جامعه‌پژوهی فرهنگی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال ششم، شمارهٔ سوم، پاییز ۱۳۹٤، صص ۸۱-۱۰۲

کارکرد نظریه‌های جامعه‌شناسی در تحلیل فیلم
مطالعه موردی تحلیل فیلم «لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند»[۱]

خسرو سینا[۲]
حمیدرضا افشار[۳]

چکیده

این مطالعه تلاشی است برای ارائه شیوه‌ای کارکردی در خوانش فیلم‌های سینمایی تا نشان دهد چگونه با استناد به نظریات جامعه‌شناسی می‌توان دنیای فیلم را مورد واکاوی قرارداد. به همین منظور فیلم «لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند» برای تحلیل عملی انتخاب شد. با بررسی آرای اندیشمندان مختلف در بحث تئوری‌های رفتار جمعی، نظریه «فشار ساختاری» نیل اسملسر به‌عنوان الگوی اصلی مطالعه انتخاب و ضمن تطبیق حوادث فیلم با مراحل شش‌گانه پیدایش جنبش‌های اجتماعی، مشخص شد که مراحل مختلف تکوین داستان فیلم با آرای اسملسر مطابقت دارد. با توجه به یافته‌های این مطالعه، می‌توان پیشنهاد کرد که در تحلیل فیلم‌ها با مضامین اجتماعی و نیز نگارش فیلم‌نامه‌های این حوزه از سینمای داستانی، از نظریه‌های تحلیل اجتماعی به‌عنوان الگوی عملی استفاده شود.

---

[۱] این مقاله برگرفته ازرساله دوره دکتری پژوهش هنرخسرو سینا تحت عنوان « هویت فرهنگی و سینمای کُردی » به راهنمایی حمیدرضا افشاراست."

[۲] دانشجوی دوره دکتری پژوهش هنر دانشگاه هنر تهران، نویسنده مسئول، entekhab@gmail.com
[۳] استادیار گروه هنرهای نمایشی دانشگاه هنر تهرانhamidrezaafshar@ymail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹٤/۳/۲، تاریخ پذیرش: ۱۳۹٤/۵/۱٤

واژه‌های کلیدی: جنبش اجتماعی، جامعه‌شناسی، اسملسر، اثر هنری، سینما

۱- مقدمه و طرح مسئله

نقادانه اندیشیدن درباره فیلم مستلزم تأکید بر جنبه‌های «ساختاری[۱]» و «محتوایی[۲]» برای خوانش اثر است. هدف نظریه‌های زیبایی شناسانه بررسی و کشف زبان بیانی آثار سینمایی است و رویکردهای محتوایی در مطالعات فیلم برای درک مفاهیم و ایدئولوژی مستتر در لایه‌های پنهان آن عمل می‌کنند. در میان شکل‌های مختلف واکاوی محتوایی فیلم رویکرد جامعه‌شناسانه برای تحلیل آثار سینمایی جایگاه ممتازی دارد. چراکه سینما به‌عنوان یک‌نهاد اجتماعی در فرایند سه‌گانه (پیش‌تولید، تولید و نمایش) از جامعه تأثیر می‌پذیرد و در همان حال در مقام یک رسانه بر جامعه نیز تأثیر می‌گذارد.

در بیشتر مطالعات اجتماعی فیلم در ایران رویکرد اصلی پژوهشگران بررسی چگونگی بازنمایی جامعه و سبک زندگی در آینه فیلم‌ها از طریق تحلیل محتوای داستانی و کشف ارتباط معنایی فیلم با جامعه است؛ اما عمده این مطالعات در شیوه عملی برای تحلیل به روی گردهای «تحلیل گفتمان[۳]»، «نشانه‌شناسی[٤]» و یا تئوری‌های «بازنمایی[٥]» بسنده کرده‌اند و برخلاف تحلیل‌های روانکاوانه و ساختاری استفاده از نظریه‌ها در حوزه جامعه‌شناسی فیلم با اقبال کمتری مواجه بوده است. در این مطالعه تلاش می‌شود با استناد به نظریه «فشار ساختاری[٦]» الگوی شش مرحله‌ای «نیل اسملسر[۷]» در پیدایی جنبش‌های اجتماعی را به‌عنوان محور اصلی در واکاوی دنیای فیلم و نحوه ساماندهی اتفاقات داستانی بکار ببریم. به همین منظور فیلم «لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند» به کارگردانی بهمن قبادی به‌عنوان یک فیلم مطرح در سطح جهانی برای تحلیل انتخاب شد. این فیلم نه‌تنها نماینده سینمای ایران در اسکار ۲۰۰٤ بود بلکه با دریافت ٤۲ جایزه و حضور در ۷۳ جشنواره بین‌المللی پرافتخارترین فیلم ایرانی در عرصه جهانی نیز است. داستان فیلم که به بررسی جنگ دوم خلیج‌فارس و حضور نیروهای خارجی در کردستان عراق تا سرنگونی صدام اشاره دارد به‌طور بارزی شکل‌گیری یک جنبش ضد جنگ را نشان می‌دهد که با نظریه مورد استناد برای خوانش فیلم همسو است.

فرهنگ واژگان آکسفورد «جنبش اجتماعی[۸]» را جریان یا مجموعه‌ای از کنش‌ها و تلاش‌ها از سوی مجموعه‌ای از افراد می‌داند که به شکلی کم‌وبیش پیوسته به‌سوی هدف خاصی حرکت می‌کنند، یا به آن گرایش دارند. (مشیر زاده، ۱۳۸۱) نظریه‌های متفاوتی در علوم اجتماعی در ارتباط با جنبش‌های اجتماعی وجود دارد که عمدتاً به بررسی مقوله‌هایی چون «فرد» و «اجتماع» و نیز رابطه بین «فرد و اجتماع» اشاره دارند. اصطلاح جنبش‌های اجتماعی که اکنون به‌عنوان بخشی از مباحث مربوط به رفتار جمعی مطرح می‌شوند برای اولین بار در ۱۹۲۰ توسط «روبرت پارک[۹]» و «ارنست بورگس[۱۰]» مطرح شد. به نظر آنان جنبش‌های اجتماعی گونه‌ای از رفتارهای ناهنجار اجتماعی هستند که برخلاف جریان‌های موجود عمل می‌کنند (زاهد زاهدانی، ۱۳۷۷)

۲- نظریه‌های مطرح جنبش اجتماعی

از دیدگاه فردگرایی جنبش‌های اجتماعی به علت درخواست مردم انگیخته یا تحریک‌شده‌ای که تلاش می‌کنند مسئله خود را با تکیه‌بر یک ایدئولوژی حل کنند شکل می‌گیرد (بلومر، ۱۹۶۹). رابطه‌گراها معتقدند که جنبش‌های اجتماعی با تجهیز و بسیج ناراضیان از طریق یک حالت احساسی، اعتقادی، یا هویتی، یا به‌وسیلهٔ یک سازمان و یا ایدئولوژی اتفاق می‌افتد (دیویس، ۱۹۶۲؛ ویلسون، ۱۹۷۳؛ ملوچی، ۱۹۸۵). در تفکرات «جبرگرایی اجتماعی[۱۱]»، جنبش‌های اجتماعی به‌وسیلهٔ برخی شرایط اجتماعی نظیر بازنگری در هنجارها یا ارزش‌ها، فاصله در توسعه، تخاصم طبقات فرهنگی، یا تخاصم طبقات اجتماعی و یا سیاسی شکل می‌گیرد (اسملسر، ۱۹۶۲؛ تورین، ۱۹۷۸؛ سکات، ۱۹۹۰)
در یک تقسیم‌بندی کلی‌تر می‌توان جنبش‌های اجتماعی را در دوشاخه مطالعه کرد.

۳- الف) جنبش‌های اجتماعی عمومی

در این خوانش «جمع» گروهی موقّت، بی ساختار و بدون تقسیم نقش رسمی است که سلسله‌مراتب قدرت در آن وجود ندارد و به اقتضای وضع یا حادثه‌ای خودبه‌خود به وجود می‌آید و براثر واکنش روانی و واگیری اجتماعی، دارای رفتار عاطفی متجانس می‌شود، ادبیات پراکنده و ضعیفی دارند، رهبر در این جنبش تنها یک جمع‌وجور کننده است و

وسایل ارتباطی در این دسته بیشتر گفتگو، خواندن، مباحثه و برداشت‌های فردی است (گامسون، ۱۹٦۸) بنابراین «احساسات جمعی[۱۲]» عبارت است از احساس مشترکی که در جمعی به خاطر همدلی و یا به خاطر واگیری صرف پدید آمده است و یا واکنشی است در برابر محرک خاصی که ممکن است شخص و یا حادثه معین آن را ایجاد کرده باشد؛ که به‌صورت رفتاری خودانگیخته، هیجانی و پیش‌بینی‌ناپذیر ابراز می‌شود. این احساسات مشترک جمعی ممکن است به‌صورت رفتارهایی هم چون شورش، آشوب، مد، هوس جمعی، جنون، اشاعه افکار عمومی ابراز شود (اسمیت،۲۰۱۰). در چنین جمع‌هایی هویت افراد تحت‌الشعاع هویت جمع قرار می‌گیرد، به‌خصوص اگر تلقین، آمرانه و با قاطعیت بیان شود. به‌راحتی تلقین‌پذیر می‌شوند، (ساروخانی،۱۳۷۰)

٤- ب) جنبش‌های اجتماعی خاص

دارای اهداف معین و درخواست‌های تعریف‌شده‌ای هستند و تلاش می‌کنند به آن دست بیابند، گروه دارای رهبری شناخته‌شده است که توسط جمع پذیرفته‌شده و اشخاص با پذیرش عضویت در این گروه نقش خود را برای تحقق هدف و فلسفه معینی که حامل ارزش‌های جدید است دنبال می‌کند (نیرومند و مسجدیان، ۱۳۸٤)

از اواسط قرن بیستم در علوم اجتماعی، تصویر جدیدی از تحولات اجتماعی را شاهد هستیم که تحت عنوان نظریه‌های نوسازی مطرح می‌شوند و به بررسی تحول ساختاری جامعه سنتی درحرکت به سمت نوعی از ساختار مدرن‌تر می‌پردازد. نوسازی امروزی شده واژه رایج برای فرآیندی کهن یعنی فرآیند تغییر اجتماعی است، به‌نحوی‌که کشورهای کمتر توسعه‌یافته، خصایص معرف جوامع توسعه‌یافته را کسب کنند (گیدنز، ۱۹۸٤).

نوسازی روانی: نوعی تحریک روانی یا ذهنی است که طی آن افراد ویژگی‌های روانی، ارزشی، انگیزشی و اعتقادی تازه‌ای را کسب می‌کنند. (لهسایی زاده، ۱۳۸۳).

نوسازی اجتماعی: فرآیندی است که در سطحی فراتر از فرد مطرح است و طی آن تنگناها و محدودیت‌های جامعه سنتی از میان برداشته می‌شود (همان).

نوسازی اقتصادی: فرآیندی است که حاصل آن تغییرات عمیق در شیوه تأمین معاش، تقسیم‌کار (بخصوص تقسیم‌کار اقتصادی)، استفاده از علم و فنّاوری در فعالیت‌های اقتصادی باشد (ازکیا، ۱۳۸۸).

نوسازی سیاسی: فرآیندی است که با گسترش و توسعه ساخت سیاسی جامعه، افزایش مشارکت سیاسی و پیدایش نهادهایی چون احزاب و انجمن‌های سیاسی و درنهایت دموکراتیک شدن جامعه همراه است (همان).

۵- چارچوب نظری

در میان دیدگاه‌های متفاوتی که درزمینه جنبش‌های اجتماعی وجود دارد دیدگاه «نیل اسملسر» دارای اهمیت بیشتری است. نظریه اسملسر در باب انقلاب، در قالب مکتب اصالت کارکرد و سنت «امیل دورکهایم[۱۳]»، قابل‌بررسی است. عصاره و زبده دیدگاه او در باب انقلاب در کتاب «نظریه رفتار جمعی[۱۴]» او انعکاس یافته است. اسملسر ابتدا بحث خود را درباره تعریف انقلاب شروع می‌کند و سپس بحث را درباره پیدایش شرایط انقلابی از سر می‌گیرد. در تعریف انقلاب، اسملسر معتقد است که انقلاب شدیدترین شکل دگرگونی اجتماعی است و تنها تفاوتش با انواع دیگر در سرعت و میزان خشونت آن است. انقلاب مقوله‌ای از مقوله کلی رفتار جمعی است که درنتیجه نوسازی پدید **می‌آید (سولیوان، ۱۹۸٦)**. **اسملسر** بر این عقیده است که سه مؤلفه «نوسازی اجتماعی[۱۵]» و «تقسیم‌کار[۱٦]» و «تنوع ساختاری[۱۷]» موجب اختلال در همبستگی اجتماعی می‌گردد. درنتیجه، مکانیسم‌های همبستگی از جذب پیچیدگی‌های فزاینده قاصر می‌شوند، اجزا و ساخت‌های نوپدید نمی‌توانند با اجزا و ساخت‌های دیگر روابط اندام‌وار متقابل داشته باشند. به‌این‌ترتیب خطر فروپاشی تعادل اجتماعی پدید می‌آید. این فقدان همبستگی و عدم تعادل کلی در سطح فرد، موجب پیدایش فشار روحی و اضطراب می‌گردد که بی‌شباهت به وضعیت «آنومی[۱۸]» «امیل دورکهایم» نیست. در این شرایط احتمال وقوع انواع رفتار جمعی، مانند شورش، جنبش اجتماعی، ترس‌های جمعی و انقلاب افزایش می‌یابد (تامسون، ۲۰۰٤).

اسملسر نظریه‌ای تحت عنوان «شرایط پیدایش جنبش‌های اجتماعی» پیش می‌نهد و برای آن شش مرحله زیر را تعیین می‌کند (گیدنز، ۱۳۷٦).

۱- **زمینه ساختاری[۱۹]**: شرایط کلی که مشوق یا مانع تشکیل انواع مختلف جنبش‌های اجتماعی است. به این معنا که ساختار جامعه باید به صورتی باشد که یک نوع رفتار جمعی و درنهایت جنبش اجتماعی را ایجاد کند. چنین شرطی زمینه

مساعدی را برای توسعه برخی از انواع جنبش‌های اجتماعی فراهم می‌کند اما به‌تنهایی جنبش را به وجود نمی‌آورد.

۲- **فشار ساختاری**[۲۰]: تنش‌هایی از نوع نگرانی درباره آینده، اضطراب، ابهام و یا برخورد مستقیم هدف‌ها که باعث ایجاد منافع متعارض در درون جامعه می‌گردد. وقتی جامعه‌ای تحت‌فشار قرار می‌گیرد، مردم غالباً ترغیب می‌شوند که دورهم جمع شوند تا راه‌حل قابل قبولی برای دفع این فشار پیدا کنند. فشار ساختاری به تنش‌هایی اطلاق می‌شود که باعث ایجاد منافع متعارض در درون جامعه می‌گردد، نوسانات بازار، جنگ و منازعات گروه‌های اجتماعی از این قبیل هستند.

۳- **گسترش باورهای تعمیم‌یافته**[۲۱]: جنبش‌ها تحت تأثیر ایدئولوژی‌های معینی که نارضایتی‌ها را متبلور ساخته و راه‌های عملی رفع آن‌ها را نشان می‌دهند شکل می‌گیرند. قبل از اینکه راه‌حلی دسته‌جمعی برای یک مسئله پیدا شود، نخست باید همگان باور پیدا کنند که مسئله‌ای وجود دارد؛ بدین‌سان که مسئله باید تشخیص داده شود. عقایدی راجع به آن شکل گیرد و سرانجام، راه‌حل‌هایی برای آن مطرح گردد. مردم باید در سطح وسیعی درباره شرایط اجتماعی، شناخت مسائل، موضع‌گیری در برابر آن‌ها و راه‌حل آن‌ها عقاید مشترکی داشته باشند.

٤- **عوامل شتاب‌دهنده**[۲۲]: حوادث یا رویدادهایی که موجب می‌شود کسانی که در جنبش شرکت می‌کنند مستقیماً وارد عمل شوند. برای اینکه رفتاری جمعی پدیدار شود، نخست باید رویداد مهمی، افراد را به واکنش جمعی برانگیزاند و لذا برای ایجاد جنبش باید حادثه‌ای رخ دهد. عوامل برانگیزنده، نظریات مردم را که همیشه درباره شرایط ناگوار زندگی داشته‌اند، تأیید می‌کند. حوادث درواقع موجب می‌شود کسانی که در جنبش شرکت می‌کنند مستقیم وارد عمل شوند.

۵- **حضور رهبران کاریزماتیک**[۲۳]: در این مرحله رهبران کاریزماتیک برای بسیج جنبش اجتماعی اقدام می‌کنند. برای اینکه جنبش ایجاد شود فقط عوامل چهارگانه

قبل کافی نیست. بلکه باید مردم تشکل یابند. در چنین شرایطی اگر فرد (افرادی) رهبری جنبش را به عهده گیرد و مردم را به تشکل و فعالیت تشویق کند، جنبش جان می‌گیرد.

۶- **عملکرد کنترل اجتماعی و سرکوب سیاسی**[۲۴]: مقامات حاکم ممکن است با مداخله و تعدیل زمینه و فشار ساختاری به جنبش پاسخ دهند و بر پیدایش و توسعه آن تأثیرگذارند.

مدل اسملسر، برای تحلیل مراحل متوالی پیدایش و توسعه جنبش‌های اجتماعی سودمند است. به نظر اسملسر، می‌توان هر یک از مراحل متوالی را به‌عنوان ارزش افزون شونده برای نتیجه کلی در نظر گرفت و درواقع هر مرحله شرط وقوع مراحل بعدی است (اسملسر، ۱۹۹۵)

۶- گزیده‌ای از داستان فیلم

«کاک ستلایت[۲۵]» نوجوان پرجنب‌وجوشی است که از روستایی دیگر آمده و بزرگان روستا را مجاب می‌کند تا ماهواره‌ای برای دست‌یابی به اخبار جنگ[۲۶] خریداری کنند. او که رئیس دار و دسته‌ی بچه‌های روستا به‌حساب می‌آید، از طریق واداشتن بچه‌ها به کار در زمین‌های مین‌گذاری شده برای جمع‌آوری لاشه‌ی این مین‌ها و فروش به یک واسطه، برایشان کسب درآمد می‌کند. دو همراه همیشگی او «پَـشِـو[۲۷]» و «شیرکوه[۲۸]» رابط بین او با بچه‌های دیگر هستند. تا اینکه سروکله‌ی دختری به نام «آگرین[۲۹]» و برادر معلولش «هَـنگاو[۳۰]» پیدا می‌شود که کودکی نابینا به نام «رِگا[۳۱]» را به همراه دارند. در یک مرافعه‌ی کوچک، «ستلایت» مغلوب «هَـنگاو» می‌شود و از سوی دیگر او که عاشق «آگرین» شده، تلاش می‌کند به «هَـنگاو» هم نزدیک شود. به همین دلیل وقتی «رِگا» که خردسال و نابینا است، بی‌خبر از همه‌جا خود را وسط میدان مین می‌بیند، «ستلایت» جان خودش را برای نجات او به خطر می‌اندازد و مجروح می‌شود. پیش از آن دریکی از دیدارهای کوتاه، «ستلایت» برای «آگرین» از برکه‌ای سخن گفته که چند کودک عشق ماهی سرخ را در خود غرق کرده و به همین دلیل مردم روستا از آب آن برکه استفاده نمی‌کنند. پیشگویی «هَـنگاو» در موردحمله نظامیان آمریکا و قریب‌الوقوع بودن جنگ، «ستلایت» را به تکاپو می‌اندازد و اهالی روستا را از این

اتفاق مطلع می‌سازد. ورود نیروهای نظامی آمریکا و متحدان شرایط گذشته را تغییر می‌دهد. «آگرین» که به دنبال فرصتی است تا کودک حرامزاده‌اش را (که حاصل تجاوز گروهی سربازان بعثی در جریان جنگ‌های داخلی کردستان به اواست) از میان بردارد علیرغم مخالفت برادرش «هَـنگاو» فردای همان روزی که صدام سقوط می‌کند نیتش را عملی می‌سازد و خودکشی می‌کند و «هَـنگاو» در میان نظامیان تازه‌وارد، رهسپار جایی نامعلوم می‌شود.

۷- تحلیل فیلم

الف) زمینه ساختاری

قصه فیلم در نقطه مرزی کردستان عراق با ترکیه، در یک کمپ آوارگان، چند هفته قبل از جنگ دوم خلیج‌فارس اتفاق می‌افتد و تا ورود سربازان آمریکایی به عراق و سرنگونی صدام ادامه دارد. در چادرهای آوارگان عمدتاً کودکان بی‌سرپرستی زندگی می‌کنند که خانواده‌شان را در جنگ‌های متعدد داخلی و نسل‌کشی‌های صدام در کردستان[۳۲] ازدست‌داده‌اند و برای امرارمعاش ناچار به جمع‌آوری مین‌های باقی‌مانده از جنگ شده‌اند، چون عملاً هر نوع فعالیت تجاری دیگری حتی کشاورزی و دامداری به دلیل وضعیت نا به سامان منطقه و نیز مین‌های کاشته شده در زمین‌های کشاورزی امکان‌پذیر نیست. فقر و بیکاری در سرتاسر فیلم موج میزند؛ و در جای‌جای فیلم تصاویری از کودکانی دیده می‌شود که براثر جنگ معلول و عضوی از بدنشان را ازدست‌داده‌اند.

فیلم به سه زمان مشخص (گذشته، حال و آینده) اشاره می‌کند، هرچند قصه فیلم با ساختار زمان پیش‌رونده از حال به آینده ادامه می‌یابد اما هرازگاهی برای نشان دادن پیشینه قهرمانان با تمسک به فلاش‌بک‌هایی اشاره‌های مستقیمی به گذشته دارد. گذشته قهرمانان فیلم نیز همچون زمان جاری (حال استمراری در فیلم) تیره و پر از لحظه‌های تراژیک و انباشته از فقر، جنگ و تجاوز است. اشارات واضح فیلم‌ساز به ماجرای بمباران شیمیایی حلبچه[۳۳] و نسل‌کشی در مناطقی که قبلاً موطن و سرزمین پدری کودکان فیلم بوده تصویری تلخ از گذشته آدم‌های فیلم به بیننده نشان می‌دهد.

صحنه افتتاحیه فیلم که به‌صورت تلویحی تلاش «آگرین» را برای خودکشی نشان می‌دهد از نمونه‌های بارز برای نشان دادن ناامیدی است که در فیلم موج میزند. نگاه‌های پی‌درپی او به

پشت سر را در جای‌جای قصه می‌توان، اشاره‌ای ضمنی به گذشته و سقوطش به قعر دره را می‌توان آینده‌ای فرض کرد که برای خود متصور است.

در سکانس دوم فیلم از زبان «کاک اسماعیل» که در حال حمل آنتن تلویزیونی برای نصب و شنیدن آخرین اخبار جنگ است، به‌طور صریحی با وضعیت نابسامان اجتماعی و اقتصادی مردم مواجه می‌شویم (نداشتن آب، برق، بهداشت، مدرسه و حتی ناتوانی در دریافت امواج تلویزیونی که سبب بی‌خبری مطلق مردم از اخبار جنگ شده است). به اعتقاد او این شرایط تبعات تسلط سیستم دیکتاتوری در عراق توسط «صدام حسین» است.

خانواده‌هایی که در روستای مشرف‌به کمپ در خانه‌هایشان مانده و زیر سرپناه امن‌تری زندگی می‌کنند نیز، وضع مشابهی دارند آنان هم از آوارگی و جدا افتادگی خانواده‌هایشان در میان مرز دو کشور همسایه (عراق و ترکیه) گلایه دارند. مهاجرتی اجباری که نظام منسجم خانوادگی را دستخوش پراکندگی ناخواسته‌ای کرده است و فیلم‌ساز به‌طور صریحی از زبان «کاک اسماعیل» به آن اشاره می‌کند. هرچند این شرایط زمینه قبلی دارند اما بستری از ناامیدی و عدم رضایت در جامعه را نمایش می‌دهد که با امید به تغییر، شرایط لازم برای پیوستن به اتفاقات آینده را فراهم می‌کند. جامعه تصویر شده و شناسنامه‌ای که در جای‌جای فیلم از قهرمانان فیلم ارائه می‌شود به‌خوبی مؤید آمادگی کامل جامعه برای گذر از این مرحله و ورود به جریانات بعدی است. به تعبیری طبق نظریه اسملسر جامعه آمادگی لازم برای شروع جنبش اجتماعی تازه‌ای را دارد که شروع آن در توان خود افراد نیست و چشم امید آن‌ها به نیروها و جریان‌هایی است که خارج از جامعه قصد ایجاد این تحولات رادارند.

ب) فشار ساختاری

یکی از مهم‌ترین زمینه‌های ظهور جنبش‌های اجتماعی احساس «بی‌عدالتی اجتماعی[۳۴]» است و این لزوماً مربوط به طبقات پایین اجتماعی نیست و هرکسی ممکن است در جبران خساراتی که می‌اندیشد به او واردشده، در مقابل این بی‌عدالتی‌ها دست به واکنش‌های پیشگیرانه و یا انتقام‌جویانه بزند که نمونه بارز اجتماعی آن حضور در جنبش‌هایی است که توان و یا ادعای مقابله با این شرایط رادارند. در جوامع آشوب‌زده و ملتهب میزان این

مشارکت به بالاترین حد خود می‌رسد و تلاش جمعی برای تغییر شرایط امکان بروز بیشتری خواهد یافت (دلاپورتا، ۱۳۹۰).

بر اساس نظریه اسلمسر در این مرحله، از طرف گروه‌های اجتماعی که به دنبال احقاق حقوقی هستند که لیاقت آن رادارند ولی از آن‌ها دریغ شده است، فشارهای مستمری بر ساختارهای موجود اجتماعی واردشده و این گروه‌ها در سازمان‌دهی تازه خود در تلاش خواهند بود که به این بی‌عدالتی‌ها پاسخ بدهند. برای نمونه به «جنبش دموکراسی خواهی[۳۵]» در اروپا می‌توان اشاره کرد (رجبی، ۱۳۸٦).

اولین سکانسی که بیننده را وارد داستان اصلی می‌کند سکانسی است که اهالی روستا در تلاش‌اند تا از طریق آنتن‌های قدیمی تلویزیون موفق به دریافت اخبار مربوط به جنگ شوند. در این صحنه سمبولیک آنتن‌هایی که آسمان روستا را بی‌رحمانه می‌خراشند و کابل‌های متصل به آن‌ها دقیقاً در پیش‌زمینه تصویر و در امتداد نگاه بیننده قرارگرفته، به‌طور تلویحی گردش سردرگم افکار عمومی به چپ و راست را نمایش می‌دهند. تصویر به‌خوبی بیانگر فشاری است که بی‌خبری از اوضاع اجتماعی بر مردم وارد آورده و آنان برای دست‌یابی به چشم‌اندازی نو، گاهی نگاهشان به چپ است و گاهی به راست؛ اما دریغ از تصویری شفاف که بتواند آینده را نشان دهد. مردم طالب خبرند اما ظاهراً با این آنتن‌ها نمی‌توان خبری دریافت کرد.

«ستلایت»: با این آنتن‌ها تا صدسال دیگر هم مردم روستا نمی‌تواند تصویری دریافت کنند. باید به فکر خرید ماهواره باشید. Time:00:05:34

فیلم‌ساز از زبان قهرمان فیلم چاره را در نوسازی و حرکت جامعه به سمت دگرگونی‌های اساسی می‌داند که اولین گامش تغییر تصویر سنتی‌ای است که مردم از جهان پیرامونی و بسته‌ی قبلی خوددارند (تبدیل آنتن‌های قدیمی و شبکه‌های لوکال و محلی به آنتن‌های ماهواره‌ای و دیجیتال). در دیالوگی که بلافاصله بعدازاین صحنه و در همین سکانس بین «ستلایت» و «کاک اسماعیل» ردوبدل می‌شود بهتر می‌توان این نیاز به دگرگونی را دید.

«کاک اسماعیل»: شیخ روستا گفته که ماهواره حرامه، نباید وارد روستا بشه

«ستلایت»: «کاک اسماعیل» این حرف را نزن، کانال‌های مستهجن حرامه نه اخبار، من با همین دست‌های خودم برای تمام روستاهای این منطقه ماهواره نصب کردم (Time:00:05:42)...

در سکانس بعدی «ستلایت» و «کاک اسماعیل» بر پشت کامیونی به سمت اربیل و برای خرید تجهیزات دریافت شبکه‌های ماهواره‌ای حرکت می‌کنند. استفاده از عنصر سفر توسط کارگردان را می‌توان نشانه‌ای از حرکت به‌سوی آینده معنی کرد و در همین‌جاست که باز گفتگویی بین آن دو شکل می‌گیرد که تأکیدی دوباره است برای نیاز به دگرگونی باورها و نظر به چشم‌انداز جدیدی که پیش روی مردم قرار دارد.

«ستلایت»: (درحالی‌که به نقشه جهان نگاه می‌کند با اشاره دست) ***«کاک اسماعیل» فقط این قد مونده تا برسیم USA***

اسماعیل: USA چیه؟

«ستلایت»: USA چیه؟ آمریکا ... آمریکا «کاک اسماعیل». تایتانیک، واشنگتن، بروسلی، زین‌الدین زیدان

اسماعیل: زیدان آمریکایی نیست (Time:۰۰:۰۶:۵۶).

اما این نیاز به تغییر و دانستن‌ها به همین‌جا ختم نمی‌شود و در گفتگوی مردی «دکتر» که از ایران به دنبال پسری بی‌دست برای بار چهارم راهی «اربیل» شده است نیز به‌خوبی مشهود است او نیز به دنبال یافتن اخبار جدید است اما از زبان پسری که پیشگویی می‌کند. بهره‌گیری مداوم «ستلایت» از کلمات انگلیسی و تقلید مداوم «شیرکوه» – پسر کوچکی که همراه اوست– نیز نوعی از رسوخ تفکر جدید است که بدون شک با خود بارقه‌هایی از امید به آینده روشن‌تر را نیز به همراه دارد. در سکانس بعدی بازار شهر، در زیر انبوهی از سیم‌های برق درهم‌تنیده و از بالا به پایین تصویر می‌شود که مالامال از جمعیتی است که به هر سو سرک می‌کشند. اینجاست که بارها از زبان فروشنده‌ها و خریداران صحبت از احتمال وقوع جنگی به میان می‌آید که همه‌چیز را تحت تأثیر خود قرار داده، حتی قیمت ماهواره‌ها را که مرد فروشنده به‌سختی آماده است یکی از آن‌ها را درازای تحویل ۱۵ رادیو قدیمی که ازنظر او دوره‌اش به سررسیده و مقداری پول نقد معاوضه کند.

با نصب ماهواره در روستا تمام مردم منتظر شنیدن اخبار مربوط به جنگند، حتی پیش‌نماز مسجد هم که ماهواره را حرام می‌داند در میان ریش‌سفیدان روستا و برای بررسی اخبار جنگ احتمالی حضور دارد. کار به‌جایی می‌رسد که اخبار جنگ از طریق بلندگوهای مسجد و با اجازه پیش‌نماز روستا که تا قبل از این دریافت کانال‌های ماهواره‌ای را حرام می‌دانست برای مردم پخش می‌شود.

۱- گسترش باورهای تعمیم‌یافته

اکنون مردم در همه‌جا به این باور رسیده‌اند که جنگی قریب‌الوقوع در پیش است و به‌زودی تمامی شئون زندگی آن‌ها را تحت تأثیر قرار می‌دهد. همه‌جا صحبت از پول و حفظ اموال نقدی است، مردم به هر طریقی در پی حفظ جان و مال خود هستند. زمانی که «ستلایت» به‌قصد فروش مین‌های خنثی‌شده کودکان به سراغ «مستر» (احمد - خریدار بومی مین) می‌رود و به انگلیسی دست‌وپاشکسته او را مورد خطاب قرار می‌دهد مورد اعتراض او قرار می‌گیرد که چرا به زبان آدمی زاد صحبت نمی‌کند و «ستلایت» در جوابش می‌گوید:

«ستلایت»: کاک احمد این روزها راه پول درآوردن، Hello گفتنه، اگه مثل آمریکایی‌ها صحبت نکنی کسی جواب سلامت رو نمی‌ده، این بچه‌هایی که با من کار می‌کنند فکر می‌کنند که تو خارجی هستی، هیچ‌کسی نمیدونه تو کُردی، آمریکایی‌ها درراه‌اند دو تا Hello بگو تا پیشرفت کنی (Time:00:39:15)

وقتی یکی از شبکه‌های ماهواره‌ای تصاویری از جورج بوش را نمایش می‌دهد «ستلایت» رو به «کاک اسماعیل» و ریش‌سفیدان روستا می‌گوید:

«ستلایت»: «کاک اسماعیل» این هم مستر بوشه، دنیا تو دستان این مرده

اسماعیل: می دونم، می دونم ... سعی کن بفهمی که چی میگه؟

... «ستلایت»: میگه فردا بارون میاد.

اسماعیل: اون چیکار داره به بارون؟

«ستلایت»: احتمالاً این‌یک رمزه

اسماعیل: چه رمزی؟ ...

«ستلایت»: (تلویزیون تصاویری از صدام نشان می‌دهد) ***این هم صدام، من کارم تمام شد، باید برم خودتان که عربی بلدید***

(Taime: 00:20:54)

در دقیقه ۳۱ فیلم «پَـشِـو» از زبان «هَـنگاو» (پسرک پیشگو) به «ستلایت» می‌گوید که دریکی از کامیون‌هایی که بچه‌های کار در حال خالی کردن پوکه‌های جنگی از آن هستند، به‌زودی انفجاری رخ می‌دهد و «ستلایت» بی‌صبرانه تلاش می‌کند که بچه‌ها را از محل دور کند و برایش فرقی نمی‌کند که این بچه‌ها اعضای گروه او هستند یا برای کسی دیگر کار

می‌کنند. با انفجار کامیون و تحقق یافتن پیش‌گویی «هَـنگاو»، این بار همه چشمشان به پیشگویی‌های بعدی اوست که نه از زبان خود او بلکه از طریق «ستلایت» می‌شنوند. نگاه‌ها از ماهواره‌ها که کمترین خبری از جنگ را نمایش نمی‌دهند به سمت «ستلایت» متوجه می‌شود که هم وقوع جنگ و هم پایان آن را دقیقاً با استناد به پیشگویی‌های «هَـنگاو» به مردم اطلاع می‌دهد. انگار مردم از زمین دل بریده‌اند و به آسمان نظر دارند.

در سکانس خالی کردن پوکه‌ها از کامیون‌ها برای مدت کوتاهی از قصه اصلی دور می‌شویم و این بار نیز با داستان فرعی (سرنوشت «آگرین» تنها قهرمان زن قصه) که بارها به فراخور نیاز و برای نمایش مصائب جنگ از زاویه‌ای دیگر مورداستفاده کارگردان قرارگرفته روبرو می‌شویم. پرتاب پوکه‌ها از کامیون به بیرون در ذهن «آگرین» صحنه‌های بمباران حلبچه را تداعی می‌کند و جستجوی «رِگـا» به دنبال پدرش، در میان انبوه تلنبار شده از پوکه‌های توپ که به‌صورت تهدیدکننده‌ای همه جای صحنه را پوشانده‌اند و به هزارتویی پیچ‌درپیچ می‌ماند، غیرمستقیم تبعات جنگ بعدی و احتمال تکرار زندگی‌های مشابه و صحنه‌های تجاوزهای بعدی را در ذهن تداعی می‌کند. پدران متجاوزی که با جنگ می‌آیند و در سایه خشونت بر زندگی مردمان چنگ می‌اندازند. این سکانس به صورتی کاملاً سمبولیک تماشاچی را به دنیای جنگ پیش رو هدایت می‌کند وزندگی تلخ کودکان جنگ را در مقابل چشم بیننده نمایش می‌دهد.

۲- عوامل شتاب‌دهنده

عمده‌ترین رویدادهایی که موجب می‌شود مردم به‌طور مستقیم در جریان جنبش نوظهور، مداخله و مشارکت داشته باشند در چند سکانس پیاپی توسط فیلم‌ساز مطرح‌شده است.

شروع این مشارکت با سکانس توزیع ماسک‌های شیمیایی بین ساکنان کمپ شروع می‌شود که با توجه به سابقه ذهنی آدم‌های فیلم از بمباران شیمیایی حلبچه این اقدام پیشگیرانه نشانگر نوعی از پیش آمادگی برای مقابله با اتفاقات پیش‌بینی‌نشده‌ی پیش رو است. در اینجا لازم میدانم به دو نکته ظریف که فیلم‌ساز در ارتباط با همین پیش‌زمینه‌های فکری مردم به‌عنوان بستری برای معرفی شخصیت‌ها به‌خوبی از آن سود می‌برد اشاره‌کنم. اول اینکه «ستلایت» با فرستادن ماسک توسط «شیرکوه» برای «آگرین» و تلاش برای پیدا کردن ماسکی کوچک برای «رِگـا» به نحوی عشق خود به «آگرین» و قدرت حمایتگری‌اش را به

او نشان می‌دهد. از دیگر سو عدم علاقه «آگرین» برای دریافت این تحفه (با توجه به اینکه او خود قربانی همین حملات شیمیایی است) و نیز صحنه بعدی که ماسک در دستان «رگـا» به‌صورت اسباب‌بازی و ابزاری غیرضروری مورداستفاده قرار می‌گیرد، نشان از دنیای ناامید «آگرین» دارد که تلاش می‌کند خود را از دست این کودک ناخواسته و به‌تبع آن زندگی پیشین خود نجات دهد. شاید مرگ احتمالی آن دو در بمباران شیمیایی، راه ساده‌تر و معقول‌تری برای خودکشی به‌جای سقوط و یا غرق شدن در آب باشد.

در سکانس تأثیرگذاری که مردم روستا به پیشنهاد «ستلایت» و بر اساس پیشگویی «هَـنگاو»، چون درخت بر بالای تپه مشرف‌به روستا به انتظار ایستاده‌اند. دقیقاً هم‌زمان با انداختن لاک‌پشت‌ها در آب توسط «رگـا» بالگردهای آمریکایی سر می‌رسند و اعلامیه‌هایی در میان مردم پخش می‌کنند که در آن ادعای ساختن آینده‌ای روشن برای مردم داده می‌شود.

متن اعلامیه: برای اطلاع همه، با حضور ما در این سرزمین، روزهای خوب آغاز و ظلم و ستم پایان می‌یابد. بهترین دوستانتان ماییم ما اکنون در کشورتان هستیم و برایتان شادی و خوشبختی به ارمغان آورده‌ایم. کسانی که با ما هستند برادرانمان‌اند و آنان که با ما نیستند دشمن‌اند. ما دروازه‌های بهشت را به رویتان می‌گشاییم (Taime: 01:03:24)

در سکانس بعد شاهد آن هستیم که «ستلایت» برای دفاع از روستا تصمیم به خرید مسلسلی دارد. بازاری که در سکانس‌های ابتدایی فیلم تنها محلی برای عرضه ماهواره و وسایل ارتباطی بود اکنون بازار اسلحه است، گویی همه مردم در تلاش‌اند تا خود را برای رویارویی احتمالی آماده سازند. دیگر از ماهواره‌ها خبری نیست همه‌جا تفنگ است و گلوله و حتی تحفه‌ی این بار «ستلایت» برای عشق نویافته‌اش نیز گردنبندی ساخته‌شده از مرئی‌های گلوله است.

اهالی روستا در حال ساختن سنگر و نصب مسلسلی هستند که «ستلایت» برایشان خریداری کرده، تنها معلم روستاست که ساز ناکوک میزند و مردم را از این کار بازمی‌دارد و پیشنهاد می‌کند به‌جای جنگیدن بچه‌ها باید ریاضیات و علوم یاد بگیرند، اما «ستلایت» نظر دیگری دارد و با مورد پرسش قرار دادن بچه با سؤالات ریاضی می‌خواهد به معلم بقبولاند که آن‌ها ریاضی بلدند و اکنون زمان آن فرارسیده که یاد بگیرند در این هنگامه آشوب چگونه از خود دفاع کنند.

۳- حضور رهبران کاریزماتیک برای بسیج جنبش اجتماعی

«کاریزما[۳۶]» در لغت به معنای لطف و عطیه‌ی خداوندی و یا همان فرهمندی است، جاذبه‌ای استثنایی. ازنظر «ماکس وبر[۳۷]» که سه نوع مشروعیت، اقتدار یا سلطه «سنتی، کاریزمایی و عقلانی» را مطرح کرد، واژه کاریزما به ویژگی خاصی از شخصیت فرد نسبت داده می‌شود که به مدد آن او از افراد معمولی متمایز می‌گردد و با او چنان برخورد می‌شود که گویی دارای نیروی مافوق طبیعی، مافوق انسانی و یا دست‌کم به‌طور خاص دارای قدرت و کیفیتی استثنایی است که در دسترس فرد معمولی نیست، بلکه دارای منشأ الهی یا مثالی تصور می‌گردد و بر این اساس فرد، رهبر می‌شود (کرایب، ۱۳۸٦)

به‌جز در چند سکانس که مربوط است به خلوت خانوادگی «آگرین» با فرزند و برادرش در تمام مدت فیلم «ستلایت» به‌عنوان قهرمان اصلی قصه، حضوری پررنگ دارد، این اوست که کودکان را برای کار سامان‌دهی می‌کند و هم اوست که می‌تواند گره از مشکلات همه بگشاید. شخصیت کاریزماتیک او در تمام مراحل قابل‌لمس است. روستائیان برای خرید ماهواره و اسلحه، ترجمه اخبار جنگ و پاک‌سازی مین‌های عمل‌نکرده از زمین‌های کشاورزی‌شان و نیز راهنمایی و رهبری مردم برای مقابله با حملات شیمیایی احتمالی و ... به او محتاج‌اند. او کودکان را در گروه‌های مختلفی سامان‌دهی و رهبری می‌کند. هر نوع جستجوی کودکان برای میدان‌های مین و نیز فروش آن‌ها نباید ازنظر او دور بماند و در یک‌کلام او رهبری به‌تمام‌معنا در این هنگامه آشوب است.

تنها «هَـنگاو» پسرک بی‌دستی که قدرت پیشگویی دارد حاضر نیست رهبری او را بپذیرد، او بر طبق الهامات و غریزه‌اش هر کاری را که مصلحت بداند انجام می‌دهد و حتی با «ستلایت» روبرو شده و مبارزه می‌کند؛ اما این تنها در چند سکانس ابتدایی فیلم مشاهده می‌شود و بعدازآنکه «ستلایت» در صبحگاه بارانی خواهرزاده‌اش «رِگـا» را برای بار اول از خطر عبور از مرز نجات می‌دهد، «هَـنگاو» هم بیشتر راغب است از طریق «ستلایت» پیشگویی‌هایش از انفجار کامیون حامل پوکه‌های جنگی تا شروع و پایان جنگ را علنی سازد.

او تنها کسی در میان همسالان خود است که برای خود خانه‌ای دست‌وپا کرده و در یک تانک جنگی که «کاک اسماعیل» درازای خدماتش به او داده، زندگی می‌کند و پایگاه ثابتی

برای خودساخته است. او نه‌تنها رهبری فکری و اجتماعی ساکنین اردوگاه را به دست آورده، بلکه درحرکت آن‌ها به سمت نوسازی اجتماعی و اقتصادی نیز نقش اول را ایفا می‌کند. با پیش‌بینی‌هایی که او در مورد اتفاقات آینده انجام می‌دهد نفوذ خود را به‌عنوان یک رهبر با توانایی‌های الهام بخشی، تثبیت می‌کند و مشروعیت می‌یابد.

٤- عملکرد کنترل اجتماعی و سرکوب سیاسی

چند سکانس پایانی فیلم، شروع جنگ تا سرنگونی صدام را از طریق قهرمانان قصه و خط سیر طبیعی داستان به‌طور غیرمستقیمی نمایش می‌دهد. این دسته از سکانس‌ها با صحنه‌ای شروع می‌شود که «هَـنگاو» پس از مناقشات فراوان شب قبل با خواهرش «آگرین»، بر سر تصمیم او برای گذاشتن بچه‌اش در کمپ و بازگشت خودشان به حلبچه، صبح زود با «رِگـا» سرگردان در مسیر جاده در حال دور شدن از «آگرین» هستند. «ستلایت» با دوچرخه سر می‌رسد و «رِگـا» و «هَـنگاو» را سوار بر ترک دوچرخه در مسیر ناهموار جاده همراهی می‌کند. در طول مسیر، شروع جنگ به «هَـنگاو» الهام می‌شود و او تصاویری از حضور نظامیان و هجوم هوایی و زمینی‌شان را می‌بیند که به شکل بسیار تأثیرگذاری با صحنه تجاوز سربازان عراقی به «آگرین» و از زاویه دید «آگرین» از این ماجرا به‌صورت مونتاژ موازی نمایش داده می‌شود. فیلم‌ساز این دو واقعه را تحت مفهوم یکسان «تجاوز»، به تماشاچی معرفی می‌کند و تصویری همگون از هر دو عرضه می‌کند. ریتم سریع تدوین این سکانس به‌خوبی مفهوم تجاوز و اشغال را به نمایش می‌گذارد و بسیار قوی عمل می‌کند.

از این لحظه و با موضع‌گیری صریح فیلم‌ساز در مورد اشغال نظامی عراق و تجاوز خواندن آن، مجموعه سکانس‌های بعدی فیلم نیز در تلاش نهادینه کردن این تفکر هستند. «آگرین» برای خلاص شدن از دست «رِگـا» او را با طنابی که در سکانس‌های اولیه فیلم از «ستلایت» گرفته است به درختی می‌بندد و در گوشه‌ای دنج رها می‌کند؛ اما بچه‌های روستا به «ستلایت» اطلاع می‌دهند که «رِگـا» در میدانی از مین گرفتار آمده است. «ستلایت» برای نجات او علیرغم نگرانی و تشویق بچه‌ها برای انصرافش از این کار خطرناک، تصمیم می‌گیرد او را نجات دهد، اما نجات «رِگـا» به قیمت مصدومیت «ستلایت» براثر انفجار مین تمام می‌شود.

معلم روستا و «کاک اسماعیل» به همراه بچه‌ها «ستلایت» را که پای زخمی پانسمان شده‌اش، به داخل تانکی که این اواخر در آن زندگی می‌کرد، برای استراحت و مداوا می‌برند. همان‌جاست که «کاک اسماعیل» به او می‌گوید که:

USA گفتن‌هایت عاقبت گریبان خودت را گرفت و روی مین آمریکایی‌ها رفتی.

این اشاره مستقیم فیلم‌ساز تأکیدی دوباره بر این مسئله است که هیچ‌چیزی عوض نشده بلکه این تنها بازیگران این وقایع سیاسی‌اند که جا عوض کرده‌اند. آمریکایی‌هایی که داعیه آوردن بهشت رادارند خود سازندگان واقعی این جهنم‌اند.

همان شب بچه‌ها برای دیدن «ستلایت» می‌آیند و خبر سقوط «صدام حسین» را به او می‌دهند. «شیرکوه» به‌عنوان تحفه دست کنده‌شده مجسمه «صدام» را برای «ستلایت» آورده است و بارها تأکید می‌کند که آمریکایی‌ها به او گفته‌اند که این دست مهم است و پول در جمع‌کردن این تکه‌های مجسمه است نه در مین‌های آمریکایی، چون آن‌ها دیگر حاضر نیستند برای مین‌ها پولی پرداخت کنند.

«شیرکوه» همچنین برای «ستلایت» دو ماهی قرمز می‌آورد و ادعا می‌کند که آن را هم از آمریکایی‌ها گرفته است تا به تلاش خطرناک «ستلایت» برای گرفتن ماهی قرمز از برکه نفرین‌شده روستا، برای شفای چشمان «رِگـا» پایان دهد؛ اما در کمال ناباوری با تکان دادن کیسه ماهی‌ها، آب تغییر رنگ یافته و به سرخی میزند که این نیز اشاره‌ای سمبولیک به اتفاقات پیش رو و غرق شدن «رِگـا» در همان برکه به دست «آگرین» است.

«آگرین» بعد از غرق کردن «رِگـا» در برکه، خود را از همان بلندی دیده‌شده در سکانس افتتاحیه فیلم به پایین پرت کرده و به زندگی‌اش خاتمه می‌دهد. «هَـنگاو» تمام ماجرا را به صورتی سمبولیک در خواب می‌بیند و وقتی سراسیمه از خواب برمی‌خیزد متوجه می‌شود که همه این اتفاقات در عالم واقعی نیز رخ‌داده است. سکانس پایانی فیلم و تلاش بی‌ثمر «ستلایت» و «هَـنگاو» برای یافتن «آگرین» و «رِگـا» آن‌ها را در مسیر ورود سربازان آمریکایی به روستا قرار می‌دهد. «هَـنگاو» «آگرین» را در حالت‌های مختلفی ایستاده بر لاشه تانک‌های ازکارافتاده آمریکایی می‌بیند و «ستلایت» خود را ناتوان از تغییر شرایط می‌یابد. «پَـشِـو» تنها یادگاری به‌جامانده از «آگرین» را که کفش‌های اوست از طرف «هَـنگاو» به «ستلایت» می‌دهد. حال تنها «ستلایت» مانده و یک جفت کفش دخترانه که شاید این نیز نشانه‌ای از امکان دوباره‌ی رفتن‌ها باشد.

«پَـشِـو» درحالی‌که سربازان آمریکایی را به «ستلایت» نشان می‌دهد، می‌گوید «هَـنگاو» پیش‌بینی کرده است که ۲۷۵ روز دیگر این منطقه باز آبستن حوادثی تازه خواهد بود؛ اما عکس‌العمل «ستلایت» پشت کردن به سربازان و در خلاف مسیر آن‌ها حرکت کردن است. با رفتن آن دو، صحنه خالی می‌شود و تنها آنچه باقی می‌ماند لاشه تانک‌هایی است که به صورتی تهدیدکننده پس‌زمینه تصویر را اشغال کرده‌اند و ورود به سیاهی[۳۸] عنوان‌بندی «لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند»

۸- بحث و نتیجه‌گیری

هدف از این مطالعه پی بردن به توانمندی کاربردی مدل اسملسر برای خوانش فیلم‌هایی با موضوع جنبش‌های اجتماعی بود. هرچند در تمام موارد این تطابق کامل حاصل نشد، اما نتایج حاصل از این بحث نشان داد که مدل اسملسر با حوادث فیلم همخوانی فراوانی دارد. استناد به الگوهایی برای تحلیل فیلم‌ها و همچنین نگارش فیلم‌نامه‌ها در حوزه‌های روانشناسی، نشانه‌شناسی و اسطوره‌شناسی سابقه‌ای نسبتاً طولانی دارند، اما نظر به نوپا بودن تحلیل‌های جامعه‌شناسی فیلم در ایران به‌صورت عام و استناد به نظریه‌ها و الگوهای نظری در این حوزه به‌طور خاص، ضرورت خوانش های دیگری از این نوع را بیشتر می‌سازد.

فیلم «لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند» با موضوع جنگ و محوریت جنبش اجتماعی، امکان بررسی جامعه‌شناسانه فیلم را فراهم نموده و مورد مناسبی برای آزمودن توانمندی الگوهای نظری جامعه‌شناسی در تحلیل فیلم است. در این بررسی مراحل شش‌گانه پیدایش جنبش‌های اجتماعی در مدل «نوسازی اجتماعی» نیل اسملسر به‌عنوان الگویی جهت خوانش فیلم مورداستفاده قرار گرفت و در هر شش مرحله پژوهشگران توانستند نمونه‌هایی از اتفاقات دنیای فیلم را که منطبق بر دیدگاه‌های اسملسر است بازجویند. در دنیای فیلم شاهد آن هستیم که مردم ساکن در یک کمپ آوارگان، تحت شرایط بسیار نامساعدی زندگی می‌کنند و با توجه به پیشینه و تصویر تلخی که از رژیم حاکم دارند در تلاش‌اند که در بحبوحه جنگ متحدان به سرکردگی آمریکا، در کردستان عراق، با ایجاد تشکل‌هایی سنتی و حضور سمبولیک یک رهبر کاریزماتیک از این بستر اجتماعی حاصل‌شده برای تغییر وضعیت موجود استفاده کنند. جنگ به‌عنوان عنصری شتاب‌دهنده امکان بسیج عمومی مردم را در قالب گروه‌های منسجم ایدئولوژیک و اقتصادی فراهم می‌کند؛ اما رفته‌رفته و با

شروع جنگ، سرنگونی صدام و اشغال عراق، شرایط به دلیل تسلط دوباره نظامیان و سرکوب‌های جدید و نیز حاصل نشدن تغییرات موردنظر، باری دیگر به وضعیت اولیه بازمی‌گردد و عملاً جنبش به خاموشی می‌گراید. این مراحل در مدل اسملسر نیز به همین روال مطرح‌شده است. با توجه به اینکه خوانش و تحلیل فیلم از منظر جامعه‌شناسی در ایران هنوز جایگاه واقعی خود را نیافته است و نظر به‌ضرورت گسترش علمی جامعه‌شناسی هنر و ادبیات در کشور، این‌گونه پژوهش‌ها می‌تواند راهکاری عملی برای دانشجویان و تحلیل گران در هر دو عرصه سینما و علوم اجتماعی باشد تا با استناد به یافته‌های نظری مشابه امکان تدوین الگوهایی توانمند در عرصه تحلیل و نقد فیلم فراهم گردد. در همین راستا و برای کمک به نگارش فیلم‌نامه، نمایشنامه، داستان و رمان نیز می‌توان نظام‌های ساختاری مشابهی را تدوین و پیشنهاد داد تا خالقان این آثار از آن به‌عنوان بستر و چهارچوب اصلی طرح خود استفاده کرده و با علم به اینکه نظریه‌های اجتماعی موجود حاصل تحقیق و مطالعه اندیشمندانی است که مسائل را بادانش و تسلط علمی فراوانی مورد کنکاش قرار داده‌اند، بدون شک انطباق آثار تولیدی هنرمندان و نویسندگان با این الگوها مقبولیت و توانمندی آن‌ها را افزایش خواهد داد. تدوین این الگوهای تحلیلی در سینما با خوانش‌های اسطوره‌ای، مسبوق به سابقه است برای نمونه بررسی ساختار اسطوره‌ای داستان و فیلم‌نامه بر اساس نظریات اسطوره شناسانه «جوزف کمبل[۳۹]» که اندیشه‌های او[۴۰] در قالب تئوری «سفر نویسنده[۴۱]» در تألیف و ساخت فیلم، همچنین تحلیل آثار سینمایی در بدنه سینمای هالیوود سال‌هاست مورداستفاده قرار می‌گیرد (ووگلر، ۱۳۹۰).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پانویس‌ها

[1] Stracture
[2] Content
[3] Discourse Analysis
[4] Semiology
[5] Representation
[6] Structural Strain Theory
[7] Neil Smelser
[8] Social Movements
[9] Robert Ezra Park (February 14, 1864 – February 7, 1944)
[10] Ernest Watson Burgess (May 16, 1886 – December 27, 1966)
[11] Social Determinism

[12] Collective Feelings
[13] Émile Durkheim
[14] Collective Behavior
[15] Social Renovation
[16] Division of labour
[17] Structural Diversity
[18] Anomie
[19] Structural conduciveness
[20] Structural strain
[21] Growth and spread of a solution
[22] Precipitating factors
[23] charismatic leadership (Mobilisation)
[24] Lack of social control
[25] Soran Ebrahim= Satellite
[26] اشاره به حمله آمریکا به عراق
[27] Saddam Hossein Fasal=Pashew
[28] Ajill Zibari=Sherkoo
[29] Avaz Latif=Agrin
[30] Hiresh Feysal Rahman=Hengov
[31] Abdol Rakman Karim=Riga

[۳۲] عملیات انفال، در سال ۱۹۸۸ تا ۱۹۸۹ که در جریان آن نیروهای رژیم بعث عراق که به طور مستقیم از صدام حسین تکریتی فرمان می‌گرفتند، بیش از ۱۸۰،۰۰۰ کُرد عراقی را قتل عام کردند.

[۳۳] بمباران شیمیایی حلبچه، در ۲۵ اسفند ۱۳٦٦ توسط حکومت بعث بر ضد ساکنان مناطق کردنشین عراق انجام گرفت. صدام حسین به پسرعمویش علی حسن المجید معروف به علی شیمیایی، دستور بمباران شیمیایی این مناطق را داد. در پی این حمله حدود پنج هزار تن از مردم حلبچه که غیر نظامی بودند به شهادت رسیدند.

[۳٤] بی عدالتی اجتماعی دلالت منفی مفهوم عدالت است که منظور از آن عدم تخصیص «منصفانه ی» منابع و فرصت های برابردر یک جامعه است.

[۳۵] به کلیت جنبش هایی اطلاق میشود که از دوره دموکراسی در ایتالیا آغاز می‌شود و با دموکراسی در فرانسه به پایان می‌رسد(رجبی، ۱۳۸٦)

[۳٦] فَرَهْمَندی Charisma

[37] Max Weber
[38] Feed
[39] Joseph Campbell

[٤۰] قهرمان هزار چهره

[41] The Writer's Journey

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مراجع

ازکیا، مصطفی و غفاری، غلامرضا (۱۳۸۸). **جامعه‌شناسی توسعه**. تهران: کیهان.

دوناتلا، دلاپورتا؛ ماریو، دیانی (۱۳۹۰). **مقدمه‌ای بر جنبش‌های جدید اجتماعی**. ترجمه محمدعلی دل‌فروز. تهران: کویر.

رجبی، مهدی (۱۳۸٦). **تاریخ دموکراسی در اروپا**. تهران: دنیای نو.

زاهد، زاهدانی و سید، سعید (۱۳۷۷). **نظریه‌ای ترکیبی در مورد جنبش‌های اجتماعی**. فرهنگ، ۲۸– ۲۷،

ساروخانی، باقر (۱۳۷۰). **دائرةالمعارف علوم اجتماعی**. تهران: کیهان.

گیدنز، آنتونی (۱۳۷٦). **جامعه‌شناسی**. ترجمه منوچهر صبوری. تهران: نی، چاپ سیزدهم.

لهسایی زاده، عبدالعلی (۱۳۸۳). **جامعه‌شناسی توسعه کار عملی**. تهران: دانشگاه پیام نور، چاپ سوم.

مشیر زاده، حمیرا (۱۳۸۱). **درآمدی نظری بر جنبش‌های اجتماعی**. تهران: پژوهشکده امام خمینی و انقلاب اسلامی.

نیرومند، پوراندخت و مسجدیان، سهراب (۱۳۸٤). **مدیریت آموزشی**. تهران، پیک مروا، چاپ اول، ص ۸۷

ووگلر، کریستوفر (۱۳۹۰). **ساختار اسطوره‌ای در داستان و فیلمنامه**. ترجمه عباس اکبری. تهران: نیلوفر

یان، کرایب (۱۳۸٦). **نظریه اجتماعی کلاسیک: مقدمه‌ای بر اندیشه مارکس، وبر، دورکیم، زیمل**. مترجم: شهناز مسمی پرست. تهران: آگه.

Blumer, Herbert (1969). **Symbolic Interactionism**:Perspective and Method. New Jersey: Prentice-Hall.

Davies, James C (1962). **Toward A Theory Of Revolution**:American Sociological Review, 27(1), Feb. pp. 5-19.

Gamson, William (1968). **Power and Discontent**:Homewood, Illinois: Dorsey Press. 208 pp.

Giddens, Anthony (1984). **The Constitution of Society**: Cambridge, Polity Press

Melucci, Alberto (1985). **The Symbolic Challenge of Contemporary Movements**: Social Research, 52(4), 789–816.

Scott, Alan (1990). **Ideology and the New Social Movements**: London, Unwin Hyman.

Smelser, Neil J (1995). **Problematics of Sociology**: The Georg Simmel Lectures, University of California Press - 138 pp.

Smelser, Nil J (1962). **Theory of Collective Behaviour**: London, Routledged Kegan Paul - 384 pp.

Smith Anthony D (2010). **The Concept of Social Change**: Routledge Revivals: A Critique of the Functionalist Theory of Social Change. Routledge - 212 pp.

Sullivan, T.J. Thompson, K.S (1986). **Collective Behaviour and Social Change**. in Sociology: Concepts, Issues and Applications, Chapter 12. MacMillan, New York.

Thompson, Kenneth (2004). **Readings from Emile Durkheim**: London, Routledge - 192 pp.

Touraine, Alain (1978). **The Voice and the Eye**: An Analysis of Social Movements, Cambridge: Cambridge University Press - 381 pp.

Wilson, John (1973). **Introduction to social movements**: Basic Books - 369 pages

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی