جامعه‌شناسی تاریخی
دورهٔ 6، شمـارهٔ 2، پاییز و زمستان 1393

بازنمایی جوان در سینمای عامه‌پسند: مقایسهٔ تطبیقی دو دورهٔ اصلاحات و اصول‌گرایی

هادی خانیکی[1*]، سمانه ابوی[2]

(تاریخ دریافت: 92/11/12، تاریخ پذیرش: 93/4/25)

چکیده

هدف اصلی این مقاله، مطالعهٔ نحوهٔ بازنمایی جوان در سینمای عامه‌پسند ایران از راه مقایسهٔ تطبیقی فیلم‌های برگزیده در دو دورهٔ اصلاحات (1376- 1384) و اصول‌گرایی (1384- 1389) است. به این منظور، با بهره‌گیری از نظریهٔ بازنمایی هبدیج و مفاهیم مرتبط در حوزهٔ مطالعات جوانان، نظیر «بازنمایی به‌مثابهٔ دردسر» و «بازنمایی به‌مثابهٔ خوش‌گذرانی»، سه فیلم از دورهٔ اصلاحات («زیر پوست شهر»، «پارتی» و «من ترانه 15 سال دارم») و سه فیلم از دورهٔ اصول‌گرایی («دایرهٔ زنگی»، «دربارهٔ الی...» و «تسویه‌حساب») برگزیده و به این موضوع پرداخته شده است که آیا در بازنمایی جوان در فیلم‌های این دو دوره، تفاوتی وجود دارد یا خیر.

مطالعهٔ این فیلم‌ها براساس دو الگوی سلبی و کادوری برای تحلیل رمزگان فنی، و الگوی روایی و نشانه‌شناسی بارت برای تحلیل نشانه‌شناسی پی‌ریزی شده است. پس از مطالعهٔ فیلم‌ها و بررسی جداگانهٔ هریک از آن‌ها، این نتیجه به‌دست آمد که فیلم‌های عامه‌پسندِ ساخته‌شده در

1. دانشیار علوم ارتباطات، دانشگاه علامه طباطبایی *hadi.khaniki@gmail.com
2. کارشناس ارشد علوم ارتباطات دانشگاه علامه طباطبایی

Archive of SID
www.SID.ir

این دو دوره، تصویری متفاوت از جوان را بازنمایی می‌کنند. در هریک از این دو دوره، ارجاعاتی حتی متناقض به جوان به‌چشم می‌خورد.

در دورهٔ اصلاحات، جوان با مفاهیمی مانند «پای‌بندی به ساختار»، «امید به آینده»، «خودباوری»، «جسارت»، «مسئولیت‌پذیری»، «آرمان‌گرایی»، «قانون‌مداری» و «دموکراسی و آزادی‌خواهی» نشان داده شده است؛ اما در دورهٔ اصول‌گرایی به‌صورتی «ساختارشکن»، «خودابراز»، «بی‌هویت»، «مبارز ضداجتماعی»، «درگیر بین سنت و مدرنیته»، «قانون‌گریز» و «خطرپذیر» بازنمایی شده است. بنابراین، نوعی هراس رسانه‌ای درمورد بازنمایی جوان در دورهٔ اصول‌گرایی در سینمای عامه‌پسند به‌وجود آمده است.

واژه‌های کلیدی: بازنمایی، ایدئولوژی، نشانه‌شناسی، جوان، سینما، سینمای عامه‌پسند، اصلاحات، اصول‌گرایی.

1. بیان مسئله

یکی از مهم‌ترین عرصه‌های هنری و رسانه‌ای که به‌لحاظ سوگیری محتوایی و فرم، دستخوش تغییرات ساختاری شد، سینما بود. براساس این، سینما با مسائل و مقوله‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی کشور نسبت نزدیک‌تری پیدا کرد؛ از جامعه بیشتر تأثیر پذیرفت و بر آن بیشتر تأثیر گذاشت. به این ترتیب، سینما صرفاً رسانه‌ای بی‌طرف و دور از سیاست‌های غالب فرهنگی نبوده و نیست؛ به‌ویژه آنکه نقش حکومت در سیاست‌گذاری فرهنگی به‌طور عام و سینما به‌طور خاص مشخص و اساسی است. به بیان دیگر، سینمای ایران، به‌ویژه سینمای عامه‌پسند را می‌توان تا حد زیادی بازتابندهٔ مسائل و واقعیت‌های اجتماعی و سیاست‌های مسلط رسمی در دوره‌های مختلف دانست. درواقع، سینما به‌مثابهٔ یک رسانه، قابلیت نشان دادن ایدئولوژی‌ها، ارزش‌ها، باورها، سبک‌های زندگی و... را در هر موضوعی دارد.

با درنظر گرفتن این تحول، می‌توان موضوع «جوان» را که دربرگیرندهٔ نوع نگرش‌های سیاسی، فرهنگی و اجتماعی مختلف است، در سینمای عامه‌پسند ایرانی پی گرفت. به این اعتبار، موضوع محوری این پژوهش، چگونگی بازنمایی جوان در فیلم‌های برگزیدهٔ دو دورهٔ قابل مقایسه ازنظر سیاست‌گذاری فرهنگی و اجتماعی، یعنی دورهٔ اصلاحات (1376- 1384)

Archive of SID

www.SID.ir

و اصول‌گرایی (1384- 1389) است. انتخاب جوان از یک‌سو، به‌دلیل رابطهٔ تنگاتنگ آن با فرهنگ عامه‌پسند ازجمله سینمای عامه‌پسند و از سویی دیگر، به‌دلیل نسبت کانونی آن در تغییرات اجتماعی و سیاسی است. نسبت میان جوان و فرهنگ عامه‌پسند ازاین‌روست که این نوع فرهنگ چارچوبی دراختیار جوانان قرار می‌دهد که به‌کمک آن، جهان سیاسی، اجتماعی و فرهنگی پیرامون خویش را می‌فهمند (ذکایی، 1385: 129 و 131).

همچنین، می‌توان به ارتباط میان جوان و مفاهیم جوانی از یک‌سو و فهم مسائل گستردهٔ اجتماعی از سوی دیگر اشاره کرد؛ چنان‌که شرایط جوانان در هر دوره به‌طور ضمنی، القاکنندهٔ مسائل و مشکلات عمیق اجتماعی و فرهنگی است. به عبارت دیگر، توجه به مفاهیم «جوانی» برای پی بردن به تغییرات اجتماعی، گریزناپذیر است (Osgerby, 2004: 60).

مفهوم تغییرات اجتماعی را اغلب برای دورهٔ زمانی ده یا بیست ساله (مانند دورهٔ زمانی مورد بررسی در این تحقیق) به‌کار می‌برند (روشه، 1377: 26). بنابراین، منظور از تغییرات اجتماعی، دگرگونی‌های اقتصادی، سیاسی و فرهنگی است که در این پژوهش درپی تغییرات سیاسی، در دو دورهٔ اصلاحات (1376- 1384) و اصول‌گرایی (1384- 1389) رخ داده است.

از آنجا که سینما کارکردهای رسانه را دارد، در این پژوهش، به‌مثابهٔ رسانهٔ جمعی فرض شده است. رسانه‌ها دارای چهار کارکرد هستند: آموزش، سرگرمی، اطلاع‌رسانی و هدایت. هریک از رسانه‌ها با توجه به ویژگی‌هایشان در ایفای برخی کارکردها، قوی‌تر عمل می‌کنند. تصور غالب در جامعه این است که سینما فقط دارای کارکرد سرگرمی و تفریح است؛ اما در حوزهٔ ارتباطات، علاوه‌بر اینکه این رسانه شکل‌دهندهٔ ارزش‌ها و فرهنگ جامعه است، بازتابندهٔ ایدئولوژی‌ها و ارزش‌های اجتماعی و سیاسی نیز است و متناسب با تغییرات اجتماعی و سیاسی، خود نیز دگرگون می‌شود. بنابراین، بررسی تغییرات سیاسی و اجتماعی و درپی آن دگرگونی‌های ایدئولوژی‌های پنهان در متن برنامهٔ سینمایی با محوریت جوان و بازنمایی آن، موضوعی مهمی است که در این مقاله به آن پرداخته شده است.

دربارهٔ چرایی انتخاب سینما در پیوند با جوان و مفاهیم جوانی، باید به ویژگی همذات‌پنداری سینما با مخاطبان نیز اشاره کرد که به دو شکل آرزومندانه و مشابهت صورت می‌گیرد (Jowett & Linton, 1980: 112). با توجه به این ویژگی سینما، جوان سینمارو

www.SID.ir

جوانِ بازنمایی‌شده در رسانهٔ سینما را همذات خود می‌پندارد؛ به این صورت که جوان بازنمایی‌شده نمایندهٔ تمام جوانان می‌شود. درواقع، بازنمایی می‌تواند هویت فرهنگی را در قالب هویت فردی یا جمعی منعکس کند و موجب می‌شود تا جوان خود را در آن قالب بازنمایی‌شده ببیند.

در میان تقسیم‌بندی‌های سینما، سینمای عامه‌پسند که آمیزه‌ای از رسانه، هنر و عامه‌پسندی است، دارای اولویت زیادی برای این پژوهش است: اول‌اینکه، افراد بسیاری مخاطب این نوع سینما هستند و فیلم‌های عامه‌پسند برای انبوه مخاطبانش، منبع اصلی کسب اطلاع از هنجارها، قوانین، ارزش‌ها، ممنوعیت‌ها و الگوهای رفتاری است؛ بنابراین می‌توان آن را مرجعی جهت جامعه‌پذیری افراد دانست. دوم‌اینکه، مخاطبان با آگاهی و انتخاب تام به سینما می‌روند و این عدم اجبار، موجب تأثیرپذیری- گرچه غیرمستقیم- بیشتری از این رسانه می‌شود.

مقصود از عامه‌پسندی سینما در این پژوهش، داشتن مخاطب زیاد و درنتیجه، فیلم‌های پرفروش است که می‌توان با نظرخواهی از صاحب‌نظران سینما و مراجعه به جدول‌های فروش، فیلم‌های مطرح در هر دوره را برگزید. در این تحقیق کوشش شده است ارتباط تغییرات سیاسی و اجتماعی در دو دورهٔ اصلاحات (1376- 1384) و اصول‌گرایی (1384- 1389) از راه نوع بازنمایی جوان در فیلم‌های سینمایی عامه‌پسند پرفروش مطالعه شود. از آنجا که در این دو دوره، جامعهٔ ایران دو گفتمان کاملاً متفاوت را در عرصهٔ فرهنگی و سیاسی داشته، پرسشی که در اینجا مطرح می‌شود این است که آیا معنایی که درون این دو گفتمان از جوان برساخته شده و در فیلم‌های عامه‌پسند انعکاس یافته است، با هم متفاوت‌اند. اگر چنین است، این تفاوت چگونه است؟

2. چارچوب مفهومی

امروزه، مفهوم «بازنمایی» جایگاه ویژه‌ای در مطالعات فرهنگی دارد. به‌گفتهٔ هال[1] (1997: 15)، بازنمایی بخش اصلی فرایندی است که از طریق آن، معنا تولید و میان اعضای یک فرهنگ مبادله می‌شود. این امر مستلزم استفاده از زبان، نشانه‌ها و تصاویر است که نماینده و بازنمود چیزهاست؛ اما بی‌شک فرایند ساده‌ای نیست. به‌عبارت دیگر، بازنمایی فرایندی است که

www.SID.ir

به‌وسیلهٔ آن، اعضای یک فرهنگ از زبان برای تولید معنا استفاده می‌کنند. درنتیجه، معنا همیشه از فرهنگی به فرهنگ دیگر و از زمانی به زمان دیگر تغییر می‌کند؛ به این دلیل که معنا درحال تحول است و رمزگان‌ها بیشتر به‌صورت قراردادهای اجتماعی عمل می‌کنند تا به‌صورت قوانین ثابت و غیرقابل نقض. ازنظر او، بازنمایی تولید معنای مفاهیم ذهنی از راه زبان است. رابطهٔ بین چیزها، مفاهیم و نشانه‌ها درپسِ تولید معنا در زبان، نهفته است. فرایندی که این سه عامل را با یکدیگر پیوند می‌دهد، بازنمایی نام دارد.

سه رویکرد نظری دربارهٔ چگونگی بازنمایی در جهان وجود دارد:

1. رویکرد انعکاسی یا بازتابی: در رویکرد بازتاب، معنا درپسِ شیء، فرد، ایده یا رویداد در جهان واقعی نهفته است و عملکردهای زبان مانند آینه‌ای، معنای حقیقی موجود در جهان را انعکاس می‌دهند. چیزی که می‌توان آن را «میمتیک»[2] (تقلیدی) نامید (Ibid, 18). رویکرد نام‌برده مبتنی‌بر این ایده است که هنر دربردارندهٔ مطالبی درمورد جامعه است و بر همین اساس می‌توان گفت نمایش جرم و جنایت در تلویزیون بازتابی از نژادپرستی در جامعه است. رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسیِ هنر مشتمل بر حوزهٔ گسترده‌ای از تحقیقات است که این اعتقاد: «هنر آینهٔ جامعه است»، در همهٔ آن‌ها مشترک است (Alexander, 2003: 22).

2. رویکرد تعمدی: به این معنا که هر عمل ارتباطی دربردارندهٔ نیت نویسنده یا ارتباط‌دهنده است (Webb, 2009: 43)؛ اینکه نویسنده معنای خاص خودش از جهان را از راه زبان به مخاطبان تحمیل می‌کند. معنای کلمات، معنای مرجعِ نویسنده است. این رویکرد، رویکرد ارادی است (Hall, 1997: 18).

3. رویکرد ساخت‌گرایانه: در این رویکرد برخلاف دو رویکرد قبلی، معنا امر بازتابی یا تحمیلی نیست؛ بلکه در فرایند ایجادِ بازنمایی برساخته می‌شود (Webb, 2009: 44). در رویکرد ساخت‌گرایانه، ویژگی اجتماعی و عام زبان را به‌رسمیت می‌شناسند. اشیاء فاقد معنا هستند و این ما هستیم که معنا را می‌سازیم و از نظام‌های بازنمایی استفاده می‌کنیم (Hall, 1997: 25). براساس این دیدگاه، بازنمایی، درک ما از واقعیت را می‌سازد و شکل می‌دهد و شناخت و دسترسی ما به جهان فقط از راه زبان یا بازنمایی امکان‌پذیراست (Webb, 2009: 26).

Archive of SID

www.SID.ir

مبنای نظری برای بررسی شیوهٔ بازنمایی جوان در سینمای عامه‌پسند در مقالهٔ حاضر مبتنی‌بر بازنمایی برساخت‌گرایانه است. این رویکرد تأکید می‌کند که نه چیزهـا بـه‌خـودی‌خـود و نـه کاربران زبان نمی‌توانند در زبان معنای پایدار ایجاد کنند. چیزها معنا نمـی‌دهنـد؛ بلکـه مـا بـا استفاده از نظام‌ها (نشانه‌ها و مفاهیم) بازنمایانه، معنا را برمی‌سازیم. بنابراین، به ایـن رویکـرد، رویکرد برساخت‌گرایانه یا برساخت‌گر معنا در زبان می‌گویند. براساس این، بازنمایی را تولید معنا از طریق زبان می‌دانند (کوبلی، 1388: 350).

یکی دیگر از مفاهیم مـورد نظـر در ایـن پـژوهش، بازنمـایی جـوانی بـه‌مثابـهٔ دردسـر یـا خوش‌گذرانی است. هبدیج[3] برای توصیف بازنمایی متضاد رسانه‌ها از دوران جوانی، اصـطلاح «جوانی به‌عنوان خوش‌گذرانی» و «جوانی به‌عنوان دردسر» را به‌کار می‌بـرد. ایـن دوگـانگی از یک‌سو، جوانان را به‌عنوان پیش‌گامان آینده‌ای موفق تلقی می‌کند و از سویی دیگـر، هـم‌زمـان جوانان را بدنامانی می‌داند که باعث انحطاط و افول فرهنگی‌اند. این تصاویر متضـاد اغلـب در کلیشه‌های رسانه‌ای اغراق و تحریف هم می‌شوند و با تجـارب زنـدگی خـود جوانـان پیونـد ضعیفی دارند (Osgerby, 2004: 81- 82).

در این پژوهش، تلاش شده است تا نوع بازنمایی جوان در هریک از دو دورهٔ اصلاحات و اصول‌گرایی طبق دسته‌بندی هبدیج دریافت شود.

3. روش‌شناسی

بنابه تعریف تیلور و ویلیس،[4] بازنمایی واژه‌ای است که برای توصیف عمل چینش نشانه‌هـا در کنار یکدیگر به‌منظور ایجاد مفاهیم انتزاعی پیچیدهٔ قابل فهم و معنادار به‌کار می‌رود. این عمـلِ مفهوم‌سازی فرایندی کاملاً شناختی است (تیلور و ویلیس، 1999: 39 به‌نقل از آقاجانی، 1385: 16). اگر تعریف تیلور و ویلیس از بازنمایی را درنظر بگیریم، در کنار بازنمایی، باید از نظریـهٔ نشانه‌شناسی نیز برای کشف معنای رسانه‌ای استفاده کنیم. بنابر این توضـیحات، مبنـای نظـری پژوهش حاضر، بازنمایی برساخت‌گرایانه و مبنای تحلیل، نشانه‌شناسی است. در این پژوهش، از میان نظریه‌های مطرح‌شده در نشانه‌شناسی، به‌طور عام از نظریهٔ بـارت[5] در نشـانه‌شناسـی و به‌طور خاص از نوع نگرش او به مباحث نشانه‌شناسی تصـویر بهـره بـرده مـی‌شـود. درواقـع،

www.SID.ir

الگوی روایی و نشانه‌شناسی بارت روش اصلی این تحقیق برای درک رمزگان فرهنگی از میان نشانه‌های تصویری است. برای تکمیل روش نشانه‌شناسی، هم‌زمان رمزگان فنی نیز تحلیل می‌شود و برای این تحلیل، الگوی سلبی[6] و کادوری[7] به‌کار می‌رود.

دلیل همخوانی نظریهٔ نشانه‌شناسی با بازنمایی را جان فیسک[8] در مقالهٔ «فرهنگ تلویزیون» توضیح داده است. به‌نظر او، دو سطح از واقعیت وجود دارد: اول، سطح واقعیت ارائه‌شده که از ایدئولوژی و سلطه آزاد است؛ دوم، سطح واقعیت بازنمایی‌شده که با هژمونی و قدرت همراه است. بنابراین، لازم است بین این دو سطح در بررسی متون رسانه‌ای تفاوت قائل شویم و سپس به مطالعهٔ چگونگی بازنمایی واقعیت در سینما بپردازیم. البته، فیسک بر کشف ایدئولوژی‌ها و معناهای پنهان در متن برنامهٔ تلویزیونی تأکید دارد که خود مشابه فیلم‌های سینمایی نیز است. ازنظر وی، برنامه‌های تلویزیونی با بازنمایی ارزش‌های جامعهٔ سرمایه‌داری، به تولید ایدئولوژی این نظام می‌پردازند؛ به این معنا:

> واقعیت پیشاپیش رمزگذاری شده است، یا به بیان دقیق‌تر، فقط به‌وسیلهٔ رمزگان فرهنگمان است که می‌توانیم واقعیت را درک و فهم کنیم [...] در هر فرهنگی، آنچه واقعیت تلقی می‌شود، محصول رمزگان همان فرهنگ است. اگر این واقعیت رمزگذاری‌شده از تلویزیون به‌نمایش گذاشته شود، رمزهای فنی و عرف‌های بازنمایی تلویزیون بر آن تأثیر می‌گذارند تا آن برنامه اولاً به‌لحاظ فنی، پخش‌کردنی باشد و ثانیاً واجد متن فرهنگی مناسبی برای بینندگان باشد (فیسک، 1386: 127- 128).

فیسک برای رمزگشایی برنامهٔ تلویزیونی به تحلیل نشانه‌شناسی روی می‌آورد. هدف او از تحلیل نشانه‌شناسی، معلوم کردن آن لایه‌های معانی رمزگذاری‌شده‌ای است که در ساختار برنامه‌های تلویزیون قرار می‌گیرند.

براساس نظر استوارت هال نیز، رویکرد «برساخت‌گرایانهٔ بازنمایی» با رهیافت «نشانه‌شناسی» نزدیکی دارد. رهیافت نشانه‌شناسی به‌دنبال این پرسش است که بازنمایی چگونه و با چه کیفیتی تولید معنا می‌کند؛ چیزی که به آن ادبیات و زیبایی‌شناسی گفته می‌شود (Webb, 2009: 45).

به این ترتیب، هدف از به‌کارگیری روش نشانه‌شناسی، شکافتن پوستهٔ بیرونی و عبور از معنای صریح و آشکار به معنای پنهان و تلویحی است. معنای صریح در تصاویر همان معنا و

www.SID.ir

دریافتی است که همهٔ افراد در برخورد نخستین با آن اثر، در ذهنشان نقش مـی‌بنـدد و معنـای پنهان بیشتر بر جنبه‌های فرهنگی، اجتماعی و تاریخی تکیه دارد (ضـیمران، 1382: 119). ایـن فرایند گذر از معنای ظاهری تصاویر و متون رسانه‌ای و رسیدن به معنای پشت پردهٔ اثر، همان هدف کلی‌ای است که در فلسفهٔ رسانه نیز تعریف شده است؛ بنابراین در ایـن پـژوهش بـرای بررسی فیلم‌های سینمایی به‌عنوان محتواهای سرشار از نمادها و معانی پیدا و پنهـان، از روش نشانه‌شناسی در چگونگی بازنمایی جوانان بهره گرفته شده است.

چارچوب نظری این تحقیق، با توجه به پارادایم‌های انتقادی و تفسیرگرایانهٔ علوم اجتماعی و روش کیفی شکل گرفته است که به‌جای اندازه‌گیری، بر تفسـیر تأکیـد دارد (گـونتر، 1384: 45). در این چارچوب، تحلیل نشانه‌شناسی مسئلهٔ اصلی را که چگونگی سـاخته‌شـدن معنـا و قواعد آن است، نشان می‌دهد.

از میان نشانه‌شناسان نیز بر نظریـات بـارت تأکیـد شـده؛ زیـرا او الهـام‌بخـش بسـیاری از نظریه‌پردازان نشانه‌شناسی فیلم نیز است. وی در تمام کارهای نشانه‌شناسی خود، به‌دنبال نقش پنهان فرهنگ و ایدئولوژی‌هـای نهفتـه در فرهنـگ اسـت. او اعتقـاد دارد فقـط بـا روش‌هـای زبان‌شناختی می‌توان ساختارهای درونی پدیـده‌هـای فرهنگـی را دریافـت؛ زیـرا از یـک‌سـو، پدیده‌های فرهنگی و اجتماعی چون بامعنا هستند، درحکم نشـانه‌انـد و از سـویی نیـز، «آن‌هـا دارای گوهری در خود نیستند؛ بلکه صرفاً در زمینهٔ مناسباتی که بـا یکـدیگر مـی‌یابنـد، قابـل شناخت می‌شوند و ازاین‌رو، الگوی آن‌ها نشانه‌های زبانی است» (احمدی، 1375: 218).

نشانه‌شناسی تصویر مرهون تحقیقات بارت است که به پیروی از اندیشـه‌هـای یلمزلـف[9]، عرصه‌های جدیدی را در مطالعات نشانه‌شناسی تصویر گشـوده اسـت. بـارت در کتـاب ***S/Z***، داستان کوتاه ***سارازین***[10] اثر بالزاک[11] را بررسی می‌کند و شیوه‌ای ساخت‌گرایانه به‌کار می‌بنـدد. بارت مانند آندره بازن[12]، فیلم را رسانه‌ای خنثی نمی‌بیند که وظیفهٔ ثبت پدیده‌های جهان واقعی را برعهده داشته باشد. او در این اثر به‌وضوح نشان می‌دهـد کـه متـون رئالیسـتی بـا صـناعت همراه‌اند و نوعی خلق در آن‌ها بـه‌وقـوع مـی‌پیونـدد. الگـوی روایـی بـارت در کنـار الگـوی نشانه‌شناختی- که او در اسطوره‌شناسی مطرح کرده است- امکانـات روش‌شـناختی و نظـری غنی برای تحلیل متون تصویری فراهم می‌کند.

www.SID.ir

بارت در اسطوره‌شناسی نگاهی جامع به متن دارد و معتقد است زبان، گفتار، گفتمان و جز آن عبارت است از هر واحد یا ترکیب معنایی، اعم‌از کلامی و بصری متن. براساس این، در ***اسطوره‌شناسی‌ها*** می‌گوید: «عکس برای ما به همان شیوه نوعی از گفتار است که مقاله یا روزنامه، حتی اشیاء نیز اگر منظوری را برسانند، به گفتار بدل می‌شوند» (بارت، 1380: 87). این نگاه بارتی به اسطوره‌شناسی، هم‌ارز نگاهی است که او در خوانش داستان ***S/Z*** آن را پیشه کرده است: استفاده از لکسیس به‌مثابهٔ واحدهای کمینهٔ معنایی. بارت اسطوره را نظامی نشانه‌شناختی مطرح می‌کند؛ زیرا «[اسطوره‌شناسی] هم دانشی شکلی است و هم بخشی از ایدئولوژی است؛ چراکه دانشی تاریخی است» (همان، 89). بارت در اسطوره‌ها نیز سه وجه مرسوم نشانه‌شناختی یعنی دال/ مدلول/ نشانه را می‌بیند؛ اما معتقد است: «اسطوره نظام نشانه‌شناختی مرتبهٔ دوم است» (همان، 91).

این الگو برمبنای دوگانهٔ بارتی، یعنی دلالت اولیه و ثانویه عمل می‌کند. «بارت مدعی است که در سطح دلالت ثانویه اسطوره به‌وجود می‌آید. بنابراین، اسطوره نظام نشانه‌شناختی مرتبهٔ دوم است» (اباذری، 1380: 139).

بارت برای بیان دیدگاه خود نظام نشانه‌شناختی را بنیان می‌نهد که در آن، دال معنای شکل است، مدلول مفهوم، و نشانه نیز دلالت نامیده می‌شود. «پس بارت فرمول مشهور سوسور یعنی دال/ مدلول/ نشانه را به معنا- شکل/ مفهوم/ دلالت تبدیل می‌کند» (بارت، 1380: 140). بنابراین، نشانهٔ نظام اول به دال نظام دوم بدل می‌شود و به همین شکل تا بی‌نهایت می‌توان پیش رفت و نظام نشانه‌شناسی مرتبهٔ nام را مشخص کرد.

1-3. پنج رمزگان بارتی دخیل در روایت

1.رمزگان هرمونتیکی (HER):[13] رمزگانی که روایت را پیش می‌برد و مترادف با سؤال و جواب و طیف متنوعی از رویدادهای تصادفی است که ممکن است سؤالی را صورت‌بندی کند، یا به آن پاسخ دهد، یا معمایی را مطرح کند. به‌نظر هاواکس[14]، «این رمزگان اغلب دارای نظم ترکیبی و نحوی است و می‌توان آن را از شکل عام رمزگان‌ها تشخیص داد: فرایندهای هم‌زمان ایجاد ابهام همراه با دلالت‌های مبتنی‌بر ابهام‌زدایی که با تعلیق و در ادامه با تعلیق‌زدایی

www.SID.ir

همراه است» (2003: 94). این رمزگان مؤلفه‌های سوال، ابهام، معما و تأخیر معنایی را صورت‌بندی می‌کند و درنهایت، نقاط بازگشت در روایت را شکل می‌دهد که همانا بازگشایی جواب‌ها و سازمان‌دهی خطی جواب‌های معماهایی است که پیش‌تر مطرح شده‌اند.

2. رمزهای واحدهای کمینهٔ معنایی یا دال‌ها (SEM):[15] همان رمزگان معناهای ضمنی است (بازی‌های معنایی) که از اشارات معنایی یا بازی‌های معنایی تشکیل شده است. چندلر (1386: 248) این رمزها را همان «رمزگان وابسته به رسانه» می‌داند. این رمزها به مجموعهٔ تفاسیر خاصی از نشانه‌هایی اطلاق می‌شود که دارای دلالت‌های ضمنی دربارهٔ شخصیت‌ها، موضوعات و موقعیت‌هایی‌اند که با بافت‌های گستردهٔ اجتماعی مرتبط هستند. بارت این رمزگان را به‌شکل گسترده‌تری در ***اسطوره‌شناسی‌ها*** بسط داده است که امکان تحلیلی و نظری مناسبی برای مطالعات نشانه‌شناختی فراهم می‌کند.

3. رمزگان نمادین (SYM):[16] این رمزگان گروه‌بندی یا ترکیب‌بندی‌های قابل تشخیص است که به‌طور منظم در متن تکرار می‌شود و سرانجام ترکیب‌بندی غالب را می‌سازد. مهم‌ترین کارکرد رمزگان نمادین، وارد کردن تقابل‌ها در متن است. این رمزگان دربرگیرندهٔ مضمون‌هاست.

4. رمزگان کنشی (ACT):[17] این رمزگان در مفهوم «توانایی عقلانی تعیین نتیجهٔ عمل» ریشه دارد و خودبه‌خود و به‌طور ضمنی به ختم رویداد اشاره می‌کند. این رمزگان دربرگیرندهٔ کنش‌ها و رویدادهاست که همان زنجیرهٔ رویدادها را فرامی‌گیرد. برای مثال، سکانس قتل در رمان ***سارازین*** که همان اجراهای اصل روایت را برعهده دارد و دربرگیرندهٔ توالی خطی از کنش‌هایی است، علیت خطی و تعمدی بودن متن را بیان می‌کند. این توالی‌ها الزاماً از درون متن مایه نمی‌گیرند؛ بلکه خواننده به متون مشابه نیز رجوع می‌کند که قبلاً در ساختارهای مشابه وجود داشته‌اند؛ بنابراین ساختار کلی متن را به‌مثابهٔ یک کل به‌هم‌پیوسته حدس می‌زند. براساس این، این رمزگان دارای ویژگی‌های گفتمانی است.

5. رمزگان فرهنگی یا ارجاعی (REF):[18] به‌مثابهٔ صدایی اخلاقی، جمعی، بی‌نام و مقتدر دربارهٔ خرد پذیرفته‌شده سخن می‌گوید. برای بارت این رمزگان نمودار «نظام تثبیت‌شدهٔ اقتدار سنت‌ها و اخلاقیات پدرسالارانه» است. رمزگان فرهنگی به بیرون ارجاع دارد و به قلمرو

www.SID.ir

ایدئولوژیک و اسطوره‌ها ارجاع می‌دهد که سعی می‌کند تا باورهای مطرح‌شده در متن را طبیعی و مطابق با عرف نشان دهد. عناصر و مؤلفه‌های رمزگان ارجاعی را می‌توان از اسطوره‌ها، ضرب‌المثل‌ها، کلیشه‌ها یا گفتمان تکنیکی خاص به‌دست آورد که برمبنای دانش اجتماعی پیشینی شکل می‌گیرد.

اغلب، رمزگان‌های شمارهٔ 2 و 3 به‌آسانی قابل تفکیک نیستند، رمزگان‌های 1 و 4 عامل حرکت متن به جلو و ایجاد توالی در متن‌اند و رمزگان‌های 2، 3 و 5 اطلاعات پایه‌ای (اساسی) را برای متن فراهم می‌کنند (گیویان و سروی، 1388: 159).

2-3. تحلیل سازه براساس الگوی سلبی و کادوری

رسانه برای انتقال مفاهیم خود فقط از رموز فرهنگی بهره نمی‌گیرد؛ بلکه زبان خاص خود را دارد که از آن به رموز فنی تعبیر می‌شود. سلبی و کادوری در کتاب خود، ***راهنمای شناخت تلویزیون***، از پنج عرصهٔ مهم برای بحث دربارهٔ متون رسانه‌ای استفاده کردند که عبارت‌اند از: سازه[19]، مخاطب، روایت، رده‌بندی و عوامل تولید. در مقالهٔ حاضر، فقط از عرصهٔ تحلیل سازه جهت دریافت معنای متن رسانه (در اینجا فیلم) در دوره‌های مورد بررسی استفاده می‌شود. سازه دو وجه دارد که ضروری است آن‌ها را درنظر بگیریم:

1. میزانسن (رمزهای شکل‌گرایانه): تحلیل میزانسن فقط مشتمل بر ابعادی است که با تئاتر (صحنه‌پردازی، وسایل صحنه، رمزهای ارتباط غیرکلامی و رمزهای لباس) تداخل می‌یابد.

2. رمزهای فنی: ترکیب‌بندی شامل زاویهٔ دوربین، نورپردازی و... است. برای کنترل این عناصر، کارگردان فیلم یا اثر تبلیغاتی رویداد را مقابل دوربین شکل می‌دهد و لازم است کاملاً بدانید که چگونه این فنون گوناگون برای ایجاد تأثیرهای خاص به‌کار می‌روند (سلبی و کادوری، 1380: 28).

در ادامه، آنچه از الگوی سلبی و کادوری مبنای تحلیل فنی نشانه‌های موجود در فیلم‌ها قرار گرفته است، خلاصه‌وار در جدول می‌آید.

www.SID.ir

جدول 1 الگوی سلبی و کادوری

دال	مدلول
اندازهٔ نما	
نمای بسیار نزدیک	عاطفه (احساس)، لحظهٔ حیاتی، درام
نمای نزدیک	نزدیکی (صمیمیت)
نمای متوسط	رابطهٔ شخصی با سوژه
نمای دور	زمینه (بافت)، فاصلهٔ عمومی
زاویهٔ دوربین	
سرازیر	ضعف، ناتوانی (سوژه)
هم‌سطح چشم	برابری
سربالا	سلطه، قدرت، حاکمیت
ترکیب‌بندی	
متقارن	دارای حالت آرام
نامتقارن	زندگی روزمرهٔ طبیعی
نورپردازی	
مایهٔ روشن	خوشبختی
مایهٔ تیره	یأس (حزن)
پرتضاد	تئاتری، دراماتیک
کم‌تضاد	واقع‌گرایانه، مستند
رنگ	
گرم (زرد، نارنجی، قرمز، قهوه‌ای)	خوش‌بینی، شوق، انگیزش
سرد (آبی، سبز، بنفش، خاکستری)	بدبینی، آرامش، عقل
سیاه	ظلمت، رنج، مرگ، جهل، سردی، سنگینی
سفید	پاکی، معصومیت، شادی، موفقیت

Archive of SID

www.SID.ir

4. نمونه‌های مورد بررسی

نمونه‌گیری در این تحقیق به این صورت بوده است که آن دسته از فیلم‌هایی انتخاب شوند که دارای قابلیت‌هایی برای رسیدن به اهداف تحقیق بوده‌اند؛ بنابراین از نمونه‌گیری هدفمند استفاده شد که اصلی‌ترین شیوهٔ نمونه‌گیری در روش‌های کیفی است.

ملاک انتخاب فیلم‌ها نیز علاوه‌بر میزان فروش بالا، وجود شخصیت اول جوان و ژانر بوده است. به این صورت که براساس جدول فروش سال‌های 1379، 1380، 1381، 1387، 1388 و 1389 (سال‌های میانی هر دوره)، از هر سال پنج فیلمِ اول ازلحاظ میزان فروش انتخاب شد. از میان این فیلم‌ها با توجه به اهداف پژوهش، دو عامل دیگر برای انتخاب فیلم‌ها مورد توجه قرار گرفت: 1. داشتن شخصیت اول جوان در فیلم‌ها: فیلم‌هایی که شخصیت اصلی‌شان جوان نبود و به‌عبارتی، شخصیت جوان به حاشیه رانده شده بود، حذف شدند. 2. ژانر: میان ژانرهای مختلف سینمایی، ژانرهای خاصی با توجه به اهداف پژوهش حذف شدند؛ برای مثال تحلیل فیلمی با ژانر کودک به این دلیل که همسو با اهداف پژوهش نبود، حذف شد. علاوه‌بر ژانر کودک، ژانر جنگ، تاریخی و کمدی نیز حذف شدند و درنهایت، دو ژانر در فیلم‌های مورد بررسی باقی ماندند: ژانر درام و حادثه‌ای.

در مرحلهٔ آخر، فیلم‌های باقی‌مانده در یک پرسش‌نامه قرار گرفت و از پانزده متخصص ارتباطات، رسانه و مطالعات فرهنگی خواسته شد تا با توجه به شرایط سیاسی و اجتماعی هر دوره، دست به گزینش بزنند. از میان این فیلم‌ها، فقط سه فیلم در سه سال میانی هر دوره برپایهٔ شاخص فروش فیلم‌ها انتخاب شد. به این ترتیب درنهایت، به تجزیه و تحلیل این شش فیلم پرداخته شد:

1. دورهٔ اصلاحات: «زیر پوست شهر» (1379)، «پارتی» (1380) و «من ترانه 15 سال دارم» (1381)؛

2. دورهٔ اصول‌گرایی: «دایرهٔ زنگی» (1387)، «دربارهٔ الی...» (1388) و «تسویه‌حساب» (1389).

واحد تحلیل در این مقاله، صحنه[20] و از هر فیلم، چهار صحنه انتخاب شد. صحنه بخشی از مفهوم عام میزانسن و به‌معنای لغوی عبارت است از: مکانی که در آن کنش رخ می‌دهد (هیوارد،

www.SID.ir

1388: 191). معمولاً یک صحنه از تعدادی پلان تشکیل شده است که روابط نزدیکی با هم دارند و موضوع واحدی را بیان می‌کنند. در صحنه مکان و زمان واحدی وجود دارد؛ امـا تفـاوت صـحنه و سکانس در این است که در سکانس، امکان تغییر مکان و زمان وجود دارد.

5. یافته‌های پژوهش

در این پژوهش درمجموع، 24 صحنه برپایهٔ حضور پررنگ شخصیت اول جوان مـورد تحلیـل نشانه‌شناسی قرار گرفت که نتایج آن از دو منظر رمزگان فرهنگی و رمزگان فنی در 24 جدول ذکر شد. فشردهٔ این جدول‌ها در زمینهٔ نشانه‌شناسی فرهنگی- که به‌دلیل محدودیت حجم مقاله از آوردن آن‌ها خودداری شد- به شرحی است که درپی می‌آید.

5- 1. فیلم‌های دورهٔ اصلاحات

ارجاعاتی که به جوان در سه فیلم «زیر پوست شهر»، «پارتی» و «مـن ترانـه 15 سـال دارم» در دورهٔ اصلاحات وجود دارند، از این قرارند:

5-1-1. پای‌بندی به ساختار

الف. «زیر پوست شهر»: در این فیلم، عباس شخصیت اول جوان است. در اولین سکانس‌هایی که از او می‌بینیم، به اهمیت خانواده از منظر او پی می‌بریم. او برای خشنود کردن خـانواده‌اش، با دروغ به صاحب‌کارش، با ماشین او خانواده‌اش را به‌گردش می‌برد؛ درصورتی که این جـوان می‌توانست با هم‌سن‌وسالان خود به تفریح برود. این موضـوع نشـان‌دهنـدهٔ پـای‌بنـدی او بـه خانواده به‌عنوان یکی از ساختارهای اجتماعی جامعهٔ سنتی است. نکتهٔ دیگری که در این فیلم پای‌بندی عباس به ساختار خانواده را بازنمایی می‌کند، دغدغه و تلاش او برای تغییـر شـرایط اعضای خانواده‌اش است.

ب. «پارتی»: در این فیلم، امین حقی شخصیت اول جوان است. امین بااینکه در بسـیاری از مسائل سیاسی منتقد است، بازهم به ساختار حکومت احساس تعلق می‌کند و حاضر نمی‌شـود

www.SID.ir

خود را درحد «اپوزیسیون خارجی» و «سران مبارز و برانداز» تقلیل دهد: امین (خطاب به خبرنگار بی‌بی‌سی): «من نه مبارزم، نه قصد براندازی دارم، اگر هم حرفی دارم، اعتراضی دارم، همین‌جا تو مملکت خودم حرفم رو می‌زنم، نه اینکه بلند شم بیام اون ور دنیا توی رادیو دادوبی‌داد کنم، اعتراض از تو رادیو که هنر نیست!». علاوه‌بر این، پای‌بندی وی به ساختار خانواده و همسرش نیز در تمام فیلم آشکار است.

ج. «من ترانه 15 سال دارم» در این فیلم، ترانه شخصیت اول جوان است. تأکید ترانه بر رضایت قلبی پدرش درمورد ازدواج او و نیز تلاش او برای حفظ خانواده‌ای که به‌گفتهٔ خودش، از خود او آغاز می‌شود، بر پای‌بندی‌اش به ساختار خانواده دلالت دارد: ترانه (خطاب به خودش):

> [...] نمی‌دونم چه مرگم شده بود گرفتار این عشق و عاشقی آشغالی شدم، حالا هم باید جورش رو بکشم، همه یه جوری نگام می‌کنن، خب من هم می‌خواستم خانواده داشته باشم، مثل همه، چه می‌دونستم این‌جوری می‌شه؛ ولی دیگه هیچی برام مهم نیست، خدا خواست، خونوادهٔ من از من شروع می‌شه، مادر می‌شم.

همچنین ترانه به‌معنای واقعی کلمه به ساختارهای جامعهٔ اسلامی ایران پای‌بند است. درنظر بگیریم که او دختری تنهاست و می‌توانست از این موقعیت استفاده‌های دیگری کند.

5-1-2. امید به آینده

الف. «زیر پوست شهر»: عباس پس از به‌وجود آمدن مشکلاتی که او را وادار کرد تا پول ویزایش را پس بگیرد و حتی موتورش را نیز برای پرداخت جریمهٔ فسخ معاملهٔ خانه بفروشد، باز هم امیدوار است: عباس (خطاب به علی): «شروع می‌کنم؛ اما از یه جای دیگه، با این قیمت هیچ‌وقت نه».

ب. «پارتی»: در این فیلم، دلالت خاصی که ما را به ناامیدی یا امیدواری شخصیت اصلی رهنمون کند، وجود نداشت.

ج. «من ترانه 15 سال دارم»: تلاش ترانه برای نگه داشتن فرزندش که بازنمود آن را در تمام فیلم شاهدیم، با توجه به شرایط سختش، گویای خوش‌بینی و امید فراوانش به آینده است.

Archive of SID

www.SID.ir

5-1-3. خودباوری

الف. «زیر پوست شهر»: عباس تاحدی توانمندی‌هایش را باور دارد و مطمئن است کـه موفـق می‌شود. ماجرای فروش خانه به‌عنوان تنها دارایـی تمـام افـراد خـانواده‌اش را تهدیـدی بـرای خودشان نمی‌داند و تنها دغدغه‌اش راضی کردن مادرش است: عبـاس (خطـاب بـه مـادرش): «[...] پام برسه اون‌جا، یه ساله، چهار تای این خونه رو برات می‌خرم».

ب. «پارتی»: امین باوجود تهدیدهای بسیاری که با آن روبه‌رو می‌شـود و حتـی دزدیـده شـدنش توسط افرادی ناشناس و حاضر شدن در دادگاه، بازهم از موضع خود عقب نمی‌نشیند و معتقد است آنچه انجام می‌دهد، درست است؛ پس می‌تواند از عقیدهٔ درست خود دفاع کنـد، حتـی در دادگـاه و باوجود چهل شاکی: امین (خطاب به نگار): «[...] من حرفی نمی‌زنم که نتونم ازش دفاع کنم [...]».

ج. «من ترانه 15 سال دارم»: ترانه نیز حتی لحظه‌ای بر سر نگه داشتن یا نداشـتن فرزنـدش شک نمی‌کند و معتقد است می‌تواند: «آره پرنـد، مـی‌تـونم.» و در پایـان فـیلم نیـز شناسـنامهٔ دخترش را با نام خانوادگی خودش می‌گیرد.

5-1-4. جسارت

الف. «پارتی»: امین درنهایت جسارت، اسطورهٔ شهید را مورد تردید قرار می‌دهد و تحلیل‌هـای برادر شهیدش را از جنگ در شرایطی منتشر می‌کند که فقط جنبهٔ اطـلاع‌رسـانی نـدارد؛ بلکـه دیدگاه‌های رایج در جامعه درمورد شهید را به‌چالش می‌کشد و باوجود تمام انتقادهـا از او، بـر موضع خویش پافشاری می‌کند.

ب. «من ترانه 15 سال دارم»: ترانه با سن کمـش و نداشـتن پشـتوانهٔ خـانوادگی، درمقابـل مادرشوهری می‌ایستد که هم ثروت و هم موقعیت اجتماعی دارد و نیز با تصمیمی که می‌گیرد، درمقابل نگاه‌های پرسش‌برانگیز اطرافیان ایستادگی می‌کند.

5-1-5. مسئولیت‌پذیری

الف. «زیر پوست شهر»: در سراسر فیلم، عباس دغدغهٔ خانواده و سروسامان بخشیدن به آن‌هـا را دارد و درقبال تمام اتفاق‌هایی که برای اعضـای خـانواده‌اش مـی‌افتـد، احسـاس مسـئولیت

www.SID.ir

می‌کند. وقتی حمیده (خواهر عباس) با سرخوردگی و کتک‌خورده به خانهٔ پدری‌اش برمی‌گردد، چنان از شوهر حمیده خشمگین می‌شود که نمی‌خواهد دیگر خواهرش به خانهٔ آن مرد بازگردد و می‌خواهد خودش مسئولیت زندگی و مخارج او و فرزندش را به‌عهده گیرد: طوبا: «چی کارش کنم؟ با یه بچه تو شیکم نگهش دارم، خرج و مخارجش رو کی بده؟»، عباس: «من، من که می‌خوام، تو نمی‌ذاری، چسبیدی به این خونهٔ خراب‌شده، نمی‌ذاری هیچ غلطی بکنیم». نیز همین احساس مسئولیت را درقبال زندگی و آیندهٔ علی و محبوبه (خواهر و برادر دیگرش) دارد: عباس (خطاب به علی): «[...] دلم می‌خواست تو و اون درس بخونین. آخر خط تو، نشه زندگی من، آخر خط اون زندگی حمیده».

ب. «پارتی»: گذشته‌از آزاد و نگار که اعضای خانوادهٔ امین هستند و طبیعتاً در قبال آن‌ها احساس مسئولیت می‌کند و پیوسته نگران آن‌هاست، دربرابر شغلش و نیز برادر شهیدش احساس مسئولیت می‌کند. او بر این باور است که مسئول انتشار افکار برادر شهیدش است که ناگفته مانده و در مقام روزنامه‌نگار، باید این ناگفته‌ها را بازگو کند.

ج. «من ترانه 15 سال دارم»: مسئولیت‌پذیری ترانه نیز از ابتدای فیلم دربرابر پدر زندانی‌اش آشکار است. او حتی به جزئیات لوازمی که پدرش نیاز دارد، دقت می‌کند و باوجود کم‌سن‌وسال بودنش، حتی یادش نمی‌رود که برای میخچهٔ پای او قطره تهیه کند. در مفهومی گسترده‌تر، مسئولیت خانه و مادربزرگ را در غیاب پدرش به‌عهده دارد، برای جبران کمبودهای مالی‌شان کار می‌کند و از مادربزرگ پیرش نیز نگهداری می‌کند.

6-1-5. آرمان‌گرایی

الف. «زیر پوست شهر»: بارزترین ویژگی عباس در فیلم، بلندپروازی اوست. او به شرایط موجود تن نمی‌دهد و حاضر نیست با دختری که از طبقهٔ اوست، ازدواج کند؛ بلکه رؤیاهای دورودراز در سر دارد، عاشق سرونازی است که ظاهراً پایگاه اجتماعی بالاتری از او دارد؛ به‌طوری که توجه اطرافیان نیز به این ویژگی او جلب می‌شود: همایون (خطاب به عباس): «پس اون همه بدوبدو و نقشه‌های دورودراز [...]؟».

Archive of SID

www.SID.ir

ب. «پارتی»: امین به شغلش نگاه آرمان‌گرایانه‌ای دارد. در جامعهٔ ما، برای یک روزنامه‌نگـار بهتر آن است که بسیاری از مسائل را مطرح نکند؛ اما امین به سانسور اعتقادی ندارد و بر ایـن باور است باید در حرفه‌اش بـه‌صـورت ایـدئال عمـل کنـد: امـین (خطـاب بـه روزنامـه‌نگـار همکارش): «[...] مگه نمی‌گیم وظیفهٔ مطبوعات اطلاع‌رسانی و روشن‌گریـه، خـب بـه غیـر از اطلاع‌رسانی کار دیگه‌ای کردیم؟ [...]».

5-1-7. قانون‌مداری

الف. «پارتی»: امین در گفت‌وگوهایش همواره از اعتقاد به قانون حرف می‌زند: امین (خطاب به بازجو): «من جایی حرف می‌زنم که قانون باشه».

ب. «من ترانه 15 سال دارم»: ترانه برای گرفتن حقش که گرفتن شناسـنامه بـرای فرزنـدش است، به دادگاه که نهادی قانونی است، مراجعه می‌کند و هیچ‌گاه حتی به این فکر نمی‌افتد کـه از راه غیرقانونی، تطمیع یا... به هدفش برسد.

5-1-8. دموکراسی و آزادی‌خواهی

الف. «زیر پوست شهر»: عباس برای اطرافیانش آزادی‌هـایی قائـل اسـت کـه در همـان فـیلم، دیگران به آن اعتقاد ندارند. برای نمونه، کنسرت رفتن خواهرش را آزادی طبیعی او مـی‌دانـد؛ درحالی‌که پسر همسایه چنین آزادی‌ای را برای خواهرش (معصومه) قائل نیست.

ب. «پارتی»: امین نیز در سرتاسر فیلم به‌دنبال آزادی بیـان اسـت و ایـن آزادی بیـان نیـز از طرف ساختارهای غیررسمی جامعه مورد تعرض واقع می‌شود: بازجو (خطاب به امین):

> [...] آزادی بیان که می‌گی درسته، هست [...] اما برای آشغال‌هایی مثل تو که با آزادی بیان لاس می‌زنین و تو چهار صفحه کاغذ لجن‌پراکنـی مـی‌کنـین و اسـمش رو روشـن‌گـری می‌ذارین، شکلش فرق می‌کنه [...] برای شما آزادیِ بعد از بیان نیست.

ج. «من ترانه 15 سال دارم»: ترانه نیز فردی دموکرات است. او حتـی بـه همکـلاس‌هـایش که پشت‌سر او حرف می‌زنند، حق می‌دهد: پرنـد: «ایـن‌قـدر حـرف پشـت سـرت زدن [...]»، ترانه: «خب، حق هم دارن، اونا از چیِ من خبر دارن!» یا در پایان فـیلم درمـورد امیـر (همسـر

www.SID.ir

سابقش) و مادرشوهرش می‌گوید: «[...] بذارین اگه امیر خودش دلش خواست میاد براش شناسنامه می‌گیره».

2-5. فیلم‌های دورهٔ اصول‌گرایی

ارجاعاتی که به جوان در سه فیلم «دربارهٔ الی...»، «دایرهٔ زنگی» و «تسویه‌حساب» در دورهٔ اصول‌گرایی وجود دارند، از این قرارند:

1-2-5. ساختارشکنی

الف. «دایرهٔ زنگی»: در این فیلم، شیرین شخصیت اول جوان است. شیرین ساختار قوانین جامعه و ساختار خانواده را که جامعهٔ ایران بر آن استوار است، نقض می‌کند.

ب. «دربارهٔ الی...»: در این فیلم، الی شخصیت اول جوان است. از آنجا که الی هنوز از نامزدش جدا نشده، طبق قوانین جامعه و هنجارهای خانواده‌های ایرانی، مجاز نیست به دیدن پسری دیگر برای آشنایی برود و درواقع، با این کار ساختار قوانین جامعه و خانواده را نادیده می‌گیرد.

ج. «تسویه‌حساب»: در این فیلم، زیبا شخصیت اول جوان است. زیبا نیز زمانی‌که همسر داشته، بدون توجه به هنجارهای خانوادگی و اجتماعی، با فرد دیگری آشنا و از او حامله هم می‌شود: لیلا: «[...] خانومی که صبح تا شب داره به ما شعار می‌ده، از دوست پسرش حامله می‌شه، میندازه گردن شوهر اعدامی‌ش».

2-2-5. خودابرازی

الف. «دایرهٔ زنگی»: شیرین به‌نوعی به جلب توجه تمایل دارد. راه رفتن او بر لبهٔ پشت‌بام نمونه‌ای از این گرایش است. او درست هنگامی‌که دیگران مشغول کار خود هستند، دست به این کار می‌زند و این امر باعث می‌شود در کانون توجه قرار گیرد.

ب. «دربارهٔ الی...»: الی نیز در تمام صحنه‌های فیلم، درحال فداکاری و داوطلب شدن برای کمک به دیگران است. این موضوع به‌نوعی نشان‌دهندهٔ تمایل او به جلب توجه و

www.SID.ir

خودابرازی در جمعی است که به‌تازگی وارد آن شده و دیگـران شـناختی از وی ندارنـد. برای نمونه، در سکانس شام در ویلا، احمد نمک می‌خواهد و الی داوطلـب مـی‌شـود تـا برای آوردن نمکدان به آشپزخانه برود.

5-2-3. بی‌هویتی و خودباختگی

الف. «دایرهٔ زنگی»: افراد در جامعه، با شغل و خانواده‌شان تعریف می‌شوند. در این فیلم، شخصیت شیرین نه شغلی دارد و نه خانواده‌ای؛ بنابراین نمی‌توانیم هیچ تعریفی از هویت وی به‌دست دهیم. در سراسر این فیلم، شیرین هویتش را با اجرای یک نقش پنهان می‌کند؛ درواقع نقاب[21] به چهره می‌زند و شخصیتی کاذب از خود به‌نمایش می‌گذارد.

ب. «دربارهٔ الی...»: یکی از راه‌های هویت بخشیدن به انسان، نام اوست. از رهگذر نام هر فرد می‌توان به بخشی از خصایص خانوادگی وی پی برد؛ اما در این فـیلم حتـی نـام «الی» مشخص نیست: پلیس: «اسمش چی بود بالآخره؟». نازی: «الی». پلیس: «الی! الهـام، الناز، المیرا، چی؟».

ج. «تسویه‌حساب»: همان‌طور که گفتـیم، نـام بخشـی از شخصـیت و هویـت افـراد را تشکیل می‌دهد. در این فیلم، زیبا را به دو نام صدا می‌زنند: «زیبا یا زیور» و این امـر بـر دوگانگی شخصیت وی دلالت دارد. این موضوع وقتی پررنگ‌تر می‌شود که به طرز لباس پوشیدن مردانهٔ او در منزل توجه کنیم و نیز اینکه در خانه شبیه به مردها لباس مـی‌پوشـد (بلوز، شلوار و کلاه) و مردانه رفتار می‌کند؛ اما وقتی برای انجام عملیات به بیرون می‌رود، برخلاف مرام و باورش، چادر می‌پوشد.

5-2-4. بی‌قیدی

الف. «دایرهٔ زنگی»: دزدی کردن، شب را تنها با پسری غریبـه گذرانـدن و سـوار ماشـین پسری ناشناس شدن همگی گویای بی‌قید بودن شخصیت شیرین است.

Archive of SID

www.SID.ir

ب. «تسویه‌حساب»: حامله شدن زیبا از دوست‌پسرش، برنامه‌ریزی برای تلکهٔ مردان و وسوسه و اقناع اعضای گروه برای ادامهٔ این عملیات غیرقانونی همگی دال‌هایی برای بی‌قید بودن زیباست.

5-2-5. مبارزهٔ ضداجتماعی

الف. «دایرهٔ زنگی»: شیرین بزهکار است؛ از بزهکاری‌های او دزدی است؛ اما از چه کسانی دزدی می‌کند؟ افرادی که به‌زعم او، حقش را ضایع کرده و باعث شده‌اند در شرایط فرودست جامعه قرار بگیرد. بنابراین، با کسانی مبارزه می‌کند که با پایمال کردن حق شیرین و امثال او، به مال و منالی رسیده‌اند. برای مثال، شیرین از رامین می‌خواهد تا از فیض‌الله (سرایدار ساختمان) برای نصب ماهواره‌اش هزینهٔ کمتری دریافت کند.

ب. «تسویه‌حساب»: زیبا برای تغییر شرایط در جامعهٔ مردسالار دست به اقداماتی می‌زند که نه‌تنها راه به جایی نمی‌برد؛ بلکه دیگران را نیز در معرض خطر قرار می‌دهد.

5-2-6. درگیری بین سنت و مدرنیته

الف. «دایرهٔ زنگی»: شیرین از سویی، به زندگی خانوادگی پای‌بند نیست و شب را با پسری ناشناس می‌گذراند و از سوی دیگر، دائم از پدری خیالی حرف می‌زند که از او می‌هراسد، باید برای شب بیرون ماندنش جواب پس بدهد و برای بازی در فیلم خسرو از پدرش اجازه بگیرد. این درگیری و تناقض را می‌توان درحال گذار بودن شیرین از سنت به مدرنیته قلمداد کرد.

ب. «دربارهٔ الی...»: الی از یک‌سو، بدون درنظر گرفتن هنجارهای سنتی ایرانی به‌تنهایی با افراد ناشناس به مسافرت می‌رود، به خانواده‌اش دروغ می‌گوید و بدون اطلاع آن‌ها با فردی برای ازدواج آشنا می‌شود؛ اما از سوی دیگر، دائم نگران مادرش است و نیز به‌دلیل آشنایی با احمد عذاب وجدان دارد. درواقع، او درحال انجام دادن کاری است که خود به آن ایمان ندارد. حتی جمع‌گریزی او را می‌توان حمل بر درگیری درونی او دانست. الی را می‌توان نمونهٔ بارز جوانی دانست که درحال گذار از سنت به مدرنیته است؛ سنتی که از او

www.SID.ir

می‌خواهد مطیع باشد و مدرنیته‌ای که از وی انتظار قاطع بودن، فعال بودن و اثرگذار بودن را دارد.

5-2-7. قانون‌گریزی

الف. «دایرهٔ زنگی»: روشن است که شیرین به‌عنوان یک بزهکار قوانین را نقض می‌کند.

ب. «تسویه‌حساب»: زیبا برای به‌دست آوردن آنچه حق خود می‌داند و تـاکنون نادیـده گرفته شده، و برای مجازات افرادی که به‌زعم او، مسبب تمام بدبختی‌هـایش هسـتند، بـه قانون مراجعه نمی‌کند؛ زیرا ازنظر او، قانون ابزاری ناکارآمد برای این احقاق حـق اسـت؛ بنابراین طبق مرام و قانونی کـه خـود آن را ابـداع کـرده، بـه انتقـام‌جـویی از ایـن افـراد می‌پردازد: زیبا: «[...] همین عوضی‌ها اگه دستشون به ما برسه هزار تا بلا سـر مـا میـارن، ککشون هم نمی‌گزه، فریادمون هم به هیچ‌جا نمی‌رسه».

5-2-8 . خطرپذیری

الف. «دایرهٔ زنگی»: بیرون آمدن از محیط خانواده، شب را با افراد ناشناس گذراندن و تیغ زدن و دزدی یا به دستگیری او توسط پلیس می‌انجامد، یا توسط افراد دیگر به هر نـوعی قربانی می‌شود. اساساً نوع زندگی‌ای که انتخاب کرده، یک خطر است. علاوه‌بـر ایـن، در صحنه‌ای که او بر لبهٔ پشت‌بام راه می‌رود یا تمایلش برای رد شـدن از عـرض اتوبـان بـا چشم بسته، بر میل او به خطر دلالت دارد.

ب. «دربارهٔ الی...»: همسفر شدن با جمعـی غریبـه و آشـنایی بـا فـردی بـدون اطـلاع خانواده‌اش، درحالی که نامزد دارد، نشانه‌های بارزی از تمایل الی به خطرپذیری است.

ج. «تسویه‌حساب»: زیبا نیز با دست زدن به اقـدامی خـلاف و خطرنـاک، خـود را در مهلکه‌ای می‌اندازد که پایان آن مشخص نیست و خود نیـز از آن آگـاه اسـت: زیبـا: «[...] بچه‌ها یه اشتباه کوچیک می‌تونه همه‌مون رو راهی هلفت‌دونی کنه، ملتفتین؟».

ارجاعاتی که به‌عنوان رمزگان فرهنگی در فیلم‌های مورد بررسی در دو دوره به جـوان نسبت داده شده، در این جدول‌ها خلاصه‌وار آمده است.

Archive of SID

www.SID.ir

جدول 2 رمزگان فرهنگی در دو دورهٔ اصلاحات و اصول‌گرایی

دوره	نوع ارجاع	پای‌بندی به ساختار	ساختارشکن	امیدوار به آینده	ناامید به آینده	دروغ‌گویی	خودابرازی	خودباوری	جسارت	خودباختگی و بی‌هویتی	مبارز ضداجتماعی
اصلاحات	زیر پوست شهر	*		*		*		*			
	بارتی	*						*	*		
	من ترانه 15 سال دارم	*		*				*	*		
اصول‌گرایی	دایره زنگی		*			*	*			*	*
	دربارهٔ الی...		*			*	*			*	
	تسویه‌حساب		*		*	*				*	*

Archive of SID

www.SID.ir

ادامهٔ جدول 2

دوره / نوع ارجاع	اصلاحات			اصول‌گرایی		
	زیر پوست شهر	پارتی	من ترانه 15 سال دارم	دایره زنگی	درباره الی...	تسویه‌حساب
لاقید بودن				*		*
احساساتی بودن	*		*			
مسئولیت‌پذیری	*	*	*			
فعال	*	*	*	*		*
منفعل					*	
درگیر بین سنت و مدرنیته				*	*	
فردانیت	*	*	*	*	*	*
نگاه نوگرایانه		*				*
دموکراسی و آزادی‌خواهی	*	*	*			
آرمان‌گرایی و بلندپروازی	*	*				
خطرپذیری	*			*		*
قانون‌گریزی			*	*		*
قانون‌مداری		*	*			

Archive of SID

www.SID.ir

پس از بررسی رمزگان فرهنگی، ضروری است به رمزگان فنی در فیلم‌های مـورد بررسـی در ایـن دو دوره و ذکر شباهت‌ها و تفاوت‌های میان آن‌ها پرداخته شود.

جدول 3 فراوانی رمزگان فنی در دو دورهٔ اصلاحات و اصول‌گرایی

دوره / رمزگان فنی		زاویهٔ دوربین			نما			
		روبه‌بالا	سرازیر	هم‌سطح چشم	دور	متوسط	نزدیک	خیلی نزدیک
اصلاحات	زیر پوست شهر	-	2	3	3	3	2	-
	پارتی	-	3	4	2	3	3	2
	من ترانه 15 سال دارم	-	1	4	1	4	3	-
	جمع	-	6	11	6	10	8	2
اصول‌گرایی	دایره زنگی	-	1	4	3	1	4	-
	دربارهٔ الی...	-	2	4	1	3	2	-
	تسویه‌حساب	-	3	4	4	4	4	-
	جمع	-	6	12	8	8	10	-

Archive of SID

www.SID.ir

ادامهٔ جدول 3

رمزگان فنی / دوره		ترکیب‌بندی		رنگ				نورپردازی			
		متقارن	نامتقارن	سرد	گرم	سیاه	سفید	کم‌تضاد	دارای تضاد	روشن‌مایه	تیره‌مایه
اصلاحات	زیر پوست شهر	3	1	2	2	-	-	3	1	1	3
	پارتی	2	2	1	-	3	-	3	1	2	2
	من ترانه 15 سال دارم	3	1	1	1	2	1	4	-	4	-
	جمع	8	4	4	3	5	1	10	2	7	5
اصول‌گرایی	دایرهٔ زنگی	1	3	4	-	4	-	2	2	2	2
	دربارهٔ الی...	-	4	-	4	1	1	3	1	4	-
	تسویه‌حساب	2	2	-	-	4	-	3	1	-	4
	جمع	3	9	4	4	9	1	8	4	6	6

Archive of SID

www.SID.ir

ادامهٔ جدول **3**

رمزگان فنی / دوره		ترکیب‌بندی		رنگ				نورپردازی			
		متضارن	نامتضارن	سرد	گرم	سیاه	سفید	کم‌تضاد	دارای تضاد	روشن‌مایه	تیره‌مایه
اصلاحات	زیر پوست شهر	3	1	2	2	-	-	3	1	1	3
	پارتی	2	2	1	-	3	-	3	1	2	2
	من ترانه 15 سال دارم	3	1	1	1	2	1	4	-	4	-
	جمع	8	4	4	3	5	1	10	2	7	5
اصول‌گرایی	دایره زنگی	1	3	4	-	4	-	2	2	2	2
	درباره الی...	-	4	-	4	1	1	3	1	4	-
	تسویه‌حساب	2	2	-	-	4	-	3	1	-	4
	جمع	3	9	4	4	9	1	8	4	6	6

Archive of SID

www.SID.ir

با توجه به اطلاعات این جدول‌ها، بیشترین زاویهٔ دوربینی که درمورد شخصـیت‌هـا بـه‌کـار گرفته شده، از نوع همسطح چشم بوده و فقط در موارد محدودی از زاویهٔ سرازیر برای نشـان دادن رنج و حقارت سوژه (جوان) استفاده شده است. نکتهٔ درخور توجـه، اسـتفاده نکـردن از زاویهٔ سربالا برای جوان در فیلم‌های دو دورهٔ اصلاحات و اصول‌گرایی است؛ یعنی در هیچ‌یک از فیلم‌های دو دوره، قدرت و سلطه متعلق به جوان نیست. درنهایت، فیلم‌سازان ایـن دو دوره با بهره گرفتن از زاویهٔ همسطح چشم، اثر دوربین به‌عنوان یک رمزگان تکنیکی را حذف کرده و کوشیده‌اند از دیگر رمزگان‌ها استفاده کنند. بنابراین، می‌توان ادعا کـرد تفـاوت معنـاداری در استفاده از زاویهٔ دوربین برای القای مفهوم خاصی میـان فـیلم‌هـای مـورد مطالعـه در دو دوره وجود نداشته است.

اما در استفاده از نما، تفاوت میان دو دوره مشـهود اسـت. در فـیلم‌هـای دورهٔ اصـلاحات، میزان استفاده از نماهایی که توجه را به سوژه جلب می‌کند (خیلی نزدیک، نزدیک و متوسط)، بیشتر است؛ حتی دو نمای خیلی نزدیـک در فـیلم «پـارتی» وجـود دارد کـه در هـیچ‌کـدام از فیلم‌های دورهٔ اصول‌گرایی از این نما اسـتفاده نشـده اسـت. ایـن نمـا نقـش سـوژه را بسـیار پررنگ‌تر می‌کند، مخاطب را با احوالات درونی سوژه بیشتر آشنا می‌سـازد و همـذات‌پنـداری مخاطب را با او بیشتر می‌کند. در نقطهٔ مقابل، استفاده از نماهای دور در فیلم‌های مورد بررسی دورهٔ اصول‌گرایی بیشتر از فیلم‌های دورهٔ اصلاحات است. این نما توجه را از سوژه (جوان) به شرایط محیطی معطوف می‌کند.

چنان‌که در الگوی سلبی و کادوری ذکر شد، استفاده از نماهای متقـارن بـر حالـت آرام و آرامش درونی سوژه دلالت دارد. با توجه به ستون مربوط به ترکیب‌بندی نما در جدول شـمارهٔ سه، این نتیجه به‌دست می‌آید که جـوان در فـیلم‌هـای دورهٔ اصـلاحات، بـا آرامـش بیشـتری بازنمایی شده است؛ به‌طوری که نسبت میان نمای متقـارن در فـیلم‌هـای دورهٔ اصـلاحات بـه فیلم‌های دورهٔ اصول‌گرایی، هشت صحنه به سه صحنه است؛ درمقابل، استفاده از ترکیب‌بنـدی نامتقارن در فیلم‌های دورهٔ اصول‌گرایی بسیار بیشتر از فیلم‌های دورهٔ اصلاحات است.

استفاده از رمزگان رنگ نیز در فیلم‌ها مفاهیمی را به‌طور ضمنی القا می‌کند؛ این موضوع در روان‌شناسی مطرح است و در سینما نیز مصداق دارد. استفاده از رنگ سـرد، گـرم و سـفید در

www.SID.ir

فیلم‌های دو دوره تفاوت معناداری ندارد؛ اما این تفاوت درمورد رنگ سیاه بسیار آشکار است. در دورهٔ اصول‌گرایی درمقایسه با دورهٔ اصلاحات، میزان استفاده از رنگ سیاه توسط شخصیت اول جوان نه صحنه به پنج صحنه است. استفاده از رنگ سیاه هم، جوانی را بازنمایی می‌کند که ظلمت، رنج، مرگ، جهل، سردی و سنگینی در زندگی‌اش متبلور است.

استفاده از نورپردازی نیز می‌تواند در به‌حاشیه راندن، جلب توجه و انتقال بسیاری از احساسات مفید واقع شود. با مطالعهٔ نورپردازی در فیلم‌های دو دوره مشخص می‌شود که در بازنمایی جوان با استفاده از نور تیره و روشن تفاوت معناداری وجود ندارد؛ گرچه در فیلم‌های دورهٔ اصلاحات، به میزان یک صحنه بیشتر از فیلم‌های دورهٔ اصول‌گرا از نورپردازی روشن استفاده شده است.

اما درمورد نوع نورپردازی ازلحاظ تضاد نیز، تعداد صحنه‌های بیشتری در فیلم‌های دورهٔ اصول‌گرایی دارای تضاد بودند. این امر در فیلم‌های دورهٔ اصلاحات برعکس بود؛ چنان‌که در فیلم‌های این دوره درمقایسه با فیلم‌های دورهٔ اصول‌گرایی، بیشتر از نورپردازی کم‌تضاد استفاده و سعی شده زندگی جوان ملموس و واقعی نشان داده شود.

6. نتیجه‌گیری

فیلم‌های سینمایی به‌مثابهٔ متن‌های رسانه‌ای دارای ویژگی برساختی‌اند. آن‌ها با استفاده از رمزگان فنی و فرهنگی سعی دارند متونی یکدست و بری از تناقضات ظاهری ارائه دهند. با تکیه بر این مفهوم، در این تحقیق کوشش شد تا ارجاعات و دلالت‌های اجتماعی و فرهنگی برساخته از جوان در فیلم‌های شاخص عامه‌پسند در دو دورهٔ اصلاحات و اصول‌گرایی تفکیک شود.

براساس یافته‌های پژوهش، شباهت‌هایی میان فیلم‌های هر دو دوره مشاهده می‌شود؛ اما چگونگی بازنمایی آن‌ها در این دوره‌ها متفاوت است. سه فیلم دورهٔ اصلاحات: «زیر پوست شهر»، «پارتی» و «من ترانه 15 سال دارم» بازنمایی مشابهی از جوان ارائه دادند و در فیلم‌های دورهٔ اصول‌گرایی نیز ویژگی‌های نقش اول جوانِ آن‌ها به هم نزدیک است. در عین حال، تفاوت‌ها و حتی تناقض‌هایی در بازنمایی جوان طی دو دوره دیده می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

شباهت‌ها در فیلم‌های دو دوره: مهم‌ترین شباهت‌هـا در بازنمـایی شخصـیت اول جـوان در فیلم‌های شاخص عامه‌پسند دو دوره عبارت‌اند از:

1. دروغ‌گویی: در سه فیلم دورهٔ اصول‌گرایی شاهد دروغ‌پردازی شخصیت اول هستیم. این دروغ‌گویی در فیلم‌های دورهٔ اصلاحات نیز مشاهده می‌شود؛ اما تفاوت ظریفـی وجـود دارد و آن این است که در فیلم‌های دورهٔ اصلاحات بیشتر با پنهان‌کاری مواجهیم، نه دروغ‌گویی.

2. فردانیت: در تمام فیلم‌های مورد مطالعه، شخصیت اصلی جوان دارای فردانیت است کـه به‌نوعی به او استقلال و تمایز می‌بخشد و خود از آثار دورهٔ مدرن است؛ به این ترتیب در ایـن فیلم‌ها با «شخصیت» جوان روبه‌رو هستیم، نه «تیپ».

3. نوگرایی: از میان فیلم‌های مورد مطالعه در هر دوره، شخصیت جوان یـک فـیلم از دورهٔ اصلاحات («پارتی») به مفهوم شهید و یک فیلم از دورهٔ اصـول‌گرایـی («تسـویه‌حسـاب») بـه مفهوم زن، نگاهی نو دارند.

4. کنش‌گری فعال: در پنج فیلم از فیلم‌های مورد مطالعه (جز «دربارهٔ الـی...»)، جـوان نقش اول، شخصیتی فعال دارد؛ یعنی قاطع و مصمم دسـت بـه کـنش مـی‌زنـد و تسـلیم شرایط نمی‌شود.

تفاوت‌ها در فیلم‌های دو دوره: بـارزترین تفـاوت‌هـا در بازنمـایی شخصـیت اول جـوان در فیلم‌های شاخص عامه‌پسند دو دوره عبارت‌اند از: در فیلم‌های مورد مطالعه دورهٔ اصول‌گرایی، جوان با خصوصیاتی بازنمایی شده است که در فیلم‌های دورهٔ اصلاحات به‌چشم نمـی‌خـورد. این ویژگی‌ها عبارت‌اند از: درگیری بین سـنت و مدرنیتـه، مبـارزهٔ ضـداجتماعی، بـی‌قیـدی و خودابرازی.

در فیلم‌های مورد مطالعهٔ دورهٔ اصلاحات نیز جوان بازنمایی‌شده دارای این ویژگی‌هاسـت: امیدوار به آینده، احساساتی، مسئولیت‌پذیری، دموکرات بودن و آزادی خواهی، و آرمان‌گرایـی و بلندپروازی.

علاوه‌بر تفاوت‌های دو دوره، تناقض‌هایی در فیلم‌های مورد بررسی مشاهده می‌شود کـه در جدول زیر آمده است.

Archive of SID

www.SID.ir

جدول 4 تناقضات در فیلم‌های مورد بررسی در دو دورهٔ اصلاحات و اصول‌گرایی درمورد بازنمایی جوان

جوان دورهٔ اصول‌گرایی	جوان دورهٔ اصلاحات
ساختارشکن	پای‌بند به ساختارها
بی‌هویت و خودباخته	خودباور و دارای عزت نفس
خطرپذیر	جسور
قانون‌گریز	قانون‌مدار

ویژگی ساختارشکنانهٔ جوان در همهٔ فیلم‌های دورهٔ اصول‌گرا موجب حذف او می‌شود؛ چنان‌که الی (در «دربارهٔ الی...») در دریا غرق می‌شود، شیرین (در «دایرهٔ زنگی») توسط پلیس دستگیر می‌شود و زیبا (در «تسویه‌حساب») در گریز از پلیس، تصادف می‌کند و می‌میرد. این نوع حذف که به‌گونه‌ای نقش هشداردهی به جوان را بازنمایی می‌کند، در این فیلم‌ها، جوان را مقهور و فانی در شرایط طبیعی نشان می‌دهد. در فیلم‌های دورهٔ اصلاحات، این حذف از سوی ساختارهای غیررسمی و غیرقانونی بازنمایی می‌شود؛ چنان‌که امین حقی با حذف خود در فیلم «پارتی»، شخصیتی قهرمان خلق می‌کند.

بنابراین می‌توان نتیجه گرفت رسانهٔ سینما در فیلم‌های عامه‌پسند دورهٔ اصلاحات و اصول‌گرایی دو نوع بازنمایی از جوان ارائه می‌دهد. در دورهٔ اول (اصلاحات)، جوان ویژگی مشخصی از میان دو مفهوم «جوان به‌مثابهٔ دردسر» و «جوان به‌مثابهٔ خوش‌گذرانی» ندارد؛ اما در دورهٔ دوم (اصول‌گرایی)، جوان به‌عنوان دردسر بازنمایی شده است؛ بنابراین در این دوره، نوعی هراس رسانه‌ای از جوان در فیلم‌ها به‌چشم می‌خورد. در کنار این ویژگی، جوان دورهٔ اصول‌گرایی در فیلم‌های مورد بررسی کاملاً به شرایط و موقعیت وابسته است و در جایی که شرایط به وی تحمیل می‌شود، به‌جای تلاش برای اصلاح شرایط، دست به مقاومت نمادین، سرسختی و لج‌بازی می‌زند؛ چنان‌که شیرین برای دست‌یابی به آرزوهای سرکوب‌شده دزدی می‌کند، الی برای داشتن زندگی ایدئال آینده تن به خیانت می‌دهد، زیبا هم که جامعهٔ مردسالار را مسبب تمام بدبختی‌هایش می‌داند، دست به کینه‌جویی از راه غیرقانونی می‌زند.

Archive of SID

www.SID.ir

به‌طور خلاصه می‌توان گفت چه ازلحاظ رمزگان فرهنگی (و ارجاعاتی که در هـر دوره بـه جوان می‌شود) و چه ازلحاظ رمزگان فنـی، در فـیلم‌هـا تفـاوت آشـکاری وجـود دارد و ایـن موضوع، در تفاوت گفتمانی موجود در هر دوره ریشه دارد.

پی‌نوشت‌ها

1. Hall
2. memetics
3. Dick Hebdige
4. Taylor & Willis
5. Roland Barthes
6. Keith Selby
7. Ron Cowdery
8. John Fiske
9. Hjelmslev
10. Sarasin
11. Balsac
12. Andre Bazin
13. The hermeneutic code
14. Hawkes
15. The code of semes or signifiers
16. The symbolic code
17. The proairetic code
18. The cultural code or refrencecode
19. منظور از اصطلاح سازه این است که تمام متون رسانه‌ای از زبان خاص رسـانه اسـتفاده مـی‌کننـد. برای مثال، زمانی‌که از عکاس حرفه‌ای بخواهید از چهرهٔ شما عکـس بگیـرد، او در تصـمیم‌گیـری برای ترکیب چهرهٔ شما، از رمزهای وضوح، نورپردازی، قـاب‌بنـدی و بسـیاری از رمزهـای دیگـر استفاده می‌کند. استفاده از این رمزها در نوع احساس ما درمورد عکس نهایی تأثیر می‌گذارد. مـتن رسانه‌ای فقط با استفاده از زبان رسانه ساخته نمی‌شود؛ بلکه رمزهـایی درکارنـد کـه بـرای انتقـال اطلاعاتی مشخص انتخاب شده‌اند. رمزهای خاص معانی مشخصی در خود دارند. علت آن اسـت که ما از دانش فرهنگی مشخصی در تصاویر استفاده مـی‌کنـیم و خـوانش مـا تحـت تـأثیر دانـش فرهنگی‌مان قرار می‌گیرد (سلبی و کادوری، 1380: 21).
20. scene

Archive of SID

www.SID.ir

21. یونگ کهن‌الگوی نقاب را مترادف نوعی ماسک می‌داند که ما انسان‌ها برای پنهان کردن خصلت‌های واقعی‌مان از آن استفاده می‌کنیم (بیلسکر، 1387: 68).

منابع

- آقاجانی، زهرا (1385). ***الگوهای رمزگشایی فیلم بدون دخترم هرگز در میان مخاطبان ایرانی***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد مطالعات فرهنگی. دانشگاه علامه طباطبایی. تهران.
- اباذری، یوسف (1380). «رولان بارت، اسطوره و مطالعات فرهنگی». ***فصلنامهٔ ارغنون***. ش18. صص137- 157.
- احمدی، بابک (1375). ***ساختار و تأویل متن***. تهران: نشر مرکز.
- بارت، رولان (1380). ***نقد و حقیقت***. ترجمهٔ شیرین‌دخت دقیقیان. تهران: نشر مرکز.
- بیلسکر، ریچارد (1387). ***اندیشهٔ یونگ***. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: آشیان.
- چندلر، دانیل (1386). ***مبانی نشانه‌شناسی***. ترجمهٔ مهدی پارسا. تهران: سورهٔ مهر.
- ذکایی، محمدسعید (1385). ***فرهنگ مطالعات جوانان***. تهران: آگه.
- روشه، گی (1377). ***تغییرات اجتماعی***. ترجمهٔ منصور وثوقی. تهران: سورهٔ مهر.
- سروی زرگر، محمد (1387). ***بررسی بازنمایی ایران در سینمای هالیوود: نشانه‌شناسی و تحلیل گفتمان انتقادی هفت فیلم مرتبط با ایران***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد مدیریت رسانه. دانشکدهٔ صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران.
- سلبی، کیت و ران کادوری (1380). ***راهنمای بررسی تلویزیون***. ترجمهٔ علی عامری مهابادی. تهران: سروش.
- ضیمران، محمد (1380). ***درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر***. تهران: قصه.
- فیسک، جان (1386). ***ترجمهٔ درآمدی بر مطالعات ارتباطی***. ترجمهٔ مهدی غبرایی. تهران: دفتر مطالعات و توسعهٔ رسانه‌ها.
- کوبلی، پل (1388). ***نظریه‌های ارتباطات: مفاهیم انتقادی در مطالعات رسانه‌ای و فرهنگی***. ترجمهٔ احسان شاقاسمی. تهران: پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- گونتر، بری (1384). ***روش‌های تحقیق رسانه‌ای***. ترجمهٔ مینو نیکو. تهران: ادارهٔ کل پژوهش‌های سینما.

Archive of SID

www.SID.ir

– هیوارد، سوزان (1388). ***مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی***، ترجمهٔ فتاح محمـدی. تهـران: هزارهٔ سوم.

– Alexander, V.D. (2003). *Sociology of the Arts*. London: Blackwell Publishing Bufkin.

– Jowett, G. & J. Linton (1980). *Movies as Mass Communication*. London: Sage Publications.

– Hall, S. (1997). "The Work of Representation" in Stuart Hall (Ed.) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage.

– Hawkes, T. (2003). *Structuralism and Semiotics*. London: Routledge.

– Osgerby, B. (2004). *Youth Media*. New York: Routledge.

– Webb, J. (2009). *Understanding Representation*. London: Sage.

Archive of SID

www.SID.ir