مدلول است (سلبی و کاودری، ۱۳۸۰ :۶۴). فن نشانه‌شناسی از اجزای زیادی تشکیل می‌شود که مهم‌ترین آن‌ها تحلیل هم‌نشینی، تحلیل جانشینی، تحلیل بینامتنی و تحلیل فنی است. در این مقاله عمدتاً از تحلیل فنی که در بالا توضیح داده شد برای دریافت معانی آشکار پیام استفاده شده است.

بازتاب چهره‌های مرگ در سینمای فرمان آرا:

فرمان‌آرا با این سه اثر خود تصویری متفاوت از مرگ ارائه می‌دهد و سعی می‌کند تصویر تاریک و مبهم و شاید ترس‌آور آن را به تصویری دوست داشتنی چون یک بوسه کوچک تبدیل کند. به نظر می‌رسد نگرش او به مرگ که در هر سه اثر او غلبه دارد، نگرشی توام با «آرامش» و شامل این اعتقاد است که مرگ «سفر به دنیایی آرام» است. از نماهای آرام و نورانی گورستان در«بوی کافور عطر یاس» یا آن باغ بهشت مانند در «خانه‌ای روی آب» یا انتخاب فرشته مرگ در هیبت زنی زیبا در «یک بوس کوچولو»، به خوبی می توان به این نگرش پی برد.

نگاه فرمان‌آرا به مرگ بی شک درخلاء زمانی و مکانی شکل نگرفته است. او مرگ را درزندگی شخصیت هایی مطرح می‌کند که همگی حضوری موثر در جامعه داشته یا دارند و مرگ موضوعی عادی در زندگی روزمره آن‌ها نیست. اما فرمان‌آرا مرگ را برای آن‌ها نوعی رهایی می‌داند و این رهایی بخش بودن مرگ برای شخصیت‌های اصلی فیلم، درواقع نشأت گرفته ازشرایط بغرنجی است که جامعه و جریان زندگی برای آن‌ها فراهم ساخته است. فرمان‌آرا در بوی کافور، عطر یاس که اولین فیلم او پس سال‌ها دوری از فیلم‌سازی است، به تغییرات اجتماعی در ایران پس از انقلاب اسلامی اشاره می‌کند و تاثیر این تحولات را آشکارا در زندگی قشر هنرمند پیش از انقلاب به تصویر می‌کشد. او نزول مرتبه اجتماعی این قشر را در سال‌های پس از انقلاب نشان می‌دهد و این طردشدگی را به واسطه مرگ برای این قشر به نمایش می‌گذارد، درواقع مرگ جسمانی نمادی از مرگ هنری این قشر است.

Archive of SID

www.SID.ir

او در یک بوس کوچولو نیز به سراغ قشر نویسنده می‌رود و با مقایسهٔ زندگی دو نویسنده که یکی به واسطه همین تحولات وطن را ترک کرده و دیگری در وطن مانده و به تولید ادبی پرداخته است، سعی دارد با نگاهی موشکافانه به بررسی موقعیت این قشر بپردازد و با تقدیر از نویسنده متعهد به وطن، دیگری را مذمت کند او در این دو فیلم سعی کرده با بهره‌گیری از مرگ‌های شخصی به مرگ‌هایی که به واسطه فراموشی رخ می‌دهند نگاهی دوباره بیندازد و مرگ را دستآویزی برای فراموش شدن و طرد شدن از جانب جامعه قرار دهد. او در خانه‌ای روی آب به شرایط اجتماعی ایران اشاره دارد و با نگاه به زندگی انسان مدرن و روزمرگی‌هایی که او را در ورطه فراموشی ابدی انداخته است، سعی دارد زندگی افرادی را به تصویر کشد که زندگی مادی، آن‌ها را از توجه به معنویات غافل ساخته، و نشان می‌دهد که مرگ برای این افراد بهترین راه برای رسیدن به معنویات است. او در این فیلم با محور قرار دادن زندگی یک پزشک، مسائل اجتماعی ایران، چون اعتیاد، ایدز، فاصلهٔ طبقاتی، فحشا و مسائلی از این قبیل را به نمایش گذاشته و با این کار جامعه را همچون بیماری رو به احتضار نشان داده است.

در مجموع او مرگ را در سه چهرهٔ طبقاتی، اجتماعی و فردی در این فیلم ها به تصویر کشیده است که در ادامه تشریح می‌شود.

بوی کافور عطر یاس: چهرهٔ طبقاتی مرگ

بهمن فرجامی فیلم‌سازی است که پس از سال‌ها دوری از فیلم‌سازی می‌خواهد به سفارش تلویزیون ژاپن فیلم مستندی دربارهٔ آداب و رسوم پس از مرگ در ایران بسازد. مقدمات ساختن فیلم مستندی که حالا عملاً تبدیل به فیلمی در بارهٔ مرگ خودش شده است فراهم می‌شود. بقیه داستان فیلم تلاش وی در به ثمر رساندن این کار است.

مرگ هنرمند: نشانه شناسی رمزگان فنی فیلم

سکانس اول از فصل اول با مناظری ازطبیعت وحرکت قطاری که حامل فرجامی است آغاز می‌شود، فرجامی داخل کابین تیره و تاریک قطار با لباس‌های سیاه بی‌هدف به نقطه‌ای خیره شده است و نمای بسیار درشت از صورت وی براحساس بی انگیزگی او دلالت دارد. در فضای کابین مطلقاً از نورخبری نیست و نورپردازی مایه تیره، نمایانگر حس حزن و اندوه است. صحنه قطار چندین‌بار در فیلم تکرار می‌شود و به نوعی تداعی‌گر حرکت زندگی است. سفر آدمی به جهانی دیگر، در صورتی که قطار فرجامی مقصد معینی ندارد، شاید چون او هنوز نمی داند آیا با مرگ به آرامش خواهد رسید یا نه؟

در سکانسی دیگر با فضای قبرستان روبه‌رو هستیم که با نمایی دور معرف فضای آرام، ملکوتی و سرسبز آنجاست. نورپردازی دراین فضا با مایه روشن است و نوعی خوش‌بینی به همراه دارد؛ فضایی با

Archive of SID

www.SID.ir

ترکیب‌بندی متقارن که همگی بر آرامش نهفته مرگ دلالت دارد. فیلم‌ساز بدین واسطه سعی دارد مرگ را نوعی رهایی از نا آرامی‌ها و بیهوده زیستن جلوه دهد.

فصل دوم که دربارهٔ مراسم تدفین درایران است، باز با حرکت قطار حامل فرجامی آغاز می‌شود که از سوی نور به سمت سیاهی درحال حرکت است. در این فصل فرجامی در پی تدارکاتی برای فیلمش است. در سکانس خرید حجله، هنگامی که حجله فروش چراغ تمامی حجله‌ها را روشن می‌کند و نمایی بسیار درشت از صورت فرجامی دیده می‌شود که به آن‌ها لبخند می‌زند، بر نوع نگرش فرجامی به مرگ تاکید می‌شود. او در واقع به جای گریز از مرگ، بدان لبخند می‌زند. در سکانس مغازهٔ ترمه فروشی نیز تاکید بر نورپردازی با مایهٔ روشن و استفاده از رنگ‌های گرم تاکیدی است بر همین نگرش. دراین فصل، فرمان‌آرا سعی دارد با نشان دادن افراد فعال در زمینه سینما در زمان پیش از انقلاب، مرگ هنری را در فیلم بازنمایی کند. او با بازدید از هنرمندی که حالا زمین‌گیر شده است(ولی الله شیراندامی)، در فضایی بیمارستان مانند و روی تخت، به نوعی نشان می‌دهد که حالا فقط جایگاه هنرمندان بر روی بستر یا تختخواب است. همین‌طور با مراجعه به فیلم‌سازی قدیمی درفضایی تاریک و خلوت که حالا دیگر مامنی برای گربه‌ها شده است، و با دیالوگ‌هایی که مستقیما به این مسئله اشاره دارند، سعی می‌کند مسئله مرگ را با مرگ کاری آن‌ها مرتبط کند. به عبارت دیگر، مرگ هنرمندان با فراهم نبودن امکان آفرینش هنری برای آن‌ها برابر می‌شود. دراین فصل هم‌چنین عزاداری مربوط به علی حاتمی نیز نشان داده می شود که خود تاکیدی است بر مرده‌پرستی ایرانیان. هنرمندان پس از مرگشان عزیز می‌شوند و بنابراین شاید مرگ در واقع راهی برای زندگی دوباره باشد.

فصل سوم با حرکت قطار از نور و سپیدی به سمت تاریکی آغاز می‌شود. در این اپیزود ما با رؤیای فرجامی از مرگ روبه‌روییم، فرجامی ازخواب برمی‌خیزد و با لباس خواب سیاهش به خارج از ویلا می‌رود. در این سکانس، نورپردازی تیره، رنگ‌هایی سرد که دلالت بر بدبینی دارند و کلاغی که خبر مرگ را به فرجامی می‌دهد، همگی نشان از اتفاقی دارند. فرجامی هنگام بازگشت به درون خانه با جسدش مواجه می‌شود و کسانی که آمده‌اند تا از مراسم تدفین و ترحیم او فیلم‌برداری کنند. او مرده است، هیچ‌کس به او توجهی ندارد و او را نمی‌بینند. همه چیز نا مرتب است. ترکیب‌بندی پویا دلالت برآشفتگی اوضاع دارد. او اصلا از این مراسم راضی نیست. ناگهان همه چیز و همه کس در سیاهی دیده می‌شوند. حرکت تند و دورانی دوربین از آدم‌ها و مراسم، آشفتگی خاصی را تداعی می‌کند و ناگهان با فریاد بلند فرجامی همه چیز به آرامش می‌رسد. زنگ تلفن همراه با خبر تولد نوه‌اش به نوعی نوید بخش حیات است. این مسئله با بیداری او از کابوس مرگ همراه می‌شود. او دوباره به خارج از خانه می‌رود. همه چیز با گذشته متفاوت است. نورپردازی با مایه روشن، رنگ‌های گرم و نشاط آور، سرسبزی و زیبایی طبیعت، همه چیز نماد زندگی است. او سنگی درآب می‌اندازد تا مطمئن شود بیدار است و هرآنچه بر او گذشته کابوسی بیش نبوده است. نمای بسیار درشت از موج‌هایی که به واسطه

Archive of SID

www.SID.ir

پرتاب سنگ درآب ایجاد شده‌اند بر وجود حرکت و جریان زندگی دلالت دارد. این بار قطار از سیاهی به سمت نور و زندگی می‌آید و فرجامی برخلاف دیگر صحنه‌های قطار، دیگرسیگار نمی‌کشد. گویی امیدوارانه قصد زندگی دارد تا وقتی که مرگ، خود به پیشواز او بیاید.

بارقه امید: تحلیل جامعه شناختی اثر

در این فیلم مشخصاً فرمان‌آرا قصد دارد مرگ را به نمادی مثبت تبدیل کند و از بازی نقش خود در فیلم به عنوان نمادی برای ترسیم وضعیت هنرمندان پیش از انقلاب بهره می‌گیرد. او درسکانس‌های اولیه فیلم مشخصاً اشاره می‌کند که به سناریوی او مجوز داده نمی‌شود و از همین‌رو در تدارک ساختن فیلمی آن هم با موضوع مرگ برای تلویزیون غیر وطنی (ژاپن) است. او اذعان می‌دارد، اگر چه این سوژه بدی است، باید کارکرد و پول این کار خوب است. در واقع موضوع مرگ در این فیلم دستاویزی است تا فرمان‌آرا مشخصا به مسئله هنرمندان و فیلم‌سازان و وضع آنان درجامعه معاصرش اعتراض کند. او درسکانس‌های اولیه فیلم طی مونولوگی می‌گوید: اگر فیلم‌سازی فیلم نسازد و نویسنده‌ای ننویسد، این خودش مرگ است و هراس من از مرگ نیست، هراس من از بیهوده زیستن است. در این جمله این آگاهی به مخاطب داده می‌شود که مرگ در این فیلم نمادی است برای مرگ کاری و مرگ هنری. مرگ جسمانی در این شرایط می‌تواند بهترین گزینه برای برون رفت از این بیهوده زیستن قلمداد شود. او از کسانی یاد می‌کند که حالا در میان ما نیستند؛ هژیر داریوش، سهراب شهید ثالث، بهرام ری پور و جلال مقدم. با یادآوری این نام‌ها مشخص می‌شود که او نیز از نسل فیلم‌سازان پیش از انقلاب است.

در تصاویری که از تلویزیون پخش می‌شود و یکی از کلیدی‌ترین سکانس‌های فیلم است؛ ما با سه مسئله روبه‌رو هستیم: یکی سخنرانی کافکا دربارهٔ صلح و عدالتی که در کار نیست، اخبار تلویزیون دربارهٔ درگیری‌ها و نا امنی‌ها در سیرالئون آفریقا و در نهایت سخنرانی خاتمی که دربارهٔ مسئله آزادی و لزوم مقابله نکردن با آزادی است. به نظر می‌رسد فرمان‌آرا با انتخاب این سه صحنه سعی دارد به نوعی به مسئله آزادی بپردازد و بیان تفکرات خاتمی درمورد آزادی شاید برای او نویدگر دوره‌ای باشد که در آن از محدودیت‌های پیشین کاسته خواهد شد. دیدار با هنرمندی قدیمی در بستر که اشاره به «ممنوع الحیات، ممنوع الاسم و ممنوع التصویر بودن» دارد، و توجیه هنرمند که در زمان گذشته موضوع به گونه‌ای بوده که آن‌ها مثلا باید می‌رقصیدند یا آواز می‌خواندند، و اشاره به زنده به گورشدن، همگی اشاراتی واضح به مسئله هنرمندان پیش از انقلاب و وضعیت آن‌ها پس از انقلاب است.

پیام فیلم در این سکانس به هنرمندان قدیمی حفظ عزت‌نفس است. قهرمان فیلم با فعالیت خود هر چند به صورت ساختن فیلم مستند، سعی دارد به هم قطاران خود بفهماند که در این فضا هم می‌شود کار کرد و کار کردن در هر زمنیه از فیلم‌سازی ارزشمندتر از بیهوده زیستن است. بسیاری از

Archive of SID

www.SID.ir

هنرمندان دراین فیلم اذعان می‌کنند که یا از راه فیلم نمی‌شود به درآمد خوبی رسید، یا این کار را حرفه‌ای خطرپذیر می‌دانند که نیاز به مجوز و پروانه نمایش و مسائلی از این دست دارد. در واقع این جا به سازوکارهای پشت پرده که مانع حرکت و فعالیت خود جوش فیلم‌سازان و هنرمندان می‌شود اشاره دارد.

بوی کافور، مرگ کاری هنرمندان است و عطر یاس، نوید رونق دوباره هنری در دوران اصلاحات خاتمی است. شاید گرفتن مجوز برای فیلمی مستند نوید فیلم‌سازی در دورانی باشد که رئیس‌جمهور آن معتقد به آزادی است. در پایان این فیلم که سراسر حدیث مرگ را سر می‌دهد، فرجامی نمی‌میرد، بلکه با شنیدن خبر تولد فرزندش در اقلیمی دیگر که نویدگر تولد نسلی جدید به عنوان نماینده ایران در جهان است، نگاهی امید وار به موج‌های برکه می‌اندازد.

فرجامی در سکانس‌های آخر مستقیما اشاره می‌کند که او برای دهن کجی روشن‌فکرانه به کسانی که نگذاشتند فیلم بسازد، قصد داشته فیلمی مستند راجع به مرگ بسازد. این مسئله برای فرمان‌آرا واقعا ملموس و روشن است. در واقع او داستان حرفه خود را بر روی پرده به نمایش در آورده است؛ او خود این مسایل را پشت سر گذاشته است. او پس از بیست و سه سال توانست مجوز بگیرد و درست در اولین فیلمی که بعد از گرفتن مجوز ساخت، سعی کرد پیام خود را درباره مسئله فیلم‌سازی در ایران بعد از انقلاب اسلامی منتقل کند. در این‌جا او مستقیماً به تاثیر شرایط اجتماعی بر فیلم‌سازی اشاره دارد و با پخش سخنرانی آقای خاتمی رئیس جمهور وقت می‌خواهد به نوعی شرایط آزادی را نشان دهد که پس از دوم خرداد ۱۳۷۶ بر جامعه هنری حکم‌فرما خواهد شد.

شاید موفقیت در گرفتن مجوز برای فیلم‌سازی، خود بارقه‌ای از امید است که در فصل سنگی در آب بینداز به وضوح به چشم می‌آید. این موج‌ها و فضای پر شور سکانس پایانی فیلم که دیگر فرجامی می‌خواهد صبر کند تا مرگ خود به نزد او آید و مشتاقانه به سوی مرگ درشتاب نیست، همان عطر یاس، و نمادی است از جامعه‌ای آزاد که فرصتی دوباره به فعالیت هنرمندان خواهد داد. آنچه در این فیلم کاملاً مشخص است و می‌توان طبق نظریه گلدمن بدان پرداخت، حداکثر آگاهی است که فیلم‌ساز درمورد طبقه خود دارد. او تمامی مسائل مطرح شده در فیلم را تجربه کرده و خود به عنوان بازمانده‌ای از نسل گذشته فیلم‌سازان به خوبی توانسته است مسائل آن‌ها را واکاوی کند و با بهترین پیامی که امکان انتقالش به این طبقه بود، پیام خود را درمورد مرگ کاری با مرگ جسمانی پیوند زند و به نوعی، بیکاری را برای هنرمندان معادل مرگ جسمانی تلقی می‌کند. او به عنوان کسی که سال‌ها دور از وطن و در خارج از کشور مشغول کارهای هنری یا کارهای مرتبطی نظیر توزیع فیلم‌های ایرانی و... بوده، پس از بازگشت به وطن با مسئله سانسور و عدم اعطای مجوز روبه‌رو شد و همین مسئله دغدغه‌ای برای او ایجاد کرد که سبب شد دست به خلق چنین اثری بزند.

Archive of SID

www.SID.ir

در جمع‌بندی چهرهٔ طبقاتی مرگ در این فیلم می‌توان گفت که فیلم‌ساز همچون پزشکی که بیمارش را معاینه می‌کند، در این فیلم به بررسی وضعیت زندگی هنرمندان و نویسندگان پیش از انقلاب پرداخته و با نشان دادن آن‌ها در وضعیت بیمار محتضری که در انتظار مرگ است، داستان خود را دنبال کرده است. ترک وطن، و بنابراین عدم امکان آفرینش هنری به شکل مطلوب و ممنوع الکار شدن این هنرمندان هر دو به نوعی نماد مرگ کاری آنان تلقی شده است و در عین حال فیلم می‌خواهد لزوم تلاش هنرمندان برای آفرینش هنری در دشوارترین شرایط را گوشزد کند. این نه تنها مسئولیت کاری هنرمندان که معنای زندگی آن‌هاست. زیرا برای هنرمند کار یعنی زندگی و کار نکردن یعنی مرگ. اما فیلم در مجموع یک فیلم سیاه نیست، چون در پایان بارقه‌های امید در زندگی هنرمند قهرمان داستان درخشیدن می‌گیرد و این امیدواری خود نتیجهٔ تحولات اجتماعی همزمان با جریان پایانی فیلم است.

خانه‌ای روی آب: چهرهٔ اجتماعی مرگ

دکتررضا سپیدبخت پزشکی فاسد است که امید و باوری ندارد و در واقع در زندگی شخصی دچار یک سقوط آزاد شده است. او دارای روابط ناسالم با زنان، و مردی بی خبر از خانواده است، با پسری که تازه از فرنگ برگشته و معتاد است و مشکلات بسیار دیگری هم دارد که در طول فیلم آشکار می‌شود. فیلم در کنار نمایش این سقوط، باختن و متلاشی شدن که با ورود کودک هشت ساله حافظ قرآن، به نجات و رستگاری منتهی می‌شود، مسائل اجتماعی متعددی را به نمایش می‌گذارد.

پزشک بیمار: نشانه شناسی رمزگان فنی فیلم

سکانس اول فیلم، قبل از تیتراژ و با موسیقی دلهره آور، فضایی کم نور و مه‌آلود، نورپردازی با مایهٔ تیره و فیلم‌برداری با زاویه سرازیر از ماشین دکتر سپیدبخت آغاز می‌شود، و در نهایت با تصادف دکتر با فرشته تمام می‌شود. دکتر در جاده‌ای مه‌آلود با موجود زیبایی که به تعبیر خودش فرشته بوده است، تصادف می‌کند و فرشته به عنوان سمبل نیکی و پاکی توسط دکتر آسیب می‌بیند. در واقع در این نمای نخستین از فیلم سعی شده است دکتر به عنوان نمادی از پلیدی‌ها، در تقابل با فرشته به عنوان نمادی از پاکی‌ها نشان داده شود. دکتر با اعمال ناپاک خود به خوبی‌ها و همان فرشته آسیب می‌رساند و در واقع فطرت انسانی و پاک خود را خدشه‌دار می‌کند.

تیتراژ فیلم با نوشته‌هایی معلق در آب آغاز می‌شود و بدین واسطه بر معلق بودن خانه روی آب تاکید شده است. خانه که دراین فیلم نمادی است از زندگی متزلزل دکتر سپیدبخت، به واسطه گناهان او، در واقع وضعیتی معلق و نابسامان دارد. دکتر خانه‌ای بر آب ساخته که هر لحظه در حال غرق شدن است؛ او در گناهان خود غرق است.

Archive of SID

www.SID.ir

در سکانس‌هایی از فیلم، پیرزنی سفید پوش در فضایی با نورپردازی مایه روشن و در زمینه‌ای با رنگ سفید که حس خوشبینی را به همراه دارد، بافتنی رنگارنگی را می‌بافد. اطراف این پیرزن را گلوله‌های رنگی کاموا احاطه کرده‌اند. ترکیب‌بندی متقارن این صحنه بر حالتی مذهبی و آرام دلالت دارد و این گلوله‌های رنگی کاموا که در چند سکانس از فیلم بر آن‌ها تاکید می‌شود، همان نخ‌های سرنوشت آدمیان‌اند که بافته می‌شوند. این مسئله بر گرفته از یک اسطوره قدیمی یونانی است که معتقد است مادر زمان سرنوشت همه را می‌بافد.

در سکانسی دیگر، دکتر در بیمارستان مطلع می‌شود که پسرکی حافظ قرآن به کما رفته است. در اکثر سکانس‌هایی که به بیمارستان و مطب دکتر مربوط می‌شوند نوع عدسی عادی است، زاویه دوربین هم سطح چشم و نماها متوسط هستند که همگی بر روزمرگی دلالت دارند؛ این‌ها نمایشگر زندگی عادی دکتر و همذات پنداری مخاطب با سوژه است. دراین سکانس‌ها دائماً بر روابط ناسالم میان دکتر با پرستاران و منشی‌اش تاکید می‌شود.

درسکانس‌هایی از فیلم، پیکان سفید رنگی در تعقیب دکتر است. دراین سکانس‌ها ما با ترکیب‌بندی پویای صحنه‌های تعقیب وگریز، آشفتگی و سردرگمی دکتر روبه‌روییم و فیلم‌برداری با زاویه سرازیر دوربین بر ضعف دکتر تاکید می‌کند. در سکانس‌های نهایی فیلم، دکتر با پسرک حافظ قرآن همراه می‌شود و همین همراهی است که او را به بهشت می‌کشاند. پس از همراهی با این پسرک، زخم دست دکترکه نماد پلیدی‌های وجودی اوست بهبود می‌یابد. همچنین حمله وحشیانه مردان سیاه‌پوش که بازهم نمادی از یورش گناهان به سمت دکتر هستند، متوقف می‌شود و از فرو رفتن بیش از حد دکتر در سیاهی و گناه جلوگیری می‌کند. کودک با تلاوت آیاتی (آیات ۱۰،۹،۸،۷) از سوره بقره، مردان سیاه پوش را فراری می‌دهد و دکتر را به بهشتی سرسبز رهنمون می‌شود. در واقع این کودک حضوری معنوی برای دکتر دارد، آن‌جا که مردان سیاه‌پوش به عنوان نماد ناپاکی‌های ایجادشده توسط خود دکتر، او را از پای در می‌آورند، کودک مانوس با کتاب آسمانی به عنوان نماد معنویت و پاکی با آن جامه سپید به بالین دکتر می‌آید و سعی می‌کند به او آرامشی درونی بخشد.

در سکانس آخر که ابتدا با صفحه‌ای سفید آغاز می‌شود و پیرزن در آن دوباره درحال بافتن نخ‌های کامواست، فضایی نورانی و سرسبز، رنگ‌هایی گرم و شادی که نویدبخش خوش‌بینی و امید هستند، و نورپردازی با مایه روشن که دلالتی بر نیک انجامی است غلبه دارد. دکتر سپید بخت و پسرک حافظ قرآن با جامه‌ای سپید برروی بافته‌های زن آرمیده‌اند. گویی مادر زمان سرنوشت آنان را بافته و به آخر رسانده است. حالا دکتر سپید بخت به واسطه همراهی با حافظ قرآن در بهشتی زیبا و ملکوتی آرمیده است. حرکت دوربین به سوی بالا و به سمت آسمان تاکیدی است برعروج روحانی روح دکتر سپید بخت به مکانی والا؛ او واقعاً سپیدبخت شد.

Archive of SID

www.SID.ir

جامعهٔ محتضر: تحلیل جامعه شناختی فیلم

فرمان‌آرا در فیلم دوم خود آشکارا به مسائل اجتماعی اشاره می‌کند. او سعی دارد در یک فیلم همه مسائل و بحران‌های اجتماعی جامعهٔ معاصرش را نشان دهد. در سکانس‌های نخستین فیلم با شخصیت دکتر آشنا می‌شویم. در جریان این آشنایی روابط نامشروع او با زنان آشکار می‌شود. او که دارای ثروتی فراوان است، در زندگی به همه خواسته‌های مادی‌اش رسیده، ولی گویی از آرامشی که غایت زندگی است غافل مانده است. او پزشکی زبردست است، اما خود وی نمی‌تواند از پس مشکلاتش بر آید. تاکید روی زخم دست او که راهی برای مداوای آن نمی‌یابد، نشان می‌دهد، او که برای بیمارانش نوید گر بهبودی است (اگر چه در فیلم بیماری مداوا نمی‌کند) گویی خود بیماری ابدی است. فیلم به مسئله زنان ناسالم نیز اشاره می‌کند؛ پرستار بیمارستان، منشی دکتر سپیدبخت، دختر بیمار ایدزی و زنانی که از راه‌های نامشروع کسب در آمد می‌کنند از آن جمله‌اند.

از طرف دیگر، فیلم به مسئله زنانی که فقط نقش تولید کودک را دارند نیز اشاره کرده است و مسئله ازدیاد جمعیت در خانواده‌هایی که داشتن فرزند بیشتر را موهبتی خدایی می‌دانند به نقد می‌کشد و قربانی شدن زنان طبقه پایین جامعه در اثر زایمان‌های پی‌درپی را از پیامدهای این تفکر تلقی می‌کند. از آن‌جا که دکتر سپید بخت پزشک متخصص زنان و زایمان است، با زنان بسیاری مواجه می‌شود که می‌تواند هریک موضوعی مستقل برای پرداختن باشند.

گنجاندن شخصیت قاری قرآن که تصادفاً در بخش زنان یعنی بخش مربوط به دکتر بستری شده است رابطه‌ای مستقیم با دکتر دارد. برای مخاطب در سکانس‌های اولیه فیلم این مسئله اصلا جلب توجه نمی‌کند، اما پس ازهمراه شدن دکتر سپیدبخت با پسرک قاری قرآن، مستقیما شاهد تحولی در زندگی او هستیم. فیلم از طرفی این موضوع را بهانه‌ای برای حضور معنویت در زندگی انسان قرار داده است و از طرف دیگر مسئله دین ظاهری را که تنها در تلاوت قرآن یا حفظ ظاهری آیات خلاصه می‌شود نفی می‌کند.

نمایش پدر دکتر در خانه سالمندان بهانه‌ای می‌شود برای اشاره به سستی رابطهٔ پدر و فرزندی در جامعهٔ امروز، کاهش عاطفه‌ها، افزایش فاصله‌ها و ترسیم پدر بزرگ‌های که حالا جایگاهشان سراهای سالمندان است. ارتباط دکتر سپیدبخت با پدرش نیز ماشینی است، همان طور که ارتباطش با پسرش خالی از عاطفه است. در این فیلم ما با سه نسل شامل پدربزرگ، پسر و نوه روبه‌رو هستیم و هریک از آن‌ها با مشکلاتی دست و پنجه نرم می‌کنند که نسل قبل موجب پیدایش آن شده است. از طرفی دکتر سپیدبخت به داشتن روابط نا سالم پدرش با زنان و آثار نامطلوب او بر خودش اشاره می‌کند و از طرف دیگر، پسر خود او که حالا با ارمغانی به نام اعتیاد از فرنگ برگشته است، ازعدم توجه پدر در مدت پانزده ساله اقامت او در غربت و زندگی بدون احساس وجود تکیه گاهی به نام پدر، شکایت دارد.

Archive of SID

www.SID.ir

با گم شدن مانی، پسر دکتر و فرار او از کلینیک ترک اعتیاد، دکتر در جستجوی او به سطح شهر می‌رود. شهر در فیلم نماد جامعه‌ای تاریک و غبار گرفته و مملو از جوانانی بی‌هدف است، پسران و دخترانی که تا پاسی از شب در خیابان‌اند. فیلم با به تصویر کشیدن محله‌های پایین شهر که دکتر برای یافتن پسرش به ناچار با پایین آمدن از برج عاج بالای شهری خود به آنجا سرک می‌کشد، تیرگی‌های دیگری را به تصویر می‌کشد. او در خیابان‌هایی که حتی شاید یک بار هم گذرش به آنجا نیفتاده است، به دنبال پسرش می‌گردد، و در پرتو این جستجو، مخاطب صحنه‌های رقت باری از زندگی معتادان را به تماشا می‌نشیند.

درسکانس پایانی فیلم که دکتر با پسرک حافظ قرآن همراه می‌شود، از طرفی به مسئله قرآن و حضور همه جانبهٔ آن در زندگی اشاره شده است و از طرف دیگر از اجبار کودکان به حفظ قرآن؛ موضوعی که زمانی در جامعه ایران رایج شده بود، انتقاد می‌شود. فیلم با بهره‌گیری از این موضوع، دینداران متظاهر را نقد کرده و آن‌ها را باعث آسیب دیدن کودک بی‌گناه می‌داند. اما از طرف دیگر خود کودک را به دلیل بی‌گناهی و پاکی درونی‌اش و نیز به خاطر اثرات معنوی قرآن در وی، تقدیس می‌کند. فیلم در این تقدیس تا آنجا پیش می‌رود که وجود کودک حافظ قرآن را عامل نجات شخصیت اصلی داستان نشان می‌دهد.

در فیلم، میان دو مفهوم ریاکاری و صداقت تقابلی دوتایی ایجاد شده است. در حالی که ریاکاری به مذهبیونی نسبت داده می‌شود که بی توجه به مشکلات و مسائل اجتماعی نمایش داده شده در فیلم، برای نمایش دینداری خود با تشویق کودکانشان به حفظ قرآن فرصت کودکی کردن را از ایشان می‌گیرند، صداقت به دکتر منتسب شده است که به رغم داشتن فساد اخلاقی، که از نظر فیلم مسئله‌ای شخصی است، به انجام وظیفه شغلی خود تعهد دارد و در عین حال با صداقت به گناهان خود نزد خویش اعتراف می‌کند. همین صداقت است که وسیله پیوند او با معصومیت کودک حافظ قرآن و عامل نجاتش می‌شود. این در واقع نوعی نقد اجتماعی به جامعه‌ای است که اگر چه همانند دکتر، بیمار است، به دلیل سرپوش گذاشتن روی بیماری به جای اعتراف، شناخت و درمان آن، راه نجاتی برایش متصور نیست.

فیلم در پایان، مرگ توام با آرامش دکتر سپیدبخت را به تصویر می‌کشد. مردان سیاه پوش فیلم به عنوان نماد گناهان دکتر به دنبال هلاک او هستند، در حالی که حضور پسرک حافظ قرآن در زندگی دکتر نماد حضور نوعی معنویت در زندگی پر از گناه اوست که زمینه نجاتش را فراهم می‌سازد. شاید به دلیل بیداری دکتر و آگاهی از زندگی بیهوده و اشتباهات گذشته‌اش احساس فقدان معنویت در او بیدار می‌شود. پس از این خودآگاهی است که پسرک با حضور خود آرامش و معنویت از دست رفته را به او بر می‌گرداند.

Archive of SID

www.SID.ir

در مجموع می‌توان گفت فیلم به بهانه نمایش زندگی دکتر سپید بخت، ما را نه تنها با مسائل زندگی او که با مسائل کلی جامعه خود ما آشنا می‌کند. هم دکتر و هم جامعه دچار انحرافات زیادی هستند. خود دکتر به نوعی شکل کوچک شدهٔ جامعه است و در سطحی خرد، همان مشکلاتی را دارد که جامعه نیز با آن روبه‌روست. مسائلی چون اعتیاد، روابط ناسالم با زنان، زنان ناسالم، مسئله کهنسالان و قفسی به نام خانه سالمندان، فقدان عاطفه میان پدران و پسران، ایدز به عنوان یک مسئله اجتماعی ونه یک بیماری و در نهایت مهم‌ترین مسئله که شاید سر منشأ همه مسائل است، یعنی فقدان معنویت و عدم حضور همه جانبهٔ آن در زندگی بشر امروزی، مضامینی هستند که در فیلم به فرد و جامعه نسبت داده می‌شود. پیام نهایی فیلم غافل نماندن از حضور معنویات در زندگی است، البته نه با ذکر و تلاوت ظاهری کتاب آسمانی، بلکه با اعتراف به خطا و مشکل و سعی در رفع آن. هدف فیلم‌ساز در نهایت مذمت تمام کسانی است که دین را درجلوه‌های ظاهری آن یافته‌اند و این مسئله به دلیل دینی بودن نظام سیاسی جامعه ما، خود نقدی اجتماعی است.

در جمع‌بندی چهرهٔ اجتماعی مرگ در این فیلم می‌توان گفت، اولاً انسان فاسد نماد جامعهٔ فاسد نمایش داده شده و خود فسادهای اجتماعی نیز در اشکال متنوعش تصویر شده است. جامعه فاسد با جامعه مرده برابر دانسته شده و در نهایت همان‌طور که انسان فاسد با ویژگی صداقت و اعتراف به گناه و روی آوردن به معنویات رستگار می‌شود، گویی جامعه فاسد نیز می‌تواند با شناسایی مفاسد خود و اعتراف به وجود آن‌ها، سعی در اصلاح داشته باشد که البته لازمهٔ آن توجه به معنویات به صورتی غیر متظاهرانه است.

یک بوس کوچولو: چهره فردی مرگ

اسماعیل شبلی نویسنده۷۲ ساله‌ای که به سرطان ریه مبتلاست، تن به شیمی درمانی نداده است و قصد خودکشی دارد، امّا حوادثی مانع این کار می‌شود. او در همین حین مشغول نوشتن سطرهایی از آخرین داستانش به نام نبش قبر است. سعدی، دوست اسماعیل، پس از سال‌ها دوری از وطن برای رفتن بر سر مزار پسرش که خودکشی کرده به ایران آمده است. صبح روز بعد شبلی و سعدی عازم سفر به نقاطی از ایران هستند. پس از گشت و گذار در مناطق تاریخی به یکی از جنگل‌های شمال می‌روند، فرشته مرگ با زدن بوسه‌ای بر گونهٔ شبلی جانش را می‌گیرد. پلیس سعدی را بازداشت می‌کند، اما فرشته مرگ با آوردن حکم آزادی سعدی و کرایه کردن ماشینی، سعدی را رهسپار مزار فرزندش می‌کند. درگورستان، محلی که کامران درآن دفن شده است، سعدی نیز جان می‌دهد.

Archive of SID

www.SID.ir

مرگی به شیرینی یک بوسه: نشانه شناسی رمزگان فنی فیلم

تیتراژ فیلم با تصویری از یک پارچه سیاه معلق درآسمانی آبی رنگ، پرندگانی سیاه و تصویر لبی آغاز می‌شود که به انتهای قبری سیاه منتهی می‌شود. این لبی است که نشانهٔ بوسه مرگ است. این قبر، صحنه، و آدم‌هایی که برای نبش قبر رفته‌اند، شخصیت‌های آخرین داستان ابراهیم شبلی هستند. درسکانس ابتدایی فیلم با نماهایی درشت از کتابخانه و کتاب‌هایی که میان نویسندگان آن نام اسماعیل شبلی هم به چشم می‌خورد، درمی‌یابیم او نویسنده‌ای معروف است که حالا مشغول نگارش یکی از داستان‌هایش، یا احتمالاً آخرین آن‌هاست. نمای درشت از دفتر و دستی که مشغول نوشتن آخرین سطرهای داستانی دربارهٔ نبش قبر است، بر اهمیت آخرین کلماتی که می‌گوید: «سیاهی در سیاهی در سیاهی» تاکید می‌کند. این کلمات اشاره به سیاهی قبر دارد و معلوم می‌سازد که موضوع این فیلم هم چیزی جز مرگ نیست.

نمایی درشت از دست شبلی که دو لول تریاک را درلیوان چای می‌اندازد و قصد خودکشی دارد، نشان دهنده مردی خسته و بیمار است که دیگر چیزی به پایان زندگی اش نمانده است. صدای در می‌آید و او نمی‌تواند قصدش را عملی کند. به سمت در می‌رود، زاویه دوربین هم سطح چشم است و نوع عدسی عادی همه چیز طبیعی است. نمایی دور از در نشان داده می‌شود که در پشت آن کسی نیست، اما شبلی از زاویه دید خود کسی را می‌بیند و در را برایش می‌گشاید.

از همین سکانس است که مخاطب متوجه حضور یک موجود فرازمینی می‌شود. ابتدا نمایی بسیار درشت از صورت شبلی که به واسطه حضور آن زن نورانی شده و بر تعجب شبلی دلالت دارد، و بعد باز هم نمایی بسیار درشت از صورت آن زن که شالی سپید رنگ بر سر دارد به تصویر کشیده می‌شود. تصویر زن با نورپردازی عجیب بر صورت همراه است به طوری که پرتو نور بیش از هر جای دیگر روی چشم های فرشته متمرکز شده و تاکیدی است بر وضعیت متعالی و فرا بشری این موجود. درخواست شکر از شبلی توسط زن نمادی است از یک مرگ شیرین، گویی فرشته مرگ آمده تا مانع خودکشی شود که عذاب ابدی را به دنبال دارد. عذاب ابدی شایسته فردی به خوبی شبلی که نویسندهٔ متعهدی معرفی می‌شود نیست.

در سکانس‌های بعدی، عزیمت این دو نویسنده به سفر و حرکت ماشین آن دو با آمدن سیل تشیع جنازه کنندگان پیوند می‌خورد. نمایی دور از تشییع جنازه همراه با مردان و زنان سیاه پوش و موسیقی غم انگیز و نگاه محزون نوهٔ شبلی می‌تواند دلالتی بر سفر بی بازگشت این دو باشد، سفر این دو سفری به آخرت است، سفری که بازگشت جسمانی ندارد. آن‌ها برخی از مناطق زیبای کشور و مکان‌های باستانی چون نقش جهان و پاسارگاد و ... گشت و گذار می‌کنند. به نظر می‌آید فیلم در عین

Archive of SID

www.SID.ir

حال سعی دارد زیبایی‌های ایران را به رخ بکشد. سعدی درسکانسی می‌گوید، ترسیدم این‌ها از یادم بروند، ترسیدم در غربت بمیرم.

در سکانس‌های انتهایی فیلم، شبلی و سعدی به جنگلی سرسبز می‌رسند. سعدی می‌نشیند تا استراحت کند. در این هنگام قامت همان فرشته زیبا و سپیدپوش ظاهر می‌شود. او با بوسه‌ای کوچک بر گونه شبلی، وی را رهسپار دنیای جاوید می‌کند. بوسه در فرهنگ بشری نشانه ابراز محبت است و فرشته مرگ نیکان را در انتهای سفر دنیایی‌شان، با بوسه‌ای بدرقه می‌کند. شبلی در دامان طبیعت می‌میرد تا با مرگی آسوده، از درد و رنج سرطان نجات یابد. نمایی زیبا با نورپردازی مایه روشن و رنگ‌هایی گرم بر نیک فرجامی شبلی دارد.

درسکانس بعدی، وقتی سعدی با جسم بی روح و صورت نورانی شبلی مواجه می‌شود و در می‌یابد که او مرده است، باچشمانی گریان، «ایران» را فریاد می‌زند. فیلم برداری با زاویه سرازیر دوربین از این دو نویسنده اشاره‌ای است بر ناتوانی آن‌ها در برابر سرنوشت. در سکانس‌های بعدی و پس از بازداشت سعدی در پاسگاه، فرشته مرگ در هیبت مامور نیروی انتظامی و با چادری سیاه رنگ سعدی را آزاد میکند. طی دیالوگی که بین او و مامور پاسگاه برقرار می‌شود، فرشته می‌گوید من دستوری از بالا آورده‌ام. او با دستوری از بالا آمده است تا سعدی را به ببرد جایی که آرزو دارد در آن‌جا بمیرد.

ماشینی سیاه منتظر سعدی است. فرشته مرگ او را به مقصد نهایی که قبر پسرش کامران است راهنمایی می‌کند. راننده در طی راه از یک بوس کوچولو صحبت می‌کند و می‌گوید، اگر وجدانت راحت و آسوده باشد مرگ مثل یک بوس کوچولو می‌ماند، ولی اگر آلوده به گناه باشی، نه! سعدی درجاده درختی را با یک پارچه سیاه بر روی آن، می‌بیند و می‌گوید آن علامت من است و اشاره به همان پارچه‌ای دارد که او روز خودکشی پسرش برروی درخت باغ نزدیک منزلش دیده بود. او دارد به مرگ نزدیک می‌شود.

یکی ازسکانس‌های مهم فیلم جایی است که همان فرشته مرگ، اما این بار با شالی سیاه رنگ برای اولین‌بار در فیلم بر سعدی آشکار می‌شود. هنگامی که ماشین از فضای تاریک تونل عبور می‌کند، او به سعدی می‌گوید شما مرا می‌شناسید، من را هم در فرودگاه (اشاره به زنی که سعدی را از فرودگاه به خانه شبلی آورده است) و هم در ژنو (اشاره به پارچه سیاه بر روی درخت در روز خودکشی پسرش کامران) دیده‌اید. وقتی سعدی از فرشته مهلتی دوباره برای زندگی می‌خواهد، پاسخ می‌گیرد که فرار از مرگ بی‌فایده است. رفتار فرشته با این دو نفر متفاوت است؛ درحالی که شبلی را به زندگی دعوت می‌کند تا با خودکشی از این دنیا نرود، زمان زندگی را از سعدی می‌ستاند.

سکانس مربوط به قبرستان با نمایی درشت از قبر پسر سعدی (کامران) آغاز می‌شود. سعدی بر سر مزار پسرش عاجزانه گریه می‌کند. نمای درشت از صورت وی دراین هنگام است بر نزدیکی و

www.SID.ir

همذات پنداری مخاطب با او. سعدی پس از مجادله با همسر سیاه پوش خود در کنار قبر کامران در حالی که دارد آنجا را ترک می‌کند، ناگهان نقش بر زمین می‌شود. زاویه سرازیر دوربین همراه با نمایی بسیار درشت از صورت سعدی که احساس عجز و ناتوانی را درصورت او نشان می‌دهد همگی نشان دهنده ضعف سعدی است.

سعدی می‌گوید: دیگر فایده‌ای ندارد، من از مرگ در غربت فرار کردم، این‌جا که وطن است اشکالی ندارد. و به همسرش می‌گوید، به آن پیرزن زشت هم بگو برود. این پیرزن زشت همان فرشته مرگ است که در چشم سعدی این‌گونه دیده می‌شود. نمای درشت صورت او به هنگام جان دادن و از دنیا رفتن با نگاهی خیره و چشمانی باز، نشان از مرگی دارد که به آسانی مرگ شبلی نیست. بلافاصله نمایی بسیار دور از زیبایی طبیعت ایران که نمای معرف است و نمایی از پرچم سه رنگ ایران به عنوان سمبلی از وطن، همگی نشان دهنده مرگ درآغوش مام وطن (ایران) است که سعدی آرزویش را داشت.

بازگشت به خویشتن: تحلیل جامعه شناختی فیلم

از همان سکانس‌های ابتدایی فیلم درمی‌یابیم این اثر نیز دربارۀ مرگ است. پارچۀ سیاه معلق در هوا و لبی که بوسه‌اش مرگ است. اما این بار مرگ، زندگی دو نویسندۀ پیر را نشانه گرفته است. شخصیت‌های اصلی فیلم نویسندگانی از گذشته‌ای دور هستند که اینک به افرادی کهنسال و البته تنها مبدل گشته‌اند. دو نمونۀ دیگر از همان هنرمندانی که در بوی کافور، عطر یاس با مسائلشان آشنا شدیم. یکی از آن‌ها پس از سال‌ها دوری، به وطن بازگشته و دیگری پس از سال‌ها تلاش و فعالیت ادبی در وطن به روزهای پایانی عمر خود نزدیک می‌شود. فیلم با اشاره به مسئولیت نویسندگان در قبال وطن و تقدیس آن‌هایی که ماندند و با دست و پنجه نرم کردن با مشکلات کماکان به فعالیت هنری خود ادامه دادند، نویسنده تازه از فرنگ برگشته را نیز سرزنش می‌کند. اما در پایان، همین بازگشت را نیز ارج نهاده و مرگ او را چیزی میانه مرگ وحشتناک نمایش داده شده در اول فیلم که متعلق به شخصیت منفی قهرمان داستان شبلی است، و مرگ توام با آرامش شبلی قرار می‌دهد. گویی خود این بازگشت به خویشتن به نوعی جبران غفلت‌های قبلی را کرده است.

می‌توان گفت موضوع فیلم ستایش و نکوهش دو نوع زندگی است. نویسنده‌ای که در ایران مانده و در واقع تولیدات ادبی و فرهنگی خویش را به هموطنانش عرضه کرده، و نویسنده‌ای که با تغییر جو سیاسی کشور به سوئیس (مهد آزادی) عزیمت کرده تا در واقع به گفته خودش به دور از سانسور و دیکتاتوری به آرامش برسد. با این حال او به آرامش که نرسیده هیچ، به نوعی فراموشی نیز دچار شده که نماد آن در فیلم بیماری آلزایمری است که بدان مبتلا شده است. او در واقع نه تنها وطن، بلکه

Archive of SID

www.SID.ir

همسر و فرزندانش را ترک کرده و بدون هیچ تعلق خاطری به خانواده و وطن درگذشته‌ای دور، حالا بازگشته است تا در وطن به دور ازغم غربت، آسوده جان دهد.

در واقع فیلم آن دسته از هنرمندان و نویسندگان قدیمی را که مهاجرت کردند و در کشور نماندند، نقد می‌کند. به نظر می‌رسد سعدی نمایندهٔ تمام آن‌هایی است که رفته‌اند و با این رفتن نه تنها آسوده نشده‌اند، بلکه غم غربت آن‌ها را در اضطراب و آرزوی بازگشت فرو برده است. فراموشی از آن‌ها افرادی بدون هویت و مضطرب ساخته است. این‌ها هر آنچه را که نماینده تمدن وطنی و دیرینه تاریخی کشورشان است- که در فیلم با نمادهایی از تخت جمشید، پاسارگاد و نقش جهان تصویر می‌شود- فراموش کرده‌اند. این فراموشی برای ایشان بسیار گران است، به طوری که سعدی در فیلم می‌گوید، ترسیدم این‌ها (آثار تمدنی) از یادم بروند، برای همین آمده‌ام که در میان این‌ها و در وطن خود بمیرم.

اما در مقابل این شخصیت، ما با شبلی مواجهیم که در اولین سکانس او را درحال نوشتن آخرین داستان خود می‌بینیم و دراین سکانس ابتدایی است که می‌فهمیم او قصد خودکشی دارد. پس او نیز از زندگی راضی نیست و شاید بتوان گفت بیماری کشنده‌ای که موجب نارضایتی او از زندگی شده نمادی است از زندگی دشوار هنری وی در این جامعه. وی به رغم دشواری‌ها مانده و با تحمل مشکلات به کار کردن ادامه می‌دهد. این چیزی است که فیلم بدان ارج می‌نهد. او در جریان فیلم با مرگی شیرین، در مقابل مرگ نه چندان خوش سعدی، از دنیا می‌رود.

او نمایندهٔ نویسندگانی است که به کشور خود خدمت کرده‌اند و پاداش این خدمت، تجلیل جوانان از او در پاسارگاد است. درحالی که هر دو دوست نویسنده هستند، شبلی را همه می‌شناسند و سعدی همان طور که فراموش کرده، فراموش هم شده است؛ جوانان او را نمی‌شناسند و به او توجهی ندارند. همین طور مامور پاسگاهی را می‌بینیم که از شبلی به عنوان بزرگ ادب کشور یاد می‌کند، ولی حتی نامی از سعدی نشنیده است. پیام اجتماعی فیلم در این سکانس‌ها آشکار می‌شود که ترک وطن تحت هر شرایطی به نقد می‌کشد.

فیلم درحقیقت منتقد نسلی از نویسندگانی چون سعدی است که پیش از آن‌که از دنیا بروند، از جامعه رفته‌اند و به واسطه همین ترک و توقف تولید ادبی پیش از مرگ جسمانی مرده‌اند، چرا که جامعه آن‌ها را از یاد برده است. سعدی به گفته خودش ۴۰ سال است که ننوشته و اگر چه به گمان خودش از سد سانسور به مهد آزادی سوئیس پناه برده، درآنجا نیز به نوشتن نپرداخته است. پس عملاً با بیکاری فاتحهٔ خویش را خوانده است. دراین فیلم هم مانند فیلم اول، مرگ کاری هنرمندان مساوی است با عدم فعالیت نویسنده‌ای که تن به نوشتن نداده است. اما مرگ این بار نه مانند فیلم بوی کافور، عطریاس، در چهرهٔ طبقاتی که در چهرهٔ فردی نمایش داده شده است. دلیلش هم این است که

Archive of SID

www.SID.ir

نویسنده خود نخواسته که بنویسد. او سانسور در ایران را بهانه‌ای برای بیکاری دانسته، اما در خارج از وطن نیز کار مهمی انجام نداده است.

فیلم ستایش هنرمندانی است که مانده‌اند. به نظر می‌رسد فرمان‌آرا با تجربه خود در خارج از وطن و بازگشت دوباره‌اش به ایران و از سر گرفتن فعالیت‌های هنری، خود به خوبی با مهاجران و وضعیت آن‌ها در غربت آشناست. در عین حال شاید خود او نیز پس از آمدن به وطن با تجربه سعدی مواجه شده و جامعه او را نادیده گرفته باشد. اما او بیکارنماند و با هنرش این تجربیات را منعکس نموده است. فرمان‌آرا با به تصویر کشیدن دو نویسنده با دو نوع رویه متفاوت، سعی دارد پیامی والا به همقطاران خود بدهد؛ ماندن و خدمت به جامعه هم مساوی با محبوبیت و مشهور شدن است و هم برابر با عاقبتی خوش که با مرگی آرام به پایان می‌رسد.

در جمع‌بندی چهرهٔ فردی مرگ در این فیلم می‌توان گفت، اگر در فیلم بوی کافور، عطر یاس، نظام سیاسی به عنوان مانع فعالیت هنری هنرمندان و عامل مرگ کاری آنان نقد می‌شود، و اگر در فیلم خانه‌ای روی آب، سیاهی‌های این جامعه به تصویر کشیده می‌شود و فیلم نقش پزشکی را به عهده می‌گیرد که می‌خواهد با تشخیص بیماری‌های اجتماعی راه درمان آن‌ها را هموار سازد، در یک بوس کوچولو به مسئولیت فردی هنرمندان اشاره می‌شود، برای آن‌هایی که به این مسئولیت عمل کرده‌اند مرگی آرام، و برای آن‌هایی که مسئولیت خود را نادیده گرفته‌اند مرگی نه چندان خوشایند، به تصویر کشیده شده است.

سیر تحول موضوعی فیلم‌ها که با سیر تاریخی آن‌ها نیز مطابقت دارد، نشان‌دهنده این است که بهمن فرمان‌آرا به عنوان سینماگری از نسل سینماگران قبل از انقلاب که دیدگاه‌هایی متفاوت با دیدگاه‌های متعارف و رایج در نظام سیاسی اجتماعی ایران دارد، به آرامی در حال تطابق پیدا کردن با نظام اجتماعی جدید است. بدین ترتیب که در فیلم اول، وی منتقد نظام سیاسی است، در فیلم دوم در چهره یک مصلح اجتماعی ظاهر می‌شود، که خود نشان‌دهنده دغدغهٔ او درمورد جامعه است، و در فیلم سوم حتی به نوعی به انتقاد از خود و هم‌فکران خود می‌پردازد و آنان را نصیحت می‌کند که به رغم همهٔ مشکلاتی که وجود آن‌ها را منکر نمی‌شود، ترک وطن و توقف فعالیت‌های کاری نه تنها راه چاره نیست، بلکه خود مرگی زود هنگام است که بی‌شباهت به خودکشی نیست.

Archive of SID

www.SID.ir

نتیجه گیری:

نظریهٔ بازتاب جامعه در آینهٔ هنر، در جامعه شناسی هنر سابقه زیادی دارد، اگر چه تبیین نظریه پردازان مختلف از چگونگی این بازتاب با همدیگر بسیار متفاوت است. دیدگاه بازتابی گلدمن بر این نکته تکیه دارد که محتوای آثار ادبی ممکن است عینا بازتابی از جامعه نباشد، اما جهان‌بینی ارائه شده در قالب این محتوا، مسلما در جامعه، معاصر نمودی خارجی دارد. البته شرط این همسانی پدید آیی اثر هنری بزرگی است که محصول کار خلاقانه فرد استثنایی یا هنرمند بزرگ است. در این مقاله فرمان‌آرا فردی استثنایی از گروه هنرمندان پیش از انقلاب تلقی شده است که از یک طرف بیشترین میزان آگاهی ممکن را در مورد جهان‌بینی و وضعیت این گروه در جامعه فعلی دارد، و از طرف دیگر با احاطه به قراردادهای زیباشناختی در حوزهٔ سینما و استفاده از خلاقیت خود، این جهان‌بینی را در اثری هنری نیز به نمایش می‌گذارد.

همان‌گونه که در نقد درون نگر آثار مشاهده شد، این فیلم‌ساز با بهره‌گیری از نمادها، نکات فنی فیلم‌برداری، نورپردازی‌ها و مسائل تکنیکی توانسته است فیلم‌هایی به لحاظ زیبایی‌شناختی قوی عرضه کند. در عین حال، او برای به تصویر کشیدن شخصیت‌ها در موقعیت‌های متفاوت مواجهه با مرگ از نمادهای فراوانی بهره گرفته که در هیچ یک از این سه فیلم تکرار نشده و با نمادهای ویژه خود، مرگ شخصیت‌های اصلی را هر بار از زاویه‌ای متفاوت به تصویر کشیده است. در واقع با این کار موضوع را در عمق بیشتری بررسی کرده و چهره‌های متفاوتی از آن را به نمایش گذاشته است. مفهوم مرگ در این سه گانه، در سه سطح *فردی*، *اجتماعی* و *طبقاتی* مطرح شده است.

در سطح فردی، میان افراد خوب و بد، البته با تعریف خود از خوبی و بدی، تمایز قائل شده و نشان داده است ترسی که انسان‌ها از مرگ دارند، برای همه یکسان نیست. افرادی که در زندگی خوب و درست کار و صادق بوده‌اند، نه تنها از مرگ ترسی ندارند، بلکه در زمان لازم به استقبال آن می‌شتابند. در عوض افرادی که در زندگی خطا کرده‌اند، و خود نیز بر آن آگاهی دارند، تمامی تلاش خود را به کار می‌برند تا مرگ را به تعویق بیندازند و در زمان لازم نیز با ترس و وحشت از آن استقبال می‌کنند. در مقایسه با وضعیت هنرمندان قبل از انقلاب در جامعه کنونی، این نوع نگاه می‌خواهد بر معنای خاصی از خوبی و بدی تاکید کند که با معنای رایج در جامعه ممکن است متفاوت باشد. خوب در شرایط دشوار، وظایف و مسئولیت‌های انسانی خود را فراموش نمی‌کند و به کارش ادامه می‌دهد، همچون شبلی که به رغم محدودیت‌های موجود، در وطن مانده و به نویسندگی ادامه داده است. در عوض بد کسی است که با کوچک‌ترین ناملایمات از وظایف و مسئولیت‌های خود پا پس کشیده و کارش را به امید به‌دست آوردن شرایط زندگی بهتر رها می‌کند، همچون سعدی که به دلیل ناهمخوانی با وضعیت اجتماعی پس از انقلاب، جلای وطن کرده و فراموش شده است. بنابراین با طرح موضوع

Archive of SID

www.SID.ir

مرگ در سطح فردی، فیلم‌ساز همچنان دارد مسئله خود و گروه اجتماعی که خود را متعلق بدان می‌داند، در سطح خرد مطرح می‌کند. این بخشی از جهان‌بینی گروه یاد شده است که بر آگاهی ممکن دلالت دارد و در فیلم یک بوس کوچولو بازتاب یافته است.

در سطح طبقاتی، فیلم‌ساز با توجه به زندگی قشر هنرمند و نویسنده سعی کرده است تاثیر شرایط اجتماعی را در زندگی و مرگ این قشر مطرح کند. همان‌طور که مشاهده شد، در فیلم بوی کافور، عطر یاس، وی ممنوع الکار شدن هنرمند، ترک وطن و آن طرد شدن از جانب جامعه را معادل مرگ جسمانی به تصویر کشیده و در عوض مقاومت و ادامه فعالیت هنری و ادبی را معادل زندگی و روشنایی نمایش داده است. درمورد شرایط اجتماعی می‌توان گفت، بخشی از عدم امکان کار و تولید هنری در زمان پس از انقلاب از عهدهٔ این گروه اجتماعی خارج بود و به عبارت دیگر جامعه موانعی برای کار آن‌ها ایجاد کرده بود. به همین دلیل، این فیلم در قالب یک نقد اجتماعی، جامعهٔ خود را به دلیل فراهم‌آوردن شرایط مرگ کاری، که در فیلم معادل با مرگ جسمانی هنرمندان شده، به نقد می‌کشد و با پایان‌بندی امیدوارانه‌ای که عرضه می‌کند، در حقیقت امکان تجدید حیات این هنرمندان را با فراهم آوردن شرایط کار برای آن‌ها در جامعهٔ جدید پیشنهاد می‌دهد. این هم بخش دیگری از جهان‌بینی این گروه اجتماعی است که در قالب نقد شرایط اجتماعی بیان شده و در کنار نقد فردی اعضای گروه قرار گرفته است و بازنمایی جهان‌بینی را کامل‌تر می‌کند. از طرف دیگر، فیلم‌ساز با استفاده از حداکثر آگاهی ممکن دربارهٔ شرایط گروه اجتماعی خود، راه حل پیشبرد اهداف و آمال و آرزوهای گروه را نیز عرضه می‌کند.

در سطح اجتماعی، فیلم‌ساز در فیلم خانه‌ای روی آب، نگاه این گروه اجتماعی به جامعه کل را به تصویر می‌کشد. او اگر چه قبول دارد انسان‌های فاسدی وجود دارند که نیازمند اصلاح هستند، اما در عین حال انسان فاسد را نتیجهٔ جامعهٔ رو به سقوط می‌داند و با نشان دادن ویژگی‌های فساد برانگیز جامعه، آن را به نقد می‌کشد. شاید این یک جور فرافکنی و تطهیر خود باشد، اما آنچه به لحاظ جهان‌بینی ارائه شده در اثر اهمیت دارد این است که بر مبنای فیلم، انسان فاسد وقتی به خودآگاهی می‌رسد و به فساد خویش اذعان می‌کند، زمینه اصلاح و سپیدبختی خود را فراهم می‌آورد، چیزی که در مورد جامعه فاسد نیز می‌تواند مصداق داشته باشد. اما فیلم از منظر این گروه اجتماعی، مدعی است که جامعه فاسد با سعی در پنهان کردن فساد و عدم اعتراف به آن، امکان اصلاح را از خود می‌گیرد و به این ترتیب رو به نابودی می‌رود. بنابراین بازگشت به معنویات، به معنای اذعان به خطاها و اصلاح خود در سطح فردی و اجتماعی در جهان‌بینی این گروه، راه حل بهبود جامعه معرفی می‌شود.

همان‌طور که در مقدمه بحث گفته شد، گفتمان حاکم بر فیلم‌های فرمان‌آرا در حوزهٔ امور دینی و معنویات، گفتمان روشنفکری است. بنابراین توجه به این نکته ضروری است که معنای معنویات مورد

Archive of SID

www.SID.ir

اشاره در این فیلم ممکن است دقیقا مطابق با معنایی نباشد که در سطح جامعهٔ اسلامی امروز رایج است. در این فیلم صداقت و قبول اشتباهات یکی از مهم‌ترین مصادیق معنویت و راه نجات فرد و جامعه معرفی شده است.

نکتهٔ مشترک این سه فیلم و این سه نوع نگاه به مرگ، امید به آینده است. این امید در سطح فردی، امید به مرگی خوش و آرام است که پیامد ناگزیر یک زندگی فعال و مسئولانه به شمار می‌رود. در سطح طبقاتی، امید بازگشت به زندگی اجتماعی با ادامهٔ کار مقدور می‌شود، به گونه‌ای که در پایان فیلم بوی کافور، عطر یاس جوانه می‌زند. بالاخره در خانه‌ای روی آب و در سطح اجتماعی، بارقهٔ امید به واسطه همراهی با معنویات درخشیدن می‌گیرد.

فرمان‌آرا در فیلم‌هایش به عنوان نماینده گروه اجتماعی خود، با تاکید بر تکثرگرایی و پذیرش نگاه‌های گوناگون افراد به اعتقادات و به تغییر و دگرگونی طبیعت انسانی، سعی دارد بر ایدئولوژی دوگانهٔ خوب یا بد که پس از انقلاب اسلامی تولید شد، غلبه کند. آدم‌های خوب او با معیارهای خودش یا بهتر بگوییم، با معیارهای گروه اجتماعی خاستگاه او، خوب هستند و آدم‌های بد او هم با معیارهای او بد هستند و این معیارها ضرورتا با معیارهای فراگیر و هژمونیک جامعه برابر نیست.

می‌توان گفت با تحلیل فیلم‌ها به ترتیبی که آمد، اکنون شناخت متناسب‌تری دربارهٔ یکی از گروه‌های اجتماعی موجود در جامعه امروز، و نیز شناخت بهتری از وضعیت اجتماعی یک دورهٔ معین به دست آورده‌ایم. اگر چه دقت به این نکته ضروری است که این شناخت از زاویه دید گروه اجتماعی خاصی که فیلم‌ساز آن را نمایندگی می‌کند مطرح شده است و قابل تعمیم به کل جامعه نیست. از این‌رو با مطالعه آثار فیلم‌سازان دیگری مانند حاتمی کیا که نمایندهٔ گروه اجتماعی کاملاً متمایزی است، می‌توان شناخت دیگری از جامعه بر مبنای جهان‌بینی گروه اجتماعی دیگری حاصل کرد که شاید کاملاً متفاوت با این جهان‌بینی باشد. بنابراین اگر چه شناخت حاصله از مطالعهٔ جهان‌بینی هر یک از گروه‌های اجتماعی را نمی‌توان به کل جامعه تعمیم داد، با جمع کردن شناخت‌های به دست آمده از مطالعهٔ گروه‌های اجتماعی مختلف می‌توان به شناخت بهتری از ترکیب گروهی یک جامعه واحد رسید که خود یکی از اهداف جامعه‌شناسی است. امید که این مقاله یک قدم در جهت نیل به این هدف برداشته باشد.

Archive of SID

www.SID.ir

فهرست منابع:

آسا برگر، آرتور (۱۳۷۹): ***روش های تحلیل رسانه ها***، ترجمه پرویز اجلالی، مرکز مطالعات رسانه ها.

پوینده، محمد جعفر (۱۳۷۷): ***درآمدی برجامعه‌شناسی ادبیات***، انتشارات نقش جهان.

جینکز، ویلیام (۱۳۸۱): ***ادبیات فیلم: جایگاه سینما در علوم انسانی***، محمد تقی احمدیان و شهلا حکیمیان، انتشارات سروش.

راودراد، اعظم (۱۳۸۲): ***نظریه های جامعه‌شناسی هنرو ادبیات***، انتشارات دانشگاه تهران.

سلبی، کیت و کاودری، ران (۱۳۸۰): ***راهنمای بررسی تلویزیون***، ترجمه علی عامری، انتشارات سروش.

سلیمانی، مجید (۱۳۸۸): **بازنمایی مفهوم تجربه دینی در سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی**، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه تهران.

گلدمن، لوسین: جامعه شناسی ادبیات؛ جایگاه و مسائل روش، در: ***جامعه، فرهنگ، ادبیات: لوسین گلدمن*** (مجموعه مقالات)، گزیده و ترجمه محمد جعفر پوینده، نشر چشمه: ۱۳۷۶ صص ۳۷۸-۳۳۹

ولف، جانت(۱۳۶۷): ***تولید اجتماعی هنر***، نیره توکلی، تهران، نشر مرکز.

Goldmann, L. (۱۹۷۵): ***Towards a Sociology of the Novel***, Tavistock publication.

Goldmann, L. (۱۹۸۱): ***Method in the Sociology of Literature***, Basil Blackwell.

Archive of SID

www.SID.ir