مجله جهانی رسانه ـ نسخه فارسی
دوره ۹، شماره ۱، صفحات : ۳۴-۱۸
منتشر شده در بهار و تابستان ۱۳۹۳
تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۱۰/۳۰
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۰۲/۳۰

Ar

ناشر: دانشگاه تهران
www.gmj.ut.ac.ir

# روایت‌گری در سریال طنز شب‌های برره: کنش زبانی در فضای محدودیت‌های گفتمانی

**نادر امیری**، استادیار گروه علوم اجتماعی، دانشگاه رازی کرمانشاه، naderamiri@hotmail.com
**محمد فاضلی**، استادیار جامعه‌شناسی، دانشگاه شهیدبهشتی، Fazeli114@yahoo.com
**اعظم عبادی**(نویسنده مسئول)، کارشناس ارشد علوم اجتماعی، مطالعات جوانان، دانشگاه مازندران، azamebadi@gmail.com

**چکیده:** این مقاله با طرح نظریه میخاییل باختین و با استفاده از مفاهیم اصلی نظریه او همچون چندصدایی، مکالمه، بینامتنیت و زمان ـ مکان (کرونوتوپ)، به مطالعه ساخت استعاری مسلط بر متن مجموعه طنز تلویزیونی شب‌های برره پرداخته است. روش تحقیق این پژوهش، تحلیل گفتمان است که مفاهیم باختین در آن نقش نظام مفهومی را بازی می‌کند. بر این اساس، نخست این مقولات نظری به میان خواهند آمد، آنگاه مقاله با استفاده از این مفاهیم نشان خواهد داد که سوژه تولیدگر با توجه به اینکه بافت گفتمانی جامعه "حدود اندیشگی" او را در شیوه‌ای از پیش تعیین شده و محدود مشخص کرده است، چگونه با آن فرم سرشاخ می‌شود و امکانات گفتن خود را به گونه‌ای سامان می‌دهد تا در عین توجه به چهارچوب‌ها، فرصت خوانش‌های تازه‌ای را از آن‌ها فراهم آورد؛ در نهایت مقاله در فرآیندی دلالتی در گفت‌وگو با متن به تحلیل و تفسیر کنش فرهنگی مهران مدیری پرداخته است. در نهایت تفسیر مقاله از سریال طنز شب‌های برره به این ایده می‌رسد که مهران مدیری با گردهم آوردن تمهیداتی مثل خلق زمان- مکان خیالی برره، تبعید عقل مدرن، ضدزبان برره‌ای و بینامتنیتی که در زنجیره تکاملی آثارش وجود دارد، توانسته است "شب‌های برره" را به‌عنوان یک سریال طنز استثنایی و مورد پذیرش مخاطبانش معرفی کند.

**واژگان کلیدی** : چندصدایی، بینامتنیت، کرونوتوپ، محدودیت بافت گفتمانی، مجموعه طنز شب‌های برره

www.SID.ir

Archive of SID

**مقدمه و طرح مسأله**

وقتی به مراحل تکوینی و سوابق تاریخی وضعیت طنز در ایران می‌پردازیم، می‌بینیم که طنز در سینما و در تلویزیون حتی در ادبیاتمان همواره تحت تأثیر سطوح سیاسی و اجتماعی جامعه، چه در تحولات دوره مشروطه و چه در دوره استبداد رضاخانی و بعد آن بوده است؛ و تا خواسته تثبیت شود، پس رانده شده و در نازل‌ترین کارکردهایش متوقف گشته است. به همین خاطر با ریشه‌شناسی متوجه می‌شویم اصلاً چیزی به نام جریان طنز نداریم. بعد از جنگ تحمیلی طنز به تدریج احیا شد، ولی با رویکرد محتاطانه‌ای که آن را در جهت ساخت آثار شاد برای کودکان پیش می‌برد. در دهه هفتاد طنز در "وضعیتی پاندولی" بین حمایت و نفی برنامه‌ها و مجموعه‌های سرگرم‌کننده و کمیک قرار داشت، زیرا از طرفی دولت به تشویق تهیه‌کنندگان و سیاست ایجاد فضای شاد در کشور می‌پرداخت و از سویی دیگر نگرانی درباره روشن‌نبودن مرز لودگی و طنز یکی از دغدغه‌های مدیران شبکه‌های صداوسیما و تولیدکنندگان بود (کوثری، ۱۳۸۴، ص.۲ به نقل از خادم، ۱۳۸۷، ص. ۶ )، اواخر دهه هفتاد طنزهایی ناظر بر روایت‌های روزمره زندگی خانوادگی در آیتم‌های زن و شوهری با دوره اول کار مهران مدیری (ساعت خوش، سال خوش و نوروز ۷۶، جنگ ۷۷، ببخشید شما، پلاک ۱۴) به تلویزیون آمد که افق جدیدی را بر طنز این دوره آشکار نکرد. با دوره دوم کار مدیری که با سریال *پاورچین* در سال ۱۳۸۰ شروع شد مقطع جدیدی در این راستا شکل گرفت و برای اولین بار موج طنزهای اجتماعی ـ انتقادی به وجود آمد که فراتر از طنزهای پیشین بود، زیرا فقط بر لودگی استوار نبود که از دم‌دست‌ترین و پیش پا افتاده‌ترین ابزارها برای خنداندن مخاطب بهره ببرد، بلکه این بار نوعی طنز حساب‌شده را ارائه می‌داد: نمایش تن‌دادن به هر ذلتی برای رسیدن به پول و مقام، دررفتن از بار مسئولیت‌های زندگی با دروغ‌های مکرر، به سخره‌گرفتن هر گونه برخورد روشنفکرانه و عاشقانه به زندگی و غیره. پاورچین ازین جهت، مهم است که زمینه را برای ساخت شاهکار مدیری یعنی طنز سریال شب‌های برره فراهم کرد. چرا که پاورچین حکایت چند جوان از نسل جدید برره‌ای‌ها بود و ازهمین جا مخاطب را با نام برره آشنا می‌کرد.

مجموعه سریال طنز "شب‌های برره" یکی از پربیننده‌ترین برنامه‌های طنز تلویزیونی بود که در سال ۱۳۸۴ از رسانه ملی پخش شد و انتقاد مخالفان و حمایت موافقان بسیاری را به‌همراه داشت. به گزارش برخی از خبرگزاری‌ها نود درصد مخاطبان تلویزیون این سریال را دنبال می‌کرده‌اند و شصت و هفت درصد از بینندگان از آن راضی بوده‌اند (نقد شب‌های برره، ۱۳۸۴). دلایل متعددی برای توجیه جذابیت یک سریال با توجه به مختصات جامعه‌ای که در آن تولید شده است می‌توان برشمرد. در مورد سریال *شب‌های برره* می‌توان به ساخت استعاری روایت داستان اشاره کرد که با تخیل و اندیشه‌ای ظریف توانسته زمان ـ مکانی با کاراکترها و فضایی طنزآمیز را خلق کند که اگر چه خصوصیات و زبان خاص خودش را دارد و جنسش در ظاهر از دوران گذشته است اما مخاطب بی‌درنگ مزمزه‌اش می‌کند. بعد از انقلاب تا قبل از مجموعه طنز *شب‌های برره*، طنزی نداشته‌ایم که مفهوم تاریخ و انگاره‌های آن در ارتباط با فرهنگ مردمی که با آن زیسته‌اند را موضوع و مسأله خود قرار دهد. به عبارتی بهتر آنچه در طنز *شب‌های برره* حائز اهمیت است، پیوند نزدیکی است که برره با زمان ما ایجاد کرده است. مهران مدیری در این سریال انگار تکه‌هایی از تاریخ را از زمینه اصلی‌شان جدا کرده و

www.SID.ir

Archive of SID

در یک کلّ دیگر، در یک گستره دیگر کنار هم گذاشته است و با این دخل و تصرف به جان تفکر مخاطب می‌افتد. در واقع طنز "شب‌های بره" در واقع نوعی نگاه به دیگری ـ به بره‌ای‌ها ـ است.

مدیری در این سریال به مخاطب می‌گوید این دیگری خود ما هستیم و در واقع این نگاه نوعی اتوبیوگرافی می‌سازد. در این اتوبیوگرافی، مدیری به مثابه سوژه‌ای تولیدگر به میانجی همه ملزوماتی که به عنوان ابژه در آن‌ها قرار دارد، به گذشته، به دیگری خود می‌نگرد و در تمام قسمت‌های این سریال درچالشی دائمی با آن است. این نکته، طیف متنوعی از مخاطبان را جذب کرد به این دلیل که عامه آن را می‌فهمید و می‌پسندید و مخاطب خاص با دریافت کنایه‌های تعبیه شده در سریال از نظر هویتی نوعی همذات‌پنداری عمیق با آن احساس می‌کرد. همسازی "شب‌های بره" با دغدغه‌های اجتماعی روز، به چالش‌کشیدن فرهنگ و نقد روابط معیوب اجتماعی، مخاطب را به بره‌ای‌ها در تجربه متصل می‌کند، و همین منجر به تولید گفتمان می‌شود. چرا که سوژه‌ای که قرار است روایت شود، دیگر نقطه شروع خود یعنی بره نیست بلکه با سوژه گسسته‌ای مثل کیانوش مدرن به دوره مخاطب هم گشوده می‌شود. و گویی کل تاریخ او را در برمی‌گیرد. تلاقی طنز و تفنن و تفکر نویسندگان این سریال که چیزی بیشتر از مؤلف‌بازی زورکی بود و توازنی که بین متن سریال با بازیگران توانا و کارگردانی مناسب این سریال وجود داشت، توانست با همه محدودیت‌ها اعم از ممیزی و شرایط تولید و کم بلدی‌ها، لذت مخاطب را فراهم آورد. سوای اینکه مخالفت برخی از منتقدین از برخی از تیپ‌سازی‌های سریال و تعمدی که در ساختن لهجه طراحی شده بود و مبتذل دانستن آن اعتراضاتی را نیز به دنبال داشت.

توجه به این بحث‌ها نشان‌دهنده‌ی این مطلب است که این مجموعه، به عنوان محصولی فرهنگی، به مثابه متنی باز و چندلایه امکان قرائت‌های مختلف به مخاطب خود می‌دهد، چرا که این فرایند تفسیر، مستقل از خود متن نیست، بلکه جزئی ساختاری از فرایند زایشی آن است.

طنز یک ویژگی است که "مانند آب زیر کاه همواره در حال حرکت و نفوذ است. هرگونه تغییر موقعیت در مکان، زمان، رسوم و عادات، آیین‌ها و باورهای جامعه در ذات خود این ظرفیت را دارد که ماهیت پدیده‌های طنزآمیز جامعه را تغییر دهد یا در این پدیده‌ها جنبه‌های طنزآمیز تازه‌ای به وجود آورد یا حتی جنبه‌های طنزآمیز تازه‌ای را در آن‌ها کشف کند" (ضیایی، ۱۳۸۵، ص. ۱۹). طنز از طرفی متأثر از شرایط موجود در جامعه و هم مؤثر بر آن است. به عبارتی، ضمن اینکه به مثابه‌ی ابزاری است برای بازنمایاندن روابط ناصحیح قدرت، ترویج اندیشه یا ایده‌ای نو و نقد شیوه‌ای از تفکر یا مناسبات، همچون سایر حیطه‌ها از تحولات سیاسی و اجتماعی بی‌نصیب نبوده است و در طول زمانی حرکت سینوسی داشته است. مطالعه سیر تحولات طنز نشان می‌دهد هرگاه آزادی بیان و اندیشه در جامعه فراهم شده، طنز بیانی روشن و صریح یافته است و در زمانی که استبداد بر جامعه مستولی گشته، صورتی غیرمستقیم و کنایه‌آمیز می‌گیرد یا به دامن هزل و هجو کشیده می‌شود (صدر، ۱۳۸۴، ص. ۷۳). به این ترتیب، با مطالعه دگرگونی در حوزه طنز و ارتباط آن با شرایط سیاسی و اجتماعی جامعه می‌توان خط سیر و روند این تغییرات را برحسب شرایط حاکم به‌دست آورد.

طنز به زبانی باختینی سعی بر مرکزیت‌زدایی و ایجاد آزادی دارد و با تعلیق مونولوگ و زبان واحد به مقاومت در برابر نظم و شئونات جدیت می‌پردازد. طنز با برخورداری از جنبه دموکراتیک و رهایی‌بخش خود

www.SID.ir

Archive of SID

می‌خواهد از تمام مرزهای رسمی فراتر رود و قدرت را به استهزاء بگیرد. تلاشی برای فروپاشی رسمیت‌های تک‌گو است (غلامحسین‌زاده، ۱۳۸۷، ص. ۱۲۵). بنابراین در ذات خود نوعی مکالمه و دیالوگ است، چرا که طنز و خنده‌ی حاصل از آن در انزوا معنی پیدا نمی‌کند.

در واقع طنز، نوعی شیوه زیست را مهیا می‌کند که ترس و هراس در آن نیست و فضای دموکراتیکی را می‌آفریند. بدین معنی که همچون سوپاپ اطمینان عمل می‌کند که "متعادل‌کننده و موازنه‌ساز" است (همان). مفری رهایی‌بخش، سلاحی مردمی و دموکراتیک و در حقیقت، صدای مردم است. طنز، هنجار موجود را می‌شکند و ایدئولوژی حاکم را تقبیح می‌کند و "ساحتی بینان می‌نهد که در آن موجودیت انسانی، مشروعیت مکالمه و حقانیت آزادی نهادینه شده است" (همان، ص. ۱۲۶). ایجاد شرایط مطلوب و برقراری فضای سالم مکالمه، تعامل انسانی، آزاداندیشی و ایجاد خنده و آزادی و حضور صدای متباین از ضرورت ویژه‌ای برخوردار است و به خاطر همین ماهیت مکالمه‌ای آن، اهمیتی هستی‌شناختی دارد و به عنوان شیوه زیست فرهنگی، آزادی از ضرورت‌های آن محسوب می‌شود (همان). از طرفی پتانسیل و استعداد کشیده شدن هنر اجتماعی طنز با طیف وسیعی که دارد در موضوع‌های مختلف اجتماعی، بسیار زیاد است. بنابراین می‌توان با کمک آن، بسیاری از معضلات اجتماعی را برای افکار عمومی تشریح کرد. اگر طنز بتواند در تمام سطوح جامعه حضوری پایدار پیدا کند، خواهد توانست در نحوه تلقی مردم از قضایا نیز اثرگذار باشد (هومن، ۱۳۷۷، ص. ۴۰۶). بر این اساس اگر همه رسانه‌های گروهی جامعه به‌طور جدی، هنر طنز را القا کنند و بر استواری و بالندگی آن همت گمارند، آستانه آسیب‌پذیری در جامعه بالا رفته و در نتیجه مدارا چه در سطح مردم و چه در سطح مسئولین بیشتر می‌شود.

در این پژوهش تلاش می‌کنیم تا با استفاده از روش تحلیل گفتمان که مفاهیم میخاییل باختین[1] در آن نقش نظام مفهومی را بازی می‌کنند، خوانشی از مجموعه طنز *شب‌های برره* ارائه دهیم. اگرچه در پارادایم باختینی برای همه چیز مجموعه طنز سریال *شب‌های برره* نمی‌توان تبیین مناسبی را ارائه داد، اما قرائت و نقد متونی از این دست با نظریه باختین آنقدر کاربردی و تأثیرگذار است که تا یافتن بدیلی بهتر نباید آنرا رها کرد. باختین، در مقابل صورتگرایان که به درون متن بسنده می‌کنند و در مقابل مارکسیست‌ها که از رخدادهای اجتماعی شروع می‌کنند محقق را همزمان متوجه نقد درونی و بیرونی متن می‌کند.

سؤال اصلی مقاله این است که متن سریال *شب‌های برره*، با کدام تمهیدات سبکی، نظم گفتمانی حاضر را به چالش می‌کشد؟ خوانش بافت مجموعه طنز *شب‌های‌برره* خلاف جهت خواب آن به زایش معناهای متفاوت و متضاد با یکدیگر، بیداری نشانه‌های محذوف، طردشده، سرکوب‌شده منجر می‌شود که به هردلیلی با سازوکارهای ایدئولوژیک رانده شده‌اند. این نوع خوانش نشان از وجود همیشگی نشانه‌های آواره در متن است که تنها در فرایندی دلالتی و گفت‌وگویی سر برمی‌آورند.

این مطالعه می‌تواند در ذیل تحقیقات تفسیری ـ انتقادی جای بگیرد: الف: تفسیری است، از این جهت که ما قصد داریم معنای کنش یک تولیدگر فرهنگ (مهران مدیری) را معنا کنیم و به خواننده این امکان را بدهیم که حداقل تفسیر ما را از این کنش فرهنگی بداند. از این‌رو، در این مسیر به خواننده امکاناتی نظری و

www.SID.ir

Archive of SID

روش‌شناختی معرفی کرده‌ایم. در اصل کل نظام مفهومی و روش‌شناختی به‌کارگرفته‌شده در این تحقیق، ارائه منظومه معناداری از کنش صورت‌گرفته را ممکن می‌کند؛ ب: و از این جهت انتقادی است که به نوعی با روابط قدرت درگیر می‌شویم. این درگیری به دو جهت است. یکی اینکه مدیری با روابط قدرت درافتاده است و هر مفسری برای تفسیر کار او به تحلیل شیوه انتقاد او نیاز دارد. و از طرفی چون محقق به بازنمایی روابط قدرت در این کنش تفسیری می‌پردازد، رویکردش انتقادی است؛ چرا که به طور ضمنی به بازتفسیر یک کنش فرهنگی انتقادی پرداخته است و موجب می‌شود که خواننده متن را در زمینه‌ای از مفاهیم و روش انتقادی بازخوانی کند، در صورتی که قبل از این دست‌یابی به چنین تفسیری برایش امکان‌پذیر نبوده‌است (فاضلی، ۱۳۹۱).

در چندسال اخیر تحقیقات کیفی زیادی در ایران با روش تحلیل گفتمان انجام شده و روبه‌فزونی است، اما نگارنده کمتر تحقیقی را یافته است که به تحلیل‌گفتمان طنز و مشخصاً به تحلیل گفتمان طنز *شب‌های بره* پرداخته باشد. در اینجا به پژوهش‌هایی که به تحلیل طنز *شب‌های بره* پرداخته‌اند بسنده می‌شود.

خادم (۱۳۸۷) در پژوهشی با عنوان "سوژگی انسان و ابژه‌های ممکن شناخت؛ تحلیل‌گفتمان کردارهای شکاف‌انداز در برنامه‌های پربیننده سیما" با توجه به رهیافت فوکویی به منظور اکتشاف نظام گفتاری در سریال‌های پربیننده تلویزیونی به شناسایی چگونگی هویت‌یابی سوژه‌ها و نهادهای اجتماعی در برنامه‌های تلویزیونی پرداخته است. نگارنده هرکدام از متن‌های نمونه خود را به صورت جداگانه بر اساس دوگانه‌سازی متن مشخص کرده و به دلالت‌های سیاسی، اقتصادی و فرهنگی این متون پرداخته است. قرطاسی (۱۳۸۷) در پژوهشی با عنوان "بررسی نحوه بازنمایی اقوام در سریال‌های طنز تلویزیونی: مطالعه موردی سریال شب‌های بره" به واکاوی وجود نابرابری در نمایش اقوام مختلف در سریال‌های تلویزیونی پرداخته است. مسأله پژوهش وی این است که شبکه سه سیمای جمهوری اسلامی ایران، اقوام را در قالب سریال‌های طنز تلویزیونی خود چگونه و با چه ابزاری بازنمایی می‌کند؟ در این تحقیق داده‌های تجربی و فرضیات با روش تحلیل محتوای کیفی مطالعه شده‌اند. یافته‌های تجربی تحقیق، حاکی از بازنمایی مثبت قوم فارس و تهرانی و بازنمایی منفی سایر اقوام است.

منتظرقائم (۱۳۸۴)، درمقاله‌ای با نام "بازنمایی جنسیت و قومیت در شب‌های بره"، اشاره‌ای بسیار مختصر و گذرا به هویت و جنسیت در "شب‌های بره" داشته است. او این مجموعه طنز را نقطه عطفی در تاریخ تلویزیونی ایران می‌داند و معتقد است که این مجموعه به لحاظ ساختاری از طنز معمول ایران فراتر رفته است. او از زاویه ارتباطات و نقش و تأثیر رسانه‌ها بر فرهنگ جامعه، برنامه مزبور را مطالعه کرده و این هدف را با تکیه بر مفهوم بازنمایی پیگیری می‌کند. منتظرقائم معتقد است "شب‌های بره" تقابل کاراکترها را ابزار طنز خود نموده‌است. از تقابل‌های آشکار این سریال، هویت و جنسیت است و گفتار و شخصیت‌ها در جهت بازنمایی همین هویت‌هاست.

کوثری (۱۳۸۴) نیز در مقاله‌ای تحت عنوان "زبان آمیخته و واسازی هویت در سریال شب‌های بره" نوشته است که یکی از جنبه‌های مهم این مجموعه به‌کارگیری زبان ابداعی است. به نظر وی همه موفقیت

www.SID.ir

Archive of SID

"شب‌های بره" در بکارگیری یک ضدزبان است. ضدزبانی که در خود حاکی از نوعی مقاومت در برابر نظم اجتماعی مسلط است و از طریق همین ضدزبان است که هویت شکل‌گرفته رسمی به نقد کشیده می‌شود.

شماره‌ای از کلوزاپ سایت هفت‌سنگ[۲]، به "شب‌های بره" اختصاص داده شده است. تمامی مطالبی که در نقد این سریال نوشته شده، به دو دسته مخالف و موافق تقسیم شده است: امیر اسماعیلی در "بره‌ای موفق در جلب نگاه"، کاوه دهقان‌پور در "یک‌بار می‌جنگیم برای همیشه"، رامین علیزاده در "شب‌های بره، از آینه تا مسابقه"، هنگامه مهرآزاد در "سمبولیسم در شب‌های بره، اسکیپیسیم در آثار مهران مدیری"، الف- آزاده در"بره کجاست؟"، نرگس رستمی در "بره: صفات زشت انسانی ما"، کتایون کریمی در "ما بره‌ای‌ها"، اشکان نیری در "کمدی ملی" در گروه موافقان؛ و ابوالقاسم صادقی در "شب‌های بره طنز دولتی یا هزل"، اسماعیل امینی در "روستای بره و فقدان هراس‌آور اخلاق و عواطف انسانی" و جلال سمیعی در "طنز یعنی خندیدن به همه چیز" در گروه مخالفان جای داده شده‌اند.

چیزی که این تحقیق را از تحقیقات پیشین جدا می‌کند، این است که نقطه‌ی آغاز و شالوده کار این پژوهش از لحاظ نظری و روش، نظریه میخائیل باختین است، اگرچه در این مقاله از نظریه فرکلاف نیز به صورت مختصر استفاده شده است تا مکمل نظریه باختین باشد. با این چارچوب نظری در نظر داریم که سه مؤلفه‌ی بینامتنیت، چندصدایی، محدودیت‌های‌گفتمانی و تأثیری که روی روایت‌پردازی سوژه تولیدگر می‌گذارد (و او را وامی‌دارد تا از کرونوتوپ خاص خود برای خلق جهان اثر خود استفاده کند) را در طنز *شب‌های بره* دنبال‌کنیم.

**چارچوب نظری**

روش تحلیل گفتمان روشی است که مساله‌ی فرضیه‌های آن یک چیز نمادین است و تمرکزش روی نظام‌های گفتاری و اندیشه‌ای است. تمام جنبه‌های ارتباط را شامل می‌شود. به عبارتی در برگیرنده پیام، متن خطابگر یا خطابگیر و بافت موقعیتی آن می‌شود (وردانک[۳]، ۱۳۸۹، ص. ۱۴۱). به لحاظ روش‌شناختی، در ادبیات علوم‌اجتماعی، اصطلاح "روش تحلیل‌گفتمان" بر تکنیک‌های زبان‌شناختی و تحلیل‌زبان مثل روایت‌شناسی، تحلیل همنشینی و تحلیل جانشینی، سبک‌شناسی، یا عام‌تر از این، نحوشناسی و تکنیک‌های تجزیه و ترکیب زبانی، واج‌شناسی در تحلیل متون و گفتمان‌های ایدئولوژیک اطلاق می‌شود.

دو ویژگی مهم، روش تحلیل گفتمان را از سایر روش‌ها متمایز می‌کند، یکی اینکه، روش‌های پژوهش در علوم‌اجتماعی روش‌هایی هستند که معمولاً مبتنی بر منطق ریاضی و اعداد تعریف شده‌اند، دیگری اینکه در روش تحلیل گفتمان، واحد تحلیل، واحدهای متنی و گفتاری است که می‌تواند یک جمله یا یک پاراگراف یا حتی فراتر از آن باشد. و داده‌هایی که در این روش پژوهش برای آزمون فرضیه‌های نظری مورد استفاده قرار می‌گیرند، می‌توانند مرکب از هرگونه ژانر گفتاری یا نوشتاری مثل شعر، نمایشنامه و ... باشند (مهرآیین، ۱۳۸۶، ص. ۳۳۷).

روش تحلیل گفتمان به دنبال کشف این است که امور در زبان چگونه بازنمایی می‌شوند. منظور از ژانرهای گفتاری یا نوشتاری در بالا این است که نویسنده چگونه با استفاده از برخی شگردهای بلاغی، اطلاعاتی را برای مخاطب خود با توجه به گروه خودی یا گروه رقیب، بااهمیت یا بی‌اهمیت جلوه می‌دهد. برخی از

www.SID.ir

Archive of SID

شگردهای معنایی با مدل‌های ایدئولوژیک و اعتقادات اجتماعی رابطه نزدیکتری دارند، برخی برای کوچک‌نمایی، عناد و طنز ابزارهای مقتدرتری هستند (فتوحی،۱۳۹۰، ص. ۳۶۵). در واقع دغدغه اصلی تحلیل گفتمان انتقادی کندوکاو درباره پیوندهای میان زبان و کردار گفتمانی است.

هر رخداد ارتباطی به منزله‌ی گونه‌ای از کردار اجتماعی برای بازتولید یا به چالش‌کشیدن نظم گفتمانی عمل می‌کند. این بدین معناست که رخدادهای ارتباطی از طریق رابطه با نظم گفتمانی، کردار اجتماعی گسترده‌تر را شکل‌داده و بوسیله‌ی آن شکل می‌پذیرند (یورگنسن و فیلیپس[۴]، ۱۳۸۹، ص. ۱۳۲). ژانر طنز و آیرونیک به عنوان یک رخداد ارتباطی بیشتر از دیگرژانرها با نظم گفتمانی سرشاخ می‌شود و "تناقض‌های ایدئولوژیک یک دوره را مشخص می‌کند" (فتوحی،۱۳۹۰، ص. ۳۶۵).

روش تحلیل گفتمان چارچوب ارزشمندی را برای تحلیل مجموعه‌های طنز که معیارهای نهادینه‌شده را به چالش می‌کشند فراهم می‌آورد. در اینجا ما از چارچوب نظری تنها به عنوانی راهنمایی برای نگریستن به این کنش فرهنگی کمک گرفته‌ایم. تا با استفاده از آن، چارچوبی تفسیری برای قرائت شیوه روایت‌پردازی متفاوت طنز *شب‌های برره* ارائه دهیم. در زیر تعریف مختصری از هرکدام از اصطلاحات بینامتنیت، رگه‌های چندصدایی، زمان مکانمند (کرونوتوپ) آمده است:

**بینامتنیت[۵]**

در تحلیل گفتمانی دو بعد، از اهمیتی محوری برخوردارند: "رخداد ارتباطی: نمونه‌ای از کاربرد زبان از قبیل فیلم سینمایی، مصاحبه یا سخنرانی سیاسی؛ و نظم‌گفتمانی: ترکیب‌بندی تمامی گونه‌های گفتمانی به کارگرفته‌شده در یک نهاد یا میدان" (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹، ص. ۱۳۲). این نکته به این موضوع اشاره دارد که هرگونه گفتمانی متشکل از گفتمان‌ها و ژانرهای متفاوت پیشین است و در تعامل با آن‌ها به‌وجود می‌آید. به عبارتی درک یک ایده نو همواره در ارتباط با وضعیتی است که قبل از این در آن بوده است. وضعیتی که مملو از اختلاف نظرات و تضاد سلایق است. اندیشه‌ها به تعبیر باختین در گفتگو و ارتباط با یکدیگر خلق می‌شوند.

فرکلاف[۶] نیز به وجود رابطه بین رخداد ارتباطی و نظم‌گفتمانی قائل است. نظم‌گفتمانی اینجا یک نظام است اما نه به معنای ساختارگرایانه آن. چرا که رخداد ارتباطی هم آنرا بازتولید می‌کند و هم می‌تواند با استفاده‌ی خلاقانه از زبان آنرا تغییر دهد. فرکلاف می‌گوید نظم گفتمانی متشکل از ژانرها و گفتمان‌هایی است که در یک قلمرو اجتماعی به‌کار گرفته شده‌اند. یعنی هم نمونه‌های زبانی مشخص آنرا شکل داده‌اند، هم نظم گفتمانی به آن‌ها شکل بخشیده است. بدین معنا که نظم گفتمانی این منابع (ژانرها و گفتمان‌ها) را در دسترس می‌سازد، از طرفی نحوه‌ی گفتن را و چگونه گفتن را محدود می‌کند. کاربران زبان می‌توانند نظم گفتمانی را با ژانرهای متعلق به نظم‌های گفتمانی دیگر یا به شیوه‌ای خلاقه تغییر دهند (فرکلاف، ۱۳۷۹، ص. ۹۶).

هنگامی که ژانرها و گفتمان‌های مختلف در یک رخداد ارتباطی با یکدیگر مفصل‌بندی می‌شوند، خطوط مرزی یک نظم‌گفتمانی را تغییر می‌دهند و به شیوه تازه و جدیدی نشانه و نیز نیروی محرک تغییرات گفتمانی و در نتیجه اجتماعی ـ فرهنگی‌اند (فیلیپس و یورگنسن، ص. ۱۲۳). فرکلاف این نوع مفصل‌بندی را

www.SID.ir

Archive of SID

میان‌گفتمانیت می‌نامد. میان‌گفتمانیت را شاید بتوان گونه‌ای از بینامتنیت خواند (همان). بدین معنا که رخدادهای ارتباطی را متکی به رخدادهای پیشین می‌داند. فرکلاف میان‌متنیت را به تأسی از کریستوا نفوذ تاریخ بر یک متن و نفوذ متن برتاریخ می‌داند (آلن[۷]، ۱۳۸۰، ص. ۱۲) که طی‌آن متن از متون پیش‌ازخود برداشت‌کرده و به این ترتیب به تغییر و تحول تاریخی آن کمک می‌کند.

منظور از بینامتنیت مجموعه گفتمان یا به عبارت ساده‌تر مجموعه سخنان، دیدگاه‌ها، نظرات و عقایدی هستند که در جامعه، درخصوص یک موضوع اجتماعی وجود دارد. اهمیت بینامتنیت در این است که خود تولیدگر یک‌گفتمان هم در محتوای سخنی که تولید می‌کند و هم در نحوه‌گفتن آن "از روایت‌های موجود در جامعه خود استفاده می‌کند" (مهرآیین، ۱۳۸۶، ص. ۲۵۲) و جالب این است که چون وقتی می‌خواهد درباره موضوعی سخن بگوید، بیشتر از آنکه درباره آن بگوید، درباره سخنانی می‌گوید که حول آن موضوع قبل از این شکل گرفته‌اند. این موضوع خود متن را به بینامتن تبدیل می‌کند (باختین، ۱۳۸۷، ص. ۱۲۳).

ایده تولیدشده، وابسته به انگاره‌های شبکه توری، بافت و جامعه‌ای متنی درهم تنیده از تار و پود "ازپیش‌نوشته‌ها" و "ازپیش‌خوانده‌ها" است (آلن،۱۳۸۰، ص. ۱۱). همان‌گونه که باختین می‌نویسد "هر واژه طعم بافت‌هایی را دارد که در آنها زندگی اجتماعی خود را زیسته‌است؛ تمام کلمات آکنده از نیت‌ها هستند، هر واژه لزوماً رنگ و بوی یک بافت را دارد" (گاردینر[۸]، ۱۳۸۱، ص. ۵۱) .

اصطلاح بینامتنیت، رویکرد نوینی را درباره‌ی معنا و خوانش مطرح می‌کند: نگرشی در برابر خوانش مونولوگی و مقتدر (آلن، ۱۳۸۰ ، ص. ۱۱). این اصطلاح به هیچ‌وجه منحصراً مربوط به آثار ادبی، یا حتی صرفاً مربوط به ارتباطات نوشتاری نیست. بینامتنیت "نگرش‌های موجود به جامعه و ارتباطات انسانی را بازتاب می‌دهد. مفهومی چون بینامتنیت می‌تواند آرائی درباره بخشی از جامعه یا حتی دوره تاریخی را مطرح کرده یا حتی شاخصه‌های آن بخش و دوره را مطالعه کند" (همان).

روابط بینامتنی این نکته را روشن می‌کند که ارتباط بین رخداد ارتباطی و نظم گفتمانی (بافتی که در آن ایده تولید شده است) ارتباط سرراست، مستقیم و منفعلانه نیست چرا که این بافت تا حدی می‌تواند روی محتوا و فرم‌گفتمانی که ایجاد شده تأثیر بگذارد (مهرآیین، ۱۳۸۶، ص. ۳۳۶ ). این رابطه پیچیده‌تر از رابطه علی ساده است؛ چرا که آورنده یک تغییر جدید در واقع موضوع خود را طوری انتخاب می‌کند که مخاطبش احساس نکند که این موضوع انتزاعی است و ملموس نیست، پس هم هوای استقبال مخاطب خود را دارد و هم می‌خواهد که محدود به زمان خود نشود. بنابراین فراتر از ساختار عمل می‌کند تا وجهه‌ای عام‌تر به‌خود بگیرد(همان). بنابراین برای اینکه از ساختار خود رها شود و عام‌تر ازآن عمل‌کند، از نظامی نشانه‌شناختی برای کار خود استفاده می‌کند. روشن‌تر این‌که تولیدکننده یک گفتمان موضوع و طریقه روایت‌کردن مسأله‌ای که با آن روبرو شده است را از محیط می‌گیرد به این معنا که هیچ‌گاه به صورت کاملاً اولیه با موضوعات اجتماعی روبرو نمی‌شود (همان). به‌عنوان مثال هرکدام از قسمت‌های سریال *شب‌های برره* دارای عنوان است. معمولا "عناوین نشان‌دهنده مسأله‌ی متن است" (همان). بدون‌شک این عناوین نمی‌تواند بدون توجه به اهمیت و ضرورت اجتماعی آنها صورت‌گرفته باشد. این نشان می‌دهد که اقتضای اجتماعی تعیین می‌کند که تولیدکننده درباره

www.SID.ir

Archive of SID

چه می‌اندیشد و آن را وارد متن خود می‌کند. ثانیاً، در درون خود سریال هم همواره جملات و عبارات و عناصر دیگری هست که به خوبی وابسته‌بودن متن را به ساختار اجتماعی خود نشان می‌دهد.

**چندصدایی (هتروگلاسیا)[۹]**

در نوشته‌های باختین چندواژگانی به معنی تنوع صداهای اجتماعی است که به گونه‌ای مکالمه‌ای در ارتباط با دیگری قرار می‌گیرد. باختین معتقد است که متون چندمعنا و چندصدا بر اساس تنوع عینی گفتار اجتماعی شکل می‌گیرند و تداخل سیاق‌های مختلف گفتار در متن، اثر چندواژگانی یا کثرت گفتمان را پدید می‌آورد و باعث برخورد و گفت‌وگو مابین دیدگاه‌ها و ایدئولوژی‌های جهانی و چندنوایی صداها در یک گفتمان و پس‌زمینه اجتماعی ـ انضمامی می‌شود (هولکویست[۱۰]، ۱۹۹۴، ص. ۱۵۲). چندصدایی، پیش‌نیاز منطقی و شرط لازم برای هرگونه مکالمه است و بیانگر حضور چندین صدا و ایده در یک بافت است. به تعبیری این مفهوم منجر به پیدایش و حضور دو یا چندین زبان ملی در داخل یک سیستم فرهنگی واحد یا متن می‌شود (مهرآیین، ص. ۳۳۶). زبان‌هایی که در ارتباط با یکدیگر معنا می‌یابند.

به قول باختین تولیدکننده از رهگذر گفتگو با گفتمان‌های رقیب و متعارض از موضوع سخن می‌گوید و ایده خود را نسبت به نظم و اعمال آیینی و قلمروگفتمانی رقیب تحول می‌بخشد. به خاطر همین محقق باید نظامی که به چالش کشیده شده است را مطالعه کند. بنا به گفته باختین اگرچه چندگونگی کلامی- گفتمانی از تنوع اجتماعی برمی‌خیزد و وجود آن اجتناب‌ناپذیر است اما این همیشه چیزی نیست که قدرت آن‌را نادیده بگیرد. نیروهای اجتماعی مونولوگ همواره مقاصد مصرح سیاسی و ایدئولوژیک خود را بر گفتمان یک دوره تحمیل می‌کنند.

فرکلاف نیز معتقد است که مناسبات قدرت حالت‌های ممکن برای ایجاد تغییر را محدود می‌کند، برای مثال دسترسی کنشگران را به گفتمان‌های گوناگون محدود می‌کند "آن حالت‌های ممکن نامحدود خلاقیت و آفرینشگری درکردارهای گفتمانی که مفهوم میان‌گفتمانیت القا می‌کند ـ و ترکیب و بازترکیب بی‌پایان ژانرها و گفتمان‌ها ـ درعمل به‌وسیله‌ی روابط هژمونیک و کشمکش‌های هژمونیک محدود و مقید می‌شوند" (یورگنسن و فیلیپس،۱۳۸۹، ص. ۱۳۴). روابط گفتمانی کانون کشمکش و تضاد اجتماعی‌اند: "نظم‌های گفتمانی را می‌توان قلمرویی برای هژمونی فرهنگی بالقوه به شمارآورد که گروه‌های غالب تلاش می‌کنند ساختاربندی خاصی را میان و درون‌شان ایجاد و حفظ‌کنند" (همان). نشانه‌های دوصدایی در متن از موقعی آغاز می‌شود که تولیدگر به هنگام سخن‌گفتن از یک موضوع، قبل از هرچیز با عقاید موجود درباره آن موضوع درگیر شود (باختین، ۱۳۸۷، ص. ۴۳ به نقل از مهرآیین، ۱۳۸۶، ص. ۳۵۴). از رهگذر این مکالمه و مواجهه با سخنان دیگر و ورود همزمان آنها به متن است که متن حالتی دو یا چندصدایی به‌خود می‌گیرد. وقتی از بافت گفتمانی حرف می‌زنیم و آن را مطالعه می‌کنیم و به متنی که از این بافت برخاسته توجه کنیم، درمی‌یابیم که بافت‌هایی که دارای نظام فرهنگی واحدی هستند، نمی‌توانند متونی چندمعنا و چندآوا تولیدکنند، حتی اگر چندین صدا هم درآن‌ها به گوش‌برسد (همان). در واقع همه آنها متعلق به گفتمانی واحد هستند اما اگر بافت شامل دو یا چند نظام فرهنگی مختلف باشد، تولیدکننده گفتمان دستش بازتر است.

www.SID.ir

Archive of SID

**محدودیت‌های گفتمانی و نحوه روایت‌پردازی سوژه تولیدگر**

بافت گفتمانی به تولیدگر خود اجازه آزادی بیان مطلق را نمی‌دهد، انسدادهای گفتمانی سوژه‌ی تولیدکننده را محدود می‌کند و کار او را به وسیله ضوابط و پارامترهایی ساخت می‌دهد و توانایی‌اش را دائماً حد و حدود می‌زند (همان). سوژه تولیدگر از این موانع آگاه است، بنابراین سعی می‌کند با تکیه بر سرمایه فرهنگی و فکری خود و نظام نشانه‌شناختی که به‌کار می‌گیرد، از این مانع بگذرد. همانطور که پیش‌تر گفتیم، هنگامی‌که سوژه با موانعی برای آفرینش اثرش مواجه می‌شود با کمک نبوغ و سرمایه فکری خود و با استفاده از استعاره‌های واقعیتی که در آن زندگی می‌کند، جهانی را برای رسیدن به هدف نوشته‌اش خلق می‌کند. باختین این جهان زمانمند و مکانمند را "کرونوتوپ[۱۱]" می‌نامد. باختین با استفاده از کرونوتوپ، درصدد نشان‌دادن ماتریس مکانی‌ـ زمانی است که نویسنده با توسل به آن و با توجه به روانشناسی و آگاهی مردمی که برای آنها می‌نویسد و وضعیت ایدئولوژیکی که بر آن‌ها حاکم است، نوعی از روایت‌پردازی را برمی‌گزیند.

به‌طورکلی، در این تحقیق، با الهام از ایده باختین درباره بینامتنیت، چندصدایی و کرونوتوپ و در جریان تفسیر نشانه‌های استعاری متن، به دنبال برملاکردن یک "باژگونه نمایی" (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹، ص. ۱۴۵) و به تعبیری دیگر نقاط گریز متن در طنز *شب‌های بره* مهران مدیری هستیم.

**خلاصه داستان شب‌های بره**

*شب‌های بره* روایت کیانوش استقرارزاده است که روزگاری سردبیر روزنامه‌ای در پایتخت بوده است. او در یکی از شماره‌های روزنامه، مقاله‌ای در حوزه اقتصاد می‌نویسد. این مقاله علیرغم اظهارات خود کیانوش مبنی بر اینکه "اگر کلماتش را هم جا به جا می‌کردی، بالا و پایین می‌کردی، چارستون خیمه این یادداشت جنب نمی‌خورد!" سیاسی تلقی شد و همین مستوجب محکومیت کیانوش در دادگاه و سرانجام فرستادن او به جغرافیایی نامعلوم گردید. در کنار اتفاقاتی که در بین راه انتقالش پیش‌آمد، ماری او را گزید. کیانوش از هوش رفت. شیرفرهاد پسر خان پایین‌بره او را در گوشه‌ای از حال رفته می‌یابد و او را به بره می‌آورد و کیانوش در ادامه در بره می‌ماند.

بره روستایی با آدم‌های عجیب و پرتضاد و زبان و رسوم عجیب‌تر است، البته از دید کیانوش که غیربره‌ای است، چون در میان بره‌ای‌ها هیچ چیز عجیب نیست. یک نمونه‌اش که با حوزه تخصصی مطالعه کیانوش ـ که همان اقتصاد باشد ـ مرتبط هم هست این بود که هیچ چیز به اندازه باد در ساختار اقتصاد و نیروی کار بره نقش نداشت. شاید بین باد و جهت آن و توسعه اقتصادی در هیچ جای دیگر به اندازه بره همبستگی وجود نداشت. نمونه دیگرش وجود کافه‌ای! در روستا بود که روبروی آن گدایی مکزیکی با کلاهی حصیری می‌نشست بدون آنکه کسی از او بپرسد کیست و از کجا آمده است. یا آن دوره‌گردی که هر از چند گاهی به بره می‌آمد و با خود چیزهایی برای فروش داشت و کسی نمی‌پرسید از کجا پیدایش شده است. داستان بره کم‌کم که پیش می‌رود بوروکراسی‌اش را هم می‌بینیم. در ادارات آنها گروهی از نیروهای وظیفه‌نشناس نشسته‌اند که تا مغز استخوان فاسد هستند. فقط همدیگر را سوژه می‌کنند و به هم می‌خندند.

www.SID.ir

Archive of SID

بخش امور مالی دائم به مراجعه‌کنندگان می‌گوید پول‌ها تمام شده است، در حالی که قبلا با همکاران‌شان برای آن نقشه کشیده‌اند.

ابتذال شخصیت‌ها، عشق به پول و رشوه‌گیری، باج گیری، نداشتن سواد کافی، ناپسند دانستن فعالیت سیاسی، ضعف اراده، اعتیاد، بی‌عاطفگی در روابط و تمسخر دیگران، مردسالاری و خشونت، چشم و هم‌چشمی و حسادت در خرید لوازم لوکس، وجود تکنولوژی بدون دانش و فرهنگ آن و عدم برنامه‌ریزی برای زندگی و از این قبیل ویژگی‌ها، چکیده مختصات برره و مردمانش است.

**تفسیر یافته‌ها**

بسیار محتمل است آنچه مهران مدیری را نسبت به کارگردان‌های طنز دیگر در جایگاه متفاوتی قرار می‌دهد، این باشد که او موفق شده در آثار خود مجموعه‌ای از تمهیداتی را گردهم آورد که در آثاری چون شب‌های برره توانسته است با استادی از آن بهره ببرد. با تفسیر *شب‌های برره* می‌توان ایده‌هایی را یافت که به مدیری کمک کرده‌اند تا دست‌آوردهای مهمی داشته باشد.

**تبعید عقل مدرن**

اولین ایده مهم در *شب‌های برره*، خلق ایده‌ی تبعید کیانوش به برره است. در بطن داستان با شخصیتی روشنفکر سروکار داریم که به علت نوشتن مقاله‌ای انتقادی در حوزه اقتصاد، توسط دادگاه به اتهام نوشتن مقاله‌ای سیاسی و نشر اکاذیب، عنصری خاطی تلقی شده و به روستای برره تبعید می‌گردد. این شخصیت که کیانوش نام دارد، حتی در جامعه‌ای که قبل از این هم در آن می‌زیسته جاپای محکمی نداشته است و بعد از تبعید در میان مردمی با افکاری بسته و آزاردهنده، گویی به تعویقی بی‌پایان می‌افتد.

مدیری با ایده‌ی تبعید کیانوش به برره، به‌نظرمی‌رسد که "وضعیت غرابت و تبعید عقل مدرن" (فاضلی، ۱۳۹۱) را در جامعه نشان می‌دهد. او با این ایده، در واقع مطرود بودن روشنفکر و "بی‌خانمانی عقل مدرن" (همان) را در جامعه به تصویر می‌کشد و حاکم بودن تک‌صدایی و نبود فضای مکالمه و دموکراتیک و عدم آزادی بیان را نشان می‌دهد ( شرح این ایده در مقاله *احضار تاریخ در شب‌های برره* به تفصیل آمده‌است).

**کرونوتوپ خیالی روستای برره**

تمهید دوم، متکی‌ساختن کل داستان بر کرونوتوپ خیالی و فضا و مکان مبهمی چون برره است که این بار ـ خلاف سریال‌های *پاورچین*[۱۲] و *نقطه‌چین* ـ نه یک آپارتمان و محیط بسته بلکه روستاست. در واقع ابداع این استعاره، مدیری را قادر ساخت تا شیوه‌ای را برای روایت‌پردازی خود برگزیند و به مرز برخی ناآندیشیده‌ها نزدیک شود و برای هدف خود جهان خاص خود را خلق‌کند. کرونوتوپی که در *شب‌های برره* به‌کار می‌رود با قرینه‌های دیگری که در سریال هست، به بیننده تکیه‌گاهی می‌دهد تا لایه‌های عمیق‌تر این استعاره را بکاود.

گفتیم که کرونوتوپ، مکان و زمان گفتمان و به نوعی نظام فرهنگی ارزشی خاص یک جامعه را نشان می‌دهد. کرونوتوپ بازی چون روستای برره بر استعاری‌شدن متن می‌افزاید و جنبه‌ی تک‌آوایی یا تک‌صدایی را محدود می‌کند و به تبع به متن فرصت مکالمه و چندآوایی بودن بیشتر را خواهد داد و این، همواره باعث نوعی بازبودگی و عدم قطعیت معنا می‌شود. به این خاطر که متن را دچار نواحی بلاتکلیفی می‌کند که در جریان

www.SID.ir

Archive of SID

خوانش و دیالکتیک تماشاگر و تلاقی افق دنیای اثر و دنیای بیننده کشف می‌شود. همیشه بین فهم استعاره‌ها و فهم متن یک دیالکتیک برقرار است. فهم استعاره‌ها کلید فهم متن‌ها هستند. در واقع نشانه‌ها و استعاره‌ها خرده‌متن هستند که باعث فهم متن در سطح کلان می‌شوند (اکو[۱۳]، ۱۳۸۲، ص. ۱۲۹). این نشانه‌ها فرصتی برای فهم و مجالی برای تفسیر مخاطب هستند. چرا که همیشه استعاره‌ها تفکر را به وجود می‌آورند و تخیل را در جهت پیشبرد فکرکردن در سطح تئوریک و مفهومی تحریک می‌کنند.

مفسر در جریان تفسیر *شب‌های برره*، حلقه‌ی مفقوده‌ای دارد که همان ارجاع به امر انضمامی است. در هم شدگی زمان‌ها تلاشی برای جستجوی معناست (احمدی، ۱۳۷۵، ص.۳۴۱). این درهم شدگی هسته‌ی اصلی روایت مدیری است. با درهم‌شدن زمان و مکان راهی تازه در معنای متن *شب‌های برره* ایجاد شده و روایت آن را به معنای تازه‌ای رسانده است. در واقع مجموعه‌ی طنز *شب‌های برره* تا حد زیادی موفقیت خود را از طریق قابلیت خود در مکالمه با افق اجتماعی که در آن قرار داشت ـ در آن‌چه آگامبن آن را معاصربودگی (آگامبن[۱۴]، ۱۳۸۹، ص. ۶۷) می‌داند ـ و در پاسخگویی به ضرورت اکنونی که در آن قرار دارد، به دست آورده است و از همین لحاظ پاسخگویی به اقتضای اجتماعی خودش می‌توان آن را ارزیابی کرد.

طنز *شب‌های برره* از این جهت از طنز معمول ایران بعد ازانقلاب فراتر رفته است که نسبت به فحوای طنز قبل از خود نوعی "تأمل نابهنگام" را از رسانه ملی ارائه داده است، طنزی که سعی داشت در مکالمه با زمان خویش باشد و موضعی نسبت به زمان حال خود اتخاذ کند. زیرا بر آن بود تا آنچه را که این نظم گفتمانی آن را به حق جلوه می‌دهد و به آن می‌بالد، یعنی فرهنگ تاریخی‌اش را به عنوان نوعی بیماری، ناتوانی و نقصان درک و تبیین کند و در حالی که همه اذهان به وسیله‌ی تب تاریخی که توسط گفتمان حاکم تحمیل می‌شود به تحلیل می‌رود، نوعی گسست ایجاد کند. کارگردان برره با ایجاد نوعی "ناکنونی" خیالی و از خلال نوعی ناپیوستگی و زمان‌پریشی، معاصر بودن زمان برره را نشان می‌دهد.

او با ایجاد نوعی "ضد واقعیت" برره را به صورت تنگاتنگی به زمان حال ما متصل می‌کند (فاضلی، ۱۳۹۱). مخاطب این سریال اگر با دوره‌ی خود منطبق شده باشد ـ در همان متوقف شده باشد ـ و از هر لحاظ کاملاً به آن گره خورده باشد، از پس درک معاصربودگی متن و کنایه‌ی مخرب نظم گفتمانی درون سریال برنمی‌آید. جنبه‌ی دیگری که در رابطه با زمان باعث جلب توجه می‌شود، ارتباط با زمان گذشته برای ارجاع به ریشه‌های زمان کنونی است. همیشه این چنین بوده است که برای مطالعه‌ی امر کنونی از بازگشت به خاستگاه آن ناگزیریم، خاستگاهی که صرفاً در یک گذشته‌ی تقویمی خلاصه نمی‌شود و در زمان حال تداوم دارد. "همواره کلید گشاینده‌ی امر مدرن در امر به یاد نیاوردنی و بسیار کهن و امر پیشاتاریخی نهفته است" (آگامبن،۱۳۸۹، ص. ۶۷). در این معناست که می‌توان گفت نقطه‌ی ورود به زمان حال، ضرورتاً نوعی رنگ دیرینه‌شناسی به خود می‌گیرد (همان). برای درک معنای زمان حال، ارجاع به زمانی که هرگز در آن نبوده‌ایم، ضروری است. مدیری برای درک چیستی اکنون و خواستی معطوف به آینده، زمان را با موضعی زاویه‌دار و نشانه‌شناختی به گذشته تبدیل می‌کند. با این فرض که زمان گذشته بستر شکل‌گیری ماهیت حال می‌شود.

**ضدزبان در شب‌های برره**

www.SID.ir

Archive of SID

یکی دیگر از تمهیدات مدیری در خلق *شب‌های برره*، زبانی است که برمی‌گزیند. به زبان *شب‌های برره* می‌شود متأثر از باختین، دو نگاه درونی و بیرونی داشت. از دیدگاه درونی مهم‌ترین دلالت *شب‌های برره*، جادادن دو مجموعه‌ی نیرو و معانی در درون آن است. به تأسی از کریستوا[۱۵]، در واقع، زبان به عنوان کردار اجتماعی همواره دو گرایش مرکزگریز و مرکزگرا را از پیش در خود دارد، اگرچه آن‌ها را به شیوه‌های مختلفی با هم ترکیب می‌کند تا گفتمان‌های متضاد با انواع کردار دلالتی را در خود ایجاد کند. زبان، سوژه‌های سخن‌گوی خود را در درون خود می‌سازد. در واقع، سوژه در جریان مشارکت‌های گفت‌وگویی ساخته می‌شود. این سوژه‌ها در محدوده‌ی دلالتی که در چهارچوب آن سخن می‌گویند تعریف می‌شوند. رابطه‌ی زبان و سوژه، دو سویه است. همان‌گونه که زبان سوژه را می‌سازد، برای مطالعه زبان نیز به زمینه‌ی آن که همان سوژه است نظر داریم. بنابراین کردارهای زبانی سوژه می‌تواند با توجه به خود او منطقی یا غیرمنطقی؛ محدود یا گسترده باشد. در این‌جا تقابل بین زبان کیانوش (زبان معیار) و زبان برره‌ای‌ها (زبان غیرمعیار) برجسته می‌شود. به عبارتی از روی شناسایی شخصیت‌های مجموعه می‌توان زبانی را که به‌کار گرفته می‌شود شناخت. در کل متن می‌توان نوع زبان برره‌ای‌ها را در مقایسه با دیگری آن‌ها، یعنی زبان کیانوش، ارزیابی کرد. از دیدگاه بیرونی استعاری بودن زبان برره برجسته می‌شود. در واقع کارگردان و نویسنده تلاش می‌کند در گستره نوعی زبان پریشی، ذهنیت دیگرگونه‌اش را به گونه‌ای متفاوت بیان کند. در میان این زبان‌پریشی، نوعی ضدزبان به وجود می‌آید که به مثابه مقاومت و اعتراض است، نه در برابر زبان رسمی است؛بلکه در برابر آنچه که مرجع این زبان رسمی است یعنی مرجع فرهنگی آن(کوثری، ۱۳۸۴، سایت همسنگ). استفاده کارناوالی کارگردان مجموعه طنز *شب‌های برره* از زبانی خاص در بافتی ناسازگار با زبان رسمی منجر به تولید نوعی زبان نقیضه می‌شود. یعنی با گسست از زبان رسمی و معمول در واقع به نوعی از باورهایی مشروعیت‌یافته که با دروغ مسخ شده‌اند و جایگاه متزلزل و پوچ واقعیت‌های انسانی را نشان می‌دهند می‌گسلد. در اینجا زبان طنز شکل پارادوکیسکال می‌گیرد که متضمن رهایی است، در این حالت کارگردان از شیوه تفکر و شیوه بیان مسلط فراتر می‌رود البته نه از راه نفی و انکار آن بلکه از طریق بازتولید آن در بافتی که به لحاظ جامعه‌شناختی با آن ناسازگار است و با این گسست بدعت‌آمیز آن را به مثابه چیزی بی‌پایه و بی‌اساس جلوه می‌دهد.

**بینامتنیت و زنجیره تکاملی آثار طنز مدیری**

نکته دیگری که در *شب‌های برره* دیده می‌شود و یکی از مؤلفه‌های سبکی مدیری محسوب می‌شود بینامتنیت است. رابطه‌ی بینامتنیت در سه سطح در *شب‌های برره* دیده می‌شود: در سطوح خرد، میانه و کلان. در لایه‌ی خرد که همان متن است، یکی از عناصر اصلی متن بازیگران هستند. بازیگران که همان اشخاص واقعی هستند، قبلاً وجودشان به نوعی در ذهن مخاطب رسوب کرده است. به تعبیری "بازیگران شخصیت‌هایی از قبل موجود در ذهن مخاطبند و حضورشان معنایی بینامتنی دارد. آن‌ها همواره نقش‌هایی را که در گذشته بازی کرده‌اند با خود حمل می‌کنند؛ قسمتی از معنای خود را از متن‌های پیشین با خود به همراه دارند. این متن‌ها می‌توانند فیلم‌هایی که از قبل بازی کرده‌اند باشد و حتی متن‌هایی که در طرفداری یا نفرت از آن‌ها در جایی نوشته شده و حتی شایعاتی که در مورد آن‌ها در جامعه وجود دارد؛ آن‌ها به نوعی از قبل رمزگذاری

www.SID.ir

Archive of SID

شده‌اند" (قرطاسی، ۱۳۸۷، ص. ۴۳). حتی گاهی همین تیپ‌های *شب‌های برره* در کارهای قبلی مدیری تکرار شده‌اند و میزانی از حضور قبلی خود را به همراه دارند. مثلا در *نقطه‌چین*، بامشاد خیلی چاق است و زور دارد و بدجوری می‌خوابد، در *شب‌های برره* کیوان همه را می‌زند و پول می‌گیرد و بدجوری می‌خوابد، در *باغ مظفر* نیز قلمراد همین خصوصیات را دارد.

اگر رابطه‌ی آثار او با یکدیگر و اشاراتی که او در دیالوگ‌هایش به آثار دیگران دارد (موقعی که شخصیت‌ها در دیالوگ‌های‌شان نقل قولی را تحریف می‌کنند، یا به شکل تقلیدی مضحک بیاورند یا به هجو بکشند یا آن را بی‌جا یا اشتباه نقل کنند (سه شیوه‌ی نقل قول بینامتنی باختین) و هر تفسیری که در این میان به ذهن بیننده می‌رسد را نمونه‌ای ظاهری از بینامتنیت بدانیم می‌توان این سطح را سطح میانه در نظرگرفت؛ یعنی این‌که دو متن در مکالمه با یکدیگر قرار می‌گیرند. بر این مبنا، همواره سریال‌های مدیری به یکدیگر ارجاع دارند به طوری که در یک سریال ممکن است تکیه‌کلام و دیالوگ‌های سریال قبلی تکرار شود. گاهی تصور می‌شود که سریال‌های او حلقه‌هایی را در زنجیره‌ی تکاملی آثارش آشکار می‌کنند و این نکته‌ای جالب در آثار اوست. مثل رابطه‌ی بین *شب‌های برره* و *قهوه تلخ*[۱۶] که رابطه‌ای مبتنی بر شباهت (استعاره/ تلخیص به تعبیر باختین) است و دارای واحدهای روایی مشابهی هستند. یا خلق *قوم برره* در سریال *پاورچین* نمونه‌ای دیگر از این عنصر سبکی مدیری است. بدین ترتیب، سریال‌های او انباشته از انعکاس‌ها و اشارات به یکدیگر هستند. مهران مدیری با ارجاع و اشاره‌ی مکرر به سریال‌های قبلی خود بیننده را ترغیب می‌کند که این سریال‌ها را به عنوان الگویی برای قرائت و خوانش آثار خودش مد نظر قرار دهد. مطالعه زنجیره‌ی آثار مهران مدیری ما را قادر می‌سازد که اثرپذیری را نه برحسب "بهره‌برداری از متن مادر، بلکه بر حسب بسط تدریجی" (جونز[۱۷]، ۱۳۸۸ ، ص. ۳۴) ببینیم که تشابهاتی را با بسط کلی کار مدیری نشان می‌دهد. البته تمام زنجیره، بسط ثابت و مشخصی را نشان نمی‌دهد و این نکته را می‌توان در هر مورد منفردی مدنظر قرار داد.

اگر بینامتینت را به معنای عام‌تر یعنی در سطح کلان آن و به مفهومی که بازتاب نگرش‌های موجود به جامعه و ارتباطات است و یا شاخصه‌های یک دوره تاریخی را مطرح می‌کند (آلن،۱۳۸۰، ص. ۱۲) در نظر بگیریم، آثار مدیری سرشار از اشاراتی به جامعه است. مدیری ایده‌های خود را بر اساس زمان معاصر بیان می‌کند و درگفت‌وگویی دائم با فرهنگ معاصر خود است. تصور او از آدم‌ها و روابط‌شان همواره با نگاه او به فرهنگی است که در آن زندگی می‌کند. شاید بتوان گفت که او با نگاهی ساختارشکنانه به جامعه و فرهنگی که در آن قرار دارد به نوعی اتوبیوگرافی دست یافته است.

مفهوم چندصدایی و خصلت گفت‌وگویی را هم می‌توان از خصلت‌های بینامتنیت دانست و آن‌گونه که دانف[۱۸] می‌گوید در آثار باختین این دو عبارت به دفعات، به جای یکدیگر به کار می‌روند. به هر حال اگر بخواهیم تمایزی بین این دو قائل شویم باید خصلت گفت‌وگویی را معطوف به ساختار درونی متن سریال و امکان گفت‌وگوی ایده‌ها در آن و بینامتنیت را معطوف به مناسبات متن با متن‌های دیگر در نظر آوریم (امیری، ۱۳۸۸، ص. ۱۶). کارگردان در *شب‌های برره* از آن‌جا که قصد داشته‌است تک‌صدایی برره را بازنمایی کند، در ورای ناهمگونی شخصیت‌هایش البته فقط در حد نام و ظاهر آن‌ها، تنها دو صدای متباین (صدای کیانوش و

www.SID.ir

Archive of SID

صدای دیگر برره‌ای‌ها) را در متن سریال گنجانده است. اما باید توجه داشت که مکالمه‌ی این دو صدا از هر گونه زمینه‌ی لازم جهت رشد ملموس و بنیادین تهی است؛ چرا که این مکالمه در کل متن در حد مشاجره‌ای فردی و شخصی تنزل داده شده است.

**نتیجه‌گیری**

ژانرها را می‌توان در ارتباط با ساختارهای اجتماعی در فرهنگ خاص درک کرد و به رابطه‌ی بین ذهنیت مؤلف و افق اجتماعی و بافت گفتمانی او پرداخت. همانطور که باختین هم نشان می‌دهد ژانرهای متفاوت اعم از اولیه و ثانویه در فرایندی ارتباطی شکل می‌گیرند و مؤلف و مخاطب هر دو در پدیدآمدن آن نقش فعالی دارند. ژانر طنز یکی از ژانرهایی است که مؤلف و کارگردان، ذهنیت خود را در قالب آن می‌ریزد و در ارتباط با مخاطب شکل می‌گیرد و معطوف به پاسخ دیگری است. این ژانر معطوف است به فهم فعال و واکنش‌گر او که می‌تواند شکل‌های متفاوتی به خود بگیرد؛ ایجاد امکان خوانش انتقادی در برابر قرائت‌های رسمی، پاسخ‌های انتقادی و غیره. طنزپرداز در قالب این ژانر همواره سعی می‌کند تردیدی را درباره هر چه که هست در ذهن مخاطب ایجاد کند. اما باید به این نکته توجه کرد که مؤلف یک‌مرتبه نمی‌تواند به بیان هر چیزی بپردازد. بافت اجتماعی "حدود اندیشگی" مؤلف را مشخص می‌کند. مؤلف یا سوژه‌ی تولیدگر با آگاهی به این محدودیت شیوه‌ی روایت‌پردازی خود را برمی‌گزیند. در واقع هر گونه بیانی خود را در حدود مقتضیات از پیش تعیین شده برای آن اعمال کرده و از یک قواعد پیشینی تبعیت می‌کند. بنابراین سوژه‌ی تولیدگر راهی ندارد جز آنکه نوآوری را بر بستر ظرفیت‌های از پیش موجود پیش ببرد. نتیجه این می‌شود که هر قالب گفتاری پدیده‌ای فرهنگی است. در واقع گاهی اقتضای اجتماعی، شیوه‌ای قابل تشخیص را در اختیار نویسنده قرار می‌دهد تا نیات خود را درسطح عموم مطرح کند. کارولین میلر[۱۹] نام این اقتضای اجتماعی را "نیاز رتوریک" می‌نامد. نیاز رتوریک عبارت است از "مجموعه‌ای از الگوها و انتظارات خاص اجتماعی که انگیزه‌های اجتماعات عینیت یافته‌ای را برای رویارویی با خطر، جهل و تنهایی در اختیار نویسنده می‌گذارد" (میلر، ۱۹۸۴، ص. ۲۷). به طور ضمنی از این تعریف بر می‌آید که انگیزه‌ی نویسنده یک برساخته‌ی اجتماعی است تا انگیزه‌ای شخصی و منحصر به فرد. بنابراین ژانری که مؤلف در قالب آن نوشته است را به ابزاری برای پیوند حوزه‌ی خصوصی‌اش به حوزه‌ی عمومی تبدیل می‌کند.

مؤلف امکان شکستن حصار قواعد از پیش تعیین‌شده را ندارد مگر آنکه مجموعه‌ای از امکانات گفتن خود را فراهم کند و آنها را به شکلی دربیاورد و به گونه‌ای سامان دهد که در عین توجه به چهارچوب‌ها، آنها را بی‌اعتبار سازد یا به بیانی دیگر، امکان خوانش‌های تازه را از آن‌ها فراهم آورد. مهران مدیری از جمله کارگردانانی است که توانسته با فراهم‌آورن این امکانات بیان در جایگاه متفاوتی قرار بگیرد. او به طور کلی در آثار خود توانسته است تمهیداتی برای شیوه‌ای متفاوت از روایت‌پردازی فراهم آورد که در اثری مثل شب‌های برره به بار نشسته است.

www.SID.ir

Archive of SID

پی‌نوشت‌ها

[1] - Michael Bakhtin
[2] www.7sang.com/closeup/barare
[3] - Peter Verdonk
[4] - Jorgensen & Phillips
[5] - Intertexaulity
[6]- Farirclough
[7]- Alen
[8]- Gardiner
[9]- Heteroglossia
[10]- Holoquist
[11]- Chronotope

۱۱- در سریال طنز پاورچین مدیری داستانی را روایت می‌کند که فرهادنامی که اصالتا برره ای است در تهران در اداره ای مشغول کار است و همراه با همسرش در تهران زندگی می‌کند، خواهر فرهاد نیز برای ادامه تحصیل به این خانواده ملحق می‌شود. داوود که یک پایین برره‌ای دیگر است نیز به تهران آمده است و اتفاقا در تهران درگیر رابطه‌ای عاطفی با دختری تهرانی به نام شقایق می‌شود و از فرهاد و همسرش می‌خواهد که برای این امر خیر پادرمیانی کنند به این ترتیب با خانواده فرهاد آشنا می‌شود و روابطشان به تدریج رو به صمیمیت می‌رود تا جایی که در یکی از اتاق‌های خانه فرهاد و همسرش بعد از عروسی ساکن می‌شوند. این سریال در هریک از قسمت‌ها به داستانی مجزا می‌پردازد.

[13]- Eco
[14]- Giorgio Agamben
[15]- Kristeva

۱۵- قهوه تلخ دوباره با بازی سیامک انصاری شروع می‌شود که اینجا نه در نقش روزنامه‌نگار بلکه مورخ است. او در ابتدای داستان با نوشیدن یک فنجان قهوه به تاریخ سفر می‌کند. مرور خاطرات تاریخی در طول این سفر، بدنه داستان را تشکیل می‌دهد و به نوعی روایت مناسبات نظام حکومتی و ساختار قدرت در دوره‌ای از تاریخ است.

[17]- Jones
[18]- Danow
[19]- Miller

www.SID.ir

Archive of SID

## منابع

### منابع فارسی

آگامبن، ج. (۱۳۸۹). *آپاراتوس چیست؟ و مقالات دیگر*. (ی، همتی. مترجم). تهران: رخداد نو.

آلن، گ. (۱۳۸۰). *بینامتنیت*. (پ. یزدانجو، مترجم). تهران: نشرمرکز.

امیری، ن. (۱۳۸۸). چشم‌اندازی به رمان تاریخگرای فارسی. *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۱(۱)، ۳۹-۶۰.

احمدی، ب. (۱۳۷۵). *ساختار و تأویل متن، نشانه‌شناسی و ساختارگرایی*. جلد اول. چاپ سوم. تهران: نشر مرکز.

اکو، ا. (۱۳۸۲). *استعاره: مبنای تفکر و ابزار زیبایی آفرینی*. تهران: سوره مهر. ۱۲۳- ۳۷.

باختین، م. (۱۳۸۷). *تخیل مکالمه ای: جستارهایی در باره رمان*. (ر، پورآذر. مترجم).تهران: نشر نی.

جونز، م. (۱۳۸۸). *داستایفکسی پس از باختین؛ قرائتهایی از رئالیسم وهمی داستایفسکی*.(ا. نیک فرجام، مترجم). تهران: مینوی خرد.

خادم، ع. (۱۳۸۷). *سوژگی انسان و ابژه‌های ممکن شناخت تحلیل گفتمان کردارهای شکاف‌انداز در برنامه‌های پربیننده‌ی سیما*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. مهدی رحمتی (استاد راهنما). گروه جامعه‌شناسی دانشگاه گیلان.

ریکور، پ. (۱۳۸۴). *زمان و حکایت: پیکربندی زمان در حکایت داستانی*. (م. نونهالی، مترجم). تهران: گام نو.

ضیایی، ر. (۱۳۸۵). مقولات کلی شوخ طبعی. *مجله کتاب طنز(۲)*. تهران: انتشارات سوره مهر.

غلامحسین‌زاده، غ. غلامپور، نگار. (۱۳۸۷). *میخاییل باختین: زندگی، اندیشه‌ها و مفاهیم بنیادین*. تهران: نشرروزگار.

فاضلی، م. ( ۱۳۹۱). *مصاحبه درباره سریال شب‌های برره*: بابلسر (۱۲خرداد).

فتوحی رودمعجنی، م. (۱۳۹۰). *سبک‌شناسی؛ نظریه‌ها، رویکرها و روشها*. تهران: سخن.

فرکلاف، ن. (۱۳۷۹). *تحلیل انتقادی گفتمان*. (ف. شایسته بیران؛ ش. بهرامپور، مترجم). تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

قرطاسی، ع. (۱۳۸۷). *بررسی نحوه بازنمایی اقوام در سریالهای طنز تلویزیونی (مطالعه موردی سریال برره)*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. ع، حاضری. گروه جامعه‌شناسی دانشگاه علم و فرهنگ تهران.

کوثری، م. (۱۳۸۴). *زبان آمیخته و واسازی هویت در سریال شب‌های برره*، مجله الکترونیکی هفت‌سنگ ویژه‌نامه شب‌های برره، اسفند. www.7sang.com/closeup/barare .

گاردینر، م. (۱۳۸۱). *تخیل معمولی باختین*. (ی. اباذری، مترجم). فصلنامه ارغنون،۲۰.

مارتین، والاس. (۱۳۸۲). *نظریه‌های روایت*. (م. شهبا، مترجم). تهران: انتشارات هرمس.

مهرآیین، م. (۱۳۸۶). *شرایط تولید فرهنگ: ریشه‌های ظهور مدرنیسم اسلامی در هند، مصر وایران*. پایان‌نامه دکتری. ع، حاضری. گروه جامعه شناسی دانشگاه تربیت مدرس.

هومن، ج. (۱۳۷۷). نقش اجتماعی هنرطنز. *فصلنامه پژوهش و سنجش*،۴، (۱۳) و (۱۴)، ۴۰۳-۴۱۸.

وردانک، پ.(۱۳۸۹). *مبانی سبک شناسی*.( م. غفاری، مترجم)، تهران: نشرنی.

یورگنسن. م، فیلیپس، ل. ( ۱۳۸۸). *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*.(ه. جلیلی، مترجم). تهران: نشر نی.

### منابع انگلیسی

Holoquist, M. (1994). Dialogism: Bakhtin and his World. London: Routhledge.

Miller, J. (1994). Genre as Social Action. In Freedman & Medway(eds), 23-42.

«بررسی و نقد شبهای برره» http://news.yahoo.com/s/nm/20051221/tv_nm/leisure_Iran_comedy_dc_1.

www.SID.ir