ساختارهای روایی و ایدئولوژیک سینمای عامه پسند ایران (۱۳۷۶-۱۳۸۶)[1]

عبدالوهاب شُهلی بُر[2]

تاریخ دریافت:۸۹/۱۰/۱۲ تاریخ تایید:۸۹/۱۲/۱۸

چکیده

فیلم های عامه پسند ایرانی، بعنوان نوعی فرهنگِ ملی، که نبض اقتصادی سینمای ایران را تشکیل می دهند در جامعه ی ایرانی در گستره ای وسیع مصرف می شوند. هر چند که این فیلم ها در پژوهش های فرهنگی رایج در کشور، چندان مورد توجه قرار نمی گیرند، اما بر اساس نظریه های فرهنگی متأخر، آنها متون فرهنگیِ متشکل از رمزگان ایدئولوژیکی هستند که در برساخته شدن ادراک اجتماعی جمعی، نقشی اساسی دارند. بنابراین، سؤالی که مطرح می شود این است که فیلم های عامه پسند ایرانی از چه نوع ساختارهای روایی و ایدئولوژیکی برخور دارند؟ برای استنتاج ساختارهای روایی و ایدئولوژیک فیلم های عامه پسند ایرانی، از یک روش شناسی «کیفی- ترکیبی» که در برگیرنده «تحلیل ساختاری رولان بارت» و «نشانه شناسی انتقادی جان فیسک» است، استفاده شده است. نتایج پژوهش، حاکی از آن است که در فیلم های عامه پسند ایرانی: ۱. ساختار روایی، خطی و سه بخشی است، ۲. بحران های اجتماعی که برخاسته از تنش های مابین سنت و تجدد در جامعه ایرانی هستند، مهم ترین مضامین را تشکیل می دهند، ۳. عمدتاً به بازنمایی مسائلِ طبقه متوسط شهری می پردازند، ۴. روایت در فضاهای مدرن شهری اتفاق می افتد، ۵. تقابل های دوگانه، برخاسته از تقابل اسطوره ای خیر و شر هستند، ۶. زن متجددِ تحول خواه، مهم ترین تیپ مطرح در آنهاست و ۷. نقد سویه های سرکوبگرانه و آسیب شناسانه سنت و تجدد، مهم ترین دغدغه های ایدئولوژیک مطرح در آنها، هستند.

واژگان کلیدی: ساختار روایی، ساختار ایدئولوژیک، سینمای عامه پسند ایران، مطالعات فرهنگی، تحلیل ساختاری، نشانه شناسی انتقادی

۱- این مقاله برگرفته از طرح پژوهشی (ساختارهای روایی و ایدئولوژیک سینمای عامه پسند ایران ۱۳۸۶-۱۳۷۶) است که توسط نگارنده در گروه پژوهشی جامعه شناسی (مطالعات فرهنگی) جهاد دانشگاهی دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران برای معاونت پژوهش و فناوری جهاد دانشگاهی انجام شده است.

۲- کارشناس ارشد جامعه شناسی ashohlibor@yahoo.com

مقدمه

فرهنگ عامه[1] یکی از اجزای اساسی زندگی اجتماعی، حداقل درنیم قرن اخیر است. این مقوله، اندیشمندان علوم اجتماعی و فرهنگیِ متعددی را به خود مشغول کرده است، تا جایی که رویکردهای نظری و رشته‌های دانشگاهی متعددی جهت مطالعه آن، پا به عرصهٔ وجود گذاشته اند، که در این میان می توان به پروژه تحقیقاتیِ مطالعات فرهنگی اشاره نمود که با رویکردِ خاصی به مطالعه فرهنگ عامه می پردازد و گسترشی جهانی یافته است. در واقع، اولین نظریه پردازی ها، درخصوص آنچه که امروز فرهنگ عامه خوانده می شود، ریشه در نظریات نئو مارکسیست‌هایی چون گرامشی و آلتوسر دارد، که برخلاف مارکسیست های ارتدوکس، نقشی اساسی برای فرهنگ قائل شدند. گرامشی با طرح مفهوم هژمونی[2] که اشاره به کنترل و اداره جامعه، توسط گروه‌های حاکم از طریق اجماع فرهنگی و شکل دهی به علائق گروه‌های تحت سلطه دارد، تولید معنا را که همان فرهنگ است، بعنوان هسته اصلی نگهدارنده ی نظام سرمایه داری، معرفی نمودند (استریناتی، ۱۳۷۹: ۲۲۴-۲۲۲). و یا آلتوسر که متأثر از گرامشی بود، با طرح نظریه تعیّن چند بعدی اش، فرهنگ را نه صرفاً بازتاب روابط تولیدی، بلکه آن را عاملی تلقی کرد که در بازتولید ساختار اقتصادی جامعه از نقشی حیاتی برخودار است (همان:۲۱۲-۲۰۹).

فرهنگ عامه به عنوان شکلی از فرهنگ، از عناصر متعددی همچون فیلم، موسیقی، رمان، برنامه های تلویزیونی و. . . تشکیل شده است. اما از میان این عناصر، فیلم ازمحوریت خاصی برخوردار است. دلیل این امر از یک سو، به وجود همزمان عناصر دیداری، شنیداری و روایی درآن بر می گردد، و از سوی دیگر، این عنصر از فرهنگ عامه، توانسته است انسان های زیادی را به خود جذب کند. به طوری که درجهانی که ما درآن زندگی می‌کنیم، تماشای فیلم، تبدیل به یکی از عمده ترین اشکال سرگرمی شده است. در پاسخ به همین تقاضا است که اکثر کشورهای جهان و از جمله کشور ما، برخوردار از صنعت سینما هستند.

در یک تقسیم بندی کلان و متعارف، سینمای ایران را همچون سینمای هر کشور دیگری، می توان به دو بخش سینمای هنری و سینمایی عامه پسند، تقسیم نمود. هر چند سینمای ایران در کشورهای غربی و خارجی بیشتر از دریچه ی سینمای هنری و فیلم های

1-Popular culture
2-Hegemony

جشنواره ای شناخته شده است، ولی در داخل، این سینمای عامه پسند است که بیشترین تماشاگران را به خود اختصاص داده است و نبض اقتصادی آن را تشکیل می دهد. لذا شناخت سینمای عامه پسند و تغییر و تحولات آن عنصری ضروری در شناخت سمت و سوی تحولات فرهنگی، جامعه ایرانی است. بنابراین، دراین اثر تلاش نموده ایم، که ساختارهای روایی و ایدئولوژیک سینمای عامه پسند ایران را در یک دوره ده ساله از ۱۳۷۶ تا ۱۳۸۶ مورد بررسی قرار دهیم.

طرح مساله

فیلم های عامه پسند ایرانی، یکی از عناصرِ فرهنگ عامه پسند ایرانی هستند که در کنار عناصر فرهنگی دیگر، یکی از اقلام مهمِ مصرف فرهنگی شهروندان ایرانی را تشکیل می دهند. با اِتمام جنگ و بهبود وضعیت اقتصادی کشور و مطرح شدن اوقات فراغت، تولید و مصرف فرهنگ عامه پسند ایرانی، اهمیتی روز افزون یافت. یعنی در کنار ورود گسترده ی فرهنگ عامه پسند خارجی به کشور، تولید و مصرف فرهنگ عامه پسند داخلی، تبدیل به یکی از عناصراساسی زندگی روزمره ایرانی ها شد. البته، این پدیده مختص ایران نیست. در غرب بعد از جنگ جهانی دوم، فرهنگ عامه پسند، در زندگی روزمره، به صورت جدی مطرح شد. به طوری که در سال های پس از جنگ، در جوامع غربی در اثر عواملی چون بالا رفتن سطحِ نسبی رفاه شهروندان و از اولویت افتادن نیازها و مایحتاج مادی، افزایش اوقات فراغت، گسترش گونه‌های متفاوت «صنایع فرهنگی» با محوریت آمریکا، شکل گرفتن خرده فرهنگ‌های متفاوت و ...، تولید و مصرفِ فرهنگ عامه، اهمیتی روز افزون یافت تا جایی که برخی از جامعه شناسان از تبدیل شدن آن به مهم‌ترین مشخصه ی زندگی اجتماعی یاد می‌کنند (هال، نیتز و باتانی، ۲۰۰۳: ۴).

از آنجایی که فیلم های عامه پسند ایرانی به مثابه نوعی متون فرهنگیِ ملی، سرشار از دلالت های معنایی و ایدئولوژیک هستند، و در «برساخته شدن ادراک اجتماعی جمعی» نقشی اساسی ایفا می کنند، وقوف بر ساختار و مولفه های آنها مساله ای جدی و اساسی است. بنابراین، در این پژوهش، بر آنیم که اقدام به استنتاج ساختارهای روایی و ایدئولوژیک فیلم‌های عامه‌پسند ایرانی، که از طریق اکران سینمایی و یا نمایش ویدئویی توسط تماشاگران ایرانی مصرف می‌شوند، نماییم.

فرهنگ عامه پسند و ایدئولوژی

در نظریه های فرهنگی متأخر، به خصوص در مطالعات فرهنگی۱، تحت تاثیر مفاهیم ایدئولوژی آلتوسر و هژمونی گرامشی، تصوری خاص از فرهنگ شکل می گیرد. در این نظریه ها برخلاف منتقدان ادبی محافظه کار انگلیسی از جمله ماتیو آرنولد که فرهنگ را «جستجوی کمال کلی از طریق فرا گرفتن بهترین اندیشه ها وگفته های جهان» (جانسون، ۱۳۷۸: ۴۰) می دانست، فرهنگ مقوله ای ایدئولوژیک و سیاسی تلقی می شود.

در رویکرد مطالعات فرهنگی، فرهنگ- به خصوص در شکل عامه پسندش- محل مبارزه بین نیروهای مقاومتِ گروه های زیر دست در جامعه، و نیروهای یکسان سازِ گروه های مسلط در جامعه تلقی می شود. به طور کلی متون فرهنگ عامه پسند درون آن چیزی که گرامشی «تعادل سازشی» می‌نامد، جا می‌گیرند (استوری، ۱۹۹۳: ۱۳). به بیان دیگر، همانطوری که استوارت هال مطرح می‌نماید، فرهنگ عامه پسند محلی است که «ادراک اجتماعی جمعی ساخته می شود» و این فرهنگ در «سیاست های معنا و تلاش برای سوق دادن خوانندگان به دیدن جهان به طریقی خاص نیز، به کار برده می شود» (همان: ۵).

از میان نظریه های متعددی که در رویکرد مطالعات فرهنگی در خصوص ماهیت متون فرهنگی دیداری- شنیداری همچون سریال‌های تلویزیونی و فیلم‌های سینمایی، مطرح هستند، نظریه ی جان فیسک، یکی از جدی ترین آنها است که تصویری دقیق و روشمند از متون فوق، ارائه می‌دهد. به اعتقاد فیسک- همچون دیگر متفکران سنت مطالعات فرهنگی- فرهنگ، نه مفهومی زیبایی شناسانه، بلکه مفهومی سیاسی است که منجر به بازتولید و یا شالوده شکنی ساختار سیاسی- اجتماعی مستقر می‌شود. فیسک در این خصوص می نویسد: «واژه‌ی فرهنگ، در اصطلاح «مطالعات فرهنگی»، نه مفهومی زیبایی شناسانه دارد و نه بر انسان گرایی تاکید می گذارد، بلکه مفهومی سیاسی است. . . روشی برای زندگی در جامعه ای صنعتی است که تمام معانیِ آن، تجربه اجتماعی را در بر می‌گیرد. . شالوده تمام تحقیقات فرهنگی در بریتانیا، برخی از فرض های بنیادیِ مارکسیسم است. [آنها] با این باور مطالعات خود را شروع می کنند که معانی و نحوه ایجاد آن معانی (که با یکدیگر فرهنگ را به وجود می آورند) به طرزی جدایی ناپذیر به ساختار اجتماعی مربوط می‌شوند و فقط در چارچوب آن ساختار و پیشینه اش توضیح پذیر هستند. این ساختار اجتماعی، از جمله به

1-Cultural studies

وسیله معانی ای که فرهنگ می سازد، به طرز متناظری حفظ می گردد. همانطور که استوارت هال می گوید: «پر واضح است که هر مجموعه ای از روابط اجتماعی، مستلزم معانی و ساختاری است که زیر بنای آنها را تشکیل دهند و موجب بقایشان گردند. » این معانی نه فقط ناظر بر تجربه اجتماعی، بلکه بیانگر نفس ما هستند. به عبارت دیگر، معانی یاد شده حکم برساخته هایی از هویت اجتماعی را دارند که مردمِ جوامع سرمایه داریِ صنعتی را قادر می سازند تا خود و روابط اجتماعی شان را درک کنند» (فیسک، ۱۳۸۱: ۱۱۷-۱۱۸).

فیسک، بین تولید متون و تولید معانی، تمایز قائل می شود و مطرح می کند که برای فهم تمایزِ این دو نیاز به بررسی مفهومِ گفتمان داریم. گفتمان از نظر فیسک، درساده ترین معنایش، عبارت از سازمان دهی زبان در سطحی فراتر از سطح جمله است. او اضافه می کند که گفتمان می تواند زبان های غیرکلامی را پوشش دهد، بنابراین می توان صحبت از گفتمان دوربین و یا گفتمان نور نمود. لذا گفتمان عبارت از یک زبان یا سیستم بازنمایی است که به طور اجتماعی درونِ یک نظم، شکل گرفته است، تا مجموعه ای منسجم از معانی مرتبط با یک محدوده موضوعی مهم را بوجود آورده و اشاعه دهد. این معانی، علائق بخشی از جامعه را که گفتمان را بوجود آورده اند، تامین می کنند. در واقع چون گفتمان درصدد طبیعی جلوه دادن این معانی در فهم عمومی است، کارکردی ایدئولوژیک دارد. ازمنظری دیگر، به اعتقاد فیسک، گفتمان یک عمل اجتماعی است که ممکن است ایدئولوژی مسلط را ترویج کند و یا با آن مخالفت نماید، لذا غالباً به عنوان«کنش گفتمانی»۱ ارجاع داده می شود (فیسک، ۱۹۹۴: ۱۵).

ویژگی دیگر گفتمان از نظر فیسک، اجتماعی بودن آن است: «گفتمان ها توسط گوینده یا نویسنده منفرد تولید نشده اند، آنها به طور اجتماعی تولید شده اند؛ معانی که آنها در بردارند در هرکنش گفتمانی از قبل وجود دارند. تاحدی به طور مرموزی گفته می شود، که ما گفتمان را نمی گوییم، بلکه گفتمان مان ما را به سخن وا می دارد. این بدین معنا است که گفتمان نه تنها احساس ما از محدوده موضوعی اش را می سازد، بلکه همچنین از آنچه درباره اش صحبت می کنیم، یک احساس یا هویت اجتماعی می سازد (همان: ۱۶).

1-Discursive practice

در نظریه ی فیسک، خلق گفتمان و معنا در یک متن، به کمک نظام رمزگان، تحقق می‌یابد. از نظر او، «رمزها نظام هایی هستند که نشانه ها در آن سازمان یافته است. قواعدی بر این نظام ها حاکم است که همه اعضای جامعه به کار برنده ی آن رمز بر سرش توافق دارند. از این رو، تقریباً همه جنبه های زندگی اجتماعی را که قرار دادی است، یا قواعد مورد توافق اعضای جامعه بر آن حکومت می کند، می توان «رمز دار» خواند. (فیسک، ۱۳۸۶: ۹۷). بنابراین، رمز، عبارت است از نظامی از نشانه های قانونمند که همه آحاد جامعه به وجود می آورند و اشاعه می دهند که موجب حفظ آن فرهنگ است. رمز، حلقه واسط بین پدید آورنده، متن و مخاطب است، و نیز حکم عامل پیوند درونی متن را دارد. از راه همین پیوند درونی است که متون مختلف، در شبکه ای از معانیِ به وجود آورنده دنیای فرهنگیِ ما با یکدیگر پیوند می یابند (فیسک، ۱۳۸۰: ۱۲۷).

فیسک با تقسیم جهان اجتماعی به سه سطح واقعیت، بازنمایی و ایدئولوژی، رمزهای سه گانه اجتماعی، فنی و ایدئولوژیک را مطرح می کند که به ترتیب متناظر با سطوح سه گانه جهان اجتماعی اند. به نظر فیسک حضور انسان ها در«زندگی واقعی» همواره حضوری رمزگذاری شده است، یعنی هرکدام از عناصر واقعی زندگی اجتماعی همچون لباس، ظاهر، حرکات، رنگ و ... که تشکیل دهنده رمزهای اجتماعی‌اند، دارای دلالت‌های ضمنی مختلفی می‌باشند، به طوری که به دلیل رمزهایی که در یک جامعه درطول تاریخ برآنها بار شده، خصیصه‌ای نمادین به جهان اجتماعی می‌دهند. به عبارت دیگر، واقعیت همیشه رمزگذاری شده است و هیچگونه «واقعیت محضی» وجود ندارد. لذا وقتی که این رمزهای اجتماعی به واسطه رمزهای فنی و عرف های بازنمایی وارد جهان متن می‌شوند، درضمن آنکه ازآنها تأثیر می‌پذیرند، دلالتگری خودشان را هم به همراه دارند. رمزهای فنی از قبیل دوربین، نورپردازی، تدوین، موسیقی، روایت، شخصیت، گفتگو و. . . همچون رمزهای اجتماعی، یکی ازعناصر ضروری درخلق معنا، هستند. به واسطه این رمزها است که متنی فرهنگی همچون یک فیلم یا سریال تلویزیونی فعلیت پیدا نموده و رمزهای اجتماعی درسطح دیگر که همان سطح بازنمایی است، در چهره‌ای تا حدودی متفاوت ظاهر می‌شوند (همان: ۱۲۷- ۱۲۹). رمزهای ایدئولوژیک، همچون فردگرایی، پدرسالاری، نژاد، طبقه اجتماعی، مادی گرایی، سرمایه داری و. . . با جابجا کردن اختلافات طبقه‌ای و جنسیتی با احساسات جسمانی و تواناهایی ذاتی، آنها را نه تاریخی، بلکه طبیعی جلوه داده و آنها

مشروع می پندارند. ایجاد هرگونه معنایی درمتون مستلزم حرکت مستمر صعودی و نزولی درسطوح رمزگانه سه گانه فوق است. در واقع معنا فقط زمانی ایجاد می شود که واقعیت وانواع بازنمایی و ایدئولوژی در یکدیگر ادغام شدند و به نحوی منسجم و ظاهراً طبیعی به وحدت برسند (همان: ۱۳۸).

جان فیسک استدلال می کند که کالاهای فرهنگی- از جمله تلویزیون- که موجد فرهنگ عامّه پسند هستند، در دو حوزه ی اقتصادیِ متقارن گردش می یابند: حوزه مالی و حوزه فرهنگی. اقتصاد مالی عمدتاً معطوف به ارزش مبادله است و اقتصاد فرهنگی معطوف به ارزش کالاها، یعنی «معانیِ آنها، لذت هایی که افاده می کنند و هویّت های اجتماعی ای که بر می سازند». در اقتصاد فرهنگی، کالا تبدیل به عرصه تولید معناها و لذت های مختلفی برای مخاطبانش می شود. بنابراین مصرف کننده به تولید کننده معناها و لذت های مختلف تبدیل می شود (استوری، ۱۳۸۶: ۷۳).

در نظر فیسک مصرف کنندگان کالاهای فرهنگی از قدرت سوژه گی بالای برخوردارند، به طوری که تبدیل به تولیدکنندگان واقعی معنا می شوند؛ «فیسک موکداً متذکر می گردد که «مخاطبان ـ به منزله ی ـ تولید کنندگان، از قدرت فراوانی برخوردار هستند» قدرت مخاطبان «از این ناشی می شود که معانی در اقتصاد فرهنگی، آن گونه گردش پیدا نمی کنند که ثروت دراقتصاد مالی گردش می یابد». می توان صاحب ثروت شد، اما تصاحب معنا و لذت کاری بسیار دشوار است. در اقتصاد فرهنگی، برخلاف اقتصاد مالی، کالا ها در خط سِیرِ طولی از تولید به سَمتِ مصرف حرکت نمی کنند؛ انواع لذت و معنا بدون هیچ گونه تمایز واقعی بین تولید و مصرف، بین آحاد جامعه گردش پیدا می کنند. علاوه بر این، قدرت مصرف کنندگان، خودش را در عجز تولید کنندگان از پیش بینی این که چه کالایی خریدار خواهد داشت، نشان می دهد. «از هر سیزده صفحه گرامافونیِ موسیقی، دوازده صفحه به سود آوری نمی رسند؛ بودجه ده ها سریال تلویزیونی کاسته می شود؛ فیلم های سینماییِ پّر هزینه به سرعت ضررآور می شوند» (همان: ۷۳-۷۴).

روش تحلیل فیلم ها

از آنجایی که هدف این اثر، استنتاج ساختارهای روایی و ایدئولوژیک سینمای عامه پسند ایران است، از روش «تحلیل ساختاری رولان بارت» برای استنتاج ساختارهای روایی

و از روش نشانه شناسی انتقادی جان فیسک برای استنتاج ساختارهای ایدئولوژیک فیلم های مورد مطالعه، استفاده شده است. هر چند ساختارهای روایی و ساختارهای ایدئولوژیک، که تعابیر متأخرتری از موضوع قدیمی فرم و محتوی هستند، در تعامل با همدیگر، امکان هستی یافتن فیلم را فراهم می نمایند، اما اکثریت قریب به اتفاق مباحث جاریِ تحلیل فیلم در نشریات سینمایی و برنامه های تلویزیونی نقد و بررسی فیلم به محتوی و مضامین فیلم مربوط می شوند، در حالی که، فهم ساختار ایدئولوژیک فیلم، بدون وقوف بر فرم و یا ساختار روایی فیلم، ممکن نیست. «در سینما مانند همه آثار معنایی، محتوی مستقل از فرمی که در آن خود را بیان می کند، وجود ندارد. ایده کنش متقابل بین فرم و محتوی به هیچ وجه تازه نیست؛ با ماندن در محدوده سینما، آن را در نزد آیزنشتاین و بازن می یابیم، یا باز تازه تر نزد متز، که تصریح می کند که، بررسی واقعی محتوای یک فیلم مستلزم بررسی فرم محتوایش است، در غیر این صورت، در مورد فیلم صحبت نمی کنیم، بلکه صحبت درباره دشواری های متعدد عمومی تری است که فیلم مواد شروعش را از آنها گرفته است» (اُمون و ماری، ۱۳۸۵: ۵۵-۵۶).

رولان بارت، روش تحلیل ساختاری را در مقاله ای با عنوان «درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت» (۱۹۶۶) ارائه نموده است. بارت در این مقاله، قبل از اینکه روش تحلیل ساختاری اش از روایت را طراحی کند، این پرسش را مطرح می کند که: چگونه می‌توان روایت ها را طبقه‌بندی نمود و مدلی به دست آورد که به دردِ ترسیم ویژگی‌های اصلی روایت بخورد؟ او در پاسخ به پرسش فوق، می گوید انجام این کار به دو شیوه ممکن است: یا اینکه روش استقرایی به کار گرفته شود، که در آن همه روایات را ـ و یا تا آنجایی که میسر است ـ بررسی و ویژگی های شان را یادداشت کنیم، یا اینکه روش قیاسی را به کار گیریم، که در آن مدل یا نظریه‌ای فرضی طرح کنیم و آن را روی روایت های مختلفی، آزمایش کنیم (وبستر، ۱۳۸۷) که خود، روش دوم را بر می گزیند. بارت بر ضرورت رها کردن روش های استقرایی و پایه گذاری روایت شناسی قیاسی همچون زبان شناسی تاکید می کند: تئوری روایت بایستی «در ابتدا یک مدل فرضی توصیفی طرح ریزی کند. . . و آنگاه به تدریج از این مدل، به طرف گونه هایی که همزمان، در آن شرکت می کنند و از آن دور می شوند پایین بیاید. این مدل فقط در سطح این جدایی ها و مطابقت هاست، که

کثرت روایات، تنوع تاریخی، جغرافیایی و فرهنگی شان را باز می یابد» (اُمون و ماری، ۱۳۸۵: ۱۴۵).

بارت در «مقدمه‌ای بر تحلیل ساختاری روایت» به تناظرهای ساختار جمله و ساختار روایت می‌پردازد و از این رو روایت شناسی را به حوزه زبان‌شناسی نزدیک می‌کند، به طوری که برای روایت، سه سطح سلسله مراتبی دیالکتیکی مشخص می‌کند: کارکردها، کنش ها و روایتگری. تعاریف سطوح سه گانه فوق و انواع آنها در جدول شماره ی ۱ ارائه شده اند.

جدول ۱. سطوح سه گانه روایت در روش تحلیل ساختاری بارت

<table>
<tr><td colspan="3">سطوح سه گانه روایت</td></tr>
<tr><td rowspan="4">۱. واحدهای بنیادی</td><td rowspan="2">الف. کارکردها: کنش های پیوند دهنده داستان روی خط زمان از آغاز تا پایان</td><td>کارکردهای اصلی (هسته ها): کنش های مرتبط و عدم قطعیتِ باز/ بسته که تلویحاً بر یکدیگر دلالت می کنند.</td></tr>
<tr><td>کارکردهای کاتالیزوری (تابع ها): کنش های انتخابی که فضای روایتیِ میان کارکردهای اصلی را می پوشانند.</td></tr>
<tr><td rowspan="2">ب. نمایه ها: عناصر ساکن که در سطح درونمایه ای به هم می پیوندند و ارتباط با بقیه سطوح (کنش ها و روایتگری) را ضمانت می کنند</td><td>نمایه ها: ویژگی های شخصیت ها، اندیشه ها، حال و هوایی که باید آشکار شود، مثل احساس سرور و یا غمگینی شخصیت.</td></tr>
<tr><td>آگاهی دهنده ها: نمایه های کوچکی که زمان و مکان را تثبیت کرده و صحنه را ملموس می سازند مثل نوع لباس شخصیت.</td></tr>
<tr><td colspan="3">۲. کنش (شخصیت): مجموعه ای از نقش های شخصیت گرفتار در انواع خاص موقعیت</td></tr>
<tr><td colspan="3">۳. روایتگری (درون مایه): عمل روایت که کارکردها و کنش ها را در ارتباط روایتی به هم می پیوندد</td></tr>
</table>

منبع: مارتین (۱۳۸۲)

فیسک در تحلیل متون دیداری شنیداری، سه نوع رمزگان اجتماعی، فنی و ایدئولوژیک را مطرح می‌کند و همان طوری که در جدول شماره ی ۲ آمده است، هرکدام از آنها به ترتیب ناظر بر سه سطح جهان اجتماعی، یعنی واقعیت، بازنمایی و ایدئولوژی هستند.

جدول ۲: سطوح سه گانه جهان اجتماعی و رمزگان متناظر با آنها در روش نشانه شناسی انتقادی فیسک

سطوح جهانی اجتماعی	رمزگان متون سینمایی یا تلویزیونی
سطح نخست: واقعیت	رمزهای اجتماعی: مشتمل بر ظاهر، لباس، چهره پردازی، محیط، رفتار، گفتار، حرکات سر و دست، صدا و غیره.
سطح دوم: بازنمایی	رمزهای فنی: مشتمل بر دوربین، نورپردازی، تدوین، موسیقی و صدا برداری که رمزهای متعارف بازنمایی را انتقال می‌دهند و رمزهای اخیر نیز بازنمایی عناصری دیگر را شکل می‌دهند از قبیل: روایت، کشمکش، شخصیت، گفتگو، زمان و مکان، انتخاب نقش آفرینان و غیره.
سطح سوم: ایدئولوژی	رمزهای ایدئولوژیک: فردگرایی، مردسالاری، نژاد، طبقه اجتماعی، مادی گرایی، سرمایه داری.

منبع: فیسک(۱۳۸۰)

در نشانه شناسی انتقادی فیسک، رمزهای اجتماعی اشاره به عناصر واقعی زندگی اجتماعی همچون لباس، ظاهر، حرکات، رنگ و ... دارد که دارای دلالت‌های ضمنی مختلفی می‌باشند، به طوری که به دلیل رمزهایی که در یک جامعه درطول تاریخ برآنها بار شده اند، خصیصه‌ای نمادین به جهان اجتماعی می‌دهند. به عبارت دیگر، واقعیت همیشه رمزگذاری شده است و هیچگونه «واقعیت محضی» وجود ندارد. لذا وقتی که این رمزهای اجتماعی بواسطه رمزهای فنی و عرف های بازنمایی وارد جهان متن می‌شوند، درضمن آنکه ازآنها تأثیر می‌پذیرند، دلالتگری خودشان را هم به همراه دارند. منظور از رمزهای فنی، مواردی چون روایت، کشمکش، شخصیت، گفتگو، زمان و مکان، انتخاب نقش آفرینان، نورپردازی، تدوین، موسیقی و. . . است که ساختن متن دیداری- شنیداری را ممکن می سازند. به واسطه این رمزها است که متون دیداری- شنیداری فعلیت یافته و رمزگان ایدئولوژیک شان را بیان می نمایند؛ رمزگان ایدئولوژیکی چون فردگرایی، مردسالاری، نژاد گرایی، مادی گرایی، سرمایه داری و. . . ، که درصدد طبیعی و ازلی جلوه دادن پدیده های تاریخی می باشند. در واقع، ایجاد هرگونه معنایی درمتون دیداری- شنیداری مستلزم حرکت مستمر صعودی و نزولی درسطوح رمزگان سه گانه فوق است. معنا فقط زمانی ایجاد می شود که واقعیت و انواع بازنمایی و ایدئولوژی در یکدیگر ادغام شوند و به نحوی منسجم و ظاهراً طبیعی به وحدت برسند (فیسک، ۱۳۸۰: ۱۳۸-۱۲۹).

در این تحقیق، پرفروش ترین فیلم هر سال سینمای ایران ازسال۱۳۷۶ تا ۱۳۸۶مورد مطالعه قرار گرفته اند که در مجموع ۱۰ فیلم می شوند که عبارتند از: آدم برفی (۱۳۷۶)، مرد عوضی (۱۳۷۷)، قرمز (۱۳۷۸)، شوکران (۱۳۷۹)، سگ کشی (۱۳۸۰)، کلاه قرمزی و سرو ناز (۱۳۸۱)، توکیو بدون توقف (۱۳۸۲)، مارمولک (۱۳۸۳)، مکس (۱۳۸۴) و آتش بس (۱۳۸۵).

تحلیل فیلم ها

هرچند در پژوهش انجام گرفته، که این مقاله منتج از آن است، تمامی فیلم های مورد مطالعه به تفضیل تحلیل شده اند، اما در این مقاله، به منظور رعایت اختصار فقط فیلم شوکران، به عنوان نمونه، مورد تحلیل تفضیلی قرار گرفته است و به تحلیل کلی بقیه ی فیلم های مورد مطالعه، بسنده شده است. در پژوهش، شیوه کار در تحلیل هر فیلم بر این اساس بوده است که بعد از ارائه مشخصات کلی فیلم، طرح کلی داستان ارائه شده است و سپس به ترتیب ساختار روایی و ساختار ایدئولوژیک فیلم، ترسیم شده است.

تحلیل تفضیلی شوکران

طرح کلی داستان

«محمود بصیرت» فردی خانواده دوست و معاون شرکت است. «مهندس خاکپور» مدیر عامل شرکت در پی بررسی ضرر و زیان کارخانه به تهران عزیمت می کند تا با وزیر صنایع صحبت کرده و اعتبارات لازم را جهت جلوگیری از رکود شرکت، دریافت کند. او طی سانحه تصادف در جاده مصدوم و به بیمارستان منتقل می شود. محمود بصیرت معاون و دوست قدیمی خاکپور با شنیدن خبر تصادف به تهران مراجعه کرده و خاکپور را در تهران ملاقات می کند. او در پی مداوای خاکپور با پرستاری به نام «سیما» آشنا می شود و به دور از چشم همسرش، «ترانه»، با وی ارتباط برقرار می کند. با گذشت زمان رابطه سیما و محمود صمیمیت بیشتری پیدا کرده و سرانجام با پیشنهاد محمود، سیما به طور پنهانی به عقد موقت او درمی آید. پس از مدتی محمود که متوجه اطلاع خاکپور از جریان می شود، مهریه سیما را پرداخته و او را ترک می کند. سیما پس از یافتن محمود خبر باردار بودنش را به او می دهد و تقاضای خود را از محمود مبنی بر گرفتن شناسنامه برای فرزندش مطرح می کند، اما پس از شنیدن جواب منفی محمود، با مراجعه به منزل محمود در شهرستان، او را

تهدید به مطلع ساختن همسر وی از موضوع می کند. در مقابل محمود نیز به منزل سیما رفته و پدر او را که فردی معتاد و ساکن جنوب شهر است، از ماجرا مطلع می کند. پدر سیما پس از شنیدن این خبر، سیما را به خانه راه نمی دهد و وی را تهدید به قتل می کند. سیما که شدیداً به بن بست رسیده تصمیم به انتقام گرفته و با یک گالن بنزین وارد خانه محمود می شود، اما متوجه می شود که محمود و زنش در خانه حضور ندارند و تنها دو بچه محمود به همراه برادرش در خانه هستند، لذا از تصمیم خود منصرف شده و در راه بازگشت از منزل محمود، در اثر سانحه تصادف که احتمال خودکشی در آن می رود، جان خود را از دست می دهد. محمود به هنگام بازگشت از تهران که زنش را به همراه دارد و وی را به مناسبت انتخابش به عنوان مدیر عامل شرکت به تهران برده و گوشواره های مورد علاقه اش را خریداری نموده است، متوجه صانحه اتفاق افتاده می شود و به دلیل کنجکاوی از اتومبیل پیاده شده و متوجه جسد زن صیغه اش، سیما می شود.

ساختار روایی:

جدول۳. ساختار روایی فیلم «شوکران»

سطوح سه گانه روایت		
۱. واحدهای بنیادی	الف. کارکردها	کارکردهای اصلی (هسته ها): خرید اتومبیل لوکس، ترمز زدن برای زن خیابانی، تصادف مدیر مرد در تهران، رفتن مرد به بیمارستان در تهران، وسوسه مرد نسبت به پرستار بیمارستان، تمایل متقابل پرستار نسبت به مرد، جانشینی موقت مرد به جای مدیرش، ازدواج موقث مرد و پرستار، بازگشت مرد پیش خانواده اش، فراموش کردن زن صیغه ای، تماس زن صیغه ای و تهدید به خودکشی، آمدن مرد به تهران پیش زن صیغه ای اش، بهبودی مدیر و ترساندن مرد از رابطه اش با پرستار، خواست مرد از زن صیغه ای برای قبولی طلاق و دریافت مهریه، حامله بودن زن صیغه ای و خواست مادر شدن، تحت فشار گذاشتن زن صیغه ای برای سقط جنین، آمدن زن صیغه ای پیش خانواده مرد در شهرستان، رفتن مرد پیش پدر زن صیغه ای اش و لو دادن حاملگی، بازگشت مرد پیش خانواده اش، بازگشت پرستار به تهران و رفتن پیش پدرش، مواجه شدن پرستار با درب بسته وفحش های پدر، مدیر عامل شدن مرد و بردن زنش به تهران به قصد خرید گوشواره آمدن مجدد پرستار به خانه شوهرش به قصد انتقام از وی، بازگشت پرستار به تهران و خودکشی در بزرگراه، بازگشت مرد و زنش از تهران و مواجه شدن وی با جسد پرستار
		کارکردهای کاتالیزوری (تابع ها): مرتب لباس عوض کردن سیما و. . .
		نمایه ها:

	ب. نمایه ها	سیما: به دنبال تجربه مادری است، بعد از ازدواج با محمود نمی خواهد هویت واقعی و وضعیت طبقاتی اش رو شود، با پدرش رو راست نیست. محمود: در اعتقادات مذهبی اش دچار تزلزل شده است، به دنبال بهبود وضعیت اقتصادی اش است، در جستجوی تنوع طلبی جنسی است، نمی خواهد زندگی جنسی پنهانی اش مانع پیشرفت شغلی اش شود، با زنش رو راست نیست.
		آگاهی دهنده ها: خانه پدری سیما (زن صیغه ای) در میدان خراسان در جنوب شهر تهران قرار دارد، تفاوت معنی دار پوشش سیما در محل کار و بیرون از محل کار، فضاهای اجتماعی روایت عبارتند از: خانه، خیابان، کارخانه، بزرگراه، بیمارستان، رستوران
۲. کنش (شخصیت): شخصیت نقش اول مرد (محمود): خریداری اتومبیل گران قیمت، رفتن به تهران، توجه متقابل محمود و سیما به همدیگر، ازدواج موقت محمود و سیما، خواست محمود برای طلاق سیما، لو دادن حاملگی سیما پیش پدرش شخصیت نقش اول زن (سیما): ابراز تمایل نسبت به محمود، ازدواج موقت با محمود، پافشاری برای تداوم ازدواج موقتش با محمود، رفتن به خانه محمود پیش زنش، خودکشی سیما		
۳) روایتگری(درون مایه): ازدواج موقت پنهانی مردی و تلاش وی برای خاتمه دادن آن به هر قیمتی		

همانطوریکه در جدول شماره ی ۳ نشان داده شده است، در فیلم «شوکران»، کارکردها و نمایه های متعددی در کنار هم قرار گرفته اند تا روایت «ازدواج موقت پنهانی مردی و تلاش وی برای خاتمه دادن آن به هر قیمتی» را شکل دهند. در این فیلم، کارکردهای اصلی که در جدول فوق ذکر شده اند، کنش های مرتبطی هستند که همچون حلقه های یک زنجیر، در فضای روایتی که کارکردهای کاتالیزوری فراهم می آورند، درون مایه ای مشخص را در سه بخش، تجسم می بخشند. در واقع، کارکردهای اصلی فیلم، در سطح اول، سه بخش روایت را که عبارت از :«شکل گیری رابطه جنسی پنهانی مردی»، «پشیمانی مرد از رابطه جنسی پنهانی اش و تلاش بر ای خاتمه دادن به آن» و «پافشاری زن و انتقام از مرد»، هستند، شکل می دهند، و در سطح بعدی، سه سطح فوق، کلیتِ روایت را که همان «ازدواج موقت پنهانی مردی و تلاش وی برای خاتمه دادن آن به هر قیمتی» است، می سازند.

کارکردهای شخصیت های فیلم شوکران، در کنار نمایه ها و یا ویژگی های شخصیتی و فضای فکری که درگیر آن هستند، معنا می یابند. محمود، شخصیت نقش اول مرد، در فضای مادی گری پس جنگ در اعتقادات مذهبی اش به شدت دچار تزلزل شده است و به

تنها چیزی که فکر می کند بهبود وضعیت اقتصادی و موقعیت طبقاتی اش است. او به محض بهبود نسبی وضعیت اقتصادی اش در جستجوی تنوع طلبی جنسی بر می آید و با سیما رابطه برقرار می کند. اما وقتی که احساس می کند، زندگی جنسی پنهانی اش مانع پیشرفت شغلی اش است در صدد بر می آید تحت هر شرایطی سیما را از زندگی اش حذف کند. محمود در طول فیلم کلیه ای روابط پنهانی اش با سیما را از چشم زنش دور می دارد و با او رو راست نیست. سیما، شخصیت نقش اول زن، از نظر شخصیتی یک زن مطلقه است که به دنبال تجربه مادری است و با دیدن محمود و مشاهده نگاه های اروتیکی که نسبت به وی دارد، تصمیم می گیرد که او را از آن خود کند. سیما از یک منظر همجنس محمود است؛ به طوری که او هم مثل محمود که با وی رو راست نیست، هویت واقعی و وضعیت طبقاتی اش را از محمود مخفی می کند. و یا همان طوری که محمود با زنش رو راست نیست، او با پدرش چنین برخوردی را دارد؛ به طوری که رابطه اش با محمود کاملاً به دور از چشم پدرش اتفاق می افتد. بنابراین، اتفاقات فیلم شوکران در فضای مادی گرایانه و دورویی رو به رشدی، معنا می یابند که دارد تبدیل به جریان قالب زمانه می شود تا ارزش های اخلاقی و سنتی جامعه ایرانی را در خود فرو برد.

ساختار ایدئولوژیک

نقد «مصلحت اندیشی کاسب کارانه» مهم ترین مقوله ی مطرح در ساختار ایدئولوژیک فیلم شوکران است. در این فیلم، فضای اجتماعی مصلحت اندیشانه ای که با اتمام جنگ و عملیاتی شدن سیاست های تعدیل اقتصادی در جامعه ایران شکل می گیرد، نقد می شود. در این فضای اجتماعی، نوعی زیست دوگانه بین زندگی خصوصی و زندگی اجتماعی شکل می گیرد که بنیان ارزش های اخلاقی جامعه را متزلزل می کند. چنین زیست دوگانه ای در زندگی محمود بوجود می آید که منجر به غیراخلاقی شدن وی و خودکشی یک انسان بی گناه و بی‌پناه می شود. در واقع در این فیلم، محمود، به عنوان شمایل قهرمانِ عصر مادی گری پس از جنگ به شدت تخریب و مورد نقادی قرار می گیرد. او به عنوان انسانی تصور می شود که وقتی پای مصلحت و منافع اقتصادی در میان باشد، از قربانی کردن ارزش های انسانی و اخلاقی هیچ شکی به خود راه نمی دهد.

«نقد مردسالاری» یکی دیگر از رمزگان ایدئولوژیک مطرح در فیلم شوکران است. سیما به عنوان قهرمان فیلم، قربانی فرهنگ مردسالاری موجود در جامعه اش است. او پدری

خشن و معتاد دارد که مواد مخدر مصرفی اش را با کار در بیمارستان تامین می کند، اما وقتی متوجه ارتباط سیما با محمود می شود، بدون کوچکترین گفتگو و دادن فرصتی به دخترش، وی را به خانه راه نمی دهد و او را تهدید به قتل می کند، که بعد از برخورد خشن پدر، نفرت و انتقام سراپای وجودش را فرا می گیرد که تصمیم به قتل محمود می گیرد و چون دستش به او نمی رسد، خودش را از بین می برد. یا عامل اصلی شکل گرفتن نفرت در سیما، مناسبات اجتماعی جامعه ای است که شناسامه به اسم پدر صادر می شود. اگر او می توانست بدون همکاری محمود، اقدام به اخذ شناسنامه برای فرزندش کند، سرنوشت دیگری غیر از خودکشی برایش رقم می خورد.

در فیلم شوکران نوعی نگاه انتقادی نسبت به «ازدواج موقت»، وجود دارد. ازدواج موقت در عصر تضعیف ارزش های اخلاقی برای افرادی چون محمود، این امکان را فراهم می‌کند که در کنار داشتن زن و بچه، زندگی اروتیک مخفیانه ای داشته باشند، بدون اینکه چندان تعهد قانونی برای آنها بوجود آید. به بیانی دیگر، ازدواج موقت در فیلم شوکران، همچون حفره تاریکی است که هم محمود و هم سیما را در درون خودش، می بلعد. محمود با پشت پا زدن به تعهدات اخلاقی اش، نسبت به سیما و فرزندش که در شکم اوست، از اخلاق تهی می شود، و سیما اقدام به خودکشی و محو خود از هستی می کند.

«تفوق خیر بر شر» رمزگان ایدئولوژیک دیگری است که در لایه زیرینِ شوکران نهفته است. هرچند در ظاهر امر، این ضد قهرمان فیلم یعنی محمود است، که زنده می ماند و قهرمان فیلم سیما، می میرد، اما مرگ واقعی نه از آن سیما، بلکه از آن محمود است هر چند ممکن است اصلاً متوجه این امر نشود. چون با مرگ سیما، برای او همه چیز تمام می شود، اما محمود مجبور است عمری با عذاب وجدان، بی اخلاقی و خیانت به زن دائمی اش، زندگی کند.

برای شکل گیری ساختار ایدئولوژیک فیلم شوکران، از رمزگان اجتماعی و فنی متعددی استفاده شده است که عمده ترین آنها در جدول شماره ی ۴ نشان داده شده اند.

جدول ۴. سطوح جهان اجتماعی و رمزهای اجتماعی، فنی وایدئولوژیک فیلم «شوکران»

سطوح جهانی اجتماعی	رمزگان متون سینمایی یا تلویزیونی
سطح نخست: واقعیت	رمزهای اجتماعی: سیاست های تعدیل اقتصادی پس از جنگ، روابط اجتماعی کاسب کارانه پس از جنگ، آشکارتر شدن آسیب های اجتماعی همچون اعتیاد و فحشا از ابتدای دهه هفتاد، ازدواج موقت، پوشش زنانه
سطح دوم: بازنمایی	رمزهای فنی: روایت غیرخطی، ریتم تند فیلم و کثرت نماها، ایجاز، رفتارها و گفتارهای اروتیک شخصیت زن، ستاره سالاری، دو رویی شخصیتی
سطح سوم: ایدئولوژی	رمزهای ایدئولوژیک: نقد مصلحت اندیشی کاسب کارانه، نقد مردسالاری، نقد ازدواج موقت، تفوق خیر بر شر

تحلیل کلی فیلم ها

ساختار روایی

جدول ۵. ساختار روایی سینمای عامه پسند ایران (۱۳۸۶-۱۳۷۶)

فیلم	روایتگری	ساختار روایتگری سه بخشی
آدم برفی	خواست مهاجرت به امریکا و انصراف از آن و بازگشت به ایران	۱. تدارک اخذ ویزای امریکا، ۲. تردید در مسیر انتخابی و ۳. عشق و بازگشت به ایران
مرد عوضی	تغییر اتفاقی هویت شخصی مخترعی فقیر به مدیر عامل یک کارخانه و پیامدهای آن	۱. کشف پودر لباشویی جدیدی توسط مخترعی فقیر، ۲ تغییر اتفاقی هویت شخصی مخترع و ۳. دچار بحران هویت شدن مخترع و ترک از طرف زنش
قرمز	فرو پاشی خانواده ناشی از سوءظن شوهر و قتل وی توسط زنش	۱. سوء ظن ناصر به زنش و ضرب شتم وی و در خواست طلاق از طرف زن، ۲. درخواست طلاق مجدد و شکنجه شدن زن و ۳. کشتن شوهر
شوکران	ازدواج موقت پنهانی مردی و تلاش وی برای خاتمه دادن آن به هر قیمتی	۱. شکل گیری رابطه جنسی پنهانی مرد، ۲. پشیمانی مرد از رابطه جنسی پنهانی و تلاش بر ای اتمام آن و ۳. پافشاری زن و انتقام از مرد
سگ کشی	ورشکستگی صوری مردی و سوء استفاده از زنش برای خریدن چک ها	۱. فراری دادن جواد و آمدن گلرخ به تهران، ۲. تلاش گلرخ برای رهایی شوهرش از زندان و ۳. رو دست خوردن گلرخ و رها کردن ناصر به کام مرگ
کلاه قرمزی	رسیدن از دست دادن و رسیدن مجدد به آرزویی کودکانه	۱. قبولی کلاه قرمزی و دریافت دوچرخه، ۲. از دست دادن دوچرخه و ۳. پیدا شدن دزد و دستیابی دوباره به دوچرخه
توکیو بدون	فراز و فرود عشق پسر فقیر و دختر پولدار	۱. عشق تصادفی محسن توکیو به ناهید، ۲. خواستگاری از ناهید و عصبانیت برادر و ۳. جلب رضایت برادر و ازدواج ناهید و محسن

مارمولک	فرار یک زندانی و به مسلک روحانی درآمدن وی و دستگیری مجددش	۱. دستگیری و فرار رضا مثقالی با لباس روحانی، ۲. در غالب امام مسجد در آمدن رضا به صورت تصادفی و ۳. پیدا شدن رضا توسط رییس زندان و دستگیری وی
مکس	دعوت اشتباهی از یک خواننده لسن آنجلسی و اخراج وی از ایران توسط ارگانی دولتی	۱. دعوت از مکس توسط ارگان دولتی فرهنگی، ۲. آمدن مکس به ایران و ۳. رو شدن شخصیت واقعی مکس و خروج وی از ایران
آتش بس	ازدواج، تنش و تفاهم مجدد دو جوان تحصیلکرده	۱. علاقه مندی، ازدواج و به هم ریختن زندگی مشترک سایه و یوسف، ۲. آشنایی تصادفی سایه و یوسف با یک روانشناس و آگاه شدن از سویه های پنهان شخصیت شان و۳. عمل به توصیه های روانشناس و به تفاهم رسیدن سایه و یوسف

همان طوری که در جدول شماره ی ۵ مشاهده می شود، فیلم های عامه پسند ایرانی، از ساختار روایی خطیِ سه بخشی برخوردارند. یعنی کارکردها و کنش هایی که روایت را شکل می دهند، در منطقی خطی، که هر از چند گاهی توسط فلاش بک ها قطع می شود، سازمان یافته اند. این منطق، همان منطق رایج در فیلم های کلاسیک هالیودی است که در مباحث سینمایی، به عنوان ساختار روایی غربی شهرت دارد که به عنوان مثال متفاوت از ساختار روایی غیر خطی رایج در سینمای عامه پسند هند است. در منطق غیر خطی سینمای هند، در کنار روایت اصلی، روایت های متعدد فرعی وجود دارد که روایت اصلی را در بر گرفته اند و به نوعی قوام دهنده آن هستند. روایت خطی حاکم بر فیلم های عامه پسند ایرانی، با جرح و تعدیلاتی، منطبق بر منطق سه مرحله ای حاکم بر روایت است که ارسطو آنرا مطرح نمود و هنوز در مطالعات روایتی مطرح است. بر اساس منطق سه مرحله ای، در هر روایتی، در آغاز موقعیتی آرام وجود دارد، سپس این موقعیت دچار آشفتگی می شود و در پایان موقعیت آرام دیگری شکل می گیرد (مارتین، ۱۳۸۲: ۵۸). مهم ترین تفاوت منطق روایت ایرانی با منطق سه مرحله ای ارسطو، در مرحله اول مشاهده می شود. به طوری که در برخی از فیلم های مورد مطالعه، از جمله فیلم قرمز، تنش و کشمکش از همان موقعیت آغازین شروع شده است، در مرحله دوم به اوج خودش می رسد و در واپسین مرحله فروکش می کند.

تم ها و وارسیون ها

مهاجرت به غرب، تغییر هویت و بازگشت مجدد به هویت قبلی در «آدم برفی»، از دست دادن هویت شخصی، پول پرستی و تبعیض در «مردعوضی»، مطالبه استقلال فرهنگی و اجتماعی زنان امروزی و تنهایی و بی‌کسی شان در «قرمز»، سقوط اخلاقی آدم های ظاهراً اخلاقی، دورویی، ازدواج موقت مردان متاهل. توع طلبی جنسی آدم های نوکیسه در «شوکران»، عقل سوداگرانه، دورویی، بی قانونی، بی هنجاری قلب ومسخ ارزش ها، تظاهر، دروغ، ریا، بی اعتمادی مفرط متقابل، محو حوزه های خصوصی، استبداد، محو نظم اجتماعی، نگاه ابزاری به زن در «سگ کشی»، شکاف طبقاتی، آرزوهای کوچک و دست نیافتنی کودکان فقیر در «کلاه قرمزی»، عشق پسر فقیر به دختر پولدار و مخالفت برادر، ایستادن خواهر عاشق جلوی روی برادر و پافشاری بر عشق اش، عشق بیمارگونه برادر به خواهر و ترس بابت از دست دادن وی بعد از ازدواج، غرایز جنسی و عاطفی زنان در «توکیو بدون توقف»، زندگی آشکار و پنهان روحانیون، زندگی آشکار و پنهان مجرمین، فرهنگ جوانان، فروکش کردن ارزشهای ایدئولوژیک در جامعه ایران، مشکلات والدین با نسل جوان در «مارمولک»، تضاد فرهنگ ایران و آمریکا، تفاوت سطوح رسمی و غیررسمی جامعه، شکاف بین ساحت سیاست و جامعه در «مکس» و توقعات زنان جوان و متجدد از زندگی مشترک، ریشه دار بودن فرهنگ مردسالاری در جامعه ی ایران، پوشش های مدرن زنانه و حساسیت مردان سنتی، ناکامی های کودکی و تدوام تاثیرات مخرب آنها در دوران جوانی و بزرگسالی در «آتش بس»، مهم ترین تم ها و واریسیون های مطرح هستند.

بنابراین، مقوله های سنت و تجدد، بنیادی ترین تم های مطرح در فیلم های مورد مطالعه هستند که در هر فیلمی به فراخور مضمون و موقعیت، صورت خاصی به خود می گیرند. در فیلمی چون آدم برفی، تجدد در قالب مهاجرت به امریکا تجلی می یابد و سنت در قالب رها نکردن ارزش های سنتی ایرانی و بازگشت به ایران؛ اما در فیلمی چون قرمز، تجدد در قالب مبارزه برای حفظ هویت اجتماعیِ زن و استقلال اقتصادی تجلی می یابد و سنت در قالب محدود نمودن زن در اندرون خانه و تمکین به خواست های مرد. بنابراین، می توان گفت که سینمای عامه پسند ایران، به لحاظ تماتیک، روایتگر مسائل بحرانی و ملتهب اجتماعی است که برخاسته از چالش مابین سنت و تجدد در جامعه ایرانی هستند.

علاوه بر این، سینمای فوق، دلبستگی بیشتری به تجدد دارد و سویه های سرکوبگرانه سنت- به معنای اجتماعی اش- را با زبانی الکن به تصویر می کشد.

بازنمایی طبقاتی

طبقه متوسط شهری و طبقه پایین شهری در «آدم برفی»، طبقه متوسط شهری، طبقه پایین شهری و طبقه مرفه شهری در «مرد عوضی»، طبقه متوسط شهری و طبقه پایین شهری در «قرمز»، طبقه متوسط شهری رو به رشد در «شوکران»، طبقه متوسط شهری و طبقه بورژوا در «سگ کشی»، طبقه متوسط شهری، طبقه مرفه و طبقه پایین شهری در «کلاه قرمزی»، طبقه مرفه و طبقه پایین شهری در «توکیو بدون توقف»، طبقه متوسط شهری و طبقه پایین شهری در «مارمولک»، طبقه متوسط شهری و طبقه پایین شهری در «مکس»و طبقه متوسط شهری و طبقه خرده بورژوا «آتش بس»، مهم ترین بازنمایی های طبقاتی مطرح هستند.

بنابراین با تنوعی که در بازنمایی طبقاتی فیلم های مورد مطالعه وجود دارد، ارائه ی تحلیلی طبقاتی از آنها دچار همان آشفتگی های می شود که به هنگام تحلیل طبقاتی جامعه ایرانی، پیش می آیند، در واقع از آنجایی که در جامعه ایرانی، شکاف طبقاتی یکی از شکاف های مطرح در آن در کنار شکاف هایی چون، شکاف های ایدئولوژیکی، جنسیتی و. . . است، که به شدت در هم تنیده شده اند، چندان تحلیل های مشخص طبقاتی نمی توان از آن ارائه نمود. با وجود این، و با مقداری تسامح می توان گفت، تمامی طبقات جامعه ایرانی در سینمای عامه پسند ایران بازنمایی می شوند، ولی محوریت از آن طبقه متوسط است که در اکثریت فیلم ها، مشاهده می شود. در واقع سینمای عامه پسند ایران، در دوره ی مورد بررسی، هم دغدغه هایش متاثر از طبقه متوسط شهری اند و جهت گیرهایی که نسبت به دغدغه های فوق دارد.

مکان ها و فضاهای اجتماعی

خیابان، کافه، هتل، برج، سفارت، آرایشگاه، اتومبیل در «آدم برفی»، خیابان، کافه، هتل، برج، کارخانه، آپارتمان، اتومبیل در «مرد عوضی»، خیابان، آپارتمان، دادگاه، زیر زمین، اتومبیل در «قرمز»، خانه، خیابان، کارخانه، بزرگراه، بیمارستان، رستوران، اتومبیل در «شوکران»، آپارتمان، شرکت، خیابان، فرودگاه، هتل، اتومبیل در «سگ کشی»، آپارتمان، شرکت، خیابان، فرودگاه، هتل، اتومبیل در «کلاه قرمزی»، ویلا، کارخانه، خیابان، هتل،

بیمارستان، فرودگاه، رستوران در «توکیو بدون»، زندان، خیابان، قطار، مسجد، روستا، کافه، اتومبیل در «مارمولک»، اداره، خیابان، هتل، فرودگاه، رستوران، زمین فوتبال، اتومبیل در «مکس» و مطب، خیابان، شرکت، برج، کارخانه، اتومبیل در «آتش بس»، مهم ترین مکان ها و فضاهای اجتماعی، مطرح هستند. بنابراین، تمامی فیلم های مورد مطالعه، فیلم هایی شهری هستند که مکان ها و فضای مدرنی چون، خیابان، هتل، آپارتمان، اتومبیل و. . . اتفاق می افتند. به جزء فیلم مارمولک، در هیچ فیلمی، نشانی از روستا و فضاهای روستایی مشاهده نمی شود.

تقابل های شخصیتی و ارزشی

مرد/ زن، ایران/ امریکا و سنت/ مدرنیته در «آدم برفی»، بی پولی/ ثروت و فقیر/ غنی در «مرد عوضی»، سنت/مدرنیته، فرهنگ/ پول، خانواده/کار، استقلال/ وابستگی و عشق/ نفرت در «قرمز»، عشق/ نفرت، وفاداری/ خیانت، زندگی خصوصی/ زندگی عمومی و ازدواج دائمی/ ازدواج موقت در «شوکران»، فرهنگ/ بازار، روشنفکر/ بازاری، فرهنگ/ بی فرهنگی و خیر/ شر در «سگ کشی»، طبقه پایین/ طبقه بالا، فقدان/ وفور، صمیمیت/ رقابت و خیر/ شر در «کلاه قرمزی»، تعصب/ تساهل، برادر/شوهر، خواهر/داماد و سنت/مدرنیته در «توکیو بدون»، زندگی رسمی/ زندگی غیررسمی، دین اجباری / دین دلبخواهی، زندانبان/ زندانی و خلافکاران/ ماموران قانون در «مارمولک»، ایران/ امریکا، فرهنگ رسمی/فرهنگ غیررسمی، موسیقی کافه ای/ موسیقی روشنفکری بزرگسالان/ جوانان، زندگی خصوصی/ زندگی عمومی و سنت/ مدرنیته در «مکس»، سنت/ تجدد، غیرت/ بی غیرتی، آزادی/ خانه‌نشینی، مردسالاری/ تساوی زن و مرد و عشق/ تنفر در «آتش بس»، مهم ترین تقابل های شخصیتی و ارزشی هستند. بنابراین، سینمای عامه پسند ایران در دوره مورد مطالعه، مبتنی بر تقابل های شخصیتی و ارزشی دوگانه ای است که در واقع سازنده خمیر مایه آن هستند. تقابل های دوگانه فوق که دامنه وسیعی داشته از تقابل مرد/ زن گرفته تا تقابل ازدواج دائمی/ ازدواج موقت، روایت گر تقابل اسطوره ای خیر و شر هستند که به نوعی شاه کلیدِ سینماهای عامه پسند کشورهای مختلف، البته با شدت و ضعف های متفاوتی، است. در تقابل خیر و شر، مصادیق خیر بر شر که در فیلم های مختلف مقوله های مختلفی هستند، غالب می شوند.

تیپ ها و خصوصیات شخصیتی، اخلاقی و جسمانی

مرد تحول خواه مانده در سنت (عباس)، که از نظر شخصیتی، ساده دل و معتقد به ارزش هایی چون مردانگی و صداقت است، از نظر اخلاقی، متعهد به ارزش های اخلاقی و از نظر جسمانی، چاق، دارای صورتی گرد و تراشیده و دارای سبیل است، مهم ترین تیپ «آدم برفی» است. مخترع فقیر تحول خواه(خسرو)، که از نظر شخصیتی، غرق در امور علمی و بی تفاوت به داشتن درآمد بالا، از نظر اخلاقی، متعهد به خانواده و از نظر جسمانی، بلند قد با ریش های فانتزی و لباس هایی ژولیده، و مدیر عامل ورشکسته (داریوش)، از نظر شخصیتی، غرق در امور اقتصادی و کاری و وقت نگذاشتن برای زنش، اقتدارگرا در خصوص کارگران و زیردستانش، از نظر اخلاقی، پایبند به خانواده و دوستدار بچه، راستگو و از نظر جسمانی، کوتاه قد با صورتی تراشیده و لباس هایی شیک و رسمی، مهم ترین تیپ های «مردعوضی» هستند. زن جسور متجدد و دنبال هویت فعال اجتماعی (هستی)، از نظر شخصیتی، جسور، اجتماعی و به دنبال حفظ موقعیت شغلی و اجتماعی اش، از نظر اخلاقی، پایبند به خانواده و دوستدار بچه، راستگو، از نظر جسمانی، زن جوان زیبا و بلند قد و لاغر اندام، با صورتی استخوانی و جدیّ، با لباسی مدرن و شبه مردانه و مرد سنتی نوکیسه (ناصر)، از نظر شخصیتی، روانجور، شکاک، نوکیسه و مخالف فعالیت اجتماعی زن، از نظر اخلاقی، پایبند به ارزش های سنتی مردانه و از نظر جسمانی، بلند قد و لاغر اندام، با صورتی استخوانی و جدیّ، مهم ترین تیپ های «قرمز» هستند.

زن جسور اجتماعی به دنبال تکیه گاه (سیما)، از نظر شخصیتی، جسور، اجتماعی و تنها که به دنبال تکیه گاهی می گردد، از نظر اخلاقی، دو رو و به دنبال تجربه ی مادری، از نظر جسمانی، زن جوان زیبا و بلند قد و لاغر اندام، با صورتی استخوانی و جدیّ، با لباسی مدرن و شبه مردانه و مرد تنوع طلب جنسی و مصلحت اندیش (محمود)، از نظر شخصیتی، قدرت طلب و تنوع طلب، از نظر اخلاقی، چشم چران و دو رو و از نظر جسمانی، بلند قد و لاغر اندام، با صورتی استخوانی و دارای سبیل، مهم ترین تیپ های «شوکران» هستند. زن روشنفکر و جسور (گلرخ)، از نظر شخصیتی، فرهنگ دوست و جسور، از نظر اخلاقی، پایبند به ارزش های اخلاقی، بیزار از گرایشات مادی گرایانه و پول پرستانه، از نظر جسمانی، بلند قد و لاغر اندام، با صورتی استخوانی و جدیّ، مهم ترین تیپ «سگ کشی» است. زن جسور و فعال(نرگس)، از نظر شخصیتی، فعال و با عزت نفس بالا، از نظر اخلاقی، پایبند به خانواده

و دوستدار بچه و از نظر جسمانی، زن جوان زیبا و بلند قد و لاغر اندام، با صورتی استخوانی و جدیّ، با لباسی مدرن و شبه مردانه، مهم ترین تیپ «کلاه قرمزی و سروناز» است. زن جسور و فعال (ناهید)، از نظر شخصیتی، زن جسور و عاشق که می خواهد خودش شریک زندگی اش را انتخاب کند، از نظر اخلاقی، پایبند به خانواده و از نظر جسمانی، جوان زیبا و لاغر اندام، با صورتی گرد و شوخ، با لباسی مدرن و شبه مردانه، مهم ترین تیپ «توکیو بدون توقف» است.

سارق حرفه ای به لباس روحانیت درآمده (رضا مثقالی)، از نظر شخصیتی، دزدی زیرک و فرصت طلب که رفته رفته به دلیل موقعیتی که در آن قرار می گیرد، به ظاهر اصلاح و مذهبی می شود، از نظر اخلاقی، بی اعتقاد به قانون و ارزش های اخلاقی که به مرور اخلاقی می شود از نظر جسمانی، میانسال، قد کوتاه و نسبتاً چاق، با صورتی گرد و چاق و زندانبان اقتدار گرا (مجاور) از نظر شخصیتی، عقده ای، اقتدار گرا، بی احساس و از خود راضی، از نظر اخلاقی، خشک مقدس معاب و از نظر جسمانی، میانسال، بلند قد، ریشو و با چهره ای سرد و خشن، مهم ترین تیپ های «مارمولک» هستند. مدیر زن میانسال و مادر (خانم گوهری)، از نظر شخصیتی، زن بیوه ی میانسالی که نیازهای زنانه اش را سرکوب نموده و خودش را در حرفه اش کاملاً غرق کرده است و با سبک زندگی پسر جوان اش کاملاْ مخالف است، از نظر اخلاقی، متعهد به شوهر مرده، از نظر جسمانی، میانسال، غیرجذاب، صورتی جاافتاده و بدون آرایش با مانتویی بلند و کشاد، بدون چادر، سبزه و جوان مد روز و تحول خواه (پسر خانم گوهری)، از نظر شخصیتی، پسر جوان به خسته از فرهنگ حاکم در جامعه و شیفته ی غرب، از نظر اخلاقی، بی اعتقاد به ارزش های عرفی جامعه ی ایرانی و از نظر جسمانی، بلند قد و خوش تیپ، با صورتی روشن و ریشی پروفسوری، موهای فشن، مهم ترین تیپ های «مکس» هستند. زن متجدد جسور (سایه)، از نظر شخصیتی، زن جسور و با اعتماد به نفس بالا که نمی خواهد به هیچ وجه قبول کند که فعالیت های اجتماعی اش را به دلیل خواست های شوهرش کنار بگذارد و همچون یک کدبانو در خانه فقط به رفت و روب و آشپزی بپردازد، از نظر اخلاقی، متعهد به شوهر و متمایل به داشتن روابط سالم با مردان، از نظر جسمانی، جوان قد بلند و خوشگل، با صورتی آرایش شده، با شلوار جین تنگ و پیراهن کوتاه و مرد سنتی به ظاهر متجدد (یوسف)، از نظر شخصیتی، بدبین و شکاک نسبت به معاشرت های اجتماعی زنش و معتقد به نقش

های سنتی زنانه، از نظر اخلاقی، متعهد به زنش و متعصب نسبت به نگاه های دیگران به زنش و از نظر جسمانی، بلند قد و خوش تیپ، با صورتی تراشیده و موهای بلند، با پوششی مدرن متشکل از شلوار جین و تی شرت، مهم ترین تیپ های «آتش بس» هستند.

بنابراین، همان طوری که از توصیف مهم ترین تیپ های مطرح در فیلم های مورد مطالعه بر می آید، در آنها تیپ های متعددی با خصوصیات شخصیتی، اخلاقی و جسمانی ویژه ای مشاهده می شوند. اما عمده ترین تیپ های مطرح، زنان و مردان جوانی هستند که به شدت به دنبال تغییر شرایط زندگی شان در راستای زندگی مدرن تر و فعال تری، هستند و غالب ترین تیپ از آن زنِ متجددِ تحول خواه با شخصیتی جسور و اعتماد به نفس بالا، اخلاقی و با جسمی زیبا و لباسی تن نما و مدرن است، که با فرهنگ مردسالار حاکم بر جامعه ایرانی به شدت مبارزه می کند و به دنبال دست و پا کردن زندگی متفاوت تری از زنان سنتی و به اصطلاح خانه دار است که هویت شان در هویت شوهرشان مستحیل گشته است. این تیپ حداقل در شش فیلم مورد مطالعه، تیپ اصلی و محوری است.

دلالت های ایدئولوژیک

نفی غرب گرایی و بازگشت به خویشتن، تحقیر فرهنگ امریکایی، سنت گرایی و نوستالوژی نسبت به ارزش های سنتی ایرانی، مرد سالاری، شکست نیروها و علایق منفی از نیروها و علایق مثبت در «آدم برفی»، نقد شکاف طبقاتی، نقد پول پرستی، نقد مناسبات ناسالم اجتماعی همچون زیرآب زدن، دو رویی و وضعیت بحرانی بیمارستانها در «مرد عوضی»، نقد مردسالاری، نقد قوانین طلاق، نقد طبقات نوکیسه و پیروزی خیر بر شر در «قرمز»، نقد مصلحت اندیشی کاسب کارانه، آسیب های اجتماعی (فحشا، اعتیاد)، ازدواج موقت، قدرت مداری، هنجار گریزی و تفوق خیر بر شر در «شوکران»، نقد مادی گرایی و عقل ابزاری سوداگرانه، نقد دورنگی و دروغ، نقد فرو پاشی سرمایه اجتماعی و اعتماد، نقد نگاه ابزاری نسبت به زنان و پیروزی خیر بر شر در «سگ کشی»، نقد شکاف طبقاتی، نقد اقتدارگرایی، ستایش احساس مادری زن و پیروزی نیروهای خیر بر نیروهای شر در «کلاه قرمزی»، نقد برادر سالاری، نقد سرکوب غرایز جنسی، پیروزی منطق بر بی منطقی در «توکیو بدون»، نقد دینداری اجباری و دولتی، نقد قشری گری مذهبی و عامه مردم، معنویت گرایی و پیروزی خیر بر شر در «مارمولک»، نقد ضمنی نظم حاکم بر جامعه، نقد تفکر ابزاری، نقد شکاف مابین ساحت رسمی و غیررسمی جامعه و نقد گروه های فشار در

«مکس»، نقد توأمان مردسالاری و زن سالاری افراطی در «آتش بس»، مهم ترین دلالت های ایدئولوژیک مطرح هستند.

بنابراین، جنبه های نقادانه متعددی در فیلم های مورد مطالعه مطرح شده است، از نقد مردسالاری گرفته تا نقد سرکوب غرایز جنسی. اما به طور کلی می توان گفت که نقد سویه های سرکوبگرانه و آسیب شناسانه سنت و تجدد، مهم ترین دغدغه های ایدئولوژیک مطرح در فیلم های مورد مطالعه، هستند. در این فیلم ها، تلاش می شود که در مقابل رویکردهای ایدئولوژیکی چون سنت گرایی و مدرنیسم افراطی، نوعی ایدئولوژی که تلفیقی از سنت و مدرنیسم، باشد، تبلیغ شود.

نتیجه گیری

ساختارهای روایی و ایدئولوژیک سینمای عامه پسند ایران در دوره ده ساله ۱۳۷۶تا ۱۳۸۶ نشان می دهند که، سینمای عامه پسند ایران هم در سطح روایی و هم در سطح ایدئولوژیک، روایت گر تغییرات فرهنگی و اجتماعی است که جامعه ایرانی در این دوره تاریخی موسوم به «دوره اصلاحات» تجربه می کند. این موضوع امری کاملاً مورد انتظار است. چون همان طوری که در بخش رویکرد نظری مقاله مطرح شد، سینما به مثابه ی شکلی از فرهنگ به طرز جدایی ناپذیری به ساختار اجتماعی مربوط می شود و فقط در چارچوب آن ساختار و پیشینه اش توضیح پذیر است و همچنین ساختار اجتماعی از جمله به وسیله معانی ای که فرهنگ می سازد، به طرز متناظری حفظ می گردد.

سینمای عامه پسند ایران از نیمه دوم دهه هفتاد، متاثر از فضای سیاسی و اجتماعی که مهم ترین نمودش پدیده ی دوم خرداد ۱۳۷۶ است، به روایت «خواست تغییری» می پردازد که نمودی آشکار و روزافزون در جامعه دارد و در پدیده هایی چون مبارزه زنان با کلیشه های جنسیتی، حضور گسترده تر و راحت تر زنان در اماکن عمومی، تغییر سبک زندگی و نوع پوشش نوجوانان و جوانان، نقد سبک زندگی و پوشش رسمی، تغییر الگوی روابط جنسیتی، بحران روابط زن و شوهر، گسترش موسیقی های سبک غربی و. . . ، ظهور می یابد. مضامین و تم های مطرح در فیلم های مورد بررسی، بازنمایی پدیده های فوق را به خوبی نشان می دهند. به عنوان مثال، در فیلم «آدم برفی» که اولین فیلم مورد بررسی است و در سال ۱۳۷۶ اکران می شود، خواست تغییر به خوبی، در غالب پدیده مهاجرت

ایرانیان به غرب از راه ترکیه، بازنمایی می شود. هر چند نفی غرب گرایی و بازگشت به خویشتن و تحقیر فرهنگ امریکایی، مهم ترین رمزگان ایدئولوژیک آدم برفی هستند، ولی رمزگان فوق برای نکوهش میل وافر ایرانیان برای مهاجرت به غرب و به خصوص امریکا، مطرح می شوند. آنها فکر می کنند خواست تغییر مطلوب شان در ایران عملی نیست و تنها با رسیدن به غرب است، که تحقق می یابد. و یا در فیلم «آتش بس» که آخرین فیلم مورد بررسی است، مهم ترین مضمون، توقعات زنان جوان و متجدد از زندگی مشترک است، که نمی خواهند همچون زنان نسل های گذشته صرفاً مشغول خانه داری باشند؛ بلکه می خواهند همچون مردان، زندگی اجتماعی فعالی داشته و در حرفه شان، پیشرفت کنند.

هرچند سینمای عامه پسند ایران از ۱۳۷۶ تا ۱۳۸۶، روایتگر مسائل و بحران های جامعه ایرانی با محوریت خواست تغییر مبتنی بر مدرنیسم است، اما رویکرد ایدئولوژیکی ویژه ای را نسبت به آن اتخاذ می کند. در واقع مهم ترین رمزگان ایدئولوژیک سینمای عامه پسند ایران در این دوره، نقد همزمان سویه های سرکوبگرانه و آسیب شناسانه سنت و مدرنیسم است. یعنی به رغم اینکه، سویه های سرکوبگرانه وجوه سنتی و عرفی جامعه ایرانی، مورد نقادی قرار می گیرند، ولی تجویزی مطلق از مدرنیسم صورت نمی گیرد؛ بلکه وجوه افراطی و آسیب شناسانه مدرنیسم هم شدیداً نقد می شوند. بنابراین، می توان گفت که سینمای عامه پسند ایران در این دوره، با بازنمایی ویژه ای که از سنت و مدرنیسم ارائه می دهد، می خواهد که نوعی مدرنیسم بومی شده را که خیلی از ارزش های سنتی جامعه ایرانی را در خود داشته باشد، در ذهنیت ایرانیان، شکل دهد تا آنها از چنین منظری در خصوص سنت و مدرنیسم، قضاوت کنند.

با در نظر گرفتن رویکرد ایدئولوژیک سینمای عامه پسند ایران در دوره مورد بررسی، می توان مطرح نمود که جایگاه این سینما، در میان نیروهای هژمونیک و مقاومت مطرح در جامعه ایرانی، جایگاهی بینابینی است. یعنی، اگر نیروهای هژمونیک و مقاومت به ترتیب متناظر بر مقوله های سنت و مدرنیسم، باشند، این سینما تاجایی مدافع مدرنیسم است که احساسات نیروهای اجتماعی سنتی و مذهبی که عمده ترین پایگاه اجتماعیِ نظام جمهوری اسلامی هستند را جریحه دار نکند، و تاجایی از سنت دفاع می کند که بتوان منطق و یا کارکردی برای آن در عصر حاضر، یافت و نیروهای اجتماعی مدرن و تا حدودی منتقد نظام سیاسی را از خود نراند. وضعیت متناقض فوق که حاکم بر سینمای عامه پسند ایران است،

می تواند متاثر از عواملی چون سیاست های سینمایی نظام، نوع تماشاگران سینمای عامه پسند ایران و نیز اقتصاد سینمای ایران، باشد.

سینمای عامه پسند ایران در دوره مورد بررسی، در سطح روایی هم، بیانگر مدرنیسم بومی شده است؛ به طوری که، هرچند از نظر روایی از ساختار روایی خطیِ سه بخشی فیلم های مدرن هالیودی تقلید می کند و داستان فیلم در فضاهای اجتماعی مدرن شهری همچون خیابان، هتل، آپارتمان، اتومبیل و. . . اتفاق می- افتد، ولی در پوشش و روابط جنسیتی، ملاحظات سنتی تا حدود زیادی رعایت می شود. زنان هرچند لباس های مدرن و بعضاً تن نمایی به تن دارند، ولی هیچ جای بدن شان عریان نیست. و یا هر چند زن و شوهرها در کنار یکدیگر هستند، ولی با یکدیگر دست نمی دهند، رو بوسی نمی کنند و روابط آشکار جنسی ندارند.

منابع

- استریناتی، دومینیک (۱۳۷۹) مقدمه ای بر نظریه های فرهنگ مردمی، ترجمه ثریا پاک نظر، تهران: گام نو.

- استوری، جان (۱۳۸۲) مطالعات فرهنگی دربارهء فیلم های عامّه پسند، ترجمه حسین پاینده، فصلنامه ارغنون، شماره ۲۳.

- استوری، جان(۱۳۸۳) جهانی شدن وفرهنگ عامه، ترجمه حسین پاینده، فصلنامه ارغنون، شماره ۲۴.

- اُمون، ژک و ماری، میشل (۱۳۸۵) تحلیل فیلم، ترجمه علی هاشمی، مشهد: انتشارات سیاه و سفید.

- بِنت، اندی (۱۳۸۶) فرهنگ و زندگی روزمره، ترجمه لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان، تهران: اختران.

- جانسون، لزلی(۱۳۸۷) منتقدان فرهنگ، ترجمه ضیاء موحد، تهران: طرح نو.

- فیسک، جان (۱۳۸۰) فرهنگ تلویزیون، ترجمه مژگان برومند، فصلنامه ارغنون، شماره ۱۹.

- فیسک، جان (۱۳۸۱) فرهنگ و ایدئولوژی، ترجمه مژگان برومند، فصلنامه ارغنون، شماره ۲۰.

- فیسک، جان (۱۳۸۶) درآمدی بر مطالعات ارتباطی، ترجمه مهدی غبرایی، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه ها.

- مارتین، والاس (۱۳۸۲) نظریه های روایت، ترجمه محمد شهبا، تهران: انتشارات هرمس.

- میلنر، آندرو و براویت، جف (۱۳۸۵) درآمدی بر نظریه های فرهنگی معاصر، ترجمه جمال محمدی، تهران: ققنوس.

- وبستر، راجر (۱۳۸۷) روایت و زبان، ترجمه محبوبه خراسانی: سایت انتشارات سوره مهر.

-Fiske, john (1994) Television Culture , London and New York: Routledge.

-Hall, J. and Neitz, M. and Battani (2003) Sociology on Culture, London and New York: Routledge.

-Storey, John (1993) Cultural Theory and Popular Culture, London and New York: Harvester Wheatsheaf