Sociological analysis of the film "Turtles Can Fly" According to the social movements theory of Neil Smelser

Abstract

Sociological analysis of the film is one of the recent branches of the social sciences. This paper tends to investigate a movie by Bahman Ghobadi named "Turtles Can Fly" through looking glass of “Extrovert criticism" and by using “shaping approach". To do so, the ideas of thinkers and scholars regarding "social movements were reviewed with an emphasis on ideas of “Neil Smelser” used to analyze the movie. Comparing the six-stage theory of "the emergence of social movements" makes it clear that the plot development of the film is corresponded with the ideas of Smelser. Consequently, this paper confirms the analytic functions of the used theory for reading films with a similar theme. Also, it is recommended that scriptwriters can use such model to write screenplay of the film similar to the studied movie.

Keywords: Social movements, sociology, Smelser, art, cinema.

تحلیل جامعه‌شناسانه فیلم لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند با استناد به نظریه جنبش اجتماعی نیل اسملسر

خسرو سینا

چکیده

تحلیل جامعه‌شناسانه فیلم یکی از شاخه‌های نوبنیاد در علوم اجتماعی است. این مطالعه با بهره‌گیری از شیوه نقد برون‌نگر و با رویکرد شکل‌دهی، به بررسی و تحلیل فیلم لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند می‌پردازد و به همین منظور ضمن بررسی آرای اندیشمندان مختلف در بحث جنبش‌های اجتماعی، با محور قرار دادن نظریه‌ی نوسازی نیل اسملسر، جهان فیلم را مورد کنکاش و تحلیل قرار داده و با تطبیق حوادث فیلم با نظریه‌ی شش مرحله‌ای پیدایش جنبش‌های اجتماعی، مشخص می‌سازد که مراحل تکوین داستان فیلم با آرای اسملسر مطابقت دارد. همچنین یافته‌های این مطالعه، نشان می‌دهد که در خوانش فیلم و نگارش فیلم‌نامه‌هایی با موضوع مشابه، می‌توان به این مدل به‌عنوان ابزاری تحلیلی- کارکردی استناد کرد.

واژه‌های کلیدی: جنبش اجتماعی، جامعه‌شناسی، اسملسر، اثر هنری، سینما

مقدمه:

هدف از جامعه‌شناسی اثر هنری را در دو محور می‌توان خلاصه کرد نخست تحلیل ساختاری اثر و یافتن معانی مستتر در اثر هنری؛ و نیز شناخت محتواهای اجتماعی در کلیه سطوح که اثر هنری بر آن‌ها دلالت دارد. در نقد و تحلیل آثار نیز دو مؤلفه ازلحاظ شکلی موردنظر است. رویکردی که بیشتر به جنبه‌های زیبایی شناسانه اثر و مشخصاً ساختار اثر نظر دارد[۱] و رویکردی که اثر هنری را در مواجهه‌اش با محیط و پیرامون اثر تحلیل می‌کند و یا به تعبیری به رابطه اثر هنری با جامعه می‌پردازد[۲] نقد برون‌نگر قابل‌تعمیم به دو زیرشاخه است که اولی به بر جامعه نظر دارد و اثر هنری را بازتاب‌دهنده اتفاقات اجتماعی می‌داند[۳] و دیگری که به تأثیر اثر هنری بر جامعه نظر دارد و بر اساس این تئوری، هنرها بر اجتماع پیرامونی خود تأثیرگذارند و در مرتبه‌ای بالاتر از اجتماع قرارگرفته و هنرمند با ارائه ارزش‌های ایدئولوژیک در اثرش آن‌ها را در جامعه‌اش مطرح می‌کند[۴]. سینما هنر شاخص و ازلحاظ فنی پیچیده‌ترین و کامل‌ترین هنرها است و به اتکای همین توانایی و ضریب نفوذ بالاتر در مخاطب و نیز توانایی تکثیر آسان و عرضه فراگیرتر آن است که حوزه جامعه‌شناسی می‌کوشد تا تأثیر متقابل سینما و جامعه را مورد کنکاش قرار داده و به تدوین نقشه راهی برای دست‌یابی به توانمندی‌های آن بپردازد.

در این پژوهش به‌نقد و تحلیل فیلم لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند به کارگردانی بهمن قبادی پرداخته می‌شود که نماینده سینمای ایران در اسکار ۲۰۰۴ بود و با دریافت ۴۲ جایزه و حضور در ۷۳ جشنواره بین‌المللی پرافتخارترین فیلم ایرانی در عرصه جهانی است.

مبانی نظری:

فرهنگ واژگان آکسفورد جنبش اجتماعی را جریان یا مجموعه‌ای از کنش‌ها و تلاش‌ها از سوی مجموعه‌ای از افراد که به شکلی کم‌وبیش پیوسته به‌سوی هدف خاصی حرکت می‌کنند، یا به آن گرایش دارند تعریف می‌کند. (مشیر زاده، ۱۳۸۱) نظریه‌های متفاوتی در علوم اجتماعی در ارتباط با جنبش‌های اجتماعی وجود دارد که عمدتاً به بررسی مقوله‌هایی چون «فرد» و «اجتماع» و نیز رابطه بین «فرد و اجتماع» اشاره دارند. جنبش‌های اجتماعی که اکنون به‌عنوان بخشی از مباحث مربوط به رفتار جمعی مطرح می‌شوند برای اولین بار در ۱۹۲۰ توسط روبرت پارک[۵] و ارنست بورگس[۶] (به نقل از

[۱] نقد درون‌نگر
[۲] نقد برون‌نگر
[۳] رویکرد بازتاب
[۴] رویکرد شکل‌دهی

[5] Robert E. Park
[6] Ernest W. Burtgess

زاهد زاهدانی، ۱۳۷۷) مطرح شد. به نظر آنان جنبش‌های اجتماعی[1] گونه‌ای از رفتارهای ناهنجار اجتماعی هستند که برخلاف جریان‌های موجود عمل می‌کنند.

نظریه‌های جنبش اجتماعی:

از دیدگاه فردگرایی جنبش‌های اجتماعی به علت درخواست مردم انگیخته یا تحریک‌شده‌ای که تلاش می‌کنند مسئله خود را با تکیه‌بر یک ایدئولوژی حل کنند شکل می‌گیرد (بلومر[2] ۱۹۶۹). رابطه گراها معتقدند که جنبش‌های اجتماعی با تجهیز و بسیج ناراضیان از طریق یک حالت احساسی، اعتقادی، یاهویتی، یا به‌وسیلهٔ یک سازمان و یا ایدئولوژی اتفاق می‌افتد (دیویس[3] ۱۹۶۲، زالد[4] ۱۹۷۷، ویلسون[5] ۱۹۷۳، ملوچی[6] ۱۹۸۱). در تفکرات جبرگرایی اجتماعی، جنبش‌های اجتماعی به‌وسیلهٔ برخی شرایط اجتماعی نظیر بازنگری در هنجارها یا ارزش‌ها، فاصله در توسعه، تخاصم طبقاتی فرهنگی، یا تخاصم طبقاتی اجتماعی و یا سیاسی شکل می‌گیرد (اسملسر[7] ۱۹۶۲، تورن[8] ۱۹۸۱، سکات[9] ۱۹۹۰)

در یک تقسیم‌بندی کلی‌تر می‌توان جنبش‌های اجتماعی را در دوشاخه مطالعه کرد:

جنبش‌های اجتماعی عمومی:

در این خوانش «جمع» گروهی موقّت، بی ساختار و بدون تقسیم نقش رسمی است که سلسله‌مراتب قدرت در آن وجود ندارد و به اقتضای وضع یا حادثه‌ای خودبه‌خود به وجود می‌آید و براثر واکنش روانی و واگیری اجتماعی، دارای رفتار عاطفی متجانس می‌شود، ادبیات پراکنده و ضعیفی دارند، رهبر در این جنبش تنها یک جمع‌وجور کننده است و وسایل ارتباطی در این دسته بیشتر گفتگو، خواندن، مباحثه و برداشت‌های فردی است، (گامسون[10]،۱۹۶۸) بنابراین «احساسات جمعی» عبارت است از احساس مشترکی که در جمعی به خاطر همدلی و یا به خاطر واگیری صرف پدید آمده است و یا واکنشی است در برابر محرک خاصی که ممکن است شخص و یا حادثه معین آن را ایجاد کرده باشد که به‌صورت رفتاری خودانگیخته، هیجانی و پیش‌بینی‌ناپذیر ابراز می‌شود. این احساسات مشترک جمعی ممکن است به‌صورت رفتارهایی هم چون شورش، آشوب، مد، هوس جمعی، جنون، اشاعه افکار عمومی ابراز شود (اسمیت،۱۹۷۳). در چنین جمع‌هایی هویت افراد تحت‌الشعاع هویت جمع قرار می‌گیرد، به‌خصوص اگر تلقین آمرانه و با قاطعیت بیان شود. به‌راحتی تلقین‌پذیر می‌شوند، (ساروخانی،۱۳۷۰)

جنبش‌های اجتماعی خاص:

[1] Social movements
[2] Herbert Blumer
[3] James C. Davies
[4] Mayer N. Zald
[5] John Wilson
[6] Alberto Melucci
[7] Neil Joseph Smelser
[8] Alain Touraine
[9] Alan Scott
[10] Gamson

دارای اهداف معین و درخواست‌های تعریف‌شده‌ای هستند و تلاش می‌کنند به آن دست بیابند، گروه دارای رهبری شناخته‌شده است که توسط جمع پذیرفته‌شده و اشخاص با پذیرش عضویت در این گروه نقش خود را برای تحقق هدف و فلسفه معینی که حامل ارزش‌های جدید است دنبال می‌کند.

از اواسط قرن بیستم در علوم اجتماعی، تصویر جدیدی از تحولات اجتماعی را شاهد هستیم که تحت عنوان نظریه‌های نوسازی[1] مطرح می‌شوند و به بررسی تحول ساختاری جامعه سنتی درحرکت به سمت نوعی از ساختار مدرن‌تر می‌پردازد. نوسازی امروزی شدن واژه رایج برای فرآیندی کهن است، یعنی فرآیند تغییر اجتماعی به‌نحوی‌که کشورهای کمتر توسعه‌یافته، خصایص معرف جوامع توسعه‌یافته را کسب کنند (گیدنز،۱۹۸۴).

نوسازی روانی: نوعی تحریک روانی یا ذهنی دارد که طی آن افراد ویژگی‌های روانی، ارزشی، انگیزشی و اعتقادی تازه‌ای را کسب می‌کنند. (لهسایی زاده، ۱۳۸۳)

نوسازی اجتماعی: فرآیندی است که در سطحی فراتر از فرد مطرح می‌باشد و طی آن تنگناها و محدودیت‌های جامعه سنتی از میان برداشته می‌شود.

نوسازی اقتصادی: فرآیندی است که طی آن تغییرات عمیق در زمینه‌های شیوه معاش، تقسیم‌کار، بخصوص تقسیم‌کار اقتصادی، استفاده از علم و تکنولوژی در فعالیت‌های اقتصادی باشد.

نوسازی سیاسی: فرآیندی است که با گسترش و توسعه ساخت سیاسی جامعه، افزایش مشارکت سیاسی و پیدایش نهادهایی چون احزاب و انجمن‌های سیاسی و درنهایت دموکراتیک جامعه همراه است (ازکیا،۱۳۸۸).

چهارچوب نظری تحقیق:

در میان دیدگاه‌های متفاوتی که در زمینه جنبش‌های اجتماعی وجود دارد دیدگاه نیل اسملسر دارای اهمیت بیشتری است. دیدگاه نیل اسملسر در باب انقلاب، در قالب مکتب اصالت کارکرد و سنت دورکهایمی، قابل‌بررسی است. عصاره و زبده دیدگاه او در باب انقلاب در کتاب «نظریه رفتار جمعی» او انعکاس یافته است. اسملسر ابتدا بحث خود را درباره تعریف انقلاب شروع می‌کند و سپس بحث را درباره پیدایش شرایط انقلابی از سر می‌گیرد. در تعریف انقلاب، اسملسر معتقد است که انقلاب شدیدترین شکل دگرگونی اجتماعی است و تنها تفاوتش با انواع دیگر دگرگونی در سرعت و میزان خشونت آن است. انقلاب مقوله‌ای از مقوله کلی رفتار جمعی است که درنتیجه نوسازی پدید می‌آید. (سولیوان[2]،۱۹۸۶) اسملسر بر این عقیده است که سه مؤلفه نوسازی جامعه و گسترش تقسیم‌کار و تنوع ساختاری موجب اختلال در

[1] **Modernization Theory**
[2] **Sullivan**

همبستگی اجتماعی می‌گردد. درنتیجه، مکانیسم‌های همبستگی از جذب پیچیدگی‌های فزاینده قاصر می‌شوند، اجزا و ساخت‌های نوپدید نمی‌توانند با اجزا و ساخت‌های دیگر روابط اندام‌وار متقابل داشته باشند. به‌این‌ترتیب خطر فروپاشی تعادل اجتماعی پدید می‌آید. این فقدان همبستگی و عدم تعادل کلی در سطح فرد، موجب پیدایش فشار روحی و اضطراب می‌گردد که بی‌شباهت به وضعیت آنومی[1] دورکهایم نیست. در این شرایط احتمال وقوع انواع رفتار جمعی مانند شورش، جنبش اجتماعی، ترس‌های جمعی و انقلاب افزایش می‌یابد (تامسون،۱۹۹۲).

اسملسر نظریه‌ای تحت عنوان «شرایط پیدایش جنبش‌های اجتماعی» پیش می‌نهد و برای آن شش مرحله را تعیین می‌کند (گیدنز,۱۳۷۶).

۱ -زمینه ساختاری[2]: شرایط کلی که مشوق یا مانع تشکیل انواع مختلف جنبش‌های اجتماعی است. به این معنا که ساختار جامعه باید به صورتی باشد که یک نوع رفتار جمعی و درنهایت جنبش اجتماعی را ایجاد کند. چنین شرطی زمینه مساعدی را برای توسعه برخی از انواع جنبش اجتماعی فراهم می‌کند اما به‌تنهایی جنبش را به وجود نمی‌آورد.

۲ -فشار ساختاری[3]: تنش‌هایی از نوع نگرانی درباره آینده، اضطراب، ابهام و یا برخورد مستقیم هدف‌ها که باعث ایجاد منافع متعارض در درون جامعه می‌گردد. وقتی جامعه‌ای تحت‌فشار قرار می‌گیرد، مردم غالباً ترغیب می‌شوند که دورهم جمع شوند تا راه‌حل قابل قبولی برای دفع این فشار پیدا کنند. فشار ساختاری به تنش‌هایی اطلاق می‌شود که باعث ایجاد منافع متعارض در درون جامعه می‌گردد، نوسانات بازار، جنگ و منازعات گروه‌های اجتماعی از این قبیل هستند.

۳ -گسترش باورهای تعمیم‌یافته[4]: جنبش‌ها تحت تأثیر ایدئولوژی‌های معینی که نارضایتی‌ها را متبلور ساخته و راه‌های عملی رفع آن‌ها را نشان می‌دهد شکل می‌گیرند. قبل از اینکه راه‌حلی دسته‌جمعی برای یک مسئله 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 گردد. مردم باید در سطح وسیعی درباره شرایط اجتماعی، شناخت مسائل، موضع‌گیری در برابر آن‌ها و راه‌حل آن‌ها عقاید مشترکی داشته باشند.

۴ -عوامل شتاب‌دهنده[5]: 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 لذا برای ایجاد جنبش باید حادثه‌ای رخ دهد. عوامل برانگیزنده، نظریات مردم را که همیشه درباره شرایط ناگوار زندگی داشته‌اند، تأیید می‌کند. حوادث درواقع موجب می‌شود کسانی که در جنبش شرکت می‌کنند مستقیم وارد عمل شوند.

[1] **Anomie**
[2] **Structural Conduciveness**
[3] **Structural Strain**
[4] **Groth and Spread of Generalized Bliefs**
[5] **Preciptating Factors**

۵ -پیدایش رهبران کاریزما برای بسیج جنبش اجتماعی[1]: در این مرحله رهبران کاریزمایی برای بسیج جنبش اجتماعی اقدام می‌کنند. برای اینکه جنبش ایجاد شود فقط عوامل چهارگانه قبل کافی نیست بلکه برای ایجاد جنبش باید مردم تشکل یابند. در چنین شرایطی اگر فردی رهبری جنبش را به عهده گیرد و مردم را به تشکل و فعالیت تشویق کند، جنبش جان می‌گیرد.

۶ -عملکرد کنترل اجتماعی و سرکوب سیاسی[2]: مقامات حاکم ممکن است با مداخله و تعدیل زمینه و فشار ساختاری به جنبش پاسخ دهند و بر پیدایش و توسعه آن تأثیرگذارند.

مدل اسملسر، برای تحلیل مراحل متوالی پیدایش و توسعه جنبش‌های اجتماعی سودمند است. به نظر اسملسر، می‌توان هر یک از مراحل متوالی را به‌عنوان ارزش افزون شونده[3] برای نتیجه کلی در نظر گرفت و درواقع هر مرحله شرط وقوع مراحل بعدی است (اسملسر،1995)

گزیده فیلم:

سوران ملقب به کاک ستلایت[4] نوجوان پرجنب‌وجوشی است که از روستایی دیگر آمده و بزرگان روستا را مجاب می‌کند تا ماهواره‌ای برای دست‌یابی به اخبار جنگ پیش رو خریداری کنند. او که رییس دار و دسته‌ی بچه‌های روستا به‌حساب می‌آید، از طریق واداشتن آن‌ها به خنثی کردن زمین‌های مین‌گذاری شده و فروش لاشه‌ی این مین‌ها به یک واسطه، برایشان کسب درآمد می‌کند. دو همراه همیشگی او پشیو[5] و شیرکوه[6] رابط بین او با بچه‌های دیگر هستند. تا اینکه سروکله‌ی آگرین[7] و برادر معلولش هنگاو[8] پیدا می‌شود که کودکی نابینا به نام ریگا[9] را به همراه دارند. در یک مرافعه‌ی 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 کودک نابینا، بی‌خبر از همه‌جا خود را وسط میدان مین می‌بیند، ستلایت جان خودش را برای نجات او به خطر می‌اندازد و مجروح می‌شود. پیش از آن دریکی از دیدارهای کوتاه، ستلایت برای آگرین از برکه‌ای سخن گفته که چند کودک عشق ماهی سرخ را در خود غرق کرده و به همین دلیل مردم روستا از آب آن برکه استفاده نمی‌کنند. پیش‌بینی هنگاو در موردحمله‌ی نظامی، ستلایت را به تکاپو می‌اندازد و اهالی روستا را از این اتفاق مطلع می‌سازد. ورود نیروهای نظامی آمریکا و متحدانش شرایط گذشته را تغییر می‌دهد. آگرین که به دنبال فرصتی است تا

[1] **Mobilization for Action**
[2] **Operation of Social Control**
[3] **Adding Value**
[4] **Soran Ebrahim= Satellite سه ته لایت**
[5] **Saddam Hossein Fasal=Pashow په شیو**
[6] **Ajill Zibari=Shirkooh شێرکۆ**
[7] **Avaz Latif=Agrin ئاگرین**
[8] **Hiresh Feysal Rahman=Hengov هه نگاو**
[9] **Abdol Rakman Karim=Riga ریگا**

کودک حرامزاده‌اش را از میان بردارد علیرغم مخالفت برادرش هنگاو فردای همان روزی که صدام سقوط می‌کند نیتش را عملی می‌سازد و خود نیز خودکشی می‌کند و هنگاو در میان نظامیان تازه‌وارد، رهسپار جایی نامعلوم می‌شود.

تحلیل فیلم:

زمینه ساختاری

قصه فیلم در نقطه مرزی کردستان عراق با ترکیه در یک کمپ آوارگان، چند هفته قبل از جنگ دوم خلیج‌فارس اتفاق می‌افتد و تا ورود سربازان آمریکایی به عراق و سرنگونی صدام ادامه دارد. در چادرهای آوارگان عمدتاً کودکان بی‌سرپرستی زندگی می‌کنند که خانواده‌شان را در جنگ‌های متعدد داخلی و نسل‌کشی‌های صدام در کردستان ازدست‌داده‌اند و برای امرارمعاش ناچار به جمع‌آوری مین‌های باقی‌مانده از جنگ شده‌اند، چون عملاً هر نوع فعالیت تجاری دیگری حتی کشاورزی و دامداری به دلیل وضعیت نا به سامان منطقه و نیز مین‌های کاشته شده در زمین‌های کشاورزی امکان‌پذیر نیست. فقر و بیکاری در سرتاسر فیلم موج میزند؛ و در جای‌جای فیلم تصاویری از کودکانی دیده می‌شود که براثر جنگ معلول و عضوی از بدنشان را ازدست‌داده‌اند[1].

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 هرازگاهی برای نشان دادن پیشینه قهرمانان با تمسک به فلاش‌بک‌هایی اشاره‌های مستقیمی به

[1] ریگاکوراست، هنگاو بی‌دست، پشیو بدون پا

گذشته دارد. گذشته قهرمانان فیلم نیز همچون زمان جاری (حال استمراری در فیلم) تیره و پر از لحظه‌های تراژیک و انباشته از فقر، جنگ و تجاوز است. اشارات واضح فیلم‌ساز به ماجرای بمباران شیمیایی حلبچه و نسل‌کشی در مناطقی که قبلاً موطن و سرزمین پدری کودکان فیلم بوده تصویری تلخ از گذشته آدم‌های فیلم به بیننده نشان می‌دهد.

صحنه افتتاحی فیلم که به‌صورت تلویحی تلاش آگرین را برای خودکشی نشان می‌دهد از نمونه‌های بارز برای نشان دادن ناامیدی است که در فیلم موج میزند. نگاه‌های پی‌درپی او به پشت سر را می‌توان، اشاره‌ای ضمنی به گذشته 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، به‌طور صریحی با وضعیت نابسامان اجتماعی و اقتصادی مردم مواجه می‌شویم (نداشتن آب، برق آبادی، مدرسه حتی محروم از آسمان و امواج تلویزیونی و بی‌خبری مطلق) که به اعتقاد او تبعات تسلط سیستم دیکتاتوری در عراق توسط صدام حسین است.

خانواده‌هایی که در روستای مشرف‌به کمپ در خانه‌هایشان مانده و زیر سرپناه امن‌تری زندگی می‌کنند نیز، وضع مشابهی دارند آنان هم از آوارگی و جدا افتادگی 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 به‌طور صریحی از زبان کاک اسماعیل به آن اشاره می‌کند. هرچند این شرایط دیرنده و زمینه قبلی دارند اما بستری از ناامیدی و عدم رضایت در جامعه را نمایش می‌دهد که با امید به تغییر، شرایط لازم برای پیوستن به اتفاقات آینده را فراهم می‌کند. جامعه تصویر شده 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 رادارند[1].

فشار ساختاری

یکی از مهم‌ترین زمینه‌های ظهور جنبش‌های اجتماعی احساس «بی‌عدالتی اجتماعی» است و این لزوماً مربوط به طبقات پایین اجتماعی نیست و هرکسی ممکن است در جبران خسارات‌هایی که می‌اندیشد به او واردشده، در مقابل این بی‌عدالتی‌ها دست به واکنش‌های پیشگیرانه و یا انتقام‌جویانه بزند که نمونه بارز اجتماعی آن حضور در جنبش‌هایی است که توان و یا ادعای مقابله با این شرایط رادارند. در جوامع آشوب‌زده و ملتهب میزان این مشارکت به بالاترین حد خود می‌رسد و تلاش جمعی برای تغییر شرایط امکان بروز بیشتری خواهد یافت (دلایورتا،۱۳۸۳).

[1] شروع جنگ و حضور نظامیان برای براندازی صدام

بر اساس نظریه اسلمسر در این مرحله از طرف گروه‌های اجتماعی که به دنبال احقاق حقوقی هستند که لیاقت آن رادارند ولی از آن‌ها دریغ شده است فشارهای مستمری بر ساختارهای موجود اجتماعی واردشده و این گروه‌ها در سازمان‌دهی تازه خود در تلاش خواهند بود که به این بی‌عدالتی‌ها پاسخ بدهند. برای نمونه به «جنبش دموکراسی خواهی» در اروپا می‌توان اشاره کرد (رجبی،۱۳۸۶).

اولین سکانسی که بیننده را وارد داستان اصلی می‌کند سکانسی است که اهالی روستا در تلاش‌اند تا از طریق آنتن‌های قدیمی تلویزیون موفق به دریافت اخبار مربوط به جنگ شوند. در این صحنه سمبولیک آنتن‌هایی که آسمان روستا را بی‌رحمانه می‌خراشند و کابل‌های متصل به آن‌ها دقیقاً در پیش‌زمینه تصویر و در امتداد نگاه بیننده قرارگرفته، به‌طور تلویحی گردش سردرگم افکار عمومی به چپ و راست را نمایش می‌دهند. تصویر به‌خوبی بیانگر فشاری است که بی‌خبری از اوضاع اجتماعی بر مردم وارد آورده و 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.

ستلایت: با این آنتن‌ها تا صدسال دیگر هم مردم روستا نمی‌تواند تصویری دریافت کنند. باید به فکر خرید ماهواره باشید .
(Time:00:05:34

فیلم‌ساز از زبان قهرمان فیلم چاره را در نوسازی و حرکت جامعه به سمت دگرگونی‌های اساسی می‌داند که اولین گامش تغییر تصویر سنتی‌ای است که مردم از جهان پیرامونی و بسته‌ی قبلی خوددارند (تبدیل آنتن‌های قدیمی و شبکه‌های لوکال و محلی به آنتن‌های ماهواره‌ای و جهانی). در دیالوگی که بلافاصله بعدازاین 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 نزن، کانال‌های مستهجن حرامه نه اخبار، من با همین دست‌های خودم برای تمام روستاهای این منطقه ماهواره نصب کردم ...(Time:00:05:42)

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

ستلایت: (درحالی‌که به نقشه جهان نگاه می‌کند با اشاره دست) کاک اسماعیل فقط این قد مونده تا برسیم USA

اسماعیل: USA چیه؟

ستلایت: USA چیه؟ آمریکا ... آمریکا کاک اسماعیل. تایتانیک، واشنگتن، بروسلی، زین‌الدین زیدان

اسماعیل: زیدان آمریکایی نیست *(Time:۰۰:۰۶:۵۶)*.

اما این نیاز به تغییر و دانستن‌ها به همین‌جا ختم نمی‌شود و در گفتگوی مردی (دکتر) که از ایران به دنبال پسری بی‌دست برای بار چهارم راهی اربیل شده است نیز به‌خوبی 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 بدون شک با خود بارقه‌هایی از امید به آینده 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 مالامال از جمعیتی است که به هر سو سرک می‌کشند. اینجاست که بارها از زبان فروشنده‌ها و خریداران صحبت از احتمال وقوع جنگی به میان می‌آید که همه‌چیز را تحت تأثیر خود قرار داده، حتی قیمت ماهواره‌ها را که مرد فروشنده به‌سختی آماده است یکی از آن‌ها را درازای تحویل ۱۵ رادیو قدیمی که ازنظر او دوره‌اش به سررسیده و مقداری پول نقد معاوضه کند.

با نصب ماهواره در روستا تمام مردم منتظر شنیدن اخبار مربوط به جنگند، حتی پیش‌نماز مسجد هم که ماهواره را حرام می‌داند در میان ریش‌سفیدان روستا و برای بررسی اخبار جنگ احتمالی حضور دارد. کار به‌جایی 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...

گسترش باورهای تعمیم‌یافته

اکنون مردم در همه‌جا به این باور رسیده‌اند که جنگی قریب‌الوقوع در پیش است و به‌زودی تمامی شئونات زندگی آن‌ها را تحت تأثیر قرار می‌دهد. همه‌جا صحبت از پول و حفظ اموال نقدی است، مردم به هر طریقی در پی حفظ جان و مال خود هستند. زمانی که ستلایت به‌قصد فروش مین‌های خنثی‌شده کودکان به سراغ مستر (احمد - خریدار بومی مین) می‌رود و به انگلیسی دست‌وپاشکسته او را مورد خطاب قرار می‌دهد مورد اعتراض او قرار می‌گیرد که چرا به زبان آدمی زاد صحبت نمی‌کند و ستلایت در جوابش می‌گوید:

ستلایت: کاک احمد این روزها پول تو Hello گفتنه، اگه نگی کسی جواب سلامت رو نمی‌ده، این بچه‌هایی که با من کار می‌کنند فکر می‌کنند که تو خارجی هستی، هیچ‌کس نمیدونه تو کوردی، آمریکایی‌ها درراه‌اند دو تا Hello بگو تا پیشرفت کنی(Time: ۰۰:۳۹:۱۵)

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

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

اسماعیل: می دونم، می دونم ... 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 (Taime: 00:20:54)

در دقیقه ۳۱ فیلم پشیو از زبان هنگاو (پسرک پیشگو) به ستلایت می‌گوید که دریکی از کامیون‌هایی که بچه‌های کار در حال خالی کردن پوکه‌های جنگی از آن هستند، به‌زودی انفجاری رخ می‌دهد و ستلایت بی‌صبرانه تلاش می‌کند که بچه‌ها را از محل دور کند و برایش فرقی نمی‌کند که این بچه‌ها اعضای تیم او هستند یا برای کسی دیگر کار می‌کنند. با انفجار کامیون و تحقق یافتن پیش‌گویی هنگاو، 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 نمی‌دهند به سمت ستلایت متوجه می‌شود که هم وقوع جنگ و هم پایان آن را دقیقاً با استناد به پیشگویی‌های هنگاو 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 داستان فرعی (سرنوشت آگرین تنها قهرمان زن قصه) که بارها به فراخور نیاز و برای نمایش مصائب جنگ از زاویه‌ای دیگر مورداستفاده کارگردان قرارگرفته روبرو می‌شویم. پرتاب پوکه‌ها از کامیون به بیرون در ذهن آگرین صحنه‌های بمباران حلبچه را تداعی می‌کند و جستجوی ریگا در میان انبوه تلنبار شده از پوکه‌های توپ که به‌صورت تهدیدکننده‌ای همه جای صحنه را پوشانده‌اند و به هزارتویی پیچ‌درپیچ می‌ماند به دنبال پدرش غیرمستقیم تبعات 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 به صورتی کاملاً سمبولیک تماشاچی را به دنیای جنگ پیش رو هدایت می‌کند وزندگی تلخ کودکان جنگ را در مقابل چشم بیننده نمایش می‌دهد.

عوامل شتاب‌دهنده

عمده‌ترین رویدادهایی که موجب می‌شود مردم به‌طور مستقیم در جریان جنبش نوظهور، مداخله و مشارکت داشته باشند در چند سکانس پیاپی توسط فیلم‌ساز مطرح‌شده است.

شروع 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 نشانگر نوعی از پیش آمادگی برای مقابله با اتفاقات پیش‌بینی‌نشده‌ی پیش رو است. در اینجا لازم میدانم به دو نکته ظریف که فیلم‌ساز در ارتباط با همین پیش‌زمینه‌های فکری مردم به‌عنوان بستری برای معرفی شخصیت‌ها به‌خوبی از آن سود می‌برد اشاره‌کنم اول اینکه ستلایت با فرستادن

ماسک توسط شیرکوه برای آگرین و تلاش برای پیدا کردن ماسکی کوچک برای ریگا به نحوی عشق خود به آگرین و قدرت حمایتگری‌اش را به او نشان می‌دهد. از دیگر سو عدم علاقه آگرین برای دریافت این تحفه (با توجه به اینکه او خود قربانی همین حملات شیمیایی است) و نیز صحنه بعدی که ماسک در دستان ریگا به‌صورت اسباب‌بازی و ابزاری غیرضروری مورداستفاده قرار می‌گیرد، نشان از دنیای ناامید آگرین دارد که تلاش می‌کند خود را از دست این کودک ناخواسته و به طبع آن زندگی پیشین خود نجات دهد. شاید مرگ احتمالی آن دو در بمباران شیمیایی، راه ساده‌تر و معقول‌تری برای خودکشی به‌جای سقوط و یا غرق شدن در آب باشد.

در سکانس تأثیرگذاری که مردم روستا به پیشنهاد ستلایت (بر اساس پیشگویی هنگاو) چون درخت بر بالای تپه مشرف‌به روستا به انتظار ایستاده‌اند و دقیقاً همزمان با انداختن لاک‌پشت‌ها در آب توسط ریگا هلی‌کوپترهای آمریکایی سر می‌رسند و اطلاعیه‌هایی در میان مردم پخش می‌کنند که در آن ادعای ساختن آینده‌ای روشن برای مردم داده می‌شود.

متن اطلاعیه: برای اطلاع همه با آمدن ما روزهای خوب آغاز و ظلم و ستم پایان میابد. بهترین دوستانتان ماییم ما اکنون در کشورتان هستیم و برایتان شادی به ارمغان آورده‌ایم. کسانی که با ما هستند برادرانمان‌اند و آنان که با ما نیستند دشمن‌اند. ما درهای بهشت را به رویتان می‌گشاییم(Taime: 01:03:24)

در سکانس بعد شاهد آن هستیم که ستلایت برای دفاع از روستا تصمیم به خرید مسلسلی دارد. بازاری که در سکانس‌های ابتدایی فیلم تنها محلی برای عرضه ماهواره و وسایل ارتباطی بود اکنون بازار اسلحه است، گویی همه مردم در تلاش‌اند تا خود را برای رویارویی احتمالی آماده سازند. دیگر از ماهواره‌ها خبری نیست همه‌جا تفنگ است و گلوله و حتی تحفه‌ی این بار ستلایت برای عشق نویافته‌اش نیز گردنبندی ساخته‌شده از مرئی‌های گلوله است.

اهالی روستا در حال ساختن سنگر و نصب مسلسلی هستند که ستلایت برایشان خریداری کرده، تنها معلم روستاست که ساز ناکوک میزند و مردم را از این کار بازمی‌دارد و پیشنهاد می‌کند به‌جای جنگیدن بچه‌ها باید ریاضیات و علوم یاد بگیرند، اما ستلایت نظر دیگری دارد و با مورد پرسش قرار دادن بچه با سؤالات ریاضی 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.

<u>پیدایش رهبران کاریزما برای بسیج جنبش اجتماعی</u>

«کاریزما» در لغت به معنای لطف و عطیه‌ی خداوندی و یا همان فرهمندی است، جاذبه‌ای استثنایی. ازنظر «ماکس وبر» که سه نوع مشروعیت (اقتدار یا سلطه) سنتی، کاریزمایی و عقلانی را مطرح کرد، واژه کاریزما به ویژگی خاصی از شخصیت فرد نسبت داده می‌شود که به‌صرف آن او از افراد معمولی متمایز می‌گردد و با او چنان برخورد می‌شود که گویی دارای نیروی مافوق طبیعی، مافوق انسانی و یا دست‌کم به‌طور خاص دارای قدرت و کیفیتی استثنایی است که در دسترسی فرد معمولی نمی‌باشد، بلکه دارای منشأ الهی یا مثالی تصور می‌گردد و بر این اساس فرد، رهبر می‌شود (کرایب، ۱۳۸۶)

به‌جز در چند سکانس که مربوط است به خلوت خانوادگی آگرین با فرزند و برادرش در سرتاسر فیلم ستلایت به‌عنوان قهرمان اصلی قصه حضوری پررنگ دارد، این اوست که کودکان را برای کار سامان‌دهی می‌کند و هم اوست که می‌تواند گره از مشکلات همه بگشاید. شخصیت کاریزماتیک او در تمام مراحل قابل‌لمس است. روستائیان برای خرید ماهواره و اسلحه، ترجمه اخبار جنگ و 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 مختلفی سامان‌دهی و رهبری می‌کند. هر نوع جستجوی کودکان برای میدان‌های مین و نیز فروش آن‌ها نباید ازنظر او دور بماند و در یک‌کلام او رهبری به‌تمام‌معنا در این هنگامه آشوب است.

تنها هنگاو پسرک بی‌دستی که قدرت پیشگویی دارد حاضر نیست رهبری او را بپذیرد، او بر طبق الهامات و غریزه‌اش هر کاری را که مصلحت بداند انجام می‌دهد و حتی با ستلایت روبرو شده و مبارزه می‌کند؛ اما این تنها در چند سکانس ابتدایی فیلم مشاهده می‌شود و بعدازآنکه ستلایت در صبحگاه بارانی خواهرزاده‌اش ریگا را برای بار اول از خطر عبور از مرز نجات می‌دهد، هنگاو هم بیشتر راغب است از طریق ستلایت پیشگویی‌هایش از انفجار کامیون حامل پوکه‌های جنگی تا شروع و پایان جنگ را علنی سازد.

او تنها کسی در میان همسالان خود است که برای خود خانه‌ای دست‌وپا کرده و در یک تانک جنگی که کاک اسماعیل درازای خدماتش به او داده، زندگی می‌کند و پایگاه ثابتی برای خودساخته است. او نه‌تنها رهبری فکری و اجتماعی ساکنین اردوگاه را به دست آورده، بلکه درحرکت آن‌ها به سمت نوسازی اجتماعی و اقتصادی نیز نقش اول را ایفا می‌کند. با پیش‌بینی‌هایی که او در مورد اتفاقات آینده انجام می‌دهد نفوذ خود را به‌عنوان یک رهبر با توانایی‌های الهام بخشی، تثبیت می‌کند و مشروعیت می‌یابد.

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 به‌طور غیرمستقیمی نمایش می‌دهد. این دسته از سکانس‌ها با صحنه‌ای شروع می‌شود که هنگاو 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 ریگا سرگردان در مسیر جاده در حال دور شدن از آگرین هستند. ستلایت با دوچرخه سر می‌رسد و ریگا و هنگاو را سوار بر ترک دوچرخه در مسیر ناهموار جاده همراهی می‌کند. در طول مسیر شروع جنگ به هنگاو الهام می‌شود و او تصاویری از حضور نظامیان و هجوم هوایی و زمینی‌شان را می‌بیند که به شکل بسیار تأثیرگذاری با صحنه تجاوز سربازان عراقی به آگرین و از زاویه دید خود او از این ماجرا به‌صورت مونتاژ موازی نمایش داده می‌شود. فیلم‌ساز این دو واقعه را تحت مفهوم یکسان «تجاوز»، به تماشاچی معرفی می‌کند و تصویری همگون از هر دو عرضه می‌کند. ریتم سریع تدوین این سکانس به‌خوبی مفهوم تجاوز و اشغال را به نمایش می‌گذارد و بسیار قوی عمل می‌کند.

از این لحظه و با موضع‌گیری صریح فیلم‌ساز در مورد اشغال نظامی عراق و تجاوز خواندن آن، مجموعه سکانس‌های بعدی فیلم نیز در تلاش نهادینه کردن این تفکر هستند. آگرین برای خلاص شدن از دست ریگا 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 ریگا در میدانی از مین گرفتار آمده است. ستلایت برای نجات او علیرغم نگرانی و تشویق بچه‌ها برای انصرافش از این کار خطرناک، تصمیم می‌گیرد او را نجات دهد، اما نجات ریگا به قیمت مصدومیت ستلایت براثر انفجار مین تمام می‌شود.

معلم روستا و کاک اسماعیل به همراه بچه‌ها ستلایت را که پای زخمی شده‌اش را پانسمان کرده‌اند به داخل تانکی که این اواخر در آن زندگی می‌کرد، برای استراحت و مداوا می‌برند. همان‌جاست که اسماعیل به او می‌گوید که این هم ثمره USA گفتن‌هایش عاقبت گریبان خودش را گرفت و روی مین آمریکایی‌ها رفت. این اشاره مستقیم فیلم‌ساز تأکیدی دوباره بر این مسئله است که هیچ‌چیزی عوض نشده بلکه این تنها بازیگران این وقایع سیاسی‌اند که جا عوض کرده‌اند. آمریکایی‌هایی که داعیه آوردن بهشت رادارند خود سازندگان واقعی این جهنم‌اند.

همان شب بچه‌ها برای دیدن ستلایت می‌آیند و خبر سقوط صدام را به او می‌دهند. شیرکوه به‌عنوان تحفه دست کنده‌شده مجسمه صدام را برای ستلایت آورده است و بارها تأکید می‌کند که آمریکایی‌ها به او گفته‌اند که این دست مهم است و پول در جمع‌کردن این تکه‌های مجسمه است نه در مین‌های آمریکایی، 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 آمریکایی‌ها گرفته است تا به تلاش خطرناک ستلایت برای گرفتن ماهی قرمز از برکه نفرین‌شده روستا، برای شفای چشمان ریگا پایان دهد؛ اما در کمال ناباوری با تکان دادن کیسه ماهی‌ها، آب تغییر رنگ یافته و به سرخی میزند که این نیز اشاره‌ای سمبولیک به اتفاقات پیش رو و غرق شدن ریگا در همان برکه به دست آگرین است.

آگرین بعد از غرق کردن ریگا در برکه، خود را از همان بلندی دیده‌شده در سکانس افتتاحیه فیلم به پایین پرت کرده و به زندگی‌اش خاتمه می‌دهد. هنگاو تمام ماجرا را به صورتی سمبولیک در خواب می‌بیند و وقتی سراسیمه از خواب برمی‌خیزد متوجه می‌شود که همه این اتفاقات در عالم واقعی نیز رخداده است. سکانس پایانی فیلم و تلاش بی‌ثمر ستلایت و هنگاو برای یافتن آگرین و ریگا آن‌ها را در مسیر ورود سربازان آمریکایی به روستا قرار می‌دهد. هنگاو آگرین را در حالت‌های مختلفی ایستاده بر لاشه تانک‌های ازکارافتاده آمریکایی می‌بیند و ستلایت خود را ناتوان از تغییر شرایط می‌یابد. پشیو تنها یادگاری به‌جامانده از آگرین را که کفش‌های اوست از طرف هنگاو به ستلایت می‌دهد. حال تنها ستلایت مانده و یک جفت کفش دخترانه که شاید این نیز نشانه‌ای از امکان دوباره رفتن‌ها باشد.

پشیو درحالی‌که سربازان آمریکایی را به ستلایت نشان می‌دهد، می‌گوید هنگاو پیش‌بینی کرده است که ۲۷۵ روز دیگر این منطقه باز آبستن حوادثی تازه خواهد بود؛ اما عکس‌العمل ستلایت پشت کردن به سربازان و در خلاف مسیر آن‌ها

حرکت کردن است. با رفتن آن دو، صحنه خالی می‌شود و تنها آنچه باقی می‌ماند لاشه تانک‌هایی است که به صورتی تهدیدکننده پس‌زمینه تصویر را اشغال کرده‌اند و فید به سیاهی عنوان‌بندی لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند.

بحث و نتیجه‌گیری:

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

فیلم لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند با موضوع جنگ و محوریت جنبش اجتماعی، امکان بررسی جامعه‌شناسانه فیلم را فراهم نموده و مورد مناسبی برای آزمودن توانمندی الگوهای نظری جامعه‌شناسی در تحلیل فیلم است. در این بررسی مراحل شش‌گانه پیدایش جنبش‌های اجتماعی در مدل نوسازی اجتماعی اسملسر به‌عنوان الگویی جهت خوانش فیلم مورداستفاده قرار گرفت و در هر شش مرحله پژوهشگر توانست نمونه‌هایی از اتفاقات دنیای فیلم را که منطبق بر دیدگاه‌های اسملسر است بازجوید. در دنیای فیلم شاهد آن هستیم که مردم ساکن در یک کمپ آوارگان، تحت شرایط بسیار نامساعدی زندگی می‌کنند و با توجه به پیشینه و تصویر تلخی که از رژیم حاکم دارند در تلاش‌اند که در بحبوحه جنگ متحدان به سرکردگی آمریکا، با ایجاد تشکل‌هایی سنتی و حضور سمبولیک یک رهبر کاریزماتیک از این بستر اجتماعی حاصل‌شده برای تغییر وضعیت موجود استفاده کنند. جنگ به‌عنوان عنصری شتاب‌دهنده امکان بسیج عمومی مردم را در قالب گروه‌های منسجم ایدئولوژیک و اقتصادی فراهم می‌کند؛ اما رفته‌رفته و با شروع جنگ، سرنگونی صدام و اشغال عراق شرایط به دلیل تسلط دوباره نظامیان و سرکوب‌های جدید و نیز حاصل نشدن تغییرات موردنظر، باری دیگر به وضعیت اولیه بازمی‌گردد و عملاً جنبش به خاموشی می‌گراید. این مراحل در مدل اسملسر نیز به همین روال مطرح‌شده است. با توجه به اینکه خوانش و تحلیل فیلم از منظر جامعه‌شناسی در ایران هنوز جایگاه واقعی خود را نیافته است و نظر به‌ضرورت گسترش علمی جامعه‌شناسی هنر و ادبیات در کشور، این‌گونه پژوهش‌ها می‌تواند راهکاری عملی برای دانشجویان و تحلیل گران در هر دو عرصه سینما و علوم اجتماعی باشد تا با استناد به یافته‌های نظری مشابه امکان تدوین الگوهایی توانمند در عرصه تحلیل و نقد فیلم فراهم گردد. در همین راستا و برای کمک به نگارش فیلم‌نامه، نمایشنامه، داستان و رمان نیز می‌توان نظام‌های ساختاری مشابهی را تدوین و پیشنهاد داد تا خالقان این آثار از آن به‌عنوان بستر و چهارچوب اصلی طرح خود استفاده کرده و با علم به اینکه نظریه‌های اجتماعی موجود حاصل تحقیق و مطالعه اندیشمندانی است که مسائل را با دانش و تسلط علمی فراوانی مورد کنکاش قرار داده‌اند، 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 خوانش های اسطوره‌ای، مسبوق به سابقه است برای نمونه بررسی ساختار اسطوره‌ای داستان و فیلم‌نامه بر اساس نظریات اسطوره شناسانه جوزف کمبل[1] که اندیشه‌های او در قالب تئوری سفر نویسنده در تألیف و ساخت فیلم، همچنین تحلیل آثار سینمایی در بدنه سینمای هالیوود سال‌هاست مورداستفاده قرار می‌گیرد (وگلر،۱۳۹۰)

منابع و مراجع:

ازکیا، مصطفی و غفاری، غلامرضا (۱۳۸۸). ***جامعه‌شناسی توسعه***. تهران: کیهان.

دلایورتا، دوناتلا و دیانی، ماریو (۱۳۸۶). ***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، ۲۸- ۲۷.

ساروخانی، باقر (۱۳۷۰). ***دائرةالمعارف علوم اجتماعی***. تهران: کیهان.

گیدنز، آنتونی (۱۳۷۶). ***جامعه‌شناسی***، ترجمه منوچهر صبوری. تهران: نی، چاپ سیزدهم.

لهسایی زاده، عبدالعلی (۱۳۸۳). ***جامعه‌شناسی توسعه کار عملی***. تهران: دانشگاه پیام نور، چاپ سوم.

مشیر زاده، حمیرا (۱۳۸۱). ***درآمدی نظری بر جنبش‌های اجتماعی***. تهران: پژوهشکده امام خمینی و انقلاب اسلامی.

وگلر، کریستوفر (۱۳۹۰). ***ساختار اسطوره‌ای در داستان و فیلم‌نامه***، ترجمه عباس اکبری. تهران: نیلوفر

یان کرایب (۱۳۸۶). ***نظریه اجتماعی کلاسیک: مقدمه‌ای بر اندیشه مارکس، وبر، دورکیم، زیمل***، مترجم: شهناز مسمی پرست. تهران: آگه.

Blumer, Herbert, (1969) ***Social movements, Lee, A. M. Principles of sociology*** (Barnes & Noble).

Davies, James C. (1962): ***Toward A Theory Of Revolution***, American Sociological Review, 27, 1,Feb. pp. 5-19

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

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

Melucci, Alberto, (1981): ***Ten Hypotheses for the Analysis of New Movements***, D. Pinto (ed.), Contemporary Italian Sociology (Cambridge, Cambridge University Press).

Neil J. Smelser, (1995) ***Problematics of Sociology, The Georg Simmel Lectures***.

Scott, Alan, (1990): ***Ideology and the New Social Movements*** (London, UnwinHyman).

Smelser, Nil J. (1962): ***Theory of Collective Behaviour*** (London, Routledged Kegan Paul).

Smith Anthony D. (1973): ***The Concept of Social Change*** (London, Routledged & Kigan Paul).

Sullivan, T.J. Thompson, K.S. (1986), "***Collective Behaviour and Social Change***" in Sociology: Concepts, Issues and Applications, Chapter 12. MacMillan, New York.

thompson, Kenneth. (1992), ***Readings frome Emile Durkheim***, London: Routledge

Touraine, Alain, (1981): ***The Voice and The Eye: An Analysis of Social Movements*** (Cambridge: Cambridge University Press).

Wilson, John, (1973): ***Introduction to Social Movements*** (N.Y. Basic Books).

[1] Joseph Campbell