جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، سال ۴، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۱، ص ۱۱۵-۱۳۴

تحلیل جامعه‌شناسانهٔ هویت ملی و مؤلفه‌های آن در فیلم‌های بهرام بیضایی

نادیا معقولی[1]*، دکتر علی شیخ‌مهدی[2]، دکتر حسینعلی قبادی[3]

چکیده

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

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

دریافت: ۱۳۹۱/۴/۲۴ پذیرش: ۱۳۹۱/۱۱/۲۶

۱. استادیار موسسه غیرانتفاعی نیما، n.maghuly@gmail.com
۲. دانشیار دانشکده علوم انسانی دانشگاه تربیت مدرس، hghobadi@modares.ac.ir
۳. استادیار دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس، sheikhmehdi@modares.ac.ir

مقدمه

هویت ملی، اساسی‌ترین مؤلفهٔ انسجام اجتماعی، در نیم قرن اخیر توجه اندیشمندان حوزهٔ جامعه‌شناسی را جلب کرده اســت. از دیدگاه جامعه‌شناختی، هویت ملی مهم‌ترین بعد هویت اجتماعی است و هویت اجتماعی به «تعریف خود» با توجه به عضویت در گروه‌های اجتماعی اطلاق می‌شــود [۲۵، ص۹۷]. از بزرگ‌ترین گروه‌های اجتماعی، که فرد بدان تعلق دارد، ملت است. از این رو، هویت ملی احساس و ادراک عضویت فرد در گروه ملی است. به بیان دیگر، هویت ملی نوعی «احساس تعهد و تعلق نسبت به مجموعه‌ای از مشترکات ملی جامعه است که موجب وحدت و انسجام می‌شود» [۱۳، ص۱۷۳].

منابع اصلی هویت ملی، در جوامع سنتی، طبیعت،گفتمان مسلط، و نهادهای اجتماعی و دینی و سیاسی (مخصوصاً نهاد دولت ـ ملت) بود، اما با شروع فرایند جهانی‌شدن و گسترش فناوری ارتباطات، منابع هویت جدیدی ظهور کردند که باعث تزلزل جایگاه هویت ملی شــدند [۲۹، ص۱۶۱].» از طرف دیگر، خود این فرایند باعث روبه‌روشــدن این دو هویت ســنتی و مدرن شــد.» سرعت بالای تغییرات در جوامع در حال توســعه و مشکلات ناشی از آن به همراه ظهور منابع هویت‌ساز جدید باعث تعارض ارزشی، احساس محرومیت نسبی، نارضایتی اجتماعی و در نهایت تضعیف گرایش به هویت ملی می‌شود.

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

هدف این پژوهش تحلیل جامعه‌شناختی هویت ملی و ابعاد و مؤلفه‌های آن در این فیلم‌هاست.

از آنجا که در پژوهش‌های دانشــگاهی، به مباحث جامعه‌شناختی سینما به اندازهٔ بقیهٔ شاخه‌های هنر توجه نشده است، این تحقیق بیش از پیش ضروری می‌نماید.

روش‌شناسی تحقیق

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

جامعه توجه می‌کند. شایان ذکر است که این جامعه می‌تواند جامعه به‌مثابهٔ کل یا گروه‌های کوچک و بزرگ موجود در آن باشد. در سطح خرد نیز تأثیرات اجتماعی را می‌توان از طریق عقاید هنرمند که از خلال فیلم درک می‌شود بررسی کرد. «بر این پایه، به فیلم به‌سان یک پدیدهٔ اجتماعی نگریسته می‌شود و رگه‌های تأثیر جامعه در آن پی‌جویی می‌گردد و از دیگر سو نیز باورها و اندیشه‌های فیلمساز در این بستر، آشکار خواهد شد [۱۴، ص۸۶]. نقد برون‌نگر از این نظر به بررسی جامعه‌شـــناختی فیلم کمک می‌کند که نشان می‌دهد می‌توان فیلم را مجموعه اطلاعاتی در نظر گرفت که «با رمزگشایی و درک زبان آن می‌توان به این اطلاعات دست یافت و از این طریق به ویژگی‌ها و خصوصیات جامعهٔ معاصر فیلم در آن پی برد» [۱۲، ص۱۷۰]. جمع‌آوری اطلاعات عمدتاً با بهره‌گیری از ابزار کتابخانه‌ای، بررسی اسناد و مدارک، استفاده از ابزارهای اینترنتی، و مشاهدهٔ فیلم‌ها بوده است.

چارچوب نظری

جامعه‌شناسی هنر

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

> جامعه‌شناسی هنر روابطی که هنر را با جامعه و مظاهر گوناگون زندگی اجتماعی پیوند می‌دهد با روش علمی مطالعه می‌کند و کنش و واکنش هنرمند و جامعه، جهان بینی و موضع فکری هنرمند، اثر و خلاقیت هنری او را در پیوند با مظاهر گوناگون حیات اجتماعی مورد مطالعه قرار می‌دهد [۹، ص۱۰].

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

جامعه‌شناسی هنر و هویت

شکل و ماهیت رشته‌های گوناگون هنری با هویت جامعه و دورانی که در آن پرورش یافته‌اند ارتباطی نزدیک دارد. در واقع، با تفحص در رشـــته‌های گوناگون هنری و تحولات آن‌ها می‌توان به شـــناخت دقیق‌تری از ویژگی‌های هویت یک جامعه دست یافت. «صفت مشخصهٔ هنر، به‌مثابهٔ یک رسانهٔ فرهنگی، آن است که بازتاب‌دهندهٔ هویت چیزها و هویت انســـان در آثار خود اســـت. از یک لحاظ، رساترین رسانه‌ای اســـت که هویت‌ها در آن از صافی هویت چیزها و هنرمند

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

سینما و هویت ملی

به گفتهٔ اندرو هیگسن، برای کشف معانی مرتبط با هویت ملی و مناسبت آن با جامعه‌شناسی در سینما باید فیلم در سه زمینه بررسی شود. زمینهٔ اول محتوای فیلم است، یعنی مضمون و روایت آن، همان چیزی که باعث خلق زبانِ سینما می‌شود. زمینهٔ دوم ساختار عاطفی و جهان‌بینی فیلم است که مورد بحث است. سومین زمینه نظام‌های بازنمایی است، یعنی نوع روایت و انگیزه‌ای که به کار گرفته می‌شود، ساختار فضا و حرکت، نحوهٔ ساخت روایت و زمان، شیوهٔ اجرایی به‌کار گرفته شده و انواع لذت‌های بصری، چشم‌انداز زمینه‌هایی که در اینجا باید بررسی شود . او همچنین اشاره دارد که «پژوهش در زمینهٔ یک هویت ملی منسجم و استوار، تنها به قیمت تکیهٔ مجدد بر اختلافات داخلی، تنش‌ها و تضادها، یعنی اختلافات طبقاتی، نژادی، جنســـی، مذهبی، و غیره موفقیت‌آمیز خواهد بود [۳۲، ص۱۵۸]. بر این اساس، به‌نظر می‌رســـد که مؤلفه‌های هویت ملی و مناسبت آن‌ها با جامعه‌شناســـی ضرورت‌هایی هستند که ارتباطشان با فیلم‌های انتخابی در ادامه می‌آید.

جامعه‌شناسی و هویت فردی

از دیدگاه جامعه‌شناســـی، واژهٔ هویت فردی، از لحاظ لغوی، از واژهٔ indentitas مشـــتق شده است و به دو معنای ظاهراً متناقض به کار می‌رود: «۱. همسانی و۲. یکنواختی مطلق. تمایزی که در برگیرندهٔ ثبات یا تداوم در طول زمان است. این دو معنا متناقض و متضاد به‌نظر می‌آیند، اما در اصل به دو جنبهٔ اصلی و مکمل هویت معطوف هستند، یکی بعد فردی که همزمان با رشد فرد در جریان اجتماعی شدن شکل می‌گیرد و موجب می‌شود که تا فرد نشان دهد که من کیستم و دیگری، بعد اجتماعی که بیانگر این مطلب است که دیگران کیستند» [۲۹، ص۱۶۱]. «هویت فردی هویتی است که به ویژگی‌های فرد اشاره دارد و فرد به‌وسیلهٔ آن ویژگی‌های خود را معرفی می‌کند. هویت فردی بیشتر در چارچوب روابط اشـــخاص جلوه می‌کند.» [۲۱، ص۱۸۰]. «هویت فردی ویژگی‌ها و خصوصیات یگانه و منحصربه‌فرد اشخاص را آشکار ساخته و محصول روابط او با دیگری است.» [۳۰، ص۹].

جامعه‌شناسی و هویت ملی

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

تمایز می‌شوند، عبارت‌اند از «سرزمین، دین و آئین، آداب و مناسک، تاریخ، زبان و ادبیات، مردم و دولت» [۳۳، ص۱۷]. به اعتقاد احمد اشـــرف، این پدیده به‌جای «مفهوم کاراکتر ملی از نیمهٔ دوم قرن اخیر رواج یافته و از ســـاخته‌های علوم اجتماعی اســـت» [۵، ص۵۲۲]. «هویت ملی به‌عنوان اساسی‌ترین مؤلفهٔ انسجام اجتماعی در نیم قرن اخیر مورد توجه اندیشـــمندان حوزهٔ علوم اجتماعی و رفتاری قرار گرفته است و یکی از جدیدترین مباحث عصر مدرن و پسامدرن است که بعد از رنسانس به‌وجود آمده است.» [۳۴، ص۲۷]. «و به جای اصطلاح «خلق و خوی ملی» که از مفاهیم عصر تفکر رمانتیک بود رواج یافت.» [۲، ص۱۳۲]. «هویت ملی را آخرین هویت اکتسابی می‌دانند که توسط فرد طی جامعه‌پذیری از طریق خانواده، مدرسه، و رسانه کسب می‌شود» [۱۸، ص۱۳] و «بالاترین سطح هویت جمعی در هر کشوری است» [۲۰، ص۱۴۲]. امروزه، در آغاز هزارهٔ ســـوم میلادی، هویت ملی به یکی از چارچوب‌های وحدت‌بخش در مباحث علوم اجتماعی تبدیل شده است [۱۰، ص۲]. از منظر علوم سیاسی، هویت ملی مفهوم جدیدی است که ساختهٔ هستی‌شناسی و معرفت‌شناســـی مدرنیته اســـت. «در واقع هویت ملی ناشی از دو پدیده است: یکی فرایند عبور تاریخ از مراحل خاص همراه با تحولات گوناگون که منجر به شکل‌گیری و بروز عصر ناسیونالیسم در نهضت رنسانس در چارچوب مفهوم ملت می‌شـــود. پدیدهٔ دیگر محصول فرایند یا فراورده‌ای اســـت که تعبیر به هویت ملی می‌شود و جایگزین هویت دینی در نظام کلیســـایی قرون وسطی شـــد و ملت جای امت را گرفت. به این ترتیب، ویژگی هر ملتی که متفاوت از ملت دیگر است، هویت ملی آن را شکل می‌دهد.» [۲۹، ص۱۶۴]. از نظر کاستلز[1]، هویت سرچشمهٔ معنا و تجربه برای مردم است [۲۴، ص۲۲]. گیدنز[2] نیز تلقی مشـــابهی از هویت دارد و آن را منبع معنا برای کنشـــگران می‌داند [۳۱، ص۴۲]. امروزه این مفهوم به قدری اهمیت پیدا کرده است که برخی از اندیشمندان «هویت ملی را زیربنای تمامی انواع دیگر هویت‌ها می‌دانند.» [۳۶، ص۱۷۲].

هویت ملی و ابعاد آن

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

بعد سیاسی هویت ملی

هویت ملی در بعد سیاسی بدین معناست که افرادی که از لحاظ فیزیکی و قانونی عضو یک نظام یا ساختار سیاسی‌اند و داخل مرزهای ملی یک کشور زندگی می‌کنند و موضوع یا مخاطب قوانین آن کشورند از لحاظ روانی نیز خود را اعضای آن سیستم بدانند. بنابراین، عشق و علاقهٔ قلبی به یک سیستم سیاسی و مبانی ارزشی و مشروعیت آن عامل عمده‌ای در تقویت همبستگی و پیوند ملی خواهد بود [۱، ص۱۶].

1. Castells
2. Giddens

بعد اجتماعی هویت ملی

هویت اجتماعی هویتی اســـت که فرد در فرایند اجتماعی شدن و در ارتباط با گروه‌ها یا واحدهای اجتماعی موجود در جامعه کسب می‌کند و «مشخص‌ترین آن‌ها گروه یا واحد اجتماعی یا حوزه و قلمروی است که خود با ضمیر ما به آن اشـــاره می‌کند و خود را از لحاظ عاطفی و تعهد و تکلیف متعلق و منتســـب و مدیون به آن می‌داند.» [۲۹، ص۱۶۳]. «بعـــد اجتماعی هویت ملـــی در ارتباط با کیفیت روابط اجتماعی فرد با نظام کلان اجتماعی اســـت. در صورت تقویت مناسبات و روابط فرد با جامعه، هویت جمعی فرد در سطح ملی شکل می‌گیرد و اصطلاحاً «مای ملی» تحقق می‌یابد.» (نفیسی،۱۳۷۹ :۱۹۹)

بعد تاریخی هویت ملی

بعد تاریخی هویت ملی عبارت است از «آگاهی مشترک افراد یک جامعه از گذشتهٔ تاریخی و احساس دلبستگی به آن و احساس هویت تاریخی و هم تاریخ پنداری پیوند دهندهٔ نسل‌های مختلف به یکدیگر که مانع جدا شدن یک نسل از تاریخش می‌شـــود.» [۱، ص۱۵]. آگاهی از پیشینهٔ تاریخی و اعتقاد و احساس تعلق و دلبستگی بدان را می‌توان هویت تاریخی دانســـت که مهم‌ترین بخش آن احساسات و عواطف مثبت و منفی به حوادث و وقایع و شخصیت‌های تاریخی است که تأثیرات مثبت و یا منفی در تاریخ آن جامعه داشته‌اند و موجب غرور یا سرافکندگی‌اند.

بعد فرهنگی هویت ملی

مقصود از فرهنگ مجموعهٔ ذهنی و روانی مشترکی است که در گذشتهٔ تاریخی شکل گرفته و طی فرایند جامعه‌پذیری به نسل‌های بعدی منتقل شده است و نسل‌های نوین آن را به ارث برده‌اند. این مجموعه شامل ارزش‌ها، هنجارها، نمادها، اعتقادات و احساسات، و رویکردهایی است که در زمینهٔ خانواده، اقتصاد ،سیاست، مذهب، جامعه‌پذیری، و تفریحات در بین مردم یک جامعه به صورت وجدان جمعی درآمده است. فرهنگ علاوه بر بخش ذهنی دارای بخش عینی نیزاست که برخی از آن با عنوان تمدن نام می‌برند و در قالب میراث فرهنگی در اختیار جوامع است. «میراث فرهنگی کلیهٔ ابعاد فرهنگی هر نظام اجتماعی را در برمی‌گیرد که به نحوی خودآگاه یا ناخودآگاه ما را تحت تأثیر قرار می‌دهد و نشانه‌های تاریخی یک فرهنگ و یک ملت به‌شـــمار می‌رود» [۱، ص۱۶]. «از آنجا که هویت ملی فرایند معناســـازی بر اساس یک ویژگی فرهنگی یا مجموعه‌ای از ویژگی‌های فرهنگی به‌هم‌پیوســـته کـــه در درون مدرن بر منابع معنایی دیگر اولویت داده شـــده نیز تعریف شده اســـت،به جای هویت ملی از مفهوم هویت فرهنگی نیز استفاده شده است.» [۱۶، ص۵۳]. اسمیت معتقد است که هویت ملی بازتولید و بازتفسیر دائمی ارزش‌ها، نهادها، خاطره‌ها، اسطوره‌ها، و سنت‌هایی است که میراث متمایز ملت‌ها را تشکیل می‌دهند و «تشخیص هویت افراد با آن الگو، میراث، و یا عناصر فرهنگی امکان‌پذیر است». [۳، ص۳۰].

بعد جغرافیایی هویت ملی

محیط جغرافیایی تبلور فیزیکی، عینی، ملموس، و مشـــهود هویت ملی به‌حساب می‌آید. برای شکل‌گیری هویت واحد ملی تعیین محدوده و قلمرو یک ســـرزمین مشخص ضرورت تام دارد. تعریف هویت در این بعد عبارت است از «نگرش مثبت به آب و خاک به این جهت که شـــخص ســـاکن یک کشور و یک ســـرزمین معین است و از جایگاه مشخصی در نظام هستی برخوردار می‌باشد. عنصر سرزمین که با اقتصاد و سیاست پیوند نزدیک دارد واحد بقا را برای شخص معلوم می‌سازد» [۱، ص۱۵].

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

در ایران نیز طی یک‌صد ســـال گذشـــته مشکل بحران هویت و همچنین شیوه‌های متفاوتی برای مواجهه با آن مطرح بوده است. در آغاز قرن بیستم، بسیاری از نخبگان ایرانی (همچون تقی‌زاده) میل داشتند که سرمشق غربی را اقتباس کننـــد. «برخـــی از آنان چون میرزا فتحعلی آخوندزاده، بین فرهنگ غربی و هویت اصیل ایران ســـردرگم بودند.» [۸، ص۵۱-۵۴]. روشنفکران عصر رضاشاه همچون کسروی هویت ملی را بر اساس ایرانی بودن تعریف کردند اما «به دلیل نفـــی و طرد برخی از عناصر مهم فرهنگ ایران، مبانی نظری اســـتواری بـــرای هویت ملی فراهم نکرد و در عمل نیز با موانع سیاســـی و اجتماعی عمده‌ای مواجه شـــد» [۲۸، ص۳۵]. داریوش شایگان دربارهٔ این دوره می‌نویسد: «ایرانیان میانه‌حال معمولاً به یکی از این دو شکل افراطی با غرب برخورد می‌کردند، دنباله‌روی بی‌چون‌وچرا یا انکار مطلق. هر دو برخورد از کمبود شناخت نشان دارند.» [۳۵، ص۲۴۵]. در سال‌های شکل‌گیری سینمای موج نو، وحدت‌بخشی مفهوم هویت ملی آســـیب‌پذیر شد. «گفتمان هویتی عصر پهلوی متأثر از «علایق درون‌مرزی» شامل تلاش در جهت تحقق ناسیونالیسم تجددخواه، حذف گفتمان‌های هویتی خرد و کوچک و قدرت‌های رقیب، خوی و خصلت‌های مستبدانه و تمایل بر ایجاد تمرکز سیاسی، فرهنگی و تشکیل دولت قدرتمند و متمرکز در ایران و از طرف دیگر پروژه‌ای (نه یک پروسه) بود که متأثر از دغدغه‌های تجدد و در واکنش به آن شکل گرفت، لذا از یک سو ناگزیر از بهره‌گیری از عناصر نو و مدرن و از ســـوی دیگر ترویج عناصر متضاد با مدرنیســـم و تجدد بود.» [۱۱، ص۴۳]. در این دوره، تجددگرایی عنصر مهم فرهنگ سیاســـی بود. از علل این امر مدرنیزاسیون بود که احساس چندپارگی و گم‌گشتگی در بسیاری از افراد به‌ویژه نسل جوان ایجاد کرد. «در واقع، بین‌المللی شدن فرهنگ که یکی از تبعات مدرنیزاسیون است باعث ایجاد این واهمه می‌شـــود که در برابر قدرت‌های غالب جهانی و کســـانی که سیســـتم تولید و پخش کالاهای فرهنگی را در اختیار دارند، فرهنگ ملی روزبه‌روز ضعیف‌تر شود.» [۲۶، ص۷۸]. در آن دوران، سینمای ایران نیز، در جایگاه بخشی از فرهنگ ایران، در برابر نمایش فیلم‌های خارجی (اعم از هندی، ایتالیایی، و هالیوودی) دچار تزلزل شده بود تا زمانی که فرخ غفاری، فریدون رهنما و ابراهیم گلســـتان سینمای روشـــنفکری را پایه‌گذاری کردند. سینمای روشنفکری با عنوان «سینمای موج نو» ادامه پیدا کرد.

معرفی سینمای موج نو

سینمای ایران قبل از انقلاب اسلامی با دو رخداد سیاسی- اجتماعی مواجه بود. نخست استقرار سیاسی محمدرضا شاه پهلوی در دههٔ ۱۳۳۰، به‌دنبال سقوط دولت محمد مصدق، دیگری دگرگونی گستردهٔ ساختار اجتماعی ایران در نتیجهٔ سیاســـت‌های کلان محمدرضا پهلوی در دههٔ ۱۳۴۰ در جهت الغای نظام فئودالی و گسترش مناسبات سرمایه‌داری و مدرنیزه کردن کشور. در چنین فضایی، جریان اصلی حاکم بر فیلم‌های دههٔ سی تا اواخر دههٔ چهل سینمای ایران در جهت تثبیت نظم اجتماعی موجود شـــکل گرفت. ملودرام‌های عامه‌پسند بازتاب اوضاع روانی پس از وقوع این تحولات بودند. «اما از اواخر دههٔ چهل، قهرمانان بدبین، مأیوس و عاصی، که متأثر از قهرمانان معترض دههٔ ۱۹۶۰ میلادی بودند و غالباً در پایان فیلم کشته یا دچار زخمی مرگ‌آسا می‌گشتند، جانشین قهرمانانِ خوش‌بین و اخلاق‌گرای دورهٔ پیشین شدند. قهرمانانی که امیدی به مراجع قانونی نداشته و دست به انتقام‌گیری‌های شخصی می‌زدند.» [۱۷، ص۴۱]. حضور این قهرمانان، که ادبیات مدرن نیز از سرچشمه‌هایشان بود، تا سال ۱۳۵۷، سال وقوع انقلاب، تداوم داشت. فیلمسازان جوانی که عمدتاً دســـتی هم در داستان‌نویســـی داشتند و سازندهٔ این آثار بودند، به «موج نو» معروف شدند. عنوانی که متأثر از فیلمســـازان جوانِ اروپای غربی بود. فیلم گاو ســـاختهٔ داریوش مهرجویی از اولین آثار این سینمای نوین است. پس از آن، فیلم‌های دیگری چون قیصر مســـعود کیمیایی و آرامش در حضور دیگران ناصر تقوایی ســـاخته شـــدند که هر یک با ســـاختارهای نو خود به جنبش موج نو ســـینمای ایران پیوستند. فیلم‌های موج نو سینمای ایران دیدگاه‌های روشـــنفکرانه، اجتماعی، و سیاســـی جدیدی را با زبانی شاعرانه به تماشاگران عرضه کردند (ویکی پدیا،موج نو سینمای ایران). جریان فرهنگی شکل‌گرفته از سوی سینماگران نواندیش همراه با تأسیس کانون پرورش فکری و همچنین کاهش استقبال عمومی از عناصر سرگرم‌کننده‌ای چون خشونت، سکس، و جاهل‌مسلکی در بین اقشار جوان و به‌خصوص قشر تحصیل‌کردهٔ کشور عواملی بودند که دست‌دردست هم طی سال‌های ۵۰ تا ۵۷ جریان نو و سازنده‌ای را در سینمای ایران به راه انداختند. سهراب شهید ثالث، بهرام بیضایی، عباس کیارستمی، خسرو سینایی، کامران شیردل، داریوش مهرجویی، ناصر تقوایی، مسعود کیمیایی، علی حاتمی، و امیر نادری از افرادی بودند که با بهانه‌های غیرمادی نقش اساسی در این جریان داشتند و مقدماتی را فراهم کردند تا سینمای ایران گام‌های مهمی در سال‌های بعد بردارد. در این دوره، گرایش به بیان نمادین، که در ادبیات فارســـی بســـیار ریشه‌دار بود، با واقع‌گرایی ناشی از دوربین سینما ترکیب شد و فیلم‌های متفاوتی به لحاظ فرم و محتوا ســـاخته شـــد. شیوهٔ اعتراض فردی این قهرمانان، که غالباً با مرگ آنان نیز پایان می‌یابد، دورهٔ هنری ارزشمندی را برای سینمای ایران شکل داد.

سینمای موج نو و هویت ملی

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

از سنت به مدرنیته در جامعهٔ ایران، را نشان می‌داد. در واقع، فیلمسازان سینمای موج نو با واهمهٔ از دست رفتن هویت ملی به ســـاخت فیلم روی آوردند. سینمای روشنفکری نگران تخریب فرهنگی‌ای بود که موجب تضعیف امنیت هویت شده بود و به بحران هویت ملی و فرهنگی منجر شده بود. این سؤال در ذهن سینماگران این دوره ایجاد شده بود که چه مقدار از سنت‌ها را باید نگه داشت و تا چه میزان با تحولات همراه شد تا بتوان بخشی از دنیای مدرن و جدید به‌حساب آمد. فیلمســـازان سینمای موج نو همانند «روشـــنفکران خودآگاه از قطع شدن ریشه‌های خود واهمه داشتند و نیاز به هویت ملی را مطرح می‌ساختند» [۳۷، ص۱۱۰-۱۱۱]. فیلم‌های موج نو در نهایت پیچیدگی، سایه‌روشن‌های ناشی از اوضاع سیاسی و اجتماعی را عرضه می‌کردند. نیمهٔ اول دههٔ پنجاه برای این فیلمسازان سرشار از پرسش‌های فراوان بود که عموماً زمانی که به هویت می‌رسید بدون پاسخ می‌ماند.

بحران هویت و بهرام بیضایی

بیضایی، از فیلمســـازان ســـینمای موج نو، عموماً در فیلم‌های خود از آسیب‌شناسی ملتی می‌گوید که گذشته و هویت خود را گم کرده است. به‌خصوص لایه‌های مدرن جامعه، که مجذوب مدرنیسم وارداتی شده‌اند، به این گم‌گشتگی دامن می‌زنند. «بیضایی در جســـت‌وجوی این هویت است، هویت فردی، هویت اجتماعی، هویت تاریخی، هویت ملی و حتی هویت مذهبی». (آزادی‌ور در قوکاســـیان،۱۳۷۱ :۹۱). بیضایی پیش از انقلاب فیلم‌های بلند رگبار، غریبه و مه، کلاغ و چریکه تارا را ســـاخته است. با نگاهی به آثار او آشکار است که هویت از دغدغه‌های اصلی او به‌شمارمی‌رود. قهرمانان او عموماً به دنبال پاســـخی برای پرسش»من کیستم» هستند. از ســـوی دیگر، تلاش او برای نمایش آیین‌ها و سنت‌های ازیادرفته و شیوه و سبک گفتاری شخصیت‌هایش، به‌کارگیری زبان فارسی سلیس، و مخالفتش با پذیرش پوستهٔ ظاهری مدرنیته او را به مورد مطالعهٔ مناسبی برای این پژوهش تبدیل می‌کند.

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

این پرســش که ما که هستیم، تنها به من تعلق ندارد، بلکه همهٔ روشنفکران نسل مرا به خود مشغول داشته است.» [۲۲، ص۱۷۲].

فیلم‌های مورد مطالعه

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

در غریبه و مه (۱۳۵۳)، مردی بی‌هویت و زخمی به نام آیت به روستا می‌آید و تلاش می‌کند که جامعهٔ روستایی او را بپذیرنــد. ازدواج آیت بــا رعنا، بیوهٔ یک ماهیگیر، این امر را ممکن می‌کند، اما او همیشــه در هراس از مردانی اســت که قرار اســت از دریا به دنبالش بیایند. سرانجام مردان سیاهپوش از راه می‌رسند و آیت با کمک مردمِ روستا آنان را شکســت می‌دهد اما در پایان زخمی و تنها به دریا باز می‌گردد تا پاســخ پرسش‌هایش دربارهٔ «هویتِ خود» و« آنان» را بیابد.

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

شناسه‌های هویت ملی در فیلم

همان‌طور که در مقدمهٔ پژوهش آمد عناصر«هویت ملی و ابعاد آن» را در این سه فیلم تحلیل می‌کنیم. ابتدا هویت و ابعاد آن را در این سه فیلم بر اساس شناسه‌های مشخص‌شده در جدول ۱ تحلیل محتوایی می‌کنیم.

با توجه به ادبیات بررسی‌شــده و معرفی چهار بعد برای هویت ملی، شناســه‌هایی برای این ابعاد تهیه کردیم تا، از طریق آن، معنای نهفته در فیلم‌ها و نگرش فیلمساز کشف شود. در ستون اولِ جدول زیر، این ابعاد تعریف شده‌اند و در ستون دوم شناسه‌های سنجش آن‌ها از دید فیلمساز مشخص شده است.

جدول ۱. ابعاد و شناسه‌های هویت ملی[۱]

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

مأخذ: نگارنده

تحلیل هویت ملی و ابعاد آن در فیلم‌های مورد مطالعه

تحلیل هویت در فیلم رگبار

بعد اجتماعی

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

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

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

بعد سیاسی

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

بعد فرهنگی

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

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

بعد تاریخی

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

بعد جغرافیایی

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

جدول ۲. ابعاد هویت ملی در فیلم رگبار

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

مأخذ: نگارنده

تحلیل هویت در فیلم غریبه و مه

بعد اجتماعی

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

بعد سیاسی

جامعهٔ روستایی در این فیلم در استقلال کامل است و تنها ساخت سیاسی وجود کدخداست که، در مقام نمایندهٔ یک قدرت ســـنتی، امور دهکده را هدایت و رتق‌وفتق می‌کند. فیلم هیچ ارجاع سیاســـی‌ای به اوضاع کشور در دوران پهلوی دوم ندارد و در واقع هیچ نیروی مسلطی جز خود مردم، با واسطهٔ کدخدا و سنت‌های قدیمی، بر این مردم حاکم نیست. به‌نظر می‌رســـد که بعد از فیلم رگبار، که شناسه‌های سیاسی فراوانی در خود دارد، فیلمساز ترجیح داده در این فیلم از آن‌ها دوری کند.

بعد فرهنگی

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

بعد تاریخی

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

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

بعد جغرافیایی

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

جدول ۳. ابعاد هویت ملی در فیلم غریبه و مه

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

مأخذ: نگارنده

تحلیل هویت در فیلم چریکه تارا

بعد اجتماعی

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

بعد سیاسی

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

بعد فرهنگی

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

بعد تاریخی

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

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

بعد جغرافیایی

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

جدول ٤. ابعاد هویت ملی در فیلم چریکه تارا

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

مأخذ: نگارنده

نتیجه‌گیری

«نظریه‌پردازانی که اســـتدلال می‌کنند هویت‌های قدیمی در حال متلاشی‌شـــدن هســـتند بر این باورند که نوعی تغییر ساختاری جوامع جدید اواخر قرن بیستم را دگرگون کرده است. این روند به تجزیه و فروپاشی زمینه‌های فرهنگی، طبقاتی، جنسیتی، نژادی، و ملیتی می‌انجامد.» [۲۷، ص۱۱]. اما پس از تحلیل فیلم‌های بهرام بیضایی به این نتیجه می‌رسیم که هویت متعلق به معناست و معنا امری است که می‌توان آن را ساخت، همان تلاشی که او در فیلم‌هایش می‌کند.

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

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

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

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

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

منابع

۱. ابوالحسنی، سید رحیم (۱۳۸۷). «مولفه‌های هویت ملی با رویکردی پژوهشی». فصلنامهٔ سیاست، مجلهٔ دانشکدهٔ حقوق و علوم سیاسی، دورهٔ ۳۸، شمارهٔ ۴، صص۱-۲۲.

۲. احمدی، حمید (۱۳۸۳). ایران، هویت، ملیت، قومیت. تهران، مؤسسهٔ تحقیقات و توسعهٔ علوم انسانی.
۳. اسمیت، آنتونی (۱۳۸۳). ناسیونالیسم. ترجمهٔ منصور انصاری، تهران، مؤسسهٔ مطالعات ملی.
۴. اشرف، احمد (۱۳۸۳). بحران هویت ملی و قومی در ایران. تهران، مؤسسهٔ تحقیقات وتوسعهٔ علوم انسانی.
۵. ---------- (۱۳۷۸). هویت ایرانی در بین ایرانیان خارج از کشور. جلد دوم: سنت و تجدد .تهران، بولتن فرهنگی معاونت امور بین‌الملل وزرات فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۶. اکبری، حسین؛ عزیزی، جلیل (۱۳۸۶). «هویت ملی و عوامل موثر بر آن در میان دانش آموزان دوره متوسطه». فصلنامه علمی پژوهشی رفاه اجتماعی. سال هفتم، شمارهٔ ۲۷،صص۲۷۷-۲۹۸
۷. بیضایی، بهرام (۱۳۷۰). «مصاحبه با کارگردان». ماهنامه فیلم، دورهٔ هشتم، شمارهٔ ۱۲۰، صص۳۲-۳۳.
۸. پورزکی، گیتی (۱۳۷۹). «مدرنیته و میرزا فتحعلی آخوندزاده». نامه پژوهش. شمارهٔ ۱۸ و ۱۹، صص۴۹-۷۸.
۹. ترابی، علی اکبر (۱۳۸۴). جامعه‌شناسی ادبیات فارسی. تبریز، فروزش.
۱۰. توحیدفام، محمد (۱۳۸۰). «معمای هویت». نامه پژوهش، شمارهٔ ۲۲ و ۲۳، صص۱-۶.
۱۱. ثقفی، محمد؛ میر محمدی، داود (۱۳۸۹). «مبانی معرفتی گفتمان هویت ملی در عصر پهلوی». فصلنامه تخصصی جامعه‌شناسی، دورهٔ پنجم، شمارهٔ دوم، ص ۶۷.
۱۲. جینکز، ویلیام (۱۳۸۱). ادبیات فیلم، جایگاه سینما در علوم انسانی. ترجمهٔ محمدتقی احمدیان و شهلا حیکیمان، تهران، سروش.
۱۳. حاجی‌خیاط، علیرضا (۱۳۸۲). «تبیین ابعاد هویت». مجله علوم تربیتی و روان شناسی، دانشگاه فردوسی مشهد، ویژه‌نامهٔ هویت، سال چهارم، شمارهٔ اول (پیاپی ۷)، صص۱۶۳-۱۸۴.
۱۴. راودراد، اعظم؛کیارش، همایون‌پور (۱۳۸۳). «جامعه هنرمند و هنرمند جامعه». نشریه هنرهای زیبا، شمارهٔ ۱۹، صص۸۵-۹۴.
۱۵. رواسانی، شاپور (۱۳۸۰). زمینه‌های اجتماعی هویت. تهران، مرکز بازشناسی اسلام و ایران.
۱۶. شمشیری، بابک؛ نوشادی، محمودرضا (۱۳۸۶). «بررسی میزان برخورداری کتب فارسی، تاریخ وتعلیمات اجتماعی دوره راهنمایی تحصیلی از مولفه‌های هویت ملی». فصلنامه مطالعات برنامه درسی، دورهٔ دوم، شمارهٔ ششم، صص ۵۱-۷۸.
۱۷. شیخ مهدی، علی (۱۳۸۵). «تحرک اجتماعی ضد قهرمان‌های فیلم ایرانی (۱۳۴۷-۱۳۵۷ه.ش)». کتاب ماه هنر، شمارهٔ ۹۳-۹۴، صص۱۳۸-۱۴۷.
۱۸. شیخاوندی، داود (۱۳۷۹). تکوین و تنفید هویت ایرانی. تهران، مرکز بازشناسی اسلام و ایران.
۱۹. عبادیان، محمود (۱۳۸۳). «پدیدارشناسی هنر و جهانی شدن: هویت در مناسبت با هنر»، زیباشناخت، شمارهٔ ۱۱، صص۷-۱۲

۲۰. عبدالهی، محمد (۱۳۷۵). «جامعه‌شناسی بحران هویت». نامه پژوهش، سال اول، شمارهٔ ۲، صص۱۳۵-۱۶۲.
۲۱. عیوضی، محمدرحیم (۱۳۸۰). «هویت دینی و چالش‌های آن». نامه پژوهش، سال ششم، شمارهٔ ۲۲ و ۲۳، -۲۰۸.
۲۲. قوکاسیان، زاون (۱۳۷۱). گفت‌وگو با بهرام بیضایی. تهران، آگاه.
۲۳. ---------- (۱۳۷۱). مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار بهرام بیضایی.تهران، آگاه.
۲۴. کاستلز، امانوئل (۱۳۸۰). عصر اطلاعات: اقتصاد جامعه و فرهنگ. ترجمهٔ احمد علیقیان، افشین خاکباز و حسن چاوشیان، تهران، طرح نو.
۲۵. کیاکجوری، سعید (۱۳۸۶). «عوامل موثر در هویت ملی دانشجویان دانشگاه پیام نور شیراز». پیک نور، سال پنجم، شمارهٔ اول، صص۹۷-۱۱۰.
۲۶. محمدی، محمد (۱۳۷۴). فرهنگ ایرانی پیش از اسلام و آثار آن در تمدن اسلامی و ادبیات عربی. تهران، توس.
۲۷. مردانی گیوی، اسماعیل (۱۳۸۱). «جهانی شدن و هویت ملی». اطلاعات سیاسی- اقتصادی، شمارهٔ ۱۷۹-۱۸۰، صص ۱۱۰-۱۱۴.
۲۸. معظم‌پور، اسماعیل (۱۳۸۰). «هویت فرهنگی در عصر رضاشاه». نامه پژوهش. شمارهٔ ۲۲ و ۲۳، صص۳۳-۵۲.
۲۹. ملکی، امیر؛ عباسپور، علیرضا (۱۳۸۸). «بررسی جامعه‌شناسی نگرش جوانان نسبت به هویت ملی و مولفه آن (مطالعه موردی جوانان ۱۶ تا ۲۹ ساله شهرستان رودسر، استان گیلان)». فصلنامه دانش انتظامی، سال دهم شمارهٔ دوم، مسلسل۳۸، صص۱۵۹-۱۷۶.
۳۰. میرمحمدی، داود (۱۳۸۳). گفتارهایی درباره هویت ملی در ایران. تهران، مؤسسهٔ مطالعات ملی.
۳۱. نوچه‌فلاح، رستم (۱۳۸۳). «هویت: واقعیتی ثابت یا سیال در مبانی نظری هویت و بحران هویت». گردآورنده: علی‌اکبر علیخانی، تهران، پژوهشکدهٔ علوم انسانی و اجتماعی جهاد دانشگاهی. [۳۲]هیگسن، اندرو (۱۳۷۲). «هنر: هویت سینمای ملی». ترجمهٔ نسرین پروینی، نامه فرهنگ، شمارهٔ ۹، صص ۱۵۴-۱۵۹.
۳۲. یوسفی، علی (۱۳۸۰). «روابط بین قومی و تاثیر آن بر هویت ملی اقوام در ایران». فصلنامه مطالعات ملی، شمارهٔ ۸، سال دوم، صص۱-۲۹.

33. On Nationality.U.K,Clerendon Press. [34]Miller,David (1995)

34. Shayegan, Daryush (1992). *Les Illusions De L'identité*. Paris

35. Poole ,Ross(2003). National Identity and Citizenship. In the : Identities,By Linda Martin, Alcoff and Eduardo Mendicita(Eds).U.K.Black Well Publishing.

36. Pye,W.L.(1971).*Identity and The political culture*. In The: Crisis and sequences in political development by seinarod Binder(Ed).U.S.A. princeton university press.