معرفی روش شناسایی درونمایه‌های فیلم‌های داستانی بر اساس سازه‌های روایی آنها\*

حسین یزدانشناس[[1]](#footnote-1)، دانشجوی دکتری پژوهش هنر

سیدمحسن هاشمی، دانشیار دانشگاه هنر

## چکیده

مطالعة فیلم‌های سینمایی برای به دست آوردن و بحث دربارة درون‌مایه‌های آنها که اغلب در چارچوب روش‌شناسی کیفی به انجام می‌رسد، همواره با این مشکل مواجه است که استخراج آنچه در فیلم آمده بیشتر به دقّت و سلیقة پژوهشگر وابسته است و با تغییر شرایط مشاهده، نتایج آن می‌تواند تغییرات بسیاری داشته باشد. داشتن چارچوبی برای مطالعة محتوای فیلم‌ها علاوه بر اینکه بر اساس پشتوانه‌های نظری به مطالعة آنها نظم و انسجام لازم را می‌دهد، باعث می‌شود با تغییر شرایط مشاهده نتایج آن کمتر تغییر کند و از این رو داده‌های حاصل دارای اعتبار و پایایی بیشتری باشند.

درون‌مایه، مفهومی در نقد ادبی است که سابقة چندصد ساله در ادبیات نمایشی دارد و در آغاز قرن بیستم در آثار فرمالیست‌های روس بازتعریف شد و کاربردهای تازه‌ای پیدا کرد. روایت فیلم، سرچشمة درون‌مایه‌های آن است؛ ولی از آنجا که فیلمسازان اغلب می‌کوشند آنچه را در پس ذهن‌شان قرار دارد، در لفافه بیان کنند، فهم درون‌مایه از روایت چندان کار ساده‌ای نیست. در این پژوهش روشی برای تحلیل درون‌مایة فیلم‌های داستانی براساس سازه‌های روایی آنها شامل پی‌رنگ و شخصیت‌پردازی معرفی شده است. نتیجه اینکه با به‌کارگیری این روش استخراج درون‌مایه‌ها و دست یافتن به معانی ضمنی و نمادین آنها به صورتی روشمند و سازمان‌یافته ممکن می‌شود.

**واژه‌های کلیدی:** درون‌مایه، تحلیل کیفی، تحلیل گفتمان، فیلم سینمایی، سینمای ایران

## 1. مقدّمه

زندگی روزمرّة ما متأثّر از فیلم‌های سینمایی است؛ کالاهایی رسانه‌ای که از ترکیب تصویر متحرّک و صدا ساخته شده‌اند و به سبب شباهتی که به میدان ادراکی واقعی ما دارند، توهمی از واقعیت بسیار نزدیک به اصل آن ایجاد کرده‌اند و در طی حدود صد سال روزبه‌روز بر نفوذشان در زندگی انسان‌ها افزوده شده است. فیلم‌ها همان‌قدر که در عرصة دریافت و اثرگذاری آسان‌یاب هستند و ساده می‌نمایند در عرصة تحلیل و بررسی دشواریاب‌اند و پیچیده می‌نمایند.

محقّقان و تحلیلگران اجتماعی فیلم‌های سینمایی را به‌مثابة اسناد چندرسانه‌ای مورد بررسی قرار می‌دهند تا اطلاعاتی دربارة برساخت اجتماعی واقعیت به دست دهند. تحلیل این اسناد چندرسانه‌ای از این جهت که حاوی اطلاعات زیادی دربارة زندگی اجتماعی ما هستند، اهمّیت ویژه‌ای دارند. از آنجا که فیلمسازان برای اینکه بتوانند آثاری تولید کنند که قبول عام یافته و از سوی مخاطب پذیرفته شود به ناچار به متن جامعه مراجعه می‌کنند، این آثار بازتاب‌دهندة اطلاعات مهم و مفیدی از جامعه‌ای که در آن تولید شده‌اند، هستند. بنابراین، تحلیل دقیق و روشمند آثار سینمایی اطلاعات وثیق و ارزشمندی از ساخت جامعه به دست خواهد داد.

## 2. پیشینه

از آنجا که تحلیل فیلم‌های سینمایی به‌منزلة منبع دانش اجتماعی همواره مورد توجه محقّقان علوم اجتماعی بوده‌، روش‌های گوناگونی برای استخراج اطلاعات از آنها پیشنهاد شده است. فلیک معتقد است این فیلم‌های سینمایی و آنچه را به نمایش می‌گذارند، می‌توان در سطوح مختلف معنایی تفسیر کرد. وی به نقل از (دنزین، 2004) دو نوع خوانش واقع‌گرایانه و خوانش ویرانگر را از هم تفکیک می‌کند و می‌نویسد: «قرائت‌های واقع‌گرا فیلم را توصیف صادقی از یک پدیده می‌دانند که می‌توان معنای آن را (به طور کامل) از طریق تحلیل مفصّل محتوا و جلوه‌های صوری آن تصاویر آشکار کرد. این تفسیر از فیلم در خدمت اعتبار بخشیدن به ادعای صدق است که فیلم دربارة واقعیت مطرح می‌کند» (فیلک، 1391: 266) وی ادامه می‌دهد که کانون توجه تفسیر ویرانگر این واقعیت است که نظر شخصی مؤلّف و مفسّر دربارة واقعیت بر تفسیر آن فیلم تأثیر می‌گذارد. به باور او تفاسیر مختلف، تحلیل داده‌ای فیلم را تحت تأثیر خود قرار می‌دهند (همان: 266). با این حساب همة انواع تفسیر یا قرائت فیلم را می‌توان در پیوستاری از خوانش واقع‌گرا تا خوانش ویرانگر در نظر گرفت.

### 1-2 روش مقدّماتی دنزین

فلیک مدلی چهار مرحله‌ای از دنزین را برای تحلیل فیلم مطرح می‌کند؛ در مرحلة نخست، فیلم به‌مثابة یک کل در نظر گرفته می‌شود و برداشت‌ها، پرسش‌ها و شبکه‌های معنایی آشکار می‌شوند. در مرحلة دوم، پس از فرمول‌بندی پرسش‌هایی که مد نظر محقّق است، از صحنه‌های کلیدی برای نگارش پاسخ این پرسش‌ها یادداشت‌برداری می‌شود. در مرحلة سوم، صحنه‌های منفرد و سکانس‌ها تحلیل خُرد ساخت‌یافته[[2]](#footnote-2) می‌شوند؛ نتیجة این تحلیل، شبکه‌های معنایی و توصیف ‌های جزئی است از آنچه در این گزیده‌ها به نمایش درآمده‌اند. سرانجام در مرحلة چهارم، هنگام پاسخ دادن به پرسش‌های تحقیق، تمام فیلم برای یافتن شبکه‌های معنایی جست‌وجو می‌شود، قرائت‌های واقع‌گرا و ویرانگر از فیلم با یکدیگر مقابله می‌شوند و تفسیر نهایی تدوین می‌شود (فلیک، 1391: 267). فلیک خودش در ادامه، مشکلات استفاده از این روش را گزینش و تفسیر برمی‌شمارد؛ اینکه کدام فیلم و کدام صحنه برای تحلیل انتخاب شوند و دیگر اینکه چگونه باید به داده‌های موجود نگاه کرد و در واقع آنها را تفسیر کرد. علاوه بر این ابهاماتی دربارة نحوة آماده کردن داده‌ها برای تحلیل وجود دارد؛ اینکه آیا کدگذاری، مقوله‌بندی و تفسیر را باید مستقیماً بر داده‌های بصری انجام داد یا ابتدا باید متن گفتگوهای فیلم و زمینه‌ای را که در آن بیان شده‌اند پیاده کرد و سپس داده‌های بصری را به متن افزود. فلیک در ادامه اشاره می‌کند که تحلیل فیلم به ندرت به‌منزلة یک استراتژی اصلی به کار گرفته می‌شود؛ بلکه از این روش در کنار یا به عنوان جزئی از روش‌های تحلیل داده‌های شفاهی استفاده می‌شود. وی در پایان تأکید می‌کند: «تاکنون هیچ روشی که مستقیماً به تفسیر داده‌های بصری بپردازد، وجود نداشته است. فیلم‌ها به‌منزلة متونی بصری تلقّی می‌شوند که از طریق پیاده کردن گفتگوهای فیلم یا بازگویی داستان آن به متن بدل می‌شوند و سپس این متن است که تحلیل می‌شود (فلیک، 1391: 269). بر این اساس، روش مقدّماتی دنزین فیلم‌ها را نه به صورت مستقیم، بلکه با واسطه مورد تحلیل قرار می‌دهد.

### 2-2 روش پنج‌مرحله‌ای دنزین

شالچی (1389) روش پنج‌مرحله‌ای پیشرفته‌تری را که از کار نورمن دنزین (1989) برگرفته شده است، معرفی می‌کند. برای کسب مهارت‌های مشاهده، این فرآیند یک ابزار مردم‌نگارانه را که «توصیف فربه» نامیده می‌شود، وارد مراحل تحلیل می‌کند. اهمّیت توصیف فربه آن است که بر عکس توصیف اجمالی بر این ایده مبتنی است که حتّی ساده‌ترین کنش در وابستگی به زمینة اجتماعی و فرهنگی می‌تواند معانی متفاوتی داشته باشد. بنابراین، این مسئولیت پژوهشگر است که نه‌تنها کنش‌ها را، بلکه زمینة کردارها و گفتمان موجود مشاهده‌شده در درون جامعه را گزارش کند. این امر به معنای خوانش متن فیلم در سطوح چندگانه و توجه به معانی تلویحی در کنار معانی آشکار است. پرسش هدایت‌کننده این است که فیلم چگونه معانی چندگانه را از طریق زبان، کنش و «آنچه فهمیده می‌شود، بی‌آنکه گفته شود» خلق می‌کند.

نخستین مرحله از روش پنج‌مرحله‌ای دنزین، تماشای چندبارة فیلم است؛ به گونه‌ای که در صورت لزوم فیلم به کرّات متوقّف شود، بعضی صحنه‌ها دوباره و چندباره بازبینی شوند و یادداشت‌های لازم برداشته شود. دومین مرحله، خلاصه کردن مضامین روایی فیلم است. در پژوهش کیفی، مضامین الگوها یا سازه‌هایی هستند که در فرآیند رمزگشایی از متون استنتاج می‌شوند. در اینجا دو راهبرد ارزشمند ذکر می‌شود: «پرس‌وجوی جامعه‌شناختی» و «جست‌وجوی اطلاعات مفقود». در این مرحله ابتدا، متن برای عناوینی که برای دانشمندان علوم اجتماعی مهم است مانند تضاد اجتماعی، منازعات فرهنگی، روش‌های کنترل اجتماعی و چیدمان و زمینه بازپرسی می‌شود. سپس توجه پژوهشگر به آنچه بازنمایی نشده، شامل موضوعاتی از متن مانند طبقه، فرهنگ، نژاد، قومیت، جنس و جنسیت معطوف می‌شود. مرحلة سوم، شامل خوانشی واقع‌گرایانه از شخصیت‌ها، محتوا و گفت‌وگوهای فیلم است. در این خوانش به ویژگی‌های عام شرایط انسانی در فیلم و بازتولید روابط قدرت توجه می‌شود. مرحلة چهارم به خوانشی واژگون‌کننده (ویرانگر) و مخالف‌خوان از متن اختصاص دارد. به صورتی که هژمونی اذعان‌نشده به وسیلة رؤیت‌پذیر ساختن ارتباط میان زندگی‌های خاص و سازمان اجتماعی فاش شود. این مرحله از شخصیت‌ها، محتوا و گفت‌وگو دوری می‌جوید و در عوض، بر چگونگی خلق معنا توسط فیلم از خلال کردارهای دلالت‌کننده که واقعیت فیلم را سازمان می‌دهند، تمرکز می‌کند. در این مرحله، به سوگیری سوژة افراد که عمدة ساختار ایدئولوژی فیلم است، توجه می‌شود. مرحلة پنجم و آخر این روش، به مقایسة خوانش‌های واقع‌گرا/ هژمونیک و مخالف‌خوان فیلم اختصاص دارد. در این مرحله نتایج دو مرحلة پیشین در ارتباط با یکدیگر ارزیابی می‌شوند و بدین‌سان تحلیل فیلم عمق می‌یابد و بر مدار پرسش‌های محقّق توسعه داده می‌شود. اینکه داستان در سراسر فیلم چه می‌گوید و این بیان چگونه با به‌ تصویر کشیده‌شدن شخصیت‌ها، آنچه آنها می‌گویند و رخدادهایی که یک خط داستانی را می‌سازند، حمایت می‌شود (شالچی، 1390).

### 3-2 روش پیشنهادی شالچی

شالچی (1390) پس از بررسی روش بالمن و دنزین (1989) و بر اساس طرح نظری ساترلند و به کمک مفاهیم تضادهای دوگانه از بارت و اکو روشی 9مرحله‌ای را به شرح زیر برای بررسی فیلم‌های عامه‌پسند ایرانی پیشنهاد می‌دهد. برای تحلیل فیلم براساس روش پیشنهادی شالچی، ابتدا هر کدام از فیلم‌ها در آیتم‌های زیر تحلیل می‌شوند و سپس در بخش نتیجه‌گیری این یافته‌ها با هم مقایسه می‌شوند؛ 1. شخصیت‌های اصلی (از کدام طبقه، گروه شغلی، قشر، نسل، تحصیلات و ... هستند و چه صفات و خصالی دارند)؛ 2. گره‌های داستانی و چگونگی حل هر کدام (تلخیص گره‌ها به صورت دوگانگی‌های متضاد و توضیح چگونگی حل گره‌ها یا عدم حل آنها و تعیین رویکرد فیلم (مثلاً روانشناختی، اقتصادی یا جامعه‌شناختی و سیاسی) به این گره‌ها و اینکه چه رویکردهایی مغفول مانده است؟)؛ 3. مسائل اجتماعی (کدام مسائل اجتماعی در فیلم به صورت متن یا حاشیه مطرح شده؟ چگونه مطرح شده است؟)؛ 4. صحنه‌های خنده‌دار (چه چیزی برای خنداندن انتخاب شده؟ امر خنده‌دار مستقیماً یا کنایی مربوط به کدام تضاد است؟)؛ 5. نهادها و تضادهای اجتماعی (کدام نهادهای اجتماعی در فیلم بازنمایی شده‌اند؟ خانواده (ازدواج، رابطة دختران و پسران، عشق و ...) سیاست، دولت، دیوانسالاری، دین و ...، هر یک از این نهادها چگونه بازنمایی شده‌اند؟ نهادهای عمده در فیلم کدامند؟ چه شکاف‌هایی در فیلم بازنمایی می‌شود؟ بر کدام تأکید می‌شود؟)؛ 6. مفاهیم/ متغیّرهای جامعه‌شناختی (جنسیت، طبقه، نسل و ...)؛ 7. نحوة بهره‌گیری فیلم از دایره‌المعارف ذهنی ایرانیان (در این بخش مجموعه‌ای از شخصیت‌ها، کنش‌ها، لوکیشن‌ها و انتظارات نهادینه‌شده در مخاطب ایرانی که البته محصول تعامل درازمدّت سینمای ایران و مخاطبانش است، مورد توجه قرار می‌گیرد. به‌ویژه: کاراکترها (لات باوفا، پولدار بدجنس و ...)، ترجیحات (روستا به شهر، فقیر به پولدار، گذشته به حال و ...))؛ 8. ترجیحات ارزشی (کدام دسته از ارزش‌ها در فیلم ارزش مرجّح است؟)؛ و 9. ویژگی‌های کلّی فیلم (نوع پایان (خوش یا ...)، شاد/ غمگین بودن فیلم، وجود چالش با باورهای عمومی؟ و درنهایت تحلیل فیلم بر حسب معیارهایی که توضیح داده می‌شود: (نحوة روایت متون از مسائل و منازعات اصلی اجتماعی در قالب دوگانگی متضاد میلزی گرفتاری‌های خصوصی/ مسائل عمومی بررسی می‌گردد و امکانات متفاوتی که متن به دیگران و مخاطبان در جهت ایفای نقشی فعّال‌تر می‌دهد در قالب دوگانگی‌های گفت‌وگو/ تک‌گویی، متن خواندنی/ متن نوشتنی و متن باز/ متن بسته مورد توجه قرار می‌گیرد) (شالچی، 1390).

طرح شالچی علی‌رغم محسّنات آشکاری که دارد، از چند جنبه شایستة نقد است. نخست اینکه انسجام لازم را ندارد، بعضی مقوله‌ها به نظر تکراری می‌رسند و جای خالی مقوله‌های دیگری احساس می‌شود. دوم اینکه، کانون توجه روش او گاه پرسش «چگونه و در چه قسمت‌هایی از فیلم اطلاعات را به دست آوریم؟» است و گاه «در فیلم به دنبال چه اطلاعاتی باشیم؟». سوم اینکه، روش او همان طور که اشاره شد برای فیلم‌های عامه‌پسند ایرانی پیشنهاد شده و از این رو «صحنه‌های خنده‌دار» مورد توجه ویژه قرار گرفته، در حالی که سایر انواع صحنه‌ها، بدون هیچ توضیحی چنین توجهی را به خود ندیده‌اند. چهارم اینکه، بسیاری از مواردی که او در روش خود مورد توجه قرار داده، بدون پشتوانة نظری لازم مطرح شده؛ مثلاً بند 4 یا همان صحنه‌های خنده‌دار و بند 7 که نحوة بهره‌گیری فیلم از دایره‌المعارف ذهنی ایرانیان است و هر کدام چون و چراهای بسیاری دارد؛ اینکه چرا اهمّیت دارند و اهمّیت آنها به چیست؟ چه چیزهایی را آشکار می‌کنند؟ اساساً دایره‌المعارف ذهنی ایرانیان چیست و دسترسی به آن چگونه ممکن است؟ پنجم اینکه روش شالچی نامتوازن است؛ به بعضی حوزه‌ها اهمّیت زیادی داده شده و به بسیاری از حوزه‌ها اهمّیت درخوری داده نشده است؛ اساساً نحوة بازنمایی متغیّرها، مسائل و نهادهای اجتماعی در فیلم‌ها کانون توجه شالچی بوده است و به جای اینکه در روش خود توضیح دهد چگونه این موارد را آشکار می‌کند، به استفاده از استخراج دوگانه‌های متضاد در تحلیل ساختاری جانشینی در همة موارد اکتفا کرده و موضوعات مورد نظر خود را در قالب روش برشمرده است.

### 4-2 روش پیشنهادی حاجی‌آقامحسنی

حاجی‌آقامحسنی با مرور ادبیات نظری گفتمان، تحلیل گفتمان و تحلیل انتقادی گفتمان و با ایضاح نظریة گفتمان لاکلائو و موف، سرانجام روش تحلیل خود را مبتنی بر چارچوب نظری لاکلائو و موف، در پیمودن چهار مرحلة زیر خلاصه می‌کند: 1. شناسایی فضای تخاصم؛ 2. تعیین موقعیت مکانی و زمانی؛ 3. یافتن منازعات معنایی و تحولات اجتماعی؛ و 4. استفاده از ابزار تحلیل متون (حاجی‌آقامحسنی، 1389: 36-7). وی اولین قدم برای تحلیل را شناسایی حدّاقل دو گفتمان متخاصم می‌داند که با هم رابطه‌ای غیریت‌سازانه برقرار کرده‌اند؛ زیرا گفتمان‌ها همواره به واسطه‌ی «دشمن» هویت پیدا می‌کنند و نظام معنایی خود را بر اساس آن تنظیم می‌کنند و در حقیقت برای بررسی ساختار نظام معنایی یک گفتمان باید آن را در مقابل ساختار نظام معنایی گفتمان رقیبش قرار داد و نقاط تقابل و تفاوت‌های معنایی را پیدا کرد (همان: 34). او می‌نویسد هم‌زمان با شناسایی گفتمان‌های متخاصم، باید مقطع زمانی و موقعیت مکانی گفتمان‌های مورد نظر را نیز تعیین کرد؛ زیرا گفتمان‌ها در زمان و مکان وجود دارند و برای بررسی آن‌ها حتماً باید محدوده‌ی زمانی و موقعیت جغرافیایی آن‌ها را مد نظر قرار داد (همان: 35-34). بر اساس نظریة گفتمان، تمامی تحولات اجتماعی حاصل منازعات معنایی میان گفتمان‌هاست. گفتمان‌ها همواره در تلاش برای حفظ معنای «خودی» و طرد معنای «دیگری» می‌باشند. گفتمان‌ها همواره به واسطه‌ی سازوکارهای معنایی بر سر تصاحب افکار عمومی با هم در حال رقابتند و بقیة تحولات اجتماعی تابع منازعات معنایی هستند. بنابراین عمل اجتماعی با معنا گره خورده است و نمی‌توان به بررسی رویدادهای اجتماعی پرداخت مگر آن‌که نظام معنایی حاکم بر تحولات را هم مد نظر قرار داد (همان: 35). برای نشان‌ دادن منازعات معنایی گفتمان‌های متخاصم در سینما باید ابزار تحلیل متن سینمایی را در اختیار داشت (همان: 36). وی در ادامه تحلیل گفتمان چندوجهی و نشانه‌شناسی اجتماعی را به عنوان ابزاری که برای تحلیل فیلم‌های سینمایی به‌کارگرفته، معرفی می‌کند.

تحلیل گفتمان چند‌وجهی ، نحله‌ای نوظهور در تحلیل گفتمان است که مطالعة زبان را به مطالعة دیگر منابع نشانه‌ای، همچون تصاویر، ژست‌ها، کنش‌ها، موسیقی، صدا و فیلم مربوط می‌سازد. تحلیل گفتمان چندوجهی به دنبال یافتن سازوکارهای معنابخشی در پدیده‌های چندوجهی یا به عبارت دیگر پدیده‌هایی با نظام‌های نشانه‌ای گوناگون است و می‌کوشد تا منابع نشانه‌ای و بسط‌های معنایی رخ‌داده در پدیده‌های چند‌وجهی را آشکار سازد. گونترکرس، تئو ون‌لیوون (1996) و مایکل اوتول (1994) پایه‌های تحلیل گفتمان چند‌وجهی را در دهه‌های 1980 و 1990 میلادی و بر مبنای نظریات مایکل هالیدی (1978؛ 1980) دربارة نشانه‌شناسی اجتماعی در زبان گسترش داده و آن را در نظام و ساخت‌هایی چون موسیقی، تصاویر، معماری، نقاشی و مجسمه‌سازی به کار گرفتند (حاجی‌آقامحسنی، 1389: 37). نشانه‌شناسي اجتماعي، نظريه‌اي بينارشته‌اي است كه ريشه در مكتب فرانسوي نشانه‌شناسي، زبان‌شناسي نقش‌گراي هليدي و حلقه‌ي نشانه‌شناسي سيدني دارد (همان: 39). در نشانه‌شناسي اجتماعي، نشانه‌شناس به جاي رمزگان با منابع نشانه‌اي درگير است. او پس از يافتن منابع نشانه‌اي، به استخراج پتانسيل‌هاي معنايي آنها مي‌پردازد، «استطاعت»هاي يك منبع نشانه‌اي را مشخص مي‌كند، سپس شبكه‌ي نظام‌هاي هر منبع نشانه‌اي ترسيم مي‌شود و پس از آن تحلیلگر براساس اين سه مرحله، به تحليل روابط و نحوة ارتباط اجتماعي در يك «متن» مي‌پردازد (همان: 47). روش مبتکرانه‌ای که حاجی‌آقامحسنی برگزیده اگرچه دارای ابزار تحلیل بسیار دقیق و پرجزئیاتی است ولی برای تحلیل فیلم و به‌ویژه فیلم‌های عامه‌پسند انتخاب خوبی به شمار نمی‌رود؛ کما اینکه همان‌گونه که خود حاجی‌آقامحسنی اشاره کرده (همان: 47) کرس و ون‌لیون این ابزار تحلیل را برای تحلیل تصویر به کار برده‌اند و تلاش حاجی‌آقامحسنی برای استفاده از این ابزار برای تحلیل فیلم هرچند مأجور و تحسین‌برانگیز است، هرگز کافی به نظر نمی‌رسد.

## 5-2 روش نشانه‌شناسی گفتمانی سلطانی

سیدعلی اصغر سلطانی در مقاله‌ای با نام «نشانه‌شناسی گفتمانی یک «جدایی»» (1393) در پاسخ به نیاز ارزیابی روشمند ادعاهای نقدهای ژورنالیستی، روشی ابتکاری را برای نقد فیلم ارائه داده است. سلطانی می‌نویسد اندیشه‌ها و تصورات خودآگاه و ناخودآگاه فیلمساز، مانند هر عضو دیگر جامعه، برساختة نظام‌های گفتمانی حاکم بر جامعه است. از این رو، فیلم در عین اینکه برساختة این نظام گفتمانی است، بازنمایی‌کنندة آن نیز هست. پس با بررسی نظام‌های گفتمانی بازنمایی‌شده در فیلم، می‌توان به تبیینی از نظام‌های گفتمانی حاکم بر جامعه در دورة تولید فیلم، دست یافت. چون نظریة گفتمان لاکلائو و موف دراصل نظریه‌ای برای تبیین‌های کلان‌تر اجتماعی است، طبعاً برای به کار بسته شدن در پدیدة خردی مانند فیلم کارایی لازم را نخواهد داشت. چنانکه یورگنسن و فیلیپس اشاره کرده‌اند: «لاکلائو و موف در آثارشان به دنبال نظریه‌پردازی‌اند؛ به همین دلیل ابزارهای عملی چندانی برای تحلیل گفتمان‌های متن‌محور ارائه نمی‌کنند. در نتیجه، افزودن روش‌های متعلّق به سایر رویکردهای تحلیل گفتمان به نظریة آنها می‌تواند سودمند باشد (یورگنسن و فیلیپس، 1396: 53). نظریة تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف هم علی‌رغم شکل منسجم و کارآمدی که دارد، معایبی دارد که می‌توان آنها را به مدد نظریة گفتمان لاکلائو و موف برطرف کرد. به این ترتیب سلطانی با الهام از این دو نظریه، طرح نظری جدید و کارآمدی برای تحلیل فیلم‌های سینمایی به دست می‌دهد.

نورمن فرکلاف (1989 و 1995) الگویی برای تحلیل گفتمان ارائه می‌دهد که شامل سه سطح تحلیل است: تحلیل متنی، تحلیل گفتمانی و تحلیل اجتماعی. امّا استفاده از این چارچوب برای تحلیل فیلم دو مشکل اساسی دارد. یک، مرحلة اوّل تحلیل در روش فرکلاف زبانی است و از ابزارهای تحلیل زبانی هلیدی (2004) استفاده می‌شود. امّا در فیلم نظام‌های نشانه‌ای متعدّد دیگری به جز زبان هم وجود دارد. این روش برای تحلیل تصویر، کنش‌های شخصیت‌های فیلم، موسیقی فیلم و ... ابزاری ندارد. مشکل دوم این است که چون در تحلیل گفتمان انتقادی بین امور گفتمانی و غیرگفتمانی تفکیک قائل می‌شوند، برای تحلیل اجتماعی که شامل امور غیرگفتمانی طبق این نظریه می‌شود، مجبورند از نظریه‌های دیگر استفاد کنند. دو مشکلی که در تحلیل فیلم به روش فرکلاف وجود داشت، در نظریة گفتمان لاکلائو و موف حل شده است. نخست اینکه این نظریه مبتنی بر نشانه‌شناسی سوسور و دریدا است. بر این اساس، همة نظام‌های نشانه‌ای سینما قابل تحلیل است و می‌توان تحلیلی یک‌دست از فیلم ارائه داد. دوم اینکه طبق نظریة پساساختگرای لاکلائو و موف همة عرصة اجتماع، عرصة گفتمان است. در حقیقت امور غیرگفتمانی وجود دارند، امّا به لحاظ معنایی تودة بی‌شکلی هستند که بدون عینک گفتمان قابل‌فهم نیستند (سلطانی، 1393: 51). به این ترتیب، سلطانی بدون نیاز به تفکیک امور گفتمانی و غیرگفتمانی، به سراغ تحلیل فیلم‌های سینمایی می‌رود.

## 1-5-2 تکنیک تحلیل سلطانی

برای تحلیل فیلم، به دلیل درهم‌تنیدگی نظام‌های نشانه‎ای مختلف فیلم، اتّکا به تحلیل یکی از این نظام‌ها نمی‌تواند کارایی داشته باشد؛ از طرف دیگر، ابزاری برای تحلیل همة این نظام‌ها نیز در دست نیست و در صورتی که بتوانیم چنین ابزاری بسازیم[[3]](#footnote-3)، تحلیل تمامی نظام‌های نشانه‌ای فیلم کاری دشوار و وقت‌گیر است. ازاین‌رو پیشنهاد سلطانی این است برای تحلیل فیلم به منظور شناخت گفتمان‌های حاکم بر آن، کانون توجه را نه بر نظام‌های نشانه‌ای، بلکه بر هدفی که این نظام‌های نشانه‌ای در راستای آن به‌کار گرفته می‌شوند، متمرکز کنیم. مهم‌ترین هدف، شخصیت‌پردازی است. شخصیت‌پردازی جایی است که بیشترین بار معنایی را حمل می‌کند و کلّیة نظام‌های نشانه‌ای فیلم حول آن سامان پیدا می‌کنند. زبان، لباس، اشیا، تصویربرداری، اصوات و غیره به‌کار گرفته می‌شوند تا شخصیت‌پردازی‌ای قوی شکل گیرد. از آنجا که همواره اصل بر این است که شخصیت‌های فیلم شبیه شخصیت‌های واقعی بیرونی باشند تا باورپذیر شوند، با تحلیل شخصیت‌های فیلم می‌توان به تحلیلی از اجتماع بیرون فیلم نیز دست یافت. با تحلیل ویژگی‌های شخصیت‌های یک فیلم می‌توان به تعریفی از هویت‌های فردی در فیلم رسید.

سلطانی (1393) نحوة به‌کارگیری روش خود را چنین توضیح می‌دهد: «برای پی بردن به ویژگی‌های شخصیتی یا هویت فردی در چارچوب نظریة گفتمان لاکلائو و موف می‌توان هر شخصیت را در این سطح، یک دال مرکزی در نظر گرفت و به دنبال دال‌های دیگری گشت که کوشش می‌کنند این دال مرکزی را تعریف کنند؛ به عبارت دیگر، مدلولی را به آن پیوند بدهند. دال‌هایی این گونه را که هدفشان تعریف دال مرکزی است، می‌توان دال ارزشی نامید. دال‌های ارزشی شاید از هر گونه نظام نشانه‌ای باشند: زبان، پوشاک، تصویر، زاویة دوربین، کنش شخصیت یا آنچه که معنایی یا ویژگی‌ای را به دال مرکزی، یا شخصیت پیوند می‌دهد» (سلطانی، 1393: 53).

برای به انجام رساندن تحلیل براساس الگوی سلطانی که خود آن را نشانه‌شناسی گفتمانی نامیده، در پایان باید درون‌مایه‌ها و نظام‌های گفتمانی به‌دست‌آمده از فیلم را در بافت اجتماعی کلان‌تر یعنی جامعه‌ای که فیلم در آن تولید شده قرار داد. چون بر اساس نظریة گفتمان لاکلائو و موف، اجتماع عرصة نزاع میان گفتمان‌های مختلفی است که هر کدام تلاش دارند مناسبات اجتماعی را به‌شیوة خود تعریف کنند، برای دستیابی به فهم دقیق‌تری از محصولات فرهنگی-هنری مانند فیلم، نیاز است آنها را در سایة این منازعات کلان اجتماعی دید و تعبیر کرد.

### 6-2 تمایز روش حاضر با روش‌های پیشین

روشی که در ادامه معرفی خواهد شد با تمرکز بر مفهوم درون‌مایه، اطلاعاتی را که فیلم عرضه می‌کند، مورد بررسی قرار می‌دهد. بر این اساس نیازی نیست «جنس» اطلاعاتی که فیلم ارائه می‌دهد، از پیش معین شده باشد. بنابراین، این روش پرسش «در فیلم به دنبال چه اطلاعاتی باشیم؟» را در حاشیه قرار می‌دهد و با معرفی مفهوم سازه‌های روایی فیلم، بر اساس سنّت ادبیات نمایشی و مفاهیم پی‌رنگ و شخصیت، به تفصیل به پرسش «چگونه و در چه قسمت‌هایی از فیلم اطلاعات را به دست آوریم؟» پاسخ می‌دهد. از این رو محدودیت‌های روش‌های پیش‌گفته را ندارد و می‌توان از آن برای استخراج اطلاعات از فیلم‌های داستانی جریان اصلی با حد معقولی از دقّت و پایایی استفاده کرد. از سوی دیگر این روش، اقتضای خاصّی برای استفاده از یک روش تفسیری ویژه ندارد و به این ترتیب می‌توان پس از استخراج اطلاعات، از روش‌های تفسیری دلخواه برای تفسیر نتایج حاصل بهره برد.

نکتة دیگری که باید در نظر داشت این است که بیشتر فیلم‌های داستانی جریان اصلی، چندان طراحی هنری سنجیده و دقیقی ندارند که روش‌های جزءنگری مانند نشانه‌شناسی اجتماعی برای تحلیل آنها به کار بیاید و اطلاعات و مواضع فیلم‌ها در بیشتر موارد در سطح داستان چه به صورت نشان دادن کنش‌ها و افکار و حالات شخصیت‌ها (محاکات) و چه به صورت بازگو کردن جزئیات رخدادها (روایت) باقی می‌مانند؛ از این رو، در روش حاضر بیشترین توجه به شخصیت و پی‌رنگ مبذول شده؛ هرچند کتمان نمی‌شود که تحلیل‌های موشکافانة تصویر با به‌کارگیری نشانه‌شناسی اجتماعی در بعضی موارد به کار می‌آید و می‌توان و باید از آنها به عنوان مکمّل سود جست. در مقام تمثیل می‌توان گفت بسته به سطح دقّتی که در پژوهش نیاز است، روش و ابزار مورد استفاده باید تغییر کند. مثلاً وقتی قرار است در یک کارگاه ساختمانی ابعاد یک پنجره اندازه‌گیری شود، مترهای دستی ابزار کارآمدی است و ابزاری مثل کولیس ورنیه، هرچند دقّت بسیار بیشتری دارد، اساساً متناسب با موضوع اندازه‌گیری نیست. این نقد به کار حاجی‌آقامحسنی وارد است که از ابزاری برای مطالعة فیلم‌های عامه‌پسند استفاده کرده که بیشتر مناسب تحلیل تک‌فریم‌های فکرشده است، نه فیلم‌هایی که مناسبات تولید در شکل آنها گاه از افکار کارگردان و دیگر عناصر هنری تأثیر بیشتری داشته است.

## 3. ادبیات نظری

واژة درون‌مایه بیشتر در ادبیات داستانی به کار می‌رود و اگر بخواهیم تعریفی مقدّماتی از آن ارائه کنیم می‌توان به *فرهنگ اصطلاحات ادبی* تألیف سیما داد مراجعه کرد: «تشکیل شده از «درون» به معنی داخل و میان، به اضافة مایه، به معنی اصل هر چیز، مصدر و اساس، و در مجموع، درون‌مایه به معنی اصل درونی هر چیز است. مضمون نیز در لغت به معنی در میان گرفته شده است یا آنچه از کلام و عبارت مفهوم شود می‌باشد». (داد، 1381: 131) با این همه، درون‌مایه بسیار پیچیده‌تر از آن است که در این تعریف آمده و برای فهم دقیق جوانب مختلف این مفهوم، توجه به سیر تحول آن در نقد ضروری است.

### 1-3 درون‌مایه در نقد ادبی

اصطلاح درون‌مایه (Theme)، در اصل، به معنای موضوعی بود که یک خطیب قصد می‌کرد درباره‌اش خطابه‌ای ایراد کند. کاربرد درون‌مایه در مقام موضوع یا ایده‌ای که شاعر شعرش را بر آن بنا می‌کند و از ریطوریقای ارسطو به این سو قابل مشاهده است، در دورة رنسانس رواج یافت. درون‌مایه اصطلاحی مؤلّف‌محور است، امّا در عین حال، واجد این معنا هم هست که خوانندگان می‌توانند درون‌مایة یک اثر را بخوانند و نیز درون‌مایة مشترک آثار گوناگون را تشخیص دهند. امّا پیش از سدة بیستم، درون‌مایه به عنوان اصطلاحی مربوط به نقد چندان رایج نبود. با ظهور مکتب‌های فرمالیست سدة بیستم مانند نقد نوی آمریکایی که بر فنون خوانش تفسیریِ دقیق تأکید داشت، اصطلاح «درون‌مایه» باب شد. ناقدان فرمالیست، درون‌مایه را تا حد زیادی از نیّت نویسنده که پیش‌تر با آن تداعی می‌شد منفک کردند و آن را به اصطلاحی متن‌محور بدل کردند. آنان از این بابت که اصطلاح «درون‌مایه» بر عنصری اشاره داشت که در ویژگی‌های اثر ادبی ریشه دارد آن را بر اصطلاح «ایده» ترجیح می‌دادند. آرای فرمالیست‌ها دربارة درون‌مایه در عین آنکه پاسخ‌گوی سویه‌های معنایی متن بودند، عناصری نظیر تخیّل، لحن، سبک و ساختار را نیز پذیرا بودند. توجه فرمالیست‌ها به درون‌مایه، با استفاده از درون‌مایه به عنوان اصلی در تصنیف‌های موسیقایی، تقویت شد (موسیقی این اصطلاح را در سدة شانزدهم از رتوریک وام گرفته بود). برخی از ناقدان ادبی، تحت تأثیر تکامل درون‌مایه در موسیقی، ترجیح دادند که از «درون‌مایه و واریاسیون‌های» آن یا «واریاسیون‌های گوناگون یک درون‌مایه» سخن بگویند (مکاریک، 1393: 120).

از جمله ایراداتی که بر استفاده از اصطلاح «درون‌مایه» عنوان شده است، یکی این است که این اصطلاح بیش از آن ابهام دارد که بتواند مفید فایده باشد. اصطلاح «درون‌مایه» هر گاه دربارة یک اثر مشخّص به کار رود، نمی‌تواند تمایز میان محتوای مسلّط، موضوع مرکزی، «ایدة» وحدت‌بخش یا نیّت نویسنده را نشان دهد. امّا کاربرد اصطلاح فوق همچنان رواج دارد ‌و به کرّات در گفتمان انتقادی که نه‌تنها افراد درگیر خوانش‌های تفسیری متون، بلکه شمار انبوهی از نظریه‌پردازان معاصر نیز از آن استفاده می‌کنند، دیده می‌شود (همان، 121).

### 2-3 تعریف و کاربرد درون­مایه

اصطلاح «درون‌مایه» به‌رغم آنکه کاربرد دقیقی ندارد، امّا ارزش آن به عنوان یک مفهوم انتقادی آن قدر هست که نمی‌توان از آن چشم‌پوشی کرد. با آنکه تعاریف موجود در کتاب‌های مقدّماتی و راهنمای تحلیل ادبی هنوز هم درون‌مایه را متشکّل از جملات کوتاه و فشرده‌ای می‌دانند که مفهوم کلّی موضوع اصلی اثر را بیان می‌کنند، امّا ضرورتی ندارد که کاربست آن را تا این حد ساده کنیم (مکاریک، 1393: 122). درون‌مایه چیزی است که مؤلّف قصد بیان آن را دارد یا در پی اثبات آن و انتقالش به مخاطب است؛ به خصوص در سطح ادراک عاطفی (مرینگ، 1392: 298). امروزه بهترین راه استفاده از «درون‌مایه» آن است که آن را محل تلاقی سطوح معنایی یک اثر ادبی بدانیم که ویژگی‌های ساختاری و صوری معیّنی مانند ریتم و تکرار دارد. درنتیجه، می‌توان درون‌مایه را ساحت معنایی اثر دانست که به واسطة عناصر صوری آن، در اثر پخش و منتشر شده است (مکاریک، 1393: 122).

نه‌تنها می‌توان درون‌مایه را بخشی از تجربة خواندن تصوّر کرد، بلکه می‌توان به خوانشی که برای دستیابی به درون‌مایه صورت می‌گیرد، نیز به‌مثابة فنّی نگریست که خواننده چونان راهی برای سازمان‌دهی این تجربه از آن استفاده می‌کند. از این نظر درون‌مایه را می‌توان چیزی تلقّی کرد که میان خواننده و متن، یا میان خواننده و نویسندة ضمنی مبادله می‌شود؛ زیرا خوانندگان غالباً چنین می‌پندارند که درون‌مایه‌ها از «دیدگاه» یا دغدغه‌های نویسنده سرچشمه می‌گیرند. بنابراین، بیان یک گزارة درون‌مایه‌ای، کنشی ترکیبی است که از تشخیص یک «الگوی» معنایی (یا الگویی که حاوی خوشه‌ای از معناهای مرتبط است) نتیجه می‌شود. با توجه به اینکه بخشی از جهان خواننده را سایر متون تشکیل می‌دهند، می‌توان گفت که خوانش‌های درون‌مایه‌ای خوانش‌هایی بینامتنی‌اند. درواقع، آگاهی از تکرار یک درون‌مایه در بیش از یک اثر، به آن برجستگی می‌بخشد. شاید بتوان خوانش در مقام راهی برای دستیابی به درون‌مایه را نوعی تمهید انسجام‌بخش هم دانست. ویژگی‌های متنی را که به هر طریق دیگری، امری نامربوط جلوه می‌کند، معمولاً می‌توان از طریق درون‌مایه به یکدیگر مربوط کرد؛ بنابراین، درون‌مایه عاملی وحدت‌‌بخش را در اختیار خواننده قرار می‌دهد (و این امر به‌خصوص در آثار مدرن و پسامدرن که انسجام پیرنگ‌بنیاد یا شخصیت‌بنیاد ندارند واجد اهمّیت است). به همین دلیل است که خوانندگان غالباً رهیافت درون‌مایه‌ای به اثر را رهیافتی مناسب می‌انگارند: درون‌مایه‌ها واکنش یا فهمی ثانوی از کل روایت را در سطحی غیر از پیرنگ به دست می‌دهند، و نیز سطح دیگری از وحدت را ایجاد می‌کنند (همان: 123-122).

درون‌مایه‌ها معمولاً ارزشی را بیان می‌کنند؛ فضیلت‌ها را تقدیس می‌کنند و انسان را از زذیلت‌ها بر حذر می‌دارند. درون‌مایه‌ها اغلب بر اهمّیت انتخاب‌ها و رفتارهای آدمی تأکید می‌کنند و این مهم از خلال موقعیت‌های مختلف به دست می‌آید (مرینگ، 1392: 300). از آنجا که آثار هنری حضور درون‌مایه‌های متعدّد را ممکن می‌سازند، خوانندگان گوناگون (یا حتّی یک خوانندة واحد) می‌توانند درون‌مایه‌های گوناگونی را که نه مانعه‌الجمع هستند و نه همان‌گویانه‌اند، در یک اثر واحد بفهمند. درواقع، تقریباً غیرممکن است که یک اثر را به یک درون‌مایة واحد تقلیل دهیم، زیرا هر درون‌مایه را می‌توان به صورت درون‌مایة متضاد آن بازنویسی کرد. مسأله این است که آیا یک درون‌مایه می‌تواند به نحو قانع‌کننده‌ای در قالب یک حکم کوتاه ـ‌نوعاً حکمی یک‌کلمه‌ای‌ـ بیان شود (مثلاً «مرگ درون‌مایة مرکزی هملت است») یا اینکه باید آن را به صورت یک نهاده بیان کرد (مثلاً «درون‌مایة هملت این است که شخص باید محدودیت‌های زمان را درک کند و با توجه به آنها دست به عمل بزند»). هیچ ضرورتی وجود ندارد که به یکی از این دو صورت اولویت بدهیم، زیرا خوانندگان آشنا با اثر می‌توانند احکام کوتاه را به نهاده‌ها تبدیل کنند و بالعکس (مکاریک، 1393: 123).

### 3-3 درون‌مایه در ادبیات نمایشی

واژة ایده (idea) از مفهوم یونانی فرم درونی چیزی در مقابل واقعیت جسمانی آن می‌آید. مفهوم رایج انگلیسی اندیشه یا تصویری ذهنی نیز از همین ریشه است. همچنین ایده با واژة ایده‌آل (ideal) بسیار مرتبط است که به معنای مدل یا الگویی اصیل است (تامس، 1395: 161). ناظرزاده کرمانی در کتاب *درآمدی به نمایشنامه‌شناسی* می‌نویسد: «دیانوییا که ارسطو آن را دومین ساختمایة تماشاگانی قلمداد نموده در زبان یونان باستان به معنای فکر و اندیشه بوده است. دیانویا دربردارندة «نهادمایه» (تم)، «بن‌اندیشه» (معنا و پیام)، کشاکش‌های فکری، پی‌جویی‌های چیستی‌ها و چرایی‌ها، بگومگوهای روشنفکرانه و به باور نگارنده روی هم «خردمایة» متن است. و از این رهگذر گوشزد نموده‌اند که در هر قصّه‌ای و نیز نمایشنامه‌ای پند و عبرتی نهفته است برای دارندگان خرد» (ناظرزاده کرمانی، 1393: 68). وی ادامه می‌دهد: «در هر حال، خردمایة تماشاگان در ساختمایه‌های بیان تماشاگانی نمودار گردیده و این ساختمایه‌ها را منسجم و شیرازه‌مند ساخته است. در خردمایة متن آموزه‌های فلسفی، اجتماعی، سیاسی، ... و اخلاقی نهفته‌اند که شاید بتوان آنها را «بن‌اندیشه‌های» متن نامید. بن‌اندیشه‌های متن فرآوردة تفسیر و تأویل آنند: تفسیر و تأویل پیرامون «نهادمایة» نمایشنامه. به سخن دیگر بن‌اندیشه باور و رایی است که نمایشنامه‌نویس دربارة نهادمایة نمایشنامة خود اظهار داشته است. برای نمونه می‌توان نهادمایة نمایشنامة رومئو و ژولیت را «عشق پاک» تلقّی نمود، و باور و رای شکسپیر پیرامون عشق پاک را بن‌اندیشة متن برشمرد. نمایشنامه‌های بزرگ و گران‌سنگ از این شایستگی و توانمندی برخوردارند که می‌توان آنها را از دیدگاه‌های گوناگون تفسیر و تأویل نمود و هر بار نیز، گاهی، به بن‌اندیشه‌های گوناگون دست یافت. باری، شاید یکی از بن‌اندیشه‌های رومئو و ژولیت این است که عشق پاک دو دلداده در محیطی ناپاک و آکنده از کینه، نادانی، دشمنی و خشونت سرانجام شومی دارد و وصال آن در گورستان است، پس از مرگ (ناظرزاده کرمانی، 1393: 70-69).

منظور از ایده در ادبیات نمایشی، الگوی فکری‌ای است که از طریق کل متن بیان می‌شود. برخی نویسندگان از آن به عنوان هدف برتر، ستون فقرات، معنا، دیدگاه یا جهان‌بینی متن یاد می‌کنند. ایده به چیزی اشاره دارد که درام‌نویس در صدد است به ما نشان دهد. ما نیز اگر بخواهیم هنر پیچیدة او را درک کنیم باید تا حدّی برای درک آن تلاش کنیم. به عبارت دیگر، ایدة نمایشی بر سمت‌وسویی نظارت دارد که تحلیل پس از آن باید داشته باشد (تامس، 1395: 162).

## 4-3 شیوه‌های آشکارسازی درون‌مایه در سینما

سینما امکانات بیانی گسترده‌ای دارد که می‌تواند آن را برای بیان درون‌‌مایه در اختیار فیلمسازان بگذارد. دیوید بوردول و کریستین تامپسون نویسندگان کتاب *هنر سینما* می‌نویسند وقتی در حال تجربه کردن یک نقّاشی هستیم، نیازمند دانشی دربارة رنگ، شکل و ترکیب‌بندی خواهیم بود؛ همین‌طور تحلیل رمان آگاهی بر زبان را می‌طلبد. برای درک فرم در هر هنری باید با رسانه‌ای که آن هنر به کار می‌گیرد، آشنا باشیم. برای درک دلالت‌های فیلم نیز باید ویژگی‌های رسانة فیلم را بشناسیم (بوردول و تامپسون، 1385: 156). برای تولید یک فیلم در ساده‌ترین شکل ممکن، لازم است از مکانی که احتمالاً انسان‌ها و اشیایی در آن حضور دارند به کمک یک دوربین فیلمبرداری، فیلم گرفت و آن بخش‌هایی از فیلم‌های گرفته‌شده را که هدف فیلم‌ساز را تأمین می‌کند، کنار هم قرار داد؛ و در کنار تصویر، ساخت و پرداخت صدا را هم باید در نظر داشت. با دقّت در این فرآیند به چهار عامل مجزّا بر می‌خوریم که در هر فعّالیت فیلمسازی اجتناب‌ناپذیرند. هنر سینما برای ایجاد انتظارات در بیننده، جهت دادن به توجه بیننده، روشن ساختن معانی یا تأکید بر آن‌ها، برانگیختن واکنش‌های عاطفی در بیینده و خلاصه سامان دادن به ادراک او از چهار تکنیک اساسی (که می‌توان آن‌ها را به‌مثابة چهار نظام نشانه‌ای کلان تا حدودی مجزّا نیز در نظر گرفت) سود می‌جوید: میزانسن، فیلمبرداری، تدوین و صدا (همان: 156). این چهار تکنیک را می‌توان در یک بازنگری روش‌شناختی به سه مرحله تغییر داد. نشانه‌های سینمایی تا زمانی که در معرض دید تماشاگر قرار بگیرند، دست‌کم سه مرحلة جداگانه را طی می‌کنند. مرحلة نخست زمانی است که این نشانه‌ها در دنیای واقعی زاده می‌شوند و در معرض دید خود گروه فیلمسازی قرار می‌گیرند (این مرحله مشابه اجرای تئاتر برای دوربین و عوامل پشت دوربین است)، مرحلة دوم هنگامی که تجهیزات سینمایی (تجهیزاتی که مختص رسانة سینما است و در تئاتر استفاده نمی‌شود، مانند دوربین و وسیلة ضبط صدا) به عنوان واسطه وارد می‌شوند و آنچه را در مرحلة نخست تولید شده، ضبط می‌کنند و مرحلة سوم هنگامی است که آنچه در مرحلة پیش ضبط شده، توسط تدوینگر و صداگذار ساخته و پرداخته و برای عرضه به تماشاگر آماده می‌شود. مرحلة نخست را که کاملاً مشابه تئاتر است، اجرا یا میزانسن، مرحلة دوم را ضبط یا برداشت (تصویر و صدا) و مرحلة سوم را تدوین (تصویر و صدا) می‌نامیم. بدیهی است که در هر مرحله فیلمساز با کنترل متغیرهایی که در اختیار دارد از جمله نیروی انسانی و امکاناتی که تکنولوژی در اختیارش قرار می‌دهد، ادراک تماشاگر و معنای نهایی را کنترل می‌کند (یزدانشناس، 1392: 58-57). این امکانات بیانی سینما را که در معرض دید (ادراک: هم دیدن و هم شنیدن) مخاطب قرار می‌گیرد، می‌توان نظام‌های نشانه‌ای سینما یا سازه‌های عینی فیلم نامید. فیلمساز با ابزارهایی که اجرا، برداشت و تدوین به او می‌دهند در مرحلة بعد سازه‌های روایی را می‌سازد که از آن در سازمان دادن به طرح مفهومی خود در فیلم یا همان آشکارسازی درون‌مایه بهره می‌گیرد.

## 5-3 سازه‌های عینی و روایی در فیلم

فیلمساز به کمک سازه‌های عینی یا همان نظام‌های نشانه‌ای سینما اطلاعات مختلفی از نظر جنس و عمق به مخاطب عرضه می‌کند و از این طریق شخصیت‌ها و پی‌رنگ را در ذهن مخاطب برمی‌سازد. شخصیت‌ها، افراد درگیر در موقعیت داستان هستند و پی‌رنگ مجموعه حوادثی است که برای آنها (در نظم مورد نظر فیلمساز) رخ می‌دهد. شخصیت و پی‌رنگ از این جهت با سازه‌های عینی تفاوت دارند که تنها در صورتی معنادار هستند که در برابر یک ذهن آشنا به بافت و زمینه‌های شکل‌گیری آنها قرار داده شوند و از این رو در ذهن مخاطب حیات پیدا می‌کنند. مخاطب از طریق ربط دادن اعمال و رفتار بازیگران و بر اساس تجربه‌های شخصی‌اش از زندگی روزمرّه و آثار هنری دیگر (مثل فیلم‌های سینمایی، رمان‌ها، سریال‌های تلویزیونی و ...) شخصیت‌ها را در ذهن خودش می‌سازد. در واقع مخاطب با کنار هم قرار دادن اطلاعات صوتی و بصری ظاهر شخصیت (شامل چهره، اندام، جنس صدا، لباس، گریم، طراحی خانه و ...)، اطلاعات کلامی (شامل گفته‌های شخصیت‌ها دربارة خودشان و دربارة یکدیگر)، اطلاعات اجتماعی (شامل شغل شخصیت، سرووضع شخصیت، وضع خانه و محلّة شخصیت، منزلت اجتماعی آن ردة شغلی و ...) به پیکرة انتزاعی واحدی دست پیدا می‌کند که می‌تواند مصداق یک شخصیت واقعی در دنیای واقعی خارج از دنیای فیلم باشد. به همین ترتیب مخاطب از بعضی حوادثی که برای شخصیت‌ها رخ می‌دهد، ابعاد آنها (اینکه چقدر زندگی شخصیت‌های فیلم را تغییر می‌دهد)، جهت آنها (اینکه آیا در جهت منافع و اهداف شخصیت‌ها رخ داده‌اند یا در خلاف آن) و تأثیرات آنها در زندگی شخصیت (اینکه این حوادث چه پیامدهایی برای هر یک از شخصیت‌ها داشته و زیست‌جهان آنها را چگونه تغییر داده است) مطّلع می‌شود و قضاوت خود را دربارة آنچه بر پردة سینما رخ داده (پی‌رنگ فیلم)، شکل می‌دهد. نتیجة به دست آوردن این اطلاعات، پیدا شدن احساس نسبت به شخصیت‌ها و حوادث زندگی آنها در مخاطب است. مخاطب بعضی شخصیت‌ها را می‌پسندد و ستایش می‌کند و بعضی را نمی‌پسندد و نکوهش می‌کند. از حوادثی که برای شخصیت‌ها اتّفاق می‌افتد، خوشحال، ناراحت، هراسناک و ... می‌شود و تجربة عاطفی عمیق و گاه پیچیده‌ای را از سر می‌گذراند که یکی از سرچشمه‌های لذّت فیلم دیدن برای او است. سرانجام این برآیند احساسات و دریافت‌های مخاطب از فیلم است که باعث می‌شود از فیلم خوشش بیاید یا آن را نپسندد. بنابراین شخصیت‌ها و پی‌رنگ یک فیلم، نقش اساسی در تجربة مخاطب و شکل‌گیری احساس مثبت یا منفی نسبت به فیلم دارد.

## 4. شناسایی درون‌مایه از طریق سازه‌های روایی فیلم

روایت، بازنمایی چند موقعیت و رویداد است که در جهان معینی رخ می‌دهند یا گزاره‌هایی را دربارة آن جهان بیان می‌کنند. هر یک از این گزاره‌ها را می‌توان در قالب «موضوع- توضیح» تجزیه و تحلیل کرد و از این رو هر روایت شامل اطلاعات زیادی دربارة جهانی است که می‌آفریند. در هر روایت، راوی در برابر رویدادهایی که نقل می‌کند، شخصیت‌هایی که توصیف می‌کند، و احساسات و اندیشه‌هایی که ارائه می‌دهد، نگرش خاصی برمی‌گزیند (پرینس، 1395). بنابراین یک راه منطقی برای بیرون کشیدن شیوة نگرشی که مؤلّف در پی عرضة آن به مخاطب است (جهان‌بینی یا معرفت مؤلّف)، تمرکز بر روایت و اجزای آن است.

چنانکه پیش از این اشاره شد، سلطانی (1393) تمرکز بر شخصیت‌پردازی را برای تحلیل فیلم پیشنهاد می‌دهد. از نظر او شخصیت یک شخصیت سینمایی در حقیقت هویت او است. پس با تحلیل ویژگی‌های شخصیتی او می‌توان به تعریفی از هویت‌های فردی در فیلم رسید. با در کنار هم قرار دادن هویت‌های فردی همسان، می‌توان در مرحلة بعد به هویت گروهی آنها دست یافت و از هویت گروهی به هویت گفتمانی رسید (سلطانی، 1393: 52). این پیشنهاد سلطانی مبتنی بر این نظر لاکلائو و موف است که هویت‌های افراد (فردی و جمعی) محصول فرآیندهای تصادفی و گفتمانی و به معنای دقیق کلمه جزئی از کشمکش‌های گفتمانی است (یورگنسن و فیلیپس، 1396: 68) پیشنهاد سلطانی اگرچه ابتکاری ثمربخش است ولی فاقد توضیحی مستند به شواهد نظری در این خصوص است که چرا شخصیت‌پردازی را به عنوان کانون تحلیل خود برگزیده و به سایر وجوه روایت توجهی نکرده است. در ادامه ما با استفاده از روش سلطانی (1393) و تکمیل آن با برخی آموزه‌های رابرت مک‌کی (1385) و روایت‌شناسی جرالد پرینس (1395)، روش تحلیل این پژوهش را معرفی می‌کنیم.

## 1-4 شخصیت‌پردازی

اصطلاح شخصیت (منش، خصلت) یا character در طول زمان مفاهیم زیادی به خود گرفته است. واژة کاراکتر اساساً ریشة نیمه‌انگلیسی دارد و به چیزی مربوط می‌شود که ثابت و دائمی است؛ مانند نشان یا علامتی مشخص بر روی یک ساختمان. امروزه شخصیت الگوی کامل رفتارهایی به شمار می‌رود که برای فرد تعیین هویت می‌کند. در حوزة ادبیات نمایشی، شخصیت به معنای چیزی راکد که برای همیشه تثبیت شده باشد، نیست؛ بلکه الگویی پویا از ویژگی‌هایی است که به تدریج بر روند روایت گسترانده می‌شود (تامس، 1395: 131). طبیعت اغراق‌شدة داستان‌های فیلم‌ها متضمّن فدا شدن و ایثار در راه اصول است. کمتر کسی در زندگی تا آن حد مجذوب هدف مقاومت‌ناپذیر واحدی می‌شود که شخصیت‌های فیلم‌ها جذب آن می‌شوند. پیش‌فرض اصلی در روایت فیلم‌های جریان اصلی این است که کنش اساسی فیلم از شخصیت‌های آن سرچشمه می‌گیرد. علّت‌های طبیعی (سیل، زلزله، آتشفشان و ...) یا اجتماعی (نظیر نهادها، جنگ‌ها، بحران‌های اقتصادی و ...) می‌توانند به عنوان تسهیل کننده یا پیش‌شرط کنش عمل کنند. ولی روایت همواره حول علّت‌های روان‌شناختی شخصی مثل آرزوها، تصمیم‌ها، انتخاب‌ها و خصایص شخصیت‌های اصلی متمرکز است. آرزو یا هدف شخصیت اصلی به‌ویژه عنصر مهمی است که اغلب باعث پیش‌برد روایت می‌شود. شخصیت چیزی را می‌خواهد، آرزوی رسیدن به آن چیز، هدف‌هایی برای او تعیین می‌کند و مرحلة گسترش روایت، اغلب شامل رسیدن به آن اهداف است. اگر آرزوی رسیدن به هدف تنها عنصر حاضر بود، هیچ چیزی نمی‌توانست مانع رسیدن فوری شخصیت به هدفش باشد. ولی در فیلم‌ها، یک نیروی بازدارنده هم وجود دارد، نیروی مخالفی که باعث ایجاد کشمکش می‌شود. قهرمان باید بکوشد وضعیت را به نحوی تغییر دهد که بتواند به هدفش برسد (بودرول و تامپسون، 1385: 77-76). قصّه‌ای که روایت کلاسیک دارد، معمولا شخصیتی منفرد مرد، زن یا کودک را در مرکز داستان قرار می‌دهد؛ یک داستان برجسته بر تمام فیلم سایه می‌افکند و قهرمان آن ستارة فیلم است (مک‌کی، 1385: 34). برای تجسم بخشیدن به شخصیت، کل مجموعة رفتارهای معمولی انسانی به عمد فدای تمرکز بر چند ویژگی دقیقاً گزینش‌شده می‌شوند.

آنچه معمولاً آن را شخصیت می‌نامیم، موضوع یا «سهیم منطقیِ» مشترک در چندین گزاره است که به آن دست‌کم برخی از ویژگی‌های انسانی نسبت داده شود: برای نمونه، این سهیم منطقی شاید از برخی ویژگی‌های جسمانی انسان برخوردار باشد، فکر کند، خواسته و اراده داشته باشد، سخن بگوید، بخندد، و موارد دیگر. البته ماهیت آن چندان مهم نیست گرچه معمولاً به صورت یک انسان مشخص می‌شود. با این حال، اگر در روایتی اسب فلسفه‌پردازی کند یا میز بیاندیشد و سخن بگوید، هر دوی آنها شخصیت به شمار می‌روند. برای اینکه سهیم منطقی، کارکرد شخصیت را بیابد باید دست کم یک بار در روایت در پیش‌زمینه قرار گیرد نه اینکه به پس‌زمینه رانده شود و به صورت بخشی از زمینة کلّی موقعیت درآید. شخصیت‌ها چه اصلی باشند و چه فرعی، فرستنده باشند یا گیرنده، قهرمان یا شریر، با کنش‌ها، احساسات یا واژگانشان تعریف می‌شوند (پرینس، 1395). بنابراین با دقّت بر کنش‌ها، احساسات و واژگان شخصیت‌ها می‌توان به شناخت درستی از آنها دست یافت.

رابرت مک‌کی مدرّس بنام فیلمنامه‌نویسی توضیح می‌دهد که این مشاجره که از میان پی‌رنگ و شخصیت کدام مهمتر است، عمری به درازای عمر هنر دارد و می‌نویسد ارسطو پس از سنجش پی‌رنگ و شخصیت به این نتیجه رسید که پی‌رنگ در مرتبة اوّل اهمّیت و شخصیت در مرتبة دوم است. تفکّر ارسطو تا قرن نوزدهم همچنان غلبه داشت تا با ظهور رُمان این اندیشه که پی‌رنگ صرفاً وسیله‌ای برای نمایش شخصیت است، طرفداران بیشتری یافت (مک‌کی، 1385: 69). بنابراین، هرچند شخصیت‌پردازی یکی از مهم‌ترین سازه‌های روایی فیلم است، نمی‌تواند و نباید جای پی‌رنگ را بگیرد و تحلیل دقیق روایت فیلم، مستلزم توجه به هر دو است.

## 2-4 پی‌رنگ

مک‌کی با تفکیک شخصیت از شخصیت‌پردازی و هم‌زمان تأکید بر مفهوم رویداد سعی می‌کند راه‌حلی برای مجادلة فوق به دست دهد. وی می‌نویسد فیلمنامه‌نویس باید از میان انبوه رویدادهای یک زندگی دست به انتخاب بزند؛ امّا هیچ دو فیلمنامه‌نویسی در این خصوص انتخاب‌های یکسان ندارند؛ «برخی به دنبال شخصیت‌اند، برخی کنش و کشمکش و برخی نیز حال‌وهوا، تصاویر یا گفتگو. امّا هیچ عنصری به تنهایی نمی‌تواند سازندة داستان باشد. [...] چیزی که نویسنده جست‌وجو می‌کند حادثه است؛ زیرا حادثه همة عناصر فوق را در خود دارد و حتّی چیزی بیش از آن را» (مک‌کی، 1385: 24). وی پی‌رنگ یا ساختار فیلمنامه را چنین تعریف می‌کند: «منتخبی است از حوادث زندگی شخصیت‌ها که در نظمی بامعنا قرار گرفته‌اند تا عواطف خاصّی را برانگیزند و نگاه خاصّی را به زندگی بیان کنند» (همان: 24). از نظر مک‌کی رویداد داستانی تغییر بامعنایی در زندگی شخصیت به وجود می‌آورد؛ تغییری که بر اساس کیفیات جهان‌شمول تجربة بشر (مثل ارزش‌های اخلاقی) بیان و تجربه می‌شود و از طریق کشمکش به دست می‌آید (همان: 25). هر چه توصیف یک رویداد مفصل‌تر باشد، آن رویداد برجستگی بیشتری می‌یابد و اهمیت بیشتری پیدا می‌کند. به همین ترتیب، هر چه دفعات توصیف یک رویداد بیش‌تر باشد، احتمالا اهمّیت بیشتری دارد (پرینس، 1395). دو یا چند رویداد علاوه بر رابطة زمانی و مکانی ممکن است رابطة علّت‌ومعلولی هم داشته باشند. بنا به تعریف مشهور ای. ام. فارستر، پی‌رنگ، زنجیره‌ای از رویدادهاست، با تأکید بر علّیت. هر چند پیوندهای علّی، جزء بنیادین همة روایت‌ها به شمار نمی‌روند ولی ویژگی بسیاری از آنها به‌ویژه فیلم‌های داستانی موضوع این پژوهش هستند. پیوندهای علّی میان رویدادها نشان‌دهندة وضعیت روان‌شناختی، فلسفی، سیاسی یا اجتماعی و مانند آن هستند (پرینس، 1395). دستیابی به همین وضعیت‌های مختلفی که به گفتة پرینس از پیوندهای علّی یک روایت برمی‌آید، هدف ما از تحلیل پی‌رنگ فیلم در این پژوهش است.

روایت از انتزاع می‌پرهیزد و به واقعیت روی می‌آورد. تمرکز روایت بر امور خاص و جزئی است نه امور عام و کلی؛ و بیش از آنکه پی‌رفت‌هایی را ارائه دهد که در هر شرایطی صدق بکنند، مایل به ارائة پی‌رفت‌هایی است که به شرایط معینی وابسته باشند. روایت، جمله‌هایی را ترجیح می‌دهد که زمان فعل در آن‌ها مشخص باشد نه جملات بی‌زمان (پرینس، 1395). منتها روایت‌ها جوری سامان یافته‌اند که نه‌تنها به مخاطب اجازة تعمیم دربارة رویدادهای خود و تبدیل امر محلّی و انضمامی به امر کلّی و انتزاعی را می‌دهند، بلکه تا حدّی مخاطب را به آن تشویق می‌کنند. از آنجا که درون‌مایه‌ها نیز ماهیتی کلّی و انتزاعی دارند، در تحلیل پی‌رنگ برای دستیابی به درون‌مایه باید شرایط محلّی و انضمامی را در صورت امکان در پرتو تعمیم به شرایط کلّی و انتزاعی تغییر داد. بنابراین برای تحلیل پی‌رنگ در چارچوب هدف این پژوهش، ابتدا رویدادها/ وضعیت‌های اصلی روایت را تعیین می‌کنیم و در مرحلة بعد زنجیرة رویدادها (خطوط روایی) را براساس روابط علّی در کنار هم قرار می‌دهیم. هدف ما در این مرحله، پی بردن به شیوة نگاه روایت به وضعیت‌های فلسفی، روانشناختی، سیاسی، اجتماعی و ... جهان فیلم از طریق تدقیق در پیوندهای علّی روایت است.

## 3-4 نمونة اجرای روش شناسایی درون‌مایه

روش شناسایی درون‌مایه یا به طور خلاصه درون‌مایه‌کاوی، مناسب فیلم‌هایی است که از آنها با عناوین مختلفی مثل فیلم‌های جریان اصلی، فیلم‌های تجاری یا فیلم‌های عامه‌پسند یاد می‌کنند. در اینجا برای نمونه، شیوة اجرای روش شناسایی درون‌مایه در تحلیل فیلم *اخراجی‌ها* را در دو بخش تحلیل شخصیت‌ها و تحلیل پی‌رنگ آن می‌آوریم.

## 1-3-4 تحلیل شخصیت‌های *اخراجی‌ها*

در اجرای روش شناسایی درون‌مایه، ابتدا فیلم را به صحنه‌هایش تجزیه می‌کنیم و هر صحنه را با شرحی کوتاه توصیف می‌کنیم.[[4]](#footnote-4) در مرحلة بعد، و پس از تجزیة فیلم به صحنه‌های آن، جدول ویژگی‌های شخصیتی شخصیت‌های اصلی فیلم استخراج می‌شود. در این مرحله لازم است پژوهشگر به صفاتی از شخصیت که مورد تأکید فیلمساز قرار گرفته توجه کند و مستندات خود را از نحوة انتساب این صفات و ویژگی‌ها به شخصیت در فیلم براساس جدول صحنه‌های فیلم، به طور دقیق ذکر کند. در ادامه جدول ویژگی‌های شخصیتی روحانی و گیرینف که از مهم‌ترین شخصیت‌های فیلم *اخراجی‌ها* به شمار می‌روند، در جدول 1 و 2 آمده است.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| ردیف | مدلول | دال ارزشی |
| 1 | عیب‌پوش و خوش‌بین به دیگران | در صحنة 12 وقتی عموسیفی از میرزا تقاضا می‌کند سفارشش را بکند تا جبهه برود: «شما همین‌جا پشت جبهه خدمت کنی، خیلی بهتره عموجان». وقتی عموسیفی توضیح می‌دهد که قبل از انقلاب مطرب بوده: «ما به گذشته‌ت کاری نداریم، ملاک امروز آدماست». در صحنة 14 وقتی با ماشین کنار اتوبوس اخراجی‌ها می‌رسد و خوانندگی آنها را می‌بیند، لبخند می‌زند و سری تکان می‌دهد. وقتی در صحنة 28 بایرام و بیژن دارند از نماز خواندن فرار می‌کنند و کمالی به او گلایه می‌کند، پاسخ می‌دهد: «عجله نکن برادر من». |
| 2 | منتقد به سخت‌گیری دربارة دین | در صحنة 11 به گیرینف که از اخراجی‌ها مسائل شرعی را می‌پرسد اعتراض می‌کند: «آخه برادر من این حرفا چیه؟ کی گفته برای انجام تکلیف الهی و جون دادن در راه خدا باید بدونی کفن میّت چند تیکه است؟» در ادامه وقتی گیرینف پاسخ می‌دهد که اینها واجبات و مستحبّات اوّلیه را هم نمی‌دانند، روحانی می‌گوید: «چه عیبی داره؟ ندونن. می‌رن یاد می‌گیرن برادر من». وقتی در صحنة 22 گیرینف اخراجی‌ها را تارک‌الصلوه و فاقد دین معرفی می‌کند: «یعنی تا حالا نشده هیچ کدم شماها نماز صبح‌تون قضا بشه؟ نشده؟» در همان صحنه خطاب به گیرینف: «برادر من، دین و جبهه برای اصلاح همین آدماست. اینکه بیرونشون کنیم و آدم نمی‌شن حرف شماست نه حرف دین. یهو بگو من ازشون بدم میاد و خلاص. چرا به نام دین باهاشون برخورد می‌کنی بندة خدا؟». |
| 3 | گشاده‌رو و مهربان | در صحنة 12 در گفتگو با عموسیفی با لحنی آرام و دلجویانه با او حرف می‌زند. وقتی در صحنة 16 اخراجی‌ها با ماشین روحانی از راه می‌رسند، به آرامی و با لبخندی بر لب سراغ آنها می‌رود: «به‌به، به‌به رسیدن به خیر! زحمت ماشین مام افتاد گردن شما. [مکث می‌کند] با ما هم بله». در صحنة 19 وقتی گیرینف دارد چغلی اخراجی‌ها را می‌کند، در پاسخ او می‌خندد و جواب سر بالا می‌دهد: «یعنی موردشون سیاسی بوده، آره؟». در همان صحنه وقتی بایرام از گرفتن عکس می‌گوید، به آنها می‌خندد. |
| 4 | تکلیف‌باور و بامعرفت | وقتی در صحنة 19 گیرینف می‌گوید که از اوّل می‌دانسته اخراجی‌ها آدم‌بشو نیستند و روحانی و میرزا زیر بار نمی‌رفته‌اند: «ما تکلیف‌مون رو ادا کردیم دیگه تصمیم‌گیری با فرمانده‌هاست». در صحنة 32 وقتی مرتضی برای تنبیه خودش دارد بشین و پاشو می‌رود، او هم با مرتضی همراه می‌شود. |
| 5 | منعطف و باورمند به تکثّر | در طول کل دو قسمت، در موارد متعدّدی از عبارت‌های «چی بگم»، «چه عرض کنم» و مانند آن استفاده می‌کند که برای فرار از موضع‌گیری‌های تند است. در صحنة 22 وقتی فرمانده گردان از مرتضی که برای وساطت اخراجی‌ها آمده می‌پرسد که آیا خودش اخراجی‌ها را می‌شناسد یا نه: «حاجی‌جان، جبهه همه‌جور آدمی به خودش دیده». |

جدول 1: ویژگی‌های هویتی شخصیت روحانی در *اخراجی‌ها*؛ منبع: نگارنده

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| ردیف | مدلول | دال ارزشی |
| 1 | عیب‌جو و سخت‌گیر نسبت به دیگران | در صحنة 4 با دیدن تشریفات آمدن مجید از مکّه: «اینا رو با آب زمزم هم بشورن باز اصلاح‌پذیر نیستن». در صحنة 11 امتحان پس دادن را شرط حضور در جبهه می‌داند: «همین جوری الله‌بختکی که نمی‌شه که. همه چیز حساب کتاب داره». در صحنة 11 وقتی روحانی جواب می‌دهد که اینها هم شرعیات را یاد می‌گیرند: «آخه ما که نمی‌تونیم تو جبهه کلاس شرعیات واسه یه مشت اراذل راه بندازیم؛ اونم این اوباش‌ها». در ادامه در پاسخ میرزا: «اینا این‌قدر خرده‌شیشه دارن که اگه جبهه اسیدم باشه اینا کک‌شون نمی‌گزه». در صحنة 16 در برابر جمع: «اتّفاقاً بنده و همة رزمنده‌ها در اتوبوس شاهد بودیم که اینا هر عمل قبیحی که دلشون می‌خواست، از خودشون بروز دادن». در صحنة 16 در اعتراض به کارهای اخراجی‌ها و خطاب به بیژن در جبهه: «خجالت نمی‌کشین، آخه این چه بساطیه راه انداختین؟ [...] آخه جبهه رو به گند کشیدین که. اون یکی که اینجا رو کرده مطرب‌خونه، اینا که کردن اینجا رو لات‌خونه. این یکی که اینجا رو کرده شیره‌کش‌خونه، تو هم که کردی قمارخونه». در صحنة 19 خطاب به روحانی: «حاج‌آقا بنده به شما توصیه می‌کنم که بالاغیرتاً برای اینا دیگه ریش گرو نگذارید. کار اینا دیگه از این حرفا گذشته. دیگه کارشون منکراتی شده. توی وسائلشون آلات لهو و لعبو و نمی‌دونم قمار پیدا کردم. غیبتشون نباشه بنده دیشب با گوشای خودم شنیدم که دور هم جمع شده بودن، صحبت شاه و بی‌بی و گشنیز و خاج و شنبلیله و این‌جور چیزا بود». در همان صحنه: «بنده از اوّل گفتم که اینا آدم بشو نیستن. نه شما زیر بار رفتین نه آمیرزا». در صحنة 22 وقتی مرتضی قول می‌دهد ظرف سه‌چهار روز اخراجی‌ها را برای ماندن در جبهه آموزش دهد: «شما رو هم اغفال کردن اینا هان؟ اینا که یه عمره آدم نشدن، سه‌چهار روزم روش». |
| 2 | حسّاس به ظواهر دین | در صحنة 4 وقتی نوازندة دوره‌گرد را جلوی مغازة میرزا می‌بیند، خطاب به میرزا: «در مغازة شما چرا؟» در صحنة 11 پرسش‌هایی که از اخراجی‌ها می‌پرسد دربارة مسائلی مانند تعداد رکعت‌های نماز جمعه، تعداد تکّه‌های کفن میّت، نحوة ورود به مستراح و ... است. وقتی روحانی به او برای این سؤال‌ها اعتراض می‌کند، پاسخ می‌دهد: «حاج آقا! اینا که مستحبّات و واجبات اوّلیة دین‌شونو نمی‌دونن آخه چه جوری می‌خوان برن جبهه؟». در نهایت وقتی نمی‌تواند روحانی و میرزا را قانع کند در واکنش به امر روحانی که فردا اعزام بشن: «اینا جبهه رو به لجن می‌کشن. مسئولیت شرعیش هم با شما». در صحنة 12 وقتی عموسیفی از میرزا تقاضا می‌کند سفارشش را بکند تا جبهه برود: «آخه عزیز من جبهه که مطرب‌خونه نیست که بری اونجا مزقون بزنی». وقتی عموسیفی توضیح می‌دهد که میرزا دستش را گرفته و جایی به او داده: «چشم ما روشن آمیرزا، مار تو آستین پروروندی». در ادامة همان صحنه وقتی عموسیفی دارد آکاردئون می‌زند با عطاب و آمریت: «نزن، آقاجون؛ نزن». صحنه کات می‌خورد به گروه موزیک که در حال نواختن مارش نظامی‌اند. در صحنة 14 خطاب به اخراجی‌ها: «خجالت بکشید. آخه این اشعار مبتذل مزخرف چیه که می‌خونید؟». در همان صحنه به مداح گیر می‌دهد: «تو هم بلند شو جلوی این مظاهر بی‌دینی یه تکونی به خودت بده، یه عرض اندامی بکن آخه». در صحنة 18 یک‌یک اخراجی‌ها را برای نماز صبح از خواب بیدار می‌کند. در صحنة 22 وقتی بحث پذیرش دوبارة اخراجی‌هاست، خودش را می‌رساند و می‌گوید: «آقاجان، انسان‌های تارک‌الصلوه دین و ایمون ندارن. بنده به ضرس قاطع عرض می‌کنم -البته غیبت‌شون نشه- بنده با دو تا چشمای خودم دیدم که عیچ کدوم برای نماز صبح بیدار نشدن. بنده هر چه تلاش کردن افاقه نکرد». در صحنة 27 خطاب به اخراجی‌ها: «گفتم اگر شرط‌بندی‌تون تموم شد و صلاح دونستید، گاهی اوقات یک نمازی هم به اون کمر صاب‌مرده‌تون بزنید». |
| 3 | ریاکار و ظاهرساز | در صحنة 11 عبّاس به او پیشنهاد می‌دهد با چند سؤال سرکاری اخراجی‌ها را دست‌به‌سر کند، پاسخ می‌دهد: «همین تصمیم رو هم دارم». در صحنة 13 که گروه داوطلبان در حال اعزام به جبهه هستند، همسرش با گریه به او می‌گوید: «نمی‌شد حالا نری حاجی؟» پاسخ می‌دهد: «خوب باید یه جوری جواب مردمو بدم یا نه [در پاسخ به توصیة همسرش که جلوی گلوله نرود] نگران نباش، تحقیق کردم تا شش ماه آینده، حمله‌ممله‌ای تو کار نیست». در ادامة همان صحنه وقتی همسرش دارد برایش توضیح می‌دهد که چه چیزهایی برایش گذاشته: «با این همه کمک‌های جنسی تو جبهه یه وقت به من خیانت میانت نکنیا». در ادامه گیرینف خطاب به همسرش: «مولودی خانم، گوش بده. یه آش پشت پای مشت درست می‌کنی، تمام فک‌وفامیل و تمام اهالی محلّو دعوت می‌کنی، می‌گی [شمرده شمرده] حاجی رفته خط مقدّم جبهه، ممکنه شهید بشه دیگه برنگرده [وقتی همسرش گریه سر می‌دهد] بابا همین جوری می‌گم بگو. الکی باباجون من، این‌قده شلوغش نکن». در ادامه خطاب به راننده‌اش: «منزل رو می‌بری حضرت عبدالعظیم نذرش رو ادا بکنه و بعد می‌بری منزل. این ماشینم پارک می‌کنی. یه وقت نری مسافرکشی. بیت‌الماله، خلاف‌شرعه». در صحنة 15 با رزمندگان هماهنگ می‌کند تا اخراجی‌ها را جا بگذراند. در صحنة 22 وقتی صحبت قضا شدن نماز اخراجی‌هاست و روحانی می‌پرسد: «یعنی تا حالا نشده هیچ کدوم شماها نمازتون قضا بشه؟» پاسخ می‌دهد: «حاج‌آقا چه دخلی اونا به ما دارن آخه؟». در صحنة 40 که به پشت خط مقدّم رسیده‌اند و دشمن به سمت‌شان خمپاره شلّیک می‌کند، بی‌خیال جنگیدن می‌شود و در ماشینی خود را پنهان می‌کند. |
| 4 | طعنه‌زن | در صحنة 23 خطاب به مرتضی که اخراجی‌ها را ضمانت کرده: «شما رو هم اغفال کردن اینا هان؟ اینا که یه عمره آدم نشدن، سه‌چهار روزم روش». در صحنة 27 وقتی می‌بیند مرتضی با اخراجی‌ها در حال بازی است: «می‌بینم که درس اخلاق آقامرتضی داره جواب می‌ده إن‌شاءالله. ایشون اومدن شما رو اصلاح کنن، خودشون دارن اصلاح می‌شن». |
| 5 | تلخ‌زبان | در صحنة 11 وقتی بیژن برای ثبت‌نام آمده و خود را رزمنده می‌داند: «شما رزمنده‌اید یا کفشنده؟». در صحنة 12 وقتی عموسیفی [که سال‌ها خودش را به کوری زده] از میرزا تقاضا می‌کند سفارشش را بکند تا جبهه برود: «آخه باید یکی دست تو رو بگیره؛ با این چشمات می‌خوای بری جبهه چی کار کنی؟». وقتی در صحنة 14 اخراجی‌ها آخر اتوبوس می‌زنند و می‌خوانند: «خدایا جبهه‌ها رو از لوث وجود اشرار، اراذل و اوباش مصون بدار. [از جلوی اتوبوس به عقب می‌آید و خطاب به اخراجی‌ها]: بس است شرارت. مگه شما ستون‌پنجم دشمنید؟ [...] آقای راننده نگه دار تا این اراذل و اوباش را بندازیم پایین [...] بترسین از روز قیامت که میلة داغ بکنن تو اون حلقوم‌تون که إن‌شاءالله دیگه صداتون درنیاد». |

جدول 2: ویژگی‌های هویتی شخصیت گیرینف در *اخراجی‌ها*؛ منبع: نگارنده

بعد از استخراج جدول ویژگی‌های شخصیتی هر شخصیت و براساس آن، نمودار مفصل‌بندی ویژگی‌های هویتی آن ترسیم می‌شود.

نمودار 1: مفصل‌بندی ویژگی‌های هویتی شخصیت روحانی در *اخراجی‌ها؛* منبع: نگارنده

نمودار 2: مفصل‌بندی ویژگی‌های هویتی شخصیت گیرینف در *اخراجی‌ها؛* منبع: نگارنده

برپایة این جداول و نمودارها که برای همة شخصیت‌ها آماده شده، شخصیت‌هایی که دارای ویژگی‌های مشابه بودند، در یک گروه قرار گرفتند و نمودار ویژگی‌های هویتی آنها به دست آمد. در ادامه نمودار مفصل‌بندی ویژگی‌های هویتی دو گروه که در منازعات اصلی فیلم نقشی کلیدی دارند یعنی مذهبیان واقعی و مذهبیان مدّعی آمده است.

### مذهبیان واقعی (روحانی و میرزا)

روحانی و میرزا از نظر فیلمساز مذهبیان واقعی هستند؛ آنها متواضع و باوقارند. هر دو مویی سفید کرده‌اند. به دیگران سخت نمی‌گیرند، اغلب برای خطاهای دیگران عذری می‌تراشند. به دیگران کمک می‌کنند. اهل عمل‌اند، نه واعظان بی‌عمل. ترسی از دشمن ندارند. خودشان را بری از خطا و اشتباه نمی‌دانند. بخشایشگرند و از خطاهای دیگران به راحتی چشم‌پوشی می‌کنند. منتقد سخت‌گیری دربارة مسائل دینی هستند. گشاده‌رو و مهربانند و اغلب لبخندی به لب دارند. میرزا به دستگیری از مردم در محل معروف است و بعد از انقلاب پشت و پناه عموسیفی، نوازندة دوره‌گرد محل بوده است. عارف و اهل دل‌اند، میرزا مدام در صحبت‌هایش از شعر کمک می‌گیرد و خودش تنبور می‌نوازد. به عبارت دیگر می‌توان گفت چهرة رحمانی از دین ارائه می‌کنند یا اهل رواداری، تساهل و مداراجویی‌اند.

نمودار 3: مفصل‌بندی ویژگی‌های هویتی مذهبیان واقعی در *اخراجی‌ها؛* منبع: نگارنده

### مذهبیان مدّعی (حاجی گیرینف و عبّاس)

مذهبیان مدّعی، مهم‌ترین شخصیت‌های منفی فیلم را تشکیل می‌دهند. حاج‌صالح که به علّت «گیر دادن» زیاد به آدم‌ها، از سوی اخراجی‌ها «گیرینف» -نام نوعی اسلحه- نامیده شده، نمایندة بخشی از مذهبیان قشری در جامعه است که ازقضا در مناصب حکومتی جای گرفته‌اند، فهم عمیقی از دین ندارند و رعایت ظواهر نزد آنان اهمّیتی بیش از باطن دین دارد. عبّاس و گیرینف مسئول گزینش داوطلبان اعزام به جبهه هستند و گیرینف از ماشین دولتی استفاده می‌کند. با وجود تأکید زیادشان بر رعایت احکام و شریعت دینی، خودشان در عرصة عمل وقتی قرار است هزینه‌ای بدهند، اغلب از زیر بار مسئولیت شانه خالی می‌کنند. عبّاس، هرگز به جبهه نرفته و معتقد است توفیق جبهه رفتن پیدا نکرده و گیرینف ترسو است. مذهبیان مدّعی اهل خودنمایی و ریاکاری‌اند. گیرینف هنگامی که در حال اعزام به جبهه هستند به همسرش سفارش می‌کند: «یه آش پشت پای مشت درست می‌کنی، تمام فک‌وفامیل و تمام اهالی محلّو دعوت می‌کنی، می‌گی [شمرده شمرده] حاجی رفته خط مقدّم جبهه، ممکنه شهید بشه دیگه برنگرده [وقتی همسرش گریه سر می‌دهد] بابا همین جوری می‌گم بگو. الکی باباجون من، این‌قده شلوغش نکن».

نمودار 4-4: مفصل‌بندی ویژگی‌های هویتی مذهبیان مدّعی در *اخراجی‌ها؛* منبع: نگارنده

از مقایسة شیوة مفصل‌بندی ویژگی‌های هویتی شخصیت‌ها یا گروه‌ها در فیلم، می‌توان درون‌مایه‌های برآمده از شخصیت‌پردازی را در فیلم به دست آورد.

در تمام طول فیلم موقعیت‌هایی پیش می‌آید که مخاطب بتواند این دو قرائت از دین را مقایسه کند و پازل شخصیت‌پردازی شخصیت‌ها به گونه‌ای تکمیل می‌شود که مخاطب در ترجیح مذهبیان واقعی بر مذهبیان مدّعی تردیدی به خود راه ندهد. به این ترتیب می‌توان درون‌مایه‌های برآمده از شخصیت‌پردازی مذهبیان واقعی و مذهبیان مدّعی را در این دو فیلم چنین قلمداد کرد:

1. مذهبیان مدّعی، افرادی ترسو و ریاکارند که در برابر دیگران سخت‌گیر، خشن و تندخو و در برابر کسانی که قدرتمندتر از آنها هستند (افسران عراقی) متواضع، نرم‌خو و حتّی متملّق هستند. در حالی که مذهبیان واقعی، انسان‌هایی اهل تساهل و تسامح، بخشاینده و بامروّت نسبت به زیردستان و خودی‌ها هستند و آدم‌هایی سرکش، مقاوم و گردن‌فراز در برابر دشمنان، فرادستان و زورگویان‌اند؛
2. سبک زندگی همواره محل اختلاف است؛ مذهبیان مدّعی بر آتش این نزاع می‌دمند، در حالی که مذهبیان واقعی بر وحدت و پرهیز از منازعه تأکید دارند؛
3. مذهبیان مدّعی برخلاف آنچه از خود به نمایش می‌گذارند، در بزنگاه‌هایی که بیم هزینه دادن دارند، با بهانه‌جویی در صف سست‌عنصران قرار می‌گیرند و عافیت‌طلبی را بر مقاومت ترجیح می‌دهند؛ حال آنکه مذهبیان واقعی در صف اوّل سرسختی مقابل دشمن و هزینه‌دادن‌اند.

## 2-3-4 تحلیل پی‌رنگ *اخراجی‌ها*

پی‌رنگ *اخراجی‌ها* منسجم و سرراست است. جوان لاتی خاطرخواه دختر گیوه‌دوز عارف‌مسلکی شده و به عشق او و برای به دست آوردن رضایت پدرش راهی جبهه می‌شود. در جبهه، ابتدا او و همراهانش را نمی‌پذیرند ولی با پادرمیانی بسیجی خوش‌قلبی آنها را می‌پذیرند. اخراجی‌ها به جبهه برمی‌گردند و در عملیات شرکت می‌کنند و جوان که حالا دیگر نه به خاطر دختر که برای مملکتش می‌جنگد، سرانجام به شهادت می‌رسد. زنجیرة رویدادهای *اخراجی‌ها* را می‌توان به صورت زیر نشان داد:

نمودار 5: زنجیرة رویدادها در *اخراجی‌ها؛* منبع: نگارنده

در کنار درون‌مایه‌های برآمده از شخصیت‌پردازی که عمدتاً بر منازعة مذهبیان واقعی و مدّعی متمرکز بود، درون‌مایه‌های برآمده از پی‌رنگ سیر تحول و تطوّر مجید و دوستانش را نشان می‌دهد؛ اینکه چگونه مجید از یک جوان لات و خلاف‌کار خرده‌پا تبدیل به رزمنده‌ای می‌شود که جانش را در راه دفاع از میهنش می‌دهد و سرانجام رستگار می‌شود. اگر به علّیت در زنجیرة رویدادهای فیلم نگاهی بیندازیم؛ می‌توانیم عواملی را که در تحوّل شخصیت و رستگاری مجید نقش دارند، چنین دریابیم:

1. عشق مجید به نرگس باعث می‌شود میرزا در مسیرش قرار بگیرد و در پی جلب نظر میرزا برآید؛
2. رواداری، مداراجویی و خوش‌بینی میرزا و سپس کمک روحانی مسیر مجید را برای رسیدن به جبهه فراهم می‌کند و پادرمیانی مرتضی سبب پذیرش مجید در جبهه می‌شود؛
3. رفتارهای خالصانة بسیجیان، مجید را گرفتار می‌کند؛ او دنیاطلبی و خاطرخواهی را فرومی‌گذارد تا برای هدفی مهم‌تر یعنی دفاع از مملکت راهی عملیات شود؛
4. دیدن ددمنشی دشمن و ظلم آشکارش به مردم عادّی، عزم مجید را برای فداکاری در راه میهن جزم می‌کند؛
5. مجید با غیرت و شجاعت میدان مین را باز می‌کند و با رفتاری نابخردانه (حمله با قمه به تانک) در مصافی نابرابر جان می‌دهد.

به طور خلاصه، کیمیای عشق، مس وجود او را زر می‌کند و این کیمیاگری بدون نقش‌آفرینی مذهبیان واقعی (میرزا، روحانی و مرتضی) و رفتار صمیمانه و خالصانة بسیجی‌ها به سرانجام نمی‌رسد. به عبارت دیگر، خاطرخواهی مجید عامل اصلی و رفتار درست میرزا و روحانی عامل هدایتگر و زمینه‌ساز تحول مجید بوده‌اند؛ امّا این صمیمیت و صفای بسیجیان است که کار را تمام می‌کند و مجید را در جبهه «گرفتار» (بسیجی الکنی که به آنها چای می‌دهد، تمسخر آنها را به دل نمی‌گیرد؛ در صحنة خشم شب، یکی از بسیجیان خطای بیژن را گردن می‌گیرد و به جای او سینه‌خیز می‌رود؛ همان بسیجی الکن در کلاس درس خود را روی نارنجکی که ضامنش کشیده شده می‌اندازد؛ هنگامی که با خطای آنها کل منطقه به هم ریخته، مرتضی داوطلبانه خود را تنبیه می‌کند و تعداد زیادی از بسیجیان هم به او می‌پیوندند و از اخراجی‌ها حمایت می‌کنند). وقتی دل مجید به جبهه گره می‌خورد، او که پیش از این در دفاع از ناموسش به زندان افتاده، در دفاع از وطنش جان خود را نثار می‌کند.

به این ترتیب می‌توان درون‌مایه‌های فیلم *اخراجی‌ها* را به شرح جدول 3 برشمرد:

|  |  |
| --- | --- |
| منشأ درون‌مایه‌ها | شرح درون‌مایه‌ها |
| درون‌مایه‌های برآمده از شخصیت‌پردازی | 1. مذهبیان مدّعی، در برابر دیگران سخت‌گیر، خشن و تندخو و در برابر کسانی که قدرتمندتر از آنها هستند (افسران عراقی) متواضع، نرم‌خو و حتّی متملّق هستند. در حالی که مذهبیان واقعی، انسان‌هایی اهل تساهل و تسامح، بخشاینده و بامروّت نسبت به زیردستان و خودی‌ها هستند و آدم‌هایی سرکش و مقاوم در برابر دشمنان، فرادستان و زورگویان‌اند.
2. سبک زندگی حتّی در اسارت هم محل اختلاف ایرانی‌هاست؛ مذهبیان مدّعی بر آتش این نزاع می‌دمند، در حالی که مذهبیان واقعی بر وحدت و پرهیز از منازعه تأکید دارند.
3. مذهبیان مدّعی برخلاف آنچه از خود به نمایش می‌گذارند، در بزنگاه‌هایی که بیم هزینه دادن دارند، با بهانه‌جویی در صف سست‌عنصران قرار می‌گیرند و عافیت‌طلبی را بر مقاومت ترجیح می‌دهند؛ حال آنکه مذهبیان واقعی در صف اوّل سرسختی مقابل دشمن و هزینه‌دادن‌اند.
 |
| درون‌مایه‌های برآمده از پی‌رنگ | 1. کیمیای عشق، مس وجود انسان را زر می‌کند.
2. مداراجویی و خوش‌بینی مذهبیان واقعی، انسان‌های گمراه را جذب و راه رسیدن آنها به رستگاری را هموار می‌کند.
3. رفتار صمیمی، پاک و زلال، مهربانانه و متواضعانة بسیجی‌ها انسان را تحت تأثیر قرار می‌دهد.
4. رفتار وحشیانة ددمنشان بعثی در کشتار غیرنظامیان بی‌گناه انسان را منقلب می‌کند.
5. انسان بلوغ‌یافته و برکشیده، عافیت‌طلبی و محبت دنیا و مافیها را کنار می‌گذارد و ازاین‌رو می‌تواند جان خود را فدای خیر عمومی کند.
6. انسان‌هایی که کسی امیدی به آنها ندارد، می‌توانند به عالی‌ترین درجات برسند.
 |
| برآیند درون‌مایه‌ها | * مؤمنان عمیق و عارف‌مسلک، اهل رواداری و مدارا با مردم‌اند و فرصت‌طلبان ریاکار و دنیاطلب، ظاهربین و سرسخت و رادیکال هستند.
* مذهبیان مدّعی، آدم‌هایی ترسو، متظاهر، بی‌عمل و ریاکارند و در مقابل، مذهبیان واقعی، آدم‌هایی گشاده‌رو، اهل دل (دوست‌دار شعر و موسیقی)، خیررسان و اهل عمل.
* کشور مال همه است و همه در برابر آن مسئولند؛ باید از خاک کشور دفاع کرد، همان‌طور که باید از ناموس دفاع کرد.
* بسیجی واقعی، بی‌ادّعا و اهل عمل است، مرام و معرفت دارد، متواضع است و نمی‌خواهد شناخته شود.
* اگر با حسن‌ظن به طردشدگان نگاه شود و به آنها فرصت دوباره داده شود، عشق زمینی هم می‌تواند آنها را به رستگاری (شهادت در راه دفاع از میهن خیر عمومی) برساند.
 |

جدول 3: درون‌مایه‌های *اخراجی‌ها*؛ منبع: نگارنده

## 5. نتیجه‌گیری

چنانکه دیدیم، مسألة تحلیل متون سینمایی و استخراج شواهد از آنها، دغدغة تعداد زیادی از تحلیلگران سینمایی و نظریه‌پردازان اجتماعی بوده است. در این مقاله علاوه بر اشاره به روش شالچی (1390) و حاجی‌آقامحسنی (1389) و نقد آنها، کوشیدیم با نگاهی انتقادی به روش نشانه‌شناسی گفتمانی سلطانی (1393)، این روش را بسط دهیم و تکمیل کنیم و از آن برای استخراج درون‌مایه‌های فیلم‌های سینمایی داستانی جریان اصلی استفاده کنیم.

روش سلطانی، با تکیه بر شخصیت‌پردازی به‌مثابة حاصل کار ترکیب نظام‌های نشانه‌ای پرشمار فیلم، در سایة نظریة گفتمان لاکلائو و موف، شخصیت را به‌مثابة یک دال مرکزی در نظر می‌گیرد که اطلاعاتی که فیلم دربارة او می‌دهد، آن را مفصل‌بندی می‌کند. بنابراین، آشکارسازی ویژگی‌های شخصیت به‌مثابة آشکاسازی چگونگی مفصل‌بندی هویت او خواهد بود. سلطانی در مرحلة بعد از راه برشمردن ویژگی‌های مشترک شخصیت‌های فیلم، به هویت‌های گروهی می‌رسد؛ چنانکه در تحلیل *اخراجی‌ها* دیدیم، مذهبیان واقعی و مذهبیان مدعی حاصل این مرحله از کار تحلیل به روش نشانه‌شناسی گفتمانی است.

ما با معرفی مفاهیم سازه‌های عینی و روایی، در پی تفکیک و سطح‌بندی داده‌هایی هستیم که از فیلم استخراج می‌شود. سازه‌های عینی، چنانکه از نام آنها برمی‌آید، حاصل ادراک عینی مخاطب از صداها و تصاویر فیلم هستند و سازه‌های روایی، سازه‌هایی انتزاعی هستند که براساس سازه‌های عینی دریافتی در ذهن مخاطب شکل می‌گیرند. سازه‌های عینی چنانکه گفته شد، نه‌تنها شامل شخصیت‌پردازی فیلم، که شامل پی‌رنگ فیلم می‌شود.

چنانکه دیدیم، با استفاده از روش شناسایی درون‌مایه (درون‌مایه‌کاوی) با تحلیل شخصیت‌پردازی و پی‌رنگ فیلم می‌توان به درون‌مایه‌هایی که فیلم در پی انتقال آنها به مخاطب بوده است، دست یافت. لازم است در اینجا متذکّر شویم، که در این روش هدف ما دستیابی به خوانش مرجّح متون است؛ نه خوانش انتقادی آنها؛ به عبارت دیگر همین که به آنچه این متون در پی انتقال آن به مخاطب بوده، دست پیدا کنیم، به اهداف اوّلیة خود رسیده‌ایم؛ ازاین‌رو تحلیل را در همین مرحله متوقّف می‌کنیم. لذا این روش مناسب تحلیل‌های تطبیقی یا پیکره‌ای است که مبنای آنها مقایسة درون‌مایه‌های چند اثر سینمایی است و در تک‌نگاری‌ها باید با روش‌های دقیق‌تر تکمیل شود.

## 6. منابع

اکو، امبرتو (1383) «داستان‌های عامه‌پسند» ترجمة حامد یوسفی، ارغنون شماره 25، صص 277-254.

اکو، امبرتو، مایکل ردی، جرج لیکاف و دیگران (1383) *استعاره مبنای تفکّر و ابزار زیبایی‌آفرینی* گروه مترجمان، نشر سوره مهر.

بوردول، دیوید و کریستین تامپسون (1385) *هنر سینما* ترجمة فتّاح محمّدی. تهران: نشر مرکز.

پرینس، جرالد (1395) *روایت‌شناسی؛ شکل و کارکرد روایت.* ترجمة محمّد شهبا. تهران: مینوی خرد.

تامس، جیمز (1395) *تحلیل فرمالیستی متن نمایشی* ترجمة علی ظفر قهرمانی‌نژاد تهران: انتشارات سمت.

حاجی‌آقامحسنی، سیاوش (1389) «چالش بین‌گفتمانی و نقش گفتمان مسلّط در برقراری نظم اجتماعی در سینمای ایران بین سال‌های 1376 تا 1384» پایان‌نامة کارشناسی ارشد رشتة سینما به راهنمایی دکتر محمّدباقر قهرمانی در دانشکدة هنرهای نمایشی و موسیقی پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران.

سلطانی، علی‌اصغر (1393) «نشانه‌شناسی گفتمانی یک «جدایی»». دوفصلنامة مطالعات جامعه‌شناختی، دورة 21، شمارة 2، صص 72-43.

شالچی، وحید (1389) «تحلیل سینمای پرمخاطب ده سال اخیر ایران؛ (ویژگی‌ها، همانندی‌ها، دگرگونی‌ها و فقدان‌ها)» رسالة دکتری جامعه‌شناسی فرهنگی به راهنمایی دکتر سارا شریعتی در دانشکدة علوم اجتماعی دانشگاه تهران.

فلیک، اووه (1391) *درآمدی بر تحقیق کیفی.* ترجمة هادی جلیلی. تهران: نشر نی.

مرینگ، مارگارت (1392) *فیلمنامه‌نویسی؛ آمیزه‌ای از شکل و محتوای فیلم*. ترجمة داوود دانشور. تهران: سمت.

مکاریک، ایرنا ریما (1393) *دانشنامة نظریه‌های ادبی معاصر* ترجمة مهران مهاجر و محمّد نبوی. تهران: نشر آگه.

مک‌کی، رابرت (1385) *داستان؛ ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی.* ترجمة محمّد گذرآبادی. تهران: هرمس.

ناظرزاده کرمانی، فرهاد (1393) *درآمدی به نمایشنامه‌شناسی*. چاپ پنجم. تهران: سمت.

یزدانشناس، حسین (1392) «از نظام‌های نشانه‌ای کوزان برای تئاتر تا نظام‌های نشانه‌ای میزانسن سینمایی» فصلنامة سینمایی فارابی، شمارة پیاپی 72، صص 68-51. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

Denzin, Norman K. (1995) The Cinematic Society, The voyeur’s gaze. London, Thousand Oaks, and New Delhi: Sage Publication.

Denzin, Norman K. (1998 but first published 1991 Reprinted 1992, 1993, 1994, 1998) Images of Postmodern: Society Social Theory and Contemporary Cinema, London and New York: Routlage.

Sutherland, Jean-Anne (2010) Cinematic Sociology: Social Life in Film. Pine Forge Press

1. \* این مقاله از رسالة دکتری نویسندة نخست به دست آمده است.

1. نویسندة مسئول (h.yazdan@gmail.com). [↑](#footnote-ref-1)
2. . Structured Micro Analysis [↑](#footnote-ref-2)
3. . چنانکه مثلاً کرس و ون‌لیوون در رویکرد تحلیلی نشانه‌شناسی اجتماعی، چنین ابزاری را ساخته‌اند. [↑](#footnote-ref-3)
4. . ذکر کل جدول صحنه‌های فیلم *اخراجی‌ها* که بیش از 8 صفحه است در حوصلة این مقاله نیست. [↑](#footnote-ref-4)