تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۲/۲۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۵/۲۰
تاریخ چـاپ مقاله: ۱۴۰۳/۰۹/۰۱

پدرام رستمی[۱]، شهاب اسفندیاری[۲]، محمدجواد گهربخش[۳]، پریسا بصیری‌پور[۴]

# تصویر سینماگران بر پرده سینما:
# تحلیل جامعه‌شناختی بازنمایی هنرمندان سینما در فیلم‌های «خوک» و «رد کارپت»[۵]

## چکیده

سینما به‌عنوان یکی از مهم‌ترین ابزارهای هنری، رسانه‌ای و فرهنگی از زوایای مختلفی مورد بررسی و بحث قرار گرفته است، به‌خصوص در زمینه‌ی جامعه‌شناسی و تأثیر متقابلی که بین آن و جامعه است. جامعه‌شناسی را می‌توان مطالعه‌ی سیستماتیک جوامع بشری دانست که توجه خاصی به نظام‌های صنعتی مدرن می‌کند. مطالعه‌ی جامعه‌شناسی هنر در ساده‌ترین تعریف آن به بررسی رابطه‌ی هنر و جامعه می‌پردازد. سینما به‌عنوان هنر – صنعت مورد اقبال توده‌های مردم، همواره یکی از مهم‌ترین بسترهای بازنمایی مسائل در جامعه بوده است. در سال‌های اخیر با گسترش فناوری اطلاعات و ارتباطات و همچنین افزایش فعالیت هنرمندان در مسائل اجتماعی و سیاسی در جامعه و پررنگ‌تر شدن حضور آنان در زندگی مردم، مسئله‌ی بازنمایی تصویر هنرمندان در رسانه‌ها و بر پرده سینما اهمیت بیشتری یافته است. پژوهش حاضر باهدف بررسی چگونگی بازنمایی هنرمندان سینما در سینمای ایران و با استفاده از رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر و روش تحلیل مضمون انجام شده است. بدین‌منظور و برای بررسی هدفمندتر پنج محور مطالعاتی قابل‌بررسی در آثار سینمایی به‌عنوان شاخص‌های بازنمایی سینماگران تدوین و انتخاب شد که شامل جنسیت، محل جغرافیاییِ فعالیت هنری، طبقه‌ی اقتصادی، رابطه‌ی سینماگر با سایر هنرمندان سینما و رابطه‌ی سینماگر با مخاطبین و مردم جامعه است. در این پژوهش، فیلم «رد کارپت» و «خوک» به‌عنوان آثار مطرح و متأخر در زمینه‌ی بازنمایی هنرمندان سینما مورد بررسی قرار گرفتند. نتایج نشان می‌دهد رد کارپت با نگاهی هجو گونه به انتقاد از شایسته‌سالاری در سینمای ایران، حضور سینماگران ایرانی در جشنواره‌های خارجی و همچنین ارتباط میان سینماگران ایرانی و مردم می‌پردازد. خوک نیز با نگاه پسامدرنی و زبان هجو از فضاهای روشنفکری هنرمندان، روابط پوشالی میان آن‌ها و تأثیر فضای مجازی در روابط مردم طبقه متوسط و هنرمندان سینما انتقاد کرده و همچنین به شالوده شکنی تصویر آرمانی هنرمندان می‌پردازد.

**واژگان کلیدی:** بازنمایی، جامعه‌شناسی هنر، هنرمندان سینما، سینمای ایران، فیلم خوک، فیلم رد کارپت

[۱] کارشناسی ارشد سینما، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: p.rostami@student.art.ac.ir
[۲] استادیار گروه سینما، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
[۳] کارشناسی ارشد سینما، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
[۴] کارشناسی کارگردانی نمایش، دانشگاه آزاد شیراز، شیراز، ایران.
[۵] این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسنده مسئول با عنوان «تحلیل جامعه شناختی بازنمایی سینماگران در فیلم‌های ایرانی دهه ۷۰ تا ۹۰ شمسی» است.

## ۱. مقدمه

سینما به‌عنوان یکی از مهم‌ترین ابزارهای هنری، رسانه‌ای و فرهنگی از زوایای مختلفی مورد بررسی و بحث قرار گرفته است، به‌خصوص در زمینه‌ی جامعه‌شناسی و تأثیر متقابلی که بین آن و جامعه است. اما مباحثی نیز در این میان وجود دارند که تاکنون کمتر مورد توجه قرار گرفته‌اند و یا به‌صورت غیرمستقیم مورد پژوهش قرار گرفته‌اند، یکی از این موارد نحوه‌ی بازنماییِ هنرمندان سینما در فیلم‌های سینمایی است.

رسانه‌های همگانی، نهادهایی هستند که از یک‌سو هنجارها و قواعد مربوط به خود را ابداع می‌کنند و توسعه می‌دهند (قواعد و هنجارهایی را که مهره‌های اتصال آن‌ها به جامعـه و سایر نهادهای اجتماعی به شمار می‌روند)، و از سوی دیگر متقـابلاً توسـط جامعـه تنظیم می‌شوند و تحت نظارت قرار می‌گیرند (مهرداد، ۱۳۸۰: ۹). یکی از مهم‌ترین رسانه‌های همگانی، سینما است. سینما به‌عنوان ابزار فرهنگی موردتوجه غالب مردم در همه رده‌های سنی، همواره یکی از مهم‌ترین بسترهای بازنمایی مسائل در جامعه بوده است و با ساخت جلوه‌هایی از واقعیت اجتماعی آن‌ها را به نمایش می‌گذارد.

از منظر رویکرد بازتاب در جامعه‌شناختی، فیلم‌ها می‌توانند بازتاب مسائلی باشند که در جامعه در حال وقوع هستند. آثار هنری و رسانه‌ای را می‌توان بازتاب نگرش، عواطف، آرزو و یا آرمان‌های یک اجتماع خاص به شمار آوریم که هنرمند با آن‌ها هم‌ذات‌پنداری کرده است (ازکیا و همکاران، ۱۳۸۶). در طول تاریخ همواره دیدگاهی در مورد هنرمندان وجود داشته است مبنی بر نبوغ و انزوای هنرمند؛ دیانا کرین در این باره می‌گوید: «هنرمند در تصور عامه همچون نابغه‌ای است که اثر خود را به‌تنهایی و به‌دوراز هنرمندان دیگر خلق می‌کند» (کرین[1]، ۱۹۸۷: ۱۹). این تفکر در دنیای مدرن امروزی که شبکه‌های اجتماعی فراگیر و باعث سهولت در رابطه‌ی هنرمند و مردم شده‌اند، و همچنین بخش زیادی از هنر در همین بستر به مخاطبانش عرضه می‌شود، دچار تردید است. این موضوع به‌خصوص در مورد سینما به‌عنوان هنری گروهی که برای شکل‌گیری اثر نیازمند هنرمندانی در رشته‌های مختلف است، چندان صدق نمی‌کند.

اما بر اساس دیدگاه هوارد بکر، هنرمندان نابغه‌های منزوی و جداافتاده‌ای نیستند، آن‌ها درون یک دنیای هنر قرار دارند و اشکالی که خلاقیت آن‌ها به خود می‌گیرد بستگی به رابطه‌شان با دنیای هنر مربوطه دارد (الکساندر، ۱۳۹۶: ۲۱۲). از طرف دیگر هنرمندان در دنیای امروز همچنان و تا حدودی اسطوره‌ی رمانتیک را با خود یدک می‌کشند و جایگاه خاصی در میان مردم دارند و به‌نوعی قداست یافته‌اند، تا جایی که گاه در مسائل حیاتیِ جامعه نقش لیدر و رهبر را ایفا می‌کنند.

موضوع بازنمایی هنرمندان نیز ازآن‌جهت اهمیت بیشتری می‌یابد که جایگاه و تصویر هنرمند برای مردم در جوامع مختلف، و به‌ویژه جهان سوم، همواره مورد بحث بوده است، چراکه معمولاً تصور این است که آمال و آرزوی مردم و به‌خصوص نوجوانان و جوانان آن کشور را نمایندگی می‌کنند. این موضوع در مورد سینما به‌عنوان هنری نوظهور در میان سایر هنرها، اما فراگیر در این جوامع مهم‌تر است، چراکه ارزان و عامه‌پسند بودن سینما باعث شده است تا در دسترس بیشتر مردم قرار بگیرد و مردم بیشتر از سایر هنرها و یا هنرمندان با سینما و اهالی آن در ارتباط باشند. از سوی دیگر در دهه اخیر با گسترش فناوری اطلاعات و ارتباطات، فعالیت هنرمندان در شبکه‌های اجتماعی و همچنین شیوع مفهوم «سلبریتی» و افزایش اظهارنظرهای هنرمندان در مسائل اجتماعی و سیاسی، مسئله‌ی بازنمایی تصویر هنرمندان در رسانه‌ها و در خود سینما اهمیت بیشتری یافته است. اگرچه در ظاهر به نظر می‌رسد مرزهای سفت و

سختی در اطراف هنر و هنرمند کشیده نشده است، اما به آن معنا نیست که ورود به قلمروی هنر بدون قانون و فارغ از تأثیرات اجتماعی است؛ درواقع هنرمند شدن نیازمند مقدماتی است که بخش عمده‌ی آن مربوط به شرایط اجتماعی است (راودراد، ۱۳۹۱: ۱۴۷). یکی از بهترین راه‌ها برای دستیابی به تعریف و جایگاه هنرمند سینما با توجه به مسئله‌ی بازتاب در هنر، و به‌خصوص سینما و تقابل روابط تنظیمی میان جامعه و سینما بررسی فیلم‌هایی که در آن‌ها شخصیت اصلی را هنرمندان سینما تشکیل می‌دهند. بدین منظور در این پژوهش با بررسی موردی فیلم رد کارپت و فیلم خوک که جزو متأخرترین و مطرح‌ترین آثار سینمای ایران در این زمینه هستند، تلاش می‌شود تا به این پرسش که «سینماگران در سینما چگونه بازنمایی شده‌اند؟» پاسخ داده شود.

## ۲. پیشینه پژوهش

در زمینه‌ی بازنمایی هنرمندان سینما در سینمای ایران تاکنون پژوهش شایان توجهی صورت نپذیرفته است. برخی از کتب و مقالات اشاره‌هایی به مبحث هنرمندان سینما داشته‌اند که البته در آن‌ها اشاره‌ای به بازنمایی آن‌ها در فیلم‌ها صورت نگرفته است. از جمله‌ی این آثار می‌توان به کتاب جامعه‌شناسی هنرها، شرحی بر اشکال زیبا و مردم‌پسند هنر نوشته‌ی ویکتوریا الکساندر و ترجمه اعظم راودراد (الکساندر، ۱۳۹۶) اشاره کرد که در فصلی تحت عنوان «هنرمندان» توضیح کاملی درباره هنرمند، ویژگی‌های هنرمند و جایگاه او در جامعه می‌کند. از جمله کتب دیگری که جامعه‌شناسیِ هنرمندان سینما را مورد بحث قرار داده نیز می‌توان به جامعه‌شناسی سینما و سینمای ایران تألیفِ اعظم راودراد (راودراد، ۱۳۹۱) اشاره کرد که در این کتاب نیز فقط به مسئله‌ی خود هنرمندان سینما و ویژگی‌های یک هنرمند پرداخته شده است. از جمله مقالات نیز می‌توان به مقاله «ویژگی‌های جامعه‌شناختی سینماگران ایرانی» نوشته‌ی اعظم راودراد (راودراد، ۱۳۸۷) اشاره کرد که در آن‌ها به بررسی ویژگی‌های اجتماعی هنرمندان سینمای ایران و همچنین تأثیرات محیط اجتماعی بر آن‌ها می‌پردازد. از میان پژوهش‌های پیشین، نزدیک‌ترین آن‌ها پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد با عنوان «مطالعه‌ی بازنمایی سینما در سینما با رویکرد پساساختارگرایی در سینمای داستانی ایران» نوشته سعید حبیبی و با راهنمایی فرشاد عسگری کیا (حبیبی، ۱۳۹۴) است که در آن نیز به مبحث بازنمایی هنرمندان اشاره مستقیمی نشده و تمرکز اصلی بر روابط ترامتنی و پساساختارگرایی است. درنتیجه این پژوهش در ساختار و رویکرد بدیع است.

## ۳. مبانی نظری

برای بررسی تصویر نمایش داده شده از سینماگران در سینما ابتدا لازم است به توضیح و تعریف دو رویکرد مهم در این زمینه یعنی «بازنمایی» و «بازتاب» پرداخته شود.

در فرهنگ لغات تخصصی مطالعات رسانه و علوم ارتباطی با گردآوری جیمز واتسون و آن هیل، در ذیل عنوان بازنمایی چنین نوشته شده است:

«کارکرد اساسی و بنیادین رسانه‌ها عبارت است از «باز – نماییِ» واقعیت‌های جهانِ خارج برای مخاطبان؛ اغلب دانش و شناخت ما از جهان به‌وسیله رسانه‌ها ایجاد می‌شود و درک ما از واقعیت به‌واسطه‌ی و به میانجیگری روزنامه‌ها، تلویزیون، تبلیغات و فیلم‌های سینمایی و غیره شکل می‌گیرد.» (واتسون و آن هیل[۲]، ۲۰۱۵).

مفهوم بازنمایی در رسانه‌ها عبارت است از ساختی که رسانه‌های جمعی از جنبه‌های مختلف واقعیت مثل افراد، مکان‌ها، اشیا، اشخاص، هویت‌های فرهنگی و دیگر مفاهیم مجرد ایجاد می‌کنند. تجلی بازنمایی‌ها ممکن است به‌صورت گفتاری، نوشتاری یا تصاویر متحرک باشد (دایر[۳]، ۲۰۰۵: ۱۸).

در پژوهش‌های جدید، مفهوم بازنمایی تحت تأثیر آثار استوارت هال [۴]است. او در زمینه‌ی مطالعات فرهنگی، مفهوم بازنمایی را بهره‌جویی از «زبان» جهت تولید نکته‌ای معنادار در باب جهان تعریف کرده است. وی می‌گوید معنا در ذات وجود ندارد، بلکه ساخته می‌شود و نتیجه و محصول یک رویه‌ی دلالتی است. از نظر وی سه رویکرد، نحوه‌ی بازنمایی از راه زبان را پوشش می‌دهند: «رویکرد بازتابی»، «رویکرد تعمدی» و «رویکرد برساخت‌گرا». در رویکرد بازتابی باور این است که، معنا در جهان وجود دارد و زبان همانند آینه‌ای آن را بازتاب می‌دهد. در رویکرد تعمدی بیان می‌شود که مؤلف معنای منحصربه‌فرد خود را از راه زبان تحمیل می‌کند. در دیدگاه برساخت‌گرا نیز بر ماهیت عمومی و اجتماعی زبان تأکید می‌شود. بر اساس این دیدگاه، این جهان مادی نیست که حاوی و ناقل معنا است، بلکه سیستم زبان که ما برای ارائه‌ی مفاهیم خود از آن استفاده می‌کنیم، مسئول و بستر اصلی تولیدِ معنا به شمار می‌آید. استوارت هال رویکرد بازتابی و تعمدی را رد می‌کند و تمرکزش را بر رویکرد برساخت‌گرا قرار می‌دهد (مهدی زاده، ۱۳۸۷: ۲۷-۲۲). بدین ترتیب او بازتاب را در برابر بازنمایی از درجه اعتبار ساقط می‌کند، زیرا اولی را امری ناممکن به‌حساب آورده است. اما آیا تمایز بازتاب و بازنمایی به این اندازه صریح و قطعی است؟ در ادامه برای پاسخ به این پرسش به بررسی معنای ضمنی رویکرد بازتاب و سپس مقایسه آن در مقابل بازنمایی پرداخته شده است.

رویکرد بازتاب، در تفکر مارکسیستیِ زیربنا و روبنا ریشه دارد. تحلیل مارکسیستی مفهوم فرهنگ را مبهم رها نمی‌کند، بلکه این دعوی دقیق‌تر پیش می‌نهد که آثار هنری مولود، و درعین‌حال بازتابنده‌ی «شرایط مادی» یک جامعه در زمان معینی هستند. (مارکس[۵]، ۱۹۷۷ [۱۸۵۹]: ۲۱). در ساده‌ترین شکل ممکن می‌توان گفت رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر مشتمل بر حوزه‌ی گسترده‌ای از تحقیقات است که مبنی بر این عقیده مشترک هستند که هنر آیینه‌ی جامعه است یا هنر به‌واسطه‌ی جامعه مشروط شده یا تعین می‌یابد (الکساندر[۶]، ۲۰۰۳: ۲۱).

نظریات لوسین گلدمن جامعه‌شناس و نظریه‌پرداز فرانسوی درباره‌ی هنر و ادبیات که بر اساس ساخت‌گرایی تکوینی [۷] شکل گرفته در دسته‌ی رویکرد بازتاب قرار می‌گیرند. ساخت‌گرایی تکوینی مفهوم مهمی است که قاطبه‌ی نظریه بازتاب لویسن گلدمن را در بر می‌گیرد. این مفهوم ساخت‌ها را به منزله‌ی اجزای بنیادین تشکیل‌دهنده‌ی آثار هنری مطالعه می‌کند. ساخت‌گرایی تکوینی بر این فرضیه‌ی اساسی بنیان دارد که خلاقیت ادبی یک ویژگی جمعی دارد که از راه یکنواختی یا انسجام ساخت‌های آن با ساخت‌های ذهنی گروه‌های اجتماعی هم‌عصر خود، قابل‌ردیابی است و همین‌طور با این ساخت‌های ذهنی رابطه‌ای منطقی دارد. اما از نظر محتوا، نیازی نیست که جهان تخیلی حاصل از این ساخت‌ها، جهانی حقیقی باشد که نمایش‌دهنده‌ی واقعیت این گروه‌ها است. درواقع از نظر محتوا، نویسنده آزادی کامل دارد. به نظر گلدمن تنها در معدودی از آثار ادبی میان دو نوع ساخت (ساخت اجتماعی و ساخت فرهنگی) تطابق وجود دارد و تنها همین آثار، ارزش تحلیلِ جامعه‌شناختی دارند (گلدمن[۸]، ۱۹۸۱: ٦٧). فقط در این آثار است که تجربه گروه و ساخت آگاهی جمعی آن دقیقاً به‌واسطه‌ی نویسنده بازتاب یافته

است و برخلاف آن، آثاری که فقط تجربه‌ای شخصی را بازتاب می‌دهند، دارای ساخت منسجمی نیستند. در حقیقت، هنرمند حقیقی فقط آگاهی جمعی گروه را بازتاب نمی‌دهد، بلکه ورای از آن، آنچه را گروه به طور ناآگاهانه تصور و حس می‌کند، و نه‌چندان آشکار و از روی ابهام به‌سوی آن گام برمی‌دارد، برای گروه روشن می‌سازد. درواقع، ساختارهای دستوری که به آگاهی جمعی نظم می‌دهند و با جهان تخیلی آفریده‌ی هنرمند جابه‌جا شده‌اند، در قاموس فرویدی که واپس‌زدگی را مفروض می‌گیرد، نه آگاهانه‌اند و نه ناخودآگاهانه، بلکه فرایندهای ناآگاهانه‌اند از پاره‌ای جهات از همان نوع که طرز کار ساختارهای عضلانی یا عصبی را اداره می‌کنند و ویژگی خاص حرکات و ژست‌هایمان را مشخص می‌کند، بدون آنکه آگاهانه باشند، یا نه سرکوب‌شده (لالمان، ۱۳۹٤).

در گرایش‌های جامعه‌شناسانه‌ی گلدمن به ادبیات و هنر مفاهیم «جهان‌نگری[۹]» و «فرد استثنایی[۱۰]» به‌کرات مورد استفاده قرار گرفته‌اند. گلدمن معتقد است خاستگاه جهان‌نگری‌ها، گروه‌های اجتماعی‌اند. این گروه‌ها فرایند مبدل شدن به طبقات اجتماعی را می‌گذرانند و تنها طبقات اجتماعی هستند که عمل آن‌ها منجر به خلاقیت فرهنگی خواهد شد و همین‌ها خاستگاه جهان‌بینی‌ها هستند (گلدمن، ۱۹۷۵: ۱۶۰).

به باور لوسین گلدمن تجربه‌ی یک فرد محدودتر و فقیرتر از آن است که بتواند چنین جهان‌بینی و درواقع، ساختاری را بیافریند. این ساختار ذهنی محصول فعالیت جمعیِ شمار بسیاری افراد است که در وضعیت مشابهی زیست کرده‌اند. البته ساختارهای ذهنی، یا انتزاعی‌تر گفته باشیم را می‌شود مقولاتی نامید که درعین‌حال هم آگاهی تجربی یک گروه اجتماعی را اداره می‌کند، و هم جهان تخیلی‌ای که نویسنده می‌آفریند. در حقیقت، جهان‌نگری تنها در آگاهی فردی اعضای گروه، به طور نمونه فرد هنرمند، که می‌تواند چنین جهان‌بینی‌ای را در اثر هنری خودش بازتاب کند، وجود دارد (لالمان، ۱۳۹٤: ۱۹۳-۱۸۸). اینجا است که دومین مفهوم گلدمنی، «فرد استثنایی»، بروز می‌کند. گلدمن باور دارد که هر فردی نمی‌تواند تصویر منسجمی از جهان‌بینی هم‌عصر خویش را در کار هنری‌اش بازتاب دهد. فقط یک فرد، آن‌هم فرد استثنایی، است که می‌تواند چنین کاری کند. فرد استثنایی شخصی است که نه‌تنها درون گروه اجتماعی عجین شده است، بلکه نسبت به ارزش‌ها و باورهای گروهش، خودآگاهی بسیاری دارد و این موجب می‌شود او در خلق اثر بازتابی دوره‌ی معینی از تاریخ توانا باشد. در حقیقت، نقطه‌نظر گلدمن چنین است که اثربخشی یک شاهکار ادبی/هنری، به دلیل فهم نویسنده/هنرمند از آگاهی گروهی نیست، چراکه ورود به حوزه‌ی هنر همچنین نیازمند چیره‌دستی در قواعد و قراردادهای زیبایی‌شناختی است. نمی‌شود چنین برداشت کرد هر که بیش از دیگران درون گروه اجتماعی عجین شده و بیش از سایرین از تمایلات و باورها و جهان‌بینی آن آگاهی دارد، قادر خواهد بود بهترین اثر هنری مربوط به آن گروه را همچنین خلق کند. فرد باید درعین‌حال هنرمند بزرگی نیز باشد. با تعمق و تأمل در نظریات گلدمن می‌توان معیارهای جهان‌شمول برای مطالعه‌ی چگونگی بازتاب هنرمند سینماگر ترسیم کرد که تنها به نظریات گلدمن محدود نمی‌شود بلکه قابلیت تعمیم‌پذیری به قاطبه‌ی نظریات این حوزه را دارا است.

حال برای آنکه در مقام قیاس دو تعبیر بازنمایی و بازتاب با یکدیگر عمل کنیم، باید گفت طریقه‌ی بازنمایی گروه‌های اجتماعی در آثار هنری، خود بازتاب علایق و ارزش‌های گروه اجتماعی حاکم و به‌وسیله‌ی آن، ارزش‌های اجتماعی مسلط در جامعه است. مبنای تفاوت نگره‌ی بازتاب و نگره‌ی بازنمایی شناخت‌شناسانه است. درحالی‌که نظریه‌ی بازتاب بر پایه‌ی اعتقاد به وجود جهان عینی و واقعیت عینی

بیرون از ذهن فاعل شناخت یعنی انسان است، اساسِ نظریه‌ی بازنمایی با ایده‌ی برساخته شدن واقعیت از طریق زبان است و بنابراین نفی امکان دسترسی به واقعیت عینی شکل می‌گیرد. باور نگره پردازان بازتاب بر آن است که آثار هنری جنبه‌هایی از واقعیت اجتماعی را به نمایش می‌گذارند، حال‌آنکه در نظریه‌ی بازنمایی معتقدند که آثار هنری جنبه‌های واقعیت را می‌سازد و سپس به نمایش می‌گذارد. در بازتاب، این جنبه‌ها محدود به شرایط تولید اثر هنری و محدودیت‌های آینه (اثر هنری) در بازتاب عینی واقعیت است که موجب می‌شود اثر هنری با واقعیت فاصله داشته باشد، اما در بازنمایی، این جنبه‌ها محدود به گزینش ابعادی از واقعیت می‌شود که متناسب با ارزش‌های گروه اجتماعی حاکم است.

هر دو مفهوم بازنمایی و بازتاب ادعای نمایش واقعیت در آثار هنری را خاطرنشان می‌سازند و چگونگی این نمایش را تشریح می‌کنند. هر دو مفهوم به‌نوعی این نمایش را بر اساس جهت‌گیری و دارای انحراف از واقعیت نشان می‌دهند. در هر دو مورد نیز محقق می‌تواند میزان جهت‌گیری و انحراف از واقعیت را، که همواره در حال تغییروتحول است، معین کند؛ این مسئله در بازتاب، با بررسی عمیق‌تر شرایط اجتماعی صورت می‌گیرد، و در بازنمایی، با تحلیل‌های متنی اثر هنری که متون را شالوده‌شکنی کرده و ماهیت ایدئولوژیک آن‌ها را برملا می‌کند، این امر تحقق می‌یابد.

اما تفاوت این دو مفهوم آنجایی است که مفهوم بازنمایی، برعکس مفهوم بازتاب، در تقابل سرراست و مستقیم با مفهوم شکل‌دهی بنا نمی‌شود. درواقع، نظریه‌ی بازنمایی با مفهوم شکل‌دهی نزدیکی بیشتری دارد تا با مفهوم بازتاب. چنان‌که اندیشمندان قائم به این نظریه، خود به این امر اذعان دارند که آثار هنری چگونه با نمایش واقعیت به شیوه‌ای که منتهی به کلیشه‌سازی و طبیعی‌سازی می‌شود، واقعیت بازنمایی شده را لایتغیر، فرازمانی و فراتاریخی جلوه می‌دهند و باعث تسلیم مخاطب به آن می‌شوند. این تفاوت ظریف موجب می‌شود مفهوم بازنمایی در مطالعات فرهنگی کارکرد بیشتری داشته باشد که هدفش نقد فرهنگی جامعه و آشکار کردن قدرت پنهان در لایه‌های درونی هنر و فرهنگ است و دو مفهوم بازتاب و شکل‌دهی در جامعه‌شناسی هنر بیشتر کارکرد داشته باشند که هدفش شناخت رابطه‌ی بین هنر و جامعه، به‌منظور شناخت بهتر جامعه است.

بدین ترتیب بررسی آنچه به‌عنوان نمایش جنبه‌هایی از واقعیت در آثار سینمایی مطرح می‌شود، نیازمند در نظر گرفتن هر دو رویکرد بازتاب و بازنمایی است.

## ۴. روش پژوهش

روش تحقیق در این پژوهش از نوع کیفی و رویکرد ترکیبی به‌صورت توصیفی و تحلیلی است. بدین منظور با استفاده از روش تحلیل محتوا که یکی از روش‌های بنیادین مشاهده‌ی اسنادی به شمار می‌آید و از طریق آن می‌شود متون و به‌واقع هر نوع سند ثبت و ضبط‌شده‌ای را، چه مرتبط به زمان گذشته، و چه اکنون، مورد ارزیابی و تحلیل دقیق قرار داد، به بررسی اثر منتخب پرداخته خواهد شد. در این شیوه، پژوهشگر به‌جای کاوش در باورها، ارزش‌ها و بینش‌های افراد، با روش‌های متنوع به تحلیل پیام‌های تولیدشده‌ی آثار اسنادی آن‌ها مبادرت می‌ورزد.

گردآوری اطلاعات در این پژوهش به روش کتابخانه‌ای است و بخشی از داده‌ها نیز با روش تحلیل محتوا به دست خواهند آمد. در ابتدا چارچوب نظری و محتوایی رویکرد بازنمایی و بازتاب مورد بررسی قرار

گرفتند. سپس باتوجه‌به این چارچوب المان‌هایی در قرابت با خوانش‌های جامعه‌شناختی ترسیم شده و نمونه‌ی موردی بررسی خواهد شد. نمونه‌های موردی در این فیلم‌های سینمایی رد کارپت ساخته رضا عطاران و خوک ساخته‌مانی حقیقی هستند که بر اساس نمونه‌گیری هدفمند (غیرتصادفی) و به دلیل متأخر بودن، داشتن نگاه آوانگارد و هجو گونه در این زمینه انتخاب شده‌اند.

## ۵. نگاهی بر محورهای مطالعاتی بازنمایی سینماگران

برای بررسی بهتر و هدفمندتر بازنمایی سینماگران در آثار سینمایی لازم است تا ابتدا معیارهایی تعیین شود تا بتوان با تحلیل آن‌ها در آثار سینمایی به نتایجی معتبر رسید. تعیین معیارهایی جامع که ابعاد مختلف جامعه‌شناختی سینماگران را تشکیل دهند و بررسی آن‌ها در آثار سینمایی منتخب وضعیت فیلم‌ها و روند بازنمایی سینماگران در سینمای ایران را مشخص می‌کند. در راستای تعیین معیارهای فوق، بررسی ابعاد مختلف زندگی هنرمندان سینما لازم است. مطالعات صورت‌گرفته در حیطه‌ی جامعه‌شناسی هنر و هنرمندان اگرچه تمرکز خود را بر سینماگران و یا تصویر هنرمندان در اذهان مردم نگذاشته است اما از میان آن‌ها می‌توان به معیارها و سرفصل‌های ابتدایی و اولیه به‌منظور بررسی ابعاد مختلف زندگی هنرمندان سینما دست یافت.

اولین مورد از ابعاد زندگی سینماگران مسئله جنسیت آن‌ها است، سینما یک رسانه و درعین‌حال هنر است و بازنمایی جنسیت در آن همواره مورد بحث و نقد پژوهشگران فمینیست بوده است. از نظر آن‌ها، زنان در مقابل مردان به‌عنوان ابژه‌ها یا موجوداتی حاشیه‌ای بازنمایی می‌شوند. ازاین‌رو بررسی این مسئله چگونگی بازنمایی زنان و مردان سینماگر لازم می‌نمایاند. (بشیریه، ۱۳۷۹: ۱۱٤) مسئله‌ی بعدی چگونگی گذران زندگی هنرمندان و امرار معاش آن‌ها در جامعه است، چراکه سینماگران شغلی را برگزیده‌اند که در بسیاری از حیطه‌ها تعریف واضحی در ذهن مردم برای آن وجود ندارد و همچنین می‌توان گفت سطح رفاه و توانایی مالی آن‌ها تأثیر مستقیمی بر جایگاه آنان نزد مردم می‌گذارد. مورد بعدی شرایط کار هنرمندان سینما است، همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، سینما برخلاف سایر هنرها نیازمند شرایط، تجهیزات و امکانات خاصی است. ازاین‌رو آن را می‌توان تنها هنری با این ویژگی‌ها دانست و در نتیجه هنرمندان سینما باید در موقعیت و شرایطی قرار گیرند که دسترسی کافی به این عوامل داشته باشند. مسئله‌ی بعدی در جامعه‌شناختی هنرمندان سینما که پایه و اساس آن را نیز شکل می‌دهد، ارتباطات آن‌ها به‌عنوان عضوی از جامعه است که می‌توان آن را به دو گروه ارتباط درون‌گروهی که میان طبقه اجتماعی و هنری سینماگران برقرار است و ارتباط با توده مردم تقسیم‌بندی کرد.

### ۵-۱. جنسیت

جنسیت همواره امری بحث‌برانگیز در سینما بوده است. تحقیقات اندکی که درباره‌ی جنسیت فیلم‌سازان در کشور ایران صورت گرفته، نشان‌دهنده‌ی آن است که تنها درصد انگشت‌شماری از آن‌ها را زنان تشکیل می‌دهند. اعظم راودراد در کتاب جامعه‌شناسی سینما و سینمای ایران طی پژوهشی در اواخر دهه هشتاد به این نتیجه می‌رسد که فقط حدود ۲/۵ درصد از کارگردانان ایرانی در آن دوران زن و مابقی مرد بوده‌اند (راودراد،۱۳۹۱: ۱۵۲). همچنین آثار محدودی با محوریت سینماگران زن در سینمای ایران

ساخته شده است که بیشتر آن‌ها نیز در دو دهه اخیر شمسی است. در دهه هفتاد شمسی، بهرام بیضایی با فیلم «سگ‌کشی»، در دهه هشتاد عباس کیارستمی با فیلم «شیرین» و در دهه‌ی نود جعفر پناهی با فیلم «سه‌رخ» در تلاش بوده‌اند تا پرسونای متفاوتی از زن را به تصویر کشند. عدم وجود مطالعات و پژوهش‌های تخصصی در این زمینه و بررسی بازنمایی سینماگران از منظر جنسیت، اهمیت بررسی این موضوع را دوچندان می‌کند.

## ۵-۲. محل جغرافیای فعالیت هنری

در زمینه‌ی تولید اثر سینمایی در ایران، تهران کانون اصلی ساخت فیلم‌های بلند سینمایی در کشور است. هرچند برخی فعالیت‌های مستقل در قالب انجمن سینمای جوانان کشور و مشابه آن در برخی شهرستان‌ها جهت تولید فیلم‌های کوتاه و مستندِ مستقل صورت می‌گیرد. اما قریب به‌اتفاق کلیه‌ی فیلم‌های بلند سینمایی کشور، به‌خصوص سینمای بدنه، سالانه در تهران مراحل مختلف پیش‌تولید، تولید، پس‌تولید و سپس همان‌طور که گفته شد توزیع و پخش را طی می‌کنند. وجود لوکیشن‌های مجهز و آماده‌ی مختلف و متنوع سینمایی که فقط در شهر تهران یافت می‌شود، باعث شده فیلم‌سازان برای ساخت فیلم به خارج از تهران کمتر رغبت داشته باشند.

در یکی از تحقیقات اندکی که در این باره صورت گرفته می‌توان به پژوهش آماری اعظم راودراد اشاره کرد. او طی پژوهشی در اواخر دهه‌ی هشتاد، به این نتیجه اشاره می‌کند که در حدود ۴۴ درصد جامعه‌ی کل آماری کارگردانان در تحقیق می‌شود متولد تهران هستند و مابقی در شهرستان‌های دیگر به دنیا آمده‌اند. همچنین بر اساس داده‌های حاصل‌شده از مطالعه‌ی کتاب‌های مربوط به تاریخ سینما و کارگردانان سینمای ایران، با تقریب می‌شود گفت همگی آن‌ها در شهر به دنیا آمده بوده‌اند. (راودراد، ۱۳۹۱: ۱۵۳).

راودراد چنین نتیجه می‌گیرد که محل به‌دنیاآمدن به لحاظ جغرافیایی بر روند هنرمند شدن، و به طور خاص سینماگر شدن، افراد مؤثر است. وی استدلال می‌کند که وجود امکانات و تسهیلات هنری و فیلم‌سازی بیشتر در تهران، و بعد از آن در شهرهای بزرگ شش‌گانه‌ی پژوهشِ او، موجب دسترسی بیشتر و در نتیجه بهره‌گیری بیشتر از آن‌ها می‌شود (راودراد، ۱۳۹۱: ۱۵۳).

## ۵-۳. طبقه‌ی اقتصادی

افرادی که تحت عناوین مختلف وارد نظام فیلم‌سازی می‌شوند، از همان ابتدای ورود سینما به ایران تا امروز، نیازمند شرایطی هستند که استطاعت مالی فرد یکی از آن‌ها است. امروزه برای ورود به حرفه‌ی فیلم‌سازی، یا تصویربرداری، یا تدوینگری و امثال آن در بدنه‌ی سینما باید دوره‌های مختلف آموزش نیمه‌حرفه‌ای و حرفه‌ای طی شده باشد که پیش‌شرط آن صرف هزینه‌های بسیار در این دوره‌ها است تا بتوان نسبت به این مسائل فنی آگاهی یافت. همچنین با توجه به اینکه مرکز آموزش بسیاری از این دوره‌ها به‌صورت اصولی در پایتخت است، بنابراین فرد هنرجو اگر در شهرستان باشد، باید مبالغ بسیاری هزینه کند تا بتواند ابتدا در تهران ساکن شود، و سپس در این دوره‌های آموزشی، چه به‌صورت دانشگاهی و آکادمیک و چه به‌صورت خصوصی و آموزشگاهی، شرکت کند. اصولاً در ایران، به دلیل ساختارها و مناسبات غلطی که در نظام سینمایی کشور حاکم است، برای ورود به سینمای بدنه باید هزینه‌های مختلف و قابل‌توجهی پرداخت، که

پیش از همه چیز داشتن وضعیت مالی مناسب از شرایط اصلی و ناگزیر آن است. این‌که غالب سینماگران با توجه به از تحصیلات دانشگاهی برخوردار هستند، خود به شیوه‌ای غیرمستقیم بیانگر خاستگاه اقتصادی متوسط روبه‌بالا و بالای آن‌ها است که توان بهره‌جویی این نوع از تحصیلات را برای آن‌ها فراهم کرده است. مطابق با چنین ادعایی، اعظم راودراد با ملاحظه‌ی جامعه‌ی آماری ۲۷۴ کارگردان کشور به این نتایج به‌صورت تقریبی دست پیدا می‌کند: ۵۲ درصد کارگردانان دارای تحصیلات هنری دانشگاهی در زمینه‌ی سینمایی و غیرسینمایی، ۱۲ درصد کارگردانان دارای تحصیلات دانشگاهی غیر هنری، و ۳۶ درصد کارگردانان فاقد تحصیلات دانشگاهی هستند (راودراد، ۱۳۹۱: ۱۶۱). به‌طورکلی موضوع طبقه اقتصادی هنرمندان سینما، موضوعی پرتناقض و همواره پرحاشیه بوده است و بررسی بازنمایی این موضوع در آثار مطرح سینمای ایران تا حدودی می‌تواند جزئیات این موضوع را شفاف‌تر کند.

### ۵-۴. نحوه‌ی ارتباط با سایر هنرمندان سینما

در کتاب جامعه‌شناسی هنرهای ویکتوریا الکساندر و به نقل از تحقیق‌های ویلیام بایلبی و دنیس بایلبی عنوان شده که در حوزه‌ی فیلم‌نامه‌نویسی در سینمای هالیوود و همچنین تلویزیون، تنها نویسندگان محدودی می‌توانند به طور مداوم به فعالیت بپردازند. آن‌ها با توجه به سیستم قرارداد کوتاه‌مدت در هالیوود و تعداد محدود آثار پیشنهادی برای کار در حوزه‌ی نویسندگی سینما و تلویزیون اشاره می‌کنند که «امتیاز انباشتی» ای که ناشی از موفقیت هنرمندان سینما در مراحل ابتدایی است، باعث می‌شود برخلاف افرادی که احتمالاً در یک مرحله شکست بخورند، از شانس بیشتری برای پیشنهادهای کاری در برنامه‌ها و فیلم‌های پیشِ رو برخوردار باشند. این مسئله موجب شده که دسته‌ی کوچکی از هنرمندان نخبه‌ی موفق، و گروه بزرگی از هنرمندان بیکار تشکیل شود. این مسئله‌ی تمایز در بین هنرمندانِ همواره مشغول و آن‌هایی که بیشتر اوقات از کار محروم هستند، به عوامل مختلفی بستگی دارد. بایلبی و بایلبی تبعیض‌های صورت‌گرفته بین جامعه‌ی آماری بزرگی از نویسندگان سینما و تلویزیون با شرایط یکسان و تنها یک متغیر را بررسی کرده‌اند که این شاخص‌ها می‌تواند در اولویت قراردادن یک هنرمند بر دیگری و بازار اشتغال در نظام هالیوود تأثیرگذار باشد: جنسیت، نژاد و سن (الکساندر، ۱۳۹۶: ۲۲۴-۲۲۰).

در طول این چند دهه فیلم‌های مختلفی در سینمای ایران بر پرده‌ی سینماها رفته که به بازنمایی رابطه‌ی مثبت یا منفی بین اهالی سینما پرداخته است، و به‌نوعی یا پارادایم تأیید و یا رد را میان هنرمندان سینما مطرح کرده است. به‌عنوان نمونه فیلم «وقتی همه خوابیم»، «اعتراض» بهرام بیضایی نسبت به مناسبات و روابط غلط حاکم در سینمای بدنه به‌حساب می‌آید. همچنین، فیلم «خوک» به کارگردانی مانی حقیقی، که به طور جزئی در این پژوهش به آن پرداخته می‌شود، به بازنمایی روابط میان هنرمندان سینما در ابعاد مختلف می‌پردازد. به‌طورکلی روابط هنرمندان سینما به‌عنوان هنری گروهی نیز از مسائل مهم در زمینه‌ی شناخت جامعه از طبقه‌ی سینماگران است.

### ۵-۵. نحوه‌ی ارتباط با مردم

هنر سینما به لحاظ ماهیتی از بدو پیدایش در کشورهای اروپای غربی و آمریکا، یک هنر مردم‌محور بود و با توده‌های جمعیتی پیوند داشت. سینما، این تفریحِ ارزان و هنرِ به قول آرنولد هاوزر «دموکراتیک»،

یکی از عمومی‌ترین و جالب‌ترین تفریحات بشر به‌حساب آمد، چنان‌که قرن بیستم که سرآغاز آن با ظهور سینما قرین شد را می‌توان عصر سینما نامید. سینما با تمام گستردگی که دارد، یک بستر برای مخاطبان خود فراهم کرده تا با یک تصویر و آهنگ حس مشترک را منتقل کند. قدرت انتقال حس مشترک از پرده‌ی سینما به میلیون‌ها میلیون نفر باعث محبوبیت سینمایی شده که در ابتدا آن را یک پدیده علمی - صنعتی می‌دانستند و در سال‌های جنگ جهانی اول به‌عنوان یک وسیله‌ی نمایشی و سرگرمی، رونق تجاری یافت. آرنولد هاوزر معتقد بود «فقط یک هنر جوان مثل سینما، بی‌آنکه سطحی باشد، می‌تواند برای عموم مردم قابل‌فهم باشد» (هاوزر، ۱۳۸۸: ۴۳۶). سینما به‌تدریج گسترش یافت و به‌سرعت تبدیل به هنر هفتم شد، هنری با تأثیرگذاری بسیار زیاد که تحت‌تأثیر جریان‌های سیاسی و اجتماعی بود و بر آن‌ها تأثیر می‌گذاشت. این پدیده در حال حاضر نیز کارکرد خود را حفظ کرده است و همچنان از مهم‌ترین ابزارها و رسانه‌های هنری برای رساندن مفاهیم مختلف، مثل رضایت و هم‌سویی یا اعتراض و مخالفت است. سینما این ظرفیت را دارد که یک اجماع کلی با فرهنگ و خاطره‌ی مشترک بیافریند و با زیبایی‌شناختی‌های خاص خود یک اثر را برای نسل‌های گوناگون جاودان سازد.

همواره این مردم نیستند که از هنرمند سینما توقع دارند. گاه این رابطه معکوس می‌شود و این هنرمندان هستند که از مردم توقع دارند. در طول تاریخ سینمای ایران و در دهه‌های اخیر، فیلم‌های بسیاری بوده که به بازنمایی رابطه‌ی هنرمندان، و به‌ویژه اهالی سینما، و مردم جامعه‌ی پیرامونِ آن‌ها، و درک و فهم متقابلی که بین آن‌ها شکل می‌گیرد/نمی‌گیرد، پرداخته است. برای مثال بسیاری از فیلم‌های بهرام بیضایی بر این بنیان شکل‌گرفته که جامعه‌ی هنرمندان را به تصویر بکشد. جامعه‌ای که ازیک‌طرف انعکاس مسائل و مشکلات مورد بررسی هنرمند از جامعه‌ی واقعی است و از طرف دیگر نشان‌دهنده‌ی تمایل و خواسته‌ی او برای دگرگونی در جامعه در جهت برطرف شدن مشکلاتی که جامعه با آن دست‌به‌گریبان است و رسیدن به یک جامعه‌ی آرمانی از منظر سینماگرِ برجسته است. بااین‌حال همان‌طور که اعظم راودراد و کیارش همایون‌پور در مقاله‌ی خود با عنوان «جامعه‌ی هنرمند و هنرمند جامعه: تحلیل جامعه‌شناختی آثار سینمایی بهرام بیضایی» اشاره می‌کنند، تصویر نهایی جامعه‌ی نشان‌داده‌شده در فیلم‌های بیضایی، جامعه‌ای پر از تنش و مناسبات غلط است که با هنرمند روشنفکر خود سر ناسازگاری دارد. هنرمندِ روشنفکر هر چه در برابر این مناسبات نابجا مقاومت می‌کند، درنهایت خود را بیگانه‌ای طردشده از سوی جامعه‌ی خودش می‌انگارد (راودراد و همایون‌پور، ۱۳۸۳: ۹۴-۸۵). به‌طورکلی می‌توان گفت که مسئله رابطه‌ی میان هنرمندان سینما و مردم در طول تاریخ سینما و با گسترش فضای رسانه و شبکه‌های مجازی بیشتر و نزدیک‌تر شده است و همین موضوع نیز باعث اهمیت بررسی این روابط در سینما است.

## ۶. بررسی نمونه: فیلم ردکارپت (۱۳۹۲)

### ۱-۶. خلاصه فیلم

هنرمند آماتور سینما (رضا عطاران) به‌منظور ملاقات با استیون اسپیلبرگ یا وودی آلن و ارائه‌ی یک فیلم‌نامه به آن‌ها به جهت ساخت فیلم سینمایی بر اساس آن، تصمیم می‌گیرد به جشنواره‌ی فیلم کن که در کشور فرانسه برگزار می‌شود، سفر کند تا بتواند در آنجا با آن‌ها دیدار داشته باشد. اما این سفر دردسرهایی برای او به همراه دارد. درنهایت، رضا که توسط یک هم‌وطن سرمایه‌اش را ازدست‌داده، تنها و درمانده، بدون این‌که به

اسپیلبرگ یا آلن دسترسی پیدا کند، در آرزوی بازگشت به ایران در گوشه‌ای از کن به انتظار می‌ماند.

### ۲-۶. جنسیت

فیلم رد کارپت به لحاظ اینکه چه بازنمایی‌ای از جنسیت دارد، در حلقه‌ی فیلم‌های مردمحور و خواه‌ناخواه درون ساختار بازسازنده‌ی پدرسالارانه‌ی سینمای ایران قرار می‌گیرد. پروتاگونیست رد کارپت، پرسونای رضا عطاران در فیلم است که به‌عنوان یک هنرور مذکر مجرد از همان ابتدای فیلم‌های عقاید و باورهای صلب و غیرمنعطف خود در ارتباط با زنان را بازگو می‌کند. رضا (ما برای راحتی کار در ادامه به این اسم پرسونای رضا عطاران را خطاب می‌کنیم) در ابتدای فیلم زمانی که در سالن‌های تمرین تئاتر شهر به یکی از اعضای گروه خود برمی‌خورد، در پاسخ به درخواست پرسونای سوسن‌پرور که از او می‌خواهد نقشی برای خودش نیز در فیلمِ تازه فراهم کند، مدعی است نقشی که به‌تازگی در فیلم به او اعطا شده کاراکتری است در یک فیلم جنگی و در فیلم‌های جنگی زنان نقشی ندارند. حال آنکه پرسونای سوسن‌پرور در پاسخ به این باور اشتباه می‌گوید که زنان نقش‌های مختلفی مثل پرستار و امثال آن در فیلم‌های جنگی می‌توانند داشته باشند. رضا هنگام سفر به کن و در حین آن مواضع متفاوتی از خود نسبت به زنان بروز می‌دهد که در ادامه به آن‌ها می‌پردازیم. در همان اولین برخورد با یک فرد خارجی در قطار بین‌شهری می‌خواهد سر صحبت را با زنی که احتمالاً خبرنگار جشنواره‌ی فیلم کن است باز کند و از چهره‌ی او به‌عنوان یک چهره‌ی زیبا برای بازیگری یاد می‌کند. هرچند زن وقتی می‌فهمد او یک ایرانی است به طعنه از بمب اتمی یاد می‌کند که پرسونای عطاران آن را انکار می‌کند. رضا همچنین می‌خواهد رابطه (هرچند به ظاهر کلامی) با زن فرانسوی صورتی‌پوش که ابتدای فیلم به او آدرس اقامتگاهش را داد و همواره روبه‌روی همان اقامتگاه منتظر نامزدش می‌ایستد برقرار کند و وقتی با برخورد سرد او مواجه می‌شود شروع به متلک‌اندازی به زن جوان می‌کند که با برخورد تند فیزیکی نامزدش روبه‌رو می‌شود.

پس از آشنایی رضا با جمال، ایرانی مقیم فرانسه که خود را به‌عنوان دف‌نواز یک گروه موسیقایی معرفی می‌کند، صحبت‌های مختلفی درباره‌ی بازیگران زنان می‌کنند و مواضع متفاوتی از خود نشان می‌دهند. رضا معتقد است که شوهر بازیگران زنانی مثل آنجلینا جولی چگونه می‌توانند راضی شوند که همسران آن‌ها در فیلم‌های با صحنه‌های عریان و نیمه‌عریان بازی کنند. درحالی‌که جمال باور دارد که برای خارجی‌ها این مسائل حل‌شده و طبیعی است، رضا می‌گوید که هیچ مردی در دنیا وجود ندارد که به همسر خودش غیرت یا تعصب نداشته باشد. شاید دلیل این برداشت رضا به کتک‌کاری مرد فرانسوی با او مربوط شود که پیش‌تر از آن یاد کردیم. در ادامه، رضا عطاران ادعا می‌کند که بازیگری مثل ژولیت بینوش چون در فیلم ایرانی «شیرین» به کارگردانی عباس کیارستمی روسری به سر کرده، پس زن محجوب، باحیا و باارزشی است. جمال اما خلاف نظر او را دارد و برای او فیلم «بار هستی» به کارگردانی چارلی کافمن را مثال می‌زند که در آن ژولیت بینوش در صحنه‌های برهنه‌ی مختلفی ظاهر شده است. برای پرسونای عطاران در رد کارپت، کیارستمی به‌مثابه‌ی یک استاد سینمای پیامبرگونه است که عاری از هرگونه خطا در انتخاب بازیگران است و چون ژولیت بینوش را انتخاب کرده نتیجه می‌گیرد که این زن هیچ‌گاه نمی‌توانسته در نقش‌هایی بازی کند که صحنه‌های عریان دارند. به‌همین‌دلیل نسبت به جمال پرخاش می‌کند که چنین چیزی ممکن نیست و از او می‌خواهد به این بحث پایان دهد.

به‌طورکلی کاراکتر رضا عطاران در فیلم رد کارپت به‌عنوان یک هنرور سینمایی نمادی از یک مرد ایرانی سنتی است که باور دارد، خودِ مرد باید تصمیم بگیرد که زنش در چه فیلم‌هایی با مردان دیگر نقش‌آفرینی کند. او غیرت را برای همه مردانِ دنیا یکسان می‌پندارد و مردانی که به زنانشان اجازه‌ی حضور در فیلم‌های دارای صحنه‌ی برهنه می‌دهند را افرادی بی‌غیرت خطاب می‌کند.

### ۳-۶. محل جغرافیایی فعالیت هنری

پرسونای رضا عطاران در رد کارپت هنرور سینمایی است که پس از نزدیک به ۱۳ سال فعالیت هنری در نقش‌های متفاوت در تئاتر هنوز نتوانسته جایگاه خود را سینما پیدا کند. تنها معدودی نقش سیاهی‌لشکر در حواشی فیلم‌های سینمایی تابه‌حال به او رسیده که این باعث شده او نتواند به جایگاه واقعی خود در سینمای ایران برسد، بر همین اساس او تصمیم می‌گیرد به کن برود تا بلکه بتواند گشایشی در حرفه‌ی سینمای خود بیابد.

به محل موطن رضا عطاران به طور دقیق در فیلم اشاره نمی‌شود، ولی محل زندگی او احتمالاً حومه‌ی شهر تهران (منطقه‌ی کن) باید باشد، چراکه یک‌بار به تابلوی راهنمای آن در بزرگراهی اشاره می‌شود. اما او از همان لحظات اول در هر برخوردش با خارجی‌ها، بدون آنکه به اقتضای مکان توجهی کند، خودش را به‌عنوان یک بازیگر ایرانی معرفی می‌کند.

در این فیلم پرچم ایران به‌صورت موتیف‌واری در غالب یک براکتینگ استفاده می‌شود. فیلم با ساخت پرچم شروع می‌شود و به پرچم نیز ختم می‌شود. پیش از تیتراژ تصویر گنگ و ناواضحی از وطن ارائه می‌شود. پرسونای رضا عطاران خود را در وطنش ایران غریب می‌بیند. البته نمی‌دانیم چرا در ایران به دنبال تحقق متنی که نوشته و همه‌جا در کن آن را با خود همراه دارد نیست؟ مگر برای شهر تهران به‌زعم خود رضا نوشته نشده است (یک شب به جمال می‌گوید طرحش درباره‌ی ساکنین تهرانی است که برخوردهای دوگانه‌ای در خلوت و قرارهای اجتماعی دارند)؟

فیلم رد کارپت تصویری کلیشه‌ای از ایرانی در غربت را مجدداً تولید می‌کند. این کلیشه در تصویرهای توریستی از لوکیشن‌های پاریس همچنین تکثیر می‌شود. جمال، همان نوازنده‌ی کلاهبردار که اموال رضا دزدیده است، دفش را جا می‌گذارد. میراثِ به‌جای‌مانده از جمال به‌عنوان یک ساز سنتی ایرانی و اگزوتیک، پس از آوارگی رضا در کن منبع درآمد او می‌شود. همچون فیلم «کابوی نیمه‌شب»، که درد مشترکِ دو کاراکتر متمایزِ جو و راتسو در یک جغرافیای غریب، در نیویورک، تنی یگانه و مشترک می‌سازد، فیلم «رد کارپت» دو کاراکتر را به مدد دف به‌مثابه‌ی زبانی مشترک پیوند می‌زند. با این تفاوت که به‌جای آنکه دستانِ بخشنده‌ی دوستِ هم‌وطن به‌سوی هنرور سینمایِ اکنون آواره‌ی دف‌نواز خیابانی دراز شود، مثل آنچه در پایان فیلم کابوی نیمه‌شب بین جو و راتسو شکل می‌گیرد، پرچم در جایگاه نماد وطن است که جایگزین آن می‌شود.

ایده‌ی کلی فیلم می‌تواند زمینه‌ساز همان بن‌مایه‌ی آشنایی باشد که تفاوت فرد با محیط پیرامونی خود را به تصویر می‌کشد. استفاده از این تفاوت، مشروط بر اینکه فرد انتخاب‌شده دارای هویتی ملی بوده و یا حداقل قسمتی از شناسنامه‌ی فرهنگی - اجتماعی یک ملت باشد و محیط پیرامونی‌اش (که با آن در تضاد است) نیز محیطی بیرونی (و متفاوت با محیط مرسوم زندگی فرد و نه صرفاً محیطی درونی) تعریف شود،

نوعی جامعه‌شناسی و یا بازتاب اجتماعی را از طریق استخراج تفاوت‌های فرهنگی و اجتماعی میان فرد و محیط برای فیلم‌ساز امکان‌پذیر می‌سازد.

### ۶-۴. طبقه‌ی اقتصادی

همان‌طور که پیش‌تر بیان کردیم، گلدمن باور دارد خاستگاه جهان‌نگری‌ها، گروه‌های اجتماعی‌اند. این گروه‌ها فرایند مبدل شدن به طبقات اجتماعی را می‌گذرانند. جهان‌بینی یک ساختار از تفکرات، احساسات، تمایلات و آرزوها است که قادر است یک گروه خاص اجتماعی را در تقابل با دیگر گروه اجتماعی لحاظ کند. جهان‌بینی در اندیشه‌ی گلدمن روشی است که به‌واسطه‌ی آن حقیقتی دیده می‌شود یا احساس می‌شود. جهان‌بینی یک شکل از آگاهی جمعی است، که افراد حاضر در یک گروه که دارای یک هویت جمعی هستند به یکدیگر پیوند می‌زنند. جهان‌بینی بیانی از طبقه یا گروه اجتماعی خاصی است (گلدمن، ۱۹۷۵: ۱۶۰) بنا به آرای لوسین گلدمن، اثر ادبی، بیانِ جهان‌بینیِ یک گروه اجتماعی است. به‌زعم گلدمن آگاهی جمعی یا گروهی به‌عنوان واکنشی است به وضعیت خاص اقتصادی و اجتماعی، که منجر به مجموعه‌ای از فعالیت‌ها برای آفرینش آثار ادبی و به‌طورکلی هنری، توسط نویسندگان و هنرمندان می‌شود. بدین ترتیب، رد کارپت بیان جهان‌بینی یک گروه خاص از کارکنان سینما است.

در فیلم رد کارپت، پرسونای رضا عطاران نماینده‌ی گروهی از هنروران سینمایی است که مطابق با نظر شاهپور شهبازی، میان واقعیتِ کاراکتر یعنی اینکه او یکی از بی‌شمار سیاهی‌لشکران سینما است، و حقیقتِ کاراکتر، یعنی تمنایش، که همکاری با فیلم‌سازان سرشناس سینمای هالیوود مثل وودی آلن یا استیون اسپیلبرگ است پارادوکس وجود دارد (شهبازی، ۱۳۹۴: ۱۳۹). تماشاگر از همان قسمت آغازین فیلم در جریان موقعیت واقعی پروتاگونیست فیلم قرار می‌گیرد. رضا یک سیاهی‌لشکر سینمایی است که در آرزوی بازی به‌عنوان یک نقش اصلیِ قابل‌توجه در سینمای ایران است و حتی فراتر از آن، همکاری در طرحی سینمایی با استیون اسپیلبرگ یا وودی آلن را در اندیشه دارد. این سیاهی‌لشکر بااین‌همه در عالم واقع در یک منزل محقر و بدون فرش (در خانه تنها یک موکت قرمزرنگ وجود دارد که این امر پیوند جالبی با نام فیلم برقرار می‌کند) زندگی می‌کند. او حتی بعد از سیزده سال کار در حرفه‌ی بازیگری تئاتر توان اجاره‌ی یک خانه در مرکز شهر تهران را ندارد و باید به حومه‌ی شهر پناه ببرد. شخصیت رضا عطاران در فیلم فاقد یک خودروی شخصی است.

عدم توجه به وضعیت معیشتی قشر هنروران سینما زمانی برجسته می‌شود که ما امیر نوری را در نقش خودش می‌بینیم. این بازیگر چهره‌ای است که فیلم‌های معروف چندانی در سینمای ایران بازی نکرده، اما می‌بینیم که چگونه رضا از او یک دست کت‌وشلوار برای حضور در فستیوال کن می‌گیرد. همچنین، خودروی گران‌قیمت او در تضاد آشکار با وضعیت مالی پرسونای عطاران در فیلم است. رضا حتی خطاب به همراه ایرانی خودش نخستین‌بار در فرانسه می‌فهماند که هیچ حس راحتی با کت‌وشلوار ندارد و از پوشیدن آن حتی خجالت می‌کشد. این هنرور بینوا نماینده‌ی قشری است که به نظر می‌رسد هیچ‌گاه حتی یک دست کت‌وشلوار با پاپیون نپوشیده‌اند. او بازتاب‌دهنده‌ی طبقه‌ای زحمت‌کش در سینمای ایران است که بدون هیچ امیدی به آینده و فاقد هرگونه عایدی، تسهیلات و مزایایی ممکن است همچون سکانس پایانی فیلم درنهایت خانه‌به‌دوش شوند.

### ۶-۵. نحوه‌ی ارتباط با هنرمندان سینما

به طور کلان‌نگر فیلم رد کارپت را می‌توان هجویه‌ای بر سینمای ایران و مناسبات حاکم بر آن دانست. هنرمندی که حتی ما نام خانوادگی او را در فیلم متوجه نمی‌شویم پس از سیزده سال فعالیت در تئاتر، تنها یک نقش دسته چندم در فیلم «ملک سلیمان» به او اعطا می‌شود که نقش یک خرمافروش بغدادی در کنار اسب سلیمان است. در همان ابتدای فیلم و در تئاتر شهر ما هنرمندان بسیاری چون او را می‌بینیم که با وجود تحمل تمرین‌ها و مرارت‌های بسیار، تمنای حضور چندثانیه‌ای بر پرده‌ی سینما را دارند. پرسونای رضا عطاران در فیلم «اعتراض» خودش را نسبت به کارگردان‌هایی مثل فرج‌الله سلحشور اعلام می‌کند که با وجود آشنایی با این دسته بازیگران و استعدادشان، آن‌ها را هیچ‌گاه در فیلم‌هایش به بازی نمی‌گیرد. این سلسله تصاویر ابتدای فیلم نشان می‌دهد که روابط تنگ‌نظرانه‌ای که در سینمای ایران بر مبنای شایسته‌سالاری شکل نمی‌گیرد به میزان گسترده‌ای بر بدنه‌ی سینما رخنه کرده است. رد کارپت با اشاره به فیلم‌های اصغر فرهادی در کن، استاد خطاب کردن عباس کیارستمی، پوستر گلشیفته فراهانی و نام بردن از فرج‌الله سلحشور اشارات مستقیمی به جریان سینمای ایران دارد. علاوه بر این او با این اظهارنظر خنده‌دار خود خطاب به جمال که در «سینمای جهان فقط مرلین مونرو خوشگل بود و بقیه مثل من کچل هستند!» اشاره‌ای کنایه‌آمیز به سازوکار غلط سینمای ایران دارد که بعضی چهره‌ها بدون آنکه در هنر بازیگری تبحر خاصی داشته باشند، به علت دارا بودن چهره‌ی زیبا، تبدیل به سوپراستارهایی می‌شوند که فیلم‌های سینمایی داخلی را قبضه می‌کنند.

حضور نابهنگام کاراکتر رضا عطاران در جشنواره‌ی بزرگ سینمایی کن در رد کارپت که خودش را به هر شکلی می‌خواهد به جشنواره‌ی کن و بزرگان سینما مثل استیون اسپیلبرگ، مارتین اسکورسیزی و وودی آلن بشناساند، همچنین هجویه‌ای بر آن دسته فیلم‌سازانی است که فیلم‌هایی با کیفیت نه‌چندان بالا تولید می‌کنند و با انواع و اقسام ترفندها می‌خواهند آن فیلم را به جشنواره‌های مختلف سینمایی (بدون لحاظ کردن کیفیت و رده‌بندی آن جشنواره) بفرستند. درواقع، وصله‌ی ناجور بودن پرسونای عطاران با بدنه‌ی سینمای جهان و عدم درک او از وضعیت خودش در میان بزرگان سینما، اشاراتی آگاهانه به فیلم‌سازان داخلی است که تنها به دنبال دیده شدن در جشنواره‌های متعدد خارجی هستند؛ کسانی که فقط در پی برچسب خوردن فیلمشان در فلان جشنواره‌ی سینمایی است. کاراکتر رضا در فیلم، نماینده‌ی آن دسته سینماگرانی است که در سینمای ایران به جایی نرسیده‌اند و با تلاش‌های بیهوده‌ی خود در پی یافتن جایگاهی والا در سینمای جهان هستند.

فیلم رد کارپت همچنین اشاراتی پارودیک به یک تفکر سینمایی جاری در بعضی اهالی سینما در ایران نیز دارد، تفکری که در آن می‌خواهند به برخی فیلم‌های برتر تاریخ سینمای جهان، فیلم‌هایی که کارگردانانی مثل اسپیلبرگ، اسکورسیزی و نظیر آن تولید می‌کند، برچسب ارزشی بزنند. این اندیشه در دل خود متضمن یک پارادوکس است و شاید ازاین‌رو است که پرسونای رضا در جریان سینما نتوانسته پیشرفت قابل‌توجهی داشته باشد. او در گفت‌وگو با دوستانش در ابتدای فیلم به شکل ساده‌دلانه‌ای باور دارد که فیلم‌های کازینو و راننده تاکسی به ترتیب آثاری آموزنده در ارتباط با مضرات قماربازی و مبارزه با فحشا است. او یک عشق سینما است که به نظر می‌رسد دریافت‌های خام‌دستانه‌ای از پدیده‌ی سینما دارد. این هنرور، سینمای جهان (که برترین‌های هر سالش به جشنواره‌ی کن می‌آیند) را مدینه‌ی فاضله می‌داند، تفسیر خاص خود را از آثار اسکورسیزی ارائه می‌کند و ظاهراً باور ندارد که بسیاری از آثار تولیدی سینمای جهان، فاقد هرگونه انتقاد در وجه اجتماعی - سیاسی هستند. تناقضات درونی این هنرور سینما بار دیگر به شکل مضحکی در جایی از فیلم که نامه‌ی او به اسپیلبرگ قرائت می‌شود، آشکار می‌شود. او

در این نامه اسپیلبرگ، اسطوره‌ی در خیالات خودش را به سینمایی ارزشی فرامی‌خواند که فاقد هرگونه‌ی صحنه‌ی خشونت‌آمیز یا پورنوگرافی است. تصوری که نشان‌دهنده‌ی ذهن ایرانی او است. رضا فضای سینمای جهان را فاسد می‌داند و از اسپیلبرگ می‌خواهد که نامی نیک از خود در این لحظات تاریک سینما به یادگار بگذارد.

در حقیقت، رضا به هنرمندان ساده‌دلی تعلق دارد که به خوردن خاک صحنه افتخار می‌کنند و هنر را صرفاً از نقطه‌نظر خودشان می‌بینند، در جهان شخصی‌شان سیر می‌کنند و در نتیجه به بن‌بست می‌خورند. کسانی که هنر را می‌شناسند؛ ولی در اثر شیفتگی‌شان به هنرِ فاخر و هنرمندانی بزرگ و همچنین عدم خودباوری، استعداد، ایده و طرح‌هایشان را می‌سوزانند و حتی بعد از سال‌ها کار و تلاش، اندر خم یک کوچه می‌مانند.

علاوه بر این موارد، فیلم رد کارپت ارجاعاتی به فضای پرزرق‌وبرق فستیوال‌های معتبر جهانی مثل کن، ونیز و برلین نیز می‌کند که چه تدارکات وسیعی برای برگزاری این نمایشگاه سالانه‌ی عرصه‌ی آثار سینمایی می‌شود. حضور بی‌واسطه و مواجهه‌ی مستقیم شخصیت عطاران با چهره‌های مشهور سینمای جهان مثل جیم جارموش، تیلدا سوئینتون و استیون اسپیلبرگ، به جذابیت‌های بصری و روایتی فیلم در پیوند با محور مطالعاتی بازنمایی یک سینماگر در ارتباط با دیگر هنرمندان سینما کمک می‌کند.

### ۶-۶. نحوه‌ی ارتباط با مردم

فیلم رد کارپت بحث‌های مختلفی پیرامون نحوه‌ی ارتباط هنرمند سینما با مردم ابراز می‌کند. رضا هنروری که با وجود سال‌ها تلاش و خاک صحنه خوردن، هنوز نتوانسته آن‌طور که مطابق خواست خودش است در سینما دیده شود. رضا از اینکه دوستان واسطه‌گر او و کارگردانان مطرح سینما مثل فرج‌الله سلحشور به او نقشی در یوسف پیامبر نداده‌اند، گله دارد. بااین‌همه، خود پرسونای عطاران در محله‌ی محروم خودش جایگاهی ویژه دارد. مردم محله، از جوان و پیر، به‌سوی او می‌شتابند و پیش او دست دراز می‌کنند تا شاید بتواند آن‌ها را وارد دنیای هنر و سینما کند. همسایه‌های رضا مدام مزاحم او می‌شوند و هرچه شیرین‌کاری بلدند پیشِ روی او انجام می‌دهند تا شاید این هنرور کمتردیده‌شده‌ی سینما را قانع کنند که دارای استعداد بازیگری هستند. پرسونای عطاران نیز در پاسخ به آن‌ها بی‌محلی می‌کند و به‌هیچ‌وجه رغبتی برای کمک به آن‌ها ندارد. درواقع او مدعی است که خودش با زحمت و ممارست فراوان به جایگاه فعلی رسیده است و بقیه نیز برای موفقیت (کدام موفقیت؟) باید مثل او زحمت بکشند. او دقیقاً در عملی تناقض‌آمیز دقیقاً همان جنس برخوردی را با مراجعین خود دارد، که فیلم‌سازان و سینماگران مشهور با او دارند: عدم توجه به او و استعدادهای نهفته‌اش.

پرسونای عطاران در فرانسه، چهره‌ی یک فرد به‌اصطلاح شیفته‌ی فیلمی را به خود می‌گیرد که با ادعای بازیگر حرفه‌ای بودن در سینمای ایران با تناقض‌های ذاتی خود و فرهنگ شرقی‌اش، در غرب و در برخورد با مردم غربی دست به رفتارهایی می‌زند که منافات آشکاری با آن جامعه دارد. او به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند از ریشه‌های ایرانی خود دل بکند و با آن فضای جدید تطابق پیدا کند، به طور مثال، با خود کنسرو می‌برد تا از خوردن غذای فرانسوی دوری کند، یا در جای دیگر، او وقتی زن خبرنگاری دستش را به‌سوی او برای آشنایی دراز می‌کند، با ادعای اینکه او یک مسلمان است دستش را پس می‌کشد که تعجبِ خبرنگار را به همراه دارد.

همچنین، در رفتاری شنیع پی‌درپی مزاحم یک زن صورتی‌پوش می‌شود که منتظر نامزد خودش است. به همه‌ی این‌ها عدم تسلط او به زبان انگلیسی و افتخار کردنش به این مسئله را اضافه کنید. این سلسله تصاویر نشان‌دهنده‌ی عدم تسلط هنرمند به فرهنگ مردمان یک جامعه‌ی غربی است.

رضا عطاران مداوم این مسئله را در فیلم گوشزد می‌کند که هنرمندان الگوی جامعه هستند و مردم آن جامعه از آن‌ها پیروی می‌کنند. رضا در صحبت‌های مختلفی که در موقعیت‌های گوناگون با جمال انجام می‌دهد مدعی است که سینماگران و هنرمندان الگو و آینه‌ی جامعه هستند و باید مواظب بازیگران و موضوعاتی که کار می‌کنند باشند. او یک روز که برحسب اتفاق صحبت‌های منتقدی ایرانی در مورد دیدارش با فرهادی می‌شنود، به او در خیابان نزدیک شده و از او می‌خواهد که خودش به فرهادی معرفی کند و در فرانسه برایش شرایطی جهت هنرآفرینی ایجاد کند. او مدام این جمله را تکرار می‌کند که می‌داند وقت هنرمندان بسیار باارزش است و نمی‌خواهد مزاحم وقت آن‌ها شود. در حقیقت، برای او سینماگران بزرگ سینما در جایگاهی بسیار والا و دست‌نیافتنی قرار دارند که عوام از آن آگاه نیستند و بدان دست نمی‌یابند.

فیلم همچنین به علاقه‌ی مردم فرانسه و شهر کن به فستیوال سالانه‌ی کن اشاره می‌کند. رد کارپت نشان می‌دهد که چگونه جمعیت زنان و مردان شهر در صف‌های انبوه، گاه ایستاده بر روی کول یکدیگر و حتی بر روی نردبان‌ها، ساعت‌ها منتظر حضور سوپراستارهایی هستند که با لباس‌های گران‌قیمت و باشکوه و آرایش‌های چشمگیر و جذاب خود نگاه خبرنگاران و عکاسان را به خود می‌دوزند. این صحنه‌ها باز نمایانگر توجه و شیفتگی مردم جهان فارغ از هر نژاد و سرزمینی به پدیده‌ی جهان‌شمول سینما است.

## ۷. بررسی نمونه: فیلم خوک (۱۳۹۶)

### ۷-۱. خلاصه فیلم

حسن کسمایی (حسن معجونی) از آنکه مدت‌ها است فیلمی نساخته، خشمگین است. ستاره‌ی محبوبش (لیلا حاتمی) صبر ندارد و می‌خواهد با کارگردانان دیگر همکاری کند. همسرش (لیلی رشیدی) دیگر عاشقش نیست. دخترش بزرگ شده و دیگر مستقل است. مادرش پیر شده و کم‌کم حافظه خود را از دست داده است. مزاحم جذابی (پریناز ایزدیار) او را هرجا می‌رود، تعقیب می‌کند و اصرار دارد حسن او را وارد دنیای سینما کند. از همه بدتر، قاتلی در سطح شهر مشغول کشتن کارگردانان سینمای ایران است، اما حسن را نادیده گرفته. حسن رنجیده است: آیا او مهم‌ترین فیلم‌ساز این شهر نیست؟ پس چرا قاتل تحویلش نمی‌گیرد؟ هنگامی‌که نام حسن به‌عنوان مظنون اصلی پرونده قتل‌ها در شبکه‌های اجتماعی مطرح می‌شود، اوضاع دیگر غیرقابل‌تحمل می‌شود. حالا حسن ناچار است برای اعاده‌ی حیثیتش نقشه‌ی هوشمندانه‌ای بکشد.

### ۷-۲. جنسیت

فیلم خوک هرچند یک پروتاگونیستِ سینماگر مرد به نام حسن کسمایی با بازی حسن معجونی دارد، اما کُلاژی رنگارنگ به سبک خود فیلم از طیف وسیع سینماگران و هنرمندان زن و مرد ایرانی است. در این فیلم حسن کسمایی نقش یک کارگردان مشهورِ محروم از کار را ایفا می‌کند که باوجودآنکه متأهل است (همسرش گلی با بازی لیلی رشیدی است)، با یک بازیگر زن زیبای سینما به نام شیوا مهاجر (نقش او را لیلا حاتمی بازی می‌کند) که الهام‌بخش فیلم‌های سابق او مثل «میعاد در مسلخ» بوده رابطه‌ی احساسی دارد. حسن

کسمایی چنان عاشق و شیفته‌ی شیوا است که رابطه‌ی او با این زن جنبه‌های شدید حسادت مازوخیس‌م‌ی نرینه‌ای پیدا می‌کند. حسن حتی تحمل این را ندارد که شیوا با هیچ مرد دیگری در آرت گالری‌ها و مجامع سینمایی صمیمانه صحبت کند. او خیال می‌کند که سهراب سعیدی، کارگردان روشنفکرنما، به بهانه‌ی حضور شیوا در فیلمش می‌خواهد رقیب عشقی تازه‌ی او در مسیر دستیابی‌اش به شیوا باشد.

این مسئله باعث می‌شود حسن کسمایی در انظار عمومی گاه رفتارهای کند که جنجال‌برانگیز باشد و صحبت‌هایی کند که برایش حاشیه به همراه داشته باشد. به طور مثال در صحنه‌ای در میانه‌ی فیلم پس از آنکه آنی (با بازی پریناز ایزدیار) به او عمداً می‌گوید که شیوا مهاجر را روز گذشته در محوطه‌ی آپارتمان مسکونی‌اش با سهراب سعیدی دیده است، چنان حسن کسمایی برافروخته و خشمگین می‌شود که تصمیم می‌گیرد به منزل شیوا برود و معشوقه‌اش و سعید سهرابی را تهدید به مرگ کند.

هم‌سو با برخی نظریات فمینیستی سینمایی، حقیقی تلاش می‌کند نشان دهد چگونه مرد فعال فیلم تلاش می‌کند زن را که تهدیدی بر کنترل‌گری و اعمال نفوذ کامل خود می‌داند خلع سلاح کند و تنها به ابژه‌ی میل خود تبدیل کند که منفعل است. حسن کسمایی به‌عنوان پروتاگونیست مرد فیلم از شیوا مهاجر توقع دارد، چون خودش به دلیل ممنوع‌الکاری حق تولید اثری سینمایی ندارد، شیوا نیز حق ندارد در فیلم دیگری غیر از ساخته‌های خودش فعالیت کند. درواقع، حضور چهره‌ی زیبای شیوا در فیلم‌های دیگر و هم‌کلامی و همکاری او با دیگر فیلم‌سازان (مرد سینما) را به‌مثابه‌ی اختگی برای خود تلقی می‌کند. این نگاه به زن مرموز تعقیب‌کننده و پاپاراتزی زیبای او (آنی) نیز تسری می‌یابد و حتی گاه تشدید می‌شود، به طور مثال صحنه‌ی حمله‌ی پنهانی و شبانه‌ی او به آنی شب‌هنگام در میانه‌ی فیلم.

نکته‌ی جالب‌توجه در فیلم اذعان همسر حسن (گلی) به اینکه خودش نیز رابطه‌ی عاشقانه‌ی دیگر با مردی دارد، اما برخلاف حسن آن را با جاروجنجال علنی نمی‌کند و به‌اصطلاح «گاف» نمی‌دهد. در حقیقت، گلی معتقد است حسن باید درباره‌ی رابطه‌اش با شیوا پنهان‌کاری را سرلوحه‌ی کار خود قرار دهد. با این حال مانی حقیقی در مقام کارگردان نمی‌خواهد نحوه‌ی زندگی حسن و همسرش را نشانه‌ای بر روشنفکری و اعطای امتیاز مثبت به این زوج قلمداد کند و از عدم توجه به مسائل اخلاقی و عرفی در بین هنرمندان حمایت کند. او حتی از این روش زندگی حمایت نمی‌کند، بلکه همه‌ی این خصوصیات به‌عنوان جنبه‌های برجسته‌ای از زندگی حسن و تکامل پازل شخصیتی او در فیلم قرار دارند و مهر تأییدی بر علت آشفتگی‌ها و پریشانی‌های روح و روان او می‌زنند. به عبارتی فحش‌ها و بی‌احترامی‌های حاضر در فیلم و نگاه آزاد و سانسورنشده‌ی کارگردان و نویسنده‌ی اثر به نوع رابطه‌های شخصیت‌ها، عاریه گرفته از اتمسفر واقعی خیالی موردنظر او است؛ اتمسفری که قرین و هم‌سو با بن‌مایه‌ی پررنگ طنزِ سیاه و شوخ‌طبعی گزنده‌ی فیلم است و با صحنه‌های اغراق‌آمیز و فانتزی‌ای مثل تولید تیزر تبلیغاتی حشره‌کش، مهمانی بالماسکه‌ی دوست همایون و کنسرت رؤیاگونه حسن در بازداشتگاه تشدید نیز می‌شود تا نفسِ این امر را برای تماشاگر تداعی کند. تماشاگر ایرانی احتمالاً حق دارد اگر نتواند با چنین فضاهایی ارتباط برقرار کند و با چنین شخصیت‌هایی همزادپنداری کند، به‌خاطر اینکه این وضعیت تناسبی با سبک زندگی رایج میان عامه‌ی مردم ندارد و درضمن نمونه‌های قابل‌توجهی از چنین طنز انتقادی در سینمای ایران خلق نشده است.

### ۷-۳. محل جغرافیایی فعالیت هنری

حسن کسمایی به‌عنوان پرسوناژ حسن معجونی در فیلم خوک علاوه بر آنکه فارسی صحبت می‌کند، به ترکی نیز مسلط است و صحبت‌های بین او و مادرش (جیران) به زبان ترکی ردوبدل می‌شود چراکه جیران فارسی بلد نیست. حتی حسن کسمایی با کاراکتر بیوک میرزایی در فیلم به زبان ترکی صحبت می‌کند و خصوصی‌ترین صحبت‌ها را در خلال آن بین هم ردوبدل می‌کنند. ولی هرچه هست، آن‌ها در حال حاضر در تهران و در منطقه‌ی شمال شهر در حال سکونت هستند. سایر هنرمندان، بازیگران و سینماگرانی که پیرامون حسن کسمایی نیز هستند، ساکن تهران‌اند. این مسئله بار دیگر نشان می‌دهد که یک سینماگر در ایران برای آنکه تبدیل به یک فیلم‌ساز برجسته شود، خواه‌ناخواه مجبور است در تهران و صرفاً تهران به فعالیت هنری خود بپردازد. فیلم چندان درباره‌ی اینکه این آثار تبلیغاتی یا سینمایی در چه شهری و در چه بافتی تولید می‌شود، متمرکز نمی‌شود. هرچند مشخصاً در یک مهمانی بالماسکه که به دعوت دوست حسن، همایون با لباس‌های مبدل حضور پیدا می‌کنند برای مخاطب روشن می‌شود که سعید سهرابی، دیگر شخصیت فیلم‌ساز حاضر در فیلم، در منطقه‌ی لواسانات در شمال تهران زندگی می‌کند.

یکی از دیگر جنبه‌هایی که در فیلم پررنگ و با محور مطالعاتی محل جغرافیایی فعالیت هنری قرین است، مسئله‌ی ممنوع‌الکاری و محرومیت از فیلم‌سازی در سینمای ایران است. در حقیقت، فیلم به‌نوعی یک متاسینما، یا به‌عبارتی یک فیلم در فیلم است که بازتابی از خود فرایند فیلم‌سازی را به رخ تماشاگران می‌کشد. هرچند مانی حقیقی در جایگاه فیلم‌ساز اثر اشاره‌ی مستقیمی به نام برخی کارگردانان ممنوع‌الکار دهه‌ی اخیر سینمای ایران مثل جعفر پناهی نمی‌کند، اما فیلم با نشان دادن وضعیت معلق و بلاتکلیف حسن کسمایی در رابطه با خودش، سینما و جامعه موضع روشنی در این باره می‌گیرد.

### ۷-۴. طبقه‌ی اقتصادی

حسن کسمایی به‌عنوان یک فیلم‌ساز مشهور یک آپارتمان شیک با وسایل نسبتاً مجلل دارد که در منطقه مرفه شهر واقع است. در هنگام ورود حسن و همایون به خانه‌ی سعید سهرابی – دیگر کاراکتر فیلم‌ساز فیلم –، ما دریافت می‌کنیم او نیز در یک ویلای بزرگ و لوکس در منطقه‌ی اعیان‌نشین تهران زندگی می‌کند. همچنین، حسن کسمایی و دیگر فیلم‌سازان و بازیگران حاضر در فیلم دارای خودروهای گران‌قیمتی هستند. تفریح مورد علاقه‌ی حسن کسمایی به همراه دوستش، همایون، تنیس است که جزء ورزش‌های گران و پرهزینه است. او حتی حالا که ظاهراً از فعالیت سینمایی محروم است، تنها برای آنکه بیکار نباشد دست به ساختن تیزرهای تبلیغاتی می‌زند، نه برای آنکه نیاز مالی دارد. همه‌ی این تصاویر نشان می‌دهد که هنرمندان مطرح سینمای بدنه‌ی کشور بدون استثنا از وضعیت مالی خوبی برخوردارند و جزء طبقه‌ی فرادست جامعه به‌حساب می‌آید. حتی نیروهای انتظامی و امنیتی در برخورد با آنان در قیاس با عامه‌ی مردم جانب احتیاط را رعایت می‌کند و بسیار محترمانه‌تر با آنان برخورد می‌کند.

### ۷-۵. نحوه‌ی ارتباط با سایر هنرمندان سینما

فیلم خوک با تصویری از دختران نوجوان آغاز می‌شود که درگیری‌های عبث روزمره‌ی آن‌ها در دنیا مجازی به سر بریده‌ای که بعداً مشخص می‌شود متعلق به یک فیلم‌ساز است، ختم می‌شود. گویی همین سکانس

ابتدایی فیلم، مانیفست اساسی آن در ارتباط با جامعه‌ی سینماگران را بیان می‌کند. خوک فیلمی است پیرامون سینماگران. باوجود این، مانی حقیقی، کارگردان اثر، نگاه ایده‌آل و آرمانی به اهالی سینما نداشته است. طریقه‌ی زندگی حسن (زندگی با همسر، دختر و مادرش، هم‌زمان با داشتن معشوقه‌ی بازیگری که همه از وجود او آگاه هستند) شاید متعارف نباشد، اما اتفاقاً همین نامتعارفی به فیلم‌نامه و موقعیت کاراکترهایش جایگاه متمایزی اعطا کرده است؛ درواقع، این مسئله با بن‌مایه‌ی پوچ‌گرایانه و درعین‌حال ابزورد فیلم نیز هم‌گراست.

فیلم، سرشار از مفاهیم و ایده‌هایی است که حقیقی آن را به جامعه‌ی هنرمندانِ روشنفکر نسبت داده است. از طراحی صحنه گرفته تا حتی طراحی جامه‌ای که بر تن پروتاگونیست روایت دیده می‌شود، مانند تیشرت خواننده‌ی اصلی گروه اِی‌سی/دی‌سی که قرار است روحیه‌ی ضد قانون و یاغی‌گرانه‌ی این کاراکتر را خاطرنشان سازد. انتقال پیام از طریق میزانسن، طراحی صحنه و طراحی لباس، یکی از ویژگی‌های مثبت فیلم مانی حقیقی به شمار می‌آید که کمک قابل‌توجهی به بازنمایی دنیای هنرمندان سینما در پیوند با یکدیگر کرده است.

فیلم تصویری غیر جانب‌دارانه و حتی انتقادی از روابط نامشروع و خارج از نُرم متعارف جامعه‌ی ایران میان فیلم‌سازان و بازیگران در جامعه‌ی سینمایی کشور ارائه می‌کند. حقیقی با گرایش فیلم‌سازی خود که به‌نوعی در تلاش برای رسیدن به یک نگاه پسامدرنی در سینمای ایران است در این فیلم نیز تلاش کرده است به‌نوعی با هجو روابط پشت صحنه سینما به ریاکاری و محافظه‌کاری‌های بخشی از بدنه‌ی سینمای ایران را با طنزی سیاه به تصویر بکشد.

فیلم همچنین نقدی نسبت به روشنفکرنمایی و انتلکت‌نمایی سطحی برخی هنرمندان و سینماگران دارد. کاراکتر سهراب سعیدی که نقش آن را علی مصفا بازی می‌کند، همه‌جا حضور دارد و در هر موقعیت اظهار فضل می‌کند. در سکانسی در آرت گالری پس از آنکه خبرنگاران خارجی از حسن کسمایی می‌خواهند درباره‌ی علت مرگ فیلم‌سازانی از طیف‌های عقیدتی و باوری مختلف در ایران بپرسند؛ سعید سهرابی وسط حرف او می‌پرد و با گفتن اینکه «کارگردانان به خاطر عشق به قتل رسیدند، عشق به زیبایی، عشق به هنر، عشق به عشق، عشق به زندگی، عشق به مرگ» و سلسله صحبت‌های بی‌ربطی نظیر این‌ها، سعی در خودنمایی دارد. و یا در سکانسی دیگر و در مراسم ختم قتلمانی حقیقی، بار دیگر سعید سهرابی حاضر می‌شود و در میان انبوه فیلم‌سازان و هنرمندان مشهور کشور، او است که تریبون به دست گرفته و بار دیگر جملاتی نامربوط و صرفاً روشنفکرنمایانه و سطحی با لحنی تاب‌دار می‌گوید: «مانی حقیقی، حقیقتی است مانا». در حقیقت، مانی حقیقی در جایگاه فیلم‌ساز در کنار این‌گونه سخن گفتن، لباس‌هایی برجسته‌کننده و مضحک که ناشی از انتلکت‌نمایی است، به سعید سهرابی بخشیده است تا او را به نقد این موضوع میان سینماگران بپردازد.

البته حسادت حاضر در بین سینماگران نیز ملموس است. حسن کسمایی از اینکه نمی‌تواند خود فیلم بسازد، اما سعید سهرابی با تهیه‌کنندگی فریده جزایری و حضور بازیگر مورد علاقه‌اش، شیوا مهاجری، می‌تواند فیلم تولید کند در رنج است و نسبت به موفقیت‌های احتمالی سعید سهرابی حسادت می‌ورزد. او در مقام پاسخ به زنش که از او چرایی حضورش در پشت‌صحنه‌ی فیلم سعید سهرابی را جویا می‌شود، مدعی است که می‌خواسته برای بهتر شدن پروژه‌ی سعید سهرابی به او کمک کند؛ ادعایی که دروغ خام‌دستانه‌ای بیش نیست. او معتقد است که فیلم‌ها و فیلم‌نامه‌های سعید سهرابی بد و به‌دردنخور هستند. خوک حتی

به خودشیفتگی میان فیلم‌سازان نیز نگاهی می‌کند. حسن کسمایی چنان در خودپرستی جنون‌آمیز خود گرفتار شده است که بارها از خودش و دیگران می‌پرسد مگر من کارگردان شماره یک ایران نیستم، پس چرا قاتل سریالی فیلم‌سازان به سراغ من زودتر از بقیه نمی‌آید؟ در حقیقت، همین خودشیفتگی فیلم‌ساز روایت خوک، موجب اضمحلال تدریجی در بین سایر هنرمندان و سینماگران کشور می‌شود. حضور او در بین تیترهای خبرگزاری‌ها به‌خاطر موفقیت فیلم‌هایش نیست، بلکه به‌خاطر حاشیه‌های جنجالی بسیاری است که او با دیگر هنرمندان، و البته طبعاً با کل جامعه، می‌آفریند.

مانی حقیقی به‌عنوان سناریست فیلم با یک نقطه‌نظر آیرونیک روابط میان شخصیت‌های هنرمند درگیر در روایتش را از روی دقت و اصول‌مند به تصویر می‌کشد، و طبیعتاً سابقه‌ی سینمایی و شناخت و آگاهی او از موقعیت بسیاری از اهالی سینمایی در شکل‌گیری درست شخصیت‌ها تعیین‌کننده است. حقیقی با نگاه طعنه‌آمیز به قتل‌های زنجیره‌ای فیلم‌سازان و لیست سیاه کارگردانان، اشاره‌ای نیز به کارگردانان ممنوع‌الفعالیتِ این روزهای سینمای ایران می‌کند. یکی از سه دسته فیلم‌سازانی که در فیلم خوک به قتل می‌رسند و می‌تواند نماینده همین لیست سیاه باشد، رخشان بنی‌اعتماد است. کسی که در آثارش توجه به زن و نقد وضعیت اجتماعی به شکل آشکاری ردیابی می‌شود و همواره موضع‌گیری‌های تندی نسبت به ممیزی در سینمای ایران داشته است. درواقع، به‌مدد جنبه‌ی طنز فیلم که جسورانه گزینش شده است، فیلم‌ساز می‌تواند درباره‌ی پیام‌های سیاسی - اجتماعی خود را راحت‌تر و بدون دردسر سانسور منتقل کند. درک این نکته مهم است که موقعیت‌های کمیکی که حقیقی در فیلم خوک می‌آفریند، اغلب کارکرد انتقادی دارند. همچنین، این قضیه هنگامی عیان‌تر می‌شود که تماشاگر مشاهده می‌کند قاتل پس از به قتل رساندن هریک از قربانیان با چاقو روی پیشانی آن‌ها کلمه‌ی خوک را درمی‌آورد. این یک برچسب توهین‌آمیز است که در زوایای فیلم ظاهراً ساده نهفته شده است و اشاره کنایه‌آمیزی به برچسب‌های و انگ‌هایی دارد که از سوی حاکمیت به برخی فیلم‌سازان نسبت داده می‌شود.

### ۶-۷. نحوه‌ی ارتباط با مردم

فیلم خوک تماشاگران خود را با پرسش‌هایی اساسی درباره‌ی نحوه‌ی رابطه‌ی مردم با سینماگر مواجه می‌کند و نقدهای رادیکالی نسبت به پدیده‌ی «سلبریتی» و ازاین‌رو، طبقه‌ی متوسط و متوسط رو به بالای جامعه‌ی وارد می‌کند. مانی حقیقی در صحنه‌ی ابتدایی فیلم گریزی به نفوذ شبکه‌های اجتماعی در بین دختران نوجوان می‌زند و نقدی جدی بر حضور بی‌حدومرز مردم در رسانه‌ها و درگیر شایعات پیرامون هنرمندان را دارد. این حضور آن‌قدر در میان مردم و به‌خصوص مردم طبقه‌ی متوسط جدی است که حتی دانش‌آموزان بعد از اتمام مدرسه بلافاصله پیگیر این حواشی می‌شوند.

حسن کسمایی که به اعتقاد خودش یک کارگردان درجه‌یک سینمای ایران است، همان‌طور که در فیلم آشکار است از رسانه‌ها و شبکه‌های اجتماعی گریزان است و هیچ صفحه‌ای در شبکه‌های اجتماعی مجازی ندارد. طنزِ سیاه و تلخ خوک زمانی روشن می‌شود که کسمایی در یک موقعیت متناقض‌نما قرار می‌گیرد. تناقضی که از آثار منفی بازنمایی ناصحیح وسایل ارتباط جمعی و شبکه‌های مجازی نشئت می‌گیرد و شاید به قیمت جان حسنِ فیلم‌ساز تمام شود. کَسمایی که کاراکتری غیراجتماعی و رسانه‌گریز است به مرحله‌ای می‌رسد که نه‌تنها گرفتار یک سیکل عبث در رسانه‌های و شبکه‌های اجتماعی می‌شود، بلکه دست به تولید

یک نمایش مضحک و ساختگی برای نجات خویش از دست اتهام رسانه‌ها انجام می‌دهد. نمایشی در یک سوله‌ی انبار که متعاقباً با حضور قاتل سریالی فیلم‌سازان به فیلم سینمایی مشهور خود حسن کسمایی، با عنوان «میعاد در مسلخ»، تبدیل می‌شود.

نمایشی در یک سوله‌ی انبار که متعاقباً با حضور قاتل سریالی فیلم‌سازان به فیلم سینمایی مشهور خود حسن کسمایی، با عنوان «میعاد در مسلخ»، تبدیل می‌شود.

در خوک کاراکتر آنی به‌عنوان نماینده‌ای از توده‌ی مردم، یک گروپی[11] یا طرف‌دار پروپاقرص سلبریتی است، دیده می‌شود که به لطف وجود فضای مجازی و گسترش ارتباطات با کارهای نسنجیده‌اش از محدوده‌ی یک هواخواه ساده تجاوز می‌کند و حسن را به‌زعم خودش نابود می‌کند. همچنین، فیلم به دیگر شهروندانی که در مجتمع مسکونی ایران سکنا، بدون هیچ پرهیز و اجتنابی دعوای بین حسن و شیوا را مثل یک نمایش سرگرم‌کننده تا انتها نظاره می‌کنند. نگاهی حاکی از بدبینی و ضدیت نسبت به فرهنگ‌های توده‌ی مردمی می‌اندازد که در میان آن‌ها به‌واسطه‌ی دستگاه‌های صنعتی و رسانه‌های ارتباطی تولیدکننده و تعدیل‌کننده‌ی فرهنگ عامه‌پسند جاافتاده است. فیلم همچون شمشیری دولبه هم نگاهی انتقادی بر ماهیت پوشالی هنرمندان روشنفکر و این‌گونه ارتباطات پوسالی هنرمندان سینما دارد و هم نگاهی انتقادی بر ساده‌لوحی مردم طبقه متوسط در باور این تصاویر. البته این نگاهِ نامطمئن نسبت به «توده‌ی مردمِ» جامعه در سایر آثار حقیقی هم کمابیش می‌توان پیگیری کرد؛ مسئله‌ای که تقریباً دیدگاه منفی فرانکفورتی‌ها نسبت به «صنعت فرهنگِ» توده‌محور و مباحث انتقادی آن‌ها پیرامون ارتباطات جمعی را به تصویر می‌کشد. در حقیقت، با عطف به جنبه‌ی کمیک فیلم می‌توانیم دریابیم که فیلم‌ساز به‌شدت گزنده و پر از کنایه عمل می‌کند و از هیچ مجالی برای انتقاد اجتماعی فروگذار نیست. فیلم‌ساز در طول پیشرویِ روایت از عمده‌ی مناسبات فرهنگی جامعه‌ی ایران انتقاد می‌کند و بیش از همه چیز، شبکه‌های اجتماعی را عاملی برای شهرت یا سقوط فرد عنوان می‌کند که نقش حیاتی و غیرقابل‌انکاری در زندگی کنونی چنین جامعه‌ای بازی می‌کند.

## ۸. بحث و نتیجه‌گیری

سینماگران بخش مهمی از جامعه و زندگی مردم را تشکیل می‌دهند که رابطه‌ای دوطرفه نیز میان آن‌ها برقرار است و این ارتباط با گسترش امکانات نزدیک و نزدیک‌تر می‌شود. این ارتباط در سال‌های اخیر تا آنجا پیش رفته که تأثیر هنرمندان سینما بر افکار و عقاید سیاسی و اجتماعی مردم انکارناپذیر است؛ این امر بررسی جنبه‌های زندگی آن‌ها را مهم می‌نمایاند. یکی از بهترین بسترها برای بررسی این موضوع، خود سینما است، چراکه سینماگران آیینه تمام‌نمای شخصیت کاری و زندگی شخصی خود می‌شوند. خوک و رد کارپت به‌عنوان فیلم‌های متأخر در بازنمایی سینماگران، هر دو ساخته‌ی کارگردانانی هستند که سابقه و شهرت زیادی در سینمای ایران دارند، خوک ساخته‌ی مانی حقیقی است که در خانواده‌ای سینمایی و هنرمند رشد یافته و همچنین سابقه‌ی زیادی در سینمای ایران دارد و رد کارپت ساخته‌ی رضا عطاران بازیگر و کارگردانی است که بسیاری از مردم او را می‌شناسند و سال‌های زیادی در حوزه رسانه و به‌خصوص سینما مشغول به کار بوده است. در نتیجه هر دو را به‌نوعی می‌توان فرد استثنایی گلدمن خواند که می‌توانند تصویر منسجمی از جهان‌بینی هم‌عصر خویش را در آثارشان بازتاب دهند. در این دو فیلم با دو طیف متفاوت از سینماگران از لحاظ طبقه‌ی اقتصادی مواجه هستیم. در رد کارپت هنرمندانی آماتور که دارای اوضاع اقتصادی ضعیفی

هستند و در خوک هنرمندانی مشهور که جزو طبقات اقتصادی بالا هستند، به تصویر کشیده شده‌اند. این تفاوت موجب جامع‌تر شدن بررسی بازنمایی سینماگران در سایر المان‌ها شده است. چنان‌چه مشاهده شد در هر دو فیلم شاهد سینماگرانی هستیم که عقاید سنتی نسبت به زنان دارند و این موضوع در گفت‌وگوهای میان آن‌ها واضح است. از لحاظ جغرافیای فعالیت هنری در این فیلم‌ها هنرمندانی داریم که برای موفقیت از شهرستان به تهران آمده و به‌نوعی تأکید بر تهران به‌عنوان مقصد نهایی و مرکز سینمای ایران به‌وضوح قابل دریافت است. در هر دو فیلم به‌نوعی با طنزی سیاه و هجویه‌ای بر تمام روابط پشت پرده سینما، هنرمندان و ارتباط هنرمندان با مردم مواجه هستیم که این روابط را با نشان دادن ابتذال، دروغ، توهین و ظاهرسازی به نقد می‌کشند. به‌طورکلی می‌توان گفت خوک با نگاه پسامدرن و رد کارپت با زبان هجو، سراغ انتقاد از فضاهای روشنفکری، هنرمندان به‌ظاهر مردمی، روابط پوشالی میان آن‌ها و برچسب‌زنی‌های جامعه به اقشار سینماگر رفته‌اند و تا حدود زیادی نیز در بازنمایی این مناسبات موفق شده‌اند.

## پی‌نوشت‌ها

1. Crane
2. Watson and Hill
3. Dyer
4. Stuart Hall
5. Marx
6. Alexander
7. Genetic structuralism
8. Goldmann
9. World view
10. Exceptionalindividual
11. Groupie

## فهرست منابع


- ازکیا، مصطفی، میرزایی، حسین و جوانمرد، احسان. (۱۳۸۶). «جامعه‌ی روستایی در آینه سینمای ایران: بررسی فیلم‌های ۱۳۱۱ تا ۱۳۵۷». **نشریه‌ی مطالعات فرهنگی و ارتباطات**، سال سوم، شماره (۱۰)، صفحه‌های ۵۰-۲۹.
- الکساندر، ویکتوریا. (۱۳۹۶). جامعه‌شناسی هنرها: شرحی بر اشکال زیبا و مردم‌پسند هنر (چاپ سوم)، ترجمه‌ی اعظم راودراد. تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.
- بشیریه، حسین (۱۳۷۹). نظریه‌های فرهنگ در قرن بیستم. تهران: موسسه فرهنگی آینده پویان.
- رادوراد، اعظم و همایون‌پور، کیارش. (۱۳۸۳). «جامعه‌ی هنرمند و هنرمند جامعه: تحلیل جامعه‌شناختی آثار سینمایی بهرام بیضایی»، **هنرهای زیبا**، شماره (۱۹).
- رادوراد، اعظم. (۱۳۸۷). «ویژگی‌های جامعه‌شناختی سینماگران ایرانی». **نامه‌ی علوم اجتماعی**، دوره ۱۶، شماره‌ی (۳۴).
- راودراد، اعظم. (۱۳۹۱). جامعه‌شناسی سینما و سینمای ایران. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- لالمان، میشل (۱۳۹۴). تاریخ اندیشه‌های جامعه‌شناسی: از آغاز تا ماکس وبر، ترجمه: عبدالحسین نیک‌گهر، جلد اول. تهران: هرمس.
- مهرداد، هرمز. (۱۳۸۰). مقدمه‌ای بر نظریات و مفاهیم ارتباط جمعی. تهران: نشر فاران.

- مهدی‌زاده، سیدمحمد (۱۳۸۷). رسانه‌ها و بازنمایی. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- هاوزر، آرنولد. (۱۳۸۸). فلسفه‌ی تاریخ هنر (چاپ سوم)، ترجمه‌ی محمدتقی فرامرزی. تهران: انتشارات نگاه.

- Alexander,V.D (2003). *Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Forms*. London, Blackwell publishing.
- Crane, D. (1987). *The Transformation of the Avant-Garde: The New York Art World, 1940-1985*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Dyer, Richard (2005). *White in Film Theory: Critical Concept in Media and Cultural Studies*, Volum 3. Routledge
- Goldmann, L. (1975), *Towards a sociology of the Novel,* New York: Tavistock publication.
- Goldmann, L. (1981), *Method in the sociology of Literature*, oxford: Basil Blackwell.
- Marx, K. (1977 [1859]). *A Contribution to the Critique of Political Economy* (S. W. Ryazanskaya, Trans.). Moscow: Progress Publishers.
- Watson, J and Hill, A. (2015). *Dictionary of Media and Communication Studies*. 9th Edition. Bloomsbury Academic.

Received: 2024/03/11
Accepted: 2024/08/10
Published: 2024/11/21

# Image of Cinema Artists on the Screen: Sociological Analysis of the Representation of Cinema Artists in the Movies "*Pig*" and "*Red Carpet*"

**Pedram Rostami,** Master of Cinema, University of Art, Tehran, Iran.
**Shahab Esfandiari,** Assistant Prof , Faculty of Cinema and Theater, University of Arts, Tehran, Iran.
**Mohammadjavad Goharbakhsh,** Master of Cinema, University of Art, Tehran, Iran.
**Parisa Basiripoor,** Bachelor of theater directing, Islamic Azad University, Shiraz , Iran.

**Abstract**

Cinema as one of the most important artistic, media and cultural tools has been investigated and discussed from different angles, especially in the field of sociology and the mutual influence between cinema and society has always been emphasized. Sociology can be considered the systematic study of human societies, which pays special attention to modern industrial systems. The study of the sociology of art in its simplest definition examines the relationship between art and society. Cinema, as an art–industry favored by the masses, has always been one of the most significant platforms for representing issues in society. With the development of information and communication technology in recent years, as well as the increasing activity of artists in social and political issues in society, the issue of representing the image of artists in the media has become more considerable. Using the reflection approach in the sociology of art and the method of content analysis, the aim of this study was to investigate how cinema artists are represented in Iranian cinema. To reach a purposeful analysis, five central concepts, applicable to cinematic works, were selected and developed as the indicators of artists' representation which include gender, geographical location of artistic activity, economic class, artists' relation with other artists and artists' relation with the audience and people. "*Pig*" and "*Red Carpet*" were selected as two of the most recent works in the field of representation of cinema artists. The results show that "*Red Carpet*" satirically criticizes meritocracy in Iranian cinema, the presence of Iranian filmmakers in foreign festivals, and the relation between them and people. "*Pig*" criticizes the intellectual atmosphere between artists, the fake relation between them and the influence of cyberspace on the relation between middle class people and cinema artists with a postmodern look and satirical language, and also shakes the foundations of the ideal image of artists.

**Keywords:** Representation, Sociology of Art, Cinema Artists, Iranian Cinema, *Pig*, *Red Carpet*