Sociology of Culture and Art | Volume 4. Issue 3. Autumn 2022. Pages 125 to 145

Research Paper

An Analysis of the Archetype of Male Personality in Iranian Cinema; Case Study of the Movie "Sholevar"

Majid Soleimani Sasani[1]*, Masoomeh Shams Esmaeili[2], Faeze Jabarpour[3]

1. Assistant Professor of Social Communication Sciences, Faculty of Social Sciences, University of Tehran, Tehran, Iran
2. PhD Student in Communications Science, Faculty of Social Sciences, University of Tehran
3. Master's student in Communications Science, Faculty of Social Sciences, University of Tehran

Received: May 16, 2022
Accepted: Desember 21, 2022
Available online: December 21, 2022

Abstract

In recent decades, Feminism and Women's Studies in various fields have become very prominent to show the exclusion of women but this marginalized men's studies. This problem also exists in the study and analysis of male cinematic characters. Various studies have analyzed the representation of women in cinema and art, but few studies have analyzed the male personality.

The theoretical approach in this research is based on Jean Shinoda Bolen's Archetypal theory. The movie "Sholevar" (2017) has also been analyzed as a case by Fiske semiotic method. "Sholevar" as a case study of this research, has many scientific advantages. This film is character-driven; And has a central character that the audience follows almost all the stories with his mentality throughout the film. The narrator also helps by presenting the inner monologues of the characters.

The results of research and analysis of the film sequences show that the closest male archetype to the main character of the film - Farid - is "Poseidon". The most important commonalities between Farid and Poseidon are emotional spirit, overt and covert anger, bad temper, resentment and revenge, self-righteousness and violation of the rights of others, anomaly, self-confidence, and at the same time being ignored, preferring emotion to logic in Reactions, interest in natural elements, etc.

Keywords:
Archetype, Myth, Shinoda Bolen, Sholevar, Semiotics, cinema, male personality.

Soleimani Sasani, M., Shams, M., & Jabarpour, F. (2022). An Analysis of the Archetype of Male Personality in Iranian Cinema; Case Study of the Movie "Sholevar"“*Sociology of Culture and Art*, *4*(3), 125-145.

Corresponding author: Majid Soleimani Sasani
Address: Faculty of Social Sciences, University of Tehran, Tehran, Iran
Tell: +989126495603
Email: msoleimani@ut.ac.ir

Extended Abstract

1- Introduction:

In recent decades, Feminism and Women's Studies in various fields have become very prominent to show the exclusion of women but this marginalized men's studies. This problem also exists in the study and analysis of male cinematic characters. Various studies have analyzed the representation of women in cinema and art, but few studies have analyzed the male personality.

This research can be used as an example of the application of this analytical approach by researchers in the fields of cinema, communication, cultural studies, and even psychoanalysis. In addition, policymakers and artists can, with the help of such analyzes, gain a more comprehensive understanding of how male characters are represented in Iranian cinema.

2- Methods and Theoretical approach:

The theoretical approach in this research is based on Jean Shinoda Bolen's Archetypal theory. The movie "Sholevar" (2017) has also been analyzed as a case by Fiske semiotic method. "Sholevar" as a case study of this research, has many scientific advantages. This film is character-driven; And has a central character that the audience follows almost all the stories with his mentality throughout the film. The narrator also helps by presenting the inner monologues of the characters. As a result, the character-centric nature of the film and the presence of some signs and symbols in "Sholevar" make it possible for us to adapt the characters to the archetypes. It therefore allows the researcher to have a myth-archetypal analysis. The film stars a middle-aged man who has failed in many aspects of life and work. He is often rejected by society and has some moral and social problems such as jealousy, resentment, anger and addiction.

The background of the research shows that the manner of showing and analyzing masculinity in the films is more based on the ideal model of the hero and less attention is paid to the analysis of archetype. Also, Iranian researches have generally analyzed female characters in the film. Therefore, so far no research has been conducted with the approach of archetypal analysis on male personality in Iranian cinema.

3- Results:

The results of research and analysis of the film sequences show that the closest male archetype to the main character of the film - Farid - is "Poseidon". The most important commonalities between Farid and Poseidon are emotional spirit, overt and covert anger, bad temper, resentment and revenge, self-righteousness and violation of the rights of others, anomaly, self-confidence, and at the same time being ignored, preferring emotion to logic in Reactions, interest in natural elements, etc.

4- Conclusion:

Carl Jung introduced the concept of the collective unconscious. He believed that many beliefs, ideas, and mental patterns on a macro level are the same among human beings and inherited from their ancestors. This makes some patterns, values, and symbols common among human beings. Although human beings do not have direct access to this collective psyche; myths and archetypes prevent this connection from being broken. Movies and works of art in general are a place to show and reproduce these myths and archetypes, and according to Jung, artists can use them to influence the deepest layers of the audience's soul.

5- Funding

There is no funding support

6- Authors' contributions

Majid Soleimani Sasani, the corresponding author of this article, is an Assistant Professor of Social Communication Sciences, Faculty of Social Sciences, University of Tehran, Tehran, Iran.

7- Conflict of interests

Authors declared no conflict of interest

فصلنامه علمی جامعه شناسی فرهنگ و هنر
دوره چهارم، شماره سوم، پاییز ۱۴۰۱، صفحات ۱۴۵-۱۲۵

مقاله پژوهشی

تحلیل کهن‌الگوییِ شخصیت مردانه در سینمای ایران؛ مطالعهٔ موردی فیلم «شعله‌ور»

مجید سلیمانی ساسانی [۱*]، معصومه شمس اسمعیلی[۲]، فائزه جبارپور[۳]

۱. عضو هیئت علمی گروه ارتباطات، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه تهران، تهران، ایرا .(نویسنده مسئول).
۲. دانشجوی دکتری علوم ارتباطات، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
۳. کارشناس ارشد علوم ارتباطات، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۲۶ اردیبهشت ۱۴۰۱
تاریخ پذیرش: ۳۰ آذر ۱۴۰۱
تاریخ انتشار: ۳۰ آذر ۱۴۰۱

چکیده

در سال‌ها و دهه‌های اخیر مطالعات زنان با هدف مقابله با نادیده‌گرفتن آن‌ها در حوزه‌های مختلف بسیار پررنگ شد؛ تاحدی که این بار به‌نوعی مطالعات مردان در حاشیه قرار گرفت. این مسئله در خصوص مطالعه و تحلیل شخصیت‌های سینمایی مرد نیز وجود دارد. در حالی که پژوهش‌های مختلفی به تحلیل بازنمایی زنان در آثار سینمایی و هنری پرداخته‌اند، تعداد پژوهش‌هایی که شخصیت مردانه را تحلیل کرده باشند بسیار معدود است. رویکرد نظری در این پژوهش، مبتنی بر نظریهٔ کهن‌الگویی جین شینودابولن (یکی از پیروان یونگ) بوده و فیلم سینمایی «شعله‌ور» (۱۳۹۶) به‌عنوان نمونه با روش نشانه‌شناسی فیسک مورد تحلیل قرار گرفته است. فیلم «شعله‌ور» (۱۳۹۶) به‌عنوان نمونهٔ تحلیل این پژوهش، از لحاظ علمی مزیت‌هایی دارد که آن را به نمونه‌ای مناسب برای تحلیل تبدیل کرده است. فیلم، شخصیت‌محور است؛ به این معنا که یک شخصیت مرکزی دارد که مخاطب در طول فیلم تقریباً همهٔ ماجراها را با ذهنیت او دنبال می‌کند. راوی نیز با ارائه تک‌گویی‌های درونی و سیلانات ذهنی شخصیت‌ها به این مسئله کمک می‌کند. نتایج نشان می‌دهد که نزدیک‌ترین کهن‌الگو به شخصیت اصلی فیلم (فرید) پوزیدون است. کارگردان فیلم با تصویرکردن فرید، شخصیت کهن‌الگویی پوزیدون را تداعی می‌کند. مهم‌ترین شباهت بین شخصیت مردانهٔ فیلم و شخصیت کهن‌الگویی مردانه، داشتن روحیهٔ خشم، کینه‌توزی و انتقام‌جویی است.

واژه‌های کلیدی:
کهن‌الگو، اسطوره، شینودابولن، شعله‌ور، نشانه‌شناسی، سینما، شخصیت مردانه.

استناد: سلیمانی ساسانی، مجید، شمس، معصومه و جبارپور، فائزه. (۱۴۰۱). تحلیل کهن‌الگویی شخصیت مردانه در سینمای ایران؛ مطالعهٔ موردی فیلم «شعله‌ور». *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۴(۳)، ۱۴۵-۱۲۵.

*** نویسنده مسئول:** مجید سلیمانی ساسانی
نشانی: دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران
تلفن: ۰۹۱۲۶۴۹۵۶۰۳
پست الکترونیکی: msoleimani@ut.ac.ir

۱- مقدمه و بیان مسئله

در سال‌ها و دهه‌های اخیر، زنان و مسائل آن‌ها در جامعه، به یکی از موضوعات مهم در بحث‌ها و نظریه‌ها و پژوهش‌ها تبدیل‌شده است. این توجه را می‌توان از آثار گسترش مطالعات فمینیستی و مقابله با رویکرد نادیده‌گرفتن زنان در جامعه دانست. جنبش‌ها و موج‌های فمینیسم با وجود تفاوت‌ها در ریشه و عملکرد، در مجموع دغدغهٔ توجه به زنان و محو نشدن آن‌ها ذیل نظام مردسالار را مدنظر داشتند. برخی ریشه‌های هزارساله برای فمینیسم در اساطیر و نمایشنامه‌های کلاسیک مطرح کرده‌اند؛ اما در دهه‌های انتهایی قرن بیستم بود که کم‌کم مسائل مختلفی از جمله جنسیت، پررنگ‌تر از تحلیل‌های مربوط به طبقه و ایدئولوژی شد. فمینیست‌ها می‌خواستند آرایش قدرت و سازوکارهای روانی/ اجتماعی‌ای را که منجر به تثبیت نظام مردسالار می‌شود آشکار کنند. خصوصاً این ادعا وجود دارد که رسانه‌های جمعی، به ویژه فیلم به بازتولید کلیشه‌های مربوط به زنانگی می‌پردازند (ملائی و امیر، ۱۳۹۹). بنابراین نیت فمنیست‌ها نه‌فقط تغییر نظریهٔ فیلم، بلکه تغییر روابط اجتماعی‌ای بود که بر پایهٔ چنین سلسله‌مراتبی شکل‌گرفته بودند. موج فمینیستی در مطالعات فیلم، نخستین بار با ظهور جشنواره‌های فیلم زنان در ۱۹۷۲ رخ داد. فمینیسم یک زمینه روشی و نظری را فراهم کرد که برای ابعاد مختلف تفکر درباره فیلم کارکردهایی ضمنی داشت (نگاه کنید به: استم، ۱۳۸۹).

اما مسئلهٔ پژوهش حاضر، مطالعات فمینیستی سینما نیست؛ بلکه در مقابل، مطالعهٔ شخصیت مردانه در سینماست. علت طرح پیشینه‌ای مختصر از فمینیسم به‌عنوان مقدمه، این بود که به نظر می‌رسد تحت‌تأثیر این موج‌ها و برای جبران خلأهای این حوزه، کانون توجه به‌قدری به‌سمت مطالعات زنان و به‌طور خاص، شخصیت‌های زن در سینما چرخیده که این بار مطالعات مردان در سایهٔ این پژوهش‌ها و مباحث گُم شده است. این نکته را وقتی بهتر دریافتیم که با جستجو برای پژوهش‌های مرتبط به تحلیل شخصیت مردانه در سینمای ایران، با انبوهی از پژوهش‌ها دربارهٔ تحلیل شخصیت زنان در سینما، تحلیل مربوط به زنان و مردان و یا مطالب غیرمرتبط دیگر روبه‌رو شدیم. تعداد پژوهش‌هایی که مشخصاً شخصیت مردانه را در سینمای ایران تحلیل کرده باشند بسیار کم است. حال آنکه به نظر می‌رسد باید اعتدالی در این زمینه وجود داشته باشد و همان‌قدر که تحلیل شخصیت زنانه در فیلم‌ها اهمیت دارد، تحلیل شخصیت مردانه نیز مهم است. زیرا مخاطبان سینما و همچنین شخصیت‌های آثار سینمایی، هم زن و هم مرد هستند. هردو جنس می‌توانند از فیلم‌ها تأثیر بگیرند، با شخصیت‌های آن‌ها همذات‌پنداری کنند و حتی در مراحل عمیق‌تر روانی شخصیت، خود را روی شخصیت‌های فیلم فرافکنی کرده و با آن‌ها همدل و همراه شوند.

با این مقدمه، مسئلهٔ این پژوهش برداشتن گامی درجهت پرکردن این خلأ است. در این زمینه، فیلم «شعله‌ور» (۱۳۹۶) به‌عنوان نمونهٔ تحلیل این پژوهش، از لحاظ علمی مزیت‌هایی دارد که آن را به نمونه‌ای مناسب برای تحلیل تبدیل کرده است. فیلم، **شخصیت‌محور است؛** به این معنا که یک شخصیت اصلی و مرکزی دارد که مخاطب در طول فیلم تقریباً همهٔ ماجراها را با ذهنیت او دنبال می‌کند. بهره‌مندی از تک‌گویی‌های درونی و سیلانات ذهنی شخصیت‌ها از جمله مهم‌ترین تکنیک‌های روایی است که در بسیاری از آثار حمید نعمت‌الله (کارگردان فیلم شعله‌ور) به چشم می‌خورد. این تکنیک دریچه‌ای برای شناخت بهتر و بیشترِ شخصیت‌های فیلم و درونیات آن‌ها برای مخاطبان باز می‌کند. در صورتی که شخصیت با یک اختلال روانی هم درگیر باشد و این اختلال روی روابط او با سایر افراد تأثیر بگذارد، تحلیل روان‌کاوانه به‌طور مضاعفی کاربرد خواهد داشت (پاینده، ۱۳۹۷). همچنین شخصیت‌محور بودن فیلم و وجود برخی نشانه‌ها و نمادها در فیلم «شعله‌ور»، امکان تطابق این شخصیت‌ها با کهن‌الگوها و درنتیجه امکان تحلیل اسطوره‌ای-کهن‌الگویی را برای پژوهشگر فراهم می‌کند. نقش اول این فیلم یک مرد میان‌سال است که در بسیاری از جنبه‌های زندگی و کاری با شکست مواجه شده، معمولاً توسط اجتماع طرد می‌شود و با برخی مشکلات اخلاقی و اجتماعی همچون حسد، کینه، خشم و اعتیاد دست‌به‌گریبان است. نوع روایت فیلم به‌گونه‌ای است که مخاطب می‌تواند به جهان ذهنی این شخصیت نزدیک شده و روانِ او را بکاود.

با توجه به نکات ذکرشده، فیلم «شعله‌ور» نمونه‌ای مناسب برای واکاوی چگونگی به تصویر درآوردن شخصیت مرد در سینمای ایران بوده و قابلیت تحلیل با روش کهن‌الگویی را دارد. لازم به ذکر است که تاکنون پژوهشی با رویکرد نظری کهن‌الگویی در مورد شخصیت مردانه در سینمای ایران و به‌طور خاص روی فیلم «شعله‌ور» انجام‌نشده است. این پژوهش می‌تواند به‌عنوان نمونه‌ای از کاربست رویکرد تحلیلی مذکور مورد استفادهٔ پژوهشگران حوزه‌های مطالعاتی سینما، ارتباطات، مطالعات فرهنگی و

حتی روان‌کاوی قرار بگیرد. به‌علاوه سیاست‌گذاران و تولیدکنندگان آثار هنری می‌توانند با کمک چنین تحلیل‌هایی، درک جامع‌تری از نحوهٔ به تصویر درآمدن شخصیت مردانه در سینمای ایران پیدا کرده و برای تداوم، تصحیح یا اعتلای این نوع بازنمایی‌ها بکوشند.

۲- پیشینهٔ پژوهش

۲-۱: پیشینهٔ تجربی

بسیاری از پژوهش‌های داخلیِ انجام‌شده در حوزهٔ تحلیل شخصیت فیلم‌ها، از جمله مواردی که با مبنای نظری کهن‌الگویی انجام شده‌اند، شخصیت‌های زنانه را مد نظر داشته‌اند (برای مثال نگاه کنید به: شاهرودی، ۱۳۹۷ و شاهرودی، ۱۳۹۸). نمونه‌های کمی وجود دارد که به تحلیل شخصیت مردانه در سینمای ایران پرداخته‌اند. در این زمینه، اسماعیلی و شرف‌الدین (۱۳۹۰) در پژوهشی، ابعاد شخصیتی مرد را از متون دینی اسلامی و اشعار سعدی استخراج کرده و سپس فیلم سینمایی «واکنش پنجم» را به‌عنوان نمونه با تحلیل روایت و تحلیل رمزگان فیسک تحلیل کرده‌اند. آنان در پژوهشی دیگر نیز ارتباط نظریات مربوط به ارتباط زن و مرد، نظریهٔ حاکمیت مردان، نظریهٔ تفاوت، برابری زنان و مردان و نظریهٔ مکمّلیت با سینما را بررسی کرده و فیلم «تسویه حساب» را مورد تحلیل قرار داده‌اند (شرف‌الدین و اسماعیلی، ۱۳۹۲). نتایج هر دو پژوهش حاکی از آن است که ویژگی‌های شخصیت مرد در این دو فیلم، نه‌تنها با فرهنگ اسلامی مطابقت ندارد، بلکه غالباً خلاف آن است.

در میان پژوهش‌های خارجی، پژوهش «تحلیل مردانگیِ نقش اصلی در فیلم سیمون[1]»، با روش تحلیل توصیفی و با استفاده از نظریهٔ مردانگی[2]، به تحلیل دیالوگ‌ها و برخی تصاویر فیلم پرداخته است و نتیجه می‌گیرد که مردانگی در نقش اصلی در هفت حوزه ظاهر می‌شود: فیزیک[3] [بدن]، کارکرد[4]، تجاوز جنسی[5]، احساس[6]، روشنفکری[7]، شخصیت[8] و سایر ویژگی‌های شخصی[9] (امانی ایلا[10]، ۲۰۱۴). پایان‌نامهٔ دیگری نیز به بررسی نحوهٔ نمایش مردانگی در فیلم‌های نیکلاس ویندینگ رفن[11] (کارگردان دانمارکی) می‌پردازد و مدعی است که جریان اصلیِ فیلم‌های هالیوودی به‌طور عام و سینمای اَکشنِ مردانه به‌طور خاص، رفتار خشونت‌آمیز مردانه را به‌عنوان یک الگوی ایدئال قهرمانی نشان می‌دهند. اما شخصیت‌های مرد در فیلم‌های این کارگردان به نقد این الگو پرداخته و نشان می‌دهند که اصرار بر تصاحب یا تطابق با این نوع مردانگیِ خشونت‌آمیز، چه عواقب منفی‌ای را برای فرد [تماشاگر] و جامعهٔ اطراف او به دنبال دارد(اولسون[12]، ۲۰۱۴).

مقالهٔ دیگری نیز با توجه به اهمیت نقش بازنمایی رسانه‌ای جنسیت در فرایند جامعه‌پذیری افراد، به مطالعهٔ بازنمایی شخصیت‌های تخیلی مردانه در سینما و تلویزیون ترکیه می‌پردازد. یافته‌های این پژوهش که با روش تحلیل دریافت و مصاحبهٔ عمیق با مخاطبان به دست آمده، نشان می‌دهد که «مردان» در سینما و تلویزیون با اسطوره‌ها، نمادها، استعاره‌ها و پیام‌های مشابه، زبان جنسیتی مشابه و خصوصیات مشابه، بازنمایی می‌شوند(گارکان و سرتاش[13]، ۲۰۱۷). پژوهش دیگر با تکیه بر مفهوم و نظریهٔ کهن‌الگوی یونگ، پیشنهاد می‌کند که صنعت فیلم مالایالام[14] در هند مفهوم غربی کهن‌الگو را با استفاده از فیلم

1- Simone
2- masculinity theory
3- physic
4- function
5- sexual aggressive
6- emotion
7- intellectual
8- personality
9- other personal characteristics
10- Amani Ila
11- Nicolas Winding Refn
12- Olson
13- Gürkan & Serttaş
14- Malayalam

«ارومی[1]» (به‌عنوان نمونه) به نمایش می‌گذارد. برای این پژوهش کلیپ‌های مختلفی از فیلم تهیه شده تا شش کهن‌الگوی اصلی به نام‌های قهرمان[2]، آنیما[3]، آنیموس[4]، مربی (دانا)[5] ، سایه[6] و حقه‌باز[7] را نشان دهد(ورکیسه و بالاسوبرامنیان[8]، ۲۰۱۷).

چانگ و دیگران (۲۰۱۳) نیز در پژوهشی به صورت‌بندی نمادهای کهن‌الگویی در فیلم‌های مدرن پرداخته‌اند و هشت کهن‌الگوی اصلی آنیما، آنیموس، مربی، مادر، سایه، عزیمت قهرمان، آغاز مواجههٔ قهرمان و بازگشت قهرمان را نشان داده‌اند(چانگ و همکاران، ۲۰۱۳). استورات وُیتیلا (۱۳۹۲) نیز با پیگیری کار کریستوفر وُگلر، الگوی ۱۲ مرحله‌ای «سفر قهرمان» را روی ده‌ها فیلم سینمایی پیاده کرده و در قالب کتاب *اسطوره و سینما* به مخاطبان عرضه می‌کند.

نهایتاً پیشینه پژوهش نشان می‌دهد که نحوهٔ نمایش و تحلیل مردانگی در فیلم‌ها بیشتر بر اساس الگوی ایدئال قهرمان مورد توجه بوده و کمتر به تحلیل کهن‌الگویی پرداخته شده است. پژوهش‌های داخلی نیز عموماً به تحلیل شخصیت‌های زنانه در فیلم پرداخته‌اند. بنابراین تاکنون پژوهشی با رویکرد تحلیل کهن‌الگویی برای تطابق شخصیت مردانه در سینمای ایران انجام نشده است. بر همین اساس در این پژوهش با تمرکز بر فیلم «شعله‌ور» (۱۳۹۶) حمید نعمت‌الله، شخصیت اصلی داستان، یعنی فرید، بر اساس ویژگی‌های کهن‌الگویی مردانهٔ شینودابولن مورد ارزیابی و واکاوی قرار می‌گیرد.

۲-۲: ملاحظات نظری

۱-۲-۲: هنر و ناخودآگاه جمعی

فروید در ارائه مفهوم «ناخودآگاه» به ناخودآگاه فردی می‌پردازد؛ اما مفهوم «ناخودآگاه جمعی» یا «ناخودآگاه همگانی[9]» نخستین بار توسط کارل گوستاو یونگ مطرح شده است که آن را بخشی از روان - که میراث مشترک بشریت است - می‌داند. از نظر او نمادهای این بخش آن‌قدر قدیمی و ناآشنا هستند که بشر امروزی نمی‌تواند مستقیماً آن‌ها را درک یا جذب کند؛ اما این به معنای قطع پیوند بین اسطوره‌ها و کهن‌الگوها با روان بشر امروزی و متوقف شدن آن‌ها در زمان گذشته نیست؛ بلکه آن‌ها به‌نوعی در زمان حال در شکل‌های مختلف (همچون رؤیاها) بازآفرینی می‌شوند (یونگ، ۱۳۹۳). یونگ، ناخودآگاه جمعی را مخزن تجربیات جمعی می‌داند که از زمان پیدایش بشر به‌صورت تصاویر ذهنی (ایماژ)، نسل به نسل منتقل شده است و دربرگیرندهٔ حیات روانی نیاکان ماست که به‌صورت اسطوره‌ها و آیین‌های جمعی، تبلورِ برون‌ذهنی پیدا می‌کند. روان‌کاوی فروید می‌کوشید بر ساختار روان فرد پرتوافشانی کند؛ حال آنکه روان‌شناسی تحلیلی یونگ، روان جمعی بشر را می‌کاود و در تلاش است تا ساختارهای ذهنی و الگوهای رفتاری کلان در سطح جامعه و حتی جهان را مشخص سازد (پاینده، ۱۳۹۷).

منتقد ادبی اسطوره‌ای با این رویکرد می‌کوشد نشان دهد اسطوره چه نمودی در متن داشته و چگونه معنای تلویحی متن را غنی‌تر کرده است. بنابراین هم اسطوره به شکل‌گیری معنای متن کمک می‌کند و هم درمقابل متن باعث تداوم اسطوره می‌شود. در نقد اسطوره‌ای-کهن‌الگویی چند اصل و مفروض بنیادین وجود دارد:

اسطوره‌ها جهان‌شمول‌اند و در فرهنگ‌های مختلف معانی مشابهی را القا می‌کنند.

اسطوره‌ها ساختاری مشابه با ساختار ذهن انسان دارند.

اسطوره‌ها ریشه در ضمیر ناخودآگاه جمعی دارند.

اسطوره‌ها از عناصر کهن‌الگویی تشکیل می‌شوند (پاینده، ۱۳۹۷).

فیلم‌ها می‌توانند یکی از مناسب‌ترین منابع برای بازآفرینی کهن‌الگوها باشند. آن‌ها یک متن نمادین پیچیده دارند و اطلاعات غنی سمعی/بصری را به‌وسیلهٔ قصه و روایت به مخاطب منتقل می‌کنند. فیلم‌ها فراتر از یک محتوای ساده هستند و از جهتی به یک جلسهٔ روان‌درمانی شباهت دارند. مخاطب یک «تماشاگر» خالص نیست؛ بلکه او روان خود را روی فیلم و شخصیت‌های آن

1- Urumi
2- Hero
3- Anima
4- Animus
5- Mentor (sage)
6- Shadow
7- Trickster
8-. Varghese & Balasubramanian
9- Inconscient collectif

فرافکنی می‌کند. به‌علاوه فیلم‌ها می‌توانند تجربهٔ جدا شدن از زندگی روزمره و نوعی هیپنوتیزم یا رؤیا را برای تماشاگران ایجاد کنند (چانگ و همکاران، ۲۰۱۳).

از نظر یونگ هنرمند اصیل کسی است که با به‌کارگیری منابع انباشته‌شده در ضمیر ناخودآگاه جمعی در آثار خود، عمیق‌ترین تارهای روح مخاطبان را تکان دهد. یعنی به ژرف‌ترین لایه‌های ناخودآگاه در ذهن بشر دسترسی پیدا کرده و با تجربیات جمعی و مشترک بین کل ابناء بشر سروکار پیدا کند. پژوهش‌ها نشان داده که پیرنگ و شخصیتِ بسیاری از آثار از نویسندگان مختلف در زمان‌ها و مکان‌های گوناگون، مشابه و مکرّر بوده است که این را می‌توان بر پایهٔ مفهوم «ناخودآگاه جمعی» یونگ تفسیر کرد. یونگ معتقد بود هنر و رؤیا کلیتی درهم‌تنیده و واحد دارند؛ چراکه هر دو منصهٔ ظهور اسطوره‌هایی هستند که ریشه در ضمیر ناخودآگاه جمعی دارند (پاینده، ۱۳۹۷).

نویسندگان و تولیدکنندگان آثار هنری گاه خودآگاه و گاه ناخودآگاه از مضامین اسطوره‌ای برای غنا بخشی به آثار خود استفاده می‌کنند. در تحلیل اسطوره‌ای-کهن‌الگویی با جست‌وجوی این بینامتنیت‌های اسطوره‌ای مشخص می‌شود که گرچه داستان به‌ظاهر در زمان معاصر رخ می‌دهد، اما در حال نمایش یک اسطورهٔ کهن به‌شکلی نو است و الگوی بنیانی وقایع در واقع مضمونی اسطوره‌ای دارد. از راه‌های مختلفی می‌توان از این نوع تحلیل برای آثار ادبی و هنری بهره گرفت که تحلیل کهن‌الگویی پیرنگ و شخصیت‌ها از آن جمله‌اند. در مشابهت‌یابی بین شخصیت‌های متن با شخصیت‌های اسطوره‌ای، تحلیلگر به‌منظور اثبات همسانیِ جهان‌شمول موقعیت‌های انسانی، تلاش می‌کند نشان دهد که خیلی از رفتارهای شخصیت‌های آثار ادبی در واقع تکرار رفتار شخصیت‌های اسطوره‌ای است (پاینده، ۱۳۹۷). گلدمن نیز تاکید می‌کند که شخصیت‌های پروبلماتیک در داستان، مرتبط با اوضاع اجتماعی است (گلیاری و دیگران، ۱۴۰۰).

در پیوند بین اسطوره و جامعه یا اسطوره‌شناسی و جامعه‌شناسی، می‌توان از ابعاد مختلفی ورود کرد. یکی از این ابعاد، الگوبودگی اسطوره برای افراد و قابلیت هویت‌بخشی آن است. به‌عبارت بهتر، اسطوره هم از سویی یک ریشه و پیشینهٔ هویتی را بازتاب می‌دهد و هم خود در خلال بازتولیدها و بازنمایی‌ها، در برساخت هویت انسان‌ها نقش دارد. لذا با شناخت اسطوره‌ها می‌توان این پیوندهای هویتی فرهنگی و اجتماعی را که ممکن است به‌صورت فردی یا جمعی، خودآگاه یا ناخودآگاه، برقرار شوند، بهتر درک کرد.

جهان‌بینی انسان‌ها در طول دوره‌های مختلف تاریخی همواره از اساطیر، نمادها، رسوم و ... تأثیر پذیرفته است. در واقع اسطوره‌ها یکی از عناصر فرهنگ‌ساز در طول تاریخ بشر بوده‌اند. این اسطوره‌ها در طول تاریخ تغییر کرده تا بتوانند متناسب با زمان به نیازهای هویتی جامعه پاسخ گویند. لذا بشر نیز همواره متناسب با زمانهٔ خود به اسطوره‌سازی پرداخته است. جامعه‌شناسان اندیشه‌های اساطیری را بازتابی از نظام‌های اجتماعی می‌دانند و برخی معتقدند اسطوره زندگی اجتماعی، شغلی، طبقاتی و تولیدی را در قالب مَثَل و نماد منعکس می‌کند (لک، ۱۳۸۴).

فارغ از جنبهٔ هویتی، از این منظر که اسطوره‌ها بعضاً به‌عنوان الگویی والا و ارزشمند ممکن است مورد تقلید و پیروی قرار گیرند نیز، ارزش مطالعه از منظر فرهنگی و اجتماعی دارند. به‌عبارت دیگر مهم است بدانیم چه ریشه‌ها و الگوهایی در پسِ اندیشه و رفتارهای فردی و جمعی بشر وجود داشته و دارد و ممکن است به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه مورد الگوبرداری قرار گیرد (امیرقاسمی، ۱۳۷۵).

۲-۲-۲: نظریهٔ کهن‌الگویی شینودابولن

نظریهٔ کهن‌الگویی، نسبت بین اسطوره‌های کهن و ذهن انسان را توضیح می‌دهد. طبق این نظریه کهن‌الگوها در عمیق‌ترین سطوح ذهن انسان وجود دارند. نمادشناسی کهن‌الگویی هم نوعی دانش در حمایت از فرایندهای شناختی برای خلق جهان‌بینی سوبژکتیو نسبت به جهان پیرامونی است که در آن زندگی می‌کنیم (چانگ و همکاران، ۲۰۱۳). شینودابولن از پیروان مکتب

یونگ است و طبقه‌بندی جدیدی را بر اساس ایدهٔ پیوند بین کهن‌الگو و اسطوره ارائه کرده است. دیدگاه او ترکیبی از آراء فمینیستی وی با نظریات یونگ است (محمدی، ۱۳۹۸).

شینودابولن، کهن‌الگوهای شخصیت‌های زن یونانی را در سه دستهٔ کهن‌الگوهای دوشیزه، آسیب‌پذیر و کیمیاگر تقسیم‌بندی کرده است. آرتمیس[۱]، آتنا [۲] و هستیا [۳] کهن‌الگوهای مستقل؛ هرا [۴]، دیمیتر[۵] و پرسفون[۶] کهن‌الگوهای آسیب‌پذیر؛ و آفرودیت[۷] کهن‌الگوی کیمیاگر هستند (شینودابولن، ۲۰۱۴). علاوه بر این موارد، شینودابولن از هشت کهن‌الگوی مردانه نیز یاد می‌کند که عبارت‌اند از زئوس[۸]، پوزیدون[۹]، هادس[۱۰]، آپولو[۱۱]، هرمس[۱۲]، آرس[۱۳]، هفایستوس[۱۴] و دیونیسوس[۱۵] (شینودابولن، ۲۰۱۴). ویژگی‌های کهن‌الگوهای مردانه در جدول شمارهٔ ۱ بیان شده است.

جدول شمارهٔ ۱- کهن‌الگوهای مردانه بر مبنای تیپولوژی جین شینودابولن

کهن‌الگوهای مردانه/اسطوره	ویژگی‌های اسطوره
زئوس	خدای آسمان، حیطهٔ اراده و قدرت
پوزیدون	کهن‌الگوی عواطف و غرایز
هادس	تفکرات فلسفی
آپولو	کمان‌گیر، قانون‌گذار و برنامه‌ریز، کهن‌الگوی مردان دقیق، منظم و دارای مهارت
هرمس	رب‌النوع پیام‌رسان، رند، مسافر
آرس	رب‌النوع جنگ، کهن‌الگوی احساسات و واکنش‌های لحظه‌ای
هفایستوس	استادکار، مخترع، گوشه‌گیر
دیونیسوس	عاشق، آواره، شور و سرمستی عارفانه

نتیجتاً باید گفت که مفهوم «ناخودآگاه جمعی» یونگ اجمالاً به الگوهای مشترک ذهنی بین افراد یک جامعه در دوره‌های مختلف اشاره دارد و در پیوند با اسطوره و کهن‌الگو است و از نیاکان بشر به او به ارث می‌رسد. هنرمندان و از جمله فیلم‌سازان می‌توانند به شکل‌های گوناگون این اسطوره‌ها و کهن‌الگوها را در آثار هنری خود بازآفرینی کنند و هنرمند نیز کسی است که بتواند با بهره‌گیری از این الگوهای مشترک ذهنی، عمیق‌ترین بخش‌های روح مخاطبان را تحت‌تأثیر قرار دهد. کار یک منتقد ادبی اسطوره‌ای هم این است که نشان دهد اسطوره‌ها و کهن‌الگوهای قدیمی چگونه در متون معاصر بازنمود داشته‌اند. یکی از انواع تحلیل کهن‌الگویی متون ادبی -که رویکرد موردنظر این پژوهش نیز است- به تحلیل شخصیت‌ها مربوط می‌شود. به همین

پرتال جامع علوم انسانی

1- Artemis
2- Athena
3- Hestia
4- Hera
5- Demeter
6- Persephone
7- Aphrodite
8- Zeus
9- Poseidon
10- Hades
11- Apollo
12- Hermes
13- Ares
14- Hephaestus
15- Dionysus

منظور شخصیت‌های کهن‌الگویی مردانه در نظریهٔ شینودابولن موردتوجه قرار گرفته تا کشف کنیم ویژگی‌های شخصیت مردانه در فیلم سینمایی «شعله‌ور» با ویژگی‌های کدام کهن‌الگوی مردانه مطابقت دارد.

۳- روش پژوهش

در این پژوهش به‌منظور تحلیل فیلم «شعله‌ور» (۱۳۹۶) از روش نشانه‌شناسی جان فیسک استفاده شده است. فیسک برای تحلیل، تقسیم‌بندی سه‌گانه‌ای از واقعیت، بازنمایی و ایدئولوژی ارائه می‌دهد که به‌دلیل توجه خاص به زبان تلویزیونی و سینمایی، برای این پژوهش سودمند است. جزئیات دسته‌بندی‌ای که فیسک ارائه می‌دهد در جدول شمارهٔ ۲ آمده است.

جدول شمارهٔ ۲- سطوح تحلیل در روش نشانه‌شناسی جان فیسک (فیسک، ۱۹۸۷).

سطوح تحلیل	رمزگان	مصادیق
واقعیت	اجتماعی	ظاهر، لباس، آرایش، محیط، رفتار، گفتار، ژست، بیان، صدا و ...
بازنمایی	فنی	دوربین، نورپردازی، تدوین، موسیقی و صدا
	قراردادی	روایت، کشمکش، شخصیت، کنش، دیالوگ و ...
ایدئولوژی	ایدئولوژیک	مفاهیمی همچون فردگرایی، پدرسالاری، سرمایه‌داری، مادی‌گرایی، نژاد، طبقه و ...

تحلیل نشانه‌شناختی بصری، این پتانسیل را دارد که وجوه اجتماعی نشانه‌ها و همچنین جایگاه مخاطب در اخذ نشانه‌ها را بررسی کند. نمونه‌های انتخابی نیز باید معرّف یک مجموعهٔ آماری وسیع‌تر باشند. بنابراین به‌جای اعمال نشانه‌شناسی بر طیف وسیعی از محتوا، مواردی اندک، به‌صورت مشروح مطالعه می‌شود (رُز، ۱۳۹۷). در این پژوهش نیز همهٔ سکانس‌های فیلم «شعله‌ور» (۱۳۹۶) مشاهده شده و بخش عمدهٔ دیالوگ‌ها و مونولوگ‌های درونی، مکتوب شده‌اند. همچنین سایر نکات و نشانه‌های قابل‌توجه در فیلم با توجه به مبنای نظری این پژوهش -یعنی زاویهٔ دید کهن‌الگویی- و با توجه به مسئلهٔ پژوهش -تحلیل شخصیت مردانه- ثبت شده‌اند. سپس نکات استخراج‌شده با توجه به روش فیسک در قالب رمزگان‌های اجتماعی، فنی، قراردادی و ایدئولوژیک بیان شده‌اند و به فراخور نیاز شرح برخی سکانس‌ها و نیز نشانه‌های کلامی و بصری مربوطه آمده است. باید توجه داشت که در تحلیل یک محصول رسانه‌ای این سطوح به‌کلی منفک از هم نیستند و در پیوند با یکدیگر معنا پیدا می‌کنند.

۴- تحلیل یافته‌ها

۴-۱: خلاصهٔ داستان فیلم «شعله‌ور»

«شعله‌ور» (۱۳۹۶) داستان مردی ۴۵ ساله به‌نام فرید است که همچون اسمش تنهاست و ویژگی‌های شخصیتی‌اش، نوع تعاملش با اطرافیان و ناکامی‌های گذشته‌اش به‌گونه‌ای است که معمولاً سخت تحمل می‌شود. او یک پسر جوان دارد، از همسرش طلاق گرفته، در خانه‌ای مشترک با مادرش زندگی می‌کند و در شغل‌هایش دوام نیاورده و موفق نمی‌شود. فرید قبلاً به مواد مخدر معتاد بوده و یکی از علل جدایی همسرش از او نیز همین بوده است. او طی ماجرایی به‌تنهایی به زاهدان و زابل سفر می‌کند و با دختر جوانی به‌نام وحیده آشنا شده و به او تمایل پیدا می‌کند و تصمیم می‌گیرد در فضایی دور از تحقیرهای خانواده، شراکتی جدید را با وحیده آغاز کند. اوضاع خوب پیش می‌رود تا اینکه نوید (پسر فرید) هم تصمیم می‌گیرد نزد پدرش بیاید. هم‌زمان مرد دیگری به‌نام مصطفی حیدری که یک غواص برجسته و قهرمان ملی است، به‌همراه دوست و همکارش کاوه برای کشف جسد دو غریق در آب‌های منطقه به سیستان‌وبلوچستان می‌آیند. فرید به‌دلیل سرکوفت‌هایی که دائماً به‌دلیل کم‌عرضگی‌اش دریافت کرده، حس حسادت و خشمی قوی نسبت به این دو و به‌ویژه مصطفی که ازقضا هم‌کلاسی دوران دبیرستانش هم است، دارد. این حس حسادت وقتی که نوید بیش از پدرش به‌سمت آن‌ها تمایل پیدا کرده و تصمیم می‌گیرد همچون مصطفی یک غواص شود، بیشتر هم می‌شود. فرید با بهانه قراردادن علاقه‌مندی نوید و سوءاستفاده از آن تلاش می‌کند خود را به مصطفی نزدیک کند تا بتواند در نهایت از او انتقام بگیرد. با تماشای موفقیت‌های مصطفی، فرید بیشتر حرص خورده و تلاش می‌کند با دروغ و تهمت و... وجههٔ او را در نظر دیگران خراب کند. او همچنین از کاوه که در جایی فرید را (غیرمستقیم) حسود و عقده‌ای خطاب

می‌کند، انتقام سختی گرفته و او را با آب داغ می‌سوزاند. در نهایت هم پسرش نوید گرفتار بی‌مسئولیتی فرید می‌شود. در شرایطی که او مجدداً به‌سراغ مصرف مواد مخدر رفته و از دنیا بی‌خبر است، نوید بدون آموزش و مهارت کافی با لباس و وسایل غواصی در آب رفته و دچار مشکل می‌شود. در این موقعیت، مصطفی، نوید را از مرگ نجات می‌دهد. در صحنهٔ پایانی فیلم فرید همچنان تنها باقی مانده؛ در حالی که مستقیم و غیرمستقیم اطرافیانش را در آتش خشم و کینه‌اش سوزانده و وحیده نیز او را رها کرده است.

۲-۴: واقعیت؛ رمزگان‌های اجتماعی

۱-۲-۴- ظاهر: شخصیت اصلی (فرید) و همچنین سایر شخصیت‌ها، از نظر ظاهری وضع متوسط و معمولی‌ای دارند. البته فریدِ میانسال، به نسبت پسر جوانش گاهی چهره، مو و لباس آشفته و درهم‌ریخته‌تری دارد. اما در کل تقریباً هیچ‌یک از شخصیت‌های اصلی فیلم ثروت عجیبی ندارند، لباس گران‌قیمتی بر تن نمی‌کنند و صاحب شغل و منصب ویژه‌ای نیستند. بنابراین، فیلم باورپذیرتر است و شخصیت‌ها، همانند بسیاری از مردم عادی در دنیای واقعی هستند. البته شخصیت مصطفی به خاطر کمک به مردم، به یک قهرمان ملی و محبوب تبدیل شده است. اما شخصیت فروتن و افتاده‌ای دارد.

۲-۲-۴- لباس: لباس‌های شخصیت‌ها، غالباً ساده و معمولی و متعلق به طبقهٔ متوسط است. تیپ فرید در مواردی مثل زمانی که می‌خواهد با پسرش به تفریح برود یا زمانی که برای شراکت با وحیده هیجان‌زده است، به تیپ اسپرت که بیشتر مخصوص جوانان است نزدیک می‌شود. از آنجا که بخش عمدهٔ فیلم در سیستان‌وبلوچستان فیلم‌برداری شده، لباس‌های بومی مردم آن منطقه نیز جلوهٔ خاصی به فیلم داده و آن را از فضای شهری و آپارتمانی صرف خارج کرده است. لباس یکدست مردان با رنگ‌های مختلف و لباس‌های متنوع زنان سیستانی که وحیده هم جلوه‌هایی از آن را در پوششش به نمایش می‌گذارد، از جمله نکات قابل‌ذکر در این بخش است. فرید در این محیط، پوشش خود را به‌کلی عوض نمی‌کند؛ اما گاه از یک پارچهٔ بزرگ (شال‌مانند) که استفاده از آن در منطقهٔ جغرافیایی مذکور رایج‌تر است، استفاده می‌کند. به سر انداختنِ این شال بزرگ در عین اینکه جلوهٔ آشفته و دربه‌درتری به فرید می‌دهد، می‌تواند به‌عنوان مخفی‌کنندهٔ افکار و احساسات واقعی و درونی او هم تفسیر شود.

۳-۲-۴- لحن، گفتار و رفتار: فرید به‌واسطهٔ مشکلات زندگی‌اش (اعتیاد، طلاق، عدم رضایت و موفقیت در شغل و...) و تحقیرهای خانواده، همواره کینه، عقده، حسادت و خشمی درونی نسبت به دیگران دارد. فرید در مواجهه با این خشم دو رویکرد را در پیش می‌گیرد: گاه سکوت کرده و آن را در ظاهرش بروز نمی‌دهد، و گاه بلافاصله خشمش را در قالب کلام یا رفتار نشان می‌دهد. البته در حالت اول هم او درصدد موقعیتی مناسب‌تر برای ابراز عصبانیت و تنبیه طرف مقابل است. برای مثال در سکانس درگیری فرید با صاحب‌کارش در فرودگاه، وقتی او فرید را به‌دلیل بی‌نظمی مورد تحقیر قرار داده و با لحنی غیرمحترمانه و از بالا به پایین با او صحبت می‌کند، فرید چند بار تلاش می‌کند که چیزی نگوید یا با چند کلمه قضیه را رفع کند ولی وقتی صاحب‌کار ادامه داده و با دست گذاشتن روی نقطه‌ضعف فرید می‌گوید «همینه که هیچی نمی‌شین»، فرید از کوره در رفته و با عصبانیت بر سر او فریاد می‌زند و کلاه و پول بلیت را به‌سمت او پرتاب می‌کند. یا مثلاً در سکانسی دیگر که فرید با نوید برای تفریح و به پرواز درآوردن هواپیما رفته‌اند و فرید احساس می‌کند در آنجا حقّ آن‌ها را خورده‌اند و جایشان را به فردی که پولدارتر است داده‌اند، خشم و کینه‌ای را نسبت به آن فرد نهادینه می‌کند. در صحنهٔ بعدی شاهدیم که ماشین فرید و ماشین آن مرد در جاده هستند. در ابتدا فرید به او راه نمی‌دهد و هنگامی که مجبور می‌شود راه را باز کند، با شنیدن فحّاشی آن مرد نسبت به خودش ناگهان کنترلش را از دست داده و تصمیم می‌گیرد هرطور که شده انتقام بگیرد. این تصمیم خطرناک در جاده در ادامه منجر به سقوط به دره و صدمه‌دیدن پسرش می‌شود.

از جمله مواردی که فرید در ظاهر، خودش را آرام و خوشحال نشان می‌دهد اما در واقع درونش شعله‌ور از خشم است، سکانس‌های مواجهه با مصطفی و کاوه است. او دوست دارد در نظر دیگران مهم باشد. وقتی از یک طرف همه مصطفی را به‌عنوان یک قهرمان ملی تحسین می‌کنند و از طرف دیگر حتی مصطفی که در دبیرستان هم‌کلاسی فرید بوده او را نمی‌شناسد، فرید احساس می‌کند کوچک و نادیده گرفته شده است. درواقع شخصیت اصلی داستان، حسی منفی از نوع حسادت، که تا اواخر فیلم کم‌کم به کینه و خشم تبدیل می‌شود، پیدا کرده است. اما پنهانش می‌کند و منتظر فرصتی برای انتقام است و در نهایت این

انتقام را به‌صورت فیزیکی از کاوه (با سوزاندن او با آب داغ در حمام) و یا به‌صورت غیرفیزیکی (با خدشه‌دارکردن وجهه و آبروی مصطفی در نظر مردم) می‌گیرد.

تنها مواردی که فرید روحیهٔ آرام‌تری دارد و عصبانی نیست، جایی است که با وحیده آشنا شده و از او خوشش آمده و قصد دارد برای تعامل بیشتر و البته احساس رضایت خودش، با او شریک شود. این آرامش و حس رضایت به دلیل احترام وحیده به او، به‌وضوح در رفتار، گفتار، لحن و حالت چهرهٔ فرید مشخص است. در این بخش حتی میزان افکار ذهنی منفی فرید هم به‌وضوح کمتر می‌شود. یکی از تک‌گویی‌های درونی او در این بخش چنین است: «یه دکّه که صاحابش مریضه، یه دختر که هم متادون داره هم بانمکه، درِ دکّه رو هم که باز گذاشتن؛ خب چرا برم تهران فحش بخورم؟!». سپس به داخل دکّه رفته و نوشابه‌ای برای خود باز می‌کند که می‌تواند استعاره از تحویل‌گرفته‌شدن باشد. او در محیط جدید ناشناخته است و می‌کوشد تصویر مثبتی از خود نشان دهد. مثلاً به وحیده می‌گوید که قصد اجاره‌کردن دکّه را دارد؛ اما در جایی دیگر می‌گوید که «توانایی‌های من خیلی بیشتر از یه دکّه است». یا در صحبت با نوید وقتی تازه به زابل آمده است، از شراکت جدید و به یک معنا شکوفایی‌اش در محیط جدید سخن می‌گوید: «اینجا واسه آدمایی مثل من، کار خیلی بهتره؛ آدمای خوش‌فکر، آدمای بااستعداد، خوش‌سلیقه، اینجا کارشون می‌گیره». فرید می‌خواهد این‌طور نشان دهد که دلیل عدم موفقیت‌هایش در تهران خودش نبوده است. در یکی از سکانس‌های پایانی فیلم وقتی فرید با خود می‌گوید «الان همه‌چیز قشنگه.. همه‌چی هماهنگه.. من با همه مهربونم؛ با مادرم، با پسرم، با مژده، با وحیده، حتی دلم برای مصطفی هم می‌سوزه که آبروش رفت. من همه رو دوست دارم. دیگه نمی‌گم کاش بابام یکی دیگه بود» شاید به نظر برسد همه‌چیز آرام و خوب است؛ اما این یک آرامش کاذب ناشی از مصرف مواد مخدر و بی‌خبری نسبت به اطراف است. در تدوین با قرارگیری این موقعیت در کنار موقعیت خطرناک نوید در اعماق آب، به‌خوبی تقابل دو موقعیت بحران و آرامش کاذب نشان داده شده است. حتی موقعی که فرید از مصطفی و کاوه انتقام گرفته و انگار با خیال راحت می‌خواهد سراغ مصرف مواد برود، از جادهٔ خاکی می‌رود و فضا خاک‌آلوده می‌شود که این می‌تواند استعاره از منحرف‌شدن بیشتر او و آسیب‌های بعدی باشد.

۴-۲-۴- محیط: سکانس‌های ابتدایی فیلم بیشتر در محیط‌های بسته است؛ اما از جایی که فرید به‌سمت زاهدان می‌رود، تعداد نماهای دور و بسیار دور که فضای باز اطراف کمپ، محیط شهر، دریاها و ... را نشان می‌دهند بیشتر می‌شود. تعداد قابل‌توجهی از سکانس‌ها در کنار دریا یا زیر آب فیلم‌برداری شده و داستان فیلم هم به دریا و آب گره خورده است (از القاب کهن‌الگوی پوزیدون که نزدیک‌ترین اسطوره به شخصیت فرید است، خدای دریاهاست).

۴-۲-۵- وسایل صحنه: تبلت فرید، همیشه همراه او است و می‌تواند نشانه‌ای از زندگی در عصر تکنولوژی و نزدیکی زمان فیلم به حالِ جامعه بوده باشد. بخشی از ارتباطات فرید با آدم‌های اطرافش از طریق تماس تلفنی و پیامک با تبلت صورت می‌گیرد. عضویت در گروه‌های تلگرامی (مثل گروه هم‌کلاسی‌های سابق دبیرستان)، تماشای عکس پروفایل وحیده، جست‌وجو در اینترنت و امثالهم، از جمله استفاده‌های روزمرهٔ دیگری هستند که فرید (و گاهی نوید) از تبلت می‌کنند. وسیلهٔ دیگری که در این فیلم به‌نوعی برجسته است، یک هواپیمای کوچک کنترلی است که در ابتدا خودِ فرید آن را برای نزدیکی بیشتر به پسرش و گردش با او می‌سازد. خلاقیت، استعداد، دقت و ریزبینی فرید در ساخت قطعات این هواپیما از نقطهٔ صفر، جالب و قابل‌توجه است. این هواپیمای زردرنگ در چند سکانس قابل‌مشاهده است. در نهایت اما در جایی که همین وسیله به یک معنا سبب دورشدن نوید از پدرش و عاملی برای نزدیک‌شدن او به مصطفی می‌شود، به‌دست فرید خراب و منهدم می‌شود. زیرا به هدفش نمی‌رسد. وسایل غواصی نیز از جمله ابزاری هستند که در سکانس‌های مختلف دیده می‌شوند.

عنصر دیگرِ قابل‌توجه، گل و گیاه است. فرید از ابتدا در یک شرکت مربوط به گل و گیاه کار می‌کند که اخراج می‌شود و به وحیده نیز پیشنهاد یک شراکت در حوزهٔ زراعت می‌دهد. او به‌عنوان محصول پیشنهادی گل و گیاه را عنوان کرده و می‌گوید «گُل خوبه. من حوصلهٔ کاشت سیب‌زمینی، پیاز، و خربزه، هندونه اینا رو ندارم!» و به وحیده توضیح می‌دهد که گل در مناسبت‌های مختلف از جمله برای هدیه‌دادن به زنان کاربرد دارد. در اینجا هم همچون سکانس ساخت هواپیما، می‌توان رگه‌هایی

از روحیهٔ زیبایی‌شناختی را در فرید تشخیص داد؛ اما همچنان این پرسش پابرجاست که چطور از این روحیه مثلاً در ارتباط با همسرش بهره نگرفته و مادرش یکی از دلایل ترک خانه توسط مژده را این می‌داند که فرید بلد نبوده به زنش محبت کند.
نتیجتاً باید گفت که عناصر چهارگانهٔ آب، باد، خاک و آتش، با تصمیم آگاهانه یا ناخودآگاه کارگردان، نقشی محوری در جلوهٔ بصری و روایی داستان داشته‌اند و در سکانس‌های متعددی حضور دارند. علاقه‌مندی و احساس نزدیکی به طبیعت، از جمله ویژگی‌های شخصیت پوزیدونی است.

۳-۴: بازنمایی؛ رمزگان‌های فنی و قراردادی

۱-۳-۴- گفتگو و درگیری: ابتدای فیلم با تک‌گویی درونی فرید آغاز می‌شود که نشان می‌دهد راوی داستان اوست و مخاطب قرار است از زاویهٔ دید فرید، اتفاقات و ماجراها را ببیند. در اولین سکانس فیلم، مردی را در نمای دور می‌بینیم که در جاده‌ای محصورشده با تیرهای برق، در میان باد و خاک در حال دویدن است. اولین جملات او در قالب تک‌گویی درونی این است: «حالا دیگه هرچی تَنَم می‌کنم هیچ فرقی نداره. انگار فقط رخت بیچارگی تَنَمه. من یه بیچاره‌ام...». در پس‌زمینه صدای باد و نفس‌نفس‌زدن فرید و موسیقی آرام و حرکت ملایم افقی دوربین دیده و شنیده می‌شود. حس منفی و سرخوردگی شخصیت اصلی داستان (فرید) از همین ابتدا به مخاطب منتقل می‌شود.

سکانس بعدی فرید را در مطب دکتر برای گرفتن متادون نشان می‌دهد. دکتر مشغول پُرکردن فرمی مخصوص برای دادن متادون به اوست. صداهای ذهنی فرید همچنان همراه او هستند و مسائل را طوری در ذهنش تفسیر می‌کند که انگار همه قصد تحقیر و تخریب او را دارند و به همین دلیل هم زود عصبی می‌شود. در اینجا وقتی دکتر از او می‌پرسد «الان شغل داری؟»، فرید با لحن تندی پاسخ می‌دهد: «چرا می‌پرسی شغل داری؟ چرا نمی‌گی شغلت چیه؟ اینجوری می‌پرسی بفهمی کار می‌کنم یا بیکار و علّافم دیگه؟!».

در سکانس‌های بعد، نوع رابطهٔ فرید با مادر و برادر و پدر مُرده‌اش که اصلاً هم گرم و محبت‌آمیز و محترمانه نیست برای مخاطب معلوم می‌شود. مادر چندین بار با حالت غُر و تحقیر با فرید صحبت می‌کند. مثلاً فرید درمورد مشکل شغلی‌اش توضیح می‌دهد که «رئیس شرکت یه پیرمرده بود، مُرد، شرکت الان افتاده دست پسر مسخره‌اش. منم با این مدل آدما نمی‌تونم کار کنم؛ اینا آدمو کوچیک می‌کنن» و مادر با لحنی تمسخرآمیز می‌گوید «آهان! نیست خیلی بزرگی!! می‌ترسی کوچیک شی!» در ادامه در موضوع مربوط به جدایی همسر فرید هم نوع گفت‌وگوی این دو نفر پر از تنش و درگیری و تحقیرهای کلامی و غیرکلامی است. مادر او را نفهم و بی‌شعور خطاب می‌کند و فرید هم با عصبانیت فریاد می‌زند «... آره من نفهمم، بی‌شعورم، بی‌عرضه‌ام، بی‌مسئولیتم، گیجم، علّافم... چه لذتی می‌برین از اینکه انقدر به من گیر می‌دین؟ چه لذتی می‌برین با من همکاری نمی‌کنین؟ مشکلتون چیه با من؟!».

در یکی از سکانس‌ها فرید انتقامش را از مصطفی گرفته و با توطئه و دروغ آبروی این قهرمان ملی را جلوی مردم منطقه می‌برد. هنگامی که یکی از اقوام کم‌سن‌وسال غریق ناگهان سیلی‌ای به‌صورت مصطفی می‌زند، فرید در دلش می‌گوید: «آخیش.. چَکِ بچه تمیز نشست رو صورتت. گفته بودم دوست دارم تماشات کنم. فحش خوردی؟ خوردی زمین؟ نویدجون بابا، برو نگاش کن، ببین قهرمانت گریه‌اش گرفته؟ گریه‌اش می‌گیره. گریه‌شو درمیارم». بیان این جملات با غیض، به‌وضوح عقده و حسادت فرید را نسبت به موفقیت‌های مصطفی نشان می‌دهد. فرید سپس به‌سراغ کاوه (دستیار مصطفی) می‌رود. البته فرید از ابتدا با او مشکلی نداشته؛ اما هنگامی که می‌بیند پسرش نوید با نقشهٔ او از مصطفی دل بریده ولی به کاوه امیدوار شده و می‌گوید شاید دستیار او شود، این بار در ذهن بیمار فرید کاوه رقیب او می‌شود. او پیش از این هم با ارسال پیامک‌های ناشناس به کاوه سعی داشته با تهمت و توهین وجههٔ مصطفی را جلوی او خراب کند. اما این کنش او نتیجهٔ دلخواهش را نداشته و همین هم بیشتر عصبانی‌اش کرده است. بعد از ماجرای آبروریزی مصطفی، یک گفت‌وگو بین فرید و کاوه در رختکن اتاقک‌های مخصوص حمام شکل می‌گیرد. کاوه دلیل عصبی‌بودنش را این‌طور توضیح می‌دهد: «بهت گفتم یه نفر هست اس‌اماس می‌زنه، گفتی از این موجودات ناشناخته است؛ یادته؟ ... مرتیکهٔ عوضی، آشغالِ درموندهٔ حسودِ بی‌خانواده رفته رو اعصابم». در اینجا نمای نزدیک چهرهٔ فرید و اضافه‌شدن موسیقی، روند عصبی‌شدن فرید را به خوبی نشان می‌دهد. با حرص پاسخ می‌دهد: «خودت داری می‌گی

دیگه. آشغاله، عوضیه، حسوده، بی‌خانواده است. چه توقعی داری از یه همچین آدمی؟!» کاوه: «عقده‌ایه... عقده‌ای‌بودن ضایع است، داغونه، یه‌جورایی خفیفه، می‌دونی؟ (فرید با خندهٔ عصبی سر تکان داده و برای حفظ ظاهر حرف کاوه را تأیید می‌کند) شایدم من این‌جوری‌ام ها؛ از آدم‌های عقده‌ای خیلی بدم میاد. یارو قشنگ اُزگَله». هر دو، لحظه‌ای می‌خندند و بعد از هم جدا می‌شوند. فرید برمی‌گردد که سراغ کارش برود. وضوح دوربین روی او متمرکز است و کاوه تار شده، از چهره و حالت فرید کاملاً مشخص است که به‌شدت تحقیر شده و انگار درصدد انتقام است. چند نمای بعدی این فرضیه را تأیید می‌کنند. او یک سم‌پاش پیدا کرده و به‌طرف حمام بازمی‌گردد. این وسیله به‌جز این صحنه در یک سکانس دیگر هم مطرح بوده؛ وقتی یکی از افراد محلی مشغول سم‌پاشی اتاق فرید برای از بین بردن مگس‌ها و پشه‌ها و برای حفظ سلامتی آن‌ها بوده است. همچنین واژهٔ مسموم حداقل دو جای دیگر در فیلم تکرار شده است. یکی هنگامی که قرص متادون فرید که در اتاق بوده در اثر سم‌پاشی مذکور مسموم شده و دیگری چند صحنه بعد وقتی فرید با مرد موتور سه‌چرخه‌ای به‌دنبال متادون است. در این سکانس او هم‌زمان تحت فشارهای روانی و جسمی قرار گرفته و عصبی است. تک‌گویی درونی او بدگویی و حسادت نسبت به مصطفی است: «نامرد عوضی. کلّه‌مو مسموم کردی. داشتم با دختره کاسبی راه میندا‌ختم. چرا منو نشناختی؟ سر کلاس مگه تو پشت سرم نمی‌نشستی من ردیف جلو؟ منو نمی‌دیدی؟!» این صدای درونی فرید را همراه با نمای نزدیک چهرهٔ او و در حالی که می‌لرزد می‌بینیم. میل به انتقام‌جویی فرید از مصطفی در این سکانس هم کاملاً مشخص است.

در سکانس انتقام‌گیری فرید از کاوه، موسیقی فیلم حس تعلیق و رعب را چند برابر می‌کند. فرید با پاشیدن آب داغِ پُرفشار به وسیله «سم‌پاش»، اصطلاحاً سم و زهر خود را به کاوه ریخته و او را در آتش خشم و کینه و عقده و انتقام خود می‌سوزاند. تک‌گویی درونی فرید در ادامهٔ این سکانس با صحنه‌ای همراه می‌شود که او را از پشت سر می‌بینیم که رو به دریا و غروب خورشید ایستاده و خودش کاملاً تاریک است (این می‌تواند استعاره‌ای از وجوه تاریک و منفی و ترسناک شخصیت او هم باشد): «نباید به من می‌گفتی عقده‌ای. می‌دونستی که اس‌اس‌اس منه و گفتی عقده‌ای. چرا تو اس‌اس‌اس آخر نوشتی خفه شو؟! خودت خفه شو. حقّت بود. کاشکی دیر خوب شی.» به‌طور کلی استفاده از تکنیک روایی تک‌گویی درونی و سیلان ذهنی، دریچه‌ای برای شناخت بهتر و بیشترِ روان شخصیت‌های فیلم و درونیات آن‌ها توسط مخاطبان باز می‌کند.

۲-۳-۴- زمان و مکان: بخش عمدهٔ فیلم در سیستان‌وبلوچستان ساخته شده است. استفاده از وسایل ارتباطی جدید مثل تبلت نشان می‌دهد که فیلم همچنان به زمان حال مربوط است، اما این را نمی‌توان چندان از نشانه‌های محیطی دریافت کرد. چراکه این استان و بسیاری از شهرها و روستاهای آن جزو مناطق محروم کشور بوده و نیز فرهنگ بومی خود را تا حد زیادی حفظ کرده و گرفتار یکدستی فرهنگ مدرن شهری نشده‌اند.

۳-۳-۴- اندازه و ویژگی نما: در سکانس‌هایی از فیلم که کارگردان قصد دارد عواطف و احساسات شخصیت‌های داستان به‌ویژه فرید را نشان دهد، از نماهای درشت استفاده شده است. این تکنیک بصری در موارد بسیاری با تکنیک روایی تک‌گویی درونی شخصیت اصلی در یک راستا قرار گرفته و مشترکاً به انتقال بهترِ حسِ شخصیت به مخاطب کمک می‌کنند. برای مثال در یکی از سکانس‌های ابتدایی فیلم که اسم مصطفی حیدری به‌عنوان غواص و قهرمان ملی در گروه تلگرام هم‌کلاسی‌های سابق فرید طرح شده، نمای نیمه‌نزدیک[1] از فرید را می‌بینیم. او در عین تماشای عکس و فیلم و صوت و استیکر مربوط به قهرمانی‌های مصطفی با پوزخندی به لب در ذهنش می‌گوید:«اِه... مصطفی حیدری.. این چه الکی معروف شده! غواص و نجات‌غریق.. [با کمی تمسخر و حسادت] قهرمان لحظه‌های سخت!».

[1]- Medium Close Up

نمای متوسط یکی از نماهایی است که در فیلم برای ایجاد حس هم‌ذات‌پنداری در مخاطب و برای مثال در روابط اجتماعی و گفت‌وگوهایی که بین افراد رخ می‌دهد، مورد استفاده قرار می‌گیرد.

نمای دور و بسیار دور هم به فراخور نیاز در این فیلم استفاده شده است. از جمله کاربردهای معمول این نما معرفی مکان یا گذار از سکانسی به سکانس دیگر است. همچنین گاهی می‌تواند برای نشان‌دادن تنهایی و کوچکی فرد در محیط استفاده شود.

۴-۳-۴- زاویه و حرکت دوربین: دوربین در اکثر موارد زاویه‌ای هم‌سطح چشم دارد تا از این طریق حس هم‌ذات‌پنداری را برای مخاطب ایجاد کند. اما در مواردی هم از زوایای دید بالا به پایین یا پایین به بالا استفاده شده است. برای مثال در نمای تصویری

که مربوط به سکانس فرودگاه است و فرید را به‌نوعی در موقعیت ضعف و عدم هشیاری نشان می‌دهد و در لحظاتی بعد هم توسط صاحب‌کارش موردتحقیر قرار می‌گیرد، از دوربین سرپایین استفاده شده است.

یا در سکانسی که فرید تصمیم می‌گیرد هواپیمای خودساخته‌اش را که حالا ممکن است عاملی برای نزدیکی پسرش به مصطفی شود خراب کند، به‌نوعی قرار است قدرت او (در تخریب، انتقام و بروز خشم) نشان داده شود. در چنین نمایی حرکت افقی دوربین و زاویهٔ سربالای آن را می‌بینیم. البته در بعضی نماهای قبلی و بعدی هم زوایای متفاوتی از دوربین نشان داده شده‌اند؛ اما مجموعاً حس قدرت یا توهم قدرتمندی فرید را به مخاطب منتقل می‌کنند. در این سکانس او تک‌وتنها روی صخره‌ای بلند ایستاده و کنترل هواپیما را در دست دارد و در نهایت هم با اختیار و کنترل خودش آن را به صخره‌ای کوبیده و منهدم می‌کند. در واقع فرید با این حرکت نمادین می‌خواهد نشان دهد که کنترل اوضاع در دست اوست و هر وقت دلش بخواهد می‌تواند همه چیز را نابود کند. موسیقی زمینه و نشان‌دادن پرواز یک عقاب در پهنهٔ آسمان و بخشی از صدای ذهنی او که می‌گوید «... تو یه روز آفتابی پسره با قهرمان الکیه می‌ره هواپیمابازی کنه... [خطاب به نوید] من باباتم. از این وضع خوشم نمیاد... بابائه بعد می‌زنه هواپیمای بچه‌هه رو می‌شکنه... [خطاب به مصطفی] روزگارتو سیاه می‌کنم» به انتقال بهتر حس صحنه کمک می‌کند.

سکانس دیگری که حرکت دوربین در آن قابل‌توجه است، مربوط به اواخر فیلم و زمانی است که نوید در اثر بی‌تجربگی و ناشی‌بودن در غواصی دچار مشکل شده است. فرید به‌خاطر مصرف مواد مخدر هوشیاری کاملی نداشته و دیر متوجه شده است. تلاش می‌کند خود را سریع به پسرش برساند ولی بنزین ماشین تمام می‌شود و مجبور می‌شود باقی راه را پیاده برود. فرید

به‌سختی و نفس‌زنان تمام مسیر را می‌دود و در این لحظات دوربین مخاطب را گاه از نمای دور و گاه متوسط و همچنین با حرکت افقی، با فرید همراه می‌کند. نماهای دور به انتقال حس تنهایی فرید در محیط کمک کرده و نماهای نزدیک و صدای نفس‌هایش حس استیصال او را به‌خوبی منتقل می‌کنند.

۵-۳-۴- موسیقی: در این فیلم موسیقی در سکانس‌های گوناگون و بنا به شرایط به کار رفته است. برای مثال در خود داستان از رادیوی ماشین یا گلخانه موسیقی پخش می‌شود. در پس‌زمینه نیز موسیقی‌های مختلفی هست که به انتقال حس سرخوردگی یا خطر و خشم فرید به مخاطب کمک شایانی می‌کند. در این فیلم هم از موسیقی بی‌کلام و هم از موسیقی باکلام استفاده شده است. از آنجا که بخش عمدهٔ فیلم خارج از تهران و در سیستان‌وبلوچستان تصویربرداری شده، قسمت قابل‌توجهی از موسیقی‌های فیلم نیز از منظر کلامی و غیرکلامی تِم محلی آن منطقه را دارند. موسیقی و سبک زندگی مردم این استان به‌دلیل قرابت جغرافیایی و مرز مشترک، بسیار به موسیقی پاکستانی نزدیک است. استفاده از موسیقی‌های بومی مخاطب را بیشتر با بافت منطقه آشنا می‌کند. در تیتراژ پایانی فیلم هم از یک موسیقی ترکیبی بهره گرفته شده است. همایون شجریان بر روی اثری از نصرت فاتح‌علی‌خان شعری خوانده است و لهجهٔ متفاوت این دو خواننده و محتوای اشعارشان (که در برخی موارد هم‌پوشانی پیدا می‌کنند) در این قطعه با هم ترکیب شده و پس از نمای پایانی فیلم که تنهایی و درماندگی فرید را نشان می‌دهد، حس خاصی را به‌عنوان ضربهٔ پایانی فیلم به مخاطب وارد می‌کند.

۶-۳-۴- رنگ و نورپردازی: اگرچه دقیق‌تر آن است که بگوییم یک طیف رنگی از کِرِم و زرد تا قهوه‌ای در اغلب سکانس‌های فیلم مشاهده می‌شود؛ اما مشخصاً می‌توان رنگ نارنجی را پرتکرارترین رنگ در «شعله‌ور» دانست. نارنجی به‌وضوح در نماهای مختلف فیلم، به‌ویژه از زمان ورود فرید به زاهدان و اطراف آن مشاهده می‌شود. آتش، غروب خورشید، لباس و حولهٔ فرید، هدفون نوید، پارچه‌ها و پرده‌های موجود در محیط، ماشین و برخی لوازم متفرقهٔ دیگر همچون نوشابه و لباس محلی کودکان و... در فیلم رنگ‌مایهٔ نارنجی دارد. همان طور که می‌دانیم نارنجی رنگ آتش است. اگرچه در روان‌شناسی غالباً رنگ قرمز را به مواردی چون خشم و عصبانیت و خطر پیوند زده‌اند، اما عموماً طیف رنگ‌های گرم (از جمله نارنجی) نوعی هیجان و حرارت و تحریک‌کنندگی را در خود دارند (آیزمن، ۱۳۹۳). به‌طور کلی آتش هم در این فیلم عنصری پرتکرار است؛ افراد در کنار آتش گرم می‌شوند، فرید در هنگام مصرف مواد مخدر از آتش استفاده می‌کند، کمپ در آتش می‌سوزد[1] و... . به‌جز این‌ها برداشت‌های استعاره‌ای بسیاری می‌توان از آتش داشت. برای مثال آتش خشم فرید گویی همواره آمادهٔ مشتعل‌شدن است. همچنین آتش خشم و انتقام او اطرافیانش را نیز می‌تواند بسوزاند. نام فیلم، نوع طراحی لوگو و تصویر و رنگ‌های به‌کاررفته در پوستر فیلم هم به‌شدت با روحیه و شخصیت فرید و عناصری چون آتش و به‌طورکلی رنگ نارنجی در فیلم هماهنگ است.

رنگ و نورپردازی در «شعله‌ور» از آنجا که تلاش می‌کند روایتش را به واقعیت نزدیک کند، حالتی طبیعی دارد. اگرچه از جایی که موقعیت مکانی فیلم از تهران خارج شده و به سیستان‌وبلوچستان می‌آید، به‌دلیل ساختمان‌های کاه‌گلی و گردوغبار محلی، تقریباً یک رنگ خاکی در نماها حس می‌شود.

یکی از نکات مهم در زمینهٔ نورپردازی فیلم که باید به آن اشاره کرد، نور سبز لیزر نوید است که وقتی به زاهدان می‌آید همراه او دیده می‌شود. البته گاهی هم در دست کاوه یا فرید است. مثلاً در سکانسی که فرید می‌خواهد به مصطفی نزدیک شود تا از او انتقام بگیرد، از دور نور لیزر را عمداً روی مصطفی می‌تاباند و در ذهنش می‌گوید:«دنبالت میام قشنگ تماشات کنم.

[1]- در این نمای کوتاه پس از نشان‌دادن فرید در وضعیت غفلت ناشی از مصرف مواد مخدر، نمایی عادی از کمپ و سپس نمایی از کمپ در حال آتش‌سوزی به‌همراه باد و صدای جیغ و موسیقی نشان داده می‌شود. با توجه به اینکه هیچ نشانه‌ای مبنی بر آتش‌سوزی کمپ در سکانس‌های قبلی و بعدی مشاهده نمی‌شود، به نظر این یک نمای کوتاه استعاره‌ای برای انتقال این حس که فرید دیگران را در آتش خشم و انتقام خود سوزانده، است. همچنین این نما می‌تواند نشانگر درونیات متناقض فرید باشد که برخلاف سیلان ذهنی‌اش در حالت مصرف مواد که (به‌صورت کاذب) ادعای آرامش و مهربانی و خوشحالی می‌کند، درونش همچنان پُر از شعله‌های آتش است.

اعصابمو خرد کردی بذاری بری خداحافظ؟!». وسواس ذهنی فرید که تا انتقام نگیرد خیالش راحت نمی‌شود و دوست دارد به‌نوعی رقیبش را آزار دهد، در این جمله که با لیزرانداختن روی مصطفی (نوعی آزار) نیز همراه می‌شود، به‌خوبی مشخص است.

۴-۴: ایدئولوژی؛ رمزگان ایدئولوژیک

۴-۴-۱- روحیه سرمایه‌دارانه: در این فیلم برخی دال‌های مرتبط با روحیه سرمایه‌دارانه در مونولوگ‌ها، دیالوگ‌ها، کنش‌ها و کشمکش‌ها دیده می‌شود. برای نمونه مسئلهٔ شغل و پول در این فیلم جدی است و این‌ها به‌نوعی به‌عنوان عناصری که شخصیت یک مرد را در جامعه مهم و قابل‌اعتماد می‌کنند، نشان داده شده‌اند. از اولین سکانس اصلی دغدغهٔ فرید این است که در فرم دریافت قرص متادون به‌عنوان شغل چه بنویسد و در همان سکانس با دکتر یک درگیری کلامی پیدا می‌کند که چرا به من گفتی «شغل داری؟» و نگفتی «شغلت چیست؟». بعداً در سکانس‌های جلوتر هم یک‌بار وحیده برای پُرکردن همین فرم، شغل فرید را می‌پرسد و او در پاسخ سرمایه‌گذاری‌های کوچک را عنوان کرده و همان جا هم پیشنهاد شراکت با وحیده را برای تولید محصول در یک گلخانه مطرح می‌کند. در سکانس دیگری فرید در دیالوگ با مادرش می‌گوید که شرایط آوردن نوید به خانه و نگهداری از او را ندارد. مادر در پاسخ می‌پرسد که منظور از این شرایط پول است؟ و در ادامه راجع به گذشتهٔ ناکام فرید در مورد شغل اطلاعاتی را به مخاطب می‌دهد: «گفتی می‌خوام تعمیرگاه بزنم که چِشَم تو چشِ مغازه‌دار نیفته گفتیم چشم، درست کردیم برات. چی شد بعد از یه سال؟... حالا چرا نمی‌ری پیش زری کار کنی؟». در سکانس دیگر فرید با نوید برای پراندن هواپیما به محل مخصوص آن رفته‌اند. وقتی نوبت به آن‌ها می‌رسد، مردی که مسئول این کار است به فرید می‌گوید که اشکالی در هواپیمای کنترلی آن‌ها وجود دارد و باید برای پروازش آن را رفع کنند. در همان لحظه یک ماشین شاسی‌بلند مشکی وارد محیط شده و مرد مسئول فرید را به بهانهٔ خرابی هواپیمایش رها کرده و به‌سراغ آن‌ها می‌رود و به‌گرمی با ایشان سلام و احوالپرسی می‌کند. فرید از این قضیه حرصش گرفته و خطاب به او می‌گوید: «چیش چشمتو گرفته؟! پولش؟ ماشینش؟ کلاسش؟ هواپیماش؟».

همچنین در سکانس دیگری که مادر فرید در بیمارستان است، بحثی بین فرید و برادرش در همان محل شکل می‌گیرد. فرید بی‌اعتنا به حرف‌هایی که برادرش دربارهٔ بی‌عرضگی او در نگهداری از نوید می‌زند، سوئیچ ماشین را برای تفریح با نوید از برادرش طلب می‌کند، او می‌گوید: «سوئیچ دست منه که سیاوش رو این یکی دو ماهی که ایرانه ببرم این ور ون ور.. چرا به تو که علّافی نمی‌گن این کارا رو بکنی؟! [فرید نگاه خشمگینی به برادرش می‌اندازد] برای اینکه کارایی می‌کنی که مایهٔ آبروریزیه.» فرید به‌تندی پاسخ می‌دهد که «ماشین بابا بوده؛ دو ساله زیر پای زن تو چیکار می‌کنه؟!» و برادر هم می‌گوید که «سه سال همین ماشین که الان لگن شده با اون بوتیک دست تو بوده. توشم ۱۶ تا شغل زدی و هیچ اتفاقی نیفتاده، هیچ پُخی هم نشدی، زنت هم که آخر گذاشت رفت و بوتیکم دادی به فنا». در سکانس بعدی وقتی فرید ماشین را گرفته و مشغول رانندگی است، به خانه‌ها و ویلاهای اطراف نگاهی انداخته و در دل خود می‌گوید: «یه‌دونه از این ویلاها داشتم، هیچ‌وقت دلش نمی‌اومد ازم طلاق بگیره. قشنگ می‌چسبید بهم. ازم مواظبتم می‌کرد». همان طور که از توصیف صحنه‌ها و دیالوگ‌ها مشخص است، فرید به دلایل و انحاء مختلف توسط اعضای خانواده، دوستان و حتی غریبه‌ها تحقیر می‌شود. البته باید اشاره کرد که شدت و نوع این تحقیرها از منظر کلامی بودن یا نبودن متفاوت است و گاه حتی تحقیر جدی‌ای صورت نگرفته؛ بلکه این ذهن بیمار فرید است که یک حرف یا نگاه کوچک را به‌شکل عجیب و غریبی تفسیر کرده و حس می‌کند دیگران با او دشمنی دارند و می‌خواهند با حرف‌ها و کارهایشان او را تحقیر کرده و بی‌اهمیت جلوه دهند. به‌صورت کلی اما یک نکتهٔ قابل‌توجه این است که دلیل بسیاری از موردتحقیر قرارگرفتن‌های شخصیت مرد فیلم، امتیاز پایین او در برخورداری از شغل و سرمایه است که باعث می‌شود از طرف جامعه و حتی اعضای خانواده‌اش با احترام کمتری مواجه شده و حتی با مشکلاتی روبه‌رو شود.

در سکانس دورهمی هم‌کلاسی‌های سابق فرید، افراد اسم و شغلشان را اعلام می‌کنند. گویی مهم‌ترین عنصر در تعریف هویت اجتماعی افراد، شغلشان است. یکی از آن افراد خود را بیکار، علّاف و سابقاً معتاد معرفی کرده و حس هم‌ذات‌پنداری فرید را برمی‌انگیزد. اما چند لحظه بعد مشخص می‌شود که این یک شوخی برای سرِکارگذاشتن دوستان قدیمی بوده و اتفاقاً آن فرد با روش سرمایه‌داری و سود روی پولِ ارثِ بادآورده گذاشتن پولدار شده است. در همهٔ مواردی که به‌عنوان نمونه ذکر شدند، شغل فرید و عدم موفقیت او در آن، مسئله بوده است. همچنین فرید بخشی از مشکلاتش همچون جدایی از همسر یا نداشتن اعتبار

اجتماعی کافی را، ناشی از پولدارنبودن و اصطلاحاً تعلق به طبقهٔ متوسطِ (و نه مرفّه) جامعه می‌داند. به‌طور کلی مسئلهٔ رقابت و به‌ویژه رقابت شغلی در فیلم برجسته است. برای مثال تک‌گویی درونی فرید هنگامی که می‌بیند پسرش دور مصطفی می‌گردد این است: «بچهٔ منی بچسب به خودم. اگه این غواصه، منم هواپیما می‌پرونم». فرید احتمالاً به‌دلیل سرکوفت‌هایی که دائماً از اطرافیان و خانواده‌اش شنیده، هرکسی که موفق و یا پولدار است را رقیب خودش می‌بیند و نوعی حس منفی نسبت به او پیدا می‌کند. به یک معنا او با هر چیزی که دیگری را از او برتر و مهم‌تر جلوه دهد، مشکل دارد. مسئلهٔ اهمیت شغل یا رقابت‌ها را ذیل ایدئولوژی مدرنیسم -که در ادامه به برخی مصادیق آن اشاره می‌شود- نیز می‌توان گنجاند.

۲-۴-۴- مدرنیسم: نمایش دو بافت کاملاً متفاوت جغرافیایی-فرهنگی در این فیلم، یعنی بافت شهری تهران و بافت شهری و روستایی سیستان‌وبلوچستان، تفاوت‌های این دو زیست‌بوم را عیان می‌کند. اگرچه امروزه می‌توان دال‌هایی مبنی بر ورود فرهنگ مدرن در زندگی روستایی هم پیدا کرد، اما همچنان تفاوت‌ها هم پررنگ هستند. تهران پایتخت ایران و مرکز بسیاری از فعالیت‌های سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی کشور است. از طرف دیگر سیستان‌وبلوچستان همواره یکی از محروم‌ترین استان‌های کشور ایران بوده است. حتی در فیلم هم، جایی اشاره می‌شود که مردم این منطقه با بسیاری از مشکلات از جمله خشکسالی، بیکاری و ... مواجه‌اند. فرید در یک مکالمه با وحیده این‌طور می‌گوید: «پس بقیهٔ خانواده رفتن سراغ زندگی و شوهر و خونهٔ کف‌سرامیک و آب لوله‌کشی خوب و عصرهام که پاساژگردی و ترقی و پیشرفت؟ شمام دختر خوب بابا موندی اینجا». که البته وحیده هم با توجه به شخصیت خاصش پاسخ می‌دهد «اینجام همه‌چی هست، اینجام خیلی خوبه.» این در حالی است که مثلاً یکی از دغدغه‌های مادر فرید که در یک مهمانی خانوادگی مطرح می‌کند، انجام عمل جراحی برای درآوردن یک غدّهٔ چربی است: «می‌خوام عمل کنم خوشگل شم» و یا ساخت و به‌پروازدرآوردن یک هواپیمای کنترلی جزو تفریحات فرید و پسرش محسوب می‌شود. نکتهٔ قابل‌توجه اینکه فرید یا مادر و پسرش، جزو طبقهٔ مرفّه جامعه هم به حساب نمی‌آیند. با این حال بافت اجتماعی و شرایط دو منطقه باعث می‌شود جنس دغدغه‌ها متفاوت باشد.

از طرف دیگر برخی از نشانه‌های بصری و کلامی و ابزارهای ارتباطی در فیلم، به‌نوعی نماد عصر مدرن محسوب می‌شوند. تبلتی که همیشه همراه فرید است و میزان قابل‌توجهی اطلاعات هم از طریق آن به مخاطب منتقل می‌کند، اینترنت و گشت‌زدن در آن که بیشتر با شخصیت پسر جوان فیلم یعنی نوید گره خورده و از آن به‌عنوان نوعی وسیلهٔ سرگرمی و فراغت یاد می‌شود، تلگرام که به‌عنوان یکی از رسانه‌های اجتماعی پیونددهندهٔ فرید با دوستان قدیمی دبیرستانش و عامل آشناییِ او با مصطفاست، تلفن همراه و هدفن بی‌سیم که جزو وسایل نوید است، از این دست هستند. از سوی دیگر شخصیت اصلی فیلم با برخی مشکلاتی که در زندگی مدرن به‌نسبت زندگی سنتی بیشترند، مثل طلاق، اعتیاد، شغل، درآمد و موقعیت اجتماعی درگیر است. سردی روابط خانوادگی -که البته به شخصیت و خلق‌وخوی تند فرید هم برمی‌گردد- از دیگر مواردی است که بیشتر در یک زندگی شهری مدرن رخ می‌دهد تا در یک بافت روستایی و طبیعی. فرید در نهایت به‌دلیل رفتارهای نامحترمانهٔ اطرافیانش و اخلاق تند خودش تصمیم می‌گیرد زندگی شهری و آسوده‌تر در تهران را رها کند تا مجبور نباشد هر روز با مادرش، برادرش، صاحب‌کارش که دیسیپلین در کار و به‌تبع سودآوری برایش مهم‌تر از رابطه و تعامل مناسب و مثبت با کارمندان شرکت است، و حتی غریبه‌ها، کشمکش پیدا کند. از جمله ویژگی‌های شخصیت پوزیدونی عدم توانایی کنارآمدن با محیط صنعتی و علاقه‌مندی به محیط و عناصر طبیعی همچون گل و گیاه است. فرید نیز از یک زاویه چنین علاقه‌ای دارد و هم در تهران در یک شرکت مرتبط با گل و گیاه کار می‌کند و هم در ایدهٔ شراکت با وحیده در زابل این محصول را پیشنهاد می‌کند.

۵-۴: پوزیدون؛ کهن‌الگوی نزدیک به شخصیت فرید

اگرچه شخصیت فرید در فیلم «شعله‌ور» ویژگی‌هایی از کهن‌الگوی آرِس یا سایر کهن‌الگوها را هم دارد، اما نزدیک‌ترین کهن‌الگو به این شخصیت، «پوزیدون[1]» است. لقب پوزیدون فرمانروای دریاها و اسب‌هاست. آب در انسان نماد خطرات و اسرارِ ذهنی سیّال و ناآگاه است و اسب هم نماد ماهیت خام و تربیت‌نشدهٔ ما. در توصیف این اسطوره آمده که طوفان، موج‌های مخرّب و زمین‌لرزه در دست اوست. یکی از مشهورترین ویژگی‌های پوزیدون، مزاج هیجانی اوست. پوزیدون خشمگین، بداخلاق، خطرناک و اهل خراب‌کردن است. پوزیدون به‌عنوان کهن‌الگوی غرایز و احساسات نیز شهرت دارد. ویژگی‌های پوزیدون بخشی از کهن‌الگوی پدر

[1]- Poseidon

است که در زئوس تجلی می‌یابد. در مردان زئوسی ویژگی‌های پوزیدونی سرکوب شده و تحت‌کنترل قرار می‌گیرند. این احساسات سرکوب‌شده به‌جای ابراز، در وجود او حبس شده و غیرفعال باقی می‌مانند. هنگامی که حبس و سرکوب دیگر ممکن نباشد، این احساسات بدون توجه به عواقب بعدی به‌شکل خشم و انتقام بروز کرده و ممکن است همه چیز را نابود کنند. نکتهٔ جالب اینکه کهن‌الگوی پوزیدون با وجود این ویژگی‌های منفی، می‌تواند از عمق و زیبایی هم برخوردار باشد. در واقع عمق احساساتی در پوزیدون وجود دارد که معمولاً دیده نمی‌شود؛ اما اثرگذار بوده و لازم است ابراز شوند (شینودابولن، ۱۳۹۲).

یکی از ویژگی‌های مردان پوزیدونی این است که دوست دارند مهم باشند؛ حال آنکه معمولاً دچار ضعف در تفکر و مدیریت استراتژیک هستند و به همین دلیل غالباً به ویژگی‌هایی که برای موفقیت در یک جامعهٔ پدرسالار لازم است دسترسی ندارند. تلاش‌های آنان در کسب‌وکارشان هم خیلی اوقات با شکست روبه‌رو می‌شود. نوع مواجههٔ مردان پوزیدونی با این شکست معمولاً با خشم و ناراحتی و به‌دور از منطق است. دیگر ویژگی مهم پوزیدون، کینه‌توزی است. شخصیت کینه‌جوی پوزیدون تا مدت زمان طولانی دشمنی و انتقام را فراموش نمی‌کند. پوزیدون کهن‌الگوی مرد وحشی است. احساسات و هیجانات کسی که این کهن‌الگو در وجودش فعال شده، با غرایز طبیعی در ارتباط است. این فرد اگر برون‌گرا باشد احساساتش را بروز می‌دهد و اگر درون‌گرا باشد آن‌ها را سرکوب می‌کند. به هر حال احساسات او عمیق و شدید هستند (شینودابولن، ۱۳۹۲).

در یک اجتماع صنعتی پیداکردن کاری که برای مرد پوزیدونی مهم باشد، درآمد کافی داشته باشد و سبب شود بقیه او را فردی مهم به حساب آورند، دشوار است. این مردان معمولاً دوست دارند کاری داشته باشند که در ارتباط با طبیعت یا ماهیت طبیعی افراد باشد. مشاغلی مرتبط با گیاهان، آب‌وهوا، موجودات زنده و ... می‌تواند موردعلاقهٔ آن‌ها باشد. مردان پوزیدونی (برخلاف زئوسی‌ها) هماهنگی زیادی با دنیای صنعتی ندارند. آن‌ها خیلی اوقات به‌جای واکنش‌های منطقی، عکس‌العمل‌های احساسی دارند و در کل نمی‌توانند در دنیای رقابت آن‌طور که باید موفق باشند. در نتیجه کاملاً نادیده گرفته می‌شوند؛ انگار هیچ‌کس زبان آن‌ها را نمی‌فهمد. این‌ها تا زمانی که احساسات خود را نادیده نگیرند، ذهنی هدف‌گرا نداشته باشند و خود را با جامعه‌شان هماهنگ نکنند، در این جهان موفق نخواهند بود (شینودابولن، ۱۳۹۲).

در طراحی شخصیت بر اساس کهن‌الگوی پوزیدون، دو وجه می‌تواند در نظر گرفته شود: ۱. هنرمند[1] و ۲. فحّاش[2]. کهن‌الگوی هنرمند امتیازاتی از این قبیل دارد: دوست دارد چیزهای مختلفی را خلق کند یا تغییر دهد، موجودی خودجوش و غریزی است، می‌تواند هنرمندی بسیار خلاق باشد، پر از اشتیاق و هیجان است، «عاشق خانواده و دوستانش است (بدون توجه به نوع رفتاری که با آن‌ها دارد)، اگر کسی آسیبی به او یا خانواده‌اش وارد کند انتقام خواهد گرفت» و... . نقص‌های کهن‌الگوی هنرمند اما از این قرار است: درونیاتش را بدون در نظر گرفتن احساسات دیگران ابراز می‌کند، در انجام کارها افراط می‌کند، از حد و مرز دیگران تجاوز می‌کند، در کنترل احساساتش دچار مشکل است، میل و نیاز شدیدی به انتقام‌گرفتن داشته و در این زمینه پیگیر، سرسخت و حتی دچار وسواس فکری است، خودخواه و خودپسند است و غالباً شرایط را وخیم‌تر و بدتر از آنچه واقعاً هست تصور می‌کند (لین اشمیت، ۱۳۹۷، ص. ۲۱۸ و ۲۱۹).

اما همین کهن‌الگوی هنرمند، وجه خبیثانه‌ای هم دارد که فحاش نام‌گذاری شده است. شخصیت فحاش از دیدگاه لین اشمیت (۱۳۹۷)، کسی است که احساسات خود را کنترل نمی‌کند و کینه‌توز، بی‌ثبات و دارای حسِ انتقام است و موجب رنجش کسانی می‌شود که دوستشان دارد. رفتارش بی‌پروا و غیرقانونی است. از کارهایش پشیمان نمی‌شود و به عواقب کارهایش توجه نمی‌کند و به سلامتی خودش و دیگران اهمیت نمی‌دهد. و خود را محق می‌داند.

۵- بحث و نتیجه‌گیری

در این پژوهش با هدف تحلیل شخصیت مردانه در سینمای ایران، فیلم سینمایی «شعله‌ور» را به‌عنوان نمونه برگزیدیم. در فرایند مرور تحقیقات در بخش پیشینهٔ پژوهش مشخص شد که اولاً پژوهش‌های داخلی بسیار معدودی در رابطه با تحلیل شخصیت مردانه در سینمای ایران انجام شده‌اند و ثانیاً طبق جست‌وجوها تاکنون پژوهشی با رویکرد تحلیلی کهن‌الگویی درخصوص شخصیت‌های مرد سینمای ایران انجام نشده است. فیلم «شعله‌ور» که انتخاب این پژوهش است، شخصیت‌محور بوده و به همین

[1]- The Artist
[2]- The Abuser

دلیل با تکنیک‌های گوناگون همچون سیلانات ذهنی امکان شناخت بهتر نقش اصلی مرد فیلم را برای مخاطب و تحلیلگر فراهم می‌کند. همچنین نشانه‌ها و نمادهایی در فیلم مشاهده شده که آن را به گزینه‌ای مناسب برای تحلیل اسطوره‌ای-کهن‌الگویی تبدیل می‌کند. عقیدهٔ یونگ به‌عنوان کسی که مفهوم ناخودآگاه جمعی را مطرح کرده، بر این بود که بسیاری از باورها، عقاید و الگوهای ذهنی در سطح کلان بین ابناء بشر یکسان است و از نیاکانشان به ارث رسیده است. این باعث می‌شود برخی الگوها، ارزش‌ها و نمادها در بین انسان‌ها مشترک باشد. اگرچه بشر دسترسی مستقیمی به این روان جمعی ندارد؛ اما اسطوره‌ها و کهن‌الگوها مانع قطع این پیوند می‌شوند. فیلم‌ها و به‌طور کلی آثار هنری محملی برای بروز و بازتولید این اسطوره‌ها و کهن‌الگوها هستند و طبق دیدگاه یونگ هنرمندان می‌توانند با بهره‌گیری از آن‌ها عمیق‌ترین لایه‌های روح مخاطبان را تحت‌تأثیر قرار دهند.

با توجه موضوعیت‌داشتن تحلیل شخصیت مردانه در سینمای ایران برای ما، نظریهٔ کهن‌الگویی شینودابولن در خصوص کهن‌الگوهای مردانه مد نظر قرار گرفت. با طی مراحل مختلف روش نشانه‌شناسی فیسک، کوشیدیم بفهمیم که ویژگی‌های شخصیت مرد به‌نمایش‌درآمده در این فیلم با ویژگی‌های کدام کهن‌الگو مطابقت دارد. نتایج تحقیق و تحلیل سکانس‌های فیلم نشان می‌دهد که نزدیک‌ترین کهن‌الگوی مردانه به شخصیت اصلی فیلم «شعله‌ور» -یعنی فرید- «پوزیدون» است. مهم‌ترین اشتراکات فرید و پوزیدون عبارت‌اند از: داشتن روحیهٔ هیجانی، خشم نهان و آشکار، بدخلقی، کینه‌جویی و تلاش زیاد برای انتقام، مُحِق‌دانستنِ خود و تجاوز به حقوق دیگران، ناهنجاری، میل به مهم‌بودن و در عین حال نادیده گرفته شدن، ترجیح احساس بر منطق در واکنش‌ها، علاقه به عناصر طبیعی و ... . خصوصیات مفصل‌تر این دو شخصیت در بخش یافته‌ها و تطبیق آن‌ها به‌صورت خلاصه در جدول شمارهٔ ۳ قابل‌مشاهده است.

جدول شمارهٔ ۳- مطابقت شخصیت کهن‌الگویی با شخصیت اصلی فیلم «شعله‌ور»

شخصیت کهن‌الگویی	ویژگی‌ها	شخصیت درون فیلم	ویژگی‌ها
پوزیدون	کهن‌الگوی غرایز و احساسات، کهن‌الگوی مرد وحشی، دارای مزاج هیجانی، خشمگین، بداخلاق، خطرناک، مخرّب، خودخواه، تجاوز به حد و مرز دیگران، دارای وسواس فکری و بدبینی، کینه‌توز، انتقام‌جو، ناهنجار و جامعه‌ستیز، دارای رگه‌هایی از زیبایی و خلاقیت در عمق وجود، میل به خلق و تغییر چیزی، علاقه‌مند به کار مرتبط با طبیعت، میل به مهم‌بودن، نادیده‌گرفته‌شدن، دچار ضعف در تفکر و مدیریت استراتژیک، شکست در کسب‌وکار، عدم موفقیت در رقابت‌های دنیای صنعتی، مواجهه با شکست با خشم و ناراحتی و دور از منطق، عکس‌العمل‌های احساسی به‌جای واکنش‌های منطقی.	فرید	عموماً خشمی را با خود حمل می‌کند، تندخو و بداخلاق است و تقریباً روابط گرمی با کسی ندارد، اهل خراب‌کردن است، گاهی برای اطرافیانش خطرناک است و به‌دلیل خودخواهی موجب آسیب‌رساندن به آن‌ها می‌شود، کوچک‌ترین حرف یا عمل اطرافیانش را بسیار بد تفسیر کرده و مدام در ذهنش به آن فکر می‌کند، کینه‌جویی می‌کند و تا انتقام نگیرد راحت نمی‌شود، گاه رفتارهای ناهنجار از خود نشان می‌دهد، رگه‌هایی از زیبایی‌دوستی و خلاقیت در اوست (ساخت هواپیما)، کار مرتبط به طبیعت (گل و گیاه) دارد، دوست دارد مهم باشد در حالی که معمولاً دیگران او را تحقیر می‌کنند، در کسب‌وکار و حتی زندگی خانوادگی فرد موفقی نیست و این موجب افزایش سرکوب و تحقیر او می‌شود، معمولاً به‌جای واکنش منطقی و عقلانی واکنش‌های احساسی (به‌ویژه در جهت انتقام‌جویی و عقده‌گشایی) از خود نشان می‌دهد.

می‌توان گفت همان طور که یونگ و شینودابولن اذعان کرده بودند، در ناخودآگاه هر یک از انسان‌ها به‌نوعی شخصیت‌های کهن‌الگویی قرار دارند که در موقعیت‌های مختلف خود را نشان می‌دهند. فیلم «شعله‌ور» نیز با تصویرکردن فرید با ویژگی‌های مذکور (احتمالاً به‌طور ناخودآگاه)، تداعی‌گر شخصیت کهن‌الگویی پوزیدون شده است.

ملاحظات اخلاقی

پیروی از اصول اخلاق پژوهش

در مطالعه حاضر فرم‌های رضایت نامه آگاهانه توسط تمامی آزمودنی‌ها تکمیل شد.

حامی مالی

هزینه‌های مطالعه حاضر توسط نویسندگان مقاله تامین شد.

تعارض منافع

بنابر اظهار نویسندگان مقاله حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع بوده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

آیزمن، لئاتریس. (۱۳۹۳). *روان‌شناسی کاربردی رنگ‌ها (پنتون)*. ترجمهٔ روح‌الله زمزمه، تهران: انتشارات بیهق کتاب.

استم، رابرت. (۱۳۸۹). *مقدمه‌ای بر نظریهٔ فیلم*. (احسان نوروزی، مترجم) تهران: سوره مهر.

امیرقاسمی، مینو. (۱۳۷۵). نگرشی جامعه‌شناختی بر اساطیر و نگاهی تحلیلی بر اسطورهٔ آفرینش در ایران باستان. *فصلنامهٔ جغرافیا و برنامه‌ریزی*(۳)، ۱-۱۸.

پاینده، حسین. (۱۳۹۷). *نظریه و نقد ادبی؛ درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای (جلد اول)*. تهران: سمت.

رُز، ژیلیان. (۱۳۹۷). *روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر*. ترجمهٔ سیدجمال‌الدین اکبرزاده‌جهرمی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات / مرکز پژوهش و سنجش افکار صداوسیما.

شاهرودی، فاطمه. (۱۳۹۷). نقد روان‌شناختی فیلم دعوت (۱۳۸۷) از دیدگاه نظریه جین شینودابولن. *زن در فرهنگ و هنر*، ۱۰(۲)، ۱۹۶-۱۷۷.

شاهرودی، فاطمه. (۱۳۹۸). تحلیل کهن‌الگویی فیلم روبان قرمز (۱۳۷۷) از دیدگاه جین شینودابولن با محور قراردادن شخصیت زن فیلم. *زن در فرهنگ و هنر*، ۱۱(۳)، ۳۴۵-۳۶

شرف‌الدین، سیدحسین و اسماعیلی، رفیع‌الدین. (۱۳۹۰). الگوی شخصیتی مرد در فرهنگ اسلامی - ایرانی و انعکاس آن در سینما (تحلیل موردی: فیلم سینمایی واکنش پنجم). *نشریهٔ معرفت فرهنگی اجتماعی* (۱).

شرف‌الدین، سیدحسین و اسماعیلی، رفیع‌الدین. (۱۳۹۲). سینمای ایران و ارزیابی ابعاد شخصیت مرد در آن براساس متون اسلامی؛ بررسی فیلم «تسویه حساب». *نشریهٔ معرفت فرهنگی اجتماعی*، ۴ (۲).

شینودابولن، ژین. (۱۳۹۲). *انواع مردان؛ شیوه‌ای عمیق، دقیق و کاربردی برای شناخت مردان بر اساس نظریهٔ نمادهای اسطوره‌ای در روان‌کاوی یونگ*. ترجمهٔ فرشید قهرمانی، تهران: بنیاد فرهنگ زندگی.

گلیاری، پریسا؛ برزویی، رضا؛ قوامی، بدریه و ادهمی، جمال. (۱۴۰۰). تحلیل گلدمنی قهرمان مسئله‌دار در آثار جمال میرصادقی (درازنای شب و کلاغ‌ها و آدم‌ها). *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۳ (۴)، ۲۰-۱.

لک، منوچهر. (۱۳۸۴). درآمدی بر شناخت اسطوره و تبیین کارکردهای هویت‌بخش آن در شعر جنگ. *فصلنامهٔ مطالعات ملی*، ۶(۳)، ۸۳-۶۳.

لین اشمیت، ویکتوریا. (۱۳۹۷). *۴۵ کهن‌الگوی شخصیت؛ الگوهای اسطوره‌ای برای خلق شخصیت‌های اصیل*. ترجمهٔ ابراهیم راهنشین، تهران: ساقی.

محمدی، یاسمین. (۱۳۹۸). *بازنمایی گذشت در سینمای ایران از منظر تحلیل جنسیتی و خوانش مخاطبان خاص*؛ تهران: پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشکدهٔ علوم اجتماعی. دانشگاه تهران.

ملائی، مریم و امیر، آرمین. (۲۰۲۰). خوانش مخاطبان زن از جنسیت و روابط جنسیتی در مجموعه ماهواره ای عروس استانبول. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۲(۲)، ۳۲-۱.

ویتیلا، استوارت. (۱۳۹۲). *اسطوره و سینما (کشف ساختار اسطوره‌ای در ۵۰ فیلم بنیادماندنی)*. ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران: نشر هرمس.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۹۳). *انسان و سمبول‌هایش*. ترجمهٔ محمود سلطانیه، تهران: جامی.

References

Amani, Z. (2014). The masculinity analysis of main character in simone film.

Chang, H. M., Ivonin, L., Díaz, M., Català, A., Chen, W., & Rauterberg, M. (2013). From mythology to psychology: Identifying archetypal symbols in movies. *Technoetic arts*, *11*(2), 99-113.

Fiske, J. (1987). *Television Culture: Popular Pleasures and Politics*. Routledge.

Gürkan, H. (2022). The representation of masculinity in cinema and on television: An analysis of fictional male characters. *European Journal of Multidisciplinary Studies*, *7*(1), 128-137.

Olson, C. J. (2014). Gangstas, Thugs, Vikings, and Drivers: Cinematic Masculine Archetypes and the Demythologization of Violence in the Films of Nicolas Winding Refn.

Shinoda Bolen, J. (2014*). Goddesses in EveryWoman; Powerful Archetypes in Women's Lives.* Harper Paperbacks.

Shinoda Bolen, J. (2014). *Gods in Everyman: Archetypes That Shape Men's Lives*. Harper Paperbacks.

Varghese, S., & Balasubramanian, A. (2017). Carl Jung's archetypes in Malayalam film: A case study on the film 'Urumi'. In *SHS Web of Conferences* (Vol. 33, p. 00018). EDP Sciences.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی