

مطالعه تطبیقی شرایط اجتماعی و بازنمایی سینمایی در سینمای دهه ۱۳۸۰ ایران: مطالعه موردی فیلم نفس عمیق

مریم سادات نقیبه اصفهانی^{۱*}، حسن علی پورمند^۲، مهدی کشاورز افشار^۳

چکیده

این پژوهش به مطالعه شرایط اجتماعی اواخر دهه ۱۳۷۰ و بازنمایی سینمایی آن در فیلم نفس عمیق (شهبازی، ۱۳۸۰) می‌پردازد. پرسش اصلی این پژوهش تبیین رابطه میان گفتمان مسلط بر جامعه ایران در دوره مزبور و مضامین سینمایی فیلم نفس عمیق است. فرضیه پژوهش این است که فیلم نفس عمیق از بستر اجتماعی‌اش بازنمایی واقع‌گرایانه‌ای دارد. هدف این پژوهش تمرکز بر مضامین فیلم نفس عمیق و شرایط اجتماعی دوره مورد نظر است تا از این طریق بتوان به ویژگی‌هایی دست یافت که معنای فیلم را در کنش سیاسی عصر (ساختارهای فراهنری) نشان داد. روش این پژوهش توصیفی-تحلیلی است و از روش مطالعه تطبیقی-تمثیلی و رویکرد نظریه بازتاب سود می‌برد. پس از مطالعه فیلم، به مثابه یک متن و مرور خوانش‌های معتبر از شرایط اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و اقتصادی زمانه مزبور، یافته‌ها حاکی از آن است که فیلم نفس عمیق کاملاً برآمده از شرایط اجتماعی، فرهنگی، تاریخی و گفتمانی سال تولید آن است. در نتیجه، سازوکار این فیلم فرهنگی-اجتماعی است.

کلیدواژگان

بازتابندگی، فیلم نفس عمیق، گفتمان، واقع‌گرایی.

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۹/۱۶

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱/۲۰

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران (نویسنده مسئول).
Email: maryamsnaghibi@gmail.com

۲. استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.
Email: hapourmand@modares.ac.ir

۳. استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.
Email: m.afshar@modares.ac.ir

مقدمه

سینما پرمخاطب‌ترین هنر معاصر است. همچنین، در میان هنرها، بیشترین ارتباط را با نهادها و گفتمان‌های فرهنگ و جامعه‌ای دارد که در آن تولید می‌شود. سینما می‌تواند واقعیت را نمایش دهد یا امر غیرواقعی را واقعی جلوه دهد. یکی از شاخه‌های مطالعات سینمایی^۱ جامعه‌شناسی سینماست؛ از مکتب‌های اساسی آن بازتابندگی^۲ است. رویکرد بازتاب نظریه‌ای کلان در جامعه‌شناسی است. این نظریه بر ویژگی بازتاب سینما از باورها و ارزش‌های جامعه تأکید می‌کند. البته، منظور از بازتاب ارائه یک کپی عینی نیست. گئورگ لوکاک^۳، در نظریه رئالیسم خود، بر آن است که هنر واقعیت را بازتاب می‌دهد، اما این واقعیت نه صرفاً مجموعه وقایع و نه فقط احساس است، بلکه پرتوی است از یک قلمرو عینی از ارزش‌ها (لوکاک، ۱۳۷۷: ۱۷۰). این جمله لوکاک در ارتباط با این پژوهش هنگامی بیشتر معنادار می‌شود که بدانیم خود فیلم نفس عمیق نیز، در عین واقع‌گرا بودن، واقعیت صرف را توصیف نمی‌کند (حسنی‌نسب، ۱۳۸۲: ۶۲). در واقع، این واقعیت دراماتیزه شده است.

فیلم نفس عمیق، محصول سال ۱۳۸۱، ساخته پرویز شهبازی و سومین فیلم سینمایی بلند اوست. این فیلم برنده سیمرغ بلورین بهترین فیلم‌نامه از بیست‌ویکمین جشنواره فیلم فجر، برنده جایزه فیپرشی^۴ از جشنواره فیلم پوسان (۲۰۰۳)، برنده جایزه ویژه هیئت داوران جشنواره بین‌المللی فیلم تورین^۵ - دوره بیست‌ویکم (ایتالیا) و نامزد نهایی ایران برای جایزه اسکار بهترین فیلم خارجی سال بود (<http://www.imdb.com>). این فیلم همچنین در جشنواره کن ۲۰۰۳ نمایش داده شد (Zeydabadi-Nejad, 2009: 153). نفس عمیق فیلم مهمی در تاریخ سینمای ایران است؛ این فیلم در زمان اکران به فیلمی محبوب در میان جوانان، دانشجویان، روشنفکران و منتقدان اهل قلم بدل شد. «بسیاری خود را در فیلم ساده و عمیق نفس عمیق دیدند که بی هیچ شعاری منعکسشان می‌کرد و مهم‌تر از همه می‌فهمیدشان» (معمدی، ۱۳۸۳: ۳۹).

با این همه، برخی بر آن‌اند که سینمای شهبازی (که تحت تأثیر کیارستمی بوده) سینمایی جشنواره‌ای است. پس ممکن است این سؤال مطرح شود که آیا این فیلم برای یک بررسی جامعه‌شناختی مناسب است یا خیر؟ در پژوهش حاضر استدلال شده است که هدف این فیلم

1. discourse
2. film studies
3. reflection
4. Georg Lukács
5. Fipresci Prize
6. Torino International Festival of Young Cinema

جشنواره‌های خارجی نبوده است، بلکه مخاطب آن تحصیلکردگان جامعه ایران بوده است. زیدآبادی نژاد بر آن است که پاره‌ای از عناصر در همه فیلم‌های جشنواره‌ای وجود دارد که برای طبقه تحصیلکرده ایرانی درک‌شدنی است و برای مخاطب غیرایرانی، به سبب ابهام در هنر، جذاب است؛ همین موضوع سبب می‌شود که این چنین فیلم‌ها در جشنواره‌ها با کاهش علاقه مخاطبان موجه نشوند (Zeydabadi-Nejad, 2009: 153). از طرفی، این گفته که سینمای جشنواره‌ای بازتاب جامعه خود نیست صحت ندارد. بدین منظور، پژوهش حاضر به گفته‌ای از کارگردان فیلم نفس عمیق اکتفا می‌کند. شهبازی می‌گوید عناصر متعددی در فیلم‌های ایرانی هست که برای تماشاگر غیرایرانی به‌سختی و برای تماشاگر ایرانی به‌خوبی قابل درک است؛ به‌ویژه برای طبقه تحصیلکرده. مثلاً، در صحنه‌ای از فیلم نفس عمیق دختر و پسر درباره موسیقی بحث می‌کنند. دختر می‌گوید که کلاسیک و بلوز گوش می‌دهد و از پسر می‌پرسد: «تو چی گوش می‌دی؟» پسر می‌گوید: «داریوش!» برای تماشاگر ایرانی موسیقی داریوش معانی بسیاری دارد، اما برای غیرایرانی نام داریوش فقط یک نام است (شهبازی، به نقل از زیدآبادی‌نژاد، 2009: 153).

پرسشی که این پژوهش به آن می‌پردازد این است که مناسبت شرایط چیره بر جامعه ایران در زمان تولید فیلم و مضامین سینمایی مستتر در فیلم نفس عمیق چیست؟ ضرورت پاسخ به این پرسش در ساختاری علمی - پژوهشی دلیل پرداختن به این مطالعه است. در این زمینه چند پرسش مقدماتی دیگر مطرح می‌شود: شرایط اجتماعی اواخر دهه ۱۳۷۰ در ایران (تهران) چیست؟ گفتمان برسازنده فرهنگ چیره بر سینمای ایران در آن زمان چه بوده است؟ فیلم نفس عمیق چگونه جامعه تهران را باز می‌نمایاند؟ با پاسخ به این پرسش‌ها، می‌توان به تطبیق شرایط اجتماعی ایران و مضامین سینمایی فیلم نفس عمیق پرداخت. آنچه در پی این پرسش‌ها مفروض است این است که نشانه‌های فراوانی در این فیلم وجود دارد که بازتاب ویژگی‌های جامعه عصر خود است؛ در نتیجه، با آن مطابقت مناسبی دارد. به بیان دیگر، فیلم نفس عمیق تمثیلی از شرایط اجتماعی زمانه خود است. هدف از پژوهش حاضر پویا و شناخت جامعه (به‌طور خاص، تهران) در دوره مورد بحث و سپس بررسی بازنمایی فیلم نفس عمیق از جامعه از طریق بررسی فرم و مضمون است. در گام بعدی ویژگی‌های مشابهی یافت می‌شود که بتوان موضوع تطبیق را جست‌وجو کرد.

درباره ضرورت این پژوهش گفتنی است جامعه‌شناسان درباره سینمای ایران پژوهش‌های درخوری انجام می‌دهند، اما این پژوهشگران، به سبب آشنانبودن با زبان سینما و تمهیدات فرم، در بسیاری موارد به مضامین بیشتر توجه می‌کنند. از طرفی، فیلم نفس عمیق به دلایل

1. ambiguity in art

متعددی واجد مؤلفه‌های مناسبی برای تمرکز جامعه‌شناختی است. درباره علت انتخاب این فیلم گفتنی است، در مطالعه تطبیقی، نمونه باید با موضوع، مسئله، و فرضیه‌های احتمالی هم‌خوانی بسیاری داشته باشد. همان‌طور که ذکر شد، در جشنواره‌های خارج از ایران به فیلم نفس عمیق توجه شد. موضوع متعهدنبودن سینمایی که در جشنواره‌های خارج از ایران با اقبال مواجه می‌شود همواره چالش برانگیز بوده است. گفتنی است نگارندگان برای مطالعه تصویر جامعه ایران در آیین سینمای داستانی بازه زمانی ۱۳۷۶ - ۱۳۸۴ را انتخاب کردند، زیرا در این دوره قواعد تولید فیلم و نظارت بر آن تغییر کرد. این فیلم از جهاتی بهتر می‌تواند بازتاب جامعه عصر خویش باشد. دلیل دیگر، سینمای مستندگونه پرویز شهبازی است که گرایش به واقع‌گرایی در او بسیار دیده می‌شود. «نفس عمیق یکی از بهترین اتفاقات سینمای مستندما در سال‌های اخیر است» (عشقی، ۱۳۸۳: ۳۱). شهبازی در این فیلم، جوانان و جامعه را آن‌گونه که مشاهده نموده روایت کرده است. «نفس عمیق برای من با یک سؤال شروع شد که چرا این نسل این‌طوری است؟ مگر به چی فکر می‌کند؟ چرا سرگردان است؟» (قادری و حسنی‌نسب، ۱۳۸۲: ۶۷). این مسئله این پژوهش را قابل استناد و معتبر می‌سازد و موجب شناخت درست ما از واقعیت‌های دوران مورد بحث می‌شود.

روش‌شناسی

این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی است و از روش مطالعه تطبیقی-تمثیلی و رویکرد نظریه بازتاب سود می‌برد. شیوه تحقیق این مطالعه (روش گردآوری اطلاعات) کتابخانه‌ای و منابع بصری (به جهت تحلیل متن) است. این پژوهش از روش تطبیقی-تمثیلی نیز سود می‌برد. لزوم به‌کارگیری این روش به سبب آن است که، به زعم مانستربرگ^۱، از پدران نظریه فیلم، هر فیلمی هر قدر هم که واقع‌گرا باشد سازمانی ساختگی است از ادراک هنرمند به جهان (ابروین، ۱۳۷۳: ۱۶)؛ حداقل به این دلیل که زاویه دید و قاب آن تحت تصمیم هنرمند است. بنابراین، هر هنرمندی روایت خود را ارائه می‌دهد. به همین دلیل، در این پژوهش به تطبیق این نگاه فیلم‌ساز در فیلم و شرایط عینی جامعه دوره مورد بحث پرداخته شده است. در این مطالعه جامعه‌شناختی، پیوند عناصر سینمایی و واقعیت‌های اجتماعی منعکس می‌شود و رابطه میان مضامین سینمایی فیلم و ساختار محیط اجتماعی، که فیلم نفس عمیق در درون آن تکامل یافته، بررسی می‌شود.

در این پژوهش برآیند گفتمان چیره بر جامعه تهران در دوره مورد نظر بررسی، سپس، به

1. Hugo Munsterberg

تحلیل محتوای فیلم پرداخته می‌شود. مطالعه مضمون بهتر از هر طریق دیگری پژوهشگر را به بررسی تأثیر آثار هنری رهنمون می‌سازد (رید، ۱۳۸۱: ۲۳). البته، به سبب آنکه فرم و محتوا از هم جدا نیستند، این پژوهش به تمهیدات فرم برای القای محتوا بی‌توجه نیست. با تحلیل پیرنگ، سکانس‌ها و صحنه‌های فیلم و با چنین خوانشی از فیلم به مثابه یک متن به بررسی محتوایی و بصری فیلم پرداخته شد. ساختار سه‌پرده‌ای فیلم‌نامه، دکوپاژ، تدوین و بازی‌ها در القای مضامین مطالعه شد و، سرانجام، مضامین فیلم استخراج شد. سپس، با گزینش رویکرد بازتاب و در نظر داشتن این موضوع که فیلم نفس عمیق برخاسته از جامعه عصر خویش است، به بررسی تطبیقی این فیلم و شرایط اجتماعی پرداخته شد.

پیشینه

حمیدرضا صدر در کتاب *تاریخ سیاسی سینمای ایران* به توصیف شرایط سیاسی ایران در گذر تاریخ سینمای ایران تا سال ۱۳۸۰ پرداخته است. تقی آزاد ارمکی و آرمین امیر، در پژوهشی (۱۳۸۸)، به بررسی کارکردهای سینما در ایران در محدوده سال‌های ۱۳۷۴ تا ۱۳۸۵ پرداخته‌اند. همچنین، تقی آزاد ارمکی، آرمین امیر و سحر فائق در مطالعه‌ای با عنوان «پیوند سینمای ایران با واقعیت...» به بررسی بازتاب مطالبات سیاسی در سینمای ایران در سال‌های ۱۳۷۴ تا ۱۳۸۴ پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که آزادی سینما تأثیر مثبتی در بازنمایی خواسته‌های جامعه در سینما داشته است. قلمرو بازتاب هنر از جامعه در این مطالعه بازتاب مطالبات سیاسی در سینما در نظر گرفته شده است (آزاد ارمکی، امیر و فائق، ۱۳۹۲: ۸۵). کامل‌ترین پژوهش در حوزه جامعه‌شناسی سینمای ایران متعلق به حمید نفیسی است. او در چهار جلد کتاب با عنوان *تاریخ اجتماعی سینمای ایران*^۱ به چنین مباحثی پرداخته است. اما، تا کنون در هیچ پژوهشی درباره شرایط اجتماعی و بازنمایی سینمایی فیلم نفس عمیق بررسی تطبیقی انجام نشده است. ضمن اینکه ایده‌هایی کلی در سینمای ایران را، سینمایی که از مرزهای ایران عبور می‌کند و در جشنواره‌های خارجی بدان توجه می‌شود، یا منتسب به سیاه‌نمایی یا آن را هنری غیرمتمدن می‌دانند.

مبانی نظری

رابطه سینما و جامعه، رویکرد بازتاب

جامعه‌شناسی هنر بر بنیادی مادی و بیگانه با هنر استوار است که به کمک آن «می‌توان ویژگی

1. A Social History of Iranian Cinema

انضمامی هر اثر، کنش متقابل ایدئولوژی‌ها بر یکدیگر و تأثیر هنر را در آن بنیاد توضیح داد» (رافائل، ۱۳۸۳: ۱۶۲). جرج هواکو در کتابش، *جامعه‌شناسی سینما*، دربارهٔ اینکه فیلم تا چه اندازه بازتاب محیط اجتماعی خود است آرایه ارائه کرده است. او بر آن است که:

... همهٔ هنرها، به‌خصوص هنر فیلم، نیز از قلمرو منافع شخصی و مبارزه برای قدرت، ثروت و مقام فراترند. اما، از یک نظر، این فرارفتن تنها در وهم امکان‌پذیر است. زیرا پیشینهٔ اجتماعی سازندگان فیلم و محدودیت‌ها و امکانات زمینهٔ اجتماعی و تاریخی همه بر هنر فیلم تأثیر می‌گذارند. هنر فیلم در همه حال وابستگی نهایی‌اش را به ساختارها و نیروهای غیرهنرمندانه آشکار می‌کند (هواکو، ۱۳۶۱).

پس در چنین مطالعاتی توجه به این امر ضروری است که مسائل ارزش هنری و کارکرد جامعه‌شناختی از هم جدا هستند (رافائل، ۱۳۸۳: ۱۲۴). در پژوهش‌های موسوم به «جامعه‌شناسی سینما» به تعامل‌های جامعه و سینما پرداخته می‌شود. برخی از پژوهش‌ها به تأثیر آثار سینمایی بر جامعه تمرکز دارند و پاره‌ای نیز به باز نمود جامعه در سینما توجه نشان می‌دهند. در این پژوهش رویکرد دوم، یعنی رویکرد بازتاب، مد نظر است. در رویکرد بازتاب رابطهٔ میان فرهنگ، سینما و جامعه رابطهٔ دیالکتیکی و سیال است که در آن عناصر قدرت، بازتابی، واقعیت و واقع‌نمایی اهمیت خاصی دارند.

برای درک رابطهٔ دیالکتیکی بین واقعیت و فیلم داستانی، توجه شود به گفته‌ای از ژیک: «بهترین دستاورد هنر فیلم بازآفرینی واقعی در متن داستان روایی نیست، بلکه واداشتن ما به تشخیص جنبهٔ داستانی خود واقعیت، به تجربه‌کردن خود واقعیت به عنوان یک داستان است» (ژیک، ۱۳۸۸: ۱۲۳).

به زعم الکساندر^۱، نظریه‌پرداز و جامعه‌شناس معاصر هنر، رویکرد بازتاب «مشمول بر حوزهٔ گسترده‌ای از تحقیقات است که مبتنی بر این عقیدهٔ مشترک‌اند که هنر آینهٔ جامعه است یا هنر به واسطهٔ جامعه مشروط شده و تعیین می‌یابد ... تحلیل تفسیری، تحلیل محتوا، نشانه‌شناسی ساختاری، تحلیل مناسک آیینی و روش‌های ترکیبی مهم‌ترین روش‌های پژوهشگران رویکرد بازتاب‌اند» (الکساندر، نقل از آزاد ارمکی و امیر، ۱۳۸۸: ۱۰۳). پس استفاده از رویکرد بازتاب الزامات روشی خاصی ندارد و هر پژوهشگری مجاز است با در نظر گرفتن نمونهٔ مطالعاتی خود روشی برای حل مسئله به کار گیرد. فقط باید این چهارچوب نظری کلی را در نظر داشته باشد که هنر برخاسته از جامعهٔ اوست (آزاد ارمکی و امیر، ۱۳۸۸: ۱۰۴).

1. Slavoj Žižek
2. Victoria D Alexandr

گفتمان چیره بر جامعه در دوره مورد نظر

میشل فوکو^۱ مفهوم گفتمان را جایگزین ایدئولوژی کرد؛ در این مفهوم میان قدرت و توده‌ها رابطه‌ای یک‌طرفه وجود ندارد. از نظر فوکو، گفتمان حیطة کلی احکام، مجموعه قابل تمایزی از احکام و رویه ضابطه‌مندی است که شماری از احکام را توضیح می‌دهد (میلز، ۱۳۸۸: ۱۳). گفتمان به فرهنگ، جغرافیا و زمان وابسته است. در نتیجه برقراری تعادل میان کنار گذاشتن آنچه نهاد‌های مختلف قدرت اجازه گفتن آن را نمی‌دهد (یا دیگر محدودیت‌های فرهنگی) و آنچه فیلم‌ساز قصد دارد نشان بدهد یک بازنمایی با شرایط جدیدی رخ می‌دهد. گفتمان غالب در یک دوره به این معنا نیست که همه افراد جامعه یکسان می‌اندیشند، بلکه یعنی همه متن‌های تأییدشده در آن دوران در چهارچوب گفتمانی خاص تولید و ارزیابی شده‌اند. گفتمان‌های مخالف همواره در حال تبادل با نهاد قدرت‌اند. به‌زعم فوکو، یک شیوه مفید نگاه به گفتمان دیدن آن در جایگاه رویه‌هایی است که به گونه‌ای نظام‌مند موضوعاتی را که درباره‌شان سخن می‌گویند معین می‌کنند (هوراکس، ۱۳۷۹: ۵۶).

در فاصله سال‌های ۱۳۷۳ تا ۱۳۷۵ شاهد سطح مطلوبی از امید به تغییر هستیم که در انتخابات دوم خرداد ۱۳۷۶ بروز می‌کند (آزاد ارمکی و امیر، ۱۳۸۸: ۱۱۷). میزان مشارکت مردم و جوانان در انتخابات ریاست جمهوری ۱۳۷۶ بسیار زیاد بود. پس از آن نیز دو انتخابات شورای شهر (۱۳۷۷) و مجلس (۱۳۷۸) نشان می‌دهد که جوانان جامعه ایران به روش دموکراتیک خواهان تغییر بودند و سطح امید و انتظار از این تغییر بسیار زیاد بود. سال‌های ۱۳۷۶ تا ۱۳۷۹ با تغییرات اجتماعی و سیاسی وسیعی در ایران همراه است. این سال‌ها، دوره اوج امید به تغییر است. ویژگی‌های جنبش دوم خرداد، به‌زعم حسین بشیریه، چنین است: تأکید بر قانون‌گرایی، تبدیل الیگارشی حاکم به نوعی دموکراسی محدود یا شبه دموکراسی، تشویق فعالیت احزاب و نهادهای مدنی، برقراری بستر مناسب برای حضور اجتماعی زنان و جوانان، تشویق و برقراری مطبوعات مستقل و امکان نقد عملکرد نظام در گذشته و حال و رفع سانسور و ممیزی در حوزه هنر (بشیریه، ۱۳۸۱: ۱۸۷).

به هر صورت، روی کار آمدن اصلاح‌طلبان موجی از امید در جویندگان مطالبه آزادی و عدالت یا تأمین اجتماعی به وجود آورد. در این دوران، اندیشه‌های تساوی‌طلبانه در نگرش به نقش‌های سنتی دختران و پسران رواج یافت و نوعی فاصله‌گیری از نقش‌های سنتی مشهود بود (ذکایی، ۱۳۸۱: ۱۵). علاقه جوانان در این دوره برای اینکه اثبات کنند شهروند جامعه مدنی‌اند و در پی احقاق حقوق اجتماعی‌شان هستند کاملاً مشهود است (بی‌نا، ۱۳۷۷: ۳، ۴، ۵). در این

1. Michel Foucault

دوران ارزش‌هایی مطرح شد که انقلابی و مذهبی نبودند، اما با انقلاب و اسلام نیز تباینی نداشتند (راودراد، ۱۳۷۹: ۷۳). نوعی وضعیت انتقالی فرهنگی در جامعه ایران دیده می‌شود، مثلاً «جوانان و زنان به عنوان نیروهای مؤثر در این دوره مطرح و به صحنه فراخوانده می‌شوند» (راودراد، ۱۳۷۹: ۷۲). جالب است که از این دوره شاهد گسترش جامعه مدنی و شکاف میان کردارهای مردمی و ایدئولوژی رسمی هستیم (بشیریه، ۱۳۸۴: ۱۴۲).

روشنفکران به طرق مختلف به نقد این وضعیت پرداختند. رامین جهانبگلو، در گفت‌وگویی در سال ۱۳۷۸، به کارکرد روزنامه توس اشاره می‌کند و بر آن است که جامعه مدنی در ایران به شعار تبدیل شده است و پشتوانه فکری و فلسفی ندارد. او ذکر می‌کند که روابط اجتماعی ما بر اساس مسئولیت و اخلاق مدنی نیست و چون مخاطب این شعار نمی‌داند که عناصر تشکیل‌دهنده آن چیست هیچ اتفاقی نیفتاده است (نبوی، ۱۳۷۸: ۴۱۰، ۴۱۱). حمیدرضا جلالی‌پور، در سال ۱۳۷۸، تذکر می‌دهد که سیاست‌های صدا و سیما «جامعه را شعبه شعبه و در برابر هم قرار خواهد داد و نارضایتی را در روح افشار دانشجویی درونی و متراکم می‌کند» (جلالی‌پور، ۱۳۷۸: ۴۰۵).

از سال‌های ۱۳۷۹ به بعد، که در رویکرد تطبیقی پژوهش حاضر مد نظر است، امید به تغییر کاهش یافت، زیرا با عدم توفیق اصلاح‌طلبان در برآوردن این مطالبات عمده همراه بود (آزاد ارمکی و امیر، ۱۳۸۸: ۱۱۷). بنابراین، در انتخابات دوره دوم شورای شهر در ۱۳۸۱ و انتخابات مجلس هفتم در ۱۳۸۲ با کاهش مشارکت مردم مواجهیم. این امر حاکی از عدم ایمان به تغییر و محقق‌نگشتن انتظارات مردم است.

در واقع، دوره دوم ریاست جمهوری خاتمی همراه بود با افت امید به تغییر و بنابراین بی‌تفاوت شدن مردم نسبت به اتفاقات اطرافشان که اوج آن را می‌توان در جریان رد صلاحیت‌های گسترده انتخابات مجلس هفتم دید که با وجود تحصن نمایندگان مجلس ششم، که با آرای بالایی به مجلس ششم راه یافته بودند و قاعدتاً شخصیت‌های محبوبی در میان مردم به شمار می‌رفتند، حرکت مردمی چندانی در مخالفت با رد صلاحیت‌ها صورت نگرفت (آزاد ارمکی و امیر، ۱۳۸۸: ۱۲۰).

توجه به این امر ضروری است که در این دوران شاهد آنومی^۱ اجتماعی هستیم. در پژوهشی بیان شد که دهه سوم انقلاب اسلامی در بردارنده بیشترین میزان بی‌هنجاری اجتماعی در وجه گوناگون است (بشیریه، ۱۳۸۴: ۱۴۵). در واقع، در نظر جامعه‌شناسی دورکهایمی^۲، آنومی اجتماعی هنگامی پدید می‌آید که نظام همبستگی پیشین از هم پاشیده شود، اما به جای آن نظام همبستگی جدید پدید نیامده باشد (بشیریه، ۱۳۸۴: ۱۴۵). در حقیقت، پس از توقیف

1. anomie
2. Émile Durkheim

روزنامه‌های اصلاح‌طلب و هجمه‌ها علیه اصلاح‌طلبان، جنبش دوم خرداد به استراتژی موسوم آرامش فعال متوسل شد، که در حقیقت انتخاب اصلاح‌طلبان نبود، بلکه «استراتژی آرامش فعال چیزی جز تئوریزه کردن آنچه می‌توانیم انجام دهیم (یا به تعبیر بهتر، آنچه نمی‌توانیم انجام دهیم) نیست» (قوچانی، ۱۳۸۱: ۴۸).

به زعم بسیاری، اصلاحات از آن زمان به قهقرا رفت. پیدایش جامعه توده‌ای منفعل یکی از پیامدهای دوران پس اصلاحات در ایران است (بشیریه، ۱۳۸۴: ۱۵۱). در پژوهشی در تحلیل محتوای مقاله‌های روزنامه‌های سراسری در سال ۱۳۷۸ بیان شد که فضای اجتماعی-روانی منعکس شده در محتوای سرمقاله‌ها، چنان که به نظر خواننده می‌رسد، بیشتر از نوع منفی است (دهقان، ۱۳۸۰: ۶۰). پیامدهای این فضای منفی درون‌گرایی برخی افراد بود. هر چقدر امید به تغییر وضعیت در نزد فرد کاهش می‌یابد، انتظار داریم بیشتر سر به لاک خود فروبرد، دچار پریشانی‌های روانی شود، و مثلاً به اعتیاد روی آورد (آزاد ارمکی و امیر، ۱۳۸۸: ۱۲۰). بنابراین، جبرگرایی یکی از پیامدهای قشری از جوانان این دوران است. در پژوهشی مطرح شد که «در میان جوانان، افرادی به تقدیر باور دارند و نقش جبر را در سرنوشت انسان مؤثر می‌دانند ... در چنین شرایطی فرد به شکل موجودی کاملاً تسلیم‌پذیر و شکست‌خورده درمی‌آید» (فیوضات، ۱۳۸۱: ۷۰).

فیلم نفس عمیق در میانه این تغییر ساخته شد (۱۳۸۰) و در سال ۱۳۸۱ به نمایش عمومی درآمد. چون فیلم محصول کار گروهی است و هنرمند در آن فقط یک نفر نیست، جست‌وجوی زمینه‌های اجتماعی و تاریخی در آن به شکلی جامع ناممکن است. اما، از جهتی دیگر، اعتباری بیشتر به چنین بحث‌هایی می‌بخشد. آی. سی. جاروی^۱ بر آن است که: اینک جوامع چیزها را تولید کنند نشانه آن است که تا حدودی نگرش‌ها، ارزش‌ها و علایق سازندگان آن‌ها توسط زمینه اجتماعی‌ای که در آن رشد و کار کرده‌اند تعیین شده است (جاروی، ۱۳۷۹: ۱۷).

گفتمان چیره بر سینمای دوره

در این بخش گفتمان چیره بر فرهنگ سینمایی ایران در سال تولید فیلم نفس عمیق بررسی می‌شود.

سینمای ایران از گردونه شرایط اجتماعی پس از دوم خرداد عقب نماند. پس از انتخابات ۱۳۷۶، فضا بسیار نرم شد (Naficy, 2012: 144). آنی‌ترین محصول دوم خرداد برای

1. Ian Charles Jarvie

سینما این بود که محدودیت‌های عرصه هنر و فرهنگ و در نتیجه نظارت بر سینما کاهش یافت.

شورای تصویب فیلم‌نامه، که پیش از آن به عنوان گلوگاه در مسیر تولید وظیفه تصویب فیلم‌نامه را به عهده داشت، منحل شد و به جای آن شورای دیگری پدید آمد که تنها در صورتی که کارگردان و تهیه‌کننده فیلم‌نامه را برای دریافت پروانه ساخت ارائه دهند این شورا با خواندن فیلم‌نامه و درجه‌بندی آن میزان حمایت دولتی از پروژه مورد بحث را تعیین خواهند کرد (طالبی‌نژاد، ۱۳۷۷: ۲۰۲).

معاونت سینمایی وزارت ارشاد مراحل غیرضروری دیگر از جمله ارائه عکس‌گرم‌آزمایشی، فهرست کامل عوامل تولید طبق دفترچه و مواردی از این قبیل را حذف کرد و باعث تسریع در راه‌اندازی پروژه‌های سینمایی شد (طالبی‌نژاد، ۱۳۷۷: ۲۰۲). در فیلم‌های این دوره شاهد تغییر پوشش بازیگران، نشان‌دادن روابط دختر و پسر و پخش موسیقی‌های مجاز و غیرمجاز هستیم (آزاد ارمکی، امیر و فائقی، ۱۳۹۲: ۹۳). این دوره به «سینمای پس از دوم خرداد» معروف است و مشخصه نظری آن بحث از سنت و مدرنیته در جامعه مدنی است. (تهامی‌نژاد، ۱۳۸۰: ۹۴). جالب آنکه نتایج پژوهشی نشان می‌دهد که در چالش بین سنت و مدرنیته در ایران ماندگاری عناصر سنتی در عرصه دین بیش از عرصه خانواده است (آزاد ارمکی و امیر، ۱۳۸۶: ۱۱۹) که بازتاب آن را در فیلم بررسی خواهیم کرد. طرح مسائل اجتماعی و واقع‌نمایی در این دوره اهمیت یافت.

در سه سال از این دوره چهارساله پرفروش‌ترین فیلم سال کارکرد «نشان‌دادن واقعیت» را دارد و هر سه با پایان تلخ (قرمز، شوکران، سگ‌کشی) در سال‌های ۱۳۷۸ و ۱۳۸۰؛ پنج فیلم از ده فیلم پرفروش نشان‌دهنده واقعیت‌های تلخ اجتماعی‌اند (آزاد ارمکی و امیر، ۱۳۸۸: ۱۲۵).

از طرفی، به سبب آنکه هنجارها و ارزش‌های سنتی در جامعه کم‌رنگ شد، برتری پایگاه اجتماعی مردان نسبت به زنان کاهش چشمگیر یافت (قاسمی، آقابابایی و صمیم، ۱۳۸۷: ۱۳۳). از این زمان است که بیان مسائل زنان مطرح شد.

از نظر کمی، حضور زنان در فیلم‌های سینمایی سال‌های اخیر (۷۰ و ۸۰) نسبت به اوایل انقلاب افزایش چشمگیری داشته است ... موقعیت شغلی زنان، در مقایسه با مردان، از نوع موقعیت سنتی خانه‌داری به سوی تصدی موقعیت‌های شغلی غیرسنتی در بیرون از خانه و اشغال فرادست گرایش داشته است ... صورت‌های جنسیتی از مناسبات پدرسالارانه در اوایل انقلاب به مناسبات برابری طلبانه تغییر کرده است ... (رحمتی و سلطانی، ۱۳۸۳: ۱۹).

در میان تولیدات سال ۱۳۷۷، که حدود شصت فیلم است، دست‌کم سی فیلم وجود داشت که در آن‌ها زنان نقش کلیدی داشتند (راوودراد، ۱۳۷۹: ۷۳). فیلم‌های دو زن (میلانی، ۱۳۷۸)،

قرمز (جیرانی، ۱۳۷۸) و شوکران (افخمی، ۱۳۷۹) محصول این دوره و این گفتمان‌اند. به هر صورت، در این دوره ترسیم کلیشه‌دوگانه زن بدکاره یا زن پاکدامن پایان یافته است و، برخلاف دوره‌های پیشین، زن در روایت فیلم نقشی اساسی دارد و غایب یا فقط در حد یک شمایل نیست. مانند آیدا در *نفس عمیق* که در جاهایی از فیلم روایت به او منتقل می‌شود.

همچنین، این دوره در سینمای ایران همراه است با ظهور درام‌هایی با چاشنی سیاسی، برآمده از فضای جامعه مانند فیلم *عترارض* (کیمیایی، ۱۳۷۸) و *متولد ماه مهر* (درویش، ۱۳۷۸). اما، تمایل فیلم‌سازان این دوره بیشتر به ساخت فیلم اجتماعی بود تا اینکه از آزادی به‌دست‌آمده سود جویند و دست به ساختار شکنی بزنند. شاید به این علت هنوز هم ساختن فیلم سیاسی صریح در انقیاد افرادی مثل حاتمی‌کیا و افخمی بود (صدر، ۱۳۸۱: ۳۲۱). به طور کلی، این فیلم‌ها دو ویژگی عمده دارند: ۱. وجود هم‌زمان عناصر سرکوبگر و رهایی‌بخش در کلیت فیلم‌ها؛ ۲. ارتباط زندگی روزمره با سیستم و حوزه عمومی (لاجوردی، ۱۳۸۸: ۸۶). همچنین، سینمای این دوره معطوف به شهرهاست. «به جرئت می‌توان گفت سینمای ایران از آغاز این دهه به بعد سینمایی سراسر شهری و بازنماینده زندگی شهری است» (کاظمی و محمودی، ۱۳۸۷: ۹۷).

با نگاهی به بولتن‌های جشنواره فجر و آرشیو ماهنامه سینمایی فیلم در اوایل دهه ۱۳۸۰، می‌توان گفت که فضای عمومی اصلاحات و تعارضات اجتماعی است و حوزه بازنمایی جوانان طبقه متوسط و زنان است. نهادهای تولید فیلم نیز نهاد دولتی و دفاتر فیلم‌سازی است. با تغییر فضای سیاسی، فضای تیره جامعه به سینما نیز کشیده شد. در سال ۱۳۷۹، پیش‌نویس قانون سینما برای رسیدگی به خطاهای سینمایی ارائه شد (تهامی‌نژاد، ۱۳۸۰: ۹۴). سرانجام، «سینمای ایران در اوج منازعات سیاسی و سیطره ممیزی‌های ناروشن پا به دهه هشتاد گذاشت» (صدر، ۱۳۸۱: ۳۴۲).

به طور کلی، از سال ۱۳۷۶ در آثار برخی از فیلم‌سازان ایرانی مفاهیمی تازه پدید آمده بود. اما، از حدود سال ۱۳۷۹ در جامعه شهری و دانشگاهی ایران شکست اصلاحات و انتظارات پیشین در کنار گفتمان اصلاحات مطرح بود. سینما نیز در این دوران از این شرایط متأثر بود و یکی از فیلم‌سازان این برهه پرویز شهبازی است.

تحلیل فیلم *نفس عمیق* (شهبازی، ۱۳۸۰)

خلاصه فیلم

گویا دختر و پسری بر اثر تصادف در دریاچه سد کرج غرق شده‌اند و مردم و مأموران قصد دارند

اجساد آن‌ها را از آب بیرون بکشند. قطع به نمایی از استخر و کامران که در حال شناکردن است. کامران زندگی مرفه و خوبی دارد و جزو دانشجویان ممتاز است، اما در مقطعی از زندگی‌اش دچار ناامیدی مطلق شده و به غذا لب نمی‌زند و شب‌ها نیز نمی‌خوابد. او دوستی صمیمی به نام منصور دارد که به او پناه می‌برد. منصور نیز در زندگی‌اش مشکلات زیادی دارد. مادرش در آسایشگاه بستری است، خواهرش زندگی نابسامانی دارد و صاحبخانه نیز او را به خانه راه نمی‌دهد. کامران و منصور روزها در خیابان سرگردان به این سو و آن سو می‌روند و شب‌ها نیز در مسافرخانه می‌خوابند. آن‌ها همین‌طور بی‌انگیزه روزگارشان را سپری می‌کنند. منصور و کامران، در حالی که با ماشینی دزدی در خیابان چرخ می‌زنند، با دختری به نام آیدا آشنا می‌شوند و منصور دل‌بسته او می‌شود. آیدا دختری پُرشور است و ظاهراً امیدوار به زندگی او برای مدتی باعث می‌شود منصور ناراحتی و مشکلات زندگی‌اش را فراموش کند و از حالت انفعالی خارج شود. اما، سکوت و اندوه کامران و گرایش او به مرگ همچنان دغدغه منصور است. تا اینکه وضع جسمانی کامران به هم می‌ریزد و در بیمارستان می‌میرد. منصور این بار دچار ناامیدی کامل می‌شود. از سویی نیز، به سبب پی‌بردن به رابطه آیدا با منصور، آیدا را از خوابگاه اخراج می‌کنند. او هم ناامید می‌شود و می‌گوید قرار است برایش خواستگار بیاید، اما با پیشنهاد منصور به شمال می‌روند. در پایان به نظر می‌آید که ماشین آن‌ها تصادف کرده و آن‌ها در سد غرق شده‌اند. و این در واقع همان نمای اول فیلم است، اما در نمای آخر، آن‌ها با ماشین در جاده‌ای مه‌گرفته و کوهستانی دور می‌شوند (<http://www.sourehcinema.com>).

مضامین فیلم

عنوان فیلم برآمده از یکی از اظهارنظرهای احمد شاملو است که زمانی گفته است قدرت‌های جهان، چه سیاسی چه اقتصادی، به سمت اجرای تئوری No Breathing Right می‌روند (قادری و حسنی‌نسب، ۱۳۸۲: ۷۲). «نفس عمیق هم از اینجا آمده: بعضی از کسانی که ما فکر می‌کنیم نباید نفس بکشند، حالا می‌خواهند نفس عمیق بکشند» (قادری و حسنی‌نسب، ۱۳۸۲: ۷۲). می‌توان عنوان فیلم را مرتبط با عنوان فیلم *از نفس افتاده* (۱۹۶۰، ژان لوک گدار)، یکی از مهم‌ترین فیلم‌های موج نوی سینمای فرانسه، دانست؛ فیلمی غیرمتعارف و قاعده‌گریز که در خیابان‌های پاریس می‌گذرد و قهرمانانش احوالات مشابهی با قهرمانان فیلم شهبازی دارند. از طرفی، پس از تماشای فیلم، نخستین تصور مخاطب این است که همان‌طور که در زیر آب نمی‌توان نفس عمیق کشید، در چنین جامعه‌ای نمی‌توان زنده ماند. خوانش دیگر از چنین عنوانی این است که این جوانان باید نفس عمیق بکشند تا بعد بتوانند زندگی کنند و سوء تفاهم میان نسل‌ها باید برداشته شود.

نباید از یاد برد که هر خوانشی از متن می‌تواند در دوره‌های مختلف نتیجه‌ای متفاوت داشته باشد. مثلاً، هایدگر چنین بحثی را دربارهٔ آنتیگونه مطرح می‌کند (Heidegger, 1977: 166). اما، به طور کلی، از مضامین مطرح‌شده در فیلم می‌توان به پوچ‌گرایی، هنجارشکنی، تغییر در نگاه به نهاد خانواده، عدم امنیت اجتماعی، دختر فراری، دورویی، تقابل سنت و مدرنیسم و خودکشی اشاره کرد. به طور مشخص‌تر، جوانانی که آینده و آرزوهایشان را دست‌نیاافتنی می‌دانند و در جامعه نقشی ندارند.

شاید آنچه به عنوان گستاخی، هنجارشکنی و عصبیت شخصیت‌های اصلی فیلم استنباط می‌شود واکنش خودآگاه یا ناخودآگاهشان به این دورویی نهادینه و تحقیر و تجاوز دائمی هویت و محدوده‌های فردی‌شان باشد (نیستانی، ۱۳۸۲: ۶۵).

فیلم می‌کوشد، علاوه بر نمایش، راهکار هم ارائه دهد و صرفاً سیاه‌نمایی نکند. مثلاً، در فیلم اشارهٔ ظریفی به لزوم تغییر نقش مذهب از یک شمایل به یک حقیقت می‌شود. نمای نماز خواندن منصور در سایه‌اش را، که در واقع لباس پوشیدن بوده است، می‌بینیم. ایرج کریمی این نماز را زیباترین نمازی می‌داند که در سینمای ایران دیده است (کریمی، ۱۳۸۱: ۴۹).

نفس عمیق تمهیداتی به جهت واقع‌گرایی دارد

- استفادهٔ فیلم از موسیقی غیرروایی^۱. جامپ کات و تدوین موازی این فیلم را مستندگونه کرده است. در صحنهٔ انتظار آیدا موسیقی‌ای را می‌شنویم که اندکی بعد متوجه می‌شویم منبع صدا هدفون آیدا بوده است.

- بازی‌ها و دیالوگ‌های طبیعی که بخش اعظم آن برآمده از شیوهٔ هدایت بازیگر مختص شهبازی است. در این شیوه، شهبازی فیلم‌نامه را برای خواندن در اختیار بازیگر قرار نمی‌دهد و بازیگر از اتفاقات بعدی بی‌خبر است و تنها شخصیت برایش باز شده است (قادری و حسنی‌نسب، ۱۳۸۲: ۷۱). خود بازیگر نقش آیدا می‌گوید که بعد از ضبط یکی از صحنه‌های فیلم، به دلیل اینکه سه ساعت خود را آمادهٔ این صحنه کرده، دچار تشنج شده است (صحت (مصاحبه‌کننده)، ۱۳۸۲: ۶۴، ۶۵).

- فیلم شباهت با خود زندگی دارد؛ درام در هر لحظهٔ زندگی جاری نیست. درام فیلم نیز با ورود آیدا پا می‌گیرد و در میان پرسه‌های بی‌هدف دو شخصیت پسر فیلم درامی خلق می‌شود.

- ساختار روایی فیلم حس بی‌هدفی زندگی جوانان را به بیننده القا می‌کند: پرسه - درام.

1. non-diegetic

- استفاده از نابازیگر که بسیاری از ویژگی‌های شخصیت‌های فیلم متعلق به خود بازیگران است (قادری، ۱۳۸۲: ۵۹).

ویژگی‌هایی در این فیلم وجود دارد که به آن جنبه اجتماعی می‌دهد

- جوانان بی‌هویت، سپرده‌شده به تقدیر و کلبی مسلک فیلم به گونه‌ای ترسیم شده‌اند که مخاطب آن‌ها را مقصر نمی‌داند؛ فیلم صرفاً گزارش امر واقع است و قضاوتی نمی‌کند.
- منصور و کامران برای مخاطب دوست‌داشتنی و جذاب‌اند، اما، آن‌ها در واقع آدم‌های بهنجاری نیستند و با خانواده و درس و جامعه مشکل دارند. این موضوع ما را به این سمت هدایت می‌کند که دیگری مقصر است: دانشگاه، خانواده و جامعه.
- پیشینه شخصیت‌ها ترسیم نمی‌شود. این امر ما را وامی‌دارد تا درباره مسائل اجتماعی اندیشه کنیم. مثلاً، در فیلم بیان نمی‌شود که چرا کامران به این خودویرانگری رسیده است. از طرف دیگر، در ساختار روایی فیلم نیز تمهیداتی اتخاذ شده و «همه چیز انگار در حفره‌های خالی بین صحنه‌های فیلم اتفاق می‌افتد» (قادری، ۱۳۸۲: ۵۸) که همین امر مخاطب را به اندیشه وامی‌دارد.
- دوقلوهای فیلم، که خود را یک نفر معرفی می‌کنند، برای مخاطب نیز هویت جداگانه‌ای ندارند؛ حتی در دکوپاژ صحنه جای خوردنشان با منصور و کامران کوشش شده است که مخاطب آن‌ها را یک نفر بپندارد (نیستانی، ۱۳۸۲: ۶۵). این موضوع بی‌هویتی و سرگردانی شخصیت‌ها را نشان می‌دهد.
- داستان فیلم در خیابان می‌گذرد؛ به همین دلیل، تئوری شرایط اجتماعی - سیاسی تقویت می‌شود. نفس عمیق فیلمی است که در شهر می‌گذرد و ما بازنمایی شرایط اجتماعی مردم و شهر تهران را در ابتدای دهه ۱۳۸۰ شاهدیم. دیوارنوشته‌های با رنگ پوشانیده‌شده حاکی از تلاطم سیاسی در جامعه است.
- تعارض طبقاتی؛ شخصیت‌های اصلی خاستگاه طبقاتی متفاوتی دارند. کامران از طبقه ممتاز، آیدا از طبقه متوسط و منصور از طبقه فرودست است.^۱
- کل فضای فیلم و منطق روایی فیلم به گونه‌ای است که انگار در زیر آب می‌گذرد؛ گویی گیرنده پیام احساس می‌کند که زیر آب نفس می‌کشد.
- استفاده از موسیقی راک در پایان‌بندی فیلم با فضای روز جامعه هم‌خوانی دارد.

۱. در تاریخ سینمای ایران، غالب فیلم‌سازی که واقعیت‌های اجتماعی را به تصویر می‌کشند اغلب ترسیم طیف فرودست جامعه را بیانگر واقعیت‌های جامعه می‌دانند، مانند فیلم *تنگنای* امیر نادری (۱۳۵۲)، حال آنکه این جامعه طبقات دیگری نیز دارد.

بحث و بررسی

وجوه تشابه

۱. سرگردانی و بی‌هویتی

تناقض و سرگردانی جامعه به سبب چرخش سیاسی و برآورده‌نشدن انتظارات در این برحه زمانی در فیلم نیز دیده می‌شود. مهم‌ترین ویژگی فرمی نفس عمیق حذف‌های عمدی روایی در ساختار فیلم‌نامه است. حذف پیش‌زمینه زندگی شخصیت‌ها، آغاز صحنه‌ها از وسط و انتقال روایت فیلم از یک شخصیت به شخصیت دیگر به القای این سرگردانی کمک می‌کند و فرم را با محتوای فیلم مطابقت می‌دهد. این شهر و آدم‌هایش بی‌هویت شده‌اند. منصور و کامران و آیدا سرگردان در شهری می‌چرخند. وقتی کامران را در دانشگاه می‌بینیم فضای داخلی متعلق به دانشگاه شریف است، اما کامران از در دانشگاه علم و صنعت خارج می‌شود؛ با توجه به رویکرد واقع‌گرای شهبازی چنین امری تمهیدی عامدانه است. در صحنه سد کرج، وقتی جسد یک مرد (منصور) را از آب بیرون کشیده‌اند، غواص می‌گوید در تاریکی کف دریاچه تشخیص جنسیت هویت جسد دیگر هنوز ممکن نشده است.

۲. شعارزدگی و ناپختگی

همان‌طور که اشاره شد، بسیاری از روشنفکران سیاسی این زمانه اسیر شعارند. جامعه مدنی و برخی روزنامه‌ها پشتوانه فکری و فلسفی ندارند. آیدای فیلم دختری است که باخ گوش می‌دهد، شعر می‌نویسد و به اصطلاح روشنفکر است. اما، شخصیتش عمق ندارد، زیرا او با منصور همراه شده؛ منسوری که داریوش گوش می‌دهد و حتی شعر او را نمی‌فهمد.

جامعه جامعه‌ای اسلامی است، اما افراد این جامعه پیوندی با آموزه‌های دینی ندارند. کامران برای استتار ماشین یک چادر ماشین می‌دزد و هنگام اذان صبح دزدی همین چادر را از ماشین آن‌ها می‌دزد. در فیلم اشاره ظریفی به لزوم تغییر نقش مذهب از یک شمایل به یک حقیقت می‌شود. نمای نمازخواندن منصور در سایه‌اش را، که در واقع لباس پوشیدن بوده است، می‌بینیم.

۳. فضای منفی در جامعه و فیلم

همان‌طور که در بخش نظری مطالعه، با توجه به تحلیل محتوای روزنامه‌های سال ۱۳۷۸، اشاره شد، فضای اجتماعی - روانی جامعه منفی است. فیلم نفس عمیق در زمستان می‌گذرد.

رنگ غالب فیلم آبی است؛ رنگی غم‌انگیز و سرد. تعداد زیادی در می‌بینیم؛ درهایی که همیشه بسته‌اند و گشوده نمی‌شوند. تمهیدات فرمی فیلم نیز حس خفگی را به مخاطب القا می‌کند. نشانه‌های فراوان دیگری در فیلم برای القای این حس وجود دارد: تلفن عمومی سکه را می‌خورد، برگه سفید انتخاب واحد کامران زیر باران خیس شده است و ...

۴. عدم حس همدلی در جامعه

در این بازه زمانی جامعه شعبه‌شعبه است و نارضایتی در قشر دانشجوی درونی شده. بازتاب این گسستگی اجتماعی در فیلم مشهود است. با اینکه کامران در حال بدی است، صاحب مهمان‌خانه می‌گوید: «تا پول ندید نمی‌ذارم برید.» یا بی‌تفاوتی مرد لب‌فروش هنگام مشاهده سرقت موبایل کامران.

۵. سرخوردگی و انفعال

در دوران پس از اصلاحات جامعه توده‌ای منفعلی در ایران شکل گرفت. این موضوع می‌توانست سبب پدید آمدن عوارضی مانند مشکلات روانی و اعتیاد شود. فضای دانشگاه منفعل است و دانشجویها بی‌علاقه ترسیم می‌شوند. آیدا مرتب در کلاس‌های درس حضور ندارد و درسش حذف می‌شود. کامران برگه انتخاب واحد را با بی‌اهمیتی رها می‌کند؛ این موضوع اشاره‌ای است به ترک تحصیل او.

در فیلم، استعدادها و ظرفیت‌های جامعه به انزوا و خودویرانگری کشیده شده است. کامران دست به اعتصاب غذا زده است. آیدا به سبب یک خطای کوچک عتاب می‌شود و خانواده، با سخت‌گیری و مجبور کردن او به حضور در جلسه خواستگاری، دخترشان را به یک دختر فراری بدل می‌کنند.

۶. آنومی اجتماعی

همان‌طور که بر پایه پژوهش‌ها ذکر شد، این دوره بیشترین میزان بی‌هنجاری اجتماعی را پس از انقلاب اسلامی داشته است. بازتاب این وضعیت اجتماعی در فیلم دیده می‌شود. کامران و منصور هنجارهای اجتماعی را رعایت نمی‌کنند و با نظم اجتماعی درمی‌افتند. شکستن آینه ماشین‌ها، دزدیدن موبایل و ماشین، حرکت با موتور در پیاده‌رو، سیگار کشیدن در اتوبوس، لگدزدن به بادجه تلفن، نپرداختن پول عوارضی و ... تفریح هم‌محله‌ای‌های منصور قطع کردن برق محله هنگام پخش مسابقه کشتی است.

۷. تساوی طلبی در نقش زن و مرد، تغییر نقش‌های سنتی

یکی از نمودهای تغییر نقش سنتی دختران و پسران در این زمان تساوی طلبی است. پولی که منصور از آیدا طلب می‌کند و آیدا به او می‌دهد بازتاب چنین نگره‌ای است. منصور از آیدا می‌خواهد که موهایش را به او نشان دهد یا با او دست بدهد. آیدا گواهی‌نامه رانندگی دارد، ولی منصور ندارد. آیدا به پلیس اول فیلم، که آن‌ها را نامزد می‌خواند، با جسارت و شوخ‌طبعی می‌گوید که نامزد نیستند و پلیس می‌گوید: «می‌دونم، انگلیسه دیگه.»

۸. تقدیرگرایی

همان طور که پیش‌تر آمد، در سال ۱۳۸۱ تقدیرباوری در جوانان رسوخ کرده است و پیامد آن تسلیم‌پذیری و شکست است. در فیلم شاهد انفعال و تقدیرگرایی کامران تا پایان هستیم. از طرفی، مخاطب نیز نسبت به گریزناپذیری تقدیر آگاه می‌شود و پایان غمناک فیلم را از پیش می‌داند: فلش‌فورواردهایی که غریقی با ژاکت آبی (ژاکت دو شخصیت مرد) را نشان می‌دهد و همچنین گذر تأکیدی پسرها از مقابل حجله‌ها.

۹. نبودن فضای مفاهمه، گفت‌وگو و درک

در سطح جامعه و دانشگاه اتفاقاتی رخ داده است؛ اصلاحات از آن زمان متوقف شده است. آیدا، که روشنفکر است، اسیر اقتدار پدری است که می‌خواهد او را شوهر بدهد. عصیانگری جوان ایرانی بر علیه قدرت خانواده با شرایط سیاسی-اجتماعی و به‌ویژه جو دانشجویی زمانه توازی دارد. دیوارنوشته‌هایی که با رنگ پوشانیده شده اشارتی است به نبودن فضای نقد و گفت‌وگو در جامعه. حتی دو دوست، که بخش مهمی از فیلم حول رفاقت آن‌ها می‌گردد، همدیگر را نمی‌فهمند. کامران در جایی به منصور می‌گوید: «گوشیت با منه؟» اما، منصور اصلاً به حرف‌های او توجهی نمی‌کند. آیدا در بسیاری از صحنه‌ها هدفون در گوش دارد و در نخستین حضورش با منصور به همین دلیل صدای او را وقتی سؤال می‌کند که «چپ یا راست» نمی‌شنود. وقتی هم که هدفون ندارد به قدری غرق در فکر است که صدای زنی را که از آیدا می‌خواهد کنار رود تا از اتوبوس پیاده شود نمی‌شنود.

۱۰. چالش سنت و مدرنیته

در فضای جامعه تقابل میان سنت و مدرنیسم وجود دارد و گفته شد که در این چالش ماندگاری عناصر سنتی در عرصه دین بیشتر از عرصه خانواده است. در فیلم زنی در

اغذیه‌فروشی پوشش چادر دارد، اما لاک قرمز زده و آرایش غلیظی دارد. در فیلم نیز، صدای اذان را می‌شنویم، اما خانواده‌ای نمی‌بینیم. وجه اشتراک این سه جوان قطع پیوند با خانواده است: خانواده پذیرای منصور نیست؛ کامران هم پذیرای خانواده نیست؛ آیدا، با اینکه تهرانی است، خوابگاه را برای سکونت انتخاب کرده است. آیدا باخ و آلترناتیو گوش می‌کند و دختری مدرن است^۱، اما در سطح کلی جامعه برای مثال موسیقی متعلق به فرهنگ عامه بسیار شنیده می‌شود، مثلاً در اغذیه‌فروشی و حتی در تم زنگ موبایل (باباکرم). جالب اینکه تقابل سلیقه موسیقی منصور و آیدا موجب شوخی و حواس‌پرتی می‌شود و به سقوط در سد منجر می‌شود. تنها کارایی موبایلی که پسرها دزدیده‌اند گرفتن شماره خوابگاه دخترانه از ۱۱۸ است؛ که البته در پی آن و تماس با خوابگاه آیدا گوشی را قطع می‌کند. در بسیاری موارد که با موبایل ارتباط برقرار می‌شود یا فحش شنیده می‌شود (صاحب موبایل دزدیده‌شده) یا تماس تلفنی در اثر تمام شدن باتری قطع می‌شود. و هنگامی هم که تماس برقرار می‌شود، فردی که موبایل را به او کرایه داده‌اند به زبان ژاپنی با کسی که پشت خط است صحبت می‌کند. سرانجام، موبایل دزدی به فرد دیگری فروخته می‌شود.

۱۱. عدم امنیت اجتماعی و قانون

در این دوره به سبب تمرکز نیروهای انتظامی بر مسائل سیاسی و اعتراض‌های دانشجویی، سطح امنیت اجتماعی قدری کاهش یافته است. کامران خودش ربوده‌شدن گوشی تلفن همراهش را تلافی می‌کند، برای دزدی تلفن فرد دیگری برنامه می‌ریزد و منصور این فعل را انجام می‌دهد. آیدا هنگامی که دیر به خوابگاه بازمی‌گردد برای ورود به خوابگاه یک کاست موسیقی به نگهبان می‌دهد. پلیس دو بار در فیلم ظاهر می‌شود و پی به دزدی بودن ماشین نمی‌برد. جالب اینکه در یکی از نقدهای سینمایی آن دوره این دو پلیس، به دلیل اینکه در روابط دختر و پسر سخت‌گیری نمی‌کنند، پلیس‌هایی دوست‌داشتنی نامیده شده‌اند؛ هرچند وظایفشان را به‌درستی انجام نداده‌اند!^۲

۱۲. دورویی و دروغ

خصلت دورویی، که در جامعه ایرانی مشهود است و دغدغه پژوهش‌های اجتماعی و اخلاقی است، صرفاً ویژگی خاص این دوره نیست، اما فیلم این خصیصه جمعی و عادی‌شده را بازتاب

۱. مریم پالیزبان، بازیگر نقش آیدا، در مصاحبه‌ای اشاره کرده که «در وجود آیدا سایه‌هایی وجود دارد که موسیقی سنتی توصیفش نمی‌کند» (پالیزبان، ۱۳۸۲: ۶۴).
۲. در نقدی از سروش صحت (صحت، ۱۳۸۲).

داده است. در فیلم، یک مرد متکدی از پسرها کمک می‌خواهد، اما فریبکار است و وقتی گوشی موبایل را از پسرها می‌خرد پول زیادی همراه او دیده می‌شود. دوقلوها در مسافرخانه خود را یک نفر جا می‌زنند که پول کمتری بدهند. تفاوت چهره دانشجویها در فضای دانشگاه و فضای خیابان مشهود است. مثلاً، کامران دو مرتبه در دانشگاه ترسیم می‌شود و در هر دو بار کلاه بر سر می‌گذارد، چون موهای بلندی دارد و هنگامی که از دانشگاه خارج می‌شود کلاهش را از سر برمی‌دارد.

وجوه افتراق

قطعاً هیچ فیلمی نمی‌تواند همه وجوه جامعه را بازتاب دهد. اما، این امر به معنی وجود تفارق نیست. در خوانش این پژوهش از فیلم یک مورد یافت شد که با وضعیت واقعی جامعه عصر خویش همخوانی ندارد. در واقع، نوعی خوش‌بینی و امید به آینده برای خنثی کردن بار تلخ فیلم دیده می‌شود. سرانجام، با مرگ بازیگران اصلی فیلم و جمع شدن مردم دور جنازه‌های بیرون کشیده شده از سد، کارگردان به جوانان مشابه منصور و آیدا توصیه می‌کند که در آنجا توقف نکنند و از محل حادثه دور شوند و آن‌ها با ماشین در جاده‌ای مه‌گرفته و کوهستانی دور می‌شوند. موسیقی تیتراژ پایانی نیز حس تلخی فیلم را می‌زداید. در فیلم جوانان و جامعه به مرحله آگاهی می‌رسند. سؤالی که مطرح می‌شود این است که چگونه این فکر در ذهن شهبازی آمده است؟ چنین تفاوتی در فضای اجتماع و دیدگاه فیلم‌ساز خبر از یک جریان گفتمانی دیگر در جامعه دارد.

نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر، بازتابی جامعه در پایان چهار سال اول دوره اصلاحات در فیلم نفس عمیق (شهبازی، ۱۳۸۰) مطالعه شد. هدف اصلی در این پژوهش ایجاد پیوند میان مضامین سینمایی فیلم نفس عمیق و شرایط اجتماعی و گفتمان مسلط بر فرهنگ سینمایی آن دوره در ایران بود. بدین منظور، نخست شرایط اجتماعی انتهای دهه ۱۳۷۰ بررسی شد. در زمان دولت هفتم، افزایش توجه به مسائل اجتماعی و اشتیاق جامعه و جوانان برای تغییر را شاهدیم. اما، از سال ۱۳۷۹ به بعد، در این دوران در پی محقق‌نگشتن انتظارات، میزان مشارکت مردم و امید جامعه به تغییر کاهش یافته است؛ در نتیجه، مردم بی‌تفاوت و جوانان سرخورده شده‌اند. سپس، بازتاب گفتمان چیره بر جامعه و نهاد سینما در فیلم پویش شد. با بررسی شیوه روایت، تمهیدات تدوین و مضامین فیلم، پاره‌ای ویژگی‌های اجتماعی از این اثر برداشت شد. با تطبیق شرایط جامعه و مقوله‌های اجتماعی در فیلم، وجوهی از جامعه، که در فیلم بازتاب

یافته‌اند، مشاهده شد: سرگردانی و بی‌هویتی، شعارزدگی و ناپختگی، فضای منفی در جامعه و فیلم، عدم حس همدلی در جامعه، سرخوردگی و انفعال، آنومی اجتماعی، تغییر نقش‌های سنتی، تقدیرگرایی، نبودن فضای مفاهمه، چالش سنت و مدرنیته، عدم امنیت اجتماعی و دورویی. این بدین معنی است که فیلم‌ساز در بازنمایی از خودبیگانگی، پوچ‌گرایی جوانان، ناهنجاری‌های اجتماعی و تعارض نسل‌ها و طبقات موفق بوده است. البته، همان طور که در مطالعات بازنمایی همواره انتظار انعکاسی مطلق از جامعه نمی‌رود، فیلم‌ساز در بازنمایی از جامعه ردی از خواسته و اندیشه خود به جای گذاشته است و جامعه را به آگاهی‌رسیده ترسیم می‌کند و جوانان دیگر از غرق شدن تمثیلی نجات می‌یابند؛ این موضوع لزوماً تطابقی با واقعیت اجتماع ندارد. شاید مفاهیم این فیلم در آینده جهان‌شمول باشد، اما در زمان ساخت و اکران آن سازوکار این فیلم فرهنگی - اجتماعی است. این فیلم اهداف انتقادی دارد. برخلاف برخی دیدگاه‌های کلان، سینمای «جشنواره‌ای» ایران خالی از محتوا یا مؤلفه‌های اجتماعی - سیاسی نیست.

منابع

۱. ابروین، رابرت تی (۱۳۷۳). *راهنمای نظریه و نقادی برای تماشاگران*، ترجمه فؤاد نجف‌زاده، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
۲. آزاد ارمکی، تقی، امیر، آرمین و فائق، سحر (۱۳۹۲). «پیوند سینمای ایران با واقعیت: بررسی بازتاب مطالبات سیاسی در سینما بین سال‌های ۱۳۷۴ تا ۱۳۸۴». دو فصلنامه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۵(۱): ۸۳ - ۱۰۲.
۳. آزاد ارمکی، تقی و امیر، آرمین (۱۳۸۸). «بررسی کارکردهای سینما در ایران ارزیابی سینمای سال‌های ۱۳۷۴ تا ۱۳۸۵ بر اساس توزیع کارکردی فیلم‌ها»، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۲، ۹۹ - ۱۳۰.
۴. آزاد ارمکی، تقی و امیر، آرمین (۱۳۸۶). «تحلیل ارزش‌های سنتی و مدرن در سطوح خرد و کلان»، *فصلنامه مطالعات جامعه‌شناختی*، ۳۰، ۹۷ - ۱۲۲.
۵. بی‌نا (۱۳۷۷). *گفت‌وگوی صمیمانه: نامه‌های نوجوانان و جوانان به رئیس‌جمهور و پاسخ‌های خاتمی*، تهران: نشر نی.
۶. بشیریه، حسین (۱۳۸۱). *دیباچه‌ای بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران*، تهران: نگاه معاصر.
۷. بشیریه، حسین (۱۳۸۴). «زمینه‌های اجتماعی بحران سیاسی در ایران معاصر: گسترش شکاف میان ایدئولوژی رسمی و کردارهای عمومی»، *فصلنامه رفاه اجتماعی*، ۱۶، ۱۳۷ - ۱۵۴.

۸. تهمی‌نژاد، محمد (۱۳۸۰). *سینمای ایران*، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
۹. جاروی، آی. سی (۱۳۷۹). «جامعه‌شناسی و سینما: ارتباط کلی سینما و جامعه‌شناسی با جامعه‌شناسی رسانه‌ها»، ترجمه اعظم راودراد، فصلنامه *فارابی*، ۳۸، ۳۹ - ۵۶.
۱۰. جلالی‌پور، حمیدرضا (۱۳۷۸). *پس از دوم خرداد: نگاهی جامعه‌شناختی به جنبش مدنی ایران*، تهران: کویر.
۱۱. حسنی‌نسب، نیما (۱۳۸۲). «پشت بولینگ عبده، جاده قدیم، بن‌بست»، ماهنامه *فیلم*، ۳۰۸، ۶۲ - ۶۳.
۱۲. دهقان، علیرضا (۱۳۸۰). «تحلیل محتوای مقاله‌های روزنامه‌های سراسری در سال ۱۳۷۸»، *فصلنامه مطالعات جامعه‌شناختی*، ۱۷، ۴۷ - ۷۰.
۱۳. ذکایی، محمدسعید (۱۳۸۱). «گذار به بزرگ‌سالی و جوانی رو به تغییر»، *مجله جامعه‌شناسی ایران*، ۳، ۳ - ۲۷.
۱۴. رافائل، ماکس (۱۳۸۳). *سه پژوهش در جامعه‌شناسی هنر*. ترجمه علی اکبر معصوم بیگی. تهران: آگاه.
۱۵. راودراد، اعظم (۱۳۷۹). «جامعه‌شناسی و سینما: تحلیل جامعه‌شناختی فیلم‌های قرمز و دو زن»، *فصلنامه فارابی*، ۳۶، ۶۰ - ۷۵.
۱۶. رحمتی، محمدمهدی و سلطانی، مهدی (۱۳۸۳). «تحلیل جامعه‌شناسانه مناسبات جنسیتی در سینمای ایران»، *فصلنامه زن در توسعه و سیاست*، ۱۰، ۷ - ۴۰.
۱۷. رید، هربرت (۱۳۸۱). *معنی هنر*، ترجمه نجف دریابندری، تهران: علمی و فرهنگی.
۱۸. ژینک، اسلاوی (۱۳۸۸). *وحشت از اشک‌های واقعی*، ترجمه فتاح محمدی، تهران: نشر هزاره سوم.
۱۹. صحت، سروش (۱۳۸۲). «با آخرین نفس‌های عمیق آیدا، منصور، کامران، همینگوی و تقی رفعت»، *ماهنامه فیلم*، ۳۰۸، ۵۴ - ۵۷.
۲۰. صحت، سروش (مصاحبه‌کننده) (۱۳۸۲). «ماسک‌ها و صورتک‌ها: گفت‌وگو با مریم پالیزبان، بازیگر نقش آیدا و مهرداد پالیزبان، آهنگساز فیلم»، *ماهنامه فیلم*، ۲۹۵، ۶۴ - ۶۶.
۲۱. صدر، حمیدرضا (۱۳۸۱). *درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران*، تهران: نشر نی.
۲۲. طالبی‌نژاد، احمد (۱۳۷۷). *در حضور سینما: تاریخ تحلیلی سینمای پس از انقلاب*، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
۲۳. عشقی، بهزاد (۱۳۸۳). «خنده و تابوت دردهای مرده»، *ماهنامه فیلم*، ۳۱۴، ۲۵ - ۳۱.
۲۴. فیوضات، سیدابراهیم (۱۳۸۱). «نگرش جوانان به حرفه و صنعت»، *مجله جامعه‌شناسی ایران*، ۴(۱): ۶۵ - ۷۷.

۲۵. قادری، امیر (۱۳۸۲). «دارم گریه می‌کنم، دارم می‌خندم. دارم نفس می‌کشم، دارم می‌میرم»، ماهنامه فیلم، ۳۰۸، ۵۸ - ۶۰.
۲۶. قادری، امیر و حسنی‌نسب، نیما (مصاحبه‌کنندگان) (۱۳۸۲). «حسرت عمیق: گفت‌وگو با پرویز شهبازی»، ماهنامه فیلم، ۳۰۸، ۶۷ - ۷۲.
۲۷. قاسمی، وحید، آقابابایی، احسان و صمیم، رضا (۱۳۸۷). «بررسی نقش و پایگاه اجتماعی زن و مرد در فیلم‌های دهه هفتاد سینمای ایران»، فصلنامه هنرهای زیبا، ۳۵، ۱۲۵ - ۱۳۴.
۲۸. قوچانی، محمد (۱۳۸۱). *برادر بزرگ‌تر مرده است: جنبش اصلاحات در حال احتضار* (۱۳۷۹ - ۱۳۸۰)، تهران: نقش و نگار.
۲۹. کاظمی، عباس و محمودی، بهارک (۱۳۸۷). «پروپلیماتیک مدرنیته شهری: تهران در سینمای قبل از انقلاب اسلامی»، فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ۱۲، ۸۹ - ۱۱۴.
۳۰. کریمی، ایرج (۱۳۸۱). «معناهای چندگانه در نفس عمیق: آب و ابر»، ماهنامه فیلم، ش ۲۹۵، ص ۴۹.
۳۱. لاجوردی، هاله (۱۳۸۸). *زندگی روزمره در ایران مدرن: با تأمل بر سینمای ایران*، تهران: نشر ثالث.
۳۲. لوکاچ، جرج (۱۳۷۷). *تاریخ و آگاهی طبقاتی*، ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران: تجربه.
۳۳. معتمدی، علیرضا (۱۳۸۳). «چهره‌های ۸۲»، ماهنامه فیلم، ۳۱۴، ۳۲ - ۴۱.
۳۴. میلز، سارا (۱۳۸۸). *گفتمان*، ترجمه فتاح محمدی، زنجان: هزاره سوم.
۳۵. نبوی، سیدابراهیم (۱۳۷۸). «سنت و مدرنیسم: گفت‌وگو با رامین جهاننگلو»، در: *گفت‌وگوهای صریح*، به کوشش سیدابراهیم نبوی، تهران: روزنه، ص ۳۹۱ - ۴۱۱.
۳۶. نیستانی، مانا (۱۳۸۲). «بندبازی ماهرانه»، ماهنامه فیلم، ۳۰۸، ۶۴ - ۶۶.
۳۷. هواکو، جورج (۱۳۶۱). *جامعه‌شناسی سینما*، ترجمه بهروز تورانی، تهران: نشر آینه.
۳۸. هوراکس، کریس (۱۳۷۹). *فوکو، قدم اول*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر و پژوهش شیرازه.
39. Heidegger, Martin (1977). *Basic Writings, edited by David Farrel Krell*, London: Routledge.
40. Naficy, Hamid (2012). *A Social History of Iranian Cinema, Volume 4: The Globalizing Era, 1984-2010*, Durham: Duke University press.
41. Zeydabadi-Nejad, Saeed (2009). *The Politics of Iranian Cinema: Film and Society in the Islamic Republic*, London: Routledge.
42. <http://www.imdb.com/title/tt0364537/awards> [Date of Visit: August 6, 2014].
43. <http://www.sourehcinema.com/Title/Title.aspx?id=138112120009> [Date of Visit: August 6, 2014].
۴۴. فیلم نفس عمیق، مؤسسه فرهنگی هنری به‌نگر، ۱۳۸۱.