تحولات در سینمای پرفروش ایران (مقایسه‌ی دهه‌های ۴۰، ۶۰ و ۸۰)

وحید شالچی[۱]، آسیه مبین[۲]

تاریخ دریافت:۹۴/۱۲/۱۹ تاریخ تایید:۹۵/۳/۲۸

چکیده

سینمای پرفروش با نمایش تفسیرهای بخشی از جامعه و تصرف گیشه‌ها در واقع علاقه‌ی مردم را نسبت به تفسیر نمایش داده شده، نشان می‌دهد. در این مطالعه فیلم‌های پرفروش ژانر اجتماعی دهه‌های ۴۰، ۶۰ و ۸۰ انتخاب گردیده است تا تحولات سینمای پرفروش ایران بررسی شود. فیلم‌ها با توجه به رویکرد ساختارگرایی و روش نشانه‌شناسی تحلیل سازه‌ی کیت سلبی و ران کاودری و تقابل‌های دوگانه بررسی و تحلیل شده‌اند. بر مبنای تحلیل فیلم‌ها نشان داده شد که سینمای پرفروش ایران در سیر زمان با تحولاتی رو به رو بوده است. در برخی از آثار دو گانه‌های مشترکی یافت شد. با وجود دارا بودن دو گانه‌ی مشترک سنت گرایی و مدرنیسم بر مبنای گفتمان حاکم بر فیلم ها، دوگانه‌ها بار معنایی متفاوتی دارند. سنت گرایی در دهه‌ی ۴۰ گفتمان مرکزی می‌باشد. در دهه‌ی ۶۰ تداخل سنت گرایی و مدرنیسم و سروسامان یافتن بر مبنای نظم مدرن نشان داده می‌شود. در دهه‌ی ۸۰ مدرنیسم گفتمان برتر می‌باشد. همچنین نشان داده شد که نوع دوستی و جمع گرایی ویژگی‌های مثبتی هستند که در تمام دوره‌ها رویه‌ی برتر و مورد استقبال می‌باشند. در تمام فیلم‌های مورد بررسی منطقی که در سطح رویین نقد می‌شود در سطح زیرین و محوری روایت نیز به صورت تک گویانه و اقتدارطلبانه‌ای نقد می‌شود و دیگری در بی‌دفاع‌ترین شکل به حاشیه رانده می‌شود.

واژگان کلیدی: تحولات، تقابل‌های دوگانه، دیگری، ساختارگرایی، سینمای پرفروش.

۱- عضو هیات علمی دانشگاه علامه طباطبایی. vshalchi@gmail.com

۲- کارشناسی ارشد مطالعات فرهنگی. mobin_as68@yahoo.com

Archive of SID

www.SID.ir

مقدمه و طرح مسئله

جامعه ایرانی از دهه ۴۰ بدین سو در معرض تحولات فرهنگی مهمی بوده است دغدغه‌ها، مسائل و تفاسیر مردم در خلال این دهه‌ها تغییرات مهمی کرده است که شناسائی و تدقیق آنها برای شناخت تغییرات فرهنگی کشور ضروری است. البته در خلال این دهه‌ها ما تنها شاهد تغییرات نبوده‌ایم بلکه به نظر می‌رسد برخی چالش‌ها و دغدغه‌ها کماکان تداوم داشته‌اند که شناخت این تداوم‌ها نیز به اندازه همان تغییرات حائز اهمیت است.

جامعه ایرانی در دهه چهل متاثر از یک دولت غیردموکراتیک ولی توسعه گرا که بهره‌مند از درآمدهای نفتی رو به تزاید بود در حال تجربه یک استراتژی مدرنیزاسیون از بالا بود، جامعه‌ای با اکثریت روستایی که اصلاحات ارضی را آغاز کرده بود و توسعه صنعتی و گسترش شهرنشینی را دنبال می‌کرد. دهه ۶۰ متاثر از انقلابی بود که بخشی از نیروی خود را از مقاومت ضد مدرنیزاسیونی جامعه و بخش‌های سنتی آن می‌گرفت. جامعه درگیر جنگی بود که خارج شدن از منطق بازی نظام سرمایه‌داری و تقسیم کار بین‌المللی آن در تحمیل آن بی‌تاثیر نبود و اما دهه ۸۰، دهه‌ای بود که بعد از غلبه گفتمان بازسازی دهه ۷۰ که معطوف به أولویت توسعه اقتصادی بود با محوریت چالش‌های سیاسی و فرهنگی شناخته می‌شود.

اما برای شناخت ذهنیت ایرانیان در خلال این دهه‌ها راه‌های چندی در مقابل پژوهشگر فرهنگی وجود دارد مثلا می‌توان به معدود پیمایش‌های موجود رجوع کرد کاری که دستاوردهای محدودی دارد چرا که مطالعه‌ای طولی با شاخص‌های یکسان و.. وجود ندارد. یک راه دیگر بررسی و مقایسه تطبیقی تولیدات و مصارف فرهنگی این دوره‌ها با یکدیگر است.

این مقاله به منظور بررسی تحولات فرهنگی در خلال این دهه‌ها به یکی از آثار فرهنگی مهم کشور یعنی سینما رجوع می‌کند. آثار پرفروش سینمائی این دهه‌ها مدنظر این مقاله خواهند بود، چرا که همزمان هم تولید فرهنگی کشور و هم مصرف فرهنگی را نشان می‌دهد. البته این راه هم محدودیت‌های خود را خواهد داشت و اصلا چنین ادعای مطرح نیست که تولیدات پرفروش سینمائی کشور بازنمایی بدون تورشی از نحوه نگرش ایرانیان هستند، بلکه سخن این است که بررسی تحولات مضمونی سینمای پرفروش ایران در خلال این دهه‌ها در شناسائی تغییرات فرهنگی کشور مفید است و می‌تواند در کنار بررسی سایر امور روشنگر باشد. و البته همت این مقاله معطوف به همین بخش است.

در طول تاریخ دغدغه‌ها و تفاسیر مردم در صور مختلف نمود یافته اند، افسانه، اسطوره، قصه، شعر، آواز، داستان، تعزیه، نمایش نامه خوانی، رقص، آئین‌های شادی و سوگواری، موسیقی، تئاتر، رمان و هنر هفتم سینما. نمی‌توان انکار نمود که امروزه سینما در میان سایر هنرها از

Archive of SID

www.SID.ir

جایگاه برجسته‌ای برخوردار می‌باشد. سینما از ابتدا مورد توجه قرار گرفت و کشورهای مختلف سینما را با شرایط و فرهنگ خود تطبیق داده‌اند. سینما با نمایش خواسته ها، تفاسیر و زندگی مردم در واقع فرهنگ را به نمایش می‌گذارد. فرهنگ مجموعه‌ای از نشانه‌های قراردادیست که با مطالعه می‌توان به معنای آن‌ها دست یافت. نشانه‌های فرهنگی امور مادی و غیر مادی را شامل می‌شود: گفتار، بدن، حرکات، موسیقی، اشیاء و ... . سینما با نمایش تصویر، صدا، گفتار، حرکات، بیان احساسات، موسیقی، اشیاء، ساختمان‌ها و .. می‌تواند بازنمایی کاملی از نشانه‌های فرهنگی باشد. با گذشت زمان فرهنگ دستخوش تغییرات می‌شود اما کماکان تداوم‌هایی نیز در سیر زمان وجود دارد. با توجه به سیال بودن زندگی و فرهنگ، سینمای پرفروش با بازنمایی فرهنگ طیفی از مردم زمانه‌اش این امکان را فراهم می‌آورد تا شکل ایستای فرهنگ هر دوره را آشکار نمود و به رمزگشایی نشانه‌ها پرداخت و تداوم‌ها و گسست‌ها را در سیر زمان مطالعه نمود. در طول تاریخ سینما آثار پرفروش مصرف فرهنگی مردم زمانه را نشان می‌دهند، در میان تفسیرهایی که سینما ارائه می‌دهد، برخی از تفسیرهای سینما موفق می‌شوند گیشه‌ها را از آن خود کنند و طیف وسیعی از مردم را به سینما جذب نمایند. بنابراین تاریخ سینمای پرفروش در واقع نمایشی از علایق طیفی از مردم می‌باشد.

فیلم‌های مردم پسند به دلیل پیوند نزدیک با مخاطب عام بیش از آثار دیگر بازنماینده ذهنیت مردمان زمانه خویش هستند. در سینمای ایران نیز در هر دهه استقبال از یک یا دو فیلم فوق العاده بوده و می‌تواند به جهت تحلیل فرهنگی اهمیت خاصی داشته باشند. برای نمونه در دهه‌ی ۴۰ فیلم قیصر به فروش دو ملیون تومان دست یافت و از پرفروش ترین فیلم‌های دهه‌ی ۴۰ شناخته شد. شهید آوینی در رابطه با قیصر می‌گوید: « قیصر در زمانی اکران شد که غیرت جامعه، جوششی پنهان داشت و تا فوران آتشفشان انقلاب، فاصله‌ای نبود» (آوینی، ۱۳۷۷: ۱۱۹).

در دهه‌ی ۸۰ سینما با استقبال بسیار رو به رو نبود اما در سال ۱۳۸۶ فیلم آتش بس به فروش یک میلیارد تومان رسید و به عنوان فیلم موفق شناخته شد. استقبال مردم از فیلم آتش بس موجب شد تا چرایی فروش بالای این اثر موضوع بحث‌های مناقشه برانگیزی قرار گیرد و برخی در مورد موفقیت آن اظهار نظر کنند. بسیاری فروش بالای آتش بس را به بازیگران فیلم ربط داده اند. بازیگران فیلم تجربه‌ی بازی در سینما را قبل از بازی در فیلم آتش بس داشته‌اند اما موفقیت آتش بس را کسب نکرده‌اند با وجود اینکه نمی‌توان عواملی چون بازیگران، تبلیغات و ... را نفی کرد اما این عوامل فاکتورهای اصلی نمی‌باشند. به نظر می‌رسد میان تفسیری که سینما ارائه می‌دهد و جهان بینی عموم مردم رابطه‌ی معناداری برقرار است. بنابراین این مقاله

Archive of SID

www.SID.ir

قصد دارد به متن فیلم‌ها بپردازد و تحلیل مخاطب و سایر عوامل چون زمینه‌ی اجتماعی مخاطبان را به سایر پژوهش‌ها واگذار نماید.

مردم در هر دوره به صورت خود آگاه یا ناخودآگاه به یک فیلم گرایش یافته‌اند و سینمای پرفروش را خلق نموده‌اند. در سینمای پرفروش علاقه‌ی فردی و جمعی در هم تنیده شده است. با توجه به پیوند سینمای پرفروش با جامعه‌ی زمانه اش سینمای پرفروش مظهری از فرهنگ مردم زمانه‌اش می‌باشد. بنا بر اهمیت سینمای پرفروش، در این مقاله قصد بر آن است که با تحلیل فرهنگی متن سینمای پرفروش، سوگیری‌های فرهنگی و اجتماعی، تفاسیر آشکار و مستتر متن، مؤلفه‌های مشترک و متفاوت و تحولات مضامین در سیر زمان را مطالعه نمود. مردم در خلال هر دهه با تفاسیر یک یا دو فیلم که سینما ارائه داده است رابطه برقرار نموده‌اند، با توجه به مطالب ذکر شده مقاله‌ی حاضر در پی پاسخ به این سؤال می‌باشد که سینمای پرفروش ایران از خلال دهه‌های ۴۰، ۶۰ و ۸۰ چه تحولاتی را تجربه کرده است؟

چارچوب نظری

در این پژوهش سعی شده تا با تکیه به رویکرد ساختارگرایی به معانی آشکار و مستتر در متن فیلم‌ها دست یافت. ساختارگرایی قائل به وجود مهم ترین و محوری ترین جنبه‌ی پدیده‌های فرهنگی و ارتباطی مورد مطالعه، در عمق جریانی است که در سطح می‌گذرد. پدیده‌های فرهنگی و ارتباطی نشانه‌های قراردادی‌اند و عناصر ساختارها می‌باشند (کرایب، ۱۳۸۹). نشانه‌شناسی سعی دارد با شناخت و تحلیل نشانه‌های ظاهری، به فهم هسته‌ی پنهان نائل شود. به طور کلی هدف و مقصود نشانه‌شناسی، مطالعه‌ی نظام‌های نشانه‌ای مانند زبان‌ها، رمزها، نمادها، نشانه‌های علامتی و مواردی از این دست است. نشانه‌شناسی از این منظر که به درک واقعیت‌های عینی جهان و تاریخ مدد می‌رساند در مطالعات تاریخی اهمیتی مضاعف می‌یابد؛ اگر هدف محقق بازجست معنامندی پدیدارهای تاریخی باشد، نشانه‌شناسی یکی از بهترین روش‌های کارآمدی است که با ایجاد معنی و یا به تعبیر رولان بارت با «فرایند معنی دار شدن» سرو کار دارد (استریناتی، ۱۳۸۸: ۱۵۳).

نشانه‌شناسی این امکان را فراهم آورده است تا بتوان از طریق آن به مطالعه‌ی متون پرداخت. «می توان از حوزه‌ای در نشانه‌شناسی نام برد به نام نشانه‌شناسی انتقادی که هدف خود را برخورد انتقادی به عملکردهای سوگیرانه‌ی متن‌ها در مناسبات اجتماعی، نشان دادن فرایندهای طبیعی سازی و تولید باورهای جمعی، آشکار کردن عملکرد قدرت در کانونی‌سازی برخی باورها و به حاشیه‌رانی برخی دیگر و مشابه آن می‌داند. بدیهی است که نشانه‌شناسی انتقادی خود باید دارای سوگیری باشد و بی‌تردید مدعی روش‌های به اصطلاح خنثی و اتخاذ

Archive of SID

www.SID.ir

موضع ظاهرا بی‌طرف و توصیفی در مطالعه‌ی متن نیست» (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۸۱). ولوشینوف معتقد است که «هرچه که ایدئولوژیک باشد معنایی دارد: باز می‌نماید، به تصویر می‌کشد، به جای چیز دیگری می‌نشیند که بیرون از آن قرار دارد. به عبارت دیگر یک نشانه است. بدون نشانه ایدئولوژی وجود ندارد» (ولوشینوف،۱۹۳۰: ۹). «هر نشانه موضوع معیارهای ارزش‌گذاری ایدئولوژیکی است یعنی صادق، کاذب، صحیح، منصفانه، خوب و غیره است» (همان: ۱۰).

رولان بارت[1] (۱۹۸۰-۱۹۱۵) برجسته‌ترین متفکر جناح چپ نشانه‌شناسی بود که در پی «طبیعت زدایی» از باورهای رایج جامعه بود (استم، ۱۳۸۳: ۱۱۱). «رولان بارت در دهه‌ی پنجاه به عرصه‌ی نقادی فرانسوی پا گذاشت، در دورانی که تنش‌ها و تعارض‌های ناشی از جنگ جهانی دوم هنوز بر جامعه و فرهنگ فرانسه مستولی بود» (آلن، ۱۳۹۲: ۲۴).

بارت به عنوان منتقد ساختارگرا زیست جهان انسان‌ها را سرشار از نشانه‌هایی می‌دانست که نیاز به تفسیر انتقادی دارند. «رولان بارت در مواردی نشانه‌شناسی را علم می‌دانست، و به این اعتبار از «نگره‌ی نشانه شناسی» یاد می‌کرد. او همچون سوسور برای « علم پژوهش زندگی نشانه‌ها در جامعه» اهمیت زیادی قائل بود. بارت، اما یک بار در سخنرانیش در « کلژ دو فرانس» که با عنوان درس منتشر شده است، اعلام کرد که از همان آغاز، به گمانش «علم نشانه‌ها به کار نقد اجتماعی» می‌آمد، و ژان پل سارتر و برتولت برشت را همچون سوسور در این نقادی، چهره‌های اصلی می‌شناخت. به بیان دیگر، بارت ادعا داشت که از آغاز کارش، نشانه‌شناسی را چونان روشی در نظر گرفته بود» (احمدی، ۱۳۹۲: ۱۲). « نقش نشانه‌شناسی در نزد بارت نشان دادن یا اغلب فقط به یاد آوردن سرشت مصنوعی و ساختگی اسطوره‌ها و راززدایی از آن هاست» (همان: ۶۸). بارت به معنای ضمنی در متن توجه ویژه دارد و در مطالعات نشانه‌شناسی‌اش به آشکار نمودن معنای نهفته در متن پرداخته است. بارت بر اهمیت بسترها و گفتمان‌ها تأکید دارد و اساسا نشانه‌شناسی را برای تحلیل انتقادی واقعیت‌های اجتماعی و تاریخی کارآمد می‌داند. « فرهنگ نیز عموما و دائما موضوعات و ارزش‌های مصنوعی، ساختگی و، بالاتر از همه، ایدئولوژیک خود را چنان عرضه می‌کند که گویی بی‌چون و چرا، تشکیک ناپذیر، و طبیعی‌اند. در واقع، از دید اغلب نظریه‌پردازان، این فرآیند «پدیده‌های فرهنگی را همچون پدیده‌های طبیعی جلوه دادن» همان چیزی است که ما از اصطلاح ایدئولوژی مراد می‌کنیم. ایدئولوژی دست کم به این معنا، فرآیندی است که آن چه را که تاریخ مند و مخلوق فرهنگ‌های خاص بوده بی‌زمان و بی‌مکان، جاودان و جهان روا، و از این رو طبیعی جلوه می‌دهد» (همان: ۶۱). «از دیدگاه بارت کار نشانه‌شناسی یافتن دلالت معنایی در گستره‌ی بی پایان زندگی بشر امروزی است» (بارت، ۱۳۷۵: ۱۲).

1- Roland Barthes

Archive of SID

www.SID.ir

امبرتو اکو[1] (۱۹۳۲) زبان‌شناس و نشانه‌شناس ساختارگرای دنیای معاصر است. به گفته‌ی امبرتو اکو « نشانه تمامی آن چیزهایی است که بر پایه‌ی قراردادی اجتماعی و از پیش نهاده، چیزی را به جای چیز دیگری معرفی می‌کنند» (احمدی، ۱۳۹۲: ۳۲). « اکو در کتاب ساختار غیابی (۱۹۶۸) مدعی شد که فرهنگ عبارت است از نظامی ارتباطی و لذا می‌توان هر رفتار و کنشی در فرهنگ و یا هر حادثه فرهنگی را سامانی نشانه‌شناختی تلقی کرد» (دهباشی، ۱۳۸۹: ۲۸۵). نظریه‌ی اکو در این رابطه است که انسان چه در تمدن‌های صنعتی و چه در طبیعت در نظامی از نظام نشانه‌ها در حال تحول است. « اکو معتقد است که نشانه‌شناسی نباید مفهوم نشانه را به کارکردهای بسیار محدود آن در نظامی انتزاعی محدود کند» (سجودی، ۱۳۸۷: ۳۹).

اکو به کلی نشانه را به مفهوم کلاسیک آن نفی می‌کند و از وجود پدیده‌ای پویاتر، و همچنین ناایستا و گذرا به نام نقش نشانه‌ای سخن می‌گوید (سجودی، ۱۳۸۷: ۴۱). امبر تو اکو به بستر شکل‌گیری نشانه‌ها تأکید دارد. از نظر وی نشانه‌ها رمزگان‌هایی با قراردادهای اجتماعی هستند. بنابراین توانایی برقراری ارتباط با نشانه گواه فهم آن است. از نظر اکو با واکاوی نشانه‌های متن می‌توان به معنای ضمنی آن‌ها پی برد. « اکو به جای تأکید بر پیام، بیشتر بر متن متمرکز گردید. بدین معنا که ساختارگرایان فرانسوی همواره با تأکید بر ساختار از زمینه‌ها و شرایط عملی، روانی، گفتمانی و فرهنگی – اجتماعی غافل ماندند و به همین دلیل اکو با گرایش به ابعاد پراگماتیک کوشیده جنبه‌های معناشناختی، و نحوی[2] تحلیل نشانه‌ها را تکمیل نماید» (دهباشی، ۱۳۸۹: ۲۸۷). «اکو با توجه به سطوح تجزیه‌ی رمزگان سینمایی به معرفی ابزارهایی می‌پردازد که بتوانیم با استفاده از آن‌ها «زبان» مفروض سینمایی را تحلیل کنیم. وی معتقد است همه‌ی ارتباطات آدمی رمزگانی شده است و این رمزگانی بودن شرط لازم تفاهم است. از دید اکو ما از آن جا می‌توانیم انواع پیام‌ها را درک کنیم که چندین «نظام انتظارات معتبر» در اختیار داشته باشیم. چرا که ما اغلب به گونه‌ای ناخودآگاه قوانین ادراک را آموخته ایم. از نظر وی «پژوهش درباره‌ی نشانه شناسی» زمانی میسر می‌شود که قبول کنیم ارتباط تنها در صورتی امکان‌پذیر است که براساس روشی که فرستنده‌ی پیام یک پیام را سازمان می‌دهد انجام پذیرد. فرستنده براساس نظامی از نشانه‌ها و قواعد که در اجتماع - دست کم ناخودآگاهانه – به صورت قرارداد در آمده اند به انتقال پیام می‌پردازد» (آلن، ۱۳۸۵ به نقل از شالچی، ۱۳۸۸: ۹۹). « اکو مطرح می‌سازد که اگر مخاطبان پیام را درک می‌کنند؛ به این معنی است که در پس پیام نوعی رمزگان وجود دارد اما اگر به درک یک پیام موفق نشویم به

1- Umberto Eco
2- semantic–syntactic

Archive of SID

www.SID.ir

معنی فقدان رمزگان نیست بلکه به این معناست که ما از آن ناآگاهیم و باید آن را فرا بگیریم. از این رو «نشانه شناسی با ترسیم رمزگان‌ها در مقام نظام‌هایی متشکل از انتظارات معتبر در قلمرو نشانه‌ها، در مورد رویکردهای روانشناختی و روش‌های متداول تفکر نیز به ترسیم انتظارات متناظر با انتظارات قبل می‌پردازد. نشانه‌شناسی، جهان ایدئولوژی‌ها را که در جهان نشانه‌ها به صورت رمزگان‌ها یا نیمه رمزگان‌ها انتظام یافته‌اند، به ما نشان می‌دهد. این ایدئولوژی‌ها در روش‌های نهادینه شده‌ای تظاهر می‌یابند. که ما براساس آن‌ها زبان را به کار می‌گیریم» (همان).

اکو ایدئولوژی‌ها را رمزگان‌هایی می‌داند که معنای ضمنی تولید می‌کنند. اکو ایدئولوژی را نمونه‌ای از بیش رمزگذاری می‌داند. فرایندی که به واسطه‌ی آن معناهای ثانویه به پیامی داده می‌شود که توسط یک رمزگان اولیه تولید شده است (اکو، ۱۹۷۹).

مراد از سینمای پرفروش در این مقاله رابطه‌ی مردم با سینما می‌باشد که مردم هر دهه از یک یا دو اثر سینمایی استقبال فوق العاده نموده‌اند. ارجاع به سینمای پرفروش از این رو اهمیت دارد که سینما با به نمایش گذاشتن فرهنگ در واقع دغدغه، خواسته و زندگی مردم را بیان می‌کند و استقبال بی‌نظیر مردم از اثری نشان رابطه برقرار نمودن با تفسیر ارائه شده می‌باشد که ممکن است آگاهانه یا نا آگاهانه باشد.

با توجه به سؤال مقاله، سینمای پرفروش با ارئه‌ی نیت‌مند یا غیرنیت‌مند دغدغه، خواسته و زندگی که بسیاری از مردم با آن رابطه برقرار نمودن، فرهنگ، پدیده‌ها و باورهای مرکزی و حاشیه‌ای، تحولات را در سیر زمان باز می‌نماید. با توجه به رویکرد ساختارگرایی پدیده‌های ظاهری نشانه‌های قراردادی‌اند که ساختاری عمیق و ناملموس دارند. بنابرتحلیل ساختاگرایانه و نظرات بارت و اکو می‌توان از طریق نشانه‌های متن سینما به معنای ضمنی پی برد. از این رو سینمای پرفروش دهه‌های ۶۰،۴۰ و۸۰ با رویکرد انتخابی مورد بررسی قرار گرفت تا تحولات سینمای پرفروش را بازنماید.

روش‌شناسی

بنا بر هدف مقاله‌ی پیش رو که مطالعه‌ی متن فیلم‌ها مد نظر می‌باشد باید به تحلیل رموز مربوط به سازه و رموز مربوط به محتوا پرداخته شود و از رویکرد کیفی جهت تحلیل فیلم‌ها استفاده شده است. روش‌های پژوهش کیفی به صورت ترکیبی به کار می‌روند به این علت که عمق، اعتبار و دقت پژوهش را افزایش دهند. با توجه به این امر در این پژوهش از دو الگوی نشانه‌شناسی تحلیل سازه‌ی سلبی و کاودری و تقابل‌های دوگانه استفاده شده است، تا رمزگان فنی و رمزگان محتوای متن فیلم مورد مطالعه قرار گیرد. «در تحلیل فیلم، فرم و محتوا به

Archive of SID

www.SID.ir

عنوان عناصری تلقی می‌شوند که به نحو جدایی ناپذیری به هم گره خورده‌اند. فرم یک فیلم از دل محتوای آن بیرون می‌زند و محتوا مخلوق عناصر فرمان آن فیلم است» (هیوارد، ۱۳۸۶: ۲۱۷).

سینما تابع رمزهای سازه‌ی معینی است، این رمزگان به اطلاعات فرهنگی خاصی دلالت دارند. سازه دو وجه دارد: میزانسن که شامل وسایل صحنه، رمزهای ارتباط غیرکلامی و رمزهای لباس است و رمزهای فنی سازه که اندازه‌ی نما، زاویه‌ی دوربین، ترکیب بندی، رمزهای نورپردازی و رنگ را شامل می‌شود (سلبی، کاودری، ۱۳۸۰: ۲۸- ۳۲). می‌توان رد پای تقابل‌های دوگانه را به صور مختلف در طول تاریخ مشاهده نمود. تقابل میان خود و دیگری از قدیمی‌ترین فرهنگ‌های انسانی است (فکوهی، ۱۳۸۶: ۲۲). تقابل‌ها روشی است که امکان دست یافتن به روایت‌های مستتر در بطن فیلم‌ها را فراهم آورده است. رمزگان‌ها بر مبنای قراردادهایی شکل گرفته اند که به وسیله‌ی دو گانه‌های مطرح در متن می‌توان به رمزگان‌های روایت فیلم پی برد. تقابل‌ها در سطح تحلیل همنشینی و جانشینی نمود می‌یابند. تحلیل همنشینی یک متن یعنی نگاه کردن به آن همچون سلسله‌ای از رویدادها که نوعی روایت خاص را می‌سازد (آسابرگر، ۱۳۷۹: ۳۲). و تحلیل جانشینی به جانب مفاهیم ضمنی هر یک از دال‌ها معطوف است.

در این پژوهش به دلیل محدودیت بسیار باید به انتخاب سال پرداخته می‌شد. از آن جایی که قصد، بررسی سینمای پرفروش ایران می‌باشد انتخاب فیلم از دهه‌ی ۴۰ آغاز شد. این انتخاب به این معنا نیست که سینما در ایران از سال ۱۳۴۰ اهمیت و هویت یافت. از دهه‌ی ۱۳۴۰ بود که سینمای ایران به طور جدی مطرح شد و به تبع آن سینمای مردم پسند ایران به صورت جدی‌تر شکل گرفت. انتخاب دهه‌ی ۱۳۶۰ بدین دلیل است که شروع جنگ شرایط ویژه و بحرانی را در جامعه ایجاد کرد و سینمای این دهه به دلیل تقلیل یافتن به جنگ کمتر مورد توجه قرار گرفته است. اما نکته‌ای نادیده گرفته شده که جنگ در آن زمان جزئی از زندگی مردم بوده است و سینمای آن دوران نیز مانند سایر زمان‌ها در تعامل با جامعه گرفته است. از آن جایی که تحولات آهسته رخ می‌دهند و برای مشخص شدن تحولات باید زمان سپری شود. دهه‌ی ۸۰ انتخاب گردید تا با فاصله از دهه‌ی ۶۰ تحولات نمود بیشتری داشته باشند.

در این پژوهش دو فیلم پرفروش دهه‌های ۴۰ – ۶۰ و ۸۰ با ژانر اجتماعی مد نظر است. ژانر اجتماعی با روایت از هنجارها، ناهنجارها، ارزش‌ها، احساسات و سبک زندگی صحنه‌ای از اجتماع را نمایش می‌دهد. لازم به ذکر است با توجه به این امر که به ندرت می‌توان آثاری با یک ژانر خالص یافت، انتخاب ژانر اجتماعی بدین معناست که ژانر اجتماعی در فیلم‌های انتخاب شده ژانر اصلی می‌باشد.

Archive of SID

www.SID.ir

از الگوی نظام یافته‌ی سلبی و کاودری برای تحلیل فیلم‌ها استفاده شده است. در این الگو خطوط کلی طرح فیلم بیان می‌شود و سپس چند سکانس از متن فیلم که خطوط کلی طرح در آن سکانس‌ها برجسته است تحلیل می‌شود و در نهایت تحلیل کلی فیلم بیان می‌شود (سلبی، کاودری، ۱۳۸۰).

مضامین اصلی دهه‌ی ۴۰[1]

فیلم گنج قارون (۱۳۴۴) از فیلم‌های پرفروش دهه‌ی ۴۰ می‌باشد که توانست مخاطبان بسیاری را به خود جذب کند و قهرمانی داشته باشد که مورد علاقه‌ی مردم بوده است. گنج قارون روایت دو طبقه از جامعه است که تفاوت‌های بسیاری با یکدیگر دارند. علی که قهرمان اصلی فیلم نیز می‌باشد به همراه مادر و دوست و خویشاوندش حسن نماینده‌ی طبقه‌ی پایین جامعه است. قارون اولین فرد ثروتمند و نماینده‌ی طبقه‌ی بالای جامعه می‌باشد که در عین برخورداری از ثروت فراوان احساس خوشبختی نمی‌کند و به همین دلیل تصمیم به خودکشی می‌گیرد. زمانی که قارون خود را به رودخانه می‌اندازد علی وی را نجات می‌دهد و به منزل می‌برد. علی و حسن، قارون را به خوردن شام دعوت می‌کنند. اما قارون به آن‌ها می‌گوید که به تشخیص پزشکان بیماری زخم معده دارد و نمی‌تواند آبگوشت بخورد علی و حسن لفظ زخم معده را مورد تمسخر قرار می‌دهند و با اشاره به زندگی خودشان و مردم به قارون اطمینان می‌دهند که با خوردن آبگوشت اتفاقی برای وی نمی‌افتد. قارون با آن‌ها شام می‌خورد و مطابق گفته‌ی علی و حسن اتفاقی برای قارون نمی‌افتد. قارون که خود را اسماعیل معرفی می‌کند با علی و حسن همراه می‌شود و از شیوه‌ی زندگی آن‌ها احساس رضایت و شادی دارد. شیرین فرزند دومین خانواده‌ی ثروتمند است که نمی‌خواهد با فرامرز فرد ثروتمند مورد نظر خانواده‌اش ازدواج کند شیرین، خانواده‌اش و فرامرز دیگر نمایندگان طبقه‌ی بالای جامعه هستند. در طی ماجرایی شیرین با علی آشنا می‌شود و علی و دوستانش به وی کمک می‌کنند تا با فرامرز ازدواج نکند. علی از طریق مادرش متوجه می‌شود، قارون که اکنون اسماعیل خطاب می‌کند پدرش است و زمانی که علی کودک بوده است آن‌ها را به خاطر هوسبازی و خودخواهی رها کرده است. قارون از گذشته‌ی خود پشیمان است و خواهان زندگی با خانواده‌اش است که سرانجام با بخشیدن وی توسط علی به خواسته اش می‌رسد. در این بین شیرین و علی نیز به

۱- در پژوهش انجام شده تمام فیلم‌ها به تفضیل تحلیل شده‌اند اما در مقاله به منظور رعایت اختصار به صورت کلی بیان شده‌اند و برای نمونه از روند پژوهش و با توجه به رعایت اختصار در مقاله یک سکانس از فیلم آتش بس ذکر شده است.

Archive of SID

www.SID.ir

هم دل داده‌اند و شیرین از ثروتش می‌گذارد تا بتواند با علی ازدواج کند و عاقبت به هم می‌رسند.

جدول شماره‌ی ۱: دو گانه‌های فیلم گنج قارون

سنت‌گرایی	مدرنیسم
طبقه‌ی پائین	طبقه‌ی بالا
جمع محور	فرد محور
غیرت	لا ابالی
نوع دوستی	خودپرستی
ارزش‌گرایی	مادی‌گرایی
معرفت	بی‌چشم و رو
شاد	غمگین
امیدوار	مآیوس
مسالمت	دعوا
شجاع	ترس
قناعت	حرص و آز
صداقت	دورویی
بخشش	کینه

در فیلم گنج قارون تقابل دو طبقه نشان داده شد که احتمالا داوری مؤلف از جامعه‌ی زمانه‌اش می‌باشد. طبقه‌ی پایین دارای رویه‌ی مثبت دوگانه‌ها و به عنوان گفتمان برتر می‌باشد، که باورها و رفتارهای آن‌ها در روایت فیلم مرجح است. اما طبقه‌ی مرفه دارای رویه‌ی منفی دوگانه‌ها می‌باشند که در روایت فیلم به حاشیه رانده می‌شوند.

در ساختار ایدئولوژیک فیلم گنج قارون نقد طبقه‌ی بالای جامعه مهم ترین مقوله می‌باشد. شیوه‌ی زندگی طبقه‌ی بالا و به تبع آن تمام صفات اخلاقی آن‌ها مورد نقد قرار می‌گیرد. قارون و شیرین به سبب آشنایی با علی زیست دوگانه‌ای را تجربه کرده‌اند و به سبب بروز ارزش‌های اخلاقی در طبقه‌ی پایین زیست آن طبقه را انتخاب می‌نمایند. با نمایش احساس رضایت از زندگی در طبقه‌ی پایین و اشاره به تجربه‌ی زندگی اکثریت مردم که در سیر روایت درستی آن ثابت می‌شود، زیست طبقه‌ی پایین برتر و موجه نشان داده می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

دومین اثر مورد بررسی فیلم قیصر (۱۳۴۸) می‌باشد که از فیلم‌های پرفروش دهه‌ی ۴۰ است و برای مخاطبانش قهرمانی را به همراه داشته است. فیلم قیصر با واکنش‌های بسیاری از صاحب نظران مواجه شد و برخی مانند شهید آوینی قیصر را در پیوند تنگاتنگ با جامعه خواندند. فیلم قیصر روایت ویژگی‌های مردانگی است و مبارزه با ظلم محور اصلی فیلم می‌باشد. خواهر قیصر به دلیل هتک حرمت توسط یکی از هم محله‌ای‌ها به نام آب منگول خودکشی می‌کند. فرمان برادر قیصر به قصد انتقام خواهر به سراغ آب منگول‌ها می‌رود اما برادران آب منگول فرمان را می‌کشند. قیصر از سفر به تهران باز می‌گردد، راننده‌ی تاکسی به قیصر در مورد بزرگ و شلوغ شدن شهر می‌گوید و از قیصر می‌پرسد که غریب است و قیصر با تکان دادن سر تأیید می‌کند. خان دایی اتفاقات را برای قیصر توضیح می‌دهد. قیصر به مادر و خان دایی‌اش می‌گوید که می‌خواهد آب منگول‌ها را بکشد خان دایی که در حال خواندن کتاب شاهنامه بود از قیصر می‌خواهد که از تصمیمش منصرف شود اما قیصر از مردانگی برادرش و نجابت خواهرش یاد می‌کند و می‌گوید این زمانه دوره‌ی نامردی هست و کسی از آن‌ها یاد نمی‌کند و از مردن آن‌ها ناراحت نمی‌شود «همه یادشون میره که ما چی بودیم واسه چی مردیم» ..... «دیگه کسی تو این دور و زمونه حوصله‌ی داستان گوش کردن نداره.» روایت فیلم شهری را نشان می‌دهد که جمعیت بسیاری نسبت به گذشته دارد و زمانه‌ای را پیش بینی می‌کند که افراد بنا بر شیوه‌ی زندگی خویش برای خواندن داستان اهمیتی قائل نمی‌شوند. قیصر به قولی که به نه نه مشهدی داده است عمل می‌کند و وی را به زیارت می‌برد در زیارت برای نامزدش اعظم دعا می‌کند. قیصر سه برادر آب منگول را می‌کشد و سرانجام پلیس به قیصر شلیک می‌کند.

جدول شماره‌ی ۲: دوگانه‌های فیلم قیصر

سنت‌گرایی	مدرنیسم
پهلوان	ناجوانمرد
غیرت	لاابالی
معرفت	بی چشم و رو
شرافت	ذلالت

قیصر قهرمان فیلم دارای رویه‌ی مثبت دوگانه‌ها می‌باشد. در ساختار ایدئولوژیک فیلم قیصر، ظلم و تجاوز به حریم دیگران نقد می‌شود و مبارزه با ظلم ستایش شده است. در واقع روایت فیلم نشان می‌دهد که افراد با خصوصیات اخلاقی پهلوانی می‌توانند ریشه‌ی ظلم را از بین ببرند و برای دیگران حرمت قائلند و این صفت با دعای قیصر برای نامزدش و بردن نه نه مشهدی به مشهد و کشتن برادران آب منگول تقویت می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

گنج قارون و قیصر آثار سینمایی پرفروش دهه‌ی ۴۰ می‌باشند. در هر دو اثر قهرمانی نمایش داده شده که دارای رویه‌ی مثبت دوگانه‌ها می‌باشند، به مبارزه با ظلم می‌پردازند و در شکست ظلم موفق می‌شوند. زندگی قهرمانان به زندگی مردم نزدیک می‌باشد. بنابر آنچه در سینمای دهه‌ی ۴۰ مورد استقبال قرار گرفت مردم در این دهه با از بین بردن ظلم توسط قهرمانی که زندگی شبیه به زندگی مردم را داشته باشد، سنت گرایی، ملاک بودن تجربه‌ی مردم رابطه برقرار نموده‌اند.

مضامین اصلی دهه‌ی ۶۰

فیلم برزخی‌ها (۱۳۶۱) از فیلم‌های پرفروش دهه‌ی ۶۰ است دهه‌ای که در شرایط جنگ قرار داشت. فیلم برزخی‌ها روایت دیدگاه افراد است. فیلم برزخی‌ها روایت هفت مجرم فراری است که برای فرار به روستای مرزی می‌روند و در آن روستا فراری‌ها به غیر از فرد مادی‌گرا تحت تأثیر خصوصیات اخلاقی مثبت کدخدا و اهالی روستا قرار می‌گیرند و از خروج از مرز منصرف می‌شوند و در راه دفاع از میهن همگام با اهالی روستا می‌جنگند. در روایت فیلم مرز نمادی از انتخاب دوگانه‌های اخلاقی است. هفت نفری که قصد فرار داشتند کشته شدند اما فرد ثروتمند برای عبور از مرز و شش نفر دیگر برای دفاع از وطن کشته شدند. بنابراین قهرمان فیلم اهالی روستا و شش مجرم می‌باشند. روایت فیلم خصوصیات مثبت را به افرادی که از وطن دفاع می‌کنند نسبت می‌دهد و زندگی با اعتقادات را نمایش می‌دهد که باعث اتحاد مردم و پیروزی آن‌ها می‌شود. اما مجرم مادی‌گرا که خواهان گذشتن از مرز بود دوگانه‌های منفی را دارا می‌باشد.

جدول شماره‌ی ۳: دوگانه‌های فیلم برزخی‌ها

نوع دوستی	خودپرستی
ارزش‌گرایی	مادی‌گرایی
غیرت	لا ابالی
تعصب	تساهل
وفاداری	بدعهدی
همبستگی	تفرقه
صمیمیت	دشمنی
مهربانی	ظلم
فروتن	خودخواه
بینش معنوی	بینش ظاهری
تعهد به وطن	وطن فروشی

Archive of SID

www.SID.ir

در روایت فیلم دوگانه‌های اول بر دو گانه‌های دوم و منفی چیرگی می‌یابند. با بروز دوگانه‌های منفی در افرادی که اهمیتی به وطن نمی‌دهند به طور ضمنی افراد مادی‌گرا و افرادی که خواهان ترک وطن می‌باشند به حاشیه رانده شده‌اند. ایدئولوژی که در ساختار فیلم برزخی‌ها نقد می‌شود ظاهربینی، مادی‌گرایی و ترک وطن می‌باشد و ایدئولوژی دفاع از وطن و ارزش‌های مثبت ستایش می‌شود. افراد با خصوصیات اخلاقی مثبت و با وجود انگیزه‌های مختلف در هدف مشترک که دفاع از وطن می‌باشد گرد یکدیگر جمع می‌شوند. در روایت فیلم با کشته شدن هفت نفر که قصد فرار داشتند در راه انگیزه‌های مختلف نشان داد که انگیزه‌های مادی و بی‌تفاوتی نسبت به وطن طرد شدگی و پوچی را به همراه خواهد داشت.

فیلم اجاره‌نشین‌ها (۱۳۶۶) از جمله پرفروش‌ترین فیلم‌های دهه‌ی ۶۰ است. فیلم اجاره نشین‌ها روایت قشر متوسط شهرنشین است که در یک ساختمان که در واقع نماد شهر مدرن است با یکدیگر همسایه اند. صاحبان ساختمان در یک حادثه درگذشته اند و عباس آقا مباشر ساختمان که یکی از ساکنان ساختمان است و به همراه فرزند و مادرش، برادر و خانواده‌ی برادرش زندگی می‌کند تحت تأثیر دوست خود به نام غلام که صاحب بنگاه معاملات ملکی است و شخصی خلاف کار می‌باشد، تصرف خانه را حق خود می‌داند و سعی می‌کند با مخفی نگه داشتن واقعیت به هدف خود برسد و مستأجرین را از خانه بیرون کند. زوج جوان، دو پسر مجرد و یک مرد مجرد مستأجرین سه واحد دیگر هستند. مستأجرین نیز با مشورت بنگاه داری دیگر به نام باقری که رقیب مشاور ملکی عباس آقا است وارد کارزاری برای ماندن در خانه می‌شوند. خانه در حال فروپاشی می‌باشد و هر عمل شخصی ساکنان مانند گل کاری، آواز خواندن با صدای بلند باعث تخریب بیشتر ساختمان می‌شود که نشان می‌دهد ساختمان‌های مدرن قوانینی دارند که خارج از حیطه‌ی شخصی است و باید در محل سکونت نیز رعایت شوند. هر یک از ساکنان بنابر سلیقه‌ی خود و بی توجه به اصول مدرن و مهندسی به تعمیر ساختمان می‌پردازد. سرانجام ساختمان فرو می‌پاشد. همه‌ی اعضای ساختمان در تخریب آن نقش داشته‌اند که بازنمایی نقش افراد در ساختن شهر است. در پایان از طرف مأمور شهرداری بیان می‌شود که خانه مجهول الوارث است و متعلق به دولت می‌باشد. هر کدام از ساکنان می‌تواند با خرج خود خانه را تعمیر کند و از دولت بخرد و نقشه‌ای از آینده‌ی محل را نشان می‌دهد که ساکنان خوشنود در اطراف نقشه جمع می‌شوند بنابراین قهرمان روایت به طور غیرمستقیم نظم مدرن است.

Archive of SID

www.SID.ir

جدول شماره‌ی ۴: دوگانه‌های فیلم اجاره نشین‌ها

سنت‌گرایی	مدرنیسم
همبستگی	تفرقه
جمع محوری	فرد محوری
تعلق خاطر	بی‌تفاوتی
صداقت	فریبکاری
تعهد اجتماعی	فرصت‌طلبی
راست‌گویی	دروغ‌گویی
امانت‌داری	خیانت
قناعت	طمع
سادگی	پیچیدگی
ارزش‌های خانوادگی	ارزش‌های فردگرایی

در فیلم اجاره‌نشین‌ها ساختار ایدئولوژیک به نقد سرمایه‌داری، عدم آگاهی افراد نسبت به تخصص‌ها و تقسیم کار، پرداخته است. شخصیت‌های متنوع داستان در واقع تیپ‌های مختلف اجتماعی هستند که دارای دو گانگی‌های اخلاقی می‌باشند. هر کدام از شخصیت‌های فیلم در پیشبرد روایت نقش داشته‌اند، اما براساس روایت فیلم شخصیت‌هایی که به گذشته تعلق خاطر داشته‌اند و شخصیتی که طبق اصول مدرن رفتار می‌نمود، هر کدام با رفتارهای مختلف سعی داشته‌اند از تخریب ساختمان جلوگیری کنند اما موفق به این امر نشده‌اند و در نهایت نتوانستند از تخریب خانه جلوگیری کنند و به تبع آن به حاشیه رانده شده‌اند.

آنچه در سینمای پرفروش دهه‌ی ۶۰ گذشت نمایش دو تجربه‌ی زیست بود. فیلم برزخی‌ها دفاع از وطن و ارزش‌گرایی را نمایش می‌دهد، تجربه‌ی مردم اهمیت دارد و ملاک قضاوت‌ها می‌باشد. فیلم اجاره نشین‌ها نمایش تیپ‌های مختلف اجتماعی است در ساختمانی که نمادی از دنیای مدرن می‌باشد. تقابل سنت گرایی و مدرنیسم، بروز خصوصیت اخلاقی و سروسامان گرفتن توسط قوانین مدرن نشان داده می‌شود. بنابر فیلم‌های برزخی‌ها و اجاره نشین‌ها مردم در این دهه از آثاری استقبال نمودند که تیپ‌های مختلف در روایت نقش دارند و به اصطلاح مای جمعی را نمایش می‌دهد و دفاع از وطن و سروسامان گرفتن زندگی آن‌ها در شهر مدرن دغدغه می‌باشد.

Archive of SID

www.SID.ir

مضامین اصلی دهه‌ی ۸۰

فیلم مارمولک (۱۳۸۲) یکی از پرفروش‌ترین فیلم‌های دهه‌ی ۸۰ بوده است، این فیلم روایت دزد سابقه داری به نام رضا است که بعد از دستگیر شدن به زندانی می‌رود که رئیس زندان فردی به نام مجاور با خصوصیات اخلاقی سختگیرانه است. رضا مجروح می‌شود و به بیمارستانی منتقل می‌شود در آنجا با روحانی مهربانی آشنا می‌شود که نام وی نیز رضا است و شغلش گچ بری سنتی می‌باشد. رضا لباس‌های روحانی را می‌دزد و از بیمارستان فرار می‌کند. رضا باید پاسخ گوی انتظارات نقش روحانیت باشد. رضا به روستای مرزی برای فرار می‌رود. روستا همان روستایی است که روحانی باید به آنجا می‌رفت رضا با روحانی اشتباه گرفته می‌شود و روحانی آن روستا می‌شود. رضا در نقش روحانی تنها جمله‌ی راه‌های رسیدن به خدا به تعداد انسان‌هاست را که از روحانی آموخته بود را به کار می‌برد که همین جمله باعث دگرگونی افراد روستا و رضا می‌شود. مرز نمادی از انتخاب راه زندگی می‌باشد که رضا با ماندن در وطن راه صحیح را انتخاب می‌کند. در نهایت مجاور رضا را که تحول یافته است دستگیر می‌کند. روایت فیلم در واقع دو رویکرد به دین را به نمایش می‌گذارد.

جدول شماره ی۵: دوگانه‌های فیلم مارمولک

صمیمی	جدی
گشاده رو	عبوس
یک رنگی	تظاهر
مهربان	خشن
جمع محوری	فرد محوری
عدم قدرت طلبی	قدرت طلبی
صداقت	فریب کاری
نوع دوستی	فریب هم نوع
تساهل مذهبی	تعصب مذهبی

در ساختار ایدئولوژیک فیلم مارمولک تصویر تک بعدی و منفی نسبت به روحانیت و دین صورتگرا نقد می‌شود. تصور مردم از روحانیت نشان داده می‌شود که برخی از مردم از روحانیت تصویر مثبت و برخی تصویر منفی دارند، برخی برای سوء استفاده از روحانیت استفاده می‌کنند. در واقع روحانی در ابتدای فیلم می‌گوید «روحانیت نیز خوب و بد دارد» و متن فیلم با نمایش روحانی ابتدای فیلم که کردار وی در تغییر رفتار رضا و مردم روستا تأثیر داشت روحانی خوب را نمایش می‌دهد و به نقد دیدگاه منفی و تک بعدی نسبت به روحانیت می‌پردازد. در روایت فیلم دو رویکرد از دین نشان داده

Archive of SID

www.SID.ir

شد که ساختار ایدئولوژیک فیلم دین صورتگرا را نقد می‌کند و معنویت و تکثرگرایی پیروز می‌شود. در روایت فیلم رویه‌ی نخست دوگانه‌ها پیامد رویکرد دینی روادارانه و عرفانی می‌باشد. رویه‌ی دوم دوگانه‌ها به طور ناخواسته پیامد رویکرد دینی صورت‌گرا و مناسک‌گرا می‌باشد. بر مبنای روایت فیلم رابطه‌ی مردم با دین به گونه‌ای است که دینی که به زندگی روزمره نزدیک‌تر می‌باشد را می‌پسندند و آن رویکرد دینی کثرتگرا و عرفانی می‌باشد. با ترجیح دین کثرتگرا از نظر مردم دین صورتگرا به طور ضمنی به حاشیه رانده می‌شود.

فیلم آتش بس (۱۳۸۶) از پرفروش‌ترین فیلم‌های دهه‌ی ۸۰ می‌باشد که روایت زوج جوان با تأکید بر خصوصیات اخلاقی است. سایه برای طلاق از همسرش می‌خواهد نزد وکیل برود که اشتباهی وارد مطب روانشناس می‌شود سایه ماجرای زندگی با همسرش را تعریف می‌کند و دکتر روانشناس در مقابل رفتارهایی که سایه در مقابل همسرش داشته است می‌خندد. یوسف همسر سایه که وی را تعقیب می‌کند وارد مطب روانشناس می‌شود، یوسف نیز با دکتر صحبت می‌کند و خواسته‌هایی که از همسرش دارد، مانند اینکه شلوار جین نپوشد را بیان می‌کند، اما دکتر روانشناس به وی دیکتاتور می‌گوید و دکتر می‌گوید که منافع زنان در امروزی بودن و منافع مردان در دیروزی بودن است. دکتر برنامه‌ی کودک درون را پیشنهاد می‌کند تا سایه و یوسف بتوانند با یکدیگر زندگی کنند. سایه و یوسف پس از اجرای برنامه‌ی روانشناسی کودک درون مشکلاتشان برطرف می‌شود. قهرمان فیلم به طور غیرمستقیم علم روانشناسی می‌باشد.

جدول شماره‌ی ۶: دوگانه‌های فیلم آتش بس

سنت‌گرایی	مدرنیسم
یک رنگی	دورویی
سادگی	پیچیدگی
صمیمی	جدی
خوش بینی	بدبینی
تعصب	تساهل
اقتدارطلبی	فروتنی
زن در حوزه‌ی خصوصی	زن در فعال در حوزه‌ی عمومی
مرد سالاری	مشارکت
روان سالم	روان بیمار

ایدئولوژی که در ساختار فیلم آتش بس نقد می‌شود مرد سنتی است و تمام خصوصیات مربوط به مرد سنتی به عنوان بیماری شناخته می‌شود. از تک گویی علم روان شناسی و مقام

Archive of SID

www.SID.ir

برجسته‌ی آن برای نفی رفتار سنتی استفاده شده است و از طریق آن به حاشیه راندن رفتار سنتی موجه جلوه داده می‌شود. در روایت فیلم عشق مدرن نمایش داده می‌شود که منافع اهمیت دارد و دعوای زوج بر سر عدم تفاهم بر سر منافع می‌باشد. در ابتدای فیلم از زن تندرو نیز انتقاد می‌شود اما در سیر روایت انتقاد کمرنگ می‌شود و رویکرد فمینیستی‌ای که در فیلم برجسته می‌شود نیازهای تحریف شده به نیازهای کاذب را نشان می‌دهد که رقابت فردی را تشویق می‌کند و به وسیله‌ی علم روانشناسی پشتیبانی می‌شود.

مارمولک و آتش بس سینمای پرفروش دهه‌ی ۸۰ بوده‌اند. مارمولک و آتش بس با وجود تفاوت در فضا به زندگی روزمره توجه دارند و دغدغه‌های روزمره را نشان می‌دهند. مارمولک با بیان دو رویکرد به دین، دین کژتگرا و نزدیک به زندگی مردم را برمی گزیند و ملاک تجربه‌ی مردم در زندگی می‌باشد. آتش بس نمایش اختلافات روزمره‌ی دو زوج و حل آن توسط روانپزشک و ملاک نه تجربه بلکه علم مدرن می‌باشد.

برای بیان چگونگی استفاده از رموز سازه یک سکانس از فیلم آتش بس آورده شده است.

خلاصه‌ی سکانس

یوسف بدون اجازه وارد مطب روان شناس می‌شود. یوسف به روانشناس می‌گوید که همسرش را دوست دارد و درخواست‌هایش از همسرش این است که همسرش جایی که آقایان هستند کار نکند، شلوار جین تنگ نپوشد، .... و همسرش مطیع باشد. روان شناس به یوسف می‌گوید که « احیانا عضو غیررسمی طالبان نیستین» و دوران برده‌داری به اتمام رسیده است. روان‌شناس به یوسف می‌گوید که منافع زنان در امروزی بودن است و منافع مردان در دیروزی بودن می‌باشد و این دو با یکدیگر جمع نمی‌شوند. روانشناس به یوسف برنامه‌ی روان‌شناسی کودک درون را پیشنهاد می‌دهد تا زندگیشان تغییر کند.

سازه

رموز میزانسن

وسایل صحنه: کتابخانه، کتاب، مبل، میز، صندلی، گلدان، گل، دفتر، تلفن، جعبه‌ی انگشتر، تابلو، لوح، مجسمه، لب تاب، استکان چای، کودک درون.

ارتباط غیرکلامی: چهره‌ی عصبانی یوسف هنگامی که وارد مطب می‌شود. چهره یوسف بعد از شنیدن اینکه روان‌شناس به آتش بس زوج کمک می‌کند آرام تر می‌شود.

لباس: یوسف شلوار جین و کت تیره بر تن دارد. دکتر بلوز و شلوار تیره بر تن دارد.

Archive of SID

www.SID.ir

رموز فنی

اندازه‌ی نما: نمای درشت متوسط ایجاد رابطه میان شخصیت‌های فیلم است و نمای دور متوسط معرفی صحنه است.

زاویه‌ی دوربین: هم سطح چشم که نشان‌دهنده‌ی رویداد است و احساس برتری یا سیطره ایجاد نمی‌کند. زاویه‌ی سربالا که اقتدار طلب به نظر می‌آید. زاویه‌ی سرازیر که تأسف است.

ترکیب‌بندی: متقارن این احساس را پدید می‌آورد که گویی مستقیما با موضوع سخن می‌گوییم.

نورپردازی: مایه‌ی روشن که نوید خوشبختی است.

رنگ: طیف رنگ گرم استفاده شده و دلالت بر واقع‌گرایی و خوش‌بینی دارد.

تحلیل نشانه‌شناختی سکانس

رموز سازه و روایت فیلم اعتبار علم روان‌پزشکی را نشان می‌دهند. اقتدار طلبی یوسف و تأسف دکتر برای یوسف در چند نما نشان داده می‌شود. در این سکانس نشان داده می‌شود که زندگی یوسف و سایه دارای اختلاف است و اختلاف آن‌ها بر سر تفاوت‌های فرهنگی می‌باشد که به تعبیر دکتر رفتار یوسف دیروزی و رفتار سایه امروزی است. روانشناس زندگی را بر مبنای منافع تعریف می‌کند که زن امروزی و مرد سنتی بر مبنای منافعشان رفتار می‌کنند. رفتار دیروزی رفتاری سنتی است که در این سکانس دیکتاتورانه عنوان می‌شود و به بیماری تقلیل داده شد که برای احیا باید توسط علم روان‌شناسی درمان شود.

تحولات در سینمای پرفروش ایران

بیان چند نکته حائز اهمیت می‌باشد: ذکر واکنش مردم نسبت به روایت‌های فیلم به معنای انکار تأثیر عوامل دیگر نمی‌باشد بلکه بر روایت فیلم تأکید دارد. در تمام مقاله بر روایت و گفتمان حاکم بر روایت‌ها تأکید شد و ادعایی بر کاوش واقعیت نمی‌باشد. همچنین لازم به ذکر است که مخاطبان سینمای مردم پسند نماینده‌ی کل جامعه‌ی ایران نمی‌باشند و در این پژوهش ادعایی بر این نمی‌باشد که واقعیت تنها همین است. بلکه سعی شده تا با تحلیل تفسیرهای نمایش داده شده، جامعه و دیگری‌های نمایش داده شده که منتخب قشری از مردم بوده‌اند، را بازشناخت و با مطالعه‌ی متن سینمای پرفروش روایت‌های ترجیح یافته‌ی قشری از مردم در سیر زمان و تحولات آن را دریافت.

با توجه به تحلیل مضامین اصلی هر دهه، به مقایسه‌ی سینمای پرفروش سه دهه پرداخته می‌شود، همان طور که مشاهده شد روایت‌های سینمای پرفروش ایران در سیر زمان با تحولات

Archive of SID

www.SID.ir

مضمونی روبه رو بوده است. در اکثر فیلم‌های مورد مطالعه برخی دوگانه‌های مشترکی مشاهده شد، که به تحلیل آن‌ها پرداخته شده است. یکی از دوگانه‌ها غیرت / لاابالی می‌باشد. در فیلم گنج قارون غیرت، داشتن شغل و رضایت از درآمد حاصله از زحمت، توجه به خانواده و دفاع از دیگران است که مشخصه‌ی طبقه‌ی پائین ستایش شده می‌باشد. لاابالی با زیاده‌خواهی به هر قیمت و ترک خانواده و آزار دیگران نشان داده می‌شود که مشخصه‌ی رفتار طبقه‌ی بالای نفی شده است. در فیلم قیصر غیرت دفاع از ناموس و مبارزه با ظلم است و لاابالی تجاوز و ظلم است. در فیلم برزخی‌ها میهن، خانواده و ارزش‌ها در غیرت نمود یافته است و لاابالی در ترک وطن و مادی‌گرایی تجلی می‌یابد. در آتش بس غیرت و لاابالی دوگانه‌ای است که به شخصیت یوسف ربط داده می‌شود. یوسف مرد سنتی است که نسبت به رفتار و پوشش همسرش تعصب دارد اما این گونه غیرت در فیلم آتش بس به تعصب بی جا تقلیل داده می‌شود و علامت کودک درون رشد نکرده می‌باشد. دوگانه‌ی دیگری که در اکثر فیلم‌ها مطرح می‌باشد سنت‌گرایی / مدرنیسم است. در فیلم گنج قارون گفتمان سنت گرایی در طبقات پایین و گفتمان مدرن در طبقات بالای جامعه جریان دارد. در فیلم قیصر سنت گرایی ستایش می‌شود و خبر از آمدن تغییر شیوه‌ی زندگی می‌دهد که با احساس ناراحتی از آن، همراه است. تداخل گفتمان سنت و گفتمان مدرن دوگانه‌ی اصلی روایت فیلم اجاره نشین‌ها بود، در چنین شرایطی درون ساختمان که نمادی از شهر مدرن می‌باشد تضادهای بسیاری مخفی است که در نهایت به فروپاشی ساختمان می‌انجامد و سرانجام توسط نظم مدرن سروسامان می‌گیرد. بر مبنای روایت فیلم آتش بس رفتار مرد سنتی یک نوع روان رشد نکرده است که نیازمند به کمک روان‌شناس می‌باشد و بدون هیچ گونه وجه مثبتی به بیماری تقلیل داده می‌شود و عقل تنها در سمت مدرن نشان داده می‌شود.

یکی از دوگانه‌های مطرح در اکثر فیلم‌ها نوع دوستی / خود پرستی می‌باشد. در فیلم گنج قارون نوع دوستی مشخصه‌ی رفتار افراد طبقه‌ی پایین جامعه می‌باشد. در طبقه‌ی بالای جامعه کمک به دیگران مشاهده نمی‌شود. در فیلم برزخی‌ها نیز نوع دوستی در سویه‌ی مثبت خصوصیات اخلاقی قرار دارد. خودپرستی در افراد سطحی‌نگر و سویه‌ی منفی خصوصیات اخلاقی نمود می‌یابد. در فیلم مارمولک دو گانه‌ی نوع دوستی/ فریب هم نوع مشاهده می‌شود که در دو سویه‌ی رویکرد دینی مطرح در روایت فیلم قرار می‌گیرد. نوع دوستی در رویکرد عرفانی و کثرتگرا نمود می‌یابد که عامل اتحاد، همکاری و پیوستن افراد به یکدیگر می‌باشد. دوگانه‌ی جمع محوری / فردمحوری در اکثر فیلم‌ها به کار رفته است. در فیلم گنج قارون طبقه‌ی پائین جامعه جمع محور و طبقه‌ی بالا فرد محور می‌باشند. در فیلم برزخی‌ها جمع محوری در سویه‌ی مثبت و فرد محوری در سویه‌ی منفی قرار می‌گیرد. در فیلم اجاره نشین‌ها

Archive of SID

www.SID.ir

دوگانه‌ی جمع محور / فرد محور در دوسویه‌ی رفتار مثبت و منفی قرار دارد که در سویه‌ی مثبت رفتار جمع محور و در سویه‌ی منفی فرد محوری بروز می‌کند. در فیلم مارمولک نیز دوگانه‌ی جمع محور / فرد محور در دوسویه‌ی رویکرد دینی بروز می‌کند. جمع محور پیامد رویکرد دینی کثرتگرا و فردمحور پیامد رویکرد دینی صورتگرا می‌باشد.

در دوگانه‌های مشترک میان فیلم‌های مورد مطالعه، مشاهده شد که دوگانه‌های غیرت / لاابالی و سنت گرایی / مدرنیسم در سیر زمان بار معنایی متفاوتی یافته اند. در دهه‌ی ۴۰ سنت‌گرایی ستایش می‌شود. به وسیله‌ی سنت زندگی‌ها سروسامان می‌گیرد. در دهه‌ی ۶۰ فیلم اجاره نشین‌ها تداخل سنت‌گرایی و مدرنیسم نشان داده می‌شود که باعث آشفتگی ساختمان که نماد شهر مدرن است می‌شود و سرانجام قوانین مدرن نوید بخش افراد می‌باشد. و سرانجام در روایت فیلم آتش بش سنت‌گرایی نفی می‌شود. مشاهده می‌شود که روند تحول آهسته و پیوسته می‌باشد و در یک خط سیر از سنت گرایی ستایش شده‌ی دهه‌ی ۴۰ به سنت نهی شده در دهه‌ی ۸۰ می‌رسیم. تحول دوگانه‌ی سنت گرایی و مدرنیسم در واقع تحولی اساسی در تغییر شیوه‌ی زندگی بوده است. دوگانه‌ی غیرت / لاابالی نیز با تفاوت معنایی رو به رو می‌باشند. در دهه‌ی ۴۰ غیرت به ناموس، خانواده، شغل، دفاع از دیگران و مبارزه با ظلم مربوط می‌شود در دهه‌ی ۶۰ فیلم برزخی‌ها غیرت معنای گسترده‌ای دارد که خاک، میهن، دیگران، مبارزه با ظلم و خانواده و ناموس را شامل می‌شود در این دو دهه مشترکاتی میان معنای غیرت یافت می‌شود، اما در دهه‌ی ۸۰ غیرت به تعصب بی‌جا تقلیل داده می‌شود در واقع بنا بر زمینه و شرایط متفاوت روایت در دهه‌ی ۸۰ در مقایسه با دهه‌های ۴۰ و۶۰ غیرت بار معنایی متفاوتی را دارا می‌باشد که معنای غیرت همچون گذشته در این شرایط پذیرفته نمی‌باشد و با شیوه‌ی زندگی همخوانی ندارد، بنابراین بار معنایی متفاوتی یافته است که به پشتوانه‌ی علم روانشناسی طبیعی به نظر می‌رسد.

البته مشابهت‌هایی در سینمای پرفروش مشاهده شد.دو گانه‌ها فرد محور / جمع محور و نوع دوستی / خودپرستی در فیلم‌ها به یک معنا و در سویه‌های یکسان قرار گرفته‌اند نوع دوستی و جمع محوری در سویه‌ی مثبت و فرد محوری و خودپرستی در سویه‌ی منفی قرار گرفته‌اند که با برتری سویه‌ی مثبت این دوگانه‌ها نیز به برتری رسیده اند و دوگانه‌های سویه‌ی منفی به حاشیه رانده شده اند. بنابراین در تمام زمان‌های مورد بررسی نوع دوستی و جمع محوری اخلاقیات مردم پسند می‌باشند. این دوگانه‌های مشترک با برتری سویه‌ی اول دوگانه‌ها نشان می‌دهند که مردم روایت‌هایی با حضور جمعی و یاری یکدیگر را ترجیح داده‌اند و این دوگانه‌ها در سیر زمان به عنوان روایت برتر تداوم یافته‌اند و عامل مشترک پیوند مردم سه دهه می‌باشند.

Archive of SID

www.SID.ir

فیلم‌ها روایت‌های متفاوتی را در سیر زمان نشان داده‌اند. در دهه‌ی ۴۰ سنت‌گرایی ستایش می‌شود و دید منفی نسبت به مدرنیسم نمایش داده می‌شود. در دو فیلم گنج قارون و قیصر ظلم به صور مختلف نشان داده می‌شود که قهرمان روایت به آن‌ها پایان می‌دهد. در فیلم گنج قارون ظلم در طبقه‌ی بالا با بی تفاوتی نسبت به دیگران و استفاده از آن‌ها برای رسیدن به مقاصد شخصی نشان داده می‌شوند که طبقه‌ی پایین با زندگی برتر و کمک به دیگران آن‌ها را از ظلم نجات می‌دهند. در فیلم قیصر ظلم با تجاوز و قتل توسط آب منگول‌ها نشان داده می‌شوند و قیصر با کشتن آن‌ها ظلم را از بین می‌برد. روایت فیلم گنج قارون میان دو طبقه‌ی جامعه و روایت فیلم قیصر در سطح محله بیان می‌شود. در دهه‌ی ۶۰ فیلم برزخی‌ها مبارزه با ظلم متجاوزان به خاک وطن، دفاع از وطن و زندگی بنا بر اعتقادات و ارزش‌ها را نشان می‌دهد. فیلم اجاره نشین‌ها تداخل سنت‌گرایی و مدرنیسم و سرو سامان گرفتن به وسیله‌ی نظم مدرن را نشان می‌دهد. روایت فیلم برزخی‌ها در سطح روستا و دفاع از وطن و روایت فیلم اجاره نشین‌ها در سطح همسایگان یک ساختمان مطرح می‌باشد.در دهه‌ی ۸۰ دو فیلم مارمولک و آتش بس به مسائل زندگی روزمره توجه دارند. در فیلم مارمولک با نمایش دو رویکرد به دین، دین کثرتگرا گفتمان برتر می‌باشد که به مسائل زندگی روزمره توجه دارد. روایت فیلم آتش بس اختلافات میان دو زوج است که به وسیله‌ی علم مدرن روانشناسی اختلافات بر طرف می‌شود.

مطالعه‌ی سینمای پرفروش دهه‌های ۴۰، ۶۰ و ۸۰ نشان می‌دهد که سینمای ایران در سه دهه‌ی مذکور با تحولات مضمون رو به رو بوده است. دلالت‌های معنایی متفاوتی در زیست جهان هر دوره بروز کرد که بنا بر فرهنگ زمانه به شکلی طبیعی نشان داده شد. با مقایسه‌ی فیلم‌های دوره‌های مختلف مشخص شد که فرهنگ بی‌زمان و بی‌مکان و جاودانه نمی‌باشد که این موضوع با توجه به بخش نظری مورد انتظار بود. همان طور که در بخش نظری ذکر شد، فرهنگ به گونه‌ای نشان داده می‌شود که گویی طبیعی ترین شیوه‌ی زندگی می‌باشد، اما پدیده‌های فرهنگی و ارتباطی نشانه‌های قراردادی‌اند که می‌توانند معناهای متفاوتی را بپذیرند. مخاطبان به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه با متن رابطه برقرار کرده است که نشان می‌دهد رمزگان نشانه‌ها را دریافته‌اند و فرهنگ با طبیعی جلوه دادن نشانه‌ها به فرا روایت بودن معنای نشانه و به تبع آن معنای متن می‌انجامد.

در تمام دوره‌ها فرهنگ زمانه زیست افراد را تحت تأثیر قرار داده و پشتوانه‌ای منطقی برای طبیعی جلوه دادن و برتری ارائه داده است. همان طور که ذکر شد پشتوانه‌ی طبیعی جلوه دادن فرهنگ در سیر زمان تحول یافته است، که این امر بی‌تأثیر از دوگانه‌ی سنت‌گرایی و مدرنیسم نمی‌باشد. در دهه‌ی ۴۰ و فیلم برزخی‌ها در دهه‌ی ۶۰ و فیلم مارمولک در دهه‌ی ۸۰

Archive of SID

www.SID.ir

زندگی مردم ملاک می‌باشد اما با ورود عناصر مدرنیسم با مرور زمان مدرنیسم در کنار سنت‌گرایی در زیست افراد نقش دارد و در فیلم‌های اجاره‌نشین‌ها در دهه‌ی ۶۰ نظم مدرن و فیلم آتش بس دهه‌ی ۸۰ علم مدرن ملاک می‌باشند.

بر مبنای گفتمان برتر روایت گروهی به عنوان دیگری شناخته می‌شوند. شیوه‌ی زندگی، گفتار و رفتار دیگری با توجه به گفتمان برتر روایت سنجیده می‌شود و با نمایش دو تجربه‌ی زیست که در اکثر مواقع در تقابل با یکدیگر نشان داده می‌شوند، گفتمان مرکز منطق برتر روایت است و دیگری در مقابل منطق برتر بی‌منطق نشان داده می‌شود و بدون هرگونه دفاعی به عنوان گروه حاشیه‌ای شناخته می‌شوند.

در سینمای مردم پسند مورد نظر دریافتن گفتمان حاکم، گروه‌های مرکزی و حاشیه‌ای آن و در کل روایت بیان شده توسط سینمای پرفروش دهه‌ها ۴۰، ۶۰ و ۸۰ مطالعه گردید. روایت‌های بررسی شده در هر دوره نشان دادند که بنا بر گفتمان حاکم گروه‌های مرکزی و حاشیه‌ای متفاوت می‌باشند. در فیلم گنج قارون طبقه‌ی پائین گفتمان حاکم و طبقه‌ی بالای جامعه گروه حاشیه‌ای، در فیلم قیصر پهلوانی با ویژگی‌های قیصر که ظلم را ریشه کن می‌کند گفتمان مرکزی است، ظلم توسط گفتمان برتر روایت به حاشیه رانده می‌شود، همچنین قیصر قهرمان فیلم از به حاشیه رفتن پهلوانی خبر می‌دهد. در فیلم برزخی‌ها افرادی که از وطن دفاع می‌کنند گفتمان مرکزی و دیگری افراد مادی گرا و افرادی که خواهان ترک وطن می‌باشند، در فیلم اجاره نشین‌ها افرادی که بر مبنای اصول مشخص رفتار می‌کنند به حاشیه رانده می‌شوند. گروه مرکزی در فیلم اجاره‌نشین‌ها تداخل سنت‌گرایی و مدرنیسم می‌باشد. در فیلم مارمولک گفتمان مرکزی رویکرد دینی کثرتگرا می‌باشد و دیگری حاشیه‌ای دین صورتگرا می‌باشد. در فیلم آتش بس رفتار مرد سنتی دیگری حاشیه‌ای و گفتمان مرکزی رفتار مدرن است.

در سینمای پرفروش مورد بررسی ایدئولوژی که در سطح رویین نقد شده است در سطح زیرین و محوری روایت به صورت اقتدارطلبانه‌ای نقد شد، به گونه‌ای که با وجود کشمکش‌های روایت در سطح رویین منطق روایت فیلم‌ها با درجات مختلف در سطح ضمنی تصویری تک گویانه از نقد ایدئولوژی نشان داده است.

سینمای پرفروش به دلیل ارتباط تنگاتنگ با جامعه‌ی زمانه‌اش امکان دریافت فضاهای حاکم، دیگری‌ها، ارزش‌ها و تقاضاها را فراهم می‌آورد بنابراین از متون با ارزش برای مطالعه با اهداف متعدد می‌باشد. در این پژوهش با مطالعه‌ی سینمای پرفروش در سه دهه از نظر مضمون سعی شد در شناخت این متن با ارزش گامی برداشته شود.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

آسابرگر، آرتور (۱۳۸۳) **روش‌های تحلیل رسانه‌ها**، ترجمه‌ی پرویز اجلالی، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

احمدی، بابک (۱۳۹۲) **از نشانه‌های تصویری تا متن (به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری)**، تهران: نشر مرکز.

استریناتی، دومینیک (۱۳۸۸) **مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه**، ترجمه‌ی ثریا پاک نظر، تهران: گام نو.

استم، رابرت (۱۳۸۳) **مقدمه‌ای بر نظریه‌ی فیلم**، ترجمه‌ی احسان نوروزی، تهران: سوره‌ی مهر.

آلن، گراهام (۱۳۹۲) **رولان بارت**، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.

آوینی، مرتضی (۱۳۷۷) **نقدهای سینمایی**، تهران: نشر ساقی.

بارت، رولان (۱۳۷۵) **اسطوره امروز**، ترجمه‌ی شیرین دخت دقیقیان، تهران : نشر مرکز.

باومن، زیگمونت (۱۳۸۴) **عشق سیال در باب ناپایداری پیوندهای انسانی**، ترجمه‌ی عرفان ثابتی، تهران: ۱۳۸۴.

دهباشی، علی (۱۳۸۹) **شناخت‌نامه‌ی امبرتو اکو**، تهران: کتاب نشر نیکا.

کرایب، یان (۱۳۸۹) **نظریه‌ی اجتماعی مدرن از پارسونز تا هابرماس**، ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: آگه.

سجودی، فرزان (۱۳۸۷) **نشانه‌شناسی کاربردی**، تهران: علم.

سلبی، کیت و کاودری، ران (۱۳۸۰) **راهنمای بررسی تلویزیون**، ترجمه‌ی علی عامری مهابادی، تهران: سروش.

شالچی، وحید (۱۳۸۸) « بازنمایی امر اخلاقی در سینمای پر مخاطب ایران از سگ کشی تا آتش بس»، ***فصلنامه‌ی انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات***، سال پنجم، شماره‌ی پانزدهم، صفحه‌ی ۹۹.

ضمیران، محمد (۱۳۸۲) **درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر**، تهران: نشر قصه.

فکوهی، ناصر (۱۳۸۶) **تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناسی**، تهران: نشر نی.

هیوارد، سوزان(۱۳۸۰) **مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی**، ترجمه‌ی فتاح محمدی، زنجان: هزاره‌ی سوم، چاپ اول.

Eco, Umberto ([1976] 1979) : A Theory of Semiotics. Bloomington, IN : Indiana University Press / London: Macmillan.

Voloshinov, Valentin N. (= Bakhtin, Mikhail) ([1930] 1973). Marxism and the Philosophy of Language. (Trans. L. Matejka and I. R. Titunik): New York : Seminar Pres.

Archive of SID

www.SID.ir