مرگ و جامعه : نگاهی جامعه‌شناختی

به سه گانه بهمن فرمان‌آرا*

ساحل فرشباف[1]

چکیده

این نوشتار سعی دارد تا با نگاهی جامعه‌شناختی سه‌گانه بهمن فرمان‌آرا پیرامون مرگ، "بوی کافور، عطر یاس"، "خانه‌ای روی آب" و "یک بوس کوچولو" را مطالعه و رابطه متقابل این آثار را با جامعه‌ی معاصر ایران بررسی کند. برای مطالعه فیلم‌ها از رویکرد «بازتاب» در جامعه‌شناسی هنر (الکساندر، ۲۰۰۳) و در جامعه‌شناسی سینما (جاروی، ۱۹۹۹)، بهره گرفته شده است. این دو رویکرد، هنر را به مثابه ابزاری تلقی می‌کنند که به واسطه‌ی آن می‌توان به مسایل جامعه پی برد، آنها را شناخت و حتی به این شناخت، عمقی بیشتر از هر گونه شناخت دیگری بخشید. در دل این نگاه، از نظریه لوسین گلدمن در رابطه با هنرمند استثنایی و بازتاب ایدئولوژی در آثار وی نیز استفاده خواهد شد.

کلیدواژه‌ها: لوسین گلدمن, جامعه شناسی ادبیات, رویکرد بازتاب, بهمن فرمان‌آرا, سه‌گانهٔ بهمن فرمان‌آرا

طرح مسئله

نظریه‌ی لوسین گلدمن در جامعه‌شناسی ادبیات نظریه‌ای بازتابی است؛ اگر چه وی سعی کرده است که با واسطه قراردادن ایدئولوژی میان واقعیت و اثر هنری به نوعی پیچیدگی این بازتاب را نشان دهد و از ساده‌انگاری پرهیز نماید. در این نظریه، چند مفهوم اهمیت اساسی دارد. این مفاهیم عبارتند از ایدئولوژی یا جهان‌بینی، گروه یا طبقه‌ی اجتماعی، آگاهی واقعی و ممکن، و فرد استثنایی. جهان‌بینی مجموعه باورداشت‌هایی درباره‌ی زندگی، مرگ و ماوراء است که از منظر گروه‌های اجتماعی خاص که روند تبدیل شدن به طبقه را می‌پیمایند در تلاش جهت متمایز شدن از گروه‌های اجتماعی دیگر، شکل می‌گیرد و پس از آن کم و بیش در آگاهی‌های واقعی افراد گروه جلوه‌گر می‌شود.

---

* – نحوهٔ ارجاع به مقاله:

فرشباف، ساحل (۱۳۹۲)؛ "مرگ و جامعه: نگاهی جامعه‌شناختی به سه گانهٔ بهمن فرمان‌آرا"، منتشر شده در
http://academyhonar.com/branches/sociology-of-art/2450-Death&Society.html

[1] کارشناس ارشد رشته ارتباطات برای تغییرات اجتماعی. دانشگاه کوییزلند.

Sahel.farshbaf@uq.net.au

آگاهی واقعی آن آگاهی 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 رابطه آن با سایر گروه‌های اجتماعی و جامعه در کل به دست آورد. درحالی که آگاهی واقعی متعلق به تک تک اعضاء گروه است، اما آگاهی ممکن تنها توسط افراد استثنایی گروه قابل حصول است که به دلیل حضورشان در موقعیت اجتماعی ویژه می‌توانند به شناخت کامل‌تری از جهان‌بینی گروه رسیده و حداکثر آگاهی ممکن را کسب نمایند. چنانچه این افراد استثنایی، هنرمند هم باشند، به هنگام آفرینش آثار هنری، جهان‌بینی گروه اجتماعی مربوط به خود را بازتولید می‌نمایند. مسلم است که هر هنرمندی قادر نیست که یک تصویر منسجم ازجهان‌بینی معاصر خود را در اثر هنری منعکس کند؛ بلکه تنها یک فرد استثنائی قادر به این کار است. این فرد استثنائی کسی است که نه تنها در گروه اجتماعی تنیده شده‌است؛ بلکه به میزان بسیار زیاد نسبت به اعتقادات و ارزش‌های گروه خود، آگاهی دارد و این علت توانایی وی در ساختن بهترین اثر بازتابی در یک دوره‌ی خاص است، بالتبع این اثر دارای بالاترین تاثیر زیباشناختی نیز خواهد بود. بنابراین تاثیر اثر هنری بزرگ تنها به دلیل فهم نویسنده از آگاهی گروهی نیست زیرا ورود به قلمرو هنر هم چنین نیازمند داشتن کنترل به قواعد و قراردادهای زیباشناختی است. پس فردی که بالاترین آگاهی را از گروه خود دارد برای خلق اثر ماندگار باید هنرمند بزرگی نیز باشد. این هنرمند استثنایی می‌داند 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 وآرمان‌ها را نیز نشان دهد.

گلدمن معتقد است در مطالعه آثار هنری بزرگ، امکان بدست آوردن شناخت متناسبی از گروه‌های اجتماعی و نیز جایگاه آنها در ساخت اجتماعی بزرگ‌تر و رابطه آنها با این ساخت حاصل می‌شود. بنابراین اگرچه آگاهی واقعی گروه‌ها به ندرت با آگاهی ممکن آنان یکی می‌شود، اما در آثار فرهنگی بزرگ یک چنین وحدتی به طور منسجم و تا حدود زیاد به چشم می‌خورد. این آثار در عین حال جمعی و فردی هستند. جهان‌بینی که این آثار بیان می‌کنند، در واقع چیزی است که توسط یک جمع یا در طول سال‌ها و نسل‌ها به وجود آمده است(گلدمن به نقل از راودراد، ۱۳۸۲). وی تاکید می‌کند که نویسنده اولین یا حداقل یکی از اولین افرادی است که این جهان‌بینی را درسطح منسجم و پیشرفته‌ای در اثر هنری نمایش می‌دهد. وی این کار را با ساختن یک جهان خیالی از شخصیت‌ها، موضوعات و روابط که ساخت مشابهی با جهان واقعی و موجود دارد، به انجام می‌رساند (ن.ک. پوینده، ۱۳۷۷ و ولف، ۱۳۶۸).

بررسی رابطه‌ی متقابل جامعه و اثر هنری و تأثیر و تأثر این دو بر هم یکی از مسایل مطرح در جامعه‌شناسی سینما است. از آنجا که هر اثر هنری به واسطه خالق آن در فضایی بی‌مکان و بی‌زمان شکل نمی‌گیرد، رد پای ذهنیات و تفکرات خالق اثر که بی‌شک نشات گرفته از محیط اجتماعی است که در آن می‌زید، همواره در آن اثر هویدا است. از این رو بسیاری از مواقع با مرور آثار هنری یک جامعه می‌توان به شناختی نسبتا صحیح از آن جامعه یا برخی گروه‌های اجتماعی آن دست یافت. در برخی موارد نیز در سطح خرد آثار یک هنرمند، دغدغه‌های قشری خاص را به تصویر می‌کشد و مسایل آنان را برجسته می‌سازد. در این گونه موارد، هنرمند همچون نماینده‌ی آگاه طبقه خود ظاهر می‌شود که به واسطه‌ی آگاهی که از مسائل و دغدغه‌های روزمره طبقه‌ای که از آن برآمده دارد، می‌تواند تصویری نزدیک به واقعیت از آن خاستگاه اجتماعی را در آثار خود بازتاب دهد.

در این نوشتار با به کارگیری چارچوب نظری گلدمن، سه گانه‌ی بهمن فرمان‌آرا که هر یک به نوعی مضمون مرگ را به تصویر می‌کشند، در ارتباط با جامعه‌ی معاصرِ و اثری که از آن گرفته‌اند مورد مطالعه قرار می‌گیرند. همچنین زاویه دید فیلمساز نسبت به موضوع مرگ و ارتباط این موضوع با جامعه معاصر او نیز مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

بوی کافور عطر یاس : بارقه‌ی امید

در این اثر فرمان‌آرا قصد دارد مرگ را به نمادی مثبت تبدیل کند. او در سکانس‌های اولیه‌ی فیلم به مشکل عدم صدور مجوز برای فیلم جدیدش اشاره می‌کند. از همین‌رو او در تدارک ساختن فیلمی آن هم با موضوع مرگ برای تلویزیون غیروطنی (ژاپن) است. او اذعان می‌دارد اگر چه این سوژه‌ی بدی است ولی باید کار کرد و پول این کار خوب است. در واقع موضوع مرگ در این فیلم دستاویزی شده تا فرمان‌آرا به وضوح به مسئله هنرمندان و فیلم سازان و وضع آنان در جامعه معاصرش اعتراض نماید.

پیام فرمان‌آرا در بوی کافور عطر یاس، حفظ عزت نفس هنرمندان قدیمی 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 کارکردن در هر زمینه از فیلم‌سازی ارزشمندتر از بیهوده زیستن است. بسیاری از هنرمندان دراین فیلم معتقدند که از راه فیلم‌سازی نمی شود به درآمد خوبی رسید، یا این کار را حرفه‌ای پرمخاطره می‌دانند که نیاز به مجوز و پروانه نمایش و مسایلی از این دست دارد. با این حال فرجامی (نقش اول فیلم) در سکانس‌های پایانی فیلم به روشنی به این مساله اشاره می‌کند که او برای دهن‌کجی روشن‌فکرانه به کسانی که نگذاشتند او فیلم بسازد، قصد داشته فیلمی مستند راجع به مرگ بسازد. در واقع او داستان حرفه‌ی خود را بر روی پرده به نمایش در آورده است؛ او پس از بیست و سه سال توانسته مجوز بگیرد و درست در اولین فیلمی که بعد از گرفتن مجوز ساخته، سعی دارد پیام خود را در باره مساله فیلم‌سازی در ایران پس از انقلاب بیان کند. او در اولین اثر از سه گانه‌اش پیرامون مرگ، به تاثیر شرایط اجتماعی بر فیلمسازی اشاره دارد و با پخش سخنرانی محمد خاتمی رئیس جمهور وقت به شرایط امیدوارکننده‌ای اشاره دارد که پس از دوم خرداد 1376 بر جامعه هنری حکمفرما شد.

شاید موفقیت در گرفتن مجوز برای فیلم‌سازی، خود بارقه‌ای از امید است که در اپیزود "سنگی در آب بیانداز" 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 کاملا مشخص است و می‌توان طبق نظریه گلدمن بدان پرداخت، حداکثر آگاهی است که فیلمساز نسبت به طبقه‌ی خود دارد. او تمامی مسایل مطرح شده در فیلم را تجربه نموده و خود به عنوان بازمانده‌ای از نسل گذشته‌ی فیلم‌سازان، به خوبی توانسته مسایل آنها را واکاوی و با بهترین پیامی که امکان انتقالش به این طبقه بود، پیام خود را در مرگِ کاری با مرگ جسمانی پیوند زند و به نوعی، بیکاری را برای هنرمندان معادل مرگ جسمانی تلقی نماید. او به عنوان کسی که سال‌ها دور از وطن و در خارج از کشور مشغول به انجام کارهای هنری یا کارهایی مرتبط نظیر توزیع فیلم‌های ایرانی بوده، پس از بازگشت به وطن با مسئله سانسور و عدم اعطای مجوز روبرو شده و همین مساله دغدغه‌ای را برای او ایجاد کرده که دست به خلق چنین اثری بزند.

خانه ای روی آب: چهره‌ی اجتماعی مرگ

فرمان‌آرا در دومین اثر از سه‌گانه مرگ، به سراغ مسایل و بحران‌های اجتماعی جامعه معاصر رفته و سعی دارد به عنوان فیلم‌ساز گوشه‌ای از مسائل اجتماعی ایران را بازنمایی کند. در سکانس‌های نخستین فیلم با شخصیت دکتر سپیدبخت آشنا می‌شویم. در جریان این آشنایی روابط نامشروع او با زنان آشکار می‌شود. او که دارای ثروتی فراوان است در زندگی به تمامی خواسته‌های مادی رسیده با این حال گویی از آرامش که غایت زندگی است غافل مانده. او پزشکی زبردست است اما خود نتوانسته از پس مشکلاتش بر آید. تاکید روی زخم دست او که راهی برای مداوای آن نمی یابد، نشان می‌دهد او که برای بیمارانش نوید گر بهبودی است (اگر چه او در فیلم بیماری را مداوا نمی‌کند) گویی خود بیماری ابدی است و راه‌حلی برای درمان زخم‌های خود نمی‌یابد.

گنجاندن شخصیت قاری و حافظ قرآن که به شکلی تصادفی در بخش زنان که بخش مربوط به دکتر است، بستری شده رابطه‌ای مستقیم با دکتر دارد. برای مخاطب در سکانس های اولیه فیلم این ارتباط امری مورد توجه به نظر نمی‌آید اما پس از همراه شدن دکتر سپیدبخت با پسربچه قاری قرآن، مستقیما شاهد تحولی در زندگی دکتر هستیم. فیلم از طرفی این موضوع را بهانه‌ای برای حضور معنویت در زندگی انسان مدرن قرار داده و از طرف دیگرحفظ ظاهری آیات قرآن راکه نماد دین‌داری متظاهرانه می داند نفی می‌کند.

نمایش پدر دکتر در خانه‌ی سالمندان بهانه‌ای می‌شود برای اشاره به سستی رابطه‌ی پدر و فرزندی در جامعه‌ی امروز، به کاهش عاطفه‌ها و افزایش فاصله‌ها و ترسیم پدربزرگانی که حالا جایگاهشان سراهای سالمندان است. ارتباط دکتر سپیدبخت با پدرش نیز ماشینی است، همان طور که ارتباطش با پسرش خالی از عاطفه است. دراین فیلم ما با سه نسل روبرو هستیم که هریک از آنها با مشکلاتی دست و پنجه نرم می‌کنند که نسل قبل از آنها موجب پیدایش آن شده است. از طرفی دکتر سپیدبخت به داشتن روابط ناسالم 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 بازگشته، از عدم توجه پدر در مدت 15 ساله اقامت او درغربت و زندگی بدون احساس وجود تکیه گاهی به نام پدر، شکایت می‌کند.

با گم شدن مانی، پسر دکتر و فرار او از کلینیک ترک اعتیاد، دکتر در جستجوی او به سطح شهر می‌رود. فرمان‌آرا شهر را به سان فضایی تاریک و غبارآلود به تصویر کشیده که عاری از حس زندگی و یا تکاپو برای زندگی است. او با به تصویر کشیدن محله‌های پایین شهر که دکتر به واسطه 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 گذرش یک بار هم به آنجا نیفتاده بود، به دنبال پسرش می‌گردد و در پرتو این جستجو مخاطب صحنه‌های رقت باری از زندگی معتادان را به تماشا می‌نشیند.

فیلم در پایان، مرگ توام با آرامش دکتر سپیدبخت را به تصویر می کشد. مردان سیاه پوش فیلم به عنوان نماد گناهان دکتر به دنبال هلاک او هستند، در حالی که حضور پسربچه حافظ قرآن در زندگی دکتر که نماد حضور معنویت و آرامش در زندگی پر از گناه و خطای اوست، زمینه‌ی نجاتش را فراهم می سازد. شاید به واسطه بیداری دکتر و آگاهی او از زندگی بیهوده و اشتباهات گذشته‌اش است که احساس فقدان معنویت در او بیدار می شود پس از این خودآگاهی است که پسر بچه با حضور خود آرامش و معنویت از دست رفته را به او بر می‌گرداند.

در مجموع می‌توان گفت فیلم به بهانه‌ی نمایش زندگی دکتر سپیدبخت، ما را نه تنها با مسایل زندگی او که با مسایلی ازجامعه‌ی ایران معاصر آشنا می‌کند. هم دکتر و هم جامعه دچار انحرافات زیادی هستند. دکتر به نوعی، خود شکلی خُرد از جامعه است. 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 و نه یک بیماری و در نهایت مهمترین مسئله که شاید سر منشا همه مسائل است؛ فقدان معنویت و عدم حضور همه جانبه آن در زندگی بشر امروزی، مضامینی هستند که در فیلم بدان‌ها اشاره می‌شود. به نظر می‌رسد پیام نهایی فیلم غافل نماندن از حضور معنویات در زندگی است. همان معنویتی که دکتر سپیدبخت در ابتدای فیلم آن را زیر می گیرد (تصادف ماشین دکتر با فرشته) و نماد فراموش شدن آن توسط دکتر در طول زندگی است و در پایان فیلم آن را به دست می‌آورد و به راستی سپیدبخت می‌شود (همراه شدن با پسربچه حافظ قرآن، مرگی آرام و سفر از دنیای پلیدی‌ها به بهشت برین).

یک بوس کوچولو: مرگی به شیرینی یک بوسه

ازهمان سکانس‌های ابتدایی فیلم درمی‌یابیم این اثر نیز درباره مرگ است. پارچه‌ی سیاه معلق در هوا و لبی که بوسه‌اش مرگ است. اما این بار، مرگ زندگی دو نویسنده پیر را نشانه گرفته است. شخصیت‌های اصلی فیلم نویسندگانی از گذشته‌ای دور هستند که اینک به افرادی کهنسال و

البته تنها مبدل گشته‌اند. دو نمونه دیگر از همان هنرمندانی که در بوی کافور، عطر یاس با مسائل آنها آشنا شدیم. یکی از آنها پس از سال‌ها دوری، به وطن بازگشته(سعدی) و دیگری پس از سال‌ها تلاش و فعالیت ادبی در وطن به روزهای پایانی عمر خود نزدیک می شود(اسماعیل شبلی). 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، نویسنده‌ی تازه از فرنگ برگشته را سرزنش می کند. اما در پایان همین بازگشت را نیز ارج می نهد و مرگ او را چیزی میانه مرگ هولناک نمایش داده شده در ابتدای فیلم، که متعلق به شخصیت منفی قهرمان داستان شبلی است، و مرگ توام با آرامش شبلی قرار می دهد. گویی این بازگشت به خویشتن، به نوعی جبران غلفت‌های 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 برای هموطنانش عرضه نموده(شبلی)، و نویسنده‌ای که با تغییر جو سیاسی کشور به سوئیس (مهد آزادی) عزیمت نموده تا در واقع به گفته خودش به دور از سانسور و دیکتاتوری به آرامش برسد. اگرچه او به آرامش نرسیده، 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 همسر و فرزندانش را ترک کرده و بدون هیچ تعلق خاطری به خانواده و وطن درگذشته ای دور، حالا بازگشته تا در وطن به دور ازغم غربت آسوده جان دهد.

در واقع فیلم‌ساز در تلاش است آن دسته از هنرمندان و نویسندگان قدیمی را که مهاجرت کرده و در کشور نمانده‌اند، به نقد کشد. به نظر می‌رسد شخصیت سعدی نماینده‌ی تمام آنهایی است که رفته‌اند و با این رفتن نه تنها آسوده نگشته‌اند 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 می شود- فراموش کرده‌اند. این فراموشی برای آنها بسیار تلخ است به طوری که سعدی در فیلم می‌گوید که 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 است که درمی‌یابیم او قصد خودکشی دارد. پس او نیز از زندگی راضی نیست و شاید بتوان گفت این بیماری کشنده‌ای که موجب نارضایتی او از زندگی شده نمادی است برای زندگی دشوار هنری هنرمند در این جامعه. با این حال علیرغم دشواری‌ها او در وطن مانده و با تحمل مشکلات، به فعالیت ادبی ادامه می‌دهد. این چیزی است که فیلم بدان ارج می نهد. او در جریان فیلم با مرگی شیرین، درمقابل مرگ نه چندان خوش سعدی، از دنیا می‌رود.

شبلی نماینده 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 ولی 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 هم از سعدی نشنیده است.

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 گفته‌ی خودش 40 سال است که ننوشته و اگر چه به گمان خودش از سد سانسور به مهد آزادی (سوئیس) پناه برده است اما درآنجا نیز به نوشتن نپرداخته است. پس عملاً با بیکاری فاتحه خویش را خوانده است. دراین اثر نیز مانند فیلم اول، مرگ جسمی هنرمندان در عدم فعالیت و مرگ کاری آنها بازنمایی شده است، اما این بار، مرگ نه در چهره طبقاتی مانند فیلم بوی کافور، عطریاس، که در چهره فردی نمایش داده شده است. دلیلش هم این است که نویسنده خود نخواسته که بنویسد. او سانسور در ایران را بهانه‌ای برای بیکاری دانسته اما در خارج از وطن نیز کاری شگرف انجام نداده است .

در جمع‌بندی چهره 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 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 فیلم یک بوس کوچولو به مسئولیت فردی هنرمندان اشاره شده است، برای آنهایی که به این مسئولیت عمل کرده‌اند مرگی آرام، و برای آنهایی که مسئولیت خود را نادیده گرفته‌اند، پایانی نه چندان خوشایند، به تصویر کشیده شده است.

سخن آخر

فرمان‌آرا با خلق این سه گانه، تصویری متفاوت از مرگ ارائه می‌دهد، او نگرشی مشتاقانه و پذیرنده به مرگ دارد، نگاه او به پدیده‌ی مرگ نگاهی توام با «آرامش» و شامل این اعتقاد است که مرگ «سفر به دنیایی آرام» است. انتخاب نماهای آرام و نورانی گورستان در«بوی کافور عطر یاس»، باغ بهشت مانند «خانه‌ای روی آب» که در نهایت قهرمان داستان به آن سفر می‌کند و به تصویر کشیدن فرشته مرگ در هیبت زنی زیبا در «یک بوس کوچولو»، همگی تاکیدی بر این ادعا هستند.

بی شک نگاه فرمان‌آرا به مرگ در خلاء زمانی و مکانی شکل نگرفته است، او مرگ را در زندگی شخصیت‌هایی به تصویر می‌کشد که همگی حضوری موثر در جامعه داشته و یا دارند و مرگ موضوعی عادی در زندگی روزمره آنها نیست. با این حال فرمان‌آرا مرگ را برای آنها نوعی رهایی می‌داند و این "رهایی بخش" بودن مرگ برای شخصیت‌های اصلی فیلم، درواقع نشأت گرفته از شرایط بغرنجی است که جامعه‌ی پیرامون و زندگی روزمره برای آنها فراهم ساخته است.

بهمن فرمان‌آرا به عنوان فیلم‌سازی با پیشینه‌ی هنری چندین ساله پیش از انقلاب و فعالیتهای هنری در خارج از کشور، پس از سال‌ها عدم فعالیت در وطن، با ظهور دوران ریاست جمهوری محمد خاتمی که به دوره اصلاحات مشهور گردیده است، توانست دوباره فعالیت کاری خود را آغاز نماید و از همان ابتدا دست به ساخت آثاری زد که اندکی متمایز با دیگر آثار بود. او در اولین اثرش پس از انقلاب، مسایل هنرمندان پیش از انقلاب و وضعیت آنها در جامعه فعلی را به تصویرکشیده و به نظر می‌رسد در این مورد همان نقش هنرمند والای طبقه خود را به عهده گرفته است. همان هنرمندی که گلدمن معتقد است با کسب حداکثر آگاهی ممکن از گروه یا طبقه خود جهان‌بینی و مسائل آن را در آثار هنری خود که بار زیبایی شناسانه هم دارند، منعکس می‌نماید.

همانگونه که گلدمن معتقد است آثار هنری بزرگ در برهه‌ای از زمانی خاص و توسط هنرمندان والایی که حداکثر آگاهی ممکن را از وضعیت طبقه خود دارند خلق می‌شوند، باید گفت فرمان‌آرا هم به عنوان فردی با بیشترین تجربه و آگاهی از وضعیت هم صنفان خود، مسایل پیرامون، آرمان‌ها و اندیشه‌ها و دغدغه‌های آنان را به تصویر کشیده است. او در مقام یک هنرمند، وظیفه هنر را گشودن دریچه‌ای رو به واقعیت تلقی کرده، و از همین ویژگی هنر بهره گرفته تا آیینه‌ای تمام و کمال در برابر وضعیت هم صنفان خود قرار دهد. او اگر چه از جامعه و رنجی که بر هنرمندان روا می شود ناراضی است، اما با ارائه راهکارهایی سعی دارد به هم قطاران خود القا کند که به پا خیزند و برای ادامه حیات کاری خود عقب نشینی نکنند، مانند او که پس از چندین سال خاموشی، شروع به فعالیت نموده 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 اشاره می‌کند و تاثیر این تحولات را آشکارا در زندگی قشر هنرمند پیش از انقلاب به تصویر می‌کشد. او سقوط جایگاه اجتماعی این قشر را در سال‌های پس از انقلاب نشان می‌دهد و این طردشدگی را به واسطه‌ی مرگ برای این قشر به نمایش می‌گذارد، در واقع مرگ جسمانی نمادی از

مرگ هنری این قشر است. بوی کافور تمام فضای زندگی این قشر را پر کرده و آنها منتظرند تا از این جهان که آنها را پیش از مرگ به ورطه‌ی نابودی و سستی کشانده به جهانی دیگر پرکشند.

او در یک بوس کوچولو نیز به سراغ قشر نویسنده می‌رود و با مقایسه‌ی زندگی دو نویسنده که یکی به واسطه همین تحولات سیاسی وطن را ترک کرده و دیگری دروطن مانده و به تولید ادبی پرداخته، سعی دارد با نگاهی موشکافانه به بررسی موقعیت این قشر بپردازد و با تقدیر از نویسنده‌ی متعهد به وطن، دیگری را مذمت نماید. او در این دو فیلم سعی دارد با بهره‌گیری از مرگ‌های شخصی به مرگ‌هایی که به واسطه فراموشی رخ می‌دهند، نگاهی دوباره بیاندازد و مرگ را دستآویزی برای فراموش شدن و طرد شدن از جانب جامعه قرار دهد. فرمان‌آرا در خانه‌ای روی آب به شرایط اجتماعی ایران اشاره دارد و با نگاه به زندگی انسان مدرن و روزمرگی‌هایی که او را در ورطه‌ی فراموشی ابدی انداخته سعی دارد زندگی افرادی را به تصویر کشد که زندگی مادی، آنها را از توجه به معنویات غافل ساخته، و مرگ برای این افراد بهترین راه برای رسیدن به آرامش است.

فرمان‌آرا در خانه‌ای روی آب، به سان یک جامعه‌شناس، مسائل اجتماعی جامعه معاصرش را از دریچه‌ی هنر نگریسته و با قراردادن شخصیت‌های فرعی که هر کدام می‌توانند به موضوع اصلی بدل شوند، توانسته در کنار خط اصلی داستان به گونه‌ای به طرح آنها بپردازد که گویی آنها حلقه‌هایی به هم چسبیده‌اند و خللی در روند داستان ایجاد نمی‌کنند. فرمان‌آرا با خلق چنین شخصیت‌هایی در زندگی دکتر سپیدبخت نه تنها زندگی او را به تماشا می‌گذارد، بلکه مسایل مهم اجتماعی و مسایل جامعه را از طریق زندگی او به تصویر می‌کشد. او سعی دارد، از طریق یک فیلم و یک جریان واحد داستانی به اقشار مختلف جامعه نظیر جوانان (پسر دکتر، دختر بیمار ایدزی، منشی دکتر) سالمندان (پدردکتر)، معتادان(پسردکتر)، زنان(بارداری مکرر زنان، زنان خیابانی و ناسالم) و مذهبیان ظاهرنما بپردازد و مخاطب را از طریق به تصویر کشیدن زندگی دکتر سپیدبخت نه تنها با مسایل پیرامون یک پزشک، که با مسائل اجتماع معاصر آشنا ساخته و آگاهی عمیق‌تری از مسایل موجود در اجتماع را به ایشان عرضه کند. مخاطب پس از تماشای این فیلم گویی به سطح جامعه رفته و از مسایلی که گریبان گیرجامعه‌اش هستند به شکلی ملموس آگاهی یافته است. گرچه بازنمایی او از جامعه آن طور که باید در فیلم کامل نیست اما توانسته حتی با عنوان نمودن این مسایل و آگاهی بخشی پیرامون چنین رنج‌های اجتماعی، بخشی از واقعیات جامعه را بازتاب دهد.

در مجموع می‌توان گفت، سیر تحول موضوعی فیلم‌ها که با سیر تاریخی آنها نیز مطابقت دارد، نشان‌دهنده جایگزینی آرام بهمن فرمان‌آرا به عنوان یک سینماگر از نسل سینماگران قبل از انقلاب با دیدگاه‌های متفاوت نسبت به دیدگاه‌های متعارف و رایج در نظام سیاسی اجتماعی ایران است. بدین ترتیب که در فیلم اول از سه‌گانه‌ی مورد تحلیل، وی منتقد نظام سیاسی است، در فیلم دوم او در چهره یک مصلح اجتماعی ظاهر می‌شود و در فیلم سوم حتی به نوعی به انتقاد از خود و همفکران خود می‌پردازد و آنان را تشویق می‌کند که علیرغم همه مشکلاتی که نمی‌خواهد وجود آنها را منکر شود، ترک وطن و توقف فعالیت‌های کاری نه تنها راه چاره نیست بلکه خود مرگی زود هنگام است که بی شباهت به خودکشی نیست.

فرمان‌آرا با تاکید بر مفهوم مرگ در این سه گانه سعی داشته در سه سطح به مرگ بنگرد و آن را در سطوح *فردی*، *اجتماعی* و *طبقاتی* مطرح کند. در سطح خرد و فردی، او با مقایسه میان افراد و تقسیم بندی آنها به سیاه و سفید سعی دارد، تاثیر مثبت بودن و یا منفی بودن را در مرگی آرام و مرگ هولناک به تصویر کشد. در سطح طبقاتی نیز با توجه به زندگی قشر هنرمند و نویسنده سعی نموده تاثیر شرایط اجتماعی را در زندگی و مرگ این قشر مطرح نماید. همانطور که مشاهده شد، او ممنوع‌الکار شدن و ترک وطن توسط هنرمند و به واسطه آن طرد شدن از جانب جامعه را در مرگ جسمی به تصویر کشیده و مقاومت و ادامه فعالیت هنری و ادبی را در زندگی و روشنایی مجسم نموده است. در سطح اجتماعی نیز او انسان فاسد را نتیجه جامعه‌ای رو به سقوط می‌داند و این جامعه را جامعه محتضر معرفی می‌کند.هم‌چنین او توجه به معنویات و امور معنوی را حیاتی مجدد برای اینگونه جوامع و افراد آن قلمداد کرده است.

نکته مشترک این سه فیلم و سه نوع نگاه یادشده به مرگ، امید به آینده است. فیلمساز در این سه گانه امید را در سطح فردی، امید به مرگی خوش و آرام می‌داند که پیامد ناگزیر یک زندگی فعال و مسئولانه است. در سطح طبقاتی، وی امید به بازگشت به زندگی اجتماعی را با ادامه‌ی کار مطرح می‌کند که در پایان فیلم بوی کافور، عطر یاس جوانه می‌زند. بالاخره در خانه‌ای روی آب و در سطح اجتماعی بارقه‌ی امید به واسطه همراهی با معنویات درخشیدن می‌گیرد.

منابع

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

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

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

Alexander, V. D.(2003). ***Sociology of the arts: exploring fine and popular forms***. Blackwell Pub: Malden, Mass

Jarvie, I.C. (19**70**).***Towards a Sociology of the Cinema***: a *comparative essay on the structure and functioning of a major entertainment industry* **.**Routledge: London