

## هنر و تامل در مسائل اجتماعی؛

### نمونه فیلم سگ کشی و جامعه و اقتصاد پس از جنگ

مطالعات جامعه‌شناختی

(علمی - پژوهشی)

دوره ۳۶، شماره یک: ۸۹-۶۹

شاپا ۲۸۰۹-۱۰۱۰

نمایه در *ISC*

محمد روزخوش<sup>۱</sup>

دکتری جامعه‌شناسی از دانشگاه تهران

پذیرش ۹۷/۱۱/۱۳

دریافت ۹۶/۱۰/۶

#### چکیده

از سال‌های پایانی دهه ۶۰ موج تغییر فرهنگی و اجتماعی در ایران به راه افتاد و به تدریج کل حیات اجتماعی را درنوردید. این تغییر عمدتاً به سیاست‌های اقتصادی- اجتماعی پس از پایان جنگ و از جمله برنامه تعدیل ساختاری اقتصاد نسبت داده شده است. این مقاله با هدف روایت نمونه‌ای از مواجهه هنرمندان با این روند، فیلم سگ‌کشی بهرام بیضایی را بازخوانی می‌کند؛ فیلمی که سناریوی آن درست در آغاز دهه ۷۰ نوشته شد، اما ساخت و اکرانش یک دهه به تاخیر افتاد. مقاله نشان می‌دهد که سگ‌کشی- در مقام اثری هنری- برخلاف بسیاری آثار و تحلیل‌های دانشگاهی، ردّ تحولات دهه هفتاد را در سال‌های پیش از آن جستجو می‌کند. در عین حال مقاله فرم اثر را تاحدی عامل مهار پتانسیل‌های انتقادی آن معرفی می‌کند.

**واژگان کلیدی:** ایران پس از جنگ، تغییر اجتماعی، فیلم سگ‌کشی، اهمیت فرم.

<sup>۱</sup> پست الکترونیکی: m\_roozkhosh@yahoo.com

## بیان مساله

بسیاری محققان و نویسندگان سال‌های پایانی دهه ۶۰ و سال‌های ابتدایی دهه ۷۰ را سرآغازی بر تحولات عمده در جامعه و اقتصاد و فرهنگ و سیاست ایران تلقی می‌کنند. روندها و نیروهای اجتماعی و سبک(های) زندگی و خواستها و مطالباتی که در این سال‌ها فرصت عرض اندام یافتند به مرور و در دهه‌های بعدی سیمای کلی جامعه ایران را شکل دادند. در همین زمان و با خاتمه جنگ ۸ ساله و مقارن با آغاز دهه ۷۰ خورشیدی برنامه‌ای اقتصادی- اجتماعی در دستور کار مسئولان در ایران قرار گرفت که به تعدیل ساختاری اقتصاد موسوم گشت. این سیاست، از دید هوادارانش انتخابی ناگزیر و منطقی بوده است. اما این برنامه که به قصد بازسازی کشور طراحی و اجرا شد، اکنون و پس از سال‌ها دوباره در کانون مناقشات فکری در دانشگاه و فضای روشنفکری قرار گرفته است: منتقدان با اطلاق عنوان «نئولیبرالیسم» آنرا مسبب افزایش فاصله طبقاتی و مشوق مصرف‌گرایی و مولد رانت و فساد به‌شمار می‌آورند و در این چارچوب از آن انتقاد می‌کنند. در مقابل، هواداران رویکرد اقتصادی- اجتماعی مسلط در دهه هفتاد با اتکاء به مفاهیمی مانند «توسعه» و «سازندگی»- به‌تلویح یا تصریح- از این برنامه و محتوا و پیامدهایش دفاع می‌کنند و آنرا سازگار با اقتضائات زمانه و اجرایش را گریزناپذیر می‌شمارند.

اگر این برهه زمانی تا بدین پایه اهمیت دارد و چنین تعیین‌کننده بوده است، این سؤال موضوعیت می‌یابد که هنرمندان ایرانی چه واکنشی به آن نشان دادند؟ و این دوره که معمولاً در حکم نقطه‌عطفی تاریخی به‌شمار می‌آید در آثار هنری چگونه بازتاب یافت؟ اهمیت چنین پژوهشی فقط در آشنایی با تلقی هنرمندان از تحولات اجتماعی نیست- که فی‌نفسه مسأله شایان توجهی است-، بلکه بیش از آن در بازخوانی گذشته (این بار از زاویه دید هنرمندانه) و تامل در سویه‌های مختلف تغییر فرهنگی و اجتماعی به‌میانجی بازخوانی اثری هنری است، مبتنی بر این فرض که چه بسا هنرمندان بر اساس ذوق و شناخت و «غریزه» هنری خود - خواسته یا ناخواسته- بر سویه‌هایی از واقعیت دست بگذارند که دیگران از دیدن آن محروم هستند. از این حیث، همه محققان اجتماعی به تامل در آثار و تولیدات هنری محتاج‌اند. فیلم سگ‌کشی ساخته بهرام بیضایی برای چنین تامل یا تحلیلی نمونه بسیار مناسبی است؛ نه به اعتبار

شهرت خالق آن، بلکه بیشتر از این‌رو که یکی از اولین و معدود آثار هنری است که دوره بلافصل پس از جنگ را دستمایه کار هنری قرار داده است.

اگر بخواهیم وجه پرابلماتیک چنین پژوهشی را برجسته‌تر سازیم، یادآوری این نکته ضروری خواهد بود که پژوهش درباره رویکرد اقتصادی- اجتماعی پس از جنگ که به اذعان موافقان و مخالفان همه عرصه‌های زندگی روزمره ایرانیان را درنور دیده، مستلزم بازخوانی پیامدها و بازتاب‌های آن در میدان‌های اجتماعی مختلف است، از ورزش و سیاست تا ادبیات و هنر. در غیاب چنین پژوهش‌هایی اساساً حتی معلوم نخواهد بود که منتقدان بر سر چه چیزی مشاجره می‌کنند و به اصطلاح «محل نزاع» نیز در پرده تیرگی و ابهام باقی خواهد ماند.

### چرا سگ‌کشی؟

فیلم‌نامه سگ‌کشی در سال ۱۳۷۱ نوشته شد و گرچه «دست به دست در میان اهالی سینما گشت»، مجوز انتشار دریافت نکرد. این فیلم پس از گذشت نزدیک به یک دهه و در «عصر اصلاحات» ساخته و اکران شد و البته به‌شکلی غیرمنتظره جایگاه «پرفروش‌ترین فیلم سال ۱۳۸۰» سینمای ایران را هم به دست آورد. بیضایی کارگردانی است که از دید عموم تحلیل‌گران در فاصله‌ای دور از «فیلم رئالیستی» یا «سینمای اجتماعی» قرار می‌گیرد. البته وفاق و اجماعی بر سر تعریف این دو اصطلاح وجود ندارد، اما در هر حال مرسوم نیست که آثار بیضایی تحت چنین مقولاتی توصیف شوند. با این همه، سگ‌کشی اولین فیلمی است که تحول اقتصادی- اجتماعی سال‌های پایانی دهه ۶۰ و اوایل دهه هفتاد را مستقیماً مورد خطاب قرار داده و در چارچوب خاص خود به نقد کشیده است، چنان‌که در زمان اکران این فیلم، یکی از منتقدان آن‌را «ادعای علیه فساد در روابط اجتماعی- اقتصادی» توصیف کرد (ارجمند، ۱۳۸۱: ۲۳۸). نگارش سناریوی سگ‌کشی به زمانی بسیار پیش از آن برمی‌گردد که جامعه‌شناسان و پژوهشگران اجتماعی چنین بی‌واسطه به تحلیل این موضوع مشغول شوند. پس سگ‌کشی برای پژوهش ما انتخابی بس طبیعی است.

### پیشینه پژوهش

شمار پژوهش‌هایی که موضوع آنها سینمای ایران است رو به فزونی گذاشته است و از این حیث از بسیاری عناوین می‌توان نام برد. اما به ندرت می‌توان مقالات یا پژوهش‌هایی یافت که در چارچوب تحلیلی معینی مشخصاً از نسبت سینمای ایران و رویکرد اقتصادی پس از جنگ پرسیده باشند. صرفاً در لابلای نقدهای سینمایی است که اشارات پراکنده‌ای به این موضوع می‌توان یافت. در سال‌های اخیر در علوم اجتماعی و سیاسی پژوهش و تامل درباره روند تحولات اقتصادی- اجتماعی در ایران پس از پایان جنگ رونق یافته است. در خلال بحث به دیدگاه‌ها و نظریه‌های مختلف اشاره خواهیم کرد.

در مقاله‌های «علمی- پژوهشی» چند اشاره به فیلم‌نامه سگ‌کشی می‌توان یافت، اما این نوشته‌ها نمی‌توانند در حکم پیشینه این تحقیق تلقی شوند زیرا پروبلماتیک آن مقاله‌ها از اساس متفاوت با نوشته حاضر است. ما در میان انبوه نوشته‌ها درباره بهرام بیضایی به دو مجموعه مقاله که زاون قوکاسیون گردآوری کرده است- و دومی مشخصاً به فیلم سگ‌کشی اختصاص دارد- رجوع کرده‌ایم (قوکاسیان، ۱۳۷۸ و ۱۳۸۱). همین‌طور باید به مقاله‌ای اشاره کنیم که در قالب نقدی سینمایی، از نقطه‌عزیمت کم‌وبیش مشابهی درباره فیلم سگ‌کشی بحث کرده است (یوسفی، ۱۳۸۱). علاوه بر این، دو «پرونده» نسبتاً مفصل نشریه سینمایی «فیلم» درباره سگ‌کشی هم بیشتر از این حیث مد نظر ما قرار گرفت که نشان می‌دهد گروهی از منتقدان در زمان اکران فیلم چگونه با آن مواجه شدند (مجله فیلم، شماره ۲۷۹، دی ۱۳۸۰ و مجله فیلم، شماره ۲۸۰، زمستان ۱۳۸۰).

### چارچوب مفهومی

محققان اجتماعی بر مبنای انگیزه‌ها و علائق متفاوت به سراغ آثار سینمایی می‌روند. گاه این آثار در حکم اسنادی تلقی می‌شوند که خصیصه‌های عصر خود را بازمی‌تابانند. گاهی هدف از تحلیل آثار هنری یافتن سرنخ‌هایی از ایدئولوژی‌های مسلط زمانه است که فرض می‌شود در فرم و محتوای این آثار جریان یافته است. گاهی نیز انگیزه اصلی گفتگو با تولیدات سینمایی به نیت آموختن از آنهاست. در رویکرد اخیر تصور می‌شود که اگر محققان دانشگاهی با ابزارهای مفهومی و تحلیلی‌شان می‌توانند سویه‌هایی از واقعیت را به چنگ آورند، هنرمندان نیز با اتکاء بر

«شم» هنری خود مجال می‌یابند چهره‌های دیگری از امور را کشف کنند و به تصویر کشند؛ گاه بسیار خلاقانه و نکته‌بینانه و فراتر از بینش محققان. چنانکه به‌زعم میلان کوندر: «کافکا درباره وضع بشری (آنچنان‌که در قرن ما نمایان می‌شود) به ما چیزی گفته است که هیچگونه تفکر جامعه‌شناسانه یا سیاست‌شناسانه نخواهد توانست بگوید» (کوندر، ۱۳۹۴: ۲۱۴). می‌توان انتظار داشت که «آثار هنری» ما نیز درباره جامعه و فرهنگ ایران در دهه‌های گذشته حرف‌هایی برای گفتن داشته باشند که به شنیدن بیرزد. در این معنا، آثار ادبی و هنری می‌توانند در حکم منبع الهامی برای محققان اجتماعی باشند. محققان می‌توانند ایده‌ها و مضمون‌هایی را از آثار ادبی و نمایشی و سینمایی و جز آن بگیرند و در کار نظری و تحلیلی خویش بسط دهند. بدیهی است که در اینجا هدف کشف انگیزه‌های مولف/ کارگردان یا معانی مد نظر وی نیست. همین‌طور این پژوهش درگیر تحلیل جامعه‌شناختی نقش و جایگاه هنرمند و جز آن به معنایی که ممکن است ذیل عناوینی چون «جامعه‌شناسی هنرمند» رده‌بندی شود (Tanner, 2003: 111-115) نخواهد بود. در این پژوهش تنها خود اثر و دلالت‌های اجتماعی آن موضوع تحلیل قرار می‌گیرند.

پس از پایان جنگ، مسأله بازسازی به مقوله مهم و کم‌وبیش مناقشه‌آمیزی در میان نخبگان سیاسی بدل شد. الگویی که سرانجام به‌عنوان دستور کار اصلی پذیرفته و نسخه‌ای از آن اجرا شد، «تعدیل ساختاری اقتصاد» نام داشت. اما این رویکرد برنامه‌ای صرفاً اقتصادی نبود و مابه‌ازای فرهنگی و اجتماعی مهمی در بر داشت. جانمایه برنامه‌های تعدیل ساختاری یا آزادسازی اقتصادی، خطی‌مشی‌هایی مانند خصوصی‌سازی، خروج تدریجی دولت از عرصه خدمات عمومی، کاهش و حذف تدریجی یارانه‌های دولتی و نیز پذیرش مکانیسم عرضه و تقاضا در قیمت‌گذاری کالاهاست. در حال‌وهوای ایران پس از جنگ این برنامه می‌توانست بر دوری-جستن از پاره‌ای شعارهای انقلابی پیشین و تن‌سپردن به رویه‌های معمول دولت‌مداری- در برابر الگوهای «انقلابی»- دلالت کند. اجرای سیاست‌های جدید و همزمان با آن پدیدارشدن تغییراتی گسترده در سبک زندگی و اخلاق اجتماعی مردم ایران بسیاری را به این تحلیل سوق داد که میان این دو نوعی رابطه علی- معلولی قائل شوند و چه بسا اولی را در حکم «علت تامه» دومی بینگارند. اما بنا به برخی شواهد و نیز مطابق روایت گروهی از نویسندگان و تحلیل‌گران، تغییر اجتماعی و فرهنگی در ایران پیش از اجرای سیاست تعدیل اقتصادی آغاز شده بود و برنامه تعدیل تنها به این روند سرعت و شدت بخشید. هاشمی رفسنجانی که سیاست تعدیل با

نام وی گره خورده است خود نیز کم‌وبیش بر همین نظر بود. او در پاسخ به منتقدانی که برنامه تعدیل اقتصادی را متهم اصلی در فردگرایی و منفعت‌جویی و بربادرفتن «روحیه ایثار و فداکاری» و زوال آرمان‌گرایی در ایران پس از پایان جنگ معرفی می‌کنند، چنین استدلال می‌کند که حتی در سال‌های جنگ نیز بخش اعظم جامعه به زندگی روزمره می‌اندیشید و از راحت‌طلبی و منفعت‌جویی بری نبود. خلاصه کلام هاشمی این است که روحیه ایثار و فداکاری عمدتاً در یک فضا یعنی جبهه‌های جنگ وجود داشت و نه در کل جامعه (هاشمی رفسنجانی، ۱۳۸۲: ۲۸۵). در هر حال، در دوره پس از جنگ به مرور بسیج سیاسی توده‌ای رو به زوال رفت، ضرباهنگ زندگی روزمره روال کم‌وبیش معمول خود را بازیافت و حتی شهرها سیمایی دیگرگونه یافتند و من‌جمله تا حدی از نمادها و شعارهای دوره جنگ پاک شدند. شهرهای کوچک و بزرگ با قدبرافراشتن برج‌ها و سربرکشیدن پاساژها چهره عوض کردند، «مصرف» گسترش یافت، سبک‌های زندگی به تدریج مجال بروز یافتند و فردگرایی در مقابل ایده‌های جماعت‌گرایانه قبلی قد علم کرد. این تغییر در شکل‌های متفاوتی تئوریزه شده است: در چارچوبی محافظه‌کارانه به‌عنوان منبع تضاد و از هم‌گسیختگی اجتماعی و به‌مثابه نوعی خطر و انحراف (رفیع‌پور، ۱۳۷۹)؛ در رویکردی انتقادی به‌مثابه سرآغاز نئولیبرالیسم در سپهرهای مختلف جامعه ایران (اباذری و همکاران، ۱۳۹۷)؛ و سرانجام در نگاهی لیبرالی به‌عنوان راه‌وکاری بدیهی و گریزناپذیر، با نتایجی قابل‌دفاع (مردیها، ۱۳۹۷).

سگ‌کشی بر تفسیری بدبینانه از دوره فوق و لحنی آکنده از خشم و انزجار بنا شده است، پس منطقاً باید با برداشت‌های منتقدانه- به معنی اعم آن- از این دوره قیاس شود. یکی از این برداشت‌ها در کتاب «توسعه و تضاد» عرضه شده است (رفیع‌پور، ۱۳۷۹). این کتاب آنقدر ساخت یافته و منسجم نیست که بتوان آنرا به تمامی به یک طرزتلقی یا جریان فکری مشخص نسبت داد، اما در مجموع رویکردی محافظه‌کارانه را بازتاب می‌دهد. این رویکرد، سیاست پس از جنگ را در چهره‌های زیر بازمی‌شناسد: بی‌عدالتی، افزایش فاصله طبقاتی، کاهش نفوذ اجتماعی روحانیون، سست‌شدن سنت‌ها و جز آن. رفیع‌پور در کتاب توسعه و تضاد مشخصاً بر برنامه‌های شهرداری تهران و از جمله گسترش فرهنگسراها متمرکز می‌شود تا آنچه را که پیامدهای مخرب و خطرناک این برنامه‌ها می‌پندارد واکاوی کند (رفیع‌پور، پیشین).

اما در کنار نقدهای محافظه‌کارانه از نوع کتاب توسعه و تضاد<sup>۱</sup> بر «فردگرایی عنان‌گسیخته» و «مصرف‌گرایی روزافزون» دهه ۷۰ در سالیان اخیر گفتار انتقادی نیز به این میدان پای نهاده است. در سال‌های اخیر برخی نویسندگان اصطلاح نئولیبرالیسم را در وصف سیاست‌های اعمال‌شده در ایران پس از جنگ به کار می‌برند. باید در نظر داشت که از این نظرگاه نئولیبرالیسم تنها برنامه‌ای اقتصادی نیست که مثلاً با خصوصی‌سازی و کاهش خدمات دولتی تعریف شود بلکه این «پروژه» بر مبنای روایت خاصی از بازار آزاد در پی تحقق نوعی نظم اجتماعی- فرهنگی نیز هست که اقتضای آن شکل‌های حکومت‌داری<sup>۲</sup> معین و نهادهای اجتماعی و رفتارهای فردی خاصی است (Tonkiss, 2004: 251). از جمله مفاهیمی که در توصیف الگوی نئولیبرال کاربرد فراوانی یافته است و در این مقاله نیز موضوعیت می‌یابد مفهوم کارآفرینی است. از دید منتقدان، ارزش‌های کارآفرینانه‌ای<sup>۳</sup> چون رقابت‌پذیری<sup>۴</sup> و منفعت شخصی<sup>۵</sup> با حکومت‌مندی نئولیبرال همبسته هستند (Steger and Roy, 2002: 12). کارآفرین به‌رغم آن‌که در زبان فارسی بار معنایی مثبت یافته و حتی به‌شکلی جایگزین مفهوم باسابقه‌تر بورژوازی ملی شده است، معادل خوبی برای آنتروپرونر نیست. در برخی متون، معادل «بنگاه‌دار» برای آنتروپرونر انتخاب شده است (فوکو، ۱۳۹۰). اما گذشته از آن‌که کدام یک از معادل‌های کارآفرین و بنگاه‌دار و سوداگر و... بار معنایی آنتروپرونر- به مفهومی که در دهه‌های اخیر بسط بی‌سابقه‌ای یافته است- را بهتر منتقل می‌کند، کارآفرین در این سیاق معنایی فردی است که صرفاً برپایه قواعد بنگاه‌داری در پی به حداکثر رساندن سود خود است. این منش «کارآفرینانه» تنها به حوزه کسب و کار محدود نمی‌ماند و کل حیات شخصی و روانی و اجتماعی را در می‌نوردد. به‌زعم منتقدان، «گفتمان نئولیبرال» دامنه قواعد بنگاه‌داری و سوداگری را به همه ساحت‌های فرهنگی و اجتماعی می‌گستراند و منطبق عرضه و تقاضا را به همه پهنه‌های روابط انسانی و اجتماعی تسری می‌دهد. با این نیت که رویکرد «بازاندیشانه» را رعایت کرده باشیم، همینجا باید یادآوری کنیم که در ایران

<sup>۱</sup> باید یادآوری کنیم که کتاب توسعه و تضاد به نویسندگانی با رویکردهای مختلف ارجاع می‌دهد و به‌واقع گاهی تشخیص آن‌که این نقدها از چه موضعی بیان می‌شوند ساده نیست.

<sup>۲</sup> Governmental forms

<sup>۳</sup> entrepreneurial values

<sup>۴</sup> competitiveness

<sup>۵</sup> self-interest

گروه زیادی از فعالان اقتصادی و نویسندگان و تحلیل‌گران و روزنامه‌نگاران میان «کارآفرین واقعی» و «کارآفرین غیرواقعی» - همچنانکه میان «بخش خصوصی واقعی» و «بخش خصوصی غیرواقعی» - تمایز قائل می‌شوند. از دید آنان، سوداگران مستظهر به رانت و ویژه‌خواری را نباید «کارآفرین واقعی» تلقی کرد. بر طبق گفتار فوق، کارآفرینان واقعی آن دسته از فعالان بخش خصوصی هستند که مطابق قواعد و ضوابط مشخص به «کار سالم اقتصادی» مبادرت می‌ورزند و بدین واسطه «به مردم و کشور خدمت می‌کنند». در این نگاه، تنها با رونق‌یافتن فعالیت بخش خصوصی و مساعد شدن زمینه برای کارآفرینان و نضج‌گرفتن روحیه کارآفرینی است که اقتصاد ایران سرپا خواهد شد.

چه آنتروپرونر را همان بنگاه‌داری تلقی کنیم که در جستجوی سود بیشتر حریصانه و بی‌محابا به همه عرصه‌های حیات اجتماعی سرمایه‌گش و یگانه منطبق و معیارش کسب سود و منفعت اقتصادی است؛ و چه آنتروپرونر را کارآفرینی بیندازیم که صبورانه و سرسختانه خلاقیت و همتش را در مسیر «توسعه ملی» قرار می‌دهد - و چه کارگردانی مانند بیضایی در ذهن خویش به چنین تفکیکی باور داشته یا نه - فعالان اقتصادی سگ‌کشی فرسنگ‌ها از این برداشت دوم (کارآفرین سخت‌کوش و مولد) فاصله دارند.

این گزاره که در ایران پس از جنگ «پروژه نئولیبرال‌سازی» در اقتصاد و جامعه پیش رفته است همچنان گزاره‌ای جدال‌برانگیز است. مدافعان این دیدگاه، بر این ایده کلی پای می‌فشارند که در سال‌های پس از پایان جنگ چنین پروژه‌ای به تدریج در ایران نیز بسط یافته و به عرصه‌های گوناگون حیات اجتماعی و فرهنگی رسوخ کرده است. بر مبنای این دیدگاه، سینما نیز چه در ایران و چه در سطح جهانی نه تنها از دستبرد ارزش‌های بازاری ایمن نمانده، بلکه در بازتولید و بسط این ارزش‌ها نقش آفریده است. در این نگاه، سینما عمدتاً تحت هژمونی ارزش‌های نئولیبرال تلقی می‌شود. اما سینما می‌تواند محملی برای نقد چنین ایده‌هایی و مقاومت در برابر آن‌ها نیز باشد. در اینجا است که این بحث‌های نظری به فیلم سگ‌کشی ربط می‌یابند: سگ‌کشی چگونه با موقعیتی که وصفش رفت - فارغ از عنوانی که بر آن بگذاریم و داوری که درباره‌اش داشته باشیم - رویاروی می‌شود؟ مساله این است که نقد سگ‌کشی بر مناسبات اقتصادی - اجتماعی و فرهنگی زمانه چه محتوا و مضمونی دارد؟ سگ‌کشی به‌عنوان



اثری هنری در کجا می‌ایستد؟ و در چارچوب بحث بالا این فیلم حاوی چه دلالت‌ها یا احیاناً بصیرت‌هایی است؟

### چکیده داستان فیلم

در ادامه چکیده داستان فیلم سگ‌کشی از شماره ۲۷۹ نشریه فیلم - با اندک تغییری - نقل می‌شود:

«یک بانوی نویسنده ایرانی به نام گلرخ کمالی، که سال گذشته شوهرش ناصر معاصر را به حال قهر و به گمان رابطه‌ای میان او و منشی شرکت ترک کرده بود، با پایان جنگ به تهران برمی‌گردد و شوهرش را می‌بیند که ورشکسته و در حال رفتن به زندان است. گلرخ متوجه می‌شود که شریک شوهرش با صحنه‌سازی تمامی سرمایه شرکت را برداشته و به‌طور غیرقانونی از مرز خارج شده و شوهرش مانده با تمامی بدهی‌های شرکت و فشار طلبکاران. گلرخ کمالی وظیفه خود می‌داند در جبران سوءظن بیجای خود، حالا به نجات شوهرش بشتابد و با تلاش برای خرید چک‌ها و اثبات بی‌گناهی او، و گرفتن رضایت شاکیان شوهرش، برای آزادی‌اش از زندان بکوشد. در واقع، گلرخ کمالی با ساده‌دلی‌اش وارد حرفه و دنیایی می‌شود که با اندیشه‌های او فرسنگ‌ها فاصله دارد؛ دنیای داد و ستد بازار. او با یکایک طلبکاران و شاکیان وارد بده‌بستان و معامله می‌شود تا رضایت آن‌ها را جلب کند. او همه سختی‌ها را تحمل می‌کند؛ از تحقیر و توهین تا تحقیر و تجاوز، و در پایان شوهرش را آزاد می‌کند. و شوهرش به‌عنوان تشکر طلاق‌نامه‌اش را به او می‌دهد. گلرخ کمالی تازه درمی‌یابد که همه این بازی‌ها صحنه‌سازی شوهرش بوده که با ترساندن و گریزانیدن شریکش سرمایه شرکت را تصاحب کند. و حالا با در دست داشتن رضایت شاکیان - که گلرخ گرفته - عملاً صاحب قانونی همه سرمایه است و قصد دارد به‌عنوان اولین قدم با منشی شرکتش برای ماه عسل به خارج برود. گلرخ ضربه را با وقار و سختی تحمل می‌کند، اما نقشه ناصر معاصر نمی‌گیرد. زیرا شریک بازگشته او و دیگرانی که گلرخ را در تمامی دوندگی‌هایش دورادور دنبال می‌کرده‌اند نیز به‌اندازه ناصر معاصر هشیار و منتظر بوده‌اند و حالا از راه می‌رسند و ناصر معاصر از دست آن‌ها خلاصی ندارد.»

### روش تحقیق

رویکرد کلی این تحقیق قراردادن اثر هنری در زمینه گسترده‌تر فکری و اجتماعی زمانه است. منطق کلی این پژوهش دستکم در سرآغازش به آنچه «رویکرد تور بزرگ» نامیده شده، شباهت‌هایی دارد ( کرسول، ۱۳۹۱: ۱۵۷). بدین معنا که به‌عنوان تحقیقی اکتشافی به‌مرور مشخص شد که چگونه با فیلم مواجه شویم و چه سوالاتی از آن بپرسیم و در جستجوی چه مضمون‌هایی باشیم.

برای پاسخ به این سؤال که: «محتوای نقدی که سگ‌کشی می‌پروراند چیست؟» به تحلیل مضمون ساده فیلم روی آورده‌ایم، چنان‌که در بحث از آثار سینمایی رایج است. اما بدیهی است که در هنر مدرن و از جمله مدیومی مانند سینما «فرم» نقش حیاتی دارد و محتوا و مضمون نیز در پیوند با فرم شکل می‌یابند. درهم‌تنیدگی فرم و محتوا در هنر مدرن بر هیچ کس پوشیده نیست. بدین اعتبار، برای فهم و تحلیل نقد سگ‌کشی بر جامعه ایران توجه به فرم ارائه این نقد-در کنار محتوا و مضمون نقد- ضروری است.

برای آن‌که فیلم را در پس‌زمینه فکری و اجتماعی زمانه قرار دهیم، به سه برهه زمانی‌ای رجوع کرده‌ایم که می‌توانند در فهم موضوع به ما کمک کند. یکم، زمان نگارش فیلم‌نامه که مقارن است با سال‌های نخست «عصر سازندگی». دوم، زمان ساخته‌شدن و اکران فیلم که مصادف است با سال‌های اوج «دوره اصلاحات». و البته سوم، زمان حال که بازخوانی دهه‌های گذشته بویژه از منظر نظم اقتصادی اهمیت و موضوعیت یافته است. این فیلم پر فروش‌ترین فیلم سال ۸۰ سینمای ایران است، اما نه پژوهشی در دسترس هست که به ما نشان دهد مخاطبان نسبتاً گسترده فیلم در آن‌زمان چه برداشتی از سگ‌کشی داشته‌اند و چرا آن‌را جذاب یافته‌اند و نه دیگر بازسازی ذهنیت تماشاگران فیلم در آن دوره ممکن است. اما در زمان اکران نوشته‌های زیادی در مطبوعات- عمدتاً در قالب «نقد فیلم»- به سگ‌کشی اختصاص یافت که بررسی آن می‌تواند بخشی از زمینه اجتماعی و فکری موثر بر فهم فیلم را عیان سازد.

### سگ‌کشی بر چه مضامینی متکی است؟

فیلم با نمایش صحنه‌هایی از حضور نظامیان در شهر آغاز می‌شود، صحنه‌هایی که قرار است التهاب و جو امنیتی سال‌های پایانی دهه ۶۰ را به بیننده منتقل کند و ترس، التهاب و تنش زمانه

را بازتاب دهند. صدای آژیر خطر و وضعیت قرمز و فضای امنیتی حاکم بر خیابان‌ها بیننده را به تهران کمی پیش از پایان جنگ ۸ ساله می‌برد. پس از آن شاهد تغییری هستیم که در زمانه خود بر منتقدان محافظه‌کار سنگین آمد: تغییر سیمای شهر. گرچه در لحظه ورود گلرخ کمالی به تهران همچنان خیابان‌ها در تسخیر نیروهای کنترل‌کننده پیشین است، همان نیروها به پاک‌کردن در و دیوار شهر از شعارها و نمادهای ایدئولوژیک مشغول هستند. چهره شهر در حال تغییر است و بناها و ساختمان‌های تازه در گوشه و کنار می‌رویند. سپس قهرمان فیلم به دنیایی پا می‌گذارد که از سودجویی و پول‌پرستی و فریبکاری و زد و بند قوام یافته است. گلرخ کمالی قهرمان فیلم با «تیپ‌های» مختلفی روبرو می‌شود که قرار است نظم اقتصادی مسلط را بازتاب دهند، از حجره‌داران سنتی بازار تا بساز و بفروش‌ها و مدیر «مدرن و آلامد». در سکانس‌هایی که منتقدان آن‌ها را «اغراق‌شده» و «طولانی» توصیف کرده‌اند، فیلم به عبارت کارگردانش از «کشش جنون‌آسای جامعه ایران به پول» تصویری گزنده ارائه می‌کند. تیپ‌هایی که نماینده نظم اقتصادی زمانه هستند، یکی پس از دیگری در سیمای افرادی ظاهر می‌شوند که میلی لجام‌گسیخته و ولعی سیری‌ناپذیر به پول و منفعت اقتصادی دارند؛ میل و ولعی که شعله‌های فروزانش هرگونه ملاحظه اخلاقی و انسانی را در کام خود فرو می‌کشد.

اما مضامین عمده سگ‌کشی کدامند؟ اگر بر مبنای این سوال فیلم را از حیث مضمون‌های عمده آن بازخوانی کنیم، به چند پاسخ مشخص می‌رسیم. سگ‌کشی با تصاویری پراکنده آغاز می‌شود که یادآور گذر از فضای ملتهد سال‌های واپسین دهه ۶۰ به جنب‌وجوش اقتصادی دوره بعدی است. بنابراین اشاره به «تغییر اجتماعی» رخ داده در آن سال‌ها اولین مضمونی است که به چشم می‌آید. تغییر بافت و فضای تهران نخستین جلوه‌ای از این تغییر اجتماعی است که در فیلم با آن مواجه می‌شویم. شهری که بساز و بفروش‌ها در فرایند «بازسازی» بر آن سلطه یافته‌اند و بر مقدراتش حکم می‌رانند؛ شهری که قهرمان فیلم در همان بدو ورود در برابر «بی‌هویتی» و «بدقوارگیش» دچار سرگیجه می‌شود. سکانس سنگستانی‌ها قرار است نمایانگر اوج ابتدال و سودجویی و بلاهت طبقه در حال برآمدنی باشد که قهرمانان دوره تازه هستند. این نقدی آشناست که در متون مختلف و در گفتارهای گوناگون تکرار شده است. اما سگ‌کشی دستکم در یک نکته از بیشتر منتقدان جدا می‌شود. در بیشتر متون - اعم از علمی و سیاسی و هنری - این تغییر مبین گذر از «اجتماعی» آکنده از سادگی و معصومیت و قناعت به

«جامعه‌ای» است که در تمنای ثروت و رفاه و تجمل قرار از کف داده است. اما سگ‌کشی کم- و بیش به راه دیگری می‌رود. فیلم با نمایش صحنه‌هایی از التهاب و تنش فضای پیشین- که باز هم در چشم «واقع‌نگر» منتقدان اغراق‌آمیز آمده است- و تاکید بر این فضای ملتهب و متشنج از برداشت رایج فاصله می‌گیرد. در واقع، سگ‌کشی آشکارا و مصرانه از هرگونه نوستالژی نسبت به دوره پیشین دوری می‌جوید. تقویمی دیواری که اسفند ۱۳۶۶ را نشان می‌دهد زمان و محتوای خاص رویدادها را یادآوری می‌کند و بر آن تاکید می‌گذارد. این نکته مهمی است که دوباره به آن باز می‌گردیم.

اما نقد سگ‌کشی به طبقات و قشرها و تیپ‌های خاصی از جامعه محدود نمی‌شود و کم‌وبیش همگان را در بر می‌گیرد. در این فیلم با جامعه‌ای سودازده روبرو می‌شویم که سراپا در جنون ثروت‌اندوزی و نفع‌طلبی شخصی غرق شده است. نقد کلیت جامعه و نه فقط دولت یا طبقات خاص نمونه‌های دیگری هم در آثار هنری دارد، اما در سال ۱۳۸۰ که فیلم در سینماهای سراسر کشور به نمایش درآمد و مهم‌تر در سال ۱۳۷۱ که سناریوی سگ‌کشی نوشته شد چنین نقدی رایج و معمول نبود.<sup>۱</sup> از این حیث، سگ‌کشی به نقد دولت و طبقات مسلط اقتصادی یا سیاسی بسنده نمی‌کند، بلکه- فارغ از فرم و محتوای این نقد- خشم خود را به تمامیت جامعه‌ای تسری می‌دهد که یگانه معیارش «پول» است.

نظم اقتصادی‌ای که قهرمان فیلم در هزارتوهای آن گرفتار می‌شود، ترکیبی از کلاهبرداری و دلالی و زدوبندهای حقوقی است. هیچکدام از تیپ‌هایی که در این نظم جدید در رقابت بی‌رحمانه کسب منافع اقتصادی درگیر هستند، چیزی تولید نمی‌کنند.<sup>۲</sup> آنان صرفاً درگیر دلالی و زدوبندهای مالی و رقابت بر سر دریافت «رانت» و روابط «غیر تولیدی» هستند. همان چیزی که از دید بسیاری از اقتصاددانان و مدیران مشکل همیشگی اقتصاد ایران در دوران معاصر بوده است؛ جایی که نه فقط تولید ملی پا نمی‌گیرد بلکه حتی رانت‌ها نیز به سمت تولید هدایت

۱ محسن مخملباف نیز پیشتر در عروسی خوبان از زوال آرمان‌ها و ارزش‌های انقلابی گلابه کرده بود. اما خاستگاه نقد بیضایی بسیار متفاوت است.

۲ کارگردان سگ‌کشی در مصاحبه‌هایش بر این مضمون تاکید می‌گذارد. ما عمدتاً- ولی نه الزاماً- بر خود اثر متمرکز شده‌ایم و نه نیت‌ها و خواست‌های خالق اثر. البته در لابلای این مقاله گاه به نحوی اجتناب‌ناپذیر به کارگردان سگ‌کشی و گفته‌های او ارجاع داده‌ایم.

نمی‌شوند و به اصطلاح «غیر مولد» هستند. طبعاً اثر هنری در پی توضیح و تبیین مفاهیمی مانند «رانت مولد» و «غیرمولد» و چاره‌اندیشی برای چنین مسائلی نیست. اما حتی اگر اظهارات کارگردان را یکسره فراموش کنیم<sup>۱</sup>، باز هم این فیلم صراحتاً بر عقیم‌بودن این فعالیت‌های اقتصادی دست می‌گذارد و ظاهراً هیچ امیدی به کنشگران اقتصادی زمانه ندارد. کار هیچکدام از آنان نه از خلاقیت و بداعت بهره‌ای دارد و نه به تولیدی راه می‌برد. برخی از این گروه در سال‌های بعدی کوشیدند تحت نام «کارآفرین» منزلت متفاوتی دست‌وپا کنند اما «کارآفرینان» سگ-کشی چیزی نیستند مگر سوداگر. منتقدان در آن‌زمان تصویر فیلم از این فعالان اقتصادی را اغراق‌شده، هجوآمیز و حتی کاریکاتوری توصیف کردند. اما امروز با گزارش‌ها و بحث‌هایی که درباره چنین تیپ‌هایی در رسانه‌ها به جریان افتاده است، دیگر به‌سادگی نمی‌توان این تصویر را اغراق‌شده به‌شمار آورد. گویا واقعیت خود آنقدر راه اغراق پیموده است که «اغراق‌های بیضایی‌وار» دیگر چندان هم دور از واقعیت به نظر نمی‌رسند.

مطابق روایت فیلم، حاکم‌شدن روح سوداگری و دلالمآبی تنها سویه‌های منفی جامعه و فرهنگ زمانه نیستند. آنچه رو به زوال نهاده، کل نظم اخلاقی است. خیانت، عهد شکنی، تجاوز، ریاکاری و دروغ اخلاق اجتماعی را به تباهی کشانده است. در جهان تیره و مملو از خبائث سگ‌کشی قدرت نیروهای ظلمانی بسی بیش از ارزش‌های اخلاقی است. «خانواده» و «روابط زن و مرد» نیز در متن این ابتدال فراگیر به قهقرا رفته‌اند. دو دهه پس از نوشتن سگ-کشی و یک دهه پس از ساخته‌شدن آن خیانت در رابطه زناشویی به مضمونی چنان رایج در آثار سینمایی بدل شد که این میزان از پرداختن به «خیانت» در سینمای ایران، «نگهبانان ارزش‌های اجتماعی» را نگران ساخت. اما در آن زمان «خیانت» هنوز به‌مثابه دستمایه آشنا و گاه کلیشه‌ای سینماگران ایرانی شناخته نمی‌شد. حتی می‌توان از شکلی از «بحران جنسی» نام برد که بسیاری از مردان سگ‌کشی - که در پی سوءاستفاده جنسی از گلرخ کمالی برمی‌آیند - حامل و نمایانگر آن هستند. موضوعی که در دو دهه بعدی در فضای عمومی به‌نوعی «مساله» بدل شد. گویی در این مورد نیز سگ‌کشی پنجره‌ای رو به آینده گشوده بود و از دغدغه‌های سال‌های بعدی نشانی در خود داشت.

۱ بیضایی در مصاحبه‌هایش آنان را کسانی معرفی کرده است که پول در می‌آورند، بی‌آنکه چیزی تولید کنند.

اما احتمالاً آشناترین دوگانه فیلم، دوگانه اهل فرهنگ در برابر سوداگران و ثروت‌اندوزان است. فیلم با نشانه‌ها و دیالوگ‌هایی آشکار این تقابل را برجسته می‌سازد.<sup>۱</sup> این تقابل البته لحنی نوستالژیک دارد، تقابلی است میان معصومیت و مظلومیت اهل فرهنگ که در قهرمان فیلم و پدرش تجلی یافته است و «بی‌فرهنگی» و «بی‌مسئولیتی» جماعتی که منابع مادی جامعه را در اختیار دارند. اینجا فرهنگ عرصه کنش افرادی فرهیخته و «دود چراغ‌خورده» و اهل فکر و اندیشه و دردمند است که با کتاب و سایر عناصر «فرهنگ والا» در روایت‌های متعارف آن سروکار دارند. و در مقابل، اقتصاد میدان تاخت‌وتاز سوداگران تهی از اندیشه و عاری از مسئولیت. چنین دوگانه‌هایی احتمالاً بی‌درنگ و سوسه «واسازی» را در ما بر می‌انگیزند: فرهنگ در هیچ زمان و مکانی چنین بری از مناسبات قدرت و جولانگه ناب فضیلت و فرهیختگی نبوده است. مفهومی چنین انتزاعی و برداشتی چنین معصوم‌انگارانه از «فرهنگ» و «اهل فرهنگ» بیش از آن گرفتار ساده‌سازی و تقلیل‌گرایی است که درباره رابطه پیچیده اقتصاد و فرهنگ در عصر ما چیز زیادی بگوید؛ بیشتر به نوعی گلایه و درد دل شبیه است. اما اگر نشانه‌ها را در کلی‌ترین شکل تفسیر کنیم و از قضا ارجاع فیلم‌ساز به خودش را نه صرفاً بیان خشمی شخصی بلکه ارجاع به تجربه تاریخی گروهی از فیلمسازان و هنرمندان در ایران به‌شمار آوریم، آن‌گاه می‌توان این بخش را حاوی اشاراتی به اقتصاد سیاسی فرهنگ در بافت خاص ایران تلقی کرد؛ نقدی بر سازوکارهای به حاشیه راندن و گوشه‌نشین کردن هنرمندانی که با گفتمان مسلط همراهی نمی‌کنند.

### سگ‌کشی در کجا می‌ایستد؟

آنچه تاکنون گفته شد، شرحی از مضمون‌های عمده فیلم بود. حال باید به این پرسش پاسخ داد که این اثر در میانه بحث‌ها و تحلیل‌ها از جامعه ایران در کجا می‌ایستد؟ برای پاسخ به این سؤال باید به آغاز دهه ۷۰ شمسی بازگردیم. در زمان نگارش فیلم‌نامه سگ‌کشی (سال ۱۳۷۱)

۱ منتقدان در این نشانه‌ها و دیالوگ‌ها ارجاعی آشکار به خود کارگردان یافته‌اند، بویژه آنجا که رمز کیف به جای سه عدد متعارف، چهاررقمی است و این عدد چهاررقمی هم سال تولد بیضایی (۱۳۱۷) است. به نظر می‌رسد بیضایی به‌وضوح از مراثت‌هایی که متحمل شده و از جهانی که در آن مدار امور به‌خواست و بر گرد «افراد فاقد صلاحیت» می‌چرخد گلایه می‌کند. این بحث خارج از چارچوب این مقاله است.

نقد وضعیت اجتماعی - فرهنگی کشور عمدتاً به دو گروه محدود می‌شد.<sup>۱</sup> اول، گروه موسوم به «رادیکال‌های درون نظام» که خطی‌مشی پس از پایان جنگ را مقدمه ادغام در نظام سرمایه‌داری جهانی تلقی می‌کردند و از حیث فرهنگی نیز برپادهنده آرمان‌های نظام جمهوری اسلامی به شمار می‌آوردند. و دوم، محافظه‌کاران. اینان نیز بی آن‌که به تمامی وضع موجود را نقد کنند، از نقطه عزیمت سنت و مذهب دل‌نگران تغییرات فرهنگی و اجتماعی‌ای بودند که هر روز شتاب بیشتری می‌گرفت و جلوه‌های بیشتری از آن عیان می‌گشت. در عرصه سینما چنان‌که پیشتر نیز در نمونه عروسی خوبان مخملباف دیدیم نقدها بیشتر شامل بی‌توجهی به «آرمان‌ها و ارزش‌های انقلاب» بود و معمولاً گروه خاصی هم نماد و حامل این آرمان‌ها شمرده می‌شدند. یک نمونه گویا، فیلم آژانس شیشه‌ای است که در نیمه دهه ۷۰ ساخته می‌شود و مرثیه‌ای است بر همبستگی زوال‌یافته و جهان از دست‌رفته؛ جهانی که قهرمان فیلم یادآور روزهای طلایی آن است. برخی نویسندگان از این همبستگی به «بسیج سیاسی توده‌ای» تعبیر می‌کنند و مجموعه‌ای از عوامل را سبب رنگ‌باختن آن در دهه ۷۰ می‌دانند.

در بسیاری از تحلیل‌ها از نوعی انسجام و همبستگی سخن گفته می‌شود که وجه‌مميزه جامعه ایران در دهه ۶۰ بود و سیاست تعدیل و رویکرد اقتصادی - اجتماعی پس از جنگ آن را به باد داد. در دهه ۷۰ نشریات متعلق به جناح «چپ خط‌امام» مروج چنین نگاهی بودند. به زعم آنان، در نتیجه الگوی اقتصادی - اجتماعی پس از پایان جنگ، انسجام و همبستگی اجتماعی زوال یافت و روحیه «آرمان‌خواهی» و «انقلابی‌گری» با دغدغه‌های زندگی روزمره و میل به مصرف جایگزین شد. کتاب‌هایی مانند «توسعه و تضاد» نیز از نقطه عزیمتی محافظه‌کارانه استدلالی کم و بیش مشابه در نقد سیاست پس از جنگ اقامه می‌کنند. در سال‌های اخیر گاه حتی «گفتارهای انتقادی» که موضعی متفاوت در قبال تاریخ معاصر دارند نیز به رتوریک مشابه روی آورده‌اند. گویی این گروه‌های فکری نامتجانس در این نکته - و شاید صرفاً در همین نکته - همداستان هستند که از آغاز دهه هفتاد جامعه ایران به‌شکلی غیرمنتظره از روحیه قناعت و دگرخواهی روی برمی‌تابد و در عوض به مصرف و فردگرایی روی خوش نشان می‌دهد؛

---

۱ یادآوری می‌کنیم که دیگر نحله‌های فکری در این زمان مجال چندانی برای بیان نظرات‌شان در اختیار نداشتند، اما برای یک نمونه بنگرید به مختاری، ۱۳۷۲.

همبستگی مبتنی بر ارزش‌های مشترک جایش را به تفرق برخاسته از رقابت بر سر منابع کمیاب ثروت و منزلت می‌دهد.

سگ‌کشی مرزی قاطع با تحلیل فوق ترسیم می‌کند. فیلم نه تنها بری از هرگونه نوستالژی در قبال آن دهه است، بلکه برعکس می‌کوشد از خلال تصاویر و نمادهای پراکنده التهاب و تنش آن دوره را برجسته سازد.<sup>۱</sup> مساله تنها مناقشه بر سر نحوه بازنمایی یک دوره تاریخی نیست. گویی فیلم می‌خواهد چیزی بیش از آن بگوید و نسبتی میان این دو دوره برقرار سازد. در یک سو زمانه‌ای که جو مسلط پر از تنش و التهاب است و همگان را به احتیاط و عافیت‌گزینی و همراهی با ارزش‌های جمعی فرامی‌خواند و در سوی دیگر دوره بلافصل آن که افراد مشتاقانه و حریصانه در جستجوی لذت‌های روزمره برمی‌آیند. در سگ‌کشی این دو زمان بی‌ارتباط نیستند، گویی جمع‌گرایی افراطی در برهه‌ای می‌تواند نطفه‌های فردگرایی افسارگسیخته در دوره بعدی را در خود پروراند. سگ‌کشی این ایده را در بطن خویش جای داده است که «آشفته‌گی اجتماعی» دهه هفتاد را نباید در گسست از دوره پیشین تحلیل کرد و برخلاف تصور بسیاری نویسندگان و گویندگان، در آغاز دهه هفتاد شمس جبهشی نابهنگام و نامتظر در اخلاق اجتماعی ایرانیان روی نداده است. در سگ‌کشی نه زمان حال از گذشته جداست و نه وضعیت کنونی حاصل گسستی در زمان و چرخشی ناگهانی در مسیر حرکت جامعه. هرچند ارجاع و اتکاء به گفته‌های خود فیلمساز در چارچوب کلی این نوشته جای چندانی ندارد، می‌توان عباراتی بسیار گویا از بیضایی را نقل کرد: «در جنگ عده‌ای جان دادند، عده‌ای خانه‌خراب شدند؛ و عده‌ای از آن سود بردند. ریشه فیلم در این دوره است، ولی موضوع فیلم این نیست؛ و نشانه‌هایی که می‌بینید فقط برای یادآوری دوره است» (قوکاسیان، ۱۳۸۱: ۴۲).

این درست همان جایی است که بیضایی با افسانه‌زدایی از «گذشته» از بسیاری تحلیل‌گران اجتماعی و سیاسی متمایز می‌شود. طبعاً بیضایی «روایت هنرمندانه» خویش از «واقعیت» را برمی‌سازد که با ملاک‌های علمی، صدق و کذب بردار نیست. اگر محققان در این روایت رگه‌ای از حقیقت بیابند می‌توانند مولفه‌هایی از آن را برگیرند و به محک «واقعیت» و به‌میانجی مفاهیم علوم اجتماعی بسنجند و در نقد یا در شرح و بسط آن بکوشند.

۱ نمایشنامه زمستان ۶۶ محمد یعقوبی، روایت هنری دیگری از التهاب زمستان ۶۶ است که داستان سگ‌کشی آغاز می‌شود (یعقوبی، ۱۳۹۶).



پیشتر گفتیم که تصویر بیضایی از «کاراکترهای اقتصادی» فیلمش (سنگستانی‌ها، افرندی، حاج نقدی، هاشم برید و...) هجوآمیز است. از این رو، منطقی است که گفته شود سگ‌کشی به نقد و نفی مفاهیم «عقلانیت اقتصادی» یا «انسان اقتصادی» برخاسته است (یوسفی، ۱۳۸۱: ۲۸۸). اما اگر بحث پیشین را به یاد آوریم و بدون زمینه‌زدایی و زمانه‌زدایی با مضمون نقد بیضایی مواجه شویم این نقد ضرورتاً معطوف به «عقلانیت اقتصادی» و به شکل عام‌تر اقتصاد و توسعه اقتصادی نیست. به عبارت دقیق‌تر، کانون این نقد شکل خاصی از کنش‌های اقتصادی-اجتماعی است که در برهه زمانی مشخصی و در بافت تاریخی و اجتماعی معینی شیوع پیدا کرده‌اند. بدین سان، گرچه فضا و لحن فیلم ناخواسته به تقابل‌هایی مانند «شخصیت فرهنگی» در برابر «انسان اقتصادی» دامن می‌زند<sup>۱</sup>، اگر بتوان قدری از سیطره این لحن و فضا رهایی یافت، سگ‌کشی واجد این امکان درونی است که برپایه آن کنش‌های اقتصادی و اجتماعی و فرهنگی و سیاسی به کلیتی واحد و انضمامی ارجاع و در چارچوب همین کلیت تحلیل شوند. در این صورت، دیگر نمی‌توان نقد سگ‌کشی را به مفاهیمی عام و انتزاعی و فراتر از زمان و مکان همچون «عقلانیت اقتصادی» فروکاست.

### نتیجه‌گیری

بخش‌های پیشین به مضامین عمده سگ‌کشی- از زاویه علائق مقاله حاضر- و مهم‌تر از آن دلالت‌ها و امکان‌های این فیلم در فهم و تفسیر تحول فرهنگی و اجتماعی در ایران دهه هفتاد اختصاص یافت. مطابق خوانش این مقاله، سگ‌کشی فقط نقدی بر آنچه «سرمایه‌سالاری» و «فردگرایی» و زوال اخلاق جمعی و ابتذال فرهنگ عمومی خوانده می‌شود نیست. فزون بر این نقد، سگ‌کشی در مقام اثری هنری در «تأمل» بر ریشه‌ها و روندهای این تحول فرهنگی، ایده‌های نسبتاً متفاوتی را پیش می‌کشد.

اکنون زمان آنست که به‌عنوان نتیجه‌گیری از خود بپرسیم که مطابق روایتی که تاکنون از این فیلم در این مقاله مفصل‌بندی شد آیا می‌توان این فیلم را نقدی رادیکال بر «وضعیت کلی» یک

---

۱ خود بیضایی هم بر چنین مضمونی در سگ‌کشی صحه می‌گذارد: «در این فیلم تقابل جهان سوداگری است با جهان فرهنگی» (فوکاسیان، ۱۳۸۱: ۴۰)؛ گرچه بیضایی این تقابل را تنها یا مهم‌ترین مضمون فیلم نمی‌داند و در همین مصاحبه چیزهای متفاوتی هم درباره اثرش می‌گوید. اما از هرچه بگذریم خوشبختانه ما مجبور نیستیم برای تفسیرها و برداشت‌های فیلمسازان از آثارشان اعتباری بیش از سایر تفسیرها قائل شویم.

دورهٔ زمانی به شمار آورد؟ جامعه- اعم از مردم و علاقه‌مندان به سینما و منتقدان و غیره- چگونه با این فیلم مواجه شدند؟ ناچار باید نکته‌ای را که پیشتر در این مقاله به آن اشاره شده است، یادآوری و تکرار کنیم. حیات سگ‌کشی تا امروز دستکم با سه دورهٔ زمانی متفاوت گره خورده است. زمان وقوع داستان فیلم‌نامه، سال‌های ۱۳۷۰ و ۱۳۷۱ است؛ همان زمانی که تلاش فیلم‌ساز برای ساخت این سناریو به جایی نمی‌رسد. زمان دوم، آغاز دههٔ ۸۰ است که فیلم ساخته می‌شود و به اکران عمومی در می‌آید و زمان سوم، اکنون که ما در آن به سر می‌بریم. به یک معنا می‌توان گفت گفتمان‌های مسلط در فهم جامعه ایران و مسائل آن در این سه زمان تغییر کرده‌اند و بر فهم فیلم سایه افکنده‌اند. در زمان نگارش سناریو هنوز سمت‌وسوی تحولات چندان روشن نبود و نشانه‌ها و ارجاعات فیلم آنقدر زنده و حی‌وحاضر بود که کسی را به اشتباه نیندازد. اما در زمان اکران به قول کارگردانش جامعه چنان گذشته‌اش را فراموش کرده بود و چنان تغییر چهره داده بود که همین نشانه‌ها در تماشاگر حس حیرت و غرابت برمی‌انگیخت. فیلم در زمان اکران به پرفروش‌ترین فیلم سینمای ایران در سال ۱۳۸۰ بدل شد. در این زمان بحث بر سر قانون و مدارا و گفتگو در جامعه جریان داشت و «گفتمان جامعهٔ مدنی» در حوزهٔ عمومی طنین دلربایی یافته بود. این حال و هوا در انبوه نوشته‌ها دربارهٔ فیلم بازتاب یافته است.<sup>۱</sup> حال سوال این است که اگر این فیلم نقدی رادیکال بر رفتار مردم و «کشش جنون‌آسای آنان به پول» است چرا همان مردم از این فیلم استقبال می‌کنند؟ چه چیزی در نقد بیضایی برای خیل مردمانی که خود موضوع این نقد هستند جذاب است؟ البته که می‌توان انبوهی از دلایل روانکاوانه و تاریخی و اجتماعی برای استقبال مردم از اثری که خود آنان را نقد می‌کند فهرست کرد.<sup>۲</sup> همین‌طور می‌توان دلایل «فنی» متنی و فرامتنی متعددی در تحلیل پرفروش بودن فیلمی مانند

۱ در بسیاری نقدهای سینمایی بر سگ‌کشی، چه موافق و چه مخالف، گویا مساله اصلی نسبتی بود که نویسندگان با کاراکتر بیضایی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین «فیگورهای» روشنفکری سینمای ایران برقرار می‌کردند. ظاهراً آنان از طریق نقد کار بیضایی و مواجهه با کاراکتر او می‌توانستند نکته‌سنجی، تیزهوشی و یا جسارت و استقلال خود را نشان دهند. این موضوع ذیل مقولاتی از سنخ «گفتمان نقد فیلم» در ایران و نظایر آن قابل بررسی است. البته مثل همیشه تذکر این امر واضح ضروری است که همهٔ نقدها و نوشته‌ها دربارهٔ سگ‌کشی چنین خصلتی نداشتند.

۲ همان‌طور که کتاب‌هایی که در نقد فرهنگ و تاریخ و کنش‌ها و رفتارهای ایرانیان نوشته می‌شوند از جامعه‌شناسی خودمانی گرفته تا جامعه‌شناسی نخبه‌کشی و ده‌ها نمونهٔ مشابه همواره با استقبال گستردهٔ لایه‌هایی از جامعه روبرو می‌شوند.

سگ‌کشی اقامه کرد. اما اینجا باید به مساله‌ای اشاره کنیم که عموماً در تحلیل‌های جامعه‌شناختی هنر از قلم می‌افتد: مساله فرم. سگ‌کشی در محتوا و در دیالوگ‌ها و در تصویرسازی از شخصیت‌هایش و در نشانه‌های گذرا- اما مهم پس‌زمینه- فیلمی منتقدانه و حاوی ایده‌های مهمی است. آنچه از توان انتقادی فیلم می‌کاهد فرمی است که این نقد به خود گرفته است.<sup>۱</sup> گویی نحوه داستان‌گویی در سگ‌کشی و نوع تعلیقی که در فیلم جریان دارد و دیالوگ‌ها و لحن و فضای کلی فیلم که از قضا برای تماشاگر جذاب از کار درآمده است مانع تحقق امکان‌های انتقادی فیلم می‌شود. صرفاً به‌عنوان یک مثال (که می‌تواند با صدها مثال دیگر جایگزین شود)، در فیلم نوآر «بیراهه» ساخته ادگار اولمر که نقدی بر جامعه آمریکایی به حساب می‌آید، عقیم بودن جامعه آمریکا- به‌زعم فیلمساز- در جریان سفر جاده‌ای شخصیت‌های فیلم پدیدار می‌شود، جایی که «چشم‌انداز آمریکا» در «فرسنگ‌ها و فرسنگ‌ها زمین‌های لخت و بی‌روح» و دشت‌های لم‌یزرع خلاصه می‌شود (کانتور، ۱۳۹۳: ۲۳۴). این تصاویر از «سرزمین هرز بی‌پایان» و «پهن‌دشت خالی» مهم‌ترین دستمایه فیلمساز است در نشان‌دادن بی‌ریشگی و عقیم‌بودن زندگی آمریکایی (پیشین). این نمونه‌ای است ساده و احتمالاً پیش پا افتاده از تناسب فرم و محتوا در اثری انتقادی.

مساله به‌هیچ‌وجه این نیست که فیلم باید حتماً سرد و غیرجذاب و احیاناً کسالت‌آور باشد و تماشاگر را خسته و دلزده کند تا بتواند نقد اجتماعی موثری به‌شمار آید. اما در هر حال، باید تناسبی میان فرم و محتوا برقرار شود تا اثر هنری امکان ظهور و بروز ایده‌هایش را بیابد. این نکته‌ای است که درباره سگ‌کشی هم مصداق می‌یابد. به نظر، سنخ روایت و لحن و فضای کلی سگ‌کشی، این فیلم را از بسط ایده‌ها و مضامین انتقادی‌اش محروم می‌کند.

اما این که سگ‌کشی به‌منزله فیلمی سرگرم‌کننده تلقی شود<sup>۲</sup> و یا بازتاب خشمی شخصی- مطابق تفسیری که پسند بسیاری منتقدان بود- و یا نقدی رادیکال بر وضع موجود تماماً به خود اثر برنمی‌گردد؛ زمانه و زمینه فهم فیلم به همان میزان مهم است. شاید از همین رو،

۱ این تفکیک میان فرم و محتوا در این نوشته صرفاً سویه تحلیلی دارد و گرنه روشن است که فرم و محتوا هویتی چنین مستقل از هم ندارند.

۲ در یکی از نقد فیلم‌های زمان اکران سگ‌کشی، این فیلم از قول یک «سینماروی عادی»، - در مقام تحسین- «فیلمی آمریکایی» توصیف شده است (فوکاسیان، ۱۳۸۱: ۲۷۹).

امروزه که نگاه تحلیلی و انتقادی به گذشته تاحدی مشروعیت یافته است سگ‌کشی می‌تواند منزلت و شان تحلیلی نویی بیابد و در متن خوانش‌ها و تفسیرهای جدید و متفاوت قرار گیرد. از این حیث، دیالوگ با آثاری مانند سگ‌کشی می‌تواند برای محققان اجتماعی - با هر رویکرد و گرایش - جذابیت‌هایی در بر داشته باشد؛ حتی اگر با ایده‌های مضمیر در چنین آثاری هم‌دل و هم‌رای نباشیم.

### منابع

- اباذری یوسف و همکاران (۱۳۹۷) بررسی انتقادی رابطه اقتصاد و فرهنگ، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
- ارجمند، جمشید (۱۳۸۱) سگ‌کشی؛ و حالا بیضایی و بحران، در قوکاسیان، زاون (۱۳۸۱) بهرام بیضایی و پدیده سگ‌کشی، تهران: خجسته: ۲۴۴-۲۳۷.
- رفیع‌پور، فرامرز (۱۳۷۹) توسعه و تضاد، کوششی در جهت تبیین انقلاب اسلامی و مسائل اجتماعی ایران، تهران: شرکت سهامی انتشار.
- فوکو، میشل (۱۳۹۰) تولد زیست سیاست، ترجمه رضا نجف‌زاده، تهران: نشر نی.
- قوکاسیان، زاون (۱۳۷۸) مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار بهرام بیضایی، تهران: آگه.
- قوکاسیان، زاون (۱۳۸۱) بهرام بیضایی و پدیده سگ‌کشی، تهران: خجسته.
- کانتور، پی. ای (۱۳۹۳) فیلم نوآر و مکتب فرانکفورت: آمریکا به مثابه زمین بی حاصل در بیراهه ادگار اولمر، ترجمه صالح نجفی در فلسفه فیلم نوآر، ویراستار مارک، تی. کونارد، ویراستار ترجمه مهرداد پارسا، تهران: رخداد نو: ۲۴۴-۲۰۹.
- کرسول، جان (۱۳۹۱) پویش کیفی و طرح پژوهش، ترجمه حسن دانایی‌فرد و حسین کاظمی، تهران: صفار.
- کوندرا، میلان (۱۳۹۴) هنر رمان، ترجمه پرویز همایون‌پور، تهران: قطره.
- مردیها، مرتضی (۱۳۹۷) تحقیق در مبانی سخت‌افزاری فرهنگ؛ تأثیرات محیطی به‌ویژه توسعه شهری بر تحولات فرهنگی؛ مورد ایران پساجنگ، طرح پژوهشی، پژوهشگاه فرهنگ و هنر و ارتباطات.
- مختاری، محمد (۱۳۷۲) «زبان به کام سیاست»، نشریه تکاپو، شماره سوم، تیر ۱۳۷۲.
- نشریه سینمایی فیلم، سال نوزدهم، شماره ۲۷۹، دی ۱۳۸۰
- نشریه سینمایی فیلم سال بیستم، شماره ۲۸۰، بهمن ۱۳۸۰

- هاشمی رفسنجانی، علی اکبر(۱۳۸۲) بی‌پرده با هاشمی رفسنجانی، مصاحبه قدرت‌الله رحمانی با هاشمی رفسنجانی، تهران: انتشارات موسسه کیهان.
- یعقوبی، محمد(۱۳۹۶) زمستان ۶۶، تهران: نشر قطره.
- یوسفی، حامد(۱۳۸۱) متن علیه مولف، درباره قرائتی مرسوم از سگ‌کشی، در فوکاسیان، زاون(۱۳۸۱) بهرام بیضایی و پدیده سگ‌کشی، تهران: خجسته: ۲۸۵-۲۹۰.
- Steger,M and Roy,R(2002)Neoliberalism;A Very Short Introduction, Oxford: Oxford University Press.
- Tanner,J.T(ed)(2003) The Sociology Of Art,A Reader, London: Routledge
- Tonkiss,F(2004)Markets against states: “neo-liberalism”, in The Blackwell companion to political sociology,ed by Kate Nash and Alan Scott, Oxford: Blackwell:251-260.