

کارکرد نظریه‌های جامعه‌شناسی در تحلیل فیلم مطالعه موردی تحلیل فیلم لاک پشت‌ها هم پرواز می‌کنند^۱

خسرو سینا*

حمیدرضا افشار**

چکیده

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

کلیدواژه‌ها: جنبش اجتماعی، جامعه‌شناسی، اسملسر، اثر هنری، سینما.

۱. مقدمه

نقادانه‌اندیشیدن درباره فیلم مستلزم تأکید بر جنبه‌های «ساختاری» (structure) و «محتوایی» (content) در خوانش اثر است. هدف نظریه‌های زیبایی‌شناسانه بررسی و کشف زبان بیان آثار سینمایی است و رویکردهای محتوایی در مطالعات فیلم برای درک مفاهیم و ایدئولوژی

* دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر تهران (نویسنده مسئول)، entekhab@gmail.com

** استادیار گروه هنرهای نمایشی، دانشگاه هنر تهران، hamidrezaafshar@ymail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۳/۲، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۵/۱۴

مستتر در لایه‌های پنهان آن به کار می‌رود. در میان شکل‌های متعدد واکاوی محتوایی فیلم رویکرد جامعه‌شناسانه برای تحلیل آثار سینمایی جایگاه ممتازی دارد، چراکه سینما به منزله نهادی اجتماعی در فرآیندی سه‌گانه (پیش‌تولید، تولید، و نمایش) از جامعه تأثیر می‌پذیرد و در همان حال در مقام رسانه در جامعه نیز تأثیر می‌گذارد.

در بیش‌تر مطالعات اجتماعی درباره فیلم در ایران رویکرد اصلی پژوهش‌گران بررسی چگونگی بازنمایی جامعه و سبک زندگی در آینه فیلم‌ها از طریق تحلیل محتوای داستانی و کشف ارتباط معنایی فیلم با جامعه است، اما عمده این مطالعات در شیوه عملی برای تحلیل به رویکردهای «تحلیل گفتمان» (discourse analysis)، «نشانه‌شناسی» (semiology)، یا تئوری‌های «بازنمایی» (representation) بسنده کرده‌اند و برخلاف تحلیل‌های روانکاوانه و ساختاری استفاده از نظریه‌ها در حوزه جامعه‌شناسی فیلم با اقبال کم‌تری مواجه بوده است. در این مطالعه تلاش می‌شود با استناد به نظریه «فشار ساختاری» (structural strain theory) الگوی شش‌مرحله‌ای «نیل اسملسر» (Neil Smelser) در پیدایی جنبش‌های اجتماعی، به‌منزله محور اصلی در واکاوی دنیای فیلم و نحوه ساماندهی اتفاقات داستانی، به کار رود. به همین منظور، فیلم *لاک‌پشت‌ها* هم پرواز می‌کنند به کارگردانی بهمن قبادی، در جایگاه فیلمی مطرح در سطح جهانی، برای تحلیل انتخاب شد. این فیلم نه تنها نماینده سینمای ایران در اسکار ۲۰۰۴ بود، بلکه با دریافت ۴۲ جایزه و حضور در ۷۳ جشنواره بین‌المللی پرافتخارترین فیلم ایرانی در عرصه جهانی است. داستان فیلم، که به جنگ دوم خلیج فارس و حضور نیروهای خارجی در کردستان عراق تا سرنگونی صدام اشاره دارد، به‌طور بارزی شکل‌گیری جنبشی ضدجنگ را نشان می‌دهد که با نظریه استنادشده برای خوانش فیلم هم‌سوست.

فرهنگ واژگان آکسفورد «جنبش اجتماعی» (social movements) را جریان یا مجموعه‌ای از کنش‌ها و تلاش‌ها از سوی مجموعه‌ای از افراد می‌داند که به‌شکلی کم‌وبیش پیوسته به سوی هدف خاصی حرکت می‌کنند یا به آن گرایش دارند (مشیرزاده، ۱۳۸۱). نظریه‌های متفاوتی در علوم اجتماعی درباره جنبش‌های اجتماعی مطرح است که عمدتاً به بررسی مقوله‌هایی چون «فرد» و «اجتماع» و نیز رابطه بین «فرد و اجتماع» اشاره دارد. اصطلاح جنبش‌های اجتماعی را، که اکنون به‌منزله بخشی از مباحث مربوط به رفتار جمعی مطرح می‌شود، اولین بار در ۱۹۲۰ «روبرت پارک» (Robert Ezra Park; February 14, 1864-February 7, 1944) و «ارنست بورگس» (Ernest Watson Burgess; May 16, 1886-December 27, 1966) مطرح کردند. به نظر آنان جنبش‌های اجتماعی گونه‌ای از رفتارهای

ناهنجار اجتماعی است که برخلاف جریان‌های موجود عمل می‌کند (زاهد زاهدانی، ۱۳۷۷).

۲. نظریه‌های مطرح درباره جنبش‌های اجتماعی

از دیدگاه فردگرایی، جنبش‌های اجتماعی به‌علت درخواست مردم انگیزه یا تحریک شده‌ای شکل می‌گیرد که تلاش می‌کنند مسئله خود را با تکیه بر ایدئولوژی حل کنند (Blumer, 1969). رابطه‌گراها معتقدند که جنبش‌های اجتماعی با تجهیز و بسیج ناراضیان از طریق حالتی احساسی، اعتقادی، یا هویتی، یا به‌دست سازمان یا ایدئولوژی اتفاق می‌افتد (Davies, 1962; Wilson, 1973; Melucci, 1985). در تفکرات «جبرگرایی اجتماعی» (social determinism)، جنبش‌های اجتماعی به‌علت برخی اوضاع اجتماعی، نظیر بازنگری در هنجارها یا ارزش‌ها، فاصله در توسعه، تخاصم طبقات فرهنگی، یا تخاصم طبقات اجتماعی یا سیاسی شکل می‌گیرد (Smelser, 1962; Touraine, 1978; Scott, 1990). در تقسیم‌بندی کلی‌تر می‌توان جنبش‌های اجتماعی را در دو شاخه مطالعه کرد.

۱.۲ جنبش‌های اجتماعی عمومی

در این خوانش، «جمع» گروهی موقت، بی‌ساختار، و بدون تقسیم نقش رسمی است که سلسله‌مراتب قدرت در آن دیده نمی‌شود، به‌اقتضای وضع یا حادثه‌ای خودبه‌خود شکل می‌گیرد، بر اثر واکنش روانی و واگیری اجتماعی دارای رفتار عاطفی متجانس می‌شود، ادبیات پراکنده و وضعی بین اعضا حاکم است، رهبر در این جنبش تنها جمع‌جوگرکننده است، و وسایل ارتباطی در این دسته بیش‌تر گفت‌وگو، خواندن، مباحثه، و برداشت‌های فردی است (Gamson, 1968). بنابراین، «احساسات جمعی» (collective feelings) عبارت است از احساس مشترکی که در جمعی به‌علت هم‌دلی یا واگیری صرف پدید آمده است یا واکنشی است در برابر محرک خاصی که ممکن است شخص یا حادثه‌ای معین آن را ایجاد کرده باشد، که به‌صورت رفتاری خودانگیزه، هیجانی، و پیش‌بینی‌ناپذیر ابراز می‌شود. این احساسات مشترک جمعی ممکن است به‌صورت رفتارهایی هم‌چون شورش، آشوب، مد، هوس جمعی، جنون، و اشاعه افکار عمومی ابراز شود (Smith, 2010). در چنین جمع‌هایی هویت افراد تحت الشعاع هویت جمع قرار می‌گیرد، به‌خصوص اگر تلقین آمرانه و با قاطعیت بیان شود، به‌راحتی تلقین‌پذیر می‌شود (ساروخانی، ۱۳۷۰).

۲.۲ جنبش‌های اجتماعی خاص

این جنبش‌ها دارای اهداف معین و درخواست‌های تعریف‌شده‌ای است که تلاش می‌کند به آن دست یابد، گروه دارای رهبری شناخته‌شده است که از سوی جمع پذیرفته می‌شود، و اشخاص با پذیرش عضویت در این گروه نقش خود را برای تحقق هدف و فلسفه معینی، که حامل ارزش‌های جدید است، دنبال می‌کنند (نیرومند و مسجدیان، ۱۳۸۴).

از اواسط قرن بیستم در علوم اجتماعی تصویر جدیدی از تحولات اجتماعی را شاهدیم که با عنوان نظریه‌های نوسازی مطرح می‌شود و تحول ساختاری جامعه سنتی در حرکت به سمت نوعی از ساختار مدرن‌تر را بررسی می‌کند. نوسازی واژه رایج امروزی شده‌ای برای فرآیندی کهن، یعنی فرآیند تغییر اجتماعی، است، به نحوی که کشورهای کمتر توسعه‌یافته خصایص معرف جوامع توسعه‌یافته را کسب کنند (Giddens, 1984).

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

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

- نوسازی اقتصادی: فرآیندی است که حاصل آن تغییرات عمیق در شیوه تأمین معاش، تقسیم کار (به‌خصوص تقسیم کار اقتصادی)، و استفاده از علم و فناوری در فعالیت‌های اقتصادی باشد (ازکیا، ۱۳۸۸)؛

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

۳. چهارچوب نظری

در میان دیدگاه‌های متفاوتی که در زمینه جنبش‌های اجتماعی مطرح است دیدگاه نیل اسملسر دارای اهمیت بیش‌تری است. نظریه اسملسر در باب انقلاب در قالب مکتب «اصالت کارکرد» و سنت امیل دورکهایم (Émile Durkheim) قابل بررسی است. عصاره و زبده دیدگاه او در باب انقلاب در کتاب *نظریه رفتار جمعی (Collective Behavior)* او انعکاس یافته است. اسملسر نخست بحث خود را با تعریف انقلاب شروع می‌کند و سپس

بحث را دربارهٔ پیدایش اوضاع انقلابی از سر می‌گیرد. در تعریف انقلاب، اسملسر معتقد است که انقلاب شدیدترین شکل دگرگونی اجتماعی است و یگانه تفاوتش با انواع دیگر دگرگونی‌های اجتماعی در سرعت و میزان خشونت آن است. انقلاب مقوله‌ای از رفتار جمعی است که در نتیجهٔ نوسازی پدید می‌آید (Sullivan and Thompson, 1986). اسملسر بر این عقیده است که سه مؤلفهٔ «نوسازی اجتماعی» (social renovation)، «تقسیم کار» (division of labour)، و «تنوع ساختاری» (structural diversity) موجب اختلال در هم‌بستگی اجتماعی می‌شود. در نتیجه، مکانیسم‌های هم‌بستگی از جذب پیچیدگی‌های فزاینده قاصر می‌شود و اجزا و ساخت‌های نوپدید نمی‌تواند با اجزا و ساخت‌های دیگر روابط اندام‌وار متقابل داشته باشد؛ به این ترتیب، خطر فروپاشی تعادل اجتماعی پدید می‌آید. این فقدان همبستگی و بی‌تعادلی کلی در سطح فرد به پیدایش فشار روحی و اضطراب منجر می‌شود که بی‌شبهت به وضعیت «آنومی» (anomie) امیل دورکهایم نیست. در این اوضاع احتمال وقوع انواع رفتار جمعی مانند شورش، جنبش اجتماعی، ترس‌های جمعی، و انقلاب افزایش می‌یابد (Thompson, 2004). اسملسر نظریه‌ای با عنوان «شرایط پیدایش جنبش‌های اجتماعی» پیش می‌نهد و برای آن شش مرحلهٔ زیر را تعیین می‌کند (گیدنز، ۱۳۷۶):

– زمینهٔ ساختاری (structural conduciveness): مسائلی کلی که مشوق یا مانع تشکیل انواع متعدد جنبش‌های اجتماعی است. به این معنا که ساختار جامعه باید به‌صورتی باشد که نوعی رفتار جمعی و درنهایت جنبش اجتماعی را ایجاد کند. چنین شرطی زمینهٔ مساعدی را برای توسعهٔ برخی از انواع جنبش‌های اجتماعی فراهم می‌کند، اما به‌تنهایی جنبش را به‌وجود نمی‌آورد.

– فشار ساختاری (structural strain): تنش‌هایی از نوع نگرانی دربارهٔ آینده، اضطراب، ابهام، یا برخورد مستقیم هدف‌ها که باعث ایجاد منافع متعارض درون جامعه می‌شود. وقتی جامعه‌ای تحت فشار قرار می‌گیرد، مردم غالباً ترغیب می‌شوند که دور هم جمع شوند تا راه‌حل قابل قبولی برای دفع این فشار پیدا کنند. نوسانات بازار، جنگ، و منازعات گروه‌های اجتماعی از این قبیل‌اند.

– گسترش باورهای تعمیم‌یافته (growth and spread of a solution): جنبش‌ها تحت تأثیر ایدئولوژی‌های معینی شکل می‌گیرند که نارضایتی‌ها را متبلور می‌کند و راه‌های عملی رفع آن‌ها را نشان می‌دهد. قبل از این که راه‌حلی دسته‌جمعی برای مسئله‌ای پیدا شود،

نخست باید همگان باور پیدا کنند که مسئله‌ای وجود دارد؛ بدین‌سان که مسئله باید تشخیص داده شود، عقایدی راجع به آن شکل گیرد، و سرانجام راه‌حل‌هایی برای آن مطرح شود. مردم باید در سطح وسیعی دربارهٔ اوضاع اجتماعی، شناخت مسائل، موضع‌گیری در برابر آن‌ها، و راه‌حل آن‌ها عقاید مشترکی داشته باشند.

- عوامل شتاب‌دهنده (precipitating factors): حوادث یا رویدادهایی که موجب می‌شود کسانی که در جنبش شرکت می‌کنند مستقیماً وارد عمل شوند. برای این‌که رفتاری جمعی پدیدار شود، نخست باید رویداد مهمی افراد را به واکنش جمعی برانگیزاند و بنابراین برای وقوع جنبش باید حادثه‌ای رخ دهد. عوامل برانگیزاننده نظراتی را که مردم همیشه دربارهٔ اوضاع ناگوار زندگی داشته‌اند تأیید می‌کند. حوادث در واقع موجب می‌شود کسانی که در جنبش شرکت می‌کنند مستقیم وارد عمل شوند.

- حضور رهبران کاریزماتیک ((charismatic leadership (mobilisation): در این مرحله رهبران کاریزماتیک برای بسیج جنبش اجتماعی اقدام می‌کنند. برای این‌که جنبش ایجاد شود فقط عوامل چهارگانهٔ قبل کافی نیست، بلکه باید مردم تشکل یابند. در چنین اوضاعی اگر فردی (افرادی) رهبری جنبش را به‌عهده گیرد و مردم را به تشکل و فعالیت تشویق کند، جنبش جان می‌گیرد.

- عملکرد کنترل اجتماعی و سرکوب سیاسی (lack of social control): مقامات حاکم ممکن است با مداخله و تعدیل زمینه و فشار ساختاری به جنبش پاسخ دهند و در پیدایش و توسعهٔ آن تأثیر گذارند.

مدل اسملسر برای تحلیل مراحل متوالی پیدایش و توسعهٔ جنبش‌های اجتماعی سودمند است. به نظر اسملسر، می‌توان هر یک از مراحل متوالی را به‌منزلهٔ ارزشی افزون‌شونده برای نتیجهٔ کلی در نظر گرفت و در واقع هر مرحله شرط وقوع مراحل بعدی است (Smelser, 1995).

۴. گزیده‌ای از داستان فیلم

«کاک ستلایت» (Soran Ebrahim=Satellite) نوجوان پرجنب‌وجوشی است که از روستایی دیگر آمده و بزرگان روستا را مجاب می‌کند تا ماهواره‌ای برای دسترسی به اخبار جنگ (حملة آمریکا به عراق) خریداری کنند. او که رئیس گروه بچه‌های روستا به حساب می‌آید، از طریق واداشتن بچه‌ها به کار در زمین‌های مین‌گذاری شده به‌منظور جمع‌آوری لاشهٔ این

مین‌ها و فروش به یک واسطه، برای‌شان کسب درآمد می‌کند. دو هم‌راه همیشگی او «پَشِو» (Saddam Hossein Fasal=Pashew) و «شیرکوه» (Ajill Zibari=Sherkoo) رابط بین او با بچه‌های دیگرند، تا این‌که دختری به نام «آگرین» (Avaz Latif=Agriin) و برادر معلولش «هنگاو» (Hireshe Feysal Rahman=Hengov) پیدا می‌شوند که کودکی نابینا به نام «رگا» (Abdol Rakman Karim=Riga) را به هم‌راه دارند. در درگیری‌ای کوچک، ستلایت مغلوب هنگاو می‌شود و از سوی دیگر او که عاشق آگرین شده تلاش می‌کند به هنگاو هم نزدیک شود. به همین دلیل، وقتی رگا، که خردسال و نابیناست، بی‌خبر از همه‌جا خود را وسط میدان مین می‌بیند، ستلایت جان خودش را برای نجات او به‌خطر می‌اندازد و مجروح می‌شود. پیش از آن، در یکی از دیدارهای کوتاه، ستلایت برای آگرین از برکه‌ای سخن گفته که چند کودک عاشق ماهی سرخ را در خود غرق کرده و به همین دلیل مردم روستا از آب آن برکه استفاده نمی‌کنند. پیش‌گویی هنگاو دربارهٔ حملهٔ نظامیان امریکا و قریب‌الوقوع بودن جنگ ستلایت را به‌تکاپو می‌اندازد و اهالی روستا را از این اتفاق مطلع می‌کند. ورود نیروهای نظامی امریکا و متحدان اوضاع گذشته را تغییر می‌دهد. آگرین که به‌دنبال فرصتی است تا کودک حرام‌زاده‌اش را (که حاصل تجاوز گروهی سربازان بعثی در جریان جنگ‌های داخلی کردستان به اوست) از میان بردارد، با وجود مخالفت برادرش هنگاو، فردای همان روزی که صدام سقوط می‌کند نیتش را عملی می‌کند و خودکشی می‌کند و هنگاو در میان نظامیان تازه‌وارد ره‌سپار جایی نامعلوم می‌شود.

۵. تحلیل فیلم

۱.۵ زمینهٔ ساختاری

قصهٔ فیلم در نقطهٔ مرزی کردستان عراق با ترکیه، در یک کمپ آوارگان، چند هفته قبل از جنگ دوم خلیج فارس اتفاق می‌افتد و تا ورود سربازان امریکایی به عراق و سرنگونی صدام ادامه دارد. در چادرهای آوارگان عمدتاً کودکان بی‌سرپرستی زندگی می‌کنند که خانواده‌هایشان را در جنگ‌های متعدد داخلی و نسل‌کشی‌های صدام در کردستان^۲ از دست داده‌اند و برای امرار معاش ناچار به جمع‌آوری مین‌های باقی‌مانده از جنگ شده‌اند، چون عملاً هر نوع فعالیت تجاری دیگری حتی کشاورزی و دامداری، به‌علت وضعیت نابه‌سامان منطقه و نیز مین‌های کاشته‌شده در زمین‌های کشاورزی، امکان‌پذیر نیست. فقر و بی‌کاری در سرتاسر فیلم موج می‌زند و در جای‌جای فیلم تصاویری از

کودکانی دیده می‌شود که بر اثر جنگ معلول شده‌اند و عضوی از بدنشان را از دست داده‌اند.

فیلم به سه زمان مشخص (گذشته، حال، و آینده) اشاره می‌کند، هرچند قصه فیلم با ساختار زمان پیش‌رونده از حال به آینده ادامه می‌یابد، اما هر از گاهی برای نشان‌دادن پیشینه قهرمانان با تمسک به فلاش‌بک‌هایی اشاره‌های مستقیمی به گذشته دارد. گذشته قهرمانان فیلم نیز هم‌چون زمان جاری (حال استمراری در فیلم) تیره و پر از لحظه‌های غم‌انگیز و انباشته از فقر، جنگ، و تجاوز است. اشارات واضح فیلم‌ساز به ماجرای بمباران شیمیایی حلبچه^۳ و نسل‌کشی در مناطقی که قبلاً موطن و سرزمین پدری کودکان فیلم بوده است تصویری تلخ از گذشته آدم‌های فیلم به بیننده نشان می‌دهد.

صحنه افتتاحیه فیلم که به صورت تلویحی تلاش آگرین را برای خودکشی نشان می‌دهد از نمونه‌های بارز نشان‌دادن ناامیدی‌ای است که در فیلم موج می‌زند. نگاه‌های پی‌درپی او به پشت سر را در جای‌جای قصه می‌توان اشاره‌ای ضمنی به گذشته دانست و سقوطش به قعر دره را می‌توان آینده‌ای فرض کرد که برای خود متصور است.

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

خانواده‌هایی که در روستای مشرف به کمپ در خانه‌هایشان مانده و زیر سرپناه امن‌تری زندگی می‌کنند نیز وضع مشابهی دارند. آنان هم از آوارگی و جدافتادگی خانواده‌هایشان در میان مرز دو کشور همسایه (عراق و ترکیه) گلایه دارند. مهاجرتی اجباری که نظام منسجم خانوادگی را دست‌خوش پراکندگی ناخواسته‌ای کرده است و فیلم‌ساز صریحاً از زبان کاک اسماعیل به آن اشاره می‌کند. هرچند این اوضاع زمینه قبلی دارد، اما بستری از ناامیدی و نارضایتی را در جامعه نمایش می‌دهد که، با امید به تغییر، شرایط لازم برای پیوستن به اتفاقات آینده را فراهم می‌کند. جامعه تصویرشده و شناسنامه‌ای که در جای‌جای فیلم از قهرمانان فیلم ارائه می‌شود به‌خوبی مؤید آمادگی کامل جامعه برای گذر از این مرحله و ورود به جریانات بعدی است. به تعبیری، طبق نظریه اسملسر، جامعه آمادگی لازم برای

شروع جنبش اجتماعی تازه‌ای را دارد که شروع آن در توان خود افراد نیست و چشم امید آن‌ها به نیروها و جریان‌هایی است که خارج از جامعه قصد ایجاد این تحولات را دارند.

۲.۵ فشار ساختاری

یکی از مهم‌ترین زمینه‌های ظهور جنبش‌های اجتماعی احساس «بی‌عدالتی اجتماعی» است و این مختص طبقات پایین اجتماعی نیست، بلکه هر کسی ممکن است در جبران خساراتی که می‌اندیشد به او وارد شده است در مقابل این بی‌عدالتی‌ها دست به واکنش‌های پیش‌گیرانه یا انتقام‌جویانه بزند، که نمونه بارز اجتماعی آن حضور در جنبش‌هایی است که توان یا ادعای مقابله با این اوضاع را دارند. در جوامع آشوب‌زده و ملت‌هت‌میزان این مشارکت به بالاترین حد خود می‌رسد و تلاش جمعی برای تغییر اوضاع امکان بروز بیش‌تری خواهد یافت (دل‌پورتا و دیانی، ۱۳۹۰).

براساس نظریه اسملسر، در این مرحله از طرف گروه‌های اجتماعی، که به دنبال احقاق حقوقی‌اند که از آن‌ها دریغ شده است، فشارهای مستمری بر ساختارهای اجتماعی وارد می‌شود و این گروه‌ها در سازمان‌دهی تازه خود در تلاش خواهند بود که به این بی‌عدالتی‌ها پاسخ دهند. برای نمونه، به «جنبش دموکراسی‌خواهی» در اروپا می‌توان اشاره کرد (رجبی، ۱۳۸۶).

اولین سکانشی که بیننده را وارد داستان اصلی می‌کند سکانشی است که اهالی روستا در تلاش‌اند از طریق آنتن‌های قدیمی تلویزیون موفق به دریافت اخبار مربوط به جنگ شوند. در این صحنه سمبولیک، آنتن‌هایی که آسمان روستا را بی‌رحمانه می‌خراشد و کابل‌های متصل به آن‌ها، که دقیقاً در پیش‌زمینه تصویر و در امتداد نگاه بیننده قرار گرفته است، به طور تلویحی گردش سردرگم افکار عمومی به چپ و راست را نمایش می‌دهد. تصویر به‌خوبی بیان‌گر فشاری است که بی‌خبری از اوضاع اجتماعی بر مردم وارد کرده است. به‌طوری که آنان برای دست‌یابی به چشم‌اندازی نو گاهی نگاه‌شان به چپ است و گاهی به راست، اما دریغ از تصویری شفاف که بتواند آینده را نشان دهد. مردم طالب خبرند، اما ظاهراً با این آنتن‌ها نمی‌توان خبری دریافت کرد. به‌طوری که، تقریباً در ابتدای فیلم ستلایت می‌گوید: «با این آنتن‌ها تا صد سال دیگر هم مردم روستا نمی‌توانند تصویری دریافت کنند. باید به فکر خرید ماهواره باشید».

فیلم‌ساز از زبان قهرمان فیلم چاره را در نوسازی و حرکت جامعه به سمت دگرگونی‌های اساسی‌ای می‌داند که اولین گامش تغییر تصویر سنتی‌ای است که مردم از جهان پیرامونی و بسته قبلی خود دارند (تبدیل آنتن‌های قدیمی و شبکه‌های محلی به آنتن‌های ماهواره‌ای و دیجیتال). در گفت‌وگویی که بلافاصله بعد از این صحنه و در همین سکانس بین ستلایت و کاک اسماعیل ردوبدل می‌شود بهتر می‌توان این نیاز به دگرگونی را دید:

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

ستلایت: «کاک اسماعیل این حرف را زن، کانال‌های مستهجن حرامه نه اخبار، من با همین دست‌های خودم برای تمام روستاهای این منطقه ماهواره نصب کردم».

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

ستلایت (در حالی که به نقشه جهان نگاه می‌کند، با اشاره دست): «کاک اسماعیل فقط اینقد مونده تا برسیم USA».

اسماعیل: «USA چیه؟».

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

اسماعیل: «زیدان امریکایی نیست».

اما این نیاز به تغییر و دانستن‌ها به همین جا ختم نمی‌شود و در گفت‌وگوی مردی «دکتر»، که از ایران به دنبال پسری بی‌دست برای بار چهارم راهی اربیل شده است، نیز به خوبی مشهود است. او نیز به دنبال یافتن اخبار جدید است، اما از زبان پسری که پیش‌گویی می‌کند. بهره‌گیری مداوم ستلایت از کلمات انگلیسی و تقلید مداوم شیرکوه (پسر کوچکی که همراه اوست) نیز نوعی از رسوخ تفکر جدید است که بی‌شک با خود بارقه‌هایی از امید به آینده‌ای روشن‌تر را نیز به همراه دارد. در سکانس بعدی بازار شهر در زیر انبوهی از سیم‌های برق درهم‌تنیده و از بالا به پایین تصویر می‌شود که ملامت از جمعیتی است که به هر سو سرک می‌کشند. این جاست که بارها از زبان فروشنده‌ها و

خریداران صحبت از احتمال وقوع جنگی به میان می‌آید که همه چیز را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد، حتی قیمت ماهواره‌ها را که مرد فروشنده به سختی حاضر است یکی از آن‌ها را در ازای تحویل پانزده رادیوی قدیمی، که از نظر او دوره‌اش به سر رسیده، و مقداری پول نقد معاوضه کند.

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

۳.۵ گسترش باورهای تعمیم‌یافته

اکنون مردم در همه‌جا به این باور رسیده‌اند که جنگی قریب‌الوقوع در پیش است و به‌زودی تمامی شئون زندگی آنان را تحت تأثیر قرار می‌دهد. همه‌جا صحبت از پول و حفظ اموال نقدی است، مردم به هر طریقی در پی حفظ جان و مال خودند. زمانی که ستلایت به قصد فروش مین‌های خنثی‌شده کودکان به سراغ «مستر» (احمد، خریدار بومی مین) می‌رود و با انگلیسی دست‌وپاشکسته‌ای با او صحبت می‌کند، مستر به وی اعتراض می‌کند که چرا به زبان آدمی‌زاد صحبت نمی‌کند و ستلایت در جوابش می‌گوید:

ستلایت: «کاک احمد این روزها راه پول‌درآوردن hello گفته، آگه مثل امریکایی‌ها صحبت نکنی کسی جواب سلامات رو نمی‌ده، این بچه‌هایی که با من کار می‌کنند فکر می‌کنند که تو خارجی هستی، هیچ‌کسی نمیدونه تو گُردی، امریکایی‌ها در راه‌اند، دو تا hello بگو تا پیشرفت کنی».

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

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

اسماعیل: «می‌دونم، می‌دونم ... سعی کن بفهمی که چی میگه».

ستلایت: «میگه فردا بارون میاد».

اسماعیل: «اون چیکار داره به بارون؟».

ستلایت: «احتمالاً این یک رمزه».

اسماعیل: «چه رمزی؟ ...».

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

در دقیقه ۳۱ فیلم پَشِو از زبان هَنگاو (پسرک پیش‌گو) به ستلایت می‌گوید که در یکی از کامیون‌هایی که بچه‌های کار در حال خالی کردن پوکه‌های جنگی از آن‌اند به‌زودی انفجاری رخ می‌دهد و ستلایت بی‌صبرانه تلاش می‌کند که بچه‌ها را از محل دور کند و برایش فرقی نمی‌کند که این بچه‌ها اعضای گروه اویند یا برای کسی دیگر کار می‌کنند. با انفجار کامیون و تحقق یافتن پیش‌گویی هَنگاو، این بار همه چشمشان به پیش‌گویی‌های بعدی اوست که نه از زبان خود او، بلکه از طریق ستلایت می‌شنوند. نگاه‌ها از ماهواره‌ها، که کم‌ترین خبری از جنگ را نمایش نمی‌دهد، به سمت ستلایت متوجه می‌شود که هم وقوع جنگ و هم پایان آن را دقیقاً با استناد به پیش‌گویی‌های هَنگاو به مردم اطلاع می‌دهد. انگار مردم از زمین دل بریده‌اند و به آسمان نظر دارند.

در سکانس خالی کردن پوکه‌ها از کامیون‌ها برای مدت کوتاهی از قصه اصلی دور می‌شویم و این بار نیز با داستانی فرعی (سرنوشت آگرین، تنها قهرمان زن قصه) روبه‌رو می‌شویم، که کارگردان بارها به فراخور نیاز و برای نمایش مصائب جنگ از زاویه‌ای دیگر از آن بهره برده است. پرتاب پوکه‌ها از کامیون به بیرون در ذهن آگرین صحنه‌های بمباران حلبچه را تداعی می‌کند و جست‌وجوی رگا به دنبال پدرش، در میان تلنباری از پوکه‌های توپ که به صورت تهدیدکننده‌ای همه جای صحنه را پوشانده است و به هزارتویی پیچ‌درپیچ می‌ماند، غیرمستقیم پیامدهای جنگ بعدی و احتمال تکرار زندگی‌های مشابه و صحنه‌های تجاوزهای بعدی را در ذهن تداعی می‌کند. پدران متجاوزی که با جنگ می‌آیند و در سایه خشونت بر زندگی مردمان چنگ می‌اندازند. این سکانس به‌صورتی کاملاً سمبولیک تماشاجی را به دنیای جنگ پیش‌رو هدایت می‌کند و زندگی تلخ کودکان جنگ را در مقابل چشم بیننده نمایش می‌دهد.

۴.۵ عوامل شتاب‌دهنده

عمده‌ترین رویدادهایی که موجب می‌شود مردم به‌طور مستقیم در جریان جنبش نوظهور مداخله و مشارکت داشته باشند در چند سکانس پیاپی از سوی فیلم‌ساز مطرح شده است.

این مشارکت با سکانس توزیع ماسک‌های شیمیایی بین ساکنان کمپ شروع می‌شود که با توجه به سابقه ذهنی آدم‌های فیلم از بمباران شیمیایی حلبچه این اقدام پیش‌گیرانه نشان‌دهنده نوعی از پیش‌آمدگی برای مقابله با اتفاقات پیش‌بینی‌نشده پیش‌روست. در این جا باید به دو نکته ظریف اشاره کرد که فیلم‌ساز از همین پیش‌زمینه‌های فکری مردم، به‌منزله بستری برای معرفی شخصیت‌ها، به‌خوبی سود می‌برد: اول این‌که ستلایت با فرستادن ماسک برای آگرین به دست شیرکوه و تلاش برای پیدا کردن ماسکی کوچک برای رگا به‌نحوی عشق خود به آگرین و قدرت حمایتگری‌اش را به او نشان می‌دهد؛ دوم این‌که علاقه‌نداشتن آگرین برای دریافت این تحفه (با توجه به این‌که او خود قربانی همین حملات شیمیایی است) و نیز صحنه بعدی، که ماسک در دستان رگا به صورت اسباب‌بازی و ابزاری غیرضروری استفاده می‌شود، نشان از دنیای ناامید آگرین دارد که تلاش می‌کند خود را از دست این کودک ناخواسته و در پی آن زندگی پیشین خود نجات دهد. شاید مرگ احتمالی آن دو در بمباران شیمیایی راه ساده‌تر و معقول‌تری برای خودکشی به‌جای سقوط و یا غرق‌شدن در آب باشد.

در سکانسی تأثیرگذار مردم روستا به پیشنهاد ستلایت و براساس پیش‌گویی هنگاو مانند درخت بر بالای تپه مشرف به روستا به‌انتظار ایستاده‌اند، دقیقاً هم‌زمان با انداختن لاک‌پشت‌ها در آب به‌دست رگا، بال‌گردهای امریکایی سر می‌رسند و اعلامیه‌هایی در میان مردم پخش می‌کنند که در آن وعده ساختن آینده‌ای روشن به مردم داده می‌شود.

متن اعلامیه این‌گونه است: «برای اطلاع همه، با حضور ما در این سرزمین روزهای خوب آغاز و ظلم و ستم پایان می‌یابد. بهترین دوستانان ما ایم. ما اکنون در کشورتان هستیم و برایتان شادی و خوش‌بختی به ارمغان آورده‌ایم. کسانی که با ما هستند برادرانمانند و آنان که با ما نیستند دشمن‌اند. ما دروازه‌های بهشت را به رویتان می‌گشاییم». در سکانس بعد شاهدیم که ستلایت برای دفاع از روستا تصمیم به خرید مسلسلی دارد. بازاری که در سکانس‌های ابتدایی فیلم فقط محلی برای عرضه ماهواره و وسایل ارتباطی بود اکنون بازار اسلحه است، گویی همه مردم در تلاش‌اند تا خود را برای رویارویی احتمالی آماده کنند. دیگر از ماهواره‌ها خبری نیست، همه‌جا تفنگ است و گلوله و حتی تحفه این‌بار ستلایت برای عشق نویافته‌اش نیز گردن‌بندی ساخته شده از مرئی‌های گلوله است.

اهالی روستا در حال ساختن سنگر و نصب مسلسل‌اند که ستلایت برای‌شان خریداری کرده است، فقط معلم روستاست که ساز ناکوک می‌زند و مردم را از این کار باز می‌دارد و پیشنهاد می‌کند که بچه‌ها باید، به جای جنگیدن، ریاضیات و علوم یاد بگیرند، اما ستلایت نظر دیگری دارد و با پرسیدن سؤالات ریاضی از بچه‌ها می‌خواهد به معلم بقبولاند که آن‌ها ریاضی بلدند و اکنون زمان آن فرارسیده که یاد بگیرند در این هنگامه آشوب چگونه از خود دفاع کنند.

۵.۵ حضور رهبران کاریزماتیک برای بسیج جنبش اجتماعی

«کاریزما» (charisma) در لغت به معنای لطف و عطیه خداوندی و یا همان فرهمندی و جاذبه‌ای استثنایی است. از نظر «ماکس وبر» (Max Weber) که سه نوع مشروعیت، اقتدار، یا سلطه «ستی، کاریزمایی، و عقلانی» را مطرح کرد واژه کاریزما به ویژگی خاصی از شخصیت فرد نسبت داده می‌شود که به مدد آن او از افراد معمولی متمایز می‌شود و با او چنان برخورد می‌شود که گویی دارای نیرویی مافوق طبیعی، مافوق انسانی، و یا دست‌کم به‌طور خاص دارای قدرت و کیفیتی استثنایی است که در دسترس فرد معمولی نیست، بلکه دارای منشأ الهی یا مثالی تصور می‌شود و بر این اساس فرد رهبر می‌شود (کرایب، ۱۳۸۶).

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

تنها هنگامی، پسرک بی‌دستی که قدرت پیش‌گویی دارد، حاضر نیست رهبری او را بپذیرد. او برطبق الهامات و غریزه‌اش هر کاری را که مصلحت بداند انجام می‌دهد و حتی با ستلایت روبه‌رو می‌شود و مبارزه می‌کند، اما این فقط در چند سکانس ابتدایی فیلم مشاهده می‌شود و بعد از آن که ستلایت در صبحگاهی بارانی خواهرزاده‌اش رگا را برای بار اول از

خطر عبور از مرز نجات می‌دهد، هَنگاو هم بیش تر راغب است پیش‌گویی‌هایش را، از انفجار کامیون حامل پوکه‌های جنگی گرفته تا شروع و پایان جنگ، از طریق ستلایت علنی کند.

او تنها کسی در میان هم‌سالان خود است که برای خود خانه‌ای دست‌وپا کرده و در یک تانک جنگی، که کاک اسماعیل در ازای خدماتش به او داده است، زندگی می‌کند و پایگاه ثابتی برای خود ساخته است. او نه تنها رهبری فکری و اجتماعی ساکنان اردوگاه را به‌دست آورده است، بلکه در حرکت آن‌ها به‌سمت نوسازی اجتماعی و اقتصادی نیز نقش اول را ایفا می‌کند. با پیش‌بینی‌هایش از اتفاق‌های آینده، نفوذ خود را در نقش یک رهبر با توانایی‌های الهام‌بخشی تثبیت می‌کند و مشروعیت می‌دهد.

۶.۵ عملکرد کنترل اجتماعی و سرکوب سیاسی

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

از این لحظه و با موضع‌گیری صریح فیلم‌ساز درباره اشغال نظامی عراق و تجاوزخواندن آن مجموعه سکانس‌های بعدی فیلم نیز در تلاش برای نهادینه‌کردن این تفکرند. آگرین برای خلاص شدن از دست رگا او را با طنابی، که در سکانس‌های اولیه فیلم از ستلایت گرفته است، به درختی می‌بندد و در گوشه‌ای دنج رها می‌کند، اما بچه‌های روستا به ستلایت اطلاع می‌دهند که رگا در میدانی از مین گرفتار شده است. ستلایت برای

نجات او، با وجود نگرانی بچه‌ها و تشویق آنان برای انصرافش از این کار خطرناک، تصمیم می‌گیرد او را نجات دهد، اما نجات رگا به قیمت مصدومیت ستلایت بر اثر انفجار مین تمام می‌شود.

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

کاک اسماعیل: «USA گفتن هایت عاقبت گریبان خودت را گرفت و روی مین امریکایی‌ها رفتی».

این اشاره مستقیم فیلم‌ساز تأکیدی دوباره بر این مسئله است که هیچ‌چیزی عوض نشده است، بلکه فقط بازیگران این وقایع سیاسی‌اند که جا عوض کرده‌اند. امریکایی‌هایی که داعیه آوردن بهشت را دارند خود سازندگان واقعی این جهنم‌اند.

همان شب بچه‌ها برای دیدن ستلایت می‌آیند و خبر سقوط صدام حسین را به او می‌دهند. شیرکوه دست‌کنده شده مجسمه صدام را، به‌منزله تحفه، برای ستلایت آورده است و بارها تأکید می‌کند که امریکایی‌ها به او گفته‌اند که این دست مهم است و پول در جمع کردن این تکه‌های مجسمه است نه در مین‌های امریکایی، چون آن‌ها دیگر حاضر نیستند برای مین‌ها پولی پرداخت کنند.

شیرکوه هم‌چنین برای ستلایت دو ماهی قرمز می‌آورد و ادعا می‌کند که آن را هم از امریکایی‌ها گرفته است تا به تلاش خطرناک ستلایت برای گرفتن ماهی قرمز از برکه نفرین شده روستا برای شفای چشمان رگا پایان دهد، اما در کمال ناباوری با تکان دادن کیسه ماهی‌ها آب تغییر رنگ می‌دهد و به سرخی می‌زند، که این نیز اشاره‌ای سمبولیک به اتفاق‌های پیش رو و غرق شدن رگا در همان برکه به‌دست آگرین دارد.

آگرین بعد از غرق کردن رگا در برکه خود را، از همان بلندی دیده‌شده در سکانس افتتاحیه فیلم، به پایین پرت می‌کند و به زندگی‌اش خاتمه می‌دهد. هَنگاو همه ماجرا را به‌صورتی سمبولیک در خواب می‌بیند و وقتی سراسیمه از خواب برمی‌خیزد متوجه می‌شود که همه این اتفاق‌ها در عالم واقعی نیز رخ داده است. سکانس پایانی فیلم و تلاش بی‌ثمر ستلایت و هَنگاو برای یافتن آگرین و رگا آنان را در مسیر ورود سربازان امریکایی به روستا قرار می‌دهد. هَنگاو آگرین را در حالت‌های گوناگونی ایستاده بر لاشه تانک‌های ازکارافتاده امریکایی می‌بیند و ستلایت خود را ناتوان از تغییر اوضاع می‌یابد. پَشِو یگانه

یادگاری به جامانده از آگرین را، که کفش‌های اوست، از طرف هَنگاو به ستلایت می‌دهد. حال فقط ستلایت مانده و یک جفت کفش دخترانه که شاید این نیز نشانه‌ای از امکان دوباره رفتن‌ها باشد.

پَشیو، در حالی که سربازان امریکایی را به ستلایت نشان می‌دهد، می‌گوید هَنگاو پیش بینی کرده است که ۲۷۵ روز دیگر این منطقه باز آستان حوادثی تازه خواهد بود، اما عکس‌العمل ستلایت پشت‌کردن به سربازان و در خلاف مسیر آنان حرکت‌کردن است. با رفتن آن دو، صحنه خالی می‌شود و آنچه باقی می‌ماند فقط لاشهٔ تانک‌هایی است که به‌صورتی تهدیدکننده پس‌زمینهٔ تصویر را اشغال کرده‌اند و ورود به سیاهی (feed) عنوان‌بندی لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند.

۶. نتیجه‌گیری

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

فیلم لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند با موضوع جنگ و محوریت جنبش اجتماعی امکان بررسی جامعه‌شناسانهٔ فیلم را فراهم می‌کند و نمونهٔ مناسبی برای آزمودن توانمندی الگوهای نظری جامعه‌شناسی در تحلیل فیلم است. در این بررسی از مراحل شش‌گانهٔ پیدایش جنبش‌های اجتماعی در مدل «نوسازی اجتماعی» نیل اسملسر، به‌منزلهٔ الگویی برای خوانش فیلم، استفاده شد و در هر شش مرحله پژوهش‌گران توانستند نمونه‌هایی از اتفاق‌های دنیای فیلم را که منطبق بر دیدگاه‌های اسملسر است بازجویند. در دنیای فیلم شاهدیم که مردم ساکن در کمپ آوارگان در اوضاع بسیار نامساعدی زندگی می‌کنند و با توجه به پیشینه و تصویر تلخی که از رژیم حاکم دارند در تلاش‌اند، که در بحبوحهٔ جنگِ متحدان به سرکردگی امریکا در کردستان عراق، با ایجاد تشکل‌هایی سستی و حضور سمبولیک رهبری کاریزماتیک از این بستر اجتماعی حاصل شده برای تغییر وضعیت موجود

استفاده کنند. جنگ به منزله عنصری شتاب‌دهنده امکان بسیج عمومی مردم را در قالب گروه‌های منسجم ایدئولوژیک و اقتصادی فراهم می‌کند، اما رفته‌رفته با شروع جنگ، سرنگونی صدام، و اشغال عراق اوضاع، به‌علت تسلط دوباره نظامیان و سرکوب‌های جدید و نیز حاصل‌نشدن تغییرات مورد نظر، بار دیگر به وضعیت اولیه بازمی‌گردد و عملاً جنبش به‌خاموشی می‌گراید. این مراحل در مدل اسملسر نیز به همین روال مطرح شده است. با توجه به این‌که خوانش و تحلیل فیلم از منظر جامعه‌شناختی در ایران هنوز جایگاه واقعی خود را نیافته است و نظر به ضرورت گسترش علمی جامعه‌شناسی هنر و ادبیات در کشور، این‌گونه پژوهش‌ها می‌تواند راه‌کاری عملی برای دانشجویان و تحلیل‌گران در هر دو عرصه سینما و علوم اجتماعی باشد تا با استناد به یافته‌های نظری مشابه امکان تدوین الگوهای توانمند در عرصه تحلیل و نقد فیلم فراهم شود. در همین زمینه و برای کمک به نگارش فیلم‌نامه، نمایش‌نامه، داستان، و رمان نیز می‌توان نظام‌های ساختاری مشابهی را تدوین و پیشنهاد کرد تا خالقان این آثار از آن به‌منزله بستر و چهارچوب اصلی طرح خود استفاده کنند و با علم به این‌که نظریه‌های اجتماعی حاصل تحقیق و مطالعه اندیشمندان است که مسائل را با دانش و تسلط علمی فراوانی کنکاش کرده‌اند بدون شک انطباق آثار تولیدی هنرمندان و نویسندگان با این الگوها مقبولیت و توانمندی آن‌ها را افزایش خواهد داد. تدوین این الگوهای تحلیلی در سینما با خوانش‌های اسطوره‌ای مسبوق به سابقه است. برای نمونه، بررسی ساختار اسطوره‌ای داستان و فیلم‌نامه براساس نظریه‌های اسطوره‌شناسانه «جوزف کمبل» (Joseph Campbell)، که اندیشه‌های او (قهرمان هزارچهره) در قالب تئوری «سفر نویسنده» (The Writer's Journey) سال‌هاست که در تألیف و ساخت فیلم و هم‌چنین تحلیل آثار سینمایی در بدنه سینمای هالیوود به‌کار می‌رود (ووگلر، ۱۳۹۰).

پی‌نوشت‌ها

۱. این مقاله برگرفته از رساله دکترای پژوهش هنر نویسنده دوم با عنوان «هویت فرهنگی و سینمای کُردی» به راهنمایی نویسنده اول است.
۲. عملیات انفال در سال ۱۹۸۸-۱۹۸۹ رخ داد که در جریان آن نیروهای رژیم بعث عراق، که به‌طور مستقیم از صدام حسین تکریتی فرمان می‌گرفتند، بیش از ۱۸۰ هزار کُرد عراقی را قتل‌عام کردند.

۳. بمباران شیمیایی حلبچه در ۲۵ اسفند ۱۳۶۶ به دست حکومت بعث بر ضد ساکنان مناطق کردنشین عراق انجام گرفت. صدام حسین به پسرعمویش، علی حسن المجید معروف به علی شیمیایی، دستور بمباران شیمیایی این مناطق را داد. در پی این حمله حدود پنج هزار تن از مردم حلبچه، که غیرنظامی بودند، به شهادت رسیدند.
۴. بی‌عدالتی اجتماعی دلالت منفی مفهوم عدالت است که منظور از آن تخصیص نیافتن منصفانه منابع و فرصت‌های برابر در یک جامعه است.
۵. به کلیت جنبش‌هایی اطلاق می‌شود که از دوره دموکراسی در ایتالیا آغاز می‌شود و با دموکراسی در فرانسه به پایان می‌رسد (رجبی، ۱۳۸۶).

کتاب‌نامه

- ازکیا، مصطفی و غلامرضا غفاری (۱۳۸۸). *جامعه‌شناسی توسعه*، تهران: کیهان.
- دلپورتا، دوناتلا و ماریو دیانی (۱۳۹۰). *مقدمه‌ای بر جنبش‌های جدید اجتماعی*، ترجمه محمدعلی دل‌فروز، تهران: کویر.
- رجبی، مهدی (۱۳۸۶). *تاریخ دموکراسی در اروپا*، تهران: دنیای نو.
- زاهد زاهدانی، سید سعید (۱۳۷۷). «نظریه‌ای ترکیبی در مورد جنبش‌های اجتماعی»، فرهنگ، ش ۲۷ و ۲۸.
- ساروخانی، باقر (۱۳۷۰). *دائرةالمعارف علوم اجتماعی*، تهران: کیهان.
- کرایب، یان (۱۳۸۶). *نظریه اجتماعی کلاسیک: مقدمه‌ای بر اندیشه مارکس، ویر، دورکیم، زیمل*، ترجمه شهناز مسمی‌پرست، تهران: آگه.
- گیدنز، آنتونی (۱۳۷۶). *جامعه‌شناسی*، ترجمه منوچهر صبوری، تهران: نشر نی.
- لهسایی‌زاده، عبدالعلی (۱۳۸۳). *جامعه‌شناسی توسعه کار عملی*، تهران: دانشگاه پیام‌نور.
- مشیرزاده، حمیرا (۱۳۸۱). *درآمدی نظری بر جنبش‌های اجتماعی*، تهران: پژوهشکده امام خمینی و انقلاب اسلامی.
- نیرومند، پوران‌دخت و سهراب مسجدیان (۱۳۸۴). *مدیریت آموزشی*، تهران: پیک مروا.
- ووگلر، کریستوفر (۱۳۹۰). *ساختار اسطوره‌ای در داستان و فیلم‌نامه*، ترجمه عباس اکبری، تهران: نیلوفر.

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

Davies, James C. (1962). 'Toward A Theory Of Revolution', *American Sociological Review*, 27(1).

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

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

- Melucci, Alberto (1985). 'The Symbolic Challenge of Contemporary Movements', *Social Research*, 52(4).
- Scott, Alan (1990). *Ideology and the New Social Movements*, London: Unwin Hyman.
- Smelser, Neil J. (1995). 'Problematics of Sociology', *The Georg Simmel Lectures*, University of California Press.
- Smelser, Nil J. (1962). *Theory of Collective Behaviour*, London: Routledge Kegan Paul.
- Smith, Anthony D. (2010). *The Concept of Social Change (Routledge Revivals): A Critique of the Functionalist Theory of Social Change*, London: Routledge.
- Sullivan, T.J. and K.S. Thompson (1986). 'Collective Behaviour and Social Change', in *Sociology: Concepts, Issues and Applications*, Chapter 12, New York: Macmillan.
- Thompson, Kenneth (2004). *Readings from Emile Durkheim*, London: Routledge.
- Touraine, Alain (1978). *The Voice and the Eye: An Analysis of Social Movements*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Wilson, John (1973). *Introduction to Social Movements*, California: Basic Books.