

بازنمایی جوان در سینمای عامه‌پسند: مقایسه تطبیقی دو دوره اصلاحات و اصول‌گرایی

هادی خانیکی^{1*}، سمانه ابوی²

(تاریخ دریافت: 92/11/12، تاریخ پذیرش: 93/4/25)

چکیده

هدف اصلی این مقاله، مطالعه نحوه بازنمایی جوان در سینمای عامه‌پسند ایران از راه مقایسه تطبیقی فیلم‌های برگزیده در دو دوره اصلاحات (1376-1384) و اصول‌گرایی (1384-1389) است. به این منظور، با بهره‌گیری از نظریه بازنمایی هبیدیچ و مفاهیم مرتبط در حوزه مطالعات جوانان، نظیر «بازنمایی به‌مثابه دردسر» و «بازنمایی به‌مثابه خوش‌گذرانی»، سه فیلم از دوره اصلاحات («ریر پوست شهر»، «پارتی» و «من ترانه 15 سال دارم») و سه فیلم از دوره اصول‌گرایی («دایره زنگی»، «درباره الی...» و «تسویه حساب») برگزیده و به این موضوع پرداخته شده است که آیا در بازنمایی جوان در فیلم‌های این دو دوره، تفاوتی وجود دارد یا خیر.

مطالعه این فیلم‌ها براساس دو الگوی سلبی و کادوری برای تحلیل رمزگان فنی، و الگوی روایی و نشانه‌شناسی بارت برای تحلیل نشانه‌شناسی پی‌ریزی شده است. پس از مطالعه فیلم‌ها و بررسی جداگانه هریک از آن‌ها، این نتیجه به‌دست آمد که فیلم‌های عامه‌پسند ساخته‌شده در

*hadi.khaniki@gmail.com

1. دانشیار علوم ارتباطات، دانشگاه علامه طباطبایی

2. کارشناس ارشد علوم ارتباطات دانشگاه علامه طباطبایی

این دو دوره، تصویری متفاوت از جوان را بازنمایی می‌کنند. در هریک از این دو دوره، ارجاعاتی حتی متناقض به جوان به چشم می‌خورد. در دوره اصلاحات، جوان با مفاهیمی مانند «پای‌بندی به ساختار»، «مید به آینده»، «خودباوری»، «جسارت»، «مسئولیت‌پذیری»، «آرمان‌گرایی»، «قانون‌مداری» و «دموکراسی و آزادی خواهی» نشان داده شده است؛ اما در دوره اصول‌گرایی به صورتی «ساختارشکن»، «خودبراز»، «بی‌هویت»، «مبارز ضداجتماعی»، «درگیر بین سنت و مدرنیته»، «قانون‌گریز» و «خطرپذیر» بازنمایی شده است. بنابراین، نوعی هراس رسانه‌ای درمورد بازنمایی جوان در دوره اصول‌گرایی در سینمای عامه‌پسند به وجود آمده است.

واژه‌های کلیدی: بازنمایی، ایدئولوژی، نشانه‌شناسی، جوان، سینما، سینمای عامه‌پسند، اصلاحات، اصول‌گرایی.

1. بیان مسئله

یکی از مهم‌ترین عرصه‌های هنری و رسانه‌ای که به لحاظ سوگیری محتوایی و فرم، دستخوش تغییرات ساختاری شد، سینما بود. براساس این، سینما با مسائل و مقوله‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی کشور نسبت نزدیک‌تری پیدا کرد؛ از جامعه بیشتر تأثیر پذیرفت و بر آن بیشتر تأثیر گذاشت. به این ترتیب، سینما صرفاً رسانه‌ای بی‌طرف و دور از سیاست‌های غالب فرهنگی نبوده و نیست؛ به‌ویژه آنکه نقش حکومت در سیاست‌گذاری فرهنگی به‌طور عام و سینما به‌طور خاص مشخص و اساسی است. به بیان دیگر، سینمای ایران، به‌ویژه سینمای عامه‌پسند را می‌توان تا حد زیادی بازتابنده مسائل و واقعیت‌های اجتماعی و سیاست‌های مسلط رسمی در دوره‌های مختلف دانست. در واقع، سینما به‌مثابه یک رسانه، قابلیت نشان دادن ایدئولوژی‌ها، ارزش‌ها، باورها، سبک‌های زندگی و... را در هر موضوعی دارد.

با در نظر گرفتن این تحول، می‌توان موضوع «جوان» را که دربرگیرنده نوع نگرش‌های سیاسی، فرهنگی و اجتماعی مختلف است، در سینمای عامه‌پسند ایرانی پی گرفت. به این اعتبار، موضوع محوری این پژوهش، چگونگی بازنمایی جوان در فیلم‌های برگزیده دو دوره قابل مقایسه از نظر سیاست‌گذاری فرهنگی و اجتماعی، یعنی دوره اصلاحات (1376-1384)

و اصول‌گرایی (1384-1389) است. انتخاب جوان از یک‌سو، به دلیل رابطه تنگاتنگ آن با فرهنگ عامه‌پسند از جمله سینمای عامه‌پسند و از سوی دیگر، به دلیل نسبت کانونی آن در تغییرات اجتماعی و سیاسی است. نسبت میان جوان و فرهنگ عامه‌پسند از این‌روست که این نوع فرهنگ چارچوبی در اختیار جوانان قرار می‌دهد که به کمک آن، جهان سیاسی، اجتماعی و فرهنگی پیرامون خویش را می‌فهمند (ذکایی، 1385: 129 و 131).

همچنین، می‌توان به ارتباط میان جوان و مفاهیم جوانی از یک‌سو و فهم مسائل گسترده اجتماعی از سوی دیگر اشاره کرد؛ چنان‌که شرایط جوانان در هر دوره به‌طور ضمنی، القاکننده مسائل و مشکلات عمیق اجتماعی و فرهنگی است. به عبارت دیگر، توجه به مفاهیم «جوانی» برای پی بردن به تغییرات اجتماعی، گریزناپذیر است (Osgerby, 2004: 60).

مفهوم تغییرات اجتماعی را اغلب برای دوره زمانی ده یا بیست ساله (مانند دوره زمانی مورد بررسی در این تحقیق) به کار می‌برند (روشه، 1377: 26). بنابراین، منظور از تغییرات اجتماعی، دگرگونی‌های اقتصادی، سیاسی و فرهنگی است که در این پژوهش در پی تغییرات سیاسی، در دو دوره اصلاحات (1376-1384) و اصول‌گرایی (1384-1389) رخ داده است. از آنجا که سینما کارکردهای رسانه را دارد، در این پژوهش، به‌مثابه رسانه جمعی فرض شده است. رسانه‌ها دارای چهار کارکرد هستند: آموزش، سرگرمی، اطلاع‌رسانی و هدایت. هر یک از رسانه‌ها با توجه به ویژگی‌هایشان در ایفای برخی کارکردها، قوی‌تر عمل می‌کنند. تصور غالب در جامعه این است که سینما فقط دارای کارکرد سرگرمی و تفریح است؛ اما در حوزه ارتباطات، علاوه بر اینکه این رسانه شکل‌دهنده ارزش‌ها و فرهنگ جامعه است، بازتابنده ایدئولوژی‌ها و ارزش‌های اجتماعی و سیاسی نیز است و متناسب با تغییرات اجتماعی و سیاسی، خود نیز دگرگون می‌شود. بنابراین، بررسی تغییرات سیاسی و اجتماعی و در پی آن دگرگونی‌های ایدئولوژی‌های پنهان در متن برنامه سینمایی با محوریت جوان و بازنمایی آن، موضوعی مهمی است که در این مقاله به آن پرداخته شده است.

درباره چرایی انتخاب سینما در پیوند با جوان و مفاهیم جوانی، باید به ویژگی‌های همذات‌پنداری سینما با مخاطبان نیز اشاره کرد که به دو شکل آرزومندانه و مشابهت صورت می‌گیرد (Jowett & Linton, 1980: 112). با توجه به این ویژگی سینما، جوان سینمارو

جوانِ بازنمایی شده در رسانه سینما را همذات خود می‌پندارد؛ به این صورت که جوان بازنمایی شده نماینده تمام جوانان می‌شود. در واقع، بازنمایی می‌تواند هویت فرهنگی را در قالب هویت فردی یا جمعی منعکس کند و موجب می‌شود تا جوان خود را در آن قالب بازنمایی شده ببیند.

در میان تقسیم‌بندی‌های سینما، سینمای عامه‌پسند که آمیزه‌ای از رسانه، هنر و عامه‌پسندی است، دارای اولویت زیادی برای این پژوهش است: اول اینکه، افراد بسیاری مخاطب این نوع سینما هستند و فیلم‌های عامه‌پسند برای انبوه مخاطبان، منبع اصلی کسب اطلاع از هنجارها، قوانین، ارزش‌ها، ممنوعیت‌ها و الگوهای رفتاری است؛ بنابراین می‌توان آن را مرجعی جهت جامعه‌پذیری افراد دانست. دوم اینکه، مخاطبان با آگاهی و انتخاب تام به سینما می‌روند و این عدم اجبار، موجب تأثیرپذیری - گرچه غیرمستقیم - بیشتری از این رسانه می‌شود.

مقصود از عامه‌پسندی سینما در این پژوهش، داشتن مخاطب زیاد و در نتیجه، فیلم‌های پرفروش است که می‌توان با نظرخواهی از صاحب‌نظران سینما و مراجعه به جدول‌های فروش، فیلم‌های مطرح در هر دوره را برگزید. در این تحقیق کوشش شده است ارتباط تغییرات سیاسی و اجتماعی در دو دوره اصلاحات (1376 - 1384) و اصول‌گرایی (1384 - 1389) از راه نوع بازنمایی جوان در فیلم‌های سینمایی عامه‌پسند پرفروش مطالعه شود. از آنجا که در این دو دوره، جامعه ایران دو گفتمان کاملاً متفاوت را در عرصه فرهنگی و سیاسی داشته، پرسشی که در اینجا مطرح می‌شود این است که آیا معنایی که درون این دو گفتمان از جوان بر ساخته شده و در فیلم‌های عامه‌پسند انعکاس یافته است، با هم متفاوت‌اند. اگر چنین است، این تفاوت چگونه است؟

2. چارچوب مفهومی

امروزه، مفهوم «بازنمایی» جایگاه ویژه‌ای در مطالعات فرهنگی دارد. به گفته هال¹ (1997: 15)، بازنمایی بخش اصلی فرایندی است که از طریق آن، معنا تولید و میان اعضای یک فرهنگ مبادله می‌شود. این امر مستلزم استفاده از زبان، نشانه‌ها و تصاویر است که نماینده و بازنمود چیزهاست؛ اما بی‌شک فرایند ساده‌ای نیست. به عبارت دیگر، بازنمایی فرایندی است که

به‌وسیله آن، اعضای یک فرهنگ از زبان برای تولید معنا استفاده می‌کنند. در نتیجه، معنا همیشه از فرهنگی به فرهنگ دیگر و از زمانی به زمان دیگر تغییر می‌کند؛ به این دلیل که معنا در حال تحول است و رمزگان‌ها بیشتر به صورت قراردادهای اجتماعی عمل می‌کنند تا به صورت قوانین ثابت و غیرقابل نقض. از نظر او، بازنمایی تولید معنای مفاهیم ذهنی از راه زبان است. رابطه بین چیزها، مفاهیم و نشانه‌ها در پس تولید معنا در زبان، نهفته است. فرایندی که این سه عامل را با یکدیگر پیوند می‌دهد، بازنمایی نام دارد.

سه رویکرد نظری درباره چگونگی بازنمایی در جهان وجود دارد:

1. رویکرد انعکاسی یا بازتابی: در رویکرد بازتاب، معنا در پس شیء، فرد، ایده یا رویداد در جهان واقعی نهفته است و عملکردهای زبان مانند آینه‌ای، معنای حقیقی موجود در جهان را انعکاس می‌دهند. چیزی که می‌توان آن را «میمتیک»² (تقلیدی) نامید (Ibid, 18). رویکرد نام‌برده مبتنی بر این ایده است که هنر دربردارنده مطالبی در مورد جامعه است و بر همین اساس می‌توان گفت نمایش جرم و جنایت در تلویزیون بازتابی از نژادپرستی در جامعه است. رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر مشتمل بر حوزه گسترده‌ای از تحقیقات است که این اعتقاد: «هنر آینه جامعه است»، در همه آن‌ها مشترک است (Alexander, 2003: 22).

2. رویکرد تعمودی: به این معنا که هر عمل ارتباطی دربردارنده نیت نویسنده یا ارتباط‌دهنده است (Webb, 2009: 43)؛ اینکه نویسنده معنای خاص خودش از جهان را از راه زبان به مخاطبان تحمیل می‌کند. معنای کلمات، معنای مرجح نویسنده است. این رویکرد، رویکرد ارادی است (Hall, 1997: 18).

3. رویکرد ساخت‌گرایانه: در این رویکرد برخلاف دو رویکرد قبلی، معنا امر بازتابی یا تحمیلی نیست؛ بلکه در فرایند ایجاد بازنمایی بر ساخته می‌شود (Webb, 2009: 44). در رویکرد ساخت‌گرایانه، ویژگی اجتماعی و عام زبان را به رسمیت می‌شناسند. اشیاء فاقد معنا هستند و این ما هستیم که معنا را می‌سازیم و از نظام‌های بازنمایی استفاده می‌کنیم (Hall, 1997: 25). براساس این دیدگاه، بازنمایی، درک ما از واقعیت را می‌سازد و شکل می‌دهد و شناخت و دسترسی ما به جهان فقط از راه زبان یا بازنمایی امکان‌پذیر است (Webb, 2009: 26).

مبنای نظری برای بررسی شیوه بازنمایی جوان در سینمای عامه‌پسند در مقاله حاضر مبتنی بر بازنمایی برساخت‌گرایانه است. این رویکرد تأکید می‌کند که نه چیزها به‌خودی‌خود و نه کاربران زبان نمی‌توانند در زبان معنای پایدار ایجاد کنند. چیزها معنا نمی‌دهند؛ بلکه ما با استفاده از نظام‌ها (نشانه‌ها و مفاهیم) بازنمایانه، معنا را برمی‌سازیم. بنابراین، به این رویکرد، رویکرد برساخت‌گرایانه یا برساخت‌گر معنا در زبان می‌گویند. براساس این، بازنمایی را تولید معنا از طریق زبان می‌دانند (کوبلی، 1388: 350).

یکی دیگر از مفاهیم مورد نظر در این پژوهش، بازنمایی جوانی به‌مثابه دردسر یا خوش‌گذرانی است. هیدیچ³ برای توصیف بازنمایی متضاد رسانه‌ها از دوران جوانی، اصطلاح «جوانی به‌عنوان خوش‌گذرانی» و «جوانی به‌عنوان دردسر» را به‌کار می‌برد. این دوگانگی از یک‌سو، جوانان را به‌عنوان پیش‌گامان آینده‌ای موفق تلقی می‌کند و از سوی دیگر، هم‌زمان جوانان را بدنامانی می‌داند که باعث انحطاط و افول فرهنگی‌اند. این تصاویر متضاد اغلب در کلیشه‌های رسانه‌ای اغراق و تحریف هم می‌شوند و با تجارب زندگی خود جوانان پیوند ضعیفی دارند (Osgerby, 2004: 81-82).

در این پژوهش، تلاش شده است تا نوع بازنمایی جوان در هر یک از دو دوره اصلاحات و اصول‌گرایی طبق دسته‌بندی هیدیچ دریافت شود.

3. روش‌شناسی

بنابه تعریف تیلور و ویلیس⁴، بازنمایی واژه‌ای است که برای توصیف عمل چینش نشانه‌ها در کنار یکدیگر به‌منظور ایجاد مفاهیم انتزاعی پیچیده قابل فهم و معنادار به‌کار می‌رود. این عمل مفهوم‌سازی فرایندی کاملاً شناختی است (تیلور و ویلیس، 1999: 39 به نقل از آقاجانی، 1385: 16). اگر تعریف تیلور و ویلیس از بازنمایی را در نظر بگیریم، در کنار بازنمایی، باید از نظریه نشانه‌شناسی نیز برای کشف معنای رسانه‌ای استفاده کنیم. بنابر این توضیحات، مبنای نظری پژوهش حاضر، بازنمایی برساخت‌گرایانه و مبنای تحلیل، نشانه‌شناسی است. در این پژوهش، از میان نظریه‌های مطرح‌شده در نشانه‌شناسی، به‌طور عام از نظریه بارت⁵ در نشانه‌شناسی و به‌طور خاص از نوع نگرش او به مباحث نشانه‌شناسی تصویر بهره‌برده می‌شود. در واقع،

الگوی روایی و نشانه‌شناسی بارت روش اصلی این تحقیق برای درک رمزگان فرهنگی از میان نشانه‌های تصویری است. برای تکمیل روش نشانه‌شناسی، هم‌زمان رمزگان فنی نیز تحلیل می‌شود و برای این تحلیل، الگوی سلبی⁶ و کادوری⁷ به کار می‌رود.

دلیل همخوانی نظریه نشانه‌شناسی با بازنمایی را جان فیسک⁸ در مقاله «فرهنگ تلویزیون» توضیح داده است. به نظر او، دو سطح از واقعیت وجود دارد: اول، سطح واقعیت ارائه‌شده که از ایدئولوژی و سلطه آزاد است؛ دوم، سطح واقعیت بازنمایی‌شده که با هژمونی و قدرت همراه است. بنابراین، لازم است بین این دو سطح در بررسی متون رسانه‌ای تفاوت قائل شویم و سپس به مطالعه چگونگی بازنمایی واقعیت در سینما پردازیم. البته، فیسک بر کشف ایدئولوژی‌ها و معناهای پنهان در متن برنامه تلویزیونی تأکید دارد که خود مشابه فیلم‌های سینمایی نیز است. از نظر وی، برنامه‌های تلویزیونی با بازنمایی ارزش‌های جامعه سرمایه‌داری، به تولید ایدئولوژی این نظام می‌پردازند؛ به این معنا:

واقعیت پیشاپیش رمزگذاری شده است، یا به بیان دقیق‌تر، فقط به وسیله رمزگان فرهنگمان است که می‌توانیم واقعیت را درک و فهم کنیم [...] در هر فرهنگی، آنچه واقعیت تلقی می‌شود، محصول رمزگان همان فرهنگ است. اگر این واقعیت رمزگذاری‌شده از تلویزیون به نمایش گذاشته شود، رمزهای فنی و عرف‌های بازنمایی تلویزیون بر آن تأثیر می‌گذارند تا آن برنامه اولاً به لحاظ فنی، پخش‌کردنی باشد و ثانیاً واجد متن فرهنگی مناسبی برای بینندگان باشد (فیسک، 1386: 127-128).

فیسک برای رمزگشایی برنامه تلویزیونی به تحلیل نشانه‌شناسی روی می‌آورد. هدف او از تحلیل نشانه‌شناسی، معلوم کردن آن لایه‌های معانی رمزگذاری‌شده‌ای است که در ساختار برنامه‌های تلویزیون قرار می‌گیرند.

بر اساس نظر استوارت هال نیز، رویکرد «برساخت‌گرایانه بازنمایی» با رهیافت «نشانه‌شناسی» نزدیکی دارد. رهیافت نشانه‌شناسی به دنبال این پرسش است که بازنمایی چگونه و با چه کیفیتی تولید معنا می‌کند؛ چیزی که به آن ادبیات و زیبایی‌شناسی گفته می‌شود (Webb, 2009: 45).

به این ترتیب، هدف از به‌کارگیری روش نشانه‌شناسی، شکافتن پوسته بیرونی و عبور از معنای صریح و آشکار به معنای پنهان و تلویحی است. معنای صریح در تصاویر همان معنا و

دریافتی است که همه افراد در برخورد نخستین با آن اثر، در ذهنشان نقش می‌بندد و معنای پنهان بیشتر بر جنبه‌های فرهنگی، اجتماعی و تاریخی تکیه دارد (ضیمران، 1382: 119). این فرایند گذر از معنای ظاهری تصاویر و متون رسانه‌ای و رسیدن به معنای پشت پرده اثر، همان هدف کلی‌ای است که در فلسفه رسانه نیز تعریف شده است؛ بنابراین در این پژوهش برای بررسی فیلم‌های سینمایی به‌عنوان محتوای سرشار از نمادها و معانی پیدا و پنهان، از روش نشانه‌شناسی در چگونگی بازنمایی جوانان بهره گرفته شده است.

چارچوب نظری این تحقیق، با توجه به پارادایم‌های انتقادی و تفسیرگرایانه علوم اجتماعی و روش کیفی شکل گرفته است که به‌جای اندازه‌گیری، بر تفسیر تأکید دارد (گوتر، 1384: 45). در این چارچوب، تحلیل نشانه‌شناسی مسئله اصلی را که چگونگی ساخته‌شدن معنا و قواعد آن است، نشان می‌دهد.

از میان نشانه‌شناسان نیز بر نظریات بارت تأکید شده؛ زیرا او الهام‌بخش بسیاری از نظریه‌پردازان نشانه‌شناسی فیلم نیز است. وی در تمام کارهای نشانه‌شناسی خود، به‌دنبال نقش پنهان فرهنگ و ایدئولوژی‌های نهفته در فرهنگ است. او اعتقاد دارد فقط با روش‌های زبان‌شناختی می‌توان ساختارهای درونی پدیده‌های فرهنگی را دریافت؛ زیرا از یک‌سو، پدیده‌های فرهنگی و اجتماعی چون بامعنا هستند، درحکم نشانه‌اند و از سوی نیز، «آن‌ها دارای گوهری در خود نیستند؛ بلکه صرفاً در زمینه‌های مناسبی که با یکدیگر می‌یابند، قابل شناخت می‌شوند و از این‌رو، الگوی آن‌ها نشانه‌های زبانی است» (احمدی، 1375: 218).

نشانه‌شناسی تصویر مرهون تحقیقات بارت است که به پیروی از اندیشه‌های یلمزلف⁹، عرصه‌های جدیدی را در مطالعات نشانه‌شناسی تصویر گشوده است. بارت در کتاب *S/Z*، داستان کوتاه *سارازین*¹⁰ اثر بالزاک¹¹ را بررسی می‌کند و شیوه‌ای ساخت‌گرایانه به‌کار می‌بندد. بارت مانند آندره بازن¹²، فیلم را رسانه‌ای خنثی نمی‌بیند که وظیفه ثبت پدیده‌های جهان واقعی را برعهده داشته باشد. او در این اثر به‌وضوح نشان می‌دهد که متون رئالیستی با صنعت همراه‌اند و نوعی خلق در آن‌ها به‌وقوع می‌پیوندد. الگوی روایی بارت در کنار الگوی نشانه‌شناختی - که او در اسطوره‌شناسی مطرح کرده است - امکانات روش‌شناختی و نظری غنی برای تحلیل متون تصویری فراهم می‌کند.

بارت در اسطوره‌شناسی نگاهی جامع به متن دارد و معتقد است زبان، گفتار، گفتمان و جز آن عبارت است از هر واحد یا ترکیب معنایی، اعم از کلامی و بصری متن. براساس این، در *اسطوره‌شناسی‌ها* می‌گوید: «عکس برای ما به همان شیوه نوعی از گفتار است که مقاله یا روزنامه، حتی اشیاء نیز اگر منظوری را برسانند، به گفتار بدل می‌شوند» (بارت، 1380: 87). این نگاه بارتی به اسطوره‌شناسی، هم‌ارز نگاهی است که او در خوانش داستان *S/Z* آن را پیشه کرده است. استفاده از لکسیس به‌مثابه واحدهای کمینه معنایی. بارت اسطوره را نظامی نشانه‌شناختی مطرح می‌کند؛ زیرا «[اسطوره‌شناسی] هم دانشی شکلی است و هم بخشی از ایدئولوژی است؛ چراکه دانشی تاریخی است» (همان، 89). بارت در اسطوره‌ها نیز سه وجه مرسوم نشانه‌شناختی یعنی دال / مدلول / نشانه را می‌بیند؛ اما معتقد است: «اسطوره نظام نشانه‌شناختی مرتبه دوم است» (همان، 91).

این الگو بر مبنای دوگانه بارتی، یعنی دلالت اولیه و ثانویه عمل می‌کند. «بارت مدعی است که در سطح دلالت ثانویه اسطوره به‌وجود می‌آید. بنابراین، اسطوره نظام نشانه‌شناختی مرتبه دوم است» (بازری، 1380: 139).

بارت برای بیان دیدگاه خود نظام نشانه‌شناختی را بنیان می‌نهد که در آن، دال معنای شکل است، مدلول مفهوم، و نشانه نیز دلالت نامیده می‌شود. «پس بارت فرمول مشهور سوسور یعنی دال / مدلول / نشانه را به معنا - شکل / مفهوم / دلالت تبدیل می‌کند» (بارت، 1380: 140). بنابراین، نشانه نظام اول به دال نظام دوم بدل می‌شود و به همین شکل تا بی‌نهایت می‌توان پیش رفت و نظام نشانه‌شناسی مرتبه n ام را مشخص کرد.

3-1. پنج رمزگان بارتی دخیل در روایت

1. رمزگان هر مونتیک (HER):¹³ رمزگانی که روایت را پیش می‌برد و مترادف با سؤال و جواب و طیف متنوعی از رویدادهای تصادفی است که ممکن است سؤالی را صورت‌بندی کند، یا به آن پاسخ دهد، یا معمایی را مطرح کند. به‌نظر هاواکس¹⁴، «این رمزگان اغلب دارای نظم ترکیبی و نحوی است و می‌توان آن را از شکل عام رمزگان‌ها تشخیص داد؛ فرایندهای هم‌زمان ایجاد ابهام همراه با دلالت‌های مبتنی بر ابهام‌زدایی که با تعلیق و در ادامه با تعلیق‌زدایی

همراه است» (94: 2003). این رمزگان مؤلفه‌های سوال، ابهام، معما و تأخیر معنایی را صورت‌بندی می‌کند و درنهایت، نقاط بازگشت در روایت را شکل می‌دهد که همانا بازگشایی جواب‌ها و سازمان‌دهی خطی جواب‌های معماهایی است که پیش‌تر مطرح شده‌اند.

2. رمزهای واحدهای کمینه معنایی یا دال‌ها (SEM):¹⁵ همان رمزگان معناهای ضمنی است (بازی‌های معنایی) که از اشارات معنایی یا بازی‌های معنایی تشکیل شده است. چندلر (1386: 248) این رمزها را همان «رمزگان وابسته به رسانه» می‌داند. این رمزها به مجموعه تفاسیر خاصی از نشانه‌هایی اطلاق می‌شود که دارای دلالت‌های ضمنی درباره شخصیت‌ها، موضوعات و موقعیت‌هایی‌اند که با بافت‌های گسترده اجتماعی مرتبط هستند. بارت این رمزگان را به شکل گسترده‌تری در *اسطوره‌شناسی‌ها* بسط داده است که امکان تحلیلی و نظری مناسبی برای مطالعات نشانه‌شناختی فراهم می‌کند.

3. رمزگان نمادین (SYM):¹⁶ این رمزگان گروه‌بندی یا ترکیب‌بندی‌های قابل تشخیص است که به‌طور منظم در متن تکرار می‌شود و سرانجام ترکیب‌بندی غالب را می‌سازد. مهم‌ترین کارکرد رمزگان نمادین، وارد کردن تقابل‌ها در متن است. این رمزگان دربرگیرنده مضمون‌هاست.

4. رمزگان کنشی (ACT):¹⁷ این رمزگان در مفهوم «توانایی عقلانی تعیین نتیجه عمل» ریشه دارد و خودبه‌خود و به‌طور ضمنی به ختم رویداد اشاره می‌کند. این رمزگان دربرگیرنده کنش‌ها و رویدادهاست که همان زنجیره رویدادها را فرامی‌گیرد. برای مثال، سکانس قتل در *رمان سارازین* که همان اجراهای اصل روایت را برعهده دارد و دربرگیرنده توالی خطی از کنش‌هایی است، علیت خطی و تعمدی بودن متن را بیان می‌کند. این توالی‌ها الزاماً از درون متن مایه نمی‌گیرند؛ بلکه خواننده به متون مشابه نیز رجوع می‌کند که قبلاً در ساختارهای مشابه وجود داشته‌اند؛ بنابراین ساختار کلی متن را به‌مثابه یک کل به‌هم‌پیوسته حدس می‌زند. براساس این، این رمزگان دارای ویژگی‌های گفتمانی است.

5. رمزگان فرهنگی یا ارجاعی (REF):¹⁸ به‌مثابه صدایی اخلاقی، جمعی، بی‌نام و مقتدر درباره خرد پذیرفته‌شده سخن می‌گوید. برای بارت این رمزگان نمودار «نظام تثبیت‌شده اقتدار سنت‌ها و اخلاقیات پدرسالارانه» است. رمزگان فرهنگی به بیرون ارجاع دارد و به قلمرو

بازنمایی جوان در سینمای عامه‌پسند هادی خانیکی و همکار

ایدئولوژیک و اسطوره‌ها ارجاع می‌دهد که سعی می‌کند تا باورهای مطرح‌شده در متن را طبیعی و مطابق با عرف نشان دهد. عناصر و مؤلفه‌های رمزگان ارجاعی را می‌توان از اسطوره‌ها، ضرب‌المثل‌ها، کلیشه‌ها یا گفتمان تکنیکی خاص به‌دست آورد که بر مبنای دانش اجتماعی پیشینی شکل می‌گیرد.

اغلب، رمزگان‌های شماره 2 و 3 به‌آسانی قابل تفکیک نیستند، رمزگان‌های 1 و 4 عامل حرکت متن به جلو و ایجاد توالی در متن‌اند و رمزگان‌های 2، 3 و 5 اطلاعات پایه‌ای (ساسی) را برای متن فراهم می‌کنند (گیویان و سروی، 1388: 159).

2-3. تحلیل سازه براساس الگوی سلبی و کادوری

رسانه برای انتقال مفاهیم خود فقط از رموز فرهنگی بهره نمی‌گیرد؛ بلکه زبان خاص خود را دارد که از آن به رموز فنی تعبیر می‌شود. سلبی و کادوری در کتاب خود، *راهنمای شناخت تلویزیون*، از پنج عرصه مهم برای بحث درباره متون رسانه‌ای استفاده کردند که عبارت‌اند از: سازه¹⁹، مخاطب، روایت، رده‌بندی و عوامل تولید. در مقاله حاضر، فقط از عرصه تحلیل سازه جهت دریافت معنای متن رسانه (در اینجا فیلم) در دوره‌های مورد بررسی استفاده می‌شود. سازه دو وجه دارد که ضروری است آن‌ها را در نظر بگیریم:

1. میزانسن (رمزهای شکل‌گرایانه): تحلیل میزانسن فقط مشتمل بر ابعادی است که با ثبات (صحنه‌پردازی، وسایل صحنه، رمزهای ارتباط غیرکلامی و رمزهای لباس) تداخل می‌یابد.
2. رمزهای فنی: ترکیب‌بندی شامل زاویه دوربین، نورپردازی و... است. برای کنترل این عناصر، کارگردان فیلم یا اثر تبلیغاتی رویداد را مقابل دوربین شکل می‌دهد و لازم است کاملاً بدانید که چگونه این فنون گوناگون برای ایجاد تأثیرهای خاص به‌کار می‌روند (سلبی و کادوری، 1380: 28).

در ادامه، آنچه از الگوی سلبی و کادوری مبنای تحلیل فنی نشانه‌های موجود در فیلم‌ها قرار گرفته است، خلاصه‌وار در جدول می‌آید.

جدول 1 الگوی سلبی و کادوری

مدلول	دال
	اندازه نما
عاطفه (احساس)، لحظه حیاتی، درام	نمای بسیار نزدیک
نزدیکی (صمیمیت)	نمای نزدیک
رابطه شخصی با سوژه	نمای متوسط
زمینه (یافت)، فاصله عمومی	نمای دور
	زاویه دوربین
ضعف، ناتوانی (سوژه)	سرازیر
برابری	هم سطح چشم
سلطه، قدرت، حاکمیت	سربالا
	ترکیب بندی
دارای حالت آرام	متمقارن
زندگی روزمره طبیعی	نامتمقارن
	نورپردازی
خوشبختی	مایه روشن
یأس (حزن)	مایه تیره
تئاتری، دراماتیک	پرتضاد
واقع‌گرایانه، مستند	کم‌تضاد
	رنگ
خوش‌بینی، شوق، انگیزش	گرم (زرد، نارنجی، قرمز، قهوه‌ای)
بدبینی، آرامش، عقل	سرد (آبی، سبز، بنفش، خاکستری)
ظلمت، رنج، مرگ، جهل، سردی، سنگینی	سیاه
پاکی، معصومیت، شادی، موفقیت	سفید

4. نمونه‌های مورد بررسی

نمونه‌گیری در این تحقیق به این صورت بوده است که آن دسته از فیلم‌هایی انتخاب شوند که دارای قابلیت‌هایی برای رسیدن به اهداف تحقیق بوده‌اند؛ بنابراین از نمونه‌گیری هدفمند استفاده شد که اصلی‌ترین شیوه نمونه‌گیری در روش‌های کیفی است.

ملاک انتخاب فیلم‌ها نیز علاوه بر میزان فروش بالا، وجود شخصیت اول جوان و ژانر بوده است. به این صورت که براساس جدول فروش سال‌های 1379، 1380، 1381، 1387، 1388 و 1389 (سال‌های میانی هر دوره)، از هر سال پنج فیلم اول از لحاظ میزان فروش انتخاب شد. از میان این فیلم‌ها با توجه به اهداف پژوهش، دو عامل دیگر برای انتخاب فیلم‌ها مورد توجه قرار گرفت: 1. داشتن شخصیت اول جوان در فیلم‌ها؛ فیلم‌هایی که شخصیت اصلی‌شان جوان نبود و به عبارتی، شخصیت جوان به حاشیه رانده شده بود، حذف شدند. 2. ژانر: میان ژانرهای مختلف سینمایی، ژانرهای خاصی با توجه به اهداف پژوهش حذف شدند؛ برای مثال تحلیل فیلمی با ژانر کودک به این دلیل که همسو با اهداف پژوهش نبود، حذف شد. علاوه بر ژانر کودک، ژانر جنگ، تاریخی و کمدی نیز حذف شدند و در نهایت، دو ژانر در فیلم‌های مورد بررسی باقی ماندند: ژانر درام و حادثه‌ای.

در مرحله آخر، فیلم‌های باقی‌مانده در یک پرسش‌نامه قرار گرفت و از پانزده متخصص ارتباطات، رسانه و مطالعات فرهنگی خواسته شد تا با توجه به شرایط سیاسی و اجتماعی هر دوره، دست به گزینش بزنند. از میان این فیلم‌ها، فقط سه فیلم در سه سال میانی هر دوره برپایه شاخص فروش فیلم‌ها انتخاب شد. به این ترتیب در نهایت، به تجزیه و تحلیل این شش فیلم پرداخته شد:

1. دوره اصلاحات: «زیر پوست شهر» (1379)، «پارتی» (1380) و «من ترانه 15 سال دارم» (1381)؛

2. دوره اصول‌گرایی: «دایره زنگی» (1387)، «درباره‌الی...» (1388) و «تسویه حساب» (1389).

واحد تحلیل در این مقاله، صحنه²⁰ و از هر فیلم، چهار صحنه انتخاب شد. صحنه بخشی از مفهوم عام میزانسن و به معنای لغوی عبارت است از: مکانی که در آن کنش رخ می‌دهد (هیوارد،

1388: 191). معمولاً یک صحنه از تعدادی پلان تشکیل شده است که روابط نزدیکی با هم دارند و موضوع واحدی را بیان می‌کنند. در صحنه مکان و زمان واحدی وجود دارد؛ اما تفاوت صحنه و سکانس در این است که در سکانس، امکان تغییر مکان و زمان وجود دارد.

5. یافته‌های پژوهش

در این پژوهش در مجموع، 24 صحنه برپایه حضور پررنگ شخصیت اول جوان مورد تحلیل نشانه‌شناسی قرار گرفت که نتایج آن از دو منظر رمزگان فرهنگی و رمزگان فنی در 24 جدول ذکر شد. فشرده این جدول‌ها در زمینه نشانه‌شناسی فرهنگی - که به دلیل محدودیت حجم مقاله از آوردن آن‌ها خودداری شد - به شرحی است که در پی می‌آید.

5-1. فیلم‌های دوره اصلاحات

ارجاعاتی که به جوان در سه فیلم «زیر پوست شهر»، «پارتی» و «من ترانه 15 سال دارم» در دوره اصلاحات وجود دارند، از این قرارند:

5-1-1. پای‌بندی به ساختار

الف. «زیر پوست شهر»: در این فیلم، عباس شخصیت اول جوان است. در اولین سکانس‌هایی که از او می‌بینیم، به اهمیت خانواده از منظر او پی می‌بریم. او برای خشنود کردن خانواده‌اش، با دروغ به صاحب‌کارش، با ماشین او خانواده‌اش را به گردش می‌برد؛ در صورتی که این جوان می‌توانست با هم‌سن‌وسالان خود به تفریح برود. این موضوع نشان‌دهنده پای‌بندی او به خانواده به‌عنوان یکی از ساختارهای اجتماعی جامعه سنتی است. نکته دیگری که در این فیلم پای‌بندی عباس به ساختار خانواده را بازنمایی می‌کند، دغدغه و تلاش او برای تغییر شرایط اعضای خانواده‌اش است.

ب. «پارتی»: در این فیلم، امین حقی شخصیت اول جوان است. امین با اینکه در بسیاری از مسائل سیاسی منتقد است، باز هم به ساختار حکومت احساس تعلق می‌کند و حاضر نمی‌شود

بازنمایی جوان در سینمای عامه‌پسند _____ هادی خانیکی و همکار

خود را در حد «پوزیسیون خارجی» و «سران مبارز و برانداز» تقلیل دهد: امین (خطاب به خبرنگار بی.بی.سی): «من نه مبارزم، نه قصد براندازی دارم، اگر هم حرفی دارم، اعتراضی دارم، همین‌جا تو مملکت خودم حرفم رو می‌زنم، نه اینکه بلند شم پیام اون ور دنیا توی رادیو دادویی داد کنم، اعتراض از تو رادیو که هنر نیست!». علاوه بر این، پای‌بندی وی به ساختار خانواده و همسرش نیز در تمام فیلم آشکار است.

ج. «من ترانه 15 سال دارم» در این فیلم، ترانه شخصیت اول جوان است. تأکید ترانه بر رضایت قلبی پدرش در مورد ازدواج او و نیز تلاش او برای حفظ خانواده‌ای که به‌گفته خودش، از خود او آغاز می‌شود، بر پای‌بندی‌اش به ساختار خانواده دلالت دارد: ترانه (خطاب به خودش):

[...] نمی‌دونم چه مرگم شده بود گرفتار این عشق و عاشقی آشغالی شدم، حالا هم باید

جورش رو بکشم، همه یه جوری نگام می‌کنن، خب من هم می‌خواستم خانواده داشته

باشم، مثل همه، چه می‌دونستم این جوری می‌شه؛ ولی دیگه هیچی برام مهم نیست، خدا

خواست، خانواده من از من شروع می‌شه، مادر می‌شم.

همچنین ترانه به معنای واقعی کلمه به ساختارهای جامعه اسلامی ایران پای‌بند است. در نظر بگیریم که او دختری تنهاست و می‌توانست از این موقعیت استفاده‌های دیگری کند.

5-1-2. امید به آینده

الف. «زیر پوست شهر»: عباس پس از به‌وجود آمدن مشکلاتی که او را وادار کرد تا پول ویزایش را پس بگیرد و حتی موتورش را نیز برای پرداخت جریمه فسخ معامله خانه بفروشد، باز هم امیدوار است: عباس (خطاب به علی): «شروع می‌کنم؛ اما از یه جای دیگه، با این قیمت هیچ وقت نه».

ب. «پارتی»: در این فیلم، دلالت خاصی که ما را به ناامیدی یا امیدواری شخصیت اصلی

رهنمون کند، وجود نداشت.

ج. «من ترانه 15 سال دارم»: تلاش ترانه برای نگه داشتن فرزندش که باز نمود آن را در تمام

فیلم شاهدیم، با توجه به شرایط سختش، گویای خوش‌بینی و امید فراوانش به آینده است.

3-1-5. خودباوری

الف. «زیر پوست شهر»: عباس تاحدی توانمندی‌هایش را باور دارد و مطمئن است که موفق می‌شود. ماجرای فروش خانه به‌عنوان تنها دارایی تمام افراد خانواده‌اش را تهدیدی برای خودشان نمی‌داند و تنها دغدغه‌اش راضی کردن مادرش است: عباس (خطاب به مادرش): «[...] پام برسه اون‌جا، یه ساله، چهار تای این خونه رو برات می‌خرم».

ب. «پارتی»: امین باوجود تهدیدهای بسیاری که با آن روبه‌رو می‌شود و حتی دزدیده شدنش توسط افرادی ناشناس و حاضر شدن در دادگاه، بازهم از موضع خود عقب نمی‌نشیند و معتقد است آنچه انجام می‌دهد، درست است؛ پس می‌تواند از عقیده درست خود دفاع کند، حتی در دادگاه و باوجود چهل شاکی: امین (خطاب به نگار): «[...] من حرفی نمی‌زنم که نتونم ازش دفاع کنم [...]».

ج. «من ترانه 15 سال دارم»: ترانه نیز حتی لحظه‌ای بر سر نگه داشتن یا نداشتن فرزندش شک نمی‌کند و معتقد است می‌تواند: «آره پرند، می‌تونم» و در پایان فیلم نیز شناسنامه دخترش را با نام خانوادگی خودش می‌گیرد.

4-1-5. جسارت

الف. «پارتی»: امین درنهایت جسارت، اسطوره شهید را مورد تردید قرار می‌دهد و تحلیل‌های برادر شهیدش را از جنگ در شرایطی منتشر می‌کند که فقط جنبه اطلاع‌رسانی ندارد؛ بلکه دیدگاه‌های رایج در جامعه در مورد شهید را به‌چالش می‌کشد و باوجود تمام انتقادات از او، بر موضع خویش پافشاری می‌کند.

ب. «من ترانه 15 سال دارم»: ترانه با سن کمش و نداشتن پشتوانه خانوادگی، درمقابل مادرشوهری می‌ایستد که هم ثروت و هم موقعیت اجتماعی دارد و نیز با تصمیمی که می‌گیرد، درمقابل نگاه‌های پرسش‌برانگیز اطرافیان ایستادگی می‌کند.

5-1-5. مسئولیت‌پذیری

الف. «زیر پوست شهر»: در سراسر فیلم، عباس دغدغه خانواده و سروسامان بخشیدن به آن‌ها را دارد و درقبال تمام اتفاق‌هایی که برای اعضای خانواده‌اش می‌افتد، احساس مسئولیت

بازنمایی جوان در سینمای عامه‌پسند هادی خانیکی و همکار

می‌کند. وقتی حمیده (خواهر عباس) با سرخوردگی و کتک‌خورده به خانه پدری‌اش برمی‌گردد، چنان از شوهر حمیده خشمگین می‌شود که نمی‌خواهد دیگر خواهرش به خانه آن مرد بازگردد و می‌خواهد خودش مسئولیت زندگی و مخارج او و فرزندش را به‌عهده گیرد: طوبا: «چی کارش کنم؟ با یه بچه تو شیکم نگاهش دارم، خرج و مخارجش رو کی بده؟». عباس: «هن، من که می‌خوام، تو نمی‌ذاری، چسبیدی به این خونه خراب‌شده، نمی‌ذاری هیچ غلطی بکنیم». نیز همین احساس مسئولیت را درقبال زندگی و آینده‌ی علی و محبوبه (خواهر و برادر دیگرش) دارد: عباس (خطاب به علی): «... دلم می‌خواست تو و اون درس بخونین. آخر خط تو، نشه زندگی من، آخر خط اون زندگی حمیده».

ب. «پارتی»: گذشته‌از آزاد و نگار که اعضای خانواده‌ی امین هستند و طبیعتاً در قبال آن‌ها احساس مسئولیت می‌کند و پیوسته نگران آن‌هاست، دربرابر شغلش و نیز برادر شهیدش احساس مسئولیت می‌کند. او بر این باور است که مسئول انتشار افکار برادر شهیدش است که ناگفته مانده و در مقام روزنامه‌نگار، باید این ناگفته‌ها را بازگو کند.

ج. «من ترانه 15 سال دارم»: مسئولیت‌پذیری ترانه نیز از ابتدای فیلم دربرابر پدر زندانی‌اش آشکار است. او حتی به جزئیات لوازمی که پدرش نیاز دارد، دقت می‌کند و باوجود کم‌سن‌وسال بودنش، حتی یادش نمی‌رود که برای میخچه‌ی پای او قطره تهیه کند. در مفهومی گسترده‌تر، مسئولیت خانه و مادر بزرگ را در غیاب پدرش به‌عهده دارد، برای جبران کمبودهای مالی‌شان کار می‌کند و از مادر بزرگ پیرش نیز نگهداری می‌کند.

5-1-6. آرمان‌گرایی

الف. «زیر پوست شهر»: بارزترین ویژگی عباس در فیلم، بلندپروازی اوست. او به شرایط موجود تن نمی‌دهد و حاضر نیست با دختری که از طبقه‌ی اوست، ازدواج کند؛ بلکه رؤیاهای دورودراز در سر دارد، عاشق سرونازی است که ظاهراً پایگاه اجتماعی بالاتری از او دارد؛ به‌طوری که توجه اطرافیان نیز به این ویژگی او جلب می‌شود: همایون (خطاب به عباس): «پس اون همه بدودو و نقشه‌های دورودراز [...]?».

ب. «پارتی»: امین به شغلش نگاه آرمان‌گرایانه‌ای دارد. در جامعه ما، برای یک روزنامه‌نگار بهتر آن است که بسیاری از مسائل را مطرح نکند؛ اما امین به سانسور اعتقادی ندارد و بر این باور است باید در حرفه‌اش به صورت ایدئال عمل کند: امین (خطاب به روزنامه‌نگار همکارش): «... مگه نمی‌گیم وظیفه مطبوعات اطلاع‌رسانی و روشن‌گریه، خب به غیر از اطلاع‌رسانی کار دیگه‌ای کردیم؟ [...]».

7-1-5. قانون‌مداری

الف. «پارتی»: امین در گفت‌وگوهایش همواره از اعتقاد به قانون حرف می‌زند: امین (خطاب به بازجو): «من جایی حرف می‌زنم که قانون باشه».

ب. «من ترانه 15 سال دارم»: ترانه برای گرفتن حقیقت که گرفتن شناسنامه برای فرزندش است، به دادگاه که نهادی قانونی است، مراجعه می‌کند و هیچ‌گاه حتی به این فکر نمی‌افتد که از راه غیرقانونی، تطمیع یا... به هدفش برسد.

8-1-5. دموکراسی و آزادی‌خواهی

الف. «زیر پوست شهر»: عباس برای اطرافیانش آزادی‌هایی قائل است که در همان فیلم، دیگران به آن اعتقاد ندارند. برای نمونه، کنسرت رفتن خواهرش را آزادی طبیعی او می‌داند؛ درحالی‌که پسر همسایه چنین آزادی‌ای را برای خواهرش (معصومه) قائل نیست.

ب. «پارتی»: امین نیز در سرتاسر فیلم به دنبال آزادی بیان است و این آزادی بیان نیز از طرف ساختارهای غیررسمی جامعه مورد تعرض واقع می‌شود: بازجو (خطاب به امین):

[...] آزادی بیان که می‌گی درسته، هست [...] اما برای آشغال‌هایی مثل تو که با آزادی بیان

لاس می‌زنین و تو چهار صفحه کاغذ لجن‌پراکنی می‌کنین و اسمش رو روشن‌گری

می‌ذارین، شکلش فرق می‌کنه [...] برای شما آزادی بعد از بیان نیست.

ج. «من ترانه 15 سال دارم»: ترانه نیز فردی دموکرات است. او حتی به هم‌کلاس‌هایش

که پشت سر او حرف می‌زنند، حق می‌دهد: پرنده: «این قدر حرف پشت سرت زدن [...]»،

ترانه: «خب، حق هم دارن، اونا از چی من خبر دارن!» یا در پایان فیلم درمورد امیر (همسر

بازنمایی جوان در سینمای عامه‌پسند _____ هادی خانیکی و همکار

سابقش) و مادرشوهرش می‌گوید: «...» بذارین آگه امیر خودش دلش خواست میاد برارش شناسنامه می‌گیره».

2-5. فیلم‌های دوره اصول‌گرایی

ارجاعاتی که به جوان در سه فیلم «درباره‌الی...»، «دایره‌زنگی» و «تسویه حساب» در دوره اصول‌گرایی وجود دارند، از این قرارند:

1-2-5. ساختار شکنی

الف. «دایره‌زنگی»: در این فیلم، شیرین شخصیت اول جوان است. شیرین ساختار قوانین جامعه و ساختار خانواده را که جامعه ایران بر آن استوار است، نقض می‌کند.

ب. «درباره‌الی...»: در این فیلم، الی شخصیت اول جوان است. از آنجا که الی هنوز از نامزدش جدا نشده، طبق قوانین جامعه و هنجارهای خانواده‌های ایرانی، مجاز نیست به دیدن پسری دیگر برای آشنایی برود و درواقع، با این کار ساختار قوانین جامعه و خانواده را نادیده می‌گیرد.

ج. «تسویه حساب»: در این فیلم، زیبا شخصیت اول جوان است. زیبا نیز زمانی که همسر داشته، بدون توجه به هنجارهای خانوادگی و اجتماعی، با فرد دیگری آشنا و از او حامله هم می‌شود: لیلا: «...» خانومی که صبح تا شب داره به ما شعار می‌ده، از دوست پسرش حامله می‌شه، میندازه گردن شوهر اعدامی‌ش».

2-2-5. خودابرازی

الف. «دایره‌زنگی»: شیرین به‌نوعی به جلب توجه تمایل دارد. راه رفتن او بر لبه‌پشت‌بام نمونه‌ای از این گرایش است. او درست هنگامی که دیگران مشغول کار خود هستند، دست به این کار می‌زند و این امر باعث می‌شود در کانون توجه قرار گیرد.

ب. «درباره‌الی...»: الی نیز در تمام صحنه‌های فیلم، درحال فداکاری و داوطلب شدن برای کمک به دیگران است. این موضوع به‌نوعی نشان‌دهنده تمایل او به جلب توجه و

خودابرازی در جمعی است که به تازگی وارد آن شده و دیگران شناختی از وی ندارند. برای نمونه، در سکانس شام در ویلا، احمد نمک می‌خواهد و الی داوطلب می‌شود تا برای آوردن نمکدان به آشپزخانه برود.

3-2-5. بی‌هویتی و خودباختگی

الف. «دایره زنگی»: افراد در جامعه، با شغل و خانواده‌شان تعریف می‌شوند. در این فیلم، شخصیت شیرین نه شغلی دارد و نه خانواده‌ای؛ بنابراین نمی‌توانیم هیچ تعریفی از هویت وی به دست دهیم. در سراسر این فیلم، شیرین هویتش را با اجرای یک نقش پنهان می‌کند؛ در واقع نقاب²¹ به چهره می‌زند و شخصیتی کاذب از خود به نمایش می‌گذارد.

ب. «درباره الی...»: یکی از راه‌های هویت بخشیدن به انسان، نام اوست. از رهگذر نام هر فرد می‌توان به بخشی از خصایص خانوادگی وی پی برد؛ اما در این فیلم حتی نام «الی» مشخص نیست: پلیس: «اسمش چی بود بالآخره؟». نازی: «الی». پلیس: «الی! الهام، ناز، المیرا، چی؟».

ج. «تسویه حساب»: همان‌طور که گفتیم، نام بخشی از شخصیت و هویت افراد را تشکیل می‌دهد. در این فیلم، زیبا را به دو نام صدا می‌زنند: «زیبا یا زیور» و این امر بر دوگانگی شخصیت وی دلالت دارد. این موضوع وقتی پررنگ‌تر می‌شود که به طرز لباس پوشیدن مردانه او در منزل توجه کنیم و نیز اینکه در خانه شبیه به مردها لباس می‌پوشد (بلوز، شلوار و کلاه) و مردانه رفتار می‌کند؛ اما وقتی برای انجام عملیات به بیرون می‌رود، برخلاف مرام و باورش، چادر می‌پوشد.

4-2-5. بی‌قیدی

الف. «دایره زنگی»: دزدی کردن، شب را تنها با پسری غریبه گذراندن و سوار ماشین پسری ناشناس شدن همگی گویای بی‌قید بودن شخصیت شیرین است.

بازنمایی جوان در سینمای عامه‌پسند _____ هادی خانیکی و همکار

ب. «تسویه حساب»: حامله شدن زیبا از دوست پسرش، برنامه‌ریزی برای تله‌مردان و وسوسه و اقناع اعضای گروه برای ادامه این عملیات غیرقانونی همگی دال‌هایی برای بی‌قید بودن زیباست.

5-2-5. مبارزه ضداجتماعی

الف. «دایره زنگی»: شیرین بزه‌کار است؛ از بزه‌کاری‌های او دزدی است؛ اما از چه کسانی دزدی می‌کند؟ افرادی که به‌زعم او، حقتش را ضایع کرده و باعث شده‌اند در شرایط فرودست جامعه قرار بگیرد. بنابراین، با کسانی مبارزه می‌کند که با پایمال کردن حق شیرین و امثال او، به مال و منالی رسیده‌اند. برای مثال، شیرین از رامین می‌خواهد تا از فیض‌الله (سرایدار ساختمان) برای نصب ماهواره‌اش هزینه کمتری دریافت کند.

ب. «تسویه حساب»: زیبا برای تغییر شرایط در جامعه مردسالار دست به اقداماتی می‌زند که نه تنها راه به جایی نمی‌برد؛ بلکه دیگران را نیز در معرض خطر قرار می‌دهد.

5-2-6. درگیری بین سنت و مدرنیته

الف. «دایره زنگی»: شیرین از سویی، به زندگی خانوادگی پای‌بند نیست و شب را با پسری ناشناس می‌گذراند و از سوی دیگر، دائم از پدری خیالی حرف می‌زند که از او می‌هراسد، باید برای شب بیرون ماندنش جواب پس بدهد و برای بازی در فیلم خسرو از پدرش اجازه بگیرد. این درگیری و تناقض را می‌توان در حال گذار بودن شیرین از سنت به مدرنیته قلمداد کرد.

ب. «درباره‌الی...»: الی از یک‌سو، بدون در نظر گرفتن هنجارهای سنتی ایرانی به تنهایی با افراد ناشناس به مسافرت می‌رود، به خانواده‌اش دروغ می‌گوید و بدون اطلاع آن‌ها با فردی برای ازدواج آشنا می‌شود؛ اما از سوی دیگر، دائم نگران مادرش است و نیز به دلیل آشنایی با احمد عذاب وجدان دارد. در واقع، او در حال انجام دادن کاری است که خود به آن ایمان ندارد. حتی جمع‌گریزی او را می‌توان حمل بر درگیری درونی او دانست. الی را می‌توان نمونه بارز جوانی دانست که در حال گذار از سنت به مدرنیته است؛ سنتی که از او

می‌خواهد مطیع باشد و مدرنیته‌ای که از وی انتظار قاطع بودن، فعال بودن و اثرگذار بودن را دارد.

5-2-7. قانون‌گریزی

الف. «دایره زنگی»: روشن است که شیرین به‌عنوان یک بزه‌کار قوانین را نقض می‌کند.
ب. «تسویه حساب»: زیبا برای به‌دست آوردن آنچه حق خود می‌داند و تاکنون نادیده گرفته شده، و برای مجازات افرادی که به‌زعم او، مسبب تمام بدبختی‌هایش هستند، به قانون مراجعه نمی‌کند؛ زیرا از نظر او، قانون ابزاری ناکارآمد برای این احقاق حق است؛ بنابراین طبق مرام و قانونی که خود آن را ابداع کرده، به انتقام‌جویی از این افراد می‌پردازد: زیبا: «[...] همین عوضی‌ها اگه دستشون به ما برسه هزار تا بلا سر ما میارن، ککشون هم نمی‌گزه، فریادمون هم به هیچ‌جا نمی‌رسه».

5-2-8. خطرپذیری

الف. «دایره زنگی»: بیرون آمدن از محیط خانواده، شب را با افراد ناشناس گذراندن و تیغ زدن و دزدی یا به‌دستگیری او توسط پلیس می‌انجامد، یا توسط افراد دیگر به هر نوعی قربانی می‌شود. اساساً نوع زندگی‌ای که انتخاب کرده، یک خطر است. علاوه‌بر این، در صحنه‌ای که او بر لبه پشت‌بام راه می‌رود یا تمایلش برای رد شدن از عرض اتوبان با چشم بسته، بر میل او به خطر دلالت دارد.

ب. «درباره‌الی...»: همسفر شدن با جمعی غریبه و آشنایی با فردی بدون اطلاع خانواده‌اش، درحالی که نامزد دارد، نشانه‌های بارزی از تمایل الی به خطرپذیری است.

ج. «تسویه حساب»: زیبا نیز با دست زدن به اقدامی خلاف و خطرناک، خود را در مهلکه‌ای می‌اندازد که پایان آن مشخص نیست و خود نیز از آن آگاه است: زیبا: «[...] بچه‌ها به اشتباه کوچیک می‌تونه همه‌مون رو راهی هلفت‌دونی کنه، ملتفتین؟».

ارجاعاتی که به‌عنوان رمزگان فرهنگی در فیلم‌های مورد بررسی در دو دوره به‌جوان نسبت داده شده، در این جدول‌ها خلاصه‌وار آمده است.

جدول 2 رمزگان فرهنگی در دو دوره اصلاحات و اصول‌گرایی

دوره	اصلاحات			اصول‌گرایی		
	زیر پوست شهر	پارسی	من ترانه 15 سال دارم	دایره رنگی	درباره‌الی...	تسمیه‌حساب
توجه از پلج پای‌بندی به ساختار	*	*	*			
ساختار شکن				*	*	*
امیدوار به آینده	*		*			
تاملید به آینده						*
دروغ‌گویی	*			*	*	*
خودنمایی				*	*	
خودنمایی	*		*			
جسارت		*	*			
خودباختگی و بی‌هویتی				*	*	*
مبارز ضداجتماعی				*		*

ادامه جدول 2

دوره نوع ارجاع	اصلاحات			اصول‌گرایی		
	زیر پوست شهر	پارتی	من ترانه 15 سال دارم	دایره زندگی	دریازه الی...	تسویه حساب
لافتد بوزن				*		*
احساساتی بوزن	*		*			
مسئولیت‌پذیری	*	*	*			
فعال	*	*	*	*		*
منفعل					*	
درگیر بین سنت و مدرنیته				*	*	
فردانیت	*	*	*	*	*	*
نگاه نوجوانانه		*				*
دموکراسی و آزادی‌خواهی	*	*	*			
آرمان‌گرایی و بلندپروازی	*	*				
خطرپذیری	*			*		*
قانون‌گریزی				*		*
قانون‌مداری		*	*			

بازنمایی جوان در سینمای عامه‌پسند _____ هادی خانیکی و همکار

پس از بررسی رمزگان فرهنگی، ضروری است به رمزگان فنی در فیلم‌های مورد بررسی در این دو دوره و ذکر شباهت‌ها و تفاوت‌های میان آن‌ها پرداخته شود.

جدول 3 فراوانی رمزگان فنی در دو دوره اصلاحات و اصول‌گرایی

نما			زاویه دورین			رمزگان فنی	
خیلی نزدیک	نزدیک	متوسط	دور	هم‌سطح چشم	سرازیر	روبه‌بالا	دوره
-	2	3	3	3	2	-	زیر پوست شهر
2	3	3	2	4	3	-	پارتی
-	3	4	1	4	1	-	15 تنه دارم سال
2	8	10	6	11	6	-	جمع
-	4	1	3	4	1	-	دایره زندگی
-	2	3	1	4	2	-	درباره‌الی...
-	4	4	4	4	3	-	تسویه حساب
-	10	8	8	12	6	-	جمع

ادامه جدول 3

دوره		رمزگان فنی		ترکیب بندی		رنگ					نورپردازی		
				مقارن	نامقارن	سرد	گرم	سیاه	سفید	کم تضاد	دارای تضاد	روشن ماهیه	تیره ماهیه
اصلاحات		زیر پوست شهر	3	1	2	2	-	-	3	1	1	3	
		پارتی	2	2	1	-	3	-	3	2	1	3	
		من تازه 15 سال دارم	3	1	1	1	2	1	-	4	-	4	
		جمع	8	4	4	3	5	1	10	2	7	5	
اصولگرایی		دایره زنگی	1	3	4	-	4	-	2	2	2	2	
		درباره الی...	-	4	-	4	-	1	1	4	-	3	
		تسویه حساب	2	2	-	-	4	-	3	1	-	4	
		جمع	3	9	4	4	9	1	8	4	6	6	

ادامهٔ جدول 3

نورپردازی				رنگ				ترکیب‌بندی		دوره		رمزگان فنی	
												مقتارن	ناقتارن
تیره‌ماهیه	روشن‌ماهیه	دارای تضاد	کم تضاد	سفید	سیاه	گرم	سرد	مقتارن	ناقتارن	زیر پوست شهر	اصلاحات		
3	1	1	3	-	-	2	2	1	3	پارتی			
2	2	1	3	-	3	-	1	2	2	من تراک 15 سال دارم			
-	4	-	4	1	2	1	1	1	3	جمع			
5	7	2	10	1	5	3	4	4	8	دایره زندگی	اصول‌گرایی		
2	2	2	2	-	4	-	4	3	1	دربارهٔ الی...			
-	4	1	3	1	1	4	-	4	-	تسویه حساب			
4	-	1	3	-	4	-	-	2	2	جمع			
6	6	4	8	1	9	4	4	9	3				

با توجه به اطلاعات این جدول‌ها، بیشترین زاویه دوربینی که در مورد شخصیت‌ها به کار گرفته شده، از نوع همسطح چشم بوده و فقط در موارد محدودی از زاویه سرازیر برای نشان دادن رنج و حقارت سوژه (جوان) استفاده شده است. نکته درخور توجه، استفاده نکردن از زاویه سربالا برای جوان در فیلم‌های دو دوره اصلاحات و اصول‌گرایی است؛ یعنی در هیچ‌یک از فیلم‌های دو دوره، قدرت و سلطه متعلق به جوان نیست. در نهایت، فیلم‌سازان این دو دوره با بهره گرفتن از زاویه همسطح چشم، اثر دوربین به‌عنوان یک رمزگان تکنیکی را حذف کرده و کوشیده‌اند از دیگر رمزگان‌ها استفاده کنند. بنابراین، می‌توان ادعا کرد تفاوت معناداری در استفاده از زاویه دوربین برای القای مفهوم خاصی میان فیلم‌های مورد مطالعه در دو دوره وجود نداشته است.

اما در استفاده از نما، تفاوت میان دو دوره مشهود است. در فیلم‌های دوره اصلاحات، میزان استفاده از نماهایی که توجه را به سوژه جلب می‌کند (خیلی نزدیک، نزدیک و متوسط)، بیشتر است؛ حتی دو نمای خیلی نزدیک در فیلم «پارتی» وجود دارد که در هیچ‌کدام از فیلم‌های دوره اصول‌گرایی از این نما استفاده نشده است. این نما نقش سوژه را بسیار پررنگ‌تر می‌کند، مخاطب را با احوالات درونی سوژه بیشتر آشنا می‌سازد و همذات‌پنداری مخاطب را با او بیشتر می‌کند. در نقطه مقابل، استفاده از نماهای دور در فیلم‌های مورد بررسی دوره اصول‌گرایی بیشتر از فیلم‌های دوره اصلاحات است. این نما توجه را از سوژه (جوان) به شرایط محیطی معطوف می‌کند.

چنان‌که در الگوی سلبی و کادوری ذکر شد، استفاده از نماهای متقارن بر حالت آرام و آرامش درونی سوژه دلالت دارد. با توجه به ستون مربوط به ترکیب‌بندی نما در جدول شماره سه، این نتیجه به دست می‌آید که جوان در فیلم‌های دوره اصلاحات، با آرامش بیشتری بازنمایی شده است؛ به طوری که نسبت میان نمای متقارن در فیلم‌های دوره اصلاحات به فیلم‌های دوره اصول‌گرایی، هشت صحنه به سه صحنه است؛ در مقابل، استفاده از ترکیب‌بندی نامتقارن در فیلم‌های دوره اصول‌گرایی بسیار بیشتر از فیلم‌های دوره اصلاحات است.

استفاده از رمزگان رنگ نیز در فیلم‌ها مفاهیمی را به طور ضمنی القا می‌کند؛ این موضوع در روان‌شناسی مطرح است و در سینما نیز مصداق دارد. استفاده از رنگ سرد، گرم و سفید در

بازنمایی جوان در سینمای عامه‌پسند هادی خانیکی و همکار

فیلم‌های دو دوره تفاوت معناداری ندارد؛ اما این تفاوت در مورد رنگ سیاه بسیار آشکار است. در دوره اصول‌گرایی در مقایسه با دوره اصلاحات، میزان استفاده از رنگ سیاه توسط شخصیت اول جوان نه صحنه به پنج صحنه است. استفاده از رنگ سیاه هم، جوانی را بازنمایی می‌کند که ظلمت، رنج، مرگ، جهل، سردی و سنگینی در زندگی‌اش متبلور است.

استفاده از نورپردازی نیز می‌تواند در به‌حاشیه راندن، جلب توجه و انتقال بسیاری از احساسات مفید واقع شود. با مطالعه نورپردازی در فیلم‌های دو دوره مشخص می‌شود که در بازنمایی جوان با استفاده از نور تیره و روشن تفاوت معناداری وجود ندارد؛ گرچه در فیلم‌های دوره اصلاحات، به میزان یک صحنه بیشتر از فیلم‌های دوره اصول‌گرا از نورپردازی روشن استفاده شده است.

اما در مورد نوع نورپردازی از لحاظ تضاد نیز، تعداد صحنه‌های بیشتری در فیلم‌های دوره اصول‌گرایی دارای تضاد بودند. این امر در فیلم‌های دوره اصلاحات برعکس بود؛ چنان‌که در فیلم‌های این دوره در مقایسه با فیلم‌های دوره اصول‌گرایی، بیشتر از نورپردازی کم تضاد استفاده و سعی شده زندگی جوان ملموس و واقعی نشان داده شود.

6. نتیجه‌گیری

فیلم‌های سینمایی به‌مثابه متن‌های رسانه‌ای دارای ویژگی برساختی‌اند. آن‌ها با استفاده از رمزگان فنی و فرهنگی سعی دارند متونی یکدست و بری از تناقضات ظاهری ارائه دهند. با تکیه بر این مفهوم، در این تحقیق کوشش شد تا ارجاعات و دلالت‌های اجتماعی و فرهنگی برساخته از جوان در فیلم‌های شاخص عامه‌پسند در دو دوره اصلاحات و اصول‌گرایی تفکیک شود.

براساس یافته‌های پژوهش، شباهت‌هایی میان فیلم‌های هر دو دوره مشاهده می‌شود؛ اما چگونگی بازنمایی آن‌ها در این دوره‌ها متفاوت است. سه فیلم دوره اصلاحات: «زیر پوست شهر»، «پارتی» و «من ترانه 15 سال دارم» بازنمایی مشابهی از جوان ارائه دادند و در فیلم‌های دوره اصول‌گرایی نیز ویژگی‌های نقش اول جوان آن‌ها به هم نزدیک است. در عین حال، تفاوت‌ها و حتی تناقض‌هایی در بازنمایی جوان طی دو دوره دیده می‌شود.

شباهت‌ها در فیلم‌های دو دوره: مهم‌ترین شباهت‌ها در بازنمایی شخصیت اول جوان در فیلم‌های شاخص عامه‌پسند دو دوره عبارت‌اند از:

1. دروغ‌گویی: در سه فیلم دوره اصول‌گرایی شاهد دروغ‌پردازی شخصیت اول هستیم. این دروغ‌گویی در فیلم‌های دوره اصلاحات نیز مشاهده می‌شود؛ اما تفاوت ظریفی وجود دارد و آن این است که در فیلم‌های دوره اصلاحات بیشتر با پنهان‌کاری مواجهیم، نه دروغ‌گویی.

2. فردانیت: در تمام فیلم‌های مورد مطالعه، شخصیت اصلی جوان دارای فردانیت است که به نوعی به او استقلال و تمایز می‌بخشد و خود از آثار دوره مدرن است؛ به این ترتیب در این فیلم‌ها با «شخصیت» جوان روبه‌رو هستیم، نه «تیپ».

3. نوگرایی: از میان فیلم‌های مورد مطالعه در هر دوره، شخصیت جوان یک فیلم از دوره اصلاحات («پارتی») به مفهوم شهید و یک فیلم از دوره اصول‌گرایی («تسویه حساب») به مفهوم زن، نگاهی نو دارند.

4. کنش‌گری فعال: در پنج فیلم از فیلم‌های مورد مطالعه (جز «درباره‌الی...»)، جوان نقش اول، شخصیتی فعال دارد؛ یعنی قاطع و مصمم دست به کنش می‌زند و تسلیم شرایط نمی‌شود.

تفاوت‌ها در فیلم‌های دو دوره: بارزترین تفاوت‌ها در بازنمایی شخصیت اول جوان در فیلم‌های شاخص عامه‌پسند دو دوره عبارت‌اند از: در فیلم‌های مورد مطالعه دوره اصول‌گرایی، جوان با خصوصیات بازنمایی شده است که در فیلم‌های دوره اصلاحات به چشم نمی‌خورد. این ویژگی‌ها عبارت‌اند از: درگیری بین سنت و مدرنیته، مبارزه ضداجتماعی، بی‌قیدی و خودابرازی.

در فیلم‌های مورد مطالعه دوره اصلاحات نیز جوان بازنمایی شده دارای این ویژگی‌هاست: امیدوار به آینده، احساساتی، مسئولیت‌پذیری، دموکرات بودن و آزادی خواهی، و آرمان‌گرایی و بلندپروازی.

علاوه بر تفاوت‌های دو دوره، تناقض‌هایی در فیلم‌های مورد بررسی مشاهده می‌شود که در جدول زیر آمده است.

جدول 4 تناقضات در فیلم‌های مورد بررسی در دو دوره اصلاحات و اصول‌گرایی درمورد

بازنمایی جوان

جوان دوره اصلاحات	جوان دوره اصول‌گرایی
پای‌بند به ساختارها	ساختارشکن
خودباور و دارای عزت نفس	بی‌هویت و خودباخته
جسور	خطرپذیر
قانون‌مدار	قانون‌گریز

ویژگی ساختارشکنانه جوان در همه فیلم‌های دوره اصول‌گرا موجب حذف او می‌شود؛ چنان‌که الی (در «درباره‌الی...») در دریا غرق می‌شود، شیرین (در «دایره‌زنگی») توسط پلیس دستگیر می‌شود و زیبا (در «تسویه‌حساب») در گریز از پلیس، تصادف می‌کند و می‌میرد. این نوع حذف که به‌گونه‌ای نقش هشداردهی به جوان را بازنمایی می‌کند، در این فیلم‌ها، جوان را مقهور و فانی در شرایط طبیعی نشان می‌دهد. در فیلم‌های دوره اصلاحات، این حذف از سوی ساختارهای غیررسمی و غیرقانونی بازنمایی می‌شود؛ چنان‌که امین حقی با حذف خود در فیلم «پارتی»، شخصیتی قهرمان خلق می‌کند.

بنابراین می‌توان نتیجه گرفت رسانه سینما در فیلم‌های عامه‌پسند دوره اصلاحات و اصول‌گرایی دو نوع بازنمایی از جوان ارائه می‌دهد. در دوره اول (اصلاحات)، جوان ویژگی مشخصی از میان دو مفهوم «جوان به‌مثابه‌دردسر» و «جوان به‌مثابه‌خوش‌گذرانی» ندارد؛ اما در دوره دوم (اصول‌گرایی)، جوان به‌عنوان دردسر بازنمایی شده است؛ بنابراین در این دوره، نوعی هراس رسانه‌ای از جوان در فیلم‌ها به‌چشم می‌خورد. در کنار این ویژگی، جوان دوره اصول‌گرایی در فیلم‌های مورد بررسی کاملاً به شرایط و موقعیت وابسته است و در جایی که شرایط به وی تحمیل می‌شود، به‌جای تلاش برای اصلاح شرایط، دست به مقاومت نمادین، سرسختی و لجاجت می‌زند؛ چنان‌که شیرین برای دست‌یابی به آرزوهای سرکوب‌شده دزدی می‌کند، الی برای داشتن زندگی ایدئال آینده تن به خیانت می‌دهد، زیبا هم که جامعه‌مردسالار را مسبب تمام بدبختی‌هایش می‌داند، دست به کینه‌جویی از راه غیرقانونی می‌زند.

به‌طور خلاصه می‌توان گفت چه از لحاظ رمزگان فرهنگی (و ارجاعاتی که در هر دوره به جوان می‌شود) و چه از لحاظ رمزگان فنی، در فیلم‌ها تفاوت آشکاری وجود دارد و این موضوع، در تفاوت گفتمانی موجود در هر دوره ریشه دارد.

پی‌نوشت‌ها

1. Hall
2. memetics
3. Dick Hebdige
4. Taylor & Willis
5. Roland Barthes
6. Keith Selby
7. Ron Cowdery
8. John Fiske
9. Hjelmslev
10. Sarasin
11. Balsac
12. Andre Bazin
13. The hermeneutic code
14. Hawkes
15. The code of semes or signifiers
16. The symbolic code
17. The proairetic code
18. The cultural code or referencecode

19. منظور از اصطلاح سازه این است که تمام متون رسانه‌ای از زبان خاص رسانه استفاده می‌کنند. برای مثال، زمانی که از عکاس حرفه‌ای بخواهید از چهره شما عکس بگیرد، او در تصمیم‌گیری برای ترکیب چهره شما، از رمزهای وضوح، نورپردازی، قاب‌بندی و بسیاری از رمزهای دیگر استفاده می‌کند. استفاده از این رمزها در نوع احساس ما در مورد عکس نهایی تأثیر می‌گذارد. متن رسانه‌ای فقط با استفاده از زبان رسانه ساخته نمی‌شود؛ بلکه رمزهایی درکارند که برای انتقال اطلاعاتی مشخص انتخاب شده‌اند. رمزهای خاص معانی مشخصی در خود دارند. علت آن است که ما از دانش فرهنگی مشخصی در تصاویر استفاده می‌کنیم و خوانش ما تحت تأثیر دانش فرهنگی مان قرار می‌گیرد (سلبی و کادوری، 1380: 21).

20. scene

بازنمایی جوان در سینمای عامه‌پسند _____ هادی خانیکی و همکار

21. یونگ کهن‌الگوی نقاب را مترادف نوعی ماسک می‌داند که ما انسان‌ها برای پنهان کردن خصلت‌های واقعی‌مان از آن استفاده می‌کنیم (بیلسکر، 1387: 68).

منابع

- آفاجانی، زهرا (1385). *الگوهای رمزگشایی فیلم بدون دخترم هرگز در میان مخاطبان ایرانی*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد مطالعات فرهنگی. دانشگاه علامه طباطبایی. تهران.
- اباذری، یوسف (1380). «رولان بارت، اسطوره و مطالعات فرهنگی». *فصلنامه ارغنون*. ش 18. صص 137-157.
- احمدی، بابک (1375). *ساختار و تأویل متن*. تهران: نشر مرکز.
- بارت، رولان (1380). *نقد و حقیقت*. ترجمه شیرین‌دخت دقیقیان. تهران: نشر مرکز.
- بیلسکر، ریچارد (1387). *اندیشه یونگ*. ترجمه حسین پاینده. تهران: آشیان.
- چندلر، دانیل (1386). *میانی نشانه‌شناسی*. ترجمه مهدی پارسا. تهران: سوره مهر.
- ذکایی، محمدسعید (1385). *فرهنگ مطالعات جوانان*. تهران: آگه.
- ریشه، گی (1377). *تغییرات اجتماعی*. ترجمه منصور وثوقی. تهران: سوره مهر.
- سروی زرگر، محمد (1387). *بررسی بازنمایی ایران در سینمای هالیوود: نشانه‌شناسی و تحلیل گفتمان انتقادی هفت فیلم مرتبط با ایران*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد مدیریت رسانه. دانشکده صدا و سیما، جمهوری اسلامی ایران.
- سلیمی، کیت و ران کادوری (1380). *راهنمای بررسی تلویزیون*. ترجمه علی عامری مهابادی. تهران: سروش.
- ضیمران، محمد (1380). *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر*. تهران: قصه.
- فیسک، جان (1386). *ترجمه درآمدی بر مطالعات ارتباطی*. ترجمه مهدی غبرایی. تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
- کوبلی، پل (1388). *نظریه‌های ارتباطات: مفاهیم انتقادی در مطالعات رسانه‌ای و فرهنگی*. ترجمه احسان شاقاسمی. تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- گوئتر، بری (1384). *روش‌های تحقیق رسانه‌ای*. ترجمه مینو نیکو. تهران: اداره کل پژوهش‌های سینما.

- هیوارد، سوزان (1388). *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*. ترجمه فتح محمدی. تهران: هزاره سوم.
- Alexander, V.D. (2003). *Sociology of the Arts*. London: Blackwell Publishing Bufkin.
- Jowett, G. & J. Linton (1980). *Movies as Mass Communication*. London: Sage Publications.
- Hall, S. (1997). "The Work of Representation" in Stuart Hall (Ed.) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage.
- Hawkes, T. (2003). *Structuralism and Semiotics*. London: Routledge.
- Osgerby, B. (2004). *Youth Media*. New York: Routledge.
- Webb, J. (2009). *Understanding Representation*. London: Sage.