دانشگاه علامه طباطبایی

دانشکده علوم اجتماعی

پایان‌نامه‌ی دوره‌ی کارشناسی ارشد رشته‌ی جامعه شناسی

عنوان:

بررسی نحوه‌ی شکل‌گیری شخصیت سینمایی و رابطه‌ی متقابل آن با شرایط اجتماعی - مطالعه‌ی موردی فیلم هامون

استاد راهنما:

دکتر امیر نیک پی

استاد مشاور:

دکتر طاهره قادری

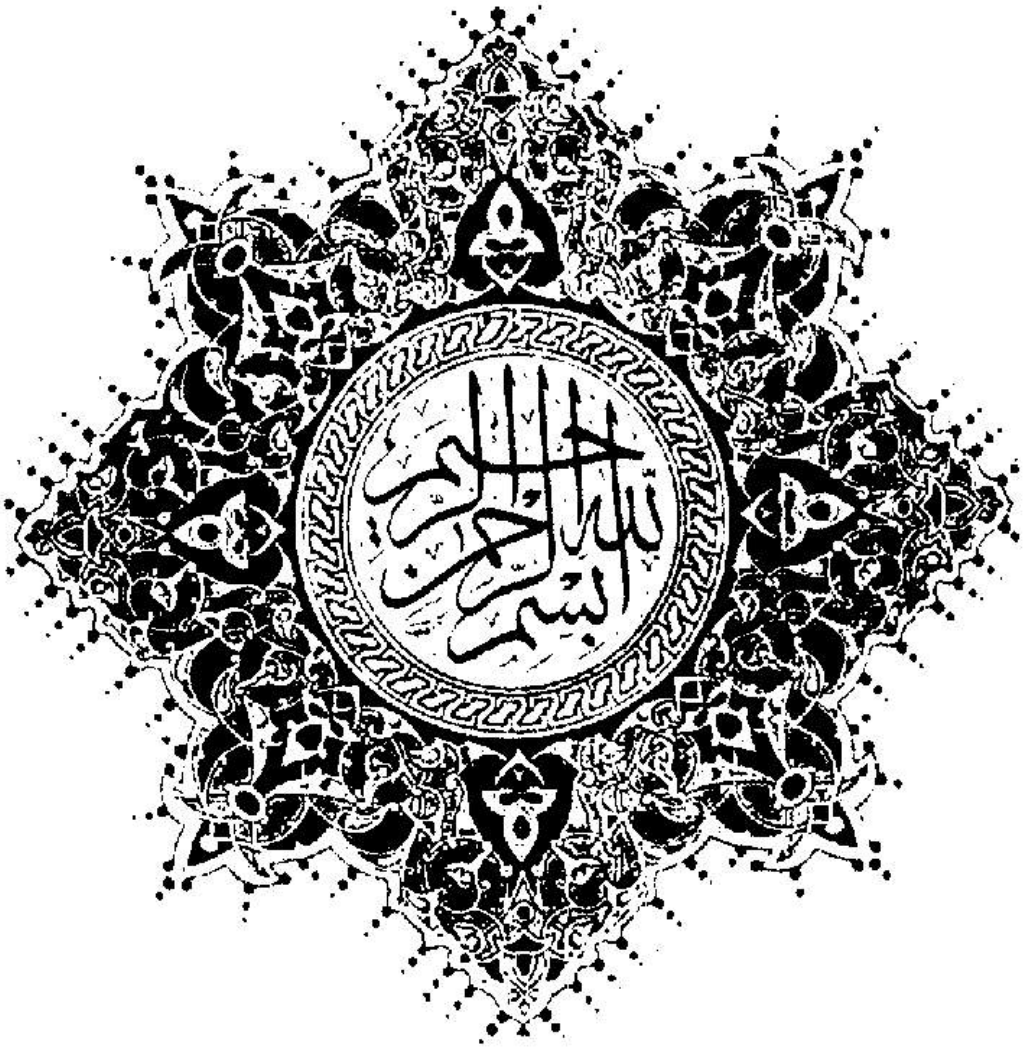
استاد داور:

دکتر اعظم راودراد

دانشجو:

محمد خامنوی خیابانی

شهریور 1389


بسم الله الرحمن الرحيم

تقدیم به شریف ترین انسانی که در زندگیم شناخته‌ام؛

پدرم

و خواهرم که حضورش در این روزگار بی خویشی بسی غنیمت است

و

به یاد تمام بیگانگان سرزمینم

از حکیم طوس و ملای روم و لسان‌الغیب و شیخ اشراق و عمر خیام و عین القضات تا نیما و هدایت و فروغ و شاملو؛

و حمید هامون

که همه‌ی ما بیگانگان بی نام و نشان این خاک را جاودانه می‌کند

چکیده

خصلت کلیدی تولیدات سینمایی از دیدگاه ما ویژگی تعاملی و اجتماعی آنها است. تحقیق حاضر به بررسی این مسأله می‌پردازد که یک شخصیت سینمایی چطور متولد شده و به حیات خود در ذهن مخاطبان خویش ادامه می‌دهد. بر این اساس، کوشیده‌ایم لحظات تعیین‌کننده‌ی فرآیند خلق شخصیت سینمایی را برجسته نماییم. در لحظه‌ی اول، به ویژگی‌های شخصیتی و محیط اجتماعی فیلمساز نظر افکنده‌ایم، به اینکه چگونه تخیل فیلمساز در انطباق با این ویژگی‌ها و شرایط شکل گرفته و چگونه با بهره‌گیری از استراتژی‌های مختلف و از خلال فرآیندی که آن را «برونی‌سازی» می‌نامیم در قالب شخصیت سینمایی متبلور می‌گردد.

لحظه‌ی مهم بعدی مواجهه‌ی شخصیت سینمایی با مخاطب است. رابطه‌ی میان این دو با بهره‌گیری از مفهوم «همذات‌پنداری» و اَشکال مختلفی که برای آن تعریف کرده‌ایم تبیین می‌شود؛ اَشکالی چون همذات‌پنداری حسی، فکری، ابزاری، ناخودآگاه، فاصله‌گیرانه و تأییدی. شخصیت سینمایی از خلال مواجهه با مخاطب تبدیل به پدیده‌ای چند صدایی و چند لایه می‌گردد، امری که ریشه در تبلور ویژگی‌های شخصیتی و محیط اجتماعی مخاطبان در قالب شخصیت دریافتی‌شان دارد.

ما فرآیند مذکور را از طریق تحلیل دقیق فیلم «هامون» ساخته‌ی داریوش مهرجویی (1368) به عنوان مطالعه‌ای موردی دنبال نموده‌ایم. شخصیت «حمید هامون» در طول بیش از دو دهه همچنان زندگی و تأثیرگذاری عمیق خود را در ذهن مخاطبان حفظ نموده است و ما این پدیده را با ساخت ابزار مفهومی‌ای تحت عنوان «تیپ اجتماعی بیگانه» که ریشه در شرایط خاص تاریخی و اجتماعی جامعه-ی ایران دارد توضیح داده‌ایم. روش کلی این تحقیق مبتنی بر روش نظریه‌ی مبنایی و ابزارهای گردآوری داده‌ها همچون مطالعه‌ی اسنادی، تحلیل محتوای کیفی و مصاحبه‌ی نیمه ساخت یافته بوده است. مصاحبه با 9 نفر از مخاطبان علاقه‌مند به شخصیت هامون روشن می‌کند که چگونه این شخصیت شرایط اجتماعی‌ای را بازنمایی نموده که مخاطبان این شخصیت آن را عمیقا زیسته‌اند.

کلمات کلیدی: شخصیت سینمایی، برونی‌سازی، همذات‌پنداری، استراتژی‌های خلق شخصیت، استراتژی‌های فهم شخصیت، تیپ اجتماعی بیگانه، فیلم هامون

فهرست

فصل اول: کلیات

1-1- بیان مسأله 9

1-2- اهداف تحقیق 10

1-3- ضرورت و اهمیت تحقیق 11

1-4- پرسش‌های تحقیق 13

1-5- مؤخره 15

فصل دوم: چارچوب مفهومی

2-1- مقدمه 17

2-2- تعریف مفاهیم اصلی 17

2-2-1- شخصیت و شخصیت‌پردازی 17

2-2-2- همذات‌پنداری 19

2-2-3- کاتارسیس 20

2-3- نظریات کارآمد برای چارچوب مفهومی 22

2-3-1- ماکس شلر 22

2-3-2- برگر و لوکمان 25

فصل سوم: روش تحقیق

3-1- روش‌شناسی 28

3-2- روش نظریه‌ی مبنایی 28
3-3- دلایل استفاده از روش نظریه‌ی مبنایی 29
3-4- حساسیت نظری 31
3-5- رویه‌های تحلیلی 32
3-5-1- نمونه‌گیری نظری 33
3-5-2- کدگذاری باز 35
3-5-3- کدگذاری محوری 35
3-5-4- کدگذاری انتخابی 36
3-5-5- روند 36
3-6- منابع گردآوری داده‌ها 37
3-6-1- مطالعه‌ی اسنادی 37
3-6-2- مصاحبه‌ی نیمه ساخت یافته 38
3-6-2-1- مضمون سؤالات مصاحبه 38
3-6-2-2- زمان و مکان مصاحبه 38
3-7- ملاک‌های ارزیابی نظریه‌ی مبنایی 39
3-8-روش تحلیل فیلم 40

فصل چهارم: یافته‌ها

4-1- مقدمه 44
4-2- خلاصه ی داستان فیلم 45

4-3- خلق شخصیت 47
4-3-1- پدیده 53
4-3-2- شرایط علّی 54
4-3-3- زمینه 70
4-3-4- استراتژی‌های کنش/کنش متقابل 74
4-3-5- شرایط مداخله‌گر 76
4-3-6 – پیامد 78
4-3-7- جمع‌بندی/مدل پارادایمی 79
4-3-8- نظریه‌ی مبنایی: خلق شخصیت 80
4-4- فهم شخصیت 81
4-4-1- پدیده 87
4-4-2- شرایط علّی 88
4-4-3- زمینه 115
4-4-4- استراتژی‌های کنش/کنش متقابل 119
4-4-5- شرایط مداخله‌گر 124
4-4-6- پیامد 126
4-4-7- جمع‌بندی/مدل پارادایمی 131
4-4-8- نظریه‌ی مبنایی: فهم شخصیت 132

فصل پنجم: نتیجه‌گیری

5-1- انگیزه‌ی آفرینش هنری 135

5-2- رابطه‌ی اثر هنری با بستر اجتماعی 137

5-3- فرآیند خلق شخصیت و فهم شخصیت 138

5-4- ابعاد شخصیت 140

5-5- ریشه‌یابی شخصیت «هامون» و دلایل تأثیرگذاری آن 140

5-6- سینمای ایران در دهه‌ی 60 146

5-7- محدودیت‌ها و کاستی‌های تحقیق 147

5-8- پیشنهادات حاصل از تحقیق 147

علائم اختصاری 148

فهرست منابع 149

پیوست‌ها

پیوست 1- شرح حال مختصر کارگردان 155

پیوست 2- منابع مرور شده جهت تقویت حساسیت نظری 156

فصل اول:

کلیات

1-1- بیان مسأله

عصر حاضر را به درستی عصر رسانه‌های دیداری دانسته‌اند، همچنان که دوره‌ای از تاریخ بشر را دوره‌ی فرهنگ شنیداری، دوره‌ای را دوره‌ی فرهنگ نوشتاری و دوره‌ی حاضر را دوره‌ی فرهنگ تصویری قلمداد می‌کنند. در این میان هنر جایگاه ویژه‌ای دارد. در عرصه‌ی هنر نیز چنین سیری کم و بیش طی شده و امروزه هنر سینما به لحاظ جایگاه و به لحاظ محبوبیت، قدرت و تأثیرگذاری، تمامی هنرهای دیگر را پشت سر گذاشته و به چنان مرتبه‌ای رسیده که حتی گاه فراتر از یک هنر به عنوان عنصری تعیین کننده در مناسبات فرهنگی، اجتماعی و سیاسی تلقی می‌گردد. مصداق بارز آن سینمای ایران است که امروزه مهم‌ترین کالای فرهنگی کشور ما در عرصه‌ی جهانی است و نقشی را ایفا می‌کند که زمانی ادبیات ایران زمین بر عهده داشته است.

اینک اگر از منظر جامعه‌شناسی شناخت- که رویکرد غالب تحقیق حاضر می‌باشد- به آثار سینمایی نظر بیفکنیم، عنصر کلیدی یک اثر سینمایی را شخصیت‌های آن اثر خواهیم یافت، چرا که جامعه‌شناسی شناخت بیش از هر حوزه‌ی دیگر جامعه‌شناسی به فرد و افکار او می‌پردازد و سعی در ریشه‌یابی این افکار و برقراری نسبتی میان آن‌ها با بستر اجتماعی‌شان دارد.

با این اوصاف، شخصیت‌پردازی سینمایی فرآیندی است که در آن هنرمند (در اینجا نویسنده و کارگردان فیلم) چکیده‌ی افکار، ذهنیات، امیال و نیز تأثیرات برگرفته از شرایط اجتماعی پیرامون خود را در قالب شخصیت‌های سینمایی تصویر می‌کند و بدینسان شکلی از شناخت را نسبت به جامعه‌ی خود و اعضای آن جامعه ایجاد می‌کند. اما مخاطب نیز پذیرنده‌ی منفعل این شناخت (تصویر) نیست، او نیز با تأثیرپذیری از شرایط اجتماعی خویش، امیال و انگارش‌های ذهنی و افکار و نقطه‌نظرات خود، در این تصویر دخل و تصرف می‌کند و به عبارتی با دستمایه قرار دادن تصویری که خالق اثر خلق کرده، دست به آفرینش مجدد می‌زند و شخصیت سینمایی را آن‌گونه که خود می‌خواهد در ذهن خویش بازمی‌آفریند. به همین سبب می‌توان گفت که به تعداد مخاطبان یک فیلم، برداشت‌ها و تصاویر مختلف و گاه بسیار متفاوت از مضمون فیلم و به تبع آن از شخصیت‌های فیلم وجود دارد. اما این امر به معنای عدم اشتراک میان این تصاویر نیست. از آنجا که بخش مهمی از ذهنیت افراد یک جامعه را اساطیر، آرمان‌ها و باورهای جمعی آن جامعه تشکیل می‌دهد، باید انتظار داشت که اشتراکات زیادی در این تصاویر ذهنی از شخصیت‌های سینمایی یافته شود.

با توجه به آنچه که گفته شد، مسأله‌ی مورد بررسی در تحقیق حاضر را می‌توان چنین صورتبندی نمود: فهم فرآیند خلق شخصیت سینمایی توسط خالق اثر (با تأثیرپذیری از شرایط اجتماعی، تجربه‌ی

زیسته، ویژگی‌های شخصیتی، تأثیرپذیری‌های فکری، امیال و نیروهای ناخودآگاه و خودآگاه ذهنی خویش)، نحوه‌ی دریافت و بازسازی این شخصیت در ذهن مخاطبان (براساس تجارب، ویژگی‌های شخصیتی و نقطه‌نظرات خاص خود) و نقاط اشتراک و افتراق میان شخصیت‌های ساخته شده در اذهان مخاطبان مختلف، و میان این تصاویر با تصویری که خالق اثر از شخصیت ساخته‌ی خود در ذهن دارد.

1-2- اهداف تحقیق

هدف این پژوهش، که در حوزه‌ی جامعه‌شناسی شناخت جای می‌گیرد، تأملی بر یک فرآیند شناختی است؛ فرآیندی که در آن برخی مسائل اجتماعی و فکری (اعم از باورها، اساطیر، آرمان‌ها، هنجارها، رفتارها، عقایدِ وارد شده از سایر جوامع و ...) که در ذهن فیلمساز اهمیت بیشتری دارند در قالب شخصیت‌های اثر سینمایی متبلور می‌شوند، به شیوه‌های مختلف و گاه متفاوتی توسط مخاطبان درک شده و تأثیرات شناختی عمیقی را در ذهن اعضای جامعه به وجود می‌آورند. در حقیقت هدف ما در این پژوهش برقرار کردن نسبتی میان بستر و شرایط اجتماعی با شکل خاصی از شناخت و باورهاست که در درون این شرایط اجتماعی ایجاد شده و به دلیل رابطه‌ی نزدیکی که با آن دارد، مجدداً بر باورها و شناخت افراد جامعه تأثیر می‌گذارد. در حقیقت این پژوهش در پی آن است که این فرآیند شناختی و مسیر طی شده‌ی آن و مکانیسم عمل آن را، از ابتدا تا به انتها مورد بررسی قرار داده و بصیرتی نو نسبت به یکی از روش‌های شکل‌گیری و تغییر و تحول باورهای اجتماعی و شناخت افراد جامعه نسبت به پدیده‌های اجتماعی و نسبت این شناخت با بستر اجتماعی آن را فراهم آورد.

با بررسی این هدف کلی و عناصر مهم مطرح شده در آن، می‌توان موارد زیر را به عنوان اهداف این تحقیق مطرح نمود که همگی در کنار هم، هدف کلی تحقیق حاضر را نمایندگی می‌کنند:

- شناخت زمینه‌ی اجتماعی فیلمساز (داریوش مهرجویی) و جریانات فکری مؤثر بر اندیشه‌ی وی
- شناخت مسائل اجتماعی و فکری برجسته در ذهن فیلمساز در بازه‌ی زمانی ساخت فیلم
- فهم فرآیند ذهنی فیلمساز در بازنمایی مسائل اجتماعی در قالب فیلم
- شناخت عوامل از پیش تعیین نشده‌ای که در خلق شخصیت «هامون» دخیل بوده‌اند
- فهم برداشت‌های مخاطبان از فیلم «هامون» و شناخت نقاط اشتراک و افتراق این برداشت‌ها و دلیل این اشتراکات و افتراقات

- شناخت ویژگی‌های شخصیتی «هامون»
- ارزیابی میزان انطباق برداشت مخاطبان از شخصیت سینمایی با ذهنیت فیلمساز نسبت به این شخصیت
- بررسی رابطه‌ی میان اعتقادات، اساطیر، آرمان‌های جمعی و رفتارهای مردم در بازه‌ی زمانی ساخت فیلم با ویژگی‌های شخصیتی فیلم

1-3- ضرورت و اهمیت تحقیق

نقطه‌ی تمرکز ما در این پژوهش، با استفاده از روش‌هایی که در بخش روش تحقیق ذکر خواهد شد، مطالعه‌ی موردی فیلم «هامون» به مثابه‌ی یک پدیده‌ی خاص و یکی از تأثیرگذارترین فیلم/شخصیت-های سینمایی در ایران می‌باشد. اما در ابتدا باید روشن شود که چرا یک اثر هنری و مشخصاً یک فیلم را جهت بررسی جامعه‌شناختی و برای فهم نحوه‌ی شکل‌گیری نوع خاصی از شناخت در افراد جامعه و نحوه‌ی ارتباط این شناخت با بستر اجتماعی آن انتخاب کرده‌ایم. در واقع باید به این پرسش پاسخ دهیم که آیا روش‌های دیگر قادر به پاسخ‌گویی به نیاز ما نیستند؟ پرویز اجلالی اهمیت بررسی آثار هنری را چنین بیان می‌کند: «دریافت‌های فرهنگی اغلب مسائلی عمیق، عمدتاً ناخودآگاه، و معمولاً مشترک میان تعداد بسیار زیادی از مردم یک جامعه هستند که فقط در درازمدت و در سطح وسیعی از جامعه دگرگون می‌شوند. بنابراین، پرسش از گروه‌های محدودی از مردم در یک مقطع زمان واحد (آن‌گونه که در پیمایش‌ها مرسوم است) نمی‌تواند به کشف این دریافت‌ها کمک چندانی بکند. برای مطالعه‌ی دریافت‌های فرهنگی و دگرگونی‌های آن روش دیگری وجود دارد که هیچ کدام از اشکالات فوق را ندارد. بدین ترتیب که در همه‌ی جوامع برخی اَشکال فرهنگی وجود دارند که زندگی اجتماعی هر دوره را در خود ثبت می‌کنند، مثل انواع آثار هنری و ادبی، محصولات رسانه‌ای، آیین‌ها [...]. دریافت فرهنگی جامعه‌ها و دوره‌های مختلف را می‌توان به طور غیر مستقیم از آثار ادبی، فیلم-ها، [...] و سایر آثار هنری دریافت» (اجلالی، 1383: 345 - 346).

اما در مورد انتخاب فیلم «هامون» به عنوان موضوع این مطالعه‌ی موردی، ذکر نکاتی الزامی است:

الف. شخصیت «حمید هامون» (شخصیت اصلی فیلم «هامون» ساخته شده توسط داریوش مهرجویی در سال 1368) در نظرخواهی گسترده از منتقدین تراز اول کشور، و پس از گذشت حدود دو دهه از ساخت آن، به عنوان ماندگارترین و تأثیرگذارترین شخصیت تاریخ سینمای ایران انتخاب گردیده است (حسنی نسب، 1383: 10).

ب. فیلم «هامون» در نظرخواهی از منتقدین، باز پس از گذشت حدود دو دهه از زمان تولید آن، برای چندمین بار به عنوان بهترین فیلم تاریخ سینمای ایران انتخاب گردیده است (مجله‌ی فیلم، 1381: 25).

ج. فیلم «هامون» علاوه بر مقبولیت و محبوبیت گسترده در بین قشر نخبه، مقبول نظر اقشار مختلف جامعه قرار گرفته، به طوری که در سال نمایش عمومی آن (سال 1369) به رغم ساختار سینمایی پیچیده و مباحث روشنفکرانه/انتزاعی موجود در آن، جایگاه چهارم فهرست پرفروش‌ترین فیلم‌های سال را از آن خود کرده است (اسلامی، 1379: 24)، همچنین در نظرخواهی مجله‌ی فیلم از خوانندگان، در شماره‌های 100 و 200 نشریه، فیلم «هامون» با فاصله‌ای زیاد نسبت به فیلم‌های دیگر به عنوان بهترین فیلم سینمای ایران توسط خوانندگان مجله انتخاب شده است (نقد آثار: 386).

د. این فیلم شخصیتی را تصویر می‌کند که به عنوان یک انسان متفکر در جامعه‌ای دستخوش تحولات بنیادین، و در کشاکش باورهای سنتی و باورهای جدید، با بحران هویت مواجه بوده و سعی در شناخت جامعه و جایگاه خود در آن دارد، مسأله‌ای که به نوعی می‌تواند زبان حال بسیاری از اعضای جامعه در شرایط حاضر و به ویژه در زمان ساخت آن باشد. اهمیت خاص این فیلم، به ویژه، در آن است که در دوره‌ی تاریخی مهمی شکل گرفته (دوره‌ای که جامعه، یک انقلاب و یک جنگ طولانی را پشت سر گذاشته) و سعی در بازتاب و شناخت ویژگی این دوره به لحاظ اجتماعی دارد، و به نوعی می‌توان این پرسش مهم از نظرگاه جامعه‌شناسی شناخت را مطرح کرد که چرا این فیلم با این میزان از تأثیرگذاری در این دوره‌ی زمانی، و نه در دوره‌ای دیگر، ساخته می‌شود.

ه. چنان که گلدمن می‌گوید، افرادی استثنایی در جامعه وجود دارند که علاوه بر توانایی و خلاقیت ذاتی هنری که دارند، آگاهی‌شان نسبت به آمال، اهداف، ارزش‌ها و هنجارهای گروه اجتماعی خودشان به حداکثر میزان ممکن است، و از توانایی خاصی برخوردارند که به واسطه‌ی آن می‌توانند این آرمان‌ها، ارزش‌ها، و به طور کلی جهان‌بینی گروه یا طبقه‌ی اجتماعی خویش را در آثار هنری سترگ متجلی نمایند (راودراد و همایون پور، 1383: 87). این افراد به نوعی تجلی‌بخش و تصویر کننده‌ی روح زمانه‌ی خویش‌اند. در واقع، به گفته‌ی دووینیو، به واسطه‌ی کنش هنرمند، روح جامعه در کالبد اثر هنری دمیده می‌شود (دووینیو، به نقل از راودراد و همایون پور، 1383: 87). داریوش مهرجویی همواره به عنوان یکی از فیلمسازانی که تصویری دقیق از جامعه‌ی ایران و انسان ایرانی در آثارش ارائه داده شناخته شده است. مهم‌تر از آن، وی خالق بیشترین شخصیت‌های سینمایی تأثیرگذار و ماندگار سینمای ایران بوده است. در انتخاب شخصیت‌های ماندگار سینمای ایران توسط منتقدان، از میان 20 شخصیت ماندگار، 5 شخصیت (من‌جمله 2 شخصیت اول) متعلق به آثار وی بوده‌اند (و 7

شخصیت از مجموع 31 شخصیت برگزیده)، و به لحاظ خلق بیشترین شخصیت‌های ماندگار، مهرجویی با 53 امتیاز اختلاف با کارگردان بعدی، در صدر قرار دارد (حسنی نسب، 1383: 10).
و. مهم‌تر از همه‌ی این موارد، اتفاق نادری است که برای فیلم «هامون» رخ داده؛ فیلم (و شخصیت) «هامون»، از زمان نمایش عمومی آن تا به امروز، در میان افرادی از اقشار مختلف جامعه به چنان محبوبیتی دست یافته که در مورد هیچ فیلم دیگری (دست‌کم در سینمای پس از انقلاب) مشاهده نشده است. پژوهشگران و نویسندگان سینمایی بسیاری این امر را نشانه‌ی آن دانسته‌اند که «هامون» همچون یک آینه تصویری دقیق از دوران خود ارائه کرده و به نوعی روح زمانه‌ی خود را منعکس کرده است. افراد بسیاری عنوان کرده‌اند که این فیلم را ده‌ها بار تماشا کرده‌اند، به شکلی که قادرند از ابتدا تا به انتهای آن را مو به مو اجرا کنند، و شخصیت «هامون» چنان بر ایشان تأثیر گذاشته که به گفته‌ی خودشان با آن زندگی کرده‌اند، یعنی آن را همچون بازتاب زندگی خویش بر پرده‌ی سینما دانسته‌اند. نمونه‌های زیادی از این مسأله را می‌توان در گزارش‌های سینمایی، نقل قول‌های عوامل فیلم و غیره مشاهده کرد (اسلامی، 1379: 24، حسنی نسب، 1380: 41، پوراحمد، 1383: 20، شکیبایی، 1383: 49-54 ، عشقی، 1387: 15، افشار،1383: 18، طباطبایی فخر، 1381، میر فتاح، 1382 و نشریه‌ی شهروند امروز، 1386). شخص نگارنده نیز علاوه بر آن که خود به نوعی در این دسته قرار می‌گیرد، ده‌ها نمونه‌ی زنده‌ی این گونه تأثیرپذیری را از نزدیک ملاحظه کرده است. گستردگی این مسأله تا بدان‌جا بوده که اصطلاح «هامون بازها» برای این گونه افراد در ادبیات سینمایی ما وارد شده (حسنی نسب، 1382: 24) و حتی فیلم مستندی نیز در این مورد ساخته شده است (فیلم «هامون بازها» ساخته‌ی مانی حقیقی). چنانچه به روشنی از آنچه گفته شد برمی‌آید، فیلم «هامون» (یا به عبارت درست‌تر، شخصیت «هامون») از مرز یک فیلم یا شخصیت سینمایی گذر کرده و به یک پدیده‌ی اجتماعی تأثیرگذار بدل گردیده که در خور بررسی و مطالعه‌ی عمیق می‌باشد.
بر اساس دلایل فوق، فیلم برگزیده شده علاوه بر آن که خود شایسته‌ی پژوهشی مفصل است، مناسب‌ترین گزینه برای مطالعه‌ی نحوه‌ی شکل‌گیری شخصیت‌های سینمایی، تأثیرپذیری آنها از شرایط اجتماعی، و متعاقباً تأثیرگذاری عمیق‌شان بر روی ذهنیت و باورهای اعضای جامعه می‌باشد.

1-4- پرسش‌های تحقیق

-رابطه‌ی بستر اجتماعی شکل‌گیری یک اثر سینمایی با آن اثر چگونه است؟ این دو به چه شکلی بر هم تأثیر می‌گذارند؟

-اجزاء و مصالح تشکیل دهنده‌ی شخصیت سینمایی در ذهن فیلمساز کدامند؟
-فیلمساز با چه روش‌ها و استراتژی‌هایی از این اجزاء و مصالح برای خلق شخصیت سینمایی بهره می‌برد؟
-عوامل دیگری که – خارج از اراده و نظر فیلمساز – بر روند شخصیت‌پردازی تأثیر می‌گذارد چیستند؟
-خلق شخصیت سینمایی چه پیامدها/آثاری برای فیلمساز دارد؟
-چه عواملی سبب برقراری ارتباط نزدیک میان مخاطب و شخصیت سینمایی (همذات‌پنداری[1]) می‌شود؟
-اَشکال مختلف این همذات‌پنداری کدامند؟
-برداشت مخاطبان از ویژگی‌های شخصیت تابع چه عواملی است؟ این ویژگی‌ها تا چه حد با ویژگی‌های اولیه‌ی برانگیزاننده‌ی سینماگر، از یک طرف، و با برداشت‌های سایر مخاطبان، از طرف دیگر، تطابق دارند؟
-مخاطبان تا چه حد شخصیت سینمایی را به مثابه‌ی تصویری از شخصیت‌های واقعی و اجتماعی به رسمیت می‌شناسند؟
-مخاطبان با چه روش‌ها و استراتژی‌هایی شخصیت سینمایی را درک/بازآفرینی می‌کنند؟
-نتایج و پیامدهای همذات‌پنداری مخاطبان با شخصیت، برای آنان چیست؟
-چه رابطه‌ای میان اعتقادات مردم در زمان خلق این اثر سینمایی، با مفاهیم مندرج در این اثر و ویژگی‌های شخصیتی آن وجود دارد؟
-چه رابطه‌ای میان اساطیر موجود در جامعه با مفاهیم مندرج در این اثر و ویژگی‌های شخصیتی آن وجود دارد؟
-چه رابطه‌ای میان آرمان‌های جمعی مردم در زمان خلق این اثر سینمایی، با مفاهیم مندرج در این اثر و ویژگی‌های شخصیتی آن وجود دارد؟
-چه رابطه‌ای میان رفتارهای مردم در زمان خلق این اثر سینمایی، با مفاهیم مندرج در این اثر و ویژگی‌های شخصیتی آن وجود دارد؟

[1] identification

1-5- مؤخره

در انتهای این فصل باید به دلیل عدم بررسی پیشینه‌ی تحقیق اشاره کنیم. در روش نظریه‌ی مبنایی، چنان که در فصل سوم به تفصیل بیان خواهد شد، هدف ما بررسی پدیده‌ها با اتکاء به خود آن پدیده‌ها می‌باشد، و نه تحمیل نظریه‌ها یا برداشت‌های قبلی که در زمینه‌ی مسأله‌ی مورد بررسی وجود دارد. در واقع ما در این روش می‌کوشیم با رویکردی استقرایی از بررسی پدیده به ارائه‌ی نظریه‌ای در مورد آن پدیده دست یابیم، و برای رسیدن به این هدف لازم است در حد امکان از تأثیرپذیری از نظریات پیشین در حوزه‌ی مورد مطالعه اجتناب کنیم تا بتوانیم وجوه بیشتر و جدیدتری از پدیده را که تا کنون به آنها کمتر توجه شده مشاهده کنیم. استراس و کوربین این مسأله را چنین بیان می‌کنند:

«نیازی به بازبینی قبلی همه‌ی متون و نوشته‌ها نیست (بدان‌گونه که بیشتر محققان باتجربه در سایر گرایش‌ها انجام می‌دهند)، زیرا اگر ما تجزیه و تحلیل‌های برتری ارائه بدهیم، آن گاه مقوله‌هایی به دست می‌آید که قبلاً به ذهن خود ما و دیگران نرسیده است. ما نمی‌خواهیم آن‌قدر در متون غرق شویم که تلاش‌های خلاق ما با آگاهی ما از موضوع محدود و یا خاموش شود [...] ما فقط بعد از این‌که مقوله‌ای ظاهر شد ممکن است بخواهیم به متون تخصصی مراجعه کنیم و ببینیم آیا این مقوله در آن‌جا وجود دارد یا نه، و اگر وجود دارد سایر محققان درباره‌اش چه گفته‌اند» (استراس و کوربین، 1387: 48). این مسأله را در سایر متون مربوط به روش نظریه‌ی مبنایی نیز می‌توان مشاهده نمود (هومن، 1385: 104).

فصل دوم:

چارچوب

مفهومی

2-1- مقدمه

دو نکته‌ی مهم در مبحث چارچوب مفهومی وجود دارند که باید به آنها توجه نمود. اول این‌که نظریات ذکر شده را تنها می‌بایست به عنوان کلیاتی تلقی نمود که در ابتدای کار می‌توانند دورنمایی از مسیر تحقیق را مشخص کرده و در خلال تحقیق نیز در برانگیختن حساسیت نظری محقق نسبت به مسائل و پدیده‌های مورد مطالعه مؤثر باشند. دوم، از آنجا که در روش نظریه‌ی مبنایی تکیه‌ی محقق بیشتر بر مطالعه‌ی مستقیم پدیده‌ها و سعی در استخراج مقولات و گزاره‌ها و نهایتاً نظریه‌ای مبتنی بر آنها برای فهم پدیده‌ی مورد مطالعه می‌باشد، بهره‌گیری از متون نظری به معنای پذیرش کامل آنها به مثابه‌ی چارچوبی نظری نیست و محقق صرفاً از این متون به عنوان منبع احتمالی ایجاد سؤال، منبع ثانویه‌ی داده‌ها و یا راهنمای نمونه‌گیری نظری استفاده می‌نماید (استراس و کوربین، 1385: 48-50).

2-2- تعریف مفاهیم اصلی

2-2-1- شخصیت و شخصیت‌پردازی

با اندکی جست‌وجو و تورق آثار مختلفی که در باب نظریه‌پردازی سینمایی نگاشته شده‌اند، آشکار می‌گردد که مفهوم شخصیت سینمایی[1] همواره مجهور مانده و در سایه‌ی مفاهیم دیگر (همچون داستان، کنش، پیرنگ و امثالهم) قرار گرفته است. همچنان که در یکی از آثار متأخر در حوزه‌ی سینما و ادبیات می‌خوانیم، این امر مختص دوره‌ی اخیر نبوده و سابقه‌ای طولانی دارد:

«نظریه‌ی روایت نسبتاً کمتر به مفهوم شخصیت پرداخته است. جالب توجه این که این بی‌توجهی نسبی چیز تازه‌ای نیست. ارسطو هم در بوطیقای خود کنش را مهمتر از شخصیت دانسته است» (لوته، 1386: 101). وی در ادامه جملات زیر را از کتاب بوطیقا (فن شعر) ارسطو نقل می‌کند که در آن ارسطو دلیل مهم‌تر بودن کنش از شخصیت را، به زعم خود، چنین بیان می‌نماید: «چرا که تراژدی تقلید کنش و زندگی است، نه افراد؛ و نیک بختی و تیره‌بختی از عمل برمی‌آید، و هدف نوع خاصی از عمل است، نه حالتی کیفی؛ به واسطه‌ی شخصیت است که افراد کیفیات معینی دارند، اما این افراد به واسطه‌ی کنش‌هایشان شاد یا ناشادند» (ارسطو، به نقل از لوته، 1386: 101).

[1] cinematic character

بنابراین برای دست‌یابی به تعریف شخصیت- و مفهوم قرین آن یعنی شخصیت‌پردازی[1]- لاجرم می‌بایست به آثار کاربردی‌تر در حوزه‌ی سینما و بالاخص آثار نوشته شده در حوزه‌ی فیلمنامه‌نویسی رجوع کنیم. رابرت مک‌کی در کتاب خود که در زمره‌ی آثار معتبر و تأثیرگذار در حوزه‌ی فیلمنامه‌نویسی محسوب می‌گردد، برای تعریف شخصیت سینمایی آن را با شخصیت‌های واقعی مقایسه می‌کند. وی در ابتدای فصلی از کتاب خود که به شخصیت اختصاص داده تمایز میان شخصیت داستانی و شخصیت واقعی را چنین عنوان می‌کند: «شخصیت داستانی همان‌قدر یک موجود انسانی است که مجسمه‌ی ونوس دومیلو یک زن واقعی است. شخصیت داستانی یک اثر هنری است، استعاره‌ای است برای ذات و طبیعت بشر. ما به گونه‌ای با شخصیت‌ها ارتباط برقرار می‌کنیم که گویی واقعی‌اند اما آنها در واقع فراتر از واقعیت‌اند. ابعاد درونی آنها به نحوی طراحی می‌شود که روشن و قابل شناخت باشد، حال آنکه انسان‌های واقعی، اگر نگوییم اسرارآمیز و معمایی، دست کم به سختی قابل درک و شناخت‌اند» (مک‌کی، 1385: 245 - 246). وی در ادامه، عدم تغییر را وجه ممیزه‌ی شخصیت‌های داستانی از شخصیت‌های واقعی می‌داند، بدین معنا که آدم‌های واقعی تغییر می‌کنند، اما شخصیت‌های داستانی همواره همان گونه که بوده‌اند باقی می‌مانند (همان).

این نکته در قدیمی‌ترین متن مورد استناد در حوزه‌ی نظریه و نقد ادبی یعنی رساله‌ی فن شعر ارسطو نیز از نظر دور نمانده است، چنان‌که ارسطو ثابت بودن ویژگی‌های شخصیت را لازمه‌ی شخصیت‌های داستان می‌داند، حتی اگر این ثبات، ثبات در بی‌ثباتی باشد:

«هرچند شخص که موضوع تقلید شاعر است خود فاقد سیرتی ثابت باشد و در واقع سیرتی هم که بدو در طی داستان نسبت داده شده است همین بی‌ثباتی خلق و خوی او باشد، باز لازم است که در این بی‌ثباتی لااقل ثابت و پایدار باشد» (ارسطو، 1387: 139).

شخصیت‌پردازی در حوزه‌ی ادبیات داستانی و نمایشی عبارت است از «خلق شخصیت‌های داستان که نویسنده هر یک را با خصوصیات اخلاقی و روحی معینی در دنیای داستان و نمایشنامه می‌آفریند. انگیزه‌ی رفتار و گفتار اشخاص ساخته شده همه از خصوصیات خلقی و روانی آنها مایه می‌گیرد» (داد، 1382: 303).

تعریف مک‌کی از شخصیت‌پردازی می‌تواند راهگشای بحث ما در حوزه‌ی خاص سینما باشد. وی در بخش دیگری از کتاب خود شخصیت‌پردازی را چنین تعریف می‌کند:

«شخصیت‌پردازی یعنی حاصل جمع تمام خصایص قابل مشاهده‌ی یک فرد انسانی، هر آنچه که بتوان با دقت در زندگی شخصیت از او فهمید: سن و میزان هوش؛ جنس و تمایلات جنسی؛ سبک

[1] characterization

حرف زدن و ادا و اطوار؛ علایق درباره‌ی خانه، ماشین و لباس؛ میزان تحصیلات و شغل؛ وضعیت روحی و عصبی؛ ارزش‌ها و نگرش‌ها- یعنی تمام وجوهی از انسان که می‌توان با بررسی روز به روز زندگی یک فرد دانست» (همان: 69).

البته مک‌کی آنچه را که تا بدین جا در مورد شخصیت‌پردازی ذکر کرده به شخصیت ظاهری نسبت می‌دهد، و آن را در برابر شخصیت حقیقی قرار می‌دهد:

«اما شخصیت حقیقی در پس این نقاب ظاهری است. این فرد صرف‌نظر از خصایص ظاهری، درونـاً و قلباً کیست؟ وفادار یا بی‌وفا؟ صادق یا دروغگو؟ مهربان یا بی‌رحم؟ شجاع یا بزدل؟ دست و دل‌باز یا خودخواه؟ بااراده یا ضعیف؟ شخصیت حقیقی را تنها می‌توان از طریق انتخاب در یک دوراهی بیان کرد. تصمیماتی که فرد در شرایط بحرانی و تحت فشار می‌گیرد معرف هویت اوست- هر چه فشار بیشتر باشد، انتخاب شخصیت حقیقی‌تر و عمیق‌تر است» (همان: 246).

این تمایز میان شخصیت ظاهری و شخصیت حقیقی ما را به یاد تعریف ارسطو از تراژدی می‌اندازد که در آن میان سیرت (که می‌توان آن را معادل شخصیت حقیقی در نظر گرفت) و گفتار و اندیشه که شخصیت ظاهری را عیان می‌کنند تمایز قائل می‌شود:

«اما سیرت آن امری است که شیوه‌ی رفتار یعنی همان طریقه‌ای را نشان می‌دهد که چون برای انسان مشکلی پیش آید آن طریقه را اختیار می‌کند و یا از آن طریقه اجتناب می‌نماید» (ارسطو، 1387: 124).

2-2-2- همذات‌پنداری[1]

«نظریه‌ای است در زیباشناسی و نقد ادبی. بنا به این نظریه، درون‌حسّی [همذات پنداری] تجربه‌ای عاطفی است که به موجب آن انسان خود را با آنچه مشاهده می‌کند، یکی می‌داند و گوئی در حواس فیزیکی موضوع مورد مشاهده مخصوصاً در حواس مربوط به حرکات و حالات آن مشارکت می‌یابد. به عبارت بهتر، انسان در تجربه‌ی درون‌حسّی از یک شیء بی‌جان یا موجود دیگر، خود را با آن یکی می‌داند» (داد،1382: 218).

در ادبیات سینمایی، همذات‌پنداری به معنای احساس یگانگی‌ای است که مخاطب با شخصیت اصلی فیلم پیدا می‌کند و به عبارتی خود را در جایگاه آن شخصیت قرار می‌دهد. «هر شخصی که به افسانه‌ای گوش می‌کند یا شاهد نمایش یا فیلمی است، در اولین مراحل داستان دعوت می‌شود تا با

[1] identification