

تصویر ستاره در سینمای ایران (مطالعه موردی ستاره زن نیمه دوم دهه ۷۰)

هادی خانیکی^۱، الهام گوهریان^۲، مصطفی رهبر^۳

تاریخ دریافت: ۹۲/۲/۲۸ تاریخ تایید: ۹۲/۶/۲۵

چکیده

مقاله حاضر به مطالعه ارتباطی «ستاره» در سینمای بعد از انقلاب اسلامی پرداخته است. به این منظور، نظریه ریچارد دایر مینی بر «کارکرد ایدئولوژیک ستاره» مینا قرار گرفته است. دایر جاذبه ستاره را محصول معانی خاصی می‌داند که ستاره در خود دارد. در این مطالعه هدیه تهرانی ستاره نیمه دوم دهه ۷۰ انتخاب شد و با استفاده از روش تحلیل محتوای کیفی و تکنیک نشانه‌شناسی ۱۳ فیلم اول وی با واحد تحلیل «صحنه» تحلیل گردیدند. نتایج این پژوهش نشان داد پنج مولفه کارگردان‌های مطرح، شخصیت ستاره، نقش‌های مقابل، تفاوت ستاره با دیگر زنان فیلم و همچنین نوع فیلم‌های ستاره در شکل‌گیری ستاره نقش داشته‌اند همچنین تصویر هدیه تهرانی حامل معانی و ارزش‌های ویژه‌ای است که برای جامعه آن زمان جذابیت خاص داشته است. هدیه تهرانی در فیلم‌هایش نقش اول فیلم، فعال، شاغل، توانمند در اجتماع، مادی‌گرا، در خانواده‌ای با وضع مالی خوب، بالاتر از مرد اول فیلم، راحت در ارتباط‌گیری با مردان، غیر ملتزم به سنت‌های خانواده، مجرد، مستقل، دارای اعتماد به نفس و جسارت بالا و پوشش متفاوت است از این روی وی زنی بیشتر نوگرا نامیده می‌شود. نوگرا بودن ستاره، معلول و البته بازتابی از جامعه تغییر یافته ایران در نیمه دوم دهه ۷۰ است. در واقع عنصر زمان نیز در شکل‌گیری تصویر ستاره نقش ویژه‌ای دارد.

واژگان کلیدی: ستاره زن، سینما، هدیه تهرانی، مطالعات ستارگان.

hadi.khaniki@gmail.com

elham.goharian@gmail.com

mostafa.rahbar1@gmail.com

۱. عضو هیات علمی گروه ارتباطات دانشگاه علامه طباطبایی.

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد ارتباطات دانشگاه علامه طباطبایی.

۳. کارشناس ارشد ارتباطات و پژوهشگر رسانه.

بیان موضوع

سینما هنر هفتم و از مهم‌ترین وسایل ارتباط جمعی است. سینما همان کارکردهای آشنا و متعارف رسانه را ایفا می‌کند، سرگرمی فراهم می‌آورد، آگاهی می‌دهد، تحلیل می‌کند، باعث انسجام اجتماعی می‌شود و مهم‌تر از همه اینکه دنیای پیرامون را برای مخاطبهای خود تعریف می‌کند و به عبارتی آن را می‌سازد، یکی از مهمترین ارکان سینما ستاره است، تاریخ سینما حاکی از آن است که حضور ستارگان زن و مرد محبوب تماشاگران، از عناصر اصلی ساخت فیلم مردم‌پسند است. از این‌رو به نظر می‌رسد که از جنبه‌های بسیار مهم و آشنای مطالعه‌ی فیلم مردم‌پسند، پدیده‌ی ستارگان است.

پژوهشگران در این زمینه، علاوه بر توجه به جنبه‌های تکنولوژیک یک فیلم یا تأکید بر کارگردان سازنده و مواردی از این قبیل، علت استقبال مردم از یک فیلم را حتماً در ارتباط با ستارگانی که در آن می‌درخشند، بررسی می‌کنند. ستاره با فروش فیلم و استقبال مخاطبان از سینما رابطه تنگاتنگی دارد و همین است که برخی در تعریف ستاره به مسئله فروش فیلم اشاره کرده‌اند. ستاره نه تنها در فروش فیلم بلکه در برقراری ارتباط میان مثلث مخاطبان، جامعه و فیلم نقش اساسی را بازی می‌کند. از یک طرف ستاره یک سمبل اجتماعی است و همانطور که ریچارد دایر می‌گوید معانی فرهنگی و ارزش‌های ایدئولوژیک را با خود حمل می‌کند، و بار معنایی فیلم را به دوش می‌کشد و احتمالاً حامل پیام اصلی فیلم است. و از طرف دیگر کلیت فیلم متأثر و معلول شرایط اجتماعی جامعه است، بدین معنا که ستارگان به یا بازتاب واقعیت‌های جامعه هستند و یا خود آرمانی افراد جامعه می‌باشند.

در تاریخ سینمای ایران و جهان بازیگران فراوانی در فیلم‌های سینمایی حضور داشته‌اند و احیاناً به شهرت نیز دست یافته‌اند، اما میان آنان عده‌ی بسیار کمی به ستاره تبدیل شده‌اند، علت ستاره شدن برخی بازیگران را نمی‌توان به فیزیک بدنی و زیبایی چهره و نوع پوشش آنان محدود کرد، چرا که بازیگران بسیاری هم ردیف ستارگان در اینگونه مسائل پیدا می‌شوند اما آنان هیچ‌گاه ستاره خوانده نشده‌اند، برخی محققان همچون ادگار مورن در تبیین چرایی استقبال مردم از ستارگان و علت تبدیل بازیگر به ستاره به کاریزهای ستارگان اشاره کرده‌اند و برخی دیگر همچون ریچارد دایر معانی و ارزش‌های نهفته در ستارگان را مدنظر قرار داده‌اند. در این پژوهش به دنبال یافتن مولفه‌هایی که ستاره در سینمای ایران دارد و ترسیم کردن تصویر ستاره هستیم. بنابراین سوال اصلی تحقیق این چنین است:

«مولفه‌های شکل‌گیری ستاره در سینمای ایران بعد از انقلاب اسلامی چیست؟»

مبانی نظری

مبانی نظری این پژوهش شامل سیر تاریخی ستارگان، حضور زن در سینمای ایران و مطالعات ستارگان است.

الف) سیر تاریخی ستارگان

توجه به ستارگان سینما، تقریباً قدمتی کما بیش هم زمان با خود سینما دارد. در ابتدا شرکت‌های تولید فیلم آمریکایی برای آنکه دستمزد بازیگران فیلم افزایش پیدا نکند از افزایش نام آن‌ها خودداری می‌کردند و مردم آن‌ها را براساس نقشی که بازی کرده بودند می‌شناختند. مثلاً «فلورنس لارنس»^۱ (۱۸۸۶-۱۹۳۸) با عنوان «دختر بایوگراف» مشهور شده بود زیرا شرکت فیلم‌سازی بایوگراف، از اظهار نام واقعی او که چهره‌ای معصوم و ساده داشت پرهیز می‌کرد» (شیخ مهدی، ۱۳۸۳: ۱۵۴)، (هیوارد، ۱۳۸۸: ۱۳۷).

کوشش شرکت‌های فیلم‌سازی شرقی آمریکا برای کتمان نام بازیگران به زودی از رونق افتاد شکستن این رسم را یکی از تهیه‌کنندگان مستقل به نام کارل لیمل^۲ به عهده گرفت. لیمل به فلورنس لورنس که محبوب تماشاگران بود قول داد نه تنها به او مزد بیشتری بدهد بلکه او را با نام اصلی‌اش معرفی کند. لیمل برای این کار خود تبلیغ فراوانی کرد. ستاره‌ای به دنیا آمد و به دنبال آن دستگاه ستاره‌سازی به راه افتاد. لیمل به زودی دریافت که اگرچه باید به ستاره‌اش مزد بیشتری بدهد، ولی در عوض می‌تواند بهای فیلم‌هایش را بالا برد. و برای اینکه جلو گیشه‌ها همیشه پر از مشتری باشد می‌توانست به دوستان فلورنس لورنس تکیه کند چیزی نگذشت که شکار استعداد در همه‌ی شرکت‌ها شروع شد (نایت، ۱۳۹۱: ۵۳-۵۲). از سال ۱۹۱۹ محتوا، تولید و تبلیغات فیلم‌ها روی ستاره متمرکز شدند. سیستم ستاره از این پس در مرکز صنعت فیلم قرار گرفت (مورن^۳، ۱۹۶۰: ۱۲).

در سال‌های پس از جنگ اول جهانی و به ویژه تا قبل از ناطق شدن سینما، ستارگان به چنان جایگاه اجتماعی رسیدند که دست کمی از مقام خدایی و اساطیر یونان و روم دنیای باستان نداشتند. مرگ «رودلف و النتینو»^۴ بازیگر مشهور سینمای صامت و تشییع جنازه‌ی بی‌سابقه‌ی او همه را به این نکته واقف ساخت که ظاهراً استقبال عمومی از ستارگان دلایل عمیق روانشناختی دارد (شیخ مهدی، ۱۳۸۲: ۱۶۲).

1. Florence Lawrence
2. Carl Laemmle
3. Edgar Morin
4. Rudolph Valentino

دوره‌ی سینمای ناطق، تغییرات مهمی در شخصیت ستارگان سینمایی پدید آورد، به طوری که آن‌ها به انسان‌های پیچیده‌تر، اجتماعی‌تر و قابل لمس‌تری مبدل شدند. برای مثال «جان وین»^۱ و «برت لنکستر»^۲ و «کِرک داگلاس»^۳ قهرمانان ماجراجوی بودند. «مارلون براندو»^۴ و «جیمز دین»^۵ چهره‌ی جوانان عصیانگر آن سال‌ها را نمایش می‌دادند (آیراکنیزبرگ، ۱۳۷۹: ۸۴۳).

ب) حضور زن در سینمای قبل و بعد از انقلاب اسلامی

یکی از عمده‌ترین تفاوت‌های سینمای قبل و بعد از انقلاب ایران مسلماً به نحوه حضور زن در فیلم‌ها باز می‌گردد، نقشی که زن در سینمای بعد از انقلاب به عهده گرفت نه تنها از نظر ظاهری، بلکه گاه از نظر ماهوی نیز تفاوت عمده‌ای با نقش زن در قبل از انقلاب دارد. زن سینمای بعد از انقلاب توانست حضوری مستقل از مرد داشته باشد و فرصتی برای ابراز احساسات و اندیشه‌های خویش بیابد ویژگی‌هایی که در زن‌های قبل به ندرت یافت می‌شد (رازی فر، ۱۳۷۹: ۱۴۲).

با توجه به مضامین فیلم‌هایی که تا قبل از انقلاب و اندکی پس آن ساخته شده‌اند و همینطور نقش‌هایی که زنان در فیلم‌ها داشته‌اند، می‌توان گفت که زنان در فیلم‌ها شخصیت مستقل و نقش فعالی نداشته‌اند و می‌بینیم که ستاره‌های آن سینما نیز همه از مردان بوده‌اند، در دهه ۴۰ و ۵۰، نقش‌های جنسیتی سنتی به طور کامل برای زنان تثبیت شده است و وجه اسطوره‌ای می‌یابد، به گونه‌ای که آن‌ها همیشه در این فیلم‌ها در موقعیت‌های درجه دوم و تابع مرد قهرمان داستان تصویر و موجوداتی با شخصیت‌های بی‌ثبات، وابسته، احساساتی، فاقد شجاعت، عقلانیت و عینی‌گری نشان داده می‌شوند. در این فیلم‌ها همواره مردان قهرمان اصلی داستان هستند؛ مردان هستند که در دنیا عمل کننده‌اند و کنترل زندگی - که شامل زنان نیز می‌شود - را در دست دارند (سلطانی گرد فرامرزی، ۱۳۸۳: ۹۰).

در ابتدای دهه ۶۰ بسیاری از سوژه‌های برجسته ایرانی همانند عشق از فیلم‌ها حذف شد و محدودیت‌های شدید و سخت‌گیرانه‌ای برای حضور زنان در فیلم‌ها اعمال گردید، به طوری که داستان‌ها شدیداً پیرامون شخصیت‌های مرد تمرکز یافتند (اعلمی، ۱۹۹۸: ۶۶ به نقل از سلطانی گرد فرامرزی، ۱۳۸۳: ۹۲). محدودیت‌های اعمال شده به ساخت شمار زیادی فیلم‌های بدون زن انجامید. در این دهه تقریباً تعداد پنجاه فیلم بدون زن ساخته شد که اغلب آن‌ها از گونه جنگی بود. در این

1. John Wayne
2. Burt Lancaster
3. Kirk Douglas
4. Marlon Brando
5. James Byron dean

میان ژانر سینمایی جنگ بنابر ماهیت مردانه آن مهمل مناسبی برای حذف زنان بود. فیلم‌های جاده (۱۳۶۱)، نینوا (۱۳۶۲)، ریشه در خون (۱۳۶۳)، بلمی به سوی ساحل (۱۳۶۴)، پرواز در شب (۱۳۶۵)، کمینگاه (۱۳۶۶)، کانی مانگا (۱۳۶۷)، مهاجر (۱۳۶۸)، چشم شیشه‌ای (۱۳۶۹) و... از این قبیل فیلم‌های بدون زن بودند (سلطانی گردفرامری، ۱۳۸۳: ۹۲).

با این همه نباید پنداشت که زنان به طور کامل حذف شدند. با گذشت سال‌های اولیه دهه شصت، زنان، هر چند در حاشیه، به فیلم‌ها راه یافتند. اما ماهیت و شکل حضورشان با گذشته تفاوت داشت. زن الهه پاک خوانده شد و به شکل اسطوره؛ یک مادر نمونه، همسر خوب، خواهر بردبار، درآمد (صدر، ۱۳۸۱: ۲۷۹).

دگرگونی سیمای زن در فیلم‌های قبل و بعد از انقلاب، شگرف و حیرت‌انگیز بود. زنان برهنه و نیمه برهنه دهه پنجاه و زنان غایب دهه شصت در دو نهایت افراطی، فاصله عمیقی داشتند که امکان هرگونه مجادله‌ای را ناممکن جلوه داد. زن همچون غباری محو شد. به موجود بی‌نشانی در نماهای دور نگاه کردیم که تلاش فیلم‌سازها برای از بین بردن زیبایی‌اش - اگر زیبا بود - با گذاشتن عینک‌های بزرگ یا تغییر زاویه‌ی دوربین و نورپردازی بد و ادای چند جمله‌ی اضافی، او را به موجودی کارتونی شبیه می‌کرد. سیاست ضد ستاره سالاری سینمای دهه‌ی شصت این جدایی‌گزینی را تشدید می‌کرد. در فیلم‌های ایرانی سال‌های اولیه‌ی انقلاب نشانی از زن نماند (صدر، ۱۳۸۱: ۲۸۰).

اما رفته رفته با بازتر شدن فضای پس از جنگ، از مراقبت‌ها کاسته شد و کارگردانان هم به این موضوع تمایل پیدا کردند، زیرا ستاره‌سازی در فروش فیلم تاثیر جدی می‌گذاشت. یا این که ستاره‌سازی از مدت‌ها پیش‌تر شروع شده بود، اما بهروز افخمی با فیلم عروس از این جذابیت‌ها بهره بیشتری برد و دو ستاره‌ی جوان، ابوالفضل پورعرب و نیکی کریمی به سینمای ایران معرفی کرد که بعدها در فیلم‌های بسیاری بازی کردند (فغفوری، ۱۳۹۱: ۸۶-۸۵).

عروس دور جدیدی از ستاره‌سازی در سینمای ایران را رقم زد که کاملاً به محاق فراموشی سپرده شده بود. از این تاریخ به بعد ستاره‌ها به مثابه موتورهای اصلی - و نه یدک - سینما دوباره به خانه خود بازگشتند و بسیاری فیلم‌ها را فارغ از ارزش‌های محتوایی و ساختاری‌شان از مارتین گیشه به سلامت رهنمیدند. حضور ستاره‌ها از آن تاریخ تا به امروز با قوت و ضعف‌های مقطعی در سینمای ایران جاری بوده است (اناری، ۱۳۸۸: ۱).

ج) مطالعات ستارگان

مطالعات ستارگان در دهه ۱۹۷۰ آغاز شد. از آنجا که ستاره‌ها هم برای صنعت و هم در نظر مخاطبان نقش محوری داشتند، مطالعه آن‌ها مناسب و نوید بخش بود، وظیفه اصلی مطالعات

ستارگان تبیین جذابیت ستاره‌های سینما بوده است و همان‌طور که داند اشاره می‌کند برای تحقق این امر، این مطالعات از چهار رویکرد استفاده می‌کرده‌اند: ۱. نشانه‌شناسی؛ ۲. میان‌متنیت؛ ۳. روان‌کاوی؛ ۴. مخاطب‌شناسی

دو رویکرد اول ستاره را همچون متن می‌فهمند اما رویکرد سوم و چهارم بر رابطه میان ستارگان و مخاطبان تاکید دارند، هر رویکرد به ترتیب سعی در یافتن پاسخ به یکی از این سوالات دارد: چگونه ستاره معنا پیدا می‌کند؟ از نظر تاریخی این معنا چگونه شکل می‌گیرد؟ چرا مخاطبان خود را با ستارگان همذات می‌پندارند؟ و در آخر، مخاطبان با چه شیوه‌هایی با ستارگان همذات‌پنداری می‌کنند؟ (داند، ۱۳۹۱: ۱۱۷).

مطالعات پیرامون ستاره را می‌توان فارغ از رویکردهای مذکور، در سه بخش کارکرد ایدئولوژیک ستاره، کارکرد روانکاوی ستاره، مطالعات تلفیقی دایر طبقه‌بندی کرد، جدا سازی دایر از این روست که مطالعات وی یکی از مهمترین و تاثیرگذارترین تحقیقات پیرامون ستاره است.

۱. کارکرد ایدئولوژیک ستاره

«ریچارد دایر»^۱ یکی از اندیشمندان است که درباره ایدئولوژی و کارکرد آن در سینما بحث کرده و کتاب «ستارگان»^۲ را با همین رویکرد منتشر ساخته است، به عقیده‌ی او، دیگر نباید همانند ادگار مورن و سایرین، در دهه‌های پیش فقط به جنبه‌ی فرهنگی (کاریزمای) ستارگان بسنده کرد، بلکه این جاذبه محصول معانی خاصی است که ستاره در خود دارد و ستارگان همانند نشانه‌های تصویری هستند که با خود معانی ایدئولوژیک حمل می‌کنند. وی علاقه‌مند بود تا ستارگان سینما را همچون متنی ببیند متشکل از تصاویری که هر یک مجموعه‌ای از نشانه‌ها را شامل می‌شوند و معانی ایدئولوژیک مشخصی را منتقل می‌کنند (داند، ۱۳۹۱: ۱۱۷).

او به پیروی از مثال مارکس معتقد بود که کارکرد تصویر ستارگان سینمایی این است که تناقضاتی را که در ذهن تماشاگر وجود دارد برطرف کند. از این‌رو، فیلم مردم‌پسند با ستاره‌اش کاری نمی‌کند جز آن که تناقضات اجتماعی یا فردی تماشاگر را به نحوی حل کند که در پایان، بپذیرد که همه چیز کاملاً رو به راه است (شیخ مهدی، ۱۳۸۳: ۱۵۶). به عنوان مثال دایر به «مریلین مونرو»^۳ اشاره می‌کند و معتقد است که او را باید به مثابه یک متن از نشانه‌های تصویری در نظر گرفت به نظر او جذابیت این ستاره در حل تضاد میان زنانگی و جنسیت زنانه و یا دقیق‌تر تناقض میان معانی نجابت و جذابیت جنسی بود. از نظر دایر تصویر ستاره چیزی

1. Richard Dyer
2. stars
3. Marilyn Monroe

جر یک برساخته ذهنی نیست و الزاماً با شخصیت واقعی وی منطبق نیست، اما در عین حال اضافه می‌کند که نشانه‌هایی که این تصویر را می‌سازند می‌بایست در وجود یک فرد تجسم پیدا کنند که کسی نیست جز بازیگر. این نکته بسیار مهم است؛ زیرا خود بخشی از فرایند حل تضادهای ایدئولوژیک با بازی ستاره است. اولاً، تصویر ستاره تضادهای درونی خود را از طریق تبدیل آن‌ها به متعلقات یک فرد حل می‌کند. و ثانیاً از آنجا که این معانی با یک فرد پیوند می‌خورند، طبیعی می‌شوند و همچون یک جنبه طبیعی و ذاتی هویت فردی ستاره درک می‌شوند و نه مفهومی جامعه ساخته. بدین ترتیب تصویر ستاره وظیفه‌ای دوگانه را به انجام می‌رساند. از سویی باعث می‌شود متناقض‌ها سازگار جلوه کنند و از سویی دیگر آنچه را اجتماعی است، طبیعی می‌نمایاند. هدف این نوع مطالعه چیزی نیست جز بازکردن گره‌های ایدئولوژیکی به منظور کشف عناصر متناقض و دل‌بخواه درون آنچه به نظر منسجم و طبیعی می‌نماید و به سخن دیگر مرئی ساختن آنچه نامرئی است (دانلد، ۱۳۹۱: ۱۱۹-۱۱۸).

استفاده از آنچه تامپسون آزمون ارتباطی می‌خواند در اینجا ارزشمند است. این آزمون مبتنی است بر این داعیه سوسور که می‌گوید نشانه را می‌توان به دال (عنصری مادی مثل علائمی که یک واژه مکتوب را می‌سازند) و مدلول (مفهومی که با این علائم همراه است) تقسیم کرد. بعلاوه آزمون از بسط داعیه سوسور توسط بارت در اثرش درباره میتولوژی (اسطوره شناسی) نیز تاثیر گرفته است. بارت مدعی می‌شود که اگرچه هر دالی به معنای خاصی اشاره دارد اما مدلول می‌تواند معانی دیگری نیز در بر داشته باشد. به عنوان مثال به تصویری اشاره می‌کند که نشان می‌دهد سربازی سیاه پوست به پرچم فرانسه احترام می‌گذارد، اما علاوه بر این معنای ظاهری معانی دیگری هم در این تصویر هست. مثلاً اینکه سیاهان به فرانسه وفادارند. بنابراین در حالی که یک عکس خاص (دال) می‌تواند اشاره به یک ستاره سینما مثلاً آرنولد شوارتزنگز باشد، همین تصویر می‌تواند معانی دیگری مثلاً مردانگی یا آمریکایی بودن و یا غیره را تداعی کند (همان: ۱۱۹).

پل مک دانلد (۱۳۹۱)، که در مقاله‌ای تحلیلی به عملکرد ستارگان پرداخته است، برای تکمیل نظر دایر اضافه می‌کند که بحث‌های مربوط به زنانگی در آن سال‌ها مورد توجه افکار عمومی بود. از سوی دیگر، زنان می‌خواستند تا تمایلات خود را آزادانه در برابر مردان ابراز کنند. مریلین مونرو برطرف کننده‌ی چنین تناقض اجتماعی و فردی بود. زندگی خصوصی او نیز شباهت آشکاری با حضور سینمائیش داشت و این نوعی آشتی میان زندگی درونی و بیرونی او در برابر چشم مردم به وجود می‌آورد که محبوبیتش را بیشتر می‌ساخت. در واقع، چهره مونرو به مثابه رهایی و استقلال جنسی زنان در آن سال‌های در جامعه‌ی آمریکا بود و به اصطلاح دایر، برطرف کننده‌ی تناقض ایدئولوژیک در میان آمریکاییان بود (همان: ۱۱۹).

این رویکرد نشانه‌شناسانه دایر برای مطالعه ستارگان و تصویر آن‌ها چند حسن دارد. نخست اینکه نشانه‌شناسی این امکان را به محقق می‌دهد تا تفاوت میان ستارگان را از طریق تحلیل نشانه‌های واضحی که میان تصاویر ایشان وجود دارد، تحلیل کند. دوم اینکه، با استفاده از این نوع تحلیل متوجه می‌شویم که جذابیت ستارگان نه رازی جادویی و پنهان در ذات بازیگر، بلکه به سادگی مربوط به رابطه‌ای است که وی به عنوان ستاره با موضوع‌های ایدئولوژیکی مانند طبقه، جنسیت یا نژاد پیدا می‌کند و سرانجام با چنین رویکردی دیگر لازم نیست که رابطه‌ی مخاطبان و ستارگان را صرفاً موضوعی مربوط به اغوای صنعت سینما به شمار آوریم. بلکه می‌توانیم آن را بخشی از ساختار هویت فرهنگی جامعه بدانیم. بدین ترتیب، اثر دایر توانست واکنش مخاطبان را به عنوان ماحصل برخی فرایندهای ایدئولوژیکی درک کند، نه صرفاً امری مربوط به سلیقه‌های فردی (داندل، ۱۳۹۱: ۱۱۸).

۲. آموزه‌های روانشناختی

مطالعه‌ی روانشناختی فیلم قدمت طولانی داشته است، در این زمینه «آرنه‌ایم»^۱ بررسی‌هایش را در حد یک نظریه‌ی فیلم تمام عیار ارتقا داد و در کتاب معروفش منتشر ساخت. «کریستیان متز»^۲ کتاب ویژه‌ای درباره‌ی روانکاوی و سینما نوشت و بر این اعتقاد بود که سینما مبدل به نهادی شده است که امیال را به شکل کالا در می‌آورد «به نظر او اقتصاد صنعتی تولید فیلم بواسطه اقتصاد روانی لذت تماشاگران بازسازی می‌شود. به سخن دیگر، فیلم‌ها تا وقتی که لذت تولید می‌کنند، می‌فروشند و در این پویه، ستارگان با جلب مخاطبان و سینما روان دائمی نقش بسیار مهمی ایفا می‌کنند» (شیخ مهدی، ۱۳۸۲: ۱۷۰).

آنچه را که متز «تأثرات ادراکی و خود شیفتگی» یا «ظربازی و بت وارگی» می‌خواند در نزد «ژاک لاکان»^۳ به صورت یک بنیاد نظری در آمد که مقاله معروف او به نام «مرحله‌ی آینگی» به آن اختصاص دارد. از نتایج این مقاله یکی این است که «همذات پنداری» تماشاگران با ستارگان پرده‌ی سینما، همانند هویت فردی‌ای است که کودک با نگریستن به تصویر خویش در آینه کسب می‌کند؛ بنابراین مخاطبان خود را با ستارگانی که به نظر ایشان موجوداتی کامل و ساخته‌هایی آرمانی هستند، همذات می‌پندارند و در واقع ستاره‌ها به خود آرمانی مخاطبان تبدیل می‌شوند (همان: ۱۷۱).

1. Rudolf Julius Arnheim

2. Christian Metz

3. Jacques Lacan

«لارا مالوی»^۱ نیز با تأثیر پذیرفتن از آرای فروید و لاکان، طی مقاله‌ای خاطر نشان کرده است که بین جنسیت تماشاگر و «سینمای مسلط» ارتباط وجود دارد. به این نحو که محصولات جریان اصلی فیلم‌سازی در جهان، تماشاگران را به سمت جنسیت خاصی سوق می‌دهد؛ زیرا، لذت بصری که مردان در فیلم‌های مردم‌پسند به دست می‌آورند، تماماً مبتنی بر ساز و کار بت وارگی و نظر بازی مردانه است؛ و زنان چه به عنوان تماشاگر و چه بازیگر هنگامی در این جریان پذیرفته خواهند شد که با آن هم‌نوابی کنند. در این فیلم‌ها، ستارگان زن خنثی و منفعل هستند و به مثابه موضوعی تماشایی عرضه می‌شوند تا تمایل «چشم چرانی تماشاگران پرشمار مذکر را بر آورده سازند. در این زمینه، زنان موجوداتی «منفعل» هستند» (شیخ مهدی، ۱۳۸۲: ۱۷۲-۱۷۱).

«جان الیس»^۲ نیز در کتاب خود^۳ نظریه‌های روانکاوی ذهنیت را مورد بررسی مفصل قرار می‌دهد و سرانجام به این نتیجه می‌رسد که مخاطبان با این انگیزه به دیدن ستاره‌ها می‌روند که پازل تصویر ستاره دلخواه خود را کامل کنند. به نظر الیس، اینکه تمایل تماشاگر برای دیدن تصویر ستارگان در نمایش فیلم کامل می‌شود، محصول مسئله‌ای درون ذهنیت است یعنی نقص ضروری این پدیده از دیدگاه نظریه روانکاوی فیلم. ظهور فاعل (تماشاگر) خود به معنای تفکیک و احساس کمبود است و این فقدان است که باعث برانگیختن میل می‌شود. میل چیزی نیست جز جستجوی آنچه این کمبود را پر و کنشگر را کامل می‌کند (دانلد، ۱۳۹۱: ۱۲۳).

۳) مطالعه تلفیقی دایر

اثر دوم دایر درباره ستارگان، «بدن‌های آسمانی: ستاره‌های سینما و جامعه» است که به بررسی میان متنیت اختصاص دارد. وی در این اثر می‌کوشد تا از متونی که مستقیماً به ستاره مربوط می‌شوند، فراتر رود و معنای ستاره را در زمینه‌ی شبکه وسیع‌تر متونی که در همان زمان در گردش‌اند، دریابد. این گروه از متن‌ها در تصور زمینه تاریخی که در آن تصویر ستاره درک می‌شود، به کار می‌آیند. مثلاً در مطالعه ستاره‌شناختی بسط یافته درباره مریلین مونرو و «پل رابیسون»^۴، دایر در جستجوی تاریخی کردن معنای تصویر هریک از این ستارگان از راه بررسی آن‌ها در رابطه با ترکیب پیچیده گفتمان‌های میان متنی در باب جنسیت و قومیت است (دانلد، ۱۳۹۱: ۱۲۰).

ریچارد دایر در این کتاب به دنبال این تحلیل است که چگونه تصویر هریک از ستارگان

1. Laura Mulvey
2. John Ellis
3. Visible Fiction
4. Paul Robeson

درکی از هویت فردی درپس زمینه یک جامعه مدرن سرمایه‌داری ارائه می‌کنند، وی معتقد است که ستارگان برای ما روشن می‌کنند که انسان بودن در جامعه معاصر چه مفهومی دارد (دانلد، ۱۳۹۱: ۱۲۱). به سخن دیگر ستارگان پنداشت خاصی که ما از شخص و فرد داریم را بیان می‌کنند و نویدها و همین‌طور دشواری‌های پنداشت فردیت را که همه ما با آن زندگی می‌کنیم به ما نشان می‌دهند.

وی اشاره می‌کند که یکی از راه‌های تحقق این هدف مخلوط کردن دائمی تصویر عمومی ستاره روی پرده سینما با تصویر عمومی شده زندگی خصوصی او بیرون از فیلم (فردیت واقعی هنرپیشه) است. یا این دو تصویر بر هم منطبق می‌شوند و یا اینکه در تضاد و ناسازگاری قرار می‌گیرند. در جوامع غربی تفکیک عرصه عمومی و خصوصی که با پیدایش سرمایه‌داری تحقق یافت، اشتغال فکری سنگینی برای ما ایجاد کرد و آن هم تعیین حقیقت خودمان بود، حقیقتی که گمان می‌رفت در پشت ظاهرمان پنهان است. با توجه به این تاریخ قابل فهم است که شیفتگی عموم در مقابل ستارگان از آنجا برمی‌خیزد که ایشان با بازی خود در واقع خود خصوصی خویش را به یک منظره عمومی تبدیل می‌کنند و چنان به نظر می‌رسد که حقیقت خویش را در یک صحنه عمومی آشکار می‌کنند، ستارگان بیانگر چیستی نوع بشر در جامعه معاصر هستند این بدان معنا است که ستارگان مفاهیم خاصی را که ما از شخص و فرد در ذهن داریم شکل می‌دهند (دانلد، ۱۳۹۱: ۱۲۱).

دایر از دو زاویه به پدیده ستارگان نظر می‌کند: نخست از منظر عناصر سازنده ستارگان این که چگونه و از چه ساخته شده‌اند دوم از منظر آن مفاهیمی از شخصیت و واقعیت اجتماعی که با ستارگان رابطه دارند (دایر، ۱۳۸۲: ۲۵۵).

بخش اعظم ساخته شدن تصویر ستارگان با تشویق ما برای اختیار چنین طرز تفکری صورت می‌گیرد. لحظات کلیدی فیلم‌های سینمایی کلوزآپ‌ها هستند، صحنه‌های جدا از کنش‌ها و واکنش‌های صحنه که آن را نه دیگر شخصیت‌های فیلم، بلکه فقط ما می‌بینیم؛ کلوزآپ‌ها برای ما چهره ستاره را قاب می‌گیرند (دایر، ۱۳۸۲: ۲۶۶).

دایر با اشاره به اینکه نفس خصوصی ستاره با استفاده از تقابلهایی که از جدایی فضاهای عمومی و خصوصی جامعه به وجود می‌آید، بیشتر در معرض نمایش قرار می‌گیرد؛ به دوگانه‌های ذیل اشاره می‌کند:



به اعتقاد وی در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ محبوبیت روانکاوی مناسبات و واژگان جدیدی به تقابل خصوصی - عمومی اضافه کردند:

عمومی
خصوصی
خودآگاه
ناخودآگاه

نهاد خود

و با مطرح شدن لاکان در نظریه‌های روانکاوی:

خیالی
نمادین

ستارگانی که دایر به آن‌ها می‌پردازد، پیوند مستحکمی با ستون دست راست، یعنی ستون خصوصی دارند. به نظر وی درک مونرو به تمامی از طریق جنسیت او صورت می‌گرفت-تجسم بخشی از ایده‌های جاری در مورد جنسیت بود که باعث می‌شد او واقعی، زنده و پرشور به نظر برسد. رابسون بیش از همه از طریق هویت نژادی خود و تلاش برای دیدن و به ویژه شنیدن او به مثابه ذات قوم سیاهان درک می‌شد. هر دوی این ستارگان مصرانه از خلال بدن‌هایشان نمایش داده می‌شدند- بدن مونرو مظهر گرایش‌های جنسی بود و بدن رابسون گل سرسبد نژاد

سیاه. گارلند^۱ نیز به ستون دست راست تعلق دارد؛ در اوایل دوران کاری‌اش این ارتباط از راه نقش‌های او به عنوان دختری روستایی یا متعلق به شهری کوچک به وجود می‌آمد، و بعدها از راه شیوه‌ای که بدن او به نشانه‌ای از مشکلات او و گردنکشی او در برابر این مشکلات بدل شد. تمام توضیحاتی که در مورد گارلند در اواخر دوران کاری‌اش صورت می‌گرفت با توصیف وضعیت جسمانی او و آنچه موادمخدر، مشروب، کار و وضعیت روحی او بر سر این بدن آورده آغاز می‌شد؛ بدنی که با این حال هنوز سرزنده و شاداب به نظر می‌رسید(دایر، ۱۳۸۲: ۲۶۹).

عوامل سازنده ستاره

ستاره را به صورت عمده در دو جا می‌توان یافت؛ در نقش‌هایی که او در فیلم‌ها بازی می‌کند و در بازتاب رسانه‌ای که به منزله‌ی پیامد این بازی به خود او بر می‌گردد و این بازتاب به نوبه خود در معنایی که او به نقش بعدی خود می‌دهد سهم خواهد داشت(فیلیپس، ۱۳۷۷: ۱۳۰) دایر معتقد است که تصویر ستاره در پاره‌ای از متون رسانه‌ای مانند تبلیغات، « شهرت و معروفیت»^۲، فیلم‌های ستاره، انتقادات و نظرات پیرامون ستاره قابل تشخیص است.

بدون شک جایگاه فیلم در ساختن تصویر ستاره متمایز از بقیه عوامل است و بر آن‌ها اولویت دارد. بعد از حضور در فیلم‌هاست که به عنوان فردی مشهور به حساب می‌آیند(دایر، ۲۰۱۱: ۶۱).

مفهوم مهم در این زمینه مفهوم حامل^۳ است. فیلم‌ها اغلب حول تصویر ستاره ساخته می‌شوند. داستان‌ها صریحاً برای نمایان کردن یک ستاره مسلم نوشته می‌شوند. گاهی مواقع در داستان تغییر ایجاد می‌شود، تنها برای حفظ تصویر ستاره فیلم(حامل)واژه ایست که هالیوود آن را برای دلالت بر فیلم‌های ستاره ساخته است.) حامل[فیلم] می‌تواند از الگویی اجتماعی شخصیتی پدید آورد و آن را با ستاره پیوند دهد؛ ژانر خاصی با ستاره پیوند می‌یابد(توسط حامل) مانند ژانر وسترن و جان وین؛ ویا فرصتهایی برای ستاره فراهم آورد، برای انجام آنچه که خودش می‌خواهد(دایر، ۲۰۱۱: ۶۱).

البته همه فیلم‌های یک ستاره حامل نیستند. با فیلم‌هایی از یک ستاره روبرو می‌شویم که استثنا هستند، یا انعطاف دارند(کامل هم پوشانی ندارند)؛ یا اصلاً الگوهای حامل یا تصویر ستاره را به هم می‌ریزند(دایر، ۲۰۱۱: ۶۲).

ستاره را می‌توان به مثابه یک ساختار صوری تلقی کرد در این ساختار رشته الگوهای قابل تشخیص وجود دارند که ابزارهای اصلی تکرار و تمایز از یک فیلم به فیلم بعدی خواهند بود.

1. Judy Garland

2. publicity

3. Vehicle

این ابزارها سر و وضع، صدا، ژست‌ها، حرکت و دیگر ویژگی‌های مشخص ستاره را شامل می‌شود. یک ساختار ستاره‌ای نظامی‌ارتباطی فراهم می‌آورد که قادر به خلق معانی پیچیده است (فیلیپس، ۱۳۷۷: ۱۳۱).

چهارچوب مفهومی

برای تبیین رابطه ستاره و جامعه رویکردهای مختلفی تعریف شده است، در این پژوهش با جایگزین کردن ستاره به جای رسانه در گونه‌شناسی رابطه تاثیر رسانه و جامعه بر یکدیگر که مک کوایل انجام داده است می‌توان همچون مک کوایل چهار رویکرد ماتریالیستی، ایده‌آلیستی، وابستگی متقابل و استقلال را در نظر گرفت، به نظر او در رویکرد ماتریالیستی فرهنگ (از جمله رسانه و ستاره) بازتاب و پدیده‌ای وابسته به ساخت اجتماعی به شمار می‌آید و تا آنجا که ارتباط جمعی پدیده‌ای فرهنگی است وابسته به جامعه بوده و به خودی خود نمی‌تواند علت باشد (مک کوایل، ۱۳۸۵: ۱۴۹).

این دیدگاه فرهنگ و اجتماع را علت و فیلم را معلول می‌داند و نه برعکس (اجالی، ۱۳۸۳: ۲۱). پس آنچه محتوای فیلم را می‌سازد در تحلیل نهایی همان دریافتهای فرهنگی جامعه است و اگر جامعه شناس هنر یا رسانه این رموزها را کنار بزند نهایتاً به دریافتهای یا تصورات فرهنگ خواهد رسید (اجالی، ۱۳۸۳: ۳۳۵).

در این تحقیق برای فهم معنای ستاره و فهم نسبی که تصویر منتشره از ستاره در فیلم‌هایش با جامعه دارد، این رهیافت مدنظر قرار گرفته است. چرا که به نظر می‌رسد ستاره شاخصی از فرهنگ و جامعه است، که با شناخت (تحلیل متن) فیلم‌هایش می‌توان به شناخت فرهنگ دست پیدا کرد.

ستاره این پژوهش با استفاده از رویکرد دایر مبنی بر کارکرد ایدئولوژیک ستاره تحلیل می‌شود، به عقیده‌ی او، دیگر نباید همانند ادگار مورن و سایرین، دردهم‌های پیش فقط به جنبه‌ی فرهنگی (کاریمای) ستارگان بسنده کرد، جاذبه ستاره محصول معانی خاصی است که ستاره در خود دارد و ستارگان همانند نشانه‌های تصویری هستند که با خود معانی ایدئولوژیک حمل می‌کنند (داند، ۱۳۹۱: ۱۱۷). او به پیروی از مثال مارکس معتقد بود که کارکرد تصویر ستارگان سینمایی این است که تناقضاتی را که در ذهن تماشاگر وجود دارد برطرف کند. از این‌رو، فیلم مردم‌پسند با ستاره‌اش کاری نمی‌کند جز آن که تناقضات اجتماعی یا فردی تماشاگر را به نحوی حل کنند که در پایان، بپذیرد همه چیز کاملاً رو به راه است (شیخ مهدی، ۱۳۸۳: ۱۵۶). برای یافتن معانی و ارزش‌هایی که در ستاره نهفته است باید به عواملی که ستاره را می‌سازند رجوع کرد اما از بین این عوامل یعنی از بین، فیلم، انتقادات، شهرت و معروفیت ستاره و تبلیغات، ما به

فیلم‌های ستاره به عنوان رکن اساسی شکل دهنده ستاره رجوع می‌کنیم چرا که بدون شک جایگاه فیلم در ساختن تصویر ستاره متمایز از بقیه گزاره هاست و بر آنها اولویت دارد. بعد از حضور در فیلم‌هاست که به عنوان فردی مشهور به حساب می‌آیند (دایر، ۲۰۱۱: ۶۱).

اگر بخواهیم راجع به سینمای ایران صحبت کنیم باید بگوییم که تصویر ستاره‌های ایرانی هرچه بیشتر به واسطه فیلم‌هاشان ساخته می‌شود. ساختار سینمای ما تجاری و صنعتی نشده است و ستاره به مفهوم غربی آن، چیزی که دایر در نوشته‌هایش به آن اشاره می‌کند، محصول سینمای تجاری و صنعتی شده است. طبیعی است هنگامی که سینما تجاری نشده باشد، یعنی شرکت‌های بزرگ فیلمسازی وارد فرآیند ساخت فیلم‌ها نشده باشند، تبلیغات ستاره‌ها و استفاده از جذابیت‌های آن‌ها در تبلیغات کالاهای گوناگون نیز عمومیت نخواهد داشت.

روش‌شناسی پژوهش

در این پژوهش فیلم‌های ستاره زن سینمای بعد از انقلاب؛ هدیه تهرانی تحلیل شده‌اند. روش تحلیل فیلم‌ها از حیث معانی مستتر در آن‌ها تحلیل محتوای کیفی با رویکرد نشانه‌شناسی و از حیث امکان ارتباط دادن معانی با جامعه معاصرشان نقد برون‌نگر بوده است. ریچارد دایر نیز در کتاب خویش این روش را برای تحلیل ستارگان برگزیده است همانطور که دانلد (۱۳۹۱) می‌گوید نشانه‌شناسی یکی از رویکردها برای فهم معنای ستاره است: «مطالعات ستارگان از چهار رویکرد استفاده کرده‌اند: ۱- نشانه‌شناسی؛ ۲- میان‌متنی؛ ۳- روان‌کاوی؛ ۴- مخاطب‌شناسی. دو رویکرد اول ستاره را همچون متن می‌فهمند. اما رویکردهای سوم و چهارم بر رابطه‌ی میان تماشاگران و ستارگان انگشت می‌گذارند (همان: ۱۱۷) پرسشی که رویکرد نشانه‌شناسی به آن پاسخ می‌دهد آن است که چگونه ستارگان معنا پیدا می‌کنند؟» (همان)

فردینان دوسوسور اولین کسی بود که با مطرح کردن دو جز نشانه یعنی دال و مدلول نشانه‌شناسی را پی نهاد: (وولن، ۱۳۸۹: ۱۲۱). نشانه وجودی مرکب است از ۱) جنبه فیزیکی یعنی شی یا وجودی فیزیکی که از طریق حواس درک می‌شود، مانند طرز آرایش مو یا لباس ۲) جنبه مفهومی یعنی معنایی که آن شی یا وجود فیزیکی برای ما دارد (سلبی و کاودری، ۱۳۸۰: ۶۴). تحلیل نشانه‌شناختی به معنای موجود در متن‌ها می‌پردازد، سوسور تاکید می‌کند که معنی ناشی از تمایز بین نشانه‌هاست و این تمایزها بر دو نوع‌اند: همنشینی و جانشینی. منظور از همنشینی زنجیره‌ای از چیزهاست و تحلیل همنشینی یک متن نگاه کردن به آن همچون سلسله‌ای از رویدادها که به نوعی روایت خاص را می‌سازند (آسابرگر، ۱۳۸۹: ۳۲). تحلیل همنشینی به کشف معنای آشکار متن می‌پردازد و تحلیل جانشینی به معنای جست و جوی

الگوی پنهان تقابل‌های نهفته در متن و سازنده معنا است (آسابرگر، ۱۳۸۹: ۴۰-۳۹) اساس کار ما نیز در این پژوهش نشانه‌شناسی سوسوری است. بدین صورت که درمورد هر صحنه‌ی انتخابی، نشانه را مشخص کرده‌ایم و سعی کرده‌ایم معنای نهفته در آن را شرح دهیم. و همچنین به پیوندهای جانشینی و همنشینی در رابطه با ستاره پرداخته‌ایم. آشکار کردن ویژگی‌های شخصیتی ستاره در فیلم‌هایش، تحلیل جانشینی و ترسیم تصویر ستاره، تحلیل همنشینی بوده است.

روش نمونه‌گیری در بیشتر تحقیقات کیفی نمونه‌گیری هدفمند است و نمونه‌های تحقیق به این دلیل انتخاب می‌شوند که رخدادهای مربوط به آن‌ها نقش حیاتی در فهم فرایندها یا مفاهیم، و آزمون یا توضیح نظریه‌های پذیرفته شده ایفا می‌کنند (شوانت، ۱۹۹۷: ۱۲۸، به نقل از لیندلف و تیلور، ۱۳۸۸: ۱۷۳). معیار قضاوت در مورد اینکه چه وقت نمونه‌گیری به پایان می‌رسد، اشباع نظری است. انتخاب نمونه با هدف رسیدن به گزاره‌ها و روابطی صورت می‌گیرد که مستند به داده‌های تجربی باشد، نه با هدف تعمیم آماری (ذکایی، ۱۳۸۱: ۵۹).

در این تحقیق نیز با نمونه‌گیری هدفمند ۱۴ فیلم از هدیه تهرانی دیده شدند. بدین ترتیب که محقق از فیلم اول تهرانی شروع به تحلیل آن‌ها کرد و این تحلیل تا جایی که به تصویر ثابتی از وی در فیلم‌هایش رسید ادامه داشت. هنگام تحلیل یک فیلم به دلیل اینکه به طور کامل خارج از منظومه ستارگی این ستاره بود، از دایره تحلیل محقق حذف شد و در نهایت فیلم‌های زیر تحلیل شدند، سلطان (۱۳۷۶)، غریبانه (۱۳۷۶)، قرمز (۱۳۷۸)، سیاوش (۱۳۷۸)، شوکران (۱۳۷۹)، دست‌های آلوده (۱۳۷۹)، پارتی (۱۳۸۰)، آبی (۱۳۸۰)، چتری برای دو نفر (۱۳۸۰)، کاغذ بی‌خط (۱۳۸۱)، خانه‌ای روی آب (۱۳۸۲)، دنیا (۱۳۸۲) و دخترایرونی (۱۳۸۲). فیلم زمانه از دایره تحلیل محقق حذف شد و فیلم آبادان هم برای محقق غیرقابل دسترس بود.

واحد تحلیل پژوهش صحنه‌هایی منتخب از فیلم‌هاست که مرتبط با مفاهیم اصلی تحقیق هستند و در شناخت تصویر ستاره محقق را یاری می‌کرده‌اند. در نشانه‌شناسی تصویر سه دسته کلی از رمزها را برمی‌شمارند. ۱- رمزهای فنی. ۲- رمزگان فرم. ۳- محتوا (راودراد، ۱۳۸۸: ۱۰۲).

در این تحقیق به این دلیل که تعداد فیلم‌هایی که باید دیده و تحلیل می‌شدند و درمورد آن‌ها نتیجه‌گیری می‌شد بیشتر از حد معمول پژوهش‌هایی بود که اساس کار آن‌ها تحلیل نشانه‌شناختی فیلم است، این امکان را نداشتیم که ۱۴ فیلم را به این صورت که همه رمزگان‌ها را در مورد آن‌ها مورد توجه قرار دهیم، تحلیل کنیم. همچنین برای رسیدن به تصویر واحدی از ستاره که امری کلی و گسترده بود، اولویت با کل نگرستن به فیلم بود. باید همه‌ی فیلم دیده و تحلیل می‌شد. بنابراین رمزگان‌های فنی را به تمامی از تحقیق حذف کردیم به استثنای کلوز آپ یا

نمای بسیار درشت که ستاره در فیلم بسیاری از این نماها را به خود اختصاص می‌دهد. و به رمزگان‌های لباس، رمزگان‌های کلامی و غیر کلامی توجه کرده‌ایم.

تعریف مفاهیم تحقیق

سناره: ستاره با بازیگر متفاوت است و تفاوتش در محبوبیت او و تاثیرش در بالا رفتن میزان فروش فیلم است. محبوبیتی که باعث می‌شود همیشه خبرساز باشد و با وجود چند سال بازی نکردن همچنان خبرهایش برای مردم داغ و جذاب باشد مانند هدیه تهرانی در سینمای بعد از انقلاب ایران.

زن بیشتر نوگرا: برای درک معنای مفهوم مورد نظر در این پژوهش یعنی زن بیشتر نوگرا، ویژگی‌های زن سنتی و مدرن به صورت مقایسه‌ای در جدول زیر آمده است. محقق در ترسیم جدول از راودراد و زندی (۱۳۸۵) الگو گرفته و آن را با تحلیل‌های بدست آمده از پژوهش حاضر تکمیل کرده است.

زن سنتی	زن مدرن
کدبانوی خوبی است؛ در خانه داری و آشپزی خبره است.	در طول فیلم زن را در حال آشپزی یا خانه‌داری نمی‌بینیم.
پوشش: (بلوز و دامن می‌پوشد)	پوشش: (بلوز و شلوار می‌پوشد).
همراه همسرش است و در جهت رسیدن او به هدفش است.	شخصیت مستقلی دارد/ استقلال عمل دارد و اهداف خودش را دنبال می‌کند.
در بیشتر فیلم‌ها متاهل است.	در بیشتر فیلم‌ها مجرد یا مطلقه است.
زمان زیادی در خانه هستند/ بیشتر خانه‌دارند.	زمان بیشتری در بیرون از خانه هستند/ بیشتر شاغل‌اند.
بیشتر به طبقات پایین جامعه تعلق دارند.	بیشتر به طبقات بالای جامعه تعلق دارند.
توانایی‌هایی مانند خیاطی و... دارد.	توانایی‌های مانند رانندگی، نوازندگی و موفقیت در اجتماع دارد.
نقش زیادی در پیشبرد داستان ندارند- منفعل‌اند	نقش زیادی در پیشبرد داستان دارند- فعال‌اند
نقش مادری پر رنگ است.	نقش مادری کم رنگ است.
به شیوه‌های سنتی ازدواج می‌کند.	عاشق می‌شود و خود تصمیم به ازدواج می‌گیرد.
مردهای زندگی نقش پررنگی در اتفاقات زندگی دارند.	این خودش است که برای زندگی تصمیم می‌گیرد
از صحبت کردن با مردها شرم و خجالت دارد.	در میان مردها راحت است و به راحتی با آنها حرف می‌زند.
نقش اصلی فیلم در بیشتر موارد مردان هستند.	بیشتر نقش اول فیلم هستند.
اعتماد به نفس و جسارت زیادی ندارند.	اعتماد به نفس و جسارت زیادی دارند
در روابطش مطابق سنت‌ها عمل می‌کند.	مقابل سنت‌ها می‌ایستد.

یافته‌های پژوهش

باتوجه به محدودیت حجم مقاله و همچنین تعداد زیاد فیلم‌های تحلیل شده از آوردن

تحلیل‌های جانشینی نشانه‌شناسی به صورت مستقیم خودداری شده است و آن‌ها را به صورت غیر مستقیم به همراه تحلیل‌های هم‌نشینی آورده‌ایم. یافته‌های پژوهش را در دو بخش شرح می‌دهیم. در بخش اول مولفه‌های شکل‌گیری ستاره توضیح داده می‌شوند و در بخش دوم تصویر ستاره را در سینمای بعد از انقلاب ترسیم می‌کنیم.

بخش اول نتایج: مولفه‌های شکل‌گیری

کارگردان‌های مطرح در فیلم‌های ستاره، شخصیت ستاره در فیلم، نقش‌های مقابل ستاره، تفاوت ستاره با دیگر زنان فیلم و همچنین نوع فیلم‌هایی که ستاره در آن‌ها به ایفای نقش پرداخته‌است، از مهم‌ترین مولفه‌هایی بوده‌اند که در پژوهش، مورد نظر محقق قرار گرفتند. کارگردان مطرح: یکی از مولفه‌های شکل‌گیری ستاره کارکردن با کارگردان‌های مطرح است. هدیه تهرانی در فیلم‌های مسعود کیمیایی (سلطان)، بهروز افخمی (شوکران)، فریدون جیرانی (قرمز)، سامان مقدم (سیاوش و پارتی) و بهمن فرمان‌آرا (خانه‌ای روی آب) که همگی از کارگردانان مطرح سینمای ایران هستند، ایفای نقش کرده است.

نقش‌های مقابل ستاره‌ها: مردان مقابل ستاره خود از بازیگران مشهور و همچنین مطرح و یا از ستاره‌های مرد سینمای ایران بوده‌اند. از نظر شخصیتی آن‌ها در فیلم بیشتر خوش تیپ، صاحب نفوذ و از بعدی (مانند: مهربانی، معرفت، سنتی بودن، هنرمندی، ثروت) در بین مردان دیگر فیلم سرآمد هستند.

بازیگران مقابل ستاره: فریبرز عرب‌نیا (سلطان و شوکران)، ابوالفضل پورعرب (غریبانه و دست‌های آلوده)، محمدرضا فروتن (قرمز)، علی قربانزاده (سیاوش)، محمدرضا شریفی‌نیا (دنیا)، امین حیایی (دختر ابرونی)، علی مصفا (پارتی)، بهرام رادان (آبی)، رضا کیانیان (چتری برای دو نفر و خانه‌ای روی آب)، خسرو شکیبایی (کاغذ بی‌خط).

تفاوت با نقش‌های دیگر فیلم: ستاره با نقش‌های زن دیگر فیلم بسیار متفاوت است. و این تفاوت از جنبه‌های مختلف است. گاهی تفاوت در، شوریدن بر سنت‌ها است (دختر ابرونی) و گاهی در غرور و اعتماد به نفس بسیار (آبی)، گاهی در ثروتمند بودن وی است (چتری برای دونفر) و گاهی در مادری مدرن بودن (کاغذ بی‌خط).

هدیه تهرانی در شوکران با زن محمود که زنی خانه‌دار و به فکر خانواده و بچه‌هایش است متفاوت است وی زنی رند و زرنگ است که محمود را جذب می‌کند. در آبی با مادر خودش و مادر ارسطو (نقش اول مرد) و همچنین همسر دوست ارسطو بسیار متفاوت است. چرا که همه آن‌ها زنانی سنتی هستند حال سنتی بودن آن‌ها شدت و ضعف دارد اما مهتاب رانندگی می‌کند، پیانو می‌زند و کاری خارج از عرف و جسورانه برای انتقام از ارسطو انجام می‌دهد (به

خانواده ارسطو می‌گوید که پسرشان با او رابطه جنسی داشته است. در دختر/ایرونی نیز با همکاران و همچنین مادر خود بسیار متفاوت است و عقاید و رفتارهایی متفاوت از آنها دارد. و تفاوت او در فیلم برجسته شده است.

نوع فیلم‌های ستاره‌ها: نوع فیلم‌هایی که ستاره مورد نظر پژوهش در آنها به ایفای نقش پرداخته و محقق آنها را تحلیل متن کرده است، بیشتر اجتماعی و خانوادگی بوده‌اند. فیلم‌های سلطان، غریبانه، شوکران، سیاوش، دنیا، دختر ایرونی دست‌های آلوده، پارتی، آبی و خانه‌ای روی آب که تهرانی در آنها به ایفای نقش پرداخته، اجتماعی بوده‌اند. همچنین فیلم‌های کاغذ بی خط، چتری برای دو نفر و قرمز خانوادگی بوده‌اند.

شخصیت ستاره: تحلیلی که از شخصیت ستاره در فیلم‌هایش کرده‌ایم در ذیل تصویر ستاره یعنی تصویر زن بیشتر نوگرا، در بخش دوم شرح داده می‌شود.

بخش دوم: تصویر ستاره

در این بخش به ویژگی‌های شخصیتی و رفتاری ستاره که تصویر ستاره را شکل می‌دهند، اشاره می‌شود.

۱. فعال

هدیه تهرانی در همه فیلم‌هایش به استثنای سیاوش در روند داستان فعال است؛ « شاخص فعالیت زن در روایت را تنها در نقش و درجه تاثیرگذاری وی در حل تضاد اصلی می‌توان جستجو کرد» (میرفخرایی و فتحی، ۱۳۹۰: ۲۰۵). وی در حل تضاد داستان نقش اصلی را دارد، و اوست که قصه را به جلو می‌برد. در دنیا با نقشه وارد زندگی « حاجی » می‌شود و به آنچه که می‌خواهد، می‌رسد. در قرمز از همسرش طلاق می‌خواهد و تا انتهای فیلم نیز تسلیم نمی‌شود و سرسختانه می‌جنگد. در دختر/ایرونی نقش فعالی در داستان فیلم دارد.

۲. نقش اول فیلم

نقش اول فیلم، فردی است که داستان فیلم حول کنش‌های او روایت می‌شود و حذف وی باعث خدشه به روایت فیلم می‌شود (راوودراد و زندی، ۱۳۸۵). ستاره‌ی تحقیق حاضر، در بیشتر فیلم‌هایش نقش اول فیلم را داراست و محور داستان است. تهرانی در فیلم‌های قرمز، پارتی، چتری برای دو نفر، کاغذ بی خط، دنیا، دختر ایرونی، دست‌های آلوده، شوکران و آبی نقش اول فیلم را داراست. و داستان به مرکزیت او پیش می‌رود. در شوکران موضوع فیلم حول شخصیت وی روایت می‌شود و اوست که بیشترین اهمیت را در داستان فیلم دارد. در کاغذ بی خط فیلم از جایی شروع می‌شود که او تصمیم می‌گیرد به کلاس فیلم‌نامه نویسی برود. وی در سلطان،

سیاوش، خانه‌ای روی آب و غریبانه نقش اول فیلم را ندارد و نقش اول زن است.

۳. شاغل

تهرانی در بیشتر فیلم‌هایش یعنی سلطان، شوکران، قرمز، پارتی، دختر ابرونی، غریبانه، دست‌های آلوده، خانه‌ای روی آب و سیاوش شاغل است. و کار کردن او نیز در فیلم برجسته است به این معنی که هدیه تهرانی بیشتر در اجتماع و محیط کار نشان داده شده است تا در خانه و در حال آشپزی و خانه‌داری. مانند فیلم‌های سیاوش، پارتی، قرمز، شوکران. پارتی، سرسختی او را در کارش به تصویر کشیده است. تهرانی تنها در کاغذ بی‌خط خانه‌دار است.

۴. توانمندی در اجتماع

این ستاره نیمه دهه هفتاد، بیشتر در اجتماع موفق است و توانایی‌هایی دارد که در بیرون از خانه بروز یافته‌اند؛ در فیلم‌های آبی و چتری برای دو نفر توانایی نواختن پیانو دارد و در دست‌های آلوده توانایی چیدن سفره عقد، در قرمز نیز در کارش که پرستاری است، موفق است. تهرانی در فیلم‌های آبی، دنیا، دختر ابرونی، کاغذ بی‌خط و چتری برای دو نفر رانندگی می‌کند و رانندگی کردن وی برجسته شده و مورد تاکید فیلم‌ساز بوده است.

۵. مادی‌گرایی

تهرانی در هیچ فیلمی مذهبی نشان داده نشده و بیشتر با مادیات مانند پول و کار همبسته است. یا خودش ثروتمند است مانند چتری برای دو نفر یا شوهرش مانند قرمز، و یا اینکه پول داشتن برایش مهم است مانند شخصیتش در فیلم‌های شوکران، دست‌های آلوده و کاغذ بی‌خط. به غیر از مادی‌گرایی، غرور و انتقام‌گیری (قرمز، آبی، خانه‌ای روی آب) نیز ویژگی‌هایی هستند که در تهرانی بیشتر می‌بینیم.

ع. وضع مالی خانواده

هدیه تهرانی بیشتر از خانواده‌ای با وضع مالی خوب است. در فیلم‌های آبی، چتری برای دو نفر، سیاوش، دنیا، دختر ابرونی، غریبانه، دست‌های آلوده وضع مالی خوبی دارد. در فیلم‌های قرمز، پارتی، کاغذ بی‌خط وضع مالی وی متوسط است. البته در فیلم‌های شوکران، سلطان و خانه‌ای روی آب نیز وضع مالی خوبی ندارد. ضروری است به نکته‌ای اشاره شود؛ در فیلم‌هایی که وضع مالی خوبی ندارد، فقر او در فیلم برجسته نشده. در سلطان ما او را در قامت یک دختر دانشجوی می‌بینیم که از موقعیت پدرش (سرایدار خانه باهری) فاصله گرفته و در کنار خانواده باهری-که ثروتمند هستند- قرار دارد، و فقیر بودن او چندان به تصویر کشیده نشده است. در خانه‌ای روی آب نیز به هیچ وجه او را در قامت فردی که از نظر وضع مالی در موقعیت ضعیفی باشد، نمی‌بینیم. او که در منطقه‌ای بالا و متفاوت از محل زندگی خانواده‌اش، منشی‌گری می‌کند،

ارتباطی با خانواده‌ی فقیرش ندارد. در شوکران نیز وضع مالی خوبی ندارد اما در برخورد با محمود خود را فردی ثروتمند معرفی می‌کند و مخاطب بیشتر او را در خانه و شرایطی خوب مشاهده می‌کند.

۷. بالاتر بودن از مرد اول فیلم

تهرانی در بیشتر فیلم‌هایش در موقعیت بالاتری از مرد مقابلش - مرد اول فیلم - قرار دارد. در سیاوش، چتری برای دو نفر، غریبانه و آبی، وضع مالی تهرانی از مردان مقابلش بسیار بالاتر است و این اختلاف در فیلم برجسته شده است به گونه‌ای که در فیلم‌های آبی، غریبانه و چتری برای دو نفر موبایل داشتن او در مقابل موبایل نداشتن مرد مقابلش برجسته شده است. در فیلم‌های سلطان، پارتی، دختر ابرونی، دنیا، دست‌های آلوده از نظر مالی با مرد مقابلش برابری می‌کند. و در فیلم‌های شوکران و خانه‌ی روی آب از نقش اول مرد فیلم، پایین‌تر است.

۸. ارتباط آسان با مردان

هدیه تهرانی در فیلم‌های چتری برای دو نفر، سیاوش، پارتی، آبی، کاغذ بی‌خط، دنیا، دختر ابرونی، دست‌های آلوده و شوکران، با مردها راحت است به این معنی که با آن‌ها راحت وارد گفتگو می‌شود و بدون شرم و خجالت برخورد می‌کند. البته باید اضافه کرد که در بقیه فیلم‌ها نیز شاهد صحنه‌ای که تهرانی در آن در حرف زدن با مردها راحت نباشد یا از آنها شرم داشته باشد، نیستیم و در آن فیلم‌ها تنها راحت بودن وی برجسته نشده است.

۹. رعایت نکردن سنت‌های خانواده

تهرانی در فیلم‌های آبی، شوکران، کاغذ بی‌خط، دنیا، دختر ابرونی کارهای خارج از عرف خانواده انجام می‌دهد و سنت‌ها را رعایت نمی‌کند. در دختر ابرونی به دایی سنتی و خانواده‌اش پیشنهاد می‌دهد برای دخترشان به خواستگاری بروند، و با وجود مخالفت آن‌ها روی حرفش نیز پافشاری می‌کند. در آبی نیز به پدر و مادر ارسطو(پسری که از او عصبانی است و می‌خواهد انتقام بگیرد) می‌گوید که پسرشان با او رابطه جنسی داشته، در کاغذ بی‌خط تصویری که از مادر سنتی در ذهن ما وجود دارد را به هم می‌ریزد. او مادر است اما مادری که به کلاس فیلم‌نامه‌نویسی می‌رود و شب هم دیر می‌آید تا جایی که حتی مادرش نیز نگران او شده است. در شوکران بدون اطلاع پدرش به عقد موقت محمود در می‌آید و هنگامی که پدرش از موضوع مطلع می‌شود او را از خودش طرد می‌کند.

۱۰. عدم تاهل

تهرانی تنها در کاغذ بی‌خط متاهل است و در این فیلم است که داستان زندگی متاهلی یک زن روایت می‌شود. او در فیلم‌های چتری برای دو نفر، خانه‌ی روی آب و دست‌های آلوده از

همسرش طلاق گرفته است. در قرمز می‌خواهد از همسرش طلاق بگیرد و طلاق خواستن او برجسته شده است. در سلطان مجرد است. در سیاوش، آبی، دختر ابرونی، پارتی مجرد است و در انتهای فیلم تصمیم به ازدواج می‌گیرد. در غریبانه ازدواجی صوری می‌کند. در شوکران و دنیا زن دوم مردهایی می‌شود که صاحب خانواده هستند. چنانچه می‌بینیم در بیشتر فیلم‌هایش متاهل نبودن وی به تصویر کشیده شده است.

۱۱. مادری کم‌رنگ

هدیه تهرانی تنها در کاغذ بی خط مادر است. آن هم نه مادری مطابق با تصور ما از مادر سنتی. وی در عین مادر بودن به فکر دنیای شخصی خودش نیز هست. مادری نیست که همه زندگی‌اش را مانند خیلی از مادران وقف بچه‌هایش کرده باشد. تهرانی در کاغذ بی خط به مدت ۱۰ روز با وجود داشتن دو بچه به منزل مادرش می‌رود تا با آرامش و تمرکز بتواند فیلم‌نامه‌اش را بنویسد.

۱۲. مستقل

تهرانی در فیلم‌های زنی مستقل است. او حق دارد عاشق شود بعد از دواج کند، حق دارد طلاق بگیرد و در کل برای زندگی خویش تصمیم بگیرد. در فیلم‌های سلطان، غریبانه، آبی، دختر ابرونی و پارتی عاشق می‌شود و تاکید محتوای فیلم روی عاشق شدن او بوده است. عاشق شدن زن هم نوعی قائل شدن شخصیت مستقل برای اوست. تهرانی در فیلم‌های قرمز، خانه‌ای روی آب و چتری برای دو نفر طلاق گرفته است. در قرمز داستان فیلم از طلاق خواستن او آغاز می‌شود. وی در هیچ فیلمی از روی اجبار ازدواج نکرده است که بر شخصیت مستقل او در فیلم‌هایش دلالت می‌کند.

۱۳. اعتماد به نفس و جسارت

هدیه تهرانی در فیلم‌های قرمز، سلطان، پارتی، آبی، چتری برای دو نفر، کاغذ بی خط، دنیا، دختر ابرونی، دست‌های آلوده، شوکران اعتماد به نفس زیادی دارد و جسور است. در فیلم‌های سلطان، قرمز، آبی، چتری برای دو نفر، کاغذ بی خط، دنیا، دختر ابرونی و دست‌های آلوده، صراحت لهجه دارد به این معنی که در صحبت کردن جسارت زیادی دارد و پاسخ حرف دیگران را سریع می‌دهد. در فیلم‌های شوکران، دختر ابرونی، دنیا، پرحرف است. در آبی غرور و اعتماد به نفس زیادی دارد. در قرمز بسیار شخصیت متکی به نفس دارد.

۱۴. پوشش متفاوت

تهرانی در همه فیلم‌ها به غیر از غریبانه و سلطان، بلوز و شلوار می‌پوشد. و پوشش بیرونش نیز مانند کوتاه و شلوار است.

۱۵. رند و زیرک

تهرانی زنی زرنگ است که در فیلمی مانند دنیا با نقشه وارد زندگی مردی می‌شود و به آنچه که می‌خواهد می‌رسد. در خانه‌ای روی آب افرادی را برای کشتن دکتری که باعث شده هیچ وقت بچه‌دار نشود و البته مدتی نیز همسرش بوده، اجیر می‌کند. در دختر ابرونی با توانایی بسیار کارگاه مجسمه‌سازی پدرش را به تنهایی اداره می‌کند. وی در هیچ فیلمی فریب کسی را نخورده است.

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

در این مقاله با استفاده از نظرات دایر درباره ستاره و با روش تحلیل محتوای کیفی تکنیک نشانه‌شناسی به دنبال یافتن معناهای نهفته در ستاره زن نیمه دوم دهه ۷۰ سینمای ایران و مشخص کردن مولفه‌های شکل‌گیری ستاره بودیم، نتایج این پژوهش نشان داد که مولفه‌های شکل‌گیری ستاره در سینمای ایران در فیلم‌های ستاره‌ها عبارتند از: کارگردان‌های مطرح، نوع فیلم‌ها، تفاوت ستاره با زن‌های دیگر فیلم، نقش‌های مقابل ستاره و همچنین تصویر ستاره در فیلم. به نظر می‌رسد این مولفه‌ها در روند تبدیل بازیگر به ستاره نقش بسیار پررنگی دارند، چرا که ستاره با کمک این مولفه‌ها توانسته است از بازیگران دیگر فاصله بگیرد و وارد مرحله ستارگی شود، همانطور که دایر نتیجه می‌گیرد که برای تبدیل شدن به ستاره « باید آدم شایسته در فیلم‌های شایسته در زمان شایسته باشی » هدیه تهرانی نیز با شخصیتی متمایز در فیلم‌هایی با موضوعات روایی مناسب و کارگردانان حرفه‌ای و به همراه بازیگران مطرح در نقش مقابل، به ستاره تبدیل شده است، البته از بین این مولفه‌ها، تصویری که از خود در فیلم‌های مختلف ارائه می‌دهد طبق نظریه دایر بیشترین نقش را در ستاره شدن وی دارد، تهرانی در فیلم‌هایش نقش اول فیلم، فعال، شاغل، توانمند در اجتماع، مادی‌گرا، در خانواده‌ای با وضع مالی خوب، بالاتر از مرد اول فیلم، راحت در ارتباط‌گیری با مردان، غیر ملتزم به سنت‌های خانواده، مجرد، مستقل، دارای اعتماد به نفس و جسارت بالا و پوشش متفاوت است از این روی وی زنی بیشتر نوگرا نامیده می‌شود.

همچنین ظهور یک ستاره، اوج گرفتن، افول و تغییر تصویر ستاره همگی با شرایط اجتماعی و سیاسی و در واقع با معنایی که مخاطبان از ستاره دریافت می‌کنند، ارتباط دارد. ستاره ممکن است بازتاب شرایط جامعه باشد، ممکن است اعتراضی به شرایط حاکم بر جامعه باشد و یا بر تناقضات سرپوش بگذارد. در هر صورت عنصر «زمان شایسته» نیز در شکل‌گیری تصویر ستاره نقش ویژه‌ای دارد، تصویر هدیه تهرانی در فیلم‌هایش به عنوان ستاره زن سینمای بعد از انقلاب ایران، با شرایط سیاسی و اجتماعی دوران ظهور و اوج خود ارتباط مستقیم دارد. وی توانسته

است با شخصیتی مناسب زمانه خویش به ستاره تبدیل گردد. تصویر هدیه تهرانی در فیلم‌هایش در پی تغییر شرایط جامعه برای زنان و تغییر نگاه مردان به زنان و همچنین تغییر نگاه زنان به خودشان متولد شده است. در سال‌های نیمه دوم دهه هفتاد تغییرات اجتماعی سرعت زیادی به خود گرفتند و در بعضی جهات مانند مسایل زنان این تغییرات بسیار قابل تامل بود.

برای مثال تعداد سازمان‌های غیردولتی زنان تا پایان ۱۳۷۹، نسبت به ۱۳۷۶، ۲/۷ برابر رشد کرده، ورودی دختران به دانشگاه‌ها از ۳۶/۱ درصد در ۱۳۷۶ به ۶۲ درصد در ۱۳۷۹ رسیده، تعداد مراکز آموزش فنی و حرفه‌ای زنان از ۴۱ مرکز در سال ۱۳۷۶ به ۱۲۰ مرکز در سال ۱۳۷۹ افزایش یافته، مجوز انتشار ۲۴ نشریه با موضوعات زنان از ۱۳۷۶ تا ۱۳۷۹ صادر شده، تعداد مدیران مسئول زن در نشریات از ۲۷ نفر در سال ۷۵ به ۶۱ نفر در سال ۷۹ افزایش یافته و همچنین تعداد داوطلبان زن نمایندگی مجلس شورای اسلامی در انتخابات ششم مجلس نسبت به دور قبل ۴۴ درصد رشد کرده است (بیران، ۱۳۸۱: ۲۱۴) ضمن آنکه در دو دهه بعد از انقلاب اسلامی نسبت زنان باسواد کشور از ۳۶ درصد به بیش از ۷۴ درصد رسیده است و این نسبت برای زنان شهری تقریباً ۸۲ درصد است. (رضایی، ۱۳۷۷: ۱۱۰). در فاصله این دو دهه، ایران از یک جامعه نیمه شهری- نیمه روستایی به جامعه‌ای شهری و یا شهرگرا تبدیل شد (سازمان مدیریت و برنامه ریزی کشور، ۱۳۷۹: ۲۹-۲۸).

طی این سال‌ها رشد طبقه متوسط جدید و رشد اقشار جدید اجتماعی فرهنگی که از انقلاب و مخصوصاً در دوران بعد از جنگ شدت گرفته بود، ادامه یافت و این طبقات و اقشار جدید صحنه سیاست را با درخواست‌های جدیدی مواجه کردند. عواملی همچون رشد طبقاتی جدید اقتصادی، رشد طبقه جدید فرهنگی ناشی از گسترش آموزش عالی، باعث شکل‌گیری قشربندی‌های جدید اجتماعی در کشور گردید (فوزی، ۱۳۸۴: ۳۴۷) مجموعه این تحولات به ظهور هویت‌های جدید فردی و اجتماعی کمک کرد و تغییر نگرش‌ها و هنجارها و افزایش سطح مطالبات اجتماعی، فرهنگی و سیاسی را باعث گردید. این تحولات درباره زنان شتاب بیشتری داشت، مسئله زنان در جامعه اهمیت یافت، زنان در عرصه‌های مختلف اجتماعی بیش از پیش حاضر شدند و همین حضور حداکثری آن‌ها نویدبخش اعتماد به نفس، جسارت و استقلالی و سایر ویژگی‌هایی بود که در هدیه تهرانی ستاره سینمای آن دوران متبلور شده است.

بنابراین نظرات دایر مبنی بر اینکه جاذبه ستاره محصول معانی خاصی است که ستاره در خود دارد درباره هدیه تهرانی اثبات شد و مشخص شد که وی دارای معانی و ارزش‌هایی است که برای جامعه آن زمان جذاب بوده است. صفات برجسته هدیه تهرانی در فیلم‌هایش، همگی

معلول و البته بازتابی از جامعه تغییر یافته ایران در نیمه دوم دهه ۷۰ است.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

- آسابرگر، آرتور (۱۳۸۹) روش‌های تحلیل رسانه‌ها، ترجمه پرویز اجلالی، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
- اجلالی، پرویز (۱۳۸۳) دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران جامعه‌شناسی فیلم‌های عامه پسند ایرانی (۱۳۵۷-۱۳۰۹)، تهران: فرهنگ و اندیشه.
- اناری، علی (۱۳۸۸) «راه پر پیچ و خم بازیگری در سینمای پس از انقلاب»، نشریه خیر.
- ببران، صدیقه (۱۳۸۱) سیر تاریخی نشریات زنان در ایران معاصر، تهران: نشر روشنگران و مطالعات زنان.
- داند، پل (۱۳۹۱) «مطالعات ستارگان» در نظریه فیلم عامه پسند، جوآن هاووز و مارک یانکوویچ، مترجم، پرویز اجلالی، تهران: نشر ثالث.
- دایر، ریچار (۱۳۸۲) «بدن‌های آسمانی: ستارگان سینما و جامعه»، مترجم، نیما ملک محمدی، ارغنون شماره ۲۳.
- ذکایی، محمد سعید (۱۳۸۱) «نظریه و روش در تحقیقات کیفی»، فصلنامه علوم اجتماعی دانشگاه علامه طباطبایی، شماره ۱۷.
- راودراد، اعظم و مسعود زندی (۱۳۸۵) «تغییرات نقش زن در سینمای ایران»، رسانه‌های جهانی (Global Media)، نسخه‌ی فارسی مجله اینترنتی، دانشگاه تهران.
- راودراد، اعظم (۱۳۸۸) «نگاهی جامعه‌شناختی به فیلم‌های حاتمی کیا»، مجله جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، سال اول، شماره اول.
- رازی فر، افسر (۱۳۷۹) «بررسی جایگاه زن در سینما از نگاه نشریات زنان»، در نمای آگینه؛ مجموعه مقالات همایش زن و سینما ۲۶ دی ماه ۱۳۷۸، تهران: انتشارات سفیر صبح.
- رضایی، عبدالعلی (۱۳۷۷) «نیمه پر لیوان» در انتخاب نو: تحلیل‌هایی جامعه‌شناسانه از واقعه دوم خرداد، مجموع نویسندگان، تهران: انتشارات طرح نو.
- سازمان مدیریت و برنامه ریزی کشور (۱۳۷۹) تحولات کشور و عملکرد دولت؛ گزارش رئیس جمهور به مردم، تهران: انتشارات مرکز آموزش مدیریت دولتی.
- سلبی، کیت و ران کاودری (۱۳۸۰) راهنمای بررسی تلویزیون، ترجمه علی عامری مهابادی، تهران: سروش.
- سلطانی گرد فرامرزی، مهدی (۱۳۸۳) «زن در سینمای ایران»، هنرهای زیبا، شماره ۱۸ تابستان.
- شیخ مهدی، علی (۱۳۸۲) فیلم مردم پسند: تعامل فرهنگی - اجتماعی، انتشارات سوره مهر.
- (۱۳۸۳) «ستاره‌ی سینما تحلیل بر نقش ستارگان در فیلم‌های مردم پسند» کتاب ماه هنر، شماره ۷۳.
- صدر، حمید رضا (۱۳۸۱) درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران، تهران: نشر نی.

- فغفوری، گیسو(۱۳۹۱) سرگذشت سینما در ایران، تهران: نشر افق.
- فوزی، یحیی (۱۳۸۴) تحولات سیاسی اجتماعی بعد از انقلاب اسلامی، نشر عروج، جلد دوم.
- فیلیپس، پاتریک (۱۳۷۷) «ژانر، ستاره و مولف»، ترجمه، فتاح محمدی، فصلنامه فرهنگ و هنر فارابی، تابستان ۱۳۷۷، ش ۲۹.
- کینزبرگ، آیرا (۱۳۷۹) فرهنگ کامل فیلم، مترجم، رحیم قاسمیان، تهران: انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی حوزه هنری.
- لیندلف، تامس و برایان تیلور(۱۳۸۸) روش‌های تحقیق کیفی در علوم ارتباطات، ترجمه عبدالله گیویان، تهران: همشهری.
- مک‌کوایل، دنیس(۱۳۸۵) درآمدی بر نظریه ارتباطات جمعی، ترجمه، پرویز اجلالی، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها، چاپ دوم.
- میرفخرایی، تژا و اسماعیل فتحی(۱۳۹۰) «تصویر زن در فیلم‌های عامه پسند و نخبه‌گرای دهه هفتاد سینمای ایران»، فصلنامه فرهنگ ارتباطات، سال اول، شماره اول.
- نایت، آرتور(۱۳۹۱) تاریخ سینما، ترجمه نجف دریابندری، تهران: امیرکبیر، چاپ نهم.
- وولن، پیتر (۱۳۸۹) نشانه‌های و معنا در سینما، مترجم، عبدالله تربیت و بهمن طاهری، تهران: انتشارات سروش، چاپ پنجم.
- هیوارد، سوزان(۱۳۸۸) مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی، ترجمه، فتاح محمدی، زنجان: نشر هزاره‌ی سوم، چاپ سوم.
- Dyer, Richard(2011) **stars**, London. British film institute, fifth edition.
- Morin, edgar(1960) **the stars**, new york, grove press.