# مصرف محلیِ فرهنگ عامهٔ جهانی

# فیلم‌های عامه پسند هندی و تماشاگران زاهدانی

**یوسف اباذری**[*] عبدالوهاب شهلی‌بر[**]

(تاریخ دریافت۸۷/۷/۵، تاریخ پذیرش: ۸۸/۱/۲۴)

## چکیده

فیلمهای عامه پسند هندی به عنوان نوعی فرهنگ عامه جهانی، در جامعهٔ ایران و در مقیاسی وسیع مورد استفاده است. این امر پدیدهٔ نوظهوری نیست و پیشینهٔ آن به دههٔ ۳۰ برمی‌گردد؛ اما تاکنون در مورد چگونگی فرایند مصرف این فیلمها و نوع ارتباطی که تماشاگران ایرانی با آنها دارند، پژوهشی انجام نگرفته است. پژوهش حاضر در چارچوب سنت مطالعات فرهنگی، خوانشهایی را که تماشاگران زاهدانی از فیلمهای عامه پسند هندی دارند، دریافت و تبیین نموده است. برای انجام این کار از یک روش‌شناسی «کیفی ـ ترکیبی» که به طور توأمان دربرگیرندهٔ: ۱) استنتاج رمزگان اجتماعی، فنی و ایدئولوژیک فیلمهای عامه پسند هندی؛ ۲) تحلیل زمینهٔ اجتماعی ـ فرهنگی تماشاگران و ۳) دریافت خوانشهای تماشاگران مورد مطالعه می‌باشد، استفاده شده است. نتایج پژوهش حاکی از آن است که فیلمهای عامه پسند هندی، به عنوان نوعی فرهنگ عامهٔ جهانی، ساختارها و روابط قدرتی را در سطحِ جهانِ روایی خلق می‌نمایند، که به نوعی متأثر از ساختارها و روابط قدرت موجود در جهان اجتماعی هند و در راستای طبیعی جلوه دادن آنها است. وقتی که در اثر فرایندهای جهانی شدن، فرهنگ عامهٔ جهانی در مقیاسی محلی مصرف می‌شود، صورت‌بندی گفتمانی‌اش متناسب با هویت گفتمانی مصرف‌کنندگان محلی و مسائل آنها، تا حدود زیادی تغییر می‌یابد، و حتی در مواردی کاملاً تغییر می‌کند. متون فرهنگ عامهٔ جهانی می‌توانند زمینه‌ایی را فراهم نمایند که مصرف‌کنندگان محلی، قالب زمان و مکان را بشکنند و بر محدودیتهای فرهنگی، اجتماعی و سیاسی‌شان فائق آیند.

**واژگان کلیدی:** فرهنگ عامه، مطالعات فرهنگی، رمزگذاری، رمزگشایی، هویت گفتمانی، هژمونی، چندمعنایی، کارناوال، سیاست فرهنگی، تماشاگران زاهدانی.

---

[*] یوسف اباذری: استادیار جامعه‌شناسی دانشکدهٔ علوم اجتماعی دانشگاه تهران. yosefo@yahoo.com

[**] عبدالوهاب شهلی بر: کارشناس ارشد جامعه‌شناسی. ashohlibor @ yahoo.com

## مقدمه

فرهنگ عامه[۱] یکی از ابعاد اساسی زندگی اجتماعی در جهان معاصر است. اهمیت یافتن این مقوله در زندگی روزمره، به سالهای اول پس از جنگ جهانی دوم برمی‌گردد. به‌طوری‌که در این سالها در جوامع غربی در اثر عواملی چون بالا رفتن سطح نسبی رفاه شهروندان و از اولویت افتادن نیازها و مایحتاج مادی، افزایش اوقات فراغت، گسترش گونه‌های متفاوت «صنایع فرهنگی» با محوریت امریکا، شکل گرفتن خرده فرهنگهای متفاوت و...، تولید و مصرف فرهنگ عامه اهمیتی روزافزون یافت تا جایی که برخی از جامعه‌شناسان از تبدیل شدن آن به مهم‌ترین مشخصهٔ زندگی اجتماعی یاد می‌کنند (هال، نیتز و باتانی، ۲۰۰۳: ۴ ).

فرهنگ عامه به عنوان شکلی از فرهنگ، از عناصر متعددی همچون فیلم، موسیقی، رمان، برنامه‌های تلویزیونی و... تشکیل شده است. اما از میان این عناصر، فیلم از محوریت خاصی برخوردار است. دلیل این امر از یک سو به وجود هم‌زمان عناصر دیداری، شنیداری و روایی در آن برمی‌گردد، و از سوی دیگر، این عنصر از فرهنگ عامه توانسته انسانهای زیادی را به خود جذب کند. به‌طوری‌که در جهانی که ما در آن زندگی می‌کنیم، کمتر می‌توان کسی را یافت که به دنبال دیدن فیلم نباشد. در واقع در پاسخ به این تقاضاست که اکثریت قریب به اتفاق کشورها، برخوردار از صنعت سینما می‌باشند، اما سینمای اکثر این کشورها محدود به تماشاگران داخلی‌شان باقی‌مانده‌اند، و یا حداکثر اینکه توانسته‌اند تعدادی روشنفکر خارجی را به خود جذب کنند. اما در این میان سینماهای دو کشور امریکا و هندوستان، به بیان بهتر، سینماهای عامه پسند این دو کشور که به ترتیب «هالیوود» و«بالیوود» خوانده می‌شوند، داستان دیگری دارند. در واقع هالیوود و بالیوود «پرکارترین صنعت فیلم جهان هستند» (تیرل، ۱۹۹۹: ۲۶۱)، هم به لحاظ تعداد فیلمی که تولید می‌کنند، و هم از لحاظ جذب تماشاگر( داخلی و خارجی)، بزرگترین صنعتهای فیلم‌سازی جهان‌اند. میلیونها نفر در اقصی نقاط جهان مقداری از وقتشان را صرف دیدن فیلمهای تولیدی این دو سینما می‌نمایند. کشور ما هم از این امر مستثنی نیست، به‌طوری‌که سینما دوستانی وجود دارند که با اشتهای سیری‌ناپذیری به دنبال مصرف کردن تازه‌ترین تولیدات هالیوود و بالیوود می‌باشند.

در این پژوهش، از میان دو صنعت فیلم‌سازی فوق، محصولات بالیوود را با تأکید بر تولیدات یک دههٔ اخیر آن از منظر نوع جهان روایی و ایدئولوژیکی‌شان و نیز نوع خوانشی که تماشاگران ایرانی (به‌طور خاص تماشاگران زاهدانی) از آنها دارند، مورد بررسی قرار داده‌ایم.

---

[۱] popular culture

## طرح مسئله

سینمای عامه پسند هند، به عنوان نوعی فرهنگ عامهٔ جهانی، در جامعهٔ کنونی ایران حضوری جدی و گسترده دارد. البته این پدیده در جامعهٔ ایرانی امر نوظهوری نیست و از قدمتی تاریخی برخوردار است. اولین برخورد تماشاگر ایرانی با فیلمهای عامه پسند هندی به دههٔ ۳۰ برمی‌گردد. در این دهه، ورود این فیلمها به جامعهٔ ایران آغاز می‌شود و به‌تدریج جای پای خودشان را در میان سینما دوستان ایرانی باز می‌کنند و روزبه‌روز بر میزان استقبالی که از آنها به عمل می‌آید، افزوده می‌شود، به‌طوری‌که در اوائل دههٔ ۴۰ این فیلمها، که موزیکالهای رنگی بودند، گوی سبقت را از فیلمهای ایرانی ربوده و فیلمی مثل **سنگام** به چنان رکورد فروشی دست می‌یابد که تا قبل از آن هیچ فیلم ایرانی به آن دست نیافته بود (اجلالی،۱۳۸۳: ۱۳۵)، و یا «فیلمهای **آواره** (۱۹۵۱) **واکسی** (۱۹۵۴) و **آقای ۴۲۰** (۱۹۵۵) و آوازهای آنها چنان در ایران محبوبیت یافتند که شاید تاکنون هیچ فیلم دیگری چنین سابقه‌ای را نداشته است» (آزادی‌ور،۱۳۸۱: ۴۴۷). علاوه بر استقبال گسترده‌ای که از فیلمهای عامه پسند هندی به عمل می‌آید، به لحاظ کمی هم می‌توانند سهم قابل توجهی در اکران سینماهای ایران به دست آورند. در فاصلهٔ سالهای ۱۳۳۳ تا ۱۳۵۵، ۳۲۳ فیلم هندی پروانه نمایش می‌گیرند، و این درحالی است که کل فیلمهای ایرانی که در این مدت پروانه نمایش می‌گیرند ۷۵۵ فیلم است، و ساختار اکثر آنها هم تقلیدی از فیلمهای هندی می‌باشد: زد و خورد، اشک و آه، عشق و عاشقی و هم صحنه‌های رقص و آواز دارند (اجلالی، ۱۳۸۳: ۱۳۶ ـ ۱۳۷).

از عیان‌ترین نشانه‌های حضور جدی سینمای عامه پسند هند در ایران کنونی، می‌توان به فروش بالای محصولات این سینما در فروشگاههای رسمی[1]، تعدد روزافزون فروشندههای خیابانی و سیار فیلمهای هندی و همچنین افزایش گستردهٔ هفته‌نامه‌ها و مجلات عامه پسندی که بر محوریت سینمای عامه پسند هند در سالهای اخیر در ایران انتشار یافته‌اند[2]، اشاره کرد. در واقع با کنار هم قرار دادن تجربهٔ دیدن فیلمهای هندی، خریدن مجلات مرتبط با سینمای هند، تزئین کردن اتاقها با پوسترهای ستارگان این سینما و در سالهای اخیر و سرک کشیدن به انواع و اقسام سایتهای اینترنتی سینمای هند،

---

[1] ۱. درگزارشی که روزنامهٔ اقتصادی آسیا از میزان فروش فروشگاه رسانه‌های تصویری (بزرگترین مرکز خرید رسمی محصولات ویدیویی در تهران) با عنوان «فیلمهای هندی پرفروش هستند» تهیه شده، آمده است: «اگر فیلمهای ایرانی و خارجی را با هم مقایسه کنیم فیلمهای ایرانی فروش بیشتری در این فروشگاه دارند؛ اما فروش فیلمهای هندی بیشتر از فیلمهای خارجی (اروپایی ـ امریکایی) است (۱۳۸۴/۸/۴).

[2] ۲. ماهنامه‌های «تدبیر زندگی»، «هنر فیلم»، «سینما خانواده»، «خورشید»، «ثمین»، «نگاه اول»، «خانم خانما» و «خاطره» از جمله این نشریات هستند.

می‌توان از پدیده‌ای تحت عنوان «شکل‌گیری فرهنگ فیلم هندی» در ایران صحبت نمود.

هرچند سینمای عامه پسند هند در اکثریت مناطق ایران حضور دارد، اما حضور آن در شرق کشور و به‌خصوص شهر زاهدان عمیق‌تر و فراگیرتر است: اولاً، شهر زاهدان به دلیل موقعیت مرزی و نزدیکی‌اش با کشور پاکستان و هند، اصلی‌ترین مدخل ورود فیلمهای هندی به ایران است و لذا این فیلمها با حداقل قیمت به فروش می‌رسند؛ ثانیاً، به دلیل نقش فعالی که مهاجران هندی در شکل‌گیری شهر زاهدان داشته‌اند و ارتباطات فرهنگی که اکثریت ساکنان این شهر (بلوچها) در طول تاریخ با شبه قارهٔ هند داشته‌اند، در این شهر نوعی ذائقهٔ هندی شکل گرفته است. بر این اساس، درخصوص جهان روایی و ایدئولوژیکی فیلمهای عامه پسند هندی و پروپا قرص‌ترین مصرف‌کنندگان آنها در جامعهٔ کنونی ایران یعنی مصرف‌کنندگان زاهدانی، این پرسشها مطرح‌اند: مهمترین رمزگان اجتماعی، فنی و ایدئولوژیک فیلمهای عامه پسند هندی چه مواردی هستند؟ زمینهٔ اجتماعی ـ فرهنگی مصرف‌کنندگان از چه مشخصات و ویژگیهایی برخوردار است؟ تماشاگران زاهدانی فیلمهای عامه پسند هندی در جامعهٔ مورد مطالعه چه نوع خوانشهایی از این فیلمها دارند؟ آیا تماشاگران فیلمهای عامه پسند هندی در جامعهٔ مورد مطالعه فریب‌خوردگان یک صنعت فیلم‌سازی جهانی و فراملی هستند؟ یا اینکه آنها این فیلمها را متناسب با هویت گفتمانی‌شان و دغدغه‌های برآمده از آن رمزگشایی می‌کنند؟ بین گفتمانهای قومی و مدرنیته و چگونگی خوانش یا رمزگشایی فیلمهای عامه پسند هندی چه رابطه‌ای وجود دارد؟

## رویکرد نظری

نادیده انگاشتن تماشاگران در مطالعات سینمایی تا قبل از دههٔ ۶۰ پدیدهٔ کاملاً رایجی بود، به‌طوری‌که اکثریت این مطالعات، رویکردی متن‌گرا داشتند (استیجر، ۲۰۰۲ : ۶۰)؛ اما بعد از دههٔ ۶۰ با فروکش کردن تب و تاب اولیهٔ ساختارگرایی و مطرح شدن پساساختارگراییِ ژاک دریدا و تأکید او بر اینکه معنای یک متن یا رفتار فرهنگی را نهایتاً ساختارهای بنیانی آن متن یا رفتار معین نکرده و معنا همواره فرایندی تعین‌ناپذیر است (ضیمران، ۱۳۷۹)، ودال برای رساندن حداقل یک معنای موقتی باید در یک گفتمان یا زمینهٔ گفتار قرار گیرد، و نیز کاهش نفوذ نظری مکتب فرانکفورت (باتومور، ۱۳۸۰: ۶۳) و قائل شدن نوعی آگاهی فعال اجتماعی برای سوژه و همچنین برجسته شدن نظریهٔ هرمنوتیک کسانی چون گادامر که منجر به مهم شدن جهان خواننده در کنار جهان متن، در جهت فهم معنای نهایی متن شد (پالمر، ۱۳۷۷: ۲۲۵)، مصرف‌کنندگان متون فرهنگی و چگونگی خوانش این متون توسط آنها از اهمیت ویژه‌ای در فهم فرهنگ عامه و عناصر متعدد آن برخوردار شدند.

از میان رویکردهای نظری معاصر مطرح در زمینهٔ مطالعهٔ مصرف‌کنندگان متون دیداری ـ شنیداری و چگونگی ارتباط آنها با این متون، سه رویکرد: ۱) زبان‌شناسی معاصر، ۲) پدیدارشناسی و ۳) مطالعات

فرهنگی، از نفوذ و مرکزیت بیشتری برخوردار می‌باشند که در میان آنها رویکرد مطالعات فرهنگی، که‌این پژوهش در چارچوب آن انجام می‌گیرد، غالب‌ترین رویکرد است. این رویکرد اساساً مبتنی‌بر مدل «رمزگذاری و رمزگشاییا»[۱] استوارت هال است که آن را در مقاله‌ای با همین عنوان مطرح نمود (استیجر، ۲۰۰۲).

مدل رمزگذاری و رمزگشایی یک تئوری ارتباطی چهار مرحله‌ای شامل: تولید، پخش، مصرف و بازتولید است که درعین‌حال وجود همگی آنها برای شکل‌گیری مدار ارتباطی ضروری است، ولی هیچ‌یک از مراحل به تنهایی قادر به تضمین مرحلۀ بعدیِ هم‌بسته با خویش، نخواهد بود. در واقع هرکدام از آنها دارای نوعی استقلال نسبی هستند، به‌طوری‌که هریک قادر به ایجاد وقفه یا انقطاع کامل در جریان ارتباط می‌باشند (هال، ۱۳۸۲: ۳۳۸). تولید اولین حلقۀ مدار ارتباطی در مدل رمزگذاری و رمزگشایی است، که در آن پیام مورد نظر رمزگذاری می‌شود. برای تولید یک متن رسانه‌ای اعم از فیلم یا سریال تلویزیونی، ساختارهای سازمانی پخش برنامه‌ها، شیوه‌ها و شبکه‌های تولید و زیرساختهای فنی‌شان، مورد نیاز هستند. در اینجا تولید، پیام را می‌سازد. در واقع استقلال نسبی مرحلۀ تولید، به عنوان یکی از مراحل مدار ارتباطی از اینجا ناشی می‌شود که تولیدِ متون رسانه‌ای با عواملی چون: دانش کاربردی در خدمت پروسۀ تولید، مهارتهای فنی که به صورت تاریخی تعریف شده‌اند، ایدئولوژیهای حرفه‌ای، دانش سازمانی، تعاریف و حدسیات دربارۀ مخاطب محدود می‌شوند (همان: ۳۳۹). در سطحی بالاتر کل فرایندها و نهادهای حرفه‌ای مرتبط با تولید در ارتباط با ساختارهای گسترده‌تر اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و به طور کلی روابط پرتنش قدرت قرار دارند؛ که شناخت آنها بدون توجه به این ساختارها میسر نخواهد بود (هال، ۱۳۷۴: ۶۴).

در مدل رمزگذاری و رمزگشایی فرهنگ عامه، نه فرهنگ تحمیل شدۀ نظریه‌پردازان فرهنگ توده‌ای است و نه پدید آمده از خودانگیختگی فرهنگ مقاومت؛ بلکه در مقابل، محل هماوردی بین یکسان‌سازی و مقاومت است. در واقع متون و فرایندهای فرهنگ عامه درون آن چیزی که گرامشی «تعادل سازشی» می‌نامد، جا می‌گیرند (استوری، ۱۹۹۳: ۱۳). بنابراین در مدل رمزگذاری و رمزگشایی متون خنثی و بی‌طرف نیستند، بلکه مهمترین ویژگی آنها ایدئولوژیک بودنشان است؛ البته ایدئولوژیک بودن در اینجا به این معنا نیست که متون فرهنگی ـ همان‌طوری‌که مارکسیستهای ارتدکس معتقد بودند ـ صرفاً بازتاب روابط طبقاتی هستند، بلکه اشاره به این دارد که سیستمهای بازنمایی که در این متون مطرح می‌شوند، در چارچوب شرایط اجتماعی، اقتصادی و سیاسی محل تولیدشان عمل می‌کنند. آنها با مواضع ساختارهای ویژۀ قدرت پیوند دارند و به بیانی دیگر جزئی از آنها هستند و نسبت به آنها نه بیرونی، بلکه درونی‌اند. در واقع زبان این متون مانند ایستگاههای تقویت پیام عمل نمی‌کند، بلکه به

---

[۱] . Encoding& decoding

صورت فعال درصدد القاء تصویر خاصی از جهان هستند؛ تصویری که در جهت ساختن جهانی حرکت می‌کنند که تأمین منافع سازندگان را فراهم نماید (همان: ۷۴ - ۷۶).

هال تمایز «معنای صریح» و «معنای ضمنی» نشانه را که در نشانه‌شناسی مطرح است، به عنوان یک ابزار تحلیلی مفید می‌پذیرد. معنای صریح اکثراً با معنای سرراست و ظاهری نشانه برابر فرض می‌شود؛ اما معنای ضمنی اشاره به معانی قراردادی‌تر، متغیرتر و تداعی‌گرانه‌تر دارد. در این سطح است که نشانه‌ها ارزش ایدئولوژیک کامل خود را به دست می‌آورند و قادر به همبستگی با گفتارها و معانی ایدئولوژیک وسیع‌تری می‌شوند. در واقع در این سطح ضمنی نشانه است که ایدئولوژیهای موردی، دلالت معنایی نشانه را تغییر می‌دهند و تحول می‌بخشند، در اینجا نشانه پذیرای تأکیدات تازه‌ای است که کاملاً وارد پهنهٔ ستیزهای معنایی می‌شود. همهٔ این مسائل مربوط به بازتر بودن سطح معنایی ضمنی نشانه نسبت به سطح معنایی صریح آن است، به‌طوری‌که آن را در معرض تحولات معنایی بیشتری قرار می‌دهد، تحولاتی که از ارزشهای چندمعنایی این نشانه بهره می‌گیرد. بر این اساس هر نشانه از پیش ساخته شده، به طور بالقوه قابلیت تحول به بیش از یک پیکربندی معنای ضمنی را دارد؛ البته چندمعنایی[1] به معنای پلورالیسم[2] یا همان تکثر معنایی دریدایی نیست (همان: ۳۴۴ـ۳۴۶).

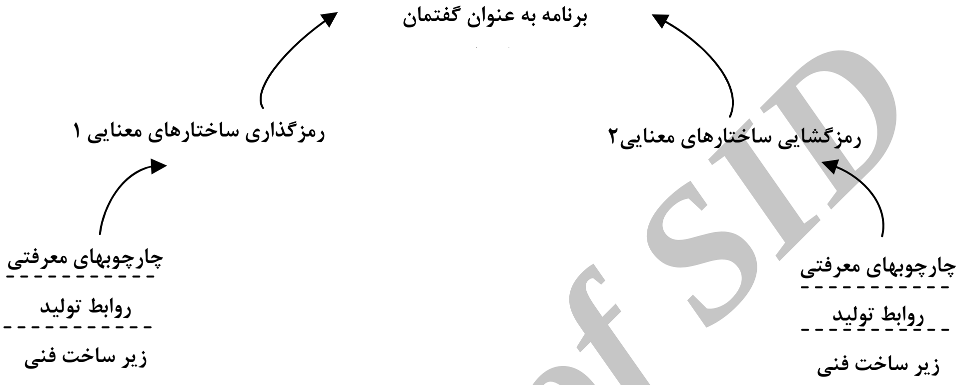
در هر متنی نشانه‌های متعددی را با استفاده از چارچوب رمزگان خاصی که برآمده از گفتمان مشخصی است، به گونه‌ای سلسله‌مراتب‌وار در جهت یک صورت‌بندی معنایی ترجیح داده شده، رمزگذاری می‌کنند. این صورت‌بندی کلِ نظم اجتماعی را به‌مثابه مجموعه‌ای از معانی، شیوه‌ها و باورها در خود جای داده است. دانش روزمرهٔ ما از ساختارهای اجتماعی، از «چگونگی دستیابی به تمامی اهداف عملی در این فرهنگ»، نظم طبقاتی قدرت و منافع مادی و ساختار مشروعیتها و محدودیتها و مجازاتها. چون امکانهای بالقوه سطح معنایی ضمنی نشانه با یکدیگر برابر نیستند و یکی از آنها غالب‌تر از بقیه است، صورت‌بندی معنایی یک متن با بهره گرفتن از آن، رمزگان ایدئولوژیکِ خاصی را ترجیح می‌دهد، اما این رمزگان ایدئولوژیک به دلیل سطح معنای ضمنی هیچ‌وقت به یقینِ کامل نمی‌رسند (همان: ۳۴۶).

مصرف یکی دیگر از مراحل بنیادین در مدل رمزگذاری و رمزگشایی است. اهمیت این مرحله به استقلال نسبی مراحل چهارگانه در مدار ارتباطی برمی‌گردد، به‌طوری‌که قادر به ایجاد وقفه یا انقطاع کامل در جریان ارتباط است. به عبارتی دیگر پیش از آنکه پیامی «تأثیری» بگذارد، «نیازی» را ارضاء کند یا «استفاده‌هایی» از آن شود، باید ابتدا به شکل معناداری رمزگشایی شده و به گفتاری معنادار تبدیل شود. در واقع همان‌طوری که مرحلهٔ تولید و رمزگذاری لحظهٔ تعیین‌کننده‌ای در خلق یک

---

[1] polysemy
[2] pluralism

«پیام» است، مرحلهٔ مصرف و رمزگشایی هم لحظهٔ تعیین‌کنندهٔ دیگری جهت وارد شدن آن پیام به درون ساختار اعمال اجتماعی است (همان: ۳۴۰). *هال* جهت تأکید بر اهمیت هم‌زمان مرحلهٔ تولید و مرحلهٔ مصرف یک متن رسانه‌ای، نموداری به شرح زیر ارائه می‌نماید:


برنامه به عنوان گفتمان
رمزگذاری ساختارهای معنایی ۱
رمزگشایی ساختارهای معنایی۲
چارچوبهای معرفتی
روابط تولید
زیر ساخت فنی
چارچوبهای معرفتی
روابط تولید
زیر ساخت فنی

منبع: هال (۱۳۸۲)

آنچه در نمودار فوق «ساختارهای معنایی ۱» و «ساختارهای معنایی ۲» نامیده شده از یک «همانندی کامل» بی‌بهره‌اند، چرا که رمزگان مطرح در رمزگذاری و رمزگشایی نمی‌توانند کاملاً متقارن باشند. میزان تقارن ـ انتقال کامل پیام ـ به میزان تقارن یا عدم‌تقارن چارچوبهای رمزگانی، رمزگذار ـتولیدکننده و رمزگشا مصرف‌کننده، بستگی دارد. فقدان هماهنگی میان این چارچوبهای رمزگانی، تا حدود زیادی به تفاوتهای ساختاری روابط و جایگاههای پخش‌کنندگان و تماشاگران برمی‌گردد، اما درعین‌حال به عدم‌تقارن زیرساختهای فنی بستگی دارد، یعنی عدم‌تقارن رمزگان «منبع» و «گیرنده» در مرحلهٔ تبدیل به درون و بیرون از شکل گفتاری. آنچه «تحریف» یا «سوءتفاهم» خوانده می‌شود، دقیقاً از همین فقدان برابری میان دو سمت تبادل ارتباطی ناشی می‌شود (همان: ۳۴۱).

مدل رمزگذاری و رمزگشایی در واقع تأکید بر این دارد که رمزگشایی پروسهٔ فعالی است. هیچ «ضمانتی» وجود ندارد که معانی ترجیح داده شده، منطبق بر رمزگشایی یک تماشاگر باشند (استریناتی، ۲۰۰۰: ۱۸۸). تماشاگر فیلم با یک معرفت از جهان و با یک معرفت از متون دیگر، یا تولیدات رسانه، با اثر مواجهه می‌شود. این بدین معنی است که وقتی شخص به دیدن فیلم می‌آید، پیشینه‌هایش را، اعم از اقتصادی یا اجتماعی در خانه رها نمی‌کند، بلکه او از چشم آنها وارد جهان متن می‌شود (بابو، ۲۰۰۳: ۳۰۹).

هال سه جایگاه فرضی را که رمزگشایی می‌تواند به طور بالقوه براساس آنها شکل گیرد، مطرح می‌کند، که عبارت‌انداز: موقعیت غالب ـ هژمونیک[1]، موقعیت توافقی[2] و موقعیت متعارض[3]. موقعیت غالب ـ هژمونیک، هنگامی است که تماشاگر پیام را مطابق با رمزگان مرجعی که رمزگذاری با استفاده از آن انجام شده، رمزگشایی می‌کند. این موردی ایده‌آل از ارتباط کامل و شفاف است، چون پیام مطابق رمزگان ترجیح داده شده دریافت می‌شود. موقعیت توافقی، زمانی است که آمیزه‌ای از عناصر سازگار و متعارض با رمزگان مرجعی که کدگذاری با استفاده از آن انجام شده رمزگشایی انجام می‌گیرد؛ یعنی در این نوع خوانش، رمزگشا مشروعیت تعاریف هژمونیک در مورد دلالتهای معنایی اصلی را می‌پذیرد، اما در سطحی محدودتر و موردی‌تر اصول پایه‌ای خود را بنا کرده و در مورد شرایط محلی متوسل به چانه‌زنی بیشتری شده و در آن مصالح خویش را دخیل می‌نماید. موقعیت متعارض وقتی است که تماشاگر پیام را به شیوه‌ای کاملاً متضاد با مرحله رمزگذاری، رمزگشایی می‌کند. در چنین حالتی مصرف‌کننده پیام را در رمزگان ترجیح داده شده تجزیه می‌کند تا آن را در یک چارچوب رمزگان دیگری که برایش اولویت دارد ترکیب کند. این خوانش زمانی اتفاق می‌افتد که به عنوان مثال بیننده‌ای که به بحث در مورد لزوم محدود کردن دستمزدها گوش می‌کند، هر بار که به «منافع ملی» اشاره می‌شود، آن را به عنوان «منافع طبقاتی» قرائت کند (همان: ۳۵۲ ـ ۳۴۹). همان‌طوری‌که بیان شد، قرائت هژمونیک تنها یک راه ممکن برای خوانشِ متن است که علاوه بر آن می‌توان قرائتی «متعارض» داشت و پیام را نپذیرفت و یا قرائتی «توافقی» داشت و تنها بخشی از پیام را پذیرفت (برت، ۱۳۷۹: ۴۰۷).

هال به هنگام ارائهٔ مدل رمزگذاری و رمزگشایی، روابط نابرابر قدرت در جامعه و هویت جمعی را مبتنی بر طبقه می‌داند و در نموداری که در مقالهٔ «رمزگذاری و رمزگشایی» ارائه می‌دهد ـ که هستهٔ اصلی نظریه‌اش است ـ روابط طبقاتی در دو سوی آن مطرح می‌شوند و به عنوان تأمین کنندهٔ چهارچوب رمزگان فرایندهای رمزگذاری و رمزگشایی تلقی می‌شوند، و از جهت دیگر هویت جمعی برآمده از موقعیت طبقاتی را دارای نوعی قدرت، کلیت بخش و غیرسیال می‌داند، به‌طوری‌که صحبت از جایگاههای «تشخص‌یابی»[4] عینی می‌کند (هال، ۱۳۸۲). وی در کارهای اخیرش به‌خصوص در مقالهٔ «چیستی هویت فرهنگی» (۱۹۹۶)، هویت پست‌مدرن را مطرح می‌کند؛ هویتی که دیگر ماهیتی ذاتی، ثابت و متمرکز ندارد؛ بلکه مقولهٔ سیالی است که به طور مداوم در ارتباط با طرقی که از طریق سیستمهای فرهنگی محاط بر او بازنمایی می‌شود، شکل می‌گیرد و تغییر می‌یابد. این هویت به صورت تاریخی و نه بیولوژیک تعریف می‌شود؛ سوژه در زمانهای متفاوت می‌تواند هویتهای متفاوتی را فرض کند؛

---

۱. hegemonic-dominat position

۲. negotiated position

۳. oppositional position

۱. personification

هویتهایی که در اطراف یک «خود» منسجم اتحاد نیافته‌اند (هال، ۱۹۹۶: ۲۷۷ـ۲۷۴). این هویت مبتنی بر تفاوت[۱] است در نتیجه تأکید خاصی بر مسائلی چون قومیت و جنسیت می‌شود (هال، ۱۳۸۳).

## روش‌شناسی

این پژوهش یک مطالعهٔ موردی[۲] است که: ۱) جهان روایی و ایدئولوژیکی سینمای عامه پسند هند، ۲) خوانشهای تماشاگران زاهدانی از این سینما و ۳) پس زمینهٔ اجتماعی ـ فرهنگی آنها را به طور توأمان مورد بررسی قرار داده است، و برای جمع‌آوری داده‌های مورد نیاز از تکنیکهای کیفی متعددی استفاده شده است به‌طوری‌که:

از «روش اسنادی و مشاهدهٔ مشارکتی» جهت وقوف بر مشخصه‌های اجتماعی ـ فرهنگی شهر زاهدان، استفاده شده است. در روش اسنادی، کلیهٔ منابع مکتوب منتشر شده در داخل کشور درخصوص تاریخچه و مشخصه‌های شهر زاهدان، مورد استفاده قرار گرفتند. در روش مشاهدهٔ مشارکتی، با محوریت قراردادن نگاهی جامعه‌شناسانه، فضای اجتماعی، فضای معماری، زندگی ایلی‌ـ عشیره‌ای و مکانهایی که زندگی زیرزمینی در آنها جریان دارد، مورد بررسی و کنکاش قرار گرفتند.

از «روش اسنادی و روش نشانه‌شناسی گفتمانی جان فیسک» جهت استنتاج جهان روایی و ایدئولوژیکی سینمای هند استفاده شده است. در روش اسنادی، تمامی کتب ترجمه‌ای و تألیفی که در مورد سینمای هند در ایران منتشر شده بودند، تمامی مطالبی که در کتب ترجمه و تألیفی تاریخ سینمای جهان در مورد سینمای هند نگاشته شده بودند و نیز کلیهٔ مقالاتی که در نشریات معتبر سینمایی داخلی در مورد سینمای هند بودند، مورد مطالعه قرار گرفتند. جهت بالا بردن اعتبار کار با استفاده از روش نشانه‌شناسی گفتمانی *جان فیسک* (فیسک،۱۳۸۰)، اقدام به تحلیل و بیرون آوردن رمزگان ایدئولوژیک ترجیح داده شدهٔ یک فیلم مشخص از سینمای عامه‌پسند هند، یعنی فیلم «از نسل آفتاب» نمودیم.

از «روش مصاحبه عمیق» جهت دریافتِ خوانشهای تماشاگران زاهدانی از فیلمهای عامه پسند هندی استفاده شده است. نمونه‌های پژوهش به صورت انتخابی براساس دو متغیر کیفی «گفتمان قومی» و «گفتمان مدرنیته» انتخاب شده‌اند. برمبنای گفتمان قومی سه گروه قومی بلوچها، سیستانیها و فارسها، براساس گفتمان مدرنیته دو مقولهٔ سنتی و مدرن مد نظر قرار گرفتند که از ترکیب آنها شش گروه اجتماعی شامل بلوچهای سنتی ـ بلوچهای مدرن، سیستانیهای سنتی ـ سیستانیهای مدرن و فارسهای سنتی ـ فارسهای مدرن حاصل شدند. همهٔ نمونه‌های انتخابی در مقطع سنی ۱۸تا ۲۷سال قرار داشتند، و از طرفداران پروپا قرص فیلمهای عامه پسند هندی بودند، و همچنین لطف نمودند و شب قبل از مصاحبه فیلم «از نسل آفتاب» را در مواردی برای چندمین‌بار تماشا نمودند. در جدول شمارهٔ ۱ به تعداد نمونه‌های انتخابی هرکدام از گروههای شش‌گانه و همچنین موقعیتهای اجتماعی‌شان، اشاره شده است.

---

[۱] difference

[۲] case study

جدول ۱ مشخصات نمونه‌های انتخابی

| گفتمان مدرنیته | گفتمان قومی | گفتمان مدرنیته و گفتمان قومی | میزان تحصیلات و موقعیت اجتماعی نمونه‌های انتخابی | تعداد |
|---|---|---|---|---|
| سنتی | بلوچ | بلوچ سنتی | کسبه بلوچ سرحدی چهارراه رسولی با تحصیلات زیر سیکل | ۶ نفر |
| | سیستانی | سیستانی سنتی | کسبه سیستانی چهارراه رسولی با تحصیلات زیر سیکل و سیستانیهای مشغول بازی درکلوپهای پاساژ قائم با تحصیلات زیر سیکل | ۷ نفر |
| | فارس | فارس سنتی | کسبه فارس بازار سرپوشیده با تحصیلات زیر سیکل | ۴ نفر |
| مدرن | بلوچ | بلوچ مدرن | دانشجویان بلوچ مکرانی سال آخر دانشگاه سیستان و بلوچستان | ۶ نفر |
| | سیستانی | سیستانی مدرن | دانشجویان سیستانی سال آخر دانشگاه سیستان و بلوچستان | ۵ نفر |
| | فارس | فارس مدرن | دانشجویان فارس سال آخردانشگاه سیستان و بلوچستان | ۷ نفر |

## یافته‌های پژوهش

یافته‌های این پژوهش در سه بخش سازمان یافته‌اند که عبارت‌اند از:

### ۱. زمینهٔ اجتماعی ـ فرهنگی مصرف

شهر زاهدان تجربهٔ تاریخی‌اش و نیز تحت‌تأثیر فرایندهای نشأت گرفته از جهان مدرن، شهری به‌شدت موزائیکی است که شکافهای متعددی از جمله شکاف‌های مذهبی، زبانی، جنسیتی، نسلی، قومی و طبقاتی آن را به مجمع الجزائر متعددی تقسیم کرده است؛ مجمع الجزائری که تشخیص آنها مستلزم کنکاشی عمیق نیست، بلکه حتی با یک نگاه سطحی توریستی هم می‌توان به آنها پی‌برد. شکافهای فوق نه تنها با گذشت زمان تحلیل نرفته‌اند، بلکه در اثر ساختار اجتماعی‌ـ سیاسی حاکم بر کل کشور و همچنین تشدید فرایندهای برخواسته از مدرنیته، مدام قطبی‌تر می‌شوند، و روزبه‌روز هویتهای جمعی که در اطراف آن شکل گرفته‌اند به خود آگاهی بیشتری دست می‌یابند. در یک تقسیم‌بندی بنیادی و تبینی می‌توان همهٔ آنها را برخواسته از دو مقولهٔ «قومیت»[۱] و «مدرنیته»[۲] تلقی نمود. شکافهای زبانی، فرهنگی، و تاحدودی طبقاتی متأثر از قومیت، و شکافهای نسلی و جنسیتی متأثر از مدرنیته است.

---

[۱] ethnicity

[۲] moderniy

### قومیت

در شهر زاهدان قومیت مقوله‌ای بنیادی و اساسی است، به‌طوری‌که عامل مهمی در تقسیم‌بندی هویت جمعی شهروندان می‌باشد. این موضوع چیز جدیدی نیست و سابقهٔ آن به شکل‌گیری این شهر برمی‌گردد، البته در اثر سیاستهای قومی غیرعلمی و یک‌جانبهٔ حکومتهای حاکم در ایران، روزبه‌روز برجستگی بیشتری یافته است. برمبنای قومیت تنشهای متعددی چه در حوزهٔ سیاسی و چه در حوزهٔ اجتماعی در این شهر شکل گرفته است. این مقوله حتی از تأثیر مخدوش کننده‌اش بر زندگی روزمره باز نمانده است. محمود دولت‌آبادی در سفرنامه‌اش می‌نویسد: «در زاهدان که نشسته‌ای، شاهد بدزبانی فلان کاسب گنابادی به بلوچ هستی. حرف زابلی را که با خراسانی می‌زنی، چنان از زابلی یاد می‌شود که پنداری صدها بار به محلهٔ ناوغونیها شبیخون زده است» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۱۶).

قومیت در زاهدان ویژگیهای زبانی، شبکهٔ روابط اجتماعی و خویشاوندی، مشخصه‌های فرهنگی و سبک پوشش شهروندانش را تا حد زیادی تعیین می‌بخشد. براساس این مقوله شهر زاهدان به چهار گروه قومی عمده شامل بلوچها، سیستانیها، فارسهای بومی شده و سیکها تقسیم می‌شود، که هرکدام از آنها مشخصه‌ها و جهان فرهنگی ـ زبانی خاص خودشان را دارند.

### مدرنیته

براساس گفتمان مدرنیته و آموزه‌های آن می‌توان هرکدام از گروههای قومی که آنها را بررسی نمودیم، به دو بخش کلی سنتی و مدرن تقسیم نماییم؛ البته با توجه به پیشینه و مؤلفه‌های فرهنگی متفاوت گروههای قومی، سنتی و مدرن بودن در هرکدام از آنها، در عین داشتن ویژگیهای مشترک، از مصادیق متفاوتی برخوردار است؛ ولی تعریفی که ما از مدرنیته مد نظر داریم، آن چیزی است که *مارشال برمن* از این مقوله ارائه می‌نماید، یعنی داشتن بینشی انتقادی نسبت به وضعیت موجود و تلاش جهت ایجاد تغییراتی عینی و بازاندیشی مجدد در مورد پیامدهای این تغییرات. در تصوری که برمن از مدرنیته دارد، آن مقوله جهانی نیست، بلکه می‌تواند نسبت به شرایط جوامع مختلف، شکلهای متفاوتی به خود بگیرد (برمن،۱۳۸۱).

بر این اساس در هرکدام از گروههای قومی می‌توان کسانی را یافت که هیچ نقدی بر انگاره‌های سنتی حاکم بر جامعه ندارند و آنها را مقوله‌هایی ارزشمند می‌پندارند، که باید محافظت شوند، و در مقابل کسانی هستند که تحت‌تأثیر آموزه‌های مدرنیته به دنبال نقد و برداشتن ساختارهای اجتماعی-فرهنگی‌ای هستند، که مسبب انواع و اقسام نابرابریهای اجتماعی به‌خصوص در قبال زنان است. از جهت دیگر این گروه درصدد ظهور نوعی فردیت هستند. لذا ما در هر گروه قومی با دو طیف سنتی و مدرن مواجه هستیم، که در قبال شرایط حاکم بر جامعه ایران به‌طور عام و جوامع قومی‌شان به طور خاص، رویکردهای متفاوتی دارند.

### ۲. جهان روایی و ایدئولوژیکی سینمای عامه پسند هند

در یک تقسیم‌بندی کلی سینمای هند متشکل از دو بخش سینمای هنری و سینمای عامه پسند است. هرچند که سینمای هنری این کشور نزد روشنفکران و منتقدان حرفه‌ای جهان مطرح است، ولی آنچه که میلیونها تماشاگر هندی و غیرهندی را جذب خود کرده، سینمای عامه پسند هند می‌باشد. در واقع بیش از ۹۰ درصد از فیلمهای هندی متعلق به سینمای عامه پسند هستند. فیلمهای عامه پسند هندی علاوه بر اینکه روزانه پانزده میلیون نفر هندی را به سالنهای سینما می‌آورند (لاکوارت، ۱۳۸۲: ۴)، در جنوب آسیا و آسیای جنوب شرقی، افریقا، موریتانی، جزایرکارائیب، خاورمیانه، بریتانیا، کشورهای عربی، کانادا، استرالیا، امریکا و جمهوریهای تازه استقلال یافتۀ شوروی سابق نیز تماشاگران پروپا قرصی دارند (گوکوسینگ و دیسانایاکه، ۱۳۸۲: ۱۴). به بیانی دیگر به جز سینمای امریکا، سینمای هند تنها صنعت فیلم‌سازی جهان است که بازاری دوگانه داشته و در داخل و خارج از کشور تماشاگران خود را دارد. سینمای هند هم مثل سینمای امریکا در کشور خود حرف اول را می‌زند و شاید تنها سینمای معادل در سطح بین‌المللی باشد که بینندگانش در درجۀ اول، تماشاچی محصولات داخلی خویش هستند؛ برای مثال در سال ۱۹۹۷ که فیلم «تایتانیک» جیمز کامرون در سراسر جهان صدرنشین جدول فروش سینماها شد، در هند این فیلم مقام دوم را بعد از یک محصول داخلی به نام «کوچ کوچ هوتاهه» به خود اختصاص داد. در مورد بازار خارجی سینمای هند، به عنوان مثال در سال ۱۹۹۷ فیلم «از صمیم قلب» (دیل سه) *مانی راتنام* وارد جدول ده فیلم اول فروش فیلمها در انگلیس شد. در کنار نمایش سینمایی فیلمهای هندی، این فیلمها در سالهای اخیر از طریق نوارهای ویدئو و لوح فشرده با زیرنویس انگلیسی و اروپایی روانۀ بازار کشورهای صنعتی جهان شدند (زیاری، ۱۳۸۲: ۱-۲).

ملودرامهای اجتماعی سینمای عامه پسند هند که سرشار از مایه‌های موزیکال است، و همان‌طوری که اشاره شد دربرگیرندۀ ۹۰ درصد تولیدات این سینما می‌باشند، متشکل از یک سری مؤلفه‌ها و رمزگان تقریباً مشخصی‌اند که در هر فیلمی با ترکیب خاصی روایت شده‌اند. با اشراف بر این مؤلفه‌ها و رمزگان، از یک سو می‌توان به درکی نزدیک از آنچه که سازندگان فیلم مد نظر داشته‌اند رسید و از سوی دیگر قبل از دیدن هر فیلم جدیدی که متعلق به این ژانر باشد می‌توان حدس زد که قرار است چه چیزی را ببینیم. بر این اساس در ادامه، اساسی‌ترین مؤلفه‌ها و رمزگان این قبیل فیلمها را برمی‌شماریم و براساس نشانه‌شناسی انتقادی *جان فیسک*، این رمزگان را در غالب یک طبقه‌بندی سه‌گانه یعنی رمزگان اجتماعی، رمزگان فنی و رمزگان ایدئولوژیک سازمان می‌دهیم.

## رمزگان اجتماعی

### کاست

کاست[1] اشاره به سیستمی دارد که اساس و بنیان نظام قشربندی هند در طول تاریخ چند هزار ساله این کشور بوده و هنوز هم به شکل پیچیده‌تری برقرار است؛ به‌طوری‌که کل افرادی که در این سرزمین زندگی می‌کنند به پنج کاست اصلی *برهمن*، *کشاتریا*، *وایشیا*، *شودرا و نجس*، تقسیم می‌شوند، که هرکدام از آنها جنبه‌ای ذاتی و ارثی داشته و به مشاغل ویژه‌ای اشتغال دارند. در واقع نوع کاست هر فردی وابسته به این است که والدینش متعلق به چه کاستی بوده‌اند. هرکدام از این کاستها اجتماعهایی بسته‌اند که در گذشته هیچ ارتباطی با یکدیگر نداشته‌اند و درصورتی‌که فردی از کاست بالاتر با فردی از کاست پایین‌تر ارتباطی حتی در حد گرفتن آب از دست او و یا هم سفره شدن با او برقرار می‌کرد، باعث سقوطش به کاست پایین‌تر می‌شد، و اگر ارتباطی برعکس صورت می‌گرفت، فرد متعلق به کاست پایین‌تر به‌شدت مجازات می‌شد. سیستم کاستی توسط آموزه‌های هندوئیسم، که دینی فاقد منشأ قدسی و به‌شدت دورکیمی[2] است، شدیداً حمایت می‌شود و حتی بعضی معتقدند که منشأ اصلی آن آئین هندوئیسم است (گوکوسینگ و دیسانایاکه، ۱۳۸۲: ۱۵). آموزهٔ بنیادی دین هندو این باور است که «در پس عالم هستی، برهما به عنوان یک موجود معنوی برتر و یک فراروح الهی و فوق شخصی وجود دارد که منبع و منشأ و معیار همهٔ موجودات است... هر موجود زنده، دارای روحی موسوم به آتمان[3] است که به واقع جزئی از برهما یا وجود کلی است که به طور موقت از«اصل» خویش جدا افتاده است. سرنوشت این روح به وسیلهٔ یک قانون بنیادی موسوم به *دارما* تعیین می‌شود، که باید آن را کشف کرد، و از آن اطاعت نمود. آتمان یا روح از طریق تناسخ یا حلول مکرر در بدنهای اشخاص مختلف یا سامسارا که نحوهٔ آن توسط *قانون دارما* تعیین می‌شود، در جریان سیر و سفر و اقامت در این جهان مادی، در نهایت به اصل خویش، یعنی برهمن، واصل می‌گردد... هر فرد... جزئی از یک گروه بزرگتر از افراد است که این گروهها براساس تفاوت در دارما یا قانون سیر و سرنوشت روح و نحوهٔ اتحاد با اصیل‌ترین وجود یا برهما، متفاوت هستند» (شیخ عطار، ۱۳۸۱: ۵۵). براساس این آموزهٔ هندوئیسم هرکدام از کاستها «ظرفهایی ابدی و زنده در این جهان مادی ـ برای مأوی دادن ارواح در سفرشان تا

---

[1] ۱. واژه کاست (caste) در اصل برگرفته از واژهٔ پرتقالی کاستا (casta) به معنای نژاد و نسب است، که اولین‌بار توسط بازرگانان پرتقالی که در قرن شانزدهم به هند می‌آیند، برای نامیدن گروههای اجتماعی این کشور به کار می‌رود (شیخ عطار، ۱۳۸۱: ۴۸۴).

[2] ۱. دورکیم منشأ ادیان را خود جامعه می‌دانست؛ به‌طوری‌که با مرور زمان برخی از عناصرش از آن جدا شده و نوعی قدسیت پیدا می‌کنند (دورکیم، ۱۳۸۳).

[3] ۲. Atman

بازپیوستن به اصل خویش هستند» (همان: ۵۶)، و باید تلاش کرد که سلسله‌مراتب این کاستها به هیچ عنوان به هم نخورد تا مبادا ارواح در سیر و سلوکی که دارند، سرگردان شوند.

این نظام کاستی که متضمن جنبه‌ای دینی دادن به شدیدترین شکل نابرابری در جهان است، در طول تاریخ توسط برهمنان و قدرت هژمونیکی که در جامعهٔ هند داشته‌اند، پاسداری شده است. آنها با معرفی خود به عنوان کسانی که آخرین مأوی زمینی روح در سلوکش جهت پیوستن به برهمن هستند، خودشان را به عنوان با صلاحیت‌ترین موجودات زنده بر روی زمین معرفی کرده‌اند، که مستحق برجسته‌ترین موقعیت اجتماعی ـ اقتصادی‌اند.

بعد از استقلال هند، هرچند قانون اساسی سکولاری نوشته شد، ولی آنچه در عمل، نظام اجتماعی و حتی سیاسی هند را هدایت می‌کند، نظام کاستی است. *سوامی دارماتیرنا* یکی از هندیهای مبارز علیه این نظام می‌نویسد: «اکثر مردم هند تحت حاکمیت دو دولت زندگی می‌کنند. یکی دولتی است که اعمال مدنی مردم را کنترل می‌کند و دیگر قدرت پنهان ناشی از نظام سلسله‌مراتب و رهبری کاستها و نفوذ برهمنان در شوراها و نهادهای مذهبی است که در برخی موارد با قدرت رسمی نیز ائتلاف می‌کنند... قدرت کاستها در مواردی به حدی است که حتی تنبیه‌هایی را در مقابل جنایاتی که در مناطق دور افتاده چون دزدی و تجاوز اتفاق می‌افتد، معمول می‌دارد که دولت از اعمال آنها عاجز است » (همان: ۴۸۴).

### زن

زن در جامعه هند دلالتهای خاصی داشته، که بدون شناخت آنها نمی‌توان به تصویر درستی از سینمای عامه پسند هند دست یافت. جنس مؤنث در جامعهٔ هند، زندگی بسیار محدود و محصوری داشته است. زندگی او توسط معیارها و ضوابط مشخصی تنظیم می‌شده که هنوز وجود دارند. مفهوم زن به عنوان سیتا در جامعهٔ هند متداول بوده است. سیتا که در حماسهٔ رامایانا به صورت شخصیتی جاودانه ترسیم شده، از خواسته‌ها و دستورات همسرش بدون چون و چرا اطاعت می‌کند. رامایانا می‌گوید که خدای یک زن، شوهر اوست. نقش زنان در جامعهٔ سنتی هند در دختر (بتی)، همسر (پاتنی) و مادر (ما) خلاصه می‌شد. طبق نظر *مانوسمریتی*، که تأثیر عمیق و بنیادی بر شکل‌گیری اخلاقیات در جامعهٔ هند داشت، جنس مؤنث باید همیشه موجودی مطیع باشد: در کودکی مطیع پدر، در جوانی مطیع شوهرش و زمانی که شوهرش می‌میرد به نوعی باید مطیع پسرانش باشد. به زنان هیچ نوع استقلالی داده نشده بود. مانوسمریتی موکداً اعلام می‌کند که زن نباید تلاش کند تا خود را از پدر، همسر و پسرانش جدا کند (گوکوسینگ و دیسانایاکه، ۱۳۸۲: ۱۵۹).

### رقص و آواز

رقص و آواز در تمام وجوه زندگی روزمرهٔ هندیها نفوذ دارد. در بعضی مناطق هند، حتی مراسم تشیع جنازه مردگان هم با رقص و آواز همراه است (موئی‌کبیر، ۱۳۸۲: ۶۲). رقص و آواز در هند و ابعاد

اروتیسم آن برآمده از یک میراث هندی است. این میراث حاصل نظریهٔ به‌شدت والا و سامان یافته‌ای از نظام زیبایی‌شناسی هندی است که در آن اروتیسم (شرین کارا) نخستین مرحله از سلوک (رازا) است که می‌تواند انسان را به رستگاری معنوی رهنمون سازد. از جهت دیگر سنت ادبیات شفاهی و کاربرد سروده‌های آوایی با قافیه و تجانس زبانی و تکرار وزنها و قافیه‌ها در حیات اجتماعی هندیها حضوری همیشگی دارد (رائو، ۱۳۸۱: ۵۹). علاوه بر اینها رقص و آواز یکی از آئینهای معابد هندوست؛ به‌طوری‌که برای سرگرمی خدایان موسیقی و رقص اجرا می‌شود (شاتوک، ۱۳۸۱ :۸۹).

## رمزگان فنی

### روستا

روستا یکی از رمزگان و مشخصه‌های ملودرامهای عامه پسند هندی است. در این فیلمها روستا با ویژگیهایی چون ساده لوحی، صداقت و رو راستی نشان داده می‌شود. چنین روستایی در هند به طور واقعی وجود ندارد، بلکه ساختهٔ سینما است. زبان سینما چنین صفاتی را به عنوان واقعیات تاریخی درست ثبت می‌کند. در واقع سینما این صفات را ابداع می‌کند تا فهم خود را از این مقوله در جهت خاصی پیکربندی نماید. در سطحی بالاتر، شخصیتها خلق می‌شوند که چنین ویژگیهایی داشته باشند و آنها از منابع غنی داستانهای غیرواقعی و افسانه‌ایی اقتباس می‌شوند (رینا، ۱۳۸۰: ۵۰)؛ به عبارتی دیگر روستا در ملودرامهای اجتماعی رمزی فنی است که دلالت بر نوعی سادگی و صداقت دارد.

### رقص و آواز

از زمان اولین فیلم ناطق هندی یعنی «عالم آرا» (۱۹۳۱)، سکانسهای رقص و آواز نقطهٔ اوج عاطفی و دراماتیک بسیاری از فیلمهای هندی بوده‌اند که میلیونها نفر را به هیجان آورده‌اند (موئی‌کبیر، ۱۳۸۲: ۶۲). رقصها و آوازها برای تأکید یا تشدید هیجان خاصی که قهرمانان فیلم با آن روبه‌رو می‌شوند به کار می‌رفت، به‌طوری‌که در چنین مواقعی صحنه بلافاصله با یک قطعه رقص و آواز قطع می‌شود (گوکوسینگ و دیسانایاکه، ۱۳۸۲: ۲۰۴).

### دیالوگ

تمایل به کاربرد دیالوگ به شکل خطابه‌های احساساتی از پیشینهٔ طولانی در فیلمهای هندی برخوردار است. علاوه بر دیالوگهای طولانی که بین شخصیتهای فیلم ردوبدل می‌شوند، در مواردی که یک بازیگر به جهت بازی کمتر نمایشی‌اش مورد ستایش قرار می‌گیرد، در مسیر روایت لحظه‌ای را برایش در نظر می‌گیرند تا فارغ از مسیر روایت، نطق غرّایش را ایراد نماید. در سینمای هند، فیلمنامه‌نویس مسئول دیالوگها نیست. نوشتن دیالوگها خود تخصص ویژه‌ای است که باید در جهت رضایت خاطر مخاطبان هندی نوشته شوند و خود واجد اعتباری خاص در این سینما است (رائو، ۱۳۸۱: ۶۰).

### روایت

نوع روایت‌پردازی مورد استفاده در ملودرامهای اجتماعی با مایه‌های موزیکال سینمای عامه پسند هند، مثل فیلمهای هالیوودی خطی نیست. خط مرکزی و اصلی روایت تقریباً همیشه از مقداری زیر مجموعهٔ روایتی تشکیل شده که هرکدام اهمیتی جداگانه دارند؛ یک داستان اصلی، یک خط کمدی، چند صحنهٔ اکشن و چند سکانس رقص و آواز که همه به صورتی به خط اصلی روایت متصل و در هم می‌پیچند و مسیر روایت را شکل می‌دهند (چوته، ۱۳۸۱: ۵۲).

### کشمکش

یکی از عناصر تقریباً ثابت و گریزناپذیر ملودرامهای هندی کشمکش و تضاد بین خوبی و بدی، برخورد بین اخلاق و خلاف اخلاق و به طور کلی سیاهی و سفیدی است. نیروی بد و اهریمنی یکی از اجزای حیاتی ماجراست؛ نیرویی که سرانجام مغلوب خوبی می‌شود (گوکوسینگ ودسیانایاکه، ۱۳۸۲: ۶۳).

### دوربین

استفاده از دوربین فیلمبرداری در ملودرامهای هندی معمولاً پر زرق‌وبرق و نمایش‌گرانه است؛ و تلاش می‌شود توجهات را به سمت خود جلب کند (همانجا).

### تدوین

تدوین فیلم عامه پسند هندی بسیار تحمیلی و خود نمایانه است و برخلاف فیلمهای هالیوودی عمداً حضور خود را نشان می‌دهد (همان: ۲۰۷).

### تخیل

فیلم هندی «تخیلی» است. این نوع سینما اساساً برمبنای تخیل شکل گرفته است (رینا، ۱۳۸۰: ۲۵). فیلم هندی درپی خلق دنیایی کاملاً فانتزی است، و اصلاً دغدغهٔ رئالیستی ندارد.

### رمزگان ایدئولوژیک

#### مادر

در سینمای هند عنصر ایدئولوژیک مادر حضوری چشمگیر دارد، به‌طوری‌که به عنوان ایده‌آل‌ترین موقعیت برای زن معرفی می‌شود. در این سینما حتی گانگسترهای جنایتکار، شاعران افسرده و پلیسهای خشن، مادری دارند که بی‌صبرانه با چشمانی اشکبار از دلواپسی و عشق درخانه منتظر است (چوته، ۱۳۸۱: ۵۲). این مادر پرورش‌دهنده و مراقب است، در ایثار و فداکاری برای خانواده ثابت قدم و مصمم، و از ارزشهای اخلاقی محافظت می‌کند و آنها را ترویج می‌دهد، و در تصویری کلیشه‌ای مشغول دعاخوانی در معبد یا خانه است. در واقع در دین هندو عبادت در دو مکان انجام می‌گیرد: معبد و خانه (شاتوک، ۱۳۸۱ :۸۴). او سمبل محافظت از سنت است؛ سنتی که روند شتابان مدرن شدن جامعهٔ هند بنیانهای آن را به چالش طلبیده است.

## خانواده

خانواده کوچک‌ترین سازمان اجتماعی است که به هر بهانه‌ای شخصیتهای یک فیلم بر محوریت آن سازمان می‌یابند. در فیلمهای عامه پسند هندی خانواده به عنوان حریمی مقدس ترسیم می‌شود که انگار تنها مکان آرامش‌بخش و مصفا بر روی زمین است (همان: ۵۲ -۵۴) و هیچ مجازاتی سخت‌تر از این نیست که فردی از خانواده‌اش طرد شود.

## مدرنیسم

در ملودرامهای عامه پسند هندی عناصری از مدرنیسم چون نقد سنتهای غیرانسانی همچون نظام کاستی، دفاع از حقوق زنان، ظهور نوعی «خود»[1] ، سکولاریسم، عقل‌گرایی و...، روزبه‌روز نمود بیشتری پیدا می‌کنند (گوکوسینگ، دیسانایاکه، ۱۳۸۲: ۱۲۷-۱۲۸). در واقع فیلمهای عامه پسند هندی تا حدودی تحولات مدرنیستی‌ای را که سابقه‌ای به اندازهٔ حضور استعمار در کشور هند دارند، همراهی می‌کنند، اما در این میان به دنبال تجویز نوعی مدرنیسم کنترل شده هستند که منجر به تغییراتی بنیادی در ساختار اجتماعی عمدتاً مبتنی بر سنت جامعهٔ هند نشود. به بیانی دیگر، همان‌طوری‌که یکی از منتقدین فرانسوی مطرح می‌کند، «درهند فیلمها پیوسته از فرهنگ سنتی الهام می‌گیرند که این فرهنگ نیز به نوبه خود تا حد زیادی از فیلمها الهام می‌گیرد» (لاکورات، ۱۳۸۳: ۴).

## سنت گرایی

اگرچه آموزه‌های مدرنیسم در سینمای عامه پسند هند به‌خصوص در دههٔ اخیر حضوری روز افزون داشته، ولی عناصر سنت مثل مذهب و سمبلهای مذهبی و سلسله‌مراتب کاستی و اقتصادی که دارای نوعی تناظر هستند در اکثر جنبه‌ها، تبلیغ می‌شوند؛ به عنوان مثال در فیلم «مادر هند» (۱۹۵۷)، قهرمان زن در تمام طول زندگی‌اش از دست یک رباخوار مرفه زجر می‌کشد بی‌آنکه کمترین حرکت طغیان‌گرانه‌ای علیه این مرد که سبب از دست رفتن زمینها، جواهر و شوهرش شده است، از او سربزند. در یکی از واپسین صحنه‌های فیلم، این زن پسر خودش را به جرم اینکه سعی کرده کلاهبردار مزبور را به قتل برساند، می‌کشد تا آبروی خانواده را حفظ کند (همان: ۵).

## ملی‌گرایی

ملی‌گرایی و تأکید بر هویت هندی یکی دیگر از رمزهای ایدئولوژیک سینمای عامه پسند هند است. فیلمهایی که در این سینما قرار می‌گیرند، از طریق تأکید بر انواع و اقسام آداب‌ورسوم، سمبلهای ملی و دیالوگهایی که آکنده از واژه‌هایی چون هندوستان، سرزمین هند، هندی باید چنین و چنان باشد و... هستند، که به دنبال برجسته کردن نوعی حس ناسیونالیستی‌اند و در برخی مواقع به سمت نوعی شوونیسم پیش می‌رود؛ به عنوان مثال فیلم **روجانی** (۱۹۹۲) *مانی رانتام* در جهت تبلیغ وطن‌پرستی افراطی، پاکستان را دشمن خطاب می‌کند. فیلمهای *کرانتیور*، *پوکار*، *میژن کشمیرو گادار* نمونه‌های

---

[1] self

دیگری از ملی‌گرایی افراطی را به نمایش می‌گذارند و به سمت غریبه ستیزی افراطی می‌غلتند (رائو،۱۳۸۰: ۲۰).

با توجه به داده‌های حاصل از مطالعهٔ اسنادی و تحلیل نشانه‌شناختی فیلم «از نسل آفتاب»، جهان روایی و ایدئولوژیکی سینمای عامه پسند هند را مطابق آنچه که در جدول شمارهٔ ۲ آمده است، می‌توان صورتبندی کرد.

جدول ۲ سطوح جهان اجتماعی و عمده‌ترین رمزهای اجتماعی، فنی و ایدئولوژیک سینمای عامه پسند هند

| سطوح جهانی اجتماعی | رمزگان |
|---|---|
| سطح نخست: واقعیت | رمزهای اجتماعی: افسانه‌های مهابارتا و رامایانا، رقص و آواز، نظام کاستی، لباس و ظاهر |
| سطح دوم: بازنمایی | رمزهای فنی: روستا به عنوان سمبل صداقت، رقص و آواز به عنوان اوج احساس عاطفی، دیالوگهای آتشین، روایت غیرخطی، کشمکش دائمی بین خیر و شر، حرکات نمایش‌گرانه دوربین، تدوینهای خود نمایانه، تخیل |
| سطح سوم: ایدئولوژی | رمزهای ایدئولوژیک: مادر، خانواده، مدرنیسم، سنت‌گرایی، ملی‌گرایی، مصرف‌گرایی |

## ۳. گونه‌شناسی خوانشهای تماشاگران مورد مطالعه

همان‌طوری‌که در جدول شمارهٔ ۳ آمده است:

جدول۳ گونه‌شناسی خوانشهای گروههای شش‌گانه از فیلمهای عامه پسند هندی به طور عام

| گفتمان مدرنیته | گفتمان قومی | گفتمان مدرنیته و گفتمان قومی | گونه‌شناسی خوانشها | موقعیت خوانش |
|---|---|---|---|---|
| سنتی | بلوچ | بلوچ سنتی | هم ذات پنداری فرهنگی مبتنی بر سنت | توافقی |
| | سیستانی | سیستانی سنتی | اخلاق‌گرایی | توافقی |
| | فارس | فارس سنتی | اخلاق‌گرایی | توافقی |
| مدرن | بلوچ | بلوچ مدرن | هم‌ذات پنداری فرهنگی مبتنی بر مدرنیته | توافقی |
| | سیستانی | سیستانی مدرن | اخلاق‌گرایی، رسیدن به تخیلی کارناوالی | توافقی |
| | فارس | فارس مدرن | رسیدن به تخیلی کارناوالی و ورود به جهانی متفاوت | توافقی |

ـ نوع ارتباط بلوچهای سنتی با فیلمهای هندی، حکایت از هم‌ذات پنداری فرهنگی دارد. این گروه اجتماعی عناصری از قبیل لباس، آداب و رسوم، سبک زندگی و رنگ پوستی را در این فیلمها می‌بینند که با آنها احساس نزدیکی می‌کنند. به بیان دیگر، آنها وقتی وارد جهان فیلم هندی می‌شوند، عناصری را می‌بینند که شباهت زیادی با زندگی روزمره‌شان دارند، عناصری که گویا از زندگی خودشان برآمده‌اند و در رسانهٔ سینما بازنمایی شده‌اند. نکتهٔ قابل توجه در اینجا، این است که اکثر این عناصر، تشکیل‌دهندهٔ وجوه سنتی فیلمهای هندی است و در راستای بازتولید ساختارهای سنتی جامعهٔ هند، عمل می‌کنند، و یا در فیلمهایی که درصدد بیان نوگرایی و نقد سنت هستند، در حوزهٔ سنت قرار

می‌گیرند. اهمیت عناصر سنتی این فیلمها برای بلوچهای سنتی تا آن جایی است که از کمرنگ شدن آنها در سالهای اخیر، به دلیل روی آوری سینمای هند به سبکهای هالیوودی و افزایش چشمگیر اروتیسم در فیلمهای آن، به‌شدت ابراز نگرانی می‌کنند.

ـ سیستانیها و فارسهای سنتی، از چشم‌اندازی اخلاق‌گرایانه به فیلمهای هندی نگاه می‌کنند؛ یعنی نقطهٔ تمرکزشان بر پیامهای اخلاقی است که در فیلمهای هندی وجود دارند، پیامهایی همچون صداقت و راستی، نیکی به پدر و مادر، کمک به فقرا، شکست نهایی کسانی که کارهای غیرقانونی انجام می‌دهند و... که خیلی ناشیانه و با صدایی بلند در قالب دیالوگهایی آتشین آنها را فریاد می‌زنند. این دو گروه گویا مضامینی اخلاقی و جهانی را در این فیلمها می‌بینند، که احساس می‌کنند به زندگی خودشان هم مربوط است.

ـ خوانشی که بلوچهای مدرن از فیلمهای عامه پسند هندی دارند، همچون بلوچهای سنتی مبتنی بر هم‌ذات پنداری فرهنگی است؛ یعنی با جهان فیلم هندی احساس نزدیکی می‌کنند و آن را به نوعی خودی می‌پندارند؛ اما احساس نزدیکی این گروه اجتماعی با این فیلمها نسبت به بلوچهای سنتی، از نگاهی کاملاً متفاوت نشئت می‌گیرد. آنها به جای اینکه غرق در عناصر سنتی فیلمهای هندی شوند و با آنها هم‌ذات پنداری کنند، به عناصری از این فیلمها توجه می‌نمایند که به دنبال نقد سنت و القاء نوگرایی هستند. در واقع آنها مسائلی را در این فیلمها می‌بینند که مشابه با مسائل خودشان است. مسائلی همچون نقد ازدواجهای اجباری، نقد قشربندی اجتماعی سنتی و نبود فردیت که در مراحل اولیهٔ گذر از جامعهٔ سنتی به جامعهٔ مدرن مطرح می‌شوند. در واقع این گروه اجتماعی در اثر تحصیلات دانشگاهی و آشنایی با آموزه‌های مدرنیته به نوعی تفکر انتقادی نسبت به انگاره‌های فرهنگی و روابط اجتماعی حاکم بر جامعهٔ خودش دست یافته است، تفکری که تا حدودی ذهنیت فیلمسازان هندی را هم به خود مشغول داشته است.

ـ رمزگشایی سیستانیهای مدرن از فیلمهای عامه پسند هندی به طور عام، حالتی دوسویه دارد. از یک سو همچون سیستانیها و فارسهای سنتی، برای این فیلمها جنبه‌ایی اخلاقی و آموزشی قائل‌اند؛ یعنی احساس می‌کنند پیامهایی در فیلمهای هندی وجود دارد که حاصل قرنها زندگی انسانها بر روی زمین است و جنبه‌ای فرازمانی وفرامکانی پیدا کرده‌اند؛ مثلاً در مورد فیلم «از نسل آفتاب» این پیام ساده که با سعی و تلاش می‌شود به هرچیزی که بخواهیم رسید. از سوی دیگر رمزگشایی این گروه، دلالت بر رسیدن به تخیلی کارناوالی دارد. از آن جایی که این نوع رمزگشایی، عمده‌ترین شکل رمزگشایی فارسهای مدرن از فیلمهای عامه پسند هندی است، در پاراگراف بعدی به بررسی آن می‌پردازیم.

ـ فارسهای مدرن، از طریق دیدن فیلمهای عامه پسند هندی به دنبال رسیدن به تجربه‌ای کارناوالی هستند؛ یعنی تجربهٔ مجازی دنیایی که سرشار از رنگهای متنوع و شاد و رقص و آوازهای تخیل برانگیز است. در واقع ورود به جهان فیلم هندی فرصتی برای فرد فراهم می‌آورد که فارغ از محدودیتهای قانونی، عرفی، اجتماعی و اقتصادی حاکم بر جامعه، در دنیای تخیل به آرزوهای سرکوب شده‌اش دست یابد، و یا به شکل دیگری از زندگی باندیشد. به همین دلیل وقتی از آنها پرسیده می‌شود که چرا فیلم هندی می‌بینید؟ به صحنه‌های رقص و آواز موجود در این فیلمها و اینکه شخصیتها در

آخر فیلم به خواسته‌هایشان می‌رسند، اشاره می‌کنند. این گروه بیشتر ارتباطی شکلی تا محتوایی با فیلمهای هندی دارند؛ یعنی به عنوان مثال به جای اینکه مثل بلوچهای مدرن دغدغه‌ها و مسائل شخصیتهای فیلمها، برایشان مهم شد، بیشتر به جلوه‌های بصری مطرح در آنها می‌اندیشند. از جهت دیگر فارسهای مدرن، نگاهی توریستی به فیلمهای هندی دارند. به‌طوری‌که می‌خواهند از دریچهٔ این فیلمها وارد دنیای فرهنگ هندی شوند، به‌خصوص جلوه‌های بصری فرهنگ هندی.

## نتیجه گیری

یافته‌های پژوهش حاضر حکایت از آن دارند که:

۱. افسانه‌های مهاباراتا و رامایانا، رقص و آواز، نظام کاستی، لباس و ظاهر مهم‌ترین رمزهای اجتماعی، روستا به عنوان سمبل صداقت، رقص و آواز به عنوان اوج احساس عاطفی، دیالوگهای آتشین، روایت غیرخطی، کشمکش دائمی بین خیر و شر، حرکات نمایش‌گرانه دوربین، تدوینهای خودنمایانه و تخیل مهم‌ترین رمزهای فنی و مادر، خانواده، مدرنیسم، سنت‌گرایی، ملی‌گرایی و مصرف‌گرایی مهم‌ترین رمزگان ایدئولوژیک سینمای عامه پسند هند است.

۲. فیلمهای عامه پسند هندی، که حاصل درهم تنیده شدن و صورت‌بندیِ رمزگان و نظامهای نشانه‌ای متفاوتی هستند، ساختارها و روابط قدرتی را در سطحِ جهانِ روایی خلق می‌نمایند، که به نوعی متأثر از ساختارها و روابط قدرت موجود در جهان اجتماعی است. به بیان دیگر، این متون، بسته‌های معنایی و دلالت‌گرانه‌ای هستند که با آرمانی و اسطوره‌ای ساختن شکل خاصی از روابط اجتماعی، در دل پروسه‌های قدرت قرار دارند.

۳. وقتی‌که در اثر فرایندهای جهانی شدن، فیلمهای عامه پسند هندی از زمینه اجتماعی-فرهنگی‌ای که در آن تولید شده‌اند، جدا می‌شوند و وارد جامعهٔ دیگری شده و مورد مصرف قرار می‌گیرند، و هارمونی موجود در صورت‌بندی رمزگانی و نشانه‌ایی خود را تا حدود زیادی از دست داده و صورت‌بندی جدیدی پیدا می‌کنند. در واقع به دلیلِ تفاوت نظام رمزگانی و نشانه‌ایی جوامع مختلف با یکدیگر و همچنین هویتهای اجتماعی متفاوتی که درون یک جامعه وجود دارند، هیچ انتقال معنایی کاملی وجود ندارد.

۴. فیلمهای عامه پسند هندی به عنوان نوعی فرهنگ عامهٔ جهانی، زمینه‌ایی را فراهم می‌نمایند که مصرف‌کنندگانشان، قالب زمان و مکان را بشکنند و بر محدودیتهای فرهنگی، اجتماعی و سیاسی آن فائق آیند. وقتی که متنی دیداری- شنیداری به عنوان جهانی روایی وارد جهانی اجتماعی می‌شود، مصرف‌کنندگانش همچون یک پرسه‌زن وارد آن شده و متناسب با گشودگی دلالت‌گرایانهٔ متن و هویت گفتمانی خود، رمزگان آن را در چارچوب استراتژیهایشان، صورت‌بندی مجدد می‌نمایند. آنها برخی از رمزگانِ موجود در متن را پس‌زده و برخی دیگر را به عنوان سکوی پرشی برگزیده و با احساس هم‌ذات پنداری با آنها و حتی بسط دادن دامنهٔ دلالت‌گریشان، نوعی کنش را که در جهان اجتماعی امکان تحقق یافتن ندارد، در جهان روایی عینیت می‌بخشند. این پدیده در طیفی از

سرکوب‌گری تا رهایی قرار دارد. به‌طوری‌که هم امکانی برای تشدید علقه‌های رهایی بخش و هم امکانی برای تشدید علقه‌های سرکوب‌گرانه فراهم می‌آورد.

۵. در صورتی متون فرهنگ عامهٔ جهانی، در یک جامعهٔ محلی مورد استقبال قرار می‌گیرند، که بین نظام رمزگان چندمعنایی آنها و دغدغه‌های برآمده از هویتهای متفاوت اجتماعی موجود در جامعهٔ محلی، نوعی هم‌سطحی و زبان مشترک نسبی وجود داشته باشد. به‌طوری‌که سوژه‌های متعلق به هرکدام از هویتهای اجتماعی بتوانند در مواجهه با متن، متن خودشان را بسازند؛ متنی که به نوعی ادامهٔ زندگی واقعی یا آرمانی آنهاست.

## منابع و مآخذ

- اجلالی، پرویز (۱۳۸۳)، *دگرگونی اجتماعی و فیلمهای سینمایی در ایران*، جامعه‌شناسی فیلمهای عامه پسند ایرانی، تهران: انتشارات فرهنگ و اندیشه.
- ا.کوک، دیوید (۱۳۸۱)، در *تاریخ جامع سینمای جهان*، ترجمهٔ هوشنگ آزادی‌ور، تهران: نشرچشمه، جلد دوم.
- استریناتی، دومینیک (۱۳۷۹)، *مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ مردمی*، ترجمهٔ ثریا پاک‌نظر، تهران: گام نو.
- استوری، جان (۱۳۸۲)، «مطالعات فرهنگی دربارهٔ فیلمهای عامه پسند»، *فصلنامه ارغنون*، ترجمهٔ حسین پاینده، شمارهٔ ۲۳.
- باتومور، تام (۱۳۸۰)، *مکتب فرانکفورت*، ترجمهٔ حسینعلی نوذری، تهران: نشرنی.
- برت، میشل (۱۳۷۹)، *«استوارت هال»*، در: متفکران بزرگ جامعه‌شناسی، ترجمهٔ مهرداد میردامادی، ویرایش راب استونز، تهران: نشرمرکز.
- برمن، مارشال (۱۳۸۱)، *تجربه مدرنیته*، ترجمهٔ مراد فرهادپور، تهران: طرح نو.
- پالمر، ریچارد (۱۳۷۸)، علم هرمنوتیک، ترجمهٔ محمدسعید حنایی، تهران: انتشارت هرمس.
- چوته، دیوید (۱۳۸۱)، «ریشه‌های سینمای هند»، *نشریهٔ فیلم*، شمارهٔ ۲۹۳.
- داس گوپتا، چیدانادا (۱۳۶۴)، *رعد دور دست: زندگی و فیلمهای ساتیا جیت رای*، ترجمهٔ وازریک درساهاکیان، تهران: نشر فاریاب.
- دورکیم، امیل (۱۳۸۳)، *صور بنیانی حیات دینی*، ترجمهٔ باقر پرهام، تهران: نشر مرکز.
- دولت آبادی، محمود (۱۳۸۳)، *دیدار بلوچ*، تهران: انتشارات نگاه، چاپ مکرر.
- دیورینگ، سایمون (۱۳۸۲)، *مطالعات فرهنگی*، ترجمهٔ نیما ملک‌محمدی و شهریار وقفی‌پور، تهران: تلخون.
- رنو، لوئی (۱۳۸۰)، *ادبیات هند*، ترجمهٔ سیروس ذکاء، تهران: نشر و پژوهش فرزان روز.
- رینا، م.ل (۱۳۸۰)، «تصاویری از هند روستایی در فیلمهای محبوب هندی»، *نشریهٔ سینما*، شمارهٔ ۲۵.
- شاتوک، سی بل (۱۳۸۱)، *دین هندو*، ترجمهٔ حسن افشار، تهران: نشرمرکز.
- شیخ عطار، علیرضا (۱۳۸۱)، *دین و سیاست: مورد هند*، تهران: وزارت امورخارجه، مرکز چاپ و انتشارات.
- ضیمران، محمد (۱۳۷۹)، ژاک دریدا و متافیریک حضور، تهران: انتشارات هرمس.

- فیسک، جان (۱۳۸۰)، «فرهنگ تلویزیون»، *فصلنامه ارغنون*، ترجمهٔ مژگان برومند، شمارهٔ ۱۹.
- گوکوسینگ، کی موتی و ویمال دیساناياکه (۱۳۸۲)، *سینمای فراگیر هند: روایت یک تغییرفرهنگی*، ترجمهٔ کیکاووس زیاری، تهران: رادان تحریر.
- لاکورات، الیزابت (۱۳۸۳)، «هند و مذهبی به نام سینما»، *روزنامهٔ جوان*، ترجمهٔ ویدا امیرمکری، شمارهٔ ۱۶۱۲.
- موئی‌کبیر، نسرین (۱۳۸۱)، « تاریخچهٔ ترانه در فیلمهای هندی»، *نشریهٔ فیلم*، شمارهٔ ۲۹۳.
- هال، استوارت (۱۳۷۴)، *«مرام و نظریهٔ ارتباطات»، در: بازنگری در ارتباطات: مسائل مربوط به نگاره‌ها*، ترجمهٔ محمود صدری، به ویراستاری برنداد روین، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مرکزمطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- ___(۱۳۸۲)، *«رمزگذاری، رمزگشایی»*، در مطالعات فرهنگی، ترجمهٔ نیما ملک‌محمدی، به ویراستاری سایمون دیورینگ، تهران: تلخون.
- ___ (۱۳۸۳)، «بومی وجهانی: جهانی شدن و قومیت»، *فصلنامهٔ ارغنون*، ترجمهٔ بهزاد برکت، شمارهٔ ۲۴.
- ___ (۱۳۸۳)، «هویتهای قدیم و جدید، قومیتهای قدیم و جدید»، *فصلنامهٔ اغنون*، ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور، شمارهٔ ۲۴ .
- زیاری، کیکاووس،(۱۳۸۲)، مقدمه در سینمای فراگیر هند: روایت یک تغییر فرهنگی ترجمه کیکاووس زیاری، تهران: انتشارات رادان تحریر.
- رائو، مایتهلی، (۱۳۸۱)، چگونه یک فیلم هندی را درک کنیم و چرا؟ ترجمه الف. ر ، نشریه فیلم، شماره ۲۹۳.
- رائو، مایتهلی،(۱۳۸۰)، بالیوود و جهانی شدن ترجمه اختر اعتمادی، نشریه فیلم، شماره ۲۸۵.
- آزادی‌ور، هوشنگ (۱۳۸۰)، در تاریخ جامعه سینمای جهان، نوشته دیوید اکوک، ترجمه هوشنگ آزادی‌ور، تهران، نشرچشمه، جلد دوم.

"*The Color Purple: Black Women as Cultural Readers*", in: Jacqueline (۲۰۰۳), Bobo, Brooker Will and Jermyn Deborah, eds., The Audience Studies, London and New York: Routledge.

- Hall, J. and Neitz, M. and Battani (۲۰۰۳), *Sociology on Culture*, London and New York: Routledge.
- Hall, Sturat (۱۹۹٦), " *The Question of Cultural Identity* ", in: Sturat Hall and David Held, eds., Modernity and it Futures, Combridge: Polity Press.
- Staiger, Janet (۲۰۰۲), " *Rception Studies in Film and Television* ", in: Grame Turner, eds., The Film Cultures Reader, London and New York: Routledge.
- Storey, John (۱۹۹۳), *Cultural Theory and Popular Culture*, London and New York: Harvester Wheatsheaf.
- Strinati, Dominic (۲۰۰۰), *An Introduction to Studying Popular Culture*, London : Routledge.
- Tyrrell, Heather (۱۹۹۹), " *Bollywood Versus Hollywood* ", in: Tracey Skelton and Tim Allen, Eds., Culture and Global Change, London and NewYork: Routledge