

بازنمایی زندگی روزمره جوانان در شهر تهران تحلیل فیلم‌های نیمه دوم دهه ۸۰

طاهر روشندل اربطانی^۱

سحر دادجو^۲

فهیمة نگین تاجی^۳

تاریخ دریافت: ۹۳/۱/۲۳

تاریخ پذیرش: ۹۳/۹/۱۵

چکیده

در مقاله حاضر با استفاده از رویکرد مطالعات فرهنگی و از دریچه نگاه متفکران نظریه انتقادی زندگی روزمره، همچون هانری لوفور، میشل دوسرتو، و جان فیسک، و با استفاده از روش نشانه‌شناسی رولان بارت، به تحلیل نشانه‌شناختی و کشف معنای تصویر بازنمایی شده از ابعاد مختلف زندگی روزمره جوانان در بستر شهر تهران در سه فیلم «طهران، تهران»، «مرهم» و «انتهای خیابان هشتم»، و در دو سطح دلالت آشکار و پنهان پرداخته می‌شود. انتخاب فیلم‌ها بر اساس نمونه‌گیری هدفمند و توالی زمانی در ساخت فیلم‌ها برای آشکار شدن نوع نگاه کارگردانی از نسل‌های متفاوت و نیز اهمیت نقش شهر به عنوان عنصر پیش‌برنده روایت در آنها بوده است. تصویر ارائه شده از جوانان تهرانی نشان می‌دهد که تلقی آنها از رابطه و موقعیت شهروندی، تلقی عمودی است که با وجود تلاش برای مقاومت در مقابل منافع قدرت حاکم، در نهایت خود را در شرایطی به ناچار تابع و پذیرای منفعل تحولات محیط پیرامون می‌بینند. ویژگی‌های خاص تهران، به مثابه اراده، نیرو، و فشاری بر جوانان، آنها را وادار به تصمیم‌گیری یا واکنشی می‌کند که اگر در این شهر نبودند چنین نمی‌کردند. شهری که در این فیلم‌ها تصویر می‌شود محلی است که در آن شخصیت‌ها روابطی کوتاه و ناپایدار دارند، فضای ناامنی است که آرزوهای جوانانش را سرکوب می‌کند و آنها را برای دستیابی به خواسته‌هایشان به مکانی خارج از خود سوق می‌دهد. تهران جایگاه فاصله‌گذاری میان قهرمانان، نسل‌ها و شهروندان خود است که نسل جدید پرورش‌یافته در دامان خود را به بهای تلاش برای انتخاب و تعیین سرنوشت خود، از جریان اصلی جامعه به حاشیه می‌راند.

کلیدواژه: بازنمایی، تهران، زندگی روزمره، مدرنیته شهری، جوانان.

-
۱. دانشیار دانشکده مدیریت دانشگاه تهران (نویسنده مسئول)، arbatani@ut.ac.ir
 ۲. دانشجوی کارشناسی ارشد مطالعات فرهنگی و رسانه دانشگاه تهران، ertebatat2009@gmail.com
 ۳. دانشجوی کارشناسی ارشد مدیریت رسانه دانشگاه تهران، sahar.negintaji68@gmail.com

امروزه مفهوم بازنمایی در مطالعات فرهنگی از جایگاه برجسته‌ای برخوردار است. بازنمایی، معنا و زبان را به فرهنگ پیوند می‌دهد. معمولاً بازنمایی را معناسازی از طریق به کارگیری نشانه‌ها و مفاهیم و استفاده از یک چیز به جای چیز دیگر با هدف انتقال معنا (میلنر، ۱۳۸۵: ۳۳۳) به نقل از خالق پناه، ۱۳۸۷: ۱۶۴) تعریف می‌کنند. بازنمایی فرایند ذاتی تولید و مبادله معنا بین اجزای یک فرهنگ است و این امر مستلزم به کارگیری زبان، نشانه‌ها و تصاویر برای بازنمایی چیزهاست. به عبارت دیگر بازنمایی یکی از کارکردهای تولیدکننده فرهنگ است. تأکید بر کردارهای فرهنگی در این جا بدین معناست که این مشارکت‌کنندگان در یک فرهنگ هستند که به افراد، ابره‌ها، حوادث معنا می‌بخشند. چیزها فی‌نفسه دارای معنا نیستند. بنابراین معنای چیزها محصول چگونگی بازنمایی آنهاست (هال، ۲۰۰۳: ۲ به نقل از خالق پناه، ۱۳۸۷: ۱۶۴) و فرهنگ تفسیر معنادار چیزهاست؛ معنایی که محصول بازنمایی افراد از آنهاست و بازنمایی به عملکرد تأثیرگذار چیزها برای ما بستگی دارد. بنابراین فرهنگ و بازنمایی با هم در ارتباطی دیالکتیکی هستند.

رسانه فرهنگی سینما از بدو پیدایش بی‌وقفه به بازنمایی و بازتعریف فضاهای شهری پرداخته است. مفهوم بازنمایی مفهومی غنی با چندین معنای مرتبط است. این مفهوم هشدار می‌دهد که اشاره به این که تصاویر سینمایی مانند همه انواع زبانی دیگر، برساخت هستند. بازنمایی از آنچه در ظاهر، جهان واقعی خوانده می‌شود، نمایشی ساده یا پنجره‌ای شفاف به جهان نیست، این مفهوم همچنین به راه‌هایی اشاره می‌کند که به وسیله آن، تنها انواع خاصی از شخصیت‌ها، وقایع و داستان‌ها بارها و بارها بازنمایی می‌شوند، در حالی که دیگر تصاویر، حذف یا نامرئی تلقی می‌شوند. دلیل اصرار بر نمایش تصاویر خاص و ساختارهای دلالت‌گر بر انواع خاصی از جنبه‌های جهان واقعی و نیز تأکید بر نادیده انگاشتن دیگر تصاویر، رویکردی ایدئولوژیک به مفهوم بازنمایی می‌بخشد. از این جهت که بازنمایی یا طبیعی‌سازی برخی تصاویر و طرح‌های داستانی، مانند ادراکات فرهنگی مسلط بر گروه خاصی از مردم تأثیر می‌گذارد. اگرچه سینما تنها یکی از عناصر شکل‌دهی به ایجاد نابرابری در میان گروه‌های مختلف اجتماعی است، اما نقش آن در شکل‌دهی به دو مفهوم گروه خاص و گروه عام، قدرت آن را پررنگ‌تر می‌کند (برانستون، ۲۰۰۰: ۱۵۶).



اگرچه رابطه ما با محیط شهری دائماً در حال تغییر است، اما شهر به عنوان مکانی اصلی و تکرارشونده، جذابیتی مداوم دارد. گفتمان انتقادی معاصر دل‌مشغولی عمده‌ای نسبت به ساخت، بازنمایی و تفسیر فضا و مکان دارد. نمی‌توان نقش بنیادین فضا و مکان را در کمک به ساخت ذهن‌گرایی، هویت و دریافت هر فرد نسبت به «جایگاهش در جهان» دست کم گرفت (هیوز و ویلیامز، ۲۰۰۱: ۶).

آن‌چنان که به تعبیر دوسرتو^۱، شهر را می‌توان از افراطی‌ترین متون بشری دانست (دوسرتو، ۱۹۸۴: ۹۲)؛ متنی که عمق تاریخی آن به قدمت تاریخ بشری و گستره جغرافیایی آن به وسعت تمامی سکونت‌گاه‌های انسانی است. هم‌چنان که توسعه فرهنگ شهری را محصول دوران معاصر دانسته‌اند، قرن بیستم را نیز قرن انقلاب شهری نامیده‌اند، چرا که در این دوران شهرها بیش از پیش به مراکز کنترل حیات اقتصادی، سیاسی و فرهنگی درآمدند و فعالیت‌های متنوع‌تری در حوزه خود تعریف کرده‌اند (ویرث، ۱۳۸۵: ۳۹). استفاده از اصطلاح مادرشهر یا متروپل بیانگر ویژگی‌های گفته شده درباره پدیده شهر مدرن است. در واقع این پدیده با سه ویژگی تمرکز، تخصص‌یابی و وابستگی متقابل در شهر نمایان می‌شود. از این رهگذر شهر نه صرفاً به عنوان یک ساخت فیزیکی، بلکه به عنوان نظام اجتماعی خاص و دارای تعدد نهادها و نیز به مثابه مجموعه‌ای از گرایش‌ها، ایده‌ها و منظومه‌ای از شخصیت‌ها که تحت نفوذ مکانیزم‌های خاص و کنترل اجتماعی هستند، تعریف می‌شود (ویرث، ۱۳۵۸: ۵۵). مرزهای اجتماعی در شهر با زبان واقعیت‌های فضایی ترجمه می‌شوند. خطوط تقسیم‌کننده‌ای که در شهر و در میان مردم و اشیای پیرامونشان در صورت‌هایی عینی و مستحکم می‌شوند، به مثابه حقایقی غیرقابل کتمان، معانی و عمل اجتماعی را به نوبه خود سازمان می‌دهند (سیمپاری، ۱۳۸۸: ۷۶ به نقل از ریاضی، ۱۳۹۱: ۱۸۱).

نگاهی که در مقاله حاضر به شهر تهران شده است، به منزله پس‌زمینه و بستری است که ویژگی‌های زندگی روزمره و چگونگی تجربه زیسته شخصیت‌های اصلی فیلم (جوانان) در آن شرح داده می‌شود. به عبارت دیگر در این جا شهر به مثابه شخصیتی در نظر گرفته شده است که چپستی آن را کنش‌گرانی که در آن زندگی می‌کنند، تعیین می‌کنند. نوع نگاهی که به زندگی روزمره جوانان در تهران شده است، به مثابه شخصیت‌هایی در حال سفر در بستر شهر برای کشف هویت و دست‌یابی به خواسته‌ها و رؤیاهای خود، در تعامل و تعارض با نیروهای متکثر

1. Hughes and Williams
2. De certeau





ستی و مدرن اجتماعی است. چرا که شهروند متروپل‌هایی نظیر تهران همواره با انبوهی از ارزش‌ها، رفتارها، فضاها و حتی کالدهای سنتی و مدرن به شکل توأمان دست به گریبان است. رویکرد نظری که برای تحلیل کنش جوانان استفاده شده است، برگرفته از نظریه‌های انتقادی زندگی روزمره، به ویژه رویکرد هانری لوفور و نیز نگاه دیگر صاحب‌نظران مطالعات فرهنگی از جمله میشل دوسرتو و جان فیسک مبنی بر «تلاش برای دگرگونی اجتماعی و مقاومت» در زندگی روزمره است. در نگاه دوسرتو مقاومت در زندگی روزمره عملی نخبه‌گرایانه تلقی نمی‌شود، بلکه این مقاومتی است که در نفس زندگی روزمره وجود دارد و در متن کردارهای عادی زندگی قابل مشاهده است (کاظمی، ۱۳۸۸: ۳۳). هم‌چنان که فیسک نیز در فهم فرهنگ عامه (۱۹۹۸: ۳۰ به نقل از کاظمی، ۱۳۸۸) گفته است، زندگی روزمره قلمروی است که در آن منافع متعارض جوامع سرمایه‌داری دائماً به چالش کشیده می‌شود. بر این اساس فیسک می‌گوید که این اعتراضات در حوزه فرهنگ به شکل مبارزه برای معنا متبلور می‌شود. بنابراین در این جا مقاومت مبتنی بر تغییر، به مقاومت نشانه‌شناسانه تحویل می‌یابد که در مقاله حاضر برای دریافت این مناسبات تعارض گونه از رویکرد نشانه‌شناسانه رولان بارت بهره گرفته شده است و دلالت‌های ضمنی مبتنی بر کنش مقاومت گونه جوانان در مقابل معانی تأمین‌کننده منافع طبقات حاکم در قالب عرف عام جامعه استخراج شده است.

طرح مسئله

بی‌شک هنر و ادبیات را می‌توان در کنار گفتمان‌های انسانی دیگر همچون یکی از منابع شناخت انسان از جهان بیرون، خود و روابط انسانی دانست. باور به این موضوع که هنر منبعی برای شناخت است ما را به سوی باور به چندین مسئله دیگر هدایت می‌کند. نخست این که هنر همواره وابسته به افق اجتماعی خود است و به سخن گفتن از موضوعات و واقعیت‌هایی می‌پردازد که در محیط یا بستر تولید آثار هنری وجود دارند. اگر هنر توسط هنرمندانی خلق می‌شود که دارای حیات شخصی و اجتماعی هستند، پس آنها در زمان و مکان تولید می‌شوند و این دو مختصات، یعنی زمان و مکان، محدودیت‌هایی بر افق آثار هنری اعمال می‌کنند. جهان عینی و ملموس درون متن هنری ثبت می‌شود اما نکته‌ای که نباید فراموش کرد این است که فرایند ثبت یا متن شدن، فرایندی گزینشی و دگرگون‌شونده است (مهرآیین، ۱۳۸۶: ۸). جهان اجتماعی متن و جهان اجتماعی‌ای که متن در آن تولید می‌شود تنها تا حدودی به یکدیگر شبیه

خواهند بود. چارلز تیلور در کتاب سرچشمه خود در خصوص جایگاه روایت در زندگی انسان می نویسد:

برای آن که اندکی به زندگی مان معنا ببخشیم، برای آن که دارای هویت شویم، نیازمند رفتن و حرکت به سوی خیر و نیکی هستیم... این احساس ارزش قائل شدن برای خیر و نیکی را باید در فهم مان از زندگی به عنوان یک «داستان بازشدنی» به دست آوریم. اما این مسئله باعث وضع یک شرایط بنیادی دیگر بر فرایند «معنابخشی به خود» می شود و آن این است که در این حالت ما زندگی خود را در قالب یک روایت فهم خواهیم کرد... زندگی ما در فضایی انباشته از پرسش در جریان است که تنها در قالب یک روایت منسجم می توان به آنها پاسخ گفت. به منظور فهم کیستی خود نیازمند دریافت این مسئله هستیم که ما چگونه ما شده ایم و به کجا می رویم... در زندگی ما همواره میزانی از شناخت روایی وجود دارد، ما اعمال و کنش های در جریان خود را در قالب «و بعد» قابل فهم می سازیم (همان، ۱۴).

اگر روایت اهمیتی چنین در زندگی انسان دارد و می تواند ما را در دستیابی به شناختی صحیح از ماهیت انسان، خود، زندگی اجتماعی، جهان طبیعت، و به طور کلی ابعاد پیچیده حیات انسانی آشنا سازد، می توان با تکیه بر آن به تحلیل پدیده های متفاوت حادث در جامعه پرداخت. مسئله «جوانان» به ویژه در دهه اخیر به شکلی جدی وارد دنیای نمادین رسانه ها شده است و کارگردانانی از نسل های متفاوت می کوشند تا ابعاد گوناگون حیات اجتماعی آنان را به تصویر بکشند و این کار را در چارچوب قواعد زبان شناختی و نشانه شناختی انجام می دهند. در واقع آنان خواسته یا ناخواسته دست به ترسیم نظامی نمادین یا رژیم حقیقت ساخته شده از «مسئله جوانان و زیست جهان آنان» می زنند. از این رو می توان هنگام دیدن این آثار سینمایی، به طرح این پرسش کلیدی پرداخت که سینمای قصه گوی دهه ۸۰ چه تصویری از زندگی روزمره جوانان در شهر تهران ارائه می کند؟

از آن جا که مفهوم تصویر از جمله مفاهیم مرکب است، می توان آن را به دو بعد فرم و محتوا تجزیه کرد و پرسش اصلی این مقاله را در قالب دو پرسش زیر به طور دقیق تری بیان کرد:

- ۱- فیلم های منتخب در به تصویر کشیدن زندگی روزمره جوانان از چه فرم یا تکنیک های هنری بهره می گیرد؟
- ۲- سینمای قصه گو در به تصویر کشیدن جوانان بر چه مؤلفه های محتوایی یا مضمونی تأکید می کند؟



مروری بر ادبیات نظری

۱. شهر و سینما

این مقاله به رابطه بین مهم‌ترین شکل فرهنگی (سینما) و مهم‌ترین فرم سازمان اجتماعی (شهر) در قرن ۲۰ و ۲۱ می‌پردازد. چرا که به نظر می‌رسد این رابطه به عنوان یک واقعیت زنده اجتماعی در جامعه تجربه شده و عمل می‌کند. از اواخر قرن نوزدهم ارزش و اهمیت سینما و شهر در بسیاری از مقاطع به هم متصل شده است. از نظر موضوعی، سینما از زمان آغاز شکل‌گیری، همواره به سبب بازنمایی فضاهای متمایز، سبک زندگی و شرایط زندگی انسان در شهر، امری مسحورکننده بوده است. از نظر فرم، سینما از طریق استفاده از میزانشن، انتخاب لوکیشن، نورپردازی، تصویربرداری و ادیت، قدرت قابل توجه و متمایزی در به تصویر کشیدن و بیان پیچیدگی‌های فضایی، تنوع، تفاوت‌ها و پویایی‌های اجتماعی شهر داشته است. این در حالی است که متفکران بسیاری، از بنیامین که با تازگی شک‌آور مدرنیته، جامعه توده‌ای، تولیدات صنعتی و بازتولید مکانیکی روبرو شده، تا بودریار که مسحور زرق و برق شوم پست‌مدرنیته، فردگرایی، مصرف و بازتولید الکترونیکی شده، پیوستگی بین تحرک و احساس دیداری و شنیداری سینما و شهر را تشخیص داده‌اند.

از نظر صنعتی، سینما در همه جای جهان به مدتی طولانی نقشی مهم در اقتصاد فرهنگی شهرها در تولید، توزیع و نمایش فیلم‌ها ایفا کرده است. رابطه سینما و شهر راه ارزشمندی برای تحقیق و بحث درباره مسائل کلیدی برای مطالعه اشتراکات در بررسی جامعه و فرهنگ از نظر موضوع، فرم، و رابطه صنعتی از گذشته تا به امروز باز می‌کند. به طور قطع تمایل برای مطالعه رابطه این دو رشد قابل توجهی با توجه به بازنمایی موضوعی و فرمی شهر در رشته‌های مطالعات فرهنگی و مطالعات فیلم داشته است. هدف اصلی این مقاله تلاش برای مطالعه سینما و جامعه با تمرکز بر رابطه سینما و شهر به عنوان واقعیت‌های زیسته اجتماعی در جوامع شهری حال و اخیر است (شیل و فیتز موریس^۱، ۲۰۰۱: ۲۵). شهر و سینما هر دو پدیده‌هایی تاریخی و اجتماعی هستند و با همین دو عنصر مرتبطند. شهر فضایی است که در آن مجموعه‌ای از ارتباطات انسانی برقرار است، زیرا این فضایی تاریخی است و رویدادهای بسیاری در طول زمان بر آن گذشته است. پس ارتباطی که در شهر برقرار است بر پایه گذشته آن استوار است. این گذشته آن است که این شهر را با شهری دیگر متفاوت می‌کند و در حقیقت یک مرزبندی



1. Shiel and Fitzmaurice

هویتی به وجود می‌آورد. در شهر زمان جریان دارد و پیوسته‌ترین حالت زمان را می‌توان در شهر پیدا کرد، زیرا نشانه‌های این پیوستگی در آن دیده می‌شود. پس شهر جریانی تاریخی است که انسان در آن زندگی می‌کند و در همین مجموعه مناسباتی برقرار است که همان مناسبات فرهنگی است. از طرف دیگر سینما نیز اساساً یک پدیده تاریخی و اجتماعی است و همین وجه مشترک در ذات این دو پدیده مدرن سبب می‌شود که بتوان امتداد شهر و زندگی ساکنانش را در سینما جستجو کرد (تهامی‌نژاد، ۱۳۹۱: ۲۸).

۲. جوانان

جوانان به عنوان نمادی فرهنگی، در قالب گروه جمعیتی، گروه سنی و یا در قالب عرضه تعاریفی استاندارد، تعریف و مفهوم‌سازی می‌شوند. همه این تعاریف و نمادسازی‌ها را باید استعاره‌هایی دانست که توسط ساختار فرهنگی و در جریان روابط اجتماعی ساخته می‌شود. نگاه به جوانی به عنوان یک مقوله اجتماعی — که برای آن محدوده سنی نیز در نظر گرفته می‌شود — پدیده‌ای جدید محسوب می‌شود (ذکایی، ۱۳۹۰: ۲۱). هبدایچ، فرهنگ را «یک شیوه کلی زندگی» تعریف می‌کند. وی علاوه بر فرهنگ حاکم، از خرده‌فرهنگ‌ها نام می‌برد. خرده‌فرهنگ‌ها از نظر وی گروه‌بندی‌های درون فرهنگ فرودست هستند (کوثری، ۱۳۷۸: ۶۵). خرده‌فرهنگ‌ها پاسخ جوانان به موقعیت طبقاتی فرودستان در جامعه است (کوثری، ۱۳۸۷: ۶۶). مفهوم خرده‌فرهنگ ابزاری بود برای ابراز مخالفت جوانان در یک موقعیت طبقاتی فرودست با نظام مسلط ارزش‌های اجتماعی. خرده‌فرهنگ‌های جوانان شیوه‌ای برای اعتراض جوانان بود که به جای آن‌که از طریق فعالیت سیاسی خود را ابراز کند، از طریق مناسک و سبک زندگی خاص ظاهر شد. خرده‌فرهنگ به عنوان شیوه‌ای برای حل معضلات و تناقض‌هایی که نتیجه زندگی در یک موقعیت طبقاتی فرومایه بود اتخاذ می‌شد (همان: ۶۶). به رسمیت شناخته شدن متقابل هنجارهای رفتاری توسط دیگر جوانان و اجتماع بزرگسالان، استفاده مناسب از نشانه‌ها و تداوم و پایداری کافی از شروط شکل‌گیری یک خرده‌فرهنگ محسوب می‌شود. ویژگی اصلی خرده‌فرهنگ‌های جوانان تطابق آنها با شرایط اجتماعی، سیاسی و ساختاری است که در آن رشد می‌کنند. خرده‌فرهنگ‌ها آیین‌های از شرایط و تحولات جامعه خویش هستند (ذکایی، ۱۳۹۰: ۵۰). فرهنگ و خرده‌فرهنگ جوانان محملی برای ابراز هویت و ارتباط جوانان با خود و اجتماع خود، ابزاری برای کنترل قدرت اجتماع بزرگسالان بر خویش و متقابلاً ابزاری برای مراقبت جوانان برای عدم تفویض کنترل کامل خویش به جامعه بزرگسالان است. بدین ترتیب



جوانی را باید نقطه‌ای دانست که از کنترل فرهنگ مسلط بر جوانان کاسته می‌شود و نتیجه آن شکل‌گیری فرهنگ جوانان است. این فرهنگ در اشکال و با نشانه‌های مختلفی متجلی می‌شود (بریک، ۱۹۸۴ به نقل از ذکایی: ۴۹).

فرهنگ کلی هر جامعه‌ای به دو بخش تقسیم می‌شود: یک بخش اصلی که اکثریت جامعه را در بر می‌گیرد و یک بخش فرعی (خرده‌فرهنگ) که متعلق به سبک زندگی جوانان است. این شیوه زندگی به صورت آگاهانه و نیت‌مند توسط گروه‌های خرده‌فرهنگ و جوانان برای نوعی معناسازی متفاوت از جریان مرسوم جامعه که به متوسط مردان و زنان جامعه است، به کار می‌رود (کوثری ۱۳۹۰: ۶۷-۶۶). گرایش‌های خرده‌فرهنگی در جامعه ایران به ویژه در سال‌های پس از انقلاب، اگرچه نشانه‌هایی از عنصر اعتراض و چالش با عرصه‌هایی از نظم اجتماعی مستقر، مثلاً در مورد هنجارهای پوشش، موسیقی و ارتباط دو جنس در خود داشت و نیز امکانی برای خودابرازی و تجلی شخصیت این گروه از جوانان محسوب می‌شد، با این حال فاقد جلوه‌های نمادی، معانی ایدئولوژیک، ارتباط گروهی، حمایت جمعی و به ویژه درجه خلوص و استدلال‌گرایی است که خرده‌فرهنگ‌های غربی نمایش می‌دهند. به نظر می‌رسد تجلی فردی، سازمان‌نیافتگی و وابستگی کمتر به گفتمان‌های اجتماعی و سیاسی از ویژگی‌های غالب رفتارهای خرده‌فرهنگی جوانان ایرانی باشد. ویژگی‌های دیگر رفتارهای خرده‌فرهنگی اخیر جوانان، تأثیرپذیری فزاینده آنها از فردگرایی‌های دیگر رفتارهای خرده‌فرهنگی زندگی منتسب می‌شود. این گرایش اگرچه روند غالب در فرهنگ جوانان در دنیای مدرن است، با این حال ظهور و رواج آن در متن فرهنگی جامعه ایران و بدون اتکا به تجربه تاریخی خرده‌فرهنگ‌های تاریخی بومی نشان از جهانی شدن ارزش‌های فرهنگ جوانان و مهم‌تر از آن، نقش تعیین‌کننده ارزش‌های مصرفی و اقتصاد فرهنگ و سرگرمی دارد. پیدایش تکنولوژی‌های جدید اطلاعاتی و ارتباطی، تقویت طبقه متوسط، شهرنشینی فزاینده و بهره‌مندی از تحصیلات بالاتر بستر مساعدی برای گرایش جوانان ایرانی به هم‌شکلی در مصرف کالاهای فرهنگی خاص ایجاد کرده است. آنچه به طور روشن در مورد خرده‌فرهنگ‌های ایرانی می‌توان گفت تمرکز آن بر عنصر فراغت و سرگرمی و جهت‌گیری فردگرایانه آنها است و این تحلیل آن را بر مبنای مقاومت یا اعتراض کمتر قابل دفاع می‌سازد. انعطاف‌پذیری و تمایل جدی جوانان ایرانی برای مانور دادن و استفاده بهینه از فرصت‌های عموماً محدود برای عرض اندام و خودابرازی در حوزه عمومی در کنار مصلحت‌گرایی به عنوان خصیصه ارزشی بارز نسل جوان ایرانی،



خرده‌فرهنگ جوانان ایرانی را به نوع تطابق‌گر نزدیک می‌سازد (ذکایی، ۱۳۹۰: ۵۷). این مسئله نقش پس‌زننده و حاشیه‌رانده عناصر رسمی موجود در جامعه ایران را در قانون، سنت و عرف پررنگ‌تر می‌سازد. به عبارت دیگر شکل‌گیری خرده‌فرهنگ‌های جوانان در ایران بیش از جنبه اعتراضی آن به سبک کشورهای اروپایی نتیجه عدم پذیرش آنها چه در فرهنگ و عرف عمومی جامعه و چه به لحاظ در نظر گرفته شدن حقوق آنها توسط نیروهای رسمی و قانون است.

عناصر اصلی تشکیل‌دهنده زندگی روزمره در جامعه ایران

خانواده، دین و دولت به لحاظ تاریخی، سه نهاد اصلی و مؤثر در کل جوامع به شمار می‌روند (آزاد ارمکی، ۱۳۸۳: ۵۶). در جامعه ایران نیز خانواده، دین و دولت از دیرباز اهمیت بسزایی در زندگی روزمره فرزندان داشته‌اند و لذا در تفسیر فیلم‌ها سعی شده به این عناصر در شکل‌گیری نحوه زندگی روزمره جوانان ایرانی توجه شود. در ادامه این موارد به صورت مجزا توضیح داده خواهند شد.

۱. مذهب

اجماع جامعه‌شناسان بر آن است که دین نهادی مستقل است، اما با سایر نهادها در تعامل قرار دارد (اباذری، ۱۳۸۱: ۳۸). با توجه به بررسی‌ها و تحقیقات به عمل آمده، به نظر می‌رسد که امروزه تغییرات زیادی، نه تنها در هویت مذهبی و تاریخی ایرانیان به وجود آمده، بلکه هویت مذهبی ایرانیان امروز، به خصوص نسل جوان جامعه، به شدت با هویت مذهبی و تاریخی ایرانیان در گذشته متفاوت شده است. امروزه شاهدیم که نسل جوان، گرایش و خوانشی فردی‌تر و در واقع مدرن‌تر نسبت به دین دارند.

۲. دولت

استفاده زیاد از رسانه‌ها و زندگی در جامعه مدرن، موجب بروز فرهنگ‌های جدیدی در میان مردم و به خصوص قشر جوان شده است، اما این فرهنگ مدرن جدید در جامعه ایرانی اغلب مورد پذیرش دولت و نسل‌های پیشین قرار نمی‌گیرد و آشکارا موجب بروز رفتاری دوگانه در میان جوانان شده است. آنها در بسیاری از موارد در میان خود، آزادی‌هایی دارند که از نسل‌های دیگر و صد البته دولت، پنهان می‌کنند. به اعتقاد باختین اگرچه چندگونگی کلامی - گفتمانی امری طبیعی است (زیرا از تنوع اجتماعی برمی‌خیزد) اما دولت‌ها و صاحبان قدرت همیشه آن را نمی‌پذیرند. باختین تکثر گفتمانی را صفت اصلی همه محیط‌های زبانی می‌داند اما معتقد



است که ابعاد اساساً اجتماعی و بینامتنی زبان ممکن است ارتقا یابند یا سرکوب شوند. به اعتقاد باختین، چون جنبه مکالمه‌ای زبان، برجسته‌کننده تعارضات، تفکیک‌ها، پایگاه‌های طبقاتی، مواضع ایدئولوژیک و جز آن در جامعه است، و اساساً برای هر برداشت یگانه و اقتدارطلب از جامعه، تهدیدکننده محسوب می‌شود، قدرت و آن عناصری از جامعه که در خدمت قدرت دولتی‌اند، همواره سعی در سرپوش گذاشتن بر چنین جنبه‌هایی دارند که مستلزم سرکوب جنبه مکالمه‌ای زبان و تبدیل جامعه به یک جامعه تک‌صدا است. باختین در مارکسیسم و فلسفه زبان، سخن از شیوه‌هایی به میان می‌آورد که طبقه حاکم از طریق آنها می‌کوشد تا نبرد میان ارزش داورهای اجتماعی مختلف را که در نشانه رخ می‌دهد، مضمحل کند و نشانه را تک‌صدایی کند. او معتقد است همان‌طور که جامعه با قوانین تحمیل‌شده حکومتی (یک حکومت واحد) محدود و مقید می‌شود، تنوع سخن‌ها نیز توسط خواست قدرتمندان برای نهادی کردن یک زبان و یا یک سخن متداول، به مبارزه طلبیده می‌شود (مهرآیین، ۱۳۸۶: ۲۹۸). وقتی جامعه تغییر می‌کند، اما قوانین و ارزش‌های حکومت و یا حتی مذهب همگام با آن به‌روز نمی‌شود، این امر به مشکلات متعددی منتهی می‌شود (اباذری، ۱۳۸۱: ۴۱).

۳. خانواده

در جامعه ایرانی به جز دولت، خانواده نیز از ارکان بسیار مهم و اساسی اجتماع به حساب می‌آید (اباذری، ۱۳۸۱: ۴۱). خانواده نخستین نهاد اجتماعی است که برای برطرف کردن نیازهای ریشه‌ای و حیاتی انسان و بقای جامعه ضروری است. انسان‌ها پس از تولد تحت تأثیر افکار، عقاید و رفتار اعضای خانواده خود قرار می‌گیرند، لذا خانواده نخستین جایگاه و عاملی است که در روند رفتار انسان تأثیر می‌گذارد. با این حال در دوران مدرن، نقش‌ها و مسائل خانواده، و روابط درونی و بیرونی آن، دستخوش دگرگونی‌ها و تحولات بسیار شده است (سگالن، ۱۳۷۰: ۹). خانواده ایرانی ضمن داشتن وجوه شباهت‌هایی با سایر خانواده‌های جهان، ویژگی‌های خاصی نیز دارد که آن را از دیگر خانواده‌ها در جهان متمایز می‌کند. از جمله این ویژگی‌ها می‌توان به اقتدار در خانواده ایرانی اشاره کرد که بیشتر در دست مردان قرار دارد و زنان کمتر امکان مشارکت در امور زندگی خانوادگی و اجتماعی را پیدا می‌کنند. از این رو تعبیر خانواده پدرسالار برای خانواده ایرانی بسیار شایع است. دومین ویژگی بعد از خانوار می‌باشد. هرگاه که از خانواده ایرانی سخن رفته است، وجود جمعیتی بیشتر از چندین نفر که در کنار یکدیگر زندگی می‌کنند، به ذهن می‌آید. سومین ویژگی اهمیت فرزند است.



یکی دیگر از صفات و مشخصات خانواده ایرانی توجه و اهمیت بسیار به فرزندان است. این در گذشته و هم در دوران معاصر دیده می‌شود. اهمیت فرزندان به قدری بوده است که بسیاری علت تشکیل خانواده را فرزندآوری زیاد دانسته‌اند. داشتن یک فرزند یا خانواده بدون فرزند در فرهنگ ایرانی عموماً مورد سؤال بوده است. چهارم وضعیت زنان که به لحاظ آموزش، اشتغال و مشارکت، منزلت و ارزش‌های جنسیتی همواره در جامعه مورد توجه بوده است. پنجمین مورد اهمیت خانواده است که علی‌رغم تغییراتی که در خانواده حاصل شده باز هم اهمیت خود را از دست نداده است. ششمین ویژگی پدرتباری بودن خانواده است. از آن‌جا که خانواده ایرانی زیر سلطه پدر بوده است باید تحت عنوان خانواده پدری از آن یاد کرد. هفتمین ویژگی خانواده به مثابه کانونی فرهنگی و اجتماعی است. هشتمین ویژگی خانواده دایره همسرگزینی است. در گذشته میزان مهاجرت و جابه‌جایی جمعیت بسیار کمتر از دوره جدید بوده است. والدین غالباً تنها در محدوده جغرافیایی شهر یا روستای محل تولد و زندگی خود برای فرزندان‌شان همسر انتخاب می‌کردند و به این ترتیب میزان ازدواج افراد جوان نسل اول با هم‌ولایتی‌های خود قابل ملاحظه بود. اما از آن‌جا که افراد نسل دوم به دلیل رواج بیشتر مهاجرت و جابه‌جایی از محل اولیه زندگی دور شده‌اند، امکان انتخاب همسر در خارج از شهر و دیار خود را نیز داشته‌اند. بدین ترتیب تغییرات خانواده حاصل تحولاتی مانند محوری بودن خانواده در حیات اجتماعی ایران و اثرگذاری آن در زندگی اجتماعی و سیاسی، تغییر در بعد خانوار، نگاه به زندگی و فرزند، مدیریت خانواده و مشارکت زنان در حیات اجتماعی و همچنین محوریت نظام خویشاوندی و فامیلی است (آزاد ارمکی، ۱۳۸۶: ۷۷ - ۷۳).

نظریه انتقادی زندگی روزمره

مطالعات نقادانه فلسفی و جامعه‌شناختی زندگی روزمره، به وظیفه مهم متفکران انتقادی بدل شده است و آنان به طرق مختلف این وظیفه را انجام داده‌اند. نظریه‌پردازان زندگی روزمره برآنند که زندگی روزمره تاریخ‌مند است؛ تاریخی که عمیقاً وابسته به پویایی‌ها و تضادها و تناقضات و ابهامات دوران مدرن است. تاریخ‌مندی زندگی روزمره در واقع چیزی نیست جز تاریخ رویارویی‌ها و مبارزه‌جویی‌های مردمان عصر مدرن با پیچیدگی‌ها و ابهامات و تناقضات (لاجوردی، ۱۳۸۴: ۱۲۳). در رهیافت‌های نظریه‌پردازان انتقادی زندگی روزمره، زندگی روزمره اصلی‌ترین قلمرو تولید معناست. قلمروی است که در آن قابلیت‌ها و توان‌های فردی و





جمعی ساخته می‌شود. بازشناختن این قابلیت‌ها و توان‌هاست که سبب می‌شود انسان‌ها هم به شناخت خود و دیگری و روابطشان، و هم به شناخت جامعه و جهان پیرامونشان نایل آیند. با رسیدن به این شناخت است که آنان قادر می‌شوند با ایجاد تغییراتی در زندگی فردی و جمعی خود یعنی در جهان اجتماعی «آن‌گونه که هست»، به جهان اجتماعی «آن‌گونه که باید باشد» دست یابند. جهان دوم به مثابه امکان در دل جهان اول نهفته است (لاجوردی، ۱۳۸۸: ۲۳). یکی از اهداف نظریه‌پردازان انتقادی پروبلماتیزه کردن زندگی روزمره است تا تضادهای آن آشکار و توان‌های بالقوه آن بازنمایی شود و به فهم کلیتی ارتقا یابد که در آن شناخت از خود و دیگران و روابط با دیگران و روابط با نظام‌ها و ساختارهای کلان میسر شود و مهم‌تر از آن به تعبیر و سامان‌دهی مجدد این شناخت‌ها و روابط کمک کند (همان، ۲۸). یکی از بیشترین توجهات نظریه‌پردازان انتقادی، بررسی روابط نامتقارن و عمیق و ریشه‌دار قدرت بین نظام‌ها و نهادها و ساختارهای کلان یا سیستم با زندگی روزمره است. بررسی و تأمل و تفکر درباره این عدم توازن، به کنشگران اجتماعی کمک می‌کند تا از نقش اساسی عوامل ایدئولوژیک در ساخته شدن عقل سلیمشان و نحوه شکل‌گیری روابطشان با دیگران درک عمیق‌تری بیابند و دریابند که اغلب تلقی‌های آنان از وضعیت خود در زندگی روزمره، تلقی دوری است. آنان تا زمانی که قواعد این نوع زندگی روزمره را بپذیرند، تا به آخر باید محبوس آن باقی بمانند. نقد و تحلیل انتقادی نقش مهمی در آشکار کردن و بازنمایی الگوهای ایدئولوژیک حاکم بر آگاهی و روابط میان مردم در متن زندگی روزمره دارد (همان، ۲۹). آرای لوفور به لحاظ توجه به کلیت زندگی روزمره به عنوان اصلی‌ترین جایگاه تولید معنا و شناخت و اصلی‌ترین جایگاهی که امکان تغییر جهان را دارد، یکی از درخشان‌ترین تلاش‌ها برای تغییر جهت‌گیری‌های فکری و فلسفی و هنری و جامعه‌شناختی است. لوفور نخستین متفکری بود که توجه متفکران دیگر را به اهمیت زندگی روزمره در شناخت جهان اجتماعی جلب کرده است. آرای لوفور زمینه‌ساز و الهام‌بخش بسیاری از جنبش‌های فکری و اجتماعی و نیز نظریه‌پردازان انتقادی همچون آگنش هلر بوده است. لوفور گمان می‌کرد که تحلیل انتقادی قادر است تا حدی سرشت زندگی روزمره را بیان کند و نقش اساسی آن را در جهان اجتماعی روشن کند. لوفور^۱ در کتاب *نقد زندگی روزمره* (۱۹۹۱) و *زندگی روزمره در جهان مدرن* (۱۹۷۱) در پی آن بود که نظریات انتقادی روزمره به کمک هنر و ادبیات و بازنمایی‌های آنها

می‌بایست جایگزین فلسفه‌های انتزاعی و ایدئالیستی افلاطونی و دکارتی شود. عمده‌ترین نقش این قلمروهای ارزشی و شناختی، بازنمایاندن تناقضات و ابهاماتی است که در بطن اصلی‌ترین سیطره تولید معنا یعنی زندگی روزمره وجود دارند. این بازنمایی‌ها و تفکرات و تأملات نقادانه زندگی روزمره باعث تمایزگذاری بین امر واقعی و امر توهمی می‌شوند. توهمی که به سبب آن الگوها و هدف‌ها و آرزوها و خواسته‌هایی رواج می‌یابند که صنعت فرهنگ تولید می‌کند و چونان قواعد تخطی‌ناپذیر به زندگی روزمره تحمیل می‌کند (همان، ۴۳). از نظر او پیشرفت تکنیکی در عصر مدرن نه فقط نقد زندگی روزمره را از نظر نمی‌اندازد، بلکه آن را بازمی‌شناسد. این تکنیک‌ها نقد زندگی روزمره از درون را جایگزین نقد زندگی از خلال خواب‌ها و ایده‌ها و شعرها و فعالیت‌هایی می‌کنند که از دل زندگی روزمره سر بر می‌آورند... اما سینما و تئاتر معاصر در کنار آثار توهم‌گونه اغواگر، آثار دیگری برای ارائه دارند که حقایقی درباره زندگی روزمره افشا می‌کنند (لوفور، ۱۹۹۱: ۹-۱۰ به نقل از لاجوردی، ۱۳۸۸: ۴۴). زندگی روزمره امری متغیر و متنوع و چندبعدی است که شناخت درست و واقعی و غیرتوهمی‌اش از طریق بازنمایی کلیت آن با تمامی تناقضاتش میسر است. علت آن‌که لوفور به طور عمده هنر را مهم‌ترین جایگاه بازنمایی این پیچیدگی‌ها و تناقضات می‌داند، چندصدایی بودن هنر است. این ویژگی که در رمان و موسیقی و فیلم عصر مدرن بسیار بارز است، هم مبین قابلیت بازنمایی شخصیت‌های گوناگون و وضعیت‌های پیچیده و ابعاد متفاوت زندگی روزمره است و هم مبین ارتباط هنر و ادبیات با زندگی روزمره و تأثیر گرفتن از آن است. علاوه بر این، نظریات انتقادی هنر و ادبیات باید قدرت تخیل را به کار گیرند تا هم ابعاد پنهان و مستور حیات روزمره را دریابند و هم وعده برون‌رفت از مخمصه‌های این زندگی را ارائه دهند؛ وعده‌ای که بر توان‌ها و قابلیت‌های واقعی انسان‌ها استوار است (همان). لوفور نه عصر مدرن را لزوماً عصر انحطاط بشری می‌داند و نه آن را نقطه شروعی برای آینده‌ای درخشان می‌پندارد. نقد و آرای او دیالکتیکی است. او بر آن است که جامعه مدرن در درون خود هم ویژگی‌های سرکوب‌گر دارد و هم ویژگی‌های رهایی‌بخش. از نظر او با توسل به این نگرش دیالکتیکی می‌توان عناصر و قواعد و تحمیلات ایدئولوژیک سرکوبگر را به مدد استفاده از توان‌های رهایی‌بخش خود کنشگران زندگی روزمره، کمرنگ کرد و هرچه بیشتر به انسان کامل و جامعه خوب نزدیک شد. چنین پروژه رهایی‌بخشی مستلزم نوعی رمززدایی از ایدئولوژی بورژوازی و فرهنگ سرمایه‌داری مصرفی است. یعنی همان چیزی که چون نقابی، سرشت حقیقی زندگی روزمره



انسان را پوشانده است. این نقاب‌ها و ظواهر را صرفاً می‌توان با نگرشی دیالکتیکی یعنی با در نظر گرفتن همزمان وجود عناصر متضاد خیر و شر در عصر مدرن و به مدد دانشی انتقادی کنار زد. وظیفه اصلی نظریه‌پرداز انتقادی زندگی روزمره آن است که نشانه‌ها و علایمی را در همین زندگی از خود بیگانه شده بیابد که حاکی از توان‌های سرکوب‌شده و شناخت‌های مخدوش‌شده انسان‌های مدرن است. پس از یافتن این نشانه‌ها و قرار دادن آنها در متن کلی‌تر جهان اجتماعی است که می‌توان با تفسیر انتقادی، این توان‌ها را پیش روی مردمان زندگی روزمره آشکار کرد و بدین‌سان آنان را از آنچه محروم شده‌اند، یعنی از انسانی زیستن و به تبع آن، شادمانه زیستن آگاه کرد. همین آگاهی علت‌العلل زدودن روابط مخدوش در زندگی روزمره و ارتباط آن با نهادها و سازمان‌ها و در کل سیستم خارج از زندگی روزمره می‌شود (همان، ۴۹).

در این مقاله رویکرد انتقادی به عرصه زندگی روزمره به میانجی رسانه سینما به عنوان یکی از مصادیق اشکال بازنمایی وضعیت‌های متناقض عصر مدرن و هنر چندصدایی صورت می‌گیرد. این انتخاب به دلیل تأثیرگذاری این هنر در ایران پس از انقلاب (به ویژه از دهه ۷۰) و اهمیت ژانر اجتماعی و رویکردهای نو نسبت به بازنمایی تجربه زیسته گروه‌های متفاوت اجتماعی در جامعه کنونی است.

روش‌شناسی

رولان بارت به عنوان نماینده مکتب ساخت‌گرایی و پساساخت‌گرایی آغازکننده انقلابی است که هم‌اکنون نیز ادامه دارد: نشانه‌شناسی. بارت با نوشتن مقاله/اسطوره در زمانه ما روش‌شناسی‌ای به دست داد که با آن می‌توان معنای فرهنگی ساده‌ترین چیزها تا پیچیده‌ترین عناصر فرهنگی، از قبیل هنر را توضیح داد. پس از بارت دیگر همه چیزها و اعمال دارای معنایی فرهنگی متصور شد و به کشف آن پرداخته شد. بارت تحقیقات فرهنگی را که قبل از او به فعالیت‌های ممتاز بشری از قبیل ادبیات و عرفان و شیوه معنوی زندگی تعلق داشت، به حیطه روزمره کشاند. از نظر بارت هر شیئی زبانی فرهنگی دارد که وظیفه محقق فهمیدن آن است. بارت زبان و فرهنگ و زندگی روزمره را به هم گره زد: هر شیئی روزمره‌ای بازنمایی معنایی فرهنگی است (بارت، ۱۳۸۰). بارت در مقدمه کتاب/اسطوره‌شناسی‌ها نقطه شروع تأملات درباره مسائل مربوط به حیطه زندگی روزمره را حس عدم شکیبایی نسبت به «طبیعت بدن» می‌داند که روزنامه‌ها،



هنر و عقل سلیم به واقعیت نسبت می‌دهند. وی هدفش را دنبال کردن آن سوءاستفاده‌های ایدئولوژیکی می‌داند که در این پدیده‌ها پنهان است (بارت، ۱۹۷۶ به نقل از لاجوردی، ۱۳۸۴: ۱۳۱). بخش آخر کتاب بارت مقاله‌ای است با عنوان *اسطوره در زمان حاضر* که به منزله چارچوبی نظری در حوزه نشانه‌شناسی است که وی از آن برای تحلیل پدیده‌های فرهنگی استفاده کرد. آنچه در این مقاله برای ما اهمیت دارد، تمایزی است که وی بین معنای صریح و معنای ضمنی (که آن را اسطوره می‌نامد) قائل می‌شود. مفهوم کلیدی در این جا اسطوره است که البته بارت آن را در معانی مختلف به کار می‌برد. او در ابتدای مقاله درباره معنای اسطوره چنین می‌نویسد: «اسطوره نوعی گفتار است. البته اسطوره هر نوع گفتاری نیست. زبان نیازمند وضعیت‌ها و شرط‌های ویژه‌ای است تا به اسطوره تبدیل شود... اسطوره پیام است... اسطوره شیوه‌ای از دلالت است...» (بارت، ۱۳۸۰: ۸۵). بارت در تشریح مفهوم مورد نظرش از اسطوره به عنوان نوعی گفتار می‌گوید: «گفتاری از این نوع، پیام است و به گفتار شفاهی محدود نمی‌شود و می‌تواند شامل شیوه‌هایی از نوشتار و بازنمایی‌ها، نه فقط گفتمان نوشتاری بلکه همچنین عکاسی و سینما و گزارش و ورزش و نمایش‌ها و تبلیغات نیز شامل آن نیز باشد. تمام این‌ها می‌تواند در خدمت پشتیبانی از گفتار اسطوره‌ای قرار گیرد» (بارت، ۱۳۸۰: ۸۶). تصور بارت از معنای اسطوره در این امور بر چیزهایی دلالت می‌کند که در ظاهر طبیعی و جاودانی‌اند و همه افراد باید آنها را بدیهی تصور کنند. اما این اسطوره‌ها در واقع ایدئولوژیک هستند و منظور از ایدئولوژی، فرایندی است که پدیده‌های تاریخ‌مند و زاده شده در فرهنگ‌های خاص را بی‌زمان و بی‌مکان می‌کند تا بتواند آنها را طبیعی جلوه دهد. به عبارت دیگر اسطوره‌سازی از منظر بارت را می‌توان به منزله کاربرد مفاهیم برساخته اجتماعی و تصورات به شکلی در نظر گرفت که در آن معنای آشکار و پنهان این مفاهیم بی‌هیچ پرسش و قیدی بدیهی پنداشته شوند. بارت رابطه میان اسطوره و نشانه‌شناسی را چنین تشریح می‌کند: «... بنابراین ما فرض می‌کنیم که زبان، گفتمان، گفتار و جز آن، جزء هر واحد یا ترکیب با معنایی باشند اعم از کلامی یا بصری (عکس برای ما به همان شیوه نوعی از گفتار است که مقاله و روزنامه) حتی اشیا نیز اگر منظوری را برسانند به گفتار مبدل می‌شوند... اسطوره‌شناسی از آن‌جا که مطالعه نوعی از گفتار است، یکی از بخش‌های همین علم گسترده نشانه‌هاست» (بارت، ۱۳۸۰: ۸۷).

به عبارت دیگر از نظر بارت همه عناصر فرهنگی در زمانه ما می‌توانند به اسطوره یعنی رساننده پیام مبدل شوند (دریا و ماشین و پودر رختشویی و دادگاه)؛ و شیوه بارت برای تحلیل





اسطوره‌ها ضد عقل سلیم است. بارت اسطوره را پیامی می‌داند که معنایی برای عامه دارد، و او می‌خواهد این معنا را واژگون کند. وظیفه اسطوره‌شناس بر ملا ساختن تحریف ایجاد شده به دست اسطوره و کشف معنای پیام است. بنابراین عدم تباینی میان پیام اولیه و پیام ثانویه وجود دارد که می‌باید کشف شود (اباذری، ۱۳۸۰: ۱۳۸)، و این کار از طریق نشانه‌شناسی صورت می‌گیرد. بر این اساس می‌توان چنین جمع‌بندی کرد که دستگاه نظری مورد نظر بارت از دو جزء تشکیل شده است: ۱- نشانه‌شناسی سوسور که بخش علمی دستگاه نظری او را تشکیل می‌دهد و ۲- نقد ایدئولوژی که دستگاه اخلاقی و سیاسی او را شامل می‌شود (اباذری، ۱۳۸۰: ۱۳۹). گرچه رویکرد نشانه‌شناسانه بارت تا حد زیادی مدیون کار سوسور است، اما بارت در روش سوسور تغییراتی بنیادین ایجاد کرده است. سوسور نشانه‌شناسی را بخشی از علم عمومی نشانه‌ها می‌داند و از این جهت زبان‌شناسی زیرمجموعه نشانه‌شناسی قلمداد می‌شود، اما بارت معتقد است که راهی برای گریز از زبان وجود ندارد. آلن^۱ (۲۰۰۳) نیز به ملاحظات بارت توجه می‌کند و معتقد است که از نگاه بارت نشانه‌شناسی را می‌توان مطالعه نشانه‌ها سوای نشانه‌های زبانی دانست. وی در عین حال چنین می‌افزاید که نشانه‌شناسی نمی‌تواند از بند الگوی زبان‌شناسی رهایی پیدا کند. زیرا در این الگو ما می‌توانیم گیراترین و فراگیرترین تصور و نحوه کارکرد نشانه‌ها را درک کنیم. در نظام نشانه‌شناسانه بارت دال، شکل معنایی^۲ خوانده می‌شود. مدلول، مفهوم^۳ نامیده می‌شود و به نشانه، دلالت^۴ اطلاق می‌شود. بنابراین بارت فرمول مشهور سوسور یعنی دال/مدلول/نشانه را به فرمول دیگری تبدیل می‌کند که شامل شکل معنایی/مفهوم/دلالت است. در این جا باید توجه کرد که نشانه نظام اول به دال نظام دوم بدل می‌شود؛ یعنی دالی که خود متشکل از معنا و شکل است. مفهوم همان جایگاهی را در فرمول دوم دارد که مدلول در فرمول اول، و نسبت دلالت با نشانه نیز از همین قاعده تبعیت می‌کند. به همین روش می‌توان تا بی‌نهایت جلو رفت (اباذری، ۱۳۸۰: ۱۴۰). بارت در کتاب بعدی خود، عناصر نشانه‌شناختی، واژه دلالت صریح^۵ را به جای دلالت اولیه به کار می‌برد و واژه دلالت ضمنی^۶ را به جای دلالت ثانویه مورد استفاده قرار می‌دهد. بارت مدعی است در سطح دلالت ثانویه است که اسطوره به وجود می‌آید. بنابراین اسطوره نظام نشانه‌شناسانه مرتبه دوم است (اباذری، ۱۳۸۰: ۱۴۱).

1. Allen
2. Meaning-form
3. Concept
4. Signification
5. Denotation
6. Connotation

الگوی تحلیل نشانه‌شناختی بارت

۱. دال صریح ۲. مدلول صریح ۳. نشانه صریح = دلالت صریح



۱. دال متبادر شده به ذهن ۲. مدلول ضمنی ۳. نشانه ضمنی = دلالت ضمنی (اسطوره)

رویکرد اصلی تحلیل در مقاله حاضر روش‌شناسی بارت، یعنی کشف معنای ضمنی از بافت اجتماعی - فرهنگی است، اما در فرایند عملی و قدم به قدم تحلیل نمادها و به دلیل پیچیدگی نظام رمزگانی سینما از مجموعه تکنیک‌های تحلیل تصویر از نشانه‌شناسان متفاوت که هر یک تأکید بر یکی از نظام‌های رمزگانی داشته‌اند، استفاده شده است. از جمله، سه سطح معنایی در تصویر برگرفته از مقاله فرهنگ تلویزیون جان فیسک (۱۳۸۶) و شش سطح معنایی تصویر برگرفته از کتاب نشانه‌های تصویری تا متن بابک احمدی (۱۳۸۶) که این شش سطح حاصل کاوش نگارنده از مجموع نظریات زبان‌شناسان و نشانه‌شناسان متفاوت بوده است. واحد تحلیل در این مقاله، نما - سکانس است. نما - سکانس، تمهیدی معناشناختی در سینماست که رخدادهای بی‌اهمیت و حاشیه‌ای امکان ظهور می‌یابند؛ یعنی آن کنش‌های تصادفی و گاه ناآگاهانه‌ای که می‌توانند به پیام یا دلالت معنایی کامل تبدیل شوند. به یاری نما - سکانس، رخدادهای ساده‌تر و به تصویر ترجمه می‌شوند و پیام کمتر به فرستنده و یا به رمزگان وابستگی دارد و بیش از همه به زمینه وابسته می‌شود (احمدی، ۱۳۸۶: ۱۸۲).

الف. دیدگاه فیسک: رمز عبارت است از نظامی از نشانه‌های قانون‌مند که همه آحاد یک فرهنگ به قوانین و عرف‌های آن پایبندند. این نظام مفاهیمی را در فرهنگ به وجود می‌آورد و اشاعه می‌دهد که موجب حفظ فرهنگ است. رمز، حلقه واسط بین پدید آورنده، متن و مخاطب است و نیز حکم عامل پیوند درونی متن را دارد. از راه همین پیوند درونی است که متون مختلف در شبکه‌ای از معانی به وجود آورنده دنیای فرهنگی ما با یکدیگر پیوند می‌یابند. این رمزها در ساختاری سلسله‌مراتبی و پیچیده عمل می‌کنند (فیسک، ۱۳۸۶: ۱۲۷).

هدف از تحلیل نشانه‌شناختی، معلوم کردن آن لایه‌های معنایی رمزگذاری شده‌ای است که در ساختار برنامه‌های سینما قرار می‌گیرند (فیسک، ۱۳۸۶: ۱۳۰).

سه سطح نشانه‌شناختی از دیدگاه فیسک

سطح ۱، واقعیت: ظاهر، لباس، چهره‌پردازی، محیط، رفتار، گفتار، حرکات سر و دست،



صدا و غیره. این رمزهای اجتماعی را رمزهای فنی به کمک دستگاه‌های الکترونیکی رمزگذاری می‌کنند.

سطح ۲، بازنمایی: دوربین، نورپردازی، تدوین، موسیقی و صدابرداری، که رمزهای متعارف بازنمایی را انتقال می‌دهند و رمزهای اخیر نیز بازنمایی عناصری دیگر را شکل می‌دهند، از قبیل: روایت، کشمکش، شخصیت، گفتگو، زمان و مکان، انتخاب نقش‌آفرینان و غیره.

سطح ۳، ایدئولوژی: رمزهای ایدئولوژی عناصر فوق را در مقوله‌های انسجام و مقبولیت اجتماعی قرار می‌دهند. برخی از رمزهای اجتماعی عبارتند از: فردگرایی، پدرسالاری، نژاد، طبقه اجتماعی، مادی‌گرایی، سرمایه‌داری و غیره (همان).

ب. شش نظام نشانه‌شناسی تصویر

سینمای گویا از کارکرد شش نظام نشانه‌شناختی متفاوت تشکیل شده است. برای بررسی ابزار بیان سینمایی، باید این شش نظام را بشناسیم (احمدی، ۱۳۸۶: ۹۳).

۱. نظام نشانه‌های تصویری: که از نشانه‌های شمایی آغاز می‌شود، اما از آنها می‌گذرد.

آنچه بر پرده سینما می‌بینیم، مجموعه‌ای از واحدهای تصویری و حرکت این واحدها است. نشانه‌هایی را که روشن‌گر نسبت دال‌ها یا واحدهای تصویر با معنای ذهنی آنها باشند، بنیان تصویر می‌شناسیم. این نشانه‌ها را درون قاب تصویر یا کادر می‌بینیم. کادر نظامی نسبتاً بسته است که متشکل از واحدهای تصویری دکور، پس‌زمینه (مکان)، افراد، اشیاء، حیوانات و... است. ترکیب عناصر درونی کادر در هر فریم فیلم تصویری عکاسانه ارائه می‌دهد (احمدی، ۱۳۸۶: ۹۵).

۲. نظام نشانه‌های حرکتی: که جداً دانستن آن از نظام تصویری یکی از مهم‌ترین گام‌های

نشانه‌شناسی سینما بوده است. سینما حرکت را عنصر تعیین‌کننده تصویر ساخته است. این حرکت تصویر فقط به حرکت‌هایی که در تصویر رخ می‌دهند وابسته نیست، بلکه به مجموعه‌ای هدایت‌شده و هدفمند از حرکت‌ها وابسته است. در نظم تصویری قاعده‌های تدوین، تقطیع نماها، فصل‌بندی‌ها (نقطه‌گذاری‌ها و نظم و توالی سکانس‌ها) اهمیت دارند (احمدی، ۱۳۸۶: ۱۰۲) که در این مطالعه به نقطه‌گذاری‌ها و الگوهای روایی توجه ویژه‌ای شده است. روایت در فیلم همواره بیان رخداد‌های مهم است. فاصله میان این رخدادها را مخاطب در ذهن خود می‌آفریند، و رمزگانی خاص، این رخدادها را در فیلم به یکدیگر پیوند می‌زند. جابه‌جایی ساده نماها فیلم را بیشتر راست می‌نمایاند. تدوین نرم و نادیدنی، تداوم سخن را ساده می‌کند. بنا به محتوای نماها می‌توان این کار را چنان با ظرافت سازمان داد که تماشاگر تنها با دقت به عناصر روایی تفاوت میان سکانس‌ها را دریابد (احمدی، ۱۳۸۶: ۱۸۴).



۳. **نظام نشانه‌های زبان شناختی گفتاری:** یعنی هرگونه کاربرد زبان گفتاری و کلام در سینما، چون مکالمه، تفسیر خارجی، زبان‌های خارجی، اشعار و... مکالمه رایج‌ترین شکل نشانه‌های گفتاری در سینماست. گونه‌ای دیگر از کاربرد این نشانه‌ها اشعاری است که به مناسبت‌های مختلف در فیلم خوانده می‌شود (احمدی، ۱۳۸۶:۱۰۷).

۴. **نظام نشانه‌های زبان شناختی نوشتاری:** یعنی هر شکل کاربرد زبان نوشتاری در سینما، چون عنوان‌بندی، نوشته‌هایی که درون عناصر تصویری جلوه می‌کنند، زیرنویس‌ها و... اما نخستین نشانه زبان‌شناختی که در هر فیلمی به کار می‌رود و به کار تأویل‌کننده می‌آید تا مخاطب را به سوی تأویل خاصی هدایت کند، نام فیلم است (احمدی، ۱۳۸۶:۱۰۹).

۵. **نظام نشانه‌های آوایی غیرزبان‌شناختی:** یعنی هر شکل از اصوات که به مقصود ارائه معنا از راه عناصر زبان‌شناختی ارائه نشوند؛ سر و صداها، اصوات طبیعی و... گاه آواها بیش از مکالمه‌ها و حتی تصاویر اعتبار می‌یابند. به گونه‌ای کلی می‌توان گفت آن‌جا که از هیچ طریقی و به یاری هیچ یک از نظام‌های نشانه‌شناختی غیرموسیقایی در متن فیلم نمی‌توانیم نکته‌ای را بیان کنیم، کار را به موسیقی می‌سپاریم (احمدی، ۱۳۸۶:۱۱۱).

۶. **نظام نشانه‌های موسیقایی:** چون موسیقی متن، موسیقی فیلم‌نامه‌ای، زمزمه موسیقایی شخصیت‌ها و... کاربرد موسیقی در هر فیلم به دو گونه است: ۱. موسیقی (بیرون) داستان وجود دارد، همه تماشاگران فیلم قادر به شنیدن آن هستند اما شخصیت‌ها آن را نمی‌شنوند که به آن موسیقی متن می‌گویند و شکل مسلط کاربرد موسیقی در سینماست. ۲. موسیقی فیلم‌نامه‌ای است یعنی بنا به نیاز طرح روایی و داستان شنیده می‌شود، هم به گوش تماشاگران فیلم می‌رسد و هم به گوش شخصیت یا شخصیت‌ها در فیلم (احمدی، ۱۳۸۶:۱۱۲).

فیلم‌های منتخب

۱. تهران/تهران (مهدی کرم‌پور، ۱۳۸۸)

۲. مرهم (علیرضا داوودنژاد، ۱۳۸۹)

۳. انتهای خیابان هشتم (علیرضا امینی، ۱۳۸۹)

علت انتخاب فیلم‌های نام‌برده، توالی زمانی در ساخت فیلم‌ها برای آشکار شدن نوع نگاه کارگردانانی از نسل‌های متفاوت به جوانان و نیز اهمیت نقش شهر به عنوان عنصر پیش‌برنده روایت در فیلم‌های مورد نظر بوده است. لازم به ذکر است که قبل از تحلیل نشانه‌شناختی



نما - سکانس‌های منتخب در فیلم‌ها، برای آشکار شدن سازمان‌دهی طرح کلی فیلم و نسبت آن در بازنمایی واقعیت، الگوهای روایی یعنی نقاط اوج تشکیل‌دهنده داستان، استخراج شده و همه دلالت‌های ضمنی آورده شده منطبق بر نقاط اوج داستان است که در شکل‌دهی مسیر کاراکترهای اصلی در طرح داستان فیلم نقش داشته‌اند.

تحلیل داده‌ها

پلان‌های تحلیل شده که مهم‌ترین مفاهیم مربوط به نقاط اوج در الگوهای روایی هر فیلم را به خود اختصاص داده‌اند.

دلالت‌های ضمنی؛ طهران/تهران:

۱. برقراری نظم، تعادل و امید میان اعضای جوان گروه، بدون حضور و دخالت منابع قدرت در این نما همه اعضای گروه با نظم مشخص و از قبل تعیین شده به گونه‌ای که هرکس جایگاهش را می‌داند، در کنار هم قرار گرفته‌اند. نظم در چگونگی قرار گرفتن آنها دلالت بر آگاهی آنها نسبت به نقش و هدفشان دارد. هویت آنها بر روی صحنه و با توجه به سازی که می‌نوازند تعریف می‌شود. نحوه قرار گرفتن آنها بر روی صحنه، به آنها نقشی اجتماعی به عنوان هنرمندانی را می‌دهد که پیامی برای رساندن به مخاطبان خود دارند. امیر با قرار گرفتن در جلوترین و آشکارترین قسمت صحنه، به نوعی نقش رهبر و نماینده تفکر کل گروه را دارد، و قرار گرفتن دو دختر نوازنده در کناره‌های راست و چپ کادر، نقش حمایت‌گری و تشویق سایر اعضای گروه (مردان) را به ادامه کار و رسیدن به هدف دارند، که این نقش با حرکات غیرکلامی نیلوفر و سارا (لبخند آرامش‌بخش نیلوفر و چشمک سارا خطاب به کاوه و امیر) کامل می‌شود. همچنین پوشیدن لباس‌های بارنگ‌های روشن‌تر نسبت به پسران گروه، بر نگاه امیدوارانه آنها تأکید می‌کند.

۲ و ۳. ضدیت و تقابل گفتمانی میان منابع قدرت و از بین رفتن تعادل، ایجاد حس سرکوب، تحقیر

و نابودی آرزوها با دخالت منابع قدرت در زندگی جوانان

وارد شدن دو منبع مردسالارانه قدرت از قسمت تاریک کادر و پا گذاشتن آنها به روی صحنه نشان از به تعلیق انداختن وضعیت تعادل اعضای گروه و به وجود آوردن اتفاقی است که برای گروه هرگز مثبت نخواهد بود. مرد نماینده قدرت رسمی به محض ورود با پاره کردن مجوز قانونی گروه از طرف وزارت ارشاد و متهم کردن بی‌وقفه جوانان، فرصت هرگونه وضعیت تعاملی را از طرف مقابل خود می‌گیرد و هنگامی که با اعتراض اعضای گروه، به ویژه رهبر



گروه (امیر) مواجه می‌شود، از نظر وضعیت مکانی، مقابل او قرار می‌گیرد و با توهین و تهدید و اغراق درباره آگاهی‌اش نسبت به تمام وقایع خصوصی زندگی آنها، فرصت هرگونه اعتراض یا دفاع را از او به عنوان نماینده گروه می‌گیرد و هنگامی که با اعتراض کاراکتر دختر گروه (سارا) مواجه می‌شود، نگاه تحقیرآمیز خود را با ایستادن در زاویه‌ای بالاتر از مکان نشستن او از بالا به پایین خود انتقال می‌دهد. وقتی پدر سارا به عنوان یکی دیگر از منابع قدرت غیررسمی شناخته شده در عرف جامعه، سارا را تهدید می‌کند، گفتمان او به هرکس غیر از خود و کسانی که تجربه مشترک با او داشته‌اند، نگاهی خصمانه و تهدیدآمیز است.

۴. تقابل ارزش‌های سنتی و مدرن بین نسل گذشته و جوانان، چیرگی ارزش‌های سنتی مردسالارانه

بر خواسته‌ها و استقلال فردی جوانان

۱-۴. پس از عصیان و سرخوردگی سارا و هنگام خروج از سالن اجرا، در پس‌زمینه تصویر در نمای مربوط به خروج او از سالن، نوشته‌ای تحت عنوان «کنسرت لغو شد»، به چشم می‌خورد، و با نشان دادن نمای دوری از آشفتگی سارا و سرگردانی هوادارانش در قسمت جلوی در سالن، عدم نقش داشتن آنها در تصمیم‌گیری نسبت به اهدافشان و سرکوب کردن ارزش‌های گروه و نیز دست رد زدن بر مخاطبان و طرفداران آنها است. پدر سارا با وجود برخورداری از اشیای مدرن مختص زندگی شهری، اما تفکری متعلق به فضای سنتی غیر مدرن دارد؛ فضایی که متعلق به ارزش‌های تاریخ گذشته این شهر است. او نگاه مردسالارانه خود را با تغییر مسیر اجباری و بردن سارا به بافتی که تحمل سارا به عنوان نماینده نسل جوان را ندارد، به جای او تصمیم‌گیری می‌کند. قرار گرفتن در این بافت سنتی، نوع تعامل سارا با پدرش را از حالت گفت‌وگوی دوطرفه به وضعیت تعقیب و گریز و فرار کردن پدرش از مواجهه و ایجاد گفت‌وگوی دوطرفه تبدیل می‌کند و سارا ناامید از تلاش برای دنبال کردن پدرش و برقراری ارتباط مستقیم، در نهایت فرار را انتخاب می‌کند. سارا برای نشان دادن مقاومتش به سراغ امیر می‌رود و در حالی که پس‌زمینه مکالمه آنها را ساختمان‌های بزرگ شهر احاطه کرده، با پاره کردن بلیط، تمایزش برای ماندن و تسلیم نشدن را ابراز می‌کند.

۲-۴. چندگونگی گفتمانی میان نسل جوان نسبت به ماندن یا گریز از وضع موجود

نیلوفر و کاوه:

ترک سالن اجرا توسط نیلوفر و کاوه، با رفتارهایی همچون سیگار کشیدن، عدم رعایت قوانین رانندگی در شهر و کورس گذاشتن، حاکی از طغیان و عصیان این جوانان نسبت به برخوردی



است که با آنها شده است. همچنین پس‌زمینه گفت‌وگوی کاوه و نیلوفر با ساختمان‌های بلند شهر تهران احاطه شده است، به گونه‌ای که فضای گفت‌وگوی آنها از در کنار هم قرار گرفتن به تفاوت نگاه در ماندن و رفتن از این شهر تبدیل شده و آنها را پشت به هم قرار می‌دهد. کاوه در ادامه عصیان خود، با شرط‌بندی بر کورس گذاشتن در خیابان‌های شهر تهران، دست به ریسک می‌زند و سرنوشت خود را به نابودی تبدیل می‌کند و این سرنوشت برای نیلوفر نیز به صورت مجازی در ماشین‌های اسباب‌بازی محل کارش تداعی می‌شود و در نهایت نابودی کاوه، سرنوشت او را نیز تحت تأثیر خود قرار می‌دهد.

۳-۴. تحقیر شدن و نابودی شهر به دست قدرت‌های غیررسمی و بی‌تفاوتی منابع قدرت رسمی نسبت به آنها واکنش دلال نسبت به همه فضاهای شهر تهران و جوانان و همچنین اتفاقاتی که پیرامون او رخ می‌دهد، بی‌تفاوتی است. او غرق در افکار و رؤیاهای فردی خود، که همگی مادی هستند، است. در حالی که نگاه سامان، نگاهی توأم با حسرت، غم و اندوه نسبت به از دست دادن دلبستگی‌ها و آرزوهایش است، حتی در هنگام رخ دادن فاجعه (مرگ کاوه)، دلال خونسرد بر جای خود نشسته و نگاهی تحقیرآمیز به شهر دارد.

۴-۴. اصرار نسل گذشته به برتری ارزش‌های خود از طریق تحقیر و تهدید و در مقابل، تلاش نسل امروز برای برقراری ارتباط با نسل گذشته

امیر و نماینده قدرت رسمی:

امیر به عنوان رهبر گروه، سرخوردگی خود را در تنهایی و با نگاهی حسرت‌بار به سالن خالی از مخاطب ابراز می‌کند. او نیز برای گفت‌وگو با نماینده حکومت، بر اساس تصمیم منبع قدرت به محل تعیین شده از سوی او (زورخانه) می‌رود و مأمور نیز پس از ملاقات با او از هرگونه تلاش برای گفت‌وگوی دوطرفه امتناع می‌کند (حکومت سایه‌ای که همیشه باید از آن ترسید). و مدام در پشت سر او قرار می‌گیرد تا نگاه تهدیدآمیز خود را تلقین کند. فضای مکالمه آنها زورخانه‌ای است که تمام دیوارهای آن با عکس‌هایی از پهلوانان و قدردانی ارزش‌های نسل‌های قبل احاطه شده است. سایه حکومت همراه با اصرارش برای تأکید هرچه بیشتر به ارزش‌های گذشته و مقابله با ارزش‌های نسل امروز، فضای گفت‌وگوی آنها را رها نمی‌کند.

۵-۴. خودتخریب‌گری کاوه به عنوان نمادی از نسل جوان هم به دلیل سرکوب شدن توسط منابع قدرت و هم به دلیل نادیده گرفته شدن ارزش‌های نسل او توسط این منابع (دولت، مذهب، خانواده)

بحران نهایی:

بحران نهایی داستان یعنی مرگ کاوه، ابتدا با هشدار از چراغ قرمز راهنمایی آغاز می‌شود و



با بی‌توجهی کاوه به این هشدار (عدم رعایت قوانین شهر) ادامه می‌یابد تا این‌که به فاجعه‌ای منجر می‌شود که همزمان با گیم‌اُور در بازی کامپیوتری در محل کار نیلوفر همراه می‌شود (استفاده از تکنیک تدوین موازی). مرگ کاوه در خیابان‌های احاطه شده با ساختمان‌های بلند شهر و نیز تعداد بیشماری از پرچم جمهوری اسلامی ایران است که نماد گفتمان حکومت است. در واقع طغیان جوانان در برابر قوانین شهر و گفتمان رسمی حکومت، پیامدی جز ناپودی آنها ندارد (ناتوانی جوانان در مقابله با ساختارهای رسمی موجود).

۴-۶. اعتراض جوانان به عنوان راهی برای بیان بغض فروخورده شده و آگاهی آنها نسبت به فراموش شدن

در میان هزاران بحران رخ داده در این شهر

نماهنگ پایانی از مجموعه کات‌های دوربین به قسمت‌های مختلف شهر تهران با نمایش نمای درشت از هر یک از آنها و با ترکیب‌بندی بسیار پویا به معنای آشفتگی و سردرگمی حاکم در همه قسمت‌های شهر شکل می‌گیرد. این گروه در فضایی در حاشیه شهر، ترانه اعتراضی خود را سر می‌دهد و دوربین، نگاه آنها را نسبت به شهر با زاویه‌ای باز که فضایی دراماتیک را القا می‌کند، نشان می‌دهد. پس‌زمینه ترانه اعتراضی آنان نیز شهر بزرگ تهران و ادامه جریان زندگی در آن است. ترانه اعتراضی این گروه که با تصاویری از پرچم ملی، قرار گرفتن در گلزار شهدا و همچنین بناهایی از شهر همچون برج میلاد، همراه است، بیانگر این مسئله است که این جوانان خواستار همراهی با ارزش‌های نسل پیشین خود بوده‌اند و اعتراض و عصیان آنها، نه به معنای انزجار، بلکه از روی تعلق و حس بی‌مسئولیتی بوده که این جوانان نسبت به شهر خود داشته‌اند. در یکی از تصاویری که با ترانه اعتراضی آنها همراه است، سارا در صف دختران مدرسه‌ای قرار گرفته است که ناظمی با چوب، نظم را در میان آنها برقرار می‌کند که دال بر این موضوع است که نسل سارا با برخورد تنبیه از سوی نسل پیشین خود مواجه بوده و نسل بعد از خود نیز که وضعیتی مشابه دارد، سرنوشتی مشابه سارا و هم‌نسلان او خواهند داشت. همچنین نشان دادن تصویر تشییع شهدا در دانشگاه تهران بیانگر این نکته است که جوانی این نسل نیز مانند نسل گذشته تباہ شده است، با این تفاوت که آنها در میدان جنگ و این نسل در درون شهر.

نمای پایانی، زاویه دور که دربرگیرنده تمام اعضای گروه به شکل سایه‌های تیره‌رنگ در پرتو غروب شهر تهران را نشان می‌دهد دال بر تبدیل شدن آنها به سایه‌هایی کم‌رنگ و نیز فراموش شدن اعتراض آنها توأم با پایان یافتن یک روز در شهر تهران است. در آخر این جوانان



در کنار سر دادن فریاد اعتراض خود به وضع موجود، همچنان حس تعلق و دلبستگی خود را نسبت به این شهر و ماندن در آن سر می‌دهند.

دلالت‌های ضمنی؛ مرهم

۱. شکل‌گیری و آغاز بحران از درون خانواده سنتی مریم و امتداد آن به فضای خارج از خانه

(ورود او به شهر و آغاز چالش‌های او با فضای شهر تهران و کنشگرانش)
در این سکانس که با نشان دادن فضای سنتی خانه مریم شروع می‌شود، شاهد درگیری تمام اعضای خانواده با مریم هستیم. در این فضا می‌توان طرز تفکر و نگاه اعضای خانواده مریم را در یک دسته و مریم را به عنوان یک جوان با جهان‌بینی متفاوت در دسته دیگر قرار داد. چنان‌که چیدمان اتاق مریم نیز با سایر فضاهای خانه به دلیل داشتن وسایلی چون کامپیوتر، موبایل، و... متفاوت است. همچنین درگیری خواهرانش که جوانانی از نسل او هستند، بیانگر تفاوت گفتمانی درون خرده‌فرهنگی است. نوع پوشش خواهران او مطابق با ارزش‌های فرهنگی کلیشه‌ای نگاه سنتی جامعه است (پوشش بلوز و دامن، توجه بسیار به آرایش ظاهری و خلاصه شدن توقعات آنها در داشتن جهیزیه و ازدواج؛ پناه بردن از حمایت مردسالارانه پدر به همسر). از سوی دیگر، حضور مردسالارانه پدر و زورگویی‌اش به تمام زنان حاضر در خانه، از مادر خود تا همسر و دخترانش و برخورد فیزیکی او با مریم باعث گریز او از درون خانه و پناه بردن به فضای شهر می‌شود. تعریف هویت زن در نگاه او پرداختن به کلیشه‌های سنتی زنانه مانند خیاطی و آشپزی است. در واقع هر نوع فعالیتی که در داخل چهارچوب خانواده و سنت تعریف می‌شود.

۲. فرار از خانه: ورود به شهر، نقطه آغاز بحران (پیش گرفتن راهی که تمام مراحل آن، ضدیت با

قوانین و ساختارهای رسمی جامعه و نیز ارزش‌های پیشین هویتی و خانوادگی اوست).
فرار مریم از خانه و پناه بردنش به شهر، نقطه آغازین بحران‌های بزرگ‌تر برای او است. او شهر را به عنوان مرجعی برای دستیابی به خواسته‌ها و آرزوهایش انتخاب می‌کند، چنان‌که دویدن او با سرعت به بیرون از خانه، دال بر این امر است، اما پناه بردن به این شهر، خود آغاز بحرانی است که منشأ تمام اتفاقات بعدی است. فرار مریم از خانه کنشی اعتراضی در تقابل با گفتمان خانواده‌اش است چرا که او با جدایی فیزیکی خود از کانون خانواده تفاوت خواسته‌ها و نگرشش نسبت به هویت و نقش خود به عنوان یک دختر جوان را بیان می‌کند.



۳. ورود به فضای خرده‌فرهنگ‌های زیرزمینی: همراهی با ارزش‌های اعتراضی آنان در نگرش و رفتار بعد از فرار مریم از خانه، دوربین‌نمایی با زاویه باز از شهر (نسبت به آنچه در ابتدای فیلم دیده می‌شد) نشان می‌دهد که شامل برج‌ها، ساختمان‌های شهر و فضای سبز وسیع است، که این حرکت از فضای سنتی و کوچک به فضایی باز و کلان، دال بر همه‌تغییرات بعدی است که در بستر شهر رخ خواهد داد. حضور او در زمین بازی پارکورها به عنوان اولین مکان بعد از فرار و نگرستن و همراهی‌اش با حرکات آنها (خرده‌فرهنگی ساختارگریز و متفاوت با ارزش‌های رسمی که اعتراض خود را با حرکت بر روی دیوارهای گرافیکی شده بیان می‌کند) دلالت بر اعتراض و مخالفت مریم نسبت به هویت خود، خانواده و داشته‌هایش دارد. همچنین اقدام او به سیگار کشیدن و ملاقات با دوست پسرش که هر دو کنش‌هایی در تقابل با عرف و ساختار رسمی جامعه هستند، شروع اقدامات غیررسمی و مخالفت با گفتمان حاکم بر جامعه در بستر شهر است. این رفتارهای ساختارگریز در بستری که مریم سفر خود را درون شهر آغاز می‌کند، به کسانی که مریم با آنها در ارتباط است از جمله حرکات پارکورباها گرفته تا رفتارهای دوست پسرش مبنی بر رب‌خوانی برای پسر جوان در پارک و تهیه مواد برای مریم، همگی خلاف آن چیزی است که در ساختار رسمی حاکم بر شهر پذیرفته شده است.

۴. آشکار شدن توهمات مریم در قالب خواسته‌ها و آرزوهایی که به دنبال آنها قدم در سفر پر چالش خود درون شهر تهران گذاشته است.

در این سکانس، تغییرات شکل گرفته پس از فرار او از خانه نمایان می‌شود. استفاده از لباس‌های رنگ‌تند، کوله‌پشتی، زیورآلات خاص، نوع آرایش مو و... در ظاهر و در رفتارهایش در برخورد با مادر بزرگ و نحوه حرف زدنش، از نمودهای این تغییراتند. در نگاه مریم و در نوع گفتار او، گویی همه در شکل‌گیری وضعیت کنونی او مقصرند و او نیز در صدد متهم کردن آنان است. او که ارزش‌های قبلی خود را زیر پا گذاشته و با دنبال کردن آرزوهایش در پوسته‌ای جدید ظاهر شده، هم‌چنان خود را سردرگم و ناراضی از وضع موجود می‌داند. معتاد شدن او پس از گذشت دو ماه و تلاش برای به دست آوردن موادی که به گفته خود او از این دنیا جدا و رهایش می‌کند دال بر این است که زندگی ایدئال در نظر او مانند مواد توهمی بیش نبوده است. آشکار شدن این توهم برای او، نیازهای زندگی واقعی را در ذهنش روشن و او را به سمت ارتباط دوباره با یکی از اعضای خانواده (مادر بزرگ) سوق می‌دهد.





۵. احساس عدم امنیت جوان در قبال نهادهای رسمی و نیز سرخوردگی از هم‌نسلانش

در این سکانس، همراهی مادر بزرگ برای خرید مواد و حمایت او از مریم در مقابل هم‌نسلانش در هنگام خرید، دال بر گفتمان صلح‌جویی و پذیرش او در کانون خانواده علی‌رغم اشتباهات مریم و آگاهی مادر بزرگ به غیر واقعی بودن خواسته‌های او دارد. همچنین ترس مریم از نیروهای پلیس که نماد امنیت در ساختار رسمی جامعه هستند و پناه بردنش به مادر بزرگ در مقابل آنها، نشانگر حس ناامنی جوانان در برخورد با نهادهای قانونی جامعه است. در واقع مریم در این جا نه تنها در مقابل جوانان هم‌نسل خود، بلکه در مقابل نهادهای رسمی و قانونی جامعه، احساس ناامنی و ترس دارد و در این بین نه دوستان، نه پدر و مادر و نه شهر حافظ او نیستند، بلکه تنها مادر بزرگ به عنوان حامی، نمایان‌گر نسلی است که میانجی و برقرارکننده نقطه تعادل در مقابل سرگردانی هم‌نسلان مریم و مردسالاری نسل پس از خود (نسل پدر مریم) است. ایجاد مزاحمت از سوی گروهی از جوانان حاضر در محل خرید مواد و دفاع از مریم توسط گروهی دیگر از هم‌نسلانش، نشان از وجود نگرش و جهان‌بینی‌های متفاوت درون گروه‌های متفاوت جوانان است. در پایان این سکانس، دوربین با زاویه‌ای باز و از بالا به پایین، مادر بزرگ و پسر جوانی را که به مریم کمک کرده است نشان می‌دهد که نگاه تأسف آمیز خود را به شهر دوخته‌اند؛ گویی شهر را در اتفاقاتی که پیش آمده مقصر می‌دانند.

۶. خروج از شهر در پی حس ناامنی، ورود به بحرانی جدید در فضای خارج شهر، آغاز تأمل و خودیابی و سفر درونی

در این سکانس مریم به همراه دوستانش از شهر خارج می‌شود، اما خروج او آغاز بحران‌های بعدی برای او است. رها کردن او توسط دوستانش در رستوران بین راهی، خطر تعرضی که از جانب سیاوش (صاحب رستوران) او را تهدید می‌کند و پناه بردنش به رضا و سپس خطر مجدد تعرض از جانب معمار (دوست رضا) که همگی در خارج از شهر اتفاق می‌افتد، دال بر این امر است که جستجوی او به دنبال زندگی دلخواهش هم درون شهر و در میان دوستان هم‌نسلش به بن‌بست رسیده و نیز شهر با خطرهای ناامنی‌های خود او را به سمت بحرانی دیگر سوق داده است.

حتی زمانی که مریم به رضا پناه می‌برد و احساس امنیت و آرامشی موقتی پیدا می‌کند، بلافاصله از جانب معمار (دوست رضا) این تعادل موقت به هم می‌ریزد، و ترس و اضطرابی بیش از پیش در مریم ایجاد می‌کند که در نهایت فرار دوباره او را منجر می‌شود. اگرچه ممکن است این اتفاقات نشان‌دهنده آن باشد که فضای بیرون شهر هم مانند شهر برای جوان ناامن

و بحران‌آفرین است و جایی برای پناه به جوان سردرگم میان خواسته‌هایش و واقعیت زندگی وجود ندارد، اما تصویری نادم و گریان از مریم در کنار شومینه در ویلایی در شمال، بیانگر پی بردن او به وضعیت نامطلوب خود و شیوه زندگی نابهنجارش است. در حالی که او در تنهایی خود فارغ از حضور هر دیگری، به کنکاش درونی پرداخته و به جای فرار سعی در یافتن آرامش و حل مشکلات دارد. تغییر مکانی از فضای شهر زمینه‌ساز تحول در مریم نسبت به آگاهی از وضعیت موجود خود می‌شود.

۷. به پایان رسیدن حرکت او در جاده؛ نماد پایان یافتن سفر او در میان بحران‌های بیرونی و سردرگمی‌های درونی

پس از آشنایی با رضا در جاده شمال که به عنوان محرکی برای آغاز تأمل در وضعیت درونی خویش بود، و پس از برخورد با تهدیدات و ناامنی‌های جدید (حضور معمار در ویلا و پیشنهاد تن‌فروشی به او در ازای دریافت پول، و فرار از نیروهای رسمی جامعه، مثلاً مأمور پلیس که برای سرکشی به ویلا آمده بود) حریم شخصی او پیوسته توسط عناصر مختلف مورد تعرض قرار می‌گیرد. اما این بار فرار او از وضع موجود نه به قصد ماجراجویی در پی دست یافتن به آرزوهایی غیرقابل تحقق، بلکه این بار فرار به قصد یافتن مأمنی واقعی است. دویدن او به سمت مادر بزرگ در سکناس پایانی نشان‌دهنده تلاش او برای رسیدن به پناهگاهی امن و البته قابل اعتماد در فضایی دور از فضای تهدیدآفرین شهر است. مادر بزرگ به عنوان نماینده گفتمان صلح، حامی جوان سرخورده است، در حالی که افراد و نهادهای حاضر در شهر متلاطم، نه تنها نسبت به جوان بی‌تفاوتند، بلکه به جای کمک به حل مشکلات او، پیوسته بحران‌آفرینی می‌کنند. هرچند که در پایان جوان با پناه بردن به مادر بزرگ، به آرامش می‌رسد، اما بستر شکل‌گیری این آرامش پس از بحران، در فضایی دور از منشأ بحران (شهر) و پس از تحولات درونی فرد دور از گستره شهر، در طی سفری اجباری از تهران در جاده‌ای به سمت شمال است؛ در حالی که بستر بحران (شهر)، با تهدیدات خود و ایجاد حس ناامنی برای آنان از سوی تمام نهادها (خانواده، سنت، قانون، عرف) جایی برای جوانان نداشته و آنان و مشکلاتشان را در جریان روزمرگی در خود حل می‌کند.

دلالت‌های ضمنی؛ انتهای خیابان هشتم

۱. نقطه مشترک آغاز و پایان بحران زندگی بهرام، امیر و نیلوفر

در این سکناس مدیر پمپ بنزینی که امیر دوست بهرام به عنوان یک کارگر ساده در آن مشغول به کار است، در دفتر خود با دختران جوانی در حال خندیدن و صحبت کردن است که آنها با





توجه به نوع پوشش‌شان در تناقض با ارزش‌های رسمی تعریف شده درباره حجاب در جامعه (استفاده از لباس‌های رنگ تند، کوتاه و آرایش غلیظ) هستند. و امیر واسطه‌ای است که هم در سکانس ابتدایی (بهرام را) و هم در سکانس پایانی (نیلوفر را) وارد بازی قدرت به اتکا منابع ثروت می‌کند که در مجراهای غیررسمی در این شهر جریان دارد. افرادی مانند امیر که جوانانی با سرمایه اجتماعی پایین، چه به لحاظ پیشینه خانوادگی و چه به لحاظ مالی و تحصیلی هستند، بازیچه و ابزاری در دست منابع غیررسمی قدرت مادی هستند، که در این ماجرا، قهرمان‌های اصلی داستان که از راه‌های ساختارهای رسمی به بن‌بست رسیده‌اند، نیز به واسطه بازیچه‌هایی چون امیر وارد جریان خودتخریب‌گری، با استفاده از منابع مالی مجراهای غیررسمی می‌شوند. آغاز وارد شدن به این بازی سوءاستفاده‌گرانه قدرت غیررسمی با تقاضای رئیس پمپ بنزین از امیر برای سوار کردن دو دختر جوان به سمت مقصد نامشخصی به خارج از شهر تهران توسط ماشین بهرام همراه است.

۲. مقدمه شکست در برابر سرنوشت محتوم، برخلاف تلاش همه شخصیت‌ها برای نبرد در برابر بحران ایجادشده

در این سکانس، نیلوفر در خیابان‌های شلوغ شهر تهران در حال خریداری داروهای پدر، نگرانی برای سرنوشت برادر و وضعیت مالی نامزد خود است. او پیوسته در حال دویدن در طول و عرض خیابان‌هاست و چندین بار در حال زمین خوردن در مسیر خود است (دال بر لغزش و موانعی که در طول فیلم بر سر راهش قرار می‌گیرد). موسی توسط دستی که خارج از کادر است، از حاشیه به وسط میدان مسابقه پرتاب می‌شود (دال بر سرنوشت و نبرد ناخواسته) و بهرام که دو دختر جوان را به مقصدشان به خانه‌ای ویلایی در لواسان می‌رساند. نما با پیاده شدن دختران جوان از ماشین و به انتظار ایستادنشان پشت در خانه ویلایی به اتمام می‌رسد و نمای بعدی با کات خوردن به تیتراژ فیلم (انتهای خیابان هشتم) در پس‌زمینه‌ای سیاه آغاز می‌شود. وارد شدن دختران جوان به منظور تن‌فروشی مساوی است با رسیدن انتهای مسیر (اشاره به عنوان فیلم انتهای خیابان هشتم) که در سکانس‌های پایانی، نیلوفر نیز در موقعیتی مشابه قرار دارد (هنگام روانه شدن به خانه مورد نظر به منظور خودفروشی) که با کلوزآپ دوربین روی تابلوی خیابان هشتم شکل می‌گیرد.

۳. پس زده شدن توسط عوامل رسمی و مرتبط با بحران و آغاز در پیش گرفتن راه‌حل‌های جایگزین غیررسمی

این سکانس با التماس و گریه نیلوفر در برابر یکی از عوامل اصلی شکل‌دهنده بحران (شاکلی) شروع می‌شود و نیلوفر پس از آن که با بی‌توجهی و عدم پاسخگویی (شاکلی) روبرو می‌شود،

حتی اقدام به پرتاب سنگ هم می‌کند که این امر دال بر کنار کشیدن و بی‌اعتنایی عوامل اصلی بحران و در نتیجه درگیر شدن قشر آسیب‌پذیری از جوانان می‌شود که زمانی که از تلاش در چارچوب‌های رسمی ناامید می‌شوند و به راه‌های جایگزینی پناه می‌برند که در نهایت منجر به ضربه به خود و دیگران می‌شود. همچنین پایان این سکانس با زاویه‌ای از بالا به پایین دوربین از نیلوفر و بهرام است، در حالی که جلو در خانه شاکی با ناامیدی و استیصال بر زمین نشسته‌اند (نمای از بالا به پایین دال بر استیصال و تحقیر کاراکتر از دید ناظر - شاکی و هم مخاطب است).

۴. انزوای نسل گذشته و بی‌تفاوتی نسبت به زندگی در حال جریان جامعه. تنهایی و سردرگمی نسل جوان در میان شرایط متلاطم

عناصر مکانی خانه نیلوفر حاکی از این است که اشیای درون خانه نیز مانند زندگی و شرایط موجود آنها هیچ نظم و جایگاه ثابتی ندارد. در این سکانس رفتار منفعلانه پدر، انزوای او و پناه بردنش به سیگار و مطلع شدنش از فضای بیرون تنها به واسطه روزنامه، بیانگر جابه‌جایی جایگاه حامی و حمایت‌شونده است. در این جا دختر حامی و امیددهنده پدر است، در حالی که پدرش، تنها منفعلانه از پشت پنجره خانه‌اش به مخالفت بی‌وقفه هم‌نسلان دخترش در شهر پرهیاهو خیره شده است.

۵. نادیده گرفته شدن خواسته‌های جوانان از سوی نهادهای مسئول و سرکوب شدن اعتراضات آنان توسط نهاد قدرت

این سکانس با جدل نیلوفر با مخاطب غایب پشت تلفن (دوباره فروش کلیه‌اش) آغاز می‌شود که نیلوفر در حال صحبت کردن، وضعیتی عصبی و ناآرام دارد و این حالت حتی به بحث او با دوستش پریسا هم کشیده می‌شود، که ظاهر پریشان و نامرتب او دال بر حال درونی اوست. در ادامه، او که برای فروش کلیه به بیمارستان می‌رود، با کارمند مسئول هم وارد جدلی دوباره می‌شود که این بار هم این جدل به دلیل رد شدن تقاضای نیلوفر برای درک شدن از سوی دیگران و بی‌اعتنایی تمام نیروهای مسئول نسبت به او است. در این سکانس پاسخ اعتراضات نیلوفر برای رسیدگی از راه قانونی و منطقی به درخواستش، با نادیده گرفتن مسئول پذیرش بیمارستان، به خروج او منجر می‌شود و در نهایت گفتمان به کار برده شده توسط مسئول پذیرش، توسل جستن به نیروهای زور و قدرت، یعنی حراست و انتظامات برای سرکوب کردن خواسته‌های نیلوفر است.





ع. مجموعه سکناس‌های درخواست کمک از فرد خیبری به نام کشمیری

الف. دفتر کشمیری؛ برخورد بهرام و نیلوفر با منشی کشمیری: خودسانسوری شخصیت‌های اصلی در

پوشش و در بیان به دلیل ترس از مورد تأیید واقع نشدن نماینده گفتمان رسمی

در هنگام ورود به دفتر کشمیری، هنگامی که بهرام در حال توضیح دادن شرایط درخواست کمک از آنهاست، نیلوفر به دلیل آگاهی از نوع نگاه و جهان‌بینی افراد وابسته به ایدئولوژی سیستم رسمی جامعه، دست به سمت پوشش خود می‌برد و سعی در پوشاندن بیشتر خود دارد. هنگام انتظار تا ملاقات با منشی کشمیری، نیلوفر و بهرام به گفت‌وگوی ناتمام درباره جرم برادر نیلوفر می‌پردازد. بهرام با این تصور که ممکن است فرد خیر با توجه به جرم برادر نیلوفر از کمک خود منصرف شود، از نیلوفر می‌خواهد که در گفتن واقعیت از صداقت بپرهیزد که همین نگاه موجب تنش و گسیختن گفت‌وگو میان این دو می‌شود. منشی کشمیری در حالی که از آنها می‌خواهد تا علت درخواست پول را بیان کنند، اما چندین بار با صدای زنگ تلفن و سپس قطع کردن گفت‌وگوی بهرام و نیلوفر جهت توضیح مسئله، صحبت آنها را قطع می‌کند. هر جا که نطفه گفت‌وگو شکل می‌گیرد، یکی از طرفین و یا عوامل محیطی رشته تعامل را میان جوانان با دیگران می‌گسلد.

ب. ملاقات با خود کشمیری: شکل‌گیری تعادل و آرامش موقت به واسطه تصمیم منبع قدرت برای کمک به جوانان

بهرام و نیلوفر به دنبال جلب رضایت کشمیری برای موافقت با درخواست کمک مالی، به مکانی در حال ساخت می‌روند. در آنجا راه رفتن کشمیری به سمت جلو و حرکت کردن آنها پشت سر کشمیری و دنبال کردنش، دال بر وابستگی نهاد بی‌قدرت (جوانان) به نهاد رسمی قدرت و ایدئولوژی او است. به اوج رسیدن آسانسور در برج در حال ساختی در شهر تهران، با خشنودی موقت جوانان و پذیرفته شدن درخواست آنها توسط کشمیری همراه می‌شود.

ج. دست رد خوردن به درخواست آنها: از بین رفتن آرامش شکل گرفته و آغاز اقدام به خودتخریب‌گری به

دلیل رانده شدن از سوی تمامی نهادهای رسمی مرتبط

در سکناسی که نیلوفر و بهرام برای بار دوم جهت گرفتن پول به دفتر آقای کشمیری می‌روند، در همان ابتدای ورود، غیاب منشی کشمیری و نبودن او در سر جای همیشگی‌اش، پیامی هشدارگونه دارد و هنگامی که پس از صدا کردن مداوم او، در دفتر اصلی کشمیری او را ملاقات می‌کنند، حالت‌های غیرکلامی محمدی (منشی)، نوع نگاه و دست بردن درون موها با

حالت آشفته، بیانگر پاسخ منفی به آنهاست. نیلوفر با دیدن حالت محمدی، به خارج از دفتر آمده و روی زمین می افتد، در حالی که پس زمینه تصویر تابلویی قرآنی است که همزمان با ذکر گفتن زیرلبی نیلوفر و صدای گفت و گوی بهرام و محمدی مبنی بر رد شدن درخواست آنها به دلیل سابقه سیاسی مبهم پدر نیلوفر است (جوانان کیفر عملکرد نسل قبل را می دهند). در سکانس بعدی که سر نیلوفر معلق گونه از پنجره ماشین در حال حرکت بیرون است، او چشم های خود را بر هم می گذارد و در حالتی کابوس گونه فرو می رود که نور چراغ های ماشین در حال حرکت پس زمینه حرکت ماشین نیلوفر و بهرام به سمت پایانی ویران کننده می باشد. همچنین موسیقی این سکانس که با سازهای کوبه ای فراهم آمده، دال بر آغاز نبردی است که یک طرف آن را جوانان و طرف دیگر آن را جریان های ویرانگر غیررسمی تشکیل می دهد.

۷. مجموعه سکانس های نابودی قهرمان و کاراکترهای پیرامونش

الف. دیدار نیلوفر با رئیس پمپ بنزین در کارواش؛ اولین قربانی: شخصیت زن داستان به دلیل جنسیتش و بهره بردن گروه های قدرت زیرزمینی دارای ثروت

هنگامی که نیلوفر با وساطت امیر، برای گرفتن پولی که رئیس امیر (بیات) برای آنها فراهم کرده بود، به کارواشی در ولنجک می رود، با خواسته بیات برای سوار شدن به ماشین در حال شست و شو، روبرو می شود و در حالی که بیات مانند شیشه های ماشینش، عینکی دودی برای پوشاندن صورتش (دلالت بر پنهان بودن نیت واقعی او که در زیر کسب و کارش در پمپ بنزین و نیز کمک مالی به نیلوفر دارد) به چشم زده، همزمان با شسته شدن ماشین و جاری شدن آب و کف و پنهان شدن ماشین زیر مواد شوینده، پیشنهاد بی شرمانه خود را مطرح می کند و همزمان با پاک شدن شیشه جلوی ماشین با آب، با توجه به واکنش نیلوفر، نیت واقعی او نیز آشکار می شود.

ب. آمادگی نیلوفر برای قدم گذاشتن در راه نابودی خود، همراه با بی خبری اطرافیانش از تصمیم واقعی او: تسلیم منفعلانه شخصیت اصلی زن در برابر جریان گروه های متفاوت قدرت در شکل دهی به سرنوشت نهایی او

در سکانس جشن گرفتن پریسا، خوشحالی او و پدر نیلوفر ناشی از بی خبری آنها نسبت به آن چیزی است که واقعاً رخ داده است، و صدای ساز کوبه ای، حاکی از جریان داشتن نبرد، همچنان به گوش می رسد. نیلوفر خسته و ناامید از تلاش یک سوپه برای نجات برادرش، دست از حرکت، راه رفتن، قدم های تند و پرشتاب، می کشد و اعتراض و آشفتگی او جای خود را به سکوت می دهد و بروز احساسات او تنها از راه حرکات غیر کلامی برای لبخند زدن و دلگرمی دادن به پدرش جریان می یابد. پس از تصمیم نهایی او برای پذیرفتن خواسته بیات (رئیس پمپ



بنزین) قدم‌های آهسته او به سمت اتاق خواب، شنیده شدن صدای موسیقی آرام و دراماتیک به جای موسیقی ضربی، حاکی از تصمیم نهایی و تسلیم اوست. این بار نیلوفر تن سپرده به خواسته‌های صاحبان پول و قدرت در حالی که بر تخت آرمیده، در سکوت و آرامش پیش از نابودی، تباهی خود را می‌پذیرد. در پی این تصمیم، در دل شب در یکی از خیابان‌های شهر تهران، لباس‌هایی را که امیر برای تغییر هویت او (به آنچه خواسته صاحبان پول است) تهیه کرده می‌پذیرد.

ج. نابودی نهایی: تسلیم دختر جوان و دست کشیدن از تلاش و هویت و ارزش‌های خود مساوی با نابودی امیدها و زندگی تمام افراد وابسته به اوست

صبح روز جمعه نیلوفر با پوشیدن لباس‌هایی که توسط امیر و به خواسته بیات برای او تهیه شده است، با آرامش و در سکوت کامل قسمت‌های مختلف خانه از جمله اتاق پدر را که در بی‌خبری کامل به خواب رفته است، از نظر می‌گذرانند. پدر که همواره از ابتدا منفعلانه شاهد تلاش دخترش بوده است، به دلیل پیشینه اعمال او، زندگی پسرش از قصاص نجات نیافته است، و در آخرین قدم‌های نابودی دخترش در خوابی غفلت‌گونه فرو رفته است. نیلوفر با بدرقه پریسا، تنها حامی و پشتیبان همه تصمیماتش از ابتدا تاکنون، از خانه بیرون می‌رود و این بار برخلاف دفعات گذشته، به تصویر خود در آئینه آسانسور ساختمان‌شان نمی‌نگرد و راننده‌ای با ماشین مدل بالا (که در سکانس ابتدایی، بهرام (نامزدش) جایگزین این راننده برای رساندن دختران به مقصد بود)، او را سوار می‌کند و در ابتدای خیابان هشتم پیاده می‌کند. نگاه خیره او با کلوزآپ دوربین به تابلوی خیابان هشتم، همزمان می‌شود و دوربین با زاویه‌ای همسطح چشم، با همزادپنداری، پایه‌پای نیلوفر، به سمت خیابان مورد نظر حرکت می‌کند. خراب بودن آسانسور ساختمانی که مقصد اوست، هشدار برای اتفاق‌های ناخوشایند و آسیب دیدن شخصیت نیلوفر است. او در راهروی طبقه نهم در تاریکی قدم می‌گذارد که نشانه نامعلوم بودن راهی است که او در آن وارد شده است. او با تکیه بر نرده‌ها (نیافتن تکیه‌گاه انسانی و ناامیدی از همه و در نهایت پناه بردن به نرده‌ها به عنوان تکیه‌گاهی در مسیر خودفروشی) با قدم‌های آرام و شمرده برخلاف اولین سکانس حضور او در فیلم که با قدم‌های تند و شتابان به سوی هدفش همراه بود، به سمت خانه مورد نظر می‌رود. با وارد شدن به آن خانه و اشیایی که فضای آنجا را تشکیل می‌دهند، یعنی کلاه‌گیس‌ها، ماسک‌ها و تصاویر آرایش شده زنان که آویخته به دیوار است، با دستور زنی جوان در ابتدای ورودش، لباس‌ها و نام خود را تغییر می‌دهد. او قدم به قدم، تمامی وابستگی‌های



انسانی و در انتها منابع هویتی خود را تسلیم خواست صاحبان پول می‌کند. نمای پایانی تصویر نیلوفری است که دیگر نام خود را به افسانه تغییر داده است و چهره و لباس‌های جدیدش، هیچ اثری از نیلوفر ابتدایی در بر ندارد. با نگاه کردن نیلوفر تغییر یافته و تسلیم شده در آئینه، این بار زندگی تمامی اطرافیانش به آتش کشیده می‌شود. نابودی بهرام و امیر، پریشانی پریسا و شکست موسی، همگی همراه با زمانی است که او از هویت خود دست می‌کشد. داستان قهرمان اصلی و خرده‌روایت‌های شخصیت‌های پیرامونی او را برای آزادی سعید (که هم آفریننده بحرانی ناخواسته به دلیل عدم امنیت در جامعه است و هم قربانی ساختاری است که به بهانه ایجاد امنیت، خواستار قصاص اوست) در دو روز و دو شب در جای‌جای شهر تهران در میان صاحبان قدرت و ثروت، چه در جایگاه‌های رسمی و چه غیررسمی روایت می‌کند، که در نتیجه تمام این تلاش‌ها، به بن بست رسیدن و سرکوب شدن و نابودی همه امیدها و خواسته‌های آنان چه از راه‌های قانونی و چه راه‌حل‌های جایگزین است. آن‌چه در انتها به جای می‌ماند، نابودی هویت نیلوفر و نیز به زیر کشیده شدن همه اطرافیان او در بن‌بست خیابانی در دل شهر تهران است.

بحث و نتیجه‌گیری

همان‌طور که در بخش نظری اشاره شد، صاحب‌نظران مطالعات فرهنگی مقاومت در زندگی روزمره را مبارزه‌ای می‌دانند که در آن طبقات حاکم تلاش می‌کنند معانی تأمین‌کننده منافع خود را به صورت عرف عام جامعه و به طور کلی طبیعی جلوه دهند، در حالی که طبقات فرودست در مقابل این روند به روش‌ها و میزان مختلفی مقاومت می‌کنند و می‌کوشند تا معانی‌ای به وجود آورند که در خدمت منافع خودشان باشد (فیسک، ۱۳۸۱: ۱۱۸). همان‌گونه که دوسرتو نیز در نگاه خود به مفهوم مقاومت اشاره می‌کند، منظور از مقاومت، عزل قدرت به معنای واژگون‌سازی نیست، بلکه استفاده از هنر همزیستی است که دوسرتو از آن یاد می‌کند و به واسطه سازوکاری که در دو اصطلاح «تاکتیک و استراتژی» معنا می‌شود، خود را نشان می‌دهد. «تاکتیک» به جای تضاد مستقیم، از طریق به کارگیری اختراعی و ابداعی توان‌ها و فرصت‌ها در بطن موقعیت استراتژیک عمل می‌کند. «استراتژی» برخاسته از نوعی مناسبات قدرت است. دوسرتو استراتژی‌ها را با مفاهیمی چون مالکیت و مکان فهم می‌کند. تاکتیک‌ها خود را در کردارهای خرد زندگی روزمره اما به صورت مداوم نشان می‌دهند. آنها در واقع شیوه عمل‌اند، شیوه‌هایی که نتیجه آن غلبه ضعیف بر اقویا است، که از سویی همواره با مقاومت نیروهای استراتژیک در تلاش برای گسترش شبکه انضباطی قدرت در جامعه و نیز ظفره



رفتن امر روزمره از تقلیل یافتن در آن همزمان است (کاظمی، ۱۳۸۷: ۳۷-۳۶). با توجه به رویکرد تحلیلی دوسر تو مبنی بر تعارض و تعامل میان سازوکارهای خرد قدرت در قالب دو اصطلاح تاکتیک و استراتژی در متن زندگی روزمره، کنش‌های استخراج شده به واسطه کشف دلالت‌های ضمنی درباره نوع تعامل میان جوانان و شهر (در این‌جا منظور، نیروهای رسمی و غیررسمی قدرت شامل خانواده، سنت، مذهب، عرف، قانون، و نهادهای حکومتی است) در سه فیلم مطالعه شده در الگوهای زیر خلاصه می‌شود:

- ورود به شهر: آغاز سفر در بستر شهر و تلاش برای شناخت هویت و خواسته‌های خود در میان چالش‌های جوانان با بحران‌های بیرونی و سردرگمی‌های درونی

- تقابل ارزش‌های سنتی و مدرن میان نسل گذشته و جوانان؛ چیرگی ارزش‌های سنتی بر خواسته‌ها و استقلال فردی جوان

- اصرار نسل گذشته به برتری ارزش‌های خود از طریق تحقیر و تهدید و در مقابل، تلاش نسل امروز برای برقراری ارتباط با نسل گذشته

- ضدیت و تقابل گفتمانی میان منابع قدرت (رسمی و غیر رسمی) و جوانان
- بی‌نتیجه ماندن تلاش‌های جوانان در چارچوب‌های رسمی و مورد پذیرش جامعه؛ پناه بردن به مجراهای زیرزمینی و غیررسمی برای حل بحران و دست‌یابی به خواسته‌هایشان

- ورود به فضای خرده‌فرهنگ‌های زیرزمینی: همراهی با ارزش‌های اعتراضی آنان در نگرش و رفتار

- بی‌اعتنایی شهر به جوانان به عنوان یکی از عوامل اصلی شکل‌دهنده بحران؛ عدم اعتماد به شهر و پناه بردن به خارج از آن برای رهایی از بحران و دست‌یابی به رؤیاها

- احساس استیصال دائمی جوانان بر اثر نادیده گرفته شدن از سوی منابع متکثر قدرت در جامعه

- خودتخریب‌گری جوان هم به دلیل سرکوب شدن توسط منابع قدرت و هم به دلیل نادیده گرفته شدن ارزش‌های نسل او

- به دست فراموشی سپرده شدن جوانان و مشکلاتشان در میان شهر بحران‌زده و پرآشوب



با توجه به نگاه نظری یادشده و نیز تحلیل‌های به دست آمده از فیلم‌های مورد مطالعه می‌توان به متفاوت بودن مفهوم مقاومت در بستر جامعه ایران و نیز شهر تهران (متروپلی درآمیخته با نیروهای سنتی و مدرن) اشاره کرد. با توجه به شرایط و عناصر متفاوت در شکل‌گیری عرصه عمومی در جامعه‌ای مانند ایران در مقایسه با جوامع غربی، رویکرد جوانان همواره به سمت سازش و همزیستی با نیروهای حاکم بوده است و حتی هنگام برگزیدن راهکارهای جایگزین و پناه بردن به منابع قدرت تاکتیکی همواره این مقاومت با سرکوب شدید منابع استراتژی همراه بوده است و نیز در نهایت موقعیت‌های بسیار اندکی برای کسب شرایط و امتیازهای مورد نظر جوانان فراهم آورده است. این عدم تعادل و توازن در میان نیروهای استراتژی و تاکتیک به گونه‌ای است که در هر سه فیلم مشاهده شده سرنوشت نهایی مقاومت ورزیدن، اجبار به تسلیم و نیز دست زدن به خودتخریب‌گری و نابودی بوده است. با توجه به ویژگی‌های توصیف شده درباره شهر مدرن و اهمیت آن در شکل‌دهی هویت انسان امروزی و نیز با توجه به تحلیل‌های به دست آمده از وضعیت شخصیت‌های اصلی فیلم‌های تحلیل شده، می‌توان تصویر بازنمایی شده شهر را در این مقاله به مثابه شخصیتی در نظر گرفت که ویژگی‌هایش در موارد زیر خلاصه می‌شود:

- شخصیت‌ها به ویژه قهرمانانش در سفرند، در حال گذرند، بی‌ریشه‌اند، و در یک محیط خانگی، چه شهری و چه روستایی، ثابت نیستند. به عبارت دیگر شخصیت‌ها در یک تغییر دائمی فیزیکی یا جریان فرهنگی قرار دارند.

- شخصیت‌های انسانی سردرگم، قوام‌نیافته، ضعیف یا فاقد تماس با مجموعه ارزش‌های از پیش تعیین شده هستند و در نتیجه هویت شخصی و خودآگاهی‌شان بی‌ثبات و مردد است. به عبارت دیگر در یک تغییر دائمی یا جریان روانی قرار دارند.

- شهر به مثابه شخصیت، زمانی بیان می‌شود که ویژگی‌های خاص یک شهر، از جانب یک شخصیت انسانی به مثابه اراده یا نیرو یا فشاری بر وجود خودش ادراک شود که او را وادار به گرفتن تصمیمی یا انجام واکنشی می‌کند که اگر در آن شهر نمی‌بود، آن کار را نمی‌کرد. در نتیجه شخصیت‌های انسانی به جای پردازش به صورت افرادی بی‌اعتنا یا مخالف با آن نیروی قوی‌تر (شهر)، به صورت تجلی‌هایی از خود آن پردازش می‌شوند.

- شهر به مثابه شخصیت همچنین شهری است که در «زندگی واقعی» هم حقیقت داشته باشد. یعنی شهری که از تاریخی غنی و از سبکی منحصر به فرد برخوردار باشد. غنی به این معنا



که از مجموعه عناصر غیرقابل پیش‌بینی برآمده از زندگی فردی ساکنانش به وجود می‌آید، که به شکلی توضیح‌ناپذیر و ناخواسته، سبک شهر را شکل می‌دهد و تحکیمش می‌بخشد. درست به همان شیوه‌ای که خصایص فردی این آدم‌ها موجب تصمیم‌گیری‌هایی در زندگی‌شان می‌شود که سبک شخصی‌شان را شکل می‌دهد؛ فرایندی که در زمان هم بازتاب می‌شود (کوزا، ۱۹۹۱: ۷۴). تفاوت در تعریف و تجربه زمان در عصر مدرن و تغییرات سریع اجتماعی و عدم قطعیتی که به طور فزاینده بر سر راه جوانان و انتخاب‌های آنها قرار دارد سبب شده است که نوعی سیال بودن و موقتی بودن به دنیای جوانان مدرن عرضه شود. جوانان در دنیای مدرن به حال خود گذاشته شده‌اند تا جایگاه و منزلت خود را خود تشخیص دهند و خود، امنیت و جوددی خویش را تأمین کنند. شهر تصویر شده در سینمای اجتماعی دهه ۸۰ محلی است که در آن شخصیت‌ها روابطی کوتاه و ناپایدار دارند، فضای ناامنی است که آرزوهای جوانان خود را سرکوب می‌کند و آنها را برای دست‌یابی به خواسته‌هایشان به مکانی خارج از خود سوق می‌دهد. تهران جایگاه فاصله‌گذاری میان قهرمانان، نسل‌ها و شهروندان خود است که نسل جدید پرورش یافته در دامان خود را به بهای تلاش‌شان برای انتخاب و تعیین سرنوشت، از جریان اصلی به حاشیه می‌راند.



منابع

- آزاد ارمکی، ت (۱۳۸۳)، *جامعه‌شناسی تغییرات فرهنگی در ایران*. تهران: انتشارات آن.
- آزاد ارمکی، ت (۱۳۸۶)، *جامعه‌شناسی خانواده ایرانی*. تهران: انتشارات سمت.
- اباذری، ی (۱۳۸۱)، *فروپاشی اجتماعی*. ماهنامه آفتاب، شماره ۱۱.
- اباذری، ی (۱۳۸۰)، *رولان بارت و اسطوره و مطالعات فرهنگی*. ارغنون، شماره ۱۸.
- احمدی، ب (۱۳۸۶)، *از نشانه‌های تصویری تا متن*. تهران: مرکز.
- بارت، ر (۱۳۸۰)، *اسطوره در زمانه حاضر*. ترجمه یوسف اباذری، ارغنون، شماره ۱۸.
- تهامی‌نژاد، م (۱۳۹۱)، *انسان، سینما، شهر*: مجموعه گفتگوها، گردآورنده، علیرضا قاسم‌خان، تهران: روزنه.
- خالق‌پناه، ک (۱۳۸۷)، *نشانه‌شناسی و تحلیل فیلم: لاک‌پشت‌ها پرواز می‌کنند*. فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال چهارم، شماره ۱۲.
- ذکایی، م. س (۱۳۸۵)، *فرهنگ مطالعات جوانان*. تهران: آگه.
- ذکایی، م. س (۱۳۹۰)، *جامعه‌شناسی جوانان ایران*. تهران: آگه.
- ریاضی، الف (۱۳۹۱)، *بازنمایی تهران در داستان یوسف‌آباد خیابان سی‌وسوم*، مجموعه مقالات سمینار بازنمایی فضاهای شهری در هنر و ادبیات، تهران: نشر شهر.
- سگالن، م (۱۳۷۰)، *جامعه‌شناسی تاریخی خانواده*. ترجمه حمید الیاسی، تهران: نشر مرکز.
- فیسک، ج (۱۳۸۶)، *فرهنگ تلویزیون*. ترجمه مژگان برومند، فصلنامه ارغنون، شماره ۱۹.
- فیسک، ج (۱۳۸۱)، *فرهنگ و ایدئولوژی*. ترجمه مژگان برومند، فصلنامه ارغنون، شماره ۲۰.
- کاظمی، ع (۱۳۸۸)، *پرسه‌زنی و زندگی روزمره ایرانی*. تهران: آشیان.
- کوثری، م (۱۳۸۷)، *درآمدی بر موسیقی مردم‌پسند*. تهران: طرح آینده.
- لاجوردی، هـ (۱۳۸۴)، *نظریه‌های زندگی روزمره*. نامه علوم اجتماعی، شماره ۲۶.
- لاجوردی، هـ (۱۳۸۸)، *زندگی روزمره در ایران مدرن*، تهران: ثالث.
- مهرآیین، م (۱۳۸۶)، *شرایط تولید فرهنگ: ریشه‌های ظهور مدرنیسم اسلامی در هند، مصر و ایران*. رساله دوره دکتری، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.
- ویرث، ل (۱۳۸۵)، *شهرگرایی؛ شیوه‌ای از زندگی*. ترجمه فرخ حسامیان، تهران: مطالعات شهری و منطقه‌ای.

- Allen, Graham (2003), *Roland Barth*, London; New York: Routledge.
- Branston, Gill (2000), *Cinema and Cultural Modernity*, Philadelphia: Open University.
- Caws, Mary Ann (1991), *City Images: Perspectives from Literature, Philosophy, and Film*, New York: Gordon and Breach.
- De certeau, Michel (1984), *the Practice of Everyday life*, University of California press.
- Hughes, Alex and Williams, James S. (2001), *Gender and French cinema*, Oxford: Berg.
- Shiel, Mark and Fitzmaurice, Tony (2001), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, Oxford; Malden, Mass: Blackwell.



Representation of Young People's Everyday Life in Tehran City

Movie Analysis of the Second Half of the 80s

Taher Roshandel Arbatani¹

Sahar Dadjoo²

Fahime Negintaji³

Abstract

In this paper with the use of cultural studies approach and from the perspective of critical theory of everyday life scholars such as Henry Lvfvr, Michelle Dvsrtv, and John Fiske, and also by using Roland Barthe's Semiotics approach, we discussed the Semiotic analysis and discovering the meaning of the image represented form different aspects of youth's everyday life in context of Tehrann city in two levels of implicit and explicit implications at three movies" "Tehran, Tehran", "Melissa" and "at the end of eighth Street.

Films selection was based on purposive sampling and continuity in film making in order to reveal the directors view of different generation as well as the importance of the city as a driving element in the narrative. Image represented from Tehranian youths shows that their consideration of Citizenship status, is a vertical consideration that despite of their efforts in resisting the interests of the ruling power, eventually they see themselves in situations to be inevitably subordinate and passive receptive of environmental change.

Special features of Tehran like will and power, put pressure on young people to make decision or reaction, and if they weren't in this city, they would not act similar.

The city that represented in this movies, is a place that characters have short and unstable relationship on it, and its insecurity atmosphere suppresses the aspirations of young people, in their demand to find their goals, tehran leads them outside its territory, Tehran is a place that put spaces among heroes, generations and its citizens ,which marginalize the new generation grew up in its context from the mainstream of the society at the expense of trying to choose and determining their own destiny

Keywords: Representation, Tehran, Everyday Life, Urban Modernity, Youth.

1. Associate Professor, Faculty of Management, University of Tehran. arbatani@ut.ac.ir

2. Post graduate Student of Cultural Studies and Media, University of Tehran.

ertebata2009@gmail.com

3. Post graduate Student of Media Management, University of Tehran. sahar.negintaji68@gmail.com

