



دوره ۱۲، شماره ۲، صفحات ۱ تا ۱۹

منتشر شده در پاییز و زمستان ۹۶

تاریخ دریافت: ۹۶/۰۷/۱۶

تاریخ پذیرش: ۹۶/۱۲/۲۶

تحلیل ساختاری سینمای اسطوره‌ای دوران گذار انقلاب (۱۳۵۷-۱۳۶۰): مطالعه موردی تحلیل

روایت فیلم «خونبارش»

دکتر حسینعلی افخمی، عضو هیات علمی دانشکده ارتباطات دانشگاه علامه طباطبایی h.afkhami@gmail.com

علی اسکندری (نویسنده مسئول)، دانشجوی دکترای رشته ارتباطات دانشگاه علامه طباطبایی

a.eakandari313@gmail.com

چکیده: اسطوره‌ها از جمله کلان روایت‌هایی هستند که می‌توانند در موقعیت‌های گوناگون اجتماعی، سیاسی و فرهنگی محمل اندیشه‌ها، تجربیات و مسائل نوظهور بشری باشند و بر غنای هر نوع ادبی افزوده و پیوند روایت و معنا را مستحکم‌تر نمایند. از این رو، استفاده از اساطیر در قالب‌های نمایشی به‌ویژه فیلم، می‌تواند از دو جنبه‌ی فرم و معنا تأمل‌برانگیز باشد. این مقاله درصدد است تا با استفاده از روش تحلیل ساختاری روایت در کنار نقد تاریخی-فرهنگی به مطالعه وضعیت سینمای اوایل انقلاب یعنی سال‌های ۶۰-۵۷ بپردازد. نمونه موردی در این مقاله فیلم «خونبارش» است. نتایج تحقیق حکایت از آن دارد که گفتمان دوران انقلاب با عناصری همچون جامعه بی طبقه و مبارزه با طاغوت در شکل‌دهی به قالب خاصی از اسطوره که تأکیدش بر «گذشته تاریخی و حوادث سپری‌شده» است شکلی همگانی به خود گرفت. از سویی برخلاف دوران پیش از انقلاب که نتیجه کنش قهرمانان آن در پرده‌ای از ابهام قرار می‌گرفت، در این دوره قهرمانان داستان با اطمینان می‌توانند نتیجه عمل خود را ببینند و در انتظار روزهای بهتری باشند.

کلیدواژه: اسطوره، قهرمان، انقلاب، تحلیل روایت، سینما

تحلیل ساختاری سینمای اسطوره‌ای دوران گذار انقلاب...

مقدمه و طرح مسئله

در سال‌های اخیر، میزان و شدت تولید آثار اسطوره‌ای با محوریت «کهن‌الگوی قهرمان^۱» سرعت بیشتری به خود گرفته است و از قضا با اقبال بسیار زیاد مخاطبان نیز مواجه شده است. این دستاورد، «فیلم‌نامه‌نویسان و متخصصان حوزه فیلم را به این نتیجه رسانیده است که وجود اسطوره می‌تواند به ساختار روایی متن انسجام بخشد و به ماندگاری، جذابیت و تأثیرگذاری آن کمک کند» (ووگلر، ۱۳۸۷: ۳۵). به عبارتی دیگر بایستی گفت اسطوره‌سازی در سینما خلقی از عدم نیست، اسطوره‌های سینمایی محبوب، ابرقهرمانانی هستند که به سبب تأثیر در ناخودآگاه مخاطب توانسته‌اند علاقه او را برانگیزند و درست همین جاست که فیلم‌سازان مطرح سینما همچون جرج لوکاس^۱، جرج میلر^{۱۱}، استیون اسپیلبرگ^{۱۷}، جان بورمن^۷ و فرانسویس فورد کوپولا^۷ با استفاده از ساختار اسطوره‌ای توانسته‌اند به آثار به شدت محبوب و پرفروشی دست یابند که مخاطب با آن‌ها نه به عنوان یک اثر سینمایی بازنمایی شده بلکه به عنوان یک واقعیت همذات‌پنداری کرده است (وینکلر^{۱۱}، ۲۰۰۱: ۲۷۲)؛ بنابراین، می‌توان ادعا کرد قهرمانان فیلم‌های امروزی شخصیت‌های جایگشت یافته‌ای^{۱۱} هستند که در پس ظاهر معاصر خود، قهرمانان اسطوره‌ای را به یاد مخاطب می‌آورند.

آشنا بودن داستان‌های اسطوره‌ای برای ناخودآگاه، عاملی بسیار کارآمد جهت جذب مخاطب جهانی در سینما است؛ بنابراین پیوند میان سینما و اسطوره پیوندی دوسویه است؛ همان‌طور که فیلم‌های سینمایی بستر به تصویر کشیدن اسطوره‌ها را فراهم می‌سازند، اسطوره‌ها نیز در فراهم کردن ایده و داستان برای تولید فیلم‌های سینمایی تأثیرگذار هستند (مترز، ۱۳۷۶: ۷۰). نکته اصلی در مناسب‌سازی مضمونی اسطوره‌ای برای فیلم‌نامه امروزی، به‌روزرسانی آن متناسب با نیازها و دنیای مخاطبان است. مخاطب باید حس کند داستانی را می‌شنود که متناسب با ویژگی‌ها و اتفاقات دوره‌ای است که وی در آن زندگی می‌کند.

با مروری بر آثار سینمایی می‌توان به مؤلفه‌های تأثیرگذار که نه تنها بر مخاطبان بلکه بر جامعه نیز تأثیر گذاشته و تبدیل به «عنصر مسلط» شده‌اند، شناسایی کرد. تحلیل ساختاری روایت در پی تحلیل عناصر مسلط در روایت‌هاست؛ این روش به صنایع و شگردهایی که یک متن در نسبت با آن‌ها تولید می‌شود می‌پردازد.

بر این اساس و با توجه به اذعان یونگ مبنی بر اینکه «اسطوره قهرمان» به‌عنوان رایج‌ترین و مأنوس‌ترین اسطوره در جهان است (یونگ، ۱۹۹۰: ۱۶۲-۱۶۴)، موضوع اصلی ما در این تحقیق اسطوره قهرمان خواهد بود. بنابراین هدف اصلی این تحقیق مطالعه وضعیت قهرمانان ظاهرشده بر پرده سینما در دوران انقلاب از سویی و مطالعه ساختار روایت فیلم «خونبارش» به‌عنوان مطالعه موردی با استفاده از روش «تحلیل

تحلیل ساختاری سینمای اسطوره‌ای دوران گذار انقلاب...

ساختاری روایت» خواهد بود. در این روش نقد تاریخی-فرهنگی، در کنار تحلیل متن قرار می‌گیرد تا ایدئولوژی برساخته شده را عریان کند.

فیلم «خونبارش» (۱۳۵۹) به کارگردانی امیر قویدل، اولین تولید سینمای ایران بعد از انقلاب است. این فیلم به جریان درگیری ارتش و مردم در میدان سبلان و نظام‌آباد، طی روز ۱۷ شهریور می‌پردازد که در حین این درگیری‌ها سه سرباز گارد پادگان قصر با اسلحه‌ی خود میدان را ترک کرده، به صف مردم پیوسته و در نهایت فراری می‌شوند؛ بنابراین مسئله اصلی ما پیدا کردن ساختار روایی فیلم خونبارش مطابق با الگوی پراپ^x است. از طرفی دیگر شناسایی وضعیت قهرمانان حاضر در عرصه سینما و مضامین اصلی آثار تولید شده در این دوران ضروری به نظر می‌رسد.

سؤال اصلی مقاله این است که وضعیت موضوعی و محتوایی سینما و قهرمانان ظاهرشده در دوره انقلاب چگونه بوده است؟ عناصر مسلط و حوزه‌های کنش قهرمانان فیلم خونبارش به چه نحوی در فیلم ظاهرشده‌اند؟

-چارچوب نظری تحقیق

۱- اسطوره

سال‌هاست که پژوهشگران، روان‌شناسان، تاریخ‌دانان و به‌صورت کلی دانشمندان حوزه فرهنگ و ارتباطات به اهمیت واژه اسطوره (اساطیر) در مطالعات خود پی برده‌اند و به دنبال تاریخچه این واژه و تعریفی جامع و کامل از آن بوده‌اند. گادامر در مقاله‌ای به سال ۱۹۹۳ در رابطه با حضور موضوع اسطوره در ادوار مختلف تاریخ این‌گونه می‌نویسد: «اگر به پیدایش تمدن مغرب زمین بنگریم شاهد سه موج روشنگری خواهیم بود؛ موج نخست در اندیشه سوفسطایی سده پنجم پیش از میلاد تجلی یافت، دوم موج روشنگری سده هجدهم که همان انقلاب فرانسه بود و در نهایت موج سوم که جنبش روشنگری سده اخیر است که با استقرار دین الحادی به اوج خود رسید. مسئله اسطوره به هر سه مرحله اندیشه روشنگری پیوندی تنگاتنگ دارد» (گادامر، ۱۹۹۳: ۱۷۲).

آنچه مسلم است این پدیده در تمامی ادوار اندیشه بشری ساری و جاری بوده و به‌انحاء مختلف بر حیات بشر تأثیرگذار بوده است. اگرچه ارائه تعریفی جامع و کامل که دربرگیرنده تمامی ویژگی‌های اسطوره باشد کاری سخت و دشوار است، لیکن در این بخش سعی شده است تا به مهم‌ترین این تعاریف که روشن‌کننده منظور و هدف این مقاله باشد به‌صورت مختصر پرداخته شود.

رابرت آلن سگال^x در تعریف اسطوره این‌گونه می‌نویسد: «پیشنهاد می‌کنم که اسطوره را یک داستان بدانیم. اینکه اسطوره هر چیز دیگری هم که باشد، باز یک داستان است، شاید به نظر بدیهی برسد اما اگر از

تحلیل ساختاری سینمای اسطوره‌ای دوران گذار انقلاب...

ما بخواهند تعدادی از اسطوره‌ها را نام ببریم، اکثر ما در بدو امر به یاد داستان‌های خدایان و قهرمانان یونان و روم می‌افتیم. باین حال می‌توان اسطوره را به نحو وسیع‌تری، به‌عنوان یک باور، یا اصلی اعتقادی نیز تلقی کرد» (سگال، ۱۹۹۸: ۱۹).

پیرگرمال^{xi} اسطوره را تاریخ نخستین و معنوی یک جامعه می‌داند که با زبان آن جامعه قابل‌مقایسه بوده و کارکردی مشترک دارند؛ بدین‌صورت که وقایع مربوط به گذشته‌های دور را برای انسان بازگو می‌کنند (گرمال، ۱۳۷۲: ۵۶).

مالینوفسکی^{xii} نماینده مکتب کارکردگرایی، اسطوره را در جامعه‌ای بدوی تنها داستانی نمی‌داند که نقل می‌شود، بلکه آن را واقعیتی زنده می‌پندارد. او اسطوره را آفریده‌ای نمادین نمی‌شمرد؛ بلکه آن را بیان مستقیم و بی‌واسطه‌ی موضوعی در نظر می‌گیرد که روایت می‌کند و بر این باور است که «اسطوره بیانگر حقیقتی خودجوش و قدرتمندتر از قصه‌ها و روایات حقیقی است و حیات کنونی بشریت و فعالیت امروزی و تقدیر و سرنوشتش را در آینده تعیین می‌بخشد. درواقع، اسطوره بیش از آنکه خیال‌بافی آدمی بیکار باشد که آزادانه خیال‌سازی می‌کند، نیروی فرهنگی بسیار مهمی است که تأثیر و نفوذ آن، نیک محسوس و مشهود است» (مالینوفسکی، ۱۳۸۱: ۵۳).

رولان بارت^{xiii} معتقد است که اسطوره به معنای واقعی کلمه داستانی خام، بی‌پرده و رک و راست است و علی‌الاصول مناسکی به دنبال دارد و می‌آورد. اسطوره جزء نظام اجباری تصویر و تصورات مذهبی است. اسطوره برخلاف افسانه در عالم جاویدان و سرمدی تصور شده است. اسطوره می‌تواند در افسانه رخنه کند، ولی افسانه به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند در اسطوره باشد (بارت، ۱۳۷۵: ۹۰).

میرچا الیاده^{xiv} در تعریف اسطوره می‌گوید: «اسطوره، نقل‌کننده سرگذشتی قدسی و مینوی است. راوی واقعه‌ای است که در زمان اولین، زمان شگرفت بدایت همه‌چیز، رخ داده است... بنابراین، اسطوره همیشه متضمن روایت یک «خلقت» است؛ یعنی می‌گوید که چگونه چیزی پدید آمده، موجود شده و هستی خود را آغاز کرده است» (الیاده، ۱۳۶۲: ۱۴).

با جمع‌بندی تعاریف فوق، مضامین مشترک را در قالب چهار گزاره خلاصه نمودیم؛

- اسطوره بیانگر حقیقت است و با حقایق در ارتباط است.

- اسطوره نمایانگر درون‌مایه‌های ناخودآگاه جمعی، توجیه‌کننده آرزوهای ناخودآگاه و امیال انسانی

است.

- اساطیر دارای ساخت واحد و مشترک‌اند، اساطیر تولیداتی همسان از اذهان همانند هستند.

- اسطوره تأثیرگذار و دارای نفوذ محسوس و مشهود است.

تحلیل ساختاری سینمای اسطوره‌ای دوران گذارانقلاب...

ما معتقدیم علی‌رغم اینکه عده‌ای برآنند تا اسطوره را یک خیال و باور ذهنی قلمداد کنند، تعاریف حکایت از واقعی بودن اسطوره دارد و حتی آنجا که فروید و یونگ نیز سعی دارند خاستگاه آن را به ناخودآگاه ذهن بشری ارتباط دهند، از غیرواقعی بودن آن سخنی به زبان نرانده‌اند؛ بلکه بالعکس بر اثرات و نفوذ اساطیر بر ذهن بشری گفته‌اند. در حقیقت انسان‌ها هر جا که نتوانسته‌اند به امیال و خواسته‌های درونی‌شان دست یابند اساطیر را به‌جای آن امیال و آرزوها نشانده‌اند و از این‌روست که اسطوره‌ها ریشه در باورهای انسان‌ها دارند و دارای ساختی واحد و مشترک هستند. شاید وجود اسطوره‌های مشترک فراوان از حیث کارکرد در جوامع مختلف را بتوان دلیل بر این موضوع دانست. اسطوره قهرمانی، شهرت، زیبایی، بخشندگی و... در ناخودآگاه همه جوامع از دیرباز تاکنون وجود داشته است با این تفاوت که در هر فرهنگی نامی مشخص بر آن نهاده‌اند.

بنابراین با توجه به چهار ویژگی یادشده تعریف آن عبارت است از این که اسطوره واقعیتی است زنده و دارای ساخت واحد و مشترک که متأثر از فرهنگ است و بر آن تأثیر می‌گذارد، نمایانگر درون‌مایه‌های ناخودآگاه جمعی که هم مربوط به گذشته و هم مربوط به آینده است و در قالب قصه و داستان روایت می‌شود. همچنین می‌تواند در اشکال مختلفی چون قهرمان، زیبایی، بخشندگی و... ظاهر شود.

تحلیل ساختاری سینمای اسطوره‌ای دوران گذار انقلاب...

۱-۱- کارکردهای اسطوره

درست است که اسطوره‌ها ساخته و پرداخته انسان‌های نخستین هستند و آن‌ها در آن زمان در اندیشه کارکرد آن‌ها نبودند و شاید خیال‌پردازی بیش نبوده که واقعیت‌های پیرامون خود را در آن‌ها شفافیت داده اند، ولی باید پذیرفت که آن‌ها در عین نمونه و الگو بودن، بار مینوی و معنوی را به دوش می‌کشند که می‌تواند برای انسان نیازمند وجدان، کارساز باشد. بر این اساس کارکرد اسطوره شامل موارد ذیل خواهد بود:

۱- اسطوره به‌عنوان نمونه و کهن‌الگو؛ شفاف‌ترین کاربرد اسطوره‌ها نمونه و الگو بودن آن‌هاست. الیاده نیز بیش از هر کارکردی بر ویژگی سرمشق و نمونه بودن اسطوره‌ها تأکید می‌کند و مهم‌ترین کارکرد اسطوره را کشف و آفتابی کردن سرمشق‌های نمونه‌وار همه آیین‌ها و فعالیت‌های معنادار آدمی از تغذیه و زناشویی گرفته تا کار، تربیت، هنر و فرزاندگی می‌داند (الیاده، ۱۳۸۶: ۱۷).

۲- اسطوره به‌عنوان عنصری برای توجیه جهان و سرنوشت انسانی؛ اسطوره‌ها با داستان‌های خود این جهان بی‌نام و غریب را نام‌گذاری می‌کنند تا از غربت و بیگانگی و به‌تبع آن ترسناکی آن بکاهند و جهان را زیست جهان انسان کنند. انسان به‌واسطه اسطوره، خود را از احساس ناتوانی در برابر طبیعت بی‌ملاحظه و از برون نهاده شدگی در یک عالم صامت بی‌تفاوت خلاص می‌کند و رهایی می‌بخشد (افشاری، ۱۳۸۷: ۱۹).

۳- اسطوره به‌مثابه عاملی برای ساخت فرهنگ؛ اسطوره به فرهنگ بن و ریشه می‌بخشد و از همین رو اسطوره را می‌توان ترسیم‌گر صورت نوعی یا سرنمون یک فرهنگ دانست؛ واقعیتی زنده که به آداب، رفتار، مراسم و آیین‌های آن معنا می‌دهد. در حقیقت اسطوره همان تاریخ مینوی است و آغاز رویدادهای بزرگ ازلی، آغاز کیهان، آغاز انسان، آغاز زندگی و مرگ، آغاز پیدایش انواع موجودات زنده، آغاز آتش و نظایر آن را حکایت می‌کند. از این رو هر بار که مراسمی آیینی اجرا می‌شود، انسان‌ها به وجود خویشتن بن می‌بخشند و خویشتن را از نوبنیان می‌نهند.

۴- اسطوره در مقام محور وحدت قومی و ملی؛ اسطوره را می‌توان مشخص‌کننده ساختار حیات اجتماعی یک قوم و ملت دانست. باستید معتقد است که: «کارکرد اسطوره مرامی و مسلکی است و اسطوره باعث‌وبانی وحدت قوم است؛ چون آن را بر مبنای نظام ارزشی بنیاد می‌کند و ما با استنباطات سروکار داریم؛ اما در حالتی دیگر اسطوره، وحدت قوم را با ارائه نمایش‌نامه و کلیه فعالیت‌های اجتماعی پی می‌افکند» (ستاری، ۱۳۸۶: ۱۰۹).

۲- اسطوره و سینما

با گذشت زمان، اساطیر به تدریج متحول شده و از طریق هماهنگی با امیال و خواسته‌های مردم هر دوره از نسلی به نسل دیگر انتقال یافتند. این انتقال که در دنیای معاصر با تبدیل تخیل ذهنی عمومی به تخیل عینی عمومی صورت سینمایی به خود گرفته است، در بسیاری از فرهنگ‌ها قابل مشاهده است (کمپیل و

تحلیل ساختاری سینمای اسطوره‌ای دوران گذار انقلاب...

مایرز، ۱۹۸۸: ۱۲۲).^{xv} در حقیقت با ظهور سینما، رسانه‌ای ایده آل برای بازنمایی دنیای خارق‌العاده اسطوره‌ها خلق شد. سینما از اسطوره‌ها، هم برای خلق خطوط داستانی و هم برای تأثیرگذاری عمیق‌تر در ساختار و موتیف‌ها و سبک‌ها استقبال کرد. به‌عنوان نمونه استفاده از اساطیر در آثار سینمایی کشوری مانند آمریکا با تاریخی نه‌چندان طولانی، کاملاً مشهود بوده و تا جایی پیش رفته است که سبب ساخت اساطیر مدرن بر پایه استفاده از مطالعات اسطوره‌شناسی شده است. در حقیقت سینما در برخورد با اسطوره به‌جای نفی آن، خود به اسطوره‌ای بزرگ‌تر از هر اسطوره‌ای در زندگی بشر و به زهدان تولید انواع اسطوره‌ها تبدیل شد.

۳- تحلیل ساختاری روایت (پراپ)

هرچند که بعضاً «ولادیمیر پراپ» را در زمره فرمالیست‌های روسی دسته‌بندی کرده‌اند، اما آرای پراپ عموماً با ساختارگرایی در مطالعات ادبی شناخته می‌شود. «رامان سلدن» در فصل پنجم کتاب خود با عنوان *نظریه‌های ساختارگرا، روایت‌شناسی پراپ را ساختارگرا می‌داند و لوی استروس، گریماس و ژنت را پیرو او می‌داند (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۱۴۰)*.

مهم‌ترین کار پراپ در روایت به کتاب مشهور *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان روسی (۱۹۲۸)* برمی‌گردد که او در آن با «ریخت‌شناسی»^{xvi} حدود صد قصه پریان روسی، «کارکرد»^{xvii} اشخاص داستان را شناسایی و طبقه‌بندی کرد. وی به دنبال آشکار کردن الگوی مشترک حاکم بر گزاره‌های روایی در این قصه‌ها بوده است. قصه به نظر «پراپ» به «هر بسط و گسترشی گفته می‌شود که از یک «شر» و یا یک «کمبود» آغاز می‌شود و پس از پشت سر گذاشتن کارهای بینابینی به «عروسی» یا «کارهای دیگری» می‌انجامد. کار پایانی می‌تواند «پاداش» یا کشورگشایی یا «رفع شر» باشد» (پراپ، ۱۳۸۶: ۱۴۳). از دیدگاه او «ریخت‌شناسی» به معنای «توصیف حکایت‌ها بر اساس واحدهای تشکیل‌دهنده آن‌ها و مناسبات این واحدها با یکدیگر و با کل حکایت است» (احمدی، ۱۳۷۸: ۱۴۴) و «کارکرد» را نیز «عمل یک شخصیت، برحسب میزان اهمیت آن در پیشبرد کنش» تعریف می‌کند (به نقل از لوته، ۱۳۸۶: ۹۸).

پراپ برای قصه‌ها ۳۱ کارکرد در نظر گرفت و این تعداد را در هفت «حوزه کنش»^{xviii} که با نقش‌های عمده شخصیت قصه‌ها متناظر هستند، جای داد. در نظر پراپ، این نقش‌ها عبارت‌اند از قهرمان (جستجوگر یا قربانی)، شریر یا شخص خبیث، شاهزاده خانم و پدرش، یاور، گسیلنده، بخشنده یا اهداکننده و قهرمان دروغین.

تحلیل ساختاری سینمای اسطوره‌ای دوران گذار انقلاب...

در یک روایت خاص، یک شخصیت ممکن است بیش از چند نقش (حوزه کنش) را بر عهده بگیرد یا اینکه چند شخصیت یک نقش را ایفا کنند (حری، ۱۳۸۷: ۱۷). به عبارت دیگر، پراپ در پی تحلیل عناصر یا ویژگی‌های تکرارشونده (ثابت‌ها) و عناصر یا ویژگی‌های اتفاقی و پیش‌بینی‌ناپذیر (متغیرها) است. بنابراین هرچند شخصیت‌ها، بسیار گوناگون‌اند ولی کارکردهایشان در قصه و اهمیت کنش آن‌ها نسبتاً ثابت و پیش‌بینی پذیر بوده و تعداد و توالی این کارکردها ثابت است (حری، ۱۳۸۷: ۲۰ به نقل از پراپ، ۱۹۶۸: ۲۱). ضمن اینکه همه آن‌ها از لحاظ ساختار به یک نوع تعلق دارند (اسکولز، ۱۳۸۳: ۹۶). در واقع، نام قهرمانان و صفات آن‌ها تغییر می‌کند، اما کارهای آنان و کارکردهای آن‌ها تغییر نمی‌کند. اینجاست که مطالعه قصه بر اساس کارکرد قهرمانانش اهمیت می‌یابد (پراپ، ۱۳۸۶: ۵۰).

با الگویی که پراپ مطرح می‌کند، در مورد سینما نیز این سؤال را می‌توان مطرح کرد که در یک فیلم، چند «کارکرد» وجود دارد و این کارکردها، چگونه در حوزه‌های کنش، روایت را ایجاد می‌کنند.

۴- روش تحقیق و مطالعه نمونه‌ها

از آنجاکه مقاله حاضر قصد مطالعه متن فیلم را دارد، بنابراین از روش تحلیل روایت استفاده خواهد شد. روش تحلیل روایت را می‌توان به عنوان روشی کیفی در مطالعه معنا روشی جامع‌نگر دانست که به نحوی با تمامی پدیده‌های عالم در ارتباط بوده و از طرفی محدود به آثار هنری نمی‌شود. «روایت، تنها به آثار تخیلی و هنری محدود نمی‌شود... روایت، از محصولات رسانه‌ها محسوب می‌شود... ضمن اینکه ما جهان را از طریق روایت کردن آن تفسیر می‌کنیم. روایت، ایدئولوژی یک فرهنگ را نیز منتقل می‌کند و یکی از ابزارهای ترویج و تکثیر ارزش‌ها و ایده‌آل‌ها به صورت فرهنگی است. به همین دلیل، از تحلیل روایت، غالباً برای کشف مقصود ایدئولوژیک یک اثر یا متن استفاده می‌شود» (استوکس^{xi}، ۲۰۰۳: ۷۰).

در روش تحلیل روایت، نمونه‌ها بر اثبات مدعا و مستندسازی تأکید دارد و فراوانی آن نقشی را در تحقیق ایفا نمی‌کند. در این مقاله نیز برای نیل به این هدف، به‌طور کلی، روش «نمونه‌گیری غیر احتمالی هدفمند» مورد استفاده قرار می‌گیرد. در این شیوه محقق از قبل ایده‌ای در موضوع مورد مطالعه و شیوه انتخاب نمونه‌ها دارد و آن ایده مبتنی بر هدف مطالعه شکل می‌گیرد. در واقع، این روش نمونه‌گیری بر قضاوت شخصی و هدف‌های مطالعه و ماهیت تحقیق استوار است. در «نمونه‌گیری هدفمند» یا «قضاوتی»، نمونه بر اساس آگاهی از جمعیت، عنصرهای جمعیت و ماهیت تحقیق انتخاب می‌شود (بی، ۱۳۸۱: ۴۰۴).

در نمونه‌گیری نظری محقق برای دستیابی به مقولات عینی که مبین نظریه باشند، به انتخاب نمونه‌هایی دست می‌زند. ملاک پایان یافتن روش نمونه‌گیری در این مقولات «اشباع نظری» است. بر این اساس، حجم

تحلیل ساختاری سینمای اسطوره‌ای دوران گذار انقلاب...

نمونه در این تحقیق -تعداد فیلم‌های مورد مطالعه- به مستندسازی ادعای تحقیق بر مبنای نظریه بستگی دارد.

در نهایت فیلم‌های ذیل جهت مطالعه محتوایی و شناسایی گونه‌های قهرمان بررسی و فیلم خونبارش جهت تحلیل روایت تحلیل گردید.

مراحل انجام تحلیل روایت فیلم در این پژوهش به ترتیب ذیل خواهد بود:

-انجام مطالعات مقدماتی در مورد فیلم: به‌طور ضمنی می‌توان مطالعات مقدماتی را شامل مواردی همچون؛ شناخت راوی و یا راویان فیلم، شرایط تولید فیلم، حمایت‌های مالی، وضعیت مخاطبان، شرایط سیاسی و اجتماعی قبل و پس از اکران و مواردی از این دست دانست.

-تبدیل فیلم به متن نوشتاری: تماشای دقیق فیلم و یادداشت‌برداری از وقایع، گفتگوها و تصاویر در این مرحله اهمیت بسزایی دارد.

-تبدیل متن نوشتاری به متن روایی: در این مرحله، متن خلاصه و اجزای غیر روایی آن حذف می‌شود.

-گزینش گزاره‌های روایی در موضوع پژوهش: این گزاره‌ها هم شامل کنش‌های قهرمان، روند کلی داستان، رمزگان صحنه‌های سینمایی و هم گفتگو است.

- تحلیل روایت بر اساس الگوی پراپ: پس از گزینش گزاره‌های روایی مرتبط، تحلیل روایت بر اساس الگوی پراپ آغاز می‌شود.

جدول شماره ۱- فیلم‌های مورد بررسی در دوران انقلاب

نام فیلم	کارگردان	نام فیلم	کارگردان	نام فیلم	کارگردان
خونبارش	امیر قویدل	توجیه	منوچهر حقانی پرست	خط قرمز	مسعود کیمیایی

تحلیل ساختاری سینمای اسطوره‌ای دوران گذار انقلاب...

زنده باد	خسرو سینایی	قیام	رضا صفایی	در محاصره	اکبر صادقی
مرز	جمشید حیدری	پرواز به سوی مینو	تقی کیوان سلحشور	جستجو	امیر نادری
فریاد مجاهد	مهدی معدنیان	برنج خونین	امیر قویدل	برای آزادی	حسین ترابی

۵- یافته‌های تحقیق

الف) وضعیت موضوعی و محتوایی سینما در دوره انقلاب

۱) سیاست زدگی افراطی

مضمون اصلی بخشی از فیلم‌های این دوره جلوه‌های بیمارگونه‌ای از نادانی، کج‌اندیشی و بی‌فرهنگی سازندگان و در نهایت اوج سیاست زدگی را به وضوح نمایش می‌دهد. آن‌ها با این تصور که توجه به موضوعاتی چون سیاست، انقلابی‌گری، توبه و سایر مقوله‌های انقلاب به‌عنوان موضوع روز می‌تواند در حکم نمایش فیلم باشد موضوعاتی چنین مهم را به بدترین شکل ممکن بازنمایی کردند. محمدعلی نجفی در روزنامه جمهوری در نقد این مضامین این‌گونه می‌نویسد: «سودجوها بر حسب اوضاع تغییر شکل می‌دهند. فرصت طلب‌ها می‌آیند. این بار با ریش و تسبیح و ظواهر اسلامی و کافه را به شکنجه‌گاه و جاهل را به مجاهد تبدیل می‌کنند و به قول خودشان فیلم اسلامی می‌سازند. در صورتی که ادامه حرکت همان فیلم فارسی و ادامه حرکت سینما در گذشته است» (روزنامه جمهوری اسلامی، ۹/۱۲/۶۰).

از نمونه فیلم‌های ساخته‌شده در این زمینه می‌توان به «مفسدین» (امان منطقی ۱۳۵۹)، «سرباز اسلام» (امان منطقی ۱۳۵۹)، «راهی به سوی خدا» (جلال مهربان ۱۳۵۸) و «قیام» (رضا صفایی ۱۳۵۹) اشاره کرد. در حقیقت در این دوران می‌توان همسویی برخی از فیلم‌سازان را با جریان باد به شکل کامل واضح مشاهده کرد هرچند نمونه‌های موفق‌تری چون «زنده باد...» (خسرو سینایی ۱۳۵۹)، «اشباح» (رضا میر لوی ۱۳۶۰)، «خط قرمز» (مسعود کیمیایی ۱۳۵۹)، «مرگ یزدگرد» (بهرام بیضائی ۱۳۵۹) وجود داشتند که باوجود توجه به موضوع روز یعنی رویدادهای انقلاب، بارقه‌هایی از شعور و شناخت و نه صرفاً شعار در آن مشهود بود.

۲) پررنگ سازی گرایش‌های قومی

در این دوره گروهی از جوانان سینما را ابزاری در خدمت اشاعه فرهنگ و اعتقادات فلسفی و سیاسی خود انتخاب کرده و دست به کار تولید آثاری در این راستا شدند. در حقیقت بی‌ضابطگی و نبود درک

تحلیل ساختاری سینمای اسطوره‌ای دوران گذار انقلاب...

درست از سیاست و بسنده کردن به وجه شعاری سیاست، سینمای ایران را عملاً به عرصه تنازع فکری و سلیقه‌ای گروه‌ها و گرایش‌های مختلف تبدیل کرد. به‌عنوان مثال رضا علامه زاده با ساختن فیلم «خلق ترکمن» عملاً به هواداری سیاسی «چریک‌های فدایی خلق» پرداخت. غلامعلی عرفان از گرایندگان حزب توده، در دو فیلمی که ساخت، موقعیت گروه‌های اقلیت و مبارزه‌های آنان را دستمایه قرار داد (طالبی نژاد، ۱۳۷۷: ۲۷-۲۸).

۳) بازنمایی توامان مذهب و مبارزه مسلحانه

در این سالها سینمای بومی و مردمی ایران در آثاری مجسم شد که بازتابنده روحیه مردم در روزهای انقلاب بود و دو عنصر مذهب و مبارزه مسلحانه همراه با احساسات ضد سلطنتی و علیه معیارهای غربی مهم‌ترین رکن آن را تشکیل می‌داد؛ پرویز شفا عمق اندیشه‌های مرامی در سینمای ایران را این‌گونه بیان می‌کند: «سینمای اسلامی به طور قطع و همه جانبه به‌سوی تثبیت، تحکیم و گسترش و کمک به دستاوردهای انقلاب در جهت افشای عمق خیانت و تبهکاری رژیم گذشته و به‌ویژه بسیج و تجهیز مردم علیه هرگونه گرایش برای بازگرداندن آن سمت‌گیری کند» (شفا، ۱۳۵۸: ۸۹).

در سال‌های اولیه انقلاب در آثاری با موضوع مبارزه انقلابی با دو شخصیت نمونه‌ای شبه سیاسی روبه‌رو شدیم؛ اول، فردی که ارتباط خود با حکومت گذشته را حفظ کرده بود و سرانجام سقوط می‌کرد و دوم کسی که از روزمرگی رهایی می‌یافت و با اعتراض به قهرمان سیاسی بدل می‌شد (صدر، ۱۳۸۱: ۲۴۷). «فریاد مجاهد» (مهدی معدنیان ۱۳۵۸) و «سرباز اسلام» (امان منطقی ۱۳۵۹) شاخص ژانر سیاسی سینمای روزهای اولیه انقلاب بود.

«خونبارش» ساخته امیر قویدل در سال ۱۳۵۹ از معدود فیلم‌های سالهای اولیه انقلاب بود که تلاش کرد یک واقعه مهم سیاسی دوران را در قالبی که رخ داده بود ثبت کند؛ در این فیلم و فیلم‌هایی که به این سبک در سالهای ابتدائی انقلاب ساخته شده است به راحتی روند تغییر قهرمان محسوس است.

۴) بازنمایی مبارزات روستایی

انقلاب سال ۱۳۵۷ اساساً یک انقلاب شهری بود و برهه کلیدی اش، از صف‌های به‌هم‌پیوسته میلیونی مردم تا درگیری‌های خیابانی، در شهرها رقم خورده بود. روستائیان ایران در انقلاب نقش کوچکی داشتند و در روزهای آخر بود که پشت سر توده‌های شهری قرار گرفتند. اما سینمای ایران ژانر روستایی/کشاورز مبارز را شکل داد و روستاییان را بسیار شجاع‌تر از شهری‌ها که معمولاً نماینده حکومت بودند نشان داد. این تیپ در مراحل اولیه سینمای ایران پس از انقلاب بسیار رواج یافت و با مشخصه‌های بدنی از قبیل قدرت فراوان و استقامت در برابر سختی‌ها، تیپی مبارز بر علیه خان‌ها و بعضاً قاچاقچیان را ارائه کرد. این تیپ دانا،

تحلیل ساختاری سینمای اسطوره‌ای دوران گذار انقلاب...

آگاه به مسائل روز و علل و گرفتاری‌ها بود و هرچند که کمی با واقع‌گرایی فاصله داشت اما به نسبت موفق بود. کشاورزان «چوپانان کویر» (حسین محبوب، ۱۳۵۸)، از یک سو با فتودال بی رحم خشن می‌جنگید و از سوی دیگر با طبیعت خشک کویر به مبارزه برمی‌خاست. روستائیان «دانه های گندم» (حسن رفیعی، ۱۳۵۹) نه تنها ارباب خشن را مغلوب می‌کردند، بلکه با دست خالی در برابر ماموران نظامی نیز می‌ایستادند؛ پسر نوجوانی که در صحنه نهایی اسلحه‌ای به دست گرفت و باصلابت فراوان سینه اش را در برابر رگبار گلوله‌ها سپر کرد از خاطره‌ها محو نخواهد شد (صدر، ۱۳۸۱: ۲۴۹).

(۵) بازنمایی مبارزات کارگری

نقطه مقابل فیلم‌های مبتنی بر حضور روستائیان، فیلم‌های مربوط به مقوله کار و کارگر بود. علی‌القاعده مبارزات کارگری مترادف با دیدگاه‌های چپ بود و به همین خاطر بسیاری از آن‌ها راهی به پرده سینما نمی‌یافت. در «پرواز به سوی مینو» (تقی کیوان سلحشور، ۱۳۵۸) کارگر اخراجی کارخانه به چریکی بدل می‌شود و سرانجام پای چوبه دار می‌ایستد، «رسول پسر ابوالقاسم» (داریوش فرهنگ، ۱۳۵۹) به مبارزات کارگران کوره‌پز خانه می‌پرداخت.

(ب) وضعیت اسطوره قهرمان در سینمای دوران گذار انقلاب

در فیلم‌های مورد مطالعه، ویژگی مبارزه با طاغوت، ایمان و مردم‌گرایی از سویی و جسارت، انتقام‌جویی و استقامت از سویی دیگر به‌عنوان ویژگی‌های اصلی قهرمان مورد تأکید قرار گرفته است. ویژگی‌هایی چون دفاع از محرومین، کوخ‌نشینی و فداکاری که از مهم‌ترین مفاهیم مورد استفاده در آن دوران به شمار می‌رفت از دیگر ویژگی‌های قهرمان در دوران گذار انقلاب بوده است.

تعداد قهرمانان مرد در فیلم‌های دوران انقلاب ۸۶٪ و قهرمانان زن ۱۴٪ بوده است. نکته قابل توجه اینجاست که از دو فیلمی که قهرمان اصلی فیلم زن بوده است یک فیلم (خط قرمز) به دلایل متعدد از جمله حجاب بازیگران زن از اکران بازماند و دیگری نیز قهرمان زن فیلم به‌عنوان یکی از اعضای گروه در کنار دیگر قهرمانان ایفای نقش کرد. پس می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که قهرمانان زن در دوره انقلاب بیشتر در سایه قهرمانان اصلی ایفای نقش کرده و اگر هم به تنهایی حضور داشتند به دلایل مختلف اجازه اکران نمی‌یافتند.

بیشترین کارکرد قهرمان^{xx} در فیلم‌های دوره انقلاب کارکرد همذات‌پنداری با ۴۵٪ است. همچنین کارکرد روبه‌رو شدن با مرگ با ۳۳٪ و کنش قهرمان و ایثار با ۱۱٪ دیگر کارکردهای اصلی قهرمان در فیلم‌های این دوره هستند. نکته قابل توجه اینجاست که کارکرد «رشد» در فیلم‌های مورد مطالعه این دوره مشاهده نشد.

تحلیل ساختاری سینمای اسطوره‌ای دوران گذار انقلاب...

مهم‌ترین گونه قهرمان^{xxi} در فیلم‌های دوران گذار انقلاب از نوع قهرمان راغب هستند (۵۷٪)، قهرمانی که خود با مشاهده وضعیت جامعه به پا می‌خیزد و فعالانه در پی رفع مشکلات اعضای جامعه است. در کنار قهرمان راغب، شاهد قهرمان بی‌میل هستیم که ۲۹٪ قهرمانان فیلم‌های دوره انقلاب به این نوع قهرمان اختصاص دارد؛ و در نهایت قهرمان تراژیک با ۱۴٪ سومین نوع قهرمان در دوره انقلاب است که در فیلم‌های برگزیده این دوره احصاء شده است.

قهرمانان دوره انقلاب عموماً (نزدیک ۶۲٪) برآمده از جغرافیای پایتخت یعنی تهران هستند. قهرمانان برآمده از شهرستان با ۲۵٪ در رتبه بعد قرار گرفتند. همچنین روستاها علی‌رغم اینکه در روند پیروزی انقلاب به اندازه شهرها سهم قابل توجهی نداشته‌اند، اما به دلیل ظلم‌های صورت گرفته توسط خوانین و بهره‌کشی از آن‌ها، مورد توجه کارگردانان این دوره قرار گرفته است؛ بنابراین جغرافیای روستا با ۱۳٪ سومین مکان برای ظهور قهرمان بوده است.

ج) تحلیل ساختار روایت فیلم خونبارش به منظور احصاء کارکردهای اصلی داستان

آنچه در زیر می‌آید خلاصه‌ای است از فیلم خونبارش که در قالب یک متن بیان شده است. این متن با توجه به موضوع قهرمان و ویژگی‌های آن، تماشای فیلم و انجام یادداشت برداری به دست آمده است.

جدول شماره ۲- توصیف متن به منظور تحلیل کارکرد

تیتراژ فیلم با صدای الله اکبر مردم و نواختن مارش نظامی حکایت از تقابل دو وضعیت دارد که «بحرانی بودن» ویژگی اصلی آن خواهد بود. در آغاز افسر ارشد ارتش در حال سخنرانی برای سربازان است که «امروز کمونیست‌ها یک عده آمده بی سواد، احمق که از هیچ کجای دنیا خبر ندارند انداختن وسط تا بلوا و آشوب و اغتشاش به پا کنن. تو ای سرباز باید حواست جمع باشه اینا دشمنن. این وطن فروشای کثیف که از اجنبی دستور می‌گیرن نمی‌دونن که شما (سربازان) چشم و چراغ این آب و خاک، خواب نیستین»

وی که ابتدا با لحنی دوستانه و با تهییج حس وطن‌پرستی سربازان آن‌ها را به مواجهه علیه نیروهای مردمی تشویق می‌کند، در ادامه وی با توصیف مردمی که با آجر و سنگ سربازان را هدف قرار داده و با توزیع غذای مسموم قصد از بین بردن سربازان را داشته‌اند برای جلوگیری از این اتفاقات و نابودی هرچه سریعتر این غائله دستور تیراندازی می‌دهد و تاکید می‌کند که «این یک دستوره، یک دستور نظامی... به هیچ کس رحم نکنید، به ازای یک فشنگ جنازه ی یک نفر رو باید تحویل بدید».

در ادامه راوی، به معرفی سه شخصیت اصلی داستان می‌پردازد^{xxi} و روایتگر آغاز انقلاب درونی آن‌ها در رابطه با مواجهه با مردم و استیصال در هنگام دستور تیراندازی است؛ بر همین اساس حضور سربازان در میدانی اصلی شهر جهت مقابله با خیل عظیم مردم و دیدن چگونگی از بین رفتن مردم بیگناه آنان را به این جمع‌بندی می‌رساند که بهترین راه فرار است. لذا پا به فرار گذاشته و پس از گذشتن از موانع سخت که البته با درایت قاسم دهقان همراه است وارد منزل وی می‌شوند. در این زمان مخالفت مادر دهقان مبنی بر اشتباه بودن فرار و اصرار بر بازگشت به پادگان فشار مضاعفی را به این سربازان وارد می‌کند. لذا

تحلیل ساختاری سینمای اسطوره‌ای دوران گذار انقلاب...

در قسمتی از نمایش قاسم دهقان در پاسخ مادرش این‌گونه می‌گوید: «چی رو برگرد، تو که نمی‌دونی. اون بیرون دارن مردم رو درو می‌کنن. به ما میگن باید آدم بکشید». در نهایت با محاصره نیروهای ساواک محمد محمدی خلص شهید و دو سرباز دیگر زخمی و دستگیر شده و با پیروزی انقلاب از زندان ساواک آزاد می‌شوند. داستان با تصویری از مزار شهدای بهشت زهرا و خیل عظیم مردم پیروزی حق بر باطل را بازنمایی می‌کند.

در این فیلم وضعیتی بر «قهرمانان» مترتب می‌شود که در شرایطی سخت در جنگ با «شریر» شهید می‌شوند؛ قهرمانان این داستان از نوع راغب هستند که کارکرد دراماتیک آن‌ها همذات پنداری مخاطب است.

- کارکردهای داستان بر اساس نظریه پراپ

جدول شماره ۳- کارکردهای قصه در فیلم خونبارش

۱. معرفی اعضای خانواده و قهرمان
۲. یکی از اعضای خانواده به سفر می‌رود. (سربازی)
۳. قهرمان قصه از کاری نهدی می‌شود. (تیراندازی به سمت مردم)
۴. ممنوعیت، نادیده گرفته می‌شود. (مردم‌کشی)
۵. شریر برای کسب اطلاعات تلاش می‌کند. (چه کسانی از دستور سرپیچی می‌کنند)
۶. شریر برای فریب قربانی اقدام می‌کند. (کمونیست خواندن مردم و جیره خوار بیگانه)
۷. فاجعه آشکار می‌شود. (تعداد زیادی مردم کشته می‌شوند)
۸. قهرمان جستجوگر تصمیم به مقابله می‌گیرد. (کشتن فرمانده یا فرار)
۹. آزمایش و پرسش از قهرمان (پیدا کردن راه فرار و یاری طلبیدن)
۱۰. قهرمان در مقابل اعطاکننده واکنش نشان می‌دهد. (قهرمان یاعلی می‌گوید)
۱۱. قهرمان رهسپار جستجو می‌شود. (قهرمان در پی یافتن ملجائی مطمئن است)
۱۲. قهرمان از شر تعقیب‌کننده رها می‌شود.
۱۳. قهرمان ناشناس به خانه یا سرزمین دیگری می‌رسد. (قهرمان به خانه برمی‌گردد)
۱۴. قهرمان و شریر به نبرد تن‌به‌تن می‌پردازند. (شریر در پی دستگیری قهرمان و یا کشتن آن‌هاست)
۱۵. شریر شکست می‌خورد. (اگرچه در ظاهر یکی از قهرمانان کشته می‌شود لیکن راوی از انقلاب مردم و آزادی دیگر قهرمانان از زندان خبر می‌دهد)
۱۶. شریر به سزای اعمال خود می‌رسد. (با انقلاب مردم ایران حکومت شاهنشاهی سرنگون می‌شود)
۱۷. قهرمان بازمی‌گردد. (بازیگر نقش‌های اصلی قهرمانان خود واقعی قهرمانان هستند)

همان‌گونه که پیشتر گفته شد پراپ هفت حوزه کنش را برای داستان در نظر می‌گیرد؛ این حوزه‌ها عبارتند از: قهرمان (جستجوگر یا قربانی)، شریر یا شخص خبیث، شاهزاده خانم و پدرش، یاور، گسیلنده، بخشنده یا اهداکننده و قهرمان دروغین. بر این اساس در فیلم خونبارش؛

جدول شماره ۴- حوزه‌های کنش در فیلم خونبارش

تحلیل ساختاری سینمای اسطوره‌ای دوران گذار انقلاب...

- ۱- قهرمانان داستان سه سربازی هستند که بیشتر نقش قهرمان قربانی را ایفا می‌کنند برای حفظ جان مردم از دستور تیراندازی سرپیچی می‌کنند.
- ۲- شریر یا شخص خبیث در داستان فیلم خونبارش گارد شاهنشاهی، ساواک و فرماندهان ارتش هستند که با برچسب زدن القابی چون ساده لوح، احمق، آشوب گر و جیره خوار بیگانه سربازان را علیه مردم تحریک می‌کنند.
- ۳- بخشنده؛ در داستان فیلم خونبارش می‌توان از چند یاور نام برد که در رسیدن قهرمان به هدفش او را یاری کردند، به‌عنوان مثال سید اسماعیل با اعطاء وسیله نقلیه‌اش به قهرمانان یا شخص هندوانه‌فروش با جابجایی قهرمانان برای یافتن مکانی برای پنهان شدن.
- ۴- گسیلنده؛ در این داستان در کنار قهرمان اصلی فیلم که نفر اول تیراندازی است دو سرباز دیگر وجود دارند که قهرمان را به فرار و مقابله با دستور فرماندهان ارتش تحریک می‌کنند.
- ۵- یاور؛ شاید بتوان گفت که دو سرباز دیگر هم تا حدی علاوه بر گسیل دادن قهرمان اصلی به فرار به‌نوعی یاری‌رسان نیز بودند.

۶- بحث و نتیجه‌گیری؛

در نهایت بایستی گفت در سینمای دوران انقلاب به دلیل تعدد و تکثر نهادهای متولی بخش فرهنگ شاهد تصمیمات سلیقه‌ای در اعطا یا عدم اعطای مجوز بر فیلم‌ها هستیم که ماحصل آن، تضعیف سرمایه‌گذاری داخلی و در عوض تقویت سرمایه‌گذاران خارجی وارد کننده فیلم بود (نفیسی، ۲۰۱۲، جداول صص ۲۲، ۲۵ و ۲۹) که در نهایت به تعطیلی موقت سینماها منجر شد (طالبی نژاد، ۱۳۷۷: ۱۰-۷).

در این دوران اوج سیاست زدگی و ورود سیاست به حوزه هنر به وضوح قابل مشاهده بود؛ انقلابی‌گری و ضرورت انجام اقدامات سریع که به‌عنوان یک خواسته جمعی در اوایل انقلاب شکل پررنگی به خود گرفته بود و گروهک‌هایی چون مجموعه فرقان را به وجود آورده بود (فوزی، ۱۳۸۴: ۴۳۳-۴۳۴) به شکلی مستقیم در آثار این دوره نمود یافت. به‌عنوان مثال قهرمانان فیلم «فریاد مجاهد» با دستور کار قرار دادن ترورهای نامنظم خواستار برخورد سریع و قاطع حکومت با عوامل رژیم گذشته بودند و با فهم خود و بدون برگزاری هیچ جلسه رسیدگی به اتهامات اقدام به ترور افراد می‌کردند. در حقیقت متصدیان امر، متأثر از شرایط سیاسی، اجتماعی با عناصری چون نفی غرب‌گرایی و تلاش برای دستیابی به استقلال، آرمان شهادت طلبی و ایثار، عدالت طلبی و برابری جویی و آزادی سعی در مجاب کردن کارگردانان در بازتعریف این مفاهیم در آثار سینمایی این دوران بودند و «از آنجاکه جوهر کردارهای سیاسی در این گفتمان را ارادت شخصی میان رهبر و پیروان تشکیل می‌داد» (بشیریه، ۱۳۷۸: ۹۴)، بنابراین شخصیت کاریزماتیک رهبری جنبش و سبک زندگی و رفتارهای اجتماعی ایشان که با نفی دنیا و رستگاری اخروی، ساده زیستی و کوخ‌نشینی همراه بود، نمودی بارز در آثار سینمایی این دوران داشت. از سوی دیگر برجسته شدن نگاه به اقشار متوسط و ضعیف و

تحلیل ساختاری سینمای اسطوره‌ای دوران گذار انقلاب...

تلاش در جهت حل مشکل محرومان جامعه و بخصوص روستائیان که از جمله محورهای اصلی شورای انقلاب پس از به دست گرفتن امور کشور بود در سینمای این دوره نمود یافت (اطلاعات، ۱۶ آبان ۱۳۵۸).

مطالعه فیلم‌های پر فروش این دوران از جمله حکایت از آن دارد که تاکید بر «گذشته تاریخی و حوادث سپری شده» در تحکیم گفتمان این دوره از مهم‌ترین قالب‌های ظهور اسطوره قهرمان بوده است و از سویی دیگر بیانگر این حقیقت است که چگونه هیجان انقلابی از سطح خیابان به پرده سینماها گسترش یافت و گفتمان انقلاب در زمینه‌های سیاسی و اجتماعی با عناصری چون تشکیل امت جهانی اسلام، جامعه بی طبقه، مبارزه با طاغوت (دشمن‌شناسی)، وحدت و همدلی در مقابل دشمنان داخلی و خارجی (روحیه بسیج عمومی)، پرهیز از دنیاگرایی و بازسازی ارزش‌های سیاسی و فرهنگی توانست اسطوره قهرمان خود را شکلی همگانی بخشد.

در نهایت بایستی گفت بن‌بست‌های فلسفی دنیای مبهم امروزی در تبیین امور جهان باعث شده است که دنیای مدرن مجدداً به اسطوره‌ها پناه ببرد و سینما به‌عنوان ابزاری برای اقتدارسازی مورد استفاده دولت‌ها قرار گیرد. سینمای ایران نیز از این مهم مستثنی نبود و با بازنمایی اسطوره‌های قهرمان متأثر از حوادث سیاسی-اجتماعی در طراحی، هدایت و نقش‌آفرینی آن‌ها تاثیرگذار بود.

پی‌نوشت‌ها:

-
- ⁱ The Hero Archetype
 - ⁱⁱ George Walton Lucas
 - ⁱⁱⁱ George Miller
 - ^{iv} Steven Allan Spielberg
 - ^v John Boorman
 - ^{vi} Francis Ford Coppola
 - ^{vii} Winkler
 - ^{viii} Perverted characters
 - ^{ix} Vladimir Yakolevich Propp
 - ^x Robert Allen Segal
 - ^{xi} Pierre Grimal
 - ^{xii} Malinowski
 - ^{xiii} Roland Barthes
 - ^{xiv} Mircea Eliade
 - ^{xv} Campbell, Moyers, ۱۹۸۸
 - ^{xvi} morphology
 - ^{xvii} function
 - ^{xviii} spheres of action

xix Stokes

xx قهرمان دارای خویش کاری‌ها یا کارکردهای متعددی است و اندیشمندان مختلف به اشکال متعدد سعی در تبیین کارکردهای قهرمان برای جوامع هر دوره را داشته‌اند. آنچه در ذیل می‌آید مهم‌ترین کارکردهای قهرمان می‌باشد که اگرچه قابل تعمیم به تمامی حوزه‌ها از جمله داستان می‌باشد لیکن بیشترین تطابق آن با حوزه سینما و فیلم است (ووگلر، ۱۳۸۷: ۶۱-۶۲)

(۱) همذات پنداری مخاطب؛ قهرمان باید خصایص، عواطف و انگیزه‌های جهانی داشته باشد که همه آدم‌ها به طریقی آن‌ها را تجربه کرده باشند؛ مانند انتقام، خشم، رقابت، میهن‌پرستی، آرمان‌گرایی. البته قهرمانان علاوه بر اینکه از خصایص جهان‌شمول برخوردارند، باید انسان‌هایی منحصر به فرد باشند، نه مخلوقات کلیشه‌ای. به بیان دیگر قهرمانان باید جهان‌شمول باشند و هم اصیل و دست‌اول. نکته دیگری که باید بدان توجه کرد این است که آن‌ها نباید نماد خیر مطلق یا شر مطلق باشند بلکه باید ترکیبی از خوبی و بدی باشند. (۲) رشد؛ از دیگر کارکردهای قهرمان فراگیری یا رشد است. هنگام ارزیابی فیلم‌نامه گاهی دشوار می‌توان گفت که شخصیت اصلی کیست، یا چه کسی باید باشد. غالباً بهترین جواب این است: کسی که در طی داستان بیشتر از همه یاد می‌گیرد یا رشد می‌کند. قهرمان با کسب دانش و دانایی جدید بر موانع غلبه می‌کند و به اهداف خود می‌رسد. (۳) کنش؛ از دیگر کارکردهای قهرمان کنش یا انجام عمل است. عمل جز جدایی‌ناپذیر فیلم‌نامه است تا جایی که می‌توان سه پرده فیلم‌نامه را با کنش تعریف نمود که به ترتیب عبارت‌اند از: تصمیم قهرمان به کنش، خود کنش و پیامدهای کنش. قهرمان معمولاً فعال‌ترین فرد در فیلم‌نامه است و اراده و خواست او اغلب داستان‌ها را پیش می‌برد. از معایب رایج فیلم‌نامه این است که قهرمان در سراسر داستان کم‌وبیش فعال است، اما در حساس‌ترین لحظه منفعل می‌شود و با حضور به موقع نیرویی خارجی نجات می‌یابد؛ اما قهرمان در این لحظه باید بیش از همه فعال باشد و سرنوشت خود را به‌تمامی در دست گیرد. قهرمان باید کنش تعیین‌کننده داستان را انجام دهد، کنشی که مستلزم بیشترین خطر و مسئولیت‌پذیری است. (۴) ایثار؛ مردم معمولاً قهرمانان را قوی و شجاع تصور می‌کنند، اما این خصایص در مقایسه با نشان حقیقی قهرمان یعنی ایثار، فرعی و ثانویه به حساب می‌آیند. جذاب‌ترین و مؤثرترین قهرمانان آن‌هایی هستند که ایثار را تجربه می‌کنند. ایثار عبارت است از آمادگی و تمایل قهرمان برای گذشتن از چیزی با ارزش که می‌تواند فدا کردن جان خودش، به خاطر یک ایده یا گروه باشد. (۵) روبه‌رو شدن با مرگ؛ در دل هر داستانی نوعی مواجهه با مرگ حضور دارد. اگر قهرمان مستقیماً با مرگ روبه‌رو نشود، در این صورت مرگ نمادین در قالب‌هایی چون یک قمار سنگین، ماجرای عشقی و... نمود پیدا می‌کند. در داستان‌ها «عمل قهرمانی» زمانی بروز می‌کند که قهرمانان دل به دریا می‌زنند و خطر شکست یا مرگ را به جان می‌خرند.

xxi در یک نگاه کلان قهرمان به انواع مختلفی تقسیم می‌شود که در ذیل به مهم‌ترین آن‌ها اشاره خواهد شد؛ (۱) قهرمانان راغب؛ فعال ماجراجو، بدون هیچ شک و یا تزلزلی، کسی که همواره با شجاعت پیش می‌رود. (۲) قهرمان بی‌میل؛ پر از تردید و دودلی، منفعل، کسی که باید توسط نیروهای خارجی برانگیخته شود. (۳) ضدقهرمانان؛ ضدقهرمان متضاد قهرمان نیست بلکه نوع خاصی از قهرمان است کسی که ممکن است از دید جامعه فردی خلاف‌کار یا تبه‌کار باشد اما مخاطب در اساس با وی همدلی دارد. (۴) قهرمانان کاتالیزور؛ شخصیت‌های اصلی که ممکن است قهرمانانه عمل کنند اما خودشان چندان دچار تغییر نمی‌شوند، زیرا کارکرد اصلی آن‌ها این است که باعث ایجاد تحول در دیگران شوند. این قهرمانان مثل سوپرمن دچار تحول درونی نمی‌شوند اما کنش آن‌ها عمدتاً در جهت کمک و هدایت دیگران در سیری تکاملی است. (۵) قهرمانان گروه مدار؛ نخستین انسان‌ها که در دشت‌های آفریقا برای شکار و جمع کردن غذا بیرون می‌رفتند، قهرمانان گروه مدار بودند. آن‌ها در آغاز داستان بخشی از جامعه‌اند ولی سفرشان آن‌ها را به جایی ناشناخته و دور از خانه می‌کشاند. این گروه غالباً با انتخاب میان بازگشت به دنیای عادی یا ماندن در دنیای ویژه مواجه‌اند. (۶) قهرمانان تک‌رو؛ در مقابل قهرمانان گروه مدار، قهرمانان تک‌رو و وسترن قرار می‌گیرند، داستان‌هایی که چنین قهرمانانی دارند با بیگانگی قهرمان نسبت به جامعه آغاز می‌شوند. محل سکونت طبیعی آن‌ها صحرا و وضعیت طبیعی‌شان تنهایی و انزواست. (۷) قهرمان تراژیک؛ اینان قهرمانان ناقصی هستند که هرگز بر شیاطین درون پیروز نمی‌شوند و همان‌ها باعث سقوطشان می‌گردند. آن‌ها ممکن است جذاب باشند و خصایص قابل ستایشی داشته باشند اما در انتها سرانجام مغلوب نقص خود می‌شوند. ما سقوط این قهرمانان را باعلاقه تماشا می‌کنیم و با دیدن نابودنی شخصیت آل‌پاچینو در صورت زخمی یاد می‌گیریم از چنان اشتباهاتی پرهیز کنیم (ووگلر، ۱۳۹۱: ۶۷-۶۴).

منابع:

احمدی، بابک. (۱۳۷۸). ساختار و تأویل متن، تهران: مرکز.

- اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳). درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: آگاه.
- الیاده، میرچا. (۱۳۶۲). رساله‌ای در تاریخ ادیان، مترجم جلال ستاری، تهران: سروش.
- الیاده، میرچا. (۱۳۸۶). چشم‌اندازهای اسطوره، ترجمه جلال ستاری. تهران: توس.
- افشاری، رحمان. (۱۳۸۷) «نگاهی به کارکرد اسطوره در دیداری با هانس بلومبرگ»، کتاب ماه فلسفه، اردیبهشت ۱۳۸۷، شماره ۸، صص ۲۵-۱۶.
- بارت، رولان. (۱۳۷۵). اسطوره امروز، ترجمه شیرین دخت دقیقیان، تهران: مرکز.
- باستید، روژ. (۱۳۷۰). دانش اساطیر، ترجمه جلال ستاری، تهران: توس.
- بی، ارل. (۱۳۸۱). روش‌های تحقیق در علوم اجتماعی، ترجمه: رضا فاضل، تهران: سمت.
- بشیریه، حسین. (۱۳۸۱). جامعه‌شناسی سیاسی ایران، دوره جمهوری اسلامی. تهران: نگاه معاصر.
- پراپ، ولادیمیر. (۱۳۸۶). ریخت‌شناسی قصه پریان، تهران: ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران: توس.
- حری، ابوالفضل. (۱۳۸۲). «روایت و روایت‌شناسی»، فصلنامه زیبا شناخت، شماره ۸، نیمه اول ۱۳۸۲، صص ۳۵۰-۳۲۱.
- ستاری، جلال. (۱۳۸۶) اسطوره در جهان امروز، تهران: نشر مرکز.
- سلدن، رامان و ویدوسون، پیتر. (۱۳۷۷). راهنمای نظریه ادبی معاصر، ترجمه عباس، مخبر، تهران: طرح نو.
- شفا، پرویز. (۱۳۵۸). سینما سلاح تئوریک، تهران: گلشائی.
- صدر، حمیدرضا. (۱۳۸۱)، تاریخ سیاسی سینمای ایران، تهران: نشر نی.
- طالبی نژاد، احمد. (۱۳۷۷). در حضور سینما: تاریخ تحلیلی سینمای پس از انقلاب. تهران: نشر بنیاد سینمایی فارابی.
- فوزی نویس‌رکانی، یحیی. (۱۳۸۴). تحولات سیاسی اجتماعی بعد از انقلاب اسلامی در ایران. ج ۲، تهران: عروج.

گریمال، پیر. (۱۳۷۲). انسان و اسطوره، ترجمه: ابوالقاسم اسماعیل پور. فصل‌نامه هستی. لوته، یاکوب. (۱۳۸۲). «روایت در سینما؛ زمان روایی» فیلم، ترجمه علی عامری، بهار و تابستان، شماره ۴۸، صص ۱۵ - ۲۲

مالینوفسکی، برانیسلاو. (۱۳۸۱). اسطوره اقوام ابتدایی. مترجم: اصغر عسگری خانقاه. تهران: گام نو. متر، کریستین. (۱۳۷۶). درباره تاثیر واقعیت در سینما، ترجمه کیانوش صدیق، تهران: فارابی. ووگلر، کریستوفر. (۱۳۹۲). سفر نویسنده، ترجمه محمد گذر آبادی، مینوی خرد، تهران: هرمس. روزنامه جمهوری اسلامی، ۹ / ۱۲ / ۶۰

روزنامه اطلاعات، ۶ / ۸ / ۵۸

Gadamer, H. G. (۱۹۹۳). *'Mythos and Logos'*. New york: Indiana university press.

Moyers, B. & Campbell, J. (۱۹۸۸). *'the Power of Myth'*. Betty Sue Flowers (ed). Doubleday.

Nafisy, H. (۲۰۱۲). *'Iranian cinema'* in oliver leaman(ed). Companion encyclopedia of middle eastern and north Africa film. London: routledge.

Segal, Robert. (۱۹۹۸). *'The myth and ritual theory an anthology'*. Blackwell publisher

Stokes, J. (۲۰۰۳). *'How to do Media and Cultural Studies'*. London: Sage.

Jung. C. g. (۱۹۹۰). *'The archetypes and the collective UN conscious'* (the collected works of Carl g. Jung volume ۹, part (۱), London: sage.

Winkler, M. (۲۰۰۱). *'Star wars and the roman empire'*. London: Oxford press.