پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی

عنوان طرح

بررسی و تحلیل نسبت هویت ملی و هویت قومی در سینمای ایران
(اشتراکات و افتراقات فرهنگی و هویتی)

گزارش نهایی

کارفرما

سازمان امور سینمایی و سمعی و بصری

مجری

حسین حیدری

ناظر طرح

دکتر سجاد یارزاده

پاییز ۱۴۰۲

مشخصات مجری و همکاران طرح

ردیف	نام و نام خانوادگی	مسئولیت در طرح	تخصص	رتبه علمی
۱	حسین حیدری	مجری	جامعه‌شناسی سیاسی	استادیار
۲	جواد مداحی	همکار	رسانه و سینما	استادیار
۳	سعید کبیری	همکار	تحلیل کیفی	استادیار
۴	فروزنده جعفرزاده‌پور	همکار	سبک زندگی	دانشیار

فهرست مطالب

چکیده ۱

فصل اول: کلیات پژوهش ۲

مقدمه ۳

۱-۱. بیان مسئله ۳

۱-۲. اهداف پژوهش ۶

۱-۳. اهمیت و ضرورت انجام پژوهش ۶

۱-۴. سئوالات پژوهش ۸

۱-۵. جنبه نوآوری طرح ۸

۱-۶. تعریف مفاهیم پژوهش ۹

فصل دوم: ادبیات تجربی و نظری پژوهش ۱۱

مقدمه ۱۲

۲-۱. پیشینه تجربی پژوهش ۱۲

۲-۲. ادبیات نظری پژوهش ۲۴

۲-۲-۱. بازنمایی ۲۵

۲-۲-۲. نشانه‌شناسی ۲۸

۲-۲-۳. هویت ۳۷

۲-۲-۳-۱. هویت ملی و ابعاد آن ۳۸

۲-۲-۳-۲. رویکردهای نظری هویت ملی ۴۶

۲-۲-۳-۲-۱. رویکرد ازلی‌انگاران ۴۶

۲-۲-۳-۲-۲. رویکرد نوگرایان ۴۷

۲-۲-۳-۲-۳. رویکرد نمادگرایی قومی ۵۰

۲-۲-۳-۲-۴. رویکرد پست مدرن ۵۱

۲-۳-۳-۲. هویت قومی و ابعاد آن ۵۳

۲-۴-۳-۲. رویکردهای نظری در رابطه با قومیت ۵۸

۲-۴-۳-۲-۱. رویکرد دیرینه‌گرا یا ازلی‌انگاری ۵۹

۲-۴-۳-۲-۲. رویکرد ابزارگرایی ۶۳

۲-۴-۳-۲-۳. رویکرد برساخت‌گرایی ۶۶

۲-۳. چارچوب نظری پژوهش ۷۲

فصل سوم: روش‌شناسی پژوهش ۷۶

مقدمه ۷۷

۳-۱. روش‌شناسی ۷۷

۳-۲. جامعه مورد بررسی ۸۱

۳-۳. حجم نمونه و روش انتخاب نمونه‌ها ۸۱

۳-۴. ابزار گردآوری اطلاعات ۸۸

۵-۳. روش تجزیه و تحلیل اطلاعات ۸۸
فصل چهارم: یافته‌های پژوهش ۸۹
مقدمه ۹۰
۴-۱. دادشاه ۹۰
۴-۱-۱. خلاصه داستان دادشاه ۹۱
۴-۱-۲. تحلیل نشانه‌شناختی دادشاه ۹۲
۴-۱-۲-۱. رمزگان اجتماعی ۹۲
۴-۱-۲-۲. رمزگان فنی ۹۵
۴-۱-۲-۳. رمزگان ایدئولوژی ۹۶
۴-۲. عقاب‌ها ۹۹
۴-۲-۱. خلاصه داستان عقاب‌ها ۱۰۰
۴-۲-۲. تحلیل نشانه‌شناختی فیلم عقاب‌ها ۱۰۱
۴-۲-۲-۱. رمزگان اجتماعی ۱۰۲
۴-۲-۲-۲. رمزگان فنی ۱۰۵
۴-۲-۲-۳. رمزگان ایدئولوژی ۱۰۷
۴-۳. باشو غریبه کوچک ۱۰۸
۴-۳-۱. خلاصه داستان ۱۰۹
۴-۳-۲. تحلیل نشانه‌شناختی ۱۱۰
۴-۳-۲-۱. رمزگان اجتماعی ۱۱۱
۴-۳-۲-۲. رمزگان فنی ۱۱۵
۴-۳-۲-۳. رمزگان ایدئولوژی ۱۱۶
۴-۴. دیده‌بان ۱۱۷
۴-۴-۱. خلاصه داستان فیلم ۱۱۸
۴-۴-۲. تحلیل نشانه‌شناختی ۱۱۹
۴-۴-۲-۱. رمزگان اجتماعی ۱۱۹
۴-۴-۲-۲. رمزگان فنی ۱۲۱
۴-۴-۲-۳. رمزگان ایدئولوژی ۱۲۲
۴-۵. هور در آتش ۱۲۴
۴-۵-۱. خلاصه داستان ۱۲۵
۴-۵-۲. تحلیل نشانه‌شناختی ۱۲۶
۴-۵-۲-۱. رمزگان اجتماعی ۱۲۶
۴-۵-۲-۲. رمزگان فنی ۱۲۸
۴-۵-۲-۳. رمزگان ایدئولوژی ۱۳۰
۴-۶. دایان باخ ۱۳۱
۴-۶-۱. خلاصه داستان ۱۳۲
۴-۶-۲. تحلیل نشانه‌شناختی ۱۳۳
۴-۶-۲-۱. رمزگان اجتماعی ۱۳۳
۴-۶-۲-۲. رمزگان فنی ۱۳۶

۴-۶-۲-۳. رمزگان ایدئولوژی ۱۳۷
۴-۷. آژانش شیشه‌ای ۱۳۸
۴-۷-۱. خلاصه داستان ۱۳۹
۴-۷-۲. تحلیل نشانه‌شناختی ۱۴۰
۴-۷-۲-۱. رمزگان اجتماعی ۱۴۰
۴-۷-۲-۲. رمزگان فنی ۱۴۳
۴-۷-۲-۳. رمزگان ایدئولوژی ۱۴۴
۴-۸. باران ۱۴۶
۴-۸-۱. خلاصه داستان ۱۴۷
۴-۸-۲. تحلیل نشانه‌شناختی ۱۴۸
۴-۸-۲-۱. رمزگان اجتماعی ۱۴۸
۴-۸-۲-۲. رمزگان فنی ۱۵۲
۴-۸-۲-۳. رمزگان ایدئولوژی ۱۵۳
۴-۹. قارچ سمی ۱۵۴
۴-۹-۱. خلاصه داستان ۱۵۵
۴-۹-۲. تحلیل نشانه‌شناختی ۱۵۶
۴-۹-۲-۱. رمزگان اجتماعی ۱۵۷
۴-۹-۲-۲. رمزگان فنی ۱۶۰
۴-۹-۲-۳. رمزگان ایدئولوژی ۱۶۱
۴-۱۰. گیلانه ۱۶۲
۴-۱۰-۱. خلاصه داستان ۱۶۳
۴-۱۰-۲. تحلیل نشانه‌شناختی ۱۶۴
۴-۱۰-۲-۱. رمزگان اجتماعی ۱۶۴
۴-۱۰-۲-۲. رمزگان فنی ۱۶۸
۴-۱۰-۲-۳. رمزگان ایدئولوژی ۱۶۹
۴-۱۱. اخراجی‌ها ۱۷۱
۴-۱۱-۱. خلاصه داستان ۱۷۲
۴-۱۱-۲. تحلیل نشانه‌شناختی ۱۷۳
۴-۱۱-۲-۱. رمزگان اجتماعی ۱۷۳
۴-۱۱-۲-۲. رمزگان فنی ۱۷۷
۴-۱۱-۲-۳. رمزگان ایدئولوژی ۱۷۸
۴-۱۲. خاک آشنا ۱۷۹
۴-۱۲-۱. خلاصه داستان ۱۸۰
۴-۱۲-۲. تحلیل نشانه‌شناختی ۱۸۱
۴-۱۲-۲-۱. رمزگان اجتماعی ۱۸۱
۴-۱۲-۲-۲. رمزگان فنی ۱۸۵
۴-۱۲-۲-۳. رمزگان ایدئولوژی ۱۸۶
۴-۱۳. چ ۱۸۸

۴-۱۳-۱. خلاصه داستان ۱۸۹
۴-۱۳-۲. تحلیل نشانه‌شناختی ۱۹۰
۴-۱۳-۲-۱. رمزگان اجتماعی ۱۹۰
۴-۱۳-۲-۲. رمزگان فنی ۱۹۵
۴-۱۳-۲-۳. رمزگان ایدئولوژی ۱۹۶
۴-۱۴. شبی که ماه کامل شد ۱۹۸
۴-۱۴-۱. خلاصه داستان ۱۹۹
۴-۱۴-۲. تحلیل نشانه‌شناختی ۲۰۰
۴-۱۴-۲-۱. رمزگان اجتماعی ۲۰۰
۴-۱۴-۲-۲. رمزگان فنی ۲۰۴
۴-۱۴-۲-۳. رمزگان ایدئولوژی ۲۰۵
۴-۱۵. روز صفر ۲۰۷
۴-۱۵-۱. خلاصه داستان ۲۰۸
۴-۱۵-۲. تحلیل نشانه‌شناختی ۲۰۹
۴-۱۵-۲-۱. رمزگان اجتماعی ۲۰۹
۴-۱۵-۲-۲. رمزگان فنی ۲۱۳
۴-۱۵-۲-۳. رمزگان ایدئولوژی ۲۱۴
۴-۱۶. موقعیت مهدی ۲۱۶
۴-۱۶-۱. خلاصه داستان ۲۱۷
۴-۱۶-۲. تحلیل نشانه‌شناختی ۲۱۸
۴-۱۶-۲-۱. رمزگان اجتماعی ۲۱۸
۴-۱۶-۲-۲. رمزگان فنی ۲۲۱
۴-۱۶-۲-۳. رمزگان ایدئولوژی ۲۲۳

فصل پنجم: نتیجه‌گیری ۲۲۵

مقدمه ۲۲۶
۵-۱. جمع‌بندی رویکرد و ویژگی‌های غالب فلیم‌های مورد بررسی ۲۲۶
۵-۱-۱. ویژگی‌ها و رویکرد غالب فیلم‌های دهه شصت ۲۲۶
۵-۱-۲. ویژگی‌ها و رویکرد غالب فیلم‌های دهه هفتاد ۲۳۰
۵-۱-۳. ویژگی‌ها و رویکرد غالب فیلم‌های دهه هشتاد ۲۳۴
۵-۱-۴. ویژگی‌ها و رویکرد غالب فیلم‌های دهه نود ۲۳۸
۵-۱-۵. روند تحول نسبت هویت ملی و قومی ۲۴۳
منابع و ماخذ ۲۴۹

فهرست جداول

جدول ۳-۱: سطوح تحلیل نشانه‌شناسی انتقادی رمزگان ۷۸
جدول ۳-۲. حجم نمونه و توزیع فیلم‌ها در چهار دهه ۸۱
جدول ۳-۳. مشخصات فیلم‌های منتخب ۸۲

چکیده

سینما از آغاز پیدایش خود همواره محلی برای تضارب آرا و بیان دیدگاه‌های متفاوت و مخالف بوده است. محتوای فیلم‌های سینمایی در هر جامعه وسیله‌ای برای شناخت ساخت‌های ذهنی میان‌فردی است. آثار هنری در کنار خلق معنا برای جامعه، آینه گویای آن جامعه نیز بوده و نگرش‌ها، عواطف، عقاید و آموزه‌های ایدئولوژیک، آرزوها، آرمان‌ها و رؤیاها و همچنین ترس‌ها، نگرانی‌ها و کابوس‌ها و حتی عقده‌ها و سرخوردگی‌های اجتماعی را بازمی‌تابانند. هدف این پژوهش بررسی نسبت هویت ملی و قومی در فیلم‌های سینمایی بعد از انقلاب است. روش پژوهش نشانه‌شناسی آثار تولید شده در این دوره بر اساس نشانه‌شناسی فیسک است. برای رسیدن به هدف از هر دهه چهار فیلم انتخاب و تحلیل شده است. نتایج نشان داد که نسبت هویت ملی و قومی بعد از انقلاب اسلامی فراز و نشیب‌های زیادی را طی کرده است. به طوریکه در دهه دهه شصت این دو هویت بیشتر در سایه هویت‌های کلان انسانی و اسلامی قرار گرفته است و اسلامیت، استکبار ستیزی و عدالت طلبی برجستگی بیشتری دارد. پیروزی انقلاب اسلامی، جنگ تحمیلی و ارزش‌های عدالت‌طلبانه حاکم بر منطقه از دلایل غلبه این رویکرد است. در دهه هفتاد و پایان یافتن جنگ تحمیلی و شروع دوره سازندگی در کشور، ارزش‌های دهه شصت کمرنگ می‌شود و ملی‌گرایی آرام آرام در جامعه پررنگ می‌شود. این مسئله باعث استفاده از کلیشه‌های قومی در سینما می‌شود و فرهنگ قومی در سینما به عنوان نشانه عقب ماندگی و حاشیه بودگی بازنمایی می‌شود. در دهه هشتاد رویکرد حاکم در دهه هفتاد به چالش کشیده می‌شود و هویت‌های قومی در جامعه تقویت می‌شود که منجر به ظهور فیلم‌های سینمایی با زبان‌های غیرفارسی در دهه نود می‌شود. در واقع آنچه هویت ملی و قومی را در دهه هفتاد از هم جدا کرده و منجر به بروز تنش در دهه هشتاد شده بود، در دهه نود نویدبخش همگرایی و پذیرش تفاوت‌های فرهنگی را می‌توان مشاهده کرد. این مسئله اگر چه بازتاب تحولات اجتماعی در جامعه ایران است ولی توجه متولیان سینما به این مسئله و کمک به تقویت این رویکرد در سینما می‌تواند به مدارای اجتماعی و پذیرش تفاوت‌های فرهنگی و اجتماعی در جامعه ایران کمک کرده و باعث تقویت همگرایی هویت ملی و قومی در ایران آینده شود و شکاف‌های اجتماعی را ترمیم، منازعات قومی را مدیریت و واگرایی احتمالی در آینده جامعه ایران را خنثی نماید.

واژگان کلیدی: سینما، انقلاب اسلامی، هویت ملی، هویت قومی، نسبت هویت ملی و هویت قومی.

فصل اول: کلیات پژوهش

مقدمه

سینما به‌عنوان یکی از ابزارهای هنری از آغاز پیدایش خود همواره وسیله‌ای برای تضارب آرا و بیان دیدگاه‌های متفاوت و گاه مخالف بوده است. محتوای فیلم‌ها را نمی‌توان فراورده‌های اذهان منفرد و مستقل از جامعه دانست؛ بلکه آنها را بایستی ساخت‌های ذهنی میان‌فردی تلقی کرد که دریافت‌های فرهنگی یک جامعه را باز می‌تابانند و این اصلی است که در جامعه‌شناسی هنر نیز غالباً بر آن تأکید شده است. آثار هنری صرفاً جهان‌بینی یا ایدئولوژی نیستند بلکه نوعی شناخت هم محسوب می‌شوند، و از همه مهم‌تر محصول کار خلاقهٔ انسانی و فراورده‌ای هستند که تولید شده است و نمی‌توان آنها محصول اذهان منفرد و مجزا دانست. زیرا نگرش‌ها، عواطف، عقاید و آموزه‌های ایدئولوژیک، آرزوها، آرمان‌ها و رؤیاها و همچنین ترس‌ها، نگرانی‌ها و کابوس‌ها و حتی عقده‌ها و سرخوردگی‌های گروه‌های اجتماعی معین یا یک اجتماع خاص را بازمی‌تابانند (امیر، ۱۳۸۴: ۵۳). گلدمن هر اثر هنری را جزئی مستقل از آفریننده که وابسته به یک گروه است می‌داند و این گروه نیز خود جزئی است از ساختار اجتماعی، اقتصادی و سیاسی دوره‌ای معین. پس، هر اثر برجستهٔ ادبی دربرگیرندهٔ جهان‌بینی گروه است. چرا که جهان‌بینی، فراورده‌ای گروهی است و کارپرداز اصلی اثر گروهی است که این جهان‌بینی در اندرون آن تدارک یافته است نه نویسنده که کارگزار آن است (گلدمن، ۱۳۶۹: ۱۱). آرنولد هاوزر (۱۹۵۸) اعتقاد دارد شکل‌های هنری فقط شکل‌هایی که توسط آگاهی فردی (چه بصری و چه زبانی) مشروط می‌شوند نیستند، بلکه بیان جهان‌بینی‌های مشروط شده توسط جامعه نیز هستند (فیشر به نقل الکساندر، ۱۹۷۱: ۱۴۹)؛ بنابراین آنچه در سینما تولید می‌شود یا بازتاب جامعه است یا می‌تواند به‌عنوان یک اثر رسانه‌ای، بر مخاطبان اثر گذاشته و ذهنیت آنها را تحت تأثیر قرار دهد. در مورد هویت ملی و قومی نیز چنین است. اثر تولید شده در زمینه هویت ملی و قومی در سینما و یا نوع نگرش حاکم بر ذهنیت فیلمساز می‌تواند بر نگرش جامعه نسبت به هویت اثرگذار بوده و آن را شکل دهد.

۱-۱. بیان مسئله

با شتاب گرفتن فرایند جهانی‌شدن در دهه‌های پایانی قرن بیستم و گسترش چشمگیر فناوری‌های اطلاع‌رسانی و دسترسی آسان به اطلاعات، دغدغهٔ دولت‌ها برای حفظ سنت و ریشه‌های فرهنگی و ملی افزایش یافت. چرا که تصور بر این بود که جهانی‌شدن باعث کم‌رنگ‌شدن هویت‌های فرهنگی و ملی شده و جهان به‌سوی استقرار ارزش‌های فرهنگی یکسان در حال حرکت است. ولی به‌مرور مشخص شد که این مسئله پیامد دیگری نیز دارد که از آن به‌عنوان برجسته‌شدن هویت‌های

محلی و خرد در درون مرزهای ملی می‌شود. در واقع ابزارهای جهانی‌شدن این امکان را به خرده‌فرهنگ‌ها می‌دهد که تا با استفاده از این ابزارها ارزش‌ها و مولفه‌های هویت خود را برجسته و به دیگران بشناسانند. امکانی که پیش از این با توجه به انحصار دولت‌ها بر ابزارهای ارتباطی و رسانه‌ای میسر نبود. بنابراین جهانی‌شدن به طور همزمان دو پیامد متعارض به دنبال داشت. این پدیده از یکسو با صدور فرهنگ جهانی باعث به خطر افتادن ارزش‌ها، آداب و رسوم و فرهنگ‌های ملی شد و از دیگر سو با تشدید تفاوت‌های فرهنگی در درون مرزهای ملی باعث تشدید هویت‌های خرد و قومی، به ایجاد تنش در مرزهای ملی دامن می‌زد. جامعه ایران با توجه به ماهیت متکثر آن از نظر قومی و زبانهای مختلف از جمله کشورهایی است که با چالش‌های جدی این حوزره روبروست. اگر چه در طول تاریخ علی رغم تنوع قومی و فرهنگی، ایران ماهیتی فراقومی داشته و به‌عنوان یک ماهیت فرافرهنگی و فراقومی، این تکثر را مدیریت کرده است؛ به طوری که تا قبل از تشکیل حکومت پهلوی در ایران، مساله‌ای به‌عنوان مسئله قومی اصولا وجود نداشته است. اما بعد از روی کارآمدن حکومت پهلوی و اتخاذ سیاست یکسان سازی، به‌مرور شاهد بروز برخی تعارش‌ها و مقاومت‌های قومی در ایران هستیم. تشکیل فرقه دموکرات در آذربایجان و کردستان در سالهای ۱۳۲۴، ظهور شیخ خزعل در خوزستان، ناآرامی مختلف در بلوچستان، خوزستان، ترکمن صحرا و برخی گرایشهای واگرایانه در دوره‌های مختلف نشان می‌دهد که هویت قومی در ایران از اهمیت بالایی برخوردار است. از دیگر سو باید خاطر نشان کرد هویت ملی و قومی الزما با یکدیگر تعارض ندارند و حتی این دو مولفه اصلی هویتی می‌توانند ضمن همساز بوده و مقوم یکدیگر باشند (رجوع شود به: جعفرزاده‌پور و حیدری، ۱۳۹۳؛ فکوهی، ۱۳۹۱؛ قاسمی، خورشیدی و حیدری، ۱۳۹۰).

سینما از جمله رسانه‌هایی است که به دلیل برخورداری از عنصر تصویر، توان بازآفرینی جنبه‌های متفاوت هویت ملی و ایرانی را داراست و می‌تواند به شکل‌دهی افکار و آرای نسل‌های جوان کمک کند. سینما به منزله صنعت سینما که به دومین قرن موجودیت خود گذاشته است، در ابتدا به‌عنوان یک پدیده نوظهور و تازه، وسیله‌ای بود برای سرگرمی طبقه کارگر و به همین خاطر مجبور بود با سایر تفریحات سرگرم‌کننده، از سیرک گرفته تا تئاتر واریته و نمایش‌های مردم‌پسند به رقابت بپردازد. در عین حال که بسیاری از فن‌آوری‌های سینما مانند دوربین فیلم‌برداری، وسایل ضبط صدا و تدوین و غیره نه تنها جنبه‌های مکانیکی یا فیزیکی دارند، بلکه به کمک مکانیسم‌های سازمانی مانند هنرپیشه‌ها و الگوهای روایتی، فکری ر انتقال می‌دهند؛ اما یک فیلم قبل از آن‌که مفهومی از آن سرچشمه گیرد باید ابتدا تهیه شود، درباره‌اش تبلیغ گردد و در برابر مخاطب خود به نمایش گذاشته شود (موران، ۱۳۸۷). بررسی سینما به‌عنوان یک رسانه، صنعت و هنر در علوم انسانی فارغ از پرداختن به جنبه‌های

زیبایی‌شناسی آن، وارد دیگر جنبه‌ها اعم از اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و غیره شده است. براساس نظر جاروی برای نفوذ به لایه‌های درونی یک جامعه به غیر از تحقیقات میدانی هیچ چیز به اندازهٔ بررسی و تحلیل فیلم‌هایی که در آن جامعه تولید و نمایش داده می‌شود ارزشمند نیست (جاروی، ۱۹۹۹ :۴۵). دووینو هم معتقد است که سینما با زمینهٔ اجتماعی‌اش رابطهٔ تنگاتنگی دارد و از این‌رو می‌تواند شاخصی برای سنجش وضعیت فرهنگی و اجتماعی باشد (دووینو، ۱۳۹۶ :۲۵). بنابراین سینما این قابلیت را دارد که میانجی فهم ما از جامعه و تحولات آن باشد و به‌عنوان یک عنصر عمیق فرهنگی - اجتماعی می‌تواند ما را به عمق لایه‌های حیات اجتماعی‌مان ببرد و درکی نسبتاً عمیقی از وضعیت گروه‌های بازتاب داده شده و شرایط اجتماعی معاصر در جامعه به دست دهد (راودراد و فرشباف، ۱۳۸۷ :۴).

از سوی دیگر همانطور که گفته شد فیلم‌های سینمایی فراورده‌های اذهان منفرد و مستقل از جامعه نیستند؛ آنها ساخت‌های ذهنی میان‌فردی جامعه خود هستند که دریافت‌های فرهنگی آن جامعه را منعکس می‌کنند. آنها بازتاب‌دهنده نگرش‌ها، عواطف، عقاید و آموزه‌های ایدئولوژیک، آرزوها، آرمان‌ها و رؤیاها و همچنین ترس‌ها، نگرانی‌ها و کابوس‌ها و حتی عقده‌ها و سرخوردگی‌های گروه‌های اجتماعی یک اجتماع خاص است؛ همان گروه یا اجتماعی که هنرمند خود را با آن هم‌ذات پنداشته است. جامعه ایران از نظر فرهنگی، جامعه‌ای متکثر بوده و از اقوام، مذاهب و خرده فرهنگ‌های مختلف تشکیل شده است. هر یک از این اقوام در ساخت فرهنگ ملی نقش داشته و سهیم هستند. اگرچه همبستگی و هویت ملی در ایران امری تاریخی و کهن است، ولی در دوره‌هایی از تاریخ معاصر شاهد بروز تنش‌ها و تنازعات قومی در کشور هستیم. این تنوع و تکثر اگرچه موهبتی الهی و فرصتی برای بازنمایی غنای فرهنگی است؛ ولی مانند چاقوی دو لبه‌ای است که اگر شناخت درستی از مختصات آن نداشته و به درستی مدیریت نشود می‌تواند امنیت و وحدت ملی را به چالش بکشد. در واقع ارائه تعریفی فراگیر و همه شمول از هویت ملی و حل چالش‌های آن با ابعاد هویت قومی و همساز و هم‌افزا کردن این دو مولفه هویتی می‌تواند انسجام و همبستگی ملی را افزایش داده و وحدت ملی را تضمین نماید. این پژوهش در نظر دارد تا نسبتی که بین هویت ملی و قومی در فیلم‌های سینمایی بعد از پیروزی انقلاب اسلامی بازنمایی شده است را تحلیل نماید. اینکه فیلم‌های سینمایی چه تعریفی از هویت ملی و هویت قومی در دوره‌های مختلف برساخت کرده و بازنمایی کرده‌اند و این تعریف از هویت ملی و قومی چه نسبتی با وحدت و همبستگی ملی دارد؟ آیا در راستای وحدت ملی و انسجام ملی عمل کرده است یا در راستای افزایش واگرایی و شکاف قومی بوده است؟ اگر فعالیت‌هایی ناخواسته منجر به بروز تنش شده است احتمالا می‌تواند در آینده نیز چنین اتفاقی بیفتد؛ لذا شناخت این حساسیت‌ها می‌تواند به مدیریت کارآمد ارتباط بین قومی در کشور کمک کند.

۲–۱. اهداف پژوهش

هدف اصلی

- نسبت هویت ملی و قومی (تضاد و تعارض یا همگرایی و همسازی) در فیلم‌های سینمایی بعد از پیروزی انقلاب اسلامی
- شناسایی اشتراکات و افتراقات فرهنگی و هویتی در فیلم‌های سینمایی بعد از پیروزی انقلاب اسلامی

اهداف فرعی

- رابطه بازنمایی شده از رابطه زبان رسمی و زبان‌های قومی و محلی در فیلم‌های سینمایی بعد از پیروزی انقلاب اسلامی
- رابطه بازنمایی شده از رابطه آداب و رسوم ملی و محلی در فیلم‌های سینمایی بعد از پیروزی انقلاب اسلامی
- رابطه بازنمایی شده از رابطه تاریخ ملی و روایت تاریخی ملی و تاریخ محلی و روایت تاریخی قومی در فیلم‌های سینمایی بعد از پیروزی انقلاب اسلامی
- رابطه بازنمایی شده از رابطه ادبیات ملی و ادبیات محلی در فیلم‌های سینمایی بعد از پیروزی انقلاب اسلامی

۳–۱. اهمیت و ضرورت انجام پژوهش

ایران کشوری کثیرالقوم است و از اقوام مختلفی تشکیل شده است. هر یک از این اقوام در برهه های مختلف تاریخی در شکل گیری و قوام ایران و بنیان نهادن ایران امروز نقش آفرینی کرده و خشتی بر بنای هویت ایرانی گذاشته‌اند. این تنوع اگر چه ذاتا امری مثبت و نشان دهنده غنای فرهنگی و اجتماعی دارد ولی بعضا این مسئله باعث بروز اختلال در نظام اجتماعی می‌شود. سینما می‌تواند نقش مهمی در برقراری انسجام ملی و اجتماعی در ایران داشته باشد و از بروز اختلال در نظام هویتی جامعه جلوگیری کند؛ چرا که این اختلال زمانی رخ می‌دهد که اعضای گروه‌های قومی مختلف نسبت به نحوه بازنمایی خود معترض شده و آن را مغایر با ارزش‌های قومی خود بدانند. لذا شناخت حساسیتهای جامعه و اقوام ایرانی و در عین تعریف عوامل انسجام بخش برای تقویت پیوند این گروه‌ها و انعکاس آن در سینما می‌تواند به بقای جامعه و ایجاد همبستگی در جامعه کمک کرد.

سینما خود یکی از ابزارهایی است که می‌تواند نقش بسیار پررنگی در تقویت هویت ملی و افزایش همبستگی اجتماعی داشته باشد. هویت ملی، اساسی‌ترین مؤلفهٔ انسجام اجتماعی، در نیم قرن اخیر توجه اندیشمندان حوزهٔ جامعه‌شناسی را جلب کرده است. از دیدگاه جامعه شناختی، هویت ملی یکی از مهم‌ترین ابعاد هویت اجتماعی است. هویت ملی احساس و ادراک عضویت فرد در گروه ملی و نوعی احساس تعهد و تعلق نسبت به مجموعه‌ای از مشترکات ملی جامعه است که موجب وحدت و انسجام می‌شود (حاجی خیاط، ۱۳۸۲). با شروع فرایند جهانی‌شدن و گسترش فناوری ارتباطات، منابع هویت جدیدی ظهور کردند که باعث تزلزل جایگاه هویت ملی شدند (میرمحمدی، ۱۳۸۳). سرعت بالای تغییرات در جوامع در حال توسعه و مشکلات ناشی از آن به همراه ظهور منابع هویت‌ساز جدید باعث تعارض ارزشی، احساس محرومیت نسبی، نارضایتی اجتماعی و در نهایت تضعیف گرایش به هویت ملی می‌شود. در پاسخ به این تغییرات گروهی از سینماگران ایرانی که به «موج نو» معروف شده‌اند، بیان هویت ملی را از دغدغه‌های مشترک خود قرار دادند و تلاش کردند که در فیلم‌های‌شان دیدگاه انتقادی داشته باشند (معقومی، شیخ‌مهدی و قبادی، ۱۳۹۱) و تلاش نمایند درک خود از هویت ملی در قالب سینما و از طریق دریچه دوربین به تصویر بکشند. از یاد نبریم که بعضا در گذشته برخی از سینماگران به صورت آگاهانه یا ناآگاهانه به تحقیر فرهنگ‌های محلی اقدام کرده و ضمن تحقیر هویت قومی، باعث ایجاد حساسیت و تنش در بخش‌هایی از جامعه ایران شده و به تحریک برخی اقوام منجر شده است. شناخت این حساسیت‌ها و کمک به فرایند همسازی بین هویت ملی و قومی در آثار سینمایی می‌تواند باعث تقویت همبستگی ملی گردد و در مقابل ادامه روند فوق می‌تواند به تعارض بیشتر هویت ملی و قومی در پی داشته باشد و به شکاف هویتی در جامعه منجر شود.

آثار هنری این قابلیت را دارند در کنار فراهم کردن اسباب سرگرمی مخاطبان خود، جریان فرهنگی نیز ایجاد کنند یا جریان موجود را امتداد و استمرار دهند. سینمای ایران با قدمت بیش از صد سال می‌تواند نقش اساسی در حفظ، معرفی، تعیین و تقویت هویت ملی مخاطبان ایرانی و حتی جهانی داشته باشد. این ابزار مهم حتی می‌تواند با ارائه شناخت بهتر از گروه‌های مختلف، به تقویت هویت ملی در بین این گروه‌ها کمک کرده و هویت قومی و ملی را در کنار هم رشد داده و به اسنجام بین گروهی در جامعه متنوع ایران کمک کند. در کنار این، سینما می‌تواند از طرف می‌تواند با برجسته کردن اشتراکات و حتی افتراقات فرهنگی به افزایش مدارا و تساهل در جامعه و پذیرش تفاوت‌های فرهنگی، زبانی، دینی و مذهبی در جامعه کند. از دیگر سو پرداختن به چالش‌های احتمالی حوزه هویت ملی و قومی و ارائه آن در قالب فیلم‌های سینمایی می‌تواند توجه و دقت سیاست‌گذاران جامعه را به خود جلب

کرده و سیاستگذار بتواند پیش از بروز چالش برای مدیریت و اتخاذ سیاست‌های مناسب برای حل مشکل احتمالی در این حوزه تصمیم‌گیری نماید.

۱-۴. سئوالات پژوهش

سؤال اصلی

چه رابطه و نسبتی بین هویت ملی و هویت قومی در فیلم‌های سینمایی بعد از انقلاب وجود داشته است و چه روایت‌هایی از این دو هویت ارائه شده است؟ اشتراکات و افتراقات فرهنگی و هویتی بازنمایی شده در سینمایی بعد از انقلاب اسلامی چیست؟ این دو هویت در تضاد و تعارض با یکدیگر تعریف و بازنمایی شده است یا در راستای همگرایی و همسازی با یکدیگر؟ در چهار دهه گذشته در چه دوره‌هایی کدام یک از این دو رویکرد، رویکرد غالب بوده است؟ نتیجه روند موجود باعث همگرا و همسازی بیشتر خواهد شد یا ممکن است به تشدید واگرایی و عمیق‌تر شدن شکاف بیانجامد؟

سؤالات فرعی

با توجه به پرسش‌های فوق مولفه‌ها و ابعاد زیر برای بررسی تضاد و تعارض یا همگرایی و همسازی مورد بررسی خواهد گرفت:

- رابطه زبان رسمی و زبان‌های قومی و محلی چگونه تعریف و بازنمایی شده است؟
- رابطه آداب و رسوم ملی و محلی چگونه تعریف و بازنمایی شده است؟
- رابطه تاریخ ملی و روایت تاریخی ملی و تاریخ محلی و روایت تاریخی قومی چگونه تعریف و بازنمایی شده است؟
- رابطه ادبیات ملی و ادبیات محلی چگونه تعریف و بازنمایی شده است؟

۱-۵. جنبه نوآوری طرح

هویت ملی و قومی در ایران بسیار مهم و با اهمیت است. بعضا مشاهده است که بی‌توجهی و سهل‌انگاری نسبت به حساسیت‌های قومی باعث ایجاد تنش‌های اجتماعی در ایران شده است. برقراری ارتباط بین هویت قومی و ملی و استفاده از این دو فاکتور مهم برای افزایش همبستگی و انسجام اجتماعی بسیار حائز اهمیت است. از طرف دیگر کمتر پژوهشی می توان در کشور یافت که به نسبت هویت ملی و قومی در فیلم‌های سینمایی تولید شده در ایران توجه کرده باشد. اینکه هویت ملی و هویت قومی و نسبت آنها بایکدیگر در فیلم-های سینمایی چگونه روایت شده است و چگونه تعادل بین این

دو مولفه مهم هویتی بر قرار شده است. این پژوهش در نظر دارد تا سینمای ایران در دوره انقلاب اسلامی را از این حیث بررسی و تحلیل کند.

۶-۱. تعریف مفاهیم پژوهش

هویت ملی: هویت ملی به معنای احساس وفاداری به عناصر و نمادهای مشترک در اجتماع ملی و در میان مرزهای تعریف شده سیاسی است. بنابراین میزان تعلق و وفاداری افراد درون یک اجتماع ملی به هر یک از عناصر و نمادهای ملی؛ سرزمین، دین و آیین، آداب و مناسک، تاریخ، زبان و ادبیات، مردم و دولت، شدت احساس هویت ملی افراد آن اجتماع ملی را مشخص می‌سازد.

هویت قومی: هویت قومی بخشی از هویت اجتماعی افراد است که در ارتباط با هویت‌های محله‌ای، منطقه‌ای، نژادی، فرهنگی و جزء آن قرار می‌گیرد. چنانچه هر یک از انسانها خود را به قوم و تباری (خیالی یا واقعی) وابسته می‌دانند. ضرورت این انتساب تا حدی است که اسمیت معتقد است اگر ملت‌ها خود را به یک ریشه قومی واقعی یا خیالی وصل نکنند، فرو می‌پاشند.

بازنمایی: بازنمایی معنا و زبان را به فرهنگ پیوند می‌دهد. بازنمایی «معناسازی از طریق نشانه‌ها و مفاهیم» و «استفاده از یک چیز به جای چیز دیگر با هدف انتقال معنا» است. استوارت هال (۱۹۷۷) معنا را برساخته نظام‌های بازنمایی می‌داند و معتقد است «بازنمایی از خلال توجه به زبان به مثابه رسانهٔ محوری در چرخه فرهنگ شکل می‌گیرد که معانی به وسیلهٔ آن در چرخه فرهنگ، تولید و انتشار می‌یابند» (هال، ۱۹۹۷: ۲۳-۱۹). وی بازنمایی را به همراه تولید، مصرف، هویت و مقررات، بخشی از چرخه فرهنگ می‌داند. بازنمایی فرآیند ذاتی تولید و مبادله معنا بین اجزای یک فرهنگ است و این امر مستلزم به کارگیری زبان، نشانه‌ها و تصاویر برای بازنمایی چیزهاست» (همان، ۲۵).

نشانه‌شناسی: نشانه‌شناسی روشی است برای رسیدن به مضامین و معانی نهفته در متن. نشانه‌شناسی با کنار زدن سطح به عمق می‌نگرد تا معانی پنهان آن را آشکار کند. از نظر نشانه‌شناسی واقعیت مادی را هرگز نمی‌توان بدیهی و مسلم فرض و معنای آن را بر انسان‌ها تحمیل کرد. واقعیت همیشه از طریق یک نظام معنایی خاص ساخته و برای انسان‌ها قابل‌درک می‌شود. این نظام معنایی هرگز بی‌گناه نیست، بلکه همیشه هدف یا علاقه خاصی را به دنبال دارد که نشانه‌شناسی می‌تواند آن را روشن کند. تجربه ما از دنیا هرگز خالی یا بی‌طرفانه نیست و این نظام‌های معنایی هستند که آن‌ها را قابل‌درک می‌کنند (گلزار و زارئی، ۱۳۹۹: ۳۵۸). چیزی به نام تجربه خالص، عریان و عینی درباره دنیای واقعی و عینی وجود ندارد. دنیای عینی وجود دارد، اما قابلیت درک آن به رمزهای معنا یا نظام‌های

علائم، مانند زبان، بستگی دارد. نشانه می‌تواند شامل هر چیزی نظیر کلمات، تصاویر، صداها، بو، مزه، کنش‌ها و اشیا شود لیکن این‌ها هیچ‌یک ذاتاً دربردارنده معنا نیستند و مادامی‌که مبناسازی نشوند، به‌عنوان نشانه شناخته نمی‌شوند. نشانه عبارت است از هر چیزی که به‌عنوان دلالت گر، ارجاع دهنده یا اشاره‌گر، به چیزی غیر از خودش، تلقی شود. دو سوسور نشانه را کلیتی دو قسمی متشکل از دال و مدلول می‌داند که دارای ارتباط دیالکتیکی به نام دلالت هستند. دال یک واسطه است و حتماً به ماده و موضوعی نیاز دارد و جوهر دال همیشه مادی است (صداها، اشیا، تصاویر و تخیلات). مدلول نیز در پس دال قرار دارد و فقط از طریق دال می‌توان به آن دست‌یافت و آن چیزی است که از دال فهم می‌شود (بارت، ۱۳۷۰).

فصل دوم: ادبیات تجربی و نظری پژوهش

مقدمه

پیشینه تجربی و ادبیات نظری پژوهش همچون چراغی است که مسیر محقق را در مسیر پژوهش روشن و راهنمایی می‌کند؛ این بخش شامل سه بخش است. در بخش اول ادبیات تجربی پژوهش، در بخش دوم ادبیات نظری مربوط به بازنمایی و نشانه‌شناسی و مباحث نظری مرتبط با هویت ملی و قومی و در بخش سوم نیز چارچوب نظری پژوهش ارائه شده است.

۱-۲. پیشینه تجربی پژوهش

بررسی نسبت هویت ملی و قومی و نحوه بازنمایی همزمان این مقوله در سینمای ایران کمتر مورد توجه قرار گرفته است. اگرچه در خصوص نحوه توجه به هویت ملی و بازنمایی هویت ملی و بازنمایی هویت قومی در سینما هر یک به صورت مجزا مطالعات چندی انجام شده است. اما به بررسی نسبت هویت ملی و قومی و نحوه بازنمایی این دو عنصر هویتی چندان مورد توجه قرار نگرفته است. در ادامه تلاش شده است بخشی از این مطالعات مرور و نتایج آنها ارائه شود.

اسکندری (۱۳۸۸) در پژوهشی هویت دینی و ایرانی را در سینمای ایران مطاللعه کرده‌اند. نتایج این پژوهش نشان داد که در فیلم‌های سینمایی ایرانی مرتبط با هویت، به مؤلفه‌های هویت دینی بسیار برجسته و عمیق و به مؤلفه‌های هویت ایرانی، بیشتر به صورت تلویحی و پیوسته همراه با هویت دینی، پرداخته شده است. حتی گاهی نشانه‌های کلامی و تصویری، هویت ایرانی را به شیوه منفی بازنمایی کرده‌اند. در رابطه با مخاطب نیز این نتیجه به دست آمده است که نخست، اطلاعات مخاطبان و غیرمخاطبان سینما از مؤلفه های هویت دینی و ایرانی جامع، ولی ناشی از منابع غیرسینمایی است. دوم، اینکه گروه مخاطبان سینما برای هویت دینی تنها به فیلم روز واقعه اشاره کردند و برای هویت ایرانی نیز فیلمی را به یاد نیاوردند. سینمای ایران در زمینه شناساندن هویت دینی تا حدی موفق عمل کرده است، ولی در شناساندن هویت ایرانی مبتنی بر تاریخ طولانی ایران، ناکام مانده است.

معقولی، شیخ مهدی و قبادی (۱۳۹۱) در پژوهشی تلاش کرده‌اند که فیلم‌های بیضایی را از منظر هویت ملی و مولفه‌های مورد تحلیل قرار دهند. محققان مسئلهٔ پژوهش را شناسایی ابعاد و مؤلفه‌های هویت ملی و بحران هویت در آثار منتخب بهرام بیضایی، از فیلم‌سازان شاخص سینمای موج نو، از دیدگاه جامعه‌شناختی عنوان کرده‌اند. لذا تلاش شده است پس از بررسی وضعیت هویت ملی و ابعاد و مؤلفه‌های آن، از دیدگاه جامعه‌شناسی هنر، عناصر تکرارشوندهٔ مرتبط با هویت در سه فیلم رگبار، غریبه‌ومه و چریکه‌تارا را جستجو نمایند. روش پژوهش، روش تحلیل محتوا بوده و از شیوهٔ نقد برون‌نگر

استفاده شده است. در فیلم رگبار، فیلمساز به بعد فرهنگی و سیاسی هویت ملی بیشترین توجه را نشان داده است و ابعاد جغرافیایی، تاریخی، و اجتماعی در درجات بعدی اهمیت قرار گرفته‌اند. فیلمساز نارضایتی خود را از سیستم سیاسی کشور و قدرت حاکمهٔ وقت اعلام کرده اما دلبستگی خود به فرهنگ، اجتماع، و جغرافیا را نیز به نمایش گذاشته است. در فیلم غریبه و مه، فیلمساز هیچگونه توجهی به هویت ملی و سیاسی نشان نداده است و تنها هویت اجتماعی و تاریخی برای او اهمیت دارد. در این فیلم، فیلم‌ساز به هویت تاریخی دیدگاهی انتقادی پیدا کرده است و دغدغهٔ جستوجوی هویت اجتماعی به شدت در فیلم مشاهده می‌شود. در فیلم چریکه تارا به هویت ملی در همهٔ ابعاد- به جز بعد سیاسی -پرداخته شده است. در این فیلم، دلبستگی به هویت تاریخی بیش از گذشته وجود دارد و به همان اندازه به هویت فرهنگی و جغرافیایی توجه شده است. در یک نتیجه‌گیری کلی، به‌نظر می‌رسد که فیلم‌ساز بعد از اولین اعتراضاتش به هویت سیاسی تحمیلی در فیلمِ رگبار تصمیم گرفته به سیستم حاکمه بی اعتنایی کند و ضرورت را در شناساندن هویت فرهنگی به مخاطبِ خویش و تشویق او به جستجوی هویت تاریخی دیده است. فیلم‌ساز علت بحران در بقیهٔ ابعاد هویت را ناشی از ناآگاهی جامعه از هویت تاریخی و فرهنگی خود دانسته است. او در فیلم‌هایش خودآگاهی، تعلق خاطر، و پایبندی به ارزش‌ها، باورها، نمادها و اسطوره‌های ملی و آگاهی از جغرافیای ایران و میراث فرهنگی را امری ضروری و نجات دهنده توصیف کرده است. نتایج نشان داد که فیلم‌ساز کشف هویت تاریخی و گذشتهٔ فرهنگی را بر تمامی ابعاد دیگر هویت ملی، یعنی ابعاد سیاسی و جغرافیایی، ارجح می‌داند. انسان آرمانی از نظر فیلم‌ساز انسانی است با هویتِ مدرن که از راهکارهای خردمندانهٔ سنت استفاده می‌کند.

مرشدی‌زاد، کشاورز شکری و زمانی (۱۳۹۱) در بازنمایی هویت دینی در سینمای پس از انقلاب اسلامی تلاش کرده است با در نظر گرفتن سه مولفه اساسی (خدا, فرد دین‌دار و دین‌داری) و با توجه به نظریه هویت و نظریه بازتابندگی آنتونی گیدنز، چگونگی بازنمایی هویت دینی در سینمای پس از انقلاب را بررسی نماید. روش تحقیق نیز مبتنی بر تحلیل محتوای کیفی است و جامعه آماری، کلیه فیلم های سینمایی پس از انقلاب است که تأکیدی مستقیم یا غیرمستقیم به مولفه‌های هویت دینی داشته اند که تعداد ۲۰ فیلم به‌عنوان نمونه و در مصاحبه با صاحب نظران سینمایی و به صورت هدفمند و غیرتصادفی استخراج شده است. نتایج به دست آمده حاکی از حضور قطعی مولفه‌های هویت دینی در سینمای ایران است که در طول سه دهه پس از انقلاب از قالب سنتی به قالب بازتابنده منتقل شده است و این نتایج با تغییرهای اجتماعی و سیاسی سال‌های پس از انقلاب همخوانی دارد.

جواهری، سراج زاده و رحیمیان (۱۳۹۵) در تحلیل بازنمایی هویت ایرانی در سینمای یک دهه اخیر، شناخت مسأله اجتماعی مناسبات ابعاد هویتی و نحوه ترکیب و حضور آنها در سازه هویت ایرانی

و پی‌بردن به نحوه برساخت این ترکیب در ایران امروز، رادغدغه کلی این تحقیق عنوان کرده‌اند. بر این اساس، این تحقیق با هدف تحلیل نحوه بازنمایی مناسبات ابعاد هویت ایرانی در فیلم‌های «جدایی نادر از سیمین» و «یه حبه قند» به انجام رسید. در این تحقیق از فیلم‌ها به‌عنوان میانجی فهم جامعه استفاده شده است. این در واقع رویکردی جامعه‌شناختی به تحلیل سینما (رویکرد بازنماییِ بازتابی) است که بر این باور است که می‌توان با تحلیل فیلم‌های سینمایی به اطلاعاتی درمورد جامعه‌ای که فیلم تصویر می‌کند پی‌برد. موردهای تحقیق حاضر درچارچوب نمونه‌گیری معیار محور و روش نمونه‌گیری برای دستیابی به نمایایی و تطبیق‌پذیری، بر اساس راهبرد «شدت» انتخاب شده‌اند. در این پژوهش، از رویکردهای نظری مختلف درمورد ماهیت اجتماعی، برساختی و ترکیبی هویت و آرای اندیشمندان درباره هویت ایرانی و نظریه‌های رودخانه هویت (فرهنگ رجایی)، سه فرهنگ (عبدالکریم سروش) و هویت چهل‌تکه (داریوش شایگان)، برای ایجاد حساسیت مفهومی استفاده شد. برای تحلیل بازنمایی‌های صورت گرفته در موردهای تحقیق، از رویکرد کلی روش نشانه‌شناسی به‌ویژه گرایش سوسوری و برای تدقیق این رویکرد کلی نیز از سطح نشانه‌شناسی روش نشانه شناسی گفتمانی استفاده شده است. شناخت بُعدپذیری پایدار هویت ایرانی و بازشناسی نشانگرهای ابعاد هویتی ایرانیّت، اسلامیّت و مدرنیّت و همچنین شناخت بازنمایی الگوهای متعدد پیوندی میان ابعاد هویتی، بازنمایی متفاوت از ابعاد هویتی مسلّط ، بازنمایی متفاوت از تداخل ابعاد هویتی و بازنمایی‌های متفاوت از همزیستی یا تعارض میان ابعاد هویتی در فیلم‌های انتخابی از نتایج تحلیل نشانه‌شناختی موردهای تحقیق است.

هاشمی‌زاده، دلاور، مظفری (۱۳۹۶) در پژوهشی با عنوان هویت ایرانی و سینما؛ بازنمایی هویت ایرانی در فیلم «مادر»، تلاش کرده‌اند مؤلفه های هویت ملی (هویت ایرانی) را که در فیلم «مادر» علی حاتمی به‌صورت نشانه‌های گوناگونی بازنمایی شده است، شناسایی و کشف کنند. برای این منظور از روش تحلیل نشانه‌شناختی استفاده شده است. نتیجه این تحقیق نشان می‌دهد که در فیلم «مادر» مضامین و شاخص‌های سیاسی، اجتماعی، تاریخی و زبانیِ هویت ملی، از طریق رمزگان‌های اجتماعی، فنی و ایدئولوژیکی بازنمایی شده است. سه سبک نشانه‌شناختی مهم که در رمزگان‌های تحلیل شده این فیلم وجود دارد. این فیلم سه سطح توصیف رمزگانی یا نشانه‌شناختی مرتبط با هویت ملی را داراست. اول اینکه مادر در این فیلم القا کننده مادر است. فیلم مام مادر را در قالب یک شخصیت موثر کلیدی بازنمایی کرده است و سایر شخصیت‌های این فیلم هر کدام گروه یا قشری از جامعه ایرانی را نمایندگی می‌کنند. دوم اینکه با هم بودن و زندگی جمعی سبک رمزگانی مهمی است که حاتمی در این فیلم آن را با استفاده از عناصر تکنیکی، محتوایی و اجتماعی حاکم بر فضای فیلم بازنمایی کرده

است. سوم اینکه بازگشت به اصالت و ادبیات اصیل ایرانی سبک دیگری است که در پرداخت دیالوگ‌ها و استفاده از موسیقی به دنبال بازنمایی آن بوده است.

اسفندیاری، پیراوی، حسینی و سناء (۱۳۹۸) در پژوهشی نسبت ماهیت سینما با دین و هویت ملی را بر اساس دیدگاه آوینی مطالعه کرده‌اند. پرسش کلیدی مقاله حاضر این است که اگر سینما «ذات غربی» دارد چگونه آوینی از امکان و ضرورت «تسخیر جوهر» سینما سخن می گوید و بر ضرورت کشف «قابلیت‌های کشف ناشده سینما» تأکید می‌کند؟ نسبت «تکنیک» و «محتوا» در نقد و تحلیل سینمایی نیز یکی دیگر از حوزه‌های بحث‌انگیز در آرای آوینی است که در این مقاله به آن پرداخته شده است. تأکید ایشان بر اولویت و اهمیت «نقد تکنیک» بسیاری از نظریه‌ها و روش‌های تحلیل فیلم معاصر که گرایش به محتوا دارند را نادیده می‌انگارد. در عین حال بسیاری از نقدهای به جا مانده از خود ایشان به شدت درگیر محتوا است. به باور نویسندگان، شناخت آوینی از سینما در طی دوران فعالیت فرهنگی و هنری ایشان پس از انقلاب اسلامی در حال تغییر و تحول بوده است و برخی از تناقض‌ها در آرای ایشان نیز باید در بستر ادوار فکری ایشان تحلیل شود. خوانش انتقادی آرای اندیشمندان تأثیرگذاری چون آوینی، افق‌های تازه‌ای پیش روی نظریه‌پردازان بومی سینما می-گشاید. این پژوهش نظری که با روش توصیفی تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته می‌کوشد برخی از ظرفیت‌های نادیده انگاشته شده آرای آوینی را آشکار ساخته و با نگاهی انتقادی به بیان کاستی‌های آن بپردازد. آنچه در چارچوب‌های تئوریک آوینی مشهود است، نگاه کلی‌نگر او به سینما و متعلقاتش است. در این کلیت، فضای منسجمی به چشم می‌خورد که نقطه قوت اصلی نظریات او است اما این کلی‌نگری منجر به صدور احکام کلی و قطعی در زمینه‌های مختلفی شده است که گاهی دچار تناقض هستند. او تلاش می‌کند نوشته‌های خود را از سطح کلیات نظری به سطح شیوه‌نامه عملی نزدیک کند؛ و برای این منظور از برخی تمهیدات و تکنیک‌های سینمایی نظیر فیلم‌نامه، تدوین و میزانسن برای تبیین تئوری‌های خود بهره می‌گیرد. اما در نهایت در ارائه شیوه‌نامه عملی خود، راهکارهای چندان روشنی را فراروی مخاطب قرار نمی‌دهد.

عادل ژور (۱۳۹۹) در پژوهشی نقش و جایگاه زبان در گویش‌های بومی در سینمای ایران پس از انقلاب را بررسی کرده است. سرزمین ایران نیز اجتماع اقوام مختلف با زبان و گویش‌های متفاوت است. استوارت هال در ذیل نظریه بازنمایی خود معتقد است که معنا از طریق فرهنگ و توسط زبان برساخته می‌شود. به عقیده وی «بازنمایی» استفاده از زبان برای بیان چیزهای معناداری درباره جهان پیرامون، ما می‌باشد و زبان ابزاری است که ما با استفاده از آن می‌توانیم معنا بسازیم. از طریق زبان است که می‌توان این معانی را به سایر افراد جامعه انتقال داد و با آنها مبادله کرد. اینکه گفت‌وگویی بین افراد در

می‌گیرد و از طریق آن به فهم مشترکی درباب تفسیر جهان خود می‌رسند، فقط با زبان ممکن است؛ چرا که زبان در اینجا، مانند نظام بازنمایی عمل می‌کند. از طریق زبان است که ما از نشانه‌ها، نمادهای تصویری و متنی و صوتی استفاده می‌کنیم. زبان یکی از رسانه‌هایی است که از طریق آن افکار، احساسات و ایده‌های ما در فرهنگ منعکس می‌شود. سینما نیز به مثابه یک رسانه، یک نظام بازنمایی است که مانند زبان عمل می‌کند و فکر و احساس و ایده‌ای را که می‌خواهیم بگوییم از طریق سینما منتقل می‌کنیم. بنابراین سینما نیز شکل خاصی از بازنمایی جهان است که از منطق زبانی تبعیت می‌کند. فیلم‌های سینمایی می‌توانند به بازنمایی، برساخت واقعیت و شاخصه‌های هویتی اجتماعی مانند طبقه، جنسیت و قومیت مبادرت ورزند. سینمای بومی نیز به تصویر کشیدن جنبه‌های مختلف زندگی از جمله آیین‌ها، آداب و رسوم، زبان و گویش‌های متفاوت در جغرافیایی وابسته به داستان و رویدادهای بومی می‌باشد که البته از زبان و قواعد کلی سینمایی نیز پیروی می‌کند اما قومیت و بومی بودن مظروفی است که می‌تواند در درون این ظرف به تصویر کشیده شده و روایت شود. زبان‌ها و گویش‌های مختلف اقوام ایرانی نیز در سینمای بومی می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد که سینماگران ایرانی گاه از ظرفیت‌ها و قابلیت‌های این زبان‌ها در فیلم‌های خود بهره می‌برند و گاهی نیز از زبان رسمی استفاده می-کنند. بدین منظور فیلم‌های داستانی سینمای پس از انقلاب که از زبان و گویش‌های بومی بهره گرفته‌اند، مورد بررسی قرار می‌گیرند.

برخورداری، سراج‌زاده و کاظمی‌پور (۱۳۹۹) در مقاله بازنمایی ابعاد دینداری طبقات اجتماعی در سینمای پس از انقلاب ایران تلاش کرده‌اند نحوهٔ بازنمایی ابعاد مختلف دینداری طبقات اجتماعی در سینمای پس از انقلاب ایران را بررسی نمایند. ابعاد دینداری مورد نظر در پژوهش فعلی از مدل دینداری گلاک و استارک استخراج شده‌اند و همچنین دلالت مورد نظر از طبقهٔ مبتنی بر نظریهٔ تمایز بوردیو است. در نهایت دو سطح نظری مذکور در بستر رویکرد برساخت‌گرایی هال در باب بازنمایی، تحلیل شده‌اند. از میان ده‌ها فیلم سینمایی پس از انقلاب ایران، برای هر دهه دو فیلم که از لحاظ نظری قرابت بیشتری با معیارهای پژوهش داشتند، انتخاب و به روش نشانه‌شناسی انتقادی جان فیسک و در سه سطح واقعیت، بازنمایی و ایدئولوژی بررسی شده‌اند. در نهایت نحوهٔ ترکیب و به انسجام رسیدن دو سطح اول در سطح آخر یعنی ایدئولوژی نشان داده شده است. با استفاده از مطالعهٔ نشانه‌شناختی فیلم‌ها، رمزگان‌های مربوط به ابعاد دینداری هر طبقه در هریک از دهه‌های بعد از انقلاب نشان داده شد. همچنین نشانه‌شناسی انتقادی فیلم‌ها حاکی از آن بود که بازنمایی ابعاد پنج‌گانهٔ دینداری هریک از طبقات اجتماعی، متأثر از گفتمان‌های حاکم بر هر دهه، تغییرات مشخص و قابل‌توجهی داشته است. از جملهٔ این تغییرات می‌توان به کاهش چشمگیر ابعاد دینداری طبقهٔ فرودست، از جمله بعد عاطفی در

مقایسه با دهۀ شصت، ثبات نسبی ابعاد دینداری طبقۀ متوسط از دهۀ هفتاد به بعد و همچنین پررنگ‌ترشدن بعد مناسکی دینداری طبقۀ مرفه در دهۀ اخیر اشاره کرد که چنین تغییرات و نوساناتی در نظام بازنمایی سینما متأثر از تغییرات گفتمان‌های حاکم بر هر دهه بوده است.

طاهری نوری (۱۴۰۰) در پژوهشی تلاش کرده است مضمون هویت گمشده و روند بازیافت آن در فیلم نامه‌های کلاغ و وقت دیگر شاید اثر بهرام بیضایی بر مبنای نظریه هویت اجتماعی هنری تاجفل و جان ترنر را تحلیل و بررسی نماید. از نظر محقق بهرام بیضایی در فیلم‌های خود از انسان‌هایی حرف می‌زند که گذشته و هویت خود را گم کرده‌اند. دغدغه اصلی شخصیت‌های او یافتن پاسخ برای پرسش، من کی هستم است. او به صورت سینمایی، خود فراموش شده انسان را در درون موضوع تاریخی پذیرفته شده و رسمی، داستان‌پردازی می‌کند. در آثارش امور انسانی نمود بیشتری دارد و شخصیت هایش با تعابیر متعددی از تاریخ دست به گریبان هستند. نتایج نشان داد که بهرام بیضایی هم چون فیلم‌های دیگرش در این دو فیلم نیز کشف هویت تاریخی و گذشته فرهنگی را بر تمامی ابعاد هویت ملی ترجیح داده است. مردمان جامعه‌ای که این فیلم‌ساز در فیلم‌هایش تصویر سازی می‌کند نسبت به هم غریبه‌اند و به دنبال هویت و اصالت خود می‌گردند.

همچنین بررسی پیشنیه تجربی نشان داد که در کنار هویت ملی و هویت دینی، توجه به قومیت در پژوهش‌های مرتبط با سینما نیز قابل توجه است. زانیار (۱۳۹۷) در مطالعه‌ای تلاش کرده است بازنمایی فرهنگ و زبان کردی در سینمای ایران را بررسی کند. محقق معتقد است استان کردستان در غرب ایران و در یک اقلیم کوهستانی قرار دارد که علی‌رغم اختلاف‌ها در شیوه آداب‌ورسوم ساکنین‌شان، دارای یک فرهنگ مشترک هستند. به‌گونه‌ای که می‌توان برایشان یک هویت قومی مشترک در نظر گرفت و به مطالعه نحوه زندگی و بازنمایی فرهنگ آن‌ها پرداخت. مطالعه نحوه بازنمایی فرهنگ و جغرافیای کردستان در آثار سینماگران، از یک‌سو به شناخت بهتر فرهنگ کردستان کمک می‌کند. در این پژوهش رابطه موجود بین فرهنگ خطه کردستان و فضای فیلم‌های ذکرشده، از منظر جامعه‌شناسانی و روانکاوی موردبررسی قرار می‌گیرد که شامل میزان بازنمایی مؤلفه‌های شاخص فرهنگی کرد در نمونه‌های سینمایی، تبعات جنگ بر مؤلفه‌های فرهنگی ملت کرد و میزان بازنمایی آن، شناخت ظرفیت‌های پنهان فرهنگ کرد است.

قیصی‌زاده (۱۳۹۷) در پژوهشی تلاش کرده است بازنمایی جغرافیای فرهنگی بوشهر در سینمای ایران را با رویکردی انتقادی بررسی نماید. در این پژوهش در پی دلایل این وارونگی بازنمایانه از فرهنگ بوشهر بوده است. براساس نظریه های جغرافیای فرهنگی و بازنمایی در سینما و رسانه این موضوع مورد بررسی قرار گرفته است و این نتیجه حاصل شده که چند عامل باعث ایجاد این عدم صحیح بازنمایی

می باشد. اولین دلیل وجود گفتمان غالب پنهان است که به‌عنوان گفتمان حاکم و مرکزی با توجه به رابطه اش با قدرت و ثروت، اجازه بازنمایی صحیح و واقع گرایانه از فرهنگ های پیرامونی را در رسانه نمی دهد تا قدرت و ثروت اش در خطر نیافتد و نفع سودجویانه خود را در این مهم می بیند. دومین عامل بینش غیرکارشناسانه و غیراستاندارد فیلمسازان و تهیه کنندگان نسبت به مقوله پژوهش در مراحل پیش تولید و تولید فیلم می باشد. سومین مسئله گیشه فروش فیلم می باشد که باعث دخل و تصرف خیال پردازانه نه در داستان فیلم، بلکه در واقعیت فرهنگی موجود آن جغرافیاست تا بتواند با کلیشه سازی در پی سودجویی بیشتر خود در گیشه برآید.

غلامی استاد (۱۳۹۵) در پژوهشی بازنمایی هویت کردی (کوردایه‌تی) در فیلم‌های کردی را بررسی کرده است. وی معتقد است سینمای کُردی که ورای مرز سیاسی مشخصی است و سینمایی بدون دولت است از دو جهت حائز اهمیت است: یکی اینکه محدود به مرز سیاسی خاصی نیست و دوم اینکه با بازنمایی کُردها که یک گروه فرودست هستند، در مقابل نوعی بازنمایی قرار می‌گیرد که گروه‌های مسلط درباره کُردها عرضه می‌کنند. نوع اول بازنمایی توسط کارگردانان کُردی عرضه می‌شود که در تبعید هستند و یا در کردستان (مناطق کُردشنین) زندگی می‌کنند، گرچه اولین فیلم سینمای کُردی را فیلم زاره (۱۹۲۶) ساخته کارگردان ارمنی، هامو باکنازاریان، اولین فیلم سینمای کُردی معرفی شده است ولی هدف اصلی این تحقیق و تعریف فیلم کُردی در اینجا سبب خط خوردن چنین فیلم‌هایی از فهرست فیلم‌های کُردی می‌شود. در این تحقیق بازنمایی خود توسط کُردها به‌عنوان گروهی فرودست هدف اصلی است و فیلم کُردی نیز به تبع همین تعریف، شامل فیلم‌هایی است که توسط کارگردانان کُرد درمورد کُرد بودن ساخته می‌شود. مفهوم کوردایه‌تی هم که در عنوان اصلی تحقیق به آن اشاره شده است دال بر معنای کُرد بودن از دیدگاه یک کُرد است. سه فیلم لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند، در مقابل چشمانت و سرزمین فلفل شیرین من که به ترتیب از سه کارگردان از کردستان ایران، کردستان ترکیه و کارگردان در تبعید کردستان عراق هستند. در سه فیلمی که بررسی شد کوردایه‌تی تلاش برای برای بقا، فرودست بودن و حاشیه‌نشینی فیزیکی و اجتماعی، مظلومیت، سازشکاری، بی‌پناهی، انس با جنگ و سلاح به طور ناخواسته و در عین حال صلح دوستی، غریبانده شده بوسیله مرز اشغالگران و جستجوی هویت در حال تکه تکه شدن بوسیله مرز سیاسی، آوارگی و بی‌خانمانی و همزیستی با ویرانی و دست و پنجه نرم کردن با موانع داخلی یا خارجی تعریف شده است. اگرچه تفاوت‌هایی نیز در نحوه بازنمایی کوردایه‌تی در هر کدام از فیلم‌ها دیده شد. مثلا در میانه بودگی بسته به محل زندگی کارگردان در هر فیلمی شدت متفاوتی دارد و انفعال یا مقاومت در برابر تهاجم- از هر نوعی- در هر کدام از فیلم‌ها به نوعی در کنار هم ظاهر می‌شوند.

کسایی (۱۳۹۰) در پژوهشی با عنوان تحلیل گفتمان انتقادی گفتمان قومی در فیلمهای دهه ۶۰ و ۷۰ سینمای ایران تلاش کرده است گفتمان قومی در فیلم‌های سینمایی داستانی تولید شده در دهه ۶۰ و ۷۰ سینمای ایران را بررسی کند. سوال اصلی تحقیق این است که «قدرت در ارتباط با هویت‌های فرهنگی قومی چگونه در فیلمهای سینمایی این دو دهه جریان یافته است؟» و فرضیه اصلی که برای پاسخ به این سوال مطرح شد این بود که «قدرت پنهان در گفتمان سیاسی نسبت به هویت‌های قومی توسط مکانیزم‌های گفتمانی برجسته‌سازی و به حاشیه‌رانی در راستای دو الگوی همسان‌سازی و تکثرگرایی جریان یافته است.» در این پژوهش از چهارچوب نظری و روش تحلیل گفتمان فرکلاف استفاده شده است؛ بدین منظور نمونه ای از فیلم‌های سینمایی به نمایش درآمده در دو دهه ۶۰ و ۷۰ که کاراکترهای متعلق به هویت‌های قومی مختلف ایرانی (ترک ، لُر، کُرد، عرب، بلوچ، ترکمن) در آنها نقش محوری داشته‌اند، توسط روش نشانه‌شناسی بررسی شدند، ویژگی‌های گفتمان شکل گرفته حول محور هویت‌های قومی در این فیلم‌ها و عناصر و صورت‌بندی‌های گفتمانی موجود در آن و نظام معنایی منتسب به آنان از خلال این بازنمایی در هر دوره بدست آمد و یافته‌های فوق در سایه زمینه گسترده اجتماعی نهادی ساخت فیلم‌ها بررسی شدند. با توجه به استخراج عناصر گفتمان رسمی از درون این گفتمان اینت نتیجه حاصل شد که چگونه هویت قومی و ملی توسط مکانیزم‌های گفتمانی برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی به شکلی گفتمانی در متون رسانه‌ای برساخته می‌شوند و از خلال این بازنمایی رسانه‌ای گفتمان قومی‌ای را شکل می‌دهد که تلفیق تازه‌ای از کثرت‌گرایی قومی و همسان‌سازی ملی است.

لطفی (۱۳۹۷) در پژوهش خود با عنوان بازنمایی فرهنگ و زبان کردی در سینمای ایران کوشش کرده است تا نحوه بازنمایی قوم کرد رد سینمای ایران را رمزگشایی کند. وی معتقد است مطالعه نحوه بازنمایی فرهنگ و جغرافیای کردستان در آثار سینماگران، از یک‌سو به شناخت بهتر فرهنگ کردستان کمک می‌کند، از سوی دیگر به شناخت بهتر فیلم‌های فیلم‌سازان کرد و همچنین به شناخت رابطه ویژگی‌های فرهنگی و جغرافیایی یک قوم با ویژگی‌های هنری سینما. نتایج نشان داد که میزان بازنمایی مؤلفه‌های شاخص فرهنگی کرد در نمونه‌های سینمایی، تبعات جنگ بر مؤلفه‌های فرهنگی قوم کرد و میزان بازنمایی آن، شناخت ظرفیت‌های پنهان فرهنگ کرد که در سینما مغفول مانده و یا به شکل ابتر پرداخت‌شده است.

میرقائد (۱۴۰۰) در پایان نامه خود سعی کرده است الگویی برای بومی‌سازی ژانرهای سینمایی بر اساس ظرفیت‌های فرهنگی، جغرافیایی و قومی خوزستان (برای سینما و تلویزیون ایران) ارائه نماید. بومی‌سازی ژانرهای سینمایی، ارتباط نظام ژانری با فرهنگ بومی و خصائص متمایز یک جامعه را عیان می‌کند. نظام ژانری الگویی متشکل از عناصر قراردادی، هویتی و صنعتی است که رابطه مخاطب با اثر

هنری را به شکلی پویا کنترل می‌کند. این نظام با استفاده از ظرفیت‌های گوناگون یک جامعه به خلق اسطوره‌هایی می‌پردازد که در جهان مدرن جانشینی برای اسطوره‌های کهن هستند. محقق معتقد است با تشریح عناصر نظام ژانری همچنان که در کشورهای ایتالیا، کره جنوبی، ژاپن و ... شاهد هستیم می‌توان الگوهای ژانری را بر پایه ظرفیت‌های بومی برپا کرد و به‌این‌ترتیب نوعی بومی‌سازی در ژانرها به وجود آورد. در این پژوهش با استفاده از رویکرد توصیفی تحلیلی و به‌کارگیری روش تحلیل محتوا و شمایل‌نگاری مؤلفه‌های فرهنگی، جغرافیایی و قومی خوزستان را بر عناصر نظام ژانری منطبق و حاصل آن را در ۴ ژانر تاریخی، جنایی، اکشن و وحشت تبیین نماید. نتایج نشان داد که ژانرهای موردبحث از منظر بومی‌سازی در خوزستان قابلیت ساخت و پرداخت دارند به‌طوری‌که ویژگی‌های روایی و شمایلی هر کدام از ژانرها در ترکیب با عناصر بومی از همین جنس همخوانی و نظام‌پذیری بالایی دارند. یافته‌ها نشان می‌دهد، عناصر محتوایی ژانر که مستقیماً از مواد و مصالح فرهنگی و اجتماعی جامعه تغذیه می‌کنند از اهمیت بیشتری در بومی‌سازی و اصولاً کلیت نظام ژانری برخوردار هستند. چراکه عمده تغییرات ژانرها در مبدأ و مقصد، ناشی از عناصر محتوایی آنهاست هرچند که عناصر سبکی و قراردادی نیز می‌توانند تا حدودی تغییرپذیرند. ازاین‌رو به نظر می‌رسد عناصر محتوایی مانند تاریخ، اجتماع، فرهنگ، اقوام و ... در خوزستان می‌توانند زمینه‌ها و بسترهای فراوانی جهت تولید فیلم ژانرهایی باشند که نوعی سینمای ملی را نمایندگی کنند. این نکته ازآنجا حائز اهمیت است که به دلیل مسائل فرهنگی و نقش تاریخی خوزستان موضوعات برجسته و محتوای موردنظر جنبه قومی به خود نمی‌گیرند و حامل گزاره‌های ملی هستند.

بررسی مطالعات خارجی نیز نشان داد که هم هویت ملی و هم هویت قومی از مقولات مهم پژوهش‌های مرتبط با سینما است. هر چند بررسی و تحلیل نسبت این دو مقوله کمتر مورد توجه قرار گرفته است. پژوهش‌های این بیشتر از حیث اقلیت بودگی و نوع بازنمایی اقوام مهاجر و مهاجران جوامع غربی و یا به‌عنوان ابزاری برای بازسازی هویت بومی در برابر دولت‌های استعماری به کار برده می‌شد. چاکاراوارتی[۱] (۱۹۸۹) در مقاله‌ای به بررسی اهمیت مفهوم رئالیسم سینمایی برای مسئله هویت ملی در هند پسااستعماری می‌پردازد و ایین سئوال را طرح می‌کند که رئالیسم چگونه در خدمت علت «حقیقت»، حقیقت تجربه هندی بود؟ فیلمسازان با ساختن فیلم‌های «واقع‌گرایانه» چه دستاوردی داشتند؟ وی سعی کرده است انگیزه‌ها و مقاصد پیچیده و اغلب متناقضی که در استفاده از مفهوم رئالیسم در هند پسااستعماری حاکم بود را نشان دهد. نشانه‌ای از عدم قطعیت در تلاش برای

۱. Chakravarty

مکان‌یابی/یکپارچه‌سازی هویت ملی در یک گفتمان رئالیسم. وی معتقد است در جامعه هندی رئالیسم را به‌عنوان بیان و محصول روح عقلانی و علمی غربی تعریف می‌شود؛ اما رئالیسم به سبک خاصی از فیلمسازی هالیوود اشاره دارد. در هند اما رئالیسم نه به معنای کاوش و تحلیل علمی بلکه تأکید بر توهم گرایی، هویت بخشی، حتی دستکاری ایدئولوژیک است. به نظر می رسید که فیلمسازان هندی هر دو مفهوم رئالیسم را قبول دارند، اما این دو با هم ناسازگار هستند. بنابراین، هر زمان که یک فیلم هندی سعی می‌کرد به «واقعیت‌های» وجامعه هند نزدیک شود، با مقاومت روبرو می‌شد و هرگونه احساس هویت ملی، تقسیم‌بندی طبقاتی، طبقاتی و اعتقادی را که هویت‌های فردی در آن شکل می‌گرفت را تهدید می‌کرد.

گوزمان[۱] (۲۰۰۶) در پژوهشی گفتمان‌های هویت لاتینی، پوشش خبری و بحث و گفتگو در باره فیلم در فضای مجازی در فیلم فریدا را تحلیل کرده است. مقایسه گفتمان‌های هویتی منتشر شده توسط تهیه کنندگان فیلم، روزنامه نگاران و مخاطبان لاتین در هنگام بحث درباره فیلم نشان می‌دهد که چگونه جوامع مختلف در مورد معانی هویت قومی برجسته می‌شود. این مطالعه نتیجه‌گیری می‌کند که گفتمان‌های هویت قومی که از طریق فیلم، پوشش خبری و فضای مجازی پخش می‌شوند، مفاهیم هویت قومی لاتین را به‌عنوان یک مقوله جمعیتی پایدار بازنمایی می-کنند.

جرنود[۲] (۲۰۱۳) در پژوهشی با عنوان «حافظه سینما: روایت هویت ملی بزرگسالان سوئدی در پروژه تاریخ شفاهی» تلاش کرده است تفاوت های اجتماعی درون گروه بر اساس طبقه، عضویت در جوامع اجتماعی و ژئوپلیتیک محلی از منظر شهروندان سالخورده ساکن در یک منطقه معدنی فراصنعتی در مرکز سوئد را تحلیل کند. نتایج نشان داد که مطلعین راهبردهای روایی متنوعی از حافظه سینما ارائه دادند که با تفاوت‌های اجتماعی درون‌گروه بر اساس طبقه، عضویت در گروه‌های اجتماعی و ژئوپلیتیک محلی مرتبط بود. مطلعین همچنین دقت می‌کردند که فیلم‌ها و بازیگران سوئدی را به نسبت بازیگران فیلم‌های آمریکایی کم و بیش مساوی و با شور و شوق مشابهی در مقایسه با فیلم‌های آمریکایی ذکر کنند. خاطرات سینمای مطلعین سالخورده به دو صورت برساخته شده است: از یک سو اعتراف به ویژگی‌های فرهنگ سینما از نظر زرق و برق، صداقت و تازگی مرتبط با جریان غالب هالیوود و از سوی دیگر مراقبت برای تثبیت تجربه سینما رفتن. مطلعین فرهنگ سینما رفتن را که نیاز عمیقا احساس شده انسان به تعلق را برآورده می کند، و این تعلق با دولت ملی مرفه سوئد پس از جنگ شناسایی می شود برساخت می‌کردند.

۱. Guzmán

۲. Jernudd

راجو[1] (۲۰۱۴) در کتاب سینمای بنگلادش و هویت ملی نقش سینما در هویت ملی مسلمانان بنگلادش را تحلیل کرده است. از نظر نویسنده در طول قرن بیستم و اوایل قرن بیست و یکم، سینما به‌عنوان یک نهاد فرهنگی محبوب در بنگلادش پذیرفته شد. دوره‌ای که ملیت مدرن و هویت فرهنگی مسلمانان بنگالی از موضوعات مهم جامعه بنگلادش بوده است. این کتاب به تحلیل رابطه سینما و مدرنیته در بنگلادش می‌پردازد و روایتی از روند ناهمواری که ایده «سینمای بنگلادش» را ایجاد کرد، ارائه می دهد. این کتاب همچنین نقش صنعت فیلم «ملی» غیرغربی در آسیا در ساخت ملیت و هویت در تنگناهای استعماری و پسااستعماری را بررسی می‌کند. با تکیه بر ایده سینما به‌عنوان حوزه عمومی و مفهوم پسااستعماری شکل گیری ملت «بنگلادش»، تعاملات بین سینما و مسلمانان طبقه متوسط بنگالی در ماتریس های مختلف اجتماعی و سیاسی تحلیل می‌شود. نویسنده به این چالش می‌پردازد که چگونه درگیری میان گروه‌های اجتماعی مختلف، سینمای بنگلادش را به محلی برای هویت‌های متضاد تبدیل کرد. او ارتباط بین تولید و استقبال از فیلم در بنگلادش و انواع ساختارهای ملی گرایانه هویت مسلمان بنگالی را نشان می دهد.

بلیکلی[2] و همکاران (۲۰۱۷) در پژوهشی به این موضوع پرداخته است که چگونه قرار گرفتن در معرض سکس، الکل و محتوای خشونت آمیز در فیلم های جریان اصلی و فیلم های مربوط به سیاه پوستان، بر رفتار نوجوانان سیاه پوست اثر گذاشته است. در این مطالعه که از داده‌های نظرسنجی آنلاین از ۱۰۰۰ نوجوان سیاه‌پوست و تحلیل محتوای فیلم‌های پرفروش ۲۰۱۴ و فیلم‌های سیاه‌پوست‌محور سال ۲۰۱۴/۲۰۱۳ استفاده شده است. نتایج نشان داد که نوجوانان سیاه‌پوست عمدتاً تحت تأثیر فیلم‌های جریان اصلی قرار ندارند بلکه این فیلم‌های سیاه‌محور است که بر آنها تأثیر می‌گذارد.

کوکولووا[3] (۲۰۱۸) در پژوهشی بازنمایی هویت‌های قومی فرانسوی‌زبانان غرب آفریقا (کشورهای سنگال، مالی و بورکینافاسو) را بررسی کرده است. فیلم‌ها در میان گروه‌های قومی که چشم‌انداز جمعیتی متنوع منطقه را تشکیل می‌دهند، روایت می‌شوند و داستان‌ها و شخصیت‌هایی را به تصویر می‌کشند که این فیلم‌ها را قویاً به شیوه‌های تعلق محلی مرتبط می‌کنند. در حالی که تحقیقات موجود در زمینه مطالعات فیلم آفریقایی بر این موضوع متمرکز است که چگونه فیلم‌های فرانسوی زبان آفریقای غربی هویت‌های پسااستعماری یا ملی را به تصویر می‌کشند، محققان بسیار اندکی هویت‌هایی که با فرهنگ‌های قومی منطقه مرتبط هستند را مورد توجه قرار داده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد که

۱. Raju
۲ Baliki
۳. Kukolova

مولفه‌های محلی تعلق به ویژه آیین‌ها و باورهایی که این هویت‌ها بر آن‌ها تکیه می‌کنند برای بازنمایی در سینماهای کشورهای فرانسوی‌زبان غرب آفریقا اهمیت حیاتی دارند. چارچوب نظری این پژوهش ترکیب آداب، آیین‌ها و باورهای مختلف غرب آفریقا با آثار فلسفی ژیل دلوز درباره سینما است. تعدادی از مفاهیمی که دلوز تعریف می‌کند کمک قابل‌توجهی به درک زمان و هویت در تحلیل فیلم می‌کند و ماهیت تفسیری کار دلوز امکان پر کردن شکاف کاربرد نظریه فیلم در مطالعات سینمایی را فراهم می‌کند. با توجه به هویت‌های محلی در هم تنیده، اتخاذ یک رویکرد متقاطع برای تحلیل بازنمایی هویت در سینماهای آفریقایی فرانسوی اجتناب‌ناپذیر است. این پژوهش اولین مطالعه در خصوص بازنمایی هویت‌های قومی در فیلم های آفریقایی است.

نیارنچی[۱] و همکاران (۲۰۱۹) در پژوهشی به دنبال تبیین ساخت تفاوت قومی و ملی با استفاده از ویژگی های ظاهری و شناسنامه ملی است. از نظر محقق هویت یک ساختار سیال است که برای اهداف مختلف دستکاری می شود. نتایج این مطالعه که بر اساس چارچوب نظریه ازلی گرایی، ابزارگرایی و سازه انگاری ارنست گلنر (۱۹۶۴) و نظریه فیلم ساختارگرای کولشوف (۱۹۲۰) صورت‌بندی شده است نشان داد که اگر چه ملت‌سازی در بین هوتوها با استفاده از ویژگی-های فیزیکی و ابزارگرایی صورت‌بندی می‌شود ولی با توجه به سیال بودن هویت، در زمینه‌های مختلف از قالب مشخص خود خارج شده و تغییر شکل پیدا می‌کند. به‌عنوان مثال در برخی فیلم‌ها دیده می‌شود که هوتوها از مرزهای قومی خود عبور می‌کنند و از توتسی‌ها در مقابل نسل‌کشی محافظت می‌کنند.

ماک[۲] (۲۰۱۹) در پژوهشی تلاش کرده است تا نحوه بازنمایی آسیای شرقی در صنعت تلویزیون و فیلم بریتانیا را مطالعه نماید. چرا که تقریبا هیچ پژوهشی در خصوص بازنمایی آسیای شرقی به‌عنوان یک گروه انجام نشده است. برای این منظور از رویکرد دنزین (۱۹۸۹) و نظریه رمزگذاری/رمزگشایی هال استفاده شده است. علاوه بر این تلاش شد تا با نظرسنجی از یازده بازیگر آسیای شرقی که سابقه کار در تلویزیون و سینمای بریتانیا را داشتند تکمیل شود. نتایج نشان می‌دهد که مضامین اصلی شرق‌شناسی، تمایلات جنسی استعماری و فتیشیزم، خطر زرد و ... همچنان رواج دارند. این مطالعه نتیجه می‌گیرد که اگر چه صنعت سینما و تلویزیون در جهت مثبتی حرکت می‌کند و به شخصیت‌های آسیای شرقی سیالیت بیشتری می‌دهد، اما نسبت به خوش‌بینی بیش از حد و نادیده گرفتن سلسله مراتب نژادی و ساختاری پنهان در ساختار جامعه بریتانیا هشدار می‌دهد.

۱. Nyarenchi

۲. Mack

لو[1] (۲۰۲۰) در پژوهشی مفاهیم سینوفون و سینمای چینی زبان را بررسی می‌کند. این مقاله استدلال می‌کند که این مفاهیم الهام‌گرفته از پسااستعمار، هویت ملی چین را به‌عنوان تلاش‌های امپریالیستی/استعماری تعبیر می‌کند و قوم هان و اقلیت‌های قومی چین را رو در روی هم قرار می‌دهد.

۲-۲. ادبیات نظری پژوهش

برخی از جامعه‌شناسان هنر بر این اعتقادند که هنر می‌تواند تعاملی دوسویه با جامعه داشته باشد. از طرفی این اعتقاد وجود دارد که هنر بر جامعه تأثیرگذار است و اندیشه‌هایی را به ذهن آدمیان القا می کند. این رویکرد به مطالعهٔ هنر را الکساندر رویکرد شکل دهی می نامد. اما از طرف دیگر هنر به‌عنوان آینه جامعه نیز معرفی می شود. رویکرد بازتاب بر این اندیشه استوار است که هنر بیانگر واقعیات اجتماعی است، جامعه را بازتاب می دهد و همواره چیزی دربارهٔ جامعه به ما می گوید یا با آن مشروط و معین می شود (الکساندر، ۱۳۹۳). پژوهش های جامعه شناختی با این زیرساخت نظری، به آثار هنری به مثابه منابع کسب اطلاع دربارهٔ مسائل اجتماعی مطرح در دوره یا مکان منتخب در برنامهٔ پژوهش می‌نگرند. رویکرد بازتاب، رابطه‌ای ساده و خطی را بین هنر و جامعه قائل می‌شود، منتهی جهت بُردار آن عکس جهت بُردار رویکرد شکل‌دهی است؛ یعنی هنر بیش از آنکه شکل دهنده، تحکیم کننده، تضعیف کننده، ایجادکننده و مضمحل کنندهٔ واقعیات جامعه باشد، آینه و منعکس کنندهٔ واقعیات اجتماعی برشمرده می‌شود. بر اساس رویکرد بازتاب، آثار هنری همانند آینه ای جامعه معاصر خود را بازتاب می دهند. در این رویکرد عقیده بر این است که هنر حاوی اطلاعاتی دربارهٔ جامعه است. در نتیجه اگر پژوهشی به سراغ مطالعهٔ هویت جامعه‌ای یا قومی برود می‌تواند با بررسی هنرهای آن مرزوبوم همچون سینما می‌تواند به شناخت مفصلی از هویت برسد. از این جهت است که می‌توان سینما را یکی از رسانه‌های بازتاب دهندهٔ هویت ملی هر کشوری نامید. از نظر جامعه شناسی هویت ملی به این لحاظ اهمیت دارد که یکی از عوامل مهم انسجام اجتماعی و وفاق ملی در هر جامعه‌ای تلقی می‌شود. هر اندازه یک ملت از هویت محکم‌تر و منسجم‌تری برخوردار باشد، به همان اندازه در تحکیم پایه‌های همبستگی و وفاق اجتماعی موفق‌تر خواهد بود (زاهد، ۱۳۸۴). بدون هویت اجتماعی، جامعه‌ای در کار نیست. معانی و تعاریف ارائه شده برای مفهوم هویت، گستره‌ای وسیع را در بر می‌گیرد. گاه برای آن معانی مختلف و گاه مرتبط باهم به کار رفته است. در نگاه عرفی، هویت مرز ما و دیگران است و یک مفهوم نسبی است که هم تشابه و هم تفاوت را توأم با یکدیگر در خود دارد. هویت ما اختصاصات ویژهٔ ما است که از آن

۱. Lu

دیگران نیست و از این حیث ما و آنها در آن چیزها متفاوت هستیم و همین باعث شناخت متقابل میان ما می‌شود (آزادارمکی، ۱۳۹۲). از نظر جنکینز هویت اجتماعی عبارت است از «شیوه‌هایی که به واسطهٔ آنها افراد و جماعت‌ها در روابط اجتماعی خود از افراد و جماعت‌های دیگر متمایز می‌شوند. هویت اجتماعی، برقراری و متمایز ساختن نظام مند نسبت های شباهت و تفاوت میان افراد، میان جماعت ها، و میان افراد و جماعت ها است. شباهت و تفاوت با هم هستند (جنکینز، ۱۳۸۱).

۱-۲-۲. بازنمایی

مفهوم بازنمایی در مطالعات فرهنگی از جایگاه برجسته‌ای برخوردار است. بازنمایی معنا و زبان را به فرهنگ پیوند می‌دهد. میلر[1] بازنمایی را «معناسازی از طریق نشانه‌ها و مفاهیم» و «استفاده از یک چیز به جای چیز دیگر با هدف انتقال معنا» تعریف می‌کند (میلنر، ۱۳۸۵: ۳۳۳). کارکرد اساسی و بنیادین رسانه‌ها عبارت است از بازنمایی واقعیت‌های جهان خارج برای مخاطبان. اغلب دانش و شناخت ما از جهان به‌وسیله رسانه‌ها ایجاد می‌شود و درک ما از واقعیت به‌واسطه و به میانجی‌گری روزنامه‌های تلویزیون، تبلیغات، فیلم‌های سینمایی و... شکل می‌گیرد. رسانه‌ها جهان را برای ما تصویر می‌کنند. رسانه‌ها این هدف را با انتخاب و تفسیر خود و به‌وسیله عواملی انجام می‌دهند که از ایدئولوژی اشباع‌اند (بروجردی و حداد، ۱۳۹۱: ۲۲۶). امروزه مفهوم بازنمایی به‌شدت وامدار آثار استوارت هال است. هال بازنمایی را به همراه تولید، مصرف، هویت و مقررات، بخشی از چرخه فرهنگ می‌داند. او در ابتدا این ایده را مطرح می‌کند که بازنمایی، معنا و زبان را به فرهنگ ارتباط می‌دهد. هال نشان می‌دهد که بازنمایی ویژگی‌های بر ساختی دارد. او برای بیان نظام بازنمایی خود از دو مفهوم استفاده می‌کند: ۱) بازنمایی ذهن: به معنای سازمان‌دهی، دسته‌بندی و طبقه‌بندی مفاهیم که به‌وسیله آن‌ها بتوان برای مثال بین هواپیما و پرنده، باوجود پرواز هردوی آن‌ها در آسمان، تفاوت قائل شد؛ ۲) بازنمایی زبان: به معنای ساختن فرهنگ مشترک و تفسیر واحد نسبت به جهان است؛ بنابراین، صرف وجود مفاهیم کافی نیست و به مبادله و بیان معانی و مفاهیم نیاز است (هال، ۱۹۹۷).

به نظر هال، رسانه‌ها از طریق سه راهکار کلیشه سازی، طبیعی سازی و ساخت اجتماعی واقعیت به بازنمایی واقعیت می‌پردازند.

۱. کلیشه سازی: این اصطلاح در ساده‌ترین حالت بر ویژگی‌هایی ثابت و تکراری دلالت می‌کند. کلیشه‌ها درواقع ایده‌ها و فرضیه‌هایی هستند که به گروه‌های خاصی از افراد تعلق دارند. کلیشه‌ها به مانند دو روی سکه عمل می‌کنند؛ آن‌ها از یک‌سو به طبقه‌بندی گروه‌ها می‌پردازند و از سوی دیگر به

1 - Miller

ارزیابی آن‌ها اقدام می‌کنند؛ بنابراین، کلیشه دربرگیرنده سویدای ارزشی هستند که قضاوتی جهت‌دار را در بردارند. گرچه کلیشه‌ها به دو شکل مثبت و منفی دیده می‌شوند، اغلب بار منفی دارند و سعی می‌کنند از مجرای موضوع‌هایی سهل‌الوصول ادراکی از موقعیت یک گروه را فراهم آورند که به شکل قطعی و مشخصی تفاوت‌های موجود در بین گروه‌ها را برجسته کنند. این امر در حالی از خلال فرایندهای کلیشه سازی تحقق می‌یابد که از طیف وسیعی از تفاوت‌ها بین گروه‌های مدنظر چشم‌پوشی می‌شود و کلیشه‌ها از خلال فرایندهای ساده‌سازی سعی در یکدست کردن این تفاوت‌ها دارند.

۲. *طبیعی سازی:* به فرایندی اطلاق می‌شود که از طریق آن ساخت‌های اجتماعی، فرهنگی و تاریخی به صورتی عرضه می‌شوند که گویی اموری آشکارا طبیعی هستند. طبیعی سازی دارای کارکردی ایدئولوژیک است.

۳. *ساخت اجتماعی واقعیت:* نظریه ساخت اجتماعی واقعیت بر نقش عوامل زمینه‌ای در شکل‌دهی شناخت سوژه‌ها از جهان مادی استوار است. عوامل زمینه‌ای در قالب ایدئولوژی، اراده معطوف به قدرت، خواسته‌ها و امیال گروهی و بسیاری از مؤلفه‌های دیگر نمود می‌یابند و آنچه از واقعیت شکل می‌گیرد، در کسوت امری بر ساختی ارائه می‌دهند (گلزاری و زائری، ۱۳۹۹: ۳۵۴).

استوارت هال (۱۹۷۷) معنا را برساخته نظام‌های بازنمایی می‌داند و معتقد است «بازنمایی از خلال توجه به زبان به مثابه رسانهٔ محوری در چرخه فرهنگ شکل می‌گیرد که معانی بوسیلهٔ آن در چرخه فرهنگ، تولید و انتشار می‌یابند» (هال، ۱۹۹۷: ۲۳-۱۹). البته مراد هال از زبان، مفهوم عام زبان است که زبان نوشتاری، گفتاری، تصاویر بصری، زبان علائم حرکتی، زبان مُد، لباس، غذا و... را در بر می‌گیرد. وی در این باره می‌گوید: «آنچه من به‌عنوان زبان مورد بحث قرار می‌دهم برمبنای تمام نظریه‌های معناشناختی استوار است که بعد از چرخش زبانی در علوم اجتماعی و مسائل فرهنگی مورد توجه قرار گرفته‌است» (همان، ۲۳). بر این اساس هال در درون نظام زبان از سه گانهٔ مفاهیم، اشیاء و نشانه‌ها یاد می‌کند و معتقد است «مجموعه‌ای از فرایندها، این سه مقوله را به یکدیگر مرتبط می‌کند» (همان). وی بازنمایی را به همراه تولید، مصرف، هویت و مقررات، بخشی از چرخه فرهنگ می‌داند. بازنمایی فرآیند ذاتی تولید و مبادله معنا بین اجزای یک فرهنگ است و این امر مستلزم به کارگیری زبان، نشانه‌ها و تصاویر برای بازنمایی چیزهاست» (همان، ۲۵).

بنابراین بازنمایی یکی از کردارهای فرهنگی است که فرهنگ را تولید می‌کند. تاکید بر کردارهای فرهنگی بدین معنی است که این مشارکت کنندگان در یک فرهنگ هستند که به افراد، ابژه‌ها و حوادث معنا می‌بخشند. زیرا چیزها فی نفسه دارای معنا نیستند و معنای آنها محصول چگونگی بازنمایی آنهاست (هال، ۲۰۰۳: ۲).

به طور کلی امروزه سه نظریه درباره بازنمایی وجود دارد که عبارتند از: رویکرد بازتابی، رویکرد التفاتی و رویکرد برساخت‌گرایی.

الف) رویکرد بازتابی: رویکرد بازتاب مبتنی بر این فرضیه است که هنر آیینهٔ جامعه و حاوی اطلاعاتی درباره جامعه است (الکساندر، ۲۰۰۳: ۲۱). این رویکرد که دارای پیشینهٔ طولانی در جامعه‌شناسی است وامدار سنتهای پوزیتیویستی و به ویژه ویتگنشتاین دوره اول است (خالق پناه، ۱۳۸۸: ۱۶۴). این رویکرد بر این اعتقاد است که قدرت فهم واقعیّت وجود دارد و رسانه قادر به انعکاس جامعه است و زبان به شکل ساده‌ای بازتابی از معنایی است که از قبل در جهان خارجی وجود دارد (الکساندر، ۲۰۰۳: ۲۵). رویکرد بازتاب معتقد است آنچه هنر و دیگر رسانه‌ها نمایش می‌دهند بازتابی از شرایط اجتماعی است و رسانه‌ها در نقش مولد فرهنگ توده‌ای ارزش‌های مسلط در جامعه را در سطح فرهنگ بازتاب می‌دهند. لذا وظیفه رسانه آن است که واقعیّات مثبت و منفی جامعه را به همان شکلی که موجود است، به تصویر بکشد. اما باید توجه داشت که دو سطح از واقعیّت وجود دارد: سطح اول سطح واقعیّت ارائه شده است که از ایدئولوژی و سلطه، آزاد است و سطح دوم سطح واقعیّت بازنمایی شده است که با هژمونی و قدرت همراه و قرین است (همان: ۲۶).

ب) رویکرد التفاتی: نظریه‌های التفاتی یا نیت‌مندی ، معنا را همان چیزی می‌دانند که گوینده، هنرمند یا نویسنده قصد گفتنش را دارد و بنابراین زبان بیانگر این خواسته‌ها و نیت‌مندی‌هاست. این نظریه به ویژه در سنتهای هرمنوتیکی شلایر ماخر و دیلتای که فهم را کشف ذهنیت مولف می‌دانستند و رویکردهای پدیدار شناسانه قابل شناسایی است (خالق‌پناه، ۱۳۸۷: ۱۶۴). در این رویکرد معنای ابژه‌ها، اشخاص، ایده‌ها یا حوادث در جهان واقعی نهفته است و کارکرد زبان به مثابه یک آیینه، بازتاب دادن معنای حقیقی اشیایی است که ذاتی آنهاست، اما بر اساس رهیافت نیت‌مندی، کلمات آن معنایی را دارند که گوینده می‌خواهد داشته باشد (هال، ۲۰۰۳: ۲۴).

ج) رویکرد برساخت‌گرایی: رهیافت برساخت‌گرایانه بر خصلت اجتماعی و عمومی زبان تاکید دارد. لذا از نظر این رویکر معنا کشف نمی-شود بلکه تولید و برساخته می‌شود. بر خلاف دو رویکر فوق، نه چیزها و نه به کار گیرندگان معنای ثابتی در مورد زبان نداشته و ندارند. برساخت‌گرایی وجود جهان مادی را انکار نمی‌کند، بلکه معتقد است آنچه معنا را حمل می‌کند جهان مادی نیست بلکه نظام زبانی یا نظامی که ما برای بیان مفاهیم از آنها استفاده می‌کنیم حمل کنندهٔ معنا هستند و این کنشگران اجتماعی‌اند که نظام مفهومی فرهنگ خود و نظام زبان‌شناختی و سایر نظام‌های بازنمایی را برای ساخت معنا مورد استفاده قرار می‌دهند تا جهانی معنادار و در ارتباط با دیگران را بسازند. براساس دیدگاه برساختی نباید جهان مادی را که حاوی چیزها و افراد هستند با کنش‌های نمادین و فرایندهای بازنمایی،

معناسازی و عمل زبانی مغشوش کرد چرا که معنا نه به کیفیت مادی نشانه‌ها، بلکه به کارکردهای نمادین نشانه‌ها بستگی دارد (هال، ۲۰۰۳: ۲۵). بر این اساس بازنمایی کرداری است که جهان مادی را به کار می‌گیرد (میلر، ۱۳۸۵: ۳۳۵). در نتیجه در رویکرد برساخت‌گرایی اجتماعی معنا به مثابه شکل-گیری و برساختن چیزها فهمیده می‌شود. بنابراین فرهنگ به مثابه فرایندی خلاق و تولیدی، مفهوم سازی می‌شود و به اندازه اساس مادی و اقتصادی در طرح ابژه‌های اجتماعی و حوادث تاریخی اهمیت دارد و صرفا بازتاب جهان بعد از حوادث نیست (خالق پناه، ۱۳۸۸: ۱۶۵). رویکرد برساخت‌گرایی دارای دو الگوی مرتبط یعنی رهیافت نشانه‌شناختی[1] متاثر از آثار دوسوسور و رهیافت گفتمانی[2] متاثر از آثار میشل فوکو است. در رهیافت نشانه‌شناختی هر چیزی –کلمات، تصاویر و خود چیزها- می‌تواند به مثابه دال‌هایی برای تولید معنا به کار گرفته شود و به طور کلی روشی برای تحلیل چگونگی انتقال معنی به واسطه بازنمایی‌های بصری است. در این رهیافت بازنمایی به شیوه‌ای تصور می‌شود که در آن، کلمات در درون زبان به مثابه نشانه به کار گرفته می‌شوند (هیل، ۱۳۸۸). رویکرد گفتمانی بیشتر متاثر از آثار فوکو است. مهم‌ترین تفاوت میان فوکو و دیدگاه نشانه‌شناختی، نگاه گفتمانی فوکو است. او به جای زبان از گفتمان به مثابه یک نظام بازنمایی استفاده می‌کند. بنابراین مفهوم «گفتمان» از منظر فوکو، صرفاً یک مفهوم «زبان‌شناختی» نیست بلکه «گفتمان فوکویی تلاشی است برای فائق آمدن به تمایز سنتی زبان و پراکسیس» (هال ۱۹۹۷: ۴۴). بنابراین در رویکرد گفتمانی برخلاف رویکرد نشانه شناختی، بازنمایی را معنایی گسترده‌تر و به‌عنوان منبعی برای تولید دانش اجتماعی مطرح ساخت. یکی از تفاوت‌های مهم این دو رویکرد این است که رویکرد نشانه‌شناسی در پی دستیابی به چگونگی عملکردهای تولید به واسطه زبان و بازنمایی است. در حالی که رویکرد گفتمانی بیشتر به تاثیرات یا پیامدها یا سیاست‌های بازنمایی می‌پردازد (استوری، ۱۳۸۶).

۲-۲-۲. نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی[3]، یکی از روش‌های معناشناسی یا معناکاوی است و به این دلیل که معنا یک امر چندوجهی است، معناکاوی یا نشانه‌شناسی معاصر، نمی‌تواند صرفاً با یک روش از پیش معین شده و منفرد به تحلیل و تفسیر معنا بپردازد. بخش بسیار مهمی از تعیین روش، در ضمن کار صورت می‌گیرد، نشانه‌شناسی امروز متن‌های گفتمان‌مند را موضوع بررسی قرار می‌دهد یا به تعبیر دیگر نشانه‌شناسی امروز متن را گفتمان‌مند می‌داند و بنابراین متن را به‌مثابه سازه‌ای که در بافت و شرایط فرهنگی -

1. Semiotics Approach
2. Discoursive Approach
۳. Semiology

اجتماعی خاصی خود ایجاد شده است. می‌نگرد. با این وصف، نشانه‌شناسی دیگر به‌جای بررسی متن در شرایط ایستا، متن را به صورت پویا بررسی می‌کند؛ در چنین شرایطی نشانه‌شناسی که به دلیل تعامل با رشته‌های دیگر، یک دانش چندرشته‌ای است که برای تحلیل معنا در متن تلاش می‌کند بیشترین عامل‌ها و پارامترهای مؤثر در تولید معنا را در نظر بگیرد (ساسانی، ۱۳۹۸: ۷۸-۷۷).

نشانه‌شناسی به دو پارادایم کلی تقسیم می‌شود: ساختارگرایی و پساساختارگرایی. ساختارگراها تلاش می‌کنند معنای متن را در خود متن بیابند و به دنبال کشف ساختارهای ثابت و یکسان در متن‌های مختلف می‌گردد. نشانه‌شناسی ساختارگرا نیز شکلی از تفکر ساختارگرا است، چراکه به این می‌پردازد که شناخت جهان در چارچوب خود امکان‌پذیر نیست، مگر از راه بررسی ساختارهای مفهومی و زبانی در فرهنگ‌های مختلف و رسیدن به قواعد ثابت و جهانی (با این وصف، ساختارگرایی به دنبال بررسی آثار منفرد یا به تعبیر دیگر به دنبال بررسی منفرد آثار نیست). ساختارگراها اگر هم سراغ آثار منفرد می‌روند، به دنبال تفسیر و ارزیابی این آثار نیستند، بلکه می‌خواهند با مطالعه متون منفرد و البته متعدد، نظامی ساختاری و بنیادی و ژرفانگر را بیابند، نظامی که این متون در حکم تجلی‌های عینی آن هستند. این ساختارها، نه هستی‌های فیزیکی، بلکه چارچوب‌های مفهومی هستند که درک متون متعدد را به‌مثابه هستی‌های فیزیکی و نظم‌دهی به این هستی‌های فیزیکی را برای ما ممکن می‌کنند. بر اساس تفکر ساختارگرایی، جهان دچار آشفتگی و بی‌نظمی است و نظمی که در آن دیده می‌شود، نظمی است که انسان به‌وسیله این ساختارها به‌ویژه از طریق زبان به جهان داده است. با این وصف، ساختارگرایی در سطح روش، در پی بررسی تعداد قابل توجهی – در حد رسیدن به‌کفایت نظری – از متن‌های منفرد برای کشف دستور بنیادی هستی‌های عینی و فیزیکی است. پس از این مرحله، ساختارگرایی باز هم به دنبال بررسی متون است، اما این بار برای تأیید دستورها و قواعد کشف شده. البته ساختارگراها در بررسی و تفسیر متن، فقط همان متن را مدنظر قرار می‌دهند و استخراج الگوی ثابت متون مختلف، باعث ارتباط دادن متون مختلف به یکدیگر نمی‌شود. ساختارگراها، این الگوها و قواعد را «جهان‌شمول» و «انسانی» می‌دانند، چراکه معتقدند همه زبان‌ها و بلکه همه نظام‌های نشانه‌ای بر اساس اصول مشترکی بناشده‌اند که این اصول با ساختار جهان منطبق است. پس همان‌طور که گفته شد، این الگوها که ساختارگرایان دغدغه توصیف آن‌ها را به‌مثابه اصولی ثابت و همیشگی دارند، بر اساس مشترکات حداقلی متون توصیف می‌شوند؛ بنابراین، تفاوت‌های فرهنگی، اجتماعی، زمانی، تاریخی، روابط بین متنی و امثال این‌ها، در نظر گرفته نمی‌شود. البته ساختارگرایی سوسور با ساختارگرایی فرانسوی متفاوت است. سوسور، لانگ را یک هستی بنیادی و البته اجتماعی می‌داند که به صورتی قراردادی میان اعضای یک جامعه، مشترک است. به همین جهت از منظر او، زبان، هم‌رده با خط، آیین‌های نمادین، شیوه‌های ادب

و احترام و مانند این‌ها است. پس او نشانه‌شناسی را مبتنی بر وضع فرهنگی و اجتماعی می‌داند. این در حالی است که ساختارگرایان فرانسوی، سطح بنیادی و ژرفانگر زبان و نشانه‌شناسی، گسترده‌تر می‌شود. به این معنا که در ساختارگرایی فرانسوی، جنبه فرهنگی و اجتماعی ساختارها، جای خود را به جنبه جهانی و انسانی ساختارها می‌دهد (فیسک، ۱۳۸۸: ۱۶۹).

ساختارگرایی هرچند نفوذ زیادی کسب نموده است و در حال حاضر نیز این نفوذ در سطح بالایی قرار دارد، اما همه نظریه‌پردازان آن را مورد پذیرش قرار نداده‌اند. این نپذیرفتن، به معنای نفی کامل نیست، اما به‌هرحال سبب ایجاد سنت دیگری در نشانه‌شناسی به نام «پسا ساختارگرایی» در دهه ۱۹۹۰ شد. بارت متأخر و دریدا[۱] را می‌توان ازجمله نظریه‌پردازان این پارادایم نشانه‌شناسی دانست. البته دریدا هرچند متأثر از مباحث پیرس است اما درباره نشانه به‌صورت‌بندی دیدگاه‌های پساساختارگرایانه خود پرداخته بود. پساساختارگراها برای دیده شدن نقش تغییرات اجتماعی و سوژه، از رویکردهای مارکسیستی و روانکاوانه استفاده کرده‌اند. میشل فوکو[۲] نیز بحث روابط قدرت و فرایندهای گفتمانی را وارد پسا ساختارگرایی نمود. این تغییرات نه به‌منظور رهایی کامل از نشانه‌شناسی ساختارگرا، بلکه به‌منظور رهایی از محدودیت‌های نشانه‌شناسی ساختارگرای صرف ایجاد شد (سجودی، ۱۳۹۳: ۳۹-۳۵؛ سجودی، ۱۳۹۸: ۹۰؛ چندلر، ۱۳۹۹: ۳۱۰-۳۰۹).

بر اساس دیدگاه پساساختارگرایان به زبان و فنون بلاغی، واقعیت به‌مثابه یک‌چیز اصیل بیرون از زبان وجود ندارد. آن‌ها معتقدند که واقعیت صرفاً مفهومی برساخته و زبانی است و به همین دلیل یک مفهوم پویا، نا ایستا و در حال دگرگونی است؛ بنابراین، معنا نیز پیوسته در سیلان و در تعویق به سر می‌برد. درواقع پسا ساختارگرایی و پیشینه‌اش در ساختارگرایی، بر نوعی رویکرد زبان بنیاد و متن بنیاد استوار است که معنا و بازی‌های معنایی و نااستواری و قطعی نبودن آن را بیرون از اراده انسان و عدم وجود سوژه‌ها می‌پندارد و آن را در اختیار نظام زبان می‌داند. پسا ساختارگراها با وارد کردن مفهوم متن در مقابل اثر و نیز مفاهیم نوشتار، تمایز، تعویق، انتشار و همچنین بازتعریف مفهوم زمان و مرکزگریزی، متن را به‌مثابه قلمرو باز و بی‌پایان تعریف می‌کنند. این قلمرو، محل وفور و کثرت معناهایی است که پیوسته به تعویق می‌افتند و هرگز قطعیت نمی‌یابند و شور دریافت آن‌ها نیز هرگز زوال نمی‌پذیرد. چراکه متن، کانون معنا تلقی شده و امکان خوانش‌های متفاوتی را فراهم آورده است. طرح مفهوم واسازی نیز همسو با مفهوم انتشار که پیش‌تر گفته شد، به این فرایند کمک می‌کند. واسازی بیان‌کننده زایش

۱ Jacques Derrida

۲ Michel Foucault

بی‌پایان متنی از دل متنی دیگر و دالی به دنبال دل دیگر در یک حرکت بی‌پایان است که هیچ‌کدام ساده‌شده و حقیقت دیگری نیستند (سجودی، ۱۳۹۸: ۹۸-۹۰).

فردینان دو سوسور[۱] به مطالعه نشانه‌ها در بطن زندگی اجتماعی می‌پردازد. علاقه او به معنا بود که آن را در رابطه ساختاری نشانه‌ها، مردم و اشیا یافت. او ساختار بنیادین قواعد و رمزها را وجه اجتماعی زبان و بیان را سطح یا ظاهر زبان می‌داند. بخش اول ماهیت بسته و محدودی دارد و می‌توان آن وجه را با دقت قانون‌وار یک علم مطالعه کرد. بخش دوم نامحدود است و بنابراین فاقد آن ویژگی‌های ساختاری است که مطالعه علمی آن را امکان‌پذیر کند. سوسور زبان را پدیده‌ای اجتماعی می‌داند. زبان نمی‌تواند موضوعی فردی باشد؛ درست است که پدیدآورنده تصمیم می‌گیرد آنچه را می‌خواهد بگوید، ولی اگر می‌خواهد گفته‌اش فهمیده شود نمی‌تواند تصمیم بگیرد که از قواعد زبان استفاده کند یا نکند (هال، ۱۳۹۱: ۶۵-۶۴). از دیدگاه سوسور، زبان دستگاهی است از نشانه‌ها که بیان‌کننده افکار هستند و ازاین‌رو با خط، الفبای کر و لال‌ها، آیین‌های نمادین، شیوه‌های ادای ادب و احترام، علائم نظامی و غیره سنجش پذیر است. هرچند فقط زبان، مهم‌ترین این دستگاه‌هاست. به‌این‌ترتیب می‌توان دانشی را در نظر گرفت که به بررسی نقش نشانه‌ها در زندگی جامعه می‌پردازد. نشانه‌شناسی برای ما مشخص می‌سازد که نشانه‌ها از چه چیزی تشکیل شده‌اند و چه قوانینی بر آن‌ها حاکم است. زبان‌شناسی تنها بخشی از این دانش عمومی است. قوانین را که نشانه‌شناسی کشف خواهد کرد، می‌توان در زبان‌شناسی به کار برد و به‌این‌ترتیب زبان‌شناسی، در مجموعه رویدادهای بشری، به قلمرو کاملاً مشخصی تعلق خواهد داشت (کالر، ۱۳۷۹: ۱۰۶-۱۰۵).

سوسور الگوی «دووجهی» یا دو قسمتی از نشانه ارائه می‌کند. از دید او نشانه از دال[۲] (تصور صوتی) و مدلول[۳]، مفهومی که دال به آن دلالت می‌کند، یا تصور مفهومی تشکیل شده است (سجودی، ۱۳۹۳: ۱۸). از دید سوسور، نشانه زبانی پیوند میان یک شئ و یک نام نیست، بلکه یک مفهوم (مدلول) را به یک تصور صوتی (دال) پیوند می‌دهد. تصور صوتی درواقع یک صدای فیزیکی نیست، بلکه اثر روانی صوت در شنونده است که به‌واسطه حواس دریافت شده است. شاید بتوان تصور صوتی را یک عنصر مادی نامید، اما فقط به این معنی که نشان‌دهنده اثر حواس است. بنابراین تصور صوتی از دیگر جزء نشانه زبانی که انتزاعی‌تر است، متمایز می‌شود. برای سوسور هم دال (تصور صوتی) و هم مدلول (مفهوم) کاملاً روان‌شناختی بودند. هر دو صورت بودند و نه ماده (چندلر، ۱۳۹۹: ۴۳-۴۲)؛ به‌عبارت‌دیگر، الگوی

۱ Ferdinand de Saussure

۲ Signifier

۳ Signified

صوتی از دید سوسور، به‌واقع از نوع صوت نیست؛ زیرا صوت چیزی مادی (فیزیکی) است. الگوی صوتی پنداشت روان‌شناختی شنونده از صوت است، آن‌گونه که از حواس دریافت می‌کند. این الگوی صوتی را فقط ازآن‌جهت می‌توان «مادی» تلقی کرد که بازنمود دریافت‌های حسی ما هستند. بنابراین الگوی صوتی را می‌توان از آن عنصر دیگری که در نشانه زبانی در پیوند با آن است، بازشناخت. این عنصر دیگر عموماً از نوعی انتزاعی‌تر است: مفهوم (سجودی، ۱۳۹۳: ۲۰).

در الگوی سوسوری، نشانه یک کل است که از اتصال دال به مدلول نتیجه می‌شود. رابطه بین دال و مدلول «دلالت» نام دارد (چندلر، ۱۳۹۹: ۴۳). نشانه حاصل انطباق این دو عنصر، یعنی دال و مدلول است. نشانه همیشه دو رو دارد. دال بدون مدلول، یا به عبارتی دالی که به هیچ مفهومی دلالت نکند، صدایی گنگ بیش نیست و مدلولی که هیچ صورتی (دالی) برای دلالت بر آن وجود نداشته باشد، امکان ندارد (سجودی، ۱۳۹۳: ۱۹). مدلول هم سازهای ذهنی است. «مرجع» یا آن‌طور که معمولاً گفته می‌شود، «مصداق» در الگوی سوسوری از نشانه جایی ندارد؛ ارجاع به اشیای موجود در جهان خارج، جایی در نظام زبان و فرآیند دلالت از دیدگاه سوسور ندارد. مدلول برابر چیزی مادی در جهان خارج نیست؛ بلکه یک مقوله مفهومی ذهنی است. نشانه‌ها به مفاهیم دلالت می‌کنند، نه به چیزها و وقتی درباره چیزها صحبت می‌کنیم، در سطح مقوله‌های مفهومی آن «چیزها» با هم ارتباط برقرار می‌کنیم. پس از دید سوسور نشانه کاملاً «غیرمادی» است (سجودی، ۱۳۹۳: ۲۱-۲۰).

در نظر سوسور نشانه‌ها فقط به‌عنوان بخشی از یک نظام قراردادی، کلی و انتزاعی معنا می‌یابند. تصور او از معنا به‌طور محض ساختاری و نسبی است، نه ارجاعی. اولویت به رابطه داده شده است نه به اشیا (معنای یک نشانه در روابط نظام‌مند آن با دیگر نشانه‌ها معین می‌شود و از جنبه‌های ذاتی دال یا ارجاع به اشیای مادی ناشی نمی‌شود). سوسور نشانه‌ها را به‌مثابه ماهیتی واقعی و ذاتی نمی‌دید، برای او نشانه‌ها اساساً به یکدیگر ارجاع داده می‌شوند. در نظام زبان «همه‌چیز وابسته به روابط است» (سوسور، ۱۹۸۳: ۱۲۱). هیچ نشانه‌ای به‌خودی‌خود دریافت نمی‌شود، بلکه در ارتباط با دیگر نشانه‌ها فهم می‌شود. هم دال و هم مدلول صرفاً به‌طور نسبی و در ارتباط با یکدیگر وجود دارند (سوسور، ۱۹۸۳: ۱۱۸ به نقل از چندلر، ۱۳۹۹: ۴۷-۴۶). سوسور معتقد است که نشانه دارای ارزش «مطلق» که مستقل از بافت باشد نیست و نشانه چیزی بیش از مجموع اجزای خود دارد. از دیدگاه سوسور، رابطه میان دال و مدلول که رمزهای فرهنگی ما آن‌ها را تعمیم می‌کند، برای همیشه تعیین و تثبیت نمی‌شود. معانی واژه‌ها عوض می‌شوند. مفاهیم (مدلول‌ها) که واژه‌ها معطوف به آن‌ها هستند، در گذر زمان دگرگون می‌یابند و هر دگرگونی باعث تغییر نقشه مفهومی فرهنگ می‌شود تا فرهنگ‌های متفاوت در لحظه‌های متفاوت

تاریخی، جهان را به‌صورت متفاوتی دسته‌بندی و درک‌بندی کنند. هر زبان دارای شیوه‌های متمایز و بنابراین اختیاری برای سازمان‌دهی جهان در قالب مفاهیم و مقولات است (هال، ۱۳۹۱: ۶۲-۶۱).

سوسور اصل اختیاری بودن را فقط در سطح واژگانی در ارتباط با واژه‌های منفرد در حکم نشانه، مشخص کرده است. او هرگز بحث نکرده که مثلاً نحو اختیاری باشد. بااین‌وجود اصل اختیاری بودن نه‌فقط در مورد نشانه، بلکه در مورد کل نظام نشانه‌ای برقرار است. واقعیت توسط هر زبان به بخش‌های دلخواه تقسیم‌شده و جهان مفهومی که هرکدام از ما با آن آشناییم، به اشکال متفاوتی دسته‌بندی شده است. در حقیقت هیچ دو زبانی واقعیت را به یک شکل دسته‌بندی نمی‌کنند (چندلر، ۱۳۹۹: ۵۳). اصل اختیاری بودن به این معنی نیست که می‌توان هر دالی را به هر مدلولی نسبت داد. رابطه بین دال و مدلول، موضوع انتخاب فردی نیست؛ اگر این‌طور بود، ارتباط کاملاً مختل می‌شد. سوسور از نظام زبانی به‌عنوان یک قرارداد غیرقابل تغییر که همه در آن متولد شده‌ایم یاد می‌کند، البته بعدها خود او این موضوع را مورد چالش قرار می‌دهد. شکل هستی شناسانه اختیاری بودن نشانه معمولاً از دید ما پنهان می‌ماند، زیرا آن را همیشه «طبیعی» قلمداد می‌کنیم، اختیاری بودن نشانه، مفهومی که از سوسور به ارث رسیده، نشانه شناسان را به سمت تأکید بر قراردادی بودن رابطه میان دال و مدلول رهنمون شده که این رابطه به قراردادهای اجتماعی و فرهنگی وابسته است (چندلر، ۱۳۹۹: ۵۹ – ۵۸). به اعتقاد سوسور، زبانشناسی به این دلیل می‌تواند به‌مثابه الگویی برای نشانه‌شناسی عمل کند که ماهیت اختیاری و قراردادی نشانه‌های زبان کاملاً روشن است. نشانه‌های غیرزبانی اغلب برای استفاده‌کنندگان آن‌ها طبیعی می‌نمایند و همتی می‌خواهد تا برای آدمی مشخص شود. مثلاً مؤدبانه بودن یا غیرمؤدبانه بودن یک رفتار، ویژگی الزامی و ذاتی آن رفتار نیست؛ بلکه صرفاً مفهومی قراردادی است. اما اگر زبان‌شناسی الگوی این دسته از مطالعات تلقی شود، تحلیلگر به‌ناچار مبنای قراردادی نشانه‌های غیرزبانی مورد تحلیل خود را در نظر خواهد گرفت (کالر، ۱۳۷۹: ۱۰۷).

سوسور بحث مهم دیگری را نیز تحت عنوان تمایز دو محور زبان، یعنی جانشینی و هم‌نشینی مطرح می‌کند. نکته مهم در بررسی هر زبان در تمایز گذاشتن این دو است. می‌توان گفت جانشینی از مجموعه عناصری شکل می‌گیرد که می‌توانند جایگزین عناصر یک پیام شوند و پیام همچنان با معنا باقی بماند. محور هم‌نشینی، از عناصری شکل می‌گیرد که در تولید یک پیام، در مسیری خطی پی‌درپی می‌آیند (احمدی، ۱۳۹۳: ۳۷)؛ به دیگر سخن سوسور محور هم‌نشینی و جانشینی را برای توصیف اجزای زبان در زنجیره گفتار به کار می‌برد. محور جانشینی مبین انتخاب‌های بدیهی است که می‌توان به‌جای هر یک از اجزای یک زنجیره گفتار به کار برد (پاینده، ۱۳۸۵: ۲۹). پژوهشگر در انواع نظام‌های نشانه‌ای، با در نظر گرفتن تمایز میان زبان و گفتار، سعی بر آن دارد تا با گذر به ورای رفتارها یا موضوعات، به

نظام قواعد و روابطی دست یابد که به این رفتارها و موضوعات معنی می‌بخشند. در اغلب این موارد، امکان تشخیص روابط هم‌نشینی و جانشینی وجود دارد؛ یعنی روابط موجود میان عناصری که می‌توانند برای تشکیل واحدهای سطح بالاتر کنار هم قرار بگیرند و نیز روابط میان عناصری که به‌جای یکدیگر قرار می‌گیرند و به همین دلیل برای تولید معنی در تباین با یکدیگرند (کالر، ۱۳۷۹: ۱۲۱).

دستاورد بزرگ سوسور این بود که توجه ما را به بازنمایی، چگونگی و نقش زبان در تولید معنا جلب کرد. او باعث شد تا زبان صرفاً وسیله انتقال میان چیزها و معنا تلقی نشود و نشان داد که بازنمایی یک عمل است. بااین‌حال توجه سوسور به زبان شاید بسیار محدود و انحصاری بوده است، توجه زیاد به جنبه‌های صوری و عدم توجه به ویژگی‌های بیشتر تعاملی و محاوره‌ای زبان را در پی دارد (هال، ۱۳۹۱: ۶۶-۶۵). موضوع دیگر در نشانه‌شناسی سوسور این است که معنای یک نشانه ثابت نیست. تا اندازه‌ای یک نشانه معنای خود را از نشانه‌های دیگر می‌گیرد. چراغ قرمز در تقاطع در خیابان به معنای «ایست» است و در نظام ارتش بر مفهوم خطر دلالت دارد (وب، ۲۰۰۹: ۴۶). او مفهومی را تحت عنوان «ارزش» نشانه مطرح می‌کند و منظورش آن است که ارزش هر نشانه به روابط آن نشانه با دیگر نشانه‌های درون نظام وابسته است (سجودی، ۱۳۹۳: ۲۵). سوسور معنا را از تفاوت‌های مفهومی بر می‌سازد. زبان نوعی نظام دلالتی است که بر اساس رابطه بین نشانه‌ها معنا ساری می‌کند و نه از راه ارجاع کلمات به مصداق‌های مادی یا کیفیات ذاتی آنان. از این حیث، زبان نوعی از تفاوت‌ها محسوب می‌شود که هر دال یا مدلولی در آن به نحوی سلبی (و نه ایجابی) از سایر دال‌ها و مدلول‌ها متمایز می‌شود (پاینده، ۱۳۸۵: ۲۶-۲۵). او معتقد است که نشانه‌ها فقط به‌مثابه واحدهای یک نظام صوری کلی و انتزاعی معنی پیدا می‌کنند. برداشت او از معنی کاملاً ساختاری و مبتنی بر روابط است. اولویت به روابط نشانه‌ها در درون یک نظام داده می‌شود تا به چیزهای جهان خارج (معنای نشانه‌ها ناشی از رابطه نظام‌یافته آن‌ها با یکدیگر است تا ویژگی‌های ذاتی نشانه‌ها یا هر نوع ارجاع به چیزهای مادی) (سجودی، ۱۳۹۳: ۲۴).

پیرس نشانه‌شناسی را نظریه‌ای برای فهم نشانه و مربوط به منطق می‌دانست. ازآنجاکه آیین‌های اجتماعی در هر فرهنگی یک نظام نشانه‌ای را به وجود می‌آورند، پژوهش در خصوص این آیین‌ها و نشانه‌های آن‌ها، منجر به کشف قانون بندی‌هایی می‌شود که همچنین در زبان‌شناسی هم مصداق دارند. پیرس برخلاف سوسور، الگوی سه وجهی را معرفی می‌کند که به شرح زیر است:

- باز نمودن صورتی که نشانه به خود می‌گیرد (و الزاماً مادی نیست).
- تفسیر: نه تفسیرگر بلکه معنایی که از نشانه حاصل می‌شود.
- موضوع: که نشانه به آن ارجاع می‌دهد (اکو، ۱۳۸۷: ۸).

تعامل میان بازنمودن، موضوع و تفسیر را پیرس، «نشانگی» (که شاید بتوان آن را کلیت فرآیند معنی سازی نامید) می‌نامد. بر اساس الگوی پیرسی از نشانه، چراغ قرمز راهنمایی که سر چهارراه قرار دارد، بازنمودن است. توقف خودروها، ابژه با موضوع آن است و این فکر که خودروها باید متوقف شوند، تفسیر آن است (سجودی، ۱۳۹۳: ۲۷). پیرس معتقد است هر چیزی که به هر شکل به چیز دیگری دلالت کند، فارغ از طبیعی یا قراردادی بودن آن، نشانه است. پیرس انواع نشانه را به سه دسته عمده «شمایلی، نمایه‌ای و نمادین» تقسیم‌بندی می‌کند که عبارت‌اند از:

- نشانه‌های شمایلی، که بر اساس شباهت نشانه با موضوع نشانه وجود دارد.
- نشانه‌های نمایه‌ای، که در آن‌ها نوعی پیوستگی معنایی بین موضوع و نشانه وجود دارد.
- نشانه‌های نمادین، دسته‌ای هستند که بیشتر بر قراردادهای اجتماعی استوار هستند.

میزان قراردادی بودن رابطه بین نشانه و موضوع آن در این سه نوع نشانه به ترتیب افزایش می‌یابد. می‌توان گفت دال‌های نمایه‌ای و شمایلی بیشتر در قید مدلول‌هایشان هستند، درحالی‌که نشانه‌های نمادین بیشتر قراردادی محسوب می‌شوند. این مدلول‌ها هستند که به‌واسطه دال‌ها تعریف می‌شوند. واژه انگیختگی (از سوسور) و همچنین «قید» برای توصیف میزان تأثیر مدلول در تعیین دال به کار می‌رود. هر چه دالی بیشتر در قید مدلول باشد، نشانه انگیخته است. نشانه‌های شمایلی بسیار انگیخته و نشانه‌های نمادین غیرانگیخته هستند. هرچه نشانه کمتر انگیخته باشد، برای به‌کارگیری و دریافت آن نشانه یادگیری یک قرارداد توافقی ضرورت بیشتری دارد (سجودی، ۱۳۹۳: ۳۲).

رولان بارت صاحب‌نظر دیگری است که در حوزه نشانه‌شناسی نظرات ارزشمندی ارائه کرده است. او الگوهای نظام‌مندی را ارائه کرد که می‌توان در آن‌ها اندیشه گفت‌وگو و تعاملی معنا را تحلیل کرد. این اندیشه با عنوان مراتب دوگانه دلالت، اساس نظریه بارت است (فیسک، ۱۳۸۶: ۱۲۸). در نظام نشانه شناسانه بارت، دال، معنا- شکل خوانده می‌شود. مدلول، مفهوم نامیده و به نشانه، دلالت اطلاق می‌شود. بنابراین بارت فرمول مشهور سوسور یعنی دال / مدلول/ نشانه را به این فرمول تبدیل می‌کند: معنا- شکل/ مفهوم / دلالت. بارت عنصر فرهنگی را «اسطوره» می‌نامد؛ از نظر او همه‌چیز در زمانه ما می‌تواند به اسطوره یعنی رساننده پیام مبدل شود. او می‌خواهد با تحلیل نشانه‌شناسانه، اسطوره را که زبان ایدئولوژیک بورژوازی و پتی‌بورژوازی است نقد کند و نشان دهد که مکانیسم اسطوره عبارت است از طبیعی جلوه دادن امور تاریخی. از نظر او دلالت، خود اسطوره است. در اسطوره مضامین معنا- شکل[۱] و مفهوم آشکار هستند و برخلاف سایر نظام‌های نشانه شناسانه یکی در پشت دیگری پنهان نشده؛ یا

۱ meaning-form

به‌عبارت‌دیگر معنا- شکل، مفهوم[1] (یا دال، مدلول) را پنهان نساخته است. بارت تأکید می‌کند که اسطوره چیزی را پنهان نمی‌کند بلکه، کارکرد اسطوره تحریف کردن و مخدوش کردن است (اباذری، ۱۳۸۰: ۱۴۲- ۱۳۸). اسطوره از دیدگاه بارت نوعی زبان یا نظام نشانه‌هاست که گرچه مقید به تاریخ و جامعه است، ولیکن خود را عام و کلی جلوه می‌دهد. کار ویژه اسطوره، تبدیل تاریخ به طبیعت است. درواقع مراد از اسطوره همان ایدئولوژی در بیان مارکسیستی است که به‌عنوان مجموعه‌ای از اندیشه‌ها و کردارها، حامی وضع موجود و مروج ارزش‌های مقبول طبقه حاکم است (بشریه، ۱۳۷۸: ۷۷).

دستگاه نظری بارت دارای دو جزء است: نشانه‌شناسی سوسور که بخش علمی دستگاه نظری او را تشکیل می‌دهد و نقد ایدئولوژی که دستگاه اخلاقی و سیاسی او را شامل می‌شود. وی به‌گونه‌ای سخن می‌گوید که این دو از یکدیگر جدایی‌ناپذیرند. ازنظر او هر نشانه‌ای علاوه بر معنای اولیه، معنای ثانویه دارد، اسطوره زمانی آغاز می‌شود که این معنای ثانویه به‌عنوان امری طبیعی جلوه‌گر باشد، نه امری مصنوعی و گذرا. بارت برای توضیح این مسئله عکس را مثال می‌زند که در آن سرباز سیاه‌پوستی به پرچم فرانسه با احترام سلام می‌دهد، ازنظر بارت معنای اولیه این عکس روشن است؛ سربازی به پرچم میهن خود ادای احترام می‌کند. اما معنای ثانویه، اسطوره بودن عکس را در بردارد؛ عکس به دنبال نشان دادن این است که در کشور فرانسه افراد سیاه‌پوست و سفیدپوست تفاوتی با هم ندارند. او فنونی را که برحسب آن‌ها اسطوره ساخته می‌شود، چنین بیان می‌کند: مایه‌کوبی، محرمیت از تاریخ، شبیه‌سازی، این همان‌گویی، نه این و آن گری. کمی‌کردن کیفیت و گزارش. ازنظر بارت اسطوره‌سازی فقط دست‌کاری نشانه‌ها نیست، بلکه نوعی پیام است که هدف آن طبیعی جلوه دادن پدیده‌های تاریخی است (اباذری، ۱۳۸۰).

نشانه‌شناسی انتقادی با کار جان فیسک در تحلیل برنامه‌های تلویزیونی گره خورده است. البته روش پیشنهادی فیسک دارای سه لایه است که تنها در لایه سوم خود نگاه انتقادی را با دریافت ایدئولوژی مستتر در متن اتخاذ می‌کند. اهمیت روش‌شناسی فیسک در مطالعات مربوط به خوانش متون، در این است که با استفاده از آن می‌توان به خوانش مرجح متن دست یافت و سپس با استفاده از آرای نویسندگان دیگری همچون استوارت هال، به مقایسه آن با انواع خوانش‌های دیگر مخاطبان پرداخت (راودراد، ۱۳۹۱: ۱۱۰). جان فیسک در مقاله خود «فرهنگ تلویزیون» درباره رمزها چنین می‌گوید: «رمز عبات است از نظامی از نشانه‌های قانونمند که همه آحاد یک فرهنگ به قوانین و عرف های آن پایبندند. این نظام مفاهیمی را در فرهنگ به وجود می‌آورد و اشاعه می‌دهد که موجب حفظ

۱ concept

آن فرهنگ می‌شود. رمز حلقه واسط بین پدید آورنده متن و مخاطب است و نیز عامل پیوند درونی متن را دارد. از راه همین پیوند درونی است که متون مختلف در شبکه‌ای از معانی به وجود می‌آید و دنیای فرهنگی ما با یکدیگر پیوند می خورد، این رمزها در ساختاری سلسله مراتبی و پیچیده عمل می‌کنند» (فیسک، ۱۳۸۰: ۱۲۷). از دیدگاه او، «همه رمزها معنا را می رسانند؛ واحدهایشان نشانه‌هایی هستند که با وسایل گوناگون به چیزی غیر از خود اشاره می‌کنند، همچنین کارکرد اجتماعی یا ارتباطی دارند» (فیسک، ۱۳۸۶: ۹۸). او هدف از تحلیل نشانه شناختی را معلوم کردن آن لایه های معانی رمز گذاری شده ای می‌داند که در ساختار فیلم‌ها، برنامه‌های تلویزیون و به طور کلی، تولیدات صوتی تصویری، حتی در قسمت های کوچک این برنامه ها قرار می‌گیرند (فیسک، ۱۳۸۶: ۱۳۰).

فیسک مهم‌ترین بخش تحلیل نشانه شناختی را تشخیص رمزگان موجود در فیلم قلمداد کرده، به معرفی نحوه شناسایی و تحلیل آن‌ها می پردازد. همچنین وی معتقد است که متون فرهنگی در سطح معنای ضمنی، آکنده از رمزهای ایدئولوژیک و هر کدام از آن‌ها در پی ارائه چشم‌انداز خاصی از جهان هستند و سعی در طبیعی جلوه دادن آن دارند نشانه‌شناسی جان فیسک مبتنی بر سه مرحله است. مرحله اول، ارائه توصیف کلی از متن موردنظر است، مرحله دوم، انتخاب سکانس هایی که بیشترین بار ایدئولوژیک هستند و مرحله سوم تحلیل نشانه شناختی سکانس‌های انتخابی برای توضیح ایدئولوژی‌های پنهان در متن است (راودراد، ۱۳۹۱: ۱۱۰).

۳-۲-۲. هویت

واژه «هویت[1]» در لغت به معنای هستی، وجود، ماهیت و سرشت است. ریشه لغوی آن از واژه «هو» گرفته شده که اشاره به غایت، نهایت و کمال مطلق دارد و موجب شناسایی و تمایز خود از دیگری می‌شود (معین، ۱۳۷۷). هویت در اصطلاح به معنای تلاش آگاهانه، مستمر و دایمی کنشگران برای پاسخگویی به پرسش چیستی و کیستی و نحوه شناسایی و معرفی خود در برابر دیگری است. در حقیقت مفهوم «هویت» پاسخ آگاهانه هر فرد، قوم یا ملت به سؤالاتی از قبیل که بوده؟ کجا بوده؟ چه بوده؟ چه هست؟ متعلق به کدام قوم و نژاد و تیره است؟ خاستگاه اصلی و دائمی‌اش کجاست؟ به چه جامعه و ارزش‌هایی تعلق دارد و صاحب چه فرهنگ و تمدنی بوده؟ می‌باشد و پاسخ به این سؤالات است که یک فرد انسانی و ارزش‌های او را از هم‌نوع خود متمایز کرده و تعلق فرد به گروه خاصی را نشان می‌دهد. بنابراین هویت فراگردی است که طی آن کنشگر خویشتن خویش را می‌شناسد و معناسازی می‌کند. این معنا در درجه اول بر پایه مجموعه‌ای از صفات و مشخصه‌های اجتماعی و فرهنگی شکل می‌گیرد و

1. Identity

از این طریق از ارجاعات بزرگتری که به ساختارهای اجتماعی دیگر صورت می‌گیرد، متمایز می‌شود (کاستلز، ۱۹۹۸: ۲۲). یکی از وجود مهم و ارزنده هویت که در سطح ملی و اجتماعی همواره مورد توجه بوده است هویت ملی و قومی است. به طور کلی هویت را می‌توان در دو سطح فردی و جمعی دسته‌بندی نمود. آنچه به ویژگی‌های شخصیتی یک فرد انسانی باز می‌گردد، تحت عنوان هویت فردی و آنچه به ویژگی‌هایی اجتماعی یک فرد انسانی بازمی‌گردد، تحت عنوان هویت جمعی بازشناسی می‌شود. بر خلاف هویت فردی، هویت‌های جمعی «غیر شخصی» بوده و از طریق اجتماع برساخته می‌شوند (منصورنژاد، ۱۳۸۳: ۳۶۲).

۱-۳-۲-۲. هویت ملی و ابعاد آن

هویت ملی یکی از انواع هویت جمعی و یکی از مهم‌ترین منابع برای تعریف خود اجتماعی[1] و مشتمل بر ویژگی‌های فرهنگ جمعی اعضا یک گروه یا جامعه و نیز روابط و مناسباتی که فرد را احاطه نموده است می‌باشد. از لحاظ فرهنگی کنشگران به وسیله فرهنگ جمعی یا مشترک اعضاء یک جامعه خود را در یک مقوله طبقه‌بندی می‌کنند و بدان وسیله اشتراکات‌شان را با سایر اعضای گروه (درون گروه) و تفاوت‌هایشان با دیگران و گروه‌های دیگر (برون گروه) معین ساخته و مرزبندی می‌کنند. هویت ملی بالاترین سطح هویت جمعی است که رابطه انسان با کشورش را نشان می‌دهد. هویت ملی فرآیند پاسخگویی آگاهانه یک ملت به پرسش‌هایی از خود است؛ اینکه چه کسی بوده و چه هست؟ خاستگاه اصلی و دائمی‌اش کجاست؟ دارای چه فرهنگ و تمدنی بوده و چه نقشی در توسعه تمدن جهانی داشته و امروز چه جایگاه سیاسی، اقتصادی و فرهنگی در نظام جهانی دارد؟ و بالاخره ارزش‌های ملهم از هویت تاریخی او تا چه حد در تحقق اهداف اجتماعی، سیاسی و فرهنگی جامعه موردنظر، کارساز خواهد بود (باوند، ۱۳۷۸).در تعریفی دیگر هویت ملی به معنای احساس وفاداری به عناصر و نمادهای مشترک در اجتماع ملی و در میان مرزهای تعریف شده سیاسی است بر اساس این تعریف، میزان تعلق و وفاداری افراد درون یک اجتماع ملی به هر یک از عناصر و نمادهای ملی؛ سرزمین، دین و آیین، آداب و مناسک، تاریخ، زبان و ادبیات، مردم و دولت، شدت احساس هویت ملی افراد آن اجتماع ملی را مشخص می‌سازد (یوسفی، ۱۳۸۰: ۱۷).

برخی اندیشمندان هویت ملی را به معنای عبور از هویت‌های سنتی همچون مذهب، قوم، قبیله به هویت‌های فراگیرتر می‌دانند (رجایی: ۱۳۸۲: ۱۲). بر این اساس هویت ملی هویتی است که افراد به جای این که خود را بر اساس تعلقات قومی قبیله‌ای شناسایی کنند، بر مبنای تعلق به ملتی خاص با

1. Social Ego

جغرافیا و نظام حکومتی معین شناسایی می‌کنند. هویت ملی باید چنان فراگیر باشد که تعارضی بین هویت اولیه (فردی قومی) و هویت فراگیر (ملی) ایجاد نکند. طبق این تعریف ویژگی‌های هویت ملی را می‌توان به داشتن ملتی خاص، جغرافیای سرزمینی و نظام حکومتی معین خلاصه کرد (بنی هاشمی، ۱۳۸۳: ۱۵).

هویت ملی مفهومی جدید است که بر پیش‌فرض وجود یک ملت و آگاهی ملی استوار است. تا پیش از شکل‌گیری و پیدایش ملت‌ها، انسان‌ها اعم از غربی و شرقی خود را ذیل هویت دینی تعریف و درک می‌کردند. علی‌رغم تعدد اجتماعات قومی و محلی و درگیری، ستیز و رقابت آنها با یکدیگر که نشان دهنده این است که هویت‌های متعدد و ناسازگاری در میان آنها وجود داشته است و هویت دینی هویت فائق و جامعی بوده که تمام اجتماعات و گروه‌های قومی و محلی را تحت پوشش خود قرار می‌داده است. هویت مسیحی هویتی بود که به کل غرب به‌رغم تنوع درونی‌اش وحدت می‌بخشید و آن را به‌عنوان وجود متمایزی در برابر سایر گروه‌بندی‌های انسانی به ویژه جهان اسلام که دیگری مسلط و اساسی غرب در بخش مهمی از تاریخ آن بود سرپا نگه داشته و تحقق می‌بخشید (کچوئیان، ۱۳۸۴: ۱۷).

هویت ملی، مهم ترین نوع از انواع هویت است. در حوزه فرهنگ، اجتماع، ملی سیاست و حتی اقتصاد نقشی تعیین کننده دارد. به عبارت دیگر، هویت ملی فراگیرترین و در عین حال مشروع ترین سطح هویت در تمامی نظام های اجتماعی جدای از گرایش‌های ایدئولوژیک است. اهمیت مفهوم هویت ملی در مقابل سایر انواع هویت جمعی، در تأثیر بسیار آن بر حوزه‌های متفاوت زندگی در هر نظام اجتماعی است؛ به‌عنوان مثال هویت ملی در حوزهی سیاست، آرمان‌ها را تحقق می‌بخشد و یا به قدرت حاکم مشروعیت می‌دهد و بر میزان نفوذ آن می‌افزاید. تشکیل دولت ملی به معنی عبور از هویت‌های سنتی، همچون مذهب، قبیله، کاست به هویت جدید ملی است. در این مرحله، به جای اینکه افراد خود را بر اساس تعلق مذهبی، قبیله‌ای و یا نژادی، شناسایی کنند، بر اساس تعلق به ملتی خاص، با جغرافیای معین و نظام حکومتی معینی، شناسایی می‌شوند (قیصری، ۱۳۷۷: ۴۹). در واقع هویت ملی[۱] یکی از سطوح تعلق و وفاداری ملی است که عمدتا بر یک واحد سیاسی به نام کشور انطباق دارد و اعضای آن گروه، اجتماع بزرگی به نام ملت را می‌سازند که در یک پهنه جغرافیایی زیر حاکمیت سیاسی واحد و مشخصی قرار دارند و از طریق آن نسبت به هم احساس همبستگی و اشتراک در گذشته، حال و آینده دارند (فکوهی، ۱۳۸۹: ۱۵۲).

۱. National Identity

این مفهوم اساسا محصول دوران مدرن اروپاست و از اواخر قرن نوزدهم به کشورهای جهان سوم و تازه استقلال یافته، راه پیدا کرده است (علم، ۱۳۸۶: ۱۰۱) و در قالب تقسیم‌بندی‌های سیاسی معاصر معنی پیدا می‌کند. بنابراین در این مفهوم، سطح تعلق ملی عمدتا معنایی سیاسی و ایدئولوژیک دارد که در قالب یک کشور معنا پیدا می‌کند و اصیل‌ترین حلقه ارتباطی بین هویت‌های خاص و محلی و عام فراملی است (فکوهی، ۱۳۸۹: ۱۵۳) و به هویت ملی به دلیل تأثیر زیاد آن در تمامی حوزه‌ها، فراگیرترین سطح هویت در تمامی نظام‌های اجتماعی است (حیدری، ۱۳۸۳: ۳۴۴). بنابراین در تعریف هویت ملی نکته اصلی این است که افرادی که از لحاظ فیزیکی در یک جغرافیایی سیاسی خاص و نظام حکومتی خاص قرار دارند و مشمول قوانین حاکم بر آن هستند خود را عضو چه واحد سیاسی می‌داند و با آن واحد سیاسی تا چه اندازه احساس یگانگی می‌کند؟ (قیصری، ۱۳۷۷: ۵۵).

نکته مهم در طی فرایند ملت سازی و ایجاد هویت ملی این است که در اغلب موارد ملت سازی بنیادی قومی دارد و بر این اساس اغلب از عناصر فرهنگی یک قوم برای انسجام بخشیدن به اعضای یک ملت استفاده می شود. لذا اگر جامعه ای چند قومی باشد، آن دسته از گروه های قومی که در این فرایند، عناصر فرهنگی خود را در خطر ببینند و یا تمایزات فرهنگی قومی آن‌ها با قوم یا اقوام مسلط موجب محرومیت آن ها از برخی حقوقشان شود، ممکن است مورد تبعیض و نابرابری قرار گرفته و یا چنین احساسی به آنها دست دهد.

همانطور که مشاهده می‌شود، تعاریف متعددی از مفهوم هویت ملی ارائه گردیده است. برخی از تعاریف بر بعد احساسی و عاطفی هویت تأکید داشته و آن را عامل پیوند و تعلق فرد به گروه یا جامعه‌ای که عضو آن است می‌دانند. در تعاریفی دیگر هویت ملی ناظر به وجه تمایز اعضای یک جامعه از دیگران و منفک کننده «ما» از «دیگری» به کار رفته است. در حالی که برخی از دیدگاه‌ها، قلمرو جغرافیایی، تاریخ، زبان، هنر و میراث علمی و ادبی مشترک، نمادها و مذهب مشترک را از جمله عناصر هویت ملی دانسته‌اند. برخی دیگر از صاحب‌نظران، هویت ملی را به معنای احساس تعلق و تعهد اعضای یک جامعه به رموز و نمادهای فرهنگی شامل هنجارها، ارزش‌ها، زبان، دین، ادبیات و تاریخ به کار برده‌اند که موجب تمایز آن جامعه از دیگر جوامع و همچنین انسجام و همبستگی اجتماع بزرگ ملی می‌شود. برخی دیگر معتقدند که هویت ملی امری انباشتی و تراکمی است و در فرایند یادگیری اجتماعی تکوین یافته و از سیالیت و پویایی برخوردار است بر این اساس رخدادهای مهم و ماندگار سیاسی، فرهنگی و اجتماعی به‌مرور زمان به لایه‌های هویتی افراد و گروه‌ها می‌افزاید و ساختمان هویتی آن را متحول و متأثر می‌کند. بر اساس این دیدگاه هویت فردای جوامع ممکن است لایه‌ها و عناصر افزون‌تری از امروز داشته باشد. به همین دلیل حوادث عظیم و رویدادهای عمده چه در بعد یک جامعه و چه در بعد جهانی در آفرینش و

گسترش گفتمان‌های هویتی نوین نقش مؤثری ایفا می‌کنند (افروغ، ۱۳۸۳). دلایل این تعاریف متعدد می‌تواند ناشی از تفاوت در شیوه نگرش و برداشت از این مفهوم در حوزه‌های مختلف علمی باشد و برخی از صاحب‌نظران نیز اساساً عدم امکان ارائه تعریفی جامع و مانع از هویت (ملی) را به ماهیت تناقض نمای آن نسبت می‌دهند. در یک جمع‌بندی کلی می‌توان هویت ملی را برپایه اصول و بنیادهای مشترک دیرپای مردم یک سرزمین که بر گرد آن وحدت پیدا می‌کنند تعریف کرد که این بنیان‌ها اساس همبستگی ملی و توسعه اقتصادی و سیاسی در جوامع امروز هستند.

یکی از اصطلاح های مهم در زمینه مسائل ملی و قومی اصطلاح هویت ملی است که بخصوص توجه به آن در کشور های ناهمگون امروزی بسیار حائز اهمیت است. پیشرفت تکنولوژی و گسترش راه های ارتباطی باعث افزایش روند مهاجرت ها شده که این موضوع خود عاملی برای ناهمگونی هرچه بیشتر در بافت جمعیتی و قومیتی کشورها شده است. مرزهای هویتی که در گذشته بود نیز در هم شکسته شده و افراد با مقوله‌های هویتی بسیاری روبه‌رو هستند که می‌توانند خود را با آنها معرفی کنند. این درحالی است که تاقبل از قرن ۱۸ و ۱۹ و همچنین اوایل قرن بیستم اصطلاحات دیگری همچون منش ملی، آگاهی ملی بکارگرفته می‌شد. ملت از جمله مفاهیمی است که در میان اندیشمندان علوم اجتماعی و علوم سیاسی اختلاف نظر های عمیقی را بوجود آورده است که آنها بر سر تعریفی مشترک وجامع به توافق نرسیده اند.به همین خاطر عده‌ای بر ابعاد ذهنی از تعریف ملت توجه می کنند از جمله بندیکت اندرسون که ملت را اجتماع‌های کم و بیش خیالی و تصوری می دانند و عده ای هم بر ابعاد عینی مانند سرزمین از تعریف ملت توجه می کنند. «آلن بیرو» در تعریفی ملت را «جماعتی از انسان‌ها» می‌داند که در «یک سرزمین» حیات می‌گذرانند، دارای «منشأ مشترکی» هستند، «از زمان‌های پیشین منافعی مشترک» داشته‌اند، «آداب و رسومی مشابه» دارند و اکثراً دارای «زبانی یکسان» هستند. (بیرو، ۱۳۷۵: ۲۳۶) ولی اسمیت ملت را «یک اجتماع انسانی دارای نام که در سرزمینی زندگی می‌کنند و دارای اسطوره‌های مشترک، یک تاریخ مشترک، یک فرهنگ عمومی مشترک و یک اقتصاد واحد و حقوق و تعهدات مشترک برای همه اعضا هستند» تعریف می‌کند (اسمیت، ۱۳۸۳: ۲۵). از نظر وی هویت ملی «باز تولید و باز تفسیر دایمی الگوی ارزش‌ها، نمادها، خاطرات، اسطوره‌ها، و سنت‌هایی که میراث متمایز ملت‌ها را تشکیل می‌دهند و تشخیص هویت افراد با آن الگو و میراث و با عناصر فرهنگی‌اش میسر می‌کند (همان، ۳۰).

اسمیت معتقد به سه مسیر برای شکل گیری یک ملت است. نخستین راه برای ملت شدن ادغام دیوانسالارانه یا بروکراتیک است که متضمن تبدیل یک قوم اشراف‌سالار به یک ملت سرزمینی است. این طبقه اعیان چندان توجهی به انتقال فرهنگ خود به طبقات دیگر را ندارند مگر اینکه مجبور به

اینکار شوند همانطور که امپراتوری روم غربی برای تامین مخارج جنگ خود مجبور به پذیرش طبقات دیگر شد. این حرکت باعث شد که طبقات متوسط شهری و در ادامه طبقات پایین جامعه از جمله کارگر به فرهنگ والای جامعه که در دست طبقات اشراف بود علاقمند شوند. این روند باعث نوعی از هویت ملی بر مبنای هویتی مدنی و همه گیر شده بود که از ملی گرایی سرزمینی تغذیه می شد. دولت دیوانسالار با گسترش مرزهای خود از طریق جنگ سعی در گسترش ملت خود با تزریق فرهنگ اشرافی خود به تمامی اقشار تحت پوشش خود می کرد. دومین نوع ملت سازی را اسمیت بسیج بومی نام‌گذاری کرده است. به این‌صورت که معمولا یک قوم مسلط و مردمی از طریق اندیشه روشنفکران بومی به یک ملت مبتنی بر اندیشه و فرهنگ قومی خود تبدیل می شد. این روشنفکران قومی با اقتباس و بازسازی یک تاریخ قومی از اسطوره ها و نمادهای قومی گذشته خود که بیشترین اشتراک را داشته باشد سعی در بازگشت به گذشته قومی خود و ایجاد هویت ملی جدید مبتنی برگذشته قومی خود می کردند. اسمیت سومین نوع از ملت سازی را مربوط به جوامع مهاجر پذیری همچون آمریکا ،کانادا واسترالیا می داند.آنها به دلیل وجود فرهنگ های جدید ومتکثر در مرزهای خود تصور چندگانه ای از ملت دارند.این نوع از جوامع یک الگوی مدنی تری برای ملت سازی بکار می گیرند که بیشترین احترام را برای حقوق افراد مهاجر به‌عنوان یک شهروند قائل باشند (اسمیت، ۱۳۹۱: ۳۶۹).

موضوع مهی که باید در این جا بدان اشاره شود این است هویت قومی و هویت ملی ارتباط نزدیک و تنگاتنگی با یکدیگر دارند. این موضوع خود ناشی از این است که ویژگی ها و مختصات هویت قومی را می توان در هویت ملی یافت. اسطوره ها و معانی قومی نیز سازنده هویت ملی هستند. اما عناصر و ویژگی های خاص هویت ملی باعث تمایز این نوع هویت از هویت قومی می شوند. مهم ترین این تمایزها، ارتباط هویت ملی با مفهوم ملت و دولت- ملت است. چرا که اعضای آن نه چندان هم دیگر را می شناسند، نه چندان هم دیگر ار می بینند. اما براین باورند که همگی عضو یک ملت واحد هستند. ملت را می توان گروهی از مرام دانست که به واسطه احساس خویشاوندی یا تبار مشترک، تصور تعلق به یک اجتماع گسترده رادر خود پرورانده اند. براساس چنین تعریفی می توان دریافت که قومیت و هویت قومی مبنا و الگویی برای ملت و هویت ملی می باشند و هم چنانکه بعدا خواهیم دید ملت سازی و ایجاد هویت ملی در اغلب موارد بر مبنای ویژگی های قومی و هویت قومی صورت می‌گیرد.

با توجه به تعاریف بالا از قوم و ملت می‌توان به نقاط اشتراک و همچنین تفاوت‌هایی که در بین آنها وجود دارد پی برد. هر دو آنها (ملت و قوم) دارای یک نام، اسطوره و خاطره مشترک هستند بنابراین در این موارد با هم مشترک‌اند. اما ملت برای اعضایش حقوق و وظایف مشخصی تعریف کرده است که با یک ساختار اقتصادی مشخص برای اعضایش شکل می‌گیرد و ممکن است چنانچه از حقوق و یا

وظیفه‌ای چشم پوشی شد چیزی به‌عنوان قانون در برابر آن پاسخ دهد. در حالی که یک قوم لزوما با یک ساختار اقتصادی واحد شکل نمی‌گیرد و برای هیچ یک از اعضایش چیزی به‌عنوان یک قانون یا وظیفه و یا تعهد بوجود نمی آورد. همچنین در ملت ما شاهد این هستیم که افراد بر وجود یک سرزمین با مرز های مشخص تاکید دارند و درکنار هم زندگی می کنند، در حالی که افراد یک قوم لزوما دریک سرزمین زندگی نمی کنند و می توانند با یک سرزمین که از یک هویت مشترک پیروی می کنند مرتبط باشند.

در خصوص ابعاد مؤلفه‌ها و هویت ملی همچون تعاریف و رویکردهای مربوط به این مفهوم دیدگاهها و نظریات گوناگونی وجود دارد. به‌عنوان مثال در حالی که بخشی از اندیشمندان سنتی در علوم جغرافیا بر مؤلفه سرزمین و تاریخ مشترک تأکید دارند، صاحب‌نظران علوم سیاسی بر ساختار سیاسی مشترک، ملیت و ملت یا جامعه مدنی تکیه می‌کنند، در همان حال عالمان علوم اجتماعی زبان، دین و آداب و رسوم مشترک را به‌عنوان عنصر اساسی هویت ملی بر می‌شمرند (مجتهدزاده، ۱۳۸۴: ۹). اما در یک رویکرد جامع و بر اساس این تعریف که هویت ملی فرآیند پاسخگویی آگاهانه یک ملت به پرسش‌های پیرامون خود است، می‌توان از ابعاد مختلف اجتماعی، تاریخی، جغرافیایی، سیاسی، دینی، فرهنگی و زبانی- ادبی هویت ملی سخن گفت (حاجیانی، ۱۳۷۹: ۲۰۵-۱۹۹).

صاحب‌نظران ابعاد مختلفی برای هویت ملی قائل هستند که ناشی جهان‌بینی آنها است. از دید میلر ملیت و هویت ملی دارای ابعاد زیر است:

- باورهای مشترک
- تداوم تاریخی
- هویت فعال
- سرزمین و مکان مشترک
- فرهنگ عمومی مشترک.

از نظر میلر خاطرات، رخدادها، حوادث، شخصیت ها و فراز و نشیب های تاریخی در شکل دادن به انگاره های جمعی بسیار موثر هستند. بعد تاریخی هویت ملی عبارت است از آگاهی مشترک افراد یک جامعه از گذشته تاریخی و احساس دلبستگی به آن و احساس هویت تاریخی و هم تاریخ پنداری پیوند دهنده ی نسل های مختلف به یکدیگر است که مانع جدا شدن یک نسل از تاریخش می شود. زیرا هر جامعه ای با هویت تاریخی خود تعریف و ترمیم می شود. هویت تاریخی را می توان آگاهی و دانش نسبت به پیشینه ی تاریخی و احساس تعلق خاطر و دلبستگی بدان دانست.

هویت ملی در درجه نخست زائیده ی محیط جغرافیایی هر ملت است. محیط جغرافیایی تبلور فیزیکی، عینی، ملموس و مشهود هویت ملی به حساب می آید. برای شکل گیری هویت واحد ملی، تعیین محدوده و قلمرو یک سرزمین مشخص ضرورت نام دارد. تعریف هویت در این بعد عبارت است از نگرش مثبت به آب و خاک به این جهت که ما ساکن یک کشور و یک سرزمین معین هستیم و از جایگاه مشخصی در نظام هستی بر خورداریم. عنصر سرزمین که با اقتصاد و سیاست پیوند نزدیک دارد، واحد بقا را برای شاخص معلوم می سازد. به این معنی که تنها با وجود آن سرزمین مشخص، رسیدن به اهداف و رفع نیاز هایش متصور خواهد بود.

دلبستگی و تعلق خاطر به سرزمین مادری که با مرزهای معین مشخص می شود، شاخص های متعددی دارد که از آن جمله اند: آمادگی دفاع از سرزمین در هنگام بروز خطر، ترجیح دادن زندگی در کشور خود بر سایر نقاط جهان یا عدم تمایل به مهاجرت و پذیرش سرزمین مشخص به‌عنوان کشور خود..

همچنین تعلق به یک واحد سیاسی به‌عنوان یک عنصر ملی، مستلزم تعلق به دولت، نظام سیاسی وارزش های مشروعیت بخش حکومت در هویت ملی است و امروزه دولت ملی بزرگ ترین و رایج ترین نوع شکل بندی جامعه ی بشری محسوب می شود. لذا مسایلی نظیر اینکه دولت در یک کشور تا چه اندازه از مقبولیت نزد اعضای آن برخوردار است و اینکه میزان وفاداری اعضای یک سرزمین جغرافیایی نسبت به نهادها، نظام حکومتی، ارزش های سیاسی و مرزهای کشور چقدر است، بسیار مهم می باشد. هویت ملی در بعد سیاسی و در صورتی شکل می گیرد که افرادی که از لحاظ فیزیکی و قانونی عضو یک نظام سیاسی هستند و داخل مرزهای ملی یک کشور زندگی می کنند و موضوع یا مخاطب قوانین آن کشور هستند، از لحاظ روانی هم خود را اعضای آن نظام سیاسی بدانند.

دیوید میلر در بحث از هویت ملی بر پیچیدگی معیار چیستی ملت و بویژه از آنرو که باورهای افراد در تعریف ملت دخیل است تاکید می‌کند. ایستارها و باورهایی که ملیت را می سازند و اغلب در لایه‌های عمیق‌تر ذهن پنهان هستند، مسئله را پیچیده‌تر می‌کنند و تنها به وسیله برخی حوادث پرشور ظاهر می‌شوند. بنابراین تجربه‌گرایی ساده یا تجربه‌گرایی‌ای که باورهای افراد را در مورد جایگاهشان درجهان بررسی می‌کند نیز قادر بر حل این مسئله نیست. هرچند که ما با نظر میلر درباره پیچیدگی و هویت ملی و نقش افراد در تعیین آن موافق هستیم و از این رو بر احتراز از تجربه گرایی ساده به مفهوم عدم کمیت‌گرایی افراطی، تاکید می‌کنیم اما نمی‌توان این نقد را نادیده گرفت که میلر در اینجا دچار نوعی تناقض‌گویی است...میلر یکی از عناصر تشکیل دهنده هویت ملی را مجموعه‌ای از ویژگی‌ها می‌داند که منش ملی نام داشته‌اند و وی ترجیح می‌دهد از آنها بعنوان فرهنگ عمومی مشترک یاد کند. اما وی هشدار می‌دهد که مقصود وی از این فرهنگ آن نیست که فرهنگ عمومی مشترک مورد نیاز برای

هویت ملی باید یکدست و فراگیر *باشد*.میلر یکی از عناصر تشکیل دهنده هویت ملی را مجموعه‌ای از ویژگی‌ها می‌داند که منش ملی نام داشته‌اند و وی ترجیح می‌دهد از آنها بعنوان فرهنگ عمومی مشترک یاد کند. اما وی هشدار می‌دهد که مقصود وی از این فرهنگ آن نیست که فرهنگ عمومی مشترک مورد نیاز برای هویت ملی باید یکدست و فراگیر باشد.

دونشوز یکی دیگر از جامعه‌شناسانی ابعاد هویت ملی را مورد بررسی قرار داده است. وی هویت ملی را معلول تعامل تاریخی چهار دسته از عوامل دانسته است:

۱. عوامل نخستین مثل قومیت، خط، زبان؛
۲. عوامل تکوینی مثل توسعه ارتباطات و تکنولوژی، شکل‌گیری شهرها، ظهور ارتش‌های مدرن و حکومت‌های پادشاهی متمرکز؛
۳. عوامل القایی مثل تدوین زبان در قالب دستور زبان رسمی، رشد دیوان‌سالاری و استقرار نظام آموزش ملی؛
۴. عوامل واکنشی به معنای دفاع از هویت‌های تحت ستم و منافعِ به انقیاد کشیده شده از سوی گروه اجتماعی حاکم یا دستگاه نهادی حاکم که محرک جستجو برای هویت‌های جایگزین در حافظه جمعی است (قنبری، ۱۳۸۴: ۸۴).
۵. در خصوص ابعاد مؤلفه‌ها و هویت ملی همچون تعاریف و رویکردهای مربوط به این مفهوم دیدگاه‌ها و نظریات گوناگونی وجود دارد. به‌عنوان مثال در حالی که بخشی از اندیشمندان سنتی در علوم جغرافیا بر مؤلفه سرزمین و تاریخ مشترک تأکید دارند، صاحب‌نظران علوم سیاسی بر ساختار سیاسی مشترک، ملیت و ملت یا جامعه مدنی تکیه می‌کنند، در همان حال عالمان علوم اجتماعی زبان، دین و آداب و رسوم مشترک را به‌عنوان عنصر اساسی هویت ملی بر می‌شمرند (مجتهدزاده، ۱۳۸۴: ۹). اما در یک رویکرد جامع و بر اساس این تعریف که هویت ملی فرآیند پاسخگویی آگاهانه یک ملت به پرسش‌های پیرامون خود است، می‌توان از ابعاد مختلف اجتماعی، تاریخی، جغرافیایی، سیاسی، دینی، فرهنگی و زبانی- ادبی هویت ملی سخن گفت (حاجیانی، ۱۳۷۹: ۲۰۵-۱۹۹). به طور کلی ابعاد هویت ملی را به صورت زیر می‌توان جمع‌بندی کرد:

- ابعاد اجتماعی هویت ملی ناظر بر احساس تعلق خاطر مشترک و تعهد افراد به اجتماع ملی است.
- ابعاد تاریخی هویت ملی بر مواردی نظیر دانش تاریخی، تعلق خاطر تاریخی و اهتمام تاریخی اشاره دارد.

- بعد جغرافیایی هویت ملی بر قلمرو یک سرزمین مشخص نظر دارد.
- بعد سیاسی هویت ملی ناظر بر دانش سیاسی، مشارکت و نظارت، علاقه به ملت، تمایل به انجام فعالیت سیاسی، اعتماد و اطمینان به نظام سیاسی و ... است.
- بعد دینی هویت ملی معطوف به پایبندی به جوهر دین و ارزش‌های بنیادین دینی، دلبستگی جمعی و عمومی به شعائر و مشارکت عملی به ظواهر و آیین‌های مذهبی است.
- بعد فرهنگی هویت ملی نیز شامل آیین‌ها و سنت‌های عام، معماری بناها و مکان‌ها، جشن‌ها و اعیاد فرهنگ عامه، لباس و طرز پوشش، رسوم، عرف و هنرهای ملی است.
- بعد زبانی و ادبی هویت ملی نیز ناظر بر ادبیات علمی، فلسفی و سیاسی، آثار منظوم ادبی و داستانی، ادبیات عامه، زبان رایج و موسیقی ملی می‌باشد (قاسمی، خورشیدی و حیدری، ۱۳۹۰).

۲-۳-۲-۲. رویکردهای نظری هویت ملی

هویت ملی به مثابه دال مرکزی نظریات ناسیونالیسم به نوعی تجلی‌یابی امر ملّی در هویت است. در واقع مباحث محوری که نظریات ناسیونالیسم سعی در بیان آنها دارند مسائل و موضوعاتی چون منافع ملی، ملّت، وطن‌پرستی، طرد دشمن و دیگری، تعلق نژادی و قومی، تاریخ و تبار مشترک، پیشرفت ملی و مباحثی از این قسم بی‌شک پیوندی تنگاتنگ با آنچه هویت ملی خوانده می‌شود دارند. هویتی که به مای گروهی منجر می‌شود؛ اما جوهر و ریشه این مای گروهی در مکاتب گوناگون یکسان نبوده و تفاوت‌های ماهوی با یکدیگر دارند. در ادامه تلاش شده است این مکاتب از نحوه برساخت هویت ملی و نگاه به ریشه‌های تشکیل مای گروهی ملی مورد بررسی و ارزیابی قرار گیرد.

۲-۲-۳-۲-۱. رویکرد ازلی‌انگاران

متفکرانی همچون «جان آرمسترانگ» بر ریشهٔ تاریخی و قومی ملت‌ها تأکید داشته و نقش اسطوره‌های و نمادهایی را مورد بحث قرار می‌دهند که نهادینه شده و به وسیلهٔ سیستم‌های دینی، زبان‌ها و معماری شهری به زمان کنونی انتقال یافته‌اند (لئوسی، ۲۰۰۱: ۲۱۶). این گروه از نظریه پردازان که اغلب تاریخ نگار هستند، ملیت را و وجود آن را ازلی می‌انگارند؛ به این معنی که فرد همیشه نسبت به سن و عقاید و وطن خود متاخر است، فرد پدید نمی‌آید مگر به‌عنوان عضوی از جامعه‌ای خاص (قومی خاص، ملیتی خاص، فرهنگ خاص و ...) بنابراین ملت و ملیت و ملی‌گرایی بدیهی انگاشته می‌شود و چون این مفاهیم به‌عنوان پیش‌فرض و بدیهیات نگریسته می‌شود، بر طبق این پارادایم (ازلی‌انگاری

هویت قومی) دلیلی برای شک و یا به زیر سوال بردن هویت ملی وجود نخواهد داشت. در واقع این پارادایم بیشتر یک نوع ایدئولوژی است یا بهتر است بگوییم که بیشتر خصوصیات ایدیولوژی را دارد تا یک پارادام نظری (اوزکریملی، ۱۳۸۳).

پارادایم ازلی‌انگاری اعتقاد به قدیمی بودن هویت‌های قومی دارد به طوری که نظریه‌پردازان این پارادایم معتقدند که عوامل عینی از جمله زبان، آداب و رسوم، سرزمین مشترک و ... هستند که هویت قومی را شکل می‌دهند. در میان این پارادایم رویکردهای نظری متفاوتی وجود دارد که می‌توان به رویکردهای زیست شناسانه، فرهنگی و طبیعی اشاره کرد که هرکدام از این رویکردها هرچند قدیمی بودن هویت‌های قومی را پذیرفته‌اند؛ اما هرکدام مسیری متفاوتی را در پیش گرفته‌اند. برخی از صاحب نظران این پارادایم معتقدند که فرد در هنگام تولد دارای خصیصه‌های ژنتیکی است که میل به همبستگی نسبت به درون خانواده را در خود دارد و این موضوع به طور ارثی به فرد می‌رسد و کاملا انتسابی است. از نظر آنها احساس تعلق قومی از طریق خصوصیات بیولوژیکی به فرد منتقل می شود که باعث می‌شود فرد نسبت به خانواده و خویشاوندان خود احساس تعلق بیشتری داشته باشد و این باعث تحکیم الگوی خویشاوندی درونی می‌شود و از تکامل این روند هویت قومی شکل می‌گیرد و باعث بقای آن می‌شود. هرچند نقدهایی به این نوع رویکرد در پارادایم ازلی‌انگاری وجود دارد که باعث می‌شود نظریه‌پردازان دیگری به مقوله فرهنگ توجه بیشتری نشان دهند. یکی از افرادی که در این زمینه به مقوله فرهنگ توجه ویژه‌ای دارد کلیفورد گیرتز است. از نظر گیرتز هویت‌های قومی از طریق عوامل بیولوژیکی و زیستی شکل نمی‌گیرند بلکه این عوامل فرهنگی از جمله تعاملات افراد و عضویت افراد در گروه های اجتماعی، مذهبی، زبانی مشترک است که با عث بوجود آمدن حس و تعلق قومی می‌شود. اما عده‌ای دیگر هم رویکردی تاریخی را در پیش گرفته‌اند و به عواملی هم چون خاطرات، افسانه واسطوره‌های مشترک که عواملی شناختی و روانی‌اند تاکید دارند.آنها رویکردهای زیستی و فرهنگی در پارادایم ازلی‌انگاری را زیر سوال می‌برند و بیشترین تاکید خود را بر عوامل شناختی و روانی دارند. در مجموع این پارادایم توجه ویژه‌ای بر قدیمی بودن هویت‌های قومی دارد و آنها را محصول شرایط جدید نمی‌داند بلکه به ریشه‌ها و قدمت هویت‌های قومی توجه دارد.

۲-۲-۳-۲-۲. رویکرد نوگرایان

«بندیکت اندرسون»، «ارنست گلنر» و «اریک هابزبام»، که طرفدار منشأ مدنی ملت هستند بر مدرن بودن ملت‌ها، جدید بودن ویژگی سیاسی آنها، یکسانی فرهنگی و اتحاد سرزمینی و نیز بر مفهوم

خود از عضویت به‌عنوان شهروند در یک دولت خود-حکومت کننده[1] تأکید می‌ورزند. دولت ملت‌ها چارچوب‌هایی را برای جوامع مدرن صنعتی ایجاد کرده اند، که از طریق ساختارهای حرفه‌ای شایسته سالار[2]، سیستم‌های آموزشی، شیوه‌های فرهنگی(رمان و روزنامه) و نهادهای سیاسی آنها، اعضایشان هویتی ملی را تقویت می‌کنند.(همان، ۲۱۶) «ارنست گلنر» بر این باور است که تمام جوامع مدرن نیازمند توسعهٔ فرهنگ و زبانی مشترک‌اند تا دچار از هم گسیختگی نشوند. چنین جوامع پیچیده و به‌طور بالقوه شکننده‌ای نیازمند اندیشه‌ها و معانی مشترکی‌اند که مردم را در طرحی واحد گرد آورد. این همه مستلزم آموزش توده‌ای است. در نتیجهٔ ایجاد این نظامِ آموزشِ توده‌ای همسنگ ساز و متمرکزست که زبان و فرهنگی واحد، به نحو مؤثری از بالا اعمال می‌شود و از این رهگذر ملت و هویت ملی واحد پدید می‌آید. در حالی که «گلنر» بر صنعتی شدن و نظامِ آموزشِ متمرکز تأکید دارد «آندرسن» دلمشغول نظام‌های غیر رسمی‌تر سواد و تعاملات ملت‌ها و دولت ملت‌ها با یکدیگر است. نقطهٔ آغاز «آندرسن» اندیشهٔ اجتماع تصوری[3] است؛ زیرا حتی در کوچک‌ترین ملت‌ها هم هیچ‌گاه اعضا (اتباع)، اکثر دیگر اعضا (اتباع) را نخواهند شناخت، نخواهند دید و یا حتی نخواهند شنید (دوران، ۱۳۸۱: ۸۹). ملت‌های مدرن بنا به نظر «اندرسن»، از پیدایش رسانه‌های نوین ارتباطی، نظیر چاپ و سیستم تلگراف و ترکیب آنها با سرمایه داری بازار آزاد، نشأت می‌گیرند. فرآیندهایی که از اوایل قرن هفده در اروپا آغاز شد. این نظام‌های نوین ارتباطی به مردم اجازه داد بسیار وسیع‌تر از حوزه‌های جغرافیایی پیشین، خودشان را به‌عنوان بخشی از یک اجتماع سرنوشت(دارای سرنوشت مشترک) تصور کنند.(همان، ۹۰).

به زعم هابز باوم ملت‌ها و ناسیونالیسم فرآورده‌های «مهندسی اجتماعی» هستند. به نظر هابز باوم دوره مابین ۱۸۷۰ تا ۱۹۱۴ را می‌توان دوره سنت‌های ابداعی به شمار آورد این دوره همزمان با پیدایش سیاست توده‌ای است. ورود بخش‌هایی از جامعه که تا آن زمان کنار گذاشته شده بود به عرصه سیاست، معضلات بی‌سابقه‌ای را برای حکمرانانی پدید آورد که حفظ تبعیت، وفاداری و همکاری اتباع‌شان را هر روز دشوارتر از دیروز می‌دیدند؛ اتباعی که اینک «شهروند» خوانده می‌شدند و فعالیت‌های سیاسی‌شان دست کم در قالب انتخابات باید مدنظر قرار می گرفت. ابداع سنت اصلی‌ترین راهبردی بود که نخبگان حاکم برای مقابله با تهدید ناشی از دموکراسی توده‌ای به آن متوسل شدند. در نتیجه این جریانات «ناسیونالیزم از طریق کلیسای ملی، خانواده سلطنتی یا دیگر سنت‌های انسجام بخش»

1 self-governing
2 meritocratic career structure
3 imagined community

جایگزین انسجام اجتماعی دینی و به ابزار وجود گروهی و دسته جمعی یا دین و دنیا مدار جدید مبدل شد.

ملت سازی که نخستین بار در اروپا صورت گرفت و منجر به ایجاد دولت- ملت های اروپایی گردید فرایند بسیار دشواری است، اغلب این دولت- ملت ها بعد از یک دوره نسبتا طولانی ایجاد شدند و مردم آن‌ها خود را یک ملت تصور نمودند. با این همه، هنوز در ادامه بقای این دولت - ملت ها به شکل کنونی تردید وجوددارد. ایجاد یک نظام آموزشی فراگیر، ترویج یک زبان ملی به ویژه درشکل نوشتاری و تاکید بر ریشه های تاریخی و فرهنگی مشترک از جمله روش هایی بود که در این کشورها برای یکپارچگی ملی اتخاذ شد. تنوع در زبان ها و لهجه ها به قدری گسترده بودکه تعمیم و به رسمیت شناختن یک زبان یا لهجه واحد و فراگیر، اغلب یکی از مهم ترین ارکان سیاست ملت سازی در کشورهای اروپایی تبدیل شد. به طور مثال، ایتالیا زمانی که خود را در سال ۱۸۶۰ یک ملت واحد و مستقل اعلام کرد، جمعیتی داشت که تنها سه درصد آن به زبان ایتالیایی به مفهوم دقیق کلمه صحبت می کردند. در آستانه انقلاب کبیر فرانسه، نیمی از فرانسویان، اصلا به فرانسوی سخن نمی گفتند. در دولت- ملت های جدید، مشکل زبان رسمی به مراتب جدی تر بوده است. به طوری که بسیاری از کشورهای آفریقایی برای غلبه بر اعتراض گروه های قومی مجبور شده اند. زبان قدرت استعماری پیشین (همانند فرانسوی) را به‌عنوان زبان رسمی کشور تازه تاسیس خود انتخاب نمایند (سیدامامی، ۱۳۷۷: ۱۰)

زمانی فرد هویت ملی می یابد، خود را ملزم به وفاداری نسبت به یک ملت می یابد. این وفا داری جای پیوندهای محدودتر خانواده‌ای، قبیله‌ای و قومی را می‌گیرد یا به همان نسبت در اذهان مردم اهمیت می‌یابد. ملت‌ها افسانه، تبار مشترک را در تاریخ کشف می‌کنند یا اگر به اثری از آن دست پیدا نکنند دست به جعل آن می زنند. این افسانه سپس مبنای روان شناختی محکمی برای پدید آمدن حس عضویت در یک ملت می شود. ناسیونالیسم، ایدئولوژی اصلی ملت سازی است. ناسیولیسم همواره یک «روایت گونه» بر پایه تاریخ گذشته سرزمین، شعر و افسانه های بومی پدید می آورد. به قول ارنست رنان یکی از وجوه ملت بودن، داشتن تلقی غلط از تاریخ خود است. یکی از مکانیسم های ناسیونالیسم برای ایجاد روحیه هم بستگی ملی، ساختن هویت«خودی» در برابر «دیگری» است و «خود» همواره در تقابل یا تمایز با «دیگری» شکل می گیرد. دیگری لازم نیست واقعا همه خصوصیت هایی باشد که به او نسبت داده می شود. آنچه مهم است ترویج این پندار است که دیگری متفاوت است و نمی تواند مثل ما باشد (همان، ۱۱-۱۰).

۲-۲-۳-۲-۳. رویکرد نمادگرایی قومی

رویکرد سوم؛ «آنتونی اسمیت» معتقد است ملت‌ها عناصر قومی و مدنی- سرزمینی را در کنار همدیگر در بردارند؛ این مطلب از تعریف وی از ملت روشن می‌شود: «مردم مذکور، دارای سرزمین تاریخی مشترک، افسانه‌ها و حافظهٔ تاریخی مشترک، فرهنگ عمومی و توده‌ای، اقتصاد مشترک و حقوق و وظایف قانونی مشترک برای همهٔ اعضا هستند». گرچه این عناصر در میان ملت‌های مختلف از لحاظ ترکیب بسیار گوناگون هستند، اما «اسمیت» بیشتر بر اهمیت افسانه‌های قومی- تاریخی برای فراهم نمودن ابدیت و سرنوشت جمعی برای جوامع سیاسی، هنگامی که آنها از میان توفان‌های مدرنیته پیش می‌روند، تأکید دارد (لئوسی، ۲۰۰۱: ۲۱۶). آنتونی اسمیت در *تعریف هویت ملی می گوید*: *هویت ملی* عبارت است از بازتولید و بازتفسیر دایمی الگوی ارزش‌ها، نمادها، خاطرات، اسطوره‌ها و سنت‌هایی که میراث متمایز ملت‌ها را تشکیل می‌دهند و تشخیص هویت افراد با آن الگوها و میراث و با عناصر فرهنگی‌اش (اسمیت، ۱۳۸۱: ۳۰).

«سالازار» ضمن برشمردن مثال‌هایی از وطن دوستی روزگار باستان و نیز مبانی زیست‌شناختی احساسات ملی بر اساس مطالعات جامعه شناسی زیست شناختی می‌گوید اصرار زیادی وجود دارد مبنی بر اینکه «ملی گرایی[1]» پدیده‌ای متعلق به مدرنیته می‌باشد و درست نیست آن را امری ماورایی[2] بدانیم. بدین شیوه ملاحظات منبعث از شرایط زیست‌شناختی نوع بشر و نیز مدارک ناقص اما غیر قابل انکار قدمت «احساسات ملی[3]»، را مورد چشم‌پوشی قرار داده‌ایم (سالازار، ۱۹۹۸: ۲۱۵). در اینکه احساس تعلق به دولت ملت پدیده‌ای نسبتاً متأخر است شکی نیست، زیرا پدیدهٔ مورد تعلق (ملت‌های «مدرن» و «دولت- ملت») نیز متأخر می‌باشد، اما انکار تعلق به آنچه که فرد آن را مال خود می‌داند (دولت- شهر در یونان یا قبیله در جنگل آمازون) بسیار محدود کننده به نظر می‌آید. وی می‌گوید گرچه اصطلاح «ملی‌گرایی» در واقع در دورهٔ انقلاب فرانسه کاربردی عام یافت، اما اصطلاح «ملت» بسیار قدیمی‌تر می‌باشد. مفهوم ملی‌گرایی دارای بار مفهومی سیاسی روشن در اشاره به دولت ملت دارد، که در مورد مفهوم ملت صادق نیست (همان، ۱۱۶). می‌توان گفت دولت ملت‌ها، موجودیت‌هایی سیاسی و حقوقی‌اند اما ملت‌ها، موجودیت‌هایی فرهنگی. یعنی اجتماعاتی که احساس می‌کنند به واسطهٔ حس اشتراک زبان‌ها، تاریخ‌ها، و فرهنگ‌ها، واجد هویتی یکسان‌اند و جغرافیای این اجتماعات به‌رغم اشتراک‌هایی، ضرورتاً بر جغرافیای مرزهای سیاسی منطبق نیست (دوران، ۱۳۸۷: ۹۱). «سالازار» ضمن قایل شدن به

1 Nationalism
2 Trancendental
3 National Sentiment

این تمایز، پایه‌های احساسات ملی هر دو را دارای وجه اشتراک دیده و کل پایه‌های هر دو را با همدیگر برمی‌شمارد:

۱. سرزمین؛

۲. فرهنگ مشترک؛

۳. حافظهٔ تاریخی اشتراک اجدادی؛

۴. وجود دولت ملت (سالازار، ۱۹۹۸: ۱۱۶).

آنتونی اسمیت اعتقاد دارد درک ویژگی‌ها و ارتباط هویت قومی برای پیدایش ملت در دوران اخیر اهمیت زیادی دارد. معتقد است که مراد از دو ملت جمعی از انسان‌هاست که فرهنگی عمومی و توده‌ای و سرزمینی مخصوص به خود دارند و علاوه بر این از وظایف قانونی و حقوق مشترکی نیز برخوردارند». به نظر او ملی‌گرایی یا ناسیونالیسم در فرایند ایجاد ملت اهمیت زیاد دارد. «ناسیونالیسم، جنبشی ایدئولوژیک برای کسب هویت، اتحاد، استقلال و حفظ آن به نیابت از جمعی است که اعضایش معتقدند، بالفعل یا بالقوه ملتی را تشکیل می دهند» به نظر او:

۱- ملت‌ها، اغلب پدیده‌هایی مدرن هستند و بنابراین ناسیونالیسم به‌عنوان یک ایدئولوژی و جنبشی برای تشکیل ملت می‌باشد.

۲- اقوام در تمام زمان‌ها وجود داشته‌ها و بسیاری از آن‌ها هم چنان پا بر جا هستند.

۳- بسیاری از ملت‌ها، بنیادی قومی داشته و الگوی قومی ملت امروزه هم چنان کارایی شدیدی دارد.

۴- ملت هایی که بنیاد قومی فراگیری نداشته باشند در قوام بخشیدن به خود آگاهی ملت و یکپارچگی ملی، با مشکلات بزرگی رو در رو خواهند بود (اسمیت، ۱۹۹۶: ۴۴۶).

تشکیل دولت ملی که پدیده‌ای خاص دوران جدید است به معنی عبور از هویت‌های سنتی، هم چون مذهب، قوم، قبیله و کاست به هویت جدید ملی است دراین مرحله به جای اینکه افراد خود را بر اساس تعلق مذهبی، قبیله‌ای و یا نژادی شناسایی کنند بر اساس تعلق به ملتی خاص با جغرافیای معینی، شناسایی می‌شوند. آن‌ها ایرانی، اردنی، فرانسوی یا انگلیسی هستند تا مسلمان، مسیحی، عرب و آریایی. البته این به معنی نفی هویت شناسی افراد با انواع دیگر هویت همانند خانواده، محله، شهر و روستا، قبیله، نژاد قاره و مذهب نیست ولی هویت ملی اهمیتی اساسی دارد (همان، ۵۰).

۲-۲-۳-۲-۴. رویکرد پست مدرن

یکی از مهمترین و در واقع چالش زاترین نگرشها و نگاهها به آینده هویت ملی، رویکرد پست مدرنیسمی به هویت ملی است.اصولا و ذاتا ماهیت و مدعای رویکرد پست مدرنیسم نفی هر گونه

فراروایت و روایت کلان عصر مدرنیسم است.یکی از مهمترین روایت های کلان مدرنیته، هویت ملی است.از این روست که نگاه این رویکرد به هویت ملی و آینده آن تا حدودی آشکار و در عین حال بحث برانگیز است.به تعبیر استوارت هال، سوژه پسامدرن دارای هیچ ماهیت ثابت، بنیادی یا ماندگاری را برای انسانها قائل نمی شود بلکه او را در زمان های متفاوت دارای ماهیت های مختلف می داند می توان گفت که تأکید پست مدرن بر سیال بودن و غیر شفاف بودن هویت ها است و هویت های ناب و خالص و محدود و اصیل وجود ندارند. پسامدرنها هر هویت عام و فراگیری را به دلیل محدود نمودن انتخاب امکان‌های هویتی رد می کنند، لذا به طریق اولی هویت ملی را رد نموده و آن را محصول سلطه عقل و ماشین صاحبان سرمایه و ابزار اعمال قدرت گروه اقلیت می دانند.

به طور کلی از نظر پست مدرنیت‌ها:

۱- هویت مقوله ای ذاتی و ثابت نیست؛

۲- هویت بدون لحاظ کردن مدرنیته معنی ندارد؛

۳- هویت‌های جمعی التقاطی و همنشین‌اند؛

۴- تصویر هویت کلان و جهانی ناممکن است؛

۵- هر هویتی محصول گفتمانی خاص است.

چنین نگاهی به هویت جمعی از سوی پست مدرنیست‌ها این نکته اساسی را به ذهن متبادر می‌کند که هویت‌های جمعی بر خلاف آنچه کاستلز معتقد است می توانند با هم مسالمت داشته باشند از سوی دیگر پست مدرنیسم با نفی جهانی‌شدن شکل‌گیری هر گونه هویت جمعی کلان را ناممکن می داند ولی به توازی و همزیستی هویت‌های خرد، محلی و خاص اعتقاد دارد و این پدیده را امری اجتناب ناپذیر می‌داند به تعبیری دیگر پست مدرنیسم به پلورالیسم هویت‌ها معتقد است در واقع وجه اشتراک پست مدرنیسم با آنچه کاستلز عنوان کرده این است که هر دو رویکرد در برابر جهانی‌شدن موضعی تدافعی و ایدئولوژیک اتخاذ کرده‌اند.

آنچه ایده کاستلز را از پست مدرنیسم متمایز می کند آن است که پشت مدرنیست ها از نظر فلسفی هر گونه تعمیم گرایی و جهانی‌شدن را ناممکن می‌دانند و وجود خارجی برای آن قائل نیستند در حالی که کاستلز جهانی‌شدن را امری واقعی می‌داند ولی درباره آن اعتقاد دارد که به واسطه چالشش با جنبش‌های جدید در حال فروپاشی است (کچوییان، ۱۳۸۵: ۱۱۸).

از منظر پست‌مدرن‌ها هویت‌های کلان، تجویزی، یکپارچه و واحد به تدریج رنگ می‌بازند و در بستر مناسبات کثرت‌گرایانه، تردید آمیز، نسبی و دائماً در حال تغییر و تحول قاطعیت و وجه خود را از دست می‌دهند و رو به افول و زوال می‌گذارند و جای خود را به هویت‌های خرد، بومی، محلی، منطقه‌ای،

متنوع، متفاوت و هویت‌های طرد و سرکوب شده و به حاشیه رانده شده سابق می‌دهند هسته و محور این فرآیند اقامه این داعیه است که تمامی آنچه از سپیده دمان تاریخ و تمدن و فرهنگ تاکنون به نام هویت به ما تلقین شده جز افسانه و توهم چیزی دیگری نیست.

۳-۳-۲-۲. هویت قومی و ابعاد آن

هویت قومی بخشی از هویت اجتماعی افراد است که در ارتباط با هویت‌های محله‌ای، منطقه‌ای، نژادی، فرهنگی و جزء آن قرار می‌گیرد. با این حال هویت قومی عنصر بارزی در میان هویت‌هاست؛ چنانچه هر یک از انسان‌ها خود را به قوم و تباری (خیالی یا واقعی) وابسته می‌دانند. ضرورت این انتساب تا حدی است که اسمیت معتقد است اگر ملت‌ها خود را به یک ریشه قومی واقعی یا خیالی وصل نکنند، فرو می‌پاشند (گودرزی، ۱۳۸۴: ۳۲). الطایی هویت قومی را مجموعه‌ای از عوامل عینی و ذهنی، فرهنگی و اجتماعی، عقیدتی و نفسانی می‌داند که در یک گروه متجلی می‌شود و آن را نسبت به دیگر گروه‌ها متمایز می‌سازد (الطایی، ۱۳۷۸: ۱۵۸). بنابراین هویت قومی از ترکیب متنوع مولفه‌های قومیت به وجود می‌آید و حتی در بسیاری از موارد تنها یک مولفه متفاوت باعث ایجاد نوعی هویت قومی می‌شود. بنابراین در بین اقوام مختلف مولفه‌های قومیت متفاوت بوده و در هر گروه قومی، هر یک از مولفه‌ها دارای درجات اهمیت متفاوتی هستند (احمدلو و افروغ، ۱۳۸۱). مسئله محوری در تعریف هویت قومی را مولفه‌ها و عناصر هویت قومی تشکیل می‌دهد. بنابراین «هویت قومی را بر بنیاد شناسه‌های فرهنگی نظیر زبان، مذهب، آداب و رسوم و پیشینه تاریخی تعریف می‌کنند که با آن افراد با تمام یا برخی جنبه‌های هویتی یک گروه پیوند می‌یابند (گل محمدی، ۱۳۸۱: ۱۵۹). البته خود این مولفه‌ها و عناصر نیز متنوع بوده و نقش آنها در هویت‌دهی به اقوام متفاوت است. در علوم اجتماعی معاصر عموماً یک گروه قومیتی به صورت بیان مجموعه‌ای از تنوع‌ها و ویژگی‌های برآمده از دین، فرقه، کاست، منطقه، زبان، تبار، نژاد، فرهنگ و... تعریف می‌شود که گاه یک قومیت به تنهایی فقط یکی از این عناصر را در بر گرفته و با آن منطبق است و گاهی نیز شامل ترکیبی از آنها است.

هویت قومی بخشی از هویت اجتماعی افراد است که در کنار هویت‌های محله‌ای، منطقه‌ای، نژادی، فرهنگی و جزء آن قرار می‌گیرد. با این حال هویت قومی عنصر بارزی در میان هویت‌هاست؛ چنانچه هر یک از انسانها خود را به قوم و تباری (خیالی یا واقعی) وابسته می‌دانند. ضرورت این انتساب تا حدی است که اسمیت معتقد است اگر ملت‌ها خود را به یک ریشه قومی واقعی یا خیالی وصل نکنند، فرو می‌پاشند (گودرزی، ۱۳۸۴: ۳۲). قومیت ها به فراخور بسترهای تاریخی، جغرافیایی و همچنین شرایط اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و سیاسی با کمک عناصر درون‌گروهی ضمن اینکه برای خود هویتی

تعریف می‌کنند، دیگری را شناسایی کرده و مناسبات ویژه‌ای را با آن مشخص می‌کنند. از این نقطه نظر هویت به گونه‌ای جدی با غیریت و غیریت‌سازی در کنار تشابهات و شباهت‌سازی معنا می‌یابد. به عبارت دیگر در شکل‌گیری پدیده‌ها، پویش‌ها و مناسبات اجتماعی در گرو تعریفی است که افراد و گروه‌های اجتماعی از هویت‌شان ارائه می‌دهند (عیوضی و همکاران، ۱۳۹۷: ۲).

برخلاف مفاهیمی چون ملت و ناسیونالیسم که اصطلاحات نسبتاً جدیدی هستند، عباراتی چون قبیله، طایفه، گروه، تیره و نژاد کاربرد بلندمدت در اطلاق بر گروه‌های انسانی داشته است. در نوشته‌های هومر از "Ethnos hetairon" به معنای دسته‌ای از دوستان، "Ethnos lukion" به معنای طایفه‌ای از مردم آسیای صغیر و "Ethnos melisson or nithon" به معنای گروهی از پرندگان یا زنبورها یاد شده است (اریکسن، ۱۹۹۳: ۴۰). قومیت معادل کلمه Ethnicity اولین بار در سال ۱۹۵۳ توسط دیوید رایزمن[1] بکار رفت. ریشه لغوی آن از واژه Ethnic است که واژه‌ای است بسیار قدیمی‌تر که خود از واژه یونانی Ethnos مشتق شده است (فکوهی، ۱۳۸۰: ۱۰۶). در یونان باستان واژه Ethnos به قبایل کوچنده‌ای اطلاق می‌شد که هنوز در شهرها یا پولیس‌ها مستقر نشده بودند. تلقی یونانی نسبت به اقوام غیر شهری، تلقی بسیار منفی و تحقیرآمیزی بود که تکرار آن را قرن‌ها بعد، در تلقی کلیسای مسیحی نسبت به جهان غیر مسیحی شاهد هستیم (فکوهی، ۱۳۸۰: ۲۳۳).

از نظر گیدنز قومیت مفهومی است که معنای مطلقا اجتماعی دارد و به کردوکارها و نگرش‌های فرهنگی اجتماع معینی از مردم اطلاق می‌شود که آنها را از دیگران متمایز می‌سازد (گیدنز، ۱۳۸۶: ۳۵۹). این واژه که به طور فزاینده از دهه ۱۹۶۰ تاکنون برای تفاوت‌های انسانی در حیطه فرهنگ، سنت، زبان، الگوهای اجتماعی و تبار به کار برده می‌شود. اشکرافت[2] و همکارانش قومیت و گروه قومی را چنین تعریف می‌کنند: تجمعی در درون یک جامعه بزرگ با داشتن تبار مشترک واقعی یا مفروض (داشتن یک حافظه مشترک تاریخی، با سرچشمه‌ها یا تجارب تاریخی مانند استعمار مهاجرت، تهاجم، و یا بردگی) یک آگاهی مشترک از هویت قومی مجزا، و یک کانون و منبع فرهنگی در یک یا چند عنصر نمادین که به‌عنوان خلاصه‌ای از مردم بودن[3] آنها تعریف شده است. این مشخصات فرهنگی همراه نسبت به زمان و مکان معین که گروه قومی تجربه می‌کنند، در یک ترکیب پویا خواهند بود (احمدلو، ۱۳۸۱: ۶۷). مشخصه اصلی این تعریف کارکرد نمادین است که ممکن است به یک معنی تعلق قومی را ایجاد کند. مثال‌هایی از برخی عناصر نمادین بدین قرارند: الگوهای خانواده، نزدیکی فیزیکی، پیوستگی مذهبی، اشکال زبانی یا گویشی، پیوستگی قبیله ای، ملیت، مشخصات فیزیکی، ارزش‌های فرهنگی و

1. David Riseman
2. Ashcroft
3. Peoplehood

فعالیت‌های فرهنگی مثل هنر و ادبیات و موسیقی. در زمان ها و مکان‌های مختلف ترکیب‌های مختلفی از این عناصر در تهیه یک معنی از قومیت می‌تواند نقش داشته باشد.

معنای قومیت در طول زمان تغییرات زیادی پیدا کرده است، به گونه‌ای که گاهی ناظر بر مفهوم «دیگران» بوده، یعنی افرادی که به گروه مسلط تعلق ندارند و گاهی به همه گروه‌ها اطلاق می‌شد. این واژه تا دهه ۶۰ قرن بیستم در خود بار ارزشی منفی حمل می‌کرد و در مورد گروههای غیر اروپایی و در چارچوب ایدئولوژی‌های نژادگرایانه مطرح می‌شد. اما از دهه ۶۰ قرن بیستم و با تاسیس دولت‌های ملی در کشورهای مستعمره سابق در مقابلِ مفهوم ملیت طرح شد و از سال‌های میانی قرن بیستم به یکی از مفاهیم اصلی در علوم اجتماعی تبدیل شد (فکوهی، ۱۳۸۰: ۲۳۴).

با توجه به پیچیدگی مفهومی واژه «قومیت» تعاریف و نظریه‌های مختلفی بر مبنای متغیرهای گوناگون از این مفهوم ارائه شده‌اند که از زمینه و رشته مطالعاتی آن منبعث شده است (جیل، ۱۹۹۹؛ اریکسن، ۱۹۹۳). لذا مدل اساسی قومیت در انسان‌شناسی «درباره افتراق فرهنگی است». اگر چه قومیت اساساً به فرهنگ ارتباط دارد ولی ریشه در تعامل اجتماعی داشته و تا حدی نتیجه آن است و از فرهنگ که جزء متشکله آن است نشات می‌گیرد. بنابراین قومیت در انسان‌شناسی «یک هویت اجتماعی است که هم جمعی است هم فردی که در تعامل اجتماعی تجلی بیرونی می‌یابد و در خودآگاهی شخص درونی می‌شود» و واژه گروه قومی در ادبیات انسان‌شناسی معمولاً به جمعیتی اطلاق می‌شود که دارای خودمختاری زیادی در باز تولید زیستی خود باشد، ارزش‌های فرهنگی بنیادین مشترکی داشته باشد که درون اشکال فرهنگی با وحدت آشکاری گردهم آمده باشند و یک میدان ارتباطی و کنش متقابل بسازند، دارای یک احساس تعلق به یک واقعیت بیرونی باشند که آنها را از دیگران تفکیک کند (فکوهی، ۱۳۸۰: ۲۳۵). اریکسن[1] عقیده دارد که تفاوت فرهنگی بین دو گروه مشخصه قطعی هویت نیست. دو گروه می‌توانند از لحاظ فرهنگی یکسان باشند ولی دو گروه متفاوتی را تشکیل داده باشند و برعکس. مثلا دو گروه درون درون همسر متفاوت در یک محل ممکن است. به طور وسیعی از زبان و مذهب و اعتقادات و حتی تکنولوژی متفاوت باشند، اما این ضرورتا بدین معنی نیست که یک ارتباط قومی بین آنها موجود باشد (اریکسن، ۲۰۰۲: ۱۱).

برای به وجود آمدن گروه قومی، گروه باید حداقلی از برخورد با دیگر اقوام وجود داشته باشد. و اعضای گروه باید ایده‌های گروه‌های دیگر را به‌عنوان تفاوت‌های فرهنگی از سنت خود در نظر بگیرند. اگر این شرایط نباشد قومیت وجود ندارد. برای قومیت نمودی از ارتباط و نه یک صفت خاص اساسی است. بنابراین قومیت یک ارتباط اجتماعی ویژه بین عاملانی است که خودشان را به لحاظ فرهنگی از

1. Eriksen

اعضای گروه‌های دیگر که با آنها حداقلی از کنش متقابل منظم را دارند، متفاوت می‌بینند. همچنین قومیت می‌تواند به‌عنوان هویت اجتماعی (ناشی از یک تفاوت یا تمایز با دیگران) به وسیله خویشاوندانی افسانه‌ای یا استعماری تعریف شده باشد. گروه‌های قومی تمایل دارند که اسطوره‌ای از سرچشمه مشترک داشته باشند. می‌توان گفت به نظر اریکسن مولفه‌های فرهنگی از عناصر لازم قومیت و هویت قومی هستند ولی کافی نیستند. برای ایجاد قومیت و هویت قومی، آگاهی از این عنصر فرهنگی و ارتباط با دیگر گروه‌های قومی نیز ضروری است. تا گروه در کنش متقابل با دیگران نباشد و تا زمانی که در این کنش متقابل به تفاوت‌های خود و دیگران آگاه نشده باشد، گروه قومی به وجود نمی‌آید (احمدلو، ۱۳۸۱: ۶۹).

از نظر جامعه شناسی، یک گروه قومی عبارت از مردمی است با ویژگی‌های خاص دینی، نژادی، جغرافیایی و با عادات و رسوم مخصوص که در داخل یک مجموعه اجتماعی- فرهنگی گسترده جای یافته است. از این رو مطالعه این اقوام از نظر میزان تمایل به یک پارچه شدن با کل جامعه و یا مقاومت در جامعه و تشکیل خرده فرهنگهای خاص حائز اهمیت است. وبر دو عنصر باور ذهنی و تجربه تاریخی را در تعریف قومیت برجسته می‌کند و معتقد است که گروه‌های قومی، گروه‌های انسانی دارای باوری ذهنی به اجداد مشترک هستند. باوری که دلیل آن می‌تواند شباهت‌های فیزیکی، شباهت در رسوم، حافظه و خاطرات مشترکی باشد که با یکدیگر در کوچ و سکونت داشته‌اند (فکوهی، ۱۳۸۵: ۲۳۵). ولی در علوم سیاسی از این نگاه فاصله گرفته و «اقوام را بیشتر به خاطر پتانسیل و قابلیت بالای آنها در تحولات سیاسی- اجتماعی و نقش تعیین کننده‌ای که می‌توانند در تنگناهای درونی و بیرونی نظام سیاسی داشته باشند مورد مطالعه قرار می‌دهند» (عیوضی، ۱۳۸۷، ۳).

به‌طور کلی با استناد به تعاریف و نظریات مختلف از واژه قومیت می‌توان گفت که قومیت یکی از صورت‌های سازمان‌دهی و معنابخشی به «خود» در مقابل «دیگری» در اجتماعات بشری است. سازماندهی‌ای که بر مبنای قواعد یا رمزهایی همچون سنت‌ها، هنجارها، باورهای مشترک و سایر معیارهایی که تمامی اعضای آن گروه به نوعی به آن مقید و متعهد بوده یا باید باشند صورت می‌گیرد و این قواعد و چارچوب‌های پیوند دهنده ایستا نبوده و می‌توانند در درون گروه دچار تغییر گردند بی‌آنکه الزاما موجبات تضعیف یا تخریب حس یکپارچگی، تعلق و هویت جمعی گروه گردد.

آنتونی اسمیت[1] شش عامل اصلی و خصوصیت کلیدی یعنی نام‌ها و اسامی، افسانه نیاکان و اجداد مشترک، خاطرات تاریخی، فرهنگ مشترک، پیوند با یک سرزمین مشخص و معین و همبستگی (اسمیت، ۱۳۷۷) را در شکل‌گیری و تبلور هویت قومی شناسایی کرده و با اهمیت می‌داند.

1. Anthony Smith

نامها و اسامی: نامها و اسامی نه تنها برای هویت خود یا دیگری، بلکه به‌عنوان علامات نشان دهندهٔ شخصیت جمعی، حائز اهمیت هستند. تا زمانی که یک هویت فرهنگی جمعی نام مناسبی دریافت نکند تا حدی زیادی از قابلیت شناسایی به‌عنوان اجتماع (هم توسط اعضا و هم توسط بیگانگان) محروم خواهد بود. تا همین اواخر، این وضع در مورد مسلمانان یوگسلاوی صادق بود. تنها در سال ۱۹۶۰ بود که اعضای این طبقه نام «مسلمان» به خود گرفتند.

افسانه نیاکان و اجداد مشترک: عنصر با اهمیت دیگر نه میراث ژنتیکی، بلکه عقیده یا افسانه نیاکان و اجداد مشترک است. این دو ممکن است که با هم تلاقی یابند یا نیابند، اما مهم اعتقاد به حیاتی بودن توارث مادی و نه واقعیت آن است. قومیت دربارهٔ خون یا ژن‌ها نیست بلکه افسانه‌ها و عقاید نژاد مشترک را شامل می‌شود (هورورویتز، ۱۹۸۵؛ به نقل از اسمیت، ۱۳۷۷).

خاطرات تاریخی: نکته سومی که باید مورد توجه قرار گیرد، اهمیت خاطرات تاریخی است. البته چنین خاطراتی، نتایج دقیقی که بتوان از منابع اسنادی آزمایش شده توسط مورخین بی‌غرض و بی‌طرف از بقایا و آثار بیرون کشیده شود، نیستند. آنها خاطرات قومی تاریخی اجتماع، منابع التزام اخلاقی اعضا، سنت‌های انتخابی (از جمله افسانه‌ها) مربوط به گذشته که از نسل‌های قبلی گرفته شده است هستند. گذشته‌ای که در آن حوادث و وقایع معین و مشخصی به خاطر سپرده شده و بقیه به فراموشی سپرده می‌شوند. این تاریخ، با افزودن بخش‌های مرکزی و اساسی تاریخی در کنار الگوی فضیلت، برای احساس درک و شعور تاریخ و مقصدی مشترک در جوامع قومی، یک منبع قوی خواهد بود (مک‌دونالد و همکاران، ۱۹۸۹؛ به نقل از اسمیت، ۱۳۷۷).

تر **فرهنگ مشترک:** ویژگی چهارم، فرهنگ مشترک است که نسبت به موارد فوق متنوع ها، معماری، همچنین مقررات، آداب و باشد. این اجزاء فرهنگی شامل لباس، غذا، موسیقی، حرفه‌می .اندترین اجزاء فرهنگ مشترک، زبان و مذهب بوده‌شود. تاکنون معمول‌رسوم و نهادها می

در اروپا و بخش‌هایی از آسیا، زبان معمول‌ترین متمایز کنندهٔ اقوام است. به طوری که برخی از دانشمندان مکتب هردر، زبان را معیار اصلی و اساسی قومیت می‌دانند. ولی ماکس مولر یکسان پنداشتن زبان با ریشه‌های قومی (با کنار گذاشتن نژاد) را خطرناک و گمراه کننده می‌داند (ادواردز، ۱۹۸۵؛ به نقل از اسمیت، ۱۳۷۷).

در دوران پیش از عصر نوین، بسیاری از اقوام خود را بوسیله معابد خدایان و مراسم عبادی مجزا و خاص خویش تعریف می‌کردند. با وجود اینکه امروزه مذهب دیگر یک معیار کلیدی قومیت نیست ولی هنوز می‌تواند یک نیروی حیاتی بسیار مهم برای تفاوت قومی و کشمکش در برخی مناطق از جمله

هند و خاورمیانه باشد. آنجا که مذهب و زبان در رأس قرار داده شوند، جامعه مورد بحث به روشنی از دیگران متمایز می‌شود (اسمیت، ۱۹۷۴؛ نقل از اسمیت، ۱۳۷۷).

سرزمین مشخص و معین: ویژگی پنجم، پیوند با یک سرزمین مشخص و معین است؛ در اینجا مهم است که بر ماهیت ظاهری چنین ارتباطی تأکید شود. قوم مورد بحث ممکن است حتی از سرزمین خویش، تبعید شوند اما به هر حال وابستگی خود با آن سرزمین را حفظ می‌کنند. به هر تقدیر، آنچه که برای قومیت از اهمیت حیاتی برخوردار است، حس وابستگی به یک سرزمین مشخص و ویژه است. عقیدهٔ در مورد ارتباط تاریخی مردم یک سرزمین و اشتیاق به بازگشت به «مراکز مقدس»، آن اماکن مقدسه‌ای که تاریخ قومی با نقاط عطف مهم (مانند) تولد، آزادی، شکست یا پیروزی، رهایی، تقدیس، اجابت، یا اجزا و تکمیل در گذرگاه جامعه برخورد می‌کند، حفظ شده است. بنابراین، آنچه برای قومیت از اهمیتی بالا برخوردار است تملک سرزمین نیست بلکه حس پیوند دو جانبه (مردم و سرزمین)، حتی از مسافت و فاصلهٔ دور است (آرمسترانگ، ۱۹۸۲؛ به نقل از اسمیت، ۱۳۷۷). از نظر فکوهی نیز این شاخص به‌عنوان یکی از مهم‌ترین شاخص‌های تعیین هویت قومی که متضمن مفهوم هم‌زیستی و مجاورت بر یک عرصه جغرافیایی خاص است در نظر گرفته می‌شود (فکوهی و عیاری، ۱۳۸۸).

همبستگی: بالاخره آخرین عنصر، همبستگی (وحدت منافع) است. واضح است که تمام افراد و اعضای یک قوم حس یکسانی از تعلق به جامعه ندارد. در واقع، در زمان‌های قبل از دوران مدرن اکثریت یک جمعیت قومی احساس ناچیز از تعلق قومی داشته و یا هیچ احساسی به آن نداشتند و این خارجیان و بیرونی‌ها بودند که آنها را به‌عنوان اعضای یک جامعهٔ معین طبقه‌بندی می‌کردند (شفر، ۱۹۸۶؛ به نقل از اسمیت، ۱۳۷۷).

۴-۳-۲-۲. رویکردهای نظری در رابطه با قومیت

پرسش پیرامون ماهیت هویت قومی منجر به رویکردهای نظری متفاوت در باب قومیت شده است. دیدگاه‌های نظری حول سوالات زیر شکل گرفته است: آیا قومیت یک جنبه اساسی و ازلی از حیات و خودآگاهی بشری را تشکیل می‌دهد و اساساً از حیث تقاضاهای ضروری که برای افراد مطرح می‌سازد و الزاماتی که بین فرد و گروه بوجود می‌آورد، لایتغیر و تغییرناپذیر است؟ یا به هر مقدار بنا به وضعیت تعریف می‌شود یا مورد دستکاری استراتژیکی و تاکتیکی قرار می‌گیرد و می‌تواند در هر دو سطح فردی و جمعی تحول آفرین باشد.

طبقه‌بندی‌های مختلفی از انواع رویکردها در مطالعات قومی ارائه شده است که جامع‌ترین آنها طبقه‌بندی سکلویسکی و تیشکف[1] در دایره‌المعارف مردم‌شناسی و فرهنگی است. آنها به طور کلی در خصوص قومیت و هویت قومی سه رویکرد اصلی را می‌توان از یکدیگر تفکیک کرده‌اند:

۱- رویکرد دیرینه‌گرا یا ازلی‌انگاری[2]؛

۲- رویکرد ابزارگرا[3]

۳- رویکرد برساخت‌گرا[4].

البته باید در نظر داشت که در هر سه رویکرد قرائت‌ها و بازسازی‌های جدیدتر، حتی به صورت تلفیقی میان برخی از رویکردهای سه گانه مذکور، و نیز دیدگاه‌های مستقلی که در وجوهی با یک یا چند رویکرد مذکور اشتراکات نظری دارند مشاهده می‌شود (سیدامامی، ۱۳۸۷: ۱۷).

۱-۴-۳-۲-۲. رویکرد دیرینه‌گرا یا ازلی‌انگاری

دیرینه‌گرایی[5] قومیت را ناشی از پیوندها و احساس‌های اصیل و حتی ذاتی و طبیعی می داند که فراتر از مقاطع زمانی قرار می‌گیرد و به عبارتی همواره وجود داشته است. مدل ازلی ریشه‌های عمیقی در واکنش رمانتیکی به عقلانیت روشنگری دارد، این مدل که بعضی جنبه‌های چشمگیرتر آن در آثار هردر و هگل یافت می‌شود، چیزی فراتر از یک نقطه نظر آکادمیک است و منشور فکری شووینیسم و ناسیونالیسم قومی را تشکیل می‌دهد.

منظور از تعلق ازلی پیوندی است که ناشی از مودیات وجود اجتماعی است. عمدتا پیوند بلافصل خویشاوندی و قرابت و فراتر از آنها مودیاتی را نیز که ریشه در زاده شدن در جامعه مذهبی خاص، سخن راندن به زبانی خاص یا حتی لهجه‌ای از یک زبان و اجرای اعمال اجتماعی خاص دارند را شامل می‌شود. این قرابت‌های خونی، زبانی، آداب و رسوم و نظایر آنها دارای نوعی اجبار غیرقابل توصیف و گاه قاهر در خود هستند (اوزکریملی، ۱۳۸۳: ۸۶).

در این رویکرد هویت قومی اساساً گونه‌ای همانندسازی با گروه است که به تعلق خاطر به خانواده شباهت دارد. حس تعلق قومی به طور طبیعی پس از متولد شدن فرد در یک گروه قومی پدید می‌آید. از این رو، هویت قومی هویتی «دیرین» تلقی می‌شود که به اعتبار تولد در یک قوم در یک فرد شکل می‌گیرد. نکته مهم در این برداشت از هویت قومی تاکید بر پیوندهای خونی یا خویشاوندی است. طبیعی

1. sokolovski & tishkov
2. primordialism
3. instrumentalism
4. constructivism
5. Primordialism

و مادرزادی بودن هویت قومی در این رویکرد به قدری مورد تاکید است که هویت قومی شخص در اصل در زمان تولد تثبیت می‌شود و دگرگونی پذیر نیست. دیرینه‌گرایان حس تعلق به یک گروه قومی را ریشه‌دار در تاریخ می‌دانند زیرا پیوندهای خانوادگی یا تبار اعضای گروه است که چنین حسی را در آنها پدیدار ساخته است. قومیت هر فرد بر پایهٔ قومیت پدر و مادرش تعیین می‌شود؛ از این رو باید آن را مثل جنسیت یا سن یک صفت انتسابی دانست. البته در این زمینه دیرینه‌گرایان اختلاف نظرهایی نیز دارند. به طور نمونه در مقابل کسانی که کاملاً بر تغییر ناپذیری هویت قومی اصرار دارند، برخی دیرینه‌گرایان منعطف تر امکان تغییر در هویت‌های قومی افراد را تحت شرایط خاصی منتفی نمی‌دانند. به طور مثال، فرد در سنین کودکی می‌تواند به لحاظ زبانی و فرهنگی کاملاً در یک فرهنگ قومی دیگر سازگاری یابد و هویت قومی جدیدی به دست آورد. اما انعطاف‌پذیرترین دیرینه‌گرایان همچنان مدعی‌اند فرصت‌های واقع‌بینانه برای این که فرد بتواند هویت قومی خود را تغییر دهد بسیار اندک است. بنابر این باور به انتسابی بودن هویت قومی مهم‌ترین عاملی است که دیرینه‌گرایان را از سایر نظریه‌پردازان قومیت و ناسیونالیسم تفکیک می‌کند. دیرینه‌گرایان در مورد منشاء احساس تعلق قدرتمندی که فرد نسبت به گروه قومی خود دارد دیدگاه‌های متفاوتی ابراز داشته‌اند. برخی بر ریشه‌های زیست‌شناختی، برخی بر تاریخ مشترک و برخی بر فرهنگ مشترک اعضای گروه تاکید می‌ورزند. در تبیین‌های زیست‌شناختی ادعا می‌شود که وجود قوم‌مداری تقریباً در همه اقوام در طول تاریخ قاعدتاً معرف نوعی خصلت زیست‌شناختی در انسان است. ترجیح خویشاوندان بر دیگران فرصت‌های گروه خویشاوند را برای بقا بیشتر می‌کند. قدرت این گروه‌های خانوادگی یا به زبان بیولوژیکی «شایستگی» گروه نسبت به گروه‌هایی که پیوندهای خویشاوند قومی ندارند سبب می‌شود که گروه‌های خویشاوند در فرایند انتخاب طبیعی احتمال بیشتری برای بقا داشته باشند. از آنجا که گروه‌های خویشاوندی به تدریج به گروه‌های قومی تکامل یافته‌اند، لذا مبنایی زیست شناختی برای وجود و عمومیت قوم‌مداری در میان همه اقوام وجود دارد. همه دیرینه‌گرایان تبیین‌های زیست‌شناختی را نمی‌پذیرند. دیرینه‌گرایان فرهنگی قوم‌مداری یا ترجیح هم‌جنسان بر دیگران را نه ناشی از انگیزه‌های عمیق بیولوژیکی، بلکه امری آموخته شده در جریان جامعه‌پذیری دوران کودکی می‌دانند. مثلاً در دیرینه‌گرایی فرهنگی گلیفورد گیرتز به جای آن که بر صفات زیست شناختی تأکید شود، نتایج عضویت در یک گروه خاص با همهٔ ویژگی‌ها و کردارهای فرهنگی آن، مثل زبان، مذهب و آداب و رسوم، برجستگی می‌یابد. فرد با اعضای گروه خویشاوند خود، با همسایگانش، با هم کیشانش پیوندی فی‌نفسه می‌یابد؛ نه به دلیل علاقه شخصی، ضرورت عملی، منافع مشترک یا تعهدات، بلکه دست کم تا حدود زیادی به شکرانه نوعی اهمیت بنیادینی که برای خود پیوند مذکور قائل است. برخی از دیرینه‌گرایان فرهنگی زبان را در میان همه صفات فرهنگی عاملی ویژه در

ایجاد احساس تعلق قومی می‌یابند. به باور آنان، هویت قومی اساساً بر پایه زبان به‌عنوان اصلی‌ترین شناسه منشاء قومی شکل می‌گیرد. قومی را نمی‌توان یافت که فاقد زبانی مشترک باشد، در حالی که اشتراک در سایر صفات فرهنگی مثل مذهب یا آداب و رسوم الزاماً در همه جا وجود ندارد. از طرفی نیز تمرکز جغرافیایی افراد هم‌زبان معمولاً بیشتر از تمرکز افراد هم کیش یا هم نژاد در یک سرزمین است. بنابر این زبان در احساس تعلق دیرینی که میان اعضای یک قوم وجود دارد به طور ویژه ایفای نقش می‌کند. در دیرینه‌گرایی تاریخی یا به قول جویرمن، دیرینه‌گرایی «نرم» پیوندهای دیرین میان اعضای یک گروه قومی بیش از آن که ناشی از علائق خونی یا میراث فرهنگی باشند، از تاریخ مشترک و افسانه سرزمین مادری مشترک در طول تاریخ نشأت می‌گیرند. این استدلال در اصل به این معناست که عناصر معرف هویت قومی زیست‌شناختی نیستند بلکه روان‌شناختی و عاطفی‌اند. از مشهورترین دیرینه‌گرایان تاریخی یا نرم می‌توان از دیوید میلر، آنتونی اسمیت و واکرکان نام برد. دیوید میلر یکی از ابعاد اصلی وجود قوم یا ملت را هویتی می‌داند که تداوم تاریخی را تجسم می‌بخشد ولو این که برخی خاطرات گذشته در غبار زبان گم شده باشد. در برداشت اسمیت از اجتماعات قومی و ملتها نیز وجود خاطرات، اسطوره‌ها، و تاریخ مشترک شرط وجود هویت‌های ملی یا قومی محسوب می‌شوند. مهم‌ترین رکن ک تعریف یک ملت و نیز یک قوم در برداشت واکر کانر وجود «اسطوره‌ای از اجداد مشترک» نزد آنان است که در طول تاریخ شکل گرفته است. نوعی دیرینه‌گرایی تاریخی در هانتینگتون نیز دیده می‌شود؛ زیرا به اعتقاد او دلبستگی عاطفی افراد با قومیت خویش که در طول زمان شکل‌گرفته به قدری قدرتمند است که با کمترین تحریک سیاسی موجب سازمان‌دهی آنان بر محور موضوعات قومی و در تقابل با سایر گروه‌ها می‌شود. تعلق دیرینی به گروه خودی در نوشته‌های متاخر هانیتنگتون متوجه گروه‌بندیهای بزرگتری به نام تمدن می‌شود که قرابت کمتری با گروه قومی به‌عنوان یک گروه نسبتاً محدود با مشترکات تاریخی و فرهنگی متعدد دارد و لذا، همان گونه که منتقدان گوناگون اظهار داشته‌اند، تحلیل‌های او بر پایه مقوله مبهمی چون تمدن را دچار مشکلات عدیده می‌کند (سیدامامی، ۱۳۸۷: ۲۰-۱۸).

پارادایم دیرینه‌گرایی اعتقاد به قدیمی بودن هویت‌های قومی دارد بطوری که نظریه‌پردازان این پارادایم معتقدند که عوامل عینی از جمله زبان، آداب و رسوم، سرزمین مشترک و ... هستند که هویت قومی را شکل می‌دهند. در میان این پارادایم رویکردهای نظری متفاوتی وجود دارد که می‌توان به رویکردهای زیست شناسانه، فرهنگی و طبیعی اشاره کرد که هرکدام از این رویکردها هرچند قدیمی بودن هویت‌های قومی را پذیرفته‌اند اما هرکدام مسیری متفاوتی را در پیش گرفته‌اند. برخی از صاحب‌نظران این پارادایم معتقدند که فرد در هنگام تولد دارای خصیصه‌های ژنتیکی است که میل به

همبستگی نسبت به درون خانواده را در خود دارد و این موضوع به طور ارثی به فرد می‌رسد و کاملا انتسابی است. از نظر آنها احساس تعلق قومی از طریق خصوصیات بیولوژیکی به فرد منتقل می شود که باعث می‌شود فرد نسبت به خانواده و خویشاوندان خود احساس تعلق بیشتری داشته باشد و این باعث تحکیم الگوی خویشاوندی درونی می‌شود و از تکامل این روند هویت قومی شکل می‌گیرد و باعث بقای آن می‌شود. هرچند نقدهایی به این نوع رویکرد در پارادایم ازلی‌انگاری وجود دارد که باعث می‌شود نظریه‌پردازان دیگری به مقوله فرهنگ توجه بیشتری نشان دهند. یکی از افرادی که در این زمینه به مقوله فرهنگ توجه ویژه‌ای دارد کلیفورد گیرتز است. از نظر گیرتز هویت‌های قومی از طریق عوامل بیولوژیکی و زیستی شکل نمی‌گیرند بلکه این عوامل فرهنگی از جمله تعاملات افراد و عضویت افراد در گروه های اجتماعی، مذهبی، زبانی مشترک است که با عث بوجود آمدن حس و تعلق قومی می‌شود. اما عده‌ای دیگر هم رویکردی تاریخی را در پیش گرفته‌اند و به عواملی هم چون خاطرات، افسانه واسطوره‌های مشترک که عواملی شناختی و روانی‌اند تاکید دارند.آنها رویکردهای زیستی و فرهنگی در پارادایم ازلی‌انگاری را زیر سوال می‌برند و بیشترین تاکید خود را بر عوامل شناختی و روانی دارند. در مجموع این پارادایم توجه ویژه‌ای بر قدیمی بودن هویت‌های قومی دارد و آنها را محصول شرایط جدید نمی‌داند بلکه به ریشه‌ها و قدمت هویت‌های قومی توجه دارد (سیدامامی، ۱۳۸۷: ۲۱).

صاحب‌نظران هویت قومی منتسب به رویکرد ازلی‌انگاری، گروه یکپارچه‌ای را تشکیل نمی‌دهند. این گروه خود به دو گروه دیرینه‌گرایان رادیکال (طبیعت‌گراها) و دیرینه‌گرایان میانه‌رو (فرهنگ‌گراها) تقسیم می‌شوند. دیرینه‌گرایان رادیکال (طبیعت‌گراها) هویت قومی جزء طبیعی آدمیان تلقی می‌کنند و بین ملت‌ها و گروه‌های قومی قایل به تفکیک نیستند و معتقدند ناسیونالیسم صفت بشریت در همه اعصار است و تعلقات قومی و ملی اخذ شدنی نیستند و از این رو بر همه تعاملات اجتماعی تقدم دارند (اوزکریملی، ۱۳۸۳: ۸۸). اما دیرینه‌گرایان میانه‌رو یا همان فرهنگ‌گراها قومیت را نوعی پیوند می‌دانند که حاصل فرایند مشارکت و همزیستی میان اعضای یک گروه اجتماعی است. در واقع قومیت نوعی پنداشت و باور عمومی به گذشته‌ای مشترک، منشاء مشترک، نهادها، نشانه‌ها، نمادها، سنت‌ها و ارزش‌های مشترک معنی می‌دهد که در فرایند زمانی طولانی شکل می‌گیرد. این تفسیر از قومیت با توجه به اینکه بر معنای جهان بینی نمادین و ذهنی انسان‌ها تکیه دارد و قومیت را به شکلی پویاتر از گرایش اصل‌گرایان تندرو تحلیل می‌کند در بین انسان شناسان طرفداران زیادی دارد (فکوهی، ۱۳۷۹: ۲۳۷).

در جمع‌بندی از دیدگاه دیرینه‌گرا باید گفت که در این دیدگاه احساس تعلق قدرتمندی که به گروه قومی وجود دارد از پیش در ذهن اعضای گروه شکل گرفته است. باور به تبار مشترک، زبان،

فرهنگ، مذهب، و حتی شناسه‌های فیزیکی مربوط به نژاد به‌عنوان اصول تنظیم کننده گروه‌بندی فرد در کنار تجارب تاریخی و اجتماعی گروه در نظر گرفته می‌شوند. بنابر این برای اعضای یک گروه قومی کاملاً طبیعی است که بر پایه خصوصیات مادرزادی و از پیش موجود گروه خود احساس قوی تعلق به گروه قومی خویش در شکل ملی‌گرایی قومی داشته باشند (سیدامامی، ۱۳۸۷: ۱۹).

دیدگاه دیرینه‌گرا را از جهات مختلف می‌توان نقد کرد: اول اینکه اغلب دیرینه‌گرایان از اتخاذ رویکرد زیست‌شناختی احتراز و دیدگاهی فرهنگی یا زبان‌شناختی اتخاذ می‌کنند. این امر سبب تضعیف استدلال آنان می‌شود، زیرا هم زبان و هم سنت‌های فرهنگی را می‌توان آموخت. دوم اینکه دیرینه بودن ماهیت قومیت جای بحث دارد، زیرا بر این مفروض استوار است که اساساً غیرقابل تغییر است. حال آن که برخی مردم در یک فرهنگ متولد می‌شوند و به نقطه دیگری می‌روند و در قومیت میزبان خود کاملاً جذب می‌شوند. سوم اینکه هرگونه ادعایی درباره عاطفه‌گرایی، پافشاری بر دیرین بودن هویت‌ها را خدشه‌دار می‌کند. احساسات و عواطف ما در فرایند شکل‌گیری علایق و پیوندهای ناشی از تجربه‌های دوران کودکی و هویت‌یابی سال‌های نوجوانی پدید می‌آیند. عواطف در قالب هرگونه پیوند اجتماعی می‌تواند پدید آید و صرفاً متوجه اقوام یا خویشاوندان نیست. در هر حال، شاید دست کم بتوان این استدلال دیرینه‌گرا را پذیرفت که قومیت را نمی‌توان از هیچ ساخت و حتماً باید زمینه‌هایی در طول نسل‌ها به صورت تجارب مشترک میان افراد وجود داشته باشد که بر پایه آن بتوان هویتی قومی بنا ساخت (همان: ۲۱). اوزکریملی نیز معتقد است اگر تعلقات نیرومندی که برخاسته از زبان، دین، خویشاوندی و نظایر آن هستند داده طبیعت باشند باید ثابت و ایستا باشند. در حالی‌که این هویت‌ها در هر نسلی بازتعریف و تجدید بنا می‌شوند (اوزکریملی، ۱۳۸۳: ۱۰۰).

۲-۴-۳-۲-۲. رویکرد ابزارگرایی

رویکرد ابزارگرایی[1] قومیت را یک مفهوم ذاتی و طبیعی و حتی لزوما یک نوع اشتراک در باورهای ذهنی در دراز مدت به حساب نمی‌آورند بلکه آن را نوعی وسیله یا ابزار قلمداد می‌کنند که برای دست‌یابی به هدف‌های دیگر مورد استفاده قرار می‌گیرد که این اهداف عمدتا هدف‌های سیاسی و اقتصادی هستند. این رویکرد قومیت را همانند ملیت مفهومی مدرن و ابداع شده می‌داند (فکوهی، ۱۳۷۹: ۲۳۶).

رویکرد ابزارگرا در میان طیفی متشکل از نظریه‌پردازان نخبه‌گرا در یک سو و تئوریسین‌های انتخاب عاقلانه از سوی دیگر دیده می‌شود. قومیت از نظر این صاحب نظران ذخیره گاهی اجتماعی،

1. Instrumentalism

سیاسی و فرهنگی محسوب می‌شود که در موقع مقتضی می‌توان از آن برای بسیج احساسات گروهی عناصری را بیرون کشید و مورد استفاده قرار داد. طرح گسترده مسائل قومی و پررنگ شدن هویت‌های قومی معمولاً در زمانی صورت می‌گیرد که نخبگان قومی برای پیشبرد برخی خواسته‌های سیاسی بخواهند از این منبع استفاده کنند. بنابر این، قومیت اساساً ابزاری است برای بسیج اجتماعی و سیاسی اعضای گروهی خاصی در جهت تامین خواسته‌های سیاسی مشخص. در رویکرد ابزارگرا تاکید بر اهدافی است که از سوی گروه‌های قومی یا بهتر است بگوییم از سوی رهبران و نخبگان آنها دنبال می‌شود، و موضوع پیدایش گروه‌های قومی یا منشاء آنها در کانون توجه قرار ندارد. در نتیجه، هویت قومی صفتی نیست که فرد از آغاز تولد کسب کرده باشد و در طول زمان یکسان باقی بماند. در برخی مواقع، بنابه ضرورت‌های سیاسی و ابزاری، قومیت اهمیت می‌یابد و در مواقع دیگر ممکن است اصلاً تاکیدی بر آن وجود نداشته باشد. قومیت را می‌توان به طبقه تشبیه کرد. طبقات اجتماعی به طور عینی وجود دارند و تا هنگامی که اعضای یک طبقه بر محور منافع مشترک و برای پیشبرد هدف خاصی سازمان نیافته‌اند، اهمیت آن در زندگی اجتماعی و سیاسی چندان مشهود نیست. اما در شرایطی که تشکل‌یابی بر پایه طبقه اجتماعی بتواند ابزاری برای پیشبرد یک هدف خاص باشد در آن صورت هویت طبقاتی اهمیت می‌یابد و فعالان طبقه می‌کوشند بر پایه شکافی که میان طبقات اجتماعی موجود است اعضای طبقه را سازماندهی کنند. تقریباً در همه کشورهایی که انتخابات برگزار می‌شود، احزاب سیاسی و نامزدهای انتخاباتی به فراخور شرایط از تفاوت‌های طبقاتی و قومی استفاده می‌کنند و می‌کوشند با برجسته کردن تفاوت‌ها آراء طبقه یا یک گروه قومی خاص را به خود جلب کنند. قومیت از دید ابزارگرایان یک گروه‌بندی خنثی و بی‌حاصل از نظر سیاسی نیست و از آن در مبارزه قدرت و در تلاشی که گروه‌ها برای پیشبرد منافع خود به عمل می‌آورند استفاده می‌شود. در این دیدگاه منافع فردی یا گروهی همواره یکی از انگیزه‌های مهم در برانگیختن احساسات قومی یا همانند سازی با هویت قومی محسوب می‌شود. رهبران قومی با برجسته‌کردن تفاوت‌های قومی و محرومیت‌های ناشی از سلطه یا رقابت گروه یا گروه‌های دیگر، به احساسات قومی دامن می‌زنند و تلاش می‌کنند با بهره‌برداری از نیروی اجتماعی حاصله به اهداف سیاسی خود برسند. توده‌ها نیز از طریق همانندسازی با گروه قومی خویش در قدرت جمعی گروه و منافعی که امیدوارند در جریان مبارزه نصیب‌شان گردد سهیم می‌شوند. البته در این میان رهبران گروه معمولاً در موقعیت بهتری قرار دارند که منافع خود را تعریف و پیگیری کنند. بنابراین، عجیب نیست که در دیدگاه ابزارگرا تأکید زیادی بر رهبری گروه‌های قومی و نقش آنان در بسیج و سازمان‌دهی هویت‌های قومی مبذول می‌شود. قومیت همواره محمل بسیار خوبی برای بسیج سیاسی مردم و پیشبرد اهداف سیاسی خاص، برای گروه یا نخبگان یا هر دو، به شمار می‌آید. برای اغلب مردم قومیت به‌عنوان

یک گروه خودی که به هر حال انواع تفاوت‌های فرهنگی و زبانی با گروه‌های دیگر دارد به سهولت قابل فهم و تشخیص است، و می‌تواند ابزاری پرقدرت در برانگیختن مردم به عمل سیاسی باشد. در دیدگاه ابزارگرا به استفاده ابزاری از برچسب‌های قومی برای اعمال سلطه بر دیگران نیز اشاره می‌شود. گاه هویتی قومی به یک گروه نسبت داده می‌شود که اعضای آن الزاماً در ک انتخاب آن نقشی نداشته‌اند. ارائه تعریفی خاص از گروهی دیگر یا اطلاق هویتی خاص به آنها غالباً یک راهبرد سیاسی است که از سوی گروه‌های قدرتمندتر نسبت به یک گروه زیر دست صورت می‌گیرد. معمولاً گروهی که به‌عنوان «دیگری» تعریف می‌شود به صفات ناپسندی متصف می‌شود. دولت‌ها برای پیشبرد برخی از اهداف سیاسی خود گاه هویتی را برای برخی گروه‌های قومی در سرزمین‌شان تعریف می‌کنند تا آنها را سرکوب کنند یا باقی شهروندان را در تقابل با اعضای گروه مذکور تحریک و بسیج نمایند. البته نباید فراموش کرد که در دوران مدرن همه دولت‌ها از ناسیونالیسم استفادهی ابزاری به عمل آورده‌اند و آن را به مثابه وسیله‌ای برای ایجاد یک هویت سیاسی مشترک در میان شهروندان خود و ایجاد وحدت ملی به کار برده‌اند. در واقع استفاده از ابزار ملی‌گرایی یکی از پیش شرط‌های گسترش مشروعیت دولت و بقای آن بوده است. پیروان رویکرد ابزارگرا به قومیت را می‌توان در دو اردوگاه قرارداد: عده‌ای همانندسازی با قومیت را صرفاً تجلی ستیزهای اساسی‌تر سیاسی یا اقتصادی در نظر می‌گیرند؛ گروهی دیگر قومیت را نوعی هویت غیربنیادی در میان اعضای گروه می‌دانند که توسط نخبگانی که دستور کار سیاسی یا شخصی دارند برانگیخته می‌شود. هرگونه استفاده دولت از ملی‌گرایی در دسته دوم قرار می‌گیرد. در هر حال، موضوع هویت قومی در رویکرد ابزارگرا به طور کامل توضیح داده نمی‌شود. به طور مثال، ابزارگرایان از توضیح وجود دلبستگی‌های گسترده قومی در مواردی که اهداف وسیع‌تر سیاسی در میان نخبگان قومی یا در میان خود اعضای گروه مشاهده نمی‌شود در می‌مانند. آنها همچنین توضیح قابل قبولی برای این مطلب ارائه نمی‌دهند که چرا احساسات و تعلقات قومی در طول زمان پایدار می‌ماند. اهداف و دستور کارهای سیاسی نخبگان یا افراد در طول زمان در واکنش به شرایط تغییر یابنده اقتصادی و سیاسی دگرگون می‌شوند، اما تعلقات قومی اغلب در طول زمان پایدار می‌مانند (سیدامامی، ۱۳۸۷). بطور کلی ابزارگرایان معتقدند هویت‌های ملی و قومی وسیله منعطفی در دست گروه‌های نخبه رقیب‌اند تا در مبارزه کلی بر سر قدرت، ثروت و اعتبار حمایت توده‌ای بوجود آورند. آنها در تقابل شدید با ازلی‌انگاران مدعی هستند که تعلقات قومی و سیاسی در پاسخ به اوضاع و شرایط متحول و دخل و تصرف نخبگان سیاسی بطور مداوم بازتعریف و بازسازی می‌شوند. همچنین مطالعه قومیت و ملیت تا حدود زیادی مطالعه تحول فرهنگی است که سیاست آن را برانگیخته است. به بیانی دقیق‌تر، فرآیندی است که از طریق آن نخبگان و نخبگان رقیب در داخل گروه‌های قومی وجوهی از فرهنگ‌های قومی را برمی‌گزینند،

ارزش و معنای جدیدی به آن می‌بخشند و از آنها به‌عنوان نهادهایی برای بسیج گروه، دفاع از منافع آن و رقابت با دیگر گروه‌ها سود می‌جویند (اوزکریملی، ۱۳۸۳؛ ۱۳۷).

۳-۴-۳-۲-۲. رویکرد برساخت‌گرایی

در چارچوب این رهیافت بر ریشه‌ها و ماهیت اجتماعی قومیت تاکید می‌شود. برساخت‌گرایان بر آنند که قومیت نه چیز ثابتی است و نه کاملا باز و سیال؛ بلکه از بسترهای متراکم اندرکنش‌های اجتماعی ساخته می‌شود. از دیدگاه این رویکرد قومیت یک ویژگی فردی نیست، بلکه پدیده‌ای اجتماعی است و هویت شخص معمولا در اختیار و کنترل او قرار ندارد و با دگرگون شدن اندرکنش‌های اجتماعی، برداشت از قومیت هم دگرگون می‌شود (لیک، ۱۹۹۸: ۶؛ نقل از گل‌محمدی، ۱۳۸۰: ۱۶۱). بر پایه رهیافت ساخت‌گرا، از آنجا که قومیت به صورت اجتماعی درون و بیرون اجتماع‌های قومی تعریف، تحدید و تولید می‌شوند. در واقع ریشه، محتوا و شکل هویت قومی بازتاب گزینش‌های خلاق افراد و گروه‌هایی است که خود و دیگران در چارچوب شیوه‌های قومی تعریف می‌کنند (گل-محمدی، ۱۳۸۰: ۱۶۱). ساخت‌گرایی بر احتمالی بودن و سیالیت قومیت تاکید می‌کنند و آن را بیشتر به‌عنوان پدیده‌ای که در زمینه اجتماعی و تاریخی خاصی بوجود آمده است در نظر می‌گیرند تا پدیده‌ای معین و مسلم (فکوهی، ۱۳۸۰: ۱۲۰). این رویکرد به عوامل زمینه‌ایی و موقعیتی در شکل‌گیری هویت بدون توجه به ویژگی‌های عینی قومیت‌ها و مرزهای قومی تاکید می‌کند.

برخلاف دیرینه‌گرایان که قومیت و پتانسیل آن برای تبدیل شدن به ملی‌گرایی را یک جوهر یا ماهیت از پیش تعیین شده می‌بینند، برساخت‌گرایان ناسیونالیسم یا ناسیونالیسم قومی را امری ساخته و پرداخته شده در جریان فرایندی از تبادل معنا در میان اعضا در نظر می‌گیرند. تاریخ ناسیونالیسم نشان می‌دهد که این پدیده مدرن و متعلق به قرون اخیر بوده است و به‌عنوان یک برساخته اجتماعی که اهداف سیاسی و ایدئولوژیکی را تامین می‌کرده توسط نخبگان و سایر سخن‌گویان «ملت» خلق شده است. در ادبیات ناسیونالیسم به پدیده «ملت‌سازی» اغلب پرداخته شده است. به طور مثال، بندیکت اندرسون ملت را یک «اجتماع تخیلی» تعریف می‌کند که به کم برخی تکنولوژی‌ها از جمله صنعت چاپ به طور بیناذهنی در میان افرادی که پیش از آن خود را متعلق به اجتماعات قومی، محلی، و مذهبی جداگانه‌ای می‌پنداشتند، «تصور» شده است. در جریان ساخته شدن ملت، از انواع اسطوره‌ها و افسانه‌ها به خصوص افسانه‌هایی درباره مبدأ ملت (قوم) بهره‌گیری می‌شود. به موازات رشد دیدگاه بر ساخت‌گرا در علوم اجتماعی، تحلیلگران مسائل قومی در چند دهه اخیر به طور روزافزونی از بینش‌های این دیدگاه در تبیین قومیت و جنبش‌های قومی استفاده کرده‌اند. در دیدگاه بر ساخت‌گرا ماهیت هویت‌های قومی

سیال و غیرتثبیت شده از پیش فرض می‌شود. این رویکرد از جهاتی شبیه رویکرد ابزارگر است زیرا بر نقش عوامل سیاسی و اقتصادی در پدیدآوردن قومیت صحه می‌گذارد. با این همه، بر ساخت‌گرایی صرفاً به انگیزه‌های ابزاری در بر ساخته شدن قومیت تاکید ندارد و روابط و تعاملات میان اعضای گروه را عامل اصلی در حل و فصل هویت‌های قومی و بر ساخته شدن آن به شمار می‌آورد. زبان، مذهب، آداب و رسوم و سایر شناسه‌های فرهنگی و حتی جسمانی یک گروه مجموعه‌ای از منابع یا ذخایر را در اختیار اعضای گروه قرار می‌دهد تا بر پایه آن در شرایط خاصی که قرار دارند هویتی قومی یا ملی برای خود بر سازند. مردم از میان مجموعه مولفه‌های هویتی که در اختیار دارند گاه بر هویت‌های قومی خود تاکید می‌کنند، و این البته بستگی به وضعیت‌های اجتماعی خاصی یا شرایط سیاسی و اقتصادی نیز دارد.

برساخت‌گرایی اجتماعی بر خلاف دیرینه‌گرایی، قومیت را ماهوی نمی‌پندارد؛ بلکه ساخته شده در جریان تعامل اجتماعی میان افراد می‌داند و بر خلاف ابزارگرایی، تأکید خاصی بر اهداف یا انگیزه‌های سیاسی و اقتصادی در شکل‌گیری هویت قومی ندارد. با وجود آن که گزینه‌های نامحدودی برای هویت سازی موجود نیست، نفس وجود گزینه‌های گوناگون از میان مولفه‌های مختلف هویتی برای بر ساختن هویتی خاص را نمی‌توان انکار کرد. در واقع در عصر جهانی شدن و ارتباطات گسترده میان مردم با پیشینه‌های فرهنگی گوناگون، دایره انتخاب‌های هویتی برای افراد بسیار زیاد شده است. کل تاریخ ملت‌سازی در اروپا و نقاط دیگر جهان شاهدی است بر این مدعا که چگونه به کمک مطبوعات، نظام آموزشی متمرکز و واحد و ابزارهای دیگر یک زبان واحد به‌عنوان «زبان ملی» ترویج و آرام آرام هویتی ملی در میان گروههای بسیار متفاوتی که به گویش‌های مختلف سخن می‌گفتند و آداب و رسوم جداگانه داشتند خلق شد. در جریان فروپاشی برخی کشورها در چند دهه اخیر نیز شاهد شکل‌گیری ملت‌های جدیدی بودیم که پیش از آن هرگز خود را به‌عنوان ملت تصور نکرده بودند. به طور مثال، پس از فروپاشی یوگسلاوی، مسلمانان بوسنی و هرزگوین که منشاء قومی صرب دارند و به زبان صربی سخن می‌گویند، تفاوت مذهبی را عاملی برای بر ساختن یک هویت ملی نو قرار دادند. این تلاش به خصوص پس از آن شدت گرفت که صرب‌های ارتدکس با مرزبندی میان خود و «مسلمانان» گروه اخیر را مطرود و سزاوار قوم کشی دانستند.

نظریه‌های گوناگونی را می‌توان ذیل رویکرد برساخت‌گرا قرار داد یا با آن مرتبط دانست، از جمله نظریه‌های انتخاب عاقلانه، نظریه گروه‌ها، نظریه رقابت، و نظریه مرزهای قومی. در نظریه انتخاب عاقلانه مردم هویتی را بر می‌گزینند که به بهترین شیوه با منافع و اهداف شخصی آنان سازگار باشد. البته، همان گونه که در دیدگاه بر ساخت‌گرا گفته می‌شود، گزینه‌های نامحدودی در برابر فرد وجود ندارد. یک سیاهپوست نیجریه‌ای نمی‌تواند به طور معقول هویت یک فرد سفیدپوست سوئدی را برای خود

برگزیند. اما خارج از محدودیت‌هایی که در مجموعه گزینه‌های هویتی وجود دارد، همچنان انتخاب‌های زیادی هست که بر اساس آنها فرد می‌تواند منافع فردی خود را در هویتی که برای خود می‌سازد دنبال کند. نظریه گروه‌ها به دو جنبه حیاتی هویت می‌پردازد: اول اینکه گروه‌ها چه گونه مرزهای خود را تعیین می‌کنند؛ و دوم اینکه گروه‌ها چه گونه از طریق مقابله با دیگران شکل می‌گیرند. هنگامی که گروهی تشکیل شد و مرزهای آن با افراد بیرون از گروه تعیین گشت، نگرش‌های مبتنی بر درون گروه و برون گروه میان گروه‌ها برقرار می‌شود. نظریه گروه‌ها در روان شناسی اجتماعی تحت عنوان «نظریه هویت گروهی» سابقه‌ای طولانی دارد و آزمایش‌های متعددی بر آن صحه گذاشته‌اند. یکی از این آزمایش‌های معروف توسط مظفر شریف در دانشکده روان شناسی دانشگاه ییل در سال ۱۹۶۶ انجام شد. بیست و چهار پسر بچه ۱۲ ساله که پیشینه قومی و مذهبی یکسانی داشتند در یک اردوی تفریحی مورد آزمایش قرار گرفتند. پس از چند روز که همه این پسران با یکدیگر فعالیت‌های دسته جمعی انجام می‌دادند و معاشرت می‌کردند، به دو تیم جداگانه به نام‌های رد دویلز و بول‌داگز تقسیم شدند و از آن پس در همه فعالیت‌های ورزشی و مسابقه‌ها رقابت میان این دو تیم برگزار شد. به تدریج نوعی هویت تیمی (گروهی) میان اعضای هر تیم شکل گرفت به طوری که پس از خاتمه رقابت‌های ورزشی باز هم حاضر نبودند با یکدیگر معاشرت کنند و اعضای هر گروه با هم تیمی‌های خود معاشرت می‌کردند. در مواردی حتی نوعی دشمنی آشکار میان آنان پدید آمد و یکدیگر را با انواع القاب استهزاء آمیز خطاب می‌کردند.

هنری تاجفل[1] نیز در یک آزمایش جالب عده‌ای از افراد را که یکدیگر را اصلاً از پیش نمی‌شناختند به طور تصادفی به دو گروه تقسیم کرد و از آنان خواست درباره چند تابلوی نقاشی که اثر ک نقاش گمنام بودند نظر بدهند. او سپس بر اساس تأیید یا مخالفتی که در مورد کار هنرمند مذکور ابراز داشته بودند، افراد مورد آزمایش را به دو گروه تقسیم کرد و در معرض چند آزمون قرار داد. در آزمون‌های مذکور مشخص شد که اعضای هر گروه افراد درون گروه خود را به اعضای گروه دیگر تقریباً در همه زمینه‌ها ترجیح می‌دهند. در واقع در یک وضعیت کاملاً ساختگی و مصنوعی «هویت‌های گروهی» ظاهراً محکمی شکل گرفته بود که می‌توانست بر برداشت‌ها و رفتار افراد تأثیر بگذارد. در نظریه هویت اجتماعی تاجفل گفته می‌شود هویت اجتماعی اساساً یک فرایند شناختی تمایز و مقایسه است. هنگامی که فرد عضویت خود در یک گروه را مورد شناسایی قرار می‌دهد تحت فشار روانی قرار می‌گیرد که اعضای گروه خود را در مقایسه با اعضای گروه دیگر با دیدی مثبت بنگرد. ارزیابی مثبت از گروه خودی در مقایسه با گروه دیگر سبب می‌شود که هرچه بیشتر گروه خود را از گروه دیگر متمایز کند. این فرایند تمایزگذاری

1. Henry Tajfel

به شخص کمک می‌کند تا برتری (واقعی یا خیالی) گروه خود بر برون گروه را بر حسب برخی ویژگی‌ها یا بعد خاصی حفظ یا کسب کند. نظریه مذبور وجود تعصب درون گروهی و رقابت و اختلاف ناشی از آن را امری همیشگی در روابط بین گروهی ارزیابی می‌کند.

در مواقعی که اعضای یک گروه قومی یا مسلط دست به مقایسه گروه خودی با گروه دیگر می‌زنند وفاداری‌های درون گروهی و دگرستیزی به سهولت در میان آنان برانگیخته می‌شود. اما برعکس در مواردی که اعضای یک گروه ضعیف یا تحت سلطه گروه خود را در مقام مقایسه با گروه مسلط قرار می‌دهند آنان به سهولت در معرض تعصب درون گروهی قرار نمی‌گیرند، بلکه بر اساس باورهایی که در فرهنگ مسلط درونی کرده‌اند به توجیه روابط نابرابر موجود می‌پردازند و علیه گروه مسلط جهت گیری منفی نمی‌کنند. برداشت اخیر مربوط به «نظریه توجیه نظام» است، که خود به خود بودن تعصب گروهی و دگرستیزی در همه گروه‌ها را زیر سؤال می‌برد.

براساس نظریهٔ هویت اجتماعی نیاز به تمایزگذاری مثبت میان خود و دیگری عامل محرک در شکل‌گیری هویت اجتماعی است. معنای این ادعا این است که هویت گروهی در میان اعضای یک گروه بلندپایه بیشتر احتمال بروز دارد. زیرا عضویت در گروه مذبور اعضا را از بیرونی‌ها به گونه‌ای مثبت متمایز می‌کند. از سوی دیگر، پدیدار شدن هویت گروهی درمیان اعضای یک گروه دون پایه کمتر محتمل است. زیرا اعضا ناچارند نخست هویتی را بر محور صفات ارزشمند جایگزین خلق کنند (خلاقیت اجتماعی) یا برای تغییر چهرهٔ منفی گروه خود بجنگند (دگرگونی اجتماعی) و پس از آن عضویت خود در گروه را عاملی برای ارتقاء منزلت خود بپندارند.

از نظریهٔ هویت اجتماعی تاجفل و ترنر انواع فرضیه‌ها را می‌توان بیرون کشید. از جمله، ریچارد لالوند (۲۰۰۲) فرضیهٔ زیر را که از نظریهٔ مذکور مشتق شده در مطالعه‌ای که دربارهٔ گروه‌های قومی در ایالات متحده انجام داده به آزمون گذاشته است: «افرادی که با درون گروه خود همانندسازی شدیدتری می‌کنند میان درون گروه خود و یک برون گروه با ربط تفاوت‌های بیشتری را ادراک می‌کنند». او برای آزمون فرضیهٔ مذکور سه عامل را درنظر می‌گیرد: ۱- قدرت و برجستگی همانندسازی درون‌گروهی؛ ۲- باربط بودن برون‌گروه از حیث مقایسهٔ اجتماعی؛ ۳- باربط بودن بعدی که برحسب آن مقایسهٔ اجتماعی صورت می‌گیرد.

گونه‌ای دیگر از نظریه‌های جامعه شناختی که دربارهٔ پدیدآمدن گروه‌های قومی ذیل رویکرد برساخت‌گرا قرار می‌گیرد نظریهٔ رقابت است. مطابق این نظریه، هویت‌های سیاسی گروه زمانی برجسته و تشدید می‌شوند که گروه‌هایی که در مجاورت هم قرار دارند، ناچار از مبارزه برای دست‌یابی به منابع کمیاب باشند. مبارزه برای منابع کمیاب علت شکل‌گیری گروه‌ها و نیز ناپدید شدن آنهاست و در عین

حال این مطلب را توضیح می‌دهد که چرا در برخی مواقع هویت‌های گروهی مهم و در مواقع دیگر بی‌اهمیت می‌شوند. در نظریه رقابت هدف پژوهشگر توضیح شرایطی است که به موجب آن هویت‌های قومی در قیاس با هویت‌های دیگر اهمیت بیشتری می‌یابند. در کشورهای در حال توسعه و در جریان فرایند مدرنیزه شدن اغلب اتفاق می‌افتد که گروه‌های قومی در رقابت با یکدیگر قرار می‌گیرند و بر سر منابع کمیاب اقتصادی و سیاسی به ستیزه می‌پردازند. در جریان این رقابت و ستیزه، هویت‌های قومی اهمیت ویژه‌ای می‌یابد و مبنای تفکیک گروه‌ها از یکدیگر می‌شود، در حالی که پیش از شروع فرایند مذکور چنین رقابت و ستیزه حاصل از آن اصولاً علت وجودی نداشته است.

همانطور که تاجفل و دیگران نیز اذعان داشته‌اند، تعصب درون گروهی با دشمنی نسبت به یک برون گروه، به خصوص زمانی که گروه مذبور رقیب فرض شود، همبستگی دارد. اما فالک در مطالعه‌ای که انجام داده است متوجه شده است که رابطهٔ میان هویت قومی و نگرش‌های مربوط به برون گروه تا حد زیادی بستگی به برون گروه موردنظر دارد. هنگامی که اعضای گروه برون گروهی را رقیب گروه خود ببینند یا از جانب آن گروه تهدیدی را علیه خود احساس کنند، احساسات قومی هویت قومی یا نگرش‌های منفی نسبت به برون گروه مذکور همبستگی می‌یابد. اما، در مواقعی که افراد گروه برون گروهی را شبیه خود یا دوستانه ارزیابی کنند، احساسات قومی هویت قومی ممکن است با نگرش‌های مثبت نسبت به اعضای برون گروه مذکور همراه باشد.

پیش از آن که دیدگاه برساخت‌گرا در جامعه‌شناسی و سایر علوم اجتماعی با اقبال مواجه شود، در حوزهٔ مطالعات روابط بین قومی آثار چند انسان‌شناس از جمله ماکس گلاکمن و اونس پریچارد بر «رابطه‌ای بودن» هویت‌های قومی و نیز «ادراک از خود» گروه‌ها تأکید کرده بودند، اما کتاب بارث (۱۹۶۹) دربارهٔ «مرزهای قومی» تغییر پارادایم در این حوزه را سرعت بخشید. بارت آن دیدگاهی دربارهٔ قدرت را که بر فرهنگ مشترک پافشاری می‌کرد مردود دانست و به جای آن رویکردی رابطه‌ای را پیشنهاد کرد که به موجب آن احساس عضویت در یک اجتماع اساساً در مقابله با هویت ادراک شدهٔ گروه‌های قومی یا نژادی دیگر شکل می‌گیرد. دیدگاه رابطه‌ای بارت با دیدگاه‌های جدیدتر در حوزهٔ برساخت‌گرایی که هویت قومی را حاصل فرایندی از تعریف خود و برساختن مرزهای نمادین میان خود و گروه‌های دیگر می‌داند همخوانی دارد.

در دیدگاه بارت هویت‌های گروهی از طریق سازماندهی اجتماعی «تفاوت‌های فرهنگی» ساخته می‌شوند. لذا پژوهشگر در اصل باید بر مرزها و فرایند ساخته شدن و حفظ آنها تمرکز کند. هویت‌های قومی را بر این اساس نمی‌توان دیرینی پنداشت، بلکه این هویت‌ها درجریان ترسیم مرزهای قومی و در موقعیت‌های خاص تاریخی، اقتصادی، سیاسی، و تعاملی ساخته می‌شوند. مرزهای قومی گروه را تعریف

می‌کنند نه ویژگی‌های فرهنگی‌ای که در درون مرزها قرار می‌گیرند. از این نظر، هویت‌های قومی به مثابهٔ روابط میان گروه‌ها و نه به‌عنوان پدیده‌های عینیت‌یافته‌ای که تثبیت شده‌اند درنظر گرفته می‌شوند، زیرا مرزها در ارتباط با چیزی یا گروه دیگری است که شیده شده‌اند. به طور خلاصه، نظریهٔ بارت شامل مؤلفه‌های زیر است:

۱- نقطه آغازین فهم قومیت تحلیل «فرهنگ» نیست بلکه دیدن قومیت به‌عنوان گونه‌ای سازماندهی اجتماعی، یا همان طور که عنوان کتاب او می‌گوید، سازماندهی تفاوت‌های فرهنگی است.

۲- ریشه‌های این شکل سازمانی را نباید در محتوای فرهنگی هویت‌های قومی سراغ گرفت بلکه باید آن را در عمل دوگانه کردن و ترسیم مرزهای جداساز میان گروه‌ها یافت. براساس چنین برداشتی، تأکید از صفات فرهنگی ظاهراً «عینی» برداشته شده و بر رفتارها و گفتمان‌های مربوط به هویت و تعلق که در امر ساختن و حفظ مرزهای قومی دخالت دارند قرار داده می‌شود.

۳- همانندسازی با یک گروه قومی مبتنی بر انتساب و عمل خود انتساب کردن است، و به دلیل دارا بودن پاره‌ای ویژگی‌های فرهنگی صورت نمی‌گیرد. در نتیجه، پژوهشگر در تحلیل‌های خود باید نظر خود را به روش‌های دستکاری هویت‌ها و خصلت «موقعیتی» آنها معطوف کند.

بر پایه دیدگاه بارت و مطابق با رویکرد برساخت‌گرا، تغییر در شرایط اقتصادی و سیاسی که می‌تواند به ظهور گروه‌های خاص یا هویت‌های متمایز بیانجامد. همچنین، گاه پدید آمدن گروه‌ها به سبب تعریفی است که دیگران از آنها به عمل آورده‌اند، بدون آن که خود در ابتدا نقشی در «ساخته شدن» این «هویت» ایفا کرده باشند. اعضای یک گروه قدرتمند در یک جامعه گاه گروه‌های غیرخودی ضعیف‌تر را به دلخواه خود به گونه‌ای خاص تعریف می‌کند. چنین تعریفی از یک برون گروه توانایی بالقوه زیادی برای ایجاد اختلاف و دو دستگی دارد، اما سبب ایجاد همبستگی در گروه خودی و بسیج احساسات جمعی در مقابل یک برون‌گروه می‌شود. در همه جنبش‌های ناسیونالیستی یا ناسیونالیستی قومی چنین بسیجی میان درون گروه و برون گروه صورت می‌گیرد، و اصولاً برای بر ساختن یک هویت خاص نیاز به یک هویت غیر است که بتوان با نقد یا حمله به آن مبانی هویتی خودی را تقویت کرد یا ترویج داد. یکی از برداشت‌های سودمند که می‌توان از رویکرد بر ساخت‌گرا به عمل آورد این است که با وجود آن که تفاوت‌های زبانی و فرهنگی میان اقوام ریشه در گذشته دارد اما بسیج گروه‌های قومی در زمان حاضر تحت شرایط سیاسی و اقتصادی حاضر صورت می‌گیرد و متاثر از آن است. شرایط مذکور، حتی بدون تحریک رهبران یا فعالان گروه، می‌تواند سبب پدیدآمدن یک گروه شود.

منتقدان رویکرد برساخت‌گرا اظهار می‌دارند که بدون مبانی قدیمی هویتی، هویت قومی را نمی‌توان از هیچ ساخت. در ضمن، تداوم تعلقات قومی به رغم تغییر شرایط سیاسی و موقعیت‌های

اجتماعی گوناگون نشانگر دیرینه بودن قومیت و هویت برخاسته از آن است. از طرف دیگر، تأکید برساخت‌گرایان بر شکل‌گیری گروه‌های هویتی یا قومی آنها را از اهداف گروهی و دستور کارهای سیاسی رهبران و نخبگان گروه غافل کرده است. حتی در صورتی که یک تحلیل برساخت‌گرا به خوبی بتواند تشکیل گروه و چگونگی ناپدید شدن آن را توضیح دهد، اما آن چه که گروه در فاصله میان شکل‌گیری و ناپدیدشدن انجام می‌دهد و چگونگی دستیابی آن به اهدافش در تبیین‌های برساخت‌گرا موضوع بررسی قرار نمی‌گیرد، و این دقیقاً خلایی است که می‌تواند از سوی تبیین‌های ابزارگرا پر شود. به عبارت دیگر، از آنجا که بر ساخت‌گرایی کمتر به اهداف و نقش افراد در برانگیختن و آلت دست قرار دادن تفاوت‌های قومی می‌پردازد، نمی‌تواند به نحو شایسته‌ای از عهده تبیین مواردی برآید که در آن استفاده‌های ابزاری از تفاوت‌های قومی در برانگیختن و شکل‌گیری هویت‌های متمایز قومی به عمل می‌آید. میلر معتقد است هم ملت‌ها و هم گروه‌های قومی مجموعه‌ای از افراد هستند که به واسطه ویژگی‌های فرهنگی مشترک و شناخت متقابل گرد هم جمع می‌شوند و خط فاصله‌ای بین آنها وجود ندارد.

۳-۲. چارچوب نظری پژوهش

هویت ایرانی با پیشینه خود سبب ایجاد نوعی تعلق خاطر به فرهنگ ایرانی در ذهن مردم ایران شده است. تداوم تاریخ شفاهی و کتبی، ادبی و هنری، هویت ایرانی را پیوسته به ایرانیان یادآوری کرده و مانع به فراموشی سپرده شدن آن شده است. در میان متفکران در موضوع رابطهٔ هویت ملی و افزایش روابط جهانی و جهانی‌شدن دو دیدگاه وجود دارد. تعدادی از صاحب نظران بر این باورند که روند جهانی‌شدن باعث تزلزل پایه‌های هویت ملی شده است و همهٔ کشورها کم و بیش مجبورند در قبال این روند از خود انعطاف نشان دهند. برخی دیگر از متفکران، خلاف این دیدگاه را دارند. آنان معتقدند که جهانی‌شدن باعث می شود کشورهایی که خواهان حفظ هویت خود هستند، عکس العمل نشان دهند و درصدد تحکیم پایه‌های بومی وحدت، هویت و انسجام جامعهٔ خود برآیند (زاهد، ۱۳۸۴).

هویت ایرانی نوعی احساس وابستگی به سرزمین، تاریخ و فرهنگ ایرانی است که از دیرباز میان مردمان آن وجود داشته است و به شیوه‌های گوناگون تجلی خود را نشان داده است. با این همه، هویت ایرانی یک پروژهٔ ازلی و قائم به خود نیست، بلکه یک برساختهٔ اجتماعی است که در طول قرن ها به دست نخبگان سیاسی و فرهنگی ایران به وجود آمده و با تاریخ و روایت و فرهنگ ایرانی در هم آمیخته است (احمدی، ۱۳۸۸).

از نظر استیونسن، رسانه‌ها چنان در زندگی روزمرهٔ عصر مدرن متأخر استوار شده‌اند که به یکی از عناصر تفکیک-ناپذیر بافت فرهنگی مدرنیته اخیر تبدیل شده‌اند. مسائل مربوط به معرفت، هویت، ذوق و سلیقه و سبک زندگی، که جزء خصوصیات فرهنگ در مدرنیتهٔ اخیرند، بدون استثنا به دست افراد و از طریق مصرف متون و تصاویر رسانه‌ها مفهوم‌پردازی و عملیاتی شده‌اند (استیونسن، ۱۹۹۵). بازنمودهای تصویری و متنی رسانه‌های جمعی اهمیت زیادی برای واقعیت زیستهٔ ما دارند؛ بنابراین تحلیل‌های خود دربارهٔ این بازنمودها را در چارچوب نظریهٔ بازنمایی صورت‌بندی کرده‌اند (استریناتی، ۱۳۸۰). وظیفهٔ مطالعات رسانه‌ای، سنجش شکاف میان واقعیت و بازنمایی نیست، بلکه تلاش برای شناخت این نکته نیز هست که رویه‌ها و صورت‌بندی‌های گفتمانی چگونه معانی را تولید می‌کنند (کالورت و لوئیس، ۲۰۰۲). رسانه‌های جمعی واقعیت اجتماعی را منعکس نمی‌کنند، بلکه واقعیت‌های اجتماعی در قالب ساختار روایی آنها خلق و برساخت می‌شود. رسانه‌های جمعی از طریق آنچه بودریار فراواقعیت می‌خواند، می‌کوشند واقعیت جدیدی را خلق کنند و زندگی روزمره را تحت تأثیر قرار دهند (بودریار، ۱۳۸۰). بازنمایی رسانه‌ای نه امری خنثی و بی‌طرف بلکه آمیخته با روابط و مناسبات قدرت جهت تولید و اشاعهٔ معانی مرجح در جامعه و در راستای تداوم و تقویت نابرابری‌های اجتماعی است (کسی و لوئیس، ۲۰۰۲) و بر همین اساس بازنمایی نه امری خنثی بلکه ایدئولوژیک است. ایدئولوژیک بودن بازنمایی را می‌توان هم در نحوهٔ بازنمایی‌های فرهنگی و رسانه‌ای از اشیا و هم سوژه‌های انسانی مشاهده کرد. محور اساسی در نظریه‌های بازنمایی این است که به خلاف ظاهر، تلویزیون پاره‌ای از واقعیات را بازنمایی نمی‌کند، بلکه آن را خلق می‌کند و برمی‌سازد. آنچه بازنمایی می‌شود واقعیت نیست، ایدئولوژی است و تأثیرگذاری این ایدئولوژی با خاصیت تصویرگری تلویزیون تقویت می‌شود (ضمیران، ۱۳۸۲) و این جهت‌گیری توان آن را دارد که سوژه‌هایی را متناسب با ساختار ایدئولوژیک خود بسازد. بر این اساس، هویت ملی و قومی در حوزهٔ مطالعات فرهنگی و رسانه، نتیجهٔ برساختگی‌های فرهنگی بازنمایی‌هایی است که روزانه به بازتولید ایدئولوژی مسلط می‌پردازند. بنابراین تأثیر بازنمایی بر دنیای واقعی و واقعیت‌های اجتماعی به بازنمایی کارکردی ایدئولوژیک می‌دهد و پرسش از کارکرد ایدئولوژیک بازنمایی‌ها در هر متنی مهم‌ترین مسئله‌ای است که باید برای درک آن بازنمایی بررسی شود (چندلر، ۱۳۸۶).

بهنظر هال، رسانه‌ها تأثیر هژمونیک دارند. طبقهٔ حاکم می‌کوشد همهٔ تعاریف متضاد از واقعیت را زیر یک چتر بیاورد و همهٔ اندیشه‌های متفاوت را در چارچوب اندیشهٔ خود قرار دهد و نتیجه آن است که محدوده‌هایی مشخص می‌شود که طبقات فرودست باید در آن محدوده زندگی کنند (ویلیامز، ۱۳۸۶). بررسی نقش رسانه‌ها در بازتولید ایدئولوژی، کوششی برای کشف ارزش‌ها، باورها و علایق محتوای رسانه‌هاست. درواقع، ایدئولوژی و گفتمان پاسخ بسیاری از چراها در مورد محتواهای رسانه‌ای است

(ده‌صوفیانی، ۱۳۹۱). به نظر هال رسانه‌ها واقعیت را بازتاب نمی‌دهند، بلکه آن را به رمز درمی‌آورند (گیویان و سروری، ۱۳۸۸). طبق نظر جان فیسک، واقعه‌ای که قرار است به صورت فیلم سینمایی یا برنامه‌ای تلویزیونی درآید برای اینکه رنگ واقعیت به خود بگیرد پیشاپیش با رمزهای اجتماعی نظیر لباس، محیط، گفتار و مانند آن رمزگذاری می‌شود (صوفی، ۱۳۸۹)؛ یعنی سطح واقعیت برای اینکه از طریق رسانه‌ای مانند تلویزیون قابل پخش شود از صافی بازنمایی یا رمزهای فنی همچون دوربین، نورپردازی، تدوین و روایت می‌گذرد و سپس به وسیلهٔ رمزهای اعتقادی نظیر فردگرایی، پدرسالاری، نژاد، طبقهٔ اجتماعی، مادی‌گرایی و سرمایه‌داری در مقوله‌های انسجام و مقبولیت اجتماعی قرار می‌گیرد. بهره گرفتن از تاریخ و بازتاب آن در جامعه با ابزار فرهنگی هنری همچون سینما می‌تواند به شکل‌دهی هویت و مقاومت در برابر تهاجم فرهنگی بیگانه کمک کند و مانع فراموشی خود و از خود بیگانگی ایرانیان شود؛ اما در مواردی منظور از هویت های ترکیبی، هویت‌هایی است که منابع و عناصر تشکیل دهنده آنها به فرهنگ های متفاوتی تعلق دارند. مثلاً افراد و گروه‌هایی که دست کم با دو فرهنگ زندگی می کنند، دارای چنین هویت‌هایی هستند. (بهابها، ۱۹۹۴: ۴) در مواردی هم هویت های ترکیبی محصول ترکیب ظریف و پیچیده امر عام و امر خاص هستند. این گونه هویت ها در شرایطی ساخته می شوند که فرد در عین توسل به منابع محلی هویت، به اصول و ارزش های عام نیز پایبند باشد (پیترز، ۲۰۰۰: ۱۰۲). البته مساله هویت ملی و هویت قومی امری پیچیده و بغرنج است. برساخت هر هویتی آبشخورهای متفاوت و مختلفی دارد که بعضا در تضاد با یکدیگر قرار دارند و این تضاد ممکن است بعضا به تنازع و کشمش نیز منجر شود. به عنوان مثل با پررنگ شدن نقش مذهب در هویت بخشی از جامعه که دارای مذهبی به غیر از مذهب غالب جامعه است طرد شده و به دیگری تبدیل می شوند و این خود زمینه‌های تنازع و کشمش را در درون خود پرورش می‌دهد؛ یا اگر در مبنای هویتی زبان به عنوان عنصر هویتی گنجانده و تقویت شود تمام گروه‌های جمعیتی که به زبانی غیر از زبان گروه مسلط تکلم می‌کنند از دایره خودی حذف و طرد می‌شوند. همچنین در خصوص تبار و نژاد نیز همین مساله صادق است. وقتی ریشه‌های قومی ملی را بر پایه تفسیری از تاریخ قرار می‌دهیم گروه‌های جمعیتی غیرهم‌ریشه طرد شده و به حاشیه رانده می‌شوند. حال اگر همین گروه‌های غیرهم‌ریشه به عنوان دیگری نیز تعریف شوند زمینه‌های کشمکش به شدت فعال و جامعه به سمت تنازع سوق داده می‌شود. البته در دوره‌های اخیر بحث هم‌زیستی هویت‌های کلان جمعی مورد توجه صاحب‌نظران جامعه‌شناسی قرار گرفته است. گیدنز و مسترویچ از جمله صاحب‌نظرانی هستند که بر همزیستی هویت‌های جمعی خرد و کلان تاکید دارند. دیدگاه گیدنز در این مورد متأثر از نظریه ساختاربندی اوست. وی در مورد مدرنیته و نقش آن در تحولات جهانی اعتقاد دارد که جهانی‌شدن و یکپارچگی واقعیتی غیر قابل انکار است. نخست گیدنز

معتقد است یکپارچگی جهانی صرفاً فرآیندی نیست که در بعد اقتصادی باشد و نیز لزوماً نهادهای گذشته را از بین برده یا در حال از بین بردن باشد گیدنز به تبیین اصلی می پردازد که می توان آن را توازی و همزیستی هویت‌های جمعی خرد و کلان نامید. از سویی دیگر بنا به اعتقاد گیدنز، در یکپارچگی به‌عنوان یک پدیده ذاتی، زندگی، شخصیت، هویت، هیجان‌ها و روابط گرم با دیگر مردم، همه با روند یکپارچگی تغییر شکل می‌دهند و دوباره حالت می‌گیرند. بنابراین نحوه بازنمایی این هویت‌ها در رسانه به ویژه از سوی فرهنگ مسلط موضوع بسیار مهمی است. بخشی از اینکه فرهنگ حاکم چه نگاهی به گروه‌های حاشیه‌ای و اقلیت دارد و با چه رویکردی در صدد جذب آنان است به رویکرد حاکم بر سینمای آن کشور نیز دارد.

فصل سوم: روش‌شناسی پژوهش

مقدمه

روش‌های پژوهش در واقع ابزار دست‌یابی به واقعیت به شمار می‌روند. در هر پژوهش، پژوهشگر تلاش می‌کند تا مناسب‌ترین روش را برای گردآوری داده‌های لازم جهت تحلیل و پیدا کردن پاسخ سؤالات تحقیق خود انتخاب کند. چرا که شناخت واقعیت‌های موجود و پی بردن به روابط بین متغیرها و پدیده‌های مورد مطالعه، مستلزم انتخاب روش تحقیق مناسب است تا به صورت موثر و کارآمدتری قوانین پنهان در بطن پدیده‌های مورد نظر را کشف کرده و روابط موجود بین متغیرها را نشان داد. طالب (۱۳۸۰) معتقد است در تمامی مطالعات و پژوهش‌ها، توجه به کیفیت و روش از یک‌سو و ابزارهای جمع‌آوری اطلاعات از سوی دیگر نقش بسیار اساسی در نتایج حاصله دارد. کیفیت مطالعات اجتماعی ازیک‌طرف مربوط به دقت در تهیه طرح تحقیق و تنظیم طرح نظری و انتخاب متغیرهای مناسب بوده و از طرف دیگر به چگونگی شیوه‌ها و ابزارهای مورد استفاده برای کسب داده‌ها درباره متغیرها نیز بستگی دارد. برای حفظ کیفیت یک مطالعه اجتماعی ضروری است که دقت و تعمیق لازم برای انتخاب شیوه و ابزار مطالعه نیز صورت گیرد.

۱-۳. روش‌شناسی

روش تحلیلفیلم‌ها در این پژوهش نشانه‌شناسی است. نشانه‌شناسی در علوم اجتماعی، هم به‌عنوان نظریه و هم به‌عنوان روش تحقیق کاربرد دارد. فیلم‌ها را مانند بسیاری چیزهای دیگر از قبیل مناسک و آداب، علائم نظامی و آگهی تجاری می‌توان «نظام‌های نشانه‌ای» تلقی کرد. به‌طورکلی نشانه‌شناسی علم مفاهیم است و به‌ویژه نشانه‌شناسی سینما می‌خواهد الگوی جامعی خلق کند که توضیح دهد چگونه فیلم مفهوم پیدا می‌کند و چگونه آن را به تماشاگر می‌رساند (اجلالی، ۱۳۸۳: ۲۰۰). نشانه‌شناسی ارتباط را تولید معنا در پیام می‌داند. چه رمزگذار و چه رمزگشا آن را تولید کرده باشد؛ زیرا معنا مفهومی مطلق و ایستا نیست (فیسک، ۱۳۸۶). در این روش کلمات، تصاویر، موسیقی و دیگر عناصر فیلم به مثابه نشانه‌ای درنظر گرفته می‌شود که از طریق آنها معانی خلق می‌شوند. برای اینکه چیزی معنادار شود باید آن را رمزگذاری کرد. رمز عبارت است نظامی از نشانه‌های قانونمند که همه آحاد یک فرهنگ به قوانین و عرف های آن پایبندند. این نظام مفاهیمی را در فرهنگ به وجود می‌آورد و اشاعه می‌دهد که موجب حفظ آن فرهنگ می‌شود. رمز حلقه‌های واسط بین پدید آورنده متن و مخاطب است و نیز عامل پیوند درونی متن را دارد. از راه همین پیوند درونی است که متون مختلف در شبکه‌ای از معانی به وجود آمده و دنیای فرهنگی ما را با یکدیگر پیوند می‌خورد. نشانه‌شناسی فیسک کاربرد نشانه‌ها را در خدمت قدرت،

نقد و تحلیل می‌داند. این رویکرد در اساس نشانه‌ها را در ارتباط با سطوح درهم تنیده و گسترده‌تر درنظر می‌گیرد. نقطهٔ عزیمت فیسک برای روش تحلیل این است که فرهنگ واجد خصوصیاتی ایدئولوژیک است (فیسک، ۱۳۸۱: ۲). اهمیت روش شناسی فیسک در مطالعات مربوط به خوانش متون این است که با استفاده از آن می توان به خوانش مرجح متن دست یافت و سپس با استفاده از آرای نویسندگان دیگری مانند هال به مقایسهٔ آن با انواع خوانش‌های دیگر مخاطبان پرداخت (راودراد، ۱۳۹۱: ۱۱۰).

فیسک برای تحلیل متون دیداری شنیداری، سه نوع رمزگان اجتماعی، فنی و ایدئولوژیک را معرفی می-کند که هر یک ناظر بر سه سطح جهان اجتماعی، یعنی واقعیت، بازنمایی و ایدئولوژی هستند (فیسک، ۱۳۸۱: ۱۳۰). هریک از این سطوح به ترتیب منطبق به رمز اجتماعی، فنی و ایدئولوژیک است:

- سطح اول توصیفی است که در واقع ویژگی‌های اجتماعی را توصیف می‌کند
- . سطح دوم دلالت‌های بازنمایانه است. در این سطح به کمک نشانه‌های مختلف، بر رمزگان اجتماعی صحه گذاشته می شود.
- در سطح سوم که رمزهای ایدئولوژیک مدنظر است، بیان می شود که ایدئولوژی چگونه رمز فنی و رمز اجتماعی را انسجام می‌دهد و در واقع بعد تبیینی مدنظر است.

در جدول زیر ارتباط این سطوح را به طور خلاصه آمده است:

جدول ۳-۱: سطوح تحلیل نشانه‌شناسی انتقادی رمزگان

سطوح تحلیل	رمزهای مرتبط
سطح نخست: واقعیت	رمزهای اجتماعی: ظاهر، لباس، چهره‌آرایی، محیط، رفتار، گفتار، حرکات و سر و صورت
سطح دوم: بازنمایی	رمزهای فنی: 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: کشمکش، شخصیت، گفت‌وگو، زمان و مکان، انتخاب نقش‌آفرینان و غیره.
سطح سوم: ایدئولوژی	رمزهای ایدئولوژیک: عناصر فوق را در مقوله «انسجام» و «مقبولیت اجتماعی» قرار می‌دهند، برخی از آن‌ها عبارتند از: فردگرایی، سنت‌گرایی، روشنفکری، پدرسالاری، نژاد، طبقه اجتماعی، مادی‌گرایی، سرمایه‌داری و غیره.

رمزهای اجتماعی: رمزها را می‌توان بر حسب رنگ پوست، لباس، مو، حالت چهره و ... تعریف کرد؛ به‌طور مثال، درختی که تصویرش در دریچه‌ای بازتاب یافته، حتی پیش از آنکه عکسی از آن درخت گرفته شده باشد و به‌صورت صحنه‌ای برای داستان رمانتیک مورد استفاده قرار گیرد، کاملاً رمزگذاری

شده است (فیسک، ۱۳۸۰: ۱۲۹). این رمزها از زندگی اجتماعی با فرهنگ، سرچشمه می‌گیرند و در الگوهای رفتاری شناخته شده نظیر نحوه لباس پوشیدن، سخن گفتن، آداب معاشرت شخصیت‌های تلویزیونی، گزینش و تزئین محیط و فضای برنامه نمود می‌یابند. فیسک در رابطه با رمزهای اجتماعی یا سطح واقعیت، تأکید می‌کند ک ه واقعیت پیشاپیش رمزگذاری شده و به همین دلیل در هر فرهنگی، متفاوت و متأثر از رمزگان همان فرهنگ است. حضور انسان‌ها در زندگی واقعی، همواره حضور رمزگذاری‌شده محسوب می‌شود؛ به‌عبارت‌دیگر ادراک ما از اشخاص مختلف، بر اساس ظاهرشان و مبتنی بر رمزهای متعارف در فرهنگ شکل می‌گیرد (راودراد، ۱۳۹۱: ۱۱۱). فیسک معتقد است طبقه‌بندی این رمزها بر اساس مقوله‌هایی دلبخواه و انعطاف‌پذیر صورت گرفته است، کما اینکه سطح‌بندی رمزها در این سلسله مراتب نیز همین‌طور است. نکته مهمی که از رمز اجتماعی می‌توان برداشت کرد، این است که واقعیت، پیشاپیش رمزگذاری شده است، اما هیچ شیوه جهانشمول یا عینی برای ادراک آن وجود ندارد. در هر فرهنگی آنچه واقعیت تلقی می‌شود، محصول رمزگان همان فرهنگ است. ازاین‌رو، «واقعیت» محض وجود ندارد. اگر این واقعیت رمزگذاری‌شده از طریق سینما یا تلویزیون به نمایش گذاشته شود، رمزهای فنی و عرف‌های بازنمایی فیلم و تلویزیون بر آن تأثیر می‌گذارند (فیسک، ۱۳۸۰: ۱۲۸-۱۲۹). از آنجا که انسان‌ها در جامعه زندگی می‌کنند، پیشاپیش در درون برخی آیین‌ها، هویت‌ها، رسوم و قواعد اجتماعی هستند که دلالت‌های نیرومندی دارند. این رمزگان را طراحی لباس، چهره‌پردازی، نشانه‌های غیرکلامی، دیالوگ عینیت می‌دهند. عمدتا این فرایند دلالت‌گری توسط عقل سلیم صورت می‌گیرد.

رمزهای فنی: این رمزها کمتر اجتماعی‌اند و بیشتر به قدرت خلاقیت سازنده فیلم بستگی دارد. این رمزها بیشتر خصلتی زیبایی-شناختی دارند. از جمله این رمزها می‌توان دوربین، نورپردازی، موسیقی و حتی خصلت‌های بلاغی، و خطابی را نام برد. واقعه‌ای که قرار است از تلویزیون پخش شود، برای اینکه رنگ واقعیت به خود بگیرد، پیشاپیش با رمزهای اجتماعی رمزگذاری می‌شود. حال برای اینکه از طریق سینما، قابلیت پخش پیدا کند، از رمزهای فنی نظیر دوربین، نورپردازی، صدا، وسایل صحنه و... می‌گذرد. رمزهای فنی به این جهت دارای اهمیت هستند که در ایجاد معنی به‌صورت کلی نقش مهمی ایفا می‌کنند، زیرا عمدتاً به شیوه خلاقانه و نه صرفاً فنی از آن‌ها استفاده شده است تا معنای کلی را پدید آورند (سلبی و کادوری، ۱۳۸۰: ۷۱).

رمزگان ایدئولوژیک: این رمزها دو رمز اول و دوم را به گونه‌ای سازمان می‌بخشند که از درون آنها معانی سازگار و منسجم به وجود آید. کارکرد رمزهای ایدئولوژیک، طبیعی‌سازی و اسطوره‌سازی از رمزهای قراردادی و قواعد سلطه‌گر است (فیسک، ۱۳۸۱). از نظر فیسک، مجموعه رمزهایی که برای

انتقال معنا به بیننده استفاده می‌شوند، به‌طور کامل در رمزهای ایدئولوژیک جای گرفته‌اند که خود حکم نشانه را دارند. جایگاه قرائت یک متن یا یک فیلم، آن نقطه‌ای است که مجموعه رمزهای تلویزیونی، اجتماعی و ایدئولوژیک جمع می‌شوند تا معنای منسجم و یکپارچه‌ای را در متن ایجاد کنند. وقتی معنای فیلم را به این شیوه درمی‌یابیم، خودمان تسلیم روشی ایدئولوژیک می‌شویم، یعنی آن را حفظ می‌کنیم، بر حق می‌شماریم و پاداش‌مان این است که بی‌هیچ دغدغه‌ای، خصوصیات آشنای فیلم را تشخیص می‌دهیم و به آن‌ها بسنده می‌کنیم، پس می‌بینیم که متن فیلم، پیشاپیش از ما یک «فاعل قرائت» ساخته و بر اساس نظر آلتوسر، روش اصلی ایدئولوژیک در جوامع سرمایه‌داری، برساختن فاعل‌هایی است که فقط در چارچوب ایدئولوژی مسلط عمل می‌کنند (فیسک، ۱۳۸۰: ۱۳۶). رمزهای ایدئولوژیک عناصر دو سطح قبلی (رمزگان اجتماعی و رمزگان فنی)، را در مقوله «انسجام» و «مقبولیت اجتماعی» قرار می‌دهند و این عمل از طریق رمزهای موجود در فیلم قابل‌شناسایی است. فیسک در حقیقت به دنبال کشف آن رمزهای ایدئولوژیکی بود که رمزگان دیگر را تحت پوشش قرار داده و هدایت می‌کنند. برخی از این رمزهای ایدئولوژیکی عبارت‌اند از: «فردگرایی، پدرسالاری، نژاد، طبقه اجتماعی، مادی‌گرایی، سرمایه‌داری و غیره» (فیسک، ۱۳۸۰: ۱۲۸). این رمزها، برآمده از ایدئولوژی سرمایه‌داری مردسالارانه هژمونیک، با جابه‌جا کردن اختلافات طبقه‌ای و جنسیتی، با احساسات جسمانی و توانایی‌های ذاتی، آن‌ها را نه تاریخی، بلکه طبیعی جلوه می‌دهند. به اعتقاد فیسک «روند ایجاد معنا، مستلزم حرکت مستمر صعودی و نزولی در سطوح سه‌لایه‌ای است. معنا فقط زمانی ایجاد می‌شود که واقعیت و انواع بازنمایی و ایدئولوژی در یکدیگر ادغام شوند و به نحوی منسجم و به‌ظاهر طبیعی به نظر آمدن این وحدت. ناشی از تأثیر بسزای رمزهای ایدئولوژیک بر آن است» (همان: ۱۳۰)؛ به دیگر سخن فیسک معتقد است که به منظور بررسی هر سکانس از یک فیلم، تحلیلگر باید همواره در میان سطوح مختلف تحلیل که هرکدام نوع رمزگان ویژه خود را دارد، حرکت کنند تا در نهایت موفق به یافتن و تشریح درست همان ایدئولوژی‌های مستتر در متن شود.

با توجه موضوع پژوهش در این تحقیق تاکید اصلی بر کشف رمزگان اجتماعی و رمزگان ایدئولوژیک خواهد بود و تلاش خواهد شد بر اساس این دو رمزگان الگوی برساخته هویت ملی و قومی و نسبت این دو هویت با یکدیگر در فیلم‌های منتخب بررسی و تحلیل شود.

۳-۲. جامعه مورد بررسی

جامعه مورد بررسی در این پژوهش فیلم‌های تولید شده در دوره بعد از انقلاب اسلامی از سال ۱۳۶۰ تا ۱۴۰۰ است که از بین آنها بر اساس زمان و دهه تولید و همچنین موضوع و محتوای فیلم ۱۶ فیلم انتخاب شده است.

۳-۳. حجم نمونه و روش انتخاب نمونه‌ها

در این پژوهش با در نظر گرفتن موضوع و همچنین تکنیک تحلیل فیلم از روش نمونه‌گیری نظری استفاده شده و به سراغ مواردی (فیلم‌هایی) رفته‌ایم که بیشترین وضوح و شفافیت را داشته و مفاهیم نظری پژوهش نیز در آنها حداکثر حضور و برجستگی را داشته‌اند. در نمونه‌های هدفمند یا قضاوتی، پژوهشگر واحدهای نمونه‌گیری را به‌صورت ذهنی و باهدف قبلی انتخاب می‌کند. ذهنیت و هدف داور است که احتمال انتخاب یک واحد نمونه‌گیری را برای نمونه، معین می‌کند (فرانکفورت و ناچمیاس، ۱۳۸۱). انتخاب فیلم‌ها به صورت هدفمند و در دو مرحله نمونه‌گیری انجام گرفته است. در مرحله اول ابتدا فیلم‌های سینمایی با مضمون هویت ملی و قومی گردآوری شد و سپس در مرحله دوم از میان نمونه‌های اولیه، برای هر دهه چهار فیلم که به صورت تصادفی انتخاب شد. توزیع فیلم‌ها، عناوین و مشخصات آنها در ادامه آمده است.

جدول ۳-۲. حجم نمونه و توزیع فیلم‌ها در چهار دهه

ردیف	دهه	تعداد فیلم‌ها	عناوین فیلم‌ها
۱	دهه ۶۰	۴	دادشاه (۱۳۶۲)؛ عقاب‌ها (۱۳۶۴)؛ باشو غریبه کوچک (۱۳۶۸)؛ دیده‌بان (۱۳۶۸)
۲	دهه ۷۰	۴	هور در آتش (۱۳۷۱)؛ دایان باخ (۱۳۷۲)؛ آژانس شیشه‌ای (۱۳۷۶)، باران (۱۳۷۹)
۳	دهه ۸۰	۴	قارچ سمی (۱۳۸۰)؛ گیلانه (۱۳۸۳)؛ اخراجی‌ها (۱۳۸۵)؛ خاک آشنا (۱۳۸۸)
۴	دهه ۹۰	۴	چ (۱۳۹۲)؛ شبی که ماه کامل شد (۱۳۹۷)؛ روز صفر (۱۳۹۸)؛ موقعیت مهدی (۱۴۰۰)
	کل	۱۶	

جدول ۳-۳. مشخصات فیلم‌های منتخب

	نام فیلم	سال ساخت	کارگردان	خلاصه فیلم
۱	دادشاه	۱۳۶۲	حبیب کاوش	دوست محمد بلوچ (دادشاه) در مخالفت با اصل چهار و مجریان آن در زاهدان یکی از حامیان اصل چهار به نام سردار درانی را به دار می‌کشد. ژاندارم‌ها روستای محل سکونت دادشاه را می‌سوزانند و همسرش را به اسارت می‌برند. دادشاه به پاسگاه حمله می‌برد و یک گروه ارتشی را که برای دستگیری او آماده شده‌اند تار و مار می‌کند. پس از قتل کارول، مسئول اصل چهار در سیستان و بلوچستان، و همسرش دولت وقت به دلیل بی‌کفایتی استعفا می‌دهد. دولت جدید به کمک ایلوخان، که دادشاه به او اطمینان می-کند، مذاکره را بهانه قرار داده، دادشاه را از پا در می‌آورد.
۲	عقاب‌ها	۱۳۶۴	ساموئل خاچیکیان	در جنگ ایران و عراق یک هواپیمای ارتش ایران، پس از انجام مأموریتی درخاک عراق، مورد حمله عراقی ها قرار می‌گیرد و در کردستان عراق سقوط می‌کند. خلبان با چتر نجات فرود می‌آید. گروهی از نظامیان در پی دستگیری او هستند. خلبان به کمک یک تکاور ایرانی که برای انجام مأموریتی با لباس مبدل وارد کردستان عراق شده، نجات می‌یابد. هر دو پس از درگیری با نظامیان دشمن به همراه گروهی از مبارزان کرد عراقی به روستایی پناه می‌برند. نظامیان آنان را تعقیب می‌کنند خلبان و تکاور با موتور سیکلت می‌گریزند. یک هلی کوپتر عراقی آن دو را تعقیب می‌کند. در نزدیکی مرز نیروهای ایرانی هلی‌کوپتر را سرنگون می‌کنند. خلبان و تکاور، سوار بر موتور سیکلت، در نزدیکی مرز به سرعت به میدان مین نزدیک می‌شوند. اشاره سربازان ایرانی که می-کوشند آن دو را متوجه خطر کنند مؤثر نمی‌افتد و در برخورد موتور سیکلت با مین تکاور کشته می‌شود و خلبان نجات می‌یابد.
۳	باشو غریبه کوچک	۱۳۶۸	بهرام بیضایی	باشو به دنبال بمباران هوایی و کشته شدن پدر و مادرش به درون کامیونی می‌پرد و از زادگاهش، جنوب، می‌گریزد. وقتی چادر بار کامیون را کنار می‌زند خود را در شمال می‌بیند. باشو به مزرعه زنی به نام «نایی» پناه می‌برد. نایی در غیبت شوهر، که به جنگ رفته است، مزرعه را اداره می‌کند. زن به زبان غلیظ گیلکی تکلم می‌کند و باشو به زبان عربی. علی‌رغم آنکه آنها حرف یکدیگر را نمی‌فهمند رفته‌رفته رابطه عاطفی میان آن دو برقرار می شود. نایی

	نام فیلم	سال ساخت	کارگردان	خلاصه فیلم
۴	دیده بان	۱۳۶۸	ابراهیم حاتمی‌کیا	نامه‌هایی به شوهر می‌نویسد و برخلاف نظر او باشو را به‌عنوان فرزند خانواده می‌پذیرد. پسرک در کارهای خانه و مزرعه به زن کمک می‌کند. مدتی بعد مرد که دست راستش قطع شده، بازمی-گردد و حضور باشو را در جمع خانواده می‌پذیرد. ارتباط خط کمین با نیروهای خودی توسط دشمن قطع شده و احتمال سقوط منطقه بسیار زیاد است. مقابله و مقاومت نیروها در مقابل دشمن نیازمند حضور دیده‌بان جهت هدایت آتش سنگین است. عارفی برای پیوستن به خط کمین و دیده‌بانی باید از مسیری عبور کند که زیر آتش شدید دشمن عراقی قرار دارد.
۵	هور در آتش	۱۳۷۱	عزیزالله حمیدنژاد	بابا عقیل و پسرش رحمت راهی جبهه شده‌اند. رحمت به خط مقدم منتقل شده و بابا عقیل به علت کهولت سن پشت جبهه مانده تا در انبار نان خدمت کند. بابا عقیل موقع مراجعت برای رحمت پیغام می‌فرستد تا او را ملاقات کند، اما با شروع حمله دشمن رحمت فرصت نمی‌یابد که به پشت جبهه حرکت کند. بابا عقیل تصمیم می‌گیرد به خط مقدم برود. یک جوان بسیجی به نام ناخدا مولایی با قایق موتوری با او همراه می‌شود، اما هر بار مانعی در راه دیدار پدر و پسر به وجود می‌آید. آن دو وقتی تصمیم می‌گیرند به پشت جبهه باز گردند قایق‌شان خراب می‌شود و به ناچار با یک بلم معمولی حرکت می‌کنند. مه غلیظ موجب می‌شود که آن دو گم شوند. بلم آنها وارد آبراهی می‌شود که در دو سویش نیروهای خودی و دشمن قرار گرفته‌اند. با شروع درگیری مولایی به تیر سربازان عراقی زخمی می شود و پدر و پسر یکدیگر را می یابند.
۶	دایان باخ	۱۳۷۲	فرهاد پوراعظم	نصرت که دچار رشد غیر عادی اندام شده است برای مداوا به تهران می آید. کیومرث شوهر خواهر او که راننده یک شرکت تبلیغاتی است، برای درآمد بیشتر تصمیم می گیرد از وجود او برای کارهای تبلیغاتی استفاده کند و بعد از حضور نصرت در چند آگهی، به درخواست همسرش این کار را متوقف می کند، اما او که مرد فرصت طلبی است، این بار نصرت را به مدیر شرکت تبلیغاتی واگذار می کند تا در یک سیرک خارجی شرکت نماید، اما از او در تهران سود می برد و کیومرث به اتفاق همسرش مانع از این امر شده و سرانجام به این نتیجه می رسند که نصرت را روانه زادگاهش نمایند.

	نام فیلم	سال ساخت	کارگردان	خلاصه فیلم
۷	آژانس شیشه‌ای	۱۳۷۶	ابراهیم حاتمی کیا	عباس، بسیجی شهرستانی که ترکش خمپاره ای را کنار شاهرگ گردنش از دوران حضورش در جبهه به یادگار دارد، به اصرار همسرش نرگس برای معاینه به تهران می آید و در خیابان با همرزم سابقش کاظم روبه رو می شود که با اتومبیلش مشغول مسافرکشی است. پزشک وضعیت عباس را بحرانی تشخیص می دهد و توصیه می کند هرچه زودتر برای درآوردن ترکش به لندن برود. کاظم برای تأمین هزینه سفر عباس، حاضر می شود اتومبیلش را بفروشد. در آژانس هواپیمایی، خریدار اتومبیل پول را به موقع به کاظم نمی رساند و او به ناچار به رییس آژانس پیشنهاد می کند تا رسیدن پول، سوییچ و مدارک اتومبیل را به گرو بردارد، اما رئیس آژانس نمی پذیرد. کاظم که عصبانی شده، شیشه دفتر آژانس را می شکند و پس از خلع سلاح یک مأمور نیروی انتظامی، مشتریان آژانس را گروگان نگه می دارد تا مسئولان ترتیب سفر فوری او و عباس به لندن را بدهند. آژانس به سرعت توسط نیروی انتظامی و امنیتی محاصره می شود و در این بین اصغر، همرزم کاظم و عباس نیز به افراد داخل آژانس می پیوندد. از طرف دیگر احمد که خود همرزم کاظم بوده به همراه فردی به نام سلحشور به‌عنوان نمایندگان نیروهای امنیتی وارد آژانس می شوند
۸	باران	۱۳۷۹	مجید مجیدی	در یک برج در حال ساخت عده‌ای کارگر روستایی و افغانی مشغول بکار هستند. لطیف کارگر روستایی که مسئول خدمات و تغذیه کارگران نیز هست، باخبر می شود که بعد از مجروح شدن یک کارگر افغانی، اینک پسر او رحمت، جایش مشغول کار است. به دلیل جثه ضعیف رحمت وظیفه خدمات دادن به کارگران را به او می‌سپارند و لطیف کار راحت خود را از دست می‌دهد. این کار لطیف را عصبانی می‌کند و او در پی آزار رحمت برمی‌آید. یک روز متوجه می‌شود که رحمت در واقع دختری است به نام باران که از سر ناچاری در میان مردان به جای پدر کار می‌کند و همین موضوع باعث می‌شود که لطیف به کمک باران بیاید و در این بین به او دل می‌بندد، ولی با منع کار برای افغانی‌ها، لطیف به دنبال باران می‌گردد و وقتی وضعیت زندگی آن‌ها را می‌بیند، همه پس انداز خود را به خانواده او می‌دهد، ولی بعد متوجه می‌شود که باران و خانواده اش قصد دارند برای همیشه ایران را ترک کنند.

	نام فیلم	سال ساخت	کارگردان	خلاصه فیلم
۹	قارچ سمی	۱۳۸۰	رسول ملا قلی پور	قارچ سمی بازگوکننده حال و هوای آدم‌هایی است که از دل سال‌های جنگ می‌آیند اما در فضای سال ۱۳۸۰ تنفس می‌کنند و عده ای می‌خواهند از مقام و منصب شان بنفع خود بهره برده وافراد با وجدانی می‌خواهند کمی جلوی سوءاستفاده آنهارا بگیرند. مهندس دومان قائمی مدیرعامل یک شرکت موفق ساختمانی است. او همچنان خود را معتقد به باورهای سال‌های گذشته دوران جنگ می‌داند. اما زندگی مهندس دومان بستر حوادثی است. در این میان یک دیدار غیرمنتظره و یک تصادف او را به وادی جدیدی می‌کشاند. تصادف با «بیتا» و دیداری غیرمنتظره با «سلیمان» همرزم سال‌های دفاع مقدس که اکنون در کنج آسایشگاه جانبازان روزگار می‌گذراند. سلیمان، با حضور خود در زندگی دومان اهمیت قرار گرفتن در مسیر آن ارزش‌ها را پررنگ تر می‌کند. بیتا دختری جوان که علاقه چندانی به نامزدش ندارد و دومان را همچون مرد آرمانی و افسانه‌ای به‌عنوان تکه گم شده‌ای از خود می‌پندارد. مهندس قائمی که دیگر حاضر به تن دادن به شرایط روز نیست با هیئت مدیره و سهامداران شرکت درگیر می‌شود و آن‌ها زندگی خصوصی دومان و همسرش آلما را متلاشی می‌کنند و با پرونده سازی، او را به زندان می‌فرستند. در زندان توسط هم سلولی‌هایش معتاد می‌شود و وضع جسمی و روحی بدی پیدا می‌کند، در حالی که دشمنان او در شرکت، همچنان آزادانه به عوام فریبی مشغولند. پس از آزادی از زندان، بیتا از دومان تقاضا می‌کند در مراسم عقد او و نامزدش به‌عنوان شاهد حضور داشته باشد. دومان می‌پذیرد، اما سراغ سلیمان می‌رود و از او می‌خواهد وی را در نابودی کسانی که برای او پرونده‌سازی کرده‌اند، یاری کنند. دومان و سلیمان دو تن از مدیران و سهامداران اصلی شرکت را در یک درگیری می‌کشند و خود نیز کشته می‌شوند.
۱۰	گیلانه	۱۳۸۳	رخشان بنی اعتماد و محسن عبدالوهاب	اسماعیل، پسر گیلانه، برای رفتن به جبهه آماده می‌شود. او در هنگام رفتن با نامزدش خداحافظی می‌کند. سی گل (دختر گیلانه) نیز که با شوهرش در تهران زندگی می‌کرده است ، چندی است که از شوهرش ، رحمان ، بی اطلاع است و نزد مادرش زندگی می کند. روزی سی گل برای کسب خبری از رحمان ، با مادرش عازم تهران می شوند. در راه ، گیلانه از دخترش می خواهد که سی گل به روستایشان باز

	نام فیلم	سال ساخت	کارگردان	خلاصه فیلم
				گردد. در راه به عروس و دامادی که با هم اختلاف دارند بر می خورند و همچنین آوارگی مردم جنگ زده را می بینند. هنگامی که سی گل به خانه می رسد ، با خانه خالی مواجه می شود و از همسایه ها می شنود که رحمان ، اثاثیه خانه را برده تا اجاره خانه پرداخت نکند. در آن لحظه ، بمباران می‌شود. پانزده سال بعد، اسماعیل از جنگ برگشته، در حالی که دچار عارضه قطع نخاع شده است و دیگر قادر به حرکت کردن نیست. گیلانه، با عشق و محبت از او مراقبت می‌نماید. نامزد اسماعیل نیز ازدواج کرده است و روزی که برای دیدن گیلانه به خانه آنها می‌آید، گیلانه با دیدن فرزندانش، به او طعنه می‌زند. گیلانه امیدوار است که زنی به نام عاطفه (که همسر خود را در جنگ از دست داده و شوهرش در کنار خانه گیلانه مدفون است)، با اسماعیل ازدواج کند. عاطفه، هر سال برای زیارت مزار همسر شهیدش به آن جا می‌آید. کسی به جز دکتر که او نیز دست خود را در جنگ از دست داده است، به دیدن خانواده گیلانه نمی‌آید. اسماعیل از دکتر می‌خواهد تا مادرش را راضی نماید تا او را در آسایشگاه معلولان بستری نماید تا سربار و مزاحم مادر خود نباشد؛ چرا که با توجه به عشق شدید مادر به اسماعیل، راضی کردن او، امری محال و غیر ممکن شده است.
۱۱	اخراجی‌ها	۱۳۸۵	مسعود ده-نمکی	مجید از اراذل جنوب تهران عاشق دختر پیرمرد عارفی به نام میرزا می‌شود. میرزا شرط ازدواج مجید و دخترش را سر به راه شدن او می‌داند. مجید تصمیم می‌گیرد برای اثبات سر به راه شدن خود به جبهه برود که بقیه دوستانش نیز همراه او می‌شوند. برای حضور آنها در جبهه، مخالفت‌هایی وجود دارد اما با ضمانت میرزا و یکی دیگر از رزمنده‌ها آنها به پادگان آموزشی می‌رسند. مجید به همراه دسته‌ای از دوستان خودش به جبهه می‌روند. هدف هر کدام از افراد گروه به نوبه خود بامزه و با توجه به زمانی که فیلم داستان خودش را روایت می‌کند عجیب هستند.
۱۲	خاک آشنا	۱۳۸۸	بهمن فرمان آرا	نامدار ، نقاش و هنرمندی است که در گریز از هیاهو به روستایی در کردستان پناه برده است و سال ها است به خلق آثار خود مشغول است. ورود خواهرزاده جوان او به محیط روستا در کنار وقایعی که در محیط روستا رخ می دهد،

	نام فیلم	سال ساخت	کارگردان	خلاصه فیلم
				باعث تغییری شگرف در زندگی نامدار می شود و او را وا می دارد که در شیوه زندگی خود بازنگری کند.
۱۳	چ	۱۳۹۲	ابراهیم حاتمی کیا	در اواخر مرداد سال ۱۳۵۸، مصطفی چمران از طرف دولت موقت مأموریت پیدا می‌کند به پاوه برود و درگیری داخلی به‌وجودآمده در آنجا را خاتمه دهد. سه رأس درگیری موردنظر را مردم پاوه، پیشمرگه‌های حزب دموکرات و رزمندگان پاسدار تشکیل می‌دهند. چمران با تکیه بر نگاه عرفانی و بینش صلح‌جویانه‌اش، هم باید در برابر جسارت و میل به عدالت‌طلبی اصغر وصالی به‌عنوان فرمانده پاسداران مستقر در پاوه مقاومت کند و هم عنایتی به‌عنوان رئیس کردهای شورشی را قانع کند که دست از درگیری بردارد. وصالی که جوانی پرشور است و روحیه‌ای انقلابی دارد صلح‌طلبی و میل چمران به جلوگیری از برخوردها و ملایمت او را به انفعال تعبیر می‌کند و مدام با او کشمکش دارد. تیمسار فلاحی فرمانده نیروی زمینی ارتش هم در این میان نماینده نگرش دیگری به جنگ است و سعی می‌کند اوضاع را طبق تشخیص خود مدیریت کند. چمران همه تلاش‌اش را می‌کند که گروه‌های فکری و عقیدتی مختلف را به وحدت و رفتار عاقلانه تشویق کند. اما برخلاف پیش‌بینی‌های او نه عنایتی پیشنهاد صلح را می‌پذیرد و نه وصالی و همسنگرانش حاضر می‌شوند دست از مقاومت بردارند. بدین ترتیب چمران که دردی عارفانه را در دل تحمل می‌کند، دو روز سخت و طاقت‌فرسا را پشت سر می‌گذارد، در حالی‌که نیروهای معارض در حال تسخیر شهر هستند. تا این که به فرمان مستقیم امام خمینی نیروهای رزمی کافی از مرکز به سرعت به محل اعزام می‌شوند و درگیری‌ها پایان می‌یابد.
۱۴	شبی که ماه کامل شد	۱۳۹۷	نرگس آبیار	روایت دختر جوانی از مناطق جنوب شهر تهران است که درگیر عشق جوانی شهرستانی می‌شود و این در حالی است که پس از ازدواج بنا به دلایلی مجبور به مهاجرت از ایران است. در این مسیر، برادرش با او همراه می‌شود اما در میانه راه، اتفاقاتی برای آن‌ها رقم می‌خورد. این فیلم براساس داستان واقعی عبدالحمید ریگی و همسرش فائزه منصوری ساخته شده است.
۱۵	روز صفر	۱۳۹۸	سعید ملکان	روز صفر روایتی از یک اتفاق ملتهب معاصر است. این فیلم درباره ماجرای عملیات و چگونگی دستگیری عبدالمالک

	نام فیلم	سال ساخت	کارگردان	خلاصه فیلم
۱۶	موقعیت مهدی	۱۴۰۰	هادی حجازی‌فر	ریگی می باشد و ساعد سهیلی نقش ریگی را ایفا می‌کند و امیر جدیدی در نقش مامور اطلاعات این پرونده حضور دارند. مهدی باکری، فرمانده لشگر ۳۱ عاشورا از برادر کوچک‌ترش حمید می‌خواهد علی‌رغم مشکلاتی که برایش پیش آمده به منطقه برگردد و در کنار او باشد. حمید می‌پذیرد و همراه می‌شود. حالا بعد از عملیات خیبر، مهدی باید تنها به خانه برگردد.

۳-۴. ابزار گردآوری اطلاعات

ابزار گردآوری ما در این پژوهش، تهیه چک لیست و فیش‌برداری بر اساس مراحل مختلف و سه سطحی فیسک خواهد بود. به طوری که در این چک لیست رمزهای اجتماعی و رمزهای ایدئولوژیک و مصادیق آن تعیین و تشریح شده است.

۳-۵. روش تجزیه و تحلیل اطلاعات

روش تجزیه و تحلیل فیلم‌ها الگوی نشانه‌شناسی فیسک است. در الگوی نشانه‌شناسی فیسک سه سطح رمزهای اجتماعی (مثل ظاهر، لباس، چهره‌آرایی، محیط، رفتار، گفتار، حرکات و ...)، رمزهای فنی (مثل شخصیت-پردازی، روایت، دوربین و نماها، دیالوگ و ...) و رمزهای ایدئولوژیک (مثل انواع گفتارهای ایدئولوژیک اعم از سنتگرایی، روشنفکری، پدرسالاری و ...) و مصادیق آن تعیین و سپس مورد تحلیل قرار گرفته است. به طور کلی الگوی تحلیلی این پژوهش مبتنی بر سه مرحله است: مرحله اول، ارائه توصیفی کلی از متن موردنظر، مرحله دوم انتخاب سکانس‌هایی که حامل بیشترین بار ایدئولوژیک هستند و مرحله سوم، تحلیل نشانه‌شناختی سکانس‌های انتخابی برای تفسیر و تبیین نسبت هویت ملی و قومی و شناسایی وجوه اشتراک و افتراق.

فصل چهارم: یافته‌های پژوهش

مقدمه

۱-۴. دادشاه

کارگردان: حبیب کاوش

نویسنده: حبیب کاووش، ابراهیم معتمدی‌نژاد و هادی سیف

تهیه کننده: حبیب کاوش

بازیگران: سعید راد، جعفر والی، خسرو شکیبایی، آهو خردمند، شهرام گلچین، اسداله بیات، داریوش ایران‌نژاد، عنایت‌الله شفیعی، فرهاد محبت، مصطفی مسیحی، ابراهیم معتمد، محمود بصیری، امین ریگی، سعید امیرسلیمانی، علی محزون، جمشید هاشم‌پور، سیروس گرجستانی و ...

موسیقی: فریدون شهبازیان

فیلم‌بردار: نعمت حقیقی

تدوین‌گر: روح‌الله امامی

سال ساخت: ۱۳۶۲

۱-۱-۴. خلاصه داستان دادشاه

«دادشاه»، فیلمی مستندوار و در ژانر سیاسی اجتماعی است که توسط حبیب کاوش کارگردانی شده است. دادشاه در زمان اکرانش در سال ۱۳۶۲ یکی از فیلم‌های پرفروش دوره خود بود. ماجرای فیلم مربوط به شورش و یاغی‌گری دوست محمدخان بلوچ علیه حکومت مرکزی در اعتراض به برنامه اصل چهار ترومن در سال ۱۳۲۵ شمسی و در دوره محمدرضا شاه است. بلوچستان با توجه به طبیعت خشن و فقیر و مردم محروم و ستمدیده یکی از مناطقی بود که مقرر شده بود این اصل آن در منطقه به اجرا گذاشته شود. اینکه اصل چهار ترومن چیست و اهداف پنهان و آشکار چیست اطلاع دقیقی در فیلم به مخاطب ارائه نمی‌شود و نویسنده و سازندگان فیلم صرفا به ساخت دستشویی و حمام و آب لوله‌کشی به روستاهای بلوچستان به عنوان اهداف طرح بسنده می‌کند. لذا داستان فیلم حول محور بیشتر از اینکه درباره طراح اصل چهار باشد درباره بلوجستان، ویژگی‌هایی اخلاقی و قومی بلوچها و تضاد و تعارض آنها با خان‌ها و امنیه‌های حکومت است. دوره‌ای که خان‌های محلی با همدستی و دست در دست ماموران امنیه تازه تاسیس رضاخانی دمار از روزگار مردم ستمدیده درآورده‌اند. در این میان دوست محمد خان بلوچ فرزند یکی از خانات محلی علیه ظلم و تعدی خان‌ها و امنیه‌ها قیام کرده و به دفاع از مردم ستمدیده می‌پردازند و داد آنها را حکومت و ایادی آنها می‌ستاند؛ به همین دلیل از طرف مردم به دادشاه ملقب می‌گردد. یعنی کسی که داد مردم را از شاه و قدرت می‌ستاند.

فیلم اینگونه آغاز می‌شود که مردی روستایی در صحرای برهوت بلوچستان با چند بز و بزغاله خود در حال بازی و چرا است. در این بین سربازان سردار درانی سررسیده و بز و بزغاله‌های مرد روستایی را کشته و مرد روستایی را کشاکشان به روستا می‌آورد. سردار درانی قصد دارد مرد روستایی را به جرم کمک به دادشاه در وسط روستا دار بزند. هنگامی که مرد روستایی زیر طناب دار منتظر اعدام است دادشاه و یارانش از راه رسیده و او را نجات می‌دهند. اموال سردار درانی بین مردم تقسیم می‌شود و خودش نیز گلوله باران شده و به سزای عملش می‌رسد. به دنبال آن ژاندارم‌ها و امنیه‌ها روستای محل سکونت دادشاه را می‌سوزانند و همسرش را به اسارت می برند. دادشاه به پاسگاه حمله می‌برد و یک گروه ارتشی را که برای دستگیری او آماده شده بودند را تار و مار می‌کند و همسر و سایر روستاییان دستگیر شده را آزاد می‌کند.

در همین اثنا نماینده آمریکا برای اجرای طرح اصل چهار برای بازدید به بلوچستان سفر می‌کند که توسط دادشاه و یارانش مورد حمله قرار گرفته و کشته می‌شوند. ورود نیروهای ویژه برای دستگیری و قتل دادشاه راه به جایی نمی‌برد و نیروی اعزامی از مرکز مجدد شکست می‌خورند. پس از قتل کارول مسئول اصل چهار در سیستان و بلوچستان و همسرش، دولت وقت به دلیل بی‌کفایتی استعفا می‌دهد.

دولت جدید به رهبری اعلم تلاش می‌کند تا به کمک ایلوخان یکی از خان‌ها و زمینداران بلوچ برنامه‌ای برای که دادشاه می‌ریزند. برای گول زدن دادشاه، ایلوخان سه ماه زندانی می‌شود و سپس آزاد می‌شود. افراد ایلوخان برای جلب اعتماد تلاش دارد با قول دادن مقادیری پول و گلوله و آزادی برادرش او را غافلگیر کند. دادشاه علی‌رغم تردیدهایش به دادشاه برای مذاکر و تحویل برادرش در سر قرار حاضر می‌شود. ولی ایلوخان طبق برنامه قبلی، دادشاه را از پا در می‌آورد و خودش نیز قبل از فرار به دست دادشاه کشته می‌شود.

۲-۱-۴. تحلیل نشانه‌شناختی دادشاه

در فیلم دادشاه نشانی از هویت ملی و ایرانی وجود ندارد. از افراد و نیروهای فرامرزی (در این فیلم آمریکایی‌ها) به عنوان اجنبی نام برده می‌شود. هویت‌های اصلی برساخت شده هویت قومی یعنی بلوچ و سرزمین برساخت شده بلوچستان است. عنصر هویتی فراگیر دیگر روحیه ظلم ستیزی و جوانمردی و مبارزه با ظالم است. ظالمان ستمگر شامل تهران و نظام پهلوی و خوانین محلی و زمین داران بزرگ است که بی‌رحم و ظالم هستند و هیچ رحم و مروتی ندارند. این گروه از هر فرصتی برای ظلم و تعدی بر مردم فقیر و پا برهنه مضایقه نمی‌کنند. در مقابل این گروه مردم فقیر و پابرهنه قرار دارند که تحت ظلم ظالمان هستند. مردمی که در فقر و فلاکت زندگی می‌کنند. خانه‌هایشان بسیار محقر بوده و در کپر زندگی می‌کنند، آنها همیشه حامی و همراه مبارزان بوده و با تمام وجود از آنها حمایت می‌کنند.

۱-۲-۱-۴. رمزگان اجتماعی

در فیلم دادشاه بلوچ، رمزگان اجتماعی که مولفه‌های قومی و ملی مردم بلوچ را بازنمایی و برساخت می‌کند به شرح زیر است:

سرزمین بلوچستان: بلوچستان در فیلم دادشاه سرزمینی بیابانی و بی‌آب و علف است. کوه‌ها خشک و بدون گیاه هستند و دشت‌ها کویری و لم‌یزرع. در این سرزمین کمبود آب به شدت بیداد می‌کند و آب مردم از چشمه‌های معدودی تامین می‌شود. کوه دارای قداست بسیار بالایی است. اگر چه کوه‌هایی که در فیلم نشان داده می‌شوند بسیار کوچک و کم ارتفاع هستند. عنصر مهم دیگر این سرزمین طوفان است. طوفانی که پشتیبان و مردم بلوچستان است و در مواقع ضروری به کمک آنها می‌شتابد. خانه‌های سکونت روستاییان به دو شکل گلی و کپرهای کوتاه و محقر برساخت شده است. عموما مردم در کپر زندگی می‌کنند. به طور ویژه از بلوچستان به عنوان ئلایت یا مملکت نام برده می‌شود.

ویژگی‌ها و منش قومی: در این فیلم از «مردم بلوچ» نامی برده نمی‌شود بلکه از بلوچ یاد می‌گردد. بلوچ وفای به عهد دارد. او تحت هر شرایطی وفادار است و جان خود را در این راه قربانی می‌کند. ضرب المثل «سرت برود قولت نرود» نشان اهمیت وفاداری در بین مردم بلوچ است که از زبان دادشاه بیان می‌شود. حتی پدر دادشاه دو چشم خود را در این راه داده است. بلوچ رازدار است و برای غیر خبرچینی نمی‌کند. وقتی از او سراغ قهرمانش را می‌گیرند با جمله «ما بلوچیم نمی‌دانیم» جواب دیگران را می‌دهد. جمله‌ای که به کررات در بخش‌های مختلف فیلم از زبان بلوچ‌ها تکرار و تکرار می‌شود و سئوال کننده را ناامید می‌کند. تعهد ویژگی دیگر بلوچ است که آنها از خیانتکاران و نوکران استکبار تمییز می‌دهد. بلوچ غذا و لوازم مورد نیاز دادشاه را به او می‌رساند و اجازه نمی‌دهد تا او در مضیقه قرار گیرد. زن در بین بلوچ اگر چه زیاد در انظار و دید نیست ولی دارای حرمت و احترام است. دادشاه علی رغم اینکه کاردار آمریکایی را می‌کشد ولی به همسرش کاری ندارد. حتی وقتی می‌فهمد یکی از یارانش همسر کارول را که برای تحویل به پاسگاه برده بود در راه کشته است او را تیرباران می‌کند. ویژگی دیگر بلوچ انتقام است. بلوچ از خون نمی‌گذرد و فکر انتقام همواره با بلوچ است و تا انتقام نگرفته آرام نمی‌گیرد. وقتی در یکی از صحنه‌ها دادشاه دستور عقب نشینی می‌دهد تا با ژاندارم‌ها برخورد نداشته باشند ابراهیم یکی از یاران دادشاه بر روی دادشاه اسلحه می‌کشد و می‌گوید: روزها و شب‌ها خون دل خوردیم که این گلوله‌ها را در دل دشمن بشونیم حالا خیانتی که تو میکنی از طلم امنیه‌ها بالاتره. خودت شاهد بودی که امنیه‌ها پدر و مادر و هفت خواهر و برادرم را زنده به آتیش کشیدن و کبابشون کردن. حالا که روز تقاصه باید دربریم». در ادامه و در صحنه‌ای که ابراهیم تیر می‌خورد و در حال مرگ است، دادشاه جلوی چشمان او مهمات امنیه‌ها را منفجر می‌کند تا او با خوشحالی و رضایت خاطر جان دهد. مردن در قله کوه یکی از ارزش‌های جامعه بلوچ است که در فیلم بازنمایی می‌شود. این افتخاری است که نصیب هر کس نمی‌شود. به همین خاطر است که اکثر صحنه‌های درگیری در قله و دامنه کوه اتفاق می‌افتد و حتی خود دادشاه و دو تن از یاران صادق و نزدیکش در قله کوه کشته می‌شوند. عبدالقادر یکی از یاران وفادار دادشاه که تیرخورده بود وقتی می‌خواهند مرحمش را عوض می‌کنند می‌گوید: «من دیگه عمرم سر اومده». وقتی درگیری شروع می‌شود یکی از افراد دادشاه می‌خواهد تا او را بالای کوه ببرد. در بالای کوه عبدالقادر با صورتی بشاش و رضایت آمیز از او تشکر کرده و تفنگش را می‌گیرد و در نهایت در هنگام درگیری در همان نقطه یعنی بالای کوه با رضایت خاطر جان می‌دهد.

مذهب: در این فیلم هیچ اشاره‌ای به تفاوت مذهبی بلوچستان نمی‌کنند و فیلم ساز هیچ آدرس و نشانی از سنی بودن بلوچستان ارائه نمی‌دهد. البته استفاده برخی بازیگران از واژه «الله» در برخی موقعیت‌ها را می‌توان نشان دهنده تفاوت مذهبی به صورت ضمنی تلقی کرد. یا در صحنه‌ای که دادشاه

چند نفر را از دست سرهنگ درانی که در حال اعدام آنها بود نجات می‌دهد پیرزنی از بین جمعیت بیرون آمده و دعایی بر بازوی دادشاه می‌بندد و می‌گوید: به حق الله چشم حسود کور». قرآن از حرمت بالایی در بین بلوچ دارد که پیمان‌های مهم را ضمانت می‌کند. خیانت به پیمانی که قرآن به عنوان ضامن قرار داده شده است گناهی نابخشودنی و جزایش مرگ است. وقتی یک نفر از طرف حکومت پیغام صلح برای دادشاه می‌برد و او را به تسلیم شدن دعوت می‌کند برای اطمینان خاطر دادشاه و در امان بودنش می‌گوید: «قرآن مهر می‌کنند که در امان باشی». صحنه دیگری که دین و مسلمانی به تصویر کشیده شده است صحنه‌ای است که دادشاه در بالای کوه در حال نماز است. در این لحظه از زبان یکی از یاران دادشاه بیان می‌شود که «دادشاه هر وقت حال خاصی داره می‌ره بالای کوه و تک و تنها با خدای خودش راز و نیاز می‌کنه». شاید به خاطر لو ندادن مذهب دادشاه، نماز دادشاه در حالت تشهد به تصویر کشیده می‌شود.

زبان: اگر چه زبان مردم بلوچستان بلوچی است ولی فیلم به زبان معیار فارسی با کمی ته لهجه بلوچی ساخته شده است. تقریبا تمام مقامات دولتی فارسی را با لهجه تهرانی و مرکز و بدون لهجه صحبت می‌کنند. کسانی که فارسی را لهجه بلوچی غلیظ تر صحبت می‌کنند معمولا افرادی فقیر و بی‌سواد و درمانده و از طبقات پایین هستند. زبان بلوچی تنها در یک صحنه دادشاه در مکالمه با سرهنگ ولی‌پور که تا حدودی با دادشاه و بلوچ‌ها همدلی دارد ضرب المثلی را به زبان بلوچی بیان می‌کند دیده می‌شود. بعد از گفتن ضرب‌المثل یکی از همراهان دادشاه ترجمه آن را بیان می‌کند: «الاغ وقت راه رفتن جلوی پاشو می‌بینه ولی شتر همیشه خیلی دور رو نگاه می‌کنه». غیر از این صحنه در سایر بخش‌ها هیچ نشانی از زبان بلوچی نیست.

نام‌ها و اسامی: در این فیلم از اسامی و نام‌های بلوچی که در بلوچستان رایج است برای افراد استفاده شده است. ناز بی‌بی، دوست محمد، شنبه، بخشوک، ایلوخان، ابراهیم، رستم، خدابخش، نورمحمد، ابروک، عبدالقادر و ... نشان از جامعه سنی و فرهنگ جامعه بلوچ دارد.

لباس و پوشش: بلوچ در این فیلم لباس بلوچی یعنی لباس بلند و شلوار بلوچی پوشیده و دستار بر سر دارد. ریش بلند و سیبیل کوتاه در بین افراد سنتی تر و سبیل بلند و ریش آنکارد شده در بین افراد مدرن‌تر متداول است. همه زنان و مردان لباس بلوچی پوشیده‌اند. لباس خوانین و ثروتمندان بلوچ اما ترکیبی از لباس تهران (لباس رسمی و کت و شلوار) و لباس بلوچی است که شاید نشان از ریا و دورویی آنان و یا نشان از تعارضی است که این گروه در آن غوطه‌ور هستند. گروهی نه توان کندن از ارزش‌های محلی خود را دارند و نه می‌توانند از ارزش‌های فرهنگ مسلط جامعه را به تمام و کمال قبول

نمایند. به همین خاطر برای پنهان کردن سنت‌ها و ارزش‌های خود بر روی لباس محلی، کت جامعه جدید و مدرن را بر تن می‌کنند.

دیگری: اگر چه دیگری بلوچ در این فیلم تهران، حکومت و امنیه و اجنبی است؛ هر چند در صحنه‌ای از امنیه‌ها به عنوان برادر و از جنگ بین دو طرف به عنوان برادرکشی یاد می‌شود. یا دادشاه در نامه‌ای به امنیه و سربازان برایشان می‌نویسد که: «شما امینه‌ها برادران ما هستید. شماها گناهی ندارید. شما وضعیت‌تان در این بیابان خیلی بی‌سامانه. نگذارید برادرکشی بشه. برگردین به خانه و زنگی‌تان». خوانین نیز اگر چه خائن و خیانتکار و غیرقابل اعتماد هستند ولی دیگری نیستند. دیگری بلوچ سنگدل، ستمکار و سنگدل است. در مقابل از نظرگاه امنیه و تهران مردم بلوچ دهاتی بوده و حکم دشمن را دارند. آنها وحشی بوده و از تمدن به دور هستند. تهران سعی دارد را از طریق اجرای اصل چهار ترومن آنها با مظاهر تمدن آشنا کرده و متمدن کند. دو عنصر تطمیع، تهدید و ایجاد تفرقه ابزار سرکوب و کنترل مردم بلوچ توسط تهران است. مسئله تفرقه و استفاده از نیروهای خائن محلی برای پیشبرد اهداف سیاستی آزمون شده و امتحان پس داده است. حتی یکی از فرماندهان نظامی از کارآمدی این ابزار در سرکوب «غائله آذربایجان» را به عنوان شاهد مثال می‌آورد.

۲-۲-۱-۴. رمزگان فنی

سکانس اول فیلم از دور بر روی قله که در پشت آن رشته کوه‌های تار قرار دارد نشان می‌دهد که قرار است داستان درباره سرزمینی پر رمز و راز است. دوربین که بر قله و کوه‌های پشت سرش زوم کرده است به جلو و به سمت کوه‌ها حرکت می‌کند. ناگهان در دامنه کوه بر روی چوپانی فرود می‌آید. چوپانی که با ریش بلند و سیبیلی تراشیده قومیت و مذهب فرد را برای مخاطب افشا می‌کند. دارایی چوپان که شامل چند بره و بزغاله است نشان از فقر و ندارای می‌دهد؛ ولی صورت خندان و سرخوش چوپان که در حال بازی با بزغاله تازه متولد شده ای است نشان از امید و زندگی در او دارد. مشک تکیده‌ای بر چوبدستی و آب دادن به بزغاله از مشک در کف دست به همراه بیابان و کوه‌های لخت نشان از زمختی طبیعت محل روایت داستان است.

کارگردان از رمزگان فنی متعددی برای بیان ایده‌ها استفاده می‌کند. وقتی سردار درانی می‌خواهد چند نفر از خبررسان‌های دادشاه را اعدام کند فردی با طبل و آواز خبر اعدام را به مردم روستا می‌دهد. وقتی در بین مردم دادشاه و یارانش را می‌بیند ریتم و صدای طبل را تغییر داده و به مردم پیام می‌دهد که دادشاه برای دادخواهی و نجات اعدامی‌ها آمده است.

کارگردان برای به تصویر کشیدن دادشاه در این فیلم از تکنیک‌های متعددی استفاده کرده است تا او را با صلابت، با اراده و قاطع نشان دهد. عموما دوربین از زاویه‌ای بسته و زوم برای ثبت دادشاه از پایین حرکت می‌کند و بر نیم رخ او متمرکز می‌شود یا چهره او را زیر تلالو نور آفتاب و یا تابش آفتاب از ستیغ کوه را بر چهره‌اش به مخاطب عرضه می‌کند. اولین پرده‌برداری از دادشاه در بافته‌ای آینه کاری شده شده به مخاطب نشان می‌دهد. تصویری که در آینه‌ها منعکس شده است چهره مردی است که دارای سیبیل بلند و تاب داده، سری بالا و صورتی صاف و تمیز و تیغ زده است. لباسش مرتب و سینه‌اش ستبر و صدایش کلفت و رساست. دادشاه معمولا با صدای بلند صحبت می‌کند. محکم و شق و رق راه می رود. وقتی نشسته است سینه اش صاف و راست است که همه نشان دهنده اراده پولادین و تزتزل ناپذیر قهرمان داستان است.

عموما نوع و ریتم صدای موسیقی با نوع صحنه همخوانی دارد و پرده از حوادث آتی برداشته و مخاطب را پیشاپیش به استقبال صحنه‌ها می‌برد. تصویر افراد قاطع معمولا مرتب و تمیز و افراد مذبذب و مردد به صورت خمیده و ولنگار به تصویر کشیده شده است. برای ارائه بدبختی و فلاکت از تکنیک غبار، آتش و دود بهره گرفته شده است. در صحنه‌ای که روستای دادشاه مورد حمله قرار گرفته و کپرها به آت کشیده شده اند صحنه تماما با دود سیاه و غبار غلیظ ثبت شده است. مردم بی چاره و درمانده با دستان خود بر سر خود می‌زنند و فریاد دادخواهی سر می‌دهند. در این چنین صحنه‌ای قهرمان داستان در نقش منجی و نجات بخش وارد می‌شود.

۳-۲-۱-۴. رمزگان ایدئولوژی

با توجه به زمان ساخت فیلم که در سال‌های اول انقلاب است و گفتمان انقلاب اسلامی در جامعه سیطره دارد، کارگردان در فیلم دادشاه سعی دارد خوانشی ایدئولوژیک و انقلابی از یک واقعه تاریخی ارائه کند. کارگردان در ابتدای فیلم و قبل از شروع آن ایدئولوژی خود را با توضیح دادشاه و معرفی آمریکا به عنوان جهانخواره بر ملا می‌کند. وی با ارجاع به فرهنگ کهن بلوچ عنوان می‌کند که «لقب دادشاه به کسی داده می‌شود که از شاه داد ستانده باشد و یا بگونه‌ای شاه را به داد آورده باشد». سپس درباره آمریکا چنین می‌نویسد که «جهانخواره‌یی که امروز شیطان بزرگ نام گرفته است از خاکستر ویرانه‌های جنگ جهانی دوم برخاست؛ تا جهان چهره واقعی این شیطان را بشناسد دیر زمانی نگذشت، اما در همین مدت او ماسک‌هایی به چهره زد تا امیدی در دل‌های زودباوران بارور کند. از جمله این ماسک‌ها، طرح مارشال بود که در ظاهر برای کمک به مردم جنگ‌زده و در حقیقت برای به زیر سلطه بردن آنها. اصل چهارم طرح مارشال نصیب کشور مصیبت‌زده و اشغال شده ما شد که تازه از زیر بار

بیست سال دیکتاتوری رضاخان کمر راست کرده بود، پس در همان حال که در مرکز با شادمانی مقدم کارگزاران اصل چهار را پذیرا می‌شدند، مردم مسلمان گوشه و کنار ایران می‌دیدند که ماموران شیطان بزرگ نه برای عمران و آبادانی و کمک بلکه برای جستجو و غارت منابع آنها آمده‌اند. چنین بود که کسانی که مبارزه با حکومت وابسته در کوه و دشت خو داشتند سینه سپر کردند. دادشاه یکی از اینان بود یاغی بود و ماجراجو، شناخت روشنی از امپریالیسم نداشت، اما اوضاع اسفبار ایران که از زیر بار سلطه انگلستان به وابستگی به آمریکا تن بدهد، شرایط نامساعد حاکم بر جامعه و ظلم و ستمی که بر مردم بخش‌های دور و فراموش شده می‌رفت او را به مقاومت وامی‌داشت.دادشاه بهترین نبود، اما یکی از نمونه‌ها بود، فقط همین. پس شایسته است این فیلم به مردمی هدیه شود که به برکت وحدت خود و یک رهبری درخشان سرانجام شیطان بزرگ را از خانه خود راندند و بر همه آنانی که هنوز در راه از پا درآوردن آن شیطان می‌زرمند». همانگونه که خود کارگردان سازندگان فیلم اظهار داشته‌اند ایدئولوژی ارائه شده در این فیلم دارای چهار بعد است: مذمت نظام شاهنشاهی، آمریکا ستیزی (استکبار ستیزی) مذمت نظام بزرگ مالکی و ارباب رعیتی و کمی ناملموس مبارزه طبقاتی.

فیلم دادشاه در اصل خوانشی از قیام دوست محمدخان بلوچ بر علیه نظام شاهنشاهی است. زمان وقوع قیام در سال ۱۳۲۵ است. زمانی که رضاخان تبعید شده و پسر جوانش محمدرضا مدتی کوتاهی است بر اریکه سلطنت تکیه زده است. در واقع رضاخان تلاش داشت به صورت دستوری جامعه سنتی ایران را به سوی تمدن و توسعه و پیشرفت رهبری کند. در خوانش رضاخانی از توسعه هر آنچه سنت است عامل بدبختی و فلاکت و بیچارگی است و باید از بین برود و جایش را به ارزش‌های نو و غربی که پسندیده و ستایش انگیز بدهد. یکی دیگر از اقدامات مهم رضاخان که خسارات زیادی را بر جامعه تحمیل کرد سرکوب ایلات و عشایر و اقوام بود. سیاست یک ملت یک زبان اساس تئوریک نابودی فرهنگ و زبان‌های غیرفارسی را مهیا کرد. ایلات با توجه به همبستگی بالا و نظام سلسله مراتبی و داشتن نیروی نظامی یکی مهمترین تهدیدات نظام رضاخانی تلقی می‌شد و باید نابود می‌شد. در چنین فضایی بود که وقتی رضاخان دستگیر و تبعید شد خلع قدرت بزرگی در کشور ایجاد شد و در اقصی نقاط کشور، مردم و اقوام ستم کشیده دست به شورش برداشتند. نشانه‌های این خوانش اگر چه بسیار کم و ضمنی است ولی در بعضی از جاهای فیلم دیده می‌شود. همدستی ارباب زمین‌دار با ایادی حکومت در غارت و سرکوب مردم کاملا مشهود است. منفور بودن اربابان زمین‌دار، ظلم و تعدی به روستائیان و شکنجه آنان، غارت اموال روستائیان و اخراج برخی اربابان و تقسیم زمین آنها بین روستائیان رگه‌هایی از وجود ایدئولوژی تفکر چپ مارکسیستی است که در اوایل دوره انقلاب در بین برخی طبقات اجتماعی نفوذ داشت دیده می‌شود. اگر چه تفکر مارکسیستی در قالب و پس زمینه نظام ارباب رعیتی به عنوان

نمودی از جامعه فئودالی نیز بازنمایی می‌شود. در واقع ایدئولوژی مبارزه با نظام ارباب رعیتی و نظام شاهنشاهی که با یکدیگر اتحاد استراتزیک داشتند در هم تنیده شده و به سختی قابل تفکیک است.

یکی از رمزگان ایدئولوژیک که با مفاهیم قبلی دارای ارتباط و تنیدگی بالایی است و در این فیلم وجود دارد سیطره استکبارستیزی و به صورت مصداقی‌تر آمریکاستیزی است. درون مایه اصلی این فیلم مخالفت و قیام جامعه سنتی بلوچستان بر علیه اجرای اصل چهار ترومن است که برای مقابله با نفوذ تفکر مارکسیتی در کشورهای مختلف جهان جهان سوم که تحت سیطره نظام سرمایه‌داری قرار داشتند. آمریکایی در این فیلم با عنوان اجنبی خطاب می‌شود که در واقع در مقابل برادر و هم دین قرار دارد. حاکمیت و نظام شاهنشاهی برای غارت مردم فقیر با اجنبی و بیگانگان همدست است و تلاش دارند تا ثروت مردم را غارت کنند. به همین وقتی یکی از یاران دادشاه از وجود نفت به عنوان طلا دنیای جدید در چابهار خبر می‌دهد دادشاه با جمله «نفت اگر باشد اجنبی آن را در چراغ خود می‌ریزد».

۲-۴. عقاب‌ها

موضوع: دفاع مقدس

کارگردان: ساموئل خاچیکیان

نویسنده: محمدرضا یوسفی

بازیگران: سعید راد، جمشید هاشم پور، زری برومند، رضا رویگری، شهاب عسگری، پریدخت اقبالپور، محمدتقی شریفی نوری، سمیرا گلستانی، عبدالرضا آشتیانی، علی برجسته، نریمان شیری فرد.

موسیقی: مجید انتظامی

فیلم‌بردار: علی مزینانی

سال تولید: ۱۳۶۳

سال انتشار: ۱۳۶۴

مدت فیلم: ۹۳ دقیقه

۱-۲-۴. خلاصه داستان عقاب‌ها

عقاب‌ها فیلمی ایرانی در ژانر جنگی، ساخته ساموئل خاچیکیان محصول سال ۱۳۶۳ است. این فیلم از نخستین و جدی‌ترین فیلم‌ها در حوزه جنگ ایران و عراق است که در سال ۱۳۶۴ اکران شد. داستان فیلم از این قرار است که با شروع جنگ، نیروی هوایی همگام با دیگر نیروها وارد عمل می‌شود. خلبانی (با نقش سعید راد) پس از چند پرواز موفقیت‌آمیز تهاجمی، در یکی از پروازها صدمه دیده و سقوط می‌کند. خلبان با چتر نجات در کردستان عراق فرود می‌آید. عراقی‌ها در تعقیب او هستند ولی یک تکاور ایرانی (با نقش جمشید هاشم‌پور) که به منطقه جهت انجام عملیاتی نفوذ کرده، او را نجات می‌دهد. بعد مجدد در محاصره عراقی‌ها گرفتار می‌شوند و این بار کردهای عراق هستند که آن‌ها را نجات داده و در روستای خودشان پنهان می‌کنند و در فرصت مناسب کمک می‌کنند تا خلبان و تکاور ایرانی خود را به مرزهای ایران برسانند. جزئیات فیلم بدینگونه است که یک خلبان ایرانی (سعید راد) به همراه چند خلبان دیگر بعد از حمله ناگهانی هواپیماهای عراقی دستور می‌گیرند که طی یک عملیات در منطقه کرکوک و موصل عراق، مواضع عمده آن‌ها را مورد هدف قرار دهند. بعد از چندین بار عملیات موفقیت‌آمیز و انهدام برخی مواضع عمده، در یکی از پروازها هواپیمای خلبان ایرانی (سعید راد) مورد اصابت گلوله‌های جنگنده عراقی قرار گرفته و سقوط می‌کند. خلبان ایرانی بعد از سقوط به کمک چتر خود را نجات داده و وارد خاک بعثی‌ها و کردستان عراق می‌شود. خلبان ایرانی نمی‌تواند از چنگ بعثی‌ها فرار کند و بعد از درگیر شدن و ناکار کردن چندین تن از بعثی‌ها گرفتار و در محاصره آن‌ها در می‌آید. در این حین سروان پویا (جمشید هاشم‌پور) که به عنوان یک مأمور و تکاور برای شناسایی به این منطقه اعزام شده است، وارد معرکه شده و با اسلحه چندین تن از عراقی‌ها را کشته و آن‌ها را پراکنده می‌کند و خلبان ایرانی را در حالی که زخمی و مجروح است، نجات داده و با خودش حمل می‌کند. در حالیکه نیروهای دشمن کاملاً مراقب آن‌ها بوده و تعقیب می‌کنند. سروان پویا از شرایط محدودکننده طبیعت جنگلی اقلیم کردستان بهره برده و بصورت چریکی برخی از نیروهای بعثی را پراکنده می‌کند. اما زمانی که نیروهای بعثی با تعداد زیاد یورش می‌کنند، خلبان و تکاور ایرانی گرفتار می‌شوند. در این حین نیروهای کرد به حمایت از آن‌ها وارد معرکه شده و موجب عقب‌نشینی عراقی‌ها می‌شوند. در این درگیری‌ها پسر سردسته کردها (خانِ روستای کردنشین) کشته می‌شود. نیروهای کرد عراقی به این دو نفر کمک می‌کنند و آن‌ها را از محدوده خطر دور کرده و به آبادی خودشان می‌برند. خانواده خلبان ایرانی نگران هستند اما سایر خلبانان می‌گویند که او زنده است. نیروهای کرد عراقی آن‌ها را به همراه جنازه پسر خان، به روستایشان می‌برند. سپس خلبان ایرانی را به کمک چندین تن از دوستان کُرد به نزد جناب شیخ می‌برند که بسیار انسان مؤمنی است. بعد از مداوای سعید راد توسط شکسته‌بند و به

هوش آمدن او در خانه جناب شیخ، دختر شیخ به رسم‌مهمان‌نوازی برای او شیر گرم می‌آورد و بیان می‌کند از اینکه نمی‌توانیم خوب میهمان‌نوازی کنیم، شرمنده‌ایم. با ماشین و تجهیزات موتوری وارد روستا می‌شوند. یک همهمه و ترس و فرار مردم روستا را فرا می‌گیرد. درگیری در روستا شروع می‌شود اما از آنجا که بعثی‌ها دنبال بهانه هستند، خان دستوری صادر نکرده است. بعثی‌ها شروع به جستجوی خلبان می‌کنند. در این حین بعثی‌ها به خانه شیخ می‌روند. خان با اینکه عزادار پسرش است، اما دست به خطر می‌زند و می‌خواهد هر طوری شده خلبان و همراهش را به مرز ایران برساند. خان دستور به همراهانش دستور می‌دهد که خلبان ایرانی را هر طور شده قبل از رسیدن نیروهای بعثی از خانه شیخ خارج کرده و پنهانی به خانه او بیاورند. نیروها این کار را انجام داده و پس از چند مورد درگیری موفق می‌شوند که خلبان و تکاور ایرانی را به خانه خان بیاورند. در آنجا طبق نقشه خان تصمیم گرفته می‌شود که از تابوتی که برای پسر خان آورده‌اند، استفاده کرده و خلبان را مخفیانه به نطقه‌ای امن رسانده و از آنجا با موتور به سمت مرز ایران بفرستند. بعثی‌ها خانه شیخ را آتش زده و دخترش را شکنجه می‌کنند و خود را به دار می‌آویزند. در حین بردن خلبان با تابوت متعلق به پسر خان، بعثی‌ها خبر می‌دهند که جنازه پسرش در خانه است. پس از لو رفتن قضیه، درگیری بین نیروها شروع شده و نیروهای کرد با بعثی‌ها جنگیده و در شلوغی موفق می‌شوند که خلبان و تکاور ایرانی را از آن‌جا فراری دهند. خلبان (سعید راد) زنده ماندنش برای ایرانیان و نیروی هوایی بسیار با اهمیت است. خلبان و همراهش موفق می‌شود خودشان را به یک موتور که قبلاً توسط نیروهای خان تدارک دیده شده بود، برسانند و فرار کنند. اما هلی‌کوپتر بعثی‌ها آن‌ها را تعقیب کرده و تیراندازی می‌کند. این وضعیت در کوه‌های پرپیچ و خم اقلیم کردستان ادامه دارد. تا اینکه خلبان و تکاور ایرانی یک پایگاهی را نزدیک مرز ایران رویت می‌کنند. هلی‌کوپتر بعثی هم همچنان تیراندازی می‌کند. نیروهای پایگاه واقع در مرز ایران دستور می‌گیرند که هلی‌کوپتر بزنند و این کار را هم می‌کنند. خلبان و تکاور ایرانی که خوشحال از این مسأله هستند، به سمت پایگاه در حال حرکت هستند. اما از محدوده مین‌گذاری شده در آنجا اطلاعی ندارند و با علامت دادن نیروهای پایگاه نیز، مطلع نمی‌شوند. سرانجام موقع رسیدن به محدوده خطر، مین منفجر شده و سروان پویا (جمشید هاشم‌پور) به شهادت می‌رسد اما خلبان زنده مانده و به میهن باز می‌گردد.

۲-۲-۴. تحلیل نشانه‌شناختی فیلم عقاب‌ها

در فیلم عقاب‌ها می‌توان نشانگانی از هویت ملی و ایرانی دریافت کرد اما کمتر نشانی از هویت قومی در آن دیده می‌شود. اتحاد و همبستگی بین دولت و ملت در فضای آشفته اوایل انقلاب که با شروع جنگ

تحمیلی عراق علیه ایران به اوج خود می‌رسد، نشانی از میهن‌دوستی و هویت ملی است که کارگردان فیلم به نوعی آن را به مخاطب انتقال می‌دهد. بکارگیری واژه‌هایی مانند دفاع از انقلاب، شجاعت، برنتافتن تجاوز اجنبی به خاک کشور نزد نیروهای دولتی و مردمی نشانی دیگر از همین هویت ملی است که در پیوند محکم با انقلاب اسلامی در این فیلم خود را نشان می‌دهد. عشق کادر نیروی هوایی برای دفاع از وطن در برابر تجاوز عراق بعثی و حرکت خالصانه در این مسیر نشانی از عشق به خاک و میهن و حس تعلق به آن است. نقش بارز هویت قومی در این فیلم را می‌توان نزد کردهای عراق یافت. کرد عراقی که به لحاظ فرهنگی و زبانی تفاوت چندانی با کردهای ایران ندارند، در این فیلم انسانی با شرف، فداکار، ایثارگر و بسیار میهمان‌دوست جلوه می‌کند. انسانی است که به حق و حقوق اقوام دیگر کاملاً احترام می‌گذارد. هرچند در فیلم عقاب‌ها چنین مسائل قومیتی را می‌توان ذکر کرد اما تمامی این ویژگی‌ها در قالب انقلاب اسلامی ایران و همبستگی تحت لوای آن به عنصری واحد و ملی تبدیل می‌شود. با این حال تحلیل نشانگانی فیلم عقاب‌ها بصورت نظام‌مند در سطوح رمزگان اجتماعی، فنی و ایدئولوژی به شرح زیر انجام می‌گیرد.

۱-۲-۲-۴. رمزگان اجتماعی

از عمده‌ترین شاخص‌های هویت ملی و قومی فیلم عقاب‌ها به منظور تحلیل در سطح رمزگان اجتماعی می‌توان از انتخاب بازیگر، نوع پوشش، زبان، مذهب، قومیت و سرزمین نام برد که در این اینجا تحلیل می‌شود. انتخاب بازیگران معروفی که قبل از انقلاب در فیلم‌هایی با موضوعات مختلف نقش‌آفرینی کرده‌اند، در فیلم عقاب‌ها که در حال و هوای اوایل انقلاب و شروع جنگ عراق علیه ایران ساخته شد، یکی از نشانگان اجتماعی محسوب می‌شود که کارگردان به خوبی از آن استفاده کرده است. انتخاب بازیگران معروفی همچون احمد حق‌پرست‌راد (سعید راد) و جمشید هاشم‌پور (جمشید آریا) در نقش‌های اصلی فیلم عقاب‌ها با مضمون کاملاً ملی- انقلابی، نشان از القای حس واقعی هویت ملی- انقلابی به مخاطبان در طیف‌های مختلف توسط کارگردان است. همچنین انتخاب رضا رویگری به عنوان بازیگر عمده دیگر فیلم که اکثریت مخاطبان او را با آهنگ حماسی «ایران ایران» می‌شناسند در کنار بازیگران معروف قبل از انقلاب، نشان می‌دهد که کارگردان خواسته است هویت ملی- انقلابی را با عناصر برجسته به تصویر بکشد. سعید راد در این فیلم نقش یدالله شریفی‌راد را بازی می‌کند که بر اساس رویدادی واقعی خلبان ایرانی بود که در جنگ ایران و عراق به وسیله کردهای عراقی نجات یافته و در نهایت به ایران منتقل می‌شود. کارگردان از این موضوع بهره برده و عنوان فیلم را عقاب گذاشته است. به نظر می‌رسد انتخاب سعید راد با قامتی بلند و کشیده و چشمانی زاغ به عنوان نقش اصلی خلبان ایرانی در

این فیلم کاملاً به ین موضوع مرتبط است. انتخاب جمشید هاشم‌پور به عنوان تکاوری که قدرت فوق‌العاده‌ای در شناسایی کردستان عراق دارد و این وظیفه به او محول می‌شود. جمشید هاشم‌پور با هیکل خوب و اندام مناسب با سبیل و با اعتماد به نفس بسیار بالا برای این کار انتخاب شده است. بدنی ورزیده دارد که چندین بار برای مأموریت‌های خطرناک برون‌مرزی انتخاب شده و از پس آن‌ها برآمده است. نیروهای بعثی در این فیلم معمولاً افرادی هستند که به لحاظ ظاهری و رفتاری آدم بد محسوب می‌شوند. معمولاً سیگار می‌کشند و قیافه در اصطلاح ناجوری دارند.

حس میهن دوستی: حس میهن‌دوستی از دیگر نشانگان اجتماعی است که در فیلم عقاب‌ها نمایان می‌شود. حس میهن‌دوستی و پیوند آن با انقلاب اسلامی بدون توجه به عناصر عمده فرهنگی در تمام محتوای فیلم به مخاطب القاء می‌شود. رژه منسجم و منظم نیروی هوایی و نمایش قدرت در اول فیلم با نشان دادن تصاویری از اهتزاز پرچم جمهوری اسلامی ایران و همچنین تصویر آیت‌الله خمینی (ره) بنیانگذار انقلاب اسلامی نشانگانی از حس میهن‌دوستی را بازنمایی می‌کند. روحیه میهن‌پرستی و انقلاب دوستی در صحبت‌های سرهنگ رضایی (فرمانده عملیات پایگاه) در جمع خلبانان و بازنمایی هویت ملی در فضای نسبتاً آشفته اوایل انقلاب کاملاً مشهود است: «آقایان بالاخره دولت بعثی عراق جنگ خودش را که از مدت‌ها قبل منتظر آن بودیم، با کشور ما آغاز کرد. جنگ شروع شد. جنگی ناخواسته. جنگی که ما هیچ وقت خواستارش نبودیم و نیستیم. ما باید وظیفه مقدسی که بر عهده داریم، به نحو شایسته‌ای به انجام برسانیم. چشم ملت ایران به ماست. خلبانان اکنون زمان آن رسیده که ما شجاعت، شهامت و لیاقت خود را در راه دفاع از این انقلاب، ملت و مرز و بوم‌مان نشان دهیم. دشمن به تصور احمقانه خودش و اینکه شرایط مملکت در روحیه نیروها تأثیر منفی گذاشته، دست به این اقدام وحشیانه زده است». خانواده‌های خلبان‌ها علیرغم اینکه از رفتن همسرانشان به عملیات جنگی علیه ارتش بعثی عراق غمگین و نگران هستند، اما بخاطر حس میهن‌دوستی کاملاً از این موضوع حمایت کرده و رضایت دارند. خود خلبان‌ها نیز علیرغم اینکه دلتنگ و نگران خانواده‌هایشان هستند، اما مقابله با تجاوز دشمن به خاک کشور در اولویت قرار دارد.

مذهب: از دیگر نشانگان اجتماعی فیلم عقاب‌ها که حاوی عناصر هویت ملی و قومی می‌تواند باشد، عنصر مذهب است. از آنجا که بخش عمده‌ای از فیلم مربوط به قومیت کرد است، هیچ اشاره‌ای به تفاوت‌های مذهبی کردها با سایر اقوام نمی‌شود. اما در فیلم نشان داده می‌شود که خانواده خلبانان به موقع عازم شدن آن‌ها به عملیات، دست به دعا برده و نماز می‌خوانند و از زیر قرآن نیز ردشان می‌کنند. طرز نماز خواندن خانواده خلبانان نشان می‌دهد که از مذهب تشیع هستند. علیرغم اینکه بخش عمده‌ای از فیلم در بین کردها جریان دارد، اما نشانی از سنی‌گری در آن دیده نمی‌شود. همچنین در فیلم نشان

داده می‌شود که زمانی که خلبانان عازم عملیات هستند و از زیر قرآن رد می‌شوند، با یک برنامه‌ریزی و اتحاد قوی در عملیات پیروز شده و در بازگشت شکوهمندانه مورد استقبال مردم قرار می‌گیرند.

آداب و رسوم: یکی دیگر از نشانگان اجتماعی در این خصوص، قربانی کردن گوسفند است که در قسمتی از فیلم و بعد از بازگشت غرورآمیز نیروهای ایرانی از عملیات موفق، تداعی‌گر یک رسم و فرهنگ غنی اسلامی است.

پوشش و لباس: نوع پوشش از دیگر نشانگاه اجتماعی فیلم عقاب‌ها محسوب می‌شود. پوشش در فیلم در فضای اوایل بعد از انقلاب بویژه در بین زنان عمدتاً چادر است. همسر خلبان درخشانی (سعید راد) یک زن محجبه و مومن است که اکثراً لباس تیره به تن دارد. اما موقع مهمانی از چادر سفید استفاده می‌کند. در بخشی از فیلم که کردها را نشان می‌دهد، پوشش مردان و زنان کاملاً محلی و سنتی مربوط به قومیت کرد است. اما نوع پوشش منتسب به آن‌ها کاملاً ساده بوده و زیور آلات بویژه در پوشش زنان دیده نمی‌شود.

شخصیت قومی: در این فیلم نشانه‌ای از کردهای ایران بکار نرفته است. با این حال کردهای عراق با فداکاری و از جان گذشتگی منجی خلبان ایرانی معرفی می‌شوند. در این فیلم کردهای عراق به عنوان افراد شجاع، نترس، فداکار و بسیار میهمان‌نواز نشان داده می‌شود که در کمک به خلبان ایرانی (سعید راد) و سروان پویا (جمشید هاشم‌پور) سنگ تمام گذاشته و در نهایت به هر قیمتی شده موفق به فراری دادن آن‌ها از دست بعثی‌ها می‌شوند. خانِ روستای کردنشین که فرزندش در کمک به خلبان ایرانی توسط بعثی‌ها کشته شده، به گونه‌ای به تصویر کشیده می‌شود که علیرغم احساس شدید ناراحتی از دست دادن پسر، اما به روی خود نیلورده و احساس ضعف را به بقیه القا نمی‌کند. در بخشی از فیلم علیرغم اینکه جناب شیخ و سایر دوستان کرد می‌دانند که در صورت کمک به خلبان و جمشید هاشم‌پور، ممکن است در دردسر بزرگی گرفتار شوند، با این حال غیرت و تعصب کرد بودن باعث می‌شود که از جان خود بگذرند. وقتی خلبان را نزد جناب شیخ می‌برند، جناب شیخ به رسم میهمان‌نوازی در قسمتی از صحبتش می‌گوید: «احترام میهمان واجبه». یا در سکانسی از فیلم بعد از مداوای خلبان (سعید راد) توسط شکسته‌بند در خانه جناب شیخ و به هوش آمدن او، دختر شیخ به رسم‌مهمان‌نوازی برای او شیر گرم می‌آورد و بیان می‌کند از اینکه نمی‌توانیم خوب میهمان‌نوازی کنیم، شرمنده‌ایم.

زبان: عنصر عمده دیگر هویتی، زبان است. فیلم عقاب‌ها به زبان فارسی است. اما زبان عربی و کردی نیز در آن بکار رفته است. عراقی‌ها علیرغم اینکه زبانشان عربی است، بعضاً و در مواجهه با ایرانی‌ها به زبان فارسی نیز صحبت می‌کنند. کارگردان زبان فارسی را به عنوان زبانی که شمولیت بیشتری دارد، معرفی می‌کند. کردها در این فیلم بین خودشان به زبان کردی صحبت می‌کنند، اما در مواجهه با

ایرانی‌ها با لهجه کردی اما به فارسی حرف می‌زنند. کارگردان در این فیلم احترام به زبان قومیت‌ها را نزد قوم کرد برجسته می‌کند. در سکانسی از فیلم وقتی جناب شیخ از فردی که کمک کرده خلبان مجروح ایرانی (سعید راد) را نزد او بیاورند، درباره او سؤال می‌کند و او به زبان کردی می‌خواهد پاسخ دهد، جناب شیخ حرفش را قطع کرده و به فرد می‌گوید «به احترام میهمان فارسی حرف بزن». در نهایت می‌بایست از عنصر سرزمین نام برد که در قالب نشانگان اجتماعی این فیلم مطرح می‌شود. بخش زیادی از فیلم در اقلیم کردستان عراق به تصویر کشیده می‌شود. جایی که سروان پویا (جمشید هاشم‌پور) به کمک خلبان ایرانی (سعید راد) می‌رسد و نیروهای بعثی هم در نزدیکی‌شان کمین کرده‌اند، بیشه‌زاری است که درختان تو در تو در آن زیاد است. حتی زمانی که نیروهای بعثی برای دستگیری خلبان ایرانی به سوی او حمله می‌کنند، از شرایط بازدارندگی طبیعت استفاده کرده و کمین می‌کنند. سروان پویا (جمشید هاشم‌پور) نیز به حالت چریکی از پشت درختان و بیشه‌زارها به سوی نیروهای بعثی تیراندازی کرده و جان خلبان ایرانی را نجات می‌دهد. قرارگاه کردها و محل سکونت‌شان در میان کوه‌ها و درختزارها قرار داشته و به گونه‌ای نشان داده می‌شود که نفوذ به آن سخت است. اقلیم کردستان عراق به گونه‌ای جلوه می‌کند که یک نقطه پر رمز و راز و محدوده‌ای خاص عملیات چریکی است. کوه‌های بلند با درختان درهمتنیده بین آن‌ها که از سویی تسهیل‌کننده و از سوی دیگر محدود کننده مبارزه به حساب می‌آید. به تصویر کشاندن همزمان طبیعت سخت اقلیم کردستان و رفتارهای غیرتی از سوی کردها، نشان می‌دهد که کارگردان به این موضوع خیلی اهمیت می‌دهد.

۲-۲-۲-۴. رمزگان فنی

صداگذاری و موسیقی حماسی اول فیلم که با نشان دادن محوطه پایگاه هوایی همگام است به همراه ریتم مربوط به رژه به نوعی قدرت ملی را بازنمایی می‌کند. شروع فیلم با نشان دادن چندین هواپیمای جنگی که با صدای ترسناک به پرواز درآمده، نشان از قدرت هوایی ایران دارد که وقتی با موسیقی رژه ترکیب می‌شود، نوعی اقتدار و قدرت ملی را نمایان می‌سازد. دوربین از زوایه بالا رژه و پرچم برافراشته شده جمهوری اسلامی ایران را می‌گیرد که به نوعی حکایت از اقتدار ملی و انسجام نظامی دارد. در زمان حمله بعثی‌ها، صدای متن حذف شده و صدای ترسناک هواپیما و بمب‌ها شنیده می‌شود. ناگهان آشفتگی و همهمه با صدای آژیر خطر و آماده‌باش بلند می‌شود که نشان از فضای ترسناکی دارد که در اوایل انقلاب با شروع جنگ بر کشور حاکم بود. نشان دادن چند تصویر پی‌در پی از عناصر اعلام خطر مانند زنگ مدرسه، بلندگوی قرارگاه و ... نشان از اطلاع‌رسانی به موقع و وضعیت اضطراری دارد. شکسته شدن شیشه‌ها و صدای انفجار بمب‌ها بدون آهنگ نشان از فضای آشفته جنگ در اوایل انقلاب است. صدای

آمبولانس‌ها هم شنیده می‌شود که بر این فضای ترسناک می‌افزاید. زمان سخنرانی سرهنگ رضایی (فرمانده پایگاه) دوربین از پایین گرفته شده و فرمانده را در قابی با صلابت و بدون ترس نشان می‌دهد که با اعتماد به نفس بالا حرف از پیروزی و دفاع از آرمان‌های انقلاب و مرز و بوم می‌زند. در زمان سخنرانی موسیقی متن حالت حماسی داشته و صدای فرمانده نیز خیلی رسا طنین‌انداز می‌شود. در زمان احضار خلبان درخشانی (سعید راد) توسط سرهنگ رضایی، دوربین از نزدیک بر صورت خلبان فوکوس کرده و خیلی با ابهت تصویر او را نشان می‌دهد. در اکثر سکانس‌های گرفته شده از پایگاه، دوربین به نحوی چرخانده می‌شود که عکس‌های آیت‌الله امام خمینی (ره) روی دیوار اتاق‌های پایگاه دیده می‌شود. صداگذاری فیلم زمانی که خلبان‌ها در خانه و پیش خانواده خود هستند، تا حدودی حزن‌انگیز است و به خواننده القاء می‌کند که در عین صمیمیت و گرم بودن کانون خانواده، اما این امکان وجود دارد که اتفاقات بدی بعداً پیش آید. نشان دادن نقشه‌های عملیاتی قبل از انجام عملیات نشان از برنامه‌ریزی دقیق عملیات توسط فرماندهان دارد. زمان حرکت خلبانان به سمت هواپیمای جنگی و شروع عملیات دوباره صداگذاری متن تغییر یافته و حماسی می‌شود و دوربین از نزدیک خلبانان را نشان می‌دهد که با اعتماد به نفس و با صلابت در حال حرکت به سمت هواپیما و شروع عملیات هستند. تصویر هواپیماهای جنگی ایرانی به گونه‌ای نشان داده می‌شود که گویی کمبودی در تجهیزات این شکلی وجود نداشته و نوعی اقتدار نظامی در اوایل انقلاب را نشان می‌دهد. زمان بلند شدن هواپیماها صدای موسیقی متن قطع شده و صدای هواپیماها با صدایی ترسناک برای مخاطب شنیده می‌شود و دوربین همگام با هواپیما از زمان تیک‌آف تا بلند شدن از زمین از نمای عقب گرفته می‌شود. در زمان بازگشت پیروزمندانه خلبانان با هواپیما به سمت پایگاه هوایی ایران، موسیقی حماسی مجدد در متن فیلم طنین‌انداز می‌شود. بعد از شهید شدن یکی از خلبانان تصویر بزرگداشت او با رژه آرام نظامی نشان داده می‌شود که خیلی با احترام همراه با موسیقی حزن‌انگیز برپا می‌شود. در زمان نشان دادن سروان پویا (جمشید هاشم‌پور) که تکاوری کارکشته هست و متخصص در شناسایی نقاط حساس برون‌مرزی است، چندین سکانس کوتاه از تکاوران و اقتدار نیروهای ایرانی نشان داده می‌شود. دوربین سروان پویا را زمانی که با احترام در خدمت فرمانده است، از پایین گرفته و او با ابهت و با اعتماد به نقس بالا نشان می‌دهد. در قسمت عمده‌ای از فیلم طبیعت سرسخت و کوهستانی اقلیم کردستان به تصویر کشیده می‌شود. در جایی دیگر دوربین از بالا و از نمایی دور روستایی که کردهای آن به خلبان ایرانی کمک کرده را نشان می‌دهد که در میان کوه‌ها و درختان قرار گرفته است. دوربین نزدیک و نزدیک شده حین آن نیز موسیقی متن حالت حماسی دارد. روستایی که خانه‌هایش عمدتاً کاگلی بوده و مردم در شرایط

سختی زندگی می‌کنند. درب و پنجره‌ها عمدتاً از چوب هستند. با این حال از کردهای ساکن روستا از وضعیت موجود رضایت دارند.

۳-۲-۲-۴. رمزگان ایدئولوژی

فیلم عقاب‌ها فضای بعد از انقلاب را به تصویر می‌کشد که با حمله ارتش عراق به ایران همراه است. در چنین فضایی وحدت و همبستگی بین دولت و ملت و پررنگ شدن مفاهیمی همچون جهاد، شهادت، دفاع از جان و ناموس، دفاع از خاک و ... در قالب گفتمان انقلاب اسلامی مطرح می‌شود. بعد از حمله ناگهانی توسط جنگنده‌های عراقی و آماده‌باش کامل نیروی هوایی ارتش جمهوری اسلامی ایران، فرمانده پایگاه نیروی هوایی جلسه‌ای با کادر خلبانان نیروی هوایی ترتیب می‌دهد تا اهمیت این جنگ را نشان دهد. فرمانده (سرهنگ رضایی) در بخشی از صحبت‌های خود چنین بیان می‌کند: «خلبانان اکنون زمان آن رسیده که ما شجاعت، شهامت و لیاقت خود را در راه دفاع از این انقلاب، ملت و مرز و بوم‌مان نشان دهیم. دشمن به تصور احمقانه خودش و اینکه شرایط مملکت در روحیه نیروها تأثیر منفی گذاشته، دست به این اقدام وحشیانه زده است». در واقع کارگردان قصد دارد گفتمان انقلاب اسلامی را به نوعی با ملی‌گرایی پیوند دهد. اتحاد و همبستگی با شروع جنگ تحمیلی عراق علیه ایران کاملاً در رده‌های مختلف دولتی و مردمی در فیلم نمایان است. فراگیریِ گفتمان انقلاب اسلامی و وجهه خوشایندی از آن در مقیاس فراملی در حمایت کردهای عراق از خلبان ایرانی (سعید راد) و تکاور ایرانی که قصد شناسایی از منطقه را داشته است (جمشید هاشم‌پور) در فیلم نمایان است. به گونه‌ای دیگر می‌توان بیان نمود که عنصر وحدت در عین کثرت با حمایت کردهای عراق از نیروهای ایرانی بدون توجه به فرهنگ و مذهب در فیلم بازنمایی می‌کند. فراگیری گفتمان انقلاب اسلامی در آن سوی مرزها با حمایت همه‌جانبه کردهای عراق از نیروهای ایرانی در فیلم به تصویر کشیده می‌شود. نقش پررنگ این حمایت در قالب وحدت و همبستگی در فیلم زمانی به اوج خود می‌رسد که سردسته کردها (خان روستا) کاملاً خطر را به جان خریده و با شهامت بسیار زیاد از تابوت فرزندش (که در حمایت از خلبان ایرانی کشته شده است) به عنوان محفظی برای فرار پنهانی خلبان ایرانی (سعید راد) استفاده می‌کند.

۳-۴. باشو غریبه کوچک

موضوع: ضد جنگ

نویسنده و کارگردان: بهرام بیضایی

بازیگران: سوسن تسلیمی، عدنان عفراویان، پرویز پورحسینی، اعظم رهبر، محمد فراخواه، معزّز بنی‌دخت، نعمت یمینی، خدیجه نجات، اکبر دودکار، فرّخ‌لقا هوشمند، رضا هوشمند، ذبیح‌الله سلمانی، گلشن انوشه، لیلا سبحانی، محترم خوشرو و گلشن کلانتری

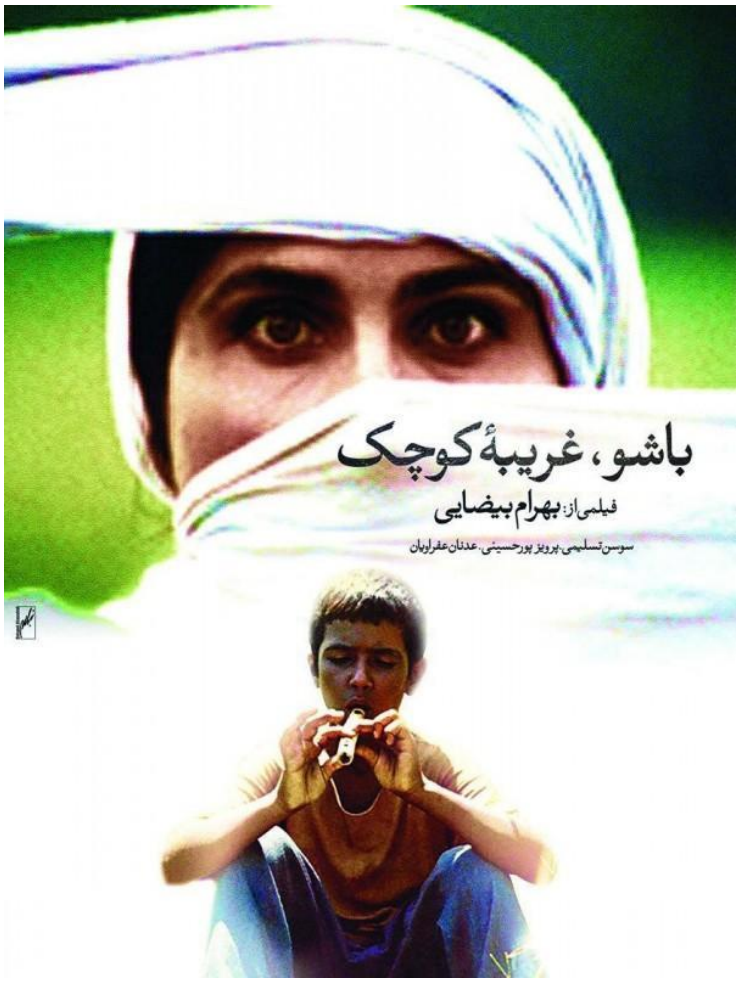
موسیقی: بهرام بیضایی

فیلمبردار: فیروزه ملک‌زاده

سال تولید: ۱۳۶۴

سال انتشار: ۱۳۶۸

مدت فیلم: ۱۲۱ دقیقه



۱-۲-۴. خلاصه داستان

باشو، غریبه کوچک فیلمی است که به کارگردانی و نویسندگیِ بهرام بیضایی در سال ۱۳۶۴ ساخته شد. این فیلم، پس از چند سال توقیف، نخستین بار در ۲۳ بهمن ۱۳۶۸ به نمایش عمومی درآمد. خلاصه داستان فیلم به این ترتیب است که در یکی از بمباران‌های جنوب ایران در جریان جنگ ایران و عراق پسرکی به نام باشو (با نقش عدنان عفراویان)، که ویرانی خانه و خانواده‌اش را به چشم دیده، خود را به پشت یک باری می‌اندازد و در آن خوابش می‌برد و هنگامی که چشم می‌گشاید به شمال ایران رسیده‌است. از ترس انفجارهای عملیات راه‌سازی می‌گریزد و در آن سوی بیشه به شالیزار زنی به نام نایی‌جان (با نقش سوسن تسلیمی) می‌رسد که با دو فرزند خردسال و در غیاب شوهرش زندگی و کار می‌کند. نایی‌جان به باشو نان و آب می‌دهد و می‌کوشد بداند کیست و زبانش را بفهمد. امّا زبان پسرک برای او قابل فهم نیست؛ همچنان که باشو هم نمی‌تواند زبان محلی او را دریابد. باشو در عوض محبت‌های نایی جان می‌کوشد به او در کارها کمک کند. او رفته‌رفته مانند مرد خانواده به نایی‌جان کمک می‌کند. ابتدا نایی‌جان، شب‌ها به وسط مزرعه می‌رفت تا مراقبت کند حیوانی به مزرعه حمله نکند اما بعد از مدتی باشو هم با او همراه می‌شود و بعد از گذشت مدتی باشو زودتر از زن بیدار می‌شود و مانند مرد خانواده تنهایی به مزرعه می‌رود. همچنین باشو در راستای یکی شدن با خانواده نایی‌جان مترسکی را برای مزرعه می‌سازد و دست‌هایش را جوری می‌سازد که پرسر و صدا باشد و حیوان‌ها را فراری دهد. او گمان با این رفتارهای گمان می‌کند این خواست شوهرِ در سفرِ نایی جان هم هست؛ غافل از آن که شوهر نایی جان با حضور این غریبه در خانه‌شان مخالف است. باشو، با کشف این موضوع، از خانه می‌رود؛ ولی نایی‌جان او را زیر باران می‌یابد و با کتک بازمی‌آورد. کمی بعد نایی‌جان بیمار می‌شود و باشو به‌جایش خانه را می‌گرداند و چون از بهبودش نگران است برایش به شیوه جنوبی خود تشت می‌زند. نایی‌جان در نامه‌ای به شوهرش می‌گوید باشو را به جای پسر پذیرفته و نان او را از غذای خود خواهد داد. سرانجام شوهر نایی‌جان از سفر بر می‌گردد. او باشو را در کنار مترسکی که ساخته است می‌بیند و با او حرف می‌زند. از مترسکی که ساخته، سؤال می‌کند. شوهر نایی‌جان اشاره می‌کند که خیلی خوب درست کردی، بخصوص دست‌هایش را. باشو با مردی حرف می‌زند که هنوز او را نمی‌شناسد. زمانی که باشو به خانه باز می‌گردد و آن مرد را در کنار نایی‌جان می‌بیند که باهم بحث و جدل می‌کنند، چوب به دست گرفته و می‌خواهد از نایی‌جان دفاع کند. باشو از او می‌پرسد که تو کیستی. در پاسخ می‌گوید، پدر. در این هنگام باشو از او می‌خواهد که دست بدهد. اما وقتی متوجه می‌شود که دستش را از دست داده است، آستین آن دست مرد را بغل می‌کند. در این حین ناگهان حیوانی به مزرعه حمله می‌کند و کل خانواده یک صدا برای دور کردن حیوان می‌شتابند که در اینجا فیلم به پایان می‌رسد.

۲-۲-۴. تحلیل نشانه‌شناختی

در فیلم باشو غریبه کوچک سه گروه قومی گیلک، عرب و فارس به نمایش گذاشته شده است. هویت قومی تحت لوای هویت ملی به عنوان عنصر برجسته این فیلم از جنبه فوق بازنمایی می‌شود. این فیلم به فرهنگ و زبان به عنوان دو عنصر قوی در یک کشور چندقومیتی تأکید کرده و ضعف در این دو عنصر را پایه‌گذار تفرقه‌انگیزی می‌داند. به عبارتی تا زمانی که زبان و فرهنگ اقوام بر پایه زبان مشترک استوار نباشد، اتحاد و هویت ملی بسیار حاصل می‌شود. فیلم نشان می‌دهد که تحقیر فرهنگ و آداب از سوی اقوام مختلف نسبت به یکدیگر در کشور چندقومیتی ایران وجود دارد یا ممکن است وجود داشته باشد. در این فیلم باشو به عنوان اولین فردی محسوب می‌شود که از حوزه فرهنگی جنوب کشور با زبان عربی به شمال کشور با فرهنگ و زبان خاص خودش قدم گذاشته، بنابراین طبیعی به نظر می‌رسد که انواع تحقیرها از سوی مردم نسبت به او روا شود. چون شمالی‌ها به یکباره فردی با پوست رنگین را مشاهده می‌کنند که برای آن‌ها کاملاً تازگی داشته و بسیار عجیب است. در واقع شمالی‌ها در این فیلم هیچ شناختی از فرهنگ جنوب کشور نداشته و برای آن‌ها این مسأله ناشناخته است. با این حال نباید تحقیر و بی‌احترامی به قومیت‌ها را صرفاً به این عامل ربط داد و از روی آن به آسانی عبور کرد. چرا که این مسائل قومیتی در کشور ایران ریشه‌ای دیرینه داشته است. همچنین در این فیلم نشان داده می‌شود که جنگ با وجود تمامی صدمات و خسارات جانی- مالی ممکن است به عنوان یک عامل پیوند دهنده بین اقوام باشد. نکته مهم دیگر تفاوت میان فرهنگ‌ها و آداب و رسوم مختلف میان اقوام است که در صورت عدم آگاهی مناسب می‌تواند منجر به واگرایی قومیتی شود. اما در صورت آگاهی و پذیرش فرهنگی می‌تواند باعث همگرایی قومی شود. پس این فیلم تا حدودی نشان می‌دهد که هرچند تفاوت بین قومیت‌ها به لحاظ فرهنگی و زبانی وجود دارد و این عامل می‌تواند تفرقه انگیز باشد، اما با وجود یک زبان واحد به عنوان زبان میانجی، تفاوت‌های فرهنگی و زبانی یک مزیت محسوب می‌شود. در مجموع می‌توان گفت که حس تعلق اقوام به زبان و فرهنگ واحد و آشنایی اقوام به فرهنگ و آداب همدیگر دو مقوله عمده‌ای هستند که از منظر نشانه‌شناختیِ ابعاد هویت قومی و ملی در این فیلم بازنمایی می‌شود. مقوله اول اینکه حس تعلق به زبان مشترک (زبان فارسی) می‌تواند بسیاری از مسائل تفرقه‌افکن بین اقوام را مرتفع کرده و پایه اصلی همگرایی اقوام در کشور چند قومیتی ایران باشد. مقوله دوم اینکه عدم آشنایی و آگاهی اقوام نسبت به یکدیگر می‌تواند زمینه‌ساز تفرقه و در نتیجه واگرایی قومی شود. برعکس آشنایی و آگاهی اقوام نسبت به فرهنگ و زبان همدیگر همراه با پذیرش فرهنگی موجبات همگرایی قومی و در نتیجه ارتقای هویت ملی می‌شود.

۱-۲-۲-۴. رمزگان اجتماعی

باشو با تعلقات فرهنگ جنوبی و نائی با تعلقات فرهنگ شمالی دو شخصیت محوری فیلم هستند که تفاوت‌های فرهنگی و قومی جنوبی‌ها و شمالی‌ها با نمایندگی این دو به تصویر کشیده می‌شود. باشو به عنوان فردی که هیچ شناختی از فرهنگ شمالی‌ها نداشته و اتفاقی بدان وارد شده، بازنمایی می‌شود. تعجب و بهت نائی و مردم روستای شمال از دیدن باشو و برخی نیش و کنایه‌های وارد شده بر او از سوی روستاییان نه با رویکرد ناسیونالیستی و نژادپرستانه بلکه بیشتر به عدم آشنایی اقوام از همدیگر مربوط می‌شود. در راستای چنین رویکردی است که نایی ابتدا در مواجهه با باشو رفتار چندان مناسبی نداشته و به مرور و پس از آشنایی با باشو، کاملاً با او انس می‌گیرد. مقوله‌هایی که در قالب آن‌ها می‌توان فیلم باشو غریبه کوچک را در سطح رمزگان اجتماعی تحلیل کرد به ترتیب زیر است:

ویژگی‌های شخصیتی افراد و گروه‌ها: ویژگی‌های شخصیتی افراد، گروه‌ها و اقوام در فیلم باشو غریبه کوچک بیش از آنکه با رویکردی ناسیونالسیتی نمایانده شد، تفاوت‌های فرهنگی و شرایط اجتماعی اقتصادی حاکم بر دوره روایت فیلم را بازنمایی می‌کند که با غالب بودن عنصر جنگ نمود پیدا می‌کند. نایی شخصیتی شمالی است که بسیار تلاش‌گر و سمج است و در برقراری ارتباط با باشو که از فرهنگ و نژاد دیگری است، از هیچ کوششی دریغ نمی‌کند. تمامی ناملایماتی که از طرف مردم به بخاطر پناه دادن به باشو و مراقبت از او متوجه او است را به جان خریده و پا پس نمی‌کشد. نقطه اوج این تلاش‌ها در برقراری ارتباط، صحنه‌ای است که به‌گفته سوسن تسلیمی به‌صورت بداهه ایجاد شده است. در این صحنه او اجسام مختلف را به زبان محلی خود معرفی می‌کند و از باشو می‌خواهد که آن‌ها را به زبان خودش معرفی کند. چنین ویژگی‌های شخصیتی در سرتاسر فیلم به کرات بازنمایی می‌شود که نه در قالب تأکید بر مسائل قومیتی بلکه فراتر از آن بر رویکرد بشردوستی یا نوع‌دوستی استوار است. همسایگان نایی به عنوان گروه دیگری محسوب می‌شوند که ویژگی‌های شخصیتی آن‌ها در بازنمایی وجوه هویتی بسیار حائز اهمیت است. این افراد با ویژگی‌هایی همچون خودبرتربینی، فردیت، غریبه‌پرست نبودن، دخالت یا به اصطلاح سَرَک کشیدن در زندگی دیگران، حسادت و امثالهم از فیلم بازنمایی می‌شوند. «چقدر سیاه و چرک و چقندری؟»، «چخه ...، چیه زول زدی به خوشه خرما؟».

با توجه به رویکرد فیلم، ویژگی‌های شخصیتی آنان تناقض دیدگاه‌های نوع‌دوستی و ضد آن را بازنمایی می‌کند. در واقع این گروه به عنوان افرادی ناآگاه و ناآشنا به فرهنگ اقوام دیگر به تصویر کشیده می‌شود که سطح اجتماعی پایین نزد این گروه را نشان می‌دهد. باشو لاغر و دارای پوست رنگین (سیاه‌پوست) است و همچنین دارای نرم و لطیف بودن و ویژگی‌های شخصیتی یک مرد را به رخ می‌کشد. تفاوت‌های فرهنگی او با شمالی‌ها در قالب همین مضمون بازنمایی می‌شود نه با رویکرد ناسیونالیستی.

جایگاه اجتماعی افراد و گروه‌ها: جایگاه افراد، گروه‌ها و اقوام در فیلم باشو غریبه کوچک نه بر مبنای رویکرد قومیتی و یا ناسیونالیستی بلکه بازتاب تعلق اقوام به فرهنگ قومی خود و نیز نشان‌دهنده تفاوت‌های فرهنگی و سطح اجتماعی آنان است. نائی در این فیلم به عنوان نماینده افراد و گروه‌هایی بازنمایی می‌شود که در عین حال که به فرهنگِ قومی خود پایبند می‌باشد، از نظر اجتماعی انسانی آگاه است که تفکری فراتر از ارزش‌های قومی و نژادی دارد. در همین راستا است که بارها مورد سرزنش گروه دیگر یعنی افرادی که از آگاهی و منزلت اجتماعی پایینی برخوردار می‌باشند، قرار می‌گیرد. مصداق این موضوع نیش و کنایه‌هایی متعددی است که از جانب آن‌ها به باشو و نایی که مراقبت از او را بر عهده گرفته است، روا داده می‌شود. هرچند نشانه‌های تبعیض نژادی در برخورد شمالی‌ها با نایی و باشو از فیلم دریافت می‌شود، اما این امر بیشتر به سطح اجتماعی افراد در مواجهه با فرهنگ و نژاد گروه‌های دیگر مربوط می‌شود. مردم روستای شمالی از این حیث جزو طبقاتی محسوب می‌شوند که از سواد اجتماعی لازم برخوردار نبوده و انواع ناملایمات از این جهت را نثار نایی و باشو می‌کنند. این ناآگاهی تا جایی پیش می‌روند که برخی از آن‌ها دلیلِ خشکسالی و انواع بلایای دیگر را به حضور باشو در روستا و مراقبت از او توسط نایی می‌دانند. باشو علیرغم اینکه سن و سال کمتری دارد اما خیلی عمیق‌تر از مردم روستا به مسائل نگاه کرده و به همین دلیل جواب محبت‌های نایی را داده و به عنوان مرد خانه او را در کارها کمک می‌کند. این امر بیشتر به درک و شعور اجتماعی او در مقایسه با مردم بر می‌گردد. بنابراین در این فیلم باشو و نایی به عنوان طبقه ممتاز بازنمایی شده و مردم روستا نیز به عنوان طبقه ضعیف جامعه از منظر برخورداری از آگاهی‌ها و درک و شعور اجتماعی بازنمایی می‌شوند. البته همانطور که عنوان شد این موضوع در مقیاسی فراگیرتر به سطح اجتماعی اقشار و گروه‌های مختلف اشاره داشته و تأکید در این خصوص نه با رویکرد ناسیونالیستی بلکه در قالب تفاوت‌های فرهنگی و عدم آشنایی و یا به عبارتی بیگانه بودن افراد با فرهنگ اقوام دیگر مطرح می‌شود.

زبان: زبان در فیلم باشو غریبه کوچک از جنبه‌های مختلف دارای اهمیت بوده و برجستگی است. فیلم عمدتاً به زبان فارسی بوده و زبان مربوط به اقوام شمالی و جنوبی نیز عمدتاً در قالب فارسی بیان می‌شوند. به جز بخش‌های بسیار کوتاه که نایی سعی می‌کند ارتباط کلامی با باشو برقرار کند و در این راستا از زبان غلیظ گیلکی استفاده می‌کند، در بقیه فیلم فارسی را با کمی لهجه گیلکی ارائه داده و حتی در جاهایی که غلظت لهجه شمالی او بیشتر می‌شود، اصطلاحات تا حد زیادی برای مخاطب مفهوم است. «امانا گیمی، داس. شما چی گیدی؟»، نمونه دیالوگی است که نایی بکار می‌برد تا نام این وسیله را به زبان عربی از زبان باشو بشنود. دیالوگی که مفهوم کردن آن برای مخاطب چندان سخت نیست و علاوه بر آن کارگردان با نشان دادن تصویر اجسام و وسایلی که نایی بدست می‌گیرد، منظور خود را به مخاطب می‌رساند. بنابراین هر چند مشخصه زبان به عنوان تفاوت‌های فرهنگی و قومی بازنمایی می‌شود،

اما به هیچ عنوان جنبه ناسیونالیستی ندارد. تأکید بر زبان فارسی در این فیلم نه با رویکرد ناسیونالیستی بلکه صرفاً به عنوان زبان ارتباطی و میانجی بازنمایی می‌شود. همچنین زبان فارسی به عنوان عنصرِ فراگیرِ هویتی در این فیلم بازنمایی می‌شود که موجب اشتراک و پیوند اقوام با یکدیگر شده و تحت لوای آن افراد و گروه‌های مختلف می‌توانند براحتی باهمدیگر ارتباط برقرار کرده و درک اجتماعی آن‌ها از همدیگر بیشتر شود و در نتیجه مسائل قومیتی و ناسیونالیستی نیز کمتر می‌شود.

سرزمین: عنصر سرزمینی به عنوان یکی از وجوه هویتی در فیلم باشو غریبه کوچک بیشتر به شرایط اجتماعی اقتصادی کشور در زمان جنگ مربوط می‌شود که مناطقی را بسیار درگیر خود ساخته و مناطقی دیگر اما تا حدودی از آن در امان هستند. خوزستان در این فیلم سرزمینی خشک و بیابانی با زیرساخت‌های بسیار ضعیف بوده که گرفتار جنگ شده است. بجز چند درخت خرما و نیز بناهایی که شبیه بیغوله هستند تا خانه، در اول فیلم از سرزمین خوزستان عاید مخاطب نمی‌شود. کارگردان محرومیت این منطقه را به تصویر می‌کشد که با جنگ تشدید شده است. اما در مقابل مناطق شمالی با رونق و آبادانی نشان داده می‌شود. از طرفی دیگر می‌توان گفت که بر اساس رویکرد فیلم، سرزمین عنصری است که مشخصه اصلی آن پیوند اقوام مختلف کشور با یکدیگر است. بنابراین این عنصر نه در قالب تفکیک اقوام بلکه در قالب همگرایی اقوام بیشتر بازنمایی می‌شود. «ایران سرزمین ما است. ما از یک آب و خاک هستیم. ما فرزندان ایران هستیم.»، این دیالوگ مصداق بارزی بر مطلب فوق و گویای آن است.

لباس و پوشش: ظاهر و پوشش بازیگران در این فیلم نشان از تعلقات قومی افراد و گروه‌ها در فرهنگ پوشش است. در واقع تفاوت‌های فرهنگی و در برخی مواقع تفاوت‌های اجتماعی از لباس و پوشش افراد و گروه‌های فیلم قابل دریافت است. هرچند پوشش مردان و زنان جنوبی و عرب‌زبان خیلی در فیلم مشهود نیست، با این حال موقع نشان دادن بمباران و همچنین زمانی که راننده کامیون برای بار اول ماشین را نگه داشته و با چند نفر مراوده می‌کند، مردان جنوبی با لباس محلی سفید مخصوص عرب‌ها و زنان نیز عمدتاً با چادرهای مشکی نقابدار در تصویر دیده می‌شوند. این موضوع بیشتر از آنکه مسائل قومیتی یا ناسیونالیستی در پی داشته باشد، نشان‌دهنده تفاوت‌های فرهنگی اقوام در نوع پوشش است. پوشش مردان و زنان گیلکی نیز عمدتاً محلی است. نایی‌جان هم لباس محلی با زمینه سفید و روشن به تن دارد و با اینکه در امور کشاورزی و دامداری مشغول است، اما معمولاً آراستگی او در تمام مدت به مخاطب نشان داده می‌شود. اما باشو که متعلق به همان مرز و بوم است، تی‌شرتی بلند و گشادی بر تن دارد که کهنه به نظر می‌رسد. شخصیت‌هایی که در اول فیلم به عنوان عرب‌های جنوب کشور نشان داده می‌شود، عمدتاً افرادی سالخورده، فقیر و از طبقات پایین جامعه هستند و شکل و وضع ظاهری آن‌ها هم کاملاً مؤید این موضوع است. با این حال نشان دادن تفاوت‌های فرهنگی و نیز تفاوت در سطح

اجتماعی افراد و گروه‌ها با محوریت پوشش و لباس بیشتر از مسائل قومیتی و یا ناسیونالیستی مد نظر کارگردان بوده و از فیلم بازنمایی می‌شود.

آداب و رسوم: هرچند آداب و رسوم به عنوان یکی از وجوه هویتی در فیلم باشو غریبه‌ای کوچک چندان پررنگ نیست، با این حال نمایاندن برخی آداب و رسوم در بین اقوام در مجموع نشان‌دهنده تفاوت‌های فرهنگی آن‌ها است و به عنوان وجه تمایز آن‌ها با اقوام دیگر محسوب می‌شود. در این خصوص می‌توان به متفاوت بودن و در عین حال متنوع بودن غذاهای اقوام شمالی اشاره کرد که از فیلم قابل دریافت است. به عنوان مثال طعم نان و برنج شمالی‌ها سازگار با مزاج باشو نبوده و به مرور به طعم آن عادت می‌کند. یا به عنوان مثالی دیگر می‌توان به تشت‌زنی باشو در بخشی از فیلم که نایی مریض شده، اشاره کرد که برای بهبودی و درمان او این کار را انجام می‌دهد. این موارد از مقوله‌های مرتبط با آداب و رسوم است که عمدتاً به تفاوت‌های فرهنگی افراد و برخی خصایص متمایز افراد و گروه‌ها مربوط می‌شود. با این حال نباید از این موضوع غافل بود که تفاوت‌های فرهنگی از این جنس بیشتر بازتابی از علل دوری و ناآشنایی اقوام از یکدیگر است. بنابراین آداب و رسوم بیشتر از اینکه نشان‌دهنده عناصر قومیتی یا ملیتی باشد، نشان‌دهنده تفاوت‌ها و تمایزات فرهنگی بین اقوام از یک سو و همگرایی و یا واگرایی آن‌ها از سوی دیگر می‌باشد.

مذهب: در فیلم باشو غریبه کوچک اشارات بسیار اندکی به مذهب و مسائل مربوط به آن شده است. تنها در سکانسی از فیلم که باشو خود را به شالیزار رسانده و نایی‌جان سعی می‌کند از هویت او مطلع شود، چیزی که از گویش او مفهوم است، می‌گوید: «کیستی؟ مسلمانی؟». به غیر از این، عنصر مذهبی دیگری از این فیلم دریافت نمی‌شود. از این حیث می‌توان عنوان کرد که عنصر مذهبی در فیلم باشو غریبه کوچک نه در راستای مسائل قومیتی بلکه نشان‌دهنده هویت فراگیر فیلم در قالب مسلمان بودن و تا حد زیادی تأکید بر جنبه‌های انسانی و اخلاقی است.

اسامی و نام‌ها: در این فیلم از اسامی و نام‌هایی که در جنوب و شمال کشور رایج است، برای بازیگران استفاده شده است. در واقع تأکید از این حیث بیشتر بر تفاوت‌ها در نام‌گذاری افراد و گروه‌های قومی و فرهنگی شمال و جنوب مربوط می‌شود. به عبارتی تعلق افراد و گروه‌های بازنمایی شده در فیلم به فرهنگ و قومیت خود بر اساس اسامی و نام‌ها، به عنوان تأکید اصلی فیلم در این خصوص حائز اهمیت است. باشو در گویش خوزستانی به معنای بچه‌ای است که تقاضای ماندنش را از خداوند دارد. دیگر اسامی اصلی فیلم مانند نایی جان‌جان، گل به سر، ئوشین و قسمت شنبه‌سرایی جزو نام‌های محلی شمال کشور هستند. در مجموع بکارگیری نام‌ها و اسامی به عنوان یکی از وجوه هویتی عمده در فیلم باشو غریبه کوچک، نه با رویکرد ناسیونالیستی بلکه صرفاً بازتابی از تفاوت‌های فرهنگی اقوام از این حیث می‌باشد.

۲-۲-۲-۴. رمزگان فنی

در ابتدای فیلم زمانی که اسامی بازیگران و سایر عوامل فیلم نشان داده می‌شود، یک نوای موسیقی حزن‌انگیز جنوبی و محلی پخش می‌شود که بیشتر شبیه مرثیه‌سرایی است. ناگهان صدای هولناک بمبارانِ پی‌درپی کاملاً فضا را ملتهب نشان می‌دهد و مخاطب را آماده می‌کند برای فیلمی که پر از صحنه‌های جنگی است. دوربین عناصری مانند درخت نخل و خرما، نیزارها، همهمه زنان و مردان با پوشش محلی در میان صدای وحشتناک بمباران و دود و آتش را بصورت تکه تکه و پی‌درپی نشان می‌دهد. با نشان دادن این عناصر مخاطب متوجه می‌شود که منطقه‌ای که زیر بمباران دشمن قرار دارد، متعلق به جنوب کشور است. چندین انفجار بمب و خمپاره بدون موسیقی متن با صدای مهیب نشان داده می‌شود. دوربین با نشان دادن زنی که پوشش کاملاً محلی داشته و در میان آتش دشمن قرار گرفته، ذهن مخاطب را برای اتفاقات بعدی که کاملاً مرتبط با این صحنه است، آماده می‌کند. نقاطی که بمباران شده و ویرانی‌های ناشی از آن به جا مانده و نشان دادن تصاویری از نقاطی که به لحاظ سکونت در سطح پایینی قرار دارند، بیانگر آن است که جنگ در منطقه‌ای محروم اتفاق افتاده است. زمانی که دوربین برای اولین بار باشو را به تصویر می‌کشد، کاملاً از زاویه‌ای نزدیک بوده و او را بسیار مضطرب و نگران نشان می‌دهد. عبور کامیونِ حامل باشو از میان دود و دم ناشی از بمباران و خرابه‌های بجا مانده از آن، نوعی پیش‌آگهی برای مخاطب است که خود را برای مشکلاتی که باشو سر راه خود دارد، آماده کند. جایی که راننده کامیون برای صرف غذا ماشین را نگه داشته، در قاب دوربین و در کنار افرادی که آنجا نشسته‌اند خوشه‌ای خرما و قلیان دیده می‌شود که ناظر بر عناصر سرزمینی و فرهنگی مردم جنوب کشور است. لحظه‌ای که کامیون حامل باشو به منطقه شمالی رسیده و دوربین جنگل‌ها و سبزه‌زارهای آن همراه با صدای پرندگان را نشان می‌دهد، مخاطب تا حدودی گیج شده و مضمون فیلم تا حدودی از دستش در می‌رود. صحنه‌پردازی فیلم در ادامه تقریباً یکنواخت شده و عمدتاً در یک محیط روستایی (محل زندگی نایی جان‌جان) با عناصر کاملاً خاص مربوط به مناطق شمالی کشور جریان پیدا می‌کند. اما در یکی از سکانس‌های آخر فیلم زمانی که باشو از حالت غریبی تا حدودی درآمده و تقریباً طعم یکی‌شدن را حس می‌کند، دوربین باشو را نشان می‌دهد در حالی که به سمتی جایی می‌رود که شبیه مدرسه است و نقشه ایران در تابلوی جلوی آن قرار دارد. ماحصل هویتیِ فیلم در انتهای آن توسط کارگردان چنین به تصویر کشیده می‌شود.

۳-۲-۲-۴. رمزگان ایدئولوژی

فیلم باشو غریبه کوچک به لحاظ موضوعی در دسته فیلم‌های ضد جنگ محسوب می‌شود. اما در واقعیتِ فیلم، جنگ با همه مصائب و مشکلات خود در نهایت یک اثر مثبت بر جای گذاشته و آن اتحاد و پیوند میان اقوام است. هرچند در فیلم باشو غریبه کوچک، نشانه‌هایی از ایدئولوژی ناسیونالیستی مشاهده می‌شود که ماهیت آن بر جنبه‌های پیدا و پنهانِ ساختارهای گوناگون استوار بوده و اقلیت قومی را نشانه می‌گیرد. با این حال گفتمان مسلط بر فیلم با هویتی فراگیر، دارای رویکردهایی همچون انسان‌دوستی و خیرخواهی می‌باشد. در قالب ایدئولوژی ناسیونالیستی، افراد ساکن مناطق شمالی در دسته افرادی قرار دارند که از لحاظ نژاد، فرهنگ، زبان و ارزش‌های مشترک یکسان بوده و افراد دیگری (امثال باشو) که عاری از این مشخصه‌ها باشند را تهدیدی علیه هویت گروهی خود می‌دانند. حیرت و تعجب مرد روستا در فیلم از ظاهر باشو با پوست رنگین، روا داشتن انواع تحقیرها نسبت به او، احساس ترس و نگرانی مردم از باشو که همانند آن‌ها نیست، سرزنش مکرر نایی‌جان بخاطر پناه دادن به باشو و مراقبت از او و همچنین احساس غریبگی و هراس باشو از نزدیک شدن به مردمی که عین خود نیستند، مثال‌های بارزی هستند که کاملاً در قالب این ایدئولوژی معنا پیدا می‌کند. در بخشی از فیلم که همسایه‌ها و اهالی روستا به خانه نایی‌جان می‌آیند، هرکدام نیش و کنایه‌ای برایش بخاطر حمایت و مراقبت از باشو می‌زنند. این عوامل همانطور که گفته شد هرچند رنگ و بوی نژادپرستانه دارند، اما بیشتر به دلایل عدم آگاهی و آشنایی افراد نسبت به فرهنگ و آداب اقوام دیگر مربوط می‌شود که با شرایط حاکم بر دوره روایت فیلم کاملاً طبیعی به نظر می‌رسد. اما همانطور که گفته شد، گفتمان اصلی فیلم بر عناصری مانند خیرخواهی و انسان‌دوستی تأکید می‌کند. در قالب این گفتمان است که نایی در میان سرزنش‌ها و نیش و کنایه‌های مردم، همچنان به مراقبت از باشو می‌پردازد و در مقابل انواع تهدیدها حاضر نیست او را به حال خود رها کند.

اما ایدئولوژی دیگری که به ظاهر نقش کم‌رنگی در این فیلم داشته و به نوعی جنبه پنهانِ ایدئولوژی را تبلور می‌سازد و بالاترین سطح از مقوله هویتی است، ایدئولوژی هویت ملی و ملی‌گرایی است. در نهایت و آنچه به عنوان محصول بکارگیری ایدئولوژی‌های مختلف در این فیلم نمود پیدا می‌کند، پیوند اقوام باهمدیگر بر اساس یک عنصر مشترک (زبان فارسی) و در نتیجه شکل‌گیری هویت ملی است. در واقع آن‌چیزی که باعث یکی‌شدن یا به عبارتی همگرایی و وحدت ملی به مخاطب القا می‌شود، فرهنگ ایرانی با محوریت زبان فارسی است. این عامل بیشتر از آنکه جنبه ناسیونالیستی داشته باشد، عامل عمده تقویت همگرایی اقوام محسوب می‌شود.

۴-۴. دیده‌بان

موضوع: جنگی- دفاع مقدس

نویسنده و کارگردان: ابراهیم حاتمی‌کیا

بازیگران: مهرداد سلیمانی، علیرضا حیدری، غلامرضا علی‌اکبری، اصغر پورهاجریان، اسماعیل سلطانیان، سعید جوانشیر، حمیدرضا سلطانیان، حسین کیانی، حمیدرضا چارکچیان، عبدالرسول سلطانیان و ... .

موسیقی: سید محمد میرزمانی

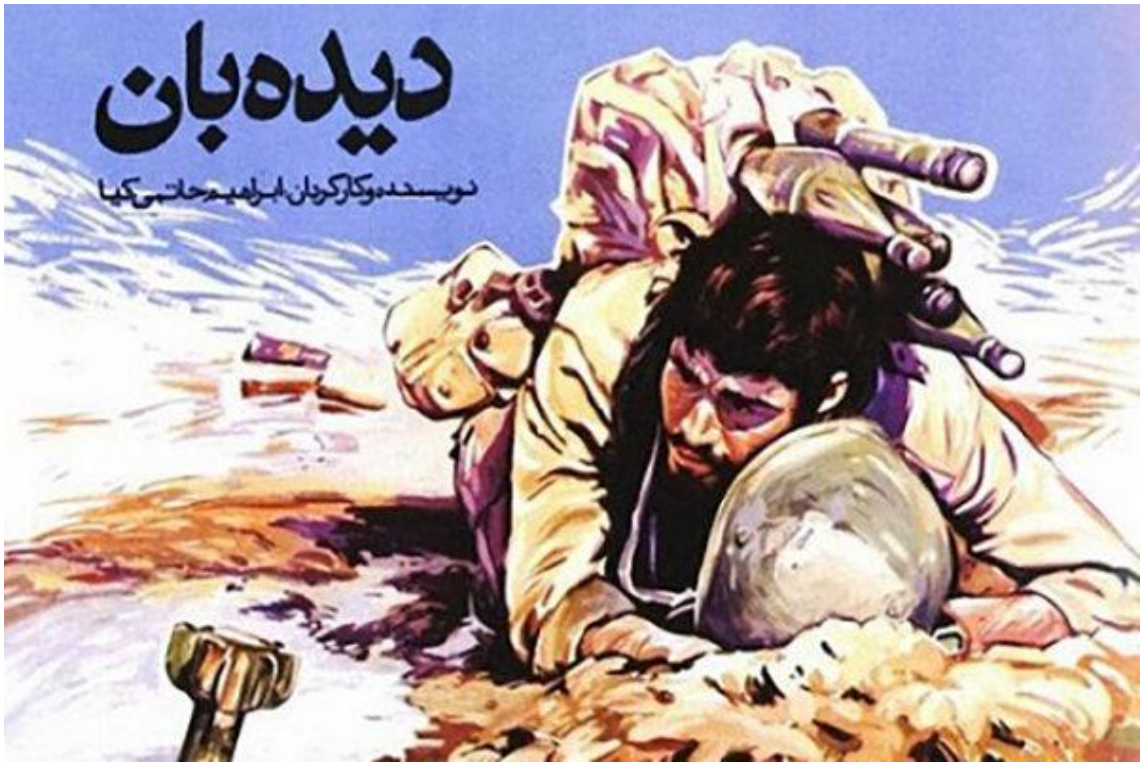
فیلم‌بردار: محسن ذوالانوار

تدوین‌گر: محسن مخملباف

سال تولید: ۱۳۶۷

سال انتشار: ۱۳۶۸

زمان فیلم: ۷۵ دقیقه



۱-۴-۴. خلاصه داستان فیلم

دیده‌بان فیلمی به کارگردانی و نویسندگی ابراهیم حاتمی‌کیا محصول سال ۱۳۶۷ است. این فیلم در تاریخ ۳۱ خرداد ۱۳۶۸ در سینماهای ایران اکران شده است. این فیلم قصه ساده‌ای دارد که از یک رخداد واقعی در جبهه گرفته شده است. ارتباط خط کمین با نیروهای خودی، توسط دشمن قطع شده و احتمال سقوط منطقه بسیار زیاد است. مقابله و مقاومت نیروها در مقابل دشمن نیازمند حضور دیده‌بان جهت هدایت آتش سنگین است. عارفی (با نقش مهرداد سلیمانی) برای پیوستن به خط کمین و دیده‌بانی باید از مسیری عبور کند که زیر آتش شدید دشمن عراقی قرار دارد. عارفی قصد عزیمت به خط مقدم را دارد. چون تنها می‌خواهد این کار را انجام دهد، نمی‌تواند تسلیحات و مهمات زیادی با خود حمل کند. او زیر بمباران شدید دشمن که هر لحظه شدیدتر می‌شود، سوار بر موتور به سمت آنجا حرکت می‌کند. در میان راه با تانکی مواجه می‌شود که مربوط به نیروهای خودی بوده و چند نفر زخمی در آن حضور دارند. اشاره می‌کنند که در خط مقدم رزمندان شدیداً نیاز به حضور یک دیده‌بان دارند تا از خطر سقوط رهایی یابند. عارفی وقتی متوجه موضوع می‌شود، سریع راه افتاده تا به منطقه مورد نظر برسد. اما هنگامی که از تانک بیرون می‌آید مشاهده می‌کند که موتورش مورد اصابت بمب و خمپاره‌های دشمن قرار گرفته و در آتش می‌سوزد. با این حال مکثی کرده و پیاده در راهی قدم می‌گذارد که پر از خطر است. بمباران دشمن هر لحظه شدیدتر می‌شود؛ اما او به راه خود ادامه می‌دهد. با مشاهده چندین خمپاره عمل نکرده، تحول درونی در او ایجاد شده و بر ترس خود غلبه می‌کند. راه رفتنش سریع شده و کاملاً مصمم و مطمئن است. در نهایت عارفی به نزد حاج حمید و یاران دیگرش در خط مقدم می‌رسد. دیده‌بان با مشورت حاج حمید به این نتیجه می‌رسد که خمپاره‌های دشمن از جبهه مستقیم و روبرویشان نیست، بلکه از کمین سمت چپشان است. بنابراین از حاج حمید درخواست می‌کند که به انتهای خاکریز رفته و از آنجا با رصد دشمن، بمباران نیروهای خودی را هدایت کند. حاج حمید قبول کرده و در نتیجه عارفی با یک نفر نیروی کمکی به سمت خاکریز حرکت می‌کند. او از طریق نیروی کمکی متوجه می‌شود که عراقی‌ها از هر سمتی به سوی آن‌ها در حرکت هستند. بنابراین تحت محاصره شدید عراقی‌ها قرار می‌گیرد، آن‌ها هر لحظه نزدیکتر شده و آتش‌شان بیشتر می‌شود. بعد از چند مورد درگیری، عارفی به شهادت می‌رسد. او که در تنگ‌ترین شرایط محاصره قرار داشته و عراقی‌ها را در چندقدمی خود می‌بیند، با بی‌سیم موقعیتش را مخابره کرده و درخواست آتش می‌کند. در نهایت موقعیت او که در جمع عراقی‌ها قرار دارد، بمباران می‌شود. با شهادت خود، نیروهای عراقی زیادی را از بین می‌برد و هم منطقه را از سقوط نجات می‌دهد.

۲-۴-۴. تحلیل نشانه‌شناختی

نشانگان هویتی در این فیلم عمدتاً به عنوان مشخصه هویت ملی بازنمایی می‌شود. نشانگانی که یکسان و یکنواخت از فیلم دریافت می‌شود که محدود به یک مقوله بوده و آن هم شخصیت عارفی است. عشق به وطن و خاک یکی از مقوله‌هایی است که بسیاری از مفاهیمی همچون مسئولیت‌پذیری، تعهد، تکلف و ... را در خود داشته و بخشی از شخصیت عارفی است. این ویژگی‌ها تماماً در عارفی وجود داشته و شخصیت آن را به نشانه‌ای برجسته از منظر حس تعلق به وطن و خاک تبدیل می‌کند. زمانی که عارفی مطلع می‌شود که در خط مقدم شدیداً به دیده‌بان احتیاج دارند، علیرغم ترس و اضطراب خود، همچنان ویژگی‌هایی همچون تعهد و مسئولیت‌پذیری باعث می‌شود که به راه خود ادامه داده و به مقصد برسد. یا در جایی که گرفتار و محاصره می‌شود، باز همان ویژگی‌های شخصیتی باعث می‌شود که شهادت را انتخاب کرده و با قتل عام تعداد زیادی از نیروهای عراقی، مسئولیت و تعهدی را که حس می‌کرد بر عهده او گذاشته شده است به سرانجام می‌رساند.

۱-۲-۴-۴. رمزگان اجتماعی

فیلم دیده‌بان در سطح رمزگان اجتماعی بر اساس مؤلفه‌هایی همچون ویژگی‌های شخصیتی، فرهنگ، مذهب، زبان، پوشش و لباس، سرزمین و ویژگی‌های قومی در ابعاد هویت قومی و ملی تحلیل می‌شود.

ویژگی‌های شخصیتی: ویژگی‌های شخصیتی بازیگران فیلم دیده‌بان بالاخص شخصیت عارفی بیش از اینکه بر رویکرد ناسیونالیستی تأکید کند، بر هویت فراگیر فرهنگ اسلام و دفاع مقدس استوار است. عارفی از نظر شخصیتی انسانی ساده اما جسور، مثبت‌بین و امیدوار است. اما آن ویژگی‌های شخصیتی که موجب پیروزی حق علیه باطل می‌شود، ویژگی‌هایی همچون گمنامی، عدم تظاهر و ریاکاری، جهاد، فداکاری، ایثار و شهادت‌طلبی است که نزد عارفی و یارانش بسیار برجسته است. یاران و همرزمان عارفی نیز مثل خود او، همگی انسان‌های عادی هستند. شخصیت های دیگر همچون رسول، حاج حمید، رضا و ... نیز انسان‌های ساده‌ای بوده و در تمامی صحنه‌های جنگی با همه ضعف‌ها، ترس‌ها، رنج‌ها و جسارت‌شان، یک انسان ساده و در عین‌حال ایثارگر هستند. در مجموع باید عنوان کرد که ویژگی‌های شخصیتی عارفی و همرزمان بیشتر از آنکه جنبه‌های ملی‌گرایی و ناسیونالیستی را مورد تأکید قرار دهند، بر فرهنگ اسلامی و ارزش‌های دفاع مقدس پایبند هستند که فراتر از جنبه‌های قومیتی و یا ناسیونالیستی است.

آداب و رسوم فرهنگی: مهمترین نشانه‌های فرهنگی که از فیلم دیده‌بان می‌توان دریافت نمود، موضوعاتی مربوط به شهادت، شجاعت، فداکاری، مقاومت، ایثار، وطن‌دوستی، عشق به ائمه اطهار و امام

خمینی (ره) به عنوان بنیانگذار نظام جمهوری اسلامی ایران و مضامینی از این دست است. مضامینی که در ارتباط معناداری با یکدیگر قرار داشته و بنیان فیلم نیز بر پایه همین عناصر است. عناصری که نه با رویکرد ناسیونالیستی بلکه فراتر از چنین نگاهی در قالب هویت اسلامی و فرهنگ دفاع مقدس و انقلاب بازنمایی می‌شود. یکی از نشانه‌های فیلم در این خصوص زمانی است که عارفی از خط پشت جبهه قصد عزیمت به جلو را دارد و در بین راه نفربر خودی‌ها را مشاهده می‌کند که چند نیروی ایرانی در آن مجروح و گرفتار شده‌اند. با یکی از آن‌ها که به شدت مجروح است و به سختی می‌تواند صحبت کند، گفتگویی انجام داده و حالش را می‌پرسد. فرد مجروح در جواب می‌گوید «خوبم. بهتر از این نمی‌شه». چنین دیالوگ‌هایی در سرتاسر فیلم به کرات بکار می‌روند که براحتی می‌توان فهمید که عشق به وطن در قالب فرهنگ اسلامی و ارزش‌ای دفاع مقدس چقدر می‌تواند در غلبه بر ترس تأثیرگذار باشد. نقطه اوج دریافت چنین نشانه‌هایی زمانی است که عارفی خود را در تجمع عراقی‌ها تنها می‌یابد. اما از آنجا که فرهنگ ایثار و فداکاری در او کاملاً نهادینه شده، موقعیت خود را که با عراقی‌ها دوره شده است مخابره کرده و درخواست آتش می‌کند. خمپاره‌ها یکی پس از دیگری فرود آمده و همه نیروهای عراقی را از پای در می‌آورد. در نتیجه عارفی با شجاعت، ایثار و فداکاری شهادت را این شکلی برای خود انتخاب کرده و با این کار از قتل‌عام نیروهای خودی توسط عراقی‌ها جلوگیری می‌کند.

زبان: فیلم دیده‌بان به زبان معیار فارسی است. دیالوگ تمامی بازیگران به زبان فارسی است. از این حیث می‌توان گفت که جنبه ناسیونالیستی یا ملیتی از بکارگیری زبان مد نظر نیست، بلکه زبان فارسی به عنوان یک زبان متداول و رایج در برقراری ارتباط بین شخصیت‌های فیلم بکار می‌رود و نشان از تعلق افراد و گروه‌های مختلف به یک زبان واحد و ملی است. چند قسمت محدود از فیلم نیز زبان عربی با به کارگری آیات و احادیث بکار گرفته شده است که نشان از هویتی فراگیر اسلامی و دینی (زبان عربی) است. به عنوان مثال می‌توان به قسمتی از فیلم که حاجی با عارفی در سنگر سفره غذا هستند، حاجی یک دسته گل کوچکی که در طاقچه قرار دارد را سر سفره غذا گذاشته و می‌گوید: «إِنَّا فَتَحْنَا لَکَ فَتْحًا مُبِینًا». یا در همان سکانس که حاجی از عارفی درخواست می‌کند که هدایتگر آتش آن‌ها باشد. عارفی در پاسخ چنین می‌گوید: «برادر حمید به ما می‌گن هدایتگر آتیش. ما غلط می‌کنیم تو کار خدا فضولی کنیم. اصل هدایت دست اونه (وَمَا رَمَيْتَ إِذْ رَمَيْتَ)».

مذهب: اینکه تمام نشانه‌های مربوط به مذهب در فیلم دیده‌بان مربوط به تشیع است. البته تاکید بر تشیع نه در برابر مذاهب یا ادیان دیگر، بلکه تاکید بر فرهنگ اسلامی و دینی است. نماز خواندن، توسل به ائمه و امثال آن از جمله نشانه‌های عمده مذهبی است که جنبه‌ای فراتر از مذهب اقوام را به نمایش می‌گذارد. به عبارتی می‌توان گفت که تمام نمادها و نشانه‌های مذهبی دریافت شده از فیلم دیده‌بان بر

عناصری همچون ایثار، از جان گذشتگی، فداکاری، شهادت در راه وطن و اسلام و عناصری از این قبیل استوار است.

لباس و پوشش: لباس و پوشش در فیلم دیده‌بان به عنوان یک عنصر هویتی از برجستگی زیادی برخوردار نیست. با این حال وجود برخی نشانگان محدود در این فیلم نیز با رویکرد فراگیر هویت و فرهنگ اسلامی بازنمایی می‌شود و جنبه‌های قومیتی یا ملی‌گرایی در آن جایگاهی ندارد. از آنجا که فیلم به طور کامل در جبهه جنگ جریان دارد، بنابراین تمامی عوامل فیلم لباس نظامی بر تن دارند. نیروهای ایرانی در فیلم از لباس نظامی سپاه پاسداران انقلاب اسلامی استفاده می‌کنند که لباس ساده و بدون طرح است. اکثر نیروهای ایرانی چفیه بر گردن خود دارند. قمقمه و کوله‌پشتی نیز جزو وسایلی است که نیروها همراه خود دارند. نمادهایی که بیشتر با زمینه نظامی فیلم سازگاری دارد و بر ارزش‌های دفاع مقدس تأکید دارند.

سرزمین: سرزمین به عنوان یکی از وجوه هویتی از برجستگی زیادی برخوردار است. تأکید بر سرزمین در این فیلم بیشتر به عنوان یک عنصر هویتی با ویژگی‌های فرهنگ اسلامی و دفاع مقدس بازنمایی می‌شود. سرزمین عنصری است که موجب تمایز گروه‌ها و افراد مختلفِ حق از باطل می‌شود. با تکیه بر عنصر سرزمین و عشق به آن است که مفاهیمی مانند ایثار، از جان گذشتگی، دفاع از آب و خاک تا پای جان، شهادت‌طلبی و ... مفاهیمی کاملاً واقع‌گرایانه به خود گرفته و چنین نمود پیدا می‌کند. فیلم بیش از اینکه بر عنصر خاک تاکید کند بر عنصر اسلامیت و مسلمانی تاکید دارد.

اسامی و نام‌ها: کارگردان در فیلم دیده‌بان از اسامی و نام‌های معمول ایرانی اسلامی همچون عارفی، حسن، حاج حمید و امثال آن استفاده کرده است. عنصر اسامی و نام‌ها در این فیلم با فرهنگ زمانه و زمینه اجتماعی آن زمان همخوانی دارد. بنابراین بکارگیری اسامی و نام‌ها به عنوان مشخصه‌های قومیتی از فیلم بازنمایی نمی‌شود بلکه به رویکرد غالب فیلم یعنی فرهنگ اسلامی و دفاع مقدس مربوط می‌شود و البته با زمینه اجتماعی و ایدئولوژیک آن دوره نیز مطابقت دارد.

۲-۲-۴-۴. رمزگان فنی

با شروع فیلم، دیده‌بان با دوربین جنگیش ظاهر می‌شود. دوربین دیده‌بان با دوربین فیلم همسو شده و تانک دشمن از آن داخل دیده می‌شود. این صحنه همزمان با صدای ترسناک شلیک گلوله، بمب و خمپاره می‌باشد که بدون موسیقی متن فیلم جریان می‌یابد. مخاطب خود را مهیای یک فیلم جنگی می‌کند. ناگهان فیلم با یک موسیقی حماسی همراه می‌شود. نشان دادن خاک‌ریزها و پشته‌ها یک نوع بازنمایی از مناطق جنگی است. صدای انفجار ناشی از بمب و خمپاره بصورتی یکنواخت در سراسر فیلم

جریان دارد. نشانه‌هایی از رمزگان فنی فیلم دیده‌بان در جریان عزیمت عارفی از منطقه‌ای به منطقه دیگر در جبهه جنگ مشاهده می‌شود. زمانی که عارفی مشاهده می‌کند که موتورش مورد اصابت موشک قرار گرفته، متن فیلم با نوای حزن‌انگیزی همراه می‌شود که مخاطب با این ریتم و صحنه‌پردازی، آماده سختی‌ها و مشکلاتی می‌شود که جلوی راه دیده‌بان خواهد بود. دوربین ترس و اضطراب در چهره عارفی از زمان شروع حرکت بویژه زمانی که موتورش را در بین راه از دست می‌دهد و با پای پیاده و تنها عازم منطقه جدید می‌شود، همواره به تصویر می‌کشد. ترس و اضطراب ناشی از بمباران و خمپاره‌ها در جایی به اوج خود می‌رسد که عارفی به زمین افتاده و خمپاره ای در کنارش می‌افتد و عمل نمی‌کند. در لحظه‌ای که عارفی بلند شده و می‌خواهد به راه خود ادامه دهد نگاه معنی‌داری به خمپاره عمل‌نکرده می‌کند. این قاب از تصویر دقیقاً از زاویه‌ای نشان داده می‌شود که خمپاره عمل نکرده در آنجا قرار دارد. از این لحظه است که تحولی روحی در عارفی اتفاق افتاده و بادی که مانع پیشروی او بود، تبدیل به فرصتی برای سوق دادن او به سمت جلو می‌شود. از این لحظه به بعد صدای خمپاره‌ها برای عارفی تبدیل به مارش نظامی جمعیتی بزرگ می‌شود و او خود را جمعیتی از یاران و همرزمانش می‌بیند. گویی یک قدرت و نیرویی او را به سمت جلو هدایت می‌کند. طوری که بسیار مصمم راه رفته و به مرور این راه رفتن تبدیل به دویدن و سرانجام پرواز که با لبخندی فاتحانه همراه می‌شود. تا اینکه باز نوبت به صحنه‌ای می‌رسد که عارفی قصد عزیمت به انتهای خاکریز جهت هدایت آتش نیروهای خودی می‌کند. پخش موسیقی حزن‌انگیز و ملایم با انعکاس صدای پوتین‌ها موقع قدم زدن آهسته عارفی و همچنین شنیده شدن صدای دعای توسل از سنگر مجروحانِ سر راه، به مخاطب چنین القا می‌کند که تلاش عارفی در نهایت منجر به یک فتح بزرگ و ملی خواهد شد. نقطه اوج این صحنه‌پردازی و فتح بزرگ زمانی رخ می‌دهد که عارفی موقعیت خود را که در محاصره و تجمع عراقی‌ها قرار دارد از طریق بی‌سیم مخابره کرده و درخواست آتش می‌کند. بعد از آن است که عارفی دست‌های خود را در جمع عراقی‌ها بالا برده و موضع برترش نسبت به دشمن و خورشیدی که از پشت سرش می‌تابد و لبخند مظفرش را دوربین به تصویر می‌کشد. انعکاس صدای امواج دریا هنگامی که پیکر آرام او به تصویر کشیده می‌شود چنین می‌نمایاند که عارفی به خوابی خوش فرو رفته و خواب دریا را می‌بینند.

۳-۲-۴-۴. رمزگان ایدئولوژی

فیلم دیده‌بان از یک رخداد واقعی در جبهه گرفته شده است. بنابراین در مفهوم عام گفتمان رئالیستی و واقع‌گرایی با اتکا به ویژگی مستندگونه بر آن مسلط است. اما گفتمانی که در قالب آن نشانگان اجتماعی و فنی این فیلم معنا و مفهوم خود را باز می‌نماید و از طرفی زمینه ساخت هویت ملی را فراهم می‌کند، فرهنگ ایثار و شهادت تحت لوای گفتمان انقلاب اسلامی است. فرهنگی که با تأسی از فرهنگ

عاشورا به مقابله با دشمنان خارجی و ستمگران و مستکبران می‌پردازد. هویت ملی در گفتمان انقلاب اسلامی همان غیریت‌سازی با دشمنان اسلام در قالب مبارزه با مستکبران و ستمگران است. دقیقاً همان عنصری که کاملاً بر این فیلم سیطره دارد. نمایش پرچمی که روی آن آیات قرآنی همچون «انا فتحنا لک فتحاً مبینا» نوشته شده، نشانه‌ای از همین عنصر است که در برخی سکانس‌های فیلم قابل مشاهده است. بازگشت به اسلام و بازیابی هویت دینی در قالب گفتمان انقلاب اسلامی با نشانه‌هایی در این فیلم نمایش داده می‌شود که از این منظر ساخت هویت ملی نیز فراهم می‌شود. زمانی که حاج حمید می‌خواهد عارفی را از وضعیت و شرایط بحرانی آگاه سازد، چنین می‌گوید: «حالا وقت راه انداختن سپاه ابرهه‌شونه. خیلی هم مطمئن میان میدون. برادر عارفی، اینجا جای تمجید نیست. اون ابرهه ابابیل می‌خواد. می‌خوام جرأت کنم و بهت بگم ابابیلش با تو». عارفی نیز در پاسخ به او چنین می‌گوید: «برادر حمید به ما می‌گن هدایت‌گر آتیش. ما غلط می‌کنیم تو کار خدا فضولی کنیم. اصل هدایت دست اونه (و ما رمیت اذ رمیت)». دیالوگ‌های فوق در فیلم دیده‌بان کاملاً غلبه رویکرد گفتمان انقلاب اسلامی در ارتباط با هویت دینی (ملی) را نشان می‌دهد. یا زمانی که عارفی قصد عزیمت به انتهای خاکریز را دارد، بین راه از سنگر مجروحان صدای دعای توسل به گوش می‌رسد. در اینجا نیز با رویکرد دفاع از سنت‌های دینی در قالب گفتمان انقلاب اسلامی برای رهایی از مستکبران و ستمگران (عراقی‌ها) مواجه هستیم. این دفاع در قالب مبارزه (جهاد) مطرح است که این مقوله از تمامیت فیلم قابل استنباط است. از وجوه اصلی جهاد در قالب گفتمان انقلاب اسلامی، فرهنگ ایثار و شهادت است که زمینه اصلی این فیلم بر این مفاهیم استوار است. جایی که عارفی تحت محاصره بسیار نزدیک و شدید عراقی‌ها (مستکبران) قرار گرفته و بنابراین با توسل به ویژگی ایثار و شهادت، موقعیت خود را مخابره کرده و در نتیجه مرگ داوطلبانه‌ای را انتخاب می‌کند که با شهادت او تعداد زیادی از عراقی‌ها نیز کشته شده و منطقه نیز از سقوط نجات می‌یابد. این نقطه از فیلم که در واقع سکانس اصلی کارگردان نیز است دو مفهوم ایثار و شهادت را به خوبی نشان می‌دهد که کاملاً با رویکرد گفتمان انقلاب اسلامی همخوانی دارد.

۵-۴. هور در آتش

موضوع: دفاع مقدس

نویسنده و کارگردان: عزیزالله حمیدنژاد

بازیگران: مهدی فقیه، مهدی قلی پور، محمدرضا مهدوی، علیرضا یزدان خواه، محمد گوهری، حسین یاری، اسماعیل امیدی، حسن خانی و ...

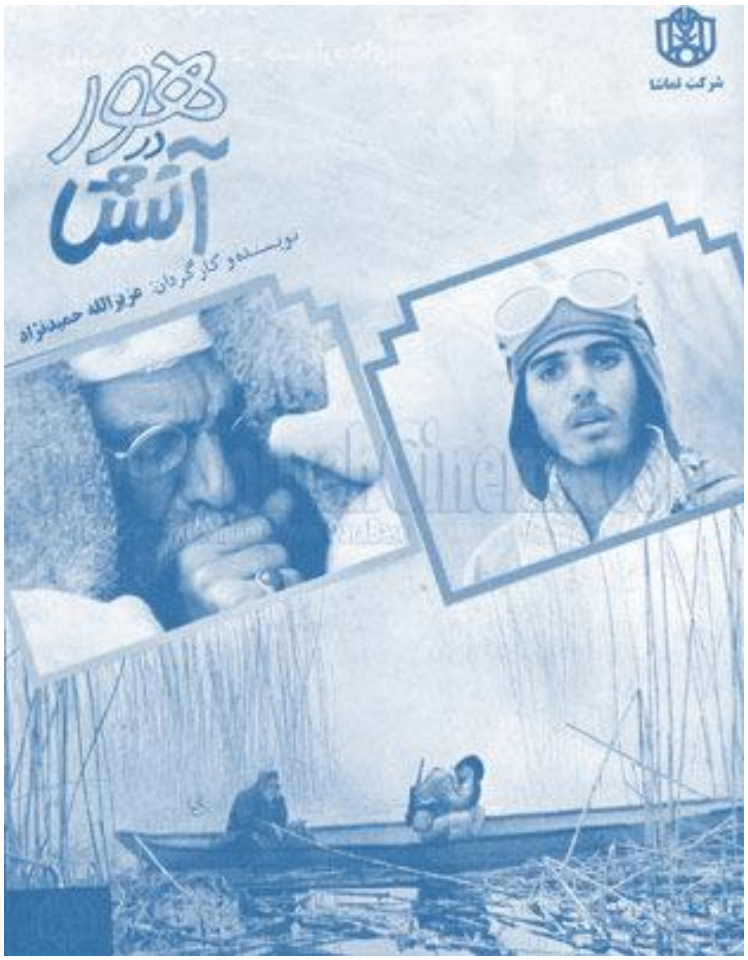
فیلم‌بردار: محسن ذوالانوار

تدوین‌گر: سیف اله داد

تاریخ تولید: ۱۳۷۰

تاریخ انتشار: ۱۳۷۰

مدت زمان: ۹۷ دقیقه



۱-۵-۴. خلاصه داستان

بابا عقیل (با نقش مهدی فقیه) و پسرش رحمت (با نقش مهدی قلی‌پور) راهی جبهه شده‌اند. رحمت به خط مقدم منتقل شده و بابا عقیل به علت کهولت سن پشت جبهه مانده تا در انبار نان خدمت کند. بابا عقیل موقع مراجعت برای رحمت پیغام می‌فرستد تا او را ملاقات کند، اما با شروع حمله دشمن رحمت فرصت نمی‌یابد که به پشت جبهه حرکت کند. یکی از رزمنده‌ها به بابا عقیل می‌گوید که در این شرایط ناخدا مولایی است که فقط می‌تواند به او کمک کند. بنابراین تصمیم می‌گیرد که صبح روز بعد به دم اسکله رفته و ناخدا مولایی را پیدا کند. از ناخدا مولایی درخواست می‌کند که او را به خط مقدم برده تا پسرش را ببیند. ناخدا مولایی او را از خطرات مطلع کرده و سعی می‌کند منصرف کند. اما پافشاری باباعقیل در نهایت باعث می‌شود که با آن جوان بسیجی همراه شده و با قایق موتوری به سمت خط مقدم حرکت کنند. اتفاقات مختلفی هر بار روی داده و باعث می‌شود که پدر و پسر نتوانند همدیگر را ببینند. در جریان یکی از بمباران‌های دشمن باباعقیل از ناحیه سر مجروح می‌شود. فرمانده گروهان به او توصیه می‌کند که با ناخدا مولایی به عقب برگشته و جهت مداوا به بیمارستان بروند. او اطمینان می‌دهد که پسرش برگشته و در بیمارستان همدیگر را ملاقات می‌کنند. بابا عقیل به همراه ناخدا مولایی به سمت عقب حرکت می‌کنند اما در بین راه قایق موتوری آن‌ها با مشکل مواجه شده و روشن نمی‌شود و به ناچار با یک بلم معمولی حرکت می‌کنند. اما بدلیل مه‌آلود بودن هوا و نیز وجود مسیرهای فرعی زیاد در آب، مسیر را گم می‌کنند. چندین بار مسیرهای مختلف را در حالی که خیلی خسته هستند و باباعقیل هم حال خوشی ندارد، امتحان می‌کنند. ناخدا مولایی شروع به داد و فریاد می‌کند تا کمکی به آن‌ها برسد. بلم آنها وارد آبراهی می‌شود که در دو سویش نیروهای خودی و دشمن قرار گرفته‌اند. آقا مجتبی و یارانش که پی‌گیر وضعیت آن‌ها هستند، مطلع می‌شوند که آن‌ها سمت موتوری گم شده‌اند. بنابراین دو گروه را آماده می‌کنند تا جستجو را برای یافتن آن‌ها شروع کنند. عملیات جستجو در وضعیت خطرناک و جایی که دشمن کمین کرده، شروع می‌شود. در جریان درگیری با دشمن ناخدا مولایی زخمی می‌شود و باباعقیل امیدش را تقریباً از دست می‌دهد. چون عراقی‌ها کاملاً در نزدیک آن‌ها هستند. بابا عقیل در اوج ناامیدی پارو زده و حرکت می‌کند. در این حین بصورت اتفاقی نزدیکِ قایقی که رحمت و یارانش در آن هستند، می‌رسد. رحمت باباعقیل را می‌بیند که روی قایق ایستاده است اما چون مه همه جا را فراگرفته، فکر می‌کند از نیروهای عراقی است. بنابراین او را مورد هدف قرار می‌دهد اما زمانی که متوجه می‌شود که پدرش است بهت زده و دستپاچه به سمت قایق او حرکت می‌کند. بدین ترتیب است که پیرمرد و پسرش به هم رسیده و همراه با ناخدا مولایی که مجروح است، به سمت عقب حرکت می‌کنند.

۲-۵-۴. تحلیل نشانه‌شناختی

نشانه‌های متعددی در فیلم هور در آتش از جنبه هویتی وجود دارد. بکارگیری لهجه جنوبی در برقراری ارتباط بین شخصیت‌های فیلم یکی از این نشانه‌ها است. غالب بودن لهجه جنوبی در فیلم بازتابی از شرایط و موقعیت جغرافیایی مکانی دارد که کانون جنگ است. اما عمده نشانگانی که از جنبه هویتی در این فیلم بسیار پراهمیت جلوه می‌کند، در قالب مضامینی همچون جهاد و دفاع از وطن بازنمایی می‌شود. در همین راستا است که باباعقیل علیرغم کهولت سن به عشق دفاع از وطن و جهاد در این راه با به جان خریدن انواع خطرات خود را به جبهه رسانده است. همچنین رزمندگان کم سن و سالی که عشق به وطن و جهاد در راه آن به نوعی در آن‌ها نهادینه شده و باعث شده است که علیرغم سن پایین خود از علایق دوره نوجوانی یا جوانی دست کشیده و داوطلبانه راهی جبهه شوند. از دیگر عناصر و نشانه‌های هویتی می‌توان به حضور ادبیات فارسی با محوریت دیوان مولانا و حافظ اشاره کرد.

۱-۲-۵-۴. رمزگان اجتماعی

فیلم هور در آتش در سطح رمزگان اجتماعی از طریق مؤلفه‌هایی همچون ویژگی‌های شخصیتی، زبان، لباس و پوشش، سرزمین، مذهب و اسامی و نام‌ها به شرح زیر است.

ویژگی‌های شخصیتی: در این خصوص می‌توان به ویژگی‌هایی همچون جهاد داوطلبانه، فداکاری و ایثار، تواضع و فروتنی، احترام به بزرگتر و امثال آن اشاره کرد که هر یک از رزمنده‌ها کم و بیش دارای چنین صفاتی هستند. این ویژگی‌های شخصیتی، هویتی فراتر از مسائل ناسیونالیستی و یا قومیتی را نشان داده و بر هویت فرهنگ اسلامی و دفاع مقدس تأکید دارند. حضور رزمندگان با سن و سال پایین در این فیلم نشانی از نقش برجسته و پررنگ فرهنگ جهاد در راه خدا و اسلام و وطن در بین عموم جامعه در زمان جنگ است. در قالب هویت فراگیر فرهنگ اسلامی و انقلاب و دفاع مقدس مضامینی همچون جهاد آنقدر در جامعه اوایل انقلاب در مردم نهادینه شده است که حتی حضور جوانان با سن و سال بسیار کم به صورت داوطلبانه در جبهه نبرد بسیار زیاد است. تواضع و فروتنی از دیگر ویژگی‌های شخصیتی در بین رزمندگان حتی در بالاترین رده‌های آن است که از فیلم قابل دریافت است. به عنوان مثال زمانی بابا عقیل به تذکر فرمانده توجه نکرده و از سنگر بیرون می‌آید و مجروح می‌شود، فرمانده به همراه یارانش او را به سنگر برده و مورد مداوا قرار می‌دهند و زمانی که باباعقیل ابراز شرمندگی می‌کند، فرمانده در حالی که سرش پایین است، در نهایت خضوع و فروتنی با او برخورد می‌کند. مضامینی از این قبیل به کرات در فیلم هور در آتش بازنمایی می‌شود که بیشتر در قالب هویت فراگیر فرهنگ اسلام، انقلاب و دفاع مقدس نمود پیدا می‌کند.

زبان و ادبیات: فرهنگ و ادبیات فارسی و اهمیت آن در واقعیت‌ها و امور زندگی مقوله دیگری از عناصر فرهنگی است که بارها نشانه‌هایی از فیلم در این خصوص دریافت می‌شود. این موضوع بیشتر به دیوان حافظ اشاره دارد که توسط باباعقیل با روحیه‌ای لطیف و مهربان مورد توجه قرار گرفته و سندیت آن نیز بارها در اتفاقات مختلف فیلم مورد تأیید قرار می‌گیرد. به عنوان مثال اشاره به اسیر شدن رسول دوست قاسم توسط باباعقیل با استناد به دیوان حافظ از این قبیل مسائل است. چنین مضامینی به کرات در فیلم هور در آتش نشان داده می‌شود. در واقع کارگردان سعی کرده است تا خشونت موجود در جبهه و جنگ را از طریق ادبیات فارسی و شعر تلطیف نماید. فیلم هور در آتش در مجموع به زبان معیار فارسی است. تمام عناصر فیلم معمولاً به زبان فارسی گفتگو می‌کنند. تنها چند نفر از آن‌ها مانند باباعقیل و مولایی با لهجه جنوبی صحبت می‌کنند. از زبان قومیت‌های دیگر در این فیلم خبری نیست. کارگردان در این خصوص صرفاً به یک صحنه‌ای بسنده کرده و از زبان ترکی در یک دیالوگی کوتاه استفاده می‌کند که نقشی در جریان یا روند فیلم ندارد.

لباس و پوشش: لباس و پوشش از دیگر وجوه هویتی محسوب می‌شود که برجستگی و اهمیت چندانی در این فیلم ندارد. چرا که رزمندگان ایرانی عموماً لباس فرم نظامی بر تن دارند که فرهنگ اسلامی، انقلاب و دفاع مقدس را نشان می‌دهد که بصورت هویتی فراگیر در قالب وحدت و یکپارچگی بین افراد از فیلم بازنمایی می‌شود. به عنوان مثال تیپ و شکل ظاهری رزمندگان ایرانی در این فیلم ساده و معمولی است. شخصیت‌های فیلم شجاع و در عین حال با دل‌های صاف و زلال هستند که در شرایط سخت نیز مزاح می‌کنند. ارتباط بین‌شان بسیار گرم و صمیمی بوده و کوچک‌ترین نفاق بین آن‌ها دیده نمی‌شود. اما عراقی‌ها که به عنوان منافق در فیلم بازنمایی می‌شوند، قیافه‌های ترسناک دارند. معمولاً سبیل و ابروهای پرپشتی داشته و هیکل درشتی دارند. با این حال خیلی در امور جنگی، زرنگ و هوشیار نیستند. تیپ و ظاهر روحانی و عرفانی باباعقیل و اهمیت دادن او به دیوان حافظ به صورت فرهنگ ایرانی و اسلامی بازنمایی می‌شود. ریش‌های سفید و مرتب او، انگشتر عقیق بر دست و تسبیح در دست از ویژگی‌های ظاهری این فرد است که گواهی بر آنچه گفته شد، می‌باشد.

سرزمین: عنصر سرزمین از دیگر مقوله‌های فیلم هور در آتش است که به عنوان یکی از وجوه هویتی بازنمایی می‌شود. این عنصر با محوریت جنگ در نواحی جنوبی کشور و عمدتاً در بین آب‌های رود کارون نمود بیشتری پیدا می‌کند. کارون به عنوان یک عنصر هویتی در فیلم بازنمایی می‌شود که به رودخانه‌ای پررمز و رازی می‌ماند که اشرافیت کامل بر آن بسیار سخت است و به عنوان محلی بازنمایی می‌شود که ارزش و اهمیت زیادی برای ایرانی‌ها دارد.

مذهب: عنصر مذهب از دیگر وجوه هویتی است که در فیلم هور در آتش جلوه می‌کند. ندای الله‌اکبر، ارتباط با خدا در قالب دعا و نماز، وجوه مذهبی دیوان حافظ با آیات قرآنی حاضر در آن، توسل به ائمه و ... از جمله نشانه‌های عمده مذهبی است که جنبه‌ای فراتر از مذهب اقوام را به نمایش می‌گذارد. این نمادها و نشانه‌ها در قالب هویت فراگیر فرهنگ اسلام و دفاع مقدس بازنمایی می‌شود و جنبه‌های قومیتی در آن مطرح نیست. از طرفی و با عنایت به رویکرد چنین فیلم‌هایی می‌توان عنوان کرد که نمادها و نشانه‌های مذهبی دریافت شده از فیلم هور در آتش بر عناصری همچون جهاد، ایثار، از جان گذشتگی، فداکاری، شهادت در راه وطن و اسلام و عناصری از این قبیل استوار است.

اسامی و نام‌ها: کارگردان از اسامی معمول ایرانی در این فیلم برای بازیگران خود استفاده کرده است. رحمت، مجتبی، رسول، قاسم، مولایی، عقیل و ... نشان از بکارگیری اسامی معمول فارسی و ایرانی دارد. هویت بازنمایی شده از اسامی نه در راستای مسائل قومیتی و ناسیونالیستی بلکه در قالب هویتی فراگیرتر از آن یعنی فرهنگی ایرانی و اسلامی در این فیلم مطرح است.

۲-۲-۵-۴. رمزگان فنی

با شروع فیلم دوربین از نمای بالا اسکه‌ای را نشان می‌دهد که چند قایق در آن قرار داشته و نیروهای ایرانی مشغول باراندازی تجهیزات از قایق‌ها هستند. نوعی پیش‌آگهی برای مخاطب محسوب می‌شود که صحنه‌های جنگی عمدتاً در آب‌ها جریان خواهد داشت. دیالوگ‌های اول فیلم و شنیده شدن لهجه جنوبی مخاطب را متوجه این موضوع می‌کند که جنگ در رودخانه کارون اهواز جریان دارد. زمانی که رحمت مشغول جمع کردن وسایل سفر خود به عقب و پیش پدر خود است، نی‌ای را از داخل وسایلش برداشته و شروع به نواختن می‌کند. در این لحظه دوربین چهره پدرش را در آینه نشان می‌دهد که در حال نواختن نی است. صدای سوزناک نی طنین‌انداز شده، اما ناگهان با صدای مهیب بمباران قطع می‌شود. صدای انفجار ناگهانی و بمباران بعد از چند دیالوگ کوتاه بین آقا مجتبی و رحمت، مخاطب را بیشتر و بیشتر مهیای تماشای یک فیلم جنگی می‌کند. با قطع یکدفعه صدای بمباران و صحنه‌های آن، دوربین از نمای بسیار نزدیک دست‌هایی (دست‌های باباعقیل) را نشان می‌دهد که لباس یا چیز دیگری را می‌بافد. این صحنه همزمان می‌شود با صدای سوزناک نواختن نی که در متن فیلم قرار می‌گیرد. دوربین از پایین و از دست‌های باباعقیل بالا رفته و از نمای نزدیک چهره او را نشان می‌دهد که چین و چروک پیشانی او کاملاً مشهود است. در صحنه‌ای دیگر دوربین از بالا مقری را که باباعقیل و نیروهای دیگر در آن قرار دارند را نشان می‌دهد. دو تا پرچم کشور ایران بر بالای آن مقر برافراشته شده است که دوربین در حالیکه این پرچم‌ها با وزش باد تکان می‌خورند را از نمای بالا نشان می‌دهد. بلند شدن صدای

آژیر آمبولانس زمانی که باباعقیل منتظر فرزندش است و به آمبولانس خیره شده است همراه با حالت مضطرب او، مخاطب را یکدفعه نگران می‌کند. باباعقیل شیشه پشت آمبولانس را پاک کرده و دوربین از آن نمای کوچک و با وضوح کم، چهره مهدی (دوست رحمت) را نشان می‌دهد که شهید شده اما جراحت و زخمی در او دیده نمی‌شود. کارگردان نفس پاک شهادت و ارزش والای معنوی آن را اینگونه به تصویر می‌کشد. زمانی که بابا عقیل متوجه شد که فرزندش نیامد و باید منتظرش باشد با دوستان خود خداحافظی کرده و نوای حزن‌انگیز نی در فیلم پخش می‌شود. این در حالی است که باباعقیل کتاب حافظ را از جیب خود در می‌آورد. دوربین از نمای نزدیک برگه‌ای از کتاب حافظ را نشان می‌دهد که تاریخی (۱۰/ ۷/ ۱۳۶۲) در آن توسط بابا عقیل با مداد قید شده و زیر آن نام رحمت را می‌نویسد. مخاطب براحتی استنباط می‌کند که فیلم مربوط به زمانی است که جنگ بین ایران و عراق در بهبوهه آن قرار دارد. یک ریتمی از نواختن نی در فیلم بازنمایی می‌شود که تا آخر فیلم با آن همراه بوده و برخی قسمت‌های آن را پوشش می‌دهد. صدای انفجار، رگبار و خمپاره و انعکاس صدای آن در آب در قسمت‌های مختلف فیلم وجود دارد. صحنه دیگری از فیلم که نشانه مهمی را به همراه دارد، صحنه مربوط به افتادن کتاب حافظ از دستان باباعقیل داخل آب است که برگه‌ای از همان کتاب باعث تعلل در تیراندازی رحمت به سوی پدرش شده تا اینکه باباعقیل صورت را خود را برمی‌گرداند و پسرش تصویر بابای خود را در میان مه غلیظ صبحگاهی می‌بیند. نشان دادن برگه داخل آب و دوربین تفنگ رحمت از نمای نزدیک دوربین، کاملاً گویای این موضوع است.

۳-۲-۵-۴. رمزگان ایدئولوژی

یکی از عمده‌ترین گفتمان‌هایی که نشانگان فنی و اجتماعی فیلم هور در آتش را معنی‌دار کرده و به مخاطب معرفی می‌کند، گفتمان جهاد و روحیه جهادی است. این گفتمان به عنوان یکی از پدیده‌های تولید قدرت محسوب می‌شود که بسیاری از عناصر و نشانگان فیلم هور در آتش را بازنمایی می‌کند. فرهنگ جهادی است که باعث می‌شود پیر و جوان (امثال باباعقیل و ناخدا مولایی) در یک قابِ فیلمی قرار می‌گیرند که طرف مقابل‌شان دشمنی ایستاده است که از نظر تجهیزات و نیروی جنگی بسیار فراتر از آن‌ها است. در فیلم هور در آتش زمانی که ناخدا مولایی و باباعقیل در سمت موتوری مسیر را گم کرده‌اند و منتظر کمک هستند، صدای شلیک دوشکا به گوش می‌رسد. ناخدا مولایی می‌گوید که این تیرها از سوی نیروهای خودی است. وقتی باباعقیل منشأ اطمینان او را در خصوص بی‌خودی تیر نزدن نیروهای خودی جویا می‌شود، ناخدا مولایی در پاسخ می‌گوید: «چون بچه‌های ما مهماتشون کمتره». با فرهنگ جهادی، پیر و جوان، امکانات بیشتر و یا کمتر و مسائلی از این قبیل تا حدودی معنای خود را از دست داده و در هر حالت قدرتی یکسان ارائه می‌شود. در سایه همین گفتمان است که امثال این افراد بصورتی داوطلبانه قدم در مسیری می‌گذارند که پر از خطرات و حوادث جانی است. یا در جایی از فیلم زمانی که باباعقیل برای دیدار با پسرش چاره را در رفتن به خط مقدم می‌داند، ناخدا مولایی را به او معرفی می‌کنند. او را می‌یابد. پسری جوان با ریش‌ها و سبیل بسیار کم پشت که مشغول تفریح و بازی با چندتا مرغ و خروس است. بسیار تعجب می‌کند. اما همان شخص (ناخدا مولایی) با سن کم خود بسیار آدم پخته و نترسی بوده و تا آخر پیرمرد را در مسیری بسیار سخت و دشوار همراهی می‌کند. مزاح و شوخی‌هایی که ناخدا مولایی با پیرمرد در لحظات بسیار سخت جنگ می‌کند، نشانه‌هایی از همین گفتمان است. البته روحیه جهادی در تمام عرصه‌های سیاسی، اقتصادی، اجتماعی، صنعتی و ... در گفتمانی فراتر یعنی گفتمان اسلام و فرهنگ دفاع مقدس مفهوم خود را بازمی‌یابد. اما چون جنگ با فاصله کمی از انقلاب اسلامی رخ می‌دهد، بنابراین جهاد در اینجا با مضامینی مانند دفاع از وطن و جلوگیری از نفوذ دشمنان به آب و خاک کشور معنا پیدا می‌کند که برخی نشانه‌های آن در این فیلم نمایان می‌شود.

۶-۴. دایان باخ

موضوع: اجتماعی

کارگردان: فرهاد پوراعظم

نویسندگان: سید حسن مهدوی‌فر و فرهاد پوراعظم

بازیگران: ایرج خدری، حسن رضایی، آزیتا حاجیان، عباس جهانبخش، مرتضی ضرابی، آتش تقی‌پور، پرویز کلیور، ساغر بهادران، گلچهره دانش، رحمت یخچالیان و ... .

موسیقی: امیر فرشید رحیمیان

فیلم‌بردار: همایون پایور

تدوین‌گر: ژیلا ایپکچی

سال تولید: ۱۳۷۱

سال انتشار: ۱۳۷۱

زمان فیلم: ۸۳ دقیقه

۱-۶-۴. خلاصه داستان

دایان باخ فیلمی به کارگردانی فرهاد پوراعظم و نویسندگی سیدحسن مهدوی‌فر و فرهاد پوراعظم ساخته سال ۱۳۷۱ است. نصرت (با نقش ایرج خدری) که دچار رشد غیر عادی اندام شده است، همراه با پدرش برای مداوا عازم تهران شده و به خانه خواهرش می‌روند. نگار و پدرش از کیومرث درخواست می‌کنند که برای معالجه نصرت کاری انجام دهد و به آن‌ها که در این شهر غریب و بی‌کس هستند، کمک کند. اما کیومرث وضعیت مالی خود را بهانه کرده و زیر بار نمی‌رود. زمانی که میرفخرایی مدیر شرکت تبلیغاتی نصرت را می‌بیند از موقعیت استفاده کرده و از آنجا که می‌داند توان مالی آن‌ها پایین است و به کمک نیاز دارند، از کیومرث درخواست می‌کند که نصرت را در کارهای تبلیغاتی شرکت به کار گیرند و سود حاصل از آن را بین خود تقسیم کنند. کیومرث که فردی دنیاگیر و مال‌دوستی است از این فرصت استفاده کرده و بدون اینکه همسرش بفهمد به بهانه مداوا او را در تهران نگه می‌دارد. آن‌ها نصرت را در فیلم‌های تبلیغاتی بکار می‌گیرند. نگار همسر کیومرث از این موضوع باخبر شده و بسیار ناراحت می‌شود. خود نصرت نیز از این همه ناملایمات خسته شده و بدون اینکه خبر بدهد، از خانه به بیرون می‌زند. نصرت در بانکی با چند نفر درگیر شده و او را دستگیر می‌کنند. با وساطت میرفخرایی آزاد شده و این بار به نوعی دیگر از او سوء استفاده می‌کنند. میرفخرایی طی یک نقشه‌ای با فری (دوست کیومرث) با یک شرکت خارجی که در کار سیرک هستند، قرارداد بسته و این موضوع از کیومرث مخفی می‌ماند. قرار می‌شود که نصرت در سیرک خارجی‌ها اجرای برنامه داشته باشد. زمانی که نصرت در روزنامه‌ای متوجه این خبر می‌شود، از کلک زدن فری و میرفخرایی به شدت عصبانی می‌شود. تصمیم می‌گیرد که به همراه نگار به محل سیرک بروند. نگار با دیدن صحنه نمایش نصرت در سیرک اشک در چشمانش جاری می‌شود و با خنده مردم نسبت به نصرت، بغض کرده و غصه می‌خورد. کیومرث به پشت صحنه سیرک رفته و فری را گرفته و با او درگیر می‌شود. سپس دنبال میرفخرایی رفته و حسابش را با او صاف می‌کند. نگار با تماشای نصرت و شنیدن سروصدای خنده مردم ناگهان بغضش را شکسته و بلند می‌شود و با صدای بلند فریاد می‌زند. «نصرت. نصرت. دایان باخ». نگار چندین مرتبه این کار را تکرار می‌کند. نصرت با دیدن ناراحتی خواهرش، حسابی عصبانی شده و در حالی که فریادزنان می‌گوید «آباجی. آباجی»، با عوامل صحنه درگیر می‌شود و چندین نفر را مورد ضرب و شتم قرار می‌دهد. سرانجامِ نصرت در قالب دیالوگی در پایان فیلم مشخص می‌شود. او را به اتهام توهین و ارتکاب ضرب و جرح به اتباع خارجی و ایجاد اغتشاش و برهم زدن نظم عمومی که منجر به قتل مشکوک یک نفر می‌شود، دستگیر و روانه زندان می‌کنند. نصرت بعد از اینکه دوران محکومیت خود را پشت سر می‌گذارد، به روستا و زادگاهش بر می‌گردد و به زندگی خود ادامه می‌دهد.

۲-۶-۴. تحلیل نشانه‌شناختی

فیلم دایان باخ روایتگر تفاوت‌های فرهنگی، ارزشی و طبقاتی افراد، گروه‌ها و یا اقوام مختلف جامعه دوره روایت فیلم است. باید عنوان کرد که نمادهایی مبنی بر رویکرد قومیتی و ناسیونالیستی از فیلم قابل دریافت است. اما با توجه به رویکرد فیلم این نمادها بیشتر به عنوان تناقضات فرهنگی جامعه مدرن و سنتی بازنمایی می‌شوند. کارگردان برای ارائه سوژه خود از نصرت که فرهنگ و زبان او متعلق به قوم ترک است، استفاده کرده است. نصرت و پدرش که دهاتی بوده، کاملاً با عناصر مدرنیته و شهری ناآشنا و بیگانه هستند. ورود آن‌ها به فرهنگ و جامعه‌ای دیگر نشانه‌هایی از تعارضات ارزشی و فرهنگی را به تصویر می‌کشد. نصرت که تُرک زبان است به دلیل اندام نامتعادلش شخصیتی لمپن‌گونه و سبک مغز در فیلم دارد. در مجموع بی‌ارزش جلوه دادن فرهنگ و زبان اقوام دیگر در مقایسه با فارس‌ها (تهرانی‌ها) با ارائه شخصیتی لمپن‌گونه از نصرت در بسیاری از صحنه‌ها و دیالوگ‌های فیلم دایان باخ قابل استنباط است. اما همانطور که گفته شد، این موضوع کاملاً با ویژگی‌ها و تعارضات سبک زندگی مدرن و سنتی در فیلم بیشتر بازنمایی می‌شود. بنابراین سختگیرانه است که برداشتی ناسیونالیستی و یا قومیتی از فیلم داشته باشیم.

۱-۲-۶-۴. رمزگان اجتماعی

از مؤلفه‌هایی که در سطح رمزگان اجتماعی فیلم دایان باخ می‌توان برای تحلیل ابعاد هویت ملی و قومی استفاده نمود، ویژگی‌های شخصیتی، جایگاه اجتماعی، زبان، سرزمین، مذهب و لباس و پوشش است که در زیر به آن اشاره شده است.

ویژگی‌های شخصیتی: ویژگی‌های شخصیتی بازیگران بیشتر از آنکه دربردارنده مضامین قومیتی یا ناسیونالیستی باشد، نشان دهنده تعارضات فرهنگی در بین افراد، گروه‌ها و یا اقوام مختلف است که محصول آن، شکل‌گیری جامعه طبقاتی است. به عنوان مثال میرفخرایی که در فرهنگ و سبک زندگی مدرن غوطه‌ور است، کاملاً منفعت‌طلب بوده و از هر فرصتی بدون توجه به منزلت و شأن انسانی، در جهت منافع خود بهره می‌برد. بهره‌گیری از اندام نامتعادل نصرت به عنوان وجهه تبلیغاتی، مشخصه فرصت‌طلبی، منفعت‌طلبی و باهوشی او را در این زمینه نشان می‌دهد. این در حالی است که پدر نگار و یا نصرت که در زندگی سنتی غرق هستند، با زندگی مدرن و تعلقات آن کاملاً بیگانه بوده و به عنوان انسان‌هایی بازنمایی می‌شوند که اصلاً نمی‌توانند خود را با آن سازگار کرده و ناتوان و درمانده و عاجز از انجام هرکاری می‌باشند. هرچند این ویژگی‌ها در مورد افرادی که متعلق به فرهنگ و قوم تُرک هستند بیشتر از سایر افراد است، با این حال تأکید بر فاصله و اختلاف طبقاتی بین دو گروه دارای زندگی مدرن

و سنتی در فیلم بیشتر مورد تأکید است. در جهت تأیید این موضوع می‌توان به شخصیت کریم در فیلم اشاره کرد که نه سنتی است و نه مدرن می‌تواند باشد. او تا حدودی دنیاگیر است و آدمی است که خیلی زود تحت تأثیر زندگی اقشار دیگر قرار می‌گیرد. «اگه می‌تونستم که حال و وضعم خوب بود. از صبح تا شب جون می‌کَنم و با هزار جور آدم سروکله می‌زنم. پا به خونه که می‌زارم عین یابو ولو می‌شم رو زمین». دیالوگی که تا حد زیادی ویژگی‌های شخصیتی او را نشان می‌دهد.

جایگاه اجتماعی: در فیلم دایان باخ میرفخرایی و خانواده او که اهل تهران (فارس) هستند، به لحاظ اجتماعی- اقتصادی در طبقه ممتاز قرار دارند. میرفخرایی مدیر یک شرکت تبلیغاتی است و به عنوان فردی بازنمایی می‌شود که مهارت و تبحر خاصی در کسب سود و درآمد دارد. بنابراین خانواده به عنوان خانواده‌ای ثروتمند و مرفه بازنمایی می‌شود. در مقابل خانواده نگار به عنوان طبقه ضعیف و پایین جامعه بازنمایی می‌شوند. آن‌ها کاملاً در حاشیه بوده و در برابر افراد طبقه مرفه، همیشه سرشان پایین است. مهمترین مصداق در این خصوص به حرکات و رفتار نصرت مربوط می‌شود. فردی که به جزء سکانس آخر، سرش را نمی‌تواند بالا بگیرد. با این حال باید عنوان کرد که نشانه‌های فوق بر تعارضات طبقاتی بیشتر از جنبه‌های قومیتی یا ناسیونالیستی تأکید دارند.

زبان: فیلم دایان باخ به زبان معیار فارسی است. اما در آن دیالوگ‌هایی به زبان ترکی نیز بکار رفته است. به عنوان مثال خانواده همسر کریم، اهل آذربایجان بوده و در نتیجه در برخی مواقع به زبان ترکی حرف می‌زنند. «آخیر دمدین بیر ایش ایله بیلرسن یا یوخ»، «یانی دییرسن بیز بیخودی دوشدوخ گلیدیخ تهرانا» دیالوگ‌هایی که مصداق مطلب فوق است. در واقع بکارگیری زبان تُرکی در فیلم دایان باخ بیشتر از آنکه جنبه‌های قومیتی یا ناسیونالیستی داشته باشد، بازتاب تعلق قومی و فرهنگی افراد و گروه‌های منتسب به آن است. متکلمان زبان تُرکی از منزلت پایین اجتماعی و اقتصادی برخوردار هستند. اما تهرانی‌ها که زبان‌شان فارسی است، دارای جایگاه اجتماعی بالا هستند. میرفخرایی به عنوان نماینده این طبقه حتی به زبان انگلیسی نیز تسلط دارد. در مقابل نصرت اصلاً نمی‌تواند به زبان فارسی سخن کند. اما باید عنوان کرد که این مسأله بیشتر تعلق و فرهنگ قومی افراد و گروه‌های مختلف را نشان می‌دهد.

مذهب: از دیگر وجوه هویتی فیلم دایان باخ می‌توان به مذهب اشاره کرد. بطور مستقیم می‌توان عنصر مذهب را در صحنه‌هایی مانند نماز خواندن همسر کریم مشاهده کرد. اما مفهوم اصلی مذهب در این فیلم از جنبه هویتی بر جنبه‌های انسانی و خیرخواهی تأکید می‌کند. در واقع مذهب در این فیلم مقابل افرادی همچون میرفخرایی که جنبه‌های انسانی را زیر پا گذاشته و از هر موقعیتی استفاده کرده تا به خواسته‌های مادی خودش برسد، قرار می‌گیرد. مشخصه اصلی مذهب در این فیلم مبارزه با مادی‌گرایی و منفعت‌طلبی و تأکید بر جنبه‌های انسانی و اخلاقی است.

لباس و پوشش: لباس و پوشش به عنوان یکی از وجوه هویتی در این فیلم بسیار برجسته است. کارگردان با استفاده از لباس و پوشش افراد بر انواع تضادها و تعارضات ارزشی بین گروهی و درون‌گروهی جامعه دوره روایت فیلم تأکید می‌کند. لباس و پوشش شیک و تمیز میرفخرایی و خانواده او موضع برتر طبقه آن‌ها را نشان می‌دهد. فخرایی که مدیر یک شرکت تبلیغاتی لوکس و بزرگ است، به عنوان فردی شیک‌پوش و ثروتمند و مرفه در این فیلم بازنمایی می‌شود. معمولاً با کت و شلوار شیک و کراوات در شرکت و در جاهای مختلف ظاهر می‌شود. تمامی این نشانه‌ها، گواهی بر مطلب فوق است. در مقابل پدر نگار و نصرت که از آذربایجان آمده‌اند، لباس و پوشش بسیار ساده به تن دارند که به لحاظ ارزش مادی بسیار کمتر از آن‌چیزی است که خانواده میرفخرایی استفاده می‌کنند. بنابراین لباس و پوشش بیشتر از آنکه بر جنبه‌های ناسیونالیستی و یا قومیتی تأکید داشته باشد، تفاوت‌های فرهنگ زندگی و طبقات را نشان می‌دهد. «خوشا بحال بعضی زنا والله. لابد شنیدی که باجاناق عزیزت چه گلی کاشته. پنج برنامه تبلیغاتی اونم کجا. تلویزیون آمریکا. می‌میرم برای آدمای باعرضه». دیالوگی از زبان نازیلا همسر میرفخرایی که مصداق بارز تعارضات درون گروهی است که در فوق به آن اشاره شد.

سرزمین: سرزمین از دیگر عناصر وجوه هویتی محسوب می‌شود که در تحلیل رمزگان اجتماعی از آن استفاده شده است. عنصر سرزمین به طور مستقیم در فیلم دایان باخ، دو منطقه کاملاً متفاوت از جنبه‌های مختلف را نشان می‌دهد. یکی از روستاهای آذربایجان که نصرت و پدرش از آن‌جا راهی تهران می‌شوند. منطقه‌ای که کاملاً بافت روستایی داشته و با باغ‌هایی زیبا احاطه شده است. اما تهران یعنی جایی که آن‌ها قدم در آن گذاشته تا نصرت مورد مداوا قرار گیرد، شلوغی و ازدحام منطقه شهری را نشان می‌دهد. آنچه که از منطقه تهران بیشتر قابل استنباط است، وجود ساختمان‌ها و دکوراسیون مدرن آن‌هاست که کاملاً خود را از روستا متمایز می‌کند. اما از جنبه‌ای دیگر و از منظر هویتی می‌بایست اذعان کرد که عنصر سرزمین در فیلم دایان باخ به وضعیت اجتماعی اقتصادی کشور و انواع بی‌عدالتی‌ها اشاره دارد که بازتاب آن به شکل جامعه طبقاتی و همچنین شکل‌گیری اقشار ضعیف و محروم در مقابل اقشار قدرتمند و مرفه بازنمایی می‌شود. بنابراین عنصر سرزمین بیشتر به هویتی ریشه‌ای و فراتر از جنبه‌های قومی یا نژادی اشاره داشته و در این زمینه به عناصر شکل‌دهنده جامعه طبقاتی و آثار آن در زندگی افراد و گروه‌های مختلف تأکید می‌کند.

۲-۲-۶-۴. رمزگان فنی

آغاز فیلم دایان باخ با نوای تار ترکی همراه است. همزمان دوربین یک راه خاکی را نشان می‌دهد که اطرافش باغ‌هایی با درختان درهم تنیده قرار دارند. مخاطب با این صحنه و موسیقی همراه آن تا حدودی پی به این موضوع می‌برد که منطقه‌ای در آذربایجان است. دوربین از نمای نزدیک و دور درشکه‌ای را نشان می‌دهد که نصرت پشت آن و پدرش در جلو آن نشسته‌اند و در حال حرکت به جایی هستند که هنوز برای مخاطب معلوم نیست. ناگهان دوربین با یک مکث کوتاه شرکت تبلیغاتی میرفخرایی را نشان می‌دهد که همه کارکنانش در تکاپو هستند. جایی با فضای کاملاً متفاوت از صحنه‌های اولیه فیلم به تصویر کشیده می‌شود. موسیقی متن فیلم هم در این اثنا عوض می‌شود. هنگام ورود کریم به خانه میرفخرایی، نوای پیانو در متن فیلم قرار دارد که به نوعی با خانه و مبلمان لوکس میرفخرایی عجین شده که نوعی نمایاندن فرهنگ و سبک دیگر زندگی از نوع مدرن آن به مخاطب است. در این حین دوربین خانه کریم را نشان می‌دهد که با عناصری همچون آینه و شمعدان، تاقچه، پشتی‌ها و ... در آن، نوعی سبک و فرهنگ زندگی سنتی به مخاطب نمایان می‌شود. درب و پنجره‌ها از نوع قدیمی آن، وجود حوض در وسط حیات و گلدان‌های کنار آن، دوش فرسوده حمام و ... نیز از دیگر نشانگان فنی است که سبک زندگی متفاوت را به مخاطب می‌نمایاند. میرفخرایی و خانواده‌اش از مبل استفاده کرده وتلویزیون بزرگی دارند، اما در خانه کریم مبلی دیده نمی‌شود و روی زمین می‌نشینند. زمانی که دوربین خانه کریم را نشان می‌دهد، صدای گریه کودک و همچنین جر و بحث‌هایی که بین کریم و خانمش وجود دارد، به تصویر کشیده می‌شود. زمانی که نصرت از خانه فرار کرده و در مسیر خود داخل بانکی می‌شود، دربی چرخان را مشاهده می‌کند که نمی‌تواند بفهمد آن چیست و در حالی‌که همه در حال مسخره کردن او هستند، نصرت سعی کرده آن درب را از حرکت بازدارد. از دیگر نشانگان فنی می‌توان به بحث‌های هویتی در ارتباط با نصرت اشاره کرد. نشان دادن چهره نصرت از نمای بسیار نزدیک که از خجالت عرق بر صورت او نشسته است (زمانی که از هیکل غیرنرمال او با سوء استفاده تبلیغاتی تصویربرداری می‌کنند در شرکت میرفخرایی که هماهنگ شده با میرفخرایی و کریم). یا آنجا که نصرت را داخل کره‌ای گذاشته و آن را می‌چرخانند و فیلم می‌گیرند و چرخش دوربین و نصرت به صورت همزمان و آدم‌های اطراف نشان از گیج شدن او بخاطر این حرکات عجیب غریب دارد. به طور کلی آنچه از فیلم دایان باخ در سطح نشانگان فنی نمایان می‌شود، مربوط به تفاوت‌های سبک و فرهنگ زندگی سنتی و مدرن است و این مقوله با محدودیت در عناصر فنی و بصورت یکنواخت تا پایان فیلم ادامه دارد.

۳-۲-۶-۴. رمزگان ایدئولوژی

گفتمان مسلط بر فیلم دایان باخ، گفتمان مدرنیته و تجدد است. مضامینی همچون نوآوری، تجمل‌گرایی، مدگرایی، مصرف‌گرایی، یکسان‌سازی فرهنگی، زن‌سالاری، فردگرایی، مادی‌گرایی و ... از وجوه مثبت و منفی این گفتمان در ایران است که به وفور در فیلم دایان باخ مشاهده می‌شود. در مقابل آن هم سنت‌گرایی قرار دارد که تقابل این دو به نوعی از فیلم دریافت می‌شود، اما نفوذ مدرنیته در شکل ایرانی آن بیشتر از فیلم نمایان می‌شود. وجهه مادی‌گرایی یا فردگرایی در این فیلم به گونه‌ای نشان داده می‌شود که افرادی که از مدرنیته و عناصر آن تا حدودی باخبر هستند، افرادی مادی‌گرا و فردگرا هستند. امثال میرفخرایی (مدیر شرکت) و کریم از این دسته آدم‌ها هستند که بخاطر پول ارزش‌های انسانی را زیر پا گذاشته و دست به هر کاری می‌زنند. آن‌ها بدون اینکه نصرت و خانواده‌اش (نگار و پدرش) متوجه شوند، از نصرت سوء استفاده تبلیغاتی می‌کنند و این موضوع به نظرشان خیلی عادی به نظر می‌رسد. به عنوان مثال زمانی که نگار همسر کریم تبلیغات حشره‌کش را از تلویزیون می‌بیند که از نصرت در آن استفاده می‌شود بسیار ناراحت شده و بغض می‌کند. به همسرش کریم می‌گوید: «این بود امانتداریت. اینجوری دوا درمونش کردی. سگ نمی‌کنه کاری که تو با خویش و قومت کردی. خوشی زندگی غیرتت رو گرفته. حیفه اون مردونگی که اینجوری دو روز ذلیل دنیا باشی». اما کریم همسرش در پاسخ می‌گوید: «آدم که نکشتم. اون خرج داره. دردسر داره. پول می‌خواد. نمی‌تونم که زندگیمو همینطور ول کنم بره رو هوا».استفاده ابزاری و کالاگونه از نصرت توسط کریم و میرفخرایی از این دیالوگ‌گویی تا حدی پیداست. نشانه‌های تجمل‌گرایی و گرایش به مدگرایی در بین خانواده و سبک زندگی میرفخرایی به وضوح به تصویر کشیده می‌شود. طرز پوشش همسر میرفخرایی و کارمندان زن شرکت میرفخرایی نشان می‌دهد که مد یکسانی از لباس و طرز پوشیدن آن به تبعیت از مدرنیته و وجوه منفی آن در فیلم وجود دارد. خانواده میرفخرایی خانواده‌ای است که در آن زن جایگاه بسیار بالایی دارد و اگر بالاتر از جایگاه مرد نباشد، پایین‌تر از آن هم نیست. اما در خانواده کریم به مثابه خانواده‌ای سنتی، زن جایگاه ارزشمندی نداشته و در واقع آن فرهنگ به ظاهر مدرنیته بر آن حاکم نیست. به عنوان مثال طرز صدا زدن نگار توسط کریم و صحبت‌های رد و بدل شده بین آن دو نشان از غلبه سنت‌گرایی بر زندگی آن‌ها البته از جنبه منفی آن دارد. تضاد طبقاتی ناشی از ورود مدرنتیه به فضای جامعه ایران در سبک زندگی و تمایلات خانواده میرفخرایی و کریم کاملاً نمایان است. اما باید به جنبه دیگر مدرنیته از منظر هویتی اشاره کرد که آن هم در تبعیض نژادی و قومیتی در فیلم نمود پیدا می‌کند که حاصل گفتمانی مبتنی بر ناسیونالیسم ملی بر مبنای تک‌زبانی (زبان فارسی) است.

۷-۴. آژانس شیشه‌ای

موضوع: اجتماعی: درام

نویسنده و کارگردان: ابراهیم حاتمی‌کیا

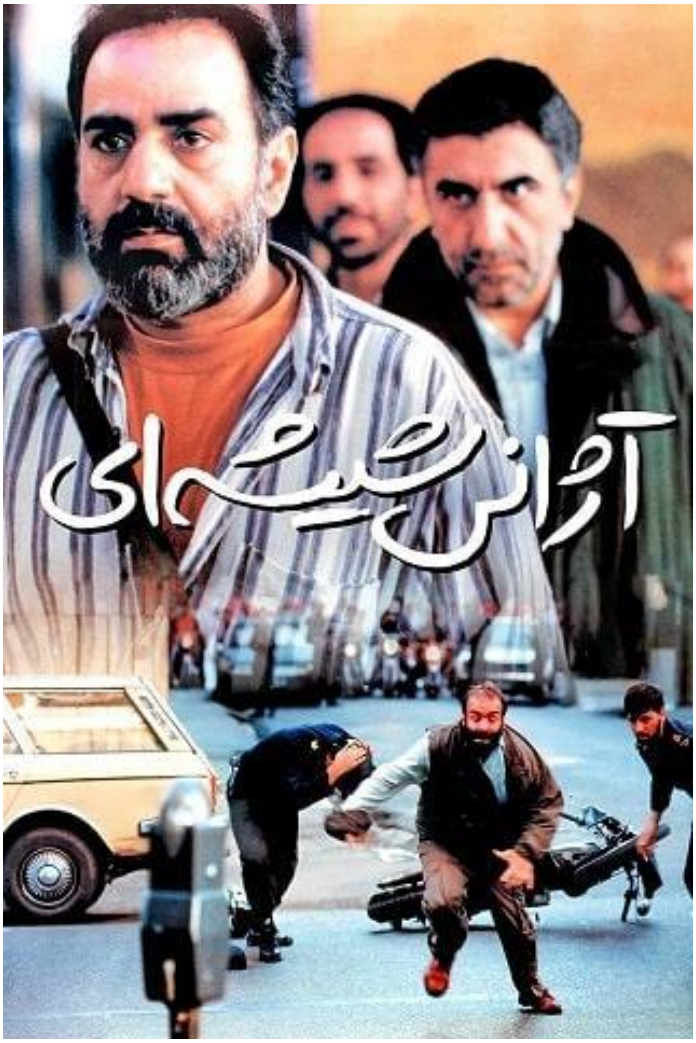
بازیگران: پرویز پرستویی، حبیب رضایی، رضا کیانیان، اصغر نقی زاده، بیتا بادران، محمد حاتمی، قاسم زارع، صادق صفایی، نسرین نکیسا، عزت الله مهرآوران، فرشید زارعی فرد، صادق توکلی، فرهاد شریفی، هنگامه فرازمند و ....

موسیقی: مجید انتظامی

فیلم‌بردار: عزیز ساعتی

سال تولید و انتشار: ۱۳۷۶

زمان فیلم: ۱۱۴ دقیقه



۱-۷-۴. خلاصه داستان

آژانس شیشه‌ای یک فیلم درام ایرانی به نویسندگی و کارگردانی ابراهیم حاتمی‌کیا است که در سال ۱۳۷۶ تولید شد. در این فیلم پرویز پرستویی، رضا کیانیان و حبیب رضایی ایفای کرده‌اند. داستان فیلم درباره یک رزمنده سابق جنگ ایران و عراق به نام عباس حیدری (با نقش حبیب رضایی) است. عباس، رزمنده‌ای از روستاهای اطراف مشهد است که ترکش خمپاره‌ای را کنار شاهرگ گردنش از دوران حضورش در جبهه به یادگار دارد. به اصرار همسرش نرگس برای معاینه به تهران می‌آید و در خیابان با همرزم سابقش حاج کاظم (با نقش پرویز پرستویی) روبه رو می‌شود. حاج کاظم فرمانده سابق جبهه‌های جنگ است که پس از جنگ به شهر بازگشته و با مسافرکشی روزگار می‌گذراند. او پس از ملاقات با عباس تصمیم می‌گیرد به او در درمانش کمک کند و تهدید نامهٔ مرگ را از زندگی عباس دور کند. پزشک وضعیت عباس را بحرانی تشخیص می‌دهد و توصیه می‌کند هرچه زودتر برای درآوردن ترکش به لندن برود. طبق توصیه پزشک، حاج کاظم متوجه می‌شود که زمان برای عباس خیلی مهم است. در حالی‌که نزدیک عید است و مردم مشغول تدارکات برای عید هستند، حاج کاظم دست به کار می‌شود. او حاضر می‌شود که ماشین خود را برای تأمین هزینه سفر عباس بفروشد. آخرین روز مانده به عید است که حاج کاظم با خریدار اتومبیل در آژانس مسافرتی به نام کاکتوس قرار می‌گذارد. در آژانس هواپیمایی، خریدار اتومبیل پول را به موقع به حاج کاظم نمی‌رساند و او به ناچار به رئیس آژانس پیشنهاد می‌کند تا رسیدن پول، سوییچ و مدارک اتومبیل را به گرو بردارد و بلیط سفر آن‌ها را صادر کند. اما رئیس نمی‌پذیرد و وقتی با اصرار و عصبانیت حاج کاظم مواجه می‌شود، حرف‌های طعنه‌آمیز تندی در ارتباط با جنگ نثار او می‌کند. حاج کاظم که عصبانی شده، شیشه دفتر آژانس را می‌شکند و پس از خلع سلاح یک مأمور نیروی انتظامی، مشتریان آژانس را گروگان نگه می‌دارد تا مسئولان ترتیب سفر فوری او و عباس به لندن را بدهند. آژانس به سرعت توسط نیروی انتظامی و امنیتی محاصره می‌شود و در این بین اصغر (با نقش اصغر نقی‌زاده)، همرزم کاظم و عباس نیز به افراد داخل آژانس می‌پیوندد. از طرف دیگر احمد (با نقش قاسم زارع) ـ که خود همرزم کاظم بوده ـ به همراه فردی به نام سلحشور (با نقش رضا کیانیان) به عنوان نمایندگان نیروهای امنیتی وارد آژانس می‌شوند و از کاظم می‌خواهند که اسلحه را کنار گذاشته و مذاکره کنند. حاج کاظم به احمد و سلحشور تا شش صبح مهلت می‌دهد تا اتومبیلی را برای بردن او و عباس به فرودگاه به آژانس بفرستند. ساعت شش صبح، اتومبیل به آژانس نمی‌آید و کاظم رییس آژانس را به عنوان قربانی اول انتخاب و کشتن او را صحنه سازی می‌کند. سرانجام خودرو می‌رسد و حاج کاظم با کمک احمد، عباس را به هواپیما می‌رساند هنوز هواپیما از مرز هوایی کشور خارج نشده و درست هنگام تحویل سال نو، عباس در حالی که سر به شانه حاج عباس دارد، برای همیشه آرام می‌شود.

۲-۷-۴. تحلیل نشانه‌شناختی

در فیلم آژانس شیشه‌ای هم نشانگانی از هویت ملی و هم نشانگانی از نفاق و دو دستگی به مخاطب ارائه می‌شود. هویت ملی در این فیلم مترادف با اتحاد مردم بر پایه ارزش‌ها و آرمان‌های فرهنگ اسلامی دفاع مقدس معرفی می‌شود. پایبندی حاج کاظم و همرزمانش به ارزش‌ها و آرمان‌های دفاع مقدس در راه نجات جان عباس که جانش را بخاطر دفاع از وطن در جنگ به خطر انداخته است، گواهی از همین معنای هویت ملی است. این ارزش‌ها و اصول چنان محکم و استوار به مخاطب القاء می‌شود که حتی با به خطر افتادن امنیت ملی نیز همچنان نماد اتحاد و وحدت معرفی می‌شود. نشانگان نفاق و دودستگی کاملاً در رفتار و دیالوگ‌های بین حاج کاظم و همرزمانش از یک سو و افراد حاضر در شرکت هواپیمایی از سوی دیگر نمایان است. نماینده گروه اول را حاج کاظم و نماینده گروه دوم را سلحشور بر عهده دارد. کارگردان بر این نظر است که نفاق و دودستگی زمانی ایجاد می‌شود که مردم از ارزش‌ها و آرمان‌های دفاع مقدس فاصله بگیرند. افراد حاضر به عنوان سیاهی لشکر فیلم در داخل آژانس مسافرتی، نمونه چنین افرادی هستند که درکی از آرمان‌ها و ارزش‌های دفاع مقدس همانند حاج کاظم و همرزمانش ندارند. در ادامه تحلیل نشانگانی فیلم آژانس شیشه‌ای در سطوح رمزگان اجتماعی، رمزگان فنی و رمزگان ایدئولوژی آمده است.

۱-۲-۷-۴. رمزگان اجتماعی

از عمده‌ترین مؤلفه‌هایی که در سطح رمزگان اجتماعی می‌توان نشانه‌هایی در ارتباط با هویت ملی و قومی از فیلم آژانس شیشه‌ای دریافت نمود، می‌توان به سرزمین، مذهب، زبان، اسامی و نام‌ها، ویژگی‌های شخصیتی، ویژگی‌ها و منش قومی و دیگری اشاره کرد.

ویژگی‌های شخصیتی: ویژگی‌های شخصیتی و ظاهری بازیگران فیلم آژانس شیشه‌ای بازتابی از وضعیت اجتماعی، اقتصادی و سیاسی حاکم بر کشور در مقیاس ملی و فراملی است. جنبه‌های هویتی از این جهت فراتر از نگاه قومیتی و در راستای تعارضات ارزشی جامعه دوره روایت فیلم است. گروهی که بر ارزش‌ها و آرمان‌های دفاع مقدس در زمان بعد از جنگ نیز همچنان پایبند هستند. حاج کاظم، عباس و احمد و اصغر در این طیف قرار می‌گیرند. تمایزات فکری و ارزشیِ آن‌ها با گروه‌های دیگر جامعه بر پایه ارزش‌ها و آرمان‌های فرهنگ دفاع مقدس از فیلم بازنمایی می‌شود. ویژگی‌های شخصیتی حاج کاظم و دوستانش با تکیه بر ارزش‌ها و آرمان‌های دفاع مقدس، تقریباً مشابه است. حاج کاظم آدم بسیار غیرتمند و وطن‌دوستی است که به شدت به آرمان‌های جنگ پایبند بوده و به همرزمانش تعصب دارد.

به گونه‌ای که کمک به عباس و بهبودی او را از هرچیزی مهم می‌داند. او با اینکه از فرماندهان هشت سال جنگ تحمیلی بوده است، اما اکنون یک راننده ساده بوده و از این راه امرار معاش می‌کند. هر چند در زندگی خود سختی‌هایی دارد، اما بسیار آدم کم‌توقعی بوده و شکایتی از این حیث از کسی ندارد. همین ویژگی شخصیتی به طور کاملاً مشابه در عباس و سایر دوستان او نیز کم و بیش دیده می‌شود. در مقابل افراد و گروه‌هایی قرار دارند که درکی از این آرمان‌ها نداشته و به اصطلاح این ارزش‌ها را تاریخ گذشته می‌دانند. رئیس آژانس هواپیمایی که با پارتی‌بازی دو نفر مسافر را به جای حاج کاظم و عباس می‌نشاند، مصداق چنین افرادی است که بیشتر به منفعت شخصی و اندوختن سرمایه اجتماعی برای خود از این طریق فکر می‌کنند. در مجموع ویژگی‌های شخصیتی و ظاهری عناصر اصلی فیلم بیشتر از آنکه با رویکرد ناسیونالیستی و قومیتی همگام باشد، بر تعارضات ارزشی ناشی از شرایط اجتماعی، اقتصادی و سیاسی کشور به عنوان عنصری هویتی تأکید دارد.

ویژگی‌ها و منش قومی: ویژگی‌ها و منش قومی به عنوان دیگر عنصر هویتی در فیلم آژانس شیشه‌ای مورد تحلیل قرار گرفته است. حاج کاظم که فارس است با عباس که مشهدی است و اصغر که ترک است، پیوندی بسیار نزدیک دارد که این پیوند حاصل فرهنگ دفاع مقدس است. چندین جوک در ارتباط با اقوام مختلف در فیلم ارائه می‌شود که در چارچوب ارزش‌ها و فرهنگ اسلامی دفاع مقدس، وجهه مزاح‌گونه آن برای مخاطب القاء می‌شود. اصغر که چهره خنده‌داری از خود به مخاطب نشان می‌دهد، در سکانسی از فیلم با بکار بردن واژه «تزول» نشان می‌دهد که ترک است. اصغر فردی است که مدام با حرکات و رفتار مضحکانه باعث خندیدن همرزمانش شده و مورد تمسخر حاضرین در آژانس قرار می‌گیرد. اما همانطور که گفته شد تمامی این مسائل در ارزش‌ها و باورهای مشترک دفاع مقدس مستتر بوده و اینگونه به مخاطب نشان داده می‌شود. همچنین یک نوع دودستگی و نفاق از جامعه کوچکی که در یک آژانس مسافرتی به تصویر کشیده می‌شود، به مخاطب القاء می‌شود. ارزش‌های دفاع مقدس و جنگ به مثابه عنصر وحدت‌بخش نزد عموم مردم با فرهنگ و آداب و رسوم متفاوت، یکسان نیست. جامعه‌ای را نشان می‌دهد که در یک فضایی متمایز از فضای فرهنگی دفاع مقدس، ارزش‌ها و باورهای متفاوتی را جلوه می‌کنند. اتحاد و همبستگی در دوران پس از جنگ تغییر معنا داده و در برخی مواقع اصلاً به آن معنای زمان جنگ وجود ندارد.

مذهب: از دیگر مقوله‌های عمده فیلم آژانس شیشه‌ای که به عنوان وجهه هویتی می‌توان از آن یاد کرد، عنصر مذهب است. در این فیلم نشانه‌های متعددی از شیعه‌گری در دیالوگ‌ها و برخی صحنه‌ها دریافت می‌شود. نشانه‌ای از سایر مذاهب از فیلم برداشت نمی‌شود. بکار بردن واژه‌هایی مانند خیبر و توسل به ائمه، نماز خواندن حاج کاظم، عباس، حاج احمد و اصغر، ذکر نام ائمه و ... نشانه‌هایی از همین مضمون

است. اوج این کار زمانی که حاج کاظم می‌خواهد وصیت خود را بنویسد و به زبان بیاورد، اتفاق می‌افتد: «شهادت می‌دم به ولایت شیعه. هرکس در این نظام وظیفه و تکلیفی به گردن داره. من هم تکلیفی به گردن داشتم. من هیچ اعتراض و شکایتی نسبت به اشخاصی که ممکنه تا چند لحظه دیگه منو مورد هدف قرار بدن، ندارم. اونا به وظیفه خود عمل کردن و من هم. من از همه اونایی که در این واقعه به نوعی اذیت شدن، حلالیت می‌طلبم. امیداورم نیت حقیر را درک کرده باشند که قصد آزار دیگران را نداشتم». نمایش چنین اعتقادات مذهبی نشان از اهمیت آن در بازنمایی واژه‌هایی همچون برابری، برادری و دفاع از وطن دارد.

سرزمین: عنصر سرزمین از دیگر وجوه هویتی است که می‌توان از فیلم دریافت نمود. تمامی اتفاقات فیلم آژانس شیشه‌ای در داخل یک آژانس مسافرتی به نام کاکتوس جریان دارد. از همین رو مخاطب نمی‌تواند بصورت مستقیم، نشانگان هویتی در سطح رمزگان اجتماعی از فیلم دریافت کند. با این حال می‌توان از توصیف‌ها و دیالوگ‌های بکار رفته می‌توان به این موضوع اشاره کرد که کمک کردن همرزمان حاج کاظم همچون دکتر بهمن، حاج احمد، اصغر و سایر همرزمان در تهیه ویزا، پرواز و ... نشانگانی از سرزمین و فرهنگ مشترک است که از فیلم قابل دریافت است. عنصر سرزمین با توجه به رویکرد فیلم در سایه ارزش‌ها و آرمان‌های دفاع مقدس معنای واقعی پیدا می‌کند. ویژگی‌هایی همچون ایثار، فداکاری، برابری و برادری به سرزمین معنا و مفهوم می‌بخشد. به همین دلیل حفظ و تداوم این ارزش‌ها و آرمان‌ها برای حفظ سرزمین و ارتقای امنیت آن امری ضروری است. پس هویت بازنمایی شده از عنصر سرزمین بر ارزش‌ها و آرمان‌های دفاع مقدس تأکید دارد. در واقع وجه تمایز عنصر سرزمین در این فیلم بر پایه ارزش‌ها و آرمان‌های دفاع مقدس می‌باشد.

زبان: از دیگر وجوه هویتی، عنصر زبان است که در این فیلم نیز مورد توجه قرار گرفته است. فیلم آژانس شیشه‌ای به زبان معیار فارسی است. دیالوگ‌های عباس و همسرش به لهجه مشهدی است که برای مخاطب فارسی‌زبان کاملاً مفهوم هستند. چند دیالوگ کوتاه بویژه نزد سیاهی لشکر (افراد حاضر در آژانس) که از اقوام و طبقات مختلف اجتماعی هستند نیز قابل دریافت است که نقش چندانی در روند فیلم نداشته و عمدتاً جامعه‌ای متعارض را نشان می‌دهد که بر ارزش‌ها و باورهای یکسانی پایبند نیستند و همین امر باعث قشربندی‌های اجتماعی می‌شود.

اسامی و نام‌ها: کارگردان نام‌های کاملاً ایرانی مانند کاظم، عباس، احمد، اصغر، فاطمه، نرگس، سلحشور و ... را در شخصیت‌های خود بکار برده است. بکار بردن اسم‌هایی مانند فاطمه، کاظم (که خود را بچه خیبر معرفی می‌کند)، عباس و احمد در شخصیت‌های اصلی نشان می‌دهد که کارگردان در بکار بردن

اسامی و القاب نوعی پیوند بین سلوک رزمندگان و ائمه را به تصویر کشیده که آن را می‌توان نشانه‌ای از هویت اسلامی دانست که مترادف با هویت ملی است. بنابراین در بکارگیری اسامی، هویتی فراتر از هویت قومی مد نظر است که آن هم هویت اسلامی و فرهنگ دفاع مقدس است.

دیگری: کارگردان از طریق دیالوگ‌ها و صحنه‌های مختلف همواره در تلاش است که حس تعلق به خاک و کشور ایران را در فیلم نشان دهد. حاج کاظم، عباس را حافظ امنیت ملی معرفی کرده و رسانه‌های بیگانه همچون بی‌بی‌سی و سی‌ان‌ان را حافظ امنیت امروزی‌ها (آن‌هایی که از جنگ چیزی نمی‌دانند یا در آن حضور نداشتند) می‌داند. غیریت‌سازی در این فیلم نسبت به کشور ایران، با اجنبی خواندن کشور انگلیس و لندن از سوی حاج کاظم جلوه بیشتری یافته و ارزش والای تعلق به آب و خاک کشور ایران را نشان می‌دهد. کارگردان در پایان فیلم با جان‌باختن عباس قبل از پرواز هواپیما در خاک خود، به نوعی تعلق به خاک ایران و اجنبی‌شمردن کشور لندن را بیشتر نمایان می‌سازد. البته کارگردان سعی کرده است که این ویژگی را در دسته دیگر که نماینده آن سلحشور است، با ادبیاتی متفاوت نشان دهد. سلحشور یک مأمور امنیتی است که مسأله امنیت ملی برای او خیلی مهم است. به همین دلیل خیلی تلاش می‌کند که حاج کاظم را تصمیم‌اش منصرف کند. یا زمانی که سلحشور نقشه ایران را مثال زده و همسایگان آن را نام می‌برد که هرلحظه مترصد خبری ناگوار از شرایط ایران هستند تا آن را انعکاس داده و از آب گل و آلود ماهی بگیرند. در حقیقت تلاش سلحشور نیز به نوعی حس تعلق به آب و خاک کشور ایران را نشان می‌دهد که با ادبیاتی متفاوت به مخاطب ارائه می‌شود. کارگردان می‌خواهد که عناصر وحدت‌بخش همچون برابری، برادری و عشق به خاک و سرزمین همچنان در فرهنگ مردم حفظ شده و از بین نرود.

۲-۲-۷-۴. رمزگان فنی

فیلم با نوشته‌ای مشخص مبنی بر اینکه ماجرای آن واقعی نیست، شروع می‌شود. دوربین از نمایی بسیار نزدیک دفترچه یادداشتی را نشان می‌دهد که متعلق به آژانس مسافرتی کاکتوس است. در این حین دوربین از زاویه پایین چرخیده و به سمت بالا حرکت می‌کند و حاج کاظم را در نمایی بسته نشان می‌دهد که در حین نوشتن مطالبی برای همسرش است. دوربین مجدد می‌چرخد و عناصر پیرامون حاج کاظم را نشان می‌دهد. دوربین تصاویری از مانیتور، ماکت یک خلبان، هواپیما، پرچم سوئیس‌ایر و افرادی که هرکدام به حالتی نگران در گوشه‌ای نشسته‌اند را نشان می‌دهد. این تصاویر با دیالوگ‌گویی حاج کاظم که واقعه پیش‌آمده برایش را به فاطمه (همسرش) نقل می‌کند، همراه است. با این صحنه‌پردازی و دیالوگ‌گویی، مخاطب خود را آماده اتفاقاتی می‌کند که در آژانس مسافرتی کاکتوس خواهد افتاد. با

قطع دیالوگ‌گویی و صدای متن فیلم، دوربین دفترچه یادداشت را از نمای نزدیک نشان داده که حاج کاظم روی آن می‌نویسد: «چهار روز به پایان سال باقی بود». اما نمایاندن مفاهیم هویتی و مضمونی از جنبه فنی در این فیلم از زمانی برای مخاطب بیشتر می‌شود که رئیس شرکت هواپیمایی، بلیط حاج کاظم و عباس را باطل می‌کند. لحظه‌ای که حاج کاظم به شدت عصبانی شده و سرش را به شیشه می‌کوبد. صدای تَرک برداشتن شیشه با موسیقی متن بسیار معنی‌دار همراه شده و همه را در بهتی عجیب فرو می‌برد. تصاویر آهسته از حاج کاظم همراه با موسیقی حماسی لحظه‌ای که پول‌ها را به سمت دوربین پرت می‌کند تا زمانی که دست عباس را گرفته و از میان جمعیت بهت زده به سمت در حرکت می‌کند و در نهایت با گرفتن اسلحه از سرباز و شلیک یک گلوله در قاب فیلم نمایان است که با افتادن پوکه گلوله روی کاشی و طنین‌انداز شدن صدای آن، فروکش می‌کند. از این لحظه به بعد دوربین در قابی بسته در داخل فضای آژانس مدام در چرخش است و عمدتاً چهره حاج کاظم در تسخیر دوربین از نماهای مختلف قرار می‌گیرد. حاج کاظم و همکارانش نماد آرمان‌خواهی و دفاع از ارزش‌های دفاع مقدس بوده و همسو با دیدگاه کارگردان هستند. بنابراین نمای دوربین و صداگذاری فیلم کاملاً با این مفاهیم و دیالوگ‌های مرتبط با آن تنظیم شده و بصورت کاملاً معنی‌دار ارزش‌های دفاع مقدس و آرمان‌های آن از نمای دوربین و موسیقی متن به مخاطب انتقال پیدا کرده و او را در مسیر خود همراه می‌کند. این روند صحنه‌پردازی و صداگذاری تا زمانی که ماشین بنز جلوی آژانس ظاهر شده و حاج کاظم در حالی که عباس را بر دوش خود دارد از آنجا بیرون می‌آید، ادامه پیدا می‌کند. این لحظه مخاطب فقط صدای پای حاج کاظم به همراه صدای ماشینی که خیابان را خط‌کشی می‌کند، را می‌شنود. مردی که حامل پیام‌های معنی‌دار از وحدت و یکپارچگی با محوریت ارزش‌ها و آرمان‌های دفاع مقدس است، از زوایه‌ای نزدیک در قاب دوربین قرار گرفته در حالی که به سمت هدفش حرکت می‌کند. در پایان فیلم زمانی که عباس سرش را در شانه حاج کاظم گذاشته و مرگ به سراغش می‌آید، نوری از شیشه هواپیما بر صورت عباس می‌افتد که همسو با دوربین قرار می‌گیرد. این در حالی است که موسیقی معنی‌دار مرتبط با این صحنه نیز همزمان به گوش مخاطب می‌رسد.

۳-۲-۷-۴. رمزگان ایدئولوژی

گفتمان غالب بر فیلم آژانس شیشه‌ای، گفتمان فرهنگی دفاع مقدس است که با مفاهیمی همچون برابری، برادری، عدالت‌خواهی، دفاع از آرمان‌های انقلاب و دفاع مقدس و امثال آن از فیلم دریافت می‌شود. نماینده این گفتمان در فیلم، حاج کاظم و همرزمانش هستند که سفت و سخت به آرمان‌های دفاع مقدس پایبند هستند. حاج کاظم ابتدا سعی دارد برای نجات عباس از راه قانونی اقدام کند که موانع عمده‌ای سر راه او قرار می‌گیرد. بنابراین متوسل به آرمان‌ها و ارزش‌های دفاع مقدس شده و برای

نجات عباس از خطر، قانون را زیر پا گذاشته و دست به گروگانگیری می‌زند. حتی زمانی که سلحشور عنوان می‌کند که این کار او امنیت ملی را به خطر انداخته و اخبار به شبکه‌های معاند خارجی همچون بی‌بی‌سی و سی‌ان‌ان رسیده است، دست از این کار نمی‌کشد. چون حاج کاظم و همرزمانش، افرادی همچون عباس را حافظ امنیت ملی می‌دانند نه شبکه‌های منتسب به کشورهای غربی را. بنابراین از نظر آن‌ها حفظ جان عباس از هرچیزی مهم‌تر است. کارگردان هویت ملی را مترادف با هویت اسلامی می‌داند که در ارزش‌ها و آرمان‌های دفاع مقدس نهفته است. بنابراین گفتمان غالب بر فیلم یعنی گفتمان فرهنگی دفاع مقدس، یک‌دستگی و وحدت کشور را در مفاهیمی همچون برابری، برادری، عدالت‌خواهی در این فیلم بازمی‌یابد و با نگاه انتقادی فاصله گرفتن از این ارزش‌ها را به نوعی از دست دادن هویت ملی و در نتیجه ایجاد دودستگی عنوان می‌کند. این دودستگی را در جامعه کوچکِ حاضر در آژانس مسافرتی کاملاً می‌توان دریافت کرد. این نفاق و دودستگی به دلیل رخنه قدرت در تمام سطوح اجتماعی است. افراد حاضر در آژانس از سطوح مختلف اجتماعی بوده و هر کدام به نوعی اصرار به پرداخت پول به حاج کاظم و همرزمانش در قبال آزادی آنان دارند. اما حاج کاظم این موضوع را کاملاً توهین تلقی کرده و از اینکه افراد حاضر کار و نیت او را درک نمی‌کند، در تنگنایی عجیب گرفتار شده است. این مسأله زمانی به اوج خود می‌رسد که یکی از نفرات حاضر در آژانس مقاصد حاج‌کاظم و همرزمانش را سیاسی عنوان کرده که از این طریق مردم را بازیچه این سیاست‌بازی‌ها کرده‌اند، در حالیکه به اندازه کافی از این جنگ نفع برده و خود و خانواده هایشان را در رفاه و آسایش قرار داده‌اند. در واقع کارگردان با محوریت گفتمان دفاع مقدس، ملی‌گرایی و هویت ملی را با مضامین آن در هم آمیخته و آن را مایه اتحاد و وحدت ملی معرفی می‌کند. همچنین دودستگی ایجاد شده در فیلم را محصول گفتمان حاکم یعنی جهاد و سازندگی می‌داند که امنیت و پیشرفت کشور را سرلوحه برنامه‌های خود قرار داده و گشایش‌های سیاسی با کشورهای غربی را لازمه این موضوع می‌داند. کارگردان با انتقاد از این موضوع امنیت، پیشرفت و وحدت ملی کشور را در سایه پایبندی به آرمان‌های اسلامی دفاع مقدس معرفی می‌کند. با این تفاسیر می‌توان به ماهیت سیال‌گونه مقوله هویت پی برد که در این فیلم نمایان است. تحولات سیاسی و اجتماعی در کشور با آغاز دوره جهاد و سازندگی سبب شده است که عناصر هویت‌بخش دوران گفتمان دفاع مقدس به مرور زمان و با حاکمیت گفتمانی دیگر، تغییر مضمون یافته‌اند. مضامینی مانند برابری، برادری، عدالت‌خواهی جای خود را به مضامینی همچون منافع اقتصادی، نزدیک شدن به کشورهای دیگر، پیشرفت و ... داده است.

۸-۴. باران

موضوع: درام/ عاشقانه

نویسنده و کارگردان: مجید مجیدی

تهیه‌کننده: مجید مجیدی و فؤاد نحاس

بازیگران: حسین عابدینی، رضا ناجی، زهرا بهرامی، حسین رحیمی، غلامحسین بخشی، حسین محجوب.

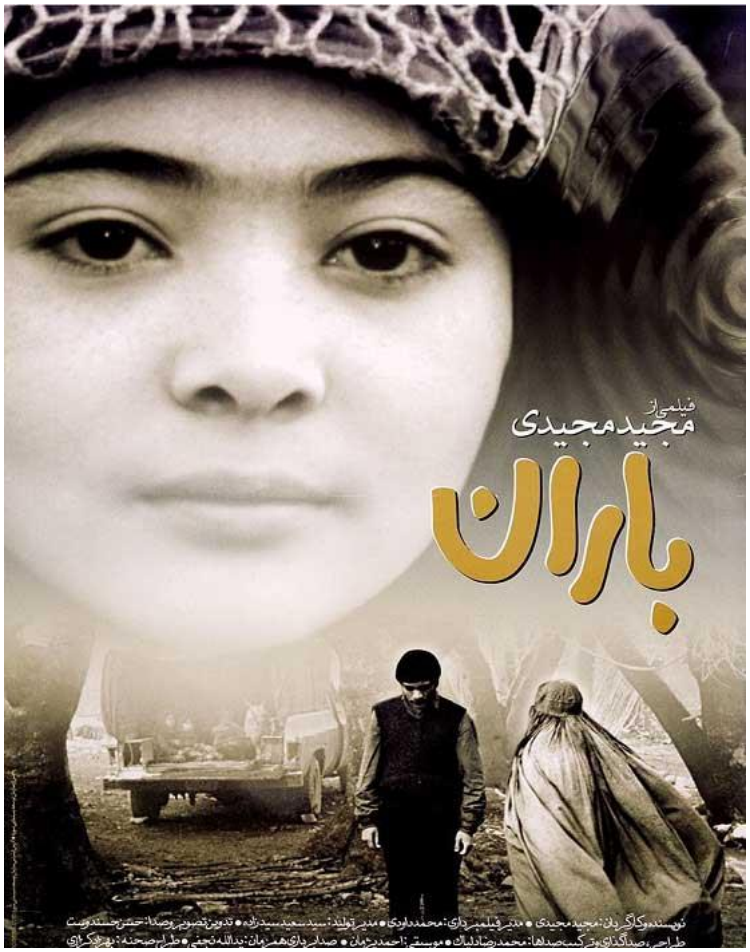
موسیقی: احمد پژمان

فیلم‌بردار: محمد داوودی

تدوین‌گر: حسن حسندوست

سال تولید و انتشار: ۱۳۷۹

زمان فیلم: ۹۴ دقیقه



۱-۸-۴. خلاصه داستان

باران فیلمی به کارگردانی مجید مجیدی محصول سال ۱۳۷۹ است. لطیف (با نقش حسین عابدینی)، کارگر جوان ترک، همراه دیگر هم ولایتی‌های خود در کنار عده‌ای کارگر افغانستانی، کرد و لر، در یکی از برج‌های در حال ساخت در حاشیه شهر کار می‌کند. نجف کارگر افغانستانی، در پی حادثه‌ای از طبقه دوم سقوط می‌کند و پایش آسیب دیده و از کار بیکار می‌شود. سلطان دوست نجف واسطه شده و پسر نجف را با خود به ساختمان آورده و از معمار (با نقش رضا ناجی) درخواست می‌کند که برای کمک به تأمین معاش خانواده، جای پدر را بگیرد. معمار ابتدا به خاطر جثه ضعیف او قبول نمی‌کند اما با اصرار و خواهش سلطان قبول می‌کند که چند روزی به صورت آزمایشی کار کند. اما رحمت برای کارهای سخت بسیار ضعیف بود. معمار مسئولیت خرید غذا و کارهای آشپزخانه را که بر عهده لطیف بود، به عهده او می‌گذارد. وقتی لطیف کار آسان خود را از دست می‌دهد، شروع به اذیت و آزار رحمت کرده و مدام برایش دردسر درست می‌کند. یک روز به صورت اتفاقی متوجه می‌شود که رحمت، در حقیقت دختری است به نام «باران»، که از سرِ ناچاری در میان مردان کار می‌کند. کشف این راز، بذر عشق را در دل لطیف می‌کارد. از این به بعد رفتار لطیف نسبت به باران عوض می‌شود. همیشه منتظر باران است که بیاید. شدیداً هوای او را دارد تا اتفاقی برایش نیافتد. اما یک روز صبح که باران با بازرسان مواجه می‌شود، پا به فرار می‌گذارد. لطیف وقتی متوجه می‌شود به سرعت دنبال مأموران می‌دود و با فداکاری باعث می‌شود که باران از دست مأموران فرار کند. اما لطیف گرفتار شده و با وساطت معمار آزاد می‌شود. بعد از افشای اشتغال به کار کارگران افغانستانی در ساختمان، همه آنها از کار اخراج می‌شوند. لطیف در پی عشق باران شروع به جستجوی او در سکونتگاه‌های افغانستانی‌ها می‌کند و سرانجام محل زندگی او را می‌یابد. از کار افتادگی پدرش نجف باعث شده که باران مشغول به فعالیت در کارهای سنگین شود. لطیف برای کمک به باران خود را به آب و آتش می‌زند. پس‌انداز خود را به سلطان داده تا بدست نجف و دخترش برساند. از پس انداز روزمره‌اش عصایی برای نجف گرفته تا او بتواند راحت رفت و آمد کند. رنج و دردهای نجف بیشتر شده و باران نیز در کارهای سنگین مشغول است. نجف تصمیم می‌گیرد که به افغانستان برود تا از خانواده برادرش مراقبت کند. اما پولی نداشته و از بابت هزینه‌های سفر در تنگنا قرار دارد. بنابراین نزد معمار می‌رود و از او طلب پول می‌کند. اما معمار می‌گوید که هیچ پولی ندارد. لطیف که این وضعیت را می‌بیند و شناسنامه‌اش را فروخته و پول آن را به نجف و دخترش می‌دهد و به او می‌گوید که این پول را معمار به او داده است. نجف از او و معمار تشکر می‌کند. اما زمانی که متوجه می‌شود که آن‌ها قصد رفتن به افغانستان را دارند، بسیار پریشان می‌شود. لطیف در حمل بار آن‌ها کمک کرده و آن‌ها برای همیشه راهی افغانستان می‌شوند.

۲-۸-۴. تحلیل نشانه‌شناختی

فیلم باران تلاش دارد تا گروه‌های حاشیه‌ای و فراموش شده جامعه و سختی‌ها و مشقات و عواطف آنها را به تصویر بکشد. در این فیلم هویت فراگیر نه هویت‌های ملی و قومی بلکه هویت انسانی و اخلاقی است. روایت گروه‌هایی که در انزوای اجتماعی در کارهای سخت و طاقت‌فرسا به کار گرفته می‌شوند. در کنار این، این فیلم تلاش دارد تا روابط بین قومی و درون گروهی اقوام مختلف را به تصویر کشیده و بازنمایی کند. تنش‌های موجود در این فیلم نه تنش‌های قومی بلکه مبارزه برای فائق امدن بر سختی‌ها و به چنگ آوردن لقمه‌ای آن است و البته در کنار آن روابط عاطفی و عاشقانه آنها را نیز به تصویر می‌کشد. تنش‌ها و ناهنجاری‌هایی که در این فیلم بین اقوام مختلف بویژه افغانستانی، کُرد و تُرک نشان داده می‌شود، رنگ و بوی قومیتی یا نژادی ندارند بلکه بیشتر چالشی طبقاتی است.

۱-۲-۸-۴. رمزگان اجتماعی

لطیف و معمار از شخصیت‌های اصلی این فیلم، ترک بوده و در یک کارگاه ساختمانی مشغول کار هستند. کارگاهی که علاوه بر ترک‌ها، قومیت‌های مختلف دیگر همچون افغانستانی، لر و کرد نیز به کار اشتغال دارند و در حال ساخت ساختمانی نیمه تمام هستند. در کنار این گروه‌های قومی فارس‌ها نیز به عنوان قوم و طبقه ممتاز حضور دارند. فیلم اگر چه رویکرد قومی ندارد ولی بازتابِ جامعهٔ تفکیک شده و کاملا طبقاتی است. گروه‌های قومی بازنمایی شده در این فیلم هر یک دارای ویژگی‌های شخصیتی هستند که نشان دهنده تلقی فرهنگ مسلط از آنها است.

جایگاه اجتماعی گروه‌های قومی: فارس‌ها در این فیلم به عنوان قشر مرفه، ممتاز و به عنوان طبقه ممتاز بازنمایی شده است. به عنوان مثال در شروع فیلم وقتی لطیف برای خرید از حاشیه به متن یعنی داخل شهر وارد شده است دختر و پسری شیک و دلداده را در پارک می‌بیند که مشغول شوخی و لوندی هستند که لطیف با حسرت خاصی زندگی آنها را نظاره می‌کند. در مسیر کارگاه زن و مرد و دختر و پسران شیک‌پوش و خانه‌های فاخری را می‌بینیم که در حال تردد در خیابان‌های شهر هستند. حتی فروشگاه مواد غذایی که متعلق به طبقه ممتاز است (علی‌رغم اینکه معمار بعدا به عنوان دریانی از او یاد می‌کند) فارسی را سلیس و روان صحبت می‌کند و در فروشگاه‌اش موسیقی سنتی فارسی روح‌نواز و آرام‌بخشی در حال پخش است. صاحبان کار و کارگاه که اغلب آنها اسم مهندس را یدک را می‌کشند، فارس هستند. لباس‌شان فاخر، اتومبیل‌شان تمیز و مرتب است و هر از چندگاهی برای نظارت به کارگاه سر می‌زنند. در داخل کارگاه اما چهار گروه قومی مشغول به کار هستند: ترک‌ها، کردها، لرها و

افغانستانی‌ها. طبقه‌بندی و قشربندی این گروه‌ها در داخل کارگاه ساختمانی نشان دهنده جایگاه اجتماعی آنها نیز است.

ویژگی‌های شخصیتی گروه‌های قومی: ترک‌ها در این فیلم پرخاشگر، خسیس و پول جمع کن (نه قانع)، عصبیو البته سختکوش هستند. به عنوان مثال وقتی لطیف یک ۲۵ تومنی را می‌بیند اطراف را می‌پاید، پایش را رویش می‌گذارد و آرام خم شده و با مهارتی خاص که نشان می‌دهد که می‌خواهد پاشنه کفش را ور بکشد آن را می‌قاپد و در جیب می‌گذارد. سپس بعد از رسیدن به کارگاه در قوطی پس‌انداز خود منتقل می‌کند. یا در ابتدای فیلم زمانی که لطیف بقچه نان را پشت دوش خود انداخته و در مسیر بازگشت به ساختمان است، هر از گاهی با یک ولع خاصی از تکه نانی که در دست دارد، گاز می‌زند و می‌خورد. حین بازگشت به ساختمان مناظر اطراف مسیر را چنان با تعجب نگاه کرده و به اصطلاح زُل می‌زند، گویی در متن جامعه و مسائل اجتماعی قرار ندارد. لطیف همچنین شخصیتی دارد که با ولع زیاد پول‌هایش را جمع کرده و آن را در دستمالی داخل زمین پنهان می‌کند. لطیف به گونه‌ای به مخاطب معرفی می‌شود که یک آدم کینه‌ای بوده و تبحر خاصی در فریب و اذیت دیگران مخصوصاً آن‌هایی که خصومتی با او پیدا کرده‌اند، دارد. اذیت و آزار رحمت (باران) قبل از شناخت هویت او به انحاء مختلف، گواهی بر همین رفتار است. ادبیاتِ گفتاری او نیز همین شخصیت را بازنمایی می‌کند. وقتی رحمت (باران) توان کارهای سخت ساختمانی را ندارد، خطاب به او می‌گوید: «چند روز کار کنی عادت می‌کنی، اون وقت از قاطر هم بهتر می‌تونی بار ببری». درگیری فیزیکی و فحاشی از دیگر مسائلی است که همواره در شخصیت لطیف دیده می‌شود. او در چندین صحنه با کارگران ساختمانی دعوا و درگیری فیزیکی دارد و در این حین نیز فحاشی می‌کند. یا معمار به عنوان سرکارگر ساختمان هیچ وقت حق و حقوق کارگران را به صورت کامل پرداخت نمی‌کند و بخشی از دستمزد آنها را کسر یا به آینده موکول می‌کند. لطیف و معمار همیشه در حال پرخاش و دعوا هستند. کوچک‌ترین ارتباط لطیف با اطرافیان به پرخاش و دعوا ختم می‌شود. لرها و کردها اما بسیار حاشیه‌ای هستند و به کمترین صورت بازنمایی شده‌اند که پیوسته با دیگران در حال دعوا مشاجره هستند. افغانستانی گروهی مظلوم و تحت ظلم بازنمایی شده‌اند که مورد استعمار و بهره‌کشی واقع شده‌اند. سخت کار می‌کنند، تحت تعقیب نهادهای انتظامی هستند و اجازه کار ندارند. افغانستانی‌ها علیرغم اینکه جزو طبقات حاشیه‌ای و طرد شده هستند، اما رفتارهایی کاملاً اجتماعی و با فرهنگ بالا از خود بروز می‌دهند. اوج این رفتارها نیز با شخصیت باران، سلطان و نجف به مخاطب ارائه می‌شود. ویژگی‌هایی همچون داشتن روحیه‌ای لطیف (دانه پاشیدن به کفترها از سوی باران و به گلدان آب دادن)، صاف و صادق (نجف: نه معمار آدم خوبیه بهش بگو برگردم پولش را می‌دهد)، اهل تلاش و کوشش (کار سخت ساختمانی در ازای پول کمتر چون

قانونی نیستند)، قانع به حق خود (عدم اعتراض به معمار درباره دستمزد کم)، احترام به اقوام دیگر (جایی که باران علیرغم اینکه مدام از سوی لطیف مورد آزاد و اذیت قرار می‌گیرد، با این حال لباس‌های او را می‌شورد و با مهربانی برای او چایی می‌گذارد)، با شخصیت (زمانی که سلطان محترمانه از معمار تقاضا می‌کند که رحمت آنجا کار کند و زمانی که معمار می‌خواهد رحمت را اخراج کند، او راضی بوده و کم‌احترامی نمی‌کند) و ... جزو عمده‌ترین ویژگی‌های افغان‌ها است.

پوشش و لباس گروه‌های قومی: این فیلم اگر چه در ظاهر رویکرد قومی ندارد ولی نوع لباس گروه‌های مختلف قومی حاکی از قومیت آنها دارد. افغانستانی‌ها لباس بلند و ردا و سربند افغانستانی بر تن دارند. همه زنان و مردان افغانستانی از پوشش محلی خودشان استفاده می‌کنند. ریش و سبیل کم‌پشت که نشان از افغانستانی بودن آن‌ها دارد. کارگران کُرد شلوار کُردی به تن دارند و معمولاً با سبیل در فیلم نمایان هستند. لطیف و معمار هر دو لباس کهنه و ساده و مندرس بر تن دارند. معمار سبیل و خط ریش نسبتاً زمختی دارد. اما لطیف یک نوجوانی است که هنوز ریش و سبیلش درنیامده و بسیار کم پشت ولی بسیار نامرتب و ژولیده است..ترک‌ها، کردها و لرها لباس‌های مندرس و خاکی کارگری پوشیده‌اند. اما فارس‌ها که صاحبان کار و مهندسان این فیلم هستند همه لباس‌های مرتب و تمیز و شیک بر تن دارند.

موسیقی و فرهنگ گروه‌های قومی: موسیقی قومی در این فیلم که بازگو کننده فرهنگ قومی و همبستگی بین آنهاست به صورت ماهرانه به کار گرفته است. موسیقی سنتی فارسی در فروشگاه مواد غذایی، همخوانی دسته جمعی موسیقی فولکوریک ترکی و آواز کردی کارگر ساختمانی، فرهنگ گروه‌های قومی را از هم تفکیک می‌کند. با وجود این، نحوه و زمان بازنمایی این موسیقی‌ها نشان دهنده جایگاه اجتماعی آنها نیز است. موسیقی سنتی فارسی در فروشگاه و نشان دادن افراد در حال خرید اگر چه بازنماینده فرهنگ طبقه مسلط و ممتاز است ولی این موسیقی بیشتر حس آرامش و آسایش در مخاطب بر می‌انگیزد. برعکس موسیقی ترکی در همشینی شبانه و با همخوانی دسته جمعی کارگران ترک در اوقات بعد از کار و در دل شب همراه با رقص برخی از آنها و مشارکت جمعی (اعم از کارگر و معمار) احساس همبستگی و هویت گروهی را بازنمایی می‌کند؛ تک خوانی کارگر کرد در حین مشاجره معمار و مهندس ناظر و اختلال در روابط آنها و عصبانیت معمار از بی‌موقعی آن احساس حاشیه بودگی کردها را به نمایش می‌گذارد.

زبان و کاربرد آن در بین گروه‌های قومی: کارگردان در این فیلم از زبان تمام گروه‌های قومی برای پیشبرد داستان و روایت خود استفاده کرده است. زبان فارسی، زبان ارتباطی بین گروه‌های قومی مختلف حاضر در فیلم است و در روابط بین قومی کاربرد دارد و کارگردان در جاهایی که سعی دارد آن را گوشزد

کند. به عنوان مثال وقتی معمار در حال اقناع و راضی کردن کارگر افغانستانی برای پرداخت بخشی از دستمزدش به اوست وقتی عرصه بر او تنگ می‌شود جمله‌ای به ترکی می‌گوید که با اعتراض کارگر افغانستانی روبرو می‌شود که «فارسی بگو تا جوابت را بدهم». همچنین کارگردان قدرت و غنای زبان فارسی را به رخ مخاطب مب‌کشد که اقوام دیگر با شنیدن آن کاملاً مجذوب قدرتِ شعر و ادب فارسی و مفهوم‌پردازی آن می‌شوند. کارگردان در این خصوص از یک کفاش افغانستانی استفاده می‌کند که لطیف در جستجوی نجف و باران به نزد او رفته است. کفاش افغانستانی که فردی عارف‌مسلک به مخاطب نمایانده می‌شود، با دیدن حالت مضطرب لطیف، متوجه عاشق شدن او شده و این شعر را در وصف حال او می‌سراید: «این شعله که جوش مهربانی است / از گرمای آتش جدایی است». لطیف چنان جذب سخنان او می‌شود که از سوختن جورابی که روی آتش گرفته تا خشک شود چیزی نمی‌فهمد. لطیف در پایان دیدار با این کفاش به قشنگ و زیبا صحبت کردن او تأکید می‌کند. هر چند ترک‌ها حدالامکان با یکدیگر به ترکی صحبت می‌کنند ولی وقتی کار به اعمال جدیت کشیده می‌شود یا شخصی می‌خواهد بگوید که در کار و حرفش جدی و مصم است به فارسی تغییر می‌کند. این مسئله به ویژه در رابطه بین لطیف و معمار به کرات دیده می‌شود. به عنوان مثال وقتی لطیف معمار و لطیف از پاسگاه خارج می‌شوند او به فارسی لطیف را نصیحت و سرزنش می‌کند که سرش به کار خودش باشد و در کار دیگران دخالت نکند. یا وقتی لطیف حقوق یکساله خود را به بهانه مریضی خواهرش از معمار طلب می‌کند وقتی با سرسختی و مخالفت معمار مواجه می‌شود برای افزایش تاثیر کلام خود با جملات ترکی معمار نرم و راضی می‌کند. روابط درون قومی افغانستانی‌ها، کردها و لرها با خودشان به زبان خودشان است هر چند نمود آن بسیار کم و اندک است.

مذهب: نشانگان مذهبی و نقش آن در ورابط بین قومی در فیلم باران بسایر کم‌رنگ است. صرفاً در این خصوص می‌توان به محتوای نامه‌ای اشاره کرد که سلطان برای لطیف نوشته است. در این نامه سلطان با ذکر نام امام رضا (ع) و اثر انگشت با خون به لطیف این اطمینان را می‌دهد که حتماً برگشته و پول او را پس می‌دهد. بدین ترتیب می‌توان بیان کرد که هویت اصلی بازنمایی شده بیشتر بر جنبه‌های انسانی و اخلاقی تاکید دارد و نمادهای مذهبی بسیار کمی استفاده شده است. در واقع برای کارگردان اهمیت کیش انسانیت فراتر از هر کیش و مذهبی است.

نام‌ها، اسامی و القاب: کارگردان برای عناصر اصلی فیلم خود از نام‌ها و القاب فارسی و ایرانی همچون لطیف، معمار، فرج برای اقوام تُرک استفاده می‌کند. از اسم‌هایی همچون باران، سلطان و نجف نیز که جزو اسم‌های ایرانی و فارسی محسوب می‌شود، برای شخصیت‌های افغانستانی استفاده می‌کند. در

بکارگیری اسامی و نام‌ها از سوی کارگردان برای شخصیت‌های اصلی فیلم، نشانه خاص هویتی دریافت نمی‌شود.

سرزمین: نشانگان سرزمینی در این فیلم چندان پررنگ نیست. اما ویژگی‌ها و توصیفات به کار رفته در سرزمین شخصیت‌های فیلم نشان می‌دهد که در افغانستان خشونت و جنگ و در آذربایجان و در زادگاه لطیف فقر و مریضی مشخصه اصلی آنهاست. تصاویر نشان داده شده از مرکز نیز، از توسعه و شکوفایی مرکز نسبت به حاشیه فقیر و جنگ زده حکایت دارد.

۲-۲-۸-۴. رمزگان فنی

از نشانگان فنی فیلم باران می‌توان به صحنه‌پردازی و صداگذاری اشاره کرد که همخوان با داستان فیلم پیش رفته و برخی عناصر هویتی را برای مخاطب برجسته می‌کند. با شروع فیلم، دوربین حرکات بدنی لطیف را به گونه‌ای بازنمایی می‌کند که مخاطب تا حد زیادی به شخصیت ناهنجار لطیف (که تُرک‌زبان است) پی می‌برد. دوربین از زوایه‌ای بسته و از نمایی بسیار نزدیک لحظه‌ای را نشان می‌دهد که لطیف بقچه نان را روی دوش خود گذاشته و با دست دیگرش تکه نانی را با ولع زیاد (شخصیت ندید بدید) می‌خورد. اما تصویر باران در حالی که پشت بشکه قیری قرار گرفته و دودی از آن بلند می‌شود، از نمایی دور گرفته شده که بدین صورت مظلوم‌نمایی از باران را به مخاطب انتقال می‌دهد. یا زمانی که مهندسان ناظر سر می‌رسند و کارگران افغانستانی دستپاچه هر کدام به نقطه‌ای فرار می‌کند و پنهان می‌شود، صدای رعد و برق و باران در متن فیلم مخاطب را بیشتر در رنج و محرومیت‌های این افراد غوطه‌ور می‌کند. در سکانسی که معمار با دوستانش دور بخاری زغالی جمع شده‌اند و یک آهنگ فولکلوریک ترکی را می‌خوانند حس سادگی و انسجام و همبستگی را به مخاطب القا می‌کند. تصویر فضای نیمه‌کاره و تاریک ساختمان از نمایی دور نشان داده می‌شود، در حالیکه سلطان و باران در هوای برفی در حال دویدن به سمت آن هستند تا سر موقع رسیده و با عصبانیت معمار مواجه نشوند. زمانی که لطیف برای اولین بار سمت آشپزخانه رفته و پرده را کنار می‌زند، دوربین سایه‌ای از موهای باران را به گونه‌ای بسیار زیبا و تا حدی غیرواقعی به مخاطب می‌نمایاند. حرکت آهسته دوربین زمانی که بارزسان باران را دنبال می‌کنند و انعکاس صدای بالای نفس نفس زدن باران، رنج و بی‌چارگی این گروه را به مخاطب القا می‌کند. تغییر شخصیت لطیف به یک فرد عاشق زمانی است که دوربین هم با نگاه او همسو می‌شود و گیره سرِ باران را از نمایی بسیار نزدیک نشان می‌دهد که مویی به آن آویزان است. به نوعی همخوانی دوربین و شخصیت مثبت لطیف را نشان می‌دهد که در اثر عشق متحول شده است. همزمان موسیقی ملودرام با مضمون وصل و هجران در زمینه فیلم پخش می‌شود. هرچند افغانستانی‌ها در یک نقطه

حاشیه‌ای شهر در خانه‌های مخروبه زندگی می‌کنند، اما صداگذاری و صحنه‌پردازی از آن به نوعی است که مخاطب یک نوع آرامش و صمیمیت از این افراد و محل سکونت آن‌ها دریافت می‌کند. در آخر فیلم زمانی که مواد غذایی از دست باران می‌افتد و لطیف به کمکش می‌آید، دوربین دست این دو نفر را از نمای بسیار نزدیک و بصورت بسته نشان می‌دهد که در حال جمع کردن مواد غذایی هستند. رفتن باران همزمان می‌شود با صدای رعد و برق و شروع بارش ردپای باران از بین می‌برد و نابود می‌کند.

۳-۲-۸-۴. رمزگان ایدئولوژی

فیلم باران فراتر از هویت‌های قومی و ملی است؛ هویت فراگیر حاکم بر فیلم هویت انسانی، اخلاقی، عشق و زندگی و ضد خشونت است. بخشی از فیلم باران به افغانستانی‌ها مربوط می‌شود که کشورشان درگیر جنگ و خشونت بوده و باعث مهاجرت و آوارگی آنان به ایران و کار با دستمزد پایین در کارهای سخت شده است. این فیلم محرومیت و رنج‌های این افراد را به تصویر می‌کشد. گفتمان حاکم بر فیلم علی رغم وجود تضادها و تنش‌های بین قومی، دوستی، همزیستی مسالمت‌آمیز، همیاری و روحیه فداکاری فارغ از قومیت را بین گروه‌های بازنمایی شده در فیلم را نشان می‌دهد. در قالب این گفتمان، لطیف پس از اینکه عاشق باران می‌شود، از هر گونه تلاش و حمایت در رفع مشکلات او و پدرش دریغ نمی‌کند. او فارغ از قومیت و زبان، عاشق دختری از گروه حاشیه می‌شود و بدون پرسش قرار دادن و یا مسئله نشان دادن این عشق، رفتار ایثارگونه عاشق را روایت می‌کند.

نکته دیگر مهم در این فیلم حکایت تسلط فرهنگ مردسالاری و انزوای زیاد زنان علی‌رغم بهره‌کشی از آنان دارد. زنانی که علی رغم تحت ستم و مظلوم بودن، سخت‌کوش و از خود گذشته هستند و در سخت‌ترین و طاقت‌فرساترین کارها یعنی جمع‌آوری سنک از سیلاب به کار گرفته می‌شوند. البته این بهره‌کشی صرفا ناشی از زن بودن نیست بلکه همپوشانی دو عنصر مهاجر بودن و زن بودن باعث شده است که آنها تحت ستم مضاعف قرار گیرند و تحت ناجوانمردانه‌ترین بهره‌کشی‌ها قرار گیرند.

تاکید بر خانواده و خانواده محوری ایدئولوژی مسلط بر گفتمان اصلی فیلم باران است. اهمیت خانواده به حدی است که لطیف برای راضی کردن معمار برای گرفتن دستمزد یکساله‌اش آن را بهانه قرار می‌دهد تا احساسات معمار را برانگیخته و دستمزدش را از او بستاند. یا وقتی که نجف خبر شهادت برادرش در افغانستان را می‌شنود و وصیت نامه او به دستش می‌رسد با وجود شرایط سخت و بیماری‌اش که به سختی راه می‌رود اسباب و وسایلش را جمع کرده و برای کمک به خانواده برادرش راهی افغانستان می‌شود.

۹-۴. قارچ سمی

موضوع: دِرام

نویسنده و کارگردان: رسول ملا قلی‌پور

تهیه‌کننده: رسول ملا قلی‌پور

بازیگران: جمشید هاشم‌پور، میترا حجار، فرهاد قائمیان، انوشیروان ارجمند، رویا تیموریان، عبد الرضا زهره‌کرمانی، امیر جعفری، فرهان خان‌محمدی، علی سلیمانی.

موسیقی: ناصر چشم‌آذر

فیلم‌بردار: تورج منصوری

تدوین‌گر: بهرام دهقانی

سال تولید و انتشار: ۱۳۸۰

زمان فیلم: ۱۰۰ دقیقه

۱-۹-۴. خلاصه داستان

قارچ سمی فیلمی ایرانی محصول ۱۳۸۰ به نویسندگی، تهیه‌کنندگی و کارگردانی رسول ملاقلی‌پور است. قارچ سمی بازگوکننده حال و هوای آدم‌هایی است که از دل سال‌های جنگ می‌آیند اما در فضای سال ۱۳۸۰ تنفس می‌کنند و عده‌ای می‌خواهند از مقام و منصب شان بنفع خود بهره برده و افراد با وجدانی می‌خواهند کمی جلوی سوء استفاده آنها را بگیرند. مهندس دومان قائمی (جمشید هاشم‌پور) سردار دوران جنگ تحمیلی که اکنون به عنوان مدیر یک شرکت ساختمانی فعالیت می‌کند، به طور ناخودآگاه خاطراتی توهم‌گونه از جنگ را به یاد می‌آورد که باعث می‌شود آرمان‌ها و ارزش‌های آن دوران بار دیگر پیش چشم او زنده شود. در این میان یک دیدار غیرمنتظره و یک تصادف او را به وادی جدیدی می‌کشاند. تصادف با بیتا (میترا حجار) و دیداری غیرمنتظره با سلیمان (فرهاد قائمیان) همرزم سال‌های دفاع مقدس که اکنون در کنج آسایشگاه جانبازان روزگار می‌گذراند. سلیمان، با حضور خود در زندگی دومان اهمیت قرار گرفتن در مسیر آن ارزش‌ها را پررنگ‌تر می‌کند. بیتا دختری جوان است که علاقه چندانی به نامزدش ندارد و دومان را همچون مرد آرمانی و افسانه‌ای به عنوان تکه گم شده‌ای از خود می‌پندارد. مهندس قائمی دیگر حاضر به تن دادن به شرایط روز نیست. زنده شدن مجدد آرمان‌های زمان جنگ باعث می‌شود که دومان در جلسه‌ای که با اعضای هئیت مدیره و سهامداران شرکت برگزار شده، مخالفت خود را با قرارداد جدید پروژه‌ای که زندگی مردم روستایی را تهدید می‌کند، اعلام کرده و آن را امضاء نمی‌کند. سِحری (با نقش انوشیروان ارجمند) و امینی (با نقش امیر جعفری) به عنوان بزرگان شرکت و هیئت مدیره که دنبال منافع شخصی و مقام خود هستند، از این موضوع متعجب شده و با حالتی نصیحت گونه می‌خواهند او را متقاعد کنند که قرارداد را امضاء کند. اما دومان سر حرفش مانده و امضاء نمی‌کند. تهدیدهای آن‌ها بدتر باعث می‌شود که دومان با آن‌ها درگیر شود. این سرآغاز حوادثی می‌شود که زندگی دومان را کاملاً تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد. مقامات شرکت از راه‌های مختلف به زندگی دومان صدمه می‌زنند. آن‌ها با یک صحنه‌سازی و تهدیدِ منشی خانمِ شرکت او را وادار می‌کنند که حرف‌هایی از وجود رابطه نامشروع خود و دومان بزند و آن را ضبط کرده و به آلما (با نقش رویا تیموریان) می‌فرستند. زندگی خصوصی دومان و همسرش دچار بحرانی بزرگ می‌شود و در آستانه متلاشی شدن قرار می‌گیرد. مقامات شرکت که آدم‌های با نفوذی هستند و با رده‌های بالا میانه خوبی دارند، چندین بار به انواع مختلف علیه دومان پرونده‌سازی می‌کنند تا اینکه دومان را در شرایط بسیار سخت قرار داده و وادار کنند که با آن‌ها همکاری کند. اما دومان هرگز حاضر به پایمال کردن آرمان‌های خود نبوده و در برابر تمام سختی‌ها ایستادگی می‌کند. در نهایت با پرونده‌سازی‌های مکرر از سوی مقامات شرکت، روانه زندان می‌شود. این مقامات در زندان نیز از طریق افراد با نفوذ خود دومان را راحت

نگذاشته و دردسرهای بزرگی برای او درست می‌کنند. هم‌سلولی‌های دومان به زور مواد مخدر در بدن او تزریق کرده و اوضاع جسمی و روحی او را بسیار خراب می‌کنند. در حالی که دشمنان او در شرکت، همچنان آزادانه به عوام فریبی مشغولند. بعد از اینکه دوره محکومیت دومان تمام می‌شود، از زندان آزاد شده و با بیتا مواجه می‌شود. بیتا از دومان تقاضا می‌کند در مراسم عقد او و نامزدش به عنوان شاهد حضور داشته باشد. دومان می پذیرد، اما سراغ سلیمان می‌رود و از او می‌خواهد وی را در نابودی کسانی که برای او پرونده‌سازی کرده‌اند، یاری کنند. بنابراین همراه شده و به خانه‌ای که سِحری و امینی شب‌نشینی باهم درست کرده و مشغول مصرف مواد هستند، می‌روند. دومان و سلیمان خانه را به هم زده و تمام وسایل آن را در هم می‌شکنند. سپس سراغ سحری و امینی به عنوان دو تن از مدیران و سهامداران اصلی شرکت رفته و در یک درگیری آن‌ها را می‌کشند، اما خود نیز کشته می‌شوند.

۲-۹-۴. تحلیل نشانه‌شناختی

فیلم قارچ سمی تصویری از تعارضات بین دو گروه با ارزش‌ها و باورهای متفاوت است. گروهی با ارزش‌ها و آرمان‌های وابسته به جنگ که با فرهنگ اسلامی در فیلم نمود پیدا کرده و گروهی دیگر با ارزش‌ها و آرمان‌های مبتنی بر مادی‌گری و منفعت‌طلبی مشخص می‌شود. هویت فراگیر در این فیلم بیش از آنکه هویت ملی و قومی باشد، هویتی اسلامی است که در قالب آرمان‌ها و ارزش‌های زمان جنگ به مخاطب ارائه می‌شود. قارچ سمی روایتِ طبقاتی از اجتماع است که به دلیل پایبندی به ارزش‌های زمان جنگ و ناهمخوانی آن با ارزش‌های موجود جامعه، سختی و مشقت‌های زیادی را متحمل شده و به نوعی در انزوای اجتماعی قرار دارند. این گروه در تعارض با گروهی قرار می‌گیرد که از ارزش‌های اسلامی به عنوان ابزاری در رسیدن به منافع شخصی و مادی‌شان بهره می‌برند. بنابراین ارزش‌ها و آرمان‌های اسلامی بیشتر از مسائل هویت ملی و قومی در این فیلم بازنمایی می‌شود و موضوعات دیگر را نیز تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد. تنش‌های موجود بین دو طبقه اجتماعی با جهان‌بینی و باورهای مختلف نه از جنس هویت ملی و قومی بلکه از جنس ارزش‌های اسلامی است. اختلاف بین «دومان» به عنوان نماینده طبقه وابسته به ارزش‌های اسلامی و «سِحری» به عنوان نماینده طبقه وابسته به عناصر مادی‌گرایانه نه رنگ و بوی قومیتی یا نژادی دارد و نه رنگ و بوی هویت ایرانی، بلکه صرفاً به باورها و آرمان‌های دو نسل متفاوت اشاره دارد که از این طریق به مخاطب معرفی می‌شود

۱-۲-۹-۴. رمزگان اجتماعی

دومان از شخصیت‌های اصلی این فیلم، از اقوام تُرک محسوب می‌شود که پایبند به ارزش‌ها و آرمان‌های اسلامی و دفاع مقدس است. او مدیر عامل شرکتی است که پروژه‌های عمرانی توسط آن انجام می‌گیرد. سِحری و دستیارش امینی نیز از صاحبان این شرکت هستند. وجه تمایز این دو، در باورها و جهان‌بینی آن‌ها است. فیلم دارای رویکرد ملی‌گرایانه یا قومیتی نیست، بلکه بازتابی از تعارضات بین دو گروه از نسل متفاوت با ارزش‌ها و باورهای ناهمسان است. مقوله‌هایی که در قالب آن‌ها می‌توان فیلم قارچ سمی را در سطح رمزگان اجتماعی تحلیل کرد به ترتیب زیر است:

ویژگی‌های شخصیتی بازیگران: شخصیت تُرک‌ها در این فیلم با عناصر مثبت و منفی از سایرین متمایز شده و به مخاطب معرفی می‌شود. غیرت، تعصب، معرفت و مردانگی، ناموس‌پرستی، جوانمردی، صداقت، ایستادگی در برابر ظلم و ... از ویژگی‌های بارز شخصیت تُرک‌ها است که در پایبندی به اصول و ارزش‌های دفاع مقدس و فرهنگ اسلامی تبلور پیدا می‌کند. از دیگر ویژگی‌های شخصیتی تُرک‌ها می‌توان به پرخاشگری، عصبانیت، اهل نزاع و درگیری، عدم سازش با زن در خانواده و ... اشاره کرد که در نهایت تحت‌الشعاع ویژگی‌های قبلی وجهه مثبتی پیدا کرده و به مخاطب معرفی می‌شود. ادبیات گفتاری تُرک‌ها در مواقع عصبانیت کاملاً غیرمتمدنانه است. به عنوان مثال زمانی که آلما به دومان مشکوک شده است و از دست او به شدت عصبانی است، خطاب به دومان می‌گوید: «می‌بینی این توله‌سگا – بچه‌هایش- چه وضعی درست کردن». سِحری و همکارانش انسان‌هایی هستند که با دروغ، تزویر، ریا، تظاهر و دورویی دنبال منافع شخصی خود هستند و در این مسیر از هیچ کوششی برای دفع مخالفان خود دریغ نمی‌کنند. ادبیات گفتاری هر دو گروه در زمان عصبانیت کاملاً فرق دارد. سحری و همدستانش ادبیاتی به ظاهر متمدانه در گفتارشان دارند اما دومان و سلیمان ادبیات ستیز و جدال را از این نظر در پیش می‌گیرند. با این تفاسیر می‌توان نتیجه گرفت که ویژگی‌های شخصیتی در فیلم قارچ سمی بیشتر از آنکه جنبه قومیتی داشته باشد، بر تفاوت‌های ارزشی جامعه در شرایط اجتماعی، اقتصادی و سیاسی حاکم بر دور روایت فیلم تأکید دارد.

جایگاه اجتماعی شخصیت‌ها: در این فیلم افرادی امثال سِحری و همکارانش موضعِ برتری نسبت به سایر شخصیت‌ها و گروه‌ها دارند. چرا که حمایتِ کاملِ مقامات بالای کشوری را داشته و در کمال امنیت و آرامش، کارهای خود را پیش برده و از طریق شبکه ارتباطی با ارگان‌ها و یا اشخاص مهم، منافع شخصی خود را دنبال می‌کنند. به عنوان مثال جایی که سِحری با یقین و اطمینان بسیار بالا صحبت از پنج قراردادی می‌کند که در آینده‌ای نزدیک با پتروشیمی خواهند بست. در همین خصوص اشاره می‌کند که: «این حرف بین خودمون بمونه. من با آقای منعم‌زاده صحبت کردم». ایجاد خلل در کارشان از سوی

هر شخصی را برنتافته و آن را در نطفه خفه می‌کنند. جایی که با مخالفت دومان در امضای قرارداد مواجه می‌شوند، زندگی او را کاملاً دگرگون کرده و در نهایت با پرونده‌سازی او را روانه زندان می‌کنند. بنابراین افرادی امثال دومان در موضعِ ضعیف‌تری نسبت به گروه اول قرار دارند. چرا که به عنوان ابزاری در دست آن‌ها در جهت رسیدن به منافع شخصی‌شان در فیلم بازنمایی می‌شوند. در جایی از فیلم که با پرونده‌سازی دومان را روانه زندان می‌کنند، سِحری صراحتاً به این موضوع اشاره کرده و می‌گوید: «بالاخره تو مدتی وسیله تزیین ویترین ما بودی». نکته مهم دیگر، جایگاه اجتماعی زنان است. آلما خانه‌دار بوده و وظایفش در ارتباط با بچه‌ها و همسرش تحمیل‌گونه به مخاطب معرفی شده و جایگاه اجتماعی او ضعیف‌تر از امثال بیتا و حتی منشی دومان است که حق انتخاب و آزادی بیشتری در اجتماع دارند. نشان دادن جایگاه اجتماعی افراد و گروه‌های مختلف در فیلم قارچ سمی، مبنای قومیتی یا ناسیونالیستی نداشته بلکه صرفاً به تفاوت‌های فرهنگی، ارزشی و انسانی تأکید دارد.

زبان و کاربرد آن در فیلم: زبان غالب در فیلم برای برقراری ارتباط بین شخصیت‌های آن، زبان فارسی است و کارگردان آن را در جاهایی از فیلم به مخاطب گوشزد می‌کند. به عنوان مثال زمانی که مأموران در حال جستجوی سند و مدرک جرم در دفتر دومان هستند، مأمور ارشد دلیل حضورشان را در آنجا به دومان توضیح می‌دهد. ابتدا چند کلمه‌ای به زبان تُرکی گفته، سپس با مکثی می‌گوید: «فارسی می‌گم سوء تفاهم نشه. ببخشید من فقط مأمورم و صورت‌برداری می‌کنیم». با این حال کارگردان در بخش‌های کوتاه، از زبان تُرکی نیز استفاده کرده است. دومان و همسرش آلما و نیز سلیمان شخصیت‌هایی هستند که زبان‌شان تُرکی است. کاربرد زبان تُرکی از سوی کارگردان در فیلم در دو حالت نمود بیشتری پیدا می‌کند. حالت اول که نسبتاً غالب است، موقع ایجاد تنش‌ها و درگیری بین شخصیت‌های گفته شده باهمدیگر یا با دیگر شخصیت‌های فیلم است که منجر به پرخاشگری و فحاشی می‌شود. این موضوع به کرات از سوی شخصیت‌های تُرک زبان فیلم رخ می‌دهد. به عنوان مثال زمانی که دومان قرارداد را امضاء نکرده و در مقابل حرف‌های سِحری، با او درگیری لفظی و حتی فیزیکی پیدا می‌کند، شروع به پرخاشگری می‌کند. حالت دوم نیز که نسبتاً کم‌رنگ است، به مواقعی اختصاص دارد که شخصیت‌های تُرک‌زبان فیلم در بیان احساسات عاطفی و صمیمانه خود از آن استفاده می‌کنند. به عنوان مثال ارتباط صمیمی بین دومان و سلیمان در اولین برخورد، با دیالوگی تُرکی به مخاطب منتقل می‌شود. همچنین زمانی که دومان می‌خواهد از سرزنش همسرش خلاص شود، به زبان تُرکی به او می‌گوید: «عشق تو پدرم را درآورده و حواسم را پرت کرده است». در مجموع زبان تُرکی در مواقع درگیری و تنش از سوی شخصیت‌های منتسب به قوم تُرک بسیار مورد استفاده قرار می‌گیرد.

فرهنگ و آداب و رسوم: بازنمایی برخی نشانگان فرهنگی و آداب و رسوم مربوط به اقوام بیشتر از آنکه با رویکرد هویت ملی یا قومی همخوانی داشته باشد، نشان‌دهنده جایگاه طبقات اجتماعی است. دود کردن اسپند، شکستن تخم‌مرغ و پخش موسیقی آذری از سوی بیتا هنگام ورود دومان به خانه‌اش، احترام به فرهنگ و آداب و رسوم اقوام دیگر از جانب طبقه ممتاز جامعه است. همچنین گوش دادن به موسیقی بی‌کلام توسط بیتا که حس آرامش و آسایش در مخاطب را ایجاد می‌کند، گونه‌ای دیگر از بازنمایی فرهنگ طبقه مسلط و ممتاز جامعه است. پخش آهنگ راک و تند در محفل شبانه دختران و پسران جوان بازگو کننده تفاوت در باورها و ارزش‌های طبقه ممتاز با سایرین است. همچنین فضای آشفته خانه دومان با شلوغی و سروصدای بچه‌ها و داد و فریادهای دومان هنگام عصبانیت و مشاجره‌های لفظی و صدای شکستن اسباب منزل نشان‌دهنده فرهنگ طبقه ضعیف جامعه است.

پوشش و لباس شخصیت‌ها: پوشش و لباس شخصیت‌ها به عنوان عنصر برجسته‌ای است که صرفاً در تناسب با نقش شخصیت‌ها و جایگاه اجتماعی آن‌ها بیشتر نمود پیدا می‌کند. سِحری به عنوان نماینده طبقه مسلط، کت و شلوار بر تن داشته و ریش و سبیل هم دارد و چهره‌ای به ظاهر مذهبی دارد. در واقع این پوشش برای او ابزاری برای رسیدن به منافع اقتصادی و شخصی است. سهامداران و سایر مدیران نیز کت و شلوار شیک و مجلسی معمولاً به تن دارند که نشان از قرار گرفتن آن‌ها در طبقه ممتاز جامعه است. آلما با پوشش چادری در فضای آشفته یک خانواده سنتی در مقابل بیتا یا منشی دومان قرار می‌گیرد. بیتا مانتو پوشیده و با صورتی آرایش کرده، زیبا به مخاطب نمایانده می‌شود که نشان از سطح بالای طبقه اجتماعی او دارد.

نام، اسامی و القاب: کارگردان در فیلم قارچ سمی از اسم‌های تُرکی و ایرانی برای شخصیت‌های خود استفاده کرده است. دومان و آلما به عنوان شخصیت‌های اصلی فیلم، معنا و مفهوم تُرکی دارند. دومان به معنی مه و آلما به معنی سیب است. سایر اسامی بکار رفته مانند سحری، امینی، بیتا و ... جزو اسم‌های ایرانی است. بنابراین می‌توان عنوان کرد که در بکارگیری اسامی افراد بویژه اسم دومان و آلما برای شخصیت‌های اصلی فیلم، نشان از تعلق به قومیت تُرک دارد.

مذهب: نشانگان مذهبی در این فیلم بیشتر با ارزش‌های اسلامی به مخاطب نمایان می‌شود. نماز و قرآن خواندن سلیمان، پخش صدای اذان، ذکر نام ائمه از سوی دومان، نماز خواندن دومان همراه با اعضای آسایشگاه پشت سر سلیمان جزو نمادهای اصلی با مضمون مذهبی است که از فیلم دریافت می‌شود. این نمادها و نحوه ارائه آن‌ها در فیلم نشان می‌دهد که هویت بازنمایی شده بیشتر بر ارزش‌ها و فرهنگ اسلامی تأکید دارد.

۲-۲-۹-۴. رمزگان فنی

صداگذاری و صحنه‌پردازی فیلم عمدتاً به نمایاندن ارزش‌ها و اصول دفاع مقدس اختصاص دارد و نشانگانِ هویت ملی یا قومی از منظر فنی، برجستگی بسیار کمتری در این فیلم دارد. هرچند صدا و دوربین در اختیار آرمان‌ها و ارزش‌های اسلامی است، اما جنبه ملموس بودن آن برای مخاطب بسیار پایین است. فیلم با نشان دادن کرم ابریشم از نمایی بسیار نزدیک شروع می‌شود که در حال خوردن برگ درختی است. همزمان صدای پرندگان در طبیعت و صدای آب برای مخاطب ارائه می‌شوند. ناگهان صدای انفجار بمباران و نمایش صحنه‌های خشن از جبهه، سکوت و آرامش ایجاد شده در مخاطب را به هم می‌زند. هرچند صحنه‌پردازی و صداگذاری در نمایاندن مضمون فیلم چندان برای مخاطب ملموس نیست، اما با نمایش صحنه‌های جنگی و صدای بمباران و خمپاره مخاطب تا حدی به این موضوع پی می‌برد که مضمون فیلم با جنگ و دفاع مقدس در ارتباط است. در این حین دوربین و صدای فیلم در تسخیرِ فضای شهری و سروصدای ماشین قرار می‌گیرد. این امر به یکباره اتفاق می‌افتد و مخاطب را تا حدودی گیج می‌کند. در این لحظه بیتا در قاب دوربین ظاهر می‌شود که با حالتی بهت‌زده و نگران به روی پل که دومان با دست‌های باز روی آن ایستاده، خیره شده است. دوربین پی‌در پی صحنه‌هایی از جنگ را با حرکات بیتا و دومان آمیخته و پیوند میان بیتا با مضامین دفاع مقدس برای مخاطب تا حدودی نمایان می‌شود. دوربین به روال عادی برگشته تا قصه فیلم را بازگو کند. سروصدای بچه‌های دومان همزمان با ورود او به همراه سلیمان به خانه و در آغوش کشیدن بچه‌ها توسط سلیمان بدون صداگذاری متن، نشان از صمیمت و دوستی بین سلیمان و دومان دارد. ناگهان سلیمان به یاد دخترش می‌افتد و با حالتی دیوانه‌وار داد و فریاد می‌کند که در نهایت به شکستن وسایل خانه منجر می‌شود. در سراسر فیلم این سروصداها و حرکات با صحنه‌های جنگی برای مخاطب انتقال پیدا می‌کند. این مضامین عمدتاً بدون صداگذاری در متن فیلم همراه است. چهره بیتا در قاب دوربین قرار می‌گیرد، در حالیکه در یک محفل شبانه حضور داشته و موسیقی به سبک راک پخش می‌شود. در واقع جایگاه امثال آدم‌هایی مثل بیتا با این صحنه‌پردازی و صداگذاری به مخاطب القاء می‌شود. ناگهان فضا عوض شده و صدای اذان در حالیکه دوربین دومان و سلیمان را به تصویر می‌کشد، به گوش می‌رسد. نشان دادن چهره دومان از نمایی نزدیک به همراه حرکات بدنی هنگام ایستادگی در برابر تزویر و ریا، نشان از اطمینان او در انتقال ارزش‌های اسلامی و دفاع مقدس به مخاطب می‌باشد. این مضامین بدون صداگذاری بوده تا صلابت دفاع از ارزش‌ها و اصول اسلامی حفظ شود و بیننده را جلب خود کند. بقیه فیلم با همان مضامین فنی و تقریباً یکنواخت به مخاطب نمایانده می‌شود. لازم به ذکر است که نشان دادن اسب در اول فیلم، صدای گریه بچه، خرگوش (صنوبر) و کرم ابریشم به ترتیب نماد شهادت، تولدی دوباره، معصومیت رزمندگان و انزوای اجباری آن‌ها در وضعیت فعلی جامعه است که چندان برای مخاطب ملموس نیست.

۳-۲-۹-۴. رمزگان ایدئولوژی

گفتمان مسلط بر فیلم قارچ سمی، گفتمان منفعت‌طلبی، مال‌دوستی و مادی‌گرایی است که فساد، تزویر، ریاکاری، دورویی و ... از نشانه‌های آن محسوب می‌شود. بکارگیری چنین نمادهایی در فیلم، از رفتار مدیران و سهامداران شرکت عمرانی در پیشبرد اهداف خود کاملاً نمایان است. در قالب این گفتمان است که افراد فوق با سوء استفاده از مقام و منصب خود، قراردادهای پی‌درپی با نهادهای مختلف دولتی امضاء کرده و با اجرای ناعادلانه آن‌ها سود هنگفتی را به جیب می‌زنند. عقلانیت ابزاری، ایدئولوژی مسلط بر این گفتمان است که در چارچوب آن مدیران و صاحبان شرکت، اعتبار دومان یا به نوعی ارزش‌های دفاع مقدس را وسیله‌ای برای رسیدن به منافع اقتصادی خود قرار می‌دهند. به عنوان مثال زمانی که سِحری و همکارانش با پاسخ منفی دومان مبنی بر همکاری با آن‌ها مواجه می‌شود، خطاب به دومان چنین می‌گوید: «بالاخره تو مدتی وسیله تزیینِ ویترین ما بودی». فراگیر بودن این گفتمان است که باعث می‌شود که گروهی با ارزش‌ها و آرمان‌های مرتبط با دفاع مقدس مانند دومان و سلیمان در انزوا قرار گرفته و به نوعی جامعه آن‌ها را پذیرش نمی‌کند. دومان زمانی که مسیر درست را انتخاب می‌کند، به نوعی تنها شده و از حمایت دوستانش بی‌دریغ می‌شود. به عنوان مثالی دیگر سلیمان که جانباز اعصاب و روان است از طرف خانواده خود طرد شده و نمی‌تواند بچه خود را ببیند. اما زمانی که موفق می‌شود دخترش را ببیند برای او عروسکی گرفته و می‌گوید این عروسک را بابا برای تو خریده است. اما دخترش در پاسخ می‌گوید: «تو بابای من نیستی، می‌گن بابای من قشنگه، مهربونه. تو دیونه‌ای». نکته مهم دیگر در فیلم قارچ سمی، بازنمایی فرهنگ اسلامی و دفاع مقدس است. هویت قومی در این فیلم بسیار کم‌رنگ است و چانچه با اغماض بتوان بر هویت ملی یا ایرانی در این فیلم تأکید داشت، صرفاً در ترکیب با هویت اسلامی معنا پیدا می‌کند. بنابراین دیگر گفتمان مسلط و تأثیرگذار بر فیلم قارچ سمی، گفتمان دفاع مقدس با محوریت فرهنگ اسلامی است. جایی که ارزش‌های دفاع مقدس در دومان دوباره زنده شده و به تعبیری از خواب بیدار می‌شود و با فساد، تزویر، ریاکاری، ظلم و ... مبارزه می‌کند. دومان چنان به این فرهنگ پایبند است که تحت سخت‌ترین شرایط نیز حاضر نمی‌شود با مدیران و سهامداران شرکت همکاری کند. به عنوان مثال زمانی که دومان در آستانه اتهام و روانه شدن به زندان قرار دارد، مدیران و سهامداران شرکت به او توصیه می‌کنند که رویکرد و عقاید خود را تغییر داده و با آن‌ها همکاری کند. دومان در پاسخ می‌گوید: «اگه همه دنیا رو به من بدی، حاضر نیستم دونه جویی رو از دهان مورچه‌ای بردارم بدم به شما». یا زمانی که سِحری با نیش و کنایه از جنبه وسیله بودن او برای شرکت آن‌ها در رسیدن به مقاصد اقتصادی‌شان نام می‌برد، دومان در پاسخ می‌گوید: «نوعروس پر ناز و نیاز دنیا هم مال شما».

۱۰-۴. گیلانه

موضوع: درام/ دفاع مقدس

نویسنده: رخشان بنی‌اعتماد، فرید مصطفوی، محسن عبدالوهاب.

کارگردان: رخشان بنی‌اعتماد و محسن عبدالوهاب

تهیه‌کننده: سعید سعدی

بازیگران: فاطمه معتمدآریا، بهرام رادان، باران کوثری، ژاله صامتی، شاهرخ فروتنیان، مجید بهرامی، نیره فراهانی.

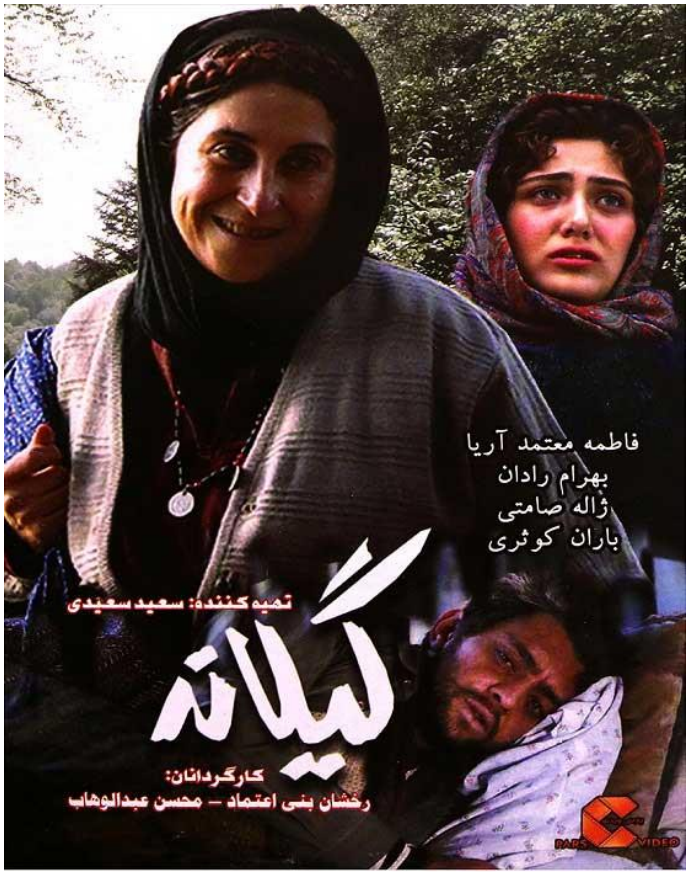
موسیقی: ناصر چشم‌آذر

فیلم‌بردار: مرتضی پورصمدی

تدوین‌گر: داود یوسفیان

سال تولید و انتشار: ۱۳۸۳

زمان فیلم: ۹۰ دقیقه



۱-۱۰-۴. خلاصه داستان

گیلانه فیلم سینمایی مشترک رخشان بنی‌اعتماد و محسن عبدالوهاب محصول سال ۱۳۸۳ است. این فیلم نگاهی به اوایل جنگ و اعزام نیروهای جوان به جبهه دارد. گیلانه (با نقش فاطمه معتمدآریا) به همراه پسر و دختر جوانش (اسماعیل و می‌گل) در کوران جنگ و در بمباران‌های تهران، زندگی دشواری را در روستایی به نام اسپیلی واقع در مناطق شمالی کشور می‌گذرانند. به رسم وظیفه و با در نظر گرفتن نفع جمعی، اسماعیل (با نقش بهرام رادان) آماده اعزام به جبهه می‌شود. او در آستانه ازدواج با نامزدش ستاره، با مادر و خواهرش وداع کرده و به جبهه می‌رود. خواهرش می‌گل باردار است. او شوهرش (رحمان) را در تهران رها کرده و به روستای زادگاهش آمده تا از آسیب جنگ در امان باشد. او مدتی است از شوهرش بی‌خبر است. خیلی تلاش می‌کند تا با رحمان ارتباط برقرار کند، اما موفق نمی‌شود. تصمیم می‌گیرد که به تهران رفته و دنبال او بگردد. گیلانه ابتدا بخاطر حامله بودن می‌گل با این موضوع مخالفت می‌کند اما در نهایت راضی می‌شود که باهم به تهران بروند. سوار بر اتوبوس شده و طی مسیر با اتفاقات متعددی مواجه می‌شوند. گیلانه که نگران سلامتی اوست و می‌بیند که تهرانی‌ها از ترس جنگ و بمباران به مناطق شمالی پناه می‌آورند، به می‌گل پیشنهاد می‌دهد که به روستایشان برگردد تا خودش دنبال رحمان به تهران برود. اما می‌گل قبول نکرده و راهی تهران می‌شوند. هنگامی که می‌گل به خانه می‌رسد، با خانه خالی مواجه می‌شود و از همسایه‌ها می‌شنود که رحمان، اثاثیه خانه را برده تا اجاره خانه پرداخت نکند. در همان لحظه بمباران شدیدی صورت گرفته و چندین خمپاره و بمب بر آن نقطه اصابت می‌کند. بنابراین می‌گل موفق نمی‌شود که شوهر خود را بیابد. ۱۵ سال از این ماجرا می‌گذرد که اسماعیل از جنگ بر می‌گردد. او دچار عارضه قطع نخاع شده و همچنین جانباز شیمیایی به حساب می‌آید. دیگر قادر به حرکت کردن نیست. گیلانه، با عشق و محبّت از او مراقبت می‌نماید. او با ایثار و فداکاری در این مسیر هرگز خسته نشده و امید خود را از دست نمی‌دهد. سختی‌های زندگی روزمره و نیز مشقات پرستاری اسماعیل هرگز گیلانه را خسته نمی‌کند. علیرغم اینکه امیدی به بهبود اسماعیل نیست، اما گیلانه همچنان امید به سلامتی داشته و آرزوی عروسی و دامادی تنها پسرش را دارد. نامزد اسماعیل نیز ازدواج کرده است و روزی که برای دیدن گیلانه به خانه آنها می‌آید، گیلانه با دیدن فرزندانش، به او طعنه می‌زند. گیلانه امیدوار است که زنی به نام عاطفه (که همسر خود را در جنگ از دست داده و شوهرش در کنار خانه گیلانه مدفون است)، با اسماعیل ازدواج کند. عاطفه، هر سال برای زیارت مزار همسر شهیدش به آن‌جا می‌آید. کسی به جز دکتر که او نیز دست خود را در جنگ از دست داده است، به دیدن خانواده گیلانه نمی‌آید .اسماعیل از دکتر می‌خواهد تا مادرش را راضی نماید تا او

را در آسایشگاه معلولان بستری نماید تا سربار و مزاحم مادر خود نباشد. اما او قبول نمی‌کند، چرا که با توجه به عشق شدید مادر به اسماعیل، راضی کردن او، امری محال و غیر ممکن است.

۲-۱۰-۴. تحلیل نشانه‌شناختی

فیلم گیلانه تلاش دارد سختی‌ها و مشقات گروه‌های زخم‌دیده از جنگ را به تصویر بکشد که در قالب قربانیان خشونت و جنگ از آن‌ها یاد می‌شود. این فیلم بیش از آنکه جنبه هویتی (هویت ملی یا هویت قومی) داشته باشد، لطمات جبران‌ناپذیر جنگ را به تصویر می‌کشد که برای اقشار مختلف بویژه اقشار محروم و ضعیف جامعه وارد می‌شود. بنابراین هویت فراگیر در این فیلم نه هویت ملی و قومی بلکه هویت انسانی و اخلاقی است. فیلم نشان می‌دهد که تأثیرات جنگ برای گروه‌های مختلف جامعه به یک اندازه نبوده و عده‌ای از آن نفع برده و عده‌ای نیز کاملاً از آن متضرر شده‌اند. تا حدودی فیلم تلاش کرده است که زندگی درونی و وضعیت خانواده‌های مختلف را در زمان جنگ به تصویر بکشد. همچنین فیلم گیلانه به نقشِ فداکار و ایثارگرانه مادر در حفظ کیان خانواده تأکید دارد که بصورت گمنام و بدون چشم‌داشت انجام می‌گیرد. بنابراین واقعیت‌های به تصویر کشیده شده در این فیلم رنگ و بوی ملی یا قومیتی ندارد، بلکه بشتر بازتاب واقعیت‌های اجتماعی جنگ برای اقشار مختلف جامعه بویژه اقشار آسیب دیده و فراموش شده آن است.

۱-۲-۱۰-۴. رمزگان اجتماعی

گیلانه به عنوان شخصیت محوری و اصلی فیلم، مادری است که با وجود تمام سختی‌ها و مشقات زندگی و جنگ، سعی دارد نقش مادرانه خود در حفظ کیان خانواده را به معنای واقعی ایفا کند. خانواده‌ای که به بدترین شکل ممکن قربانیِ خشونت و جنگ شده و صدمات جبران‌ناپذیری برای آن بوجود آمده است. بنابراین رویکرد این فیلم ملی‌گرایانه یا قومیتی نیست، بلکه رویکردی ضد جنگ و خشونت است. بازتاب اقشار و گروه‌هایی است که هر کدام به شکلی متفاوت از این خشونت و جنگ متأثر شده‌اند. مقوله‌هایی که در قالب آن‌ها می‌توان فیلم گیلانه را در سطح رمزگان اجتماعی تحلیل کرد به ترتیب زیر است:

جایگاه اجتماعی شخصیت‌ها: هرچند این فیلم دارای رویکرد قومیتی نیست، اما در قسمت‌های مختلف آن شاهد گروه‌بندی‌های اجتماعی بر اساس فرهنگ مسلط هر کدام هستیم. قشربندی اجتماعی و جایگاه خانواده‌ها در این فیلم بر مبنای تأثرات از خشونت و جنگ نمود پیدا می‌کند. اقشاری که از جنگ صدماتی دیده و اقشاری که از آن به نوعی نفع برده‌اند. اقشار ضعیف و آسیب‌پذیر جامعه که در

زندگی روزمره خود با مشکلات عدیده‌ای دست و پنجه نرم می‌کنند و از سوی دیگر قربانی جنگ و خشونت شده و تأثیرات آن تا مدت‌ها و تا آخر زندگی گریبانگیر آن‌ها می‌شود. اشاره به گیلانه که با رفتن اسماعیل به جنگ، تکیه‌گاهی برای خود نمی‌بیند. گیلانه جزو اقشار منزوی است که در اثر جنگ کاملاً در انزوای اجتماعی قرار می‌گیرد و بدون حمایت نهاد یا ارگانی از فرزند جانبازش در بدترین شرایط ممکن مراقبت می‌کند. گروه دیگر که به عنوان طبقه ممتاز می‌توان از آن یاد کرد، افراد، گروه‌ها یا مسافرانی هستند که حین جنگ و بعد از آن به مناطق شمال کشور می‌آیند. نفع مادی و شخصی عمده‌ترین ویژگی این گروه است که جنگ می‌تواند آن را دستخوش تغییر کند. به عنوان مثال در بین گفتگوهای افرادی که خانه‌های خود را در بمباران تهران ترک کرده و به سمت مناطق شمالی کشور پناه می‌برند، شنیده می‌شود که: «هر کس می خواد تهران خونه بخره همین حالا بخره». یا زوج تهرانی که بعد از جنگ و در هنگام جنگ آمریکا علیه عراق برای تفریح به شمال کشور آمده‌اند، نفع شخصی و مادی از فردی که با موبایل صحبت می‌کند، قابل بازنمایی است. او می‌گوید: «اگه یه موشکش رو بندازه این ور، کلی توفیر معامله اس، چشم به هم بزاری کلی قیمت ها کشیده بالا». گروه بعدی مسافران، خانواده‌ای هستند که نگرانِ انتقال جنگ از عراق به ایران توسط آمریکا هستند و از ترس و وحشت ناشی از آن به مناطق شمالی کشور مسافرت کرده‌اند. گروه دیگر نیز مسافران جوان تهرانی هستند که با عشق و شور جوانی برای تفریح به شمال آمده‌اند. صحبت‌های آنان نیز حول محور درگیری در عراق می‌گذرد و در نهایت به دغدغه‌شان که حضور در دانشگاه به واسطه سهمیه جان بازی است؛ می‌رسد. در این فیلم جایگاه زنان طبقه ممتاز یعنی افراد و گروه‌هایی که از تهران به شمال کشور می‌آیند، در مقایسه با جایگاه اجتماعی گیلانه به عنوان طبقه ضعیف جامعه در آن‌ها کاملاً مشهود است.

ویژگی‌های شخصیتی بازیگران: گیلانه زنی ساده دل روستایی است که به اصول اخلاقی پایبند بوده و وظایف خود را به عنوان یک مادر در معنای واقعی آن ایفا می‌کند. ایثار و فداکاری از ویژگی‌های بارز شخصیت گیلانه است که در حفظ کیان خانواده و تیماری فرزند جانبازش با تمام سختی‌ها و مشقات زندگی سخت روستایی نمود پیدا می‌کند. این اقشار نفع جمعی را در پیشبرد کارها در پیش می‌گیرند و خیلی به نفع شخصی و فردی اعتنایی ندارند. گیلانه فرزندش اسماعیل را برای نفع جمعی پیش‌کش کرده و در نبود او تمام فعالیت‌های اقتصادی و روزمره زندگی را به تنهایی به دوش می‌کشد. در مقابل شمالی‌ها، تهرانی‌ها قرار دارند که نگاه ابزاری به اتفاقاتی مثل جنگ داشته و دنبال منفعت شخصی خود هستند. تهرانی‌ها در این فیلم افرادی هستند که براحتی دروغ گفته و به اصول اخلاقی چندان پایبند نیستند. در واقع افرادی که از تهران می‌آیند با ویژگی‌هایی منفی در این فیلم به تصویر کشیده شده‌اند. آن‌ها سیگار می‌کشند. دروغ می‌گویند و منفعت‌طلبانه با وقایع و امور برخورد می‌کنند. نزد این گروه،

جنگ به اهرمی برای سود مالی و یا پذیرش در دانشگاه بدل شده است. در مجموع می‌توان گفت اگرچه رویکرد فیلم گیلانه، قومیتی یا ملی‌گرایانه نیست، اما عنایت به ویژگی‌های شخصیتی نشان از قومیت آن‌ها دارد.

فرهنگ و آداب و رسوم: بازنمایی برخی نشانگان فرهنگی و آداب و رسوم مربوط به اقوام بیشتر از آنکه با رویکرد ملی یا قومی همخوانی داشته باشد، مقوله‌ای فراگیر بوده و مختص شمالی‌ها نیست. وحدت و همدلی اهل روستایی که می‌خواهند اسماعیل را به جبهه راهی کرده و پشت سر آن می‌روند، از زیر قرآن رد شدن اسماعیل حین عازم شدن به جبهه، زن به غربت دادن (اشاره به می‌گل)، کار کردن زن در امور روستایی همچون کشاورزی و دامداری، پس دادن حلقه به گیلانه به نشانه برهم خوردن نامزدی اسماعیل و ستاره، فداکاری‌ها و جان‌فشانی‌های مادر (گیلانه) برای خانواده و فرزندانش همراه با روحیه امید و ... همگی اشاره به آداب و رسوم و سنن فرهنگی دارد که جنبه‌ای فراگیر داشته و نمی‌توان استنباط خاص بودن از آن داشت. ارائه موسیقی سوزناکِ گیلکی در جاهایی که درد و رنج و سختی وجود دارد و موسیقی شاد در زمان رقص گیلانه، نشان از تنوع و غنای موسیقی شمالی دارد که به مخاطب انتقال می‌یابد.

زبان و کاربرد آن در فیلم: زبان غالب فیلم برای برقراری ارتباط بین شخصیت‌های آن، زبان فارسی با لهجه گیلکی است. نشانگانی از هویت ملی یا قومی بر مبنای زبان از فیلم دریافت نمی‌شود. با این حال بر اساس توصیفات و حرکات رفتاری شخصیت‌های فیلم می‌توان گفت که زبان افراد تا حدودی نشانگر جایگاه اجتماعی و قومیتی آن‌ها است. شخصیت‌های اصلی فیلم که با لهجه گیلکی باهم ارتباط برقرار می‌کنند، افرادی ساده‌دل بوده و سطح زندگی پایین‌تری از سایر افراد دارند. اما تهرانی‌ها که زبان فارسی را سلیس و روان اداء می‌کنند، افرادی هستند که از رفاه اجتماعی و اقتصادی برخوردار بوده و جایگاه بهتری نسبت به بقیه دارند. در واقع زبان فارسی سلیس نزد افراد و گروه‌هایی است که از جنگ نفع برده‌اند و جزو طبقه ممتاز جامعه محسوب می‌شوند. عشرت‌خانم (صاحبخانه می‌گل و رحمان) که تُرک بوده و فارسی با لهجه غلیظ تُرکی ادا می‌کند، نماد گروهی از افراد است که دنبال دردسر نبوده و سعی می‌کنند خود را از منافع یا مضرات جنگ دور کرده و بصورت کاملاً منفعلانه دنبال منافع زندگی و معیشتی خود هستند.

پوشش و لباس شخصیت‌ها: پوشش و لباس شخصیت‌ها نشانی از هویت ملی یا قومیتی را بازنمایی نمی‌کند. با این حال و در نبود رویکرد قومیتی فیلم، پوشش و لباس شخصیت‌های اصلی بویژه گیلانه تا حدی منتسب به قومیت و اقوام آن‌ها و نیز جایگاه اجتماعی‌شان دارد. گیلانه لباس محلی شمالی‌ها را به تن دارد که کاملاً با شرایط کاری و زندگی در مناطق شمالی تناسب دارد. آن‌ها با لباس محلی که

کهنه و مندرس است در فیلم نشان داده می‌شوند. اما شخصیت‌های دیگر مثل تهرانی‌ها که برای گشت و گذار به شمال آمده‌اند، لباس مناسب و شیک به تن داشته و از جایگاه اجتماعی مناسبی برخوردار می‌باشند.

نام، اسامی و القاب: با اینکه فیلم گیلانه نگاه قومیتی ندارد، اما اسامی به کار رفته در آن به نوعی نشان‌دهنده قومیت آن‌ها است. گیلانه و می‌گل اسامی شخصیت‌های اصلی داستان هستند که نشان از قومیت آن‌ها دارد. قربانی شدن اسماعیل در این فیلم را می‌توان تمثیلی از ماجرای قربانی شدن اسماعیل توسط حضرت ابراهیم دانست که کارگردان به نحوی به تصویر کشیده است. با این حال و با عنایت به محتوا و مضامین اصلی داستان می‌توان عنوان کرد که نشانه‌های هویت قومی یا ملی در بکارگیری اسامی توسط کارگردان در همین حد به مخاطب انتقال می‌یابد.

مذهب: نمادهای مذهبی در این فیلم چندان زیاد نیست. بکارگیری قران به مثابه مصونیت از خطرات، توسل به ائمه نشان از مسلمانیت و فرهنگ شیعه‌گری و ... جزو نمادهای مذهبی فیلم گیلانه محسوب می‌شوند. نمونه بارز این مقوله، در زمزمه‌های گیلانه تحت عنوان «یا شاه شهیدان (اشاره به امام حسین)» قابل دریافت است. زمانی که اسماعیل عازم جنگ می‌شود و گیلانه به شدت نگران سلامتی او است، می‌گوید: «یا شاه شهیدان، پای برهنه به پابوست بیام، اگر اسماعیل سالم برگرده». این نمادها و نحوه ارائه آن‌ها در فیلم نشان می‌دهد که هویت بازنمایی شده از این نظر بر مسلمان بودن و شیعه‌گری تأکید دارد و هویت ملی یا قومی از آن مد نظر نیست.

سرزمین: نشانگان سرزمینی در این فیلم مربوط به مشخصه‌های اصلی دو نقطه از کشور یعنی تهران و شمال است. شمال جایی است که از تأثیرات مستقیم جنگ به دور است و انسان در آن حس آرامش و راحتی دارد. نقطه امنی برای پناهندگان تهرانی در زمان جنگ محسوب می‌شود. در عین حال جایی است که از امکانات و فرصت‌های اجتماعی و اقتصادی مرکز کشور به دور است. اما تهران به عنوان پایتخت و مرکز قدرت سیاسی و همچنین مرکز تجمع امکانات و فرصت‌های شغلی محسوب می‌شود. بخاطر اهمیت و حساسیت آن نسبت به نقاط دیگر (در این فیلم شمال کشور) است که مورد بمباران هوایی در زمان جنگ قرار گرفته است. بر اساس همین مشخصه است که گیلانه در مورد رحمان به می‌گل می‌گوید: «پام برسه تهران، ال می کنم، بل می کنم، چه خوب. کرد؟ وقتی می دانست سربازی نرفته به اون کار نمی دن برا چی تو رو برداشت برد تهران؟». بر پایه همین دیالوگ می‌توان بیان نمود که تهران سرزمینی است که متفاوت از حاشیه بوده و حضور در آن قواعد خاص خود را می‌طلبد. فردی که با شهر و قواعدش بیگانه است (رحمان)، نمی‌تواند موفقیتی در آن به دست آورد. از طرفی خانه رحمان در محله‌ای در تهران واقع شده است که ویژگی‌های سکونتی در آن برابر با سکونت در حلبی‌آباد

است. در واقع تفاوت‌های سرزمینی در این فیلم نه از جنس قومیتی یا ملی‌گرایی بلکه در مقیاسی فراگیر از جنس سیاسی و نمادی از شکوفایی مرکز و عقب‌ماندگی حاشیه است.

۲-۲-۱۰-۴. رمزگان فنی

صحنه‌پردازی و صداگذاری فیلم گیلانه همگام با روند داستان فیلم در دو مقطعِ کاملاً متفاوت به مخاطب ارائه می‌شود. در قسمت اول که سال‌های نخست جنگ را در بر می‌گیرد، صدای بمباران و خمپاره‌ها و سایر عناصر فنی مرتبط با زمان جنگ بازنمایی می‌شود. حتی شروع فیلم نیز با صدای بمباران، آژیر خطر و شیون زن‌ها و کودکان همراه می‌شود. در این فیلم دوربین و صدا برای روایت داستان بسیار غالب‌تر از دیالوگ‌گویی‌های آن است. به عنوان مثال نشان دادن تصویر اسماعیل در قاب دوربین در حالی که مشغول شکستن هیزم به هنگام سحرگاه همراه با صدای خروس و چرای گوسفندان است، نمایی از یک کار سخت و مردانه و وابسته به قدرت جسمانی است که مؤید سخت‌کوشی او است. همچنین زمان عازم شدن اسماعیل به جنگ، یک آهنگ حماسی فتوحانه مربوط به دفاع مقدس در متن فیلم به مخاطب انتقال پیدا می‌کند. زمانی که افراد روستا اسماعیل را به جنگ بدرقه کرده و به خانه‌هایشان بر می‌گردند، آهنگ سوزناک گیلکی پخش می‌شود. در همین حین دوربین از نمایی بالا روستا را نشان می‌دهد در حالیکه مردم در حال بازگشت به خانه‌هایشان هستند. در واقع حرکات دوربین و صدا در این قسمت به رخوت و سکونی اختصاص دارد که با رفتن اسماعیل به جنگ بر روستا و اهالی آن حاکم می‌شود و همچنین از دست دادن تکیه‌گاه خانواده برای گیلانه و می‌گل از فیلم بازنمایی می‌شود. پخش موسیقی قدیمی کوچه و بازاری توسط راننده اتوبوس نشان از جایگاه اجتماعی او و موضع او در برابر جنگ دارد. موسیقی حزن‌انگیز گیلکی زمان عازم شدن اسماعیل به جنگ، صدای رقص و پایکوبی عروسی بین راه، صدای وحشت و ترس ناشی از بمباران مردم در بین راه، موسیقی ملایم پیانو در نمایاندن حس و آرزوهای مادرانه گیلانه در اتوبوس و ... در فیلم، اشکال گوناگون پیامدهای اجتماعی جنگ برای زندگی‌های متفاوت با وجه اشتراک گریز و تقابل با خطرات جنگ را نشان می‌دهد که قسمت اول فیلم از منظر فنی را به خود اختصاص می‌دهد. نقطه اوج و در واقع تغییر صحنه‌ها و صداگذاری، زمانی است که گیلانه و می‌گل در خانه بدون اسباب رحمان ناگهان با اعلام خطر و صدای آژیر آن، صدای شیون و گریه بچه‌ها و بمباران مواجه می‌شوند. از این نقطه است که صحنه‌پردازی و صداگذاری فیلم با ورود اسماعیل جان‌باز و شیمیایی دستخوش تغییر می‌شود. در مجموع می‌توان گفت که صداگذاری و دوربین در قسمت اول فیلم در خدمت دغدغه‌های گیلانه در نبود اسماعیل پسرش و روابط عاطفی مادرانه او با فرزندش می‌گل و نیز وضعیت پناهنده‌های تهرانی می‌باشد. نیمه‌ی دوم فیلم در چرخشی آشکار حاوی سکون و رخوتی است که بر زندگی روزمره گیلانه و اسماعیل تحمیل شده است. تیماری از فرزندی جانباز به موازات چرخاندن چرخ زندگی و حفظ کیان به جا مانده برای خانواده،

زندگی روزانه گیلانه است که در این سکون تحمیل می‌شود. در واقع نمایان‌سازی نیمه دوم فیلم عمدتاً با حرکات دوربین همگام شده و صداگذاری کمتر در آن بکار برده می‌شود. در این قسمت زبان بدنی شخصیت‌ها و نحوه ارائه آن از طریق دوربین به مخاطب بیشتر مورد استفاده کارگردان قرار می‌گیرد.

۳-۲-۱۰-۴. رمزگان ایدئولوژی

فیلم گیلانه فراتر از هویت‌های ملی و قومی است. هویت فراگیرِ حاکم بر فیلم، هویت ضد جنگ و خشونت و عدالت‌خواهی است. در راستای این گفتمان است که گروه‌های مختلف هر کدام به نوعی از جنگ و خشونت آسیب دیده‌اند و این موضوع چندان به مکان و زمان ارتباطی پیدا نمی‌کند. این فیلم محرومیت و زندگی طاقت‌فرسای زندگی البته توأم با عشق و امیدواری نزد مردم روستایی شمال کشور را به تصویر می‌کشد. محرومیت و مشقاتی که با شروع جنگ و صدمات ناشی از آن دوچندان شده و تا آخر فیلم با آن‌ها همراه می‌شود. گفتمان حاکم بر فیلم روحیه ایثار و فداکاری نزد مادرانی است که حتی در بدترین شرایط (دوران جنگ و اثرات جبران ناپذیر آن)، به کیان خانواده و حفظ آن اهمیت زیادی قائل بوده و خود را وقف آن می‌کنند. مادران دلباخته‌ای همچون گیلانه که کارهای سخت زندگی روزمره روستایی در نبود اسماعیل و تیماری وضعیت جسمانی بسیار نامساعد اسماعیل در دوران بعد از جنگ را با عشق و امیدواری انجام می‌دهند. در قالب همین گفتمان است که گیلانه حاضر می‌شود تنها پسر و تکیه‌گاه خود را به جنگ دشمن فرستاده و خطرات جبران‌ناپذیر ناشی از جنگ را با جان و دل قبول کند. همچنین در قالب همین گفتمان است که می‌گل فارغ از قومیت و نژاد خود عاشق رحمان شده و در راه رسیدن به او رفتاری ایثارگونه از خود نشان می‌دهد.

عنصر مهم دیگر در این زمینه، وجود بی‌عدالتی‌ها و تبعیض‌های طبقاتی و اجتماعی است که از وضعیت جامعه حاکم به تصویر کشیده می‌شود. گروهی جنگ را بواسطه نفع شخصی خود می‌نگرند اما نگاه گروه دیگر به جنگ، نفع جمعی است. زوجِ بزرگسالی که از تهران برای تفریح به شمال آمده‌اند، نمونه بارز برای گروه اول است. مرد با موبایل خود درباره منافع مادی و شخصی جنگ صحبت می‌کند. اما گیلانه که تنها پسرش را به نفع جمعی برای این جنگ پیش‌کش کرده است، هنوز موبایلی ندارد که بتواند با آن بخش کوچکی از دغدغه‌های خود را رفع کند. همچنین می‌توان به شکاف نسلی بسیار بزرگ اشاره کرد که این فیلم به تصویر می‌کشد. افرادی همانند اسماعیل صدمات جبران‌ناپذیری از جنگ دیده و گیلانه بدون حمایت نهاد و یا گروه خاصی، به تیماری از او می‌پردازد. اما افراد دیگر، جوانانی هستند که دغدغه‌شان حضور در دانشگاه بواسطه سهمیه جان‌بازی است.

تأکید بر خانواده و خانواده‌محوری یکی از ایدئولوژی‌های مسلط بر گفتمان اصلی فیلم گیلانه است. حفظ کیان مقدس خانواده برای گیلانه به قدری حائز اهمیت است که حاضر می‌شود بخاطر آن، انواع رنج و دردها را به جان بخرد. او در نبود اسماعیل، هم کارهای سخت روزانه را انجام داده و هم کارهای خود در راستای حفظ کانون گرم خانواده و از هم نپاشیدن آن را با سختی‌های زیاد انجام می‌دهد. همراه شدن گیلانه با می‌گل و حمایت‌های بی‌دریغش از او در جستجوی رحمان و همچنین مراقبت‌ها از اسماعیل در بدترین شرایط در همین راستا می‌باشد که نوعی حس مادرانه در معنای واقعی آن را به مخاطب انتقال می‌دهد.

۱۱-۴. اخراجی‌ها

موضوع: درام/ کمدی

نویسنده و کارگردان: مسعود ده‌نمکی

تهیه‌کننده: حبیب‌الله کاسه‌ساز

بازیگران: اکبر عبدی، کامبیز دیرباز، محمدرضا شریفی نیا، شهره لرستانی، امین حیایی، مریلا زارعی، نگار فروزنده، علی اوسیوند، لیلا بلوکات، سپند امیرسلیمانی، علیرضا کمالی، نیوشا ضیغمی، مینا جعفرزاده، امیر آقایی و ... .

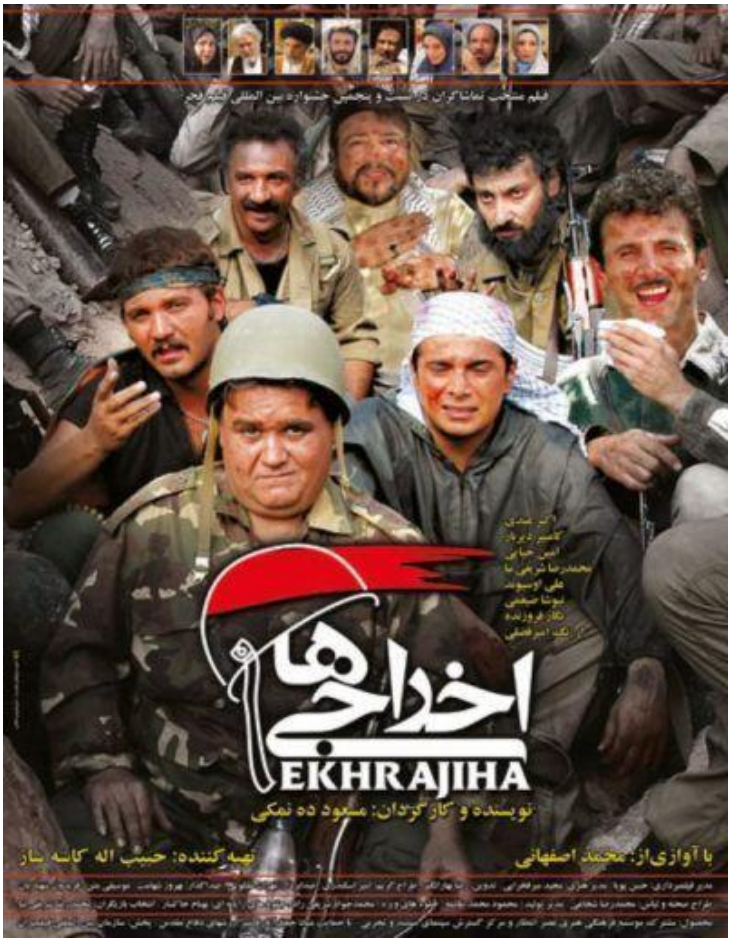
موسیقی: فریدون شهبازیان

فیلم‌بردار: حسن پویا

تدوین‌گر: رضا بهارانگیز

سال تولید و انتشار: ۱۳۸۵

زمان فیلم: ۱۰۴ دقیقه



۱-۱۱-۴. خلاصه داستان

اخراجی‌ها فیلمی ایرانی در سال ۱۳۸۵ به کارگردانی و نویسندگی مسعود ده‌نمکی و تهیه‌کنندگی حبیب‌الله کاسه‌ساز است. داستان فیلم بدین ترتیب است که زمان جنگ است و رزمنده‌ها در جبهه‌های جنگ برای دفاع از وطن حضور دارند. مجید ملقب به مجید سوزوکی از لوتی‌های جنوب تهران است که عاشق دختر پیرمرد عارفی به نام میرزا می‌شود. میرزا امید به اصلاح او داشته و شرط ازدواج مجید و دخترش را سر به راه شدن او می‌داند. مجید برای رسیدن به نرگس دست به دروغ و کلک می‌زند اما نقشه‌اش افشا می‌شود. زمانی که بخاطر قمه‌کشی به زندان می‌افتد، صحنه‌سازی می‌کند که به مکه رفته بوده اما وقتی دوستش از زندان آزاد شده و در بوق و کرنا می‌کند، همه محل متوجه موضوع شده و مجید بسیار سرافکنده می‌شود. با اعزام آقا مرتضی به جبهه موافقت شده و برای همین او با جعبه شیرینی به خانه میرزا می‌رود. مجید احساس می‌کند که در سر راه خود رقیبی وجود دارد که از بچه‌های جبهه است. بنابراین تصمیم می‌گیرد که به جبهه رفته تا از او عقب نیافتد. البته نیتش صرفاً رسیدن به دختر میرزا، نرگس است. اما در ثبت نام و گزینش به دلیل عدم آگاهی به مسائل شرعی و دینی، با اعزام او و دوستانش مخالفت می‌شود. با وساطت میرزا و روحانیت محله، تصمیم بر این می‌شود که مجید و دوستانش به جبهه اعزام شوند. هر کدام با یک هدف و نیتی عازم جبهه می‌شوند. در جبهه کمالی به عنوان یکی از فرماندهان گردان با حضور آن‌ها کاملاً مخالفت می‌کند. آن‌ها که با آداب جبهه و برادران بسیجی آشنا نیستند و انواع رفتارهای خارج از شرع و عرف را از خود نشان می‌دهند، بسیار مورد انتقاد فرماندهان قرار می‌گیرند. سید مرتضی وساطت آن‌ها را می‌کند که سر به راه شده و آداب جبهه و جنگ را یاد بگیرند. بنابراین به آن‌ها آداب رزم و جنگ را آموزش می‌دهد. البته این گروه چندان به این مسائل اعتنایی ندارند. اما با دیدن صحنه‌های ایثار و فداکاری در بین رزمنده‌ها، صحنه‌های دردآور جنگ، گمنامی افراد مشهور در بین رزمندگان و ... آن حس غیرت و مردانگی در مجید ایجاد شده و به مرور دار و دسته او نیز متحول می‌شوند. آن‌ها حاضر می‌شوند که به خط مقدم جبهه بروند. کسانی که برای گرفتن عکس یادگاری برای جبهه آمده بودند تا آن را ابزاری برای رسیدن به مقصود خود قرار بدهند، اکنون در خط مقدم جبهه حضور دارند و مشغول جنگ با نیروهای دشمن هستند. مجید داوطلب می‌شود تا از محدوده مین‌گذاری شده عبور کرده تا راه را برای رزمندگان هموار کند. کمالی و سید مرتضی و بقیه فرماندهان از این مسأله تعجب کرده و در بهت فرو می‌روند. مجید با از جان‌گذشتگی و ایثار جلو حرکت کرده و گام‌هایش را محکم در زمین می‌کوبد تا راه را باز کند. مجید با صلابت پیش رفته و راه را برای رزمندگان باز می‌کند. درگیری با نیروهای دشمن بسیار نزدیک شده است و عراقی‌ها تا نزدیکی یک بیمارستان صحرایی ایرانی آمده‌اند و کشتار زیادی در آنجا صورت می‌گیرد. در نهایت

مجید سوزوکی با دیدن تانکی که به سمت آن‌ها می‌آید، قمه خود را کشیده و بدون ترس به سمت تانک حرکت می‌کند که با گلوله تانک از پای در می‌آید.

۴-۱۱-۲. تحلیل نشانه‌شناختی

فیلم اخراجی‌ها تلاش دارد قشربندی گروه‌های مختلف اجتماعی بر اساس ارزش‌هایی همچون ایثار، فداکاری، غیرت و حس تعلق به آب و خاک و ... را به تصویر بکشد. هویت فراگیر در فیلم در قالب چنین مضمون‌هایی به مخاطب انتقال داده می‌شود. میزان پایبندی اقشار مختلف به فرهنگ و ارزش‌های اسلامی در این فیلم به تصویر کشیده می‌شود. فیلم روایتگر گروه‌هایی از جامعه است که دارای ارزش‌های واحد و مشترک نبوده و تفاوت‌های فرهنگی اجتماعی در آن‌ها بسیار زیاد است. در واقع فیلم اخراجی‌ها بازتاب تعارض ارزش‌های اقشار مختلف جامعه است. گروهی در دسته افراد ریاکار قرار دارند که ارزش‌های اسلامی برای آن‌ها ابزاری برای حفظ جایگاه و مقام است. اما گروه دیگر جزو افرادی هستند که صاف و صادق بوده و در واقع حرف و عملشان یکی است و در مواجهه با ارزش‌های اسلامی نیز همین خصیصه را دارا می‌باشند. این فیلم بیش از آنکه جنبه هویتی (هویت ملی یا قومی) داشته باشد، بازتاب تعارضات فرهنگی و ارزشیِ موجود در جامعه در مواجهه با جنگ است.

۴-۱۱-۲-۱. رمزگان اجتماعی

مجید به عنوان شخصیت اصلی و محوری فیلم، آدمی لوتی‌منش است که عاشق دختری با صفات و ارزش‌های متفاوت شده است. صفات و ارزش‌هایی که به عنوان عنصر برتر فیلم به مخاطب انتقال یافته و در نهایت همین ارزش‌ها و صفات است که مجید را از عشق مادی و دنیوی به عشق معنوی می‌رساند. بنابراین رویکرد فیلم حول همین تفاوت‌های ارزشی جامعه است که در قاب جنگ به تصویر کشیده می‌شود. رویکرد این فیلم ملی‌گرایانه یا قومیتی نیست، بلکه رویکردی انسانی است. فیلم انسان‌ها را نه بر اساس ارزش‌ها و رفتارشان بلکه به خاطر انسان بودنشان به تصویر می‌کشد. احترام به انسان‌ها با عقاید، ارزش‌ها و باورهای متفاوت از جانب دیگران امری ستودنی است که در قالب ارزش‌ها و فرهنگ اسلامی در فیلم نمایانده می‌شود. مقوله‌هایی که در قالب آن‌ها می‌توان فیلم اخراجی‌ها را در سطح رمزگان اجتماعی تحلیل کرد به ترتیب زیر است:

جایگاه اجتماعی شخصیت‌ها: جایگاه اجتماعی شخصیت‌ها در این فیلم را می‌توان با تکیه بر پایبندی بر ارزش‌ها و باورهای فرهنگ اسلامی و ارزش‌های دفاع مقدس همچون ایثار، فداکاری، شهادت و ... تعریف کرد. از این نظر گروه‌هایی در جامعهٔ زمان جنگ حضور دارند که از طریق ریاکاری، تظاهر و عَلَم

کردن ارزش‌های اسلامی جایگاه و منصب خود را حفظ می‌کنند. به عنوان مثال جایی که همسر حاج صالح اصرار می‌کند که به جبهه نرود. حاج صالح چنین جملاتی بکار می‌برد: «خوب یه جوری باید جواب مردمو بدم یا نه. نگران نباش تحقیق کردم تا شش ماه آینده حمله‌ای در کار نیست. یه آش پشت پای مشت درست می‌کنی، تمام فک و فامیل رو تمامی اهالی محله رو دعوت می‌کنی، می‌گی حاجی رفته خط مقدم جبهه ممکنه شهید بشه». در واقع هویت وجودی و جایگاه این افراد به ارزش‌های نمادین فرهنگ اسلامی وابسته است. اما گروهی دیگر انسان‌هایی واقعاً خدایی هستند و به ارزش‌های اسلامی به شکل واقعی پایبند بوده و روحیه لطیف و منعطفی در این خصوص دارند. این افراد خشک مذهب نبوده و افراطی نیستند و به جایگاه و مقام انسانی بیشتر از ارزش‌ها و فرهنگ نمادین اسلامی تأکید دارند. گروهی دیگر انسان‌های صاف و صادق هستند که حرف و عملشان یکی است. این افراد دارای وجدان اخلاقی بوده، افرادی باغیرت و بامعرفت هستند. به عنوان مثال می‌توان به زمانی که مجید با قمه به مزاحم ناموس مردم حمله می‌کند و یا زمانی که با ایثار و از خودگذشتگی پا در میدان مین گذاشته تا راه را برای رزمندان باز کند و نیز زمانی که با قمه به مقابله با تانک دشمن می‌رود، اشاره کرد. هرچند رویکرد فراگیر فیلم قومیتی و یا ملی‌گرایانه نیست، اما برخی توصیفات و حرکات به تصویر کشیده شده از شخصیت‌ها نشان از فرهنگ مسلط نزد قومیت‌های مختلف دارد. آقا میرزا که اهل شیراز است، فردی عارف مسلک و باخبر از دل انسان‌ها به مخاطب نمایانده می‌شود. اشاره به شعر «کعبه یک سنگ نشان است که ره گم نشود/ حاجی احرام دگر بند ببین یار کجاست» از سوی میرزا برای مجید که با نقشه‌ای می‌خواست وانمود کند که به مکه رفته است. بایرام که تُرک است آدمی بسیار ساده، بی‌ریا و در عین حال ناآگاه به امور اجتماعی است. جایگاه اجتماعی مجید به عنوان یک شهروند تهرانی علیرغم رفتارهای غیرعرفی یا غیرشرعی، در نهایت بالاتر از سایر افراد قرار می‌گیرد.

ویژگی‌های شخصیتی بازیگران: حاج صالح و عباس تسبیح به دست و مدام در حال ذکر گفتن هستند. تظاهر، دورویی، ریا و سوء استفاده از ارزش‌های اسلامی برای نفع شخصی و ارتقای جایگاه اجتماعی از ویژگی‌های اصلی این تیپ از افراد است. از منظر هویتی می‌توان این افراد را متصل به ارزش‌های نمادین‌گونه اسلامی دانست. افرادی همانند روحانی محله و میرزا انسان‌های واقعاً خدایی و مومنی هستند که نزد آن‌ها افراد با سطح اجتماعی- اقتصادی، عقاید و باورهای مختلف یکسان هستند. صداقت و عدم افراطی‌گری و به دست آوردن دل انسان‌ها از دیگر ویژگی‌های شخصیتی این افراد است که می‌توان به آن اشاره نمود. افرادی مانند مجید سوزوکی دارای منش لوتی‌وار و جوانمردی هستند. هرچند او رفتارهایی خارج از عرف و شرع از خود بروز می‌دهد، اما دارا بودن ویژگی‌هایی همچون شهامت، غیرت، ایثار و فداکاری در نهایت او را در طبقه اجتماعی ممتازی قرار داده و با بقیه متمایز می‌کند.

کمالی و فرماندهان دیگر نماد افراد جدی و سرسختی هستند که به اصول نظامی خیلی پایبند بوده و در عین حال متعصب به وطن و ارزش‌های اسلامی می‌باشند. بنابراین هویت بازنمایی شده از ویژگی‌های شخصیتی افراد و گروه‌های مختلف نشانی از هویت قومی یا ملی ندارد و صرفاً بازتاب حضور افرادی با ارزش‌ها و باورهای متفاوت در جامعهٔ زمان جنگ است.

فرهنگ و آداب و رسوم: احترام به روحانیت محله، استخاره گرفتن توسط او، تعاملات سنتی افراد محله باهمدیگر، قربانی کردن گوسفند، پختن آش نذری، اسپند دود کردن، حضور در مسجد محله برای اقامه نماز، مراقبت از ناموس مردم، فرهنگ تشرف به مکه، گوش دادن به آهنگ‌های انقلابی، آهنگ‌های قدیمی و فارسی و ... نمادهایی دریافت شده از فیلم است که همگی اشاره به آداب و رسوم و سنن فرهنگی دارد که جنبه‌ای فراگیر داشته و متعلق به زندگی سنتی و غیرمدرن در جامعه آن زمان است و نمی‌توان آن‌ها را برای قومیت یا ملیتی برجسته ساخت و آن را مترادف با هویت قومی و یا ملی دانست.

زبان و کاربرد آن در فیلم: زبان غالب فیلم برای برقراری ارتباط بین شخصیت‌های آن، زبان فارسی است. زبان تُرکی نیز در بخش‌هایی از آن بکار رفته است. بکارگیری زبان از سوی کارگردان مبنایی برای نشان دادن هویت قومی یا ملی در این فیلم نیست. بلکه نشان‌دهنده یکدستیِ افراد و گروه‌های مختلف قومی و نژادی در کنار یکدیگر تحت لوای فرهنگ اسلامی است. با این حال می‌توان بیان کرد که زبان افراد تا حدودی نشانگر جایگاه قومی و فرهنگی افراد در جامعه است. افرادی که در طبقه ممتاز جامعه واقع شده‌اند مانند میرزا، روحانیت، عباس، حاجی، مجید و ... فارسی را سلیس صحبت می‌کنند. اما افرادی مثل بایرام که جایگاه چندان مناسبی در اجتماع ندارند به زبان تُرکی صحبت می‌کنند. همچنین زبان تُرکی در برخی قسمت‌ها برای ادای حرف‌های نامناسب و خارج از عرف اجتماعی استفاده می‌شود. به عنوان مثال وقتی مرضیه از برادرش مجید تعریف و تمجید می‌کند و عاشق شدنش را مساوی با عاقل شدنش بیان می‌کند، مادرش شروع به ناسزاگویی به زبان فارسی و تُرکی پشت مجید می‌کند.

پوشش و لباس شخصیت‌ها: پوشش و لباس شخصیت‌ها نیز نشانی از هویت ملی یا قومی در این فیلم ندارد. بلکه بیشتر مرتبط با جایگاه اجتماعی و قشربندی جامعه آن زمان است. افرادی مانند حاج صالح معمولاً لباس یقه بسته یا به اصطلاح آخوندی بر تن دارند که وجهه اجتماعی او را نشان می‌دهد. فردی که با ترس، ریاکاری و تظاهر سعی دارد در مقام و منصب خود باقی مانده و یا طبقه اجتماعی خود را ارتقا دهد. در همین طیف اما با درجه پایین، عباس پسر میرزا قرار دارد که پیراهن یقه بسته‌ای داشته که روی شلوار می‌افتد. استفاده از چفیه در مکان‌های غیرجنگی (مثل محله و مسجد)، نشانی دیگر از همین ویژگی‌های اجتماعی این قبیل افراد است که از فیلم برداشت می‌شود. میرزا و روحانیت محله معمولاً لباس و ردایی ساده به تن دارند که براحتی گویای پایبند بودن آن‌ها به ارزش‌ها و اصول اسلامی

در شکل واقعی آن است. مجید سوزوکی یک کاپشن خلبانی به تن داشته و دستمال یزدی به گردن یا دستش دارد که نشان از منش لوطی‌گری او دارد. نوچه‌های مجید با ریخت و ظاهر کهنه و مندرس با غالبیت وجهه خنده‌داری در فیلم ظاهر می‌شوند. اوج این تیپ شخصیتی مربوط به بایرام است که پیراهنی به تن داشته که چند دکمه آن بسته و چند تا باز هستند و نشان از شخصیت لمپنی بیشترِ او در مقایسه با دوستانش دارد.

نام، اسامی و القاب: کارگردان در این فیلم معمولاً از اسم‌های معمولِ ایرانی برای شخصیت‌های خود استفاده کرده است. مجید، میرزا، عباس، مرتضی، مصطفی، نرگس، بیژن، امیر و ... جزو اسم‌هایی هستند که نمی‌توان نشانگانی از هویت ملی و یا قومی در بکارگیری آن‌ها از فیلم دریافت نمود. اما اسم‌هایی مانند بایرام که جزو اسمهای ترکی هستند نیز در فیلم بکار رفته است. بایرام لودر اسم یکی از شخصیت‌های تُرک زبان فیلم است که تناسب عمیقی با جایگاه اجتماعی و فرهنگی این شخصیت در فیلم دیده می‌شود.

مذهب: در خصوص مذهب و آداب مذهبی می‌توان در درجه اول به اصول و احکام شرعی اشاره کرد که برجستگی بیشتری در فیلم دارند. دیالوگ‌هایی مانند «اصولاً کفن میت چند تیکه است»، «ایشالله نماز جمعه که رفتین»، «دین و جبهه برای اصلاح همین آدم‌هاست»، «اینارو با آب زمزم هم بشورند اصلاح نمی‌شوند» و امثال آن که به کرات در فیلم دیده می‌شود، اشاره به همین احکام دینی و شرعی دارد. هویت بازنمایی شده از این مقوله‌ها بر خشک مذهبی بودن در جامعه آن روز تأکید دارد و هویت قومی یا ملی از آن مد نظر نیست. پخش صدای اذان چندین مرتبه در فیلم و نمایش نماز خواندن رزمندگان و بیدار شدن آن‌ها برای نماز صبح به نوعی نشانگر ارزش دینی نماز برای مسلمانان است که هویت بازنمایی شده از آن، هویت فرهنگ اسلامی است.

سرزمین: در خصوص عنصر سرزمین می‌توان به دو مقوله اشاره کرد. محل سکونتِ شخصیت‌های اصلی فیلم با عناصر و فضاهای سنتی که نشانگر زندگی سنتی با ویژگی‌های خاص خود است. در مقابل، منطقه جنگی قرار دارد که صدای بمباران، موشک و صحنه‌های فجیع جنگی، فضایی رعب‌انگیز برای مخاطب را تداعی می‌کند. مقوله دوم مربوط به دکتری است که تحصیلات خود را در خارج سپری کرده است و علیرغم مخالفت والدین داوطلبانه به جبهه می‌رود. این مقوله نشان می‌دهد که در سرزمینی که او تحصیل می‌کرده جنگی در کار نیست اما در این کشور جنگ در جریان است. در واقع تفاوت‌های سرزمینی در این فیلم با محوریت جنگ بیشتر مطرح است تا هویت قومی یا ملی.

۲-۲-۱۱-۴. رمزگان فنی

رمزگان فنی عمدتاً شامل صحنه‌پردازی و صداگذاری در فیلم اخراجی‌ها نه در خدمت هویت ملی یا قومی، بلکه متناسب و همگام با سطوح اجتماعی- اقتصادی شخصیت‌های مختلف فیلم است. به عبارتی حرکات دوربین و نحوه صداگذاری در فیلم اخراجی‌ها گویای اجتماعی از افراد است که در بسیاری جهات دارای ارزش‌ها و باورهای متفاوت از هم هستند. در نتیجه رمزگان فنی فیلم نه در راستای هویت ملی و یا قومی بلکه در راستای موردِ گفته شده در فوق است. انعکاس موسیقی و صدای آهنگ‌های قدیمی و فارسی که به کرات در قسمت‌های مختلف فیلم قابل دریافت است، نشان از تفاوت‌های فرهنگی و اجتماعی در بین افراد مختلف جامعهِ زمانِ جنگ دارد. بلند شدن صدای زندانیان برای طرفداری از مجید سوزوکی موقع آزاد شدن و نحوه ادای آن، نشان از وجود فرهنگ و منش لوتی‌گری در جامعه آن زمان دارد. پخش آهنگ حماسی «هیهات منا الذلة» از تلویزیون در کافه‌ای سنتی بینِ جمعی از لوتی‌ها نشان‌دهنده تناقض ارزشی موجود در جامعه است. دیدن و شنیدن چنین تصویر و نوایی از تلویزیون، نقطه شروع تحول درونی در مجید سوزوکی است. همچنین پخش صدای اذان که در بخش‌های مختلف فیلم به گوش مخاطب می‌رسد، نشان‌دهنده تفاوت در ارزش‌های دینی بین افراد جامعه آن زمان است. پخش سرود و آهنگ‌های حماسی و انقلابی در فیلم اخراجی‌ها مقوله فنی دیگری است که در کنار سایر آهنگ‌های قبل از انقلاب قرار گرفته و تفاوت‌های اجتماعی از منظر فرهنگ و موسیقی را به مخاطب گوشزد می‌کند. موسیقی متن حزن‌انگیز در مواقعی که فیلم نقطه اشتراک تفاوت‌ها را نشان داده و به نوعی بین آن‌ها پیوند می‌زند، پخش می‌شود. اما آهنگ اصلی یا همان قطعه مرتبط با فیلم اخراجی‌ها از زمانی در متن آن بیشتر خودنمایی می‌کند که مجید و دوستانش کم کم دچار تحول می‌شوند و صحنه‌های غمناکی را رقم می‌زنند. از دیگر نشانگان فنی فیلم می‌توان به صحنه‌های دلخراش از تلف شدن انسان‌ها اشاره کرد که در بخش‌های پایانی فیلم به مخاطب انتقال پیدا می‌کند. این صحنه‌ها همزمان است با صدای بمباران و خمپاره‌ها که فضای وحشتناک آن را به تصویر می‌کشد. در مجموع می‌توان عمده‌ترین نشانگان فنی فیلم اخراجی‌ها در بخش صداگذاری را مربوط به پخش آهنگ‌های حماسی، آهنگ‌های انقلابی، آهنگ‌های فارسی قبل از انقلاب، قطعه اصلی متن فیلم، صدای بمباران و های و هوی ناشی از رعب و وحشت فضای جنگی دانست. از منظر صحنه‌پردازی نیز عمده‌ترین نشانگان بر نمایان‌سازی وحشت و رعب و دلخراش بودن فضای جنگ تأکید دارد.

۳-۲-۱۱-۴. رمزگان ایدئولوژی

ترویج و تبلیغ ارزش‌ها و فرهنگ اسلامی در شکل واقعی آن به عنوان هدف اصلی این فیلم مد نظر کارگردان است. به عبارتی می‌توان گفت که گفتمان فرهنگ اسلامی به عنوان گفتمان مسلط بر این فیلم محسوب می‌شود. بنابراین هویت فراگیرِ حاکم بر فیلم، هویت قومی یا هویت ملی نیست بلکه هویت فرهنگ اسلامی است. در راستای همین گفتمان است که اقشار سطوحِ مختلف اجتماعی- اقتصادی با ارزش‌ها و باورهای متفاوت در یک نقطه مشترک و جمعی به هم می‌رسند و آن هم، دفاع از آب و خاک وطن با روحیه ایثارگری و شهادت است. از رویکردهای اصلی گفتمان فرهنگ اسلامی، همین روحیه ایثار و شهادت است که به کرات در فیلم بازنمایی می‌شود. با اتکاء به این رویکرد و گفتمان می‌توان به درک صحیحی از برخی رفتارهای شخصیت‌های اصلی و محوری فیلم دست یافت. در راستای رویکرد و گفتمان مذکور است که واکنش مجید سوزوکی در مواجه شدن با میدان مین و گشایش آن برای رزمندگان قابل توجیه خواهد بود. غلیان روحیه ایثار و شهادت باعث می‌شود که مجید پا به میدان مین گذاشته و گام‌های استواری بردارد و بدین ترتیب راه را برای رزمندگان هموار سازد. همچنین تأثیرپذیری از فرهنگ اسلامی به عنوان گفتمان مسلط فیلم است که باعث می‌شود بیژن در منطقه‌ای که بمب شیمیایی زده‌اند، ماسک خود را از صورتش برداشته و بر صورت کودکی که هنوز نفس می‌کشد، بزند و با آهی بلند وجدان بیدار خود را فریاد بزند. یا رزمنده‌ای که هنگام آموزش استفاده از نارنجک توسط سید مرتضی، خود را روی آن پرت می‌کند تا جان رزمندگان دیگر را نجات دهد. همگی این نشانگان دلالت بر حاکمیت گفتمان فرهنگ اسلامی و دفاع مقدس بر فیلم اخراجی دارد.

از خرده‌گفتمان‌های این فیلم نیز می‌توان به مضامینی همچون عشق به آب و خاک و وطن‌دوستی اشاره کرد که در گفتمانِ مسلطِ دفاع مقدس و فرهنگ اسلامی نهفته است. نشانگان متعددی در این راستا از فیلم برای مخاطب قابل دریافت است. جایی که مجید با دیدن صحنه‌های پی‌درپی از رفتار رزمندگان در جبهه ناگهان دچار تحول درونی شده و دلیل ماندنش در جبهه را دفاع از مملکت و آب و خاک بیان می‌کند. همچنین در قالب همین گفتمان است که یکی از سرهنگ‌های ارتش داوطلبانه و بصورت گمنام در جبهه کنار رزمندگان دیگر حضور پیدا کرده و شأن و منزلت همه رزمندگان را از خود بیشتر می‌داند. یا حاج حمید که پابه‌پای رزمندگان دیگر و در بین آن‌ها حضوری گمنام داشته و تواضع و فروتنی خود را به رخ مخاطب می‌کشاند.

یکی از رویکردهای اصلی فیلم اخراجی‌ها، رویکرد انعطاف‌پذیری در دین‌گرایی است که در قالب گفتمان مسلط فیلم برای مخاطب قابل دریافت است. در راستای چنین رویکردی است که حاج آقا و میرزا به حاج صالح ایراد گرفته و کار او در انجام گزینش با مطرح کردن شرعیات و احکام را زیر سؤال می‌برند. بنابراین واسطه می‌شوند که مجید و دوستانش با عقاید و سلایق گوناگون راهی جبهه شوند.

۱۲-۴. خاک آشنا

موضوع: درام

نویسنده و کارگردان: بهمن فرمان‌آرا

تهیه‌کننده: بهمن فرمان‌آرا

بازیگران: رضا کیانیان، بابک حمیدیان، مریم بوبانی، بیتا فرهی، رویا نونهالی، نیکو خردمند، هدایت هاشمی و ...

موسیقی: کارن همایونفر

فیلم‌بردار: محمود کلاری

تدوین‌گر: عباس گنجوی

سال تولید: ۱۳۸۶

سال انتشار: ۱۳۸۸

زمان فیلم: ۱۰۰ دقیقه

۱-۱۲-۴. خلاصه داستان

خاکْ آشنا چهارمین فیلم بعد از انقلاب بهمن فرمان‌آرا است که در سال ۱۳۸۶ تولید و پس از دو سال توقیف در تابستان سال ۱۳۸۸ اکران شد. در این فیلم نامدار (رضا کیانیان) نقاش و هنرمندی است که در گریز از هیاهوی تهران به روستای زادگاهش روستای تیله‌کوه در کردستان پناه برده و سال‌هاست به خلق آثار هنری خود در قالب تابلوهای نقاشی، شعرسرایی و ... مشغول است. در واقع او از مشکلاتی مانند آلودگی‌های هوایی، آلودگی‌های صوتی، گرانی‌ها و بیشتر از همه از آلودگی‌های روابط انسانی فرار کرده و در روستایی به دور از این مسائل زندگی می‌گذراند. او در خانه‌ای تنها زندگی می‌کند و یک زن خدمتکاری به نام خاتون (مریم بوبانی) را برای انجام کارهای خانه استخدام کرده است. خواهر نامدار (بی‌تا فرهی) که زنی لاابالی است، قصد دارد که با همسر فعلی‌اش به دوبی رفته و آنجا کار و زندگی برای خود فراهم سازند، با این حال همسرش با پسر جوانِ او بابک (بابک حمیدیان) مشکل داشته و حاضر نیست که با آن‌ها همراه شود. بنابراین شبی سرزده به خانه نامدار آمده و از او می‌خواهد که بابک را نزد خود نگه دارد تا او بتواند با همسرش به دوبی که خیلی آرزوی آنجا را در دل دارد، برود. نامدار که از چنین مسائلی فرار کرده، تقاضای او را رد می‌کند. اما خواهرش موقع رفتن، بابک را به خانه برادرش فرستاده و خودشان عازم دوبی می‌شوند. نامدار وقتی خود را در عملی انجام شده می‌بیند، قبول می‌کند که بابک یک شب آنجا مانده سپس آنجا را ترک کند. بابک که معتاد است شب را آن‌جا مانده و صبح بی‌خبر خانه دایی خود را ترک می‌کند. مأموران انتظامی او را با مقداری مواد دستگیر می‌کنند اما وقتی می‌بینند که نسبت فامیلی با نامدار دارد، او را آزاد می‌کنند. نامدار با اصرارهای خاتون بالاخره قبول می‌کند که بابک در خانه او بماند. نامدار زمانی عاشق شبنم (رویا نونهالی) بود اما شبنم او را ترک کرده و به خارج رفته است. بابک نیز در آنجا عاشق یک دختر محلی به نام ماه‌بانو می‌شود که قرار است با پسرعموی خودش ازدواج کند. بنابراین کار سختی جلوی خودش می‌بیند. افراد ناشناسی که احتمالاً از قوم و خویشان ماه‌بانو هستند وقتی از قضیه بو می‌برند، او را گیر انداخته و حسابی او را کتک می‌زنند و در باغ‌های اطراف روستا رهایش می‌کنند که دایی‌اش به کمک او می‌آید. روزی زنی سالخورده (نیکو خردمند) که مدیر یک نمایشگاه هنری در تهران است و سالی یک بار برای خرید نقاشی‌های نامدار به سراغ او می‌آید، همراه با شبنم دلدار سابق نامدار به روستا وارد می‌شوند. ملاقات کوتاه نامدار پس از سال‌ها با معشوق قدیمی روحیه او را دگرگون می‌کند. به ویژه آنکه مدتی بعد نامدار می‌فهمد که شبنم به علت ابتلا به سرطان به زودی خواهد مرد. از سوی دیگر به نامدار خبر می‌رسد که یکی از دوستان قدیمی‌اش که به طور غیر قانونی قصد عبور از مرز را داشته در نزدیکی خانه او کشته شده است. بنابراین نامدار از مسائلی که باعث رنجش خاطر او می‌شدند و از آن‌ها فرار می‌کرده، دوباره با آنها مواجه می‌شود.

او ناگذیر می‌پذیرد که زندگی در اجتماع چنین مسائل را نیز با خود دارد. در پایان قصه، نامدار دیگر آن آدمی نیست که در ابتدای فیلم مخاطب با او آشنا شده است.

۲-۱۲-۴. تحلیل نشانه‌شناختی

فیلم خاک آشنا حکایت تغییرات نظام اجتماعی است که با ورود به عصر تکنولوژی و ارتباطات سرعت بیشتری به خود گرفته و با اثرگذاری متفاوت بر افراد جامعه سبب تغییرات در ارزش‌ها، باورها و آرمان‌های اجتماعی در بین آن‌ها شده است که نتیجه آن شکل‌گیری تعارضات اجتماعی است. این تعارضات در مدل و شیوه زندگی افراد خود را نشان می‌دهد. شهرهای بزرگ مشخصاً تهران بیشتر در معرض چنین مسائلی قرار دارد. فیلم نشان می‌دهد که تهران کانون تجمع انواع آلودگی‌ها همچون آلودگی‌های هوایی، آلودگی‌های صوتی و آلودگی‌های روابط انسانی یا همان تعارضات اجتماعی است که باعث می‌شود افرادی با ارزش‌ها و باورهای مختلف اجتماعی به نوعی از آن تأثیر بپذیرند. تأثیرپذیری از این پدیده در فیلم خاک آشنا، بصورت شهرگریزی و مهاجرت به روستاها (مهاجرت معکوس) خود را نشان می‌دهد. روستاها مکان آرامش روحی و روانی است که روابط انسانی در آن متمایز از ویژگی‌های شهرهای بزرگی مثل تهران است. تهران علیرغم دارا بودن خصیصه‌های فوق، ویژگی‌های دیگری نیز دارد. تهران مرکز تجمع امکانات، خدمات، فرصت‌های شغلی و درآمد بیشتر است که باعث می‌شود جوانان روستایی کارهای کشاورزی با درآمد پایین در روستا را رها کرده، به تهران مهاجرت کنند و در کارهای با سطح اجتماعی پایین مشغول شوند. فیلم از این جهت که نگاهی به تاریخ و گذشته کشور چه در روابط انسانی و چه در روابط مکانی- فضایی دارد، جنبه‌های هویت ملی را بازنمایی می‌کند. اما هویت فراگیر در آن بیش از آنکه هویت ملی یا قومی باشد، بازتاب تعارضات اجتماعی و ارزشی در جوامع شهری بزرگ است که با ورود صنعت و تکنولوژی اتفاق افتاده است.

۱-۲-۱۲-۴. رمزگان اجتماعی

نامدار به عنوان شخصیت اصلی و محوری فیلم، فردی با روحیات خاص است که از آثار و پیامدهای اجتماعی زندگی در شهر تهران به ستوه آمده و در نهایت انزوای اجتماعی را به شکل مهاجرت به روستای زادگاهش انتخاب کرده است. ویژگی‌ها و صفات برتر در این فیلم، دوری از رسانه‌ها و وسایل ارتباط جمعی و در یک کلام صنعت و تکنولوژی است که در بسیاری موارد با تعارضات ارزشی در شهرهای بزرگ مثل تهران رابطه معناداری پیدا می‌کند. روستا جایی است که از این ویژگی‌ها مبرا بوده و محلی برای یافتن آرامش روحی و روانی افراد شهرهای بزرگ محسوب می‌شود. هرچند می‌توان گفت بازگشت

به گذشته و خویشتن در فیلم به نوعی بازنمایی مسائل هویتی مخصوصاً هویت ملی است اما رویکرد غالب بر آن، رویکرد صنعتی شدن و تکنولوژی و پیامدهای اجتماعی ناشی از آن در شهرهای بزرگ است که بصورت پدیده شهرگریزی و مراجعت به روستاها خود را نشان می‌دهد. مقوله‌هایی که در قالب آن‌ها می‌توان فیلم خاک آشنا را در سطح رمزگان اجتماعی تحلیل کرد به ترتیب زیر است:

ویژگی‌های شخصیتی بازیگران: هرچند نمی‌توان رویکردِ قومیتی به این فیلم منتسب کرد، اما برخی نشانگان دریافت شده از آن نشان می‌دهد که ویژگی‌های شخصیتی بازیگران به گونه‌ای حکایت از فرهنگ مسلط بر قومیت آن دارد. کُردها در این فیلم افرادی بسیار خشن و در عین حال بسیار مهربان و با روحیه لطیف به مخاطب بازنمایی می‌شوند. مهمترین و اصلی‌ترین عنصری که مؤید این موضوع در سرتاسر فیلم است، روحیه و طبع شعر و شاعری و نقاشی کشیدن نامدار به عنوان یکی از اقوام کُرد است. همچنین کُردها نسبت به آداب و رسوم خود بسیار پایبند هستند و نفی آن از جانب هر کس و مقامی را برنمی‌تابند. به عنوان مثال زمانی که بابک آمارِ مهرماه را برای آشنایی و ازدواج از خاتون می‌خواهد، او با لحنی جدی پاسخ می‌دهد که: «او اسم پسرعموش روشه. از سرت بیرون کن. دردسره. شما شهری‌ها تمام رسم و رسومات یادتان رفته. اینجا وقتی اسم کسی رو کسی می‌زارن، از ازدواج شما شهری‌ها محکمتره». این پایبندی به حدی است که به قول خاتون، بخاطرش آدم هم کشته می‌شود. ضرب و شتم شدید بابک از سوی سه نفر از آن‌ها در این فیلم را می‌توان مصداق بارزی بر غیرت و ناموس‌پرستی کُردها تلقی کرد. این فیلم نشان می‌دهد که کُردها بسیار میهمان‌نواز بوده و روحیه لطیفی دارند. اصرار خاتون به نامدار برای بازگرداندن بابک و میزبانی خوب از او مربوط به همین ویژگی کُردها است. همچنین مخالفت خاتون با خراب کردن لانه زنبورها توسط مأمور اداره برق و تقاضای او از نامدار برای جلوگیری از این حرکت، مصداق بارز دیگری بر این روحیات و ویژگی کُردها است. بازنمایی از شخصیت استوار اوطیشی برای مخاطب به عنوان مأموری که جلوگیری از غارت آثار فرهنگی بدست او انجام می‌شود، مصداق دیگری در این زمینه است. در مجموع کُردها جز جایی از فیلم که رفتاری خشونت‌آمیز با بابک دارند و آن هم مصداق بارز غیرت و ناموس‌پرستی آن‌ها به مخاطب معرفی می‌شود، در بقیه فیلم نیز به عنوان گروه ممتاز به لحاظ شخصیتی هستند. تهرانی‌ها امثال بابک چندان به رسم و رسوم کُردها آشنا نبوده و جدی نمی‌گیرند و یا به عبارتی به رسم و رسوم کُردها احترام نمی‌گذارند. یا دوستان بابک که از تهران آمده‌اند، اهل مشروب و مواد مخدر هستند. ژاله، خواهر نامدار، فردی لاابالی و سطحی‌نگر است که با ویژگی‌های منفی اجتماعی عصر تکنولوژی و صنعت مأنوس شده و هویت خود را در فضای اجتماعی حاکم بر شهر تهران از دست داده است. به عنوان مثال زمانی که ژاله سختی پیدا کردن مکان زندگی نامدار را با حالتی طعنه‌آمیز بیان می‌کند، نامدار در پاسخ می‌گوید: «اگه بیشتر به

خونه پدرت سر می‌زدی، پیدا کردنش مشکل نبود». این مسأله مصداق بارزی بر کم‌رنگ شدن هویت و کیستی ژاله محسوب می‌شود.

جایگاه اجتماعی بازیگران: هویت بازنمایی شده از جایگاه اجتماعی بازیگران فیلم خاک آشنا بیشتر از آنکه بر هویت ملی یا قومی تأکید داشته باشد، بر ویژگی‌های ارزشیِ جامعه تحت تأثیر عناصر صنعت و تکنولوژی و بازتاب آن در شکل‌گیری تعارضات بین نسلی استوار است. بر این اساس گروهی با ویژگی‌های عصر صنعت و تکنولوژی و ارتباطات مخالف بوده و آن را عاملی در جهت شکل‌گیری تعارضات اجتماعی و در نتیجه سلب آرامش ذهنی و روحی در خود می‌دانند. در همین راستا است که تهران به عنوان مکانی دارای آلودگی‌های هوایی، آلودگی‌های صوتی و آلودگی‌های روابط انسانی به مخاطب معرفی می‌شود. محدوده‌ای که نامدار جایگاهی در آن برای خود نیافته و در نتیجه تصمیم می‌گیرد به دور از ازدحام و شلوغی و روابط انسانی آشفته به روستای زادگاهش در کردستان که حس آرامش و راحتی از آن برای مخاطب بازنمایی می‌شود، پناه ببرد. در راستای شکل‌گیری تعارضات اجتماعی و تغییر در باورها و ارزش‌ها است که ژاله، خواهر نامدار همراه با شوهر چهارمش وطن خود را رها کرده و به کشور امارات و مشخصاً دوبی سفر می‌کند. این در حالی است که جایگاه دوبی در بین کشورهای جهان و در مقایسه با ایران بسیار ضعیف و کم‌ارزش به مخاطب بازنمایی می‌شود. همچنین ماندگار شدن بابک در روستای تیله کوه کردستان و دلدادگی او نسبت به مهرماه را در همین راستا می‌توان بیان کرد.

هویت، فرهنگ و زبان: نشانگان متعددی در این خصوص از فیلم قابل دریافت است. از جمله آن‌ها نشانگانی است که بر هویت تاریخی و ملی ایران تأکید دارد. کارگردان در برخی قسمت‌های فیلم توجه به شکوه و عظمت گذشته ایران و لزوم بازگشت به آن دوره را به مخاطب گوشزد می‌کند. مهمترینِ آن در ابتدای فیلم و از زبان نامدار دیکلمه‌وار بیان می‌شود: «آدم فکر می‌کنه می‌تونه گذشته رو پشت سر بزاره و از نو شروع کنه. ولی این اشتباهه. چون گذشته شما رو پیدا می‌کنه، به سراغتون میاد، و روز روزِ جوابه». برجسته‌سازی تاریخ تمدن و ایران که در برخی مباحث و دیالوگ‌ها مطرح می‌شود، نشانگانی دیگر در همین زمینه محسوب می‌شود. به عنوان مثال زمانی که نامدار متوجه می‌شود ژاله قصد دارد وطن خود را ترک کرده و به خارج برود، چنین می‌گوید: «تو به دوبی می‌گی خارج. تا حالا نقشه دنیا رو نگاه کردی. خوب یه دفعه بردار نگاه کن. دوبی تو نقشه اندازه عنه مگسه. نه تاریخ داره، نه تمدن. خاکشم از مملکت ما بردن اونجا رو سبز کردن». همچنین در بخشی از فیلم نامدار به بابک پیشنهاد می‌دهد که باهمدیگر به بیستون رفته و در آنجا گردشی کنند تا بابک پی به این موضوع ببرد که ایران از کجا به کجا رسیده است. بازنمایی از برجسته‌سازی هویت ملی و تاریخی ایران بدین ترتیب از فیلم به مخاطب منتقل می‌شود. زبان معیار فیلم به فارسی است و کُردها نیز فارسی را با لهجه ادا می‌کنند. با

این حال چند اشاره توسط کارگردان در خصوص اهمیت زبان فارسی در فیلم خاک آشنا وجود دارد که نشان از رویکردی ملی‌گرایانه دارد. مهمترین آن زمانی است که نامدار از تصمیم ژاله مبنی بر ترک وطن و رفتن به خارج (دوبی) مطلع می‌شود. با نگاه حسرت‌باری می‌گوید: «چه بلایی دارین بر سر زبان فارسی میارین». فیلم خاک آشنا، تسلط نامدار به زبان کُردی هنگام قدم زدن با بابک در مواجهه با اهالی آنجا را بازنمایی می‌کند. این در حالی است که ژاله چنین خصیصه‌ای نداشته و به فرزندش (بابک) کُردی یاد نداده است. طوری که بابک در این خصوص چنین می‌گوید: «من فارسی رم با لهجه سبزواری از فاطمه بی‌بی یاد گرفتم». بنابراین بازنمایی عِرق به وطن و فرهنگ و میراث آن از فیلم برای مخاطب در موارد ذکر شده در فوق مطرح است. با این حال زمانی بازنمایی این مفاهیم برای مخاطب به اوج خود می‌رسد که استوار اوطیشی، نامدار را در جریان قضیه استخراج سکه‌های قدیمی و حفاری‌های مربوط به آن قرار می‌دهد. نامدار در عبارتی چنین می‌گوید: «بالاخره باید یه روزی باید جلوی غارت آثار فرهنگی رو تو این ممکلت گرفت».

مسائل سیاسی- اجتماعی: نشانگان دریافت شده از فیلم در این خصوص در همه ابعادی مطرح است که زندگی و رفاه افراد را بویژه در شهرهای بزرگی مثل تهران در معرض آسیب قرار داده است. مسائلی مانند مصرف مواد مخدر، مصرف مشروبات الکلی، آلودگی هوا، آلودگی صوتی، ترافیک، گرانی، آلودگی روابط انسانی، بی‌بندو باری و افسارگسیختگی، طلاق و خودکشی، تاراج سکه‌های قدیمی و باارزش، مهاجرت به تهران و فساد اداری از مهمترین نشانه‌هایی است که در این خصوص از فیلم خاک آشنا می‌توان دریافت کرد. هویت بازنمایی شده از این نشانگان دریافتی نه هویت ملی و قومی، بلکه بازتاب مشکلات سیاسی- اجتماعی است.

سرزمین: از عمده‌ترین محورهای نشانه‌ای در ارتباط با سرزمین که قابل دریافت از فیلم می‌باشد شامل تفاوت‌های شهر و روستا از نظر سکونت و زندگی، تفاوت تهران و کردستان از نظر توسعه و امکانات شغلی و درآمدی، تفاوت ایران با کشورهای عربی از منظر رفاه و در نهایت منطقه خوش منظر کردستان و حس آرامش آن است. هویت بازنمایی شده از این نشانگان نه بر هویت ملی و یا قومی تأکید داشته، بلکه بازتابی از مسائل سیاسی اقتصادی کلان کشور است. شهر در این فیلم جایی است که حس آرامش را از انسان سلب کرده و بالعکس روستا این حس را برای انسان فراهم می‌کند. تهران جایی است که امکانات شغلی و درآمدی در آن بسیار بالا است. اما کردستان منطقه‌ای محروم است که از این امکانات بی‌نصیب می‌باشد. در کشورهای عربی مانند دوبی شهروندان در رفاه و آسایش هستند اما در کشور ایران قاچاق و کشتار جلوه بارزی پیدا می‌کند. کردستان علیرغم اینکه در مقایسه با تهران منطقه‌ای محروم

محسوب می‌شود، اما از لحاظ مناظر طبیعی و آب و هوایی بسیار مساعد برای زندگی برای مخاطب بازنمایی می‌شود.

مذهب: هویت فراگیر دریافتی از فیلم در ارتباط با مذهب، از جنبه‌های انسانی بیشتر مطرح است. تفاوت‌های افراد در خصوص مذهب بیشتر بازتابی از تفاوت‌های نسلی و ارزشی است تا جنبه‌های هویت ملی و یا قومی. این دیالوگ از زبان نامدار خطاب به بابک مصداق همین موضوع است: «شماها افسارگسیخته‌این و هیچی رو قبول ندارین. نه خدا، نه پیغمبر، نه احترام به پدر و مادر. همینه که آدم رو نگران می‌کنه».

اسامی و القاب: کارگردان از اسم‌های ایرانی برای شخصیت‌های فیلم استفاده کرده است. نام‌هایی همچون نامدار، بابک، خاتون، ژاله، شبنم و ... از نام‌های شخصیت‌های اصلی فیلم است که هیچ نشانی از بازنمایی هویت ملی و یا قومی برای مخاطب در آن‌ها دیده نمی‌شود.

پوشش و لباس: پوشش، ظاهر و لباس شخصیت‌ها نشانی از برجستگی هویت ملی یا قومی ندارد. پوشش و لباس شخصیت‌های فیلم، تفاوت‌های ارزشی نسلی را برای مخاطب بازنمایی می‌کند. به عنوان مثال نامدار که به ارزش‌ها و اصول انسانی و سنتی پایبند است با تیپ و ظاهر معمولی به مخاطب معرفی می‌شود. اما افرادی که به ارزش‌ها و اصول سنتی و یا بعضاً انسانی پایبند نیستند، ظاهر و تیپ متفاوتی نیز دارند. به عنوان مثال بابک که از اصول و ارزش‌های نسل جدید تبعیت می‌کند، حلقه‌ای روی ابروی خود دارد.

۲-۲-۱۲-۴. رمزگان فنی

صحنه‌پردازی و صداگذاری فیلم خاک آشنا بیشتر در خدمت مناظر زیبای سرزمین کردستان است که آرامش روحی و روانی ناشی از زندگی در محیط روستا را برای مخاطب بازنمایی می‌کند. اما مقوله عمده دیگری نیز از رمزگان فنی فیلم قابل دریافت است و آن، بازگشت به خویشتن و بحث‌های هویتی است که با تناسب دوربین و صدا در زمان‌های مختلف از فیلم برای مخاطب بازنمایی می‌شود. شروع فیلم با دیکلمه و تصاویری همگام است که نشان از نقش و اهمیت گذشته و تاریخ انسان‌ها دارد. روند تکامل انسان از مراحل ابتدایی تا شکل‌گیری تمدن‌ها به تصویر کشیده می‌شود و در نهایت آهویی که توسط انسان شکار شده و خونش در قاب دوربین قرار می‌گیرد. تمام این تصاویر به حالت انیمیشن به مخاطب انتقال پیدا می‌کند. مخاطب متوجه این موضوع می‌شود که قرار است فیلم نشان دهد که گذشته انسان‌ها هرگز از بین نمی‌رود و اصطلاح «گذشته‌ها، گذشته» تا حدودی برای مخاطب کم‌رنگ می‌شود. در واقع گذشته است که آینده انسان را می‌سازد. به تصویر کشیدن چندین تابلو عکس قدیمی در طاقچه خانه

نامدار و آهنگ ویولن در زمینه فیلم، نشانی در همین مضمون است. تابلوی شعری که به کرات در قاب دوربین قرار می‌گیرد «آی عشق آی عشق چهره آبیت پیدا نیست»، از عشقی دم می‌زند که اکنون دیگر نیست. از این به بعد صحنه و دوربین در اختیار نامدار است که با دیالوگ‌ها و زبان بدنی خود قصه را بازگو می‌کند. در فیلم خاک آشنا صحنه‌های پی‌در پی از طبیعت و مناظر بکر سرزمین کردستان نشان داده می‌شود. فیلم بیشتر دیالوگ‌گویی است و صدای زمینه در آن کمتر است. با این حال زمانی که صحنه‌هایی از مناطق بکر و زیبای سرزمین کردستان به تصویر کشیده می‌شود، آهنگ روح‌نوازی نیز آن را همراهی می‌کند که بازنمایی آن بصورت آرامش روحی و روانی در مخاطب پدیدار می‌شود. یکی از نشانگان فنی فیلم، موسیقی اُپرا است که در زمان نقاشی کشیدن نامدار در زیرزمین پخش می‌شود. صحنه‌پردازی و صداگذاری فیلم خاک آشنا در بیشتر زمان‌ها در اختیار عشق و صفای مناظر طبیعی سرزمین کردستان قرار می‌گیرد. گاه با سکوت و گاه با موسیقی دلنواز و روح‌بخش که به مخاطب انتقال پیدا می‌کند. اما در جایی از فیلم که نگاره‌های بیستون به تصویر کشیده می‌شود، آهنگ زمینه عوض شده و شکوه و عظمت در موسیقی پخش شده به مخاطب انتقال پیدا می‌کند. همزمان که دوربین در تسخیر نگاره‌های بیستون است، دیکلمه‌ای از نامدار در بابِ اهمیت فرهنگ و تمدن ایران کهن و میراث فرهنگی به جا مانده، پخش می‌شود: «اگر تو این نگاره‌ها را ببینی و تباه‌شان سازی و تا تو را توانایی هست، نگاهشان نداری یزدان تو را یار نباشد و تو را دودمان نماند». به جز این بخش که تا حدودی بحث‌های هویت سرزمینی و شکوه و عظمت ایران باستان را به مخاطب انتقال می‌دهد، بخش اعظمی از صحنه‌پردازی و صداگذاری فیلم به طبیعت بکر سرزمین کردستان و آرامش برگرفته از آن اختصاص می‌یابد. چنین وضعیتی تا آخر فیلم ادامه دارد.

۳-۲-۱۲-۴. رمزگان ایدئولوژی

گفتمان فراگیر حاکم بر فیلم، گفتمان تفاوت نسلی است که با حاکمیت نظام صنعتی و فناوری اطلاعات و ارتباطات از فیلم بازنمایی می‌شود. در راستای این گفتمان است که نامدار به دور از هرگونه وسایل ارتباطی مانند تلویزیون، رادیو و تلفن زندگی روزمره خود را سپری می‌کند. اما زندگی بابک کاملاً در ارتباط با این وسایل معنی پیدا کرده و بدون آن‌ها معنای خود را از دست می‌دهد. پیچیدگی روابط اجتماعی در شهرهای بزرگ و آلودگی آن به تبعیت از نظام صنعتی و فناوری اطلاعات است که باعث می‌شود نامدار زندگی خود در تهران را رها کرده و به زادگاهش در کردستان پناه ببرد. در سایه همین گفتمان است که نامدار در تعارض ارزشی با امثال بابک قرار گرفته و درکِ چندانی از هم نمی‌توانند

داشته باشند. سطحی‌نگری بابک در مقابل ژرف‌نگری نامدار به مسائل زندگی و فعالیت‌های روزانه، به تبعیت از چنین گفتمانی برای مخاطب بازنمایی می‌شود.

رویکرد دیگری که در ادامه گفتمان قبلی مطرح می‌شود، رویکرد شهرگریزی یا مهاجرت به روستاها است. شهر هرچند مکان تحقق آرزوهاست و انواع فرصت‌ها و امکانات اجتماعی و اقتصادی در آن وجود دارد، اما آرامشی برای افرادی مانند نامدار فراهم نمی‌کند. در واقع فیلم از این حیث نشان می‌دهد که افراد با ارزش‌ها و باورهای اجتماعی مختلف درک یکسانی از عناصر ارائه شده در شهر ندارند. در راستای چنین رویکردی است که نامدار آرامش خود را در روستا می‌یابد. روستا جایی است که هرچند برخی چیزها در مقایسه با شهر سخت بدست می‌آید اما در عوض آرامشِ خاصی را به افرادی با ویژگی‌های نامدار تزریق می‌کند.

گفتمان بازگشت به خویشتن از دیگر گفتمان‌های حاکم بر فیلم است که مبنایی هویتی را به مخاطب بازنمایی می‌کند. در راستای این گفتمان است که مهاجرت نامدار به زادگاهش معنا پیدا می‌کند. یا اینکه عشق سابق نامدار بر حسب اتفاقی، از خارج به ایران بازگشته و به دیدار او می‌رود. همچنین در راستای همین گفتمان است که نامدار و بابک وابسته هم شده و مسائلی که قبلاً برای نامدار اهمیتی نداشت، دوباره پر اهمیت می‌شوند و او از بابک مراقبت می‌کند. گفتمان بازگشت به گذشته و خویشتن به گونه‌ای برای مخاطب بازنمایی می‌شود که ایران و زبان فارسی به دلیل شکوه و تمدن گذشته‌اش، جایگاه برتری نسبت به سایر کشورها و زبان‌ها دارد.

همچنین از دیگر گفتمان‌های حاکم بر فیلم، گفتمان عشق است. این گفتمان بسیار قدرتمند به مخاطب بازنمایی شده و تا حدودی گفتمان‌های دیگر را نفی می‌کند. در راستای این گفتمان است که نامدار حاضر می‌شود به شهر یعنی جایی که از آن فراری است، دوباره رجعت کند. یا بابک که ویژگی‌هایش با شرایط روستایی اصلاً سنخیت ندارد، در روستا ماندگار می‌شود.

در مجموع می‌توان عنوان نمود که هویتِ فراگیر حاکم بر فیلم، هویت قومی یا ملی نیست بلکه هویت جامعه صنعتی و مدرن است که به اشکال مختلف، طبقات اجتماعی را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد.

۱۳-۴.چ

موضوع: جنگی/ دفاع مقدس

نویسنده و کارگردان: ابراهیم حاتمی‌کیا

تهیه‌کننده: ابراهیم حاتمی‌کیا

بازیگران: فریبرز عرب‌نیا، مریلا زارعی، بابک حمیدیان، مهدی سلطانی، امیررضا دلاوری، سعید راد و ... .

موسیقی: فردین خلعتبری

فیلم‌بردار: حسین جعفریان، پیمان شادمان‌فر

تدوین‌گر: مهدی حسینی‌وند

سال تولید و انتشار: ۱۳۹۲

زمان فیلم: ۱۲۵ دقیقه

۱-۱۳-۴. خلاصه داستان

«چ» یک فیلم ایرانی در ژانر جنگی به نویسندگی و کارگردانی ابراهیم حاتمی‌کیا است که در ۱۳۹۲ منتشر شد. این فیلم روایت ۴۸ ساعت از زندگی دکتر مصطفی چمران در غائله محاصره شهر پاوه توسط نیروهای حزب دموکرات کُرد است. با پیروزی انقلاب اسلامی ایران در ۲۲ بهمن ۱۳۵۷، نژادها و قومیت‌های متنوع ایرانی از سلطه سرکوبگر رژیم سلطنتی پهلوی خارج شدند. دیری نپایید که سهم خواهی از انقلاب به بهانه حقوق قومیت‌ها با تهدید به جدایی‌طلبی مرزهای ایران را با خطر تجزیه روبرو کرد و دولت تازه تأسیس انقلاب با بزرگترین مشکل خود روبرو گردید. ۸ روز بعد از پیروزی انقلاب جدایی‌طلبان کُرد، پادگان نظامی مهاباد را تسخیر کرده و تمامی مهمات جنگی آن را به غارت بردند. ۶ ماه بعد شهر کوچک پاوه توسط جدایی‌طلبان سرمست از پیروزی‌های متعدد به محاصره درآمد. سقوط این شهر یعنی بستن دروازه کردستان به روی دولت مرکزی تلقی گردید. همزمان با بحران شهر پاوه در مرداد ماه ۱۳۵۸، دکتر مصطفی چمران (فریبرز عرب‌نیا) به عنوان معاون دولت موقت در امور انقلاب به همراه سرتیپ فلاحی (سعید راد) فرمانده وقت نیروی زمینی ارتش وارد شهر پاوه می‌شوند تا به اوضاع و امور سرکشی نمایند. در این میان گروه اصغر وصالی (بابک حمیدیان) به عنوان فرمانده نیروهای مردمی تنها مدافعین شهر پاوه محسوب می‌شوند. سه رأس درگیری موردنظر را مردم پاوه، پیش‌مرگه‌های حزب دموکرات و رزمندگان پاسدار تشکیل می‌دهند. چمران با تکیه بر نگاه عرفانی و بینش صلح‌جویانه‌اش، هم باید در برابر جسارت و میل به عدالت‌طلبی اصغر وصالی به عنوان فرمانده پاسداران مستقر در پاوه مقاومت کند و هم عنایتی (مهدی سلطانی) به عنوان رئیس کردهای شورشی را قانع کند که دست از درگیری بردارد. وصالی که جوانی پرشور است و روحیه‌ای انقلابی دارد، صلح‌طلبی و میل چمران به جلوگیری از برخوردها و ملایمت او را به انفعال تعبیر می‌کند و مدام با او کشمکش دارد. تیمسار فلاحی فرمانده نیروی زمینی ارتش هم در این میان نماینده نگرش دیگری به جنگ است و سعی می‌کند اوضاع را طبق تشخیص خود مدیریت کند. چمران همه تلاش‌اش را می‌کند که گروه‌های فکری و عقیدتی مختلف را به وحدت و رفتار عاقلانه تشویق کند. در همین راستا ابتدا او خطر را به جان خریده و با عنایتی مذاکره‌ای ترتیب می‌دهد. چمران او را به صلح دعوت کرده و پیشنهاد می‌کند که جان مردم را در نظر گرفته و دست از جنگ بردارد. اما عنایتی ماهیت مذاکره را تسلیم شدن دانسته و به هیچ عنوان قبول نمی‌کند که دست از جنگ بردارد و در نهایت یک مهلت چند ساعته را برای ترکِ پاسداران از پاوه در قالب تهدید بیان می‌کند. چمران خیلی تلاش می‌کند که روزنه‌ای برای ایجاد صلح پیدا کند، اما موفق به این کار نمی‌شود. بدین ترتیب چمران که دردی عارفانه را در دل تحمل می‌کند، دو روز سخت و طاقت‌فرسا را پشت سر می‌گذارد، در حالی‌که نیروهای معارض در حال تسخیر شهر

هستند. تا این که به فرمان مستقیم سید روح‌الله خمینی نیروهای رزمی کافی از مرکز به سرعت به محل اعزام می‌شوند و درگیری‌ها پایان می‌یابد.

۲-۱۳-۴. تحلیل نشانه‌شناختی

فیلم «چ» فضای آشفته اوایل انقلاب را نشان می‌دهد که هنوز قوای نظامی (ارتش و سپاه) کشور آن نظم و هماهنگی لازم را نداشته و با ضعف‌های عمده‌ای روبرو هستند. از طرفی فیلم نشان می‌دهد که کشور ایران متشکل از اقوام و نژادهایی با فرهنگ و زبان متفاوت است که حق و حقوقی برای خود قائل بوده و این خواستهٔ آن‌ها بهترین فرصت را در فضای آشفته اوایل انقلاب می‌یابد. بازنمایی این مقوله از فیلم به صورتی است که تجزیه و استقلال کردستان به دست کمونیست‌ها بسیار نزدیک و دست‌یافتنی بود که با درایت امام خمینی (رهبر انقلاب) در مقام فرماندهی کل قوا و جان‌فشانی سپاه پاسداران که محصول انقلاب هستند، این قائله خوابانده می‌شود. بنابراین هویت فراگیر در این فیلم نه هویت ملی و قومی بلکه بازتاب ارزش‌ها و آرمان‌های انقلاب اسلامی است که در مفاهیمی همچون شهامت، ایثار، جهاد و شهادت خود را نشان می‌دهد. فیلم از این جهت که اشاراتی به وجوه مختلف قومیت کُردها و کشور چند ملیتی ایران دارد و به نوعی وحدت در کثرت را نشان می‌دهد، می‌تواند آثار و نشانه‌هایی از هویت ملی و یا قومی را برای مخاطب نشان دهد. اما هویت فراگیر بیش از آنکه هویت قومی و یا ملی باشد، بازتاب ارزش‌ها و آرمان‌های انقلاب اسلامی است که بصورت غالب و تمام‌کننده برای مخاطب بازنمایی شده و معنای واقعی وحدت در عین کثرت را به مخاطب منتقل می‌کند. به عبارتی وجهۀ مثبتِ جنبه‌های هویت قومی و هویت ملی در قالب ارزش‌ها و آرمان‌های انقلاب اسلامی است که در این فیلم معنا پیدا کرده و اینگونه برای مخاطب بازنمایی می‌شود.

۱-۲-۱۳-۴. رمزگان اجتماعی

چمران به عنوان یکی از شخصیت‌های اصلی فیلم، شخصیتی آرام و صلح‌جو دارد. او آرمان را نه در جنگ بلکه در سازش می‌بیند. او در ارتباط با اتفاق پیش‌آمده (غائله حزب دموکرات در سرزمین کردستان)، صلاح را در مذاکره می‌بیند و سعی در تغییر اوضاع با تلطیف فضا دارد. اما آنچه که به مخاطب بازنمایی می‌شود این است که چنین رویکردی در ختم کردن غائله عاجز است. رویکرد انقلاب و ارزش‌های متعلق به آن است که در نهایت این غائله را ختم می‌کند. بنابراین ویژگی‌ها و صفات برتر در این فیلم، اتکاء به آرمان‌ها و ارزش‌های انقلاب و مفاهیمی همچون ایثار، فداکاری، جهاد و شهادت و پیروی از ولایت است که در نهایت اتحاد و همبستگی را ایجاد کرده و از تجزیه و دودستگی جلوگیری می‌کند. بنابراین رویکرد

غالب بر فیلم، فرهنگ انقلاب اسلامی است که میانه‌روی و خودداری از افراط و تفریط از مشخصه‌های بارز آن محسوب شده و در مقایسه با سایر رویکردها از قدرتی ستودنی در رفع انواع مشکلات برخوردار است.

ویژگی‌های شخصیتی بازیگران: ویژگی‌های شخصیتی بازیگران فیلم چ حاکی از آن است که رویکردهای مختلفی بر فیلم حاکم است. چمران شخصیتی آرام و صلح‌جو داشته و مخالف جنگ با هر رویکردی است. او شخصیتی است که حفظ جان انسان‌ها برایش در اولویت قرار دارد. هرچند تأکید چمران به ایران و حضور قبایل مختلف در قلمرو آن بر مبنای تاریخ می‌تواند نشانه‌هایی از هویت ملی و نگاه ملی‌گرایانهٔ او قلمداد شود، اما بازنمایی آن برای مخاطب بیشتر با روحیه و شخصیت صلح‌طلبی و پرهیز از خشونت او همراه می‌شود. مذاکره چمران با عنایتی به منظور دفع خشونت و برقراری صلح از یک سو و نشانه رفتن هویت سرزمینی او به خاطر حضور در آمریکا و داشتن زن آمریکایی و همچنین حضور در لبنان در زمان انقلاب توسط عنایتی از سوی دیگر مصداق بارزی بر همین خصیصه است که در این دیالوگ نمایان می‌شود: «اونجا من غریبه بودم دکتر. اما اینجا سرزمین منه. مذاکره برای مردم فرق دارد. لبنان حکومت طایفه‌هاست. در حالیکه ایران تا بوده ایران بوده. همه جور طایفه و قبیله در قلمروش زندگی کردن. این سهم خواهی شما به قیمت پاره پاره شدن ایرانه». چنین خصیصه‌هایی در تیمسار فلاحی نیز با درجه ضعیف دیده می‌شود. اشاره عنایتی به انزوای نژاد کُرد و قرار گرفتن در مقابل دولت مرکزی و ادعای استقلال و آزادی‌خواهی نوعی خصیصه نژادپرستانه او را نشان می‌دهد که مصداق بارز آن در این دیالوگ نمایان است: «سال‌ها با همین منطق سرکوبمون کردن. پاره پاره شدن وطن. کو وطن؟. کدام وطن؟. سهم نژاد من از این کشور فقط نگهبانی از مرزهاش بوده. این عدالته؟». با این حال حساب کُردهای کشور ایران از او جداست، طوریکه بازنمایی اقوام کُرد برای مخاطب در قالب مفاهیمی همچون مردانگی، جوانمردی و تسلیم نشدن غلبه بیشتری بر فیلم دارد. از مصادیق این خصیصه می‌توان به کنار نکشیدن سیروان از جنگ با استقلال‌طلبان کُرد، همراه شدن کُردها با وصالی در جنگ با آن‌ها، آسیب نرساندن به چمران در زمان مذاکره و همچنین اشاره عنایتی به جوانمردی زمانی که چمران به صورت پنهانی وارد ماشین او می‌شود و ایستادن پای گرایشات خود و تسلیم نشدن افرادی مانند عنایتی اشاره کرد. اما آنچه که در قالب ویژگی‌های شخصیتی متبلور کنندهٔ رویکرد غالب بر فیلم است، پایبندی به آرمان‌ها و ارزش‌های انقلاب و دفاع از ولایت است که که از شخصیت وصالی و دستمال‌سرخ‌ها از فیلم دریافت می‌شود.

جایگاه اجتماعی افراد: جایگاه اجتماعی افراد و گروه‌های مختلف در فیلم چ بر اساس معیارهای مختلفی قابل طبقه‌بندی است. اما اصلی‌ترین معیار طبقه‌بندی اجتماعی، نه هویت قومی یا ملی بلکه

فرهنگ و آرمان‌های انقلاب است. به عبارتی میزان پایبندی به فرهنگ و آرمان‌های انقلاب اسلامی به عنوان رویکرد فراگیر، مبنای طبقه‌بندی اجتماعی در این فیلم محسوب می‌شود. وصالی و یاران پاسدارش به همراه جمعی از کردهای پاوه که با از جان گذشتگی و تا آخرین لحظه بر آرمان‌های انقلاب پایبند بوده و در مقابل استقلال طلبان ایستادگی می‌کنند، از جایگاه اجتماعی مناسبی در مقایسه با سایر افراد یا گروه‌ها برخوردارند. در نهایت با فرمان امام به عنوان نماینده اصلی این طبقه ممتاز، غائله حزب دموکرات در پاوه ختم به خیر می‌شود. پاسداران و سایر نیروهای وابسته به آن که در گروهان ژاندارمری پاوه حضور دارند، علیرغم اینکه از جانب دولت مرکزی در انزوا قرار می‌گیرند، اما بازنمایی آن‌ها به مخاطب به صورتی است که جایگاه طبقه ممتاز در فیلم را به خود اختصاص می‌دهند. در واقع عدم حمایت‌های دولت مرکزی به لحاظ نیروی انسانی در غائله حزب دموکرات کردستان بیش از آنکه جنبه‌های هویت ملی یا قومی را انعکاس دهد، بازتاب سردرگمی و عدم هماهنگی قوای نظامی با یکدیگر در اوایل انقلاب است که نمونه بارز آن را می‌توان در رفتار چمران مشاهده کرد. چمران نماینده دولت و پرچم‌دار صلح است که به منطقه گسیل می‌شود. اما این رویکرد از ابتدا تا انتهای فیلم کاری از پیش نبرده و موفقیتی در اتمام غائله پاوه به دست نمی‌آورد. رویکرد فیلم از این جهت سردرگمی در تصمیم‌گیری‌های سیاسی و عدم انسجام در ساختار و بدنه دولت را به مخاطب بازنمایی می‌کند. معیار دیگری که رنگ و بوی هویتی داشته و تعیین کننده جایگاه اجتماعی افراد از این حیث است، تفکرات ایدئولوژیکی و ناسیونالیستی است. کُردهای تحت فرمان عنایتی که تحت تأثیر تفکرات و ایدئولوژی ناسیونالیستی او و همچنین شبکه‌های بیگانه خارجی قرار گرفته‌اند، در قالب افرادی برای مخاطب بازنمایی می‌شوند که به دنبال تجزیه کشور ایران می‌باشند. بنابراین جایگاه اجتماعی و هویتی این افراد و گروه‌ها همتراز با شبکه‌های معاند خارجی و بیگانگانی همچون اسرائیل بازنمایی می‌شود که اهدافشان خدشه وارد کردن به وحدت و اتحاد گروه‌ها قومی و نژادی ایران می‌باشد. با این تفاسیر می‌توان اذعان داشت که هرچند رویکرد پایه‌ای فیلم هویتی نیست، با این حال جایگاه شخصیت‌ها در برخی مواقع نشان از فرهنگ مسلط اقوام‌شان دارد. جایگاه اقوام کرد نسبت به مرکز در سطح پایینی قرار داشته و آنها بیشتر برای مرزبانی از کشور گماشته می‌شوند. هرچند فیلم نشان می‌دهد که اصلی ترین نژاد ایرانی، نژادکرد است اما استقلال و آزادی آنها در بسیاری مسایل فرهنگی و اجتماعی دست خودشان نیست. از این جهت فیلم نشان می‌دهد که ایرانی بودن در جایگاه بسیار بالایی قرار داشته و این ایران بوده است که سایر اقوام در سایه آن معنا و هویت پیدا کرده‌اند. در نتیجه هویت بازنمایی شده از جایگاه اجتماعی بازیگران فیلم چ بیشتر از آنکه بر هویت ملی یا قومی تأکید داشته، بر ارجحیت آرمان‌های انقلاب و مشروعیت سیاسی و اجتماعی آن در ترکیب با ایرانی بودن استوار است.

هویت، فرهنگ و زبان: نشانگان متعددی در این خصوص از فیلم قابل دریافت است. از جمله آن‌ها نشانگانی است که بر هویت قومی و ایرانی تأکید دارد. کارگردان از زبان دکتر چمران گوشزد می‌کند که کشور ایران از نظر قومیتی و نژادی تمایز آشکاری با سایر کشورها دارد و آن هم این است که زندگی طایفه‌ها و اقوام مختلف در یک قلمرو سرزمینی به نام ایران بر اساس تاریخ و گذشته آن معنا پیدا می‌کند. به عبارتی بدون وجود ایران، اقوام معنایی نداشته و بدون وجود اقوام مختلف نیز، ایران معنایی پیدا نمی‌کند. در واقع فیلم نشان می‌دهد که یک پیوند ناگسستنی بین اقوام مختلف در کشور وجود دارد که هویت اقوام و هویت ایران را شکل می‌دهد. این دیالوگ مصداق بارزی بر همین خصیصه است: «لبنان حکومت طایفه‌هاست. در حالیکه ایران تا بوده ایران بوده. همه جور طایفه و قبیله در قلمروش زندگی کردن. این سهم خواهی شما به قیمت پاره پاره شدن ایرانه. ایرانی‌ترین نژاد ایران نژاد کُرده. نه کُرد از ایران جدا می‌شه. نه ایران از کُرد». این دیالوگ بطور کامل تأیید می‌کند که استقلال و آزادی-خواهی سوای بحث‌های قومیتی و رویکرد حاکم بر فیلم، مقوله‌ای فرهنگی است که از سوی کُردها برای مخاطب بازنمایی می‌شود. فیلم به زبان فارسی و کُردی است. برقراری ارتباط عمدتاً با استفاده از زبان فارسی است که در برخی مواقع با لهجه کُردی به مخاطب منتقل می‌شود. البته قسمت‌های کوتاه از فیلم به زبان کُردی است که چندان برای مخاطب فارسی‌زبان مفهوم نیست. در مجموع نشانه‌هایی از هویت قومی یا ملی بر اساس زبان از فیلم بازنمایی نمی‌شود.

لباس و پوشش: لباس و پوشش در فیلم چ هرچند نشان از برجستگی رویکرد ملی یا قومی ندارد، اما به نوعی فرهنگ و تعلق قومی افراد مختلف را برای مخاطب بازنمایی می‌کند. کردها با لباس مخصوص خودشان در فیلم ظاهر می‌شوند. چمران که چریک است، با لباس معمولی و کت و شلوار ظاهر می شود و هیچ نشانی از چریک بودن او از این حیث بازنمایی نمی‌شود. همچنین لباس ارتشی منظم و صورت تراشیده سرهنگ فلاحی انعکاسی از تفاوت با گروه‌های دیگر به خصوص پاسداران در پایبندی به ارزش‌ها و آرمان‌های انقلاب اسلامی است. وصالی لباس پاسدار و سپاهی بر تن دارد که صرفاً جایگاه او را نشان می‌دهد. با این حال جایگاه ممتاز او با این لباس است که به مخاطب بازنمایی می‌شود. افرادی که جایگاه برتری در فیلم داشته و سرنوشت کشور را در یک بحران سیاسی- اجتماعی مشخص می‌سازند، افرادی هستند که پاسدار بوده لباس سپاهی به تن دارند. کُردهایی که در دسته افراد عنایتی هستند، لباس کُردی بر تن داشته و به زبان کُردی سخن می‌گویند. این افراد استقلال طلب بوده و طوری بازنمایی می‌شوند که در این راه به صغیر و کبیر رحم نمی‌کنند. تا جایی که در هشدارهای خود چنین می‌آید: «ای کسانی که لباس کُرد بر تن دارید و به زبان ما سخن می‌گویید. اجنبی‌های خائنی چون چمران و فلاحی خائن به آرمان ارتش آزادی‌بخش و اصغر وصالی خون‌خوار خون فروخته دل بستید. تا دیر نشده

برگردید». البته در بین آن‌ها افرادی نیز وجود دارند که با دلیل و منطق و در یک فضای دموکراتیک خواستار استقلال هستند. به عنوان مثال عنایتی که از بی‌عدالتی‌ها و تبعیض نژادی علیه ملت کُرد به چمران شکایت می‌کند، لباس بسیار شیک کُردی به تن داشته و ظاهر تمیز و شیک او، حرف‌های منطقی و تا حدودی علمی را به مخاطب باز می‌نمایاند.

سرزمین: فیلم چ در سرزمین‌های کُردنشین به تصویر کشیده شده است. جایی که خشونت و کشتار در مناطق کوهستانی و مناطق دارای پوشش جنگلی به صورت جنگ‌های چریکی به مخاطب بازنمایی می‌شود. اما برجستگی عمده فیلم از این حیث بیشتر از آنکه به هویت قومی یا ملی مربوط باشد، انعکاس تفاوت‌های سرزمینی در مقیاس ملی و فراملی سرزمین ایران می‌باشد. در مقیاس ملی سرزمین‌های کُردنشین به عنوان مناطق حاشیه‌ای به مخاطب بازنمایی می‌شوند که گرفتار جنگ شده است. اما مرکزی‌ها و دولت مرکزی که به دور از خشونت هستند، به این نقاط حاشیه‌ای توجه کمتری دارند. از مصادیق این موضوع در فیلم می‌توان به غریبه دانستن دولت برای مردم پاوه و تشریفات جنگی خواندن حضور چمران و فلاحی در آن توسط عنایتی کرد. دیالوگ آخر فیلم توسط بی‌سیم‌چی نیز نشان از حاشیه‌ای بودن سرزمین‌های کردنشین نزد مرکزنشینان دارد: «مرکزیا ما به خواسته شما شهرمون رو ول کردیم آمدیم اینجا. من سیدم. جدم فاطمه است. به همون فاطمه قسم که جواب این خون‌ها رو خود شما باید بدین». در مقیاس فراملی نیز این موضوع به گونه‌ای دیگر به مخاطب بازنمایی می‌شود. در مقیاسی فراگیر می‌توان گفت که ایران سرزمینی است که گرفتار خشونت، جنگ و کشتار است اما مردم کشورهای بیگانه مانند آمریکا در آرامش زندگی خود را سپری می‌کنند. به خاطر آوردن خانواده و زندگی در آمریکا توسط چمران و بازنمایی جریان داشتن زندگی در محیطی با آرامش و صدای آب دریا و همچنین بهشت آمریکا خطاب کردن عنایتی مصداق خوبی بر این تفاوت‌ها است.

مذهب: نشانگان مذهبی فیلم چ در جهت بازنمایی هویت ملی یا قومی برای مخاطب نیست. بلکه انعکاس رویکرد غالب بر فیلم با مضمون ارزش‌های فرهنگ اسلامی است که بازنمایی آن بصورت اتحاد و یکدستگی افراد و گروه‌های مختلف فیلم است. القای قوت قلب و امیدواری به افراد با انعکاس صدای اذان توسط دکتر چمران و همچنین متوجه ساختن نیروها به صدای اذان در زمان ایجاد چنددستگی و اختلاف بین‌شان از مصادیق بارز در این زمینه است. همچنین نماز خوانی افراد و نیروها با فرهنگ و نژادهای مختلف در گروهان ژاندارمری پاوه و سایر جاها در فیلم نمونه همین مصادیق هستند. روزه‌داری از دیگر مقوله‌های مرتبط با این مقوله است که در ابتدای فیلم به مخاطب بازنمایی می‌شود. هرچند از منظر مذهب، رویکرد حاکم بر فیلم، بازنمایی هویت ملی و قومی نیست، با این حال تفاوت‌های مذهبی بر اساس نژاد تا حدودی از فیلم قابل دریافت است. این دیالوگ مصداق بارزی بر تفاوت‌های مذهبی

قومیت کُرد با سایر اقوام می‌باشد. «تو برای شیعیان لبنان جنگیدی اگر یه جو انصاف داشته باشی به مام حق می‌دی که برای استقلال کرد بجنگیم». هرچند رویکرد فیلم قومیتی نیست، اما تفاوت‌های مذهبی کُردها با سایر اقوام بویژه مرکزنشینان عاملی در جهت حاشیه‌ای بودن و انزوای اجتماعی این قوم را برای مخاطب بازنمایی می‌کند.

اسامی و القاب: استفاده از اسم‌های کُردی مانند اویس و سیروان در فیلم و نیز اسم‌های ایرانی مانند چمران، اصغر، فلاحی و ... نشان از تمایزات فرهنگی بین اقوام در نام نهادن دارد و نمی‌توان آن را مصداقی بر بازنمایی هویت ملی یا قومی در سمت و سوهای مختلف معرفی کرد.

۲-۲-۱۳-۴. رمزگان فنی

فیلم با صدا و تصویر چمران آغاز می‌شود که در تماس با مرکز است و صدایی از مرکز دریافت نمی‌کند. پخش تکه‌هایی از سخنرانی‌های برخی چهره‌های معروف انقلاب در ارتباط با حادثه پاوه بصورت پشت سر هم نشان از عمق این فاجعه دارد. فیلم با آهنگ‌های حماسی به زبان کُردی و تصاویری از رهبران حزب دموکرات همگام می‌شود که نمایانگرِ فضای آشفته پاوه است. صدای شعارها و بیانیه‌هایی که نشان از استقلال‌طلبی و آزادی-خواهی ملت کُرد دارد، در این لحظه از فیلم پخش می‌شود. صدای شیون و درگیری و شلیک گلوله و آهنگی که پخش می‌شود، هرج و مرج در پاوه را به مخاطب بازنمایی می‌کند. از این به بعد صداگذاری و صحنه‌پردازی فیلم بیشتر به صحنه‌های درگیری و جنگی و سروصدای ناشی از آن اختصاص می‌یابد. پرچم برافراشته ایران توسط یک پسر بچه کُرد برای راهنمایی و زمین نشستن هلی‌کوپتر حامل چمران و تیمسار فلاحی که از زوایه بالا و از نمایی دور و نزدیک به تصویر کشیده می‌شود، نوعی عِرق به پرچم و نیز ابهت آن را نشان می‌دهد. پخش آهنگ حماسی و فتوحانهٔ کُردی به هنگام ورود چمران و یارانش به گروهان ژاندارمری پاوه نشان از همراهی مردم پاوه با رزمندگان سپاه در جنگ پیش‌رو دارد. بحث میان وصالی، چمران و فلاحی شروع شده و بازنمایی اهمیتِ تفاوت رویکردی آن‌ها با دوربین بیشتر عیان می‌شود. چهره هرسه از نمایی نزدیک و بسته در قاب دوربین مشخص می‌شود. انعکاس صدای اذان همگام با صدای تیر و نشان دادن تصاویری از فضای پاوه که امنیتی شده است، نشان از اوضاع هرج و مرج و آشفته آن دارد. این صحنه‌پردازی و صداگذاری به کرات در زمان‌های مختلف از فیلم قابل دریافت است. صدای دعای ماه رمضان از نشانگانی فنی محسوب می‌شود که فرهنگ روزه‌داری را در بین یاران چمران و وصالی نشان می‌دهد. صدای آژیر آمبولانس و ضجه و شیون زن و بچه، نشان از جنگی فاجعه‌آمیز دارد که به زن و بچه رحم نخواهد کرد. دوربین تصویر چمران را نشان می‌دهد در حالی که شاخه گلی در دست داشته و آن را کنار اسلحه سیروان به نشان صلح قرار می‌دهد.

پخش صدای شبکه‌های رادیویی منتسب به رهبران شورشی و بیگانه در تهییج کُردهای پاوه و گرویدن آن‌ها به نیروهای شورشی به گونه‌ای است که شرایطی ترسناک و وحشت‌زده را به مخاطب انتقال می‌دهد. جولانِ جنگنده اف ۴ ایرانی و خوشحالی مردم و زبان بدنی تیمسار فلاحی که نشان از امیدواری دارد، ناگهان با سقوط هواپیما بدل به یأس و ناامیدی و بهت‌زدگی می‌شود. جنگنده در حالی که مورد اصابت قرار گرفته به منطقه مسکونی نزدیک شده و از آن عبور کرده و با تغییر زاویه دوربین، در پشت کوه‌ها سقوط می‌کند. تصاویر فرود و برخاستن هلی‌کوپترهای حامل مجروحان، نشانه‌هایی از صحنه‌های جنگی است که بخصوص در سقوط فاجعه‌بار هلی‌کوپتر دوم به مخاطب منتقل می‌شود. در مجموع نشانگان فنی اعم از صحنه‌پردازی و صداگذاری در فیلم چه عمدتاً به بازنمایی فجایع انسانی در غائله حزب دموکرات پاوه اختصاص دارد و جنبه‌های هویتی و قومی چندان از آن قابل دریافت نیست.

۳-۲-۱۳-۴. رمزگان ایدئولوژی

گفتمان مسلط بر فیلم «چ»، گفتمان انقلاب اسلامی است. گفتمان انقلاب اسلامی در نهایت غائله پاوه را خنثی کرده و منشأ شکل‌گیری وحدت و یکپارچگی کشور چند قومیتی ایران می‌شود. پایبندی به ارزش‌ها و آرمان‌های انقلاب و امام خمینی است که به شکل گفتمان غالب در فیلم متبلور می‌شود و جلوی تجزیه ایران توسط سردمداران حزب دموکرات را می‌گیرد. این گفتمان به قدری در این فیلم قدرتمند بازنمایی می‌شود که یک هجمه تمام عیار از سوی منافقان داخلی و شبکه‌های معاند خارجی را سرکوب می‌کند. انقلابی که تازه شکل گرفته و هنوز قوای نظامی آن به هماهنگی لازم دست نیافته است. اختلاف‌نظرهایی که بین نیروهای سپاهی و ارتشی وجود دارد نیز در حدی نیستند که مانع غالب شدن این گفتمان شوند. تأثیرپذیری از فرهنگ اسلامی به عنوان گفتمان مسلط فیلم است که باعث می‌شود اصغر وصالی و یارانش تحت شدیدترین محاصره جنگی حاضر نمی‌شوند که تسلیم شده و اجازه بدهند که ضد انقلاب بتواند به اهداف خود نائل شود. یا اینکه وصالی، چمران را با عقاید صلح‌طلبانه‌اش درک نکرده و او را چمران بازرگان خطاب می‌کند. مصداق بارز این گفتمان در فیلم، تبعیت نیروهای سپاهی تحت نظر اصغر وصالی از ولایت و پایبندی به ارزش‌ها و آرمان‌های انقلاب است که تا آخرین لحظه از مبارزه با ضد انقلاب دست برنداشته و در نهایت با صدور فرمان امام خمینی به عنوان نماینده تامِ این گفتمان، غائله حزب دموکرات کُردها در پاوه پایان می‌یابد.

گفتمان دیگری که در دلِ گفتمان فکری انقلاب اسلامی نهفته است، گفتمان دفاع مقدس است که با مفاهیمی همچون ایثار و شهادت به مخاطب بازنمایی می‌شود. ایثار و شهادت از رویکردهای اصلی گفتمان انقلاب اسلامی است که به کرات از رفتار رزمندگان سپاهی و مردم پاوه در مقابله با شورشی‌های

کُرد بازنمایی می‌شود. در راستای رویکرد و گفتمان مذکور است که سیروان از مردم عادی پاوه با داشتن فرزند خردسال و همسر خود، داوطلب می‌شود که به همراه چند نفر دیگر به جلو حرکت کرده و جلوی پیشرفت شورشی‌ها را بگیرد. یا اینکه وصالی آرزو می‌کند که کاش هرگز تسلیم دشمن نشده و راه شهدا را ادامه داده و شهید شود.

گفتمان دیگری که در این فیلم نسبتاً در حاشیه قرار گرفته و یا به عبارتی در سایه گفتمان‌های اصلی و غالب قرار دارد، گفتمان صلح‌طلبی است. با تأثیرپذیری از این گفتمان است که بازرگان تمام تلاش خود را می‌کند که با مذاکره کار را جلو برده تا کشتاری به هیچ وجه صورت نگیرد. این گفتمان به جان انسان‌ها بسیار اهمیت قائل است و حاضر نیست به هر بهانه‌ای جان انسان‌ها در معرض خطر قرار گیرد. در راستای این گفتمان است که بازرگان با عقاید عنایتی مبنی بر استقلال طلبی و تجزیه ملت کُرد به شدت مخالفت می‌کند و همزیستی مسالمت‌آمیز اقوام مختلف در کنار یکدیگر را برای معنا پیدا کردن ایران لازم می‌داند. بنابراین این گفتمان به نوعی در مقابل ایدئولوژی ناسیونالیستی در فیلم قرار می‌گیرد.

۱۴-۴. شبی که ماه کامل شد

موضوع: اجتماعی/ درام

نویسنده: آبیار و مرتضی اصفهانی

کارگردان: نرگس آبیار

تهیه‌کننده: محمد حسین قاسمی

بازیگران: الناز شاکردوست، هوتن شکیبا، فرشته صدرعرفایی، پدرام شریفی، شبنم مقدمی، امین میری، بانیپال شومون و ... .

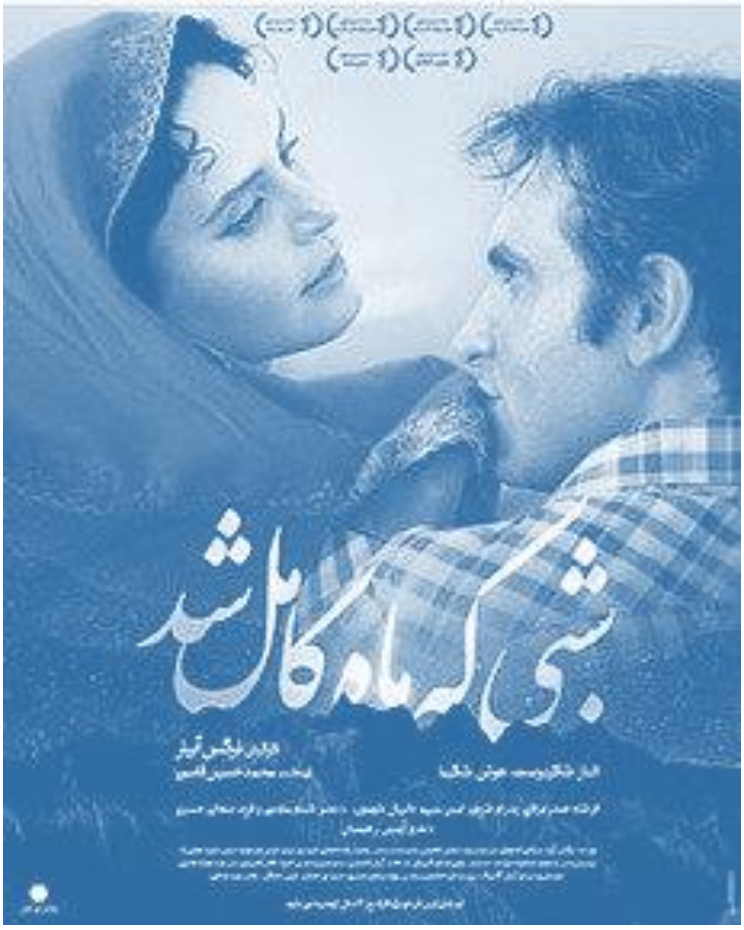
موسیقی: مسعود سخاوت دوست

فیلم‌بردار: سامان لطفیان

تدوین‌گر: حمید نجفی راد

سال تولید و انتشار: ۱۳۹۷

زمان فیلم: ۱۴۰ دقیقه



۱-۱۴-۴. خلاصه داستان

«شبی که ماه کامل شد» فیلمی ایرانی به کارگردانی نرگس آبیار، نویسندگی آبیار و مرتضی اصفهانی و تهیه‌کنندگی محمدحسین قاسمی محصول سال ۱۳۹۷ ایران است. فیلم روایت دختر جوانی از مناطق جنوب شهر تهران است که درگیر عشق جوانی شهرستانی می‌شود و این در حالی است که پس از ازدواج بنا به دلایلی مجبور به مهاجرت از ایران است. این فیلم براساس داستان واقعی عبدالحمید ریگی و همسرش فائزه منصوری است. عبدالحمید در بازار تهران عاشق فائزه، دختر یکی از مشتریانش می‌شود. مادر فائزه دوست ندارد به راه دور و شهر دیگر عروس دهد؛ اما عشق دختر و پسر به مخالفت‌ها چیره می‌شود و فائزه همسر عبدالحمید می‌شود. مشکلات زندگی و خانواده عبدالحمید بعد از ازدواج یک به یک بر فائزه عیان می‌شود. خانواده عبدالحمید خواسته و ناخواسته درگیر تخلفاتی مانندی حمل و نگهداری اسلحه و قاچاق و ... هستند. فائزه برای دورماندن خانواده‌اش از خطر، تصمیم به ترک وطن و اقامت در اروپا می‌گیرد و علی‌رغم مخالفت‌های مادر با برادرش جهت انجام مقدمات پناهندگی راهی کشور پاکستان می‌شود و این تازه آغاز ماجرا است. در پاکستان فائزه متوجه می‌شود که اوضاع وخیم‌تر از آن است که فکرش را می‌کرد. عبدالمجید برادرِ همسرش، با گروهک تکفیری القاعده همکاری می‌کرده و اکنون نیز خود یک گروهک شبه نظامی به نام جندالله تشکیل داده است. بنابراین از ترس اینکه عبدالحمید نیز گرفتار کارهای او شود، با شوهرش چندین مرتبه درگیری لفظی پیدا می‌کند. با این حال فائزه نتوانست کاری از پیش ببرد و به مرور عقاید عبدالمجید در برادرش نیز نفوذ می‌کند و او به عنوان فرد دوم گروهک ارتقا می‌یابد. زمانی شرایط وخیم می‌شود که عبدالمجید، برادرش را بر علیه فائزه تحریک می‌کند. اکنون دیگر فائزه نگران جان خود و فرزندش است که ممکن است از سوی شوهر یا برادرشوهرش تهدید شود. بنابراین تصمیم می‌گیرد برادرش شهاب را که در کراچی مغازه دارد، از این مسأله مطلع کند. به یک قصابی رفته و به بهانه گرفتن گوشت، با شهاب تماس گرفته و ماجرا را برایش تعریف می‌کند. اما افراد عبدالمجید از آن باخبر شده و موقع رسیدن شهاب به کنسولگری جمهوری اسلامی ایران در کراچی او را به زور داخل ماشین کرده و از آنجا متواری می‌شوند. عبدالمجید با صحنه‌سازی از طریق تلویزیون نشان می‌دهد که شهاب و خواهرش جاسوس ایرانی هستند که اخبار جندالله را مخابره می‌کنند. سپس شهاب را کشته و با تهییج برادرش بر علیه فائزه، باعث می‌شود که عبدالحمید نیز همسر بچه‌های خود را در خواب بکشد. شبی که ماه کامل شد علی‌رغم شروع عاشقانه آرام، در پایان به یک تراژدی تلخ منتهی می‌شود.

۲-۱۴-۴. تحلیل نشانه‌شناختی

فیلم «شبی که ماه کامل شد» روایت شکل‌گیری گروهک‌های شبه نظامی و تکفیری مانند القاعده در افغانستان و جندالله در سیستان و بلوچستان است که هدفشان احقاق حقوق اقلیت‌ها می‌باشد. فیلم رویکرد هویت قومی یا ملی ندارد. بلکه بازتاب بی‌عدالتی‌هایی است که سبب محرومیت مناطق حاشیه‌ای کشور بویژه سیستان و بلوچستان از نظر توسعه فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و ... شده است. دور بودن این منطقه از مرکز یعنی دور بودن از توسعه؛ که منشأ شکل‌گیری گروهک‌های تکفیری مانند جندالله می‌شود که با تزریق عقاید ایدئولوژی به اعضای گروه خود به نام دفاع از حقوق بلوچ و بهره‌گیری ابزاری از دین به کشتار زیادی از مردم بی‌گناه دست می‌زنند. در این فیلم سنی‌گری بلوچ در مقابل شیعه‌گری افراد و گروه‌های دیگر بصورت کاملاً غیرمستقیم و ضمنی به مخاطب منتقل می‌شود و از این راه، نمی‌توان با صراحت به وجود اختلافات با محوریت مذهب اشاره کرد. فیلم نشان می‌دهد که فقر، بیکاری و کمبود خدمات و امکانات اولیه زندگی نزد مردمان این خطه از کشور باعث کشیده شدن جوانان به راه‌های منحرف جهت ارتقای سطح اقتصادی و اجتماعی خود می‌شود. از فیلم چنین دریافت می‌شود که شکل‌گیری گروهک تکفیری جندالله به سردستگی عبدالمجید از چنین ماهیتی برخوردار می‌باشد. از طرفی مرزی بودن چنین مناطقی و نزدیک بودن به کشورهایی مانند افغانستان و پاکستان، فرصتی برای گسترده شدن چنین گروهک‌هایی محسوب می‌شود که به اعمال غیرقانونی و غیرانسانی می‌پردازند. البته بازنمایی مردم بلوچ و تمایز آن‌ها با اعضای این گروه از هر جهت کاملاً بر مخاطب عیان می‌شود و به عبارتی حساب مردم بلوچ از چنین گروه‌هایی جدا بوده و خونگرمی و جوانمردی آن‌ها بیشتر از فیلم دریافت می‌شود.

۱-۲-۱۴-۴. رمزگان اجتماعی

عبدالحمید به عنوان یکی از شخصیت‌های اصلی فیلم، شخصیتی لطیف و مهربان و عاشق‌پیشه دارد. او در برابر تفکرات ایدئولوژیکی برادرش نمی‌تواند مقاومت کرده و کم‌کم با تحرکات گروهک تروریستی جندالله به سرکردگی برادرش عبدالحمید همراه می‌شود. این رویکرد به حدی قوی برای مخاطب القاء می‌شود که در نهایت عبدالحمیدِ شاعر و عاشق‌پیشه با اعتقاد به چنین رویکردی، فائزه همسرش را در بستر خواب می‌کشد. البته قدرت عشق باعث می‌شود که عبدالحمید خیلی در مقابل عقاید عبدالمجید مقاومت کرده و با تأخیر زیاد به او ملحق شود؛ اما در نهایت ملحق می‌شود. کشتار مردم بی‌گناه با فرهنگ و اقوام مختلف توسط عبدالمجید نیز با چنین رویکردی است که برای مخاطب بازنمایی می‌شود.

کشتاری که با استفاده ابزاری از دین و مفاهیمی همچون جهاد در راه خدا، شهادت، رفتن به بهشت و ... نمود بیشتری در فیلم پیدا می‌کند.

ویژگی‌ها و منش قومی: در این فیلم بیشتر ویژگی‌های قوم بلوچ به تصویر کشیده می‌شود. خونگرمی و میهمان‌نوازی یکی از ویژگی‌های مهم بلوچ‌ها است. مصداق بارز این ویژگی را زمانی که فامیل‌های عبدالحمید در نهایت فقر و نداری حاضر می‌شوند تنها بزغاله خود را به نشانه احترام به میهمان و پذیرایی از آن‌ها سر ببرند، می‌توان دریافت کرد. «شما میهمان مایی» جمله‌ای که پی‌درپی از زبان فردی که عبدالحمید عمو خطابش می‌کند، شنیده می‌شود. یا جملاتی مانند «آبروداری کنین، میهمان اینجا نشسته»، «تو میهمان من بودی، خوب مهمانداری نکردم» از زبان نورالدین و غمناز خطاب به برادران عبدالحمید و فائزه مصادیق بارز دیگری در این خصوص است. وفای به عهد از دیگر ویژگی‌های بلوچ‌ها است که در بخش‌های مختلف فیلم برای مخاطب انتقال پیدا می‌کند. جایی که نورالدین سخت نگرانِ فائزه است و همراه با خواهرش سعی می‌کند او را از چنگ عبدالمجید فراری دهد. در راه وفای به عهد و کمک کردن به فائزه همه خطرات را به جان خریده و در نهایت جانش را در این راه از دست می‌دهد. جوانمردی و وجدان بیدار بلوچ مشخصه دیگر آن‌ها است. مصداق بارز آن مادر عبدالحمید است که علیرغم نداشتن اختیار و توان، تا جایی که می‌تواند هوای عروسش را داشته و از ابتدای فیلم به صورت مستقیم و غیرمستقیم او را از خطراتی که در ادامه برایش بوجود می‌آید، باخبر می‌کند. همچنین از اینکه تحت فشار ریگی‌ها نمی‌تواند برای عروسش مادری کند، به شدت عذاب وجدان دارد. جملاتی مانند «بلوچ نامرد نیست. بلوچ نااهل نیست. ننگ بر تو عبدالمجید» از زبان نورالدین زمانی که باخبر می‌شود شهاب به دست عبدالمجید کشته شده است، مصداق دیگری از این ویژگی بلوچ‌ها است. در مجموع در بیان ویژگی‌ها و منش قومی بلوچ‌ها می‌توان به این دیالوگ از زبان فائزه اشاره کرد: «بلوچ مهربونه. یادت نمی‌یاد رفتیم ده باهامون چه کردن. از دار دنیا یه گوسفند داشتن، کردن تو آتیش. بلوچ اینه. کسی به خونه‌ش پناهنده بشه از جونش براش مایه می‌زاره». البته باید تأکید کرد که فیلم، حسابِ مردمان بلوچ را از اعضای گروهک تکفیری که اکثرشان بلوچ هستند، جدا می‌کند.

جایگاه اجتماعی: هرچند بلوچ با ویژگی‌ها و منش قومی مثبتی به مخاطب معرفی می‌شود، با این حال از جایگاه اجتماعی مناسبی برخوردار نیست. به عنوان مثال علیرغم اینکه عبدالمجید احقاق حقوق قوم بلوچ را بهانه‌ای قرار داده تا به اهداف دنیوی خود نائل شود. با این حال نمی‌توان از محرومیت و عقب‌ماندگی بلوچ‌ها از لحاظ فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و ... چشم‌پوشی کرد که از فیلم به مخاطب بازنمایی می‌شود. فقر و نداری، بیکاری، ناهنجاری‌های اجتماعی و ... نزد بلوچ بیداد می‌کند و سبب نزول جایگاه اجتماعی در ذهن مخاطب می‌شود. با این حال بر اساس میزان پایبندی به عقاید تکفیری و

ضددینی، جامعه طبقه‌بندی و تفکیک شده بلوچ به مخاطب بازنمایی می‌شود. از این حیث افرادی مانند نورالدین و غمناز در ردیف طبقه ممتاز فیلم قرار می‌گیرند. چرا که نه تنها به این عقاید پایبند نبوده بلکه با ضد دین خواندن آن‌ها در مقابل‌شان می‌ایستند و در این راه انواع خطرات را به جان می‌خرند. عبدالحمید و یارانش تا حدی به این عقاید و ایدئولوژی مذهبی پایبند بوده که چشم‌شان را به انسانیت بسته و افراد بی‌گناه را قتل و عام می‌کنند.

جایگاه اجتماعی زنان: جایگاه اجتماعی زنان مقوله دیگری است که از برجستگی زیادی در این فیلم برخوردار است. در واقع بخشی از فیلم شبی که ماه کامل شد، روایت‌گر خشونت، آزار، ظلم و ستم روا شده پیرامون زنان می‌باشد. زنان در جامعه بلوچ از جایگاه چندان مناسب اجتماعی برخوردار نیستند. به عنوان مثال غمناز که کاملاً بر ناحق بودن اعمال پسرانش بخصوص عبدالمجید ایمان دارد، اما حق و اجازه‌ای برای خود نمی‌دهد که از این مقوله شکایتی داشته باشد. فیلم نشان می‌دهد که زنان در جامعه بلوچ به لحاظ اجتماعی در حاشیه قرار دارند و نقش مهم و اساسی در تعیین سرنوشت خود و خانواده‌شان ندارند. هرچند خانواده به شکل واقعی آن در نزد بلوچ بویژه آن‌هایی که به نحوی با عقاید تکفیری پیوند خورده‌اند، معنایی ندارد. با این حال خانواده تهرانی از مقام و منزلت اجتماعی مناسبی برخوردار هستند. مصداق بارز آن را می‌توان حساسیت‌های مادر فائزه برای عروس کردن راه دور دخترش ذکر کرد که نشان‌دهنده سختی‌ها و مشقت‌هایی است که در راهِ تربیت و بزرگ کردن فرزندان به دوش کشیده است.

سرزمین: نشانگان سرزمینی بیش از آنکه در قالب هویت قومی یا ملی بازنمایی شود، بازتاب تفاوت‌های سرزمینی بر اساس معیارهای توسعه است. سرزمین بلوچستان مکانی بی‌آب و علف است که انواع آسیب‌های اجتماعی همانند قاچاق انسان، مواد مخدر، جنگ و کشتار در آن رواج دارد. سرزمین بلوچستان دارای امکانات زندگی بسیار ضعیف می‌باشد. سکونت‌گاه مردم بلوچ بیشتر به کوخ شباهت دارند تا خانه. بلوچستان با کوه‌ها و بیابان‌هایی به تصویر کشیده می‌شود که ماهیت پر رمز و رازگونهٔ آن برای مخاطب انتقال پیدا می‌کند. ویژگی‌هایی که به عنوان فرصت و پتانسیل برای انواع اعمال خلاف از قبیل قاچاق و کشتار انسانی به مخاطب معرفی می‌شود. همچنین می‌توان از فیلم چنین دریافت نمود که جنوب شهر تهران که به عنوان پایین‌ترین نقطه از نظر سطح توسعه اجتماعی و اقتصادی محسوب می‌شود، در مقایسه با بلوچستان دارای امکانات به مراتب بهتری است. همچنین کراچی پایتخت کشور پاکستان در مقایسه با زاهدان شلوغی با مشخصه‌هایی مانند ازدحام، ناامنی، قاچاق مواد مخدر، مرموز بودن افراد و گروه‌ها، فعالیت‌های آشفته و ... به مخاطب بازنمایی می‌شود. پاکستان جایی است که قاچاق در آن بسیار زیاد است و گروه‌های تکفیری از آن کشور به عنوان مأمنی برای خود استفاده می‌کنند.

بدین طریق هم از سوی حکومت ایران امنیت دارند و هم راحت‌تر به اعمال خشونت‌آمیز و غیرانسانی خود می‌پردازند. پاکستان در این فیلم کشوری معرفی می‌شود که حامی تروریست است.

فرهنگ و آداب و رسوم: بلوچ به سنت‌ها و آداب و رسوم خود سخت پایبند است. اختلاط و پذیرش فرهنگی به عنوان یک ویژگی مثبت نزد قوم بلوچ در مواجهه با سایر اقوام مطرح است. «ما عروس تهرانی زیاد داریم»، مصداقی بر این ویژگی است که از زبان نورالدین بیان می‌شود. آداب و رسوم مربوط به ازدواج و خواستگاری نزد قوم بلوچ بیشتر به فرهنگ اسلامی نزدیک است. بلوچ‌ها به شدت مخالف طلاق هستند و به مَثل قدیمی که زن با لباس سفید می‌آید و با کفن برمی‌گردد، پایبند هستند. «ما که اصلاً طلاق نداریم. رسول‌الله (ص) می‌فرمایند که إنَّ اللّه َ یُبغِضُ الطلاقَ و یُحِبُّ العَتاقَ»، مصداق بارزی بر این موضوع است. احترام به فرهنگ اقوام دیگر و داشتن ویژگی‌های فرهنگی خاص خود در امور مختلف از دیگر ویژگی‌های قوم بلوچ است. غمناز به فائزه اشاره می‌کند که در مراسم تهران لباس مخصوص خود پوشیده و در بلوچستان لباس مخصوص آن‌ها را بپوشد. دادن پیشکش به فائزه برای به دنیا آمدن فرزندش از سوی غمناز رسم و فرهنگ دیگری است که از فیلم دریافت می‌شود. بحث‌های فرهنگی و آداب و رسوم بیشتر حول محور ازدواج و مراسمات آن در این فیلم بیشتر نمود دارد. همچنین خریدن هدیه برای فائزه در زمان به دنیا آمدن فرزندان از سوی عبدالحمید نشان از پایبندی آن‌ها به چنین رسم و رسوم‌هایی دارد. با غالب بودن فرهنگ اسلامی در اینگونه آداب و رسوم بین اقوام، تمایز و تفاوت چندانی در موارد مطرح شده از فیلم دریافت نمی‌شود. تفاوتی که از این حیث بیشتر برای مخاطب بازنمایی می‌شود، نحوه برگزاری مراسم در بین تهرانی‌ها و بلوچی‌ها است. مراسم بلوچی‌ها با رقص و پایکوبی خاصی همراه است که با لباس‌ها و ابزارآلات موسیقی خاص قوم خود انجام می‌شود که متفاوت با تهرانی‌ها است. در مجموع آداب و رسوم فرهنگی نزد قوم بلوچ و تهرانی‌ها در فیلم نشانی از هویت قومی یا ملی ندارد بلکه عموماً سنت‌هایی است که در بین تمام اقوام مشترک است.

لباس و پوشش: هرچند رویکرد فیلم قومیتی نیست، اما لباس و پوشش بلوچ‌ها نشان از فرهنگ مسلط آن‌ها از این حیث دارد. آن‌ها معمولاً لباس مخصوص خود را می‌پوشند. پوشیدن لباس مخصوص در مراسمات گوناگون مانند ازدواج از اهمیت بسیاری برخوردار است. برای همین است که غمناز از فائزه درخواست می‌کند که در ولایت آن‌ها از لباس مخصوص بلوچی استفاده کند. هرچند نشانگان دریافت شده از پوشش و ظاهر در فیلم، مبنای قومیتی ندارد اما در برخی مواقع بازتابی از تمایزات فرهنگی و تضاد طبقاتی در جامعه کشور است. لباس و پوشش بلوچ هرچند بازنمایی از فرهنگ خود است، اما در مقایسه با ظاهر و لباس تهرانی‌ها به لحاظ اجتماعی در سطح پایینی قرار دارد. بلوچ‌ها عموماً لباس

مندرس و کهنه به تن دارند. در واقع افراد جنوب تهران که کم‌ترین امکانات خدماتی و رفاهی را در مقایسه با سایر نقاط آن دارند، وضعیت ظاهری و پوشش به مراتب مناسب‌تری از بلوچها دارند.

مذهب: در این فیلم هیچ اشاره‌ای به تفاوت‌های مذهبی بلوچها در مقایسه با سایر اقوام نمی‌شود و در واقع سنی بودن بلوچها برای مخاطب مشخص نمی‌شود. هرچند اشارات ضمنی مانند «به الله قسم» از زبان نورالدین، «به رسول‌الله قسم» از زبان عبدالحمید و عبدالمجید و «جنگ و کشتار دشمنان الله امری ضروری است»، «هرتیری که می‌زنید بگویید آلله از ما قبول کند»، «مجاهد در راه آلله»، «دستور آلله» از زبان عبدالمجید می‌توان از فیلم در این خصوص دریافت کرد، با این حال نمی‌توان به صراحت آن را بیان نمود. فیلم در مجموع نشان می‌دهد که بلوچها باایمان و مسلمان هستند. علاوه بر مصادیق فوق، می‌توان به حدیث حضرت محمد (ص) در مورد طلاق اشاره کرد که نورالدین آن را مطرح می‌کند: « إنّ اللّهَ یُبغِضُ الطلاقَ و یُحِبُّ العَتاقَ». وضو گرفتن غمناز در خانه فائزه نیز از مصادیق دیگر در این خصوص است.

اسامی، نام‌ها و القاب: کارگردان از نام‌هایی در فیلم استفاده کرده است که هرچند مبنای آن، رویکرد قومی یا ملی نیست اما نشان از فرهنگ مسلط قوم بلوچ دارد. عبدالحمید، عبدالمجید، نورالدین، غمناز و ... نشانگانی از فرهنگ قوم بلوچ در نام‌گذاری دارد که متفاوت از سایر اسامی ایرانی و فارسی مانند شهاب، فائزه، عصمت، موسی و ... که اسامی ایرانی و فارسی می‌باشد. بکارگیری این اسامی و القاب از سوی کارگردان نشان از فرهنگ مسلط بر قوم بلوچ در مقایسه با سایر اسامی ایرانی و فارسی در نام‌گذاری‌هایشان دارد و در نتیجه مبنایی بر هویت قومی یا هویت ملی نیست.

۲-۲-۱۴-۴. رمزگان فنی

صحنه‌پردازی و صداگذاری فیلم در راستای القای هویت ملی و قومی به مخاطب نیست. بلکه می‌توان از این رمزگان به ذکر چند نکته اکتفا نمود. نکته اول اینکه ابتدای فیلم به ماجرای عشق و عاشقی عبدالحمید و فائزه اختصاص دارد که تصویر و صدا در اختیار این موضوع قرار می‌گیرد. صداگذاری بر مبنای مضامین عاشقانه و پخش موسیقی بلوچی با فیلم همراه می‌شود. نکته دوم اینکه دوربین صحنه‌های پی‌در پی از زندگی فقیرانه و نبود امکانات اولیه زندگی بلوچها را به تصویر می‌کشد که نشان از محرومیت این اقوام در ایران دارد. نکته سوم به صحنه‌پردازی از خطه پر رمز و راز سیستان و بلوچستان مربوط می‌شود که با تمرکز بر نواحی کوهستانی و بیابانی وسیع در آن به مخاطب انتقال پیدا می‌کند. نکته چهارم شلوغی، ازدحام و آشفتگی از کشور پاکستان و کراچی در قاب دوربین قرار می‌گیرد. نکته پنجم به پخش آهنگ‌های فتوحانه به زبان عربی همگام با عملیات گروهک تکفیری جندالله مربوط

می‌شود. موسیقی فاتحانه عربی در متن فیلم به کرات قرار داده می‌شود که با تحرکات گروهک تکفیری جندالله همراه می‌شود. نکته ششم به صحنه‌های تیراندازی در هنگام عملیات جندالله مربوط می‌شود.

در مجموع در زمان ورود فائزه و شهاب به پاکستان و خانه عبدالمجید است که عملکرد دوربین تغییر یافته و از نگاه فائزه قاب خود را می‌سازد، حتی در صحنه‌های تروریستی و آنجا که برادران ریگی با اسلحه وارد حیاط خانه می‌شوند، دوربین از تراس طبقه بالا و از نگاه فائزه خشونت حاکم را تلطیف می‌کند. اکثر صحنه‌های داخل خانه ریگی تمی به رنگ قرمز و گرم دارند، شاید قرمز بدرستی یادآور خشونت و خونریزی سرکرده گروه تروریستی جندالله در این خانه باشد. در سکانس پایانی عبدالحمید و فائزه در یک قاب روبروی هم قرار می‌گیرند، فائزه او را بخوبی شناخته است و از او گله می‌کند و برای مرگ برادرش ضجه و زاری سر می‌دهد، دوربین اینجا با فائزه همراه نمی‌شود، بلکه ناخواسته همراه اصلی عبدالحمید شده است. بعد از اینکه عبدالحمید ماموریت خود را با موفقیت پشت سر می‌گذارد باز هم دوربین همراه او حرکت می‌کند و در نمای بعدی غم عبدالحمید و چمباتمه زدن او در تراس را به تصویر می‌کشد.

۳-۲-۱۴-۴. رمزگان ایدئولوژی

دو گفتمان اصلی فیلم «شبی که ماه کامل شد» شامل گفتمان تکفیری و ایدئولوژی‌های مذهبی مربوط به گروهک‌های شبه نظامی همچون القاعده و جندالله و گفتمان عشق می‌باشد. با تأثیرپذیری از ایدئولوژی مذهبی مرتبط با گروهک شبه نظامی جندالله است که عشق و دلبری در عبدالحمید نسبت به فائزه بدل به خشونت و آدم‌کشی می‌شود. همچنین تأثیرپذیری از گفتمان عشق است که سبب پیوند بین عبدالحمید و فائزه با فرهنگ و ویژگی‌های متفاوت می‌شود و این عشق حتی در سخت‌ترین شرایط تداوم پیدا می‌کند. گفتمان تکفیری و ایدئولوژی‌های مربوط به آن است که عبدالمجید را بر کرسی قضاوت و محاکمه مردم قرار داده و بر اساس عقاید تحمیل شده به او، حکم صادر کرده و آن را اجرا می‌کند. این گفتمان کاری به فرهنگ و نژاد افراد و گروه‌ها ندارد، بلکه بر اساس اصول خود حق را از ناحق تشخیص داده و جنایات وحشیانه را راهبری می‌کند.

اما گفتمان دیگری که به نوعی در رابطه علت و معلولی با گفتمان تکفیری قرار داشته و زمینه بروز آن را فراهم می‌کند، گفتمان بی‌عدالتی‌ها است. در راستای این گفتمان است که سیستان و بلوچستان و مردم آن در دسته استان‌های کاملاً محروم قرار می‌گیرد. مهمتر از آن آسیب‌هایی است که این گفتمان با خود داشته و دامن‌گیر جامعه ملی و حتی جهانی می‌شود. در راستای گفتمان فوق است که عبدالمجید از نداری و فقر خود را به چنین گروهک‌هایی پیوند زده و زمانی که به آدم دنیاداری به قول غمناز تبدیل

می‌شود، شروع به عقده‌گشایی می‌کند. با تأثیرپذیری از این گفتمان است که می‌توان گفت بیکاری و فقر عامل اصلی بسیاری آسیب‌های اجتماعی همچون قاچاق می‌شود. همچنین در راستای همین گفتمان است که برادران دیگر عبدلمجید نیز راه او را کم و بیش ادامه می‌دهند.

گفتمان دیگری که بر فیلم حاکم است، گفتمان مردسالاری و در حاشیه قرار گرفتن زنان است. در راستای چنین گفتمانی است که غمناز بر ناحق بودن پسران خود کاملاً ایمان داشته، اما نمی‌تواند کاری از پیش ببرد. در واقع او اصلاً حقی در این خصوص به خودش نمی‌تواند قائل شود. یا اینکه نمی‌تواند آن طور که باید و شاید، از عروس خود در غربت میزبانی کند.

گفتمان عواطف و احساسات انسانی است که باعث می‌شود گروهی از بلوچ‌ها در مقابل تحرکات عبدالمجید با ادعای حق‌خواهی قوم بلوچ، ایستادگی کنند و در این راه جان خود را از دست دهند. نورالدین مصداق بارزی از چنین شخصیت‌هایی است که علیرغم خویشاندی با عبدالمجید، در برابرش می‌ایستد و جان خود را نیز در این راه از دست می‌دهد. اما گروهی دیگر مانند عبدالحمید به شدت تحت تأثیر عقاید او قرار گرفته و حاضر می‌شود که همسر خود را به قتل برساند تا بدین ترتیب به اذعان خودشان خداوند را خشنود کنند.

۱۵-۴. روز صفر

موضوع: جنایی/ هیجانی

نویسنده و کارگردان: سعید ملکان

تهیه‌کننده: سعید ملکان

بازیگران: امیر جدیدی، ساعد سهیلی، تینو صالحی، سینا شفیعی، محمدرضا مالکی، مهدی قربانی، رضا خداداد بیگی، اَبوالفضل اَمیری، ابوالفضل صفاری و ... .

فیلم‌بردار: علی قاضی

تدوین‌گر: میثم مولایی

سال تولید و انتشار: ۱۳۹۸

زمان فیلم: ۱۱۰ دقیقه

۱-۱۵-۴. خلاصه داستان

روز صفر عنوان فیلمی به کارگردانی سعید ملکان، نویسندگی سعید ملکان و بهرام توکلی و به تهیه‌کنندگی سعید ملکان محصول سال ۱۳۹۸ است. روز صفر روایتی از یک اتفاق ملتهب معاصر است. این فیلم درباره ماجرای عملیات و چگونگی دستگیری عبدالمالک ریگی می‌باشد و ساعد سهیلی نقش ریگی را ایفا می‌کند و امیر جدیدی در نقش مامور اطلاعات این پرونده حضور دارند. ماجرا به این ترتیب است که چند نیروی امنیتی و اطلاعاتی ایران مأموریت دارند که مالک ریگی رهبر گروهک تروریستی جندالله را دستگیر کنند. از آن‌جا که گروهک تکفیری با آمریکایی‌ها همکاری نزدیکی دارند، مأمور ویژه این عملیات ابتدا از دلال‌های واقع در این کشورها، اطلاعاتی در مورد مکان و زمانِ قرار مالک ریگی و نفر آمریکایی اخذ می‌کند. او متوجه می‌شود که این قرار در کشور افغانستان خواهد بود. با این حال از طریق اطلاعات بدست آورده، به یکی از یاران عبدالمالک ریگی یعنی فاروق که به عنوان دست راست مالک محسوب می‌شود، نزدیک می‌شود. اطلاعات بدست آمده نشان می‌دهد که فاروق با مالک در پاکستان قرار گذاشته است. مکان فاروق را شناسایی کرده و از طریق نیروهای امنیتی او را دستگیر می‌کنند. مالک به قضیه پی برده و سر قرار نمی‌آید. افراد مالک، فاروق را کشته تا اطلاعاتی از او درز نشود. بنابراین عملیات دستگیری مالک در پاکستان با موفقیت همراه نمی‌شود و مأموران امنیتی نمی‌توانند او را دستگیر کنند. از آنجا که مأمور ویژه به اطلاعات بدست آمده در مورد قرار ملاقات در افغانستان شک می‌کند، از طریق همکارانش و با طراحی نقشه‌ای موفق می‌شوند جای اصلی قرار ملاقات مالک با نفر آمریکایی را شناسایی کنند. دلال اطلاعاتی سعی داشته با دادن اطلاعات غلط نیروهای امنیتی ایران را در افغانستان مشغول کرده تا ریگی براحتی بتواند به دوبی رفته و با نفر آمریکایی مذاکره کند. اما مأموران امنیتی ایران از این نقشه باخبر شده و جای دقیق او را با مهارتِ مأمور ویژه شناسایی می‌کنند. همزمان در شهرهای بزرگ ایران قرار است که تا ساعتی دیگر عملیات انتحاری روی دهد. بنابراین زمان بسیار کم بوده و مأموران امنیتی فوراً دست به کار می‌شوند. مأمور ویژه به فرودگاه بندرعباس رفته تا هواپیمای حامل ریگی را که از دوبی به قرقیزستان عازم است را در این فرودگاه بنشاند. برخی از افراد و مقامات بالا دست ریسک این عمل را بسیار زیاد می‌دانند و مدام به مأمور ویژه گوشزد می‌کنند که مسئولیت خطرناکی را بر عهده گرفته است. با این حال مأمور ویژه از آنجا که به خودش و اطلاعات بدست آورده‌اش اطمینان دارد، مسئولیت پیامدهای این عملیات را قبول می‌کند. او در میان مخالفت‌های شدید مقامات بلندپایه کشور سرانجام دستور می‌دهد که از مرکز کنترل به خلبان هواپیمای حامل مالک ریگی اعلام کنند که به صورت اضطراری به زمین بنشیند. خلبان قضیه را جدی نگرفته و یا به دلایل دیگر حاضر به این کار نمی‌شود. دو تا جنگنده ایرانی به سمت هواپیما حرکت کرده

و او را مجبور می‌کنند که بر زمین بنشیند. سرانجام هواپیما به زمین نشسته و عبدالمالک ریگی سرکرده گروه تکفیری جندالله دستگیر می‌شود.

۲-۱۵-۴. تحلیل نشانه‌شناختی

فیلم روز صفر، وجهه‌ای سیاسی و امنیتی دارد. رویکرد آن فراملی است و در نتیجه فراتر از هویت ملی و قومی عمل می‌کند. روایتگر افراد، گروه‌ها و کشورهایی است که جایگاه و موضع آن‌ها بر مبنای حمایت یا مقابله با گروه‌های تکفیری برای مخاطب مشخص می‌شود. محوریتِ فیلمِ «روز صفر»، گروهک تکفیری جندالله بوده که با اعمال جنایت‌کارانه و وحشیانه دست به کشتار انسان‌های بی‌گناه می‌زند. فیلم نشان می‌دهد که گروهک تروریستی جندالله چگونه توانسته برای خود سازمان و تشکیلاتی ترتیب دهد. چه کشورهایی از آن حمایت کرده و آن‌ها را تجهیز می‌کنند و چه کشورهایی با آن‌ها مقابله می‌کنند. از فیلم چنین دریافت می‌شود که کشور ایران بدون حمایت سایر کشورهای جهان به مبارزه با گروهک تروریستی جندالله که از سوی کشورهای قدرتمند به سرکردگی آمریکا و اسرائیل کاملاً حمایت می‌شوند، می‌پردازد و کاملاً در انزوا این کار را انجام می‌دهد. فیلم همچنین نشان می‌دهد که در حال حاضر نیز جنگ به گونه‌های مختلف وجود داشته و وظیفه قوای نظامی و امنیتی کشور است که از مرزهای آن دفاع کرده تا جان مردم به خطر نیافتد. همچنین فیلم تلاش دارد نشان دهد که نیروهای امنیتی ایران چگونه در میان حمایت‌های شدید کشورهای بزرگ از جندالله، به تلاش خود ادامه داده و در نهایت نیز موفق می‌شوند رئیس آن‌ها را دستگیر کنند.

۱-۲-۱۵-۴. رمزگان اجتماعی

مأمور امنیتی ویژه به عنوان شخصیت محوری فیلم، جزو افرادی است که دغدغه اصلی‌اش از مبارزه با گروهک تروریستی جندالله، عشق به وطن و فراهم سازی امنیت و آرامش برای مردم کشورش می‌باشد. او شخصیتی است که بدون تظاهر و حتی در مواقعی با گمنامی هدف و وظیفه خودش را دنبال می‌کند. در این خصوص حتی فراتر از وظیفه‌اش عمل می‌کند. در این فیلم کشورهای آمریکا، اسرائیل و آلمان از جمله کشورهایی هستند که از گروهک تکفیری جندالله که دشمن درجه یک کشور ایران محسوب می‌شود، حمایت می‌کنند. همه تلاش کشورها این است که از وجود گروهک تکفیری استفاده کرده و از آن به عنوان ابزاری برای ضربه زدن به ایران استفاده کنند. چون هدف اصلی تکفیری‌ها ایران و ملت آن است، بنابراین کشورهای دیگر از آب گل آلود ماهی گرفته و می‌خواهند این گروهک را به جان ایران انداخته و افغانستانی دیگر را پدید آورند. این در حالی است که انسان‌های بی‌گناه جزو گروه‌هایی هستند

که قربانی جنایات وحشتناک گروهک‌های تکفیری می‌شوند و دولت‌ها مقاصد سیاسی خود را دنبال کرده و به این امر توجهی ندارند. مقوله‌هایی که در قالب آن‌ها می‌توان فیلم روز صفر را در سطح رمزگان اجتماعی تحلیل کرد به ترتیب زیر است:

جایگاه اجتماعی افراد و گروه‌ها: جایگاه افراد و گروه‌های مختلف در فیلم روز صفر بر اساس موضع‌گیری آن‌ها در قبال گروهک تکفیری جندالله و تحرکات غیرانسانی آن قابل طبقه‌بندی است. رویکرد این فیلم بیش از آن که قومیتی یا ملیتی باشد، بازتابی از موضع‌گیری افراد و گروه‌های مختلف در مواجهه با گروهک تکفیری جندالله است که با نگاهی فراملی به مخاطب بازنمایی می‌شود. مأموران امنیتی ایران به عنوان قشر ممتاز در این فیلم بازنمایی شده است. آن‌ها خالصانه و بدون توجه به جناح‌بندی‌های سیاسی داخلی و خارجی و صرفاً بخاطر وطن و امنیتِ مردم کشورشان ایران، نهایت تلاش خود را برای متلاشی ساختن گروهک تکفیری و ضد انسانی جندالله انجام داده و انواع خطرات را در این راه به جان می‌خرند. بخشی از دیالوگِ مأمور امنیتی پس از دستگیری ریگی، مصداق بارز این موضوع است: «بالاخره یه روز اتفاق می‌افته. وقتی دارم تو کوچه قدم می‌زنم، یا گوشه نشستم، یا دارم تو خیابون رانندگی می‌کنم حس می‌کنم یه اسلحه پیشونیمو نشونه گرفته. کمتر یک ثانیه طول می‌کشه. ولی تو اون یک ثانیه فقط دارم به این فکر می‌کنم که کاش یه جوری بزنه که مردم صداش رو نشوند. صدای شلیک بدجوری مردم رو می‌ترسونه. زندگی کردن تو وحشت حققشون نیست. قرار بود جنگیدن فقط سهم ما باشه». افراد و گروه‌هایی که عضو گروهک تروریستی جندالله هستند (مانند فاروق و امثال آن) و یا به نوعی از آن چه در داخل و چه در خارج حمایت می‌کنند (کارول دلال اطلاعاتی) به عنوان گروه‌های پست معرفی می‌شوند. «من ایرانی‌ها را تو افغانستان مشغول کردم تا ریگی بی دردسر به دوبی بره». دیالوگی که مصداق بارز این موضوع است. افراد ریاکار و متظاهر که رویکردی منفعل در این خصوص داشته و مترصد فرصتی هستند که خود را عاشق وطن و خدمتگذار مردم جلوه کنند. مصداق بارز آن مسئول بخش کنترل فرودگاه بندرعباس است که بعد از دستگیری ریگی از طریق تریبون این عملیات را به اسم خود تمام می‌کند. همچنین فیلم نشان می‌دهد که جایگاه اجتماعی اقوام بلوچ حسابشان با گروه تکفیری جندالله جداست. در این بین مردم بی‌گناه کشور ایران و کودکان واقع در گروه تکفیری جندالله به عنوان طبقه‌ای محسوب می‌شوند که بیشترین آسیب‌ها را از زدوبندهای سیاسی در ارتباط با تحرکات گروه تکفیری جندالله می‌بینند.

جایگاه کشورها و ملیت‌ها: جایگاه کشورهای مختلف دنیا در ارتباط با گروه تکفیری جندالله مبنایی از هویت قومی یا ملی را برای مخاطب بازنمایی نمی‌کند. بلکه فیلم از این جهت، روایتگرِ موضع‌گیری کشورهای مختلف دنیا در ارتباط با گروهک تکفیری جندالله است. فیلم نشان می‌دهد که کشورهایی مانند آمریکا، انگلیس، آلمان، اسرائیل و حتی پاکستان حامی تروریست هستند. از آنجا که جندالله

دشمنِ درجه یک ایران محسوب می‌شود، کشورهایی مانند آمریکا و اسرائیل از طریق حمایت از آن‌ها می‌خواهند به ایران ضربه بزنند. مصداق بارز این موضوع در دیالوگی نهفته است که از زبان مأمور امنیتی خطاب به خبرنگار ایرانی‌الاصل ارائه می‌شود: «بنده خدا یه مقام رسمی دولت یا یه کشور دیگه می‌خواد با یه تروریستی که تو خاک من و تو می‌خواد بمب‌گذاری کنه. زن و بچه منو و تو رو بکشه، می‌خواد قرار بزاره. می‌خواد ازش حمایت کنه. می‌خواد بهش تسلیحات بده. منو و تو خبرنگار اون مملکتیم. ما قسم خوردیم. من تو کتم نمی‌ره، چهار نفر اون سر دنیا بخوان برا مملکت من تصمیم بگیرن. بخوان نقشه کشور منو عوض بکنن. می‌خوان این گربه رو بکنن موش. من فقط می‌خوام این آمریکاییه که می‌خواد ریگی رو ببینه اسمشو برام دربیاری». در این بین حتی کشور پاکستان نیز طرفدار و حامی گروهک تکفیری جندالله به مخاطب معرفی می‌شود. فاروق به عنوان دست راست ریگی، یک قاچاقچی حرفه‌ای اسلحه است که تسلیحات مورد نیاز گروه ریگی را بدون دردسر و از طریق رابطه خوبی که با سرویس اطلاعات پاکستان (آی اس آی) دارد، فراهم می‌سازد. وهابی‌ها یعنی کشورهایی همچون عربستان، امارات، کویت، قطر و بحرین نیز در ردیف کشورهایی هستند که از گروهک تکفیری حمایت می‌کنند. «اینا (گروهک تکفیری جندالله) چند تا مدرسه با پوشش مذهبی دارند. وهابی‌ها بابت گردوندن این مدارس سالانه بهش کلی پول می‌دن. همین فاروق بود که با مالک برای قرار با اسرائیل رفت کازابلانکا»، دیالوگی است که مصداق مطلب فوق است.

حس وطن‌خواهی و میهن دوستی: هرچند رویکرد فیلم قومیتی یا ملی‌گرایانه نیست، اما کارگردان حس وطن‌خواهی و میهن‌دوستی یا به عبارتی ملی‌گرایی را با نشانه‌هایی در فیلم برای مخاطب البته بطور ضمنی گوشزد می‌کند. اشاره به تعیین سرنوشت کشور ایران توسط بیگانگان و تغییر نقشه آن از شکل گربه به موش (کنایه از پاره‌پاره شدن و کوچک شدن ایران)، استفاده از افغانی‌ها در عملیات علیه گروهک تکفیری جندالله، عاشق واقعی ایران بودن و همچنین اشاره به دماوند، خزر، خلیج فارس به عنوان نمادهای ملی از جمله مصادیقی است که در این خصوص می‌توان از فیلم دریافت کرد.

سرزمین: سرزمین پاکستان دارای کوه‌ها و صخره‌های زیادی است که گروهک تکفیری از این پتانسیل استفاده می‌کند. با این حال نشانگان سرزمینی بیش از آنکه در قالب هویت قومی یا ملی بازنمایی شود، بازتاب تفاوت‌های سرزمینی بر اساس جنگ یا امنیت است. سرزمینِ کشورهایی مثل آمریکا، اسرائیل، آلمان و انگلیس که حامی اصلی تروریسم بازنمایی می‌شوند، به دور از خشونت و جنگ بوده و مردم آن در امنیت و آرامش هستند. اما سرزمین مربوط به کشورهای عقب‌مانده‌ای مانند افغانستان و پاکستان توأم با خشونت و جنگ برای مخاطب بازنمایی می‌شود. کارگردان به گونه‌ای در فیلم نشان می‌دهد که اگر دستگیری مالک ریگی توسط نیروهای امنیتی انجام نمی‌گرفت، ایران نیز به لحاظ ویژگی‌های سرزمینی شبیه کشور افغانستان می‌شد که مشخصه بارز آن جنگ، کشتار و خونریزی است. «اینا

(آمریکایی‌ها) می‌خوان یه بن لادن ایرانی جور کنن بر عملیات داخل ایران. این است که افغانستان را تبدیل کرده‌اند به منطقه جنگی. اولاد ما داخل جنگ بدنیا می‌یان. اولاد اونها اون ور دنیا در رفاه درس خدا می‌خوانن و همه کاره می‌شن». مصداق بارزی بر تفاوت‌های سرزمینی کشورهای مختلف از منظر خشونت و ناامنی تلقی می‌شود. همچنین کراچی پایتخت کشور پاکستان در مقایسه با زاهدان با مشخصه‌هایی مانند ازدحام، ناامنی، قاچاق مواد مخدر، مرموز بودن افراد و گروه‌ها، فعالیت‌های آشفته و ... به مخاطب بازنمایی می‌شود یعنی جایی که گروه‌های تکفیری از آن کشور به عنوان مأمنی برای خود استفاده می‌کنند. در مقابل سرزمین کشورهای غربی مانند آلمان به گونه‌ای معرفی می‌شود که نشانه‌های توسعه‌یافتگی و پیشرفت از آن قابل دریافت است.

مذهب: در این فیلم هیچ اشاره‌ای به تفاوت‌های مذهبی بلوچ‌ها در مقایسه با سایر اقوام نمی‌شود و در واقع سنی بودن بلوچ‌ها برای مخاطب مشخص نمی‌شود. با این حال ذکر احادیث و آیه‌های قرآنی در مورد جهاد و شهادت در راه خدا از زبان مالک ریگی و همچنین از زیر قرآن رد شدن و سایر نمادهایی از این دست به کرات در فیلم دیده می‌شود که از یک سو علم آن‌ها را بر کتاب آسمانی و مباحث دینی نشان می‌دهد و از سوی دیگر جهالت‌شان را با تناقضی که در اعمالشان دارند، نشان می‌دهد. همچنین تأکید بر کلمه «الله» که در بخش‌های مختلف فیلم به مخاطب منتقل می‌شود، عناصر ضمنی است که می‌تواند بر سنی‌گری صحه گذارد. با این حال چون به طور مستقیم پرداخت نشده است، نمی‌توان بر آن تأکید کرد.

لباس و پوشش: هرچند رویکرد فیلم قومیتی نیست، اما لباس و پوشش بلوچ‌ها نشان از فرهنگ مسلط آن‌ها از این حیث دارد. آن‌ها معمولاً لباس مخصوص خود را می‌پوشند. هرچند نشانگان دریافت شده از پوشش و ظاهر در فیلم، مبنای قومیتی ندارد اما در برخی مواقع بازتابی از تمایزات فرهنگی و تضاد طبقاتی در جامعه کشور است. لباس و پوشش بلوچ هرچند بازنمایی از فرهنگ خود است، اما در مقایسه با ظاهر و لباس مأموران امنیتی و یارانش به لحاظ اجتماعی در سطح پایینی قرار دارد. بلوچ‌ها عموماً لباس مندرس و کهنه به تن دارند. پوشش و لباس، تمایزات فرهنگی عمیق بین کشورهای خاورمیانه با کشورهای غربی را نشان می‌دهد. در این خصوص پوشش کارول (دلال اطلاعاتی) که هیچ تناسبی از لحاظ پوشش با عناصر دیگر فیلم ندارد، مصداق خوبی برای این موضوع می‌باشد.

زبان: زبان غالبی فیلم، به فارسی است. اما کارگردان از زبان‌های دیگری مانند اردو، پشتو و آلمانی نیز استفاده کرده است. با این حال زبان غالب، زبان فارسی و لهجه بلوچی است. هرچند زبان فیلم نشانی از هویت قومی یا ملی ندارد، اما کارگردان تلاش کرده است که در مباحثی که رویکرد و نگاه افراد و گروه‌ها برای مخاطب مورد نیاز است تا مشخص شود، از زبان فارسی استفاده کند. به عنوان مثال ریگی سخنان

خود را با لهجه غلیظ بلوچی ادا می‌کند که چندان بر مخاطب مفهوم نیست، اما زمانی که می‌خواهد سخنانی بگوید که در راستای رویکرد فیلم است، زبان فارسی با کمی لهجه بلوچی بکار می‌رود.

اسامی، القاب و نام‌ها: کارگردان از نام‌هایی در فیلم استفاده کرده است که هرچند مبنای آن، رویکرد قومی یا ملی نیست اما نشان از فرهنگ مسلط اقوام و گروه‌های مختلف دارد. فاروق، عبدالمالک، عبدالباسط و ... نشانگانی از فرهنگ قوم بلوچ در نام‌گذاری دارد که متفاوت از سایر اسامی ایرانی و فارسی مانند رضا، سیاوش، علی و ... می‌باشد. بکارگیری این اسامی و القاب از سوی کارگردان نشان از فرهنگ مسلط بر قوم بلوچ در مقایسه با سایر اسامی ایرانی و فارسی در نام‌گذاری‌هایشان دارد و در نتیجه مبنایی بر هویت قومی یا هویت ملی نیست.

۲-۲-۱۵-۴. رمزگان فنی

صحنه‌پردازی و صداگذاری فیلم عمدتاً در راستای صحنه‌های اکشن جنگی و مسائل معماگونه و جنایی می‌باشد. فیلم با صحنه‌های مربوط به نحوه جاسازی بمب توسط افراد گروه تکفیری در انواع وسایل گوناگون مانند عروسک، زودپز، کتاب‌ها و ... شروع می‌شود. ریتم و صداگذاری ترسناک و خشونت‌بار همزمان می‌شود با آمدن مالک ریگی که سوار بر ماشین تویوتا و همراهی چندین اسکورت با خودش است. دوربین از زوایه جلو و بسیار نزدیک ماشین تویوتا را با آرم مخصوص به خود به تصویر می‌کشد. نقشه جغرافیایی ایران در قاب دوربین از زوایه‌ای بسیار نزدیک و بسته قرار می‌گیرد که حرکات دست مالک ریگی را نشان می‌دهد که روی نام و موقعیت شهرهای بزرگ ایران همچون تهران، شیراز، اصفهان، زاهدان، مشهد و ... تمرکز می‌کند. مخاطب از این تصاویری که به صورت پی‌درپی و با آهنگی هولناک تکرار می‌شود، متوجه حمله انتحاری به این شهرها می‌شود. دوربین نزدیکتر شده و چهره آرام مالک ریگی را در حالیکه پشت سرش پرچم مربوط به گروهک جندالله با نشان ماه و ستاره قرار دارد را نشان می‌دهد که در حال فکر کردن است. دوربین در این لحظه سخنرانی ریگی را برای افرادش نشان می‌دهد و همچنین سکوتی که در این زمان در میان ازدحام افرادش حکفرما می‌شود. به تصویر کشیدن فعالیت‌های گروه ریگی در میان صخره‌ها و نقاط کوهستانی صعب‌العبور به مخاطب القا می‌کند که این موانع، ظرفیتی برای تحرکات گروهک نظامی جندالله بوده و مکان آن‌ها در میان کوه‌ها، صخره‌ها و سنگ‌ها قرار دارد. تصویر حرکت ماشین‌ها و موتورهای افراد جندالله در زمان عملیات و گسیل شدن به نقاط دیگر همراه با گرد و خاک و سر و صدای آن‌ها که نوعی ترس را به مخاطب انتقال می‌دهد، به کرات در این فیلم نشان داده می‌شود. به تصویر کشیدن تعداد زیاد این ماشین‌ها در میان راه‌های پرپیچ و خم نواحی کوهستانی پاکستان به مخاطب القاء می‌کند که با یک سازمان و تشکیلات منسجم مواجه

است که همراه با آهنگی شکوهمندانه به تصویر کشیده می‌شود. صداگذاری آهنگ جاز و راک زمان ورود مأمور امنیتی به بارفروشی در آلمان برای ملاقات با خبرنگار ایرانی‌الاصل، بازنمایی از فرهنگ و موسیقی مربوط به کشورهای غربی است که با ریتم تند به مخاطب انتقال پیدا می‌کند. تصاویری از آموزش بچه‌ها در مدرسه نظامی پاکستان توسط گروه جندالله نشان داده می‌شود که سختی و طاقت‌فرسا بودن این آموزش‌ها را با به تصویر کشیدن چهره معصوم کودکان در حالیکه اسلحه به دست گرفته و از میان موانع نظامی عبور می‌کنند، نشان می‌دهد. صحنه‌های اکشن جنگی به سبک فیلم‌های هالیوودی در برخورد و انفجار ماشین‌ها و همچنین کشتار افراد از سوی یکدیگر مقوله‌ای دیگر است که به کرات در فیلم به تصویر کشیده می‌شود. همچنین تصاویری از فعالیت گروهک جندالله در کشورهای مختلف مانند پاکستان و افغانستان همراه با وضعیت زندگی افراد و گروه‌های ساکن و فعال در این شهرها از دیگر مقوله‌هایی است که از فیلم دریافت می‌شود. در مجموع موارد گفته شده در فوق، جزء اصلی‌ترین نشانگان فنی فیلم روز صفر است که به کرات از فیلم دریافت می‌شود.

۳-۲-۱۵-۴. رمزگان ایدئولوژی

گفتمان حاکم بر فیلم روز صفر، گفتمان مبارزه با تروریسم از جنبه‌های سیاسی و اجتماعی است. این گفتمان در فضایی خلق می‌شود که بسیاری از کشورهای قدرتمند که در ظاهر دم از تروریست ستیزی دارند، در راستای منافع سیاسی خود حمایت‌های همه‌جانبه‌ای از تروریسم‌ها می‌کنند. در راستای چنین گفتمانی است که مأموران امنیتی و اطلاعاتی برای حفظ امنیت و آرامش مردم خطرات مبارزه با این پدیده را به جان خریده و وارد عرصه نبرد با آن‌ها می‌شوند. کشورهای قدرتمند غربی همچون آمریکا، انگلیس، اسرائیل، آلمان و حتی کشورهای همچون پاکستان در مواجهه با این پدیده منافع سیاسی خود را در نظر گرفته و با تمرکز بر آن، گروهک‌های تکفیری همچون جندالله را حمایت کرده و تجهیزات در اختیار آن‌ها قرار می‌دهند تا بدین طریق به اهداف سیاسی خود دست پیدا کنند.

دیگر گفتمانی که در مقیاس فراتر و عام می‌توان از فیلم دریافت نمود، گفتمان ظلم‌ستیزی و دفاع از مردم بی‌گناه است. ظلم و ستم پدیده‌ای است که با هر رویکردی امنیت و آرامش مردم را دچار خدشه می‌کند. بنابراین مبارزه با این پدیده که در دل خود گفتمان مبارزه با تروریسم را نیز دارد، از این فیلم قابل دریافت است. در کنار آن گفتمان نوع‌دوستی و انسان‌دوستی جلوه می‌کند که بازنمایی آن برای مخاطب در ترکیب با مضامینی همچون میهن‌پرستی و عشق به خاک و وطن می‌باشد. در همین راستا است که مأمور امنیتی بدون توجه به انواع جناح‌بندی‌های سیاسی و کاملاً خاضعانه و بدون توجه به مقام و شهرت و صرفاً بخاطر نجات جان انسان‌ها و فراهم کردن امنیت برای مردم کشورش بصورت

گمنام حاضر می‌شود که به مبارزه با تروریسم برود. خلق چنین گفتمان‌هایی در فضایی می‌باشد که کشورهای قدرتمند جنگ نرمی را در کنار جنگ سرد برای مقاصد سیاسی و اقتصادی خود به کار می‌گیرند. تحریم اقتصادی کشور ایران توسط چنین کشورهایی مصداق بارز این موضوع است.

گفتمان تکفیری و ایدئولوژی‌های مذهبی مربوط به گروهک‌های شبه نظامی همچون القاعده و جندالله به عنوان دیگر گفتمانی است که از فیلم قابل دریافت است. با تأثیرپذیری از چنین گفتمانی است که گروهک جندالله با حمایت‌های همه‌جانبه کشورهای قدرتمند بصورت ایدئولوژیک، نیروهایی را از نقاط مختلف به خود جذب کرده و روی کودکان و نوجوانان کاملاً کار کرده تا آن‌ها را برای عملیات انتحاری و اعمال وحشیانه نسبت به مقاصد خود آماده و مهیا سازند. ایدئولوژی‌های مذهبی مربوط به گروه‌هک‌های تکفیری در ظاهر با تکیه بر آیات قرآنی و احادیث نبوی است اما در باطن تأکیدِ آن‌ها بر عملیات انتحاری و کشتار انسان‌ها می‌باشد. در واقع این رویکرد، از عقاید مردم سوء استفاده کرده و سمت و سوی آن‌ها را در راستای مقاصد و اهداف خود تغییر می‌دهد. ابتدا از آموزش قران شروع کرده و سپس کودکان را با آموزش‌های نظامی و ایدئولوژیک خود مهیای کشتار انسان‌های بی‌گناه می‌کنند.

۱۶-۴. موقعیت مهدی

موضوع: دفاع مقدس/ جنگی

نویسنده: ابراهیم امینی، هادی حجازی فر

کارگردان: هادی حجازی‌فر

تهیه‌کننده: حبیب‌الله والی‌نژاد، سجاد نصرالهی نسب

بازیگران: هادی حجازی‌فر، ژیلا شاهی، وحید حجازی‌فر، معصومه ربانی‌نیا، وحید آقاپور، روح‌الله زمانی و ... .

فیلم‌بردار: وحید ابراهیمی

موسیقی: مسعود سخاوت‌دوست

تدوین‌گر: حسین جمشیدی گوهری

سال تولید و انتشار: ۱۴۰۰

زمان فیلم: ۱۰۰ دقیقه

۱-۱۶-۴. خلاصه داستان

موقعیت مهدی فیلمی ایرانی محصول سال ۱۴۰۰ به نویسندگی و کارگردانی هادی حجازی‌فر و تهیه‌کنندگی حبیب‌الله والی‌نژاد است. داستان در ۶ پرده روایت می‌شود؛ داستان درباره زندگی مهدی باکری و رابطه وی با همسرش، شرکت در جنگ ایران و عراق همراه برادرش حمید باکری، فرماندهی سپاه عاشورا در جنگ و به شهادت رسیدن وی است. پرده اول با عنوان «یک قبضه کلت کمری» و پرده دوم «پلیور آبی»، پرده سوم «آخرین تماس»، پرده چهارم «من مهدی باکری نیستم»، پرده چهارم «موقعیت مهدی» و پرده آخر «لباس‌های خیس» به تصویر کشیده می‌شود. داستان با ازدواج مهدی باکری با صفیه مدرس شروع می‌شود. مهدی باکری مدیریت در شهرداری را رها کرده و به خدمت سپاه درآمده است تا به جنگ برود. او به برادرش حمید توصیه می‌کند که توبه‌نامه برای خود تنظیم کند تا بتواند لباس سپاه پوشیده و در رکاب او باشد. حمید این کار را می‌کند و عازم جنگ در نواحی جنوبی ایران (آبادان) می‌شوند. مهدی باکری قبل از عملیات سخنانی با سپاهیان لشکر ۳۱ عاشورا انجام می‌دهد و سپس گروهی را به نمایندگی حمید باکری به جلو برای انجام عملیات خیبر (جزیره مجنون، اسفند ۱۳۶۲) فرا می‌خواند. حمید با گروه خود به جلو حرکت می‌کند. نیروهای حمید با کمبود مهمات مواجه هستند. مهمات چندین بار فرستاده شده اما به آنجا نرسیده است. بیرون کانال نمی‌توان مهمات با خود برد چون آتش دشمن بسیار تیز است و داخل کانال هم باید از روی جنازه‌ها رد شد تا مهمات را به مقصد رساند. در نتیجه با نرسیدن مهمات به حمید، او و یارانش تا لحظه آخر مقاومت کرده و در اثر درگیری حمید به شهادت می‌رسد. تعدادی از نیروها می‌خواهند جنازه حمید را به عقب برگردانند اما متوجه می‌شوند که مهدی دستور داده که در صورتی می‌توانید جنازه حمید را با خودتان بیاورید که بقیه شهدا را نیز با خود آورده باشید. در نتیجه جنازه حمید همان‌جا می‌ماند. آقا مهدی دستور می‌دهد که چند نفر داوطلب شوند تا شبانه نزدیک تانک‌های دشمن شده و نارنجک‌ها را به نقاط حساس تانک‌ها بچسبانند. خسرو که دوست صمیمی‌اش را از دست داده، داوطلب شده و با تعدادی از دوستان دیگر این عملیات را انجام می‌دهد. تنها شخصی که از این عملیات جان سالم به در می‌برد، خسرو است. مهدی به خانه پیش خانواده خود برای اندک مدتی می‌آید. اوضاع خانواده او در غم از دست دادن حمید مناسب نیست. خواهرش او را سرزنش می‌کند به خاطر اینکه حمید را به انجام عملیات سخت فرستاده و اجازه نداده جنازه او را به عقب بیاورند. مهدی باکری در مقابل این حرف‌ها، توداری می‌کند. مهدی دوباره عازم جبهه می‌شود تا عملیات بدر (شرق دجله، اسفند ۱۳۶۳) را با یارانش ترتیب دهند. در عملیات بدر مهدی در خط جلو و در کنار یارانش قرار می‌گیرد. عرصه محاصره بر آن‌ها تنگ‌تر شده و مهدی نیروی کمکی می‌خواهد. اما خبری از نیروی کمکی نمی‌شود. مهدی در میان اصرار و پافشاری یاران قبول می‌کند که به عقب برگردد. اما نمی‌تواند این کار را انجام دهد. او تمام مدارک هویتی خود را در آب

انداخته و دوباره به یارانش ملحق می‌شود. بعد از درگیری‌های شدید سرانجام مهدی باکری نیز در این عملیات به شهادت می‌رسد.

۲-۱۶-۴. تحلیل نشانه‌شناختی

فیلم موقعیت مهدی تلاش دارد میزان پایبندی به ارزش‌های دفاع مقدس و انقلاب اسلامی نزد افراد و گروه‌های مختلف را به تصویر بکشد. مضامینی همچون ایثار، فداکاری، غیرت و حس تعلق به آب و خاک از مضامین عمده این فیلم است که نشان می‌دهد هویت فراگیر فیلم در قالب چنین مضمون‌هایی به مخاطب انتقال داده می‌شود. هرچند برقراری ارتباط در فیلم موقعیت مهدی بر اساس زبان تُرکی صورت می‌گیرد، اما قطعاً رویکرد قومیتی از آن قابل دریافت نیست. فیلم روایت انسان‌هایی صاف و بی‌ریا است که خالصانه و به دور از منافع دنیوی و صرفاً با تکیه بر ارزش‌ها و آرمان‌های دفاع مقدس و امام خمینی (ره) به جنگ دشمنی می‌روند که قصد ورود به خاک کشور را دارد. فیلم همچنین روایتگر افراد و گروه‌هایی است که دارای دیدگاه‌های یکسان نسبت به فرهنگ دفاع مقدس نبوده و شدت و ضعف پایبندی به این فرهنگ نزد افراد و گروه‌های مختلف متفاوت است. بر همین مبنا است می‌توان از فیلم دریافت کرد که برخی از رزمندگان امثال باکری‌ها چگونه در انزوا قرار گرفته و یا شرایط به گونه‌ای پیش‌رفته است که هیچ نیرو یا کمکی برای پشتیبانی از آن‌ها از سوی مرکز فرستاده نشده است. کارگردان این مقوله را نه به عنوان عنصر و رویکردی قومیتی، بلکه فیلمی در زندگی یکی از شهدای دفاع مقدس است. همچنین در فیلم موقعیت مهدی اوضاع آشفته بعد از انقلاب و شرایط بد اجتماعی اقتصادی نیز به تصویر کشیده می‌شود که بر زندگی و فعالیت روزمره مردم مستولی است.

۱-۲-۱۶-۴. رمزگان اجتماعی

مهدی باکری به عنوان شخصیت محوری فیلم، جزو افرادی است که دغدغه اصلی‌اش مبارزه با دشمن و بیرون کردن آن‌ها از خاک کشورش می‌باشد. او و برادرش حمید انسان‌هایی ساده و بی‌ریا به مخاطب انتقال می‌یابد که بدون توجه به حواشی، صرفاً مطیع دستورات امام خمینی (ره) به عنوان رهبر انقلاب هستند و با عشق و حس تعلقی که به خاک کشورشان دارند، بدون تظاهر و در مواقعی کاملاً بصورت گمنام به تکلیف الهی و انقلابی خود عمل می‌کنند. مقوله‌هایی که در قالب آن‌ها می‌توان فیلم موقعیت مهدی را در سطح رمزگان اجتماعی تحلیل کرد به ترتیب زیر است:

جایگاه اجتماعی افراد و گروه‌ها: هرچند رویکرد قومیتی بر فیلم موقعیت مهدی حاکم نیست، اما جایگاه اقوام و یا به تعبیری گروه‌بندی بازیگران فیلم بر حسب مضامین فرهنگ دفاع مقدس قابل تعریف یا طبقه‌بندی است. تُرک‌ها بر حسب خصایص خود، از جان‌گذشتگی و فداکاری بیشتری در راه دفاع از

وطن نسبت به گروه‌های دیگر از خود نشان می‌دهند. اصلی‌ترین و در واقع مهمترین مصداق این موضوع، محول کردن وظایف سخت در مواضع بحرانی جنگ بر عهده حمید از سوی برادرش مهدی باکری است و دیگری عدم موافقت با انتقال جنازه حمید برادرش است که تفاوتی با بقیه شهدا برای او قائل نمی‌شود. مصادیق دیگری نیز می‌توان برای این مقوله برشمرد؛ از جمله می‌توان به مقاومت و عقب‌نشینی نکردن آن‌ها تا آخرین لحظه و تحت سخت‌ترین شرایط اشاره کرد. این در حالی است که در گروه‌های دیگر با کوچکترین مقاومت، عقب‌نشینی صورت می‌گیرد. هرچند بازنمایی فیلم از این حیث قومیتی نبوده، اما تمایزاتی بین اقوام تُرک در مقایسه با اقوام دیگر در میزان پایبندی به آرمان‌های دفاع مقدس و همچنین عشق و علاقه به وطن به تصویر کشیده می‌شود. «ما توی خیبرم از همین‌جا چوب خوردیم. این یه واقعیتیه. نمی‌شه که یک‌سری خط‌ها یا نیروها بمونن تا لحظه آخر مقاومت کنند، بجنگند، تلفات بدن، شهید بِدن و یک سری محورها و برادرای دیگه با کوچکترین مقاومت عقب‌نشینی کنند». این دیالوگ مصداق بارزی بر تمایزات گفته شده است. با این حال نوعی اجحاف و بی‌عدالتی در حق اقوام تُرک نیز از این فیلم قابل دریافت است. نرسیدن مهمات به حمید باکری در عملیات خیبر، نفرستادن نیروهای کمکی به مهدی باکری در عملیات بدر، عدم همکاری هلی‌کوپتر در انتقال مجروح‌ها، اشاره به تنها شدن مهدی در نبودِ حمید و ... جزو مقوله‌هایی است که از این حیث قابل دریافت از فیلم می‌باشد.

ویژگی‌های شخصیتی افراد و گروه‌ها: ویژگی‌های شخصیتی تُرک‌ها به عنوان نماینده اصلی در فیلم موقعیت مهدی نشان‌دهنده رویکرد قومیتی نیست، بلکه بازتابی از فرهنگ و منش آن‌ها در مواقع بحرانی مانند جنگ می‌باشد. تُرک‌های در این فیلم به گونه‌ای به تصویر کشیده می‌شوند که از مشخصات بارز شخصیتی آن‌ها می‌توان به صداقت و راستگویی، مردانگی، اخلاص و عدم ریاکاری، حجب و حیا، خاکی بودن، دنیاگیر نبودن، قانع بودن، شجاعت و شهامت، از جان‌گذشتگی و فداکاری، گمنامی و ... اشاره کرد. از برخی مصادیق فیلم موقعیت مهدی می‌توان به این خصیصه‌ها پی برد. «من تقریباً هیچی ندارم. خلاصه با من زندگی کردن سخته» از زبان مهدی باکری به همسرش صفیه، دیالوگی که مصداق بارزی بر خصیصه صداقت و راستگویی تُرک‌ها محسوب می‌شود و دیالوگ‌هایی با این مضمون به کرات از فیلم دریافت می‌شود. عدم نگاه مستقیم مهدی به چشمان همسرش حتی بعد از عقد نشان از ویژگی حجب و حیای او دارد. «مختصر حقوقی دارم که قبلاً از شهرداری می‌گرفتم. الان هم که برگشتم سپاه، از اونجا می‌گیرم. هیچی ندارم. معمولاً تو اداره می‌خوابم». دیالوگی است که نشان‌دهنده خصیصه دنیاگیر نبودن و قانع بودن تُرک‌ها دارد. مهریه همسر مهدی یک جلد کلام‌آلله مجید و یک قبضه کلت کمری است که مصداق دیگری بر این ویژگی است. از خصایص دیگری که مصادیق آن را از فیلم می‌توان دریافت نمود شجاعت و شهامت است که در مقاومت و پا پس نکشیدن مهدی و حمید و یارانش تا آخرین لحظه و شهید شدن نشان داده می‌شود. «باید حسینی جهاد کنید و حسینی هم شهید شوید. خیلی خوب. باشه. باشه. برادر صداتون رو تو بصره هم شنیدن. مثلاً داریم می‌ریم عملیات مخفی» دیالوگی که مصداقی بر

جدی بودن در عین شوخ‌طبعی این اقوام را نشان می‌دهد. مردانگی، از جان گذشتگی و گمنامی از سایر ویژگی‌هایی است که می‌توان از این فیلم درباره اقوام تُرک دریافت کرد. فرستادن حمید به عملیات سخت و عدم اجازه به بازگرداندن جنازه او و همچنین عقب‌نشینی نکردن مهدی در میان اصرار و پافشاری نیروهایش مصادیق بارزی بر این ویژگی است. تُرک‌ها با چنین ویژگی‌هایی در فیلم بازنمایی می‌شوند که نماینده اصلی آن نیز مهدی باکری است.

زبان: زبان رایج فیلم عمدتاً به تُرکی است. استفاده کارگردان از زبان تُرکی در این فیلم نه صرفاً با رویکرد قومیتی بلکه در راستای همخوانی فیلم با واقعیت و حفظ جنبه مستندواری آن بوده است. بنابراین این مسأله بیش از آنکه جنبه قومیتی داشته باشد، وجهه‌ای واقع‌گرایانه و اصالت دادن به کار را از سوی کارگردان نشان می‌دهد. البته کارگردان در جاهایی می‌خواهد زبان فارسی را به عنوان زبان ملی گوشزد کند. «اینا فارسن»، «فارسی بگو، ترکی بلد نیستم» و امثال آن دیالوگ‌هایی هستند که می‌توان آن را مصداقی بر مقوله فوق دانست. در مجموع استفاده از زبان تُرکی در این فیلم با رویکرد قومیتی همراه نیست و اشارات مربوط به زبان فارسی نیز چنین رویکردی را ندارد، بلکه صرفاً بازتابی از تأکید فیلم بر داستان واقعی و مستندگونه آن است. حمید یا مهدی به عنوان نماینده اقوام تُرک، به زبان فارسی مسلط هستند و آن را سلیس بیان می‌کنند. مصداقی است که رویکرد غیرقومیتی فیلم را نشان می‌دهد.

سرزمین: نشانگان سرزمینی مبنایی از هویت ملی یا قومی را بازنمایی نمی‌کنند. بلکه بیشتر بازتاب شرایط سخت اجتماعی و اقتصادی کشور در دهه شصت است که بر زندگی مردم حاکم است. از مصادیق آن می‌توان به زندگی ساده در خانه‌هایی فرسوده، لوله‌های یخ زده آب در زمستان که حمید آب جوش بر آن می‌ریزد و از همه مهتر صف‌های طولانی گاز و نزاع و درگیری بر سر نوبت‌های چندین نفره اشاره کرد. همچنین می‌توان دریافت نمود که سرزمین در این فیلم با جنگ و پیامدهای آن مفهوم پیدا کرده و از هم متمایز می‌شود. آبادان جایی است که جنگ در آن جریان دارد و سروصدای ناشی از توپ، تفنگ، تانک، خمپاره و ... از خصیصه‌های آن است. ارومیه نیز جایی است که بنرهای مربوط به شهیدان جنگ تحمیلی سراسر دیوارهای شهر را فرا گرفته است. همچنین رود کارون که زمانی نماد تفریح و شادی مردم بوده ولی اکنون کانون جایی است که بسیاری از شهدا را در خود مفقود می‌کند.

لباس و پوشش: لباس و پوشش در این فیلم رنگ و بوی قومیتی یا ملیتی ندارد. بلکه نشان‌دهنده جایگاه اجتماعی افراد و تفاوت‌های فکری اقشار مختلف در وضعیت آشفته اوایل انقلاب است. افراد و خانواده‌های وابسته به سپاه و کمیته معمولاً ریش و سبیل داشته و از لحاظ تیپ و ظاهر با بقیه افراد جامعه تفاوت‌هایی دارند. مهدی و حمید معمولاً یک اورکت سپاه را به تن داشته و با ریش و سبیلی که دارند متمایز از بقیه هستند. اشاره به لباس و ریش حمید از سوی فردی که در ماشین با او برخورد

می‌کند، مصداق بارزی بر این تمایز است. «می‌گم سپاه تشریف می‌برین. بله از کجا فهمیدین. ماشالله از لباس و ریش قشنگت» دیالوگی که مستقیماً به این موضوع اشاره دارد. فردی که با ظاهری آراسته و ریش تراشیده خواسته‌ای از حمید دارد. «حقیقتش دیشب عروسی پسرم بود. ریختن پسرم و پسرخاله‌هاش رو بردن. روی میز شربت آلبالو بود. گیر دادن که این زهرماریه. گفتم اگه لطف کنی و پسرم رو از اونجا خلاص کنی». دیالوگی است که نشان می‌دهد ظاهر و پوشش افراد در این فیلم بیش از آنکه جنبه قومیتی و یا ملی داشته باشد، بازتاب تفاوت‌های فکری و اجتماعی افراد است.

فرهنگ و آداب و رسوم: یکی از نشانگان فرهنگی در این فیلم، رسم ازدواج و برگزاری نحوه آن است. این نشانگان فرهنگی رویکردی قومیتی نداشته، بلکه به تفاوت‌های دیدگاهی و فرهنگی در این خصوص مربوط می‌شود. یا به عبارتی مرتبط با تعارضات اجتماعی در جامعه اوایل انقلاب است. «منم فردا عروسیمه ها. مثل مال اینا نه، که صلوات بفرستن. عروسیه‌ها، عروسی. بزن و برقص. شاباش دادن. نه بابا اینا فقط صلوات» دیالوگی است که نشان می‌دهد تفاوت‌ها در آداب و رسوم جامعه اوایل انقلاب در این فیلم بیشتر به تفاوت‌های دیدگاهی و اجتماعی مربوط می‌شود نه تفاوت‌های قومیتی. از دیگر نشانگان فرهنگی و آداب و رسوم می‌توان به مداحی و سینه‌زنی برای امام حسین (ع) و حضرت ابوالفضل اشاره کرد که بارها در فیلم به گوش می‌رسد. این نشانگان نیز اعتقاد و پایبندی تُرک‌هاا به مراسمات مذهبی را نشان می‌دهد.

مذهب: مذهب نشانگانی از هویت ملی یا قومی برای مخاطب بازگو نمی‌کند. البته نمادهای مذهبی در این فیلم بسیار کم‌رنگ هستند. «صدای اذان»، «توسل به ائمه بخصوص امام حسین و ابوالفضل (ع)»، «ان مع العسر یسری»، «یا ابوالفضل» و «تو رو به جان امام» از جمله نمادهایی است که می‌توان به این حوزه منتسب کرد. این نمادها نیز برجستگی قومیتی خاصی را نشان نمی‌دهند، بلکه اعتقادات و ایمان اقوام تُرک را به تصویر می‌کشند.

اسامی و نام‌ها: بکارگیری اسامی و نام‌ها در این فیلم (مهدی، حمید، زهرا، فاطمه، خسرو، مصطفی و ...) با توجه به ماهیت مستندگونه و واقعیتی آن، نمی‌تواند جنبه هویتی از جنس هویت ملی یا قومی داشته باشد. بلکه صرفاً اسم‌های ایرانی است که بر اساس واقعیت‌ها و روایت‌های موجود از لشکر ۳۱ عاشورا برای مخاطب بازنمایی می‌شود.

۲-۲-۱۶-۴. رمزگان فنی

فیلم با صحنه‌هایی مستندوار از نوحه‌سرایی و سینه‌زنی گردان ۳۱ عاشورا به زبان تُرکی شروع می‌شود. مخاطب متوجه این موضوع می‌شود که مضمون فیلم مربوط به جنگ تحمیلی و دفاع مقدس است. ریتم و صداگذاری فیلم همزمان با اسامی بازیگران با یک ترانه و موسیقی در سبک مقامات آذربایجانی همراه می‌شود. این آهنگ در مقاطع مختلف فیلم به کرات شنیده می‌شود. جاری شدن صیغه عقد مهدی

باکری با صفیه مدرس با موسیقی حزن‌انگیز آذربایجانی همراه می‌شود. بعد از این فیلم به لحاظ ریتمیک، صداگذاری و صحنه‌پردازی در پرده اول (یک قبضه کلت کمری) و پرده دوم (پلیور آبی) وضعیت یکنواختی پیدا می‌کند. از پرده سوم فیلم (آخرین تماس) که لحظات مربوط به عملیات خیبر و شهادت حمید باکری به تصویر کشیده می‌شود، صداگذاری و صحنه‌پردازی عمدتاً در خدمت توپ، تانک و صحنه‌های اکشن جنگی است. صحنه‌هایی هولناک و اسفناک از زخمی و مجروح شدن یاران حمید باکری در خط جلو را به مخاطب انتقال می‌دهد. یکی از صحنه‌پردازی‌ها در این پرده، رد شدن از روی جنازه دوستان شهید توسط یکی از نیروها و رساندن آن به حمید باکری است که جنبه دردناک جنگ و معصومیت رزمندگان را به تصویر می‌کشد. در پایان این پرده یعنی لحظه شهادت حمید باکری، لالایی مادرانه محزون به زبان تُرکی با فیلم همراه می‌شود. همزمان با شهادت حمید باکری، وضعیت زن و بچه‌های او و همچنین خانه‌ای که سکوت بر آن حکمفرما شده و تنها صدای زنگ تلفن طنین‌انداز می‌شود، از فیلم دریافت می‌شود. در پرده سوم (من مهدی باکری نیستم) باز صحنه‌های جنگی و سرو صدای ناشی از توپ و تفنگ با به تصویر کشیدن لحظات شهادت محمد دوست خسرو همراه مخاطب می‌شود. موسیقی حزن‌انگیز آذری حین به یاد آوردن خاطره‌های که خسرو با حمید داشته، از فیلم دریافت می‌شود که نشان از عشق دو دوستی است که عین برادر بودند و یکی از آن‌ها شهید می‌شود. در حالی که دوربین محمد را بر دوش خسرو نشان می‌دهد، فیدبکی به دوران گذشته آن‌ها زده یعنی زمانی که خسرو از دوچرخه افتاده و پایش آسیب دیده و محمد او را به دوش گرفته و با مداحی‌خوانی به زبان تُرکی با مضمون برادری و عشق میان امام حسین و حضرت ابوالفضل راهی خانه می‌شود. پرده چهارم (موقعیت مهدی) صحنه‌پردازی عمدتاً در خدمت زندگی خانواده مهدی باکری و فضای شهر که آکنده از بنرهایی مربوط به شهدا و همچنین وضعیت اقتصادی و اجتماعی دهه شصت کشور است، می‌باشد. تصاویر بنرهای مربوط به شهیدان به صورت مکرر برای مخاطب نشان داده می‌شود. پرده آخر (لباس‌های خیس) مربوط به عملیات بدر و آخرین لحظات مهدی باکری می‌باشد. صحنه‌پردازی و صداگذاری در این پرده نیز در خدمت صحنه‌های دردناک جنگی و به شهادت رسیدن مهدی باکری است. در مجموع نشانگان فنی فیلم موقعیت مهدی بیش از آنکه بازنمایی از هویت ملی و یا قومی باشد، مربوط به لحظات دردناک جنگ و شهید شدن مهدی باکری و برادرش حمید باکری در عملیات جنگی است.

۳-۲-۱۶-۴. رمزگان ایدئولوژی

گفتمان حاکم بر فیلم، گفتمان فرهنگ اسلامی و دفاع مقدس است. گفتمان فرهنگ اسلامی به عنوان گفتمان مسلط بر این فیلم محسوب می‌شود. بنابراین هویت فراگیرِ حاکم بر فیلم، هویت قومی یا هویت ملی نیست بلکه هویت فرهنگ اسلامی است. از رویکردهای اصلی گفتمان فرهنگ اسلامی، روحیه ایثار و شهادت است که به کرات در فیلم بازنمایی می‌شود. در راستای رویکرد و گفتمان مذکور است که مهدی باکری حاضر می‌شود برادر خود را به سخت‌ترین عملیات فرستاده که امید چندانی برای پیروزی آن وجود ندارد و همچنین حاضر نمی‌شود که جنازه او را بخاطر اینکه برادر مهدی باکری است، منتقل کنند. غلیان روحیه ایثار و شهادت است که خسرو با گروهی داوطلب می‌شود تا شبانه چندین نارنجک به تانک‌های عراقی‌ها بچسباند. همچنین مهدی باکری به عنوان فرمانده گردان بر اساس چنین رویکردی است که حاضر نمی‌شود به عقب برگردد. در نتیجه در کنار یاران خود تا آخرین لحظه می‌جنگد و در نهایت شهید می‌شود. همچنین با روحیه ایثار و شهادت است که مهدی باکری حاضر می‌شود که مدارک هویتی خود را برکنده و دور بیاندازد تا به صورت گمنام به شهادت برسد.

یکی دیگر از گفتمان‌هایی که این فیلم را راهبری می‌کند، گفتمان بی‌عدالتی در جبهه‌های جنگ بین افراد و گروه‌های مختلف بوده است. بر اساس چنین گفتمانی است که یاران مهدی باکری و حمید باکری در جنگ خیبر نمی‌توانند به مهمات دسترسی داشته باشند. یا اینکه مهدی باکری در عملیات بدر نمی‌تواند نیروی کمکی برای خود دریافت کند. همچنین در راستای این گفتمان است که هلی‌کوپتر حاضر نمی‌شود مجروح‌های لشگر مهدی را برای مداوا با خود ببرد. یا اینکه گردان مهدی باکری تا نهایت جان در مقابل دشمن ایستاده و مقاومت می‌کنند؛ اما برخی از گروه‌ها با کوچکترین مقاومت، عقب‌نشینی می‌کنند. بنابراین می‌توان از خرده‌فرهنگی به نام مقاومت در این فیلم سخن گفت. مقاومتی که بین یاران مهدی باکری با سایر گردان‌ها از یک مفهوم یکسان و مشترک تبعیت نمی‌کند.

یکی دیگر از گفتمان‌های حاکم بر فیلم، گفتمان فرهنگ مشترک است. گفتمان فرهنگ و زبان مشترک هرچند به عنوان گفتمان حاشیه‌ای از فیلم دریافت می‌شود، اما عاملی برای وحدت و یکپارچگی تُرک‌ها با هدف و آرمان مشخص در گردان ۳۱ عاشورا است که از فیلم دریافت می‌شود.

از خرده‌گفتمان‌های این فیلم نیز می‌توان به مضامینی همچون عشق به آب و خاک و وطن‌دوستی اشاره کرد که در گفتمانِ مسلطِ دفاع مقدس و فرهنگ اسلامی نهفته است. در راستای چنین گفتمانی است که مهدی باکری خانواده خودش را که دو شهید داده و همچنین زن خود را ترک کرده و تا آخرین لحظه‌ای که نفس می‌کشد دست از مقاومت برنداشته و در نهایت به شهادت می‌رسد

فصل پنجم: نتیجه‌گیری

مقدمه

در این بخش تلاش شده است تا فیلم‌های مورد بررسی جمع‌بندی و رویکرد قالب فیلم‌های مورد بررسی در خصوص هویت ملی و قومی و نسبت بازنمایی شده این هویت‌ها با یکدیگر مورد بررسی و ارزیابی قرار دارد. برای این منظور تلاش شده است تا این هدف با مقایسه و تطبیق شاخص‌های اصلی و مشترک بین هویت ملی و قومی در هر دهه مشخص و تحلیل شود و در پایان روند تحول و دگرگونی این نسبت را چهل سال گذشته ارائه شود.

۱-۵. جمع‌بندی رویکرد و ویژگی‌های غالب فلیم‌های مورد بررسی

برای رسیدن به شناخت کلی و درک رویکرد حاکم بر فیلم‌های سینمایی که به نوعی آیینه جامعه نیز است تلاش شده است ابتدا رویکرد غالب بر هر دوره و دهه مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد. در ادامه تلاش شده است فیلم‌های هر دهه بر اساس ویژگی‌های غالب هر دهه تحلیل و رویکرد غالب هر دهه در خصوص نسبت هویت ملی و قومی در فیلم‌های سینمایی احصا شود.

۱-۱-۵. ویژگی‌ها و رویکرد غالب فیلم‌های دهه شصت

در این قسمت از پژوهش مشخصات و رویکرد غالب فیلم‌های منتخب دهه شصت بررسی می‌شود. بدین منظور و با عنایت به شاخص‌های تحلیلِ رمزگانی که هویت قومی و ملی فیلم‌های فوق را بازنمایی یا برساخت می‌کنند، تحلیل‌ها در قالب مؤلفه‌های زیر انجام یافته است.

شکل ؟. فیلم‌های بررسی شده دهه شصت

ویژگی‌ها و منش قومی: ویژگی افراد و گروه‌های مختلف در فیلم‌های منتخب دهه شصت نه در راستای القای هویت ملی یا قومی بلکه بازتابی از فرهنگ مسلطِ هر کدام از افراد، گروه‌ها یا اقوام است. به عنوان

مثال تعهد، وفای به عهد، مقابله با ظلم، عدم خیانت، جوانمردی، حرمت به زنان و امثال آن از ویژگی‌های اقوام بلوچ مستقل در فیلم دادشاه است که منش قومی و فرهنگ این قوم ایرانی را به تصویر می‌کشد. این فیلم که دوره زمانی پهلوی و سال‌های ۱۳۵۰ را بازنمایی می‌کند بر ویژگی‌های استکبارستیزی و حمایت از مظلومان و ستمدیدگان به عنوان ارزش‌های مسلط در آن دوره تاکید دارد. اهمیت اسلامیت و مسلمان بودن فراتر از ارزش‌های مذهبی یکی دیگر از ارزش‌های مسلط آن دوره است. سه فیلم دیگر یعنی عقاب‌ها، باشو غریبه‌ای کوچک و دیده‌بان که هر سه بر محور دفاع مقدس و ارزش‌های حاکم بر دوره جنگ ساخته شده است نیز رگه‌های انسان‌دوستی و ظلم‌ستیزی را به عنوان دو مشخصه حاکم بر حاکم که فراتر از ارزش‌های ناسیونالیستی و ملی‌گرایی است به تصویر می‌کشد. ویژگی‌های کُردهای عراق همچون نترس بودن، فداکاری و میهمان‌نوازی در فیلم عقاب‌ها و ویژگی تساهل و مدارای قوم گیلک که در پذیرش باشوی عرب که از فرهنگی کاملاً متفاوت و کمتر شناخته شده و مراقبت از او نشان دهنده مسئولیت‌پذیری و اهمیت بالای ارزش‌های انسانی در بین گیلک‌ها است. عراقی‌ها در قامت سپاه ابرهه و ایرانی‌ها در قامت ابابیل در فیلم دیده‌بان نیز حاوی مضامین هویت ملی و یا قومی نیست، بلکه بازتاب فرهنگ مسلط دفاع مقدس و فرهنگ اسلامی است.

سرزمین: عنصرِ سرزمین در فیلم‌های منتخب دهه شصت بسیار برجسته و اهمیت دارد. اما این اهمیت نه از نوع ناسیونالیسیتی و شوونیستی بلکه با رویکرد انسانی و ظلم‌ستیزی تصویر شده است. هرچند در همه این فیلم‌ها اهمیت سرزمین ذیل انسان و ارزش‌های انسانی و در سایه آن قرار گرفته است. سرزمین از این حیث دارای ارزش است که گهواره گروهی از انسان‌هاست. نجات و رهاندن ساکنان مردم این سرزمین از ظلم و ستم بر خود سرزمین ارجحیت دارد. در فیلم عقاب‌ها که کردهای عراقی به خلبان ایرانی کمک می‌کنند و حتی فرزند کدخدا خود را قربانی می‌کند نه به خاطر سرزمین بلکه به خاطر نجات مظلوم از ظلم ظالم و ترجیح حق بر باطل است. نکته دیگر که در فیلم‌های دهه شصت در ارتباط با سرزمین برجسته است تفاوت‌های سرزمینی نقاط مختلف کشور از حیث شرایط طبیعی است؛ بازنمایی این تفاوت‌ها در شرایط مختلف اجتماعی، اقتصادی و سیاسی حاکم بر فضای کشور به عنوان مشخصهٔ اصلی این فیلم‌ها محسوب می‌شود. به عنوان مثال شرایط متفاوت بازنمایی شده سیستان و بلوچستان، کردستان و نواحی شمال کشور به ترتیب در فیلم‌های دادشاه، عقاب‌ها و باشو غریبه کوچک به خوبی محرومیت، جنگ و توسعه‌نیافتگی کاملا قابل مشاهده است. عنصر سرزمین و حتی شرایط اجتماعی و اقتصادی بازنمایی شده در این فیلم‌ها کمتر با قومیت و ملیت مرتبط است. توسعه نیافتگی و محرومیت نه به عنوان یک نشانه قومی بلکه نشان مظلومیت و سادگی و ستمدیدگی این گروه‌هاست.

زبان: در فیلم‌های منتخب دهه شصت عنصر زبان قومی به شدت کمرنگ و غایب است. اگر چه به صورت غیرمستقیم زبان فارسی به عنوان زبانی فراقومی در حال بازنمایی است ولی در صورت نیاز بعضا از زبان‌های محلی نیز استفاده می‌شود. در واقع زبان فارسی بیشتر از اینکه به عنوان عنصری ملی و ناسیونالیستی به تصویر کشیده شود بیشتر به عنوان زبان میانجی و ارتباطی بین اقوام مختلف نشان داده شده است. هر چند نشان دادن متلکمان زبان‌های محلی به صورت افراد بی‌سواد، فقیر و افراد متعلق به طبقات پایین نشان دهنده نگاه جامعه آن روز به اقوام ایرانی است که میراث دوره پهلوی است. ذکر این نکته خالی از لطف نیست که در برخی از فیلم‌ها مثل باشو غریبه کوچک که زبان گیلکی غلیظ به کار رفته است عمدتاً برای مخاطب قابل مفهوم بوده یا مصادیقی هستند که نقش چندان پررنگی در روند و جریان فیلم ندارند و بیشتر جریانی و اتفاقی حاشیه‌ای است. مهم‌ترین نکته‌ای که در ارتباط با زبان‌های قومی و ارتباط آن با زبان فارسی می‌توان بدان اشاره کرد این استکه افرادی که به زبان قومیت خودشان در فیلم سخن می‌کنند، معمولاً افرادی از طبقات پایین جامعه هستند و زبان فارسی نیز در این دوره نه به عنصری هویتی بلکه بیشتر به عنوان عنصری ارتباطی بازنمایی می‌شود.

آداب و رسوم و سنن: آداب و رسوم بازنمایی شده فیلم‌های دهه شصت را در دو دسته می‌توان طبقه‌بندی کرد: برخی از آداب و رسوم مثل قربانی کردن گوسفند یا از زیر قرآن رد شدن مسافران در بین همه گروه‌ها و اقوم ایرانی مشترک هستند و بیشتر ریشه در اسلامیت و مسلمانی جامعه ایران دارند دسته دوم آداب و رسومی که تفاوت‌های محلی و قومی یا ویژگی‌های اقلیمی را بازنمایی می‌کند مثل تنوع غذایی و آداب تغذیه و معاشرت. ولی به طور کلی باید گفت آداب و رسوم و ارزش‌های حاکم بر فیلم‌های این دوره ارزش‌های فراگیر و جهان شمول همچون ایثار، فداکاری، از جان‌گذشتگی، عشق به هم‌نوع هستند که بیشتر ریشه در اسلامیت و دین اسلام دارند که افراد و گروه‌های مختلف اجتماعی از اقوام و فرهنگ‌های مختلف را به هم پیوند می‌دهد و بیشتر از اینکه نقش تفکیک کننده داشته باشند نقش همگرایی و انسجام بخش دارند.

مذهب: در فیلم‌های منتخب دهه شصت، نه مذهب بلکه اسلامیت و مسلمان نقش بسیار پررنگی در بازنمایی یکی از وجوه هویتی نقش دارد. این عنصر در فیلم دادشاه به عنوان مشخصه و عنصر انسان دوستی و ظلم ستیزی و در فیلم‌های دفاع مقدس بیانگر حقانیت و دفاع از حق بازنمایی شده است. توجه به مناسک دینی مثل نماز خواندن هم در فیلم دادشاه و هم فیلم‌های دفاع مقدس بسیار پررنگ است. هر چند در فیلم‌های دفاع مقدس ارتباط با خدا از طریق دعا و ادعیه و توسل به ائمه بسیار پررنگ‌تر است. اگر چه در هر دو گروه از خودگذشتگی و ایثار اهمیت بسیاری دارد ولی جنس آنها با هم متفاوت است؛ به عنوان مثال در فیلم دادشاه ایثار و فداکاری در مبارزه و ستاندن حق مظلوم از ظالم

بازنمایی شده است ولی در فیلم‌های دفاع مقدس شهادت‌طلبی و ایثار جان در راه اسلام و حق دارای ارزش و اهمیت هستند.

لباس و پوشش: یکی از مهم‌ترین ویژگی فیلم‌های دهه شصت توجه و بازنمایی تنوع فرهنگی و تنوع پوشش در فیلم‌های این دوره است. هر چند اوج تصویر این تنوع در فیلم دادشاه است تنوع پوشش این قوم بر اساس طبقات اجتماعی و اقشار مختلف به خوبی بازنمایی شده است. نوع و نحوه پوشش طبقه خان‌ها و ثروتمندان از طبقه کشاورز و فقیر جامعه به راحتی در این فیلم قابل تمیز است. با توجه به غلبه عنصر اسکتبار و غرب‌ستیزی در این فیلم، کارگردان به خوبی از این مولفه برای نشان دادن میزان غرب ستیزی و الیناسیون استفاده کرده است. به عنوان مثال خان‌ها و ثروتمندان قوم بلوچ که در بلوچستان لباس بلوچی تمیز و مرتب به تن دارند در تهران و محضر اربابان خود (که لباس کامل یکدست غربی و کراوات دارند) از لباس مرکب یعنی ترکیبی از لباس بلوچی و رسمی استفاده کرده است. در عقاب‌ها و باشو غریبه کوچک کُردها و گیلکی‌ها نیز از لباس پو پوشش محلی خود استفاده می‌کنند. هر چند بعضا این امر نشانه‌ای از تعلق طبقاتی فرد دارد؛ تعلقی که البته وجهه مثبت نداشته بلکه نشانه فقر یا سنتی بودن او است. به عنوان مثال در فیلم باشو غریبه کوچک عرب‌هایی که لباس عربی برتن دارند عمدتاً افرادی سالخورده، فقیر و از طبقات پایین جامعه هستند.

اسامی و نام‌ها: در فیلم‌های دهه شصت عموما از نام‌ها و اسامی قومی به ویژه در اسم افراد بیشتر استفاده شده است. این موضوع در فیلم دادشاه به اوج خود می‌رسد و اکثر افراد بلوچ در این فیلم نام‌های محلی و بلوچی دارند. این مسئله علاوه بر اینکه گویای هویت قومی و محلی افراد است، تعلق طبقاتی و گروهی درون قومی آنها را نیز بازنمایی می‌کند. به عنوان مثال نام‌های بلوچی بکار رفته در فیلم دادشاه همچون نازبی‌بی، دوست‌محمد، شنبه، بخشوک، ایلوخان و امثال آن نشان از جامعه سنی و فرهنگ جامعه بلوچ دارد. در فیلم باشو غریبه کوچک نیز اسامی بکار رفته همچون نایی‌جان، گل‌به‌سر، ئوشین و قسمت‌شنبه‌سرایی و امثال آن نشان از فرهنگ جامعه گیلکی دارد. در فیلم عقاب‌ها و دیده‌بان عمدتاً اسامی فارسی و رسمی برای بازیگران انتخاب شده است که نشان از اهمیت عنصر سلامی داشته و بافضای اجتماعی دهه شصت هم‌خوان است.

ویژگی‌های ایدئولوژیکی: عنصر اصلی و قالب اصلی فیلم‌های منتخب دهه شصت بیشتر بازتاب شرایط اجتماعی، اقتصادی و سیاسی حاکم بر جامعه دوره روایت فیلم است. به عنوان مثال مبارزه با نظام شاهنشاهی، استکبار ستیزی، آمریکا ستیزی و ظلم و جور حاکم بر طبقات ضعیف از ناحیه نظام بزرگ مالکیدر راستای حق‌خواهی و عدالت‌طلبی گروه‌های فرودست جامعه است. همچنین جهاد کردن در راه وطن، دفاع از جان و ناموس، ایثار کردن و فداکاری و شهادت‌طلبی از ویژگی‌های ایدئولوژیکی فیلم‌های

عقاب‌ها و دیده‌بان محسوب می‌شود که ویژگی بارز دوره جنگ و دفاع مقدس است. ویژگی‌های ایدئولوژیکی فیلم باشو غریبه کوچک مانند پذیرش فرهنگی و احترام به انسان‌ها و وحدت اقوام گذر از تفاوت‌های قومی و قبیله‌ای و رسیدن به وحدت و همگرایی در قالب فرهنگ ایرانی است. بنابراین گفتمان حاکم بر فیلم‌های دهه شصت گفتمان و هویت فراگیر ظلم ستیزی، استکبارستیزی، غلبه گفتمان اسلامی و انقلاب و دفاع مقدس است و عناصر ملی‌گرایی کمتر به چشم می‌خورد.

۲-۱-۵. ویژگی‌ها و رویکرد غالب فیلم‌های دهه هفتاد

در این قسمت از پژوهش مشخصات و رویکرد غالب فیلم‌های منتخب دهه هفتاد بررسی می‌شود. بدین منظور و با عنایت به شاخص‌های تحلیلِ رمزگانی که هویت قومی و ملی فیلم‌های فوق را بازنمایی یا برساخت می‌کنند، تحلیل‌ها در قالب مؤلفه‌های زیر انجام یافته است.

شکل ؟. فیلم‌های بررسی شده دهه هفتاد

ویژگی‌ها و منش قومی: ویژگی‌ها و منش قومی نزد افرد، گروه‌ها و اقوام در فیلم‌های منتخب دهه هفتاد به عنوان یکی از وجوه هویتی اهمیت بسزایی دارند. این ویژگی‌ها بیش از آنکه جنبه‌های ناسیونالیستی را انعکاس دهند، بازتابی از طبقه‌بندی اجتماعی و جایگاه اقوام در جامعه است. هرچند فارس‌ها (تهرانی‌ها) در فیلم دایان باخ، افرادی مدرن و مرفه هستند که راه و روش کسب درآمد را خوب می‌دانند و براحتی می‌توانند از سادگی اقوام دیگر (تُرک‌ها) در جهت منافع خود استفاده کنند. یا افغانی‌ها در فیلم باران گروهی مظلوم و تحت ستم بازنمایی شده‌اند که علیرغم اینکه جایگاه چندان مناسبی در اجتماع ندارند، اما در مقایسه با اقوام دیگر ایرانی بالاخص تُرک‌ها، رفتارهایی کاملاً اجتماعی و با فرهنگ بالا از خود بروز می‌دهند. با این حال هویت فراگیر حاکم بر این فیلم‌ها به صورت تفاوت‌های فرهنگ شهرنشینی و روستانشینی و همچنین رنج‌ها و بدبختی‌های اقشار فرودست جامعه بازنمایی می‌شود. چنین مصادیقی در فیلم‌های دهه هفتاد زیاد است. در فیلم باران، تهرانی‌ها به عنوان صاحبان کار و

کارگاه جلوه می‌کنند که هر از چندگاهی برای نظارت به کارگاه سر می‌زنند. همچنین در فیلم هور در آتش باباعقیل که لهجه شیرازی دارد، فردی است که عارف‌مسلک بوده که شخصیت او با فرهنگ و ادبیات عجین است. ویژگی لمپن‌گونه تُرک‌ها در فیلم دایان باخ (نصرت) و آژانس شیشه‌ای (اصغر) و همچنین ویژگی‌هایی همچون پرخاشگری، خسیس بودن و پول‌جمع‌کن در فیلم باران (لطیف و معمار) وجه تمایز آن‌ها با اقوام دیگر است که نه با رویکرد ناسیونالیستی بلکه به عنوان مشخصهٔ طبقه‌بندی اجتماعی در دوره روایت فیلم‌ها، بازنمایی می‌شوند.

سرزمین: عنصر سرزمین به عنوان دیگر مقوله‌ای از وجوه هویتی، در فیلم‌های منتخب دهه هفتاد به کرات مورد تأکید قرار گرفته است. هرچند عنصر سرزمین نشانه‌هایی از خشونت و جنگ، منفعت‌طلبی و سوء استفاده از اقوام، جایگاه پایین اجتماعی برخی اقوام و ... را به تصویر می‌کشد، اما بیشتر از این جهت که شرایط اجتماعی، اقتصادی و سیاسی حاکم بر کشور را نشان می‌دهد، از اهمیت ویژه‌ای در فیلم‌های منتخب دهه هفتاد برخوردار است. به عبارتی می‌توان چنین عنوان کرد که عنصر سرزمین در فیلم‌های دهه هفتاد بازتابی از تفاوت‌های سرزمینی شخصیت‌های فیلم است که با غلبه شرایط اجتماعی، اقتصادی و سیاسی کشور در مواقعی تعیین‌کننده جایگاه اجتماعی افراد، گروه‌ها و یا اقوام نیز محسوب می‌شود. به عنوان مثال سرزمین، در فیلم هور در آتش با عنصر جنگ پیوند خورده و در نتیجه بازنمایی سرزمین در قالب مناطق جنوبی کشور است که گرفتار جنگ هستند. چنین مضمونی در ارتباط با عنصر سرزمین از فیلم باران نیز قابل دریافت است. افغانستان سرزمینی با مشخصه جنگ و خشونت، آذربایجان سرزمینی با مشخصه فقر و مریضی و مرکز نیز توسعه و شکوفایی نسبت به حاشیه فقیر و جنگ‌زده بازنمایی می‌شود. در مجموع می‌توان گفت که محرومیت، جنگ و توسعه‌نیافتگی در نواحی جنوبی و غربی کشور و توسعه و شکوفایی در مرکز و تهران از ویژگی‌های بارز سرزمینیِ فیلم‌های دهه هفتاد محسوب می‌شود که نه با رویکردی ناسیونالیستی بلکه ریشه در شرایط حاکم بر دوره روایت فیلم دارد.

زبان: در همه فیلم‌های منتخب دهه هفتاد، زبان فارسی به عنوان زبان ارتباطی بین افراد، گروه‌ها و یا قومیت‌های مختلف محسوب می‌شود و در روابط بین قومی نیز کاربرد دارد. در واقع زبان فارسی بیشتر از اینکه به عنوان عنصری ملی و ناسیونالیستی به تصویر کشیده شود بیشتر به عنوان زبان میانجی و ارتباطی بین اقوام مختلف نشان داده شده است. فیلم‌های این دهه بصورت کم و بیش نشان می‌دهند که افرادی که به زبان قومیت خودشان سخن می‌کنند، افرادی متمدن نبوده و از وضعیت اجتماعی-اقتصادی مناسبی برخوردار نیستند و در واقع جزو طبقات حاشیه‌ای و پایین جامعه به لحاظ اجتماعی محسوب می‌شوند. زبان‌های تُرکی، لُری، کُردی و افغانی در فیلم‌های دهه هفتاد در مقاطع بسیار کوتاهی مورد استفاده قرار گرفته‌اند. جایگاه اجتماعی افراد و گروه‌هایی که زبانشان تُرکی است، در سطحی

پایین‌تر از فارس‌ها قرار می‌گیرد. در فیلم باران، دایان باخ و حتی آژانس شیشه‌ای مضامینی در این خصوص به مخاطب منتقل می‌شود. افراد و گروه‌هایی که به زبان کُردی و لُری صحبت می‌کنند نیز همین وضعیت را داشته با این تفاوت که نقش چندان پررنگی در فیلم‌ها ندارند. نکته مهم بعدی به تصویر کشیدن قدرت و غنای زبان فارسی در قالب شعر و ادب فارسی است که به عنوان یک عامل جاذب در قبال سایر اقوام عمل می‌کند. شعرسرایی کفاش افغانی در فیلم باران و تأکید بر اشعار دیوان حافظ به عنوان راهگشا از سوی باباعقیل در فیلم هور در آتش نشان‌دهنده این موضوع است. اما همانطور که گفته شد، بکارگیری زبان فارسی نه با رویکرد ناسیونالیستی و ملی‌گرایی، بلکه به عنوان یک زبان ارتباطی بین اقوام از اهمیت اساسی برخوردار است.

آداب و رسوم و سنن: آداب و رسوم افراد و گروه‌های مختلف در فیلم‌های دهه هفتاد نیز متناسب با فرهنگ و شرایط اجتماعی، اقتصادی و سیاسی حاکم بر جامعه مورد تأکید قرار می‌گیرد. به عنوان مثال استخاره گرفتن از دیوان حافظ و فال‌گیری باباعقیل اشاره به فرهنگ و آداب و رسوم ایرانی دارد. همچنین آداب و رسوم زنان افغانی که به صورت دسته‌جمعی در درست کردن نذری و عناصر مربوط به آن، اشاره به فرهنگ آن‌ها دارد. مصرف‌گرایی و تجمل‌گرایی جزو آداب و رسوم افراد و گروه‌هایی در فرهنگ شهرنشینیِ مدرن غوطه‌ور شده‌اند و یا افراد و گروه‌هایی که هنوز به سبک زندگی سنتی پایبند بوده و این پایبندی در جوانب مختلف زندگی آن‌ها مانند غذا، لباس و پوشاک، مسکن، نحوه مصرف و ... خود را نشان می‌دهد. مشاهده می‌شود که عناصر بکار رفته در این خصوص تا حد زیادی بر هویت فراگیر اسلامی تأکید دارند که در بین تمام اقوام مشترک می‌باشد. از این نظر فیلم‌های دهه هفتاد دارای وجهی همسان بوده و تمایزی در آداب و رسوم افراد، گروه‌ها یا اقوام مختلف دریافت نشده و یا می‌توان گفت که بسیار کم‌رنگ است. بنابراین آداب و رسوم بازنمایی شده فیلم‌های دهه هفتاد بیشتر از اینکه نقش تفکیک کننده داشته باشند، نقش پیوند دهنده در بین افراد و گروه‌های مختلف اجتماعی دارند.

مذهب: از دیگر وجوه هویتی که در فیلم‌های دهه هفتاد بویژه فیلم هور در آتش و دایان باخ نمایانده می‌شود، عناصر مذهبی و دینی است. مذهب در این دو فیلم با نمادها و نشانه‌های مستقیمی همچون ارتباط با خدا از طریق نماز و دعا و توسل به ائمه به عنوان مشخصه‌های بارز فرهنگ و مذهب ایرانی و اسلامی و مسلمانیت بازنمایی می‌شود. هرچند اشارات ضمنی مبنی بر تفاوت‌های مذهبی بویژه در فیلم آژانس شیشه‌ای با مضمون ولایت شیعه قابل دریافت است، اما این تفاوت‌ها با توجه به رویکرد فیلم از جنس قومیتی یا ملیتی نبوده بلکه صرفاً نشان از غالب بودن فرهنگ و مذهب ایرانی و اسلامی در جامعه دارد. اما بطور کلی باید عنوان کرد که عنصر مذهب در فیلم هور در آتش در قالب از جان‌گذشتگی، ایثار و شهادت در راه دفاع از وطن، در فیلم دایان باخ در قالب مبارزه با منفعت‌طلبی و مادی‌گرایی، در فیلم

آژانس شیشه‌ای در قالب پایبندی به ارزش‌ها و آرمان‌های انقلاب و فرهنگ دفاع مقدس و در فیلم باران در قالب ظلم‌ستیزی و ستاندن حق مظلومان خیلی برجسته‌تر و فراگیرتر بازنمایی می‌شود. در مجموع نمادها و نشانه‌های مذهبی در فیلم‌های دهه هفتاد عمدتاً بر مسلمانیت و جنبه‌های انسانی و اخلاقی استوار است تا تفاوت‌های قومی و یا ملی.

لباس و پوشش: لباس و پوشش به عنوان عنصر هویتی دیگر در فیلم‌های دهه هفتاد در قالب بازنمایی تنوع و تفاوت‌های فرهنگی افراد، گروه‌ها یا اقوام مختلف بکار رفته است. به عنوان مثال از ظاهر و پوشش افراد و گروه‌های مختلف در فیلم هور در آتش، به راحتی وجهه مظلوم و حق از وجهه ظالم و ناحق قابل تشخیص است. مصداق این موضوع را می‌توان از عراقی‌ها به عنوان افراد ظالم و ناحق و ایرانی‌ها به عنوان افراد مظلوم و حق دریافت کرد که کارگردان به خوبی توانسته است از طریق چهره‌پردازی و گریم این عنصر را به مخاطب انتقال دهد. یا در فیلم دایان باخ لباس و ظاهر شخصیت‌های مختلف نشان از جایگاه اجتماعی آن‌ها دارد. تفاوت‌های ظاهری و پوشش در شخصیت‌های فیلم آژانس شیشه‌ای نیز نه از جنس تفاوت‌های قومی نژادی یا ملی بلکه تفاوت در ارزش‌ها و باورهای افراد و گروه‌های مختلف یک جامعه را نشان می‌دهد. ولی در فیلم باران ترک‌ها، کردها و لرها لباس‌های مندرس و قشر کارگر و فارس‌ها بیشتر در قامت قشر تحصیلکرده و طبقه برتر که لباس‌های مرتب و تمیز و شیک بر تن دارند بازنمایی شده‌اند. در مجموع لباس و پوشش و ظاهر افراد در فیلم‌های دهه هفتاد برای تمییز و طبقه‌بندی اجتماعی افراد استفاده می‌شود.

اسامی و نام‌ها: اسامی و نام‌های بکار گرفته شده در فیلم‌های منتخب دهه هفتاد بسیار کمرنگ است. بطور کلی اسامی و نام‌های بکارگرفته شده در فیلم‌های این دوره عمدتاً ایرانی هستند. به عنوان مثال بکارگیری اسامی و نام‌هایی همچون رحمت، مجتبی، رسول، قاسم و ... در فیلم هور در آتش حاکی از تسلط فرهنگ ایرانی دارد. اسامی بکار رفته در فیلم دایان باخ و فیلم باران نیز دارای همین ویژگی است. بکارگیری نام‌هایی همچون کاظم، عباس، احمد، اصغر، فاطمه و ... نیز نشان از فرهنگ ایرانی و اسلامی دارد. بکارگیری این اسم‌ها در فیلم‌های دهه هفتاد نشان از نزدیکی فیلم‌ها به بطن اجتماعی است.

ویژگی‌های ایدئولوژیکی: جهاد، از جان‌گذشتگی، ایثار و شهادت در راه وطن و مبارزه با دشمنانی که صفتی به عنوان اسلام را یدک می‌کشد، از ویژگی‌های ایدئولوژیکی هور در آتش است که نه در راستای القای مضامین ملی‌گرایانه یا قومیتی بلکه نشان‌دهنده اهمیت گفتمان اسلام و فرهنگ دفاع مقدس به عنوان هویتی فراگیر است. منفعت‌طلبی و مادی‌گرایی، عقلانیت ابزاری، تظاهر و دروغگویی از ویژگی‌های ایدئولوژیکی فیلم دایان باخ است که در قالب سوء استفاده از اقوام تُرک بازنمایی می‌شود. این نشانه‌های ایدئولوژیکی بیش از آنکه رویکرد ناسیونالیستی و قومیتی را نشان دهد، بر ایدئولوژی‌های جوامع عصر

مدرن تأکید دارد. در فیلم آژانس شیشه‌ای، ویژگی‌های ایدئولوژیکی همچون ایثار و فداکاری، برادری و برابری، تعهد و پابندی به ارزش‌ها و آرمان‌های انقلاب و دفاع مقدس از فیلم دریافت می‌شود که بر هویتی فراگیر یعنی فرهنگ دفاع مقدس و اسلام و انقلاب تأکید می‌کند. ظلم و ستم‌دیدگی، محرومیت، فقر و نداری، خشونت و جنگ، کار سنگین زنان از ویژگی‌های ایدئولوژیگی فیلم باران است که در مفهومی عام‌تر به جامعه طبقاتی اشاره دارد که نه بر مبنای تفکرات ناسیونالیستی بلکه بر مبنای شرایط اجتماعی، سیاسی و اجتماعی حاکم بر دوره روایت فیلم مطرح می‌شود.

۳-۱-۵. ویژگی‌ها و رویکرد غالب فیلم‌های دهه هشتاد

در این قسمت از پژوهش مشخصات و رویکرد غالب فیلم‌های منتخب دهه هشتاد بررسی می‌شود. بدین منظور و با عنایت به شاخص‌های تحلیلِ رمزگانی که هویت قومی و ملی فیلم‌های فوق را بازنمایی یا برساخت می‌کنند، تحلیل‌ها در قالب مؤلفه‌های زیر انجام یافته است.

شکل ؟. فیلم‌های بررسی شده دهه هشتاد

ویژگی‌ها و منش قومی: ویژگی‌های شخصیتی و مَنشیِ افراد، گروه‌ها و یا اقوام مختلف از برجستگی قابل‌توجهی در فیلم‌های منتخب دهه هشتاد برخوردار هستند. این ویژگی‌ها بیش از آنکه جنبه‌های ناسیونالیستی را انعکاس دهند، رویارویی فرهنگ‌ها و ارزش‌های مسلط بر جامعه روایت کنندهٔ فیلم را نشان می‌دهند. به عنوان مثال در فیلم قارچ سمی تُرک‌ها با ویژگی‌هایی همچون غیرت، ناموس‌پرستی، پایبند به ارزش‌ها و آرمان‌های انقلاب در کنار ویژگی‌های شخصیتی غیرمتمدنانه مانند عصبانیت، پرخاشگری، نزاع، درگیری و ... به مبارزه با تزویر، ریا و دورویی با رویکرد منفعت‌طلبی به پا خواسته و در این راه جان خود را فدا می‌کنند. چنین مضمونی به شکلی دیگر از فیلم اخراجی‌ها و خاک آشنا نیز قابل دریافت است. در این فیلم‌ها، تعارضات ارزشی به عنوان هویت فراگیر است که ویژگی‌ها و منش قومی افراد و گروه‌ها یا اقوام مختلف را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد. در فیلم گیلانه هرچند تهرانی‌ها نسبت به گیلگی‌ها از طبقه ممتازی برخوردارند، اما بازنمایی هویتی فراگیرتر از آن یعنی وجهه ایثار و

فداکاری مادرانه در مراقبت از فرزند جانباز در کنار زندگی فقیرانه و سخت روستایی است که به مخاطب انتقال پیدا می‌کند. در مجموع فیلم‌های دهه هشتاد بیش از آنکه منعکس‌کننده عناصر ناسیونالیستی و قومیتی باشند، در قالب هویتی فراگیر به ارزش‌های فرهنگ اسلامی و رویارویی آن با ارزش‌های جامعه مدرن و صنعتی‌شده تأکید دارند.

سرزمین: عنصر سرزمین از دیگر مقوله‌هایی است که در فیلم‌های منتخب دهه هشتاد نمایانده می‌شود. هرچند عنصر سرزمین نشانه‌هایی از اجحاف در حق اقوام را در این فیلم‌ها به تصویر می‌کشد، اما بیشتر از این جهت که انواع بی‌عدالتی‌ها و تبعیض‌ها را نشان می‌دهد، از اهمیت خاصی در فیلم‌های این دهه برخوردار است. بی‌عدالتی‌هایی که نه در تفکرات ناسیونالیستی بلکه ریشه در عوامل سیاسی، اجتماعی و اقتصادی جامعه در سطح کلان و ملی دارد. هویت فراگیر از این جهت، تفاوت‌های سرزمینی با محوریتِ عوامل سیاسی، اجتماعی و اقتصادی است که از فیلم‌های این دهه قابل دریافت است. به عنوان مثال توسعه و شکوفایی مرکز (تهران) در مقابل محرومیت و عقب‌ماندگی نواحی حاشیه‌ای مثل کردستان، نواحی شمالی کشور و روستاهای حاشیه‌ای و پیرامون شهر تهران عنصر بارزی است که در فیلم‌های گیلانه، خاک آشنا و قارچ سمی به تصویر کشیده می‌شود. بنابراین عنصر سرزمین در فیلم‌های دهه هشتاد به تناقض‌ها، تبعیض‌ها و بی‌عدالتی‌ها تأکید بیشتری دارد که نه در تفکرات ناسیونالیستی بلکه ریشه در عوامل سیاسی، اجتماعی و اقتصادی کشور دارد و نتیجه آن توسعه مرکز و محرومیت نواحی پیرامون و حاشیه‌ای است.

زبان: در فیلم‌های منتخب دهه هشتاد زبان فارسی به عنوان زبان فراگیر در حال بازنمایی است. زبان اقوام در این فیلم‌ها بسیار کم‌رنگ بوده و در صورت نیاز بصورت محدود از آن استفاده شده است. در واقع زبان فارسی بیشتر از اینکه به عنوان عنصری ملی و ناسیونالیستی به تصویر کشیده شود بیشتر به عنوان زبان میانجی و ارتباطی بین اقوام مختلف نشان داده شده است. فیلم‌های این دهه بصورت کم و بیش نشان می‌دهند که افرادی که به زبان قومیت خودشان سخن می‌کنند، افرادی متمدن نبوده و از وضعیت اجتماعی- اقتصادی مناسبی برخوردار نیستند و در واقع جزو طبقات حاشیه‌ای و پایین جامعه به لحاظ اجتماعی محسوب می‌شوند. در مقابل متکلمان زبان فارسی نیز عمدتاً افرادی هستند که از رفاه اجتماعی و اقتصادی برخوردار بوده و جایگاه بهتری نسبت به بقیه دارند که از این حیث جزو طبقه ممتاز جامعه محسوب می‌شوند. پرخاشگری و رفتارهای غیرمتمدنانه دومان در فیلم قارچ سمی، جایگاه ممتاز تهرانی‌ها نسبت به شمالی‌ها در فیلم گیلانه، جایگاه اجتماعی نامناسب اکبر عبدی در فیلم اخراجی‌ها و موضع برتر نامدارِ از تهران برگشته در میان کُردها مصادیق بارزی در این زمینه محسوب می‌شود. البته باید عنوان شود که این موضوع عمدتاً وام‌دار سبکی است که از دوره پهلوی شروع شده و به عنوان هویتی فراگیر در بکارگیری زبان از فیلم‌های دوره‌های مختلف بازنمایی می‌شود. در واقع غالب

بودن زبان فارسی به عنوان زبان میانجی و ارتباطی بین اقوام مختلف، به مراتب بیشتر از مقوله فوق در فیلم‌ها بازنمایی شده و از این حیث خط بطلانی بر تفکرات ناسیونالیستی در بکارگیری زبان فارسی در فیلم‌ها می‌کشد.

آداب و رسوم و سنن: آداب و رسوم و سنن از دیگر مقوله‌هایی است که هرچند در فیلم‌های دهه هشتاد چندان پررنگ نیست، با این حال عناصر بکار رفته در این خصوص تا حد زیادی بر هویت فراگیر اسلامی و ایرانی تأکید دارند که در بین تمام اقوام مشترک می‌باشد. دود کردن اسپند و شکستن تخم‌مرغ در فیلم قارچ سمی؛ بدرقه مسافر، از زیر قرآن رد شدن و پس دادن حلقه به معنای بر هم خوردن نامزدی در فیلم گیلانه؛ استخاره از قرآن، قربانی کردن گوسفند، پختن آش نذری و حضور در مسجد برای اقامه نماز جماعت در فیلم اخراجی‌ها؛ اسم مردی بر دختری بودن به نشانه ازدواج در فیلم خاک آشنا مصادیقی از آداب و رسوم بازنمایی شده فیلم‌های دهه هشتاد است که عمدتاً نشان از غالب بودن فرهنگ ایرانی-اسلامی و مسلمانیت دارند. همچنین باید گفت که آداب و رسوم و ارزش‌های حاکم بر فیلم‌های این دوره، ارزش‌های فراگیری همچون مبارزه با تزویر و ریا، ظلم‌ستیزی، ایثار و فداکاری مادرانه، جهاد و از جان‌گذشتگی، فرهنگ شهادت، احترام به اقوام و ... هستند که بیشتر ریشه در اسلامیت و دین اسلام دارند. بنابراین آداب و رسوم بازنمایی شده فیلم‌های دهه هشتاد بیشتر از اینکه نقش تفکیک کننده داشته باشند، نقش پیوند و انسجام دهنده در بین افراد و گروه‌های مختلف اجتماعی از اقوام و فرهنگ-های مختلف دارند.

مذهب: از دیگر وجوه هویتی که کم و بیش در فیلم‌های دهه هشتاد بالاخص اخراجی‌ها نمایانده می‌شود، عناصر مذهبی و دینی است. البته باید اذعان داشت که جنبهٔ فراگیر و جهان‌شمول مذهب و دین در قالب انسانیت، بیشتر از فیلم‌های دهه هشتاد بازنمایی می‌شود. این عنصر در فیلم قارچ سمی به عنوان مشخصه مبارزه با ظلم و فساد و تزویر و ریا بازنمایی شده است. مذهب در فیلم اخراجی‌ها هم در قالب مبارزه با تزویر و ریا و هم در قالب مبارزه در راه اسلام و حق بازنمایی شده است. توجه به مناسک دینی همچون نماز خواندن و قداست قرآن هم در فیلم اخراجی‌ها و هم در فیلم قارچ سمی دیده می‌شود. هرچند در فیلم اخراجی‌ها عنصر مذهب پررنگ‌تر است. در هر دو فیلم از خودگذشتگی و ایثار و ظلم-ستیزی اهمیت بسیاری دارد، ولی جنس آن‌ها باهم متفاوت است؛ به عنوان مثال در فیلم قارچ سمی از جان‌گذشتگی و فداکاری در ایستادگی و مبارزه با تزویر و ریا و به نوعی ستاندن حق مظلوم از ظالم بازنمایی شده است ولی در فیلم اخراجی‌ها ایثار و از جان‌گذشتگی در راه اسلام و حق دارای ارزش و اهمیت هستند. اما در مجموع و با عنایت به نمادهای مذهبی در فیلم‌های دهه هشتاد باید عنوان شود که هویت فراگیر مذهب بصورت انسانیت نمود پیدا می‌کند. به عنوان مثال در اخراجی‌ها گروهی برای

اعزام به جبهه داوطلب شده و با ایثار و فداکاری به جنگ دشمن می‌روند که حتی با احکام اولیه دینی آشنایی ندارند.

لباس و پوشش: لباس و پوشش از دیگر وجوه هویتی است که تفاوت‌های فرهنگی و تعارضات اجتماعی را در فیلم‌های دهه هشتاد به خوبی بازنمایی می‌کند. به عنوان مثال تظاهر، دورویی و ریاکاری کاملاً از نوع و نحوه پوشش افراد و گروه‌های دارای این خصیصه‌ها، بازنمایی می‌شود. همچنین بازنمایی طبقه ممتاز و مرفه از طبقه ضعیف و پایین جامعه بر اساس پوشش و ظاهر افراد به راحتی در این فیلم قابل تمییز است. هر چند در فیلم گیلانه یا در فیلم خاک آشنا، گیلکی‌ها و کُردها از لباس و پوشش محلی خود استفاده می‌کنند. با این حال در فیلم گیلانه لباس‌های محلی مندرس و کهنه در مقایسه با پوشش و ظاهر مرتب تهرانی‌ها تبلوری از طبقه رنج کشیده است که کارگردان به خوبی از این مؤلفه برای نشان دادن جامعه طبقاتی و ویژگی‌های آن استفاده کرده است. پوشش و لباس شخصیت‌ها در فیلم اخراجی‌ها قشربندی اجتماعی و تعارضات ارزشی را به تصویر کشیده است. نوع و نحوه پوشش در این فیلم گروه‌های متظاهر به دین و اسلام، گروه‌های مقید به دین و اسلام و گروه‌های بینابینی را کاملاً از هم تمییز کرده است. پوشش و لباس در فیلم خاک آشنا، بازنمایی از تفاوت‌های ارزشی نسلی است. در مجموع نوع و نحوه پوشش افراد و گروه‌های مختلف در فیلم‌های دهه هشتاد از رویکردهای ناسیونالیستی و قومیتی تبعیت نمی‌کند، بلکه صرفاً بازنمایی تعارضات اجتماعی و ارزشی دوره روایتِ فیلم‌ها است.

اسامی و نام‌ها: در فیلم‌های دهه هشتاد از اسامی و نام‌های قومی بویژه در اسم افراد بیشتر استفاده شده است. این موضوع در فیلم قارچ سمی و گیلانه به مراتب بیشتر نمود پیدا می‌کند. در این دو فیلم شخصیت‌های اصلی فیلم نام محلی دارند. به عنوان مثال بکارگیری اسم‌های تُرکی دومان و آلما در فیلم قارچ سمی علاوه بر اینکه هویت قومی و محلی آن‌ها نشان می‌دهد، تعلق طبقاتی و گروهی درون قومی آنها را نیز بازنمایی می‌کند. اسم‌های گیلانه و می‌گل در فیلم گیلانه نیز با همین مضمون بکار گرفته شده است. در فیلم اخراجی‌ها اسم یکی از شخصیت‌های اصلی فیلم بایرام است که ضمن نشان دادن هویت قومی و محلی او، جایگاه اجتماعی و فرهنگی این شخصیت را نیز نشان می‌دهد. در فیلم خاک آشنا عمدتاً اسامی فارسی و رسمی برای بازیگران انتخاب شده است که نشان از فرهنگ ایرانی- اسلامی در نامگذاری دارد. بنابراین بکارگیری اسامی و نام‌های مربوط به اقوام و همچنین نام‌های ایرانی- اسلامی در فیلم‌های منتخب دهه هشتاد نه با رویکرد ناسیونالیستی یا قومیتی بلکه صرفاً در راستای بازنمایی تعلق قومی و محلی افراد بوده است.

ویژگی‌های ایدئولوژیکی: مبارزه با مادی‌گرایی و منفعت‌طلبی با نشانه‌هایی همچون فساد، تزویر، ریاکاری و دورویی از ویژگی‌های ایدئولوژیکی فیلم قارچ سمی، روحیه فداکاری و ایثار مادرانه در مقابل تبعیض‌ها و بی‌عدالتی‌های ناشی از شرایط اجتماعی، اقتصادی و سیاسی کشور از ویژگی‌های عمده

ایدئولوژیکی فیلم گیلانه، تعارضات اجتماعی و ارزشی در دوره جنگ و اوایل انقلاب و حاکمیت ارزش-هایی همچون ایثار و شهادت از ویژگی‌های ایدئولوژیکی فیلم اخراجی‌ها و شکل‌گیری تعارضات ارزشی به تبعیت از صنعت و مدرنیته در شهرهای بزرگ و بازگشت به خویشتن نشان از ویژگی‌های ایدئولوژیکی فیلم خاک آشنا محسوب می‌شود. بنابراین گفتمان حاکم بر فیلم‌های دهه هشتاد، گفتمان و هویت فراگیر انسانی و مبارزه با مادی‌گرایی صرف، مبارزه با تبعیض‌ها و بی‌عدالتی‌ها و تعارضات اجتماعی ناشی از وضعیت اجتماعی، اقتصادی و سیاسی کشور است.

۴-۱-۵. ویژگی‌ها و رویکرد غالب فیلم‌های دهه نود

در این قسمت از پژوهش مشخصات و رویکرد غالب فیلم‌های منتخب دهه نود بررسی می‌شود. بدین منظور و با عنایت به شاخص‌های تحلیلِ رمزگانی که هویت قومی و ملی فیلم‌های فوق را بازنمایی یا برساخت می‌کنند، تحلیل‌ها در قالب مؤلفه‌های زیر انجام یافته است.

شکل ؟. فیلم‌های بررسی شده دهه نود

ویژگی‌ها و منش قومی: ویژگی‌ها و منش قومی در فیلم‌های منتخب دهه نود به عنوان یکی از وجوه هویتی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار هستند. در فیلم‌های منتخب این دهه به طور عمده ویژگی‌های اقوام ایرانی همچون کُردها، بلوچها و تُرک‌ها به تصویر کشیده می‌شود. ویژگی‌های اقوام مختلف در فیلم‌های این دهه عمدتاً بازنمایی اتحاد و همبستگی اقوام ایرانی در سایه فرهنگ اسلامی و مسلمان بودن است. بنابراین بیشتر از آنکه رویکردی ناسیونالیستی یا قومیتی از ویژگی‌های اقوام مختلف در فیلم‌های مذکور دریافت شود، مبارزه با عامل نفاق، ظلم‌ستیزی و مبارزه با تروریسم، ایثار، فداکاری و از جان‌گذشتگی در راه دفاع از وطن و در یک کلام ویژگی‌های اسلامی، انسان‌دوستی و صلح‌طلبی از اهمیت زیادی برخوردار است. به عنوان مثال کُردهای مستقل در فیلم چ که خط خود را از استقلال‌طلب‌ها جدا کرده‌اند، در سایه ارزش‌های اسلامی و دفاع مقدس با رزمندگان سپاهی همراه شده و ویژگی‌های غیرت، جوانمردی، از جان‌گذشتگی، فداکاری منتسب به قوم خود برای دفاع از خاک وطن را به نمایش می-

گذارند. در این فیلم اگرچه نشانه‌های زیادی از حس ناسیونالیستی و قومیتی از حق‌خواهی استقلال‌طلبان کُرد دریافت می‌شود، اما این مسأله بیشتر در قالب خدشه‌دار شدن وحدت و همبستگی پایدار اقوام ایرانی با عاملیت اجنبی‌ها و بیگانگان در فضای آشفته اوایل انقلاب بازنمایی می‌شود. بازنمایی از ویژگی-های بلوچ‌های مستقل (بلوچ‌هایی که حسابشان از گروهک تکفیری جدا است) در فیلم شبی که ماه کامل شد و فیلم روز صفر نیز با تکیه بر همین مضامین معنا پیدا می‌کند. فیلم موقعیت مهدی، ویژگی-های مشترک فرهنگ اسلامی و دفاع مقدس به عنوان عامل پیوند اقوام و در نتیجه دفاع از خاک وطن بازنمایی می‌شود. در مجموع می‌توان عنوان کرد که نمایش ویژگی‌های قومی از سوی اقوام مختلف ایرانی، نشان از ارزش و اهمیت والای ارزش‌های فرهنگ اسلامی و مسلمانیت به عنوان هویتی فراگیرتر از مسائل ناسیونالیستی و قومیتی دارد.

سرزمین: عنصر سرزمین در فیلم‌های دهه نود از اهمیت ویژه‌ای برخودار می‌باشد که همواره بر آن تأکید می‌شود. اما این تأکید بیشتر نه با نگاهی ناسیونالیستی و شوونیستی بلکه با رویکرد وطن‌دوستی و همبستگی اقوام تصویر شده است. عنصر سرزمین در فیلم چ هم‌راستا و موازی با چنین رویکردی بازنمایی می‌شود. در این فیلم عنصر سرزمین از این حیث دارای اهمیت است که جایگاه افراد، گروه‌ها و نژادهایی است که در عین دارا بودن عقاید و فرهنگ‌های مختلف، در پیوند و همبستگی با یکدیگر معنا پیدا می‌کنند. در این فیلم جلوگیری از ایجاد نفاق در بین اقوام و در نتیجه ایجاد همبستگی و اتحاد در بین اقوام سرزمین، از خود سرزمین اهمیت بیشتری دارد. بنابراین ایستادگی و مبارزه نیروهای سپاهی همراه با مردم پاوه تا آخرین نفس در مقابل شورشیان حزب دموکرات کردستان نه به خاطر سرزمین، بلکه به خاطر جلوگیری از دودستگی و نفاق در بین اقوام ایرانی است. عنصر سرزمین در فیلم شبی که ماه کامل شد و فیلم روز صفر نیز با همین مضامین منتها با محوریت قوم بلوچ و ظهور گروهک‌های تکفیری مانند جندالله بازنمایی می‌شود. عنصر سرزمین در فیلم شبی که ماه کامل شد بیشتر به تبعیض‌ها و بی‌عدالتی‌هایی تأکید دارد که منشأ پیدایش گروهک‌های تکفیری همچون جندالله می‌شود. همچنین در فیلم روز صفر عنصر سرزمین از این حیث دارای اهمیت است که محل زندگی و آرامش و راحتی انسان‌ها است. بنابراین هویتی فراگیرتر از قلمرو سرزمینی و ملی از این عنصر در فیلم روز صفر مورد تأکید است. در فیلم موقعیت مهدی عنصر سرزمین به مقوله‌های فراتر از ملیت و قومیت اشاره دارد. در این فیلم تأکیدِ سرزمین بیشتر بر ارزش‌ها و فرهنگ اسلامی و دفاع مقدس است که در سایه آن ظلم‌ستیزی و مبارزه برای وطن معنی پیدا می‌کند.

زبان: عنصر زبان در فیلم‌های منتخب دهه نود با محوریت زبان فارسی به عنوان زبانی فراقومی و ارتباطی بین افراد، گروه‌ها یا اقوام مختلف بازنمایی می‌شود. هرچند زبان‌هایی متعلق به دیگر اقوام مانند کُردی، بلوچی و تُرکی در فیلم‌های دهه نود استفاده شده است، اما این امر در صورت نیاز و به صورت محدود

بوده است. زبان فارسی بیشتر از اینکه به عنوان عنصری ناسیونالیستی در فیلم‌های دهه نود به تصویر کشیده شود، به عنوان زبان ارتباطی و میانجی بین اقوام مختلف نشان داده شده است. البته فیلم موقعیت مهدی تا حدودی از این قاعده مستثنی است، چرا که زبان تُرکی در این فیلم غالبیت بسیاری دارد. اما این موضوع نه نشان از رویکردی ناسیونالیستی و قومیتی بلکه صرفاً تعلق متکلمان به فرهنگ و زبان قوم خود را نشان می‌دهد. از طرفی ماهیت واقع‌گرایانه فیلم موقعیت مهدی چنین ایجاب کرده است که زبان مورد استفاده رزمندگان لشگر ۳۱ عاشورا در فیلم، به تُرکی باشد تا ماهیت مستندگونه آن حفظ شود. عنصر زبان در این فیلم به طور عمده و در فیلم‌های دیگر به طور محدود، پایگاه اجتماعی افراد، گروه‌ها و اقوام را نه با رویکردی ناسیونالیستی بلکه با هویت فراگیر انقلاب و فرهنگ اسلامی و نیز فضای حاکم بر دوره روایت فیلم نشان می‌دهد. به عنوان مثال نرسیدن نیروهای کمکی به لشکر ۳۱ عاشورا از جانب فرماندهی مرکز نه به دلیل غلبه نگاه ناسیونالیستی بر آن بلکه بخاطر فضای آشفته بعد از انقلاب و ضعف در انسجام قوای نظامی بوده است. در فیلم‌هایی مانند شبی که ماه کامل شد و روز صفر زبان بلوچی بیشتر در قالب لهجه فارسی بکار گرفته شده است و مواردی که زبان بلوچی به شکل غلیظ آن مورد استفاده قرار گرفته، بسیار محدود و در مواردی نقش چندانی در روند و جریان فیلم نداشته است. فیلم چ نیز با چنین مضامین مشابهی به مخاطب منتقل می‌شود. در مجموع باید عنوان کرد که هرچند زبان اقوام در فیلم‌های منتخب دهه نود کم و بیش بر جایگاه اجتماعی پایین آن‌ها اشاره می‌کند، اما این موضوع با رویکرد ناسیونالیستی ارائه نمی‌شود و زبان فارسی به عنوان زبان فراقومی بیشتر به عنوان عنصری ارتباطی بازنمایی می‌شود.

آداب و رسوم و سنن: عنصرِ آداب و رسوم از دیگر وجوه هویتی محسوب می‌شود که در فیلم‌های منتخب دهه نود کم و بیش به آن تأکید شده است. این مقوله در فیلم‌های منتخب دهه نود عمدتاً شامل سنن و آدابی است که بین اقوام ایرانی مشترک می‌باشد. به عنوان مثال در فیلم شبی که ماه کامل شد، کلیتِ آداب و رسوم مربوط به خواستگاری و ازدواج بین بلوچ‌ها و تهرانی‌ها از ماهیت یکسانی برخوردار است. این ویژگی در مراسم عقد و خواستگاری در فیلم موقعیت مهدی نیز قابل دریافت است. اذان گفتن در گوش نوزاد تازه متولد شده در فیلم شبی که ماه کامل شد، اشاره به عنصر فرهنگی مشترک بین اقوام دارد. بطور کلی فیلم‌های منتخب دهه نود نشان می‌دهند که اقوام مختلف در بسیاری از آداب و رسوم فرهنگی مشترک هستند. این مقوله بیش از اینکه غلبه رویکرد ناسیونالیستی یا شوونیستی را نشان دهد، نقش و اهمیت آداب و رسوم در ایجاد همبستگی و اتحاد اقوام ایرانی را به تصویر می‌کشد. همچنین فیلم‌های دهه نود نشان می‌دهند که برخی آداب و رسوم مربوط به اقوام وجود دارد که جنبه خاص بودن دارند و در اقوام دیگر جایگاهی ندارند. رقص و پایکوبی بلوچ‌ها در مراسم عقد و عروسی با لباس و حرکات مخصوص به خود در فیلم شبی که ماه کامل شد در مقایسه با تهرانی‌ها مصداق بارزی

بر این مقوله است. تفاوت‌های از این قبیل در بین آداب و رسوم اقوام ایرانی نه در معنای تفکیک و واگرایی بلکه به تفاوت‌های فرهنگی اقوام مربوط می‌شود. اما ماورای این اشتراکات و تفاوت‌ها در آداب و رسومِ بازنمایی شده از فیلم‌های منتخب دهه نود، ارزش‌هایی قرار دارند که دارای هویتی فراگیرتر هستند. ارزش‌هایی همچون جهاد در راه خدا، ایثار و شهادت، برابری و برادری، ارتباط با خدا در قالب دعا و نماز و صلح‌طلبی که به عنوان هویت فراگیر فرهنگ اسلامی- ایرانی از فیلم‌های منتخب این دهه بازنمایی می‌شود.

مذهب: از وجوه هویتی دیگر که در فیلم‌های دهه نود از برجستگی و اهمیت زیادی برخوردار است، بازنمایی عناصر مذهبی و دینی است. با توجه به نمادها و نشانه‌های مذهبی در فیلم‌های منتخب دهه نود، جنبه فراگیر فرهنگ اسلامی و مسلمان بودن بیشتر بازنمایی می‌شود. باید عنوان کرد که در فیلم‌های دهه نود عنصر مذهب به تفاوت‌های بین اقوام هیچ تأکیدی نمی‌کند. بلکه تأکید عمدتاً بر ارزش‌های اسلامی و مسلمان بودن در مقیاسی فراگیر از فیلم‌ها بازنمایی می‌شود. نمادهای مذهبی همچون نماز خواندن، روزه‌داری و صدای اذان که به کرات در فیلم نشان داده می‌شود، مصداق همین موضوع است و هیچ نشانی مبنی بر رویکرد ناسیونالیستی در بکارگیری این عنصر از فیلم‌های دهه نود بازنمایی نمی‌شود. مذهب در فیلم چ بطور غالب در مبارزه با نفاق و تجزیه‌طلبی بازنمایی می‌شود. همین مضمون در خصوص مذهب، در فیلم‌های شبی که ماه کامل شد و روز صفر نیز مصداق پیدا می‌کند. مذهب در میان تُرک‌ها در فیلم موقعیت مهدی با ارزش‌هایی همچون جهاد، ایثار و فداکاری، از جان-گذشتگی و شهادت در راه دفاع از وطن بازنمایی می‌شود. بنابراین نمادهای مذهبی در فیلم‌های دهه هشتاد نشان می‌دهند که هویت فراگیر مذهب، در قالب مسلمان بودن و ارزش‌های اسلامی نمود پیدا می‌کند که در جایی جلوی تجزیه‌طلبی را می‌گیرد و در جایی دیگر از وطن دفاع می‌کند.

لباس و پوشش: لباس و پوشش از دیگر مقوله‌هایی است که در مقیاس عام و کلان، هویت فرهنگ اسلامی را در فیلم‌های منتخب دهه نود بازنمایی می‌کند. از سوی دیگر و در مقیاس خرد تفاوت‌های فرهنگی اقوام و همچنین تفاوت‌های طبقاتی آن‌ها را نشان می‌دهد. به عنوان مثال لباس و پوشش کُردها در فیلم چ صرفاً تأکید بر تعلق قومی آن‌ها و نیز تفاوت‌های فرهنگی آن‌ها در نوع لباس پوشیدن دارد. لباس و پوشش کُردها بیشتر از اینکه رویکردی ناسیونالیستی داشته باشد، نشان از تعلقات و تفاوت‌های فرهنگی قوم کُرد است. قداست لباس کُرد و همسو بودن آن با مردانگی آن‌ها از دیگر نشانه‌هایی است که از این حیث حائز اهمیت است. همچنین بازنمایی طبقه ممتاز از طبقه ضعیف جامعه بر اساس پوشش و ظاهر افراد به راحتی در فیلم‌های این دهه بویژه در فیلم شبی که ماه کامل شد، قابل تمییز است. هر چند در این فیلم بلوچ‌ها از لباس محلی خودشان استفاده می‌کنند، با این حال لباس‌های محلی آن‌ها در مقایسه با لباس‌های افراد تهرانی، مندرس و کهنه است که این موضوع تبلوری از تفاوت‌های طبقاتی

در کشور را نشان می‌دهد که نه در رویکرد ناسیونالیستی بلکه ریشه در شرایط اجتماعی، اقتصادی و سیاسی کلان کشور دارد. همچنین لباس و پوشش به تفاوت‌های فرهنگی و طبقاتی در سطح فراملی و در مقایسه با پوشش و لباس افراد کشورهای دیگر نیز تأکید دارد که مصداق این موضوع در فیلم روز صفر قابل دریافت است. در فیلم موقعیت مهدی که تُرک‌ها حضور پررنگی در آن دارند، ظاهر و پوشش تناسبی با فرهنگ اقوام تُرک ندارد بلکه عمدتاً حاکمیت ارزش‌ها و فرهنگ اسلامی و دفاع مقدس را نشان می‌دهد.

اسامی و نام‌ها: در فیلم‌های دهه نود عموماً از نام‌ها و اسامی قومی به ویژه در اسم افراد بیشتر استفاده شده است. این موضوع در سه فیلم چ، شبی که ماه کامل شد و روز صفر بیشتر نمود پیدا می‌کند. اسم‌های کُردی همچون اویس و سیروان در فیلم چ نشان‌دهنده هویت قومی و محلی افراد است. اسم‌های بلوچی مانند عبدالحمید، عبدالمجید، نورالدین و غمناز در فیلم شبی که ماه کامل شد و همچنین اسم‌ها و القابی همچون فاروق، عبدالمالک و عبدالباسط در روز صفر علاوه بر اینکه هویت قومی و محلی آن‌ها را نشان می‌دهد، تعلق طبقاتی و گروهی درون قومی آنها را نیز بازنمایی می‌کند. در فیلم موقعیت مهدی از اسم‌های معمول ایرانی استفاده شده است. با توجه به ماهیت مستندگونه و واقع‌گرایانه این فیلم، نمی‌توان از آن تعبیر ناسیونالیستی و شوونیستی داشت بلکه نشان از فرهنگ ایرانی- اسلامی در نامگذاری دارد. بنابراین بکارگیری اسامی و نام‌های مربوط به اقوام و همچنین نام‌های ایرانی- اسلامی در فیلم‌های منتخب دهه نود، صرفاً در راستای بازنمایی تعلق قومی و محلی افراد بوده است.

ویژگی‌های ایدئولوژیکی: عنصر اصلی و قالب اصلی فیلم‌های منتخب دهه نود بیشتر بازتاب شرایط اجتماعی، اقتصادی و سیاسی حاکم بر جامعه دوره روایت فیلم است. به عنوان مثال حزب دموکرات کُردها در فیلم چ، از فضای آشفته اوایل انقلاب و در نبود نظم و هماهنگی بین قوای نظامی استفاده کرده و به دنبال تجزیه‌طلبی هستند. بنابراین مبارزه با آن‌ها در راستای جلوگیری از نفوذ ضد انقلاب و منافق و در نتیجه پاره‌پاره شدن کشور صورت می‌گیرد که با تکیه بر گفتمان انقلاب اسلامی و فرهنگ دفاع مقدس و رویکردهایی همچون ایثار و شهادت این غائله ختم به خیر می‌شود. از بین بردن بی-عدالتی‌ها به عنوان منشأ انواع آسیب‌ها، محرومیت‌زدایی، ظلم‌ستیزی، دفاع از مردم بی‌گناه، برقراری آرامش و امنیت و مبارزه با تروریسم و گروهک‌های تکفیری و ضد دینی از ویژگی‌های ایدئولوژیکی فیلم‌های شبی که ماه کامل شد و روز صفر محسوب می‌شوند. همچنین جهاد، ایثار و فداکاری، از جان‌گذشتگی، دفاع از وطن و شهادت‌طلبی در قالب گفتمان اصلی فرهنگ دفاع مقدس از ویژگی‌های ایدئولوژیکی فیلم موقعیت مهدی می‌باشد. بنابراین گفتمان حاکم بر فیلم‌های دهه نود گفتمان و هویت فراگیر ظلم‌ستیزی، مبارزه با تروریسم و ضد انقلاب با غلبه گفتمان اسلامی و انقلاب و دفاع مقدس است و عناصر ملی‌گرایی در آن‌ها کمتر به چشم می‌خورد.

۵-۱-۵. روند تحول نسبت هویت ملی و قومی

مجموعه فیلم‌های منتخب مورد بررسی در این پژوهش با تکیه بر نسبت هویت ملی و قومی در چهار دهه گذشته، شاهد دگرگونی رابطه بین این دو هویت کلان و بنیادی در جامعه و به طبع آن در فیلم‌های سینمایی هستیم. به طوریکه در اوایل انقلاب هر دو هویت کمرنگ شده و هویت فراگیر هویت اسلامی در کنار انسان‌خواهی و ظلم‌ستیزی و استکبارستیزی هستیم که موجودیت خود را از دو گرایش اسلامی و سوسیالیستی اخذ می‌کرد. در ادامه و با شروع جنگ هویت انسان محوری به سمت هویت اسلامی و ایثار و از خودگذشتگی به خاطر حق و دفاع از اسلام داد. این موضوع در فیلم دادشاه به خوبی به تصویر کشیده است. در این فیلم شخصیت دادشاه نه به عنوان یک تجزیه طلب بر ضد ایران بلکه به عنوان کسی که به قصد برپایی قسط و عدل در جامعه قیام کرده است به تصویر کشیده شده است. دادشاه نه شخصیتی قومی، بلکه شخصیتی فراقومی است که هدف نهایی‌اش به ریز کشیدن نظام استکباری آمریکا است و مفاهیم غالب در این فیلم نیز هویتی فراقومی و فراملی را به تصویر می‌کشد. وجود طبقه ظالم و ستمگر در عرصه ملی و فراملی در مقابل طبقه مظلوم و ستمدیده از دیگر عناصر عمده‌ای است که با مروری بر ویژگی‌ها و منش قومی افراد و گروه‌های مختلف در فیلم‌های مورد بررسی می‌توان به آن دست یافت. ویژگی‌ها و منش قومی از این حیث با نگاهی فراتر از مسائل قومیتی به ظلم و ستم استکبار در مقیاس فراملی و طبقه حاکم در مقیاس ملی تأکید دارد که در حق اقوام مختلف که به عنوان طبقه مظلوم و ستمدیده از فیلم‌ها بازنمایی می‌شود، روا داشته می‌شود. بنابراین استکبارستیزی و حمایت از مظلومان و ستمدیدگان به عنوان عنصر برتر این مقوله به حساب می‌آید که در قالب رگه‌های انسان‌دوستی و ظلم‌ستیزی هویتی فراگیر می‌یابد. اما در نهایت باید عنوان کرد که تمامی این ویژگی‌های مرتبط با اقوام به عنوان یکی از وجوه عمده هویتی در فیلم‌های بعد از انقلاب از مسائل ناسیونالیستی یا قومیتی فراتر رفته و در قالب عنصری فراگیر یعنی فرهنگ اسلامی و مسلمان بودن نمود پیدا می‌کند. اصولا منش قومی در دهه شصت بیشتر جنبه ظلم‌ستیزی، جوانمردی، وفای به عهد و مفاهیم اخلاقی دارد؛ وجود جنگ تحمیلی در دهه شصت باعث کمرنگ شدن این جنبه از هویت شده و همه این عناصر در خدمت اسلامیت قرار گرفته است و بیشتر از اینکه بر وجوه قومی اخلاق و منش و رفتار گروه‌های قومی تاکید شود بیشتر وجوه اسلامی و اخلاق دینی برجسته شده است.

در دهه دوم که جنگ تحمیلی به پایان رسیده است و دوره سازندگی آغاز شده است شاهد تغییر رویکرد به مفاهیم هویتی نیز هستیم. به طوریکه حتی در فیلم‌های مربوط به دفاع مقدس نیز آرام آرام خوانش ناسیونالیستی و ملی‌گرایانه از جنگ (البته نه به عنوان رویکرد غالب) تقویت می‌شود و در کنار مفاهیم اسلامی جایی برای خود باز می‌کند. کلیشه‌های قومی تقویت می‌شود و در فیلم‌های سینمایی به موازات

جامعه نیز رسوخ می‌کند. اگر به متن جامعه مراجعه کنیم در دهه هفتاد انواع جوک‌های قومیتی و تحقیر و تخفیف اقوام در جامعه رواج داشته و نسبتا پررنگ است. در همین راستا هویت‌های قومی واگرایانه نیز شروع به رشد می‌کند و نطفه اختلافات اجتماعی و بین گروهی در جامعه بسته می‌شود. اگر بخواهیم بازتاب این موضوع را در فیلم‌های سینمایی پیگیری کنیم شاید فیلم «دایان باخ» نمونه مناسبی برای تصدیق این مسئله باشد. در این فیلم شخصیت ترک شهرستانی گذشته از اینکه به صورت غیرطبیعی رشد کرده و درمانی برایش پیدا نمی‌شود، از نظر اخلاقی نیز بازتاب کلیشه‌هایی چون سادگی و دهاتی بودن در فیلم هستیم که به یک گروه قومی نسبت داده می‌شود. در این دوره هویت واحد و فراگیری که همه اقوام ایرانی را ذیل یک کلان گروه اجتماعی صورت‌بندی می‌کرد ترک خورده است. تفاوت‌های فرهنگی، زبانی، آداب و رسوم و نظایر این نه به عنوان تفاوت طبیعی بلکه به عنوان نشانه عقب ماندگی بازنمایی می‌شد. این مسئله حتی به فیلم‌های ساخته شده در باره جنگ نیز به شکل دیگری راه یافته است. به عنوان مثال در فیلم «آتش در هور» اگر چه تخفیف و تحقیر اقوام دیده نمی‌شود اما اهمیت ادبیات فارسی در شخصیت پیرمرد عارف مسلک و شعر سرایی او دیده می‌شود؛ امری که در فیلم‌های مرتبط با دفاع مقدس در دهه شصت دیده نمی‌شود. حاشیه بودگی اقوام در فیلم «باران» نیز به شدت پررنگ است و مجیدی به خوبی این مسئله در فیلم خود به تصویر کشیده است. در بخش زیادی از فیلم‌های این دوره، اقوام با کلیشه‌های برساخته به تصویر کشیده شده‌اند. طبقه‌بندی‌های اجتماعی بر مبنای قومیت در این دهه برجسته‌تر از سایر دوره‌های مورد بررسی است. از این حیث اقوام ایرانی همچون کُرد، لُر، تُرک، بلوچ، گیلک، عرب و ... عموماً جزو گروه‌های حاشیه‌ای به تصویر کشیده شده‌اند. البته این موضوع بیشتر از بعد تفاوت‌های طبقاتیِ موجود در جامعه مورد تأکید قرار گرفته است که با تصویر کردن محرومیت‌های اقوام مختلف، بازنماییِ این تفاوت‌های طبقاتی را معنادار ساخته است. در دهه هفتاد که جنگ تحمیلی به پایان رسیده است به مرور شاهد کمرنگ شدن این وجوه از منش فردی هستیم. آرام آرام برچسب‌ها و کلیشه‌های قومی برجسته می‌شوند؛ به طوری‌که اقوام غیرفارس هر یک به برچسبی به حاشیه رانده می‌شوند.

در دهه سوم اگر چه رویکرد تحقیر ادامه دارد ولی در این دهه شاهد خیزش هویت‌های قومی نیز در جامعه هستیم. لذا در این دهه هویت ملی و هویت قومی هر یک راه متفاوتی در پیش می‌گیرند. هویت ملی که در دهه گذشته بر پایه عناصر و مولفه‌های یک گروه قومی برجسته می‌شد ادامه می‌یابد و تمام عناصر ملی به مولفه‌های یک گروه قومی ارجاع داده می‌شود و ایرانیت نه عنوان نقطه اشتراک همه اقوام ایرانی و مرکز ثقل تکثر فرهنگی جامعه چندقومی ایران، بلکه به عنوان وفاداری به عناصر فرهنگی و تاریخی فارسی برساخت می‌شود. در این دهه هر آنچه فارسی است اصیل و ایرانی پنداشته می‌شود و

داشته‌های فرهنگی سایر اقوام ایرانی به عنوان خرده فرهنگ و فرهنگ محلی به حاشیه رانده می‌شود. در کنار این اما هویت‌های قومی نیز در مناطق مختلف ایران در حال تقویت هستند.

سرزمین به عنوان یکی دیگر از وجوه عمده هویتی در فیلم‌های بعد از انقلاب، محل زندگی و آرامش انسان‌ها است که با انواع تهدیدهای ناشی از شرایط سیاسی، اجتماعی و اقتصادی کشور در عرصه داخلی و خارجی مواجه می‌باشد. یکی از تهدیدهای عمده در این خصوص، تبعیض‌ها و بی‌عدالتی‌ها نزد اقوام مختلف کشور است که موجب محرومیت نواحی حاشیه‌ای و رشد و شکوفایی مرکز است. این بی‌عدالتی‌ها و تبعیض‌ها که منشأ بروز بسیاری از مسائل و مشکلات از جنس قومیتی مانند نفاق، واگرایی و یا عدم همبستگی می‌شود، بیش از اینکه عموماً بر رویکرد ناسیونالیستی و یا قومیتی استوار باشد، ریشه در عوامل سیاسی، اجتماعی و اقتصادی کشور دارد. به عنوان مثال محرومیت منطقه سیستان و بلوچستان که در فیلم شبی که ماه کامل شد و همچنین روز صفر به تصویر کشیده می‌شود، عامل فقر و بیکاری است که حاصل آن نیز پیدایش گروهک‌های ضدانقلاب است که در نهایت تجانس و وحدت کشور را نشانه می‌روند. هرچند محرومیت نواحی حاشیه‌ای و شکوفایی مرکز یا به عبارتی تبعیض‌های نژادی و قومی در فیلم‌ها نشان داده می‌شود، اما هویتی فراتر از ناسیونالیست و قومیت بر این موضوع غلبه دارد و آن هم سیاست‌های اجتماعی و اقتصادی کشور ایران بر حسب شرایط مختلف حاکم بر کشور در برهه زمانی بعد از انقلاب دارد. رویکردهای فراگیر برای سرزمین با عناصر انسانی و ظلم‌ستیزی، وطن‌دوستی و همبستگی و در رأس تمامی اینها یا فراگیرتر از اینها با عنصر اسلام و فرهنگ دفاع مقدس نمود پیدا می‌کند نه با رویکردهای ناسیونالیستی و یا قومیتی. عنصر سرزمین در سایه ارزش‌ها و فرهنگ اسلام و دفاع مقدس است که باعث پیوند اقوام مختلف و جلوگیری از تجزیه کشور و واگرایی آن می‌شود.

در اکثریت فیلم‌های بعد از انقلاب استفاده از زبان اقوام بسیار کم‌رنگ بوده و در صورت نیاز بصورت محدود از آن استفاده شده است. متکلمان زبان‌های محلی در اکثریت فیلم‌های بعد از انقلاب به صورت افراد فقیر، بی‌سواد، درمانده و افراد متعلق به طبقات پایین اجتماعی و جزو طبقات حاشیه‌ای جامعه از منظر اجتماعی به تصویر کشیده شده‌اند. این در حالی است که متکلمان زبان فارسی عموماً افرادی دارای سطح اجتماعی و اقتصادی بالا، متمدن، مرفه و به عنوان طبقه ممتاز به تصویر کشیده شده‌اند. همچنین می‌توان به رخ کشاندن قدرت و غنای زبان فارسی در قالب شعر و ادب فارسی در برخی فیلم‌ها اشاره کرد که متعلق به طبقه ممتاز در فیلم‌های بعد از انقلاب بازنمایی می‌شود. با این حال تأکید بر زبان فارسی و شعر و ادب نه با رویکردی ناسیونالیستی و یا قومیتی بلکه بیشتر نشان دهنده نگاه جامعه آن روز به اقوام ایرانی است که میراث دوره پهلوی است و همچنین به عنوان زبانی فراقومی و ارتباطی بین اقوام مختلف مطرح می‌شود که نشانه‌های وحدت، همبستگی و عشق به کشور ایران با دارا بودن زبان‌ها یا اقوام مختلف را با خود به همراه دارد. بنابراین در فیلم‌های بعد از انقلاب زبان فارسی بیشتر از

اینکه به عنوان عنصری ملی و ناسیونالیستی به تصویر کشیده شود بیشتر به عنوان زبان میانجی و ارتباطی بین اقوام مختلف نشان داده شده است. البته استثناهایی در این خصوص وجود دارد که می‌توان به غالب بودن زبان تُرکی در فیلم موقعیت مهدی اشاره کرد. اما این موضوع نه نشان از رویکردی ناسیونالیستی و قومیتی بلکه صرفاً تعلق متکلمان به فرهنگ و زبان قوم خود را نشان می‌دهد.

از دیگر وجوه هویتی که در فیلم‌های بعد از انقلاب کم و بیش مورد بررسی قرار گرفت، آداب و رسوم می‌باشد. با این توضیح که عنصر آداب و رسوم در فیلم‌های بعد از انقلاب کمتر به عنوان تعلق خاص اقوام بازنمایی می‌شود. به عبارتی اکثریت مضامین بکار رفته در این خصوص در فیلم‌های بعد از انقلاب به عنوان عناصر مشترک و جمعی در قالب فرهنگ و آداب ایرانی و اسلامی نمود پیدا می‌کند. به عنوان مثال آداب و رسوم در فیلم‌های دفاع مقدس به ارزش‌های فراگیر و جهان شمول همچون ایثار، فداکاری، از جان‌گذشتگی، عشق به هم‌نوع و مسائلی از این دست تعلق داشته‌اند که بیشتر ریشه در اسلامیت و دین اسلام دارند. یا اینکه در بسیاری از فیلم‌ها آداب و رسوم متناسب با فرهنگ و شرایط اجتماعی، اقتصادی و سیاسی حاکم بر جامعه مورد تأکید قرار می‌گیرد. به عبارت ساده‌تر می‌توان گفت که آداب و رسوم در فیلم‌های بعد از انقلاب به عنوان عناصری بازنمایی می‌شوند که در بین تمام اقوام مشترک بوده و به هویتی فراتر از مسائل قومیتی و یا ناسیونالیستی تأکید دارد که آن هم هویت فراگیر اسلامی و ایرانی است. بنابراین به عنوان مقوله‌ای مطرح بوده است که نقش انسجام‌دهندگی و یا پیونددهندگی آن بیشتز از نقش تفکیک‌کننده آن داشته است. در مجموع نقش و اهمیت آداب و رسوم در فیلم‌های بعد از انقلاب در قالب هویت فراگیر فرهنگ اسلامی ایرانی به مثابه عنصری وحدت‌بخش و نماد اتحاد اقوام ایرانی به تصویر کشیده شده است.

مذهب در فیلم‌های بعد از انقلاب در مجموع مشخصه‌های فرهنگ اسلامی، مسلمان بودن و جنبه‌های انسانی و اخلاقی را بیش از تفاوت‌های قومیتی از این منظر بازنمایی می‌کند. به عنوان مثال نمادها و نشانه‌های مذهبی در ارتباط با شیعه‌گری و یا سنی‌گری به مثابه یکی از مسائل ناسیونالیستی و یا قومیتی در فیلم‌های بعد از انقلاب بسیار محدود بوده است. در مقابل نمادها و نشانه‌هایی که از فراگیری فرهنگ ایرانی- اسلامی حکایت دارند، در بسیاری از فیلم‌های بعد از انقلاب قابل دریافت می‌باشد. نماز خواندن، قرآن خواندن، توسل به ائمه، طنین‌انداز شدن صدای اذان و ... از جمله نمادهایی بوده‌اند که به عنوان مشخصه مذهبی در بسیاری از فیلم‌های بعد از انقلاب بصورت پرتکرار بکار رفته‌اند. این نمادهای بکار رفته ارزش و اهمیتی فراتر از نگاه قومیتی یا ناسیونالیستی را مورد تأکید قرار می‌دهد. عنصر مذهب در فیلم-های بعد از انقلاب متناسب با رویکرد هر کدام از فیلم‌ها مبین ویژگی‌هایی خاص بوده است. به عنوان مثال مذهب در فیلم‌های با مضمون اجتماعی و سیاسی به عنوان مشخصه و عنصر انسان‌دوستی و ظلم‌ستیزی و در فیلم‌های با مضمون دفاع مقدس بیانگز حقانیت و دفاع از حق بازنمایی شده است.

قالب و رویکرد اصلی فیلم‌ها از منظر مذهب بیشتر از اینکه تفاوت‌های قومی یا ملی را مورد تأکید قرار دهد، بر فرهنگ اسلامی و جنبه‌های انسانی و اخلاقی استوار می‌باشد. در مجموع باید عنوان شود که جنبهٔ فراگیر و جهان‌شمول مذهب و دین در قالب مسلمان بودن و ارزش‌های اسلامی و فرهنگی دفاع مقدس و فراتر از تمامی این‌ها در قالب انسانیت از فیلم‌های بعد از انقلاب قابل دریافت است.

لباس و پوشش در دوره مورد بررسی بیشتر نقش طبقاتی داشته و مشخص کننده طبقه اجتماعی افراد است. به طوری که بازنمایی طبقه ممتاز از طبقه ضعیف جامعه بر اساس پوشش و ظاهر افراد به راحتی در فیلم‌های منتخب بعد از انقلاب قابل تمییز است. هرچند در برخی موارد نحوه پوشش و لباس منتسب به قومیت‌های مختلف ممکن است جنبه‌های ناسیونالیستی را به مخاطب القاء کند، اما باید عنوان شود که این موارد بسیار محدود بوده و در ضمن، بیشتر از آنکه بر مسائل قومیتی تأکید داشته باشد، به تفاوت‌های طبقاتی و تعارضات اجتماعی و ارزشی جامعهٔ دوره روایت فیلم اهمیت و تأکید فراوانی دارد. تفاوت‌های طبقاتی در قالب طبقات فرودست، محروم، ستم‌دیده جامعه در مقابل طبقه مرفه، ظالم و بهره‌مند از فیلم‌های بعد از انقلاب قابل شناسایی است. تعارضات اجتماعی و ارزشی نیز بر حسب رویکرد فیلم‌های مورد بررسی بیشتر در قالب رویارویی ارزش‌های اسلام و فرهنگ دفاع مقدس در برابر ارزش‌های مبتنی بر جامعه مدرن و صنعتی در این فیلم‌ها مطرح هستند. بنابراین نحوه و نوع پوشش در فیلم‌های بعد از انقلاب بیش از آنکه مسائل قومیتی را مورد تأکید قرار دهند، در موارد عمده‌ای به هویت فراگیر اسلام و مسلمان بودن و در مواردی نیز به هویتِ طبقاتی از منظر اجتماعی و اقتصادی مربوط می‌شود.

در مجموع نام‌ها و اسامی منتسب به اقوام مختلف همچون نام‌های کُردی، تُرکی، بلوچی، عرب، گیلکی و ... در فیلم‌های بعد از انقلاب کم و بیش به کار رفته است. اما باید عنوان کرد که بر حسب رویکرد فیلم‌های مورد بررسی، استفاده از نام‌ها و اسامی قومی بیشتر از اینکه جنبه‌های ناسیونالیستی و قومیتی را مورد تأکید قرار دهد صرفاً در راستای بازنمایی تعلق قومی و محلی افراد و گروه‌های مختلف بوده است. ضمناً موضوع فوق علاوه بر اینکه گویای هویت قومی و محلی افراد است، تعلق طبقاتی و گروهی درون قومی آنها در بسیاری از فیلم‌های بعد از انقلاب را بازنمایی می‌کند. البته ذکر این نکته حائز اهمیت است که عمده اسامی و نام‌های به کار رفته در فیلم‌های منتخب، نام‌های ایرانی و اسلامی بوده است که هیچ نشانه ناسیونالیستی از بکارگیری چنین اسم‌هایی در فیلم‌های بعد از انقلاب قابل دریافت نیست.

ویژگی‌های ایدئولوژی: ویژگی‌های ایدئولوژیکی فیلم‌های بعد از انقلاب را می‌توان به لحاظ موضوع و مضمون به چند دسته تقسیم کرد. مضامین اجتماعی- سیاسی، مضامین اسلام، انقلاب و فرهنگ دفاع مقدس و مضامین جهان‌شمول انسانی و اخلاقی هر کدام متناسب با ماهیت خود دربردارنده ایدئولوژی‌هایی هستند. فیلم‌هایی که دارای مضامین اجتماعی- سیاسی هستند عمدتاً ایدئولوژی‌هایی همچون منفعت‌طلبی، مادی‌گرایی و عقلانیت ابزاری در قالب گفتمان مدرنیته و صنعتی شدن به عنوان

هویتی فراگیر از آن‌ها بازنمایی می‌شود. فیلم‌هایی که دارای مضامین اسلام، انقلاب و فرهنگ دفاع مقدس هستند، ایدئولوژی‌هایی همچون ظلم‌ستیزی، استکبارستیزی و مبارزه با ضد انقلاب در قالب گفتمان فراگیر انقلاب اسلامی را بازنمایی می‌کنند. فیلم‌هایی که دارای مضامین جهان‌شمول انسانی و اخلاقی هستند نیز ایدئولوژی‌هایی همچون مبارزه با تبعیض و بی‌عدالتی، مبارزه با فساد، تظاهر و دورویی و مبارزه با تروریسم را مطرح می‌سازند که در قالب گفتمان انسانی نمود پیدا می‌کند.

بر اساس نتایج در دهه اول انقلاب اول ابتدا ایدئولوژی عدالتخواهی و استکبارستیزی مشخصه اصلی فیلم‌های این دوره است. اما با شروع جنگ تحمیلی ایدئولوژی اسلامی و مذهبی پررنگ‌تر شده می‌شود. در دهه هفتاد رویکرد نوخواهی و مدرنتیه در جامعه رواج پیدا می‌کند که البته از سوی دولت سازندگی نیز به صورت ضمنی تقویت می‌شود ولی از طرف حاکمیت و سنت‌گرایان به عنوان یک رویکرد تهاجمی و انحرافی نگریسته می‌شود که در پی نابودی سنت است؛ امری که از آن به عنوان تهاجم فرهنگی یاد می‌شود. در کنار گسترش و نفوذ مدرنیته ما شاهد کمرنگ شدن ارزش‌های اسلامی و انقلابی و تقویت رویکرد ناسیونالیستی و ملی‌گرایی در جامعه هستیم. در نتیجه در فیلم‌های این دهه قومیت و فرهنگ قومی به عنوان عنصر سنتی به صورت ضمنی و آشکار تقبیح می‌شود. در دهه هشتاد که شاهد بلوغ و سلطه رویکرد مدرن‌گرایی در جامعه هستیم رویکرد ناسیونالیستی نیز تقویت می‌شود و به دنبال آن رویکردهای هویت‌خواهی نیز در واکنش به ملی‌گرایی ایرانی (که بیشتر سبقه تک قومی دارد) در مناطق قومی ایران تقویت می‌شود و خواهان دیده شدن و توجه هستند. حوادث و وقایع سال ۱۳۸۴ در اهواز، راه پیمایی آذربایجانی‌ها در سال ۱۳۸۰ تا ۱۳۸۲ در قلعه بابک، ناآرامی‌های سال ۱۳۸۵ در آذربایجان در اعتراض به توهین روزنامه ایران و ... نمونه‌هایی از تعارضات به ثمر نشسته در اعتراض به رویکردی است که در دهه ۱۳۷۰ جریان داشت. در همین راستا در فیلم‌های سینمایی نیز به مرور از ایدئولوژی اسلامی و انقلاب فاصله گرفتند و این گفتمان‌ها در فیلم‌های ساخته شده کمرنگ شده و متناسب با رویکرد حاکم بر جامعه تغییر پیدا کردند. در دهه نود اما اختلافات قومی به واسطه تقویت رویکرد تساهل و دیگرپذیری کمرگ‌تر شد. در همین راستا است که فیلم‌هایی به زبان‌های ترکی و کردی در سینمای ایران ساخته شدند. در واقع این دگرگونی در پاسخ به مطالبه بخشی از جامعه قومی ایران بود که خواستار دیده شدن بود. می‌توان این نتیجه گرفت هویت ملی و قومی که در دهه شصت ابتدا تحت مفاهیم انسانی و اسلامی قرار داشتند، در دهه هفتاد و هشتاد از هم فاصله گرفتند و به سوی واگرایی حرکت کردند که منجر به برخی ناآرامی‌ها نیز شد. ولی در دهه نود به ویژه در نیمه دوم دهه نود نوعی رجعت به همگرایی و تعریف ایرانیت ذیل همه اقوام و فرهنگ‌های مستقر در چارچوب ایران هستیم. این امر نویدبخش پذیرش تکثر در جامعه ایران و حرکت به سمت سوی وحدت در عین کثرت است که در فیلم‌های نیمه دوم دهه نود نمود پیدا کرده است.

منابع و ماخذ

اسفندیاری، ش.، و پیراوی ونک، م.، و حسینی، س.، و شایان، س. (۱۳۹۸). نسبت ماهیت سینما با دین و هویت ملی: رهیافتی انتقادی به دیدگاه های سید مرتضی آوینی. نامه هنرهای نمایشی و موسیقی, ۹(۱۸), ۴۵-۶۰.

اسکندری، ناصر (۱۳۸۸)، تحلیل نشانه شناختی بازنمایی هویت دینی و ایرانی در سینمای ایران، پایان نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما: اعظم راودراد. رشته علوم ارتباطات. دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه تهران.

برخورداری, پژمان, سراج زاده, سید حسین, کاظمی پور, عبدالمحمد. (۱۳۹۹). بازنمایی ابعاد دینداری طبقات اجتماعی در سینمای پس از انقلاب ایران. مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران, ۹(۴), ۹۹۵-۱۰۲۶. doi: 10.22059/jisr.2020.292282.965

بهشتی، س.، و حقمرادی، م. (۱۳۹۶). فراتحلیل مطالعات مرتبط با رابطه بین هویت قومی و هویت ملی در ایران با تأکید بر نقش رسانه. مسائل اجتماعی ایران (دانشگاه خوارزمی), ۸(۲), ۵-۲۷.

جعفرزاده پور، ف.، و حیدری، ح. (۱۳۹۳). فراتحلیل رابطه هویت ملی و هویت قومی در ایران. راهبرد اجتماعی فرهنگی, ۳(۱۱), ۶۳-۹۶.

حیدری, حسین. (۱۳۹۰). همسازی هویت ملی و قومی در ایران و رویکرد اقوام ایرانی به وحدت ملی و حق تعیین سرنوشت. *فصلنامه علوم اجتماعی*, *18*(55), 57-92.

راودراد، اعظم (۱۳۹۱). جامعه شناسی سینما و سینمای ایران، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

راودراد، اعظم و ساحل فرشباف (۱۳۸۷). مرگ و جامعه: تحلیل آثار بهمن فرمانآرا از منظر جامعهشناسی سینما»، فصلنامهٔ مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ۱۵: ۵۶-۳۳.

راودراد، اعظم، سلیمانی، مجید و رؤیا حکیمی (۱۳۹۱). تحلیل بازنمایی گفتمان‌های دینی در سینمای ایران: مطالعهٔ موردی فیلم کتاب قانون، مجلهٔ مطالعات و تحقیقات اجتماعی، ۱: ۸۸-۷۱.

رشیدی، ص.، و صبورنژاد، ز. (۱۳۹۴). ستارگان سینما و هویت آنلاین: مطالعه نشانه شناختی بازسازی مفهوم ستارگی پس از اینترنت (مطالعه موردی تصاویر منتشر شده در اینستاگرام الناز شاکردوست). مطالعات رسانه های نوین, ۱(۳), ۱۶۵-۱۹۹.

غلامی، فردین. (۱۳۹۵). بازنمایی هویت کردی (کوردایه‌تی) در فیلم‌های کردی. پایان نامه کارشناسی ارشد. رشته جامعه شناسی. استاد راهنما: محمد رضایی. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده علوم انسانی

فلیک، اوه. (۱۳۸۷).درآمدی بر تحقیق کیفی، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران: نشر نی

فیسک، جان (۱۳۸۰). فرهنگ تلویزیون، ترجمهٔ مژگان برومند، فصلنامهٔ ارغنون، ۱۹: ۱۴۳-۱۲۵.

فیسک، جان (۱۳۸۱). درآمدی بر مطالعات ارتباطی. ترجمهٔ مهدی غبرایی، تهران: دفتر مطالعات و برنامه‌ریزی رسانه‌ها.

فیسک، جان (۱۳۸۱). فرهنگ و ایدئولوژی، ترجمهٔ مژگان برومند، فصلنامهٔ ارغنون، ۲۰: ۱۲۶-۱۱۷.

قیصی‌زاده، میثم. (۱۳۹۷). رویکردی انتقادی به بازنمایی جغرافیای فرهنگی بوشهر در سینمای ایران (مطالعه موردی چهار فیلم برگزیده). پایان نامه کارشناسی ارشد. استاد راهنما: علی شیخ مهدی. رشته: هنرهای نمایشی. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر.

کاوسی، اسماعیل؛ حسین‌زادگان، زهره. (۱۳۹۰). حفظ هویت ایرانی – اسلامی در فرایند جهانی‌شدن. مطالعات راهبردی سیاستگذاری عمومی, ۲(۳), ۳۷-۶۲.

کسایی، مریم. (۱۳۹۰). تحلیل گفتمان انتقادی گفتمان قومی در فیلمهای دهه ۶۰ و ۷۰ سینمای ایران. پایان نامه کارشناسی ارشد. رشته جامعه شناسی. استاد راهنما: علی رجب‌لو. دانشگاه الزهرا (س)، دانشکده اقتصاد و حسابداری.

لطفی، زانیار. (۱۳۹۷). بازنمایی فرهنگ و زبان کردی در سینمای ایران. استاد راهنما: محمد شهبا. رشته هنرهای نمایشی. دانشگاه هنر تهران، دانشکده سینما و تئاتر.

مرشدی زاد، ع.، و کشاورزشکری، ع.، و زمانی، ص. (۱۳۹۱). بازنمایی هویت دینی در سینمای پس از انقلاب اسلامی. مطالعات فرهنگ – ارتباطات, ۱۳(۱۸ (مسلسل ۵۰)), ۵۹-۸۱.

موران، آلبرت. (۱۳۷۸). فیلم، هالیوود، سینمای ملی، هویت فرهنگی و سیاست های سینمایی. نقد سینما. پاییز. ۱۸: ۱۱۱-۱۰۳

هال، استوارت (۱۳۸۲) رمزگذاری و رمزگشایی، ترجمه نیما ملک‌محمدی، در مطالعات فرهنگی، اداره کل پژوهش‌های سیما.

امیر، آرمین (۱۳۸۵) تغییرات اجتماعی و سینما، پایان نامه ارشد جامعه‌شناسی، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران

خالق پناه، کمال (۱۳۸۷)، نشانه شناسی و تحلیل فیلم: بررسی نشانه شناختی فیلم لاک پشتها هم پرواز می کنند، فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال چهارم، شماره ۱۲، پاییز، صص ۱۸۲-۱۶۲

هاشمی زاده، س.، و دلاور، ع.، و مظفری، ا. (۱۳۹۶). هویت ایرانی و سینما؛ بازنمایی هویت ایرانی در فیلم «مادر». مطالعات ملی, ۱۸(۱ (۶۹)), ۱۰۲-۸۵.

Smith, A. (2000). Images of the nation: Cinema, art and national identity. *Cinema and nation*, 45-59.

Rajgopal, S. S. (2003). The politics of location: Ethnic identity and cultural conflict in the cinema of the South Asian diaspora. *Journal of Communication Inquiry*, *27*(1), 49-66.

Raju, Z. H. (2014). *Bangladesh Cinema and National Identity: In search of the modern?* Routledge.

Greene, S. (2012). *Equivocal Subjects: Between Italy and Africa--Constructions of Racial and National Identity in the Italian Cinema*. Bloomsbury Publishing USA.

Bleakley, A., Ellithorpe, M. E., Hennessy, M., Jamieson, P. E., Khurana, A., & Weitz, I. (2017). Risky movies, risky behaviors, and ethnic identity among Black adolescents. *Social Science & Medicine*, *195*, 131-137.

Chakravarty, S. S. (2011). *National identity in Indian popular cinema, 1947-1987*. University of Texas Press.

Smith, A. (2000). Images of the nation: Cinema, art and national identity. *Cinema and nation*, 45-59.

Molina Guzmán, I. (2006). Mediating Frida: Negotiating discourses of Latina/o authenticity in global media representations of ethnic identity. *Critical Studies in Media Communication*, *23*(3), 232-251.

Lu, Xinyu.(2020) "Cinematic Representation of Ethnic Minorities in PRC and Postcolonialism." CLCWeb: *Comparative Literature and Culture* 22.5. https://doi.org/10.7771/1481-4374.3826.

Mak, J. (2019). *East Asian Representations in British Television and Cinema* (Doctoral dissertation, Master Dissertation, University of Glasgow).

D'acierno, P. (2021). Cinema Paradiso: The Italian American Presence in American Cinema. In *The Italian American Heritage* (pp. 563-690). Routledge.

Nyarenchi, F., Nyandoro, G. O., & Mecha, E. (2019). Film and the Construction of Ethnic Identity and National Difference: A Comparative Analysis of Hotel Rwanda, Shooting Dogs and Sometimes in ApKukolova, M. (2018). Rethinking representations of identity in contemporary Francophone West African cinemas.ril. Nairobi Journal of Humanities and Social Sciences, 3(4), 4-27.

Kukolova, M. (2018). Rethinking representations of identity in contemporary Francophone West African cinemas.