جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۴، ص ۱۸۵-۲۰۶

تصویر قهرمان در سینمای عامه‌پسند دههٔ ۱۳۸۰

اعظم راودراد[۱] ، طاهره رحیمی[۲*]

چکیده

در مطالعهٔ حاضر تلاش شده است، با استفاده از نظریهٔ بازتاب در جامعه‌شناسی سینما، جامعهٔ ایرانی در دههٔ ۱۳۸۰ از منظر روحیات غالب بر آن تحلیل شود. این نظریه، که هنر را آینه‌ای برای جامعه می‌داند، به محقق این امکان را می‌دهد که روحیات مورد نظر را از خلال تصویری که در سینما از قهرمان به تصویر کشیده می‌شود مطالعه کند. همچنین، رویکرد کلی جامعه‌شناسی سینما نیز این امکان را فراهم می‌آورد که میان یافته‌های حاصل از تحلیل فیلم‌ها و رویدادهای سیاسی، اقتصادی و اجتماعی دههٔ ۱۳۸۰ ارتباط برقرار و بازتاب این رویدادها در فیلم‌ها جست‌وجو شود. روش تحقیق این مطالعه کیفی و تکنیک مورد استفاده روایت‌شناسی ساختاری بارت است و با مطالعهٔ اسنادی برای توصیف وضعیت سیاسی، اقتصادی و اجتماعی دههٔ ۱۳۸۰ تکمیل شده است. مهم‌ترین یافتهٔ این مطالعه آن است که دو نوع تیپ قهرمان ـ فعال و منفعل ـ در فیلم‌های عامه‌پسند دههٔ ۱۳۸۰ قابل شناسایی است: اولی در نیمهٔ اول این دهه و دومی در نیمهٔ دوم آن غالب است. به عبارت دیگر، در طول دههٔ ۱۳۸۰، مهم‌ترین تغییر رخ‌داده در ویژگی‌های قهرمان فیلم‌ها تحول از قهرمان فعال به قهرمان منفعل است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کلیدواژگان

تغییرات اجتماعی، جامعه‌شناسی سینما، سینمای عامه‌پسند ایران، قهرمان.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۸/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۹/۱۴

۱. استاد گروه علوم ارتباطات اجتماعی دانشگاه تهران. Email: ravadrad@ut.ac.ir

۲. کارشناس‌ارشد مطالعات فرهنگی و رسانهٔ دانشگاه تهران (نویسندهٔ مسئول).
Email: Trahimi1361@gmail.com

مقدمه و طرح مسئله

در این مطالعه تلاش بر این است که، پس از شناخت ویژگی‌های قهرمان سینمایی در دههٔ ۱۳۸۰، رابطهٔ آن با شرایط اجتماعی- سیاسی ایران در این دهه بررسی شود. دههٔ ۱۳۸۰، به دلایلی مختلف، یکی از دهه‌های مهم پس از انقلاب اسلامی است. یکی از این دلایل دست به دست شدن چندبارهٔ قدرت سیاسی میان اصلاح‌طلبان و محافظه‌کاران و رویدادهایی همچون وقایع پس از انتخابات سال ۱۳۸۸ است که تأثیرات مهمی در جامعهٔ ایرانی گذاشت.

حضور قهرمان را در بسیاری از جنبه‌های زندگی اجتماعی می‌توان مشاهده کرد، زیرا گفته می‌شود انسان‌ها امیال، آرزوها و امیدهای سرکوب‌شده‌شان را در این قهرمانان جست‌وجو می‌کنند. می‌توان قهرمان را مکانیسمی روانی دانست که افراد (به شکل فردی یا جمعی) با خیال‌بافی و همذات‌پنداری با این قهرمانان خود را برای مدتی از تنش‌ها دور می‌کنند. از طرف دیگر، این قهرمانان انگیزه‌ای فراهم می‌کنند و الگویی هستند برای عمل مردم و تغییر وضعیت موجودشان. قهرمانان، به دلیل همین کارکردهای فردی و جمعی، همیشه وجود داشته و خواهند داشت و از کهن‌ترین داستان‌های بشری گرفته تا داستان‌های سینمایی امروزی می‌توان از آن‌ها سراغ گرفت.

زیگفرید کراکائر، نظریه‌پرداز شهیر سینما، در جایی گفته است: «سینما وقتی به اساسی‌ترین و ژرف‌ترین صورت خود می‌رسد که زندگی را چنان که هست نشان دهد» (کراکائر به نقل از جاهد، ۱۳۷۷: ۱۶). این عبارتی است که قدرت سینما را نشان می‌دهد؛ تعریفی که منزلت سینما را از جایگاه رسانه‌ایِ آن بالاتر می‌برد و به آن مقامی می‌بخشد که همچون آینه‌ای می‌توان جامعه را در آن دید.

کراکائر، در جایی دیگر، با بیان اینکه فیلم‌ها وسیله‌ای مستقیم برای بازنمایی روحیات و طرز فکر یک ملت‌اند، ایده‌هایش را تکمیل می‌کند:

چیزی که فیلم‌ها منعکس می‌کنند، اصولاً، اعتقادی صریحاً بیان‌شده نیست. آن‌ها انعکاس گرایشات روحی و روانی هستند (کراکائر، ۱۳۷۷: ۶).

بدین ترتیب، سینما نه‌فقط آینه‌ای برای دیدن اجتماع، بلکه به نوعی خود جامعه می‌شود؛ جامعه‌ای ثانی که ویژگی‌های جامعهٔ نخست در آن تکرار شده است. این عبارت کوتاه مبنای نظری مطالعهٔ حاضر است؛ مطالعه‌ای که در آن قهرمان سینمایی، به منزلهٔ یکی از مؤلفه‌های نشان‌دهندهٔ همین گرایش‌های روحی و روانی، بررسی شده است. با تحلیل فیلم‌های سینمایی دههٔ ۱۳۸۰، می‌توان تصویری نزدیک به قهرمان ایده‌آل مردم ایران در این دهه ارائه کرد؛ تصویری که بتوان به کمک آن فرهنگ، روحیات و افکار مردم را در این دهه بهتر شناخت.

سؤالات این مطالعه عبارت است از اینکه قهرمان فیلم‌های سینمایی دههٔ ۱۳۸۰ چه

ویژگی‌هایی دارد؟ آیا خصوصیات این قهرمانان با تغییر و تحولات سیاسی و اجتماعی این دهه تغییر یافته است؟ میان خصوصیات قهرمانان این فیلم‌ها با شرایط اجتماعی معاصرشان چه رابطه‌ای وجود دارد؟ تصویر این قهرمان (در دهۀ ۱۳۸۰) تا چه حد منطبق یا متفاوت با تصویر قهرمان در دهۀ ۱۳۵۰ (اوج قهرمان‌پروری در سینمای قبل از انقلاب) است؟ این قهرمان بیشتر به کدام یک از دوره‌های تاریخی پیش از انقلاب نزدیک است؟

پیش از ورود به بخش عملی، به دو مفهوم اساسی این تحقیق یعنی «قهرمان» و «سینمای عامه‌پسند» می‌پردازیم.

قهرمان

قهرمان مفهومی نسبتاً عام دارد؛ قهرمان نمونۀ ایدئال شجاعت، قدرت، توانایی، پیشرفت و... است. این نمونه‌های ایدئال اخلاقی و جسمانی، از هنگامی که بشر به قصه‌پردازی پرداخته، همواره در قلبِ قصه‌ها وجود داشته است. لوی اشتراوس اسطوره‌ها را رؤیای جمعی برآورده‌نشدۀ انسان‌ها می‌داند؛ آرزوهایی همیشگی که در نهایت به دست قهرمانان، شخصیت‌های اصلیِ این داستان‌ها، برآورده شده است. اما، چطور می‌توان این قهرمان را در بافت یک قصۀ سینمایی شناخت. ولادمیر پراپ، فرمالیست روسی، عملی‌ترین تعریف از قهرمان را ارائه می‌دهد. او، پس از سی سال بررسی و تحقیق و تفحص در داستان‌های عامیانه، قصه‌های پریان یا Fairytale، تحلیلی جامع از ساختارها و اَشکال آن‌ها به دست آورد که به همۀ انواع قصه‌ها تعمیم‌پذیر است. پراپ نتیجۀ این تحقیقات را، بعد از بررسی ساختار صد داستان، در کتابی با عنوان *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان* منتشر کرد. بنا بر نظر پراپ، علاوه بر آنکه قصه‌ها از نظر مضمون وام‌دار یکدیگرند، از نظر ساختار هم به یکدیگر شبیه‌اند. بدین ترتیب که ساختار هر داستانی از هفت شخصیت و ۳۱ کارکرد تشکیل شده است. یکی از این هفت شخصیت «قهرمان» است که سه کارکرد اصلی دارد:

مقابله با ضدقهرمان یا عامل شر را می‌پذیرد؛ در قبال عامل جادویی یا اعطاکننده واکنش نشان می‌دهد؛ و، در نهایت، به هدفش می‌رسد و بر تخت پادشاهی تکیه می‌زند (آسا برگر، ۱۳۸۰: ۳۹).

ریچارد دایر قهرمان فیلم یا همان ستاره را نوعی ساخت درهم‌تنیده از پدیده‌های مختلف اجتماعی می‌داند که طیف گسترده‌ای از رسانه‌ها و کارکردهای فرهنگی آن را می‌آفرینند.

به عقیدۀ دایر، قهرمان فیلم کسی است که به ایدئولوژی‌ها و روش‌های جدید اجتماعی شخصیت می‌بخشد. شخصیت‌هایی که به طور نسبی ویژگی‌های رفتاری، طرز تفکر، ساخت ذهنی و خواست‌های یک قشر، یک طبقه یا گروه اجتماعی را دارا باشند و شرایط اجتماعی و

سیاسی و اخلاقی و روانی یک دورهٔ خاصی را به ما نشان دهند (دایر به نقل از حسینی‌زاد، ۱۳۷۴: ۱۶۶، ۱۶۷).

در مطالعات جکی استیسی به کارکردهای قهرمان سینمایی شفاف‌تر پرداخته شده است. او در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۴۰ تا ۱۹۵۰ دربارهٔ الگوهای دریافت فیلم توسط مخاطبان زن سینمای انگلستان پژوهشی انجام داد و آن‌ها را با سه گفتمان نهایی تحلیل کرد که دو گفتمان، یعنی «گریز از واقعیت» و «همانندسازی هویت»، با تعریف مفهوم قهرمان سینمایی ارتباط دارد.

این زنان از فیلم‌های هالیوود به عنوان مفرّی یاد کرده‌اند که برای رسیدن به دنیایی به لحاظ مادی بهتر، به‌خصوص در زمان محدودیت‌های زمان جنگ دوم جهانی، مورد استفاده قرار می‌دادند (استوری، ۱۳۸۵: ۱۷۲).

در واقع، ساختمان سینما برای این زنان به منزلهٔ فضای انتقالی‌ای بود که آنان را از زندگیِ روزمرهٔ خارج از سینما به دنیای خیالی فیلم هالیوود می‌برد. علاوه بر این، از طریق این فیلم‌ها زنان به هویتی موقت نیز دست می‌یافتند:

بیننده به این حقیقت وقوف دارد که او آن هنرپیشهٔ معروفی نیست که بر پردهٔ سینما می‌بیند؛ با این حال، طی مدتی که فیلم نشان داده می‌شود، نوعی «سیّالیت موقّت» بین هویت او و هویت هنرپیشهٔ هالیوود ایجاد می‌شود. تماشاگران هنگام تماشای فیلم با بازیگرانی که بر پردهٔ سینما می‌بینند زد و بند می‌کنند. آن هنرپیشه‌ها می‌توانند موجدِ خیال‌پردازی آنان دربارهٔ قدرت، تسلط و اعتماد به نفس شوند. حس قدرت و توانمندی آن چیزی است که تماشاگران فیلم‌ها در هنگام تماشای یک قهرمان به آن‌ها نیز دست می‌دهد (استوری، ۱۳۸۵: ۱۷۰ ــ ۱۷۳).

سینمای عامه‌پسند

یکی از این مفاهیم مهم در مطالعهٔ حاضر سینمای عامه‌پسند است. این عبارت در دایرهٔ بزرگ‌تری با عنوان «فرهنگ عامه» قرار می‌گیرد؛ فرهنگی که همواره در حال دگرگونی است. از نگاهی کاربردی پدیده‌ای که امروز با نام سینمای عامه‌پسند می‌شناسیم همان پدیده‌ای است که در ادبیات سینمای خارجی به سینمای «جریان اصلی» مشهور است و به آن «سینمای بازاری یا تجاری» هم اطلاق می‌شود؛ سینمایی که می‌توان سینمای هالیوود را مصداق عینی آن دانست و ویژگیِ اصلیِ آن عنصر رؤیاپردازی یا ملودرام است.

پیش از هر چیز باید به این نکته توجه کرد که عامه‌پسندی با عوام‌محوری فرق دارد.

سینما در ذات خود هنری عامه‌پسند است و مثلاً با یک نمایشگاه نقاشی فرق دارد... فیلم باید دستِ کم در لایه‌هایی عامه‌پسند باشد تا افراد مختلف را جذب کند، در غیر این صورت،

اصولاً هنر سینما معنای خود را از دست می‌دهد. دستِ کم در حوزۀ هنر سینما بحث خوب و بد بودن یک فیلم با عام و خاص‌پسند بودن آن متفاوت است. ارزش‌گذاری یک فیلم به مواردی همچون انسجام روایی و ساختاری آن اثر مرتبط می‌شود و عام و خاص‌پسند بودن اثر به موضوع یا عمق قالب آن برمی‌گردد. فیلم عامه‌پسند خوب وجود دارد؛ همان طوری که فیلم خاص‌پسند بد هم ساخته می‌شود (دانش، ۱۳۸۹: ۵۷).

پرویز اجلالی، پژوهشگر حوزۀ فیلم، فیلم‌های عامه‌پسند را فیلم‌هایی تعریف می‌کند که طرفداران و بینندگان بیشتری دارد و اصطلاحاً بیشتر «می‌فروشد»:

به عبارت دیگر، فیلم عامه‌پسند فیلمی است که تقاضا برای دیدن آن فیلم بیشتر باشد. فیلم عامه‌پسند، برخلاف فیلم آوانگارد، که به کلیشه‌ها وابسته نیست، از قواعد ژانر و کلیشه‌ها پیروی می‌کند و وظیفۀ آن نه طرح ایده‌های نو، بلکه ترویج اندیشه‌ها و ارزش‌های جاافتاده و رایج به زبانی قابل فهم برای همگان است... می‌توان گفت فیلم عامه‌پسند خوب یک جور فیلم آموزشی برای مردم ساده است (اجلالی، ۱۳۸۹: ۳۶).

بر اساس تعریف اجلالی، در این تحقیق فیلم‌هایی عامه‌پسند قلمداد شده‌اند که، فارغ از شکل، ساختار و حتی کارگردانی، تماشاگران از آن‌ها استقبال می‌کنند و پُرفروش می‌شوند.

پیشینۀ تجربی

در ایران تحقیقات بسیاری دربارۀ بازتاب اجتماع و تغییرات اجتماعی در سینما انجام شده است؛ مهم‌ترینِ آن‌ها عبارت است از: «جامعه‌شناسی فیلم‌های عامه‌پسند ایرانی: بازتاب دگرگونی جامعه در فیلم‌های سینمایی در ایران (۱۳۰۹ ـ ۱۳۵۷)»، پایان‌نامۀ دکتری پرویز اجلالی در سال ۱۳۷۴؛ «تحولات اجتماعی در سینمای ایران»، پایان‌نامۀ دکتری مجید حسینی‌زاد در سال ۱۳۷۴؛ «تغییرات اجتماعی و سینما در فاصلۀ سال‌های ۱۳۷۴ ـ ۱۳۸۴)»، پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد آرمین امیر در سال ۱۳۸۵؛ «مطالعۀ قهرمان سینمای موج نو ایران»، پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد مهدیس حسن‌پور امیری در سال ۱۳۸۸. تحقیق حاضر در ارتباط با تحقیق مهدیس حسن‌پور امیری انجام شده؛ بدین ترتیب که به مطالعۀ ویژگی‌های قهرمان و تحولات ویژگی‌های او در دهۀ ۱۳۸۰ می‌پردازد.

خانم حسن‌پور امیری در پایان‌نامۀ خود مهم‌ترین ویژگی‌های قهرمان موج نو را قهرمان ناراضی‌ای می‌داند که به مخالفت با محافظه‌کاری نسل پیشین می‌پردازد و به هر قیمتی، حتی در ضدیت با قانون، به کار بردن خشونت یا از دست دادن جانش، می‌خواهد حق ازدست‌رفته‌اش را به دست آورد. به دلیل قابلیت مقایسۀ یافته‌های مطالعۀ حاضر با تحقیق پیشین، در این

مطالعه، قهرمان دههٔ ۱۳۸۰ با قهرمان موج نو مقایسه شده است؛ در نتیجه‌گیری مطالعه بـه آن اشاره خواهد شد.

چارچوب نظری

آنچه در این تحقیق مبنای نظری پژوهش قرار گرفته نظریـهٔ بازتـاب در جامعـه‌شناسـی هنـر و سینماست. این نظریه بر این فرض استوار است کـه هنـر آیینـهٔ جامعـه اسـت و بـا مطالعـهٔ آن می‌توان به اطلاعاتی دربارهٔ جامعه دست یافت. به گفتهٔ ویکتوریا الکساندر،

رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر مشتمل بـر حـوزهٔ گسـترده‌ای از تحقیقـات اسـت کـه مبتنی بر این عقیدهٔ مشترک هستند که هنر آیینهٔ جامعه است و هنر به واسطهٔ جامعه مشروط شده و تعیّن می‌یابد (Alexander, 2003: 21).

یکی از بنیان‌های نظریهٔ بازتاب در نظریهٔ مارکسیسم ریشه دارد و بر این فرض استوار اسـت که فرهنگ و ایدئولوژی یک جامعه روبناست و بازتاب روابط اقتصادی یا زیربنای جامعـه اسـت. ایـن ایـده بنیـان تحلیـل‌هـای مارکسیسـتی دربـارهٔ فرهنـگ اسـت (Alexander, 2003: 21). اندیشمندانی نظیر آدورنو، لوکاچ، الکساندر، بر مبنای آن، بر آن‌اند که هنر در تناسب با جامعه و تغییرات آن (به‌ویژه متأثر از وضعیت اقتصادی) متحول می‌شود.

ادبیات تبلور هنجارها و ارزش‌های جامعه است. ادبیات نیازها و تخـیلات عمـومی جامعـه را برآورده می‌سازد. ادبیـات نشـئت گرفتـه از ناخودآگـاه جمعـی اسـت و رونوشـتی از رؤیاهاسـت (آلبرشت به نقل از Alexander, 2003: 31).

نظریهٔ کراکائر

یکی از نظریاتی که در زیرمجموعهٔ رویکرد بازتاب قرار می‌گیرد نظریـهٔ کراکـائر اسـت. زیگفریـد کراکائر، که سال‌های بسیاری از عمرش را برای بررسی سینمای آلمان سپری کرد، این رسانه را بازتابی از ذهنیات مردم کشورش می‌داند که بر اساس آن حتی می‌توان رخدادها را پـیش‌بینـی کرد. او در کتاب خود، *از گالیگاری تا هیتلر*، بر آن است که:

از طریق تحلیل فیلم‌های آلمانی سال‌های ۱۹۱۸ تا ۱۹۳۳ می‌توان به گرایشات عمیق روانی حاکم در آلمان آن سال‌ها، که در روی کار آمدن هیتلر مؤثر بودند، پی برد (کراکائر، ۱۳۷۷: ۳).

همچنین، کراکائر بر آن است که از فیلم‌ها می‌توان برای مطالعهٔ رفتار مردم دیگـر کشـورها استفاده کرد. او در مقدمهٔ کتاب خود فیلم‌های یک ملت را وسیله‌ای می‌داند که سـطح فکـر آن ملت را به شکلی مستقیم‌تر از سایر رسانه‌های هنری منعکس می‌کنـد و بـرای ایـن موضـوع دو دلیل ذکر می‌کند:

[۱]. فیلم هرگز محصول کار یک فرد نیست. او از قول پودوفکین، کارگردان روس، خصلت اجتماعی فیلم‌ها را مورد تأکید قرار می‌دهد. به این ترتیب که یک مدیر صنعتی بدون کارگرها و سرکارگرهایش هیچ دستاوردی نمی‌تواند داشته باشد. در نتیجه، از آنجا که هر گروه تولید فیلم مخلوطی از علایق و گرایشات ناهمگون را شامل می‌شود، کار تیمی خصوصیات فردی را به نفع خصوصیاتی که بین بسیاری از آدم‌ها مشترک است کنار می‌گذارد (کراکائر، ۱۳۷۷: ۵).

[۲]. مخاطبان فیلم‌های سینمایی توده‌های مردم هستند. در نتیجه، می‌توان چنین فرض کرد که فیلم‌های پُرطرفدار یا دقیق‌تر تم‌های اصلی پُرطرفدار فیلم‌ها نیازهای مشترک بین توده‌ها را ارضا می‌کند. او، در توضیح این عقیدۀ رایج که هالیوود تفکر مردم را گمراه می‌کند و آنچه آن‌ها طلب می‌کنند را به آن‌ها نمی‌دهد، اشاره می‌کند: نفوذ گمراه‌کنندۀ سرگرمی‌های هالیوود را نباید بیش از آنچه هست انگاشت، چرا که مخاطب و فروش فیلم برای هالیوود بسیار مهم است و در طولانی‌مدت مجبور است که تن دردهد. این خواسته‌های مردم است که ماهیت فیلم‌های هالیوود را معین می‌کند (کراکائر، ۱۳۷۷: ۵).

به عقیدۀ کراکائر، فیلم‌ها ایدئولوژی خالص را بازتاب نمی‌دهند، بلکه انعکاس گرایش‌های روحی و روانی اند؛ یعنی آن لایه‌های عمیق تفکر اجتماعی که کم و بیش در ضمیر ناخودآگاه قرار دارند. او بر این باور است که تم‌های محبوب نمادهای بیرونی و کشمکش‌های درونی را مشخص می‌کنند. نظریۀ اصلی او در کتابش این است که در فیلم‌های نمایش‌داده‌شده در آلمان، در سال‌های ۱۹۱۸ تا ۱۹۳۳، می‌توان نشانه‌هایی از به قدرت رسیدن هیتلر را دید و نتیجه گرفت که این استقبال و خصلت‌های جمعی به بروز یک دیکتاتوری خشن خواهد انجامید. او چنین استدلال می‌کند:

آمادگی غریب آلمانی‌ها برای پذیرش نازیسم پذیرش یک ایدئولوژی در خودآگاه مردم نبود، بلکه اتفاقی بود که در عمق باور آن‌ها روی داده بود (Kracauer,1947: 12).

جست‌وجوی اصلی در این تحقیق دست‌یافتن به این پرسش است که آیا، همچون نظریۀ کراکائر، می‌توان ویژگی‌های روانی مردم ایران را در سینمای این کشور دنبال کرد. به عبارت دقیق‌تر، آیا با استفاده از قهرمان- به منزلۀ یکی از عناصری که ویژگی‌های روانی مردم و ایدئال‌های ذهنی آن‌ها را نشان می‌دهد- می‌توان ویژگی‌های روانی مردم ایران را در سینمای دورۀ مورد بررسی (دهۀ ۱۳۸۰) به دست آورد؟ و اگر پاسخ به این پرسش مثبت است، این ویژگی‌ها در دورۀ مورد بررسی چه مواردی است؟

روش تحقیق

برای اجرای این تحقیق و جمع‌آوری اطلاعات مورد نظر از میان روش تحقیق کیفی

سه تکنیک- تحلیل ساختاری پراپ، تحلیل روایت و مطالعهٔ اسنادی - انتخاب و از آن‌ها استفاده شد.

روش تحلیل ساختاری پراپ

قهرمان در تحقیق پیشِ رو شخصیتی است که ولادیمیر پراپ آن را در الگوی خود قهرمان می‌نامد و کارکردهایی را به او نسبت می‌دهد: مقابله، دریافت عامل جادویی و عروسی از مهم‌ترین کارکردهای آن است. روش پیشنهادی پراپ بر این اصل استوار است:

بررسی داستان‌ها بر مبنای تاریخ یا شخصیت‌ها حاصلی جز گم‌شدن در کلاف پیچیدهٔ حوادث ندارد و به همین دلیل برای کار خود مبنا را کارکردهایی قرار می‌دهد که هر یک از شخصیت‌ها بر عهده می‌گیرد و معتقد است که بر مبنای همین کارکردهاست که شخصیت‌ها شکل می‌گیرند (پراپ، ۱۳۶۸: ۸).

غیر از سه کارکرد اصلی که پراپ به قهرمان نسبت می‌دهد، قهرمان داستان کارکردهای دیگری هم دارد. بر همین اساس، برای پیداکردن قهرمان از این کارکردها هم استفاده شد. در واقع، شخصیتی در فیلم قهرمان خواهد بود که حداکثرِ این کارکردها را در داستان داشته باشد:

محرومیت به قهرمان اعلام می‌شود (تعادل اولیهٔ زندگی قهرمان بر هم می‌خورد)/ قهرمان به مقابله برمی‌خیزد./ قهرمان خانه را ترک می‌کند./ قهرمان آزمایش می‌شود: عامل جادویی را دریافت می‌کند یا در برابر آن واکنش نشان می‌دهد./ قهرمان به شیء مورد نظر رهنمون می‌شود./ قهرمان و ضدقهرمان به رویارویی می‌پردازند./ به قهرمان انگ زده می‌شود./ قهرمان بازمی‌گردد، تعقیب می‌شود و سرانجام از تعقیب می‌رهد./ قهرمان به طور ناشناس به خانه یا جایی رهنمون می‌شود./ تکلیف دشواری بر عهدهٔ قهرمان گذاشته می‌شود./ قهرمان شناخته می‌شود./ به قهرمان ظاهر تازه‌ای داده می‌شود./ قهرمان ازدواج می‌کند و بر تخت شاهی می‌نشیند.

تحلیل روایت (همنشینی)

علم نشانه‌شناسی، به اعتقاد سوسور، شامل دو بُعد «هم‌زمانی» و «درزمانی» است: تحلیل درزمانی بر تسلسل پیشامدها، که روایت قصه را می‌سازد، متمرکز است (ساختار همنشینی)؛ تحلیل هم‌زمانی متن به دنبال الگوی تقابلی نهفته در متن است (ساختار جانشینی) (آسابرگر، ۱۳۷۹: ۲۸). در تحقیق پیشِ رو، منظور نگارندگان نه بررسی معنای نهفته در متن، بلکه معنای آشکار متن است. بنابراین، در این تحقیق فقط از تحلیل روایت یا همنشینی استفاده شد.

تحلیل روایی فیلم یکی از شاخه‌های جدید تحقیقات نشانه‌شناختی است که از بطن نوآوری‌های نقادانه‌ای که در دهۀ ۱۹۷۰ تعریف جدیدی از نظریۀ فیلم ارائه دادند سر برآورده است. یکی از کامل‌ترین تعاریف دربارۀ روایت متعلق به مونیکا فلادرنیک است:

روایت بازنمایی یک جهان ممکن به وسیلۀ زبان کلامی و یا تصویری [است] که در مرکز آن یک یا چند شخصیت انسانی یا شبیه انسانی قرار دارند که وجود آن‌ها درون زمان و مکان ویژه‌ای قرار گرفته و در بیشتر مواقع کنش‌های هدفمند را دنبال می‌کنند (Fludernik, 2009: 6).

تحلیل روایی همچون همۀ تحقیقات نشانه‌شناختی قصد دارد نظام عمیق‌تر تداعی‌ها و روابط فرهنگی‌ای را آشکار سازد که از خلال فرم روایی بیان می‌شوند. عناصر قراردادی ساختار روایی (شخصیت‌ها، الگوبندی طرح، توطئه، صحنه‌بندی، نقطۀ دید و زمان‌بندی)، در صورتی که از پس منشور روش‌شناسی دیده شوند، می‌توانند به مثابۀ نظام‌هایی تلقی شوند که منطبق بر رمزگان مختلف ساختار و سازمان یافته‌اند (استم، ۱۳۷۹: ۱۱۹).

با استفاده از روش تحلیل روایت، تحلیلگر می‌تواند «به تجزیۀ ساختارها و اجزای معناساز بپردازد، بدون اینکه ابژۀ مطالعه‌اش را از حالت یک کل معنادار خارج کند» (Hanson et al., 1998: 16). بدین ترتیب، قهرمان در فیلم، که بر اساس الگوی پراپ شناسایی شد، با کمک تحلیل روایی و در بافت فیلم تحلیل شد.

روش اسنادی

اگرچه بازۀ مورد نظر این تحقیق، یعنی دهۀ ۱۳۸۰، فاصلۀ چندانی با نگارش این پژوهش ندارد، برای به‌دست‌آوردن اطلاعات دقیق‌تر از وضعیت سیاسی و اجتماعی در این دوره از روش اسنادی استفاده شد. داشتن اطلاعاتی دربارۀ وضعیت سیاسی و اجتماعی این دوره و تغییراتی که در آن اتفاق افتاد برای این تحقیق ضروری است. بنابراین، نشریات ادواری و تخصصی مهم این دهه برای یافتن آمارها، اطلاعات و تحلیل‌های متخصصان دربارۀ شرایط اجتماعی، سیاسی و اقتصادی و تغییراتی که جامعۀ ایران در این دهه دچار آن شده است بررسی شد. علاوه بر این، یکی از پرسش‌های فرعی تحقیق مقایسۀ قهرمان دهۀ حاضر با قهرمان دورۀ موج نو (۱۳۴۸ تا ۱۳۵۷) است؛ یعنی دوره‌ای که منتهی به انقلاب اسلامی شده است. برای پاسخ به این پرسش، از پایان‌نامۀ «مطالعۀ قهرمان سینمای موج نو ایران» (حسن‌پور امیری، ۱۳۸۸)، به منزلۀ یکی از اسناد، استفاده شد.

جامعهٔ آماری

بر اساس تعریف پرویز اجلالی از سینمای عامه‌پسند، پُرفروش‌ترین فیلم‌ها در دورهٔ مورد بررسی، یعنی سال‌های ۱۳۸۰ تا ۱۳۸۹، مبنای اطلاعاتی تحقیق قرار گرفت. در واقع، بر اساس اطلاعاتی که بنیاد سینمایی فارابی در هر سال دربارهٔ میزان فروش فیلم‌ها اعلام می‌کند، جامعهٔ آماری این تحقیق شکل گرفت و برای هر سال هم دو فیلم انتخاب شد.

سال اکران	رتبهٔ اول	رتبهٔ دوم
۱۳۸۰	سگ‌کشی	پارتی
۱۳۸۱	نان، عشق، موتور هزار	من ترانه ۱۵ سال دارم[1]
۱۳۸۲	توکیو بدون توقف	عروس خوش‌قدم
۱۳۸۳	مارمولک	دوئل
۱۳۸۴	مکس	چهارشنبه‌سوری
۱۳۸۵	آتش‌بس	میم مثل مادر
۱۳۸۶	اخراجی‌ها	توفیق اجباری
۱۳۸۷	دایرهٔ زنگی	چارچنگولی
۱۳۸۸	دربارهٔ الی	دوخواهر[2]
۱۳۸۹	ملک سلیمان	پوپک و مش ماشالله

یافته‌های تحقیق

پس از مطالعهٔ بیست فیلم پُرفروش این دهه، قهرمان هر فیلم بر اساس رویکرد پراپ شناسایی شد و با کمک تحلیل روایت ویژگی‌های آن‌ها استخراج شد. اما، به دلیل کمبود جا در این مطالعه از میان بیست فیلم فقط یک فیلم، *من ترانه ۱۵ سال دارم*، در این بخش آورده شد. پس از آن، ویژگی مشترک نهایی این بیست قهرمان ذکر شد. در پایان هم تحلیل شرایط اجتماعی- سیاسی این دهه و نتایج تحلیل نهایی فیلم‌ها آورده شد.

من ترانه ۱۵ سال دارم

فروش: ۳۹۵ میلیون تومان- ۱۳۸۱

کارگردان: رسول صدر عاملی

بازیگران: ترانه علیدوستی، مهتاب نصیرپور، حسین محجوب، میلاد صدرعاملی و...

۱. *کلاه قرمزی و سروناز*، پُرفروش‌ترین فیلم سال ۱۳۸۱، به دلیل شخصیت‌های کودکانه در تحقیق کنار گذاشته شدند.

۲. فیلم *اخراجی‌های ۲*، پُرفروش‌ترین فیلم سال ۱۳۸۸، به دلیل تکرار شخصیت‌های فیلم *اخراجی‌های ۱*، که در سال ۱۳۸۶ بررسی شده است، کنار گذاشته شد.

خلاصهٔ داستان

«ترانه» دانش‌آموز پانزده‌ساله‌ای است که مادرش فوت کرده و پدرش در زندان است. او با مادربزرگش زندگی می‌کند. ترانه هم درس‌خوان است هم بعد از مدرسه در یک عکاسی کار می‌کند تا به خانواده کمک مالی کند. «امیر»، پسری که در فرش‌فروشی کار می‌کند، به ترانه اظهار عشق می‌کند و قصد دارد با او ازدواج کند. اما، آن‌ها محصل‌اند و مادر امیر با این ازدواج موافق نیست. سرانجام، قرار بر صیغهٔ محرمیت می‌شود تا مدتی بعد آن دو ازدواج کنند. پس از مدتی، ترانه متوجه می‌شود که امیر ارتباط‌های دیگری هم دارد و آن‌ها از هم جدا می‌شوند. اما، ترانه در مدت چهار ماهی که صیغهٔ امیر بوده، از او باردار می‌شود. ترانه سراغ مادر امیر می‌رود، اما مادر امیر، که اتفاقاً خودش عضو انجمن حمایت از زنان است، حرف او را قبول نمی‌کند و به ترانه تهمت می‌زند. مادر امیر، در نهایت، به ترانه پیشنهاد می‌دهد که بچه را سقط کند؛ اما ترانه نمی‌پذیرد. او بچه را به دنیا می‌آورد و با مراجعه به دادگاه و با آزمایش مشخص می‌شود که بچه، فرزند امیر و ترانه است. با آنکه ترانه اثبات می‌کند که بچه‌اش فرزند امیر است، بدون ذکر نام و نام خانوادگی امیر، برای دخترش شناسنامه‌ای با نام خانوادگی خود می‌گیرد.

قهرمان بر اساس کارکردهای پراپ

با توجه به سه کارکرد اصلی که پراپ به قهرمانان داستانش نسبت می‌دهد ـ یعنی مقابله، واکنش به عامل جادویی و عروسی ـ قهرمان این فیلم «ترانه» است:

مقابله: هنگامی که به ترانه انگ دروغ‌گویی زده می‌شود و خانم کشمیری (مادر امیر) به او می‌گوید که ممکن است فرزندش بچهٔ امیر نباشد، ترانه به مقابله برمی‌خیزد و برای اثبات ماجرا تلاش می‌کند.

واکنش به عامل جادویی: عامل جادویی برای ترانه نتیجهٔ آزمایش‌هایی است که ثابت می‌کند امیر پدر دخترش است.

عروسی: هدف ترانه اثبات راست‌گویی‌اش است و داشتن یک خانواده ـ که در نهایت هم به آن دست می‌یابد.

روایت فیلم

ترانه پرنیان، قهرمان فیلم، یک دختر معمولی است؛ مثل هر دختر معمولی دبیرستانی مهربان، محجوب و کمی بازیگوش است. البته، یکی از دانش‌آموزانی که، به قول مدیر مدرسه، هم در

درس نمونه است هم در اخلاق و احساس مسئولیت. از نحوهٔ رفتار پدر ترانه، که در زندان است و نیز رفتارهای خودش، به نظر نمی‌رسد که او متعلق به طبقهٔ پایین جامعه باشد. اما، آن‌ها فعلاً وضعیت مالی خوبی ندارند و ترانه مجبور است در کنار تحصیل کار هم بکند. ترانه دختری است مهربان، فداکار، بامسئولیت، صبور، درس‌خوان و... . او نمونهٔ کاملی از دختری است که به‌خوبی جامعه‌پذیر شده و به وظایفش آگاه است. ترانه علیدوستی، بازیگر نقش ترانه در فیلم، می‌گوید:

شخصیت ترانه زیادی مثبت است، اصلاً قرار نبود ترانه یک آدم عادی باشد. او به نوعی شخصیت آرمانی داشت. با این حال، من فکر می‌کنم این جور آدم‌ها هم وجود دارند، ولی به چشم نمی‌آیند. انگیزهٔ ترانه تنهایی است. او از جامعهٔ دور و برش خیلی خوبی ندیده که حالا اهمیتی به حذف شدنش بدهد. البته، من اسم آن را مطرودشدن می‌گذارم و نه حذف‌شدن. ترانه دلش می‌خواسته خانواده داشته باشد و اصلاً هدفش از ازدواج همین است (علیدوستی، ۱۳۸۰: ۲۷).

بی‌تجربگی و سادگی ترانه در برخورد با امیر نشان می‌دهد که او از قواعد پذیرفته‌شدهٔ زندگی یک دختر ایرانی پیروی کرده. به همین دلیل است که پیش از امیر هیچ ارتباط دیگری نداشته و وقتی می‌فهمد کسی دوستش دارد او هم عاشق می‌شود. ترانه، ناخواسته، وارد ماجراهایی می‌شود که هیچ اطلاعی دربارهٔ آن‌ها ندارد؛ ماجرایی که موقعیت ترانه را به عنوان یک دختر مظلوم واقعی در فیلم تثبیت می‌کند. اما، ترانه ویژگی‌هایی دارد که او را از وضعیت یک قربانی صد درصد خارج می‌کند. او با اعتماد به نفس است و بر توانایی‌های خودش متکی است و زبان دفاع‌کردن از خودش را هم دارد. پس از آنکه مادر امیر چند بار به مدرسه می‌آید و، در نهایت، سراغ مدیر مدرسهٔ ترانه می‌رود، می‌گوید: «رفته سراغ خانوم میرزایی، فکر کرده ازش می‌ترسم!» علاوه بر این، ترانه واقع‌بین و صادق است و برخورد مستقیم را ترجیح می‌دهد. او هم با خود هم با اطرافیانش صادق و روراست است. ترانه تصمیم می‌گیرد که مقاومت کند؛ همان طور که تا پیش از این زندگی‌اش را به جلو برده است.

می‌توان راز ایستادگی ترانه را در شیوهٔ تربیتی او جست. ترانه برای بی‌مصرف‌شدن و به خود واگذاشته‌شدن فرصتی ندارد و این طور است که مرگ مادر و زندانی‌شدن پدر نه‌تنها شخصیت او را فرونمی‌ریزد، که قوت شخصیتش را سبب می‌شود. اولین دردهای زایمان در رستوران به ترانه حمله می‌کند، در حالی که جماعتی شاد و خندان دور و برش را گرفته‌اند (خاکسار، ۱۳۸۰: ۲۳).

ترانه دختری است که خودش را بیشتر از دیگران مقصر می‌داند. وقتی متوجه می‌شود باردار است، به خودش می‌گوید: «گند زدی ترانه. حالا می‌خوای چی کار کنی؟ تو پُررو شدی، از بس که همه گفتن چه دختر خوبی!» یا «منم می‌خواستم خونواده داشته باشم، اما خودم کردم. خودمم باید جورش رو بکشم.» با این همه، تقدیرگرا هم هست و فرزندش را خواست خدا

می‌داند و به همین دلیل بر بودن و نگه‌داشتن او اصرار دارد: «اما حالا دیگه برام مهم نیست. خونوادۀ من از من شروع می‌شه. خدا خواسته، منم می‌تونم.» او، سرانجام، فرزندش را به‌سختی به دنیا می‌آورد.

ترانه نماد یک زن مظلوم و ستم‌دیده است که هم دست روزگار بر او جفا کرده هم اطرافیانش. او سکوت و صبر می‌کند و حالا با این شرایط باید گلیم خودش را از آب بیرون بکشد. بعد از به دنیا آمدن بچه، ترانه می‌خواهد برای او شناسنامه بگیرد، اما بدون اسم پدر نمی‌تواند؛ به این ترتیب مبارزۀ تازه‌ای آغاز می‌شود. حالا برای اینکه ثابت کند دخترش فرزند امیر هم است تلاش می‌کند و هر کاری که می‌تواند انجام می‌دهد تا درستی خودش را ثابت کند و سرانجام موفق می‌شود. اما، با آنکه می‌تواند اسم امیر را برای شناسنامۀ دخترش بگیرد، او را لایق پدری دخترش نمی‌داند و نمی‌خواهد اسم او در شناسنامه بیاید. با وجود این، راه بازگشت را برای امیر باز می‌گذارد تا خودش مسئولیت کاری را که کرده بر عهده بگیرد و خودش شناسنامه‌ای برایش بگیرد.

ویژگی‌های ترانه، قهرمان فیلم، را این‌طور می‌توان خلاصه کرد:

زن است.
به طبقۀ متوسط تعلق دارد.
اخلاق‌گراست.
مطابق با الگوهای زن ایرانی، یعنی مهربان و فداکار، بار آمده.
صبور است و تا جایی که بتواند در برابر ناملایمات سکوت می‌کند.
لجباز است.
در رسیدن به هدفش ثبات‌قدم دارد.
ε هنگامی که مجبور باشد مقاومت کند، می‌ایستد و تلاش می‌کند.
به آینده امیدوار است.
به طبقۀ متوسط تعلق دارد.
اشتباهاتش را می‌پذیرد و در صدد جبران آن‌هاست.
باهوش و توانمند است.
با وجود اینکه احساس ناتوانی و نابرابری می‌کند می‌جنگد.
به اخلاقیات پایبند است.
به هدفش اعتقاد دارد.
وضعیت موجود را نقد می‌کند.
قربانی است و از او سوء استفاده می‌شود.

اهل انتقام نیست.
به آینده امیدوار و خوش‌بین است.

در این تحقیق نوزده فیلم دیگر هم به همین ترتیب تحلیل شد و قهرمانان و ویژگی‌های آن‌ها شناخته شد. اما، نکتهٔ درخور توجه آن است که اگر بخواهیم ویژگی‌های این بیست قهرمان را خلاصه کنیم و از میان آن‌ها به تصویر واحدی دست یابیم، چندان موفق نخواهیم بود، زیرا تصویر این قهرمان از ابتدا تا انتهای این دهه تغییر یافته است و همان طور که مدتی بعد خواهیم دید، تغییر شرایط زیست اجتماعی موجب تغییر این ویژگی‌ها شده است. بهترین راه برای طبقه‌بندی خصوصیات این قهرمانان دیدن آن‌ها بر پیوستاری است که قهرمان گاه در آن بسیار عمل‌گرا و حتی خشن است و گاه در انتظار معجزهٔ خداوند نشسته است. در این پیوستار به طور کلی دو گونه قهرمان مشاهده‌شدنی است که یکی از آن‌ها در هر برههٔ زمانی غالب است: قهرمان فاعل و قهرمان منفعل.

گونهٔ فاعل: از میان فیلم‌های مورد بررسی نُه قهرمان در این بخش قرار می‌گیرد؛ غیر از دو فیلم، قهرمانان این فیلم‌ها زن‌ها هستند. قهرمانان فیلم‌های *سگ‌کشی*، *پارتی*، *من ترانه ۱۵ سال دارم*، *مارمولک*، *دوئل*، *چهارشنبه‌سوری*، *آتش‌بس*، *میم مثل مادر*، *دایره زنگی* و *دربارهٔ الی* نمایندگان این طیف‌اند. مهم‌ترین ویژگی این قهرمانان آن است که نسبت به وضعیت فردی و اجتماعی خود خودآگاهی دارند و برای بهبود این وضعیت دست به عمل می‌زنند.

به طور کلی، قهرمانان این طیف به طبقهٔ متوسط تعلق دارند و دارای ایمان و اعتقاد و شیوهٔ فکری هستند. این قهرمانان اگرچه در سنت‌ها ریشه دارند، سنتی نیستند و آمادهٔ پذیرش عقاید جدید هستند. آن‌ها آرمان‌هایی دارند، اما در وضعیت موجود موانعی برای رسیدن به آن‌ها می‌بینند. آن‌ها از وضعیت فردی یا اجتماعی خود ناراضی‌اند و در واقع منتقد وضعیت موجودند؛ به همین دلیل، به مقابله و مبارزه می‌پردازند، حتی اگر نتیجهٔ آن موفقیت‌آمیز نباشد. قهرمان در این مقابله ثبات قدم و پشتکار دارد. البته، مقابله و مبارزهٔ آن‌ها در چهارچوب قانون و اخلاقیات است و پا را از آن فراتر نمی‌گذارند. این قهرمانان اگرچه ممکن است ضدقانون باشند، قانون تازه‌ای هم ایجاد نمی‌کنند. مقابلهٔ این قهرمانان برای رسیدن به هدف طیف وسیعی را در بر می‌گیرد، از معامله و نقش بازی کردن گرفته تا اعتراض در چهارچوب‌های قانونی و دعوا و گفت‌وگو. این قهرمانان حتی هنگامی که توان مقابله را هم از دست می‌دهند، هیچ‌گاه دست به خشونت نمی‌زنند. آن‌ها در چنین شرایطی سکوت می‌کنند و صبر پیشه می‌سازند یا فرار می‌کنند و از آن شرایط می‌گریزند. این قهرمانان، که معمولاً زنان نمایندگان آن‌اند، به آینده امیدوارند. قهرمانان نوع اول اگرچه در سنت‌ها ریشه دارند و کمی هم چاشنی محافظه‌کاری، برخلاف گونهٔ دوم عمل‌گرا هستند، اما اگر نتوانند به خواسته‌هایشان برسند، دست به خشونت نمی‌زنند.

سکوت و صبر می‌کنند یا گاهی صحنه را خالی می‌کنند، ضمن آنکه چشم‌اندازشان به آینده نیز معمولاً امیدوارانه است.

گونۀ منفعل: از میان فیلم‌های پُرفروش دهۀ ۱۳۸۰ یازده قهرمان زیرمجموعۀ این بخش قرار می‌گیرد؛ غیر از قهرمان فیلم *عروس خوش‌قدم*، بقیۀ قهرمانان مرد هستند. قهرمانان فیلم‌های *نان، عشق و موتور هزار*، *توکیو بدون توقف*، *عروس خوش‌قدم*، *مکس*، *اخراجی‌ها*، *توفیق اجباری*، *چارچنگولی*، *دو خواهر*، *سلیمان نبی* و *پوپک و مش ماشالله* در این طیف قرار می‌گیرند. دستۀ دوم قهرمانان چندان شباهتی به گروه اول ندارند. مهم‌ترین تفاوت آن‌ها بی‌خبری و ناآگاهی و همین طور انفعال آن‌هاست.

آن‌ها از وضعیت فردی و اجتماعی که در آن به سر می‌برند بی‌خبرند یا اصولاً علاقه‌ای به کسب آگاهی و در نهایت مشارکت ندارند. آن‌ها اصولاً ترجیح می‌دهند به واقعیت نزدیک هم نشوند و در دنیای خنده و فراموشی غرق شوند. در واقع، این طیف دغدغه‌ای ندارند. بنابراین، کسب آگاهی، اعتراض و مقابله‌ای هم در کار نیست. آن‌ها از زندگی‌شان لذت می‌برند و، به قول معروف، خوش‌اند. این قهرمانان معمولاً از وضعیت مالی مناسبی برخوردارند و ظاهری جذاب دارند. اصولاً غمی هم در زندگی آن‌ها نمی‌توان دید. شاید مهم‌ترین مشکل آن‌ها خالی‌بودن جای عشق است که سرانجام در پایان فیلم به آن دست می‌یابند. این نوع قهرمان قهرمانِ سنتی است و اگرچه معمولاً تقدیرگراست، گاهی چندان پایبندی هم به اخلاقیات ندارد. او به‌راحتی دروغ می‌گوید، کلاه‌برداری می‌کند و خلاف‌های کوچکی مرتکب می‌شود. در واقع، این قهرمان اهل لذت بردن و الکی خوش است و خلاف‌های او هم از سر تفنن است. در جدول زیر خصوصیات این دو دسته قهرمان با هم مقایسه شده است:

گونۀ فاعل	گونۀ منفعل
به طبقۀ متوسط تعلق دارد.	به طبقۀ پایین یا بالای اجتماع تعلق دارد.
از وضعیت خود آگاهی نسبی دارد.	از وضعیت خویش آگاهی ندارد.
مشکلی دارد که در صدد رفع آن است.	اصولاً مشکلی ندارد و در حال لذت‌بردن است.
به وضعیت موجود اعتراض دارد.	اعتراضی در کار نیست.
دست به مقابله می‌زند.	مقابله‌ای در کار نیست.
در چهارچوب قانون عمل می‌کند.	حرفی از قانون به میان نمی‌آید، گاهی قانون‌گریز است.
ایدئالیست است.	هدف خاصی ندارد.
اخلاق‌گراست.	چندان پایبند به اخلاقیات نیست.
در صورت عدم توانایی فرار می‌کند یا سکوت.	به‌راحتی به هدفش می‌رسد.
برای رسیدن به هدف خشونت نمی‌کند.	اصولاً به تلاش بیشتر و اعمال خشونت نیازی ندارد.
به آینده امیدوار است.	حرف از امید یا ناامیدی نیست، اما بیشتر از حال لذت می‌برد.

بیان شرایط سیاسی- اجتماعی معاصر فیلم‌ها

بر اساس مطالعات اسنادی، می‌توان شرایط زیست ایرانی دههٔ ۱۳۸۰ را این‌گونه خلاصه کرد. این شرایط تقریباً از اواسط این دهه دچار تغییر شده است. محور این تغییرات را می‌توان امید به آینده دانست. مهم‌ترین ویژگی‌های سیاسی، اقتصادی و اجتماعی این دهه را می‌توان این‌طور خلاصه کرد:

قدرت اجرایی از اصلاح‌طلبان به اصول‌گرایان و محافظه‌کاران انتقال پیدا کرد (پارسا، ۱۳۸۶: ۱۳).

حاکمیت ایدئولوژی مشخص و قابل‌قبولی ارائه نکرد (طاهری، ۱۳۸۸: ۴۳؛ حسنی، ۱۳۸۴: ۵۲).

شور و شوق طبقهٔ متوسط به مشارکت سیاسی کاهش یافت (سایت وزارت کشور به نقل از *همشهری آنلاین*: ۱۳۸۵/۹/۲۹).

اعتقاد عمومی به مذهب کاهش یافت (ارمکی، *خبرآنلاین*، ۱۳۹۰/۳/۲۳).

بیکاری و تورم افزایش یافت و وضعیت اقتصادی و معیشتی مردم دشوارتر شد (نشریهٔ الکترونیک *سایت مرکز آمار ایران*، بهار ۱۳۸۶؛ سایت وزارت کار به نقل از *خبرگزاری ایرنا*، ۱۳۸۵/۱۰/۲۰؛ روزنامهٔ *شرق*، ۹۰/۳/۲۸).

با معترضان به نتیجهٔ انتخابات سال ۱۳۸۸ برخورد شد.

میزان مهاجرت، به‌ویژه مهاجرتِ نخبگان فکری و سیاسی، افزایش یافت (سازمان گزارشگران بدون مرز به نقل از رادیو زمانه، ۱۳۸۸/۷/۲۶).

عوام‌گرایی و پوپولیسم رواج یافت (سعید حجاریان به نقل از «احوال و اقبال»، مهرنامه، ۱۳۸۹: ۱۸؛ قوچانی، ۱۳۸۶: ۴).

ادبیات نظام اجرایی کشور به ادبیات طبقات پایین جامعه نزدیک شد (غفاریان، ۱۳۹۰: ۴۵).

دروغ و بی‌اخلاقی در سطوح مختلف، از اجتماع تا سیاست، رواج یافت (آرمین، دیهیمی و علوی‌تبار، ۱۳۹۰: ۳۲).

آزادی‌های فردی محدود و دسترسی آزاد به اطلاعات مشکل‌تر شد.

میزان خشونت‌های خانوادگی و جرم و جنایت افزایش یافت (*همشهری آنلاین*، ۱۳۹۰/۵/۱؛ سایت روزنامهٔ *دنیای اقتصاد*، ۱۳۹۰/۵/۵).

شکاف‌های اجتماعی افزایش یافت و نوعی ازهم‌گسیختگی اجتماعی رواج یافت (ارمکی، *خبرآنلاین*، ۱۳۹۰/۳/۲۳؛ مدنی، ۱۳۹: ۵۲؛ قاضیان، *رادیو فردا*، ۱۳۹۰/۰/۱۶)

- ناامنی روانی مردم بیشتر شد و امید به آینده کاهش یافت (سایت *انجمن علمی حقوق*، ۱۳۹۰/۸/۲۵).

پاسخ به پرسش‌های تحقیق

پرسش اصلی: قهرمان فیلم‌های سینمایی دهۀ ۱۳۸۰ چه ویژگی‌هایی دارد؟

در این تحقیق بیست فیلم پُرفروش دهۀ ۱۳۸۰ بررسی و خصوصیات قهرمانان این فیلم‌ها استخراج شد. از میان بیست فیلم مورد بررسی دوازده فیلم دارای مرد قهرمان و هشت فیلم دارای قهرمان زن بودند. پس از بررسی فیلم‌های مورد نظر و تحلیل آن‌ها، باید گفت که نمی‌توان برای قهرمان این دهه ویژگی‌های متصلب و تغییرناپذیری قائل شد، بلکه باید آن را روی طیفی توصیف کرد که در دوره‌های مختلف این ویژگی‌ها دچار تغییر می‌شوند. به نظر می‌رسد «خودآگاهی» و «عمل‌گرایی» محور این تغییر باشد و بر اساس آن می‌توان این طیف را توصیف کرد.

بدین ترتیب، می‌توان نتیجه گرفت که قهرمان این دهه با یک گسست مواجه شده: نیمی به وضعیت خودش و آنچه در دور و برش می‌گذرد حساس است و به مقابله می‌پردازد و نیم دیگر چنین نیست و اتفاقاً به مرور زمان این ویژگی را از دست می‌دهد. قهرمان این دهه اصولاً نمی‌داند چه وضعیتی دارد و در جامعه‌اش چه اتفاقاتی در حال رخ‌دادن است. می‌توان بیان کرد که ویژگی مشترک این دو طیف، با اندکی اغماض، قانون‌گرایی است.

پرسش‌های فرعی:

ـ آیا خصوصیات این قهرمانان با تغییر و تحولات دهۀ ۱۳۸۰ دچار تغییر شده؟

هنگامی که بخواهیم ارتباط این قهرمانان و شرایط معاصرشان را بررسی کنیم به نتایج معناداری خواهیم رسید. با مقایسۀ سال ساخت هر فیلم و قهرمانانِ فیلم‌ها می‌توان به این نتیجه رسید که طی دهۀ ۱۳۸۰ هم‌گام با تغییر شرایط قهرمان هم دچار تغییر شده و این اتفاق از اواسط نیمۀ دهۀ ۱۳۸۰ به‌مرور رخ داده است.

ـ میان خصوصیات قهرمانان فیلم‌های سینمایی با شرایط اجتماعی معاصرشان چه رابطه‌ای وجود دارد؟

همان طور که گفته شد، با تغییرِ شرایطِ زیستیِ جامعه قهرمان هم تغییر کرده. قهرمانان گونۀ اول، که در سطور بالا به توصیف آن‌ها پرداختیم و مهم‌ترین وجه تمایز آن‌ها «خودآگاهی» و «عمل‌گرایی» بود، بیشتر در سال‌های ابتدایی دهۀ ۱۳۸۰ به تصویر کشیده شده‌اند و قهرمان گونۀ دوم در نیمۀ دوم این دهه. قهرمان فاعل در دوره‌ای حیات دارد که اگرچه در شرایط ایدئالی به سر نمی‌برد، برای تغییر و مقابله تلاش می‌کند. این قهرمان به نوعی بازتاب واقعیات

جامعه و مخاطبانش است. می‌توان گفت که مردم در شرایطی به سر می‌برند کـه از آن رضـایت ندارند، اما به هر حال تلاش می‌کنند. اما گونهٔ دوم قهرمان دههٔ ۱۳۸۰ بـا شـرایط جامعـهٔ خـود شباهتی ندارد. قهرمان دههٔ ۱۳۸۰، برخلاف حساسیت‌هایی که در اوایل این دهه داشـت، دیگـر به آنچه در دور و برش می‌گذرد حساس نیست و نمی‌خواهد چیزی هم دربارهٔ آن بداند. تـرجیح می‌دهد به جای مقابله با شرایط ناخوشایند سیاسی، اقتصادی و روانی خوش باشـد، بخنـدد و از زندگی‌اش لذت ببرد.

به طور خلاصه، این قهرمان به دلیل تغییر شرایط اجتماعی دوپاره شـده اسـت: یکـی دارای تصویری واقعی و زمینی است و دیگری رؤیائی و غیرحقیقی. مـی‌تـوان گفـت بـا تغییـر شـرایط جامعه و سخت‌ترشدن آن این تصویر واقعی کم‌کم به قهرمان ایدئال و غیرواقعی تبدیل می‌شـود که مخاطب می‌تواند با او در رفاه، خوشی و لـذت‌هـا غوطـه بخـورد و بخنـدد و فرامـوش کنـد. می‌توان این طور نتیجه‌گیری کـرد کـه وضـعیت جامعـه در نیمـهٔ نخسـت ایـن دهـه آرام‌تـر و منطقی‌تر است و هر قدر که این شرایط سخت‌تر و تحمل‌ناپذیرتر شده، قهرمان نیز تغییر شـکل داده و رؤیایی‌تر و غیرواقعی‌تر شده است.

ـ تصویر این قهرمان (در دههٔ ۱۳۸۰) تـا چـه حـد بـا تصـویر قهرمـان در دهـهٔ ۱۳۵۰ (اوج قهرمان‌پروری در سینمای قبل از انقلاب) منطبق است یا با آن متفاوت است؟

مهم‌ترین ویژگی قهرمان دورهٔ موج نو اعتراض بود؛ قهرمـانی کـه قیصـر نمـاد آن بـود. ایـن قهرمان با محافظه‌کاری نسل قبلش مخالفت می‌کرد، ناامید و ناراضی بود و دلِ خوشی از قـانون نداشت. برای رسیدن به هدفش حاضر بود دست بـه خشـونت بزنـد و حتـی جـانش را بـر سـر هدفش بگذارد. او با مایه‌های مذهبی به طبقهٔ پایین اجتماع تعلق داشت و برای مبارزه و مقابلـه دیگران را هم تشویق می‌کرد. اگر نارضایتی از شرایط موجود و رسیدن به هدف‌ـ آن هم بـه هـر قیمتی‌ـ ملاک و معیار مقایسهٔ قهرمان این دو دوره باشد، قهرمان دههٔ ۱۳۸۰ شـباهت کمتـری به قهرمان دورهٔ موج نو دارد.

قهرمان دههٔ ۱۳۸۰ اگر هم نارضایتی داشته باشد و بخواهد به مقابله بپردازد، حاضر نیسـت همهٔ داشته‌هایش، از جمله جان عزیزش، را بر سر آن بگذارد؛ حداقل در آینـدهٔ نزدیـک چنـین تصمیمی ندارد. او، که بیشتر در طبقهٔ متوسط ریشه دوانده، در چهارچوب قانون دست به عمـل می‌زند و اگر موفق نشود، یا فرار می‌کند یا صبر پیشه می‌کند. شاید قهرمان این دهـه، همچـون قهرمان موج نو، کارد به استخوانش نرسیده و انگیزهٔ کافی برای ایـن کـار نـدارد. قهرمـان دهـهٔ ۱۳۸۰ مثل قهرمان موج نو انقلابی نیست. او در بهترین حالت اصلاح‌طلب است. اما، تصویر ایـن قهرمان ثابت نمی‌ماند و با رسیدن به اواخر دهـهٔ ۱۳۸۰ ایـن قهرمـان حتـی از نقـد و اعتـراض اصلاح‌طلبانه‌اش فاصله می‌گیـرد و در خلسـه و رؤیاگونـه‌ای فرومـی‌رود؛ تصـویری کـه اخـتلاف بسیاری با شرایط کنونی‌اش دارد. در واقع، اگر روند تغییر قهرمـان مـوج نـو را روی یـک طیـف

نشان دهیم، او قهرمانی است که چهره‌ای خوش و خرم همچون «علی بی‌غم» دارد و به مرور به یک انقلابی تبدیل می‌شود. اما، این قهرمان همان روند اصلاح‌طلبی را، همان طور که دیدیم، معکوس طی کرده و از چهره‌ای اصطلاح‌طلب به چهره‌ای همچون علی بی‌غم در اواخر دهۀ ۱۳۸۰ تغییر یافته. اگر از قهرمان موج نو، یعنی قهرمانی که قیصر نمایندۀ آن بود، انتظار می‌رفت که به عملی انقلابی بپردازد و چند سال بعد انقلاب اسلامی را رقم بزند، از قهرمانی که در اواخر دهۀ ۱۳۸۰ به تصویر کشیده شده نمی‌توان چنین انتظاری داشت.

قهرمان موج نو	قهرمان دهۀ ۱۳۸۰
تعلق به طبقۀ فرودست و مایه‌های مذهبی	تعلق به طبقۀ فرودست یا بالا با مایه‌های مذهبی
مخالفت با محافظه‌کاری نسل پیشین، فراخوانی به مبارزه	اصلاح‌طلب، محافظه‌کار
تمایل به گرفتن حق به هر قیمت، خشونت، مخالفت با قانون	حقی نمی‌خواهد، خشونتی ندارد
ناامیدی و نارضایتی	امیدوار و راضی از زندگی
مرگ و پایان تلخ	معمولاً پایان شیرین و درخشان

ـ قهرمان دهۀ ۱۳۸۰ بیشتر به کدام یک از دوره‌های تاریخی پیش از انقلاب نزدیک است؟

اگر این قهرمان را با نُه تیپ قهرمانی سینمای ایران مقایسه کنیم، به نتایج جالبی می‌رسیم. با مقایسۀ ویژگی‌های این قهرمان و تیپ‌های قهرمانی شاخص در پایان دهۀ ۱۳۴۰، باید گفت تیپ قهرمانی این دهه بیشتر به تیپ لمپن، بی‌غم و عاشق‌پیشه شباهت دارد. در واقع، این قهرمان در اواخر دهۀ ۱۳۸۰ مایه‌های تیپ اعتراض و مقابله‌گری سال‌های ابتدایی خود را از دست داده و به قهرمانی لمپن، بی‌غم و عاشق‌پیشه تبدیل شده است.

نتیجه‌گیری

همان طور که در بخش چهارچوب نظری توضیح داده شد، رویکرد بازتاب، که مبنای نظری این

پژوهش قرار گرفت، بر این فرضیه استوار است که هنر آیینهٔ جامعه است و می‌توان از طریق آن اطلاعاتی دربارهٔ جامعه به دست آورد. بر اساس رویکرد بازتاب، که زیگفرید کراکائر آن را در کتاب *از گالیگاری تا هیتلر* مطرح کرده و مبنای کار نگارندگان قرار گرفته، فیلم‌ها وسیله‌ای مستقیم برای بازنمایی روحیات و طرز فکر یک ملت‌اند. در واقع، افکار و اعتقادات مردم را از طریق فیلم‌ها می‌توان بازخوانی کرد.

بر اساس این رویکرد، باید گفت که روحیات و افکار مردم ایران در دههٔ ۱۳۸۰ تغییر کرد و، به عبارت بهتر، دچار یک نوع گسست شد. در اوایل دههٔ ۱۳۸۰، حاکمیت به طبقهٔ متوسط و آرا و اندیشه‌های آن‌ها اهمیت بیشتری می‌داد و، به همین نسبت، مردم نیز به آنچه در دور و برشان می‌گذشت حساس بودند. آن‌ها با وجود مشکلات معمول، از مسائل اجتماعی گرفته تا اقتصادی، چشم‌اندازی امیدوار از آینده داشتند و برای بهبود وضعیتشان تلاش می‌کردند. اما، کم‌کم، از اوسط این دهه تا سال‌های پایانی آن، به دلایلی که توضیح داده شد، دچار نوعی انفعال شدند، امیدشان را برای بهبود شرایط از دست دادند و در رؤیابافی و خیال‌پردازی غرق شدند. با بررسی این قهرمانان، می‌توان به این جمع‌بندی رسید که آن‌ها دیگر ترجیح می‌دهند به جای مقابله با شرایط ناخوشایند سیاسی، اقتصادی و روانی خوش باشند، بخندند و از زندگی لذت ببرند.

منابع

۱. آرمین، امیر (۱۳۸۵). «تغییرات اجتماعی و سینما در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۷۴ ـ ۱۳۸۴)»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکدهٔ علوم اجتماعی دانشگاه تهران.

۲. آرمین، محسن، دیهیمی، خشایار و علوی‌تبار، علیرضا (۱۳۹۰). «اولین دروغ را چه کسی گفت؟»، گفت‌وگو با هفته‌نامهٔ *شهروند امروز*، شمارهٔ پیاپی ۸۷.

۳. آسابرگر، آرتور (۱۳۷۹). *روش تحلیل رسانه‌ها*، ترجمهٔ پرویز اجلالی، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

۴. آسابرگر، آرتور (۱۳۸۰). *روایت در فرهنگ عامیانه*، ترجمهٔ محمدرضا لیراوی، تهران: سروش.

۵. اجلالی، پرویز (۱۳۷۴). «جامعه‌شناسی فیلم‌های عامه‌پسند ایرانی: بازتاب دگرگونی جامعه در فیلم‌های سینمایی ایران (۱۳۰۹ ـ ۱۳۵۷)»، پایان‌نامهٔ دکتری رشتهٔ جامعه‌شناسی، دانشگاه آزاد اسلامی.

۶. اجلالی، پرویز (۱۳۸۹). «مصاحبه با پرویز اجلالی، فیلم عامه‌پسند همچون رؤیای بعد از مرگ»، علی به‌نژاد، *ماهنامهٔ سینمایی ۲۴*، ش ۶.

۷. استوری، جان (۱۳۸۵). *مطالعات فرهنگی دربارهٔ فرهنگ عامه*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران:

آگه.
۸. استم، رابرت، بورگواین، رابرت و فیلترمن، سندی (۱۳۷۹). «روایت‌شناسی فیلم»، ترجمۀ فتاح محمدی، فصلنامۀ *فارابی*، ویژه‌نامۀ روایت و ضد روایت.
۹. پارسا، کیان (۱۳۸۶). «میوۀ ممنوعۀ اصلاحات»، *شهروند امروز*، شمارۀ پیاپی ۵۶.
۱۰. پراپ، ولادمیر (۱۳۶۸). «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان»، ترجمۀ فریدون بدره‌ای، تهران: توس.
۱۱. جاهد، پرویز (۱۳۷۷). «آلمان زیر سایۀ ترس»، *کتاب ماه هنر*، ش ۳.
۱۲. جلالی فخر، مصطفی (۱۳۸۶). «غذای سبک»، *ماهنامۀ فیلم*، ش ۳۷۱.
۱۳. حسن‌پور امیری، مهدیس (۱۳۸۸). «مطالعۀ قهرمان سینمای موج نو ایران»، پایان‌نامۀکارشناسی ارشد، دانشکدۀ هنرهای زیبای دانشگاه تهران.
۱۴. حسنی، محمد (۱۳۸۴). *گفت‌وگوهایی دربارۀ نهمین انتخابات ریاست جمهوری*، قم: مرکز پژوهش‌های صدا و سیما.
۱۵. حسینی‌زاد، مجید (۱۳۷۴). «تحولات اجتماعی و سینمای ایران (مدخلی بر جامعه‌شناسی سینمای ایران)»، پایان‌نامۀ دکتری، دانشکدۀ علوم اجتماعی دانشگاه تهران.
۱۶. خاکسار، الهام (۱۳۸۰). «ترانه‌ای که از نغمه‌اش نگریخت» (یادداشتی بر فیلم من ترانه ۱۵ سال دارم)، ماهنامۀ *زنان*، ش ۸۷.
۱۷. دانش، مهرزاد (۱۳۸۹). «تفاوت عامه‌پسندی و عوام‌محوری»، *ماهنامۀ سینمایی ۲۴*، ش ۷.
دانش، مهرزاد (۱۳۸۶). «چراغ‌ها را خاموش می‌کنم»، هفته‌نامۀ *شهروند امروز*، س ۲، شمارۀ پیاپی ۳۲.
۱۸. دایر، ریچارد (۱۳۸۲). «بدن‌های آسمانی: ستارگان و جامعه»، ترجمۀ نیما ملک‌محمدی، *ارغنون*، ش ۲۳.
۱۹. طاهری، محمد (۱۳۸۸). «اقتصاد سیاسی هدفمندی یارانه‌ها»، مهرنامه، ش ۱.
۲۰. علیدوستی، ترانه (۱۳۸۰). «سرم درد می‌کند برای سختی‌ها» (گفت‌وگو با ترانه علیدوستی، فرشته حبیبی)، ماهنامۀ *زنان*، ش ۸۷.
۲۱. غفاریان، متین (۱۳۹۰). «منازعات لات و سوسول»، ماهنامۀ *مهرنامه*، ش ۱۴.
۲۲. قوچانی، محمد (۱۳۸۶). «شهید زنده»، هفته‌نامۀ *شهروند امروز*، شمارۀ پیاپی ۳۷.
۲۳. کمبل، جوزف (۱۳۷۷). *قدرت اسطوره*، ترجمۀ عباس مخبر، تهران: مرکز.
۲۴. کراکائر، زیگفرید (۱۳۷۷). *از کالیگاری تا هیتلر (تاریخ روان‌شناختی سینمای آلمان)*، ترجمۀ فتح‌الله جعفری جوزانی، تهران: حوزۀ هنری.
۲۵. مدنی، سعید (۱۳۹۰). «دیر است و دور نیست» (تحلیلی از آمارهای خشونت اجتماعی)،

ماهنامهٔ *مهرنامه*، ش ۱۴.
۲۶. معززی‌نیا، حسین (۱۳۷۸). *فیلم‌فارسی چیست*، تهران: ساقی.
۲۷. معززی‌نیا، حسین (۱۳۸۹). «مناقشه بر سر موضوعی مبهم»، ماهنامهٔ *سینمایی* ۲۴، ش ۶.
28. Alexander, Victoria D. (2003). *Sociology of the Arts*, London: Blackwell publishing.
29. Fludernik, Monika (2009). *An Introduction to Narratology*, Abingdon - New York: Routledge.
30. Hanson, A et al. (1998), "Mass communication research methods, London: Palgrave.
31. Kracauer, Siegfried (1947). *From caligari to Hitler, A Psychological History of The German film*, Museum of art.

سایت‌ها

۳۲. آزاد ارمکی، «آیا جامعهٔ ایران بعد از انقلاب دین‌دارتر شده است؟» بررسی وضعیت فکـری و دینی جامعهٔ ایران در دههٔ ۱۳۸۰، گفت‌وگو با دکتر تقی آزاد ارمکی، ۱۳۹۰/۳/۲۳:
http://www.khabaronline.ir/news-156982.aspx
۳۳. «بیکاری بزرگ‌ترین چالش اقتصاد ایران در دههٔ ۱۳۸۰»:
http://www.mlsa.gov.ir/news.php?extend.5699.1
۳۴. «حدود دو میلیون نفر در انتخابات شورای شهر سوم شرکت کردند»:
http://www.hamshahrionline.ir/news-11432.aspx
۳۵. «دلایل افزایش ناامنی از نگاه رسمی»:
http://www.donya-e-eqtesad.com/Default_view.asp?@=263109
۳۶. «روزانه سه نفر با سلاح سرد کشته می‌شوند»، *همشهری آنلاین*، اول مرداد ۱۳۹۰:
http://hamshahrionline.ir/print-141033.aspx
۳۷. «رکود تورمی مهم‌ترین چالش اقتصاد ایران تا سال ۱۳۹۱»:
http://sharghnewspaper.ir/Pdf/90-03-28/Vijeh/19.pdf
http://www.parsine.com/fa/pages/?cid=34293
۳۸. «موج سوم مهاجرت پس از انقلاب»:
http://zamaaneh.com/analysis/2009/10/post_1178.html
۳۹. «نتایج آمارگیری نیروی کار سال ۱۳۸۶»:
http://www.amar.org.ir/Upload/Modules/Contents/asset0/nirokar/nashriat/salane/sal86.pdf
۴۰. «وضعیت ایران از زبان آمار و ارقام»:
http://hoghoogh-pnu.blogfa.com/post-390.aspx/۲۵ آبان