معرفی رهیافت تحلیلی درونمایه‌شناسی فرهنگی در فیلم‌های عامه‌پسند؛ مطالعهٔ موردی فیلم *اخراجی‌ها**

حسین یزدانشناس[1]

سیدمحسن هاشمی[2]

چکیده

درون‌مایه فرهنگی به معنای مطالعهٔ تطبیقی درون‌مایه‌ها در آثار ادبی-هنری یک پیکرهٔ فرهنگی از روش‌های جدید برا مطالعهٔ فیلم‌های سینمایی است. طالعهٔ فیلم‌های سینمایی برای به دست آوردن و بحث دربارهٔ درون‌مایه‌های آنها که اغلب در چارچوب روش‌شناسی کیفی به انجام می‌رسد، همواره با این مشکل مواجه است که استخراج آنچه در فیلم آمده بیشتر به دقّت و سلیقهٔ پژوهشگر وابسته است و با تغییر شرایط مشاهده، نتایج آن می‌تواند تغییرات بسیاری داشته باشد. داشتن چارچوبی برای مطالعهٔ محتوای فیلم‌ها علاوه بر اینکه بر اساس پشتوانه‌های نظری به مطالعهٔ آنها نظم و انسجام لازم را می‌دهد، باعث می‌شود با تغییر شرایط مشاهده نتایج آن کمتر تغییر کند و از این‌رو داده‌های حاصل دارای اعتبار و پایایی بیشتری باشند.

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

کلیدواژه‌ها: *درون‌مایه، تحلیل کیفی، تحلیل گفتمان، فیلم سینمایی، سینمای ایران.*

---

* این مقاله از ر لهٔ دکتری نویسندهٔ نخست با عنوان «درون‌مایه‌های پرتکرار سینمای عامه‌پسند ایران بعد از انقلاب اسلامی» به دست آمده است.

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران. (نویسنده مسئول) h.yazdan@gmail.com

۲. دانشیار دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران. hashemi@art.ac.ir

۱. مقدّمه

توجه به آثار عامه‌پسند چه در حوزهٔ سینما و چه در سایر حوزه‌های فرهنگ، تا گذشته‌ای نه‌چندان دور امری پذیرفتنی به شمار نمی‌رفته است. در گذشته عموم منتقدان ادبی چنانکه پاینده (۱۳۸۱) و استوری (۱۳۹۵) توضیح داده‌اند با قائل شدن به تمایز میان آثار معتبر و آثار عامّه‌پسند، براساس این فرض متعارف که فرهنگ را باید به دو حوزه متمایزِ «فرهنگ متعالی» و «فرهنگ عامیانه» تقسیم کرد، بر این باور بودند که آثار عامه‌پسند مخاطب را به خیال‌پروری معتاد می‌کند و این اعتیاد باعث ناسازگاری با زندگی واقعی می‌شود و از این رو این آثار با رسالت اخلاقی هنر و ادبیات در تضاد است. حال آنکه همان‌گونه که پاینده (۱۳۸۱) با تمثیلی نشان داده: «مرزگذاری بین فرهنگ متعالی و فرهنگ عامیانه و محدود کردن حوزهٔ پژوهش‌های جامعه اسانه به فرهنگ متعالی همان‌قدر عبث است که منحصر کردن تحقیقات شیمیدانان به عناصر «باارزش» (مانند طلا) و انجام ندادن کارهای آزمایشگاهی درباره عناصر «کم‌ارزش» (مانند مس)». پس تحلیلگر حوزهٔ فرهنگ به طریق اولی نباید حوزهٔ تحقیقات خود را به آثار معتبر محدود کند؛ چنانکه «مناقشه کردن درباره درستیِ تمایز یادشده بین فرهنگ متعالی و فرهنگ عامیانه» (پاینده، ۱۳۸۱) اساساً یکی از ویژگی‌های اصلی مطالعات فرهنگی است و امروزه دیگر اکثر محقّقان دریافته‌اند که پژوهش دربارهٔ فرهنگ عامه‌پسند، بخش مهمی از تحلیل فرهنگ است (لانگهرست، ۱۹۸۹ به نقل از استوری، ۱۳۹۵: ۸۲) و این امر ثمراتی دارد که مطالعهٔ آثار متعالی ندارد.

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

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

۲. پیشینه

از آنجا که تحلیل فیلم‌های سینمای ه منزلهٔ منبع دانش اجتماعی همواره مورد توجه محقّقان علوم اجتماعی بوده، روش ی گوناگونی برای استخراج اطلاعات از آنها پیشنهاد شده است. فلیک معتقد است این فیلم‌های سینمایی و آنچه را به نمایش می‌گذارند، می‌توان در سطوح مختلف معنایی تفسیر کرد. وی به نقل از (دنزین، ۲۰۰۴) دو نوع خوانش واقع‌گرایانه و خوانش ویرانگر را از هم تفکیک می‌کند و می‌نویسد: «قرائت‌های واقع‌گرا فیلم را توصیف صادقی از یک پدیده می‌دانند که می‌توان معنای آن را (به طور کامل) از طریق تحلیل مفصّل محتوا و جلوه‌های صوری آن تصاویر آشکار کرد. این تفسیر از فیلم در خدمت اعتبار بخشیدن به ادعای صدق است که فیلم دربارهٔ واقعیت مطرح می‌کند» (فیلک، ۱۳۹۱: ۲۶۶) وی ادامه می‌دهد که کانون توجه تفسیر ویرانگر این واقعیت است که نظر شخصی مؤلّف و مفسّر دربارهٔ واقعیت بر تفسیر آن فیلم تأثیر می‌گذارد. به

باور او تفاسیر مختلف، تحلیل داده‌ای فیلم را تحت تأثیر خود قرار می‌دهند (همان: ۲۶۶). با این حساب همهٔ انواع تفسیر یا قرائت فیلم را می‌توان در پیوستاری از خوانش واقع‌گرا تا خوانش ویرانگر در نظر گرفت.

۲-۱. روش مقدّماتی دنزین

فلیک مدلی چهار مرحله‌ای از دنزین را برای تحلیل فیلم مطرح می‌کند؛ در مرحلهٔ نخست، یلم به مثابهٔ یک کل در نظر گرفته می‌شود و برداشت‌ها، پرسش‌ها و شبکه‌های معنایی آشکار می‌شوند. در مرحلهٔ دوم، پس از فرمول‌بندی پرسش‌هایی که مد نظر محقّق است، از صحنه‌های کلیدی برای نگارش پاسخ این پرسش‌ها یادداشت‌برداری می‌شود. در مرحلهٔ سوم، صحنه‌های منفرد و سکانس‌ها تحلیل خُرد ساخت‌یافته[1] می‌شوند؛ نتیجهٔ این تحلیل، شبکه‌های معنایی و توصیف‌های جزئی است از آنچه در این گزیده‌ها به نمایش درآمده‌اند. سرانجام در مرحلهٔ چهارم، هنگام پاسخ دادن به پرسش‌های تحقیق، تمام فیلم برای یافتن شبکه‌های معنایی جست‌وجو می‌شود، قرائت‌های واقع‌گرا و ویرانگر از فیلم با یکدیگر مقابله می‌شوند و تفسیر نهایی تدوین می‌شود (فلیک، ۱۳۹۱: ۲۶۷). فلیک خودش در ادامه، مشکلات استفاده از این روش را گزینش و تفسیر برمی‌شمارد؛ اینکه کدام فیلم و کدام صحنه برای تحلیل انتخاب شوند و دیگر اینکه چگونه باید به داده‌های موجود نگاه کرد و در واقع آنها را تفسیر کرد. علاوه بر این ابهاماتی دربارهٔ نحوهٔ آماده کردن داده‌ها برای تحلیل وجود دارد؛ اینکه آیا کدگذاری، مقوله‌بندی و تفسیر را باید مستقیماً بر داده‌های بصری انجام داد یا ابتدا باید متن گفتگوهای فیلم و زمینه‌ای را که در آن بیان شده‌اند پیاده کرد و سپس داده‌های بصری را به متن افزود. فلیک در ادامه اشاره می‌کند که تحلیل فیلم به ندرت به منزلهٔ یک استراتژی اصلی به کار گرفته می‌شود؛ بلکه از این روش در کنار یا به عنوان جزئی از روش‌های تحلیل داده‌های شفاهی استفاده می‌شود. وی در پایان تأکید می‌کند: «تاکنون هیچ روشی که مستقیماً به تفسیر داده‌های بصری بپردازد، وجود نداشته است. فیلم منزلهٔ متونی بصری تلقّی می‌شوند که از طریق پیاده کردن گفتگوهای فیلم یا بازگویی داستان آن به متن بدل می‌شوند و سپس این متن است که تحلیل می‌شود (فلیک، ۱۳۹۱: ۲۶۹). بر این اساس، روش مقدّماتی دنزین فیلم‌ها را نه به صورت مستقیم، بلکه با واسطه مورد تحلیل قرار می‌دهد.

۲-۲. روش پیشنهادی شالچی

شالچی (۱۳۹۰) پس از بررسی روش بالمن و دنزین (۱۹۸۹) و بر اساس طرح نظری ساترلند و به کمک مفاهیم تضادهای دوگانه از بارت و اکو روشی ۹مرحله‌ای را به شرح زیر برای بررسی فیلم‌های عامه‌پسند ایرانی پیشنهاد می‌دهد. برای تحلیل فیلم براساس روش پیشنهادی شالچی، ابتدا هر کدام از فیلم‌ها در آیتم‌های زیر تحلیل می‌شوند و سپس در بخش نتیجه‌گیری این یافته‌ها با هم مقایسه می‌شوند؛ ۱. شخصیت‌های اصلی (از کدام طبقه، گروه شغلی، قشر، نسل، تحصیلات و ... هستند و چه صفات و خصالی دارند)؛ ۲. گره‌های داستانی و چگونگی حل هر کدام (تلخیص گره‌ها به صورت دوگانگی‌های متضاد و توضیح چگونگی حل گره‌ها یا عدم حل آنها و تعیین رویکرد فیلم (مثلاً روانشناختی، اقتصادی یا جامعه‌شناختی و سیاسی) به این گره‌ها و اینکه چه رویکردهایی مغفول مانده است؟)؛ ۳. مسائل اجتماعی (کدام مسائل اجتماعی در فیلم به صورت متن یا حاشیه مطرح شده؟ چگونه مطرح شده است؟)؛ ۴. صحنه‌های خنده‌دار (چه چیزی برای خنداندن انتخاب شده؟ امر خنده‌دار مستقیماً یا کنایی مربوط به کدام تضاد است؟)؛ ۵. نهادها و تضادهای اجتماعی (کدام نهادهای اجتماعی در فیلم بازنمایی شده‌اند؟ خانواده (ازدواج، رابطهٔ دختران و پسران، عشق و...) سیاست، دولت، دیوانسالاری، دین و ...، هر یک از این نهادها چگونه بازنمایی شده‌اند؟ نهادهای عمده در

1. Structured Micro Analysis

فیلم کدامند؟ چه شکاف‌هایی در فیلم بازنمایی می‌شود؟ بر کدام تأکید می‌شود؟)؛ ۶. مفاهیم/ متغیّرهای جامعه‌شناختی (جنسیت، طبقه، نسل و ...)؛ ۷. نحوهٔ بهره‌گیری فیلم از دایره‌المعارف ذهنی ایرانیان (در این بخش مجموعه‌ای از شخصیت‌ها، کنش‌ها، لوکیشن‌ها و انتظارات نهادینه‌شده در مخاطب ایرانی که البته محصول تعامل درازمدّت سینمای ایران و مخاطبانش است، مورد توجه قرار می‌گیرد. به‌ویژه: کاراکترها (لات باوفا، پولدار بدجنس و ...)، ترجیحات (روستا به شهر، فقیر به پولدار، گذشته به حال و ...))؛ ۸. ترجیحات ارزشی (کدام دسته از ارزش‌ها در فیلم ارزش مرجّح است؟)؛ و ۹. ویژگی‌های کلّی فیلم (نوع پایان (خوش یا ...)، شاد/ غمگین بودن فیلم، وجود چالش با باورهای عمومی؟ و در نهایت تحلیل فیلم بر حسب معیارهایی که توضیح داده می‌شود: (نحوهٔ روایت متون از مسائل و منازعات اصلی اجتماعی در قالب دوگانگی متضاد میلزی؟ گرفتاری‌های خصوصی/ مسائل عمومی بررسی می‌گردد و امکانات متفاوتی که متن به دیگران و مخاطبان در جهت ایفای نقشی فعّال‌تر می‌دهد در قالب دوگانگی‌های گفت‌وگو/ تک‌گویی، متن خواندنی/ متن نوشتنی و متن باز/ متن بسته مورد توجه قرار می‌گیرد) (شالچی، ۱۳۹۰).

طرح شالچی علی‌رغم محسّنات آشکاری که دارد، از چند جنبه شایـ ـتهٔ نقد است. نخست اینکه انسجام لازم را ندارد، بعضی مقوله‌ها به نظر تکراری می‌رسند و جای خالی مقوله‌های دیگری احساس می‌شود. دوم اینکه، کانون توجه روش او گاه پرسش «چگونه و در چه قسمت‌هایی از فیلم اطلاعات را به دست آوریم؟» است و گاه «در فیلم به دنبال چه اطلاعاتی باشیم؟». سوم اینکه، روش او همان‌طور که اشاره شد برای فیلم‌های عامه سند ایرانی پیشنهاد شده و از این رو «صحنه‌های خنده‌دار» مورد توجه ویژه قرار گرفته، در حالی که سایر انواع صحنه‌ها، بدون هیچ توضیحی چنین توجهی را به خود ندیده‌اند. چهارم اینکه، بسیاری از مواردی که او در روش خود مورد توجه قرار داده، بدون پشتوانهٔ نظری لازم مطرح شده؛ مثلاً بند ۴ یا همان صحنه‌های خنده‌دار و بند ۷ که نحوهٔ بهره‌گیری فیلم از دایره‌المعارف ذهنی ایرانیان است و هر کدام چون و چراهای بسیاری دارد؛ اینکه چرا اهمّیت دارند و اهمّیت آنها به چیست؟ چه چیزهایی را آشکار می‌کنند؟ اساساً دایره‌المعارف ذهنی ایرانیان چیست و دسترسی به آن چگونه ممکن است؟ پنجم اینکه روش شالچی نامتوازن است؛ به بعضی حوزه‌ها اهمّیت زیادی داده شده و به بسیاری از حوزه‌ها اهمّیت درخوری داده نشده است؛ اساساً نحوهٔ بازنمایی متغیّرها، مسائل و نهادهای اجتماعی در فیلم‌ها کانون توجه شالچی بوده است و به جای اینکه در روش خود توضیح دهد چگونه این موارد را آشکار می‌کند، به استفاده از استخراج دوگانه‌های متضاد در تحلیل ساختاری جانشینی در همهٔ موارد اکتفا کرده و موضوعات مورد نظر خود را در قالب روش برشمرده است.

۲-۳. روش پیشنهادی حاجی‌آقامحسنی

حاجی‌آقامحسنی با مرور ادبیات نظری گفتمان، تحلیل گفتمان و تحلیل انتقادی گفتمان و با ایضاح نظریهٔ گفتمان لاکلائو و موف، سرانجام روش تحلیل خود را مبتنی بر چارچوب نظری لاکلائو و موف، در پیمودن چهار مرحلهٔ زیر خلاصه می‌کند: ۱. شناسایی فضای تخاصم؛ ۲. تعیین موقعیت مکانی و زمانی؛ ۳. یافتن منازعات معنایی و تحولات اجتماعی؛ و ۴. استفاده از ابزار تحلیل متون (حاجی‌آقامحسنی، ۱۳۸۹: ۳۶-۷). وی اولین قدم برای تحلیل را شناسایی حدّاقل دو گفتمان متخاصم می‌داند که با هم رابطه‌ای غیریت‌سازانه برقرار کرده‌اند؛ زیرا گفتمان‌ها همواره به واسطه‌ی «دشمن» هویت پیدا می‌کنند و نظام معنایی خود را بر اساس آن تنظیم می‌کنند و در حقیقت برای بررسی ساختار نظام معنایی یک گفتمان باید آن را در مقابل ساختار نظام معنایی گفتمان رقیبش قرار داد و نقاط تقابل و تفاوت‌های معنایی را پیدا کرد (همان: ۳۴). او می‌نویسد همزمان با شناسایی گفتمان‌های متخاصم،

باید مقطع زمانی و موقعیت مکانی گفتمان‌های مورد نظر را نیز تعیین کرد؛ زیرا گفتمان‌ها در زمان و مکان وجود دارند و برای بررسی آن‌ها حتماً باید محدوده‌ی زمانی و موقعیت جغرافیایی آن‌ها را مدنظر قرار داد (همان: ۳۵-۳۴). بر اساس نظریهٔ گفتمان، تمامی تحولات اجتماعی حاصل منازعات معنایی میان گفتمان‌هاست. گفتمان ا همواره در تلاش برای حفظ معنای «خودی» و طرد معنای «دیگری» می‌باشند. گفتمان‌ها همواره به واسطه سازوکارهای معنایی بر سر تصاحب افکار عمومی با هم در حال رقابتند و یهٔ تحولات اجتماعی تابع منازعات معنایی هستند. بنابراین عمل اجتماعی با معنا گره خورده است و نمی‌توان به بررسی رویدادهای اجتماعی پرداخت مگر آن‌که نظام معنایی حاکم بر تحولات را هم مد نظر قرار داد (همان: ۳۵). برای نشان دادن منازعات معنایی گفتمان‌های متخاصم در سینما باید ابزار تحلیل متن سینمایی را در اختیار داشت (همان: ۳۶). وی در ادامه تحلیل گفتمان چندوجهی و نشانه‌شناسی اجتماعی را به عنوان ابزاری که برای تحلیل فیلم‌های سینمایی به‌کارگرفته، معرفی می‌کند.

تحلیل گفتمان چندوجهی، نحله‌ای نوظهور در تحلیل گفتمان است که مطالعهٔ زبان را به مطالعهٔ دیگر منابع نشانه‌ای، همچون تصاویر، ژست‌ها، کنش‌ها، موسیقی، صدا و فیلم مربوط می‌سازد. تحلیل گفتمان چندوجهی به دنبال یافتن سازوکارهای معنابخشی در پدیده‌های چندوجهی یا به عبارت دیگر پدیده‌هایی با نظام‌های نشانه‌ای گوناگون است و می‌کوشد تا منابع نشانه‌ای و بسط‌های معنایی رخداده در پدیده‌های چندوجهی را آشکار سازد. گونترکرس، تئو ون‌لیوون (۱۹۹۶) و مایکل اوتول (۱۹۹۴) پایه‌های تحلیل گفتمان چندوجهی را در دهه ای ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ میلادی و بر مبنای نظریات مایکل هالیدی (۱۹۷۸؛ ۱۹۸۰) دربارهٔ نشانه ناسی اجتماعی در زبان گسترش داده و آن را در نظام و ساخت‌هایی چون موسیقی، تصاویر، معماری، نقاشی و مجسمه‌سازی به کار گرفتند (حاجی‌آقامحسنی، ۱۳۸۹: ۳۷). نشانه‌شناسی اجتماعی، نظریه‌ای بینارشته‌ای است که ریشه در مکتب فرانسوی نشانه اسی، زبان‌شناسی نقش‌گرای لیدی و حلقه‌ی نشانه‌شناسی سیدنی دارد (همان: ۳۹). در نشانه ناسی اجتماعی، نشانه‌شناس به جای رمزگان با منابع نشانه‌ای درگیر است. او پس از یافتن منابع نشانه‌ای، به استخراج پتانسیل‌های معنایی آنها می‌پردازد، «استطاعت»های یک منبع نشانه‌ای را مشخص می‌کند، سپس شبکه‌ی نظام‌های هر منبع نشانه‌ای ترسیم می‌شود و پس از آن تحلیلگر براساس این سه مرحله، به تحلیل روابط و نحوهٔ ارتباط اجتماعی در یک «متن» می‌پردازد (همان: ۴۷). روش مبتکرانه‌ای که حاجی‌آقامحسنی برگزیده اگرچه دارای ابزار تحلیل بسیار دقیق و پرجزئیاتی است ولی برای تحلیل فیلم و به ویژه فیلم‌های عامه ند انتخاب خوبی به شمار نمی‌رود؛ کما اینکه همان‌گونه که خود حاجی‌آقامحسنی اشاره کرده (همان: ۴۷) کرس و ون‌لیون این ابزار تحلیل را برای تحلیل تصویر به کار برده‌اند و تلاش حاجی‌آقامحسنی برای استفاده از این ابزار برای تحلیل فیلم هرچند مأجور و تحسین‌برانگیز است، هرگز کافی به نظر نمی‌رسد.

۲-۴. روش نشانه‌شناسی گفتمانی سلطانی

سیدعلی اصغر سلطانی در مقاله‌ای با نام «نشانه ناسی گفتمانی یک «جدایی»» (۱۳۹۳) در پاسخ به نیاز ارزیابی روشمند ادعاهای نقدهای ژورنالیستی، روشی ابتکاری را برای نقد فیلم ارائه داده است. سلطانی می‌نویسد اندیشه‌ها و تصورات خودآگاه و ناخودآگاه فیلمساز، مانند هر عضو دیگر جامعه، بر ساختهٔ نظام‌های گفتمانی حاکم بر جامعه است. از این رو، فیلم در عین ای بر ساختهٔ این نظام گفتمانی است، بازنمایی‌کنندهٔ آن نیز هست. پس با بررسی نظام ای گفتمانی بازنمایی‌شده در فیلم، می‌توان به تبیینی از نظام‌های گفتمانی حاکم بر جامعه در دورهٔ تولید فیلم، دست یافت. چون نظریهٔ گفتمان لاکلائو و موف دراصل نظریه‌ای برای تبیین‌های کلان‌تر اجتماعی است، طبعاً برای

به کار بسته شدن در پدیدهٔ خردی مانند فیلم کارایی لازم را نخواهد داشت. چنانکه یورگنسن و فیلیپس اشاره کرده‌اند: «لاکلائو و موف در آثارشان به دنبال نظریه‌پردازی‌اند؛ به همین دلیل ابزارهای عملی چندانی برای تحلیل گفتمان‌های متن‌محور ارائه نمی‌کنند. در نتیجه، افزودن روش‌های متعلّق به سایر رویکردهای تحلیل گفتمان به نظریهٔ آنها می‌تواند سودمند باشد (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۶: ۵۳). نظریهٔ تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف هم علی‌رغم شکل منسجم و کارآمدی که دارد، معایبی دارد که می‌توان آنها را به مدد نظریهٔ گفتمان لاکلائو و موف برطرف کرد. به این ترتیب سلطانی با الهام از این دو نظریه، طرح نظری جدید و کارآمدی برای تحلیل فیلم‌های سینمایی به دست می‌دهد.

نورمن فرکلاف (۱۹۸۹ و ۱۹۹۵) الگویی برای تحلیل گفتمان ارائه می‌دهد که شامل سه سطح تحلیل است: تحلیل متنی، تحلیل گفتمانی و تحلیل اجتماعی. امّا استفاده از این چارچوب برای تحلیل فیلم دو مشکل اساسی دارد. یک، رحلهٔ اوّل تحلیل در روش فرکلاف زبانی است و از ابزارهای تحلیل زبانی هلیدی (۲۰۰۴) استفاده می‌شود. امّا در فیلم نظام‌های نشانه‌ای متعدّد دیگری به جز زبان هم وجود دارد. این روش برای تحلیل تصویر، کنش‌های شخصیت‌های فیلم، موسیقی فیلم و ... ابزاری ندارد. مشکل دوم این است که چون در تحلیل گفتمان انتقادی بین امور گفتمانی و غیرگفتمانی تفکیک قائل می‌شوند، برای تحلیل اجتماعی که شامل امور غیرگفتمانی طبق این نظریه می‌شود، مجبورند از نظریه‌های دیگر استفاد کنند. دو مشکلی که در تحلیل فیلم به روش فرکلاف وجود داشت، در نظریهٔ گفتمان لاکلائو و موف حل شده است. نخست اینکه این نظریه مبتنی بر نشانه‌شناسی سوسور و دریدا است. بر این اساس، همهٔ نظام‌های نشانه‌ای سینما قابل تحلیل است و می‌توان تحلیلی یک‌دست از فیلم ارائه داد. دوم اینکه طبق نظریهٔ پساساخت‌گرای لاکلائو و موف همهٔ عرصهٔ اجتماع، عرصهٔ گفتمان است. در حقیقت امور غیرگفتمانی وجود دارند، امّا به لحاظ معنایی تودهٔ بی ی هستند که بدون عینک گفتمان قابل فهم نیستند (سلطانی، ۱۳۹۳: ۵۱). به این ترتیب، سلطانی بدون نیاز به تفکیک امور گفتمانی و غیرگفتمانی، به سراغ تحلیل فیلم‌های سینمایی می‌رود.

۲-۴-۱. تکنیک تحلیل سلطانی

برای تحلیل فیلم، به دلیل درهم‌تنیدگی نظام‌های نشانه‌ای مختلف فیلم، اتّکا به تحلیل یکی از این نظام‌ها نمی‌تواند کارایی داشته باشد؛ از طرف دیگر، ابزاری برای تحلیل همهٔ این نظام‌ها نیز در دست نیست و در صورتی که بتوانیم چنین ابزاری بسازیم[۱]، تحلیل تمامی نظام‌های نشانه‌ای فیلم کاری دشوار و وقت‌گیر است. از این‌رو پیشنهاد سلطانی این است برای تحلیل فیلم به منظور شناخت گفتمان‌های حاکم بر آن، کانون توجه را نه بر نظام‌های نشانه‌ای، بلکه بر هدفی که این نظام‌های نشانه‌ای در راستای آن به‌کار گرفته می‌شوند، متمرکز کنیم. مهم‌ترین هدف، شخصیت‌پردازی است. شخصیت‌پردازی جایی است که بیشترین بار معنایی را حمل می‌کند و کلّیهٔ نظام‌های نشانه‌ای فیلم حول آن سامان پیدا می‌کنند. زبان، لباس، اشیا، تصویربرداری، اصوات و غیره به‌کار گرفته می‌شوند تا شخصیت‌پردازی‌ای قوی شکل گیرد. از آنجا که همواره اصل بر این است که شخصیت‌های فیلم شبیه شخصیت‌های واقعی بیرونی باشند تا باورپذیر شوند، با تحلیل شخصیت‌های فیلم می‌توان به تحلیلی از اجتماع بیرون فیلم نیز دست یافت. با تحلیل ویژگی‌های شخصیت‌های یک فیلم می‌توان به تعریفی از هویت‌های فردی در فیلم رسید.

سلطانی (۱۳۹۳) نحوهٔ به‌کارگیری روش خود را چنین توضیح می‌دهد: «برای پی بردن به ویژگی‌های شخصیتی یا هویت فردی در چارچوب نظریهٔ گفتمان لاکلائو و موف می‌توان هر شخصیت را در این سطح، یک دال مرکزی در

۱. چنانکه مثلاً کرس و ون‌لیوون در رویکرد تحلیلی نشانه‌شناسی اجتماعی، چنین ابزاری را ساخته‌اند.

نظر گرفت و به دنبال دال ای دیگری گشت که کوشش می د این دال مرکزی را تعریف کنند؛ به عبارت دیگر، مدلولی را به آن پیوند بدهند. دال‌هایی این گونه را که هدفشان تعریف دال مرکزی است، می‌توان دال ارزشی نامید. دال‌های ارزشی شاید از هر گونه نظام نشانه‌ای باشند: زبان، پوشاک، تصویر، زاویهٔ دوربین، کنش شخصیت یا آنچه که معنایی یا ویژگی‌ای را به دال مرکزی، یا شخصیت پیوند می‌دهد» (سلطانی، ۱۳۹۳: ۵۳).

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

۲-۵. تمایز روش حاضر با روش‌های پیشین

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

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

۳. ادبیات نظری

واژهٔ درون‌مایه بیشتر در ادبیات داستانی به کار می‌رود و اگر بخواهیم تعریفی مقدّماتی از آن ارائه کنیم می‌توان به *فرهنگ اصطلاحات ادبی* تألیف «سیما داد» مراجعه کرد:

«تشکیل شده از «درون» به معنی داخل و میان، به‌اضافهٔ مایه، به معنی اصل هر چیز، مصدر و اساس، و در مجموع، درون‌مایه به معنی اصل درونی هر چیز است. مضمون نیز در لغت به معنی درمیان‌گرفته‌شده است یا آنچه از کلام و عبارت مفهوم شود می‌باشد». (داد، ۱۳۸۱: ۱۳۱) با این همه، درون‌مایه بسیار پیچیده‌تر از آن است که در این تعریف آمده و برای فهم دقیق جوانب مختلف این مفهوم، توجه به سیر تحول آن در نقد ضروری است.

۳-۱. درون‌مایه در نقد ادبی

اصطلاح درون‌مایه یا تم[1] یا مضمون، به معنای ایده یا موضوعی که خطیب سخنرانی‌اش را یا شاعر شعرش را بر آن بنا می‌کند، ابتدا در ریطوریقای ارسطو مطرح شد و در دورهٔ رنسانس رواج یافت. درون‌مایه اصطلاحی مؤلّف‌محور است؛ امّا در عین حال، واجد این معنا هم هست که خوانندگان می‌توانند درون‌مایهٔ یک اثر را بخوانند و نیز درون‌مایهٔ مشترک آثار گوناگون را تشخیص دهند. امّا پیش از سدهٔ بیستم، درون‌مایه به عنوان اصطلاحی مربوط به نقد چندان رایج نبود. پیش از آن، اصطلاحات تعلیمی یا اصطلاحاتی که بر محتوای فکری اثر تأکید می‌گذاشتند، مورد استفاده قرار می‌گرفت (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۲۰). *فرهنگ اصطلاحات ادبی راتلج*[2] در تعریف درون‌مایه آورده: «به طور سنّتی به معنای عنصری تکرارشونده از موضوع [در متن] است و در تعریف مدرن بر ابعاد فرمال آن تأکید می‌شود با اصرار بر این نکته که به طور هم‌زمان به فرم و محتوا ارجاع می‌دهد» (چایلدز و فاولر، ۲۰۰۶: ۲۳۹). بنابراین تعریف امروزی درون‌مایه تنها به سویه‌های محتوایی متن اشاره نمی‌کند و با فرم هم سروکار دارد.

مارگارت مرینگ در کتاب خود با عنوان *یلمنامه‌نویسی؛ آمیزه‌ای از شکل و محتوای فیلم* می‌نویسد: «درون‌مایه چیزی است که مؤلّف قصد بیان آن را دارد یا در پی اثبات آن و انتقالش به مخاطب است؛ به خصوص در سطح ادراک عاطفی» (مرینگ، ۱۳۹۲: ۲۹۸). جرالد پرینس مؤلف کتاب *روایت‌شناسی؛ شکل و کارکرد روایت* بر این باور است که با استفاده از مفهوم درون‌مایه می‌توانیم، با اصطلاحاتی بسیار کلی، بگوییم آن روایت «دربارهٔ چیست»: «دربارهٔ» درون‌مایهٔ که همهٔ (یا بیشتر) درون‌مایه‌های دیگر آن روایت، نشان‌دهنده یا روشنگر آن هستند (پرینس، ۱۳۹۵). جی. کادن در *فرهنگ اصطلاحات و نظریه‌های ادبی* پنگوئن دربارهٔ درون‌مایه می‌نویسد: «درون‌مایه موضوع یک اثر ادبی نیست؛ بلکه ایدهٔ مرکزی آن است؛ که ممکن است به صورت مستقیم یا غیرمستقیم بیان شود» (کادن، ۱۹۹۸: ۹۳۴). جیمز تامس در کتاب *تحلیل فرمالیستی متن نمایشی* منظور از درون‌مایه در ادبیات نمایشی را الگوی فکری‌ای می‌داند که از طریق کل متن بیان می‌شود و برخی نویسندگان از آن به عنوان هدف برتر، ستون فقرات، معنا، دیدگاه یا جهان‌بینی متن یاد می‌کنند. درون‌مایه به چیزی اشاره دارد که درام‌نویس درصدد است به ما نشان دهد (تامس، ۱۳۹۵: ۱۶۲). از نظر نویسندگان *فرهنگ اصطلاحات ادبی راتلج* درون‌مایه شیوه‌ای از بیان غیرمستقیم موضوع است که از طریق تکرار رویداد، تصویر یا نشانه‌های ویژه‌ای در متن بیان می‌شود (چایلدز و فاولر، ۲۰۰۶: ۲۳۹). درون‌مایه را می‌توان چیزی تلقّی کرد که میان خواننده و متن، یا میان خواننده و نویسندهٔ ضمنی مبادله می‌شود؛ زیرا خوانندگان غالباً چنین می‌پندارند که درون‌مایه‌ها از «دیدگاه» یا دغدغه‌های نویسنده سرچشمه می‌گیرند (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۲۲). چنانکه در تعاریف مرینگ، پرینس، کادن، مکاریک و تامس آمد باید توجه داشت که در ذهن بیشتر اهالی هنر و ادبیات و حتّی بعضی نظریه‌پردازان درون‌مایه همچنان رهیافتی تمامیت‌خواهانه را تداعی می‌کند که اثر ادبی را محمل

1. Theme
2. The Routledge Dictionary of Literary Terms

انتقال افکار و عقاید مؤلّ می‌داند که ایده‌ای مسلّط بر آن سایه افکنده است؛ امّا آنچه ما از درون‌مایه مراد می‌کنیم فراتر از این دیدگاه سنّتی است.

۳-۲. تعریف و کاربرد درونمایه

اصطلاح «درون‌مایه» به‌رغم آنکه کاربرد دقیقی ندارد، امّا ارزش آن به عنوان یک مفهوم انتقادی آن قدر هست که نمی‌توان از آن چشم‌پوشی کرد. با آنکه تعاریف موجود در کتاب‌های مقدّماتی و راهنمای تحلیل ادبی هنوز هم درون‌مایه را متشکّل از جملات کوتاه و فشرده‌ای می‌دانند که مفهوم کلّی موضوع اصلی اثر را بیان می‌کنند، امّا ضرورتی ندارد که کاربست آن را تا این حد ساده کنیم. امروزه بهترین راه استفاده از «درون‌مایه» آن است که آن را محل تلاقی سطوح معنایی یک اثر ادبی بدانیم که ویژگی‌های ساختاری و صوری معیّنی مانند ریتم و تکرار دارد. درنتیجه، می‌توان درون‌مایه را ساحت معنایی اثر دانست که به واسطهٔ عناصر صوری آن، در اثر پخش و منتشر شده است (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۲۲). توماشفسکی از فرمالیست‌های روس بر این باور است که هر اثری که به زبان معناداری نوشته شده باشد، درون‌مایه‌ای دارد. طی روند کار هنری، جمله‌های ویژه بنا بر معنای خود تلفیق می‌شوند و نوعی ساخت به وجود می‌آورند که در آن با یک فکر یا درون‌مایهٔ مشترک وحدت می‌یابند (توماشفسکی، ۱۳۹۲: ۲۹۳). شاید بتوان خوانش در مقام راهی برای دستیابی به درون‌مایه را نوعی تمهید انسجام‌بخش هم دانست. ویژگی‌های متنی را که به هر طریق دیگری، امری نامربوط جلوه می‌کند، معمولاً می‌توان از طریق درون‌مایه به یکدیگر مربوط کرد؛ بنابراین، درون‌مایه عاملی وحدت‌بخش را در اختیار خواننده قرار می‌دهد (و این امر به‌خصوص در آثار مدرن و پسامدرن که انسجام پیرنگ‌بنیاد یا شخصیت‌بنیاد ندارند واجد اهمّیت است). به همین دلیل است که خوانندگان غالباً رهیافت درون‌مایه‌ای به اثر را رهیافتی مناسب می‌انگارند: درون‌مایه‌ها واکنش یا فهمی ثانوی از کل روایت را در سطحی غیر از پی‌رنگ به دست می‌دهند، و نیز سطح دیگری از وحدت را ایجاد می‌کنند (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۲۳-۱۲۲). بنابراین، درون‌مایه وحدت‌دهندهٔ اجزای به ظاهر متعارض اثر خواهد بود.

نه‌تنها می‌توان درون‌مایه را بخشی از تجربهٔ خواندن تصوّر کرد، بلکه می‌توان به خوانشی که برای دستیابی به درون‌مایه صورت می‌گیرد، ز به مثابهٔ فنّی نگریست که خواننده چونان راهی برای سازمان‌دهی این تجربه از آن استفاده می‌کند. از این نظر درون‌مایه را می‌توان چیزی تلقّی کرد که میان خواننده و متن، یا میان خواننده و نویسندهٔ ضمنی مبادله می‌شود؛ زیرا خوانندگان غالباً چنین می‌پندارند که درون‌مایه‌ها از «دیدگاه» یا دغدغه‌های نویسنده سرچشمه می‌گیرند. بنابراین، بیان یک گزارهٔ درون‌مایه‌ای، کنشی ترکیبی است که از تشخیص یک «الگوی» معنایی (یا الگویی که حاوی خوشه‌ای از معناهای مرتبط است) نتیجه می‌شود. با توجه به اینکه بخشی از جهان خواننده را سایر متون تشکیل می‌دهند، می‌توان گفت که خوانش‌های درون‌مایه‌ای خوانش‌هایی بینامتنی‌اند (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۲۳). آگاهی از تکرار یک درون‌مایه در بیش از یک اثر، به آن برجستگی و عمومیتی جهان‌شمول می‌بخشد.

درون‌مایه‌ها معمولاً ارزشی را بیان می‌کنند؛ فضیلت‌ها را تقدیس می‌کنند و انسان را از زذیلت‌ها بر حذر می‌دارند. درون‌مایه‌ها اغلب بر اهمّیت انتخاب‌ها و رفتارهای آدمی تأکید می‌کنند و این مهم از خلال موقعیت‌های مختلف به دست می‌آید (مرینگ، ۱۳۹۲: ۳۰۰). از آنجا که آثار هنری حضور درون‌مایه‌های متعدّد را ممکن می‌سازند، خوانندگان گوناگون (یا حتّی یک خوانندهٔ واحد) می‌توانند درون‌مایه‌های گوناگونی را که نه مانعه‌الجمع هستند و نه همان‌گویانه‌اند، در یک اثر واحد بفهمند. درواقع، تقریباً غیرممکن است که یک اثر را به یک درون‌مایهٔ واحد تقلیل دهیم، زیرا هر درون‌مایه را می‌توان به صورت درون‌مایهٔ متضاد آن بازنویسی کرد. مسأله این است که آیا یک درون‌مایه می‌تواند به نحو قانع‌کننده‌ای

در قالب یک حکم کوتاه ـ نوعاً حکمی یک‌کلمه‌ای ـ بیان شود (مثلاً «مرگ درون‌مایۀ مرکزی هملت است») یا اینکه باید آن را به صورت یک نهاده بیان کرد (مثلاً «درون‌مایۀ هملت این است که شخص باید محدودیت‌های زمان را درک کند و با توجه به آنها دست به عمل بزند»). هیچ ضرورتی وجود ندارد که به یکی از این دو صورت اولویت بدهیم، زیرا خوانندگان آشنا با اثر می‌توانند احکام کوتاه را به نهاده‌ها تبدیل کنند و بالعکس (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۲۳). بر این اساس، محدودیتی در نحوۀ صورت‌بندی درون‌مایه و ترجیح یکی بر دیگری وجود ندارد.

درون‌مایه‌ها مثل ضرب‌المثل‌ها اغلب داستان‌های فشرده و بسیار کوتاهی در حد یک خط و در قالب یک یا چند جمله هستند که از لوازم انضمامی غیرضروری مثل فاعل، فعل و انواع قیدها زدوده شده‌اند تا به صورت یک حقیقت کلّی درآیند. مثلاً ضرب‌المثل «هر کی خربزه بخوره، باید پای لرزش هم بشینه» در واقع یک داستان را به ذهن متبادر می‌کند که حقیقتی کلّی در بطن خود دارد؛ حقیقتی که می‌توان آن را به سایر عرصه‌های زندگی تعمیم داد؛ هر عملی، پی‌آیندی دارد که از آن گریزی نیست. ازاین‌رو، اغلب لازم است برای بیان درون‌مایه‌ها این ویژگی روایت‌گونگی آنها را حفظ کرد.

۳-۳. انواع درون‌مایه‌شناسی

رویکردهای مطالعۀ درون‌مایه، غالباً با نام نقد درون‌مایه‌ای یا درون‌مایه‌شناسی شناخته می‌شوند. مکاریک (۱۳۹۳) از چهار دستۀ درون‌مایه‌شناسی تبیینی، تطبیقی، پیکره‌ای و فرهنگی نام می‌برد. درون‌مایه‌شناسی تبیینی در پی آن است که یک یا چند درون‌مایه را در یک اثر واحد مشخّص کند. این نوع از درون‌مایه‌شناسی به واسطۀ تأمّل در روابط درونی متن، به اهداف خود نائل می‌آید و رهیافتی استقرایی در پیش می‌گیرد. درون‌مایه‌شناسی تبیینی اغلب غایت و مقصود فنون خوانش دقیق وابسته به نقد نو آمریکایی بوده است. درون‌مایه‌شناسی تطبیقی که گاه به آن مطالعۀ درون‌مایه‌های جهانی هم گفته می‌شود، مانند رهیافت‌های کهن‌الگویی به نقد، مشتمل است بر یافتن یک درون‌مایه در چند متن. روال کار در درون‌مایه‌شناسی تطبیقی اصولاً روالی قیاسی و مشتمل بر گردآوری است. درون‌مایه‌شناسی نوع سومی هم دارد که جایی در میان فعّالیت تبیینی و فعّالیت تطبیقی قرار می‌گیرد و می‌توان آن را درون‌مایه‌شناسی پیکره‌ای نامید. درون‌مایه‌شناسی پیکره‌ای از این حیث که به توصیف درون‌مایه‌هایی می‌نشیند که در بیش از یک متن حضور دارند با رهیافت تطبیقی شباهت دارد، امّا از این حیث که یک پیکرۀ خاص را بررسی می‌کند از آن محدودتر است. این پیکره یا مجموعۀ آثار می‌تواند نسبتاً کوچک (مانند آثار یک نویسنده) یا بسیار گسترده (آثار متعلّق به یک دورۀ ادبی) باشد. در گسترده‌ترین شکل آن، متمایز کردن درون‌مایه‌شناسی پیکره‌ای و درون‌مایه‌شناسی تطبیقی از یکدیگر دشوار است. با این حال، درون‌مایه‌شناسی پیکره‌ای مدلی استقرایی دارد و بر خلاف درون‌مایه‌شناسی تطبیقی، برای خوانش مجموعه‌ای از آثار مناسب است، چنانکه گویی این آثار یک اثر ترکیبی بزرگ را می‌سازند (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۲۴).

امروزه، مهمترین نوع درون‌مایه‌شناسی پیکره‌ای، درون‌مایه‌شناسی فرهنگی نام دارد که مبتنی است بر خوانش درون‌مایه‌های فرهنگی بر اساس پیکره‌های ملّی ادبیات یا نوشتار گروه‌هایی که هویتی قومی یا جنسیتی دارند. از آنجا که درون‌مایه‌شناسی فرهنگی، مطالعات ادبی را با سایر رشته‌ها نظیر تاریخ، جامعه‌شناسی و انسان‌شناسی پیوند می‌زند، در میان منتقدانی که به رهیافت‌های بینارشته‌ای و حوزه‌هایی چون مطالعات پسااستعماری علاقه‌مندند رواج بسیاری دارد (مکاریک، ۱۳۹۳). گرچه شاید به نظر برسد که درون‌مایه‌شناسی تبیینی مرحلۀ نخست و ضروری درون‌مایه‌شناسی تطبیقی یا درون‌مایه‌شناسی پیکره‌ای

است، امّا این رابطه آن‌قدرها هم که انتظار می‌رود، رابطه‌ای نزدیک و تنگاتنگ نیست. هیچ یک از درون‌مایه‌هایی که از خوانش آثار مشخّص نشأت می‌گیرند، درون‌مایه‌ای نیستند که منتقدانی که آن آثار را بخشی از پیکرهٔ بزرگ‌تری از متون می‌دانند، بر آنها تأکید داشته باشند. به این دلیل، کسانی که برای متون مشخّص و منفرد اهمّیت قائلند، گاه از این شکوه می‌کنند که درون‌مایه ‌اسی تطبیقی و تاریخی نتایج دوری به بار می‌آورند: آنها چیزی را می‌یابند که به دنبالش هستند. به رغم چنین ایراداتی، نقد فرهنگی، درون‌مایه‌شناسی را ابزاری می‌داند که به‌ویژه، برای مقای میان فرهنگ کارایی دارد. در این مورد، تحلیل درون‌مایه‌های متضاد یا راه‌های متضاد به‌کارگیری یک درون‌مایهٔ واحد، می‌تواند نکات زیادی را در باب الگوهای فرهنگی فراگیرتر آشکار کند (همان: ۱۲۵).

۳-۴. شیوه ‌ای آشکارسازی درون‌مایه در سینما

سینما امکانات بیانی گسترده‌ای دارد که می‌تواند آن را برای بیان درون‌مایه در اختیار فیلمسازان بگذارد. دیوید بوردول و کریستین تامپسون نویسندگان کتاب *هنر سینما* می‌نویسند وقتی در حال تجربه کردن یک نقّاشی هستیم، نیازمند دانشی دربارهٔ رنگ، شکل و ترکیب‌بندی خواهیم بود؛ همین‌طور تحلیل رمان آگاهی بر زبان را می‌طلبد. برای درک فرم در هر هنری باید با رسانه‌ای که آن هنر به کار می‌گیرد، آشنا باشیم. برای درک دلالت‌های فیلم نیز باید ویژگی ی رسانهٔ فیلم را بشناسیم (بوردول و تامپسون، ۱۳۸۵: ۱۵۶). برای تولید یک فیلم در ساده‌ترین شکل ممکن، لازم است از مکانی که احتمالاً انسان‌ها و اشیایی در آن حضور دارند به کمک یک دوربین فیلمبرداری، فیلم گرفت و آن بخش‌هایی از فیلم‌های گرفته‌شده را که هدف فیلم‌ساز را تأمین می‌کند، کنار هم قرار داد؛ و در کنار تصویر، ساخت و پرداخت صدا را هم باید در نظر داشت. با دقّت در این فرآیند به چهار عامل مجزّا بر می‌خوریم که در هر فعّالیت فیلمسازی اجتناب‌ناپذیرند. هنر سینما برای ایجاد انتظارات در بیننده، جهت دادن به توجه بیننده، روشن ساختن معانی یا تأکید بر آن‌ها، برانگیختن واکنش ای عاطفی در بیننده و خلاصه سامان دادن به ادراک او از چهار تکنیک اساسی (که می‌توان آن‌ها را به مثابهٔ چهار نظام نشانه‌ای کلان تا حدودی مجزّا نیز در نظر گرفت) سود می‌جوید: میزانسن، فیلمبرداری، تدوین و صدا (همان: ۱۵۶). این چهار تکنیک را می‌توان در یک بازنگری روش به سه مرحله تغییر داد. نشانه‌های سینمایی تا زمانی که در معرض دید تماشاگر قرار بگیرند، دست م سه مرحلهٔ جداگانه را طی می‌کنند. مرحلهٔ نخست زمانی است که این نشانه‌ها در دنیای واقعی زاده می‌شوند و در معرض دید خود گروه فیلمسازی قرار می‌گیرند (این مرحله مشابه اجرای تئاتر برای دوربین و عوامل پشت دوربین است)، مرحلهٔ دوم هنگامی که تجهیزات سینمایی (تجهیزاتی که مختص رسانهٔ سینما است و در تئاتر استفاده نمی‌شود، مانند دوربین و وسیلهٔ ضبط صدا) به عنوان واسطه وارد می‌شوند و آنچه را در لهٔ نخست تولید شده، ضبط می‌کنند و مرحلهٔ سوم هنگامی است که آنچه در مرحلهٔ پیش ضبط شده، توسط تدوینگر و صداگذار ساخته و پرداخته و برای عرضه به تماشاگر آماده می‌شود. حلهٔ نخست را که کاملاً مشابه تئاتر است، اجرا یا میزانسن، مرحلهٔ دوم را ضبط یا برداشت (تصویر و صدا) و مرحلهٔ سوم را تدوین (تصویر و صدا) می‌نامیم. بدیهی است که در هر مرحله فیلمساز با کنترل متغیرهایی که در اختیار دارد از جمله نیروی انسانی و امکاناتی که تکنولوژی در اختیارش قرار می‌دهد، ادراک تماشاگر و معنای نهایی را کنترل می‌کند (یزدانشناس، ۱۳۹۲: ۵۸-۵۷). این امکانات بیانی سینما را که در معرض دید[1] مخاطب قرار می‌گیرد، می‌توان نظام‌های نشانه‌ای سینما یا سازه ای عینی فیلم نامید. فیلمساز با ابزارهایی که اجرا، برداشت و تدوین به او

۱. منظور از دید درواقع ادراک است؛ یعنی: هم دیدن و هم شنیدن.

می‌دهند در مرحلهٔ بعد سازه‌های روایی را می‌سازد که از آن در سازمان دادن به طرح مفهومی خود در فیلم یا همان آشکارسازی درون‌مایه بهره می یرد.

۳-۵. سازه‌های عینی و روایی در فیلم

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

۴. شناسایی درون‌مایه از طریق سازه‌های روایی فیلم

روایت، بازنمایی چند موقعیت و رویداد است که در جهان معینی رخ می‌دهند یا گزاره‌هایی را دربارهٔ آن جهان بیان می‌کنند. هر یک از این گزاره‌ها را می‌توان در قالب «موضوع-توضیح» تجزیه و تحلیل کرد و از این رو هر روایت شامل اطلاعات زیادی دربارهٔ جهانی است که می‌آفریند. در هر روایت، راوی در برابر رویدادهایی که نقل می‌کند، شخصیت‌هایی که توصیف می‌کند، و احساسات و اندیشه‌هایی که ارائه می‌دهد، نگرش خاصی برمی‌گزیند (پرینس، ۱۳۹۵). بنابراین یک راه منطقی برای بیرون کشیدن شیوهٔ نگرشی که مؤلّف در پی عرضهٔ آن به مخاطب است (جهان‌بینی یا معرفت مؤلّف)، تمرکز بر روایت و اجزای آن است.

چنانکه پیش از این اشاره شد، سلطانی (۱۳۹۳) تمرکز بر شخصیت‌پردازی را برای تحلیل فیلم پیشنهاد می‌دهد. از نظر او شخصیت یک شخصیت سینمایی در حقیقت هویت او است. پس با تحلیل ویژگی‌های شخصیتی او می‌توان به

تعریفی از هویت‌های فردی در فیلم رسید. با در کنار هم قرار دادن هویت‌های فردی همسان، می‌توان در مرحلهٔ بعد به هویت گروهی آنها دست یافت و از هویت گروهی به هویت گفتمانی رسید (سلطانی، ۱۳۹۳: ۵۲). این پیشنهاد سلطانی مبتنی بر این نظر لاکلائو و موف است که هویت‌های افراد (فردی و جمعی) محصول فرآیندهای تصادفی و گفتمانی و به معنای دقیق کلمه جزئی از کشمکش‌های گفتمانی است (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۶: ۶۸). پیشنهاد سلطانی اگرچه ابتکاری ثمربخش است ولی فاقد توضیحی مستند به شواهد نظری در این خصوص است که چرا شخصیت‌پردازی را به عنوان کانون تحلیل خود برگزیده و به سایر وجوه روایت توجهی نکرده است. در ادامه ما با استفاده از روش سلطانی (۱۳۹۳) و تکمیل آن با برخی آموزه‌های رابرت مک‌کی (۱۳۸۵) و روایت‌شناسی جرالد پرینس (۱۳۹۵)، روش تحلیل این پژوهش را معرفی می‌کنیم.

۴-۱. شخصیت‌پردازی

اصطلاح شخصیت (منش، خصلت) یا کاراکتر[1] در طول زمان مفاهیم زیادی به خود گرفته است. واژهٔ کاراکتر اساساً ریشهٔ نیمه‌انگلیسی دارد و به چیزی مربوط می‌شود که ثابت و دائمی است؛ مانند نشان یا علامتی مشخص بر روی یک ساختمان. امروزه شخصیت الگوی کامل رفتارهایی به شمار می‌رود که برای فرد تعیین هویت می‌کند. در حوزهٔ ادبیات نمایشی، شخصیت به معنای چیزی راکد که برای همیشه تثبیت شده باشد، نیست؛ بلکه الگویی پویا از ویژگی‌هایی است که به تدریج بر روند روایت گسترانده می‌شود (تامس، ۱۳۹۵: ۱۳۱). طبیعت اغراق‌شدهٔ داستان‌های فیلم‌ها متضمّن فدا شدن و ایثار در راه اصول است. کمتر کسی در زندگی تا آن حد مجذوب هدف مقاومت‌ناپذیر واحدی می‌شود که شخصیت‌های فیلم‌ها جذب آن می‌ند. پیش‌فرض اصلی در روایت فیلم‌های جریان اصلی این است که کنش اساسی فیلم از شخصیت‌های آن سرچشمه می‌گیرد. علّت‌های طبیعی (سیل، زلزله، آتشفشان و ...) یا اجتماعی (نظیر نهادها، جنگ‌ها، بحران‌های اقتصادی و ...) می‌توانند به عنوان تسهیل کننده یا پیش‌شرط کنش عمل کنند. ولی روایت همواره حول علّت‌های روان‌ختی شخصی مثل آرزوها، تصمیم‌ها، انتخاب‌ها و خصایص شخصیت‌های اصلی متمرکز است. آرزو یا هدف شخصیت اصلی به ویژه عنصر مهمی است که اغلب باعث پیش‌برد روایت می‌شود. شخصیت چیزی را می‌خواهد، آرزوی رسیدن به آن چیز، هدف‌هایی برای او تعیین می‌کند و مرحلهٔ گسترش روایت، اغلب شامل رسیدن به آن اهداف است. اگر آرزوی رسیدن به هدف تنها عنصر حاضر بود، هیچ چیزی نمی‌توانست مانع رسیدن فوری شخصیت به هدفش باشد. ولی در فیلم‌ها، یک نیروی بازدارنده هم وجود دارد، نیروی مخالفی که باعث ایجاد کشمکش می‌شود. قهرمان باید بکوشد وضعیت را به نحوی تغییر دهد که بتواند به هدفش برسد (بودرول و تامپسون، ۱۳۸۵: ۷۷-۷۶). قصّه‌ای که روایت کلاسیک دارد، معمولا شخصیتی منفرد مرد، زن یا کودک را در مرکز داستان قرار می‌دهد؛ یک داستان برجسته بر تمام فیلم سایه می‌افکند و قهرمان آن ستارهٔ فیلم است (مک‌کی، ۱۳۸۵: ۳۴). برای تجسم بخشیدن به شخصیت، ل مجموعهٔ رفتارهای معمولی انسانی به عمد فدای تمرکز بر چند ویژگی دقیقاً گزینش‌شده می‌شوند.

آنچه معمولاً آن را شخصیت می‌نامیم، موضوع یا «سهیم منطقیِ» مشترک در چندین گزاره است که به آن دست‌کم برخی از ویژگی‌های انسانی نسبت داده شود: برای نمونه، این سهیم منطقی شاید از برخی ویژگی‌های جسمانی انسان برخوردار باشد، فکر کند، خواسته و اراده داشته باشد، سخن بگوید، بخندد، و موارد دیگر. البته ماهیت آن چندان مهم نیست گرچه معمولاً به صورت یک انسان مشخص می‌شود. با این حال، اگر در روایتی اسب فلسفه‌پردازی کند یا میز بیاندیشد و سخن بگوید، هر دوی آنها شخصیت به شمار می‌روند. برای اینکه سهیم منطقی، کارکرد شخصیت را

1. Character

بیابد باید دست کم یک بار در روایت در پیش‌زمینه قرار گیرد نه اینکه به پس‌زمینه رانده شود و به صورت بخشی از زمینهٔ کلّی موقعیت درآید. شخصیت ا چه اصلی باشند و چه فرعی، فرستنده باشند یا گیرنده، قهرمان یا شریر، با کنش‌ها، احساسات یا واژگانشان تعریف می‌شوند (پرینس، ۱۳۹۵). بنابراین با دقّت بر کنش‌ها، احساسات و واژگان شخصیت ا می‌توان به شناخت درستی از آنها دست یافت.

رابرت مک‌کی مدرّس بنام فیلمنامه‌نویسی توضیح می‌دهد که این مشاجره که از میان پی‌رنگ و شخصیت کدام مهمتر است، عمری به درازای عمر هنر دارد و می‌نویسد ارسطو پس از سنجش پی‌رنگ و شخصیت به این نتیجه رسید که پی‌رنگ در مرتبهٔ اوّل اهمّیت و شخصیت در مرتبهٔ دوم است. تفکّر ارسطو تا قرن نوزدهم همچنان غلبه داشت تا با ظهور رُمان این اندیشه که پی‌رنگ صرفاً وسیله‌ای برای نمایش شخصیت است، طرفداران بیشتری یافت (مک‌کی، ۱۳۸۵: ۶۹). بنابراین، هرچند شخصیت‌پردازی یکی از مهم‌ترین سازه‌های روایی فیلم است، نمی‌تواند و نباید جای پی‌رنگ را بگیرد و تحلیل دقیق روایت فیلم، مستلزم توجه به هر دو است.

۴-۲. پی‌رنگ

مک‌کی با تفکیک شخصیت از شخصیت‌پردازی و هم‌زمان تأکید بر مفهوم رویداد سعی می‌کند راه لی برای مجادلهٔ فوق به دست دهد. وی می‌نویسد فیلمنامه‌نویس باید از میان انبوه رویدادهای یک زندگی دست به انتخاب بزند؛ امّا هیچ دو فیلمنامه‌نویسی در این خصوص انتخاب‌های یکسان ندارند؛ «برخی به دنبال شخصیت‌اند، برخی کنش و کشمکش و برخی نیز حال‌وهوا، تصاویر یا گفتگو. امّا هیچ عنصری به تنهایی نمی‌تواند سازندهٔ داستان باشد. [...] چیزی که نویسنده جست‌وجو می‌کند حادثه است؛ زیرا حاد مهٔ عناصر فوق را در خود دارد و حتّی چیزی بیش از آن را» (مک‌کی، ۱۳۸۵: ۲۴). وی پی‌رنگ یا ساختار فیلمنامه را چنین تعریف می‌کند: «منتخبی است از حوادث زندگی شخصیت‌ها که در نظمی بامعنا قرار گرفته‌اند تا عواطف خاصّی را برانگیزند و نگاه خاصّی را به زندگی بیان کنند» (همان: ۲۴). از نظر مک‌کی رویداد داستانی تغییر بامعنایی در زندگی شخصیت به وجود می‌آورد؛ تغییری که بر اساس کیفیات جهان‌شمول تجربهٔ بشر (مثل ارزش‌های اخلاقی) بیان و تجربه می‌شود و از طریق کشمکش به دست می‌آید (همان: ۲۵). هر چه توصیف یک رویداد مفصل‌تر باشد، آن رویداد برجستگی بیشتری می‌یابد و اهمیت بیشتری پیدا می‌کند. به همین ترتیب، هر چه دفعات توصیف یک رویداد بیش‌تر باشد، احتمالا اهمّیت بیشتری دارد (پرینس، ۱۳۹۵). دو یا چند رویداد علاوه بر رابطهٔ زمانی و مکانی ممکن است رابطهٔ علّت و معلولی هم داشته باشند. بنا به تعریف مشهور ای. ام. فارستر، پی‌رنگ، زنجیره‌ای از رویدادهاست، با تأکید بر علّیت. هر چند پیوندهای علّی، جزء بنیادیِ همهٔ روایت‌ها به شمار نمی‌روند ولی ویژگی بسیاری از آنها به ویژه فیلم‌های داستانی موضوع این پژوهش هستند. پیوندهای علّی میان رویدادها نشان‌دهندهٔ وضعیت روان ناختی، فلسفی، سیاسی یا اجتماعی و مانند آن هستند (پرینس، ۱۳۹۵). دستیابی به همین وضعیت‌های مختلفی که به گفتهٔ پرینس از پیوندهای علّی یک روایت برمی‌آید، هدف ما از تحلیل پی‌رنگ فیلم در این پژوهش است.

روایت از انتزاع می رهیزد و به واقعیت روی می‌آورد. تمرکز روایت بر امور خاص و جزئی است نه امور عام و کلی؛ و بیش از آنکه پی‌رفت‌هایی را ارائه دهد که در هر شرایطی صدق بکنند، مایل به ارائهٔ پی‌رفت‌هایی است که به شرایط معینی وابسته باشند. روایت، جمله‌هایی را ترجیح می‌دهد که زمان فعل در آن‌ها مشخص باشد نه جملات بی‌زمان (پرینس، ۱۳۹۵). منتها روایت‌ها جوری سامان یافته‌اند که نه ها به مخاطب اجازهٔ تعمیم دربارهٔ رویدادهای خود و تبدیل امر محلّی و انضمامی به امر کلّی و

انتزاعی را می‌دهند، بلکه تا حدّی مخاطب را به آن تشویق می‌کنند. از آنجا که درون‌مایه نیز ماهیتی کلّی و انتزاعی دارند، در تحلیل پی‌رنگ برای دستیابی به درون‌مایه باید شرایط محلّی و انضمامی را در صورت امکان در پرتو تعمیم به شرایط کلّی و انتزاعی تغییر داد. بنابراین برای تحلیل پی‌رنگ در چارچوب هدف این پژوهش، ابتدا رویدادها/ وضعیت‌های اصلی روایت را تعیین می‌کنیم و در مرحلهٔ بعد زنجیرهٔ رویدادها (خطوط روایی) را براساس روابط علّی در کنار هم قرار می‌دهیم. هدف ما در این مرحله، پی بردن به شیوهٔ نگاه روایت به وضعیت‌های فلسفی، روانشناختی، سیاسی، اجتماعی و ... جهان فیلم از طریق تدقیق در پیوندهای علّی روایت است.

۴-۳. نمونهٔ اجرای روش شناسایی درون‌مایه

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

۴-۳-۱. تحلیل شخصیت‌های *اخراجی‌ها*

در اجرای روش شناسایی درون‌مایه، ابتدا فیلم را به صحنه‌هایش تجزیه می‌کنیم و هر صحنه را با شرحی کوتاه توصیف می‌کنیم.[1] در مرحلهٔ بعد، و پس از تجزیهٔ فیلم به صحنه‌های آن، جدول ویژگی شخصیتی شخصیت‌های اصلی فیلم استخراج می‌شود. در این مرحله لازم است پژوهشگر به صفاتی از شخصیت که مورد تأکید فیلمساز قرار گرفته توجه کند و مستندات خود را از نحوهٔ انتساب این صفات و ویژگی ا به شخصیت در فیلم براساس جدول صحنه‌های فیلم، به طور دقیق ذکر کند. در ادامه جدول ویژگی شخصیتی گیرینف که از مهم‌ترین شخصیت ی فیلم ***اخراجی‌ها*** به شمار می‌رود، در جدول ۱ آمده است.

۱. ذکر کل جدول صحنه‌های فیلم *اخراجی‌ها* که بیش از ۸ صفحه است در حوصلهٔ این مقاله نیست.

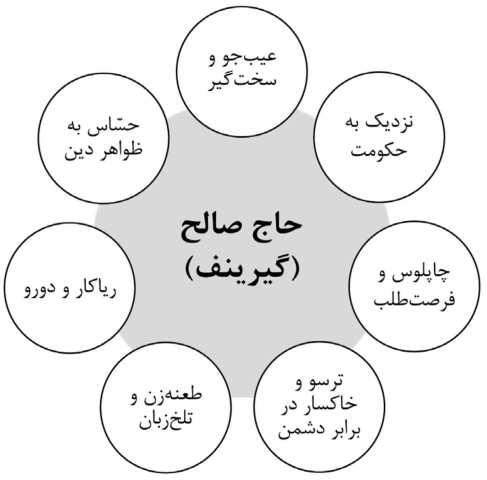
جدول ۱. ویژگی‌های هویتی شخصیت گیرینف در *اخراجی‌ها*؛ منبع: نگارنده

ردیف	مدلول	دال ارزشی
۱	**عیب‌جو و سخت‌گیر نسبت به دیگران**	در صحنهٔ ۴ با دیدن تشریفات آمدن مجید از مکّه: «اینا رو با آب زمزم هم بشورن باز اصلاح‌پذیر نیستن». در صحنهٔ ۱۱ امتحان پس دادن را شرط حضور در جبهه می‌داند: «همین جوری الله تکی که نمی‌شه که. همه چیز حساب کتاب داره». در صحنهٔ ۱۱ وقتی روحانی جواب می‌دهد که اینها هم شرعیات را یاد می‌گیرند: «آخه ما که نمی‌تونیم تو جبهه کلاس شرعیات واسه یه مشت اراذل راه بندازیم؛ اونم این اوباش‌ها». در ادامه در پاسخ میرزا: «اینا این‌قدر خرده‌شیشه دارن که اگه جبهه اسیدم باشه اینا کک‌شون نمی‌گزه». در صحنهٔ ۱۶ در برابر جمع: «اتّفاقاً بنده و همهٔ رزمنده‌ها در اتوبوس شاهد بودیم که اینا هر عمل قبیحی که دلشون می‌خواست، از خودشون بروز دادن». در صحنهٔ ۱۶ در اعتراض به کارهای اخراجی‌ها و خطاب به بیژن در جبهه: «خجالت نمی‌کشین، آخه این چه بساطیه راه انداختین؟ [...] آخه جبهه رو به گند کشیدین که. اون یکی که اینجا رو کرده مطرب‌خونه، اینا که کردن اینجا رو لات‌خونه. این یکی که اینجا رو کرده شیره‌کش‌خونه، تو هم که کردی قمارخونه». در صحنهٔ ۱۹ خطاب به روحانی: «حاج‌آقا بنده به شما توصیه می م که بالاغیرتاً برای اینا دیگه ریش گرو نگذارید. کار اینا دیگه از این حرفا گذشته. دیگه کارشون منکراتی شده. توی وسائلشون آلات لهو و لعبو و نمی‌دونم قمار پیدا کردم. غیبتشون نباشه بنده دیشب با گوشای خودم شنیدم که دور هم جمع شده بودن، صحبت شاه و بی‌بی و گشنیز و خاج و شنبلیله و این‌جور چیزا بود». در همان صحنه: «بنده از اوّل گفتم که اینا آدم بشو نیستن. نه شما زیر بار رفتین نه آمیرزا». در صحنهٔ ۲۲ وقتی مرتضی قول می‌دهد ظرف سه‌چهار روز اخراجی‌ها را برای ماندن در جبهه آموزش دهد: «شما رو هم اغفال کردن اینا هان؟ اینا که یه عمره آدم نشدن، سه‌چهار روزم روش».

ردیف	مدلول	دال ارزشی
۲	**حسّاس به ظواهر دین**	در صحنهٔ ۴ وقتی نوازندهٔ دوره‌گرد را جلوی مغازهٔ میرزا می بیند، خطاب به میرزا: «در مغازهٔ شما چرا؟» در صحنهٔ ۱۱ پرسش‌هایی که از اخراجی ها می‌پرسد دربارهٔ مسائلی مانند تعداد رکعت‌های نماز جمعه، تعداد تکّه‌های کفن میّت، نحوهٔ ورود به مستراح و ... است. وقتی روحانی به او برای این سؤال‌ها اعتراض می‌کند، پاسخ می‌دهد: «حاج آقا! اینا که مستحبّات و واجبات اوّلیهٔ دین‌شونو نمی‌دونن آخه چه جوری می‌خوان برن جبهه؟». در نهایت وقتی نمی‌تواند روحانی و میرزا را قانع کند در واکنش به امر روحانی که فردا اعزام بشن: «اینا جبهه رو به لجن می‌کشن. مسئولیت شرعیش هم با شما». در صحنهٔ ۱۲ وقتی عموسیفی از میرزا تقاضا می‌کند سفارشش را بکند تا جبهه برود: «آخه عزیز من جبهه که مطرب یست که بری اونجا مزقون بزنی». وقتی عموسیفی توضیح می‌دهد که میرزا دستش را گرفته و جایی به او داده: «چشم ما روشن آمیرزا، مار تو آستین پروروندی». در ادا ۀ همان صحنه وقتی عموسیفی دارد آکاردئون می‌زند با عطاب و آمریت: «نزن، آقاجون؛ نزن». صحنه کات می‌خورد به گروه موزیک که در حال نواختن مارش نظامی‌اند. در صحنهٔ ۱۴ خطاب به اخراجی‌ها: «خجالت بکشید. آخه این اشعار مبتذل مزخرف چیه که می‌خونید؟». در همان صحنه به مداح گیر می‌دهد: «تو هم بلند شو جلوی این مظاهر بی‌دینی یه تکونی به خودت بده، یه عرض اندامی بکن آخه». در صحنهٔ ۱۸ یک‌یک اخراجی‌ها را برای نماز صبح از خواب بیدار می‌کند. در صحنهٔ ۲۲ وقتی بحث پذیرش دوبارهٔ اخراجی‌هاست، خودش را می‌رساند و می‌گوید: «آقاجان، انسان ای تارک‌الصلوه دین و ایمون ندارن. بنده به ضرس قاطع عرض می‌کنم -البته غیبت‌شون نشه- بنده با دو تا چشمای خودم دیدم که عیچ کدوم برای نماز صبح بیدار نشدن. بنده هر چه تلاش کردم افاقه نکرد». در نهٔ ۲۷ خطاب به اخراجی‌ها: «گفتم اگر شرط‌بندی‌تون تموم شد و صلاح دونستید، گاهی اوقات یک نمازی هم به اون کمر صاب‌مرده‌تون بزنید».
۳	**ریاکار و ظاهرساز**	در صحنهٔ ۱۱ عبّاس به او پیشنهاد می‌دهد با چند سؤال سرکاری اخراجی‌ها را دست‌به‌سر کند، پاسخ می‌دهد: «همین تصمیم رو هم دارم». در صحنهٔ ۱۳ که گروه داوطلبان در حال اعزام به جبهه هستند، همسرش با گریه به او می‌گوید: «نمی الا نری حاجی؟» پاسخ می‌دهد: «خوب باید یه جوری جواب مردمو بدم یا نه [در پاسخ به توصیهٔ همسرش که جلوی گلوله نرود] نگران نباش، تحقیق کردم تا شش ماه آینده، حمله‌مملهٔ‌ای تو کار نیست». در ادامهٔ همان صحنه وقتی همسرش دارد برایش توضیح می‌دهد که چه چیزهایی برایش گذاشته: «با این همه کمک‌های جنسی تو جبهه یه وقت به من خیانت میانت نکنیا». در ادامه گیرینف خطاب به همسرش: «مولودی خانم، گوش بده. یه آش پشت پای مشت درست می‌کنی، تمام فک‌وفامیل و تمام اهالی محلّو دعوت می‌کنی، می ی [شمرده شمرده] حاجی رفته خط مقدّم جبهه، ممکنه شهید بشه دیگه برنگرده [وقتی همسرش گریه سر می‌دهد] بابا همین جوری می‌گم بگو. الکی باباجون من، این‌قده شلوغش نکن». در ادامه خطاب به راننده‌اش: «منزل رو می‌بری حضرت عبدالعظیم نذرش رو ادا بکنه و بعد می‌بری منزل. این ماشینم پارک می‌کنی. یه وقت نری مسافرکشی. بیت‌الماله، خلاف‌شرعه». در حنهٔ ۱۵ با رزمندگان هماهنگ می‌کند تا اخراجی‌ها را جا بگذارند. در صحنهٔ ۲۲ وقتی صحبت قضا شدن نماز اخراجی‌هاست و روحانی می‌پرسد: «یعنی تا حالا نشده هیچ کدوم شماها نمازتون قضا بشه؟» پاسخ می‌دهد: «حاج‌آقا چه دخلی اونا به ما دارن آخه؟». در نهٔ ۴۰ که به پشت خط مقدّم رسیده‌اند و دشمن به سمت‌شان خمپاره شلّیک می‌کند، بی‌خیال جنگیدن می‌شود و در ماشینی خود را پنهان می‌کند.
۴	**طعنه‌زن**	در صحنهٔ ۲۳ خطاب به مرتضی که اخراجی‌ها را ضمانت کرده: «شما رو هم اغفال کردن اینا هان؟ اینا که یه عمره آدم نشدن، سه‌چهار روزم روش». در صحنهٔ ۲۷ وقتی می مرتضی با اخراجی‌ها در حال بازی است: «می‌بینم که درس اخلاق آقامرتضی داره جواب می‌ده إن‌شاءالله. ایشون اومدن شما رو اصلاح کنن، خودشون دارن اصلاح می‌شن».
۵	**تلخ‌زبان**	در صحنهٔ ۱۱ وقتی بیژن برای ثبت‌نام آمده و خود را رزمنده می‌داند: «شما رزمنده‌اید یا کفشنده؟». در صحنهٔ ۱۲ وقتی عموسیفی [که سال‌ها خودش را به کوری زده] از میرزا تقاضا می‌کند سفارشش را بکند تا جبهه برود: «آخه باید یکی دست تو رو بگیره؛ با این چشمات می‌خوای بری جبهه چی کار کنی؟». وقتی در صحنهٔ ۱۴ اخراجی‌ها آخر اتوبوس می‌زنند و می‌خوانند: «خدایا جبهه‌ها رو از لوث وجود اشرار، اراذل و اوباش مصون بدار. [از جلوی اتوبوس به عقب می‌آید و خطاب به اخراجی‌ها]: بس است شرارت. مگه شما ستون‌پنجم دشمنید؟ [...] آقای راننده نگه دار تا این اراذل و اوباش را بندازیم پایین [...] بترسین از روز مت که میلهٔ داغ بکنن تو اون حلقوم‌تون که إن‌شاءالله دیگه صداتون درنیاد».

بعد از استخراج جدول ویژگی‌های شخصیتی هر شخصیت و براساس آن، نمودار مفصل‌بندی ویژگی‌های هویتی آن ترسیم می‌شود، در اینجا نمودار مفصل‌بندی شخصیت‌های گیرینف و روحانی ارائه می‌شود.

نمودار ۱. مفصل‌بندی ویژگی‌های هویتی شخصیت روحانی در *اخراجی‌ها*؛ منبع: نگارنده



نمودار ۲. مفصل‌بندی ویژگی‌های هویتی شخصیت گیرینف در *اخراجی‌ها*؛ منبع: نگارنده

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

مذهبیان واقعی (روحانی و میرزا)

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

نمودار ۳. مفصل‌بندی ویژگی‌های هویتی مذهبیان واقعی در *اخراجی‌ها*؛ منبع: نگارنده

مذهبیان مدّعی (حاجی گیرینف و عبّاس)

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

نمودار ۴. مفصل‌بندی ویژگی‌های هویتی مذهبیان مدّعی در *اخراجی‌ها*؛ منبع: نگارنده

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

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

۱. مذهبیان مدّعی، افرادی ترسو و ریاکارند که در برابر دیگران سخت‌گیر، خشن و تندخو و در برابر کسانی که قدرتمندتر از آنها هستند (افسران عراقی) متواضع، نرم‌خو و حتّی متملّق هستند. در حالی که مذهبیان واقعی، انسان‌هایی اهل تساهل و تسامح، بخشاینده و بامروّت نسبت به زیردستان و خودی‌ها هستند و آدم‌هایی سرکش، مقاوم و گردن‌فراز در برابر دشمنان، فرادستان و زورگویان‌اند؛

۲. سبک زندگی همواره محل اختلاف است؛ مذهبیان مدّعی بر آتش این نزاع می‌دمند، در حالی که مذهبیان واقعی بر وحدت و پرهیز از منازعه تأکید دارند؛

۳. مذهبیان مدّعی برخلاف آنچه از خود به نمایش می‌گذارند، در بزنگاه‌هایی که بیم هزینه دادن دارند، با بهانه‌جویی در صف سست‌عنصران قرار می‌گیرند و عافیت‌طلبی را بر مقاو ترجیح می‌دهند؛ حال آنکه مذهبیان واقعی در صف اوّل سرسختی مقابل دشمن و هزینه‌دادن‌اند.

۴-۳-۲. تحلیل پی‌رنگ *اخراجی‌ها*

پی‌رنگ ***اخراجی‌ها*** منسجم و سرراست است. جوان لاتی

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

نمودار ۵. زنجیرهٔ رویدادها در *اخراجی‌ها*؛ منبع: نگارنده

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

۱. عشق مجید به نرگس باعث می‌شود میرزا در مسیرش قرار بگیرد و در پی جلب نظر میرزا برآید؛

۲. رواداری، مداراجویی و خوش‌بینی میرزا و سپس کمک روحانی مسیر مجید را برای رسیدن به جبهه فراهم می‌کند و پادرمیانی مرتضی سبب پذیرش مجید در جبهه می‌شود؛

۳. رفتار لصانهٔ بسیجیان، مجید را گرفتار می‌کند؛ او دنیاطلبی و خاطرخواهی را فرومی‌گذارد تا برای هدفی مهم‌تر یعنی دفاع از مملکت راهی عملیات شود؛

۴. دیدن ددمنشی دشمن و ظلم آشکارش به مردم عادّی، عزم مجید را برای فداکاری در راه میهن جزم می‌کند؛

۵. مجید با غیرت و شجاعت میدان مین را باز می‌کند

و با رفتاری نابخردانه (حمله با قمه به تانک) در مصافی نابرابر جان می‌دهد.

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

به این ترتیب می‌توان درون‌مایه‌های فیلم ***اخراجی‌ها*** را به شرح جدول ۳ برشمرد:

جدول ۳. درون‌مایه‌های *اخراجی‌ها*؛ منبع: نگارنده

منشأ درون‌مایه‌ها	شرح درون‌مایه‌ها
درون‌مایه‌های برآمده از خصیت‌پردازی	۱. مذهبیان مدّعی، در برابر دیگران سخت‌گیر، خشن و تندخو و در برابر کسانی که قدرتمندتر از آنها هستند (افسران عراقی) متواضع، نرم‌خو و حتّی متملّق هستند. در حالی که مذهبیان واقعی، انسان‌هایی اهل تساهل و تسامح، بخشاینده و بامروّت نسبت به زیردستان و خودی‌ها هستند و آدم‌هایی سرکش و مقاوم در برابر دشمنان، فرادستان و زورگویان‌اند. ۲. سبک زندگی حتّی در اسارت هم محل اختلاف ایرانی‌هاست؛ مذهبیان مدّعی بر آتش این نزاع می‌دمند، در حالی که مذهبیان واقعی بر وحدت و پرهیز از منازعه تأکید دارند. ۳. مذهبیان مدّعی برخلاف آنچه از خود به نمایش می‌گذارند، در بزنگاه‌هایی که بیم هزینه دادن دارند، با بهانه‌جویی در صف سست‌عنصران قرار می‌گیرند و عافیت‌طلبی را بر مقاومت ترجیح می‌دهند؛ حال آنکه مذهبیان واقعی در صف اوّل سرسختی مقابل دشمن و هزینه‌دادن‌اند.
درون‌مایه‌های برآمده از پی‌رنگ	۱. کیمیای عشق، مس وجود انسان را زر می‌کند. ۲. مداراجویی و خوش‌بینی مذهبیان واقعی، انسان‌های گمراه را جذب و راه رسیدن آنها به رستگاری را هموار می‌کند. ۳. رفتار صمیمی، پاک و زلال، مهربانانه و متواضعانهٔ بسیجی‌ها انسان را تحت تأثیر قرار می‌دهد. ۴. رفتار وحشیانهٔ ددمنشان بعثی در کشتار غیرنظامیان بی‌گناه انسان را منقلب می‌کند. ۵. انسان بلوغ‌یافته و برکشیده، عافیت‌طلبی و محبت دنیا و مافیها را کنار می‌گذارد و ازاین‌رو می‌تواند جان خود را فدای خیر عمومی کند. ۶. انسان‌هایی که کسی امیدی به آنها ندارد، می‌توانند به عالی‌ترین درجات برسند.
برآیند درون‌مایه‌ها	• مؤمنان عمیق و عارف‌مسلک، اهل رواداری و مدارا با مردم‌اند و فرصت‌طلبان ریاکار و دنیاطلب، ظاهربین و سرسخت و رادیکال هستند. • مذهبیان مدّعی، آدم‌هایی ترسو، متظاهر، بی‌عمل و ریاکارند و در مقابل، مذهبیان واقعی، آدم‌هایی گشاده‌رو، اهل دل (دوست‌دار شعر و موسیقی)، خیررسان و اهل عمل. • کشور مال همه است و همه در برابر آن مسئولند؛ باید از خاک کشور دفاع کرد، همان‌طور که باید از ناموس دفاع کرد. • بسیجی واقعی، بی‌ادّعا و اهل عمل است، مرام و معرفت دارد، متواضع است و نمی‌خواهد شناخته شود. • اگر با حسن‌ظن به طردشدگان نگاه شود و به آنها فرصت دوباره داده شود، عشق زمینی هم می‌تواند آنها را به رستگاری (شهادت در راه دفاع از میهن خیر عمومی) برساند.

۵. نتیجه‌گیری

چنانکه دیدیم، مسألهٔ تحلیل متون سینمایی و استخراج شواهد از آنها، دغدغهٔ تعداد زیادی از تحلیلگران سینمایی و نظریه‌پردازان اجتماعی بوده است. در این مقاله علاوه بر اشاره به روش شالچی (۱۳۹۰) و حاجی‌آقامحسنی (۱۳۸۹) و نقد آنها، کوشیدیم با نگاهی انتقادی به روش نشانه‌شناسی گفتمانی سلطانی (۱۳۹۳)، این روش را بسط دهیم و تکمیل کنیم و از آن برای استخراج درون‌مایه‌های فیلم‌های سینمایی داستانی جریان اصلی استفاده کنیم.

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

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

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

منابع

استوری، جان (۱۳۹۵) *مطالعات فرهنگی دربارهٔ فرهنگ عامه*. ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: آگه.

اکو، امبرتو، مایکل ردی، جرج لیکاف و دیگران (۱۳۸۳) *استعاره مبنای تفکّر و ابزار زیبایی‌آفرینی* گروه مترجمان، تهران: سوره مهر.

بوردول، دیوید و کریستین تامپسون (۱۳۸۵) *هنر سینما* ترجمهٔ فتّاح محمّدی. تهران: مرکز.

پاینده، حسین (۱۳۸۱) «جایگاه ادبیات عامه‌پسند در مطالعات فرهنگی». مجلّهٔ ارغنون، شمارهٔ ۲۰.

پرینس، جرالد (۱۳۹۵) *روایت‌شناسی؛ شکل و کارکرد روایت*. ترجمهٔ محمّد شهبا. تهران: مینوی خرد.

تامس، جیمز (۱۳۹۵) *تحلیل فرمالیستی متن نمایشی* ترجمهٔ علی ظفر قهرمانی‌نژاد تهران: سمت.

حاجی‌آقامحسنی، سیاوش (۱۳۸۹) «چالش بین‌گفتمانی و نقش گفتمان مسلّط در برقراری نظم اجتماعی در سینمای ایران بین سال‌های ۱۳۷۶ تا ۱۳۸۴» پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد ر سینما به راهنمایی دکتر محمّدباقر قهرمانی در دانشکدهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران.

داد، سیما (۱۳۹۲) *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.

سلطانی، علی‌اصغر (۱۳۹۳) «نشانه‌شناسی گفتمانی یک «جدایی»». دو امهٔ مطالعات جامعه‌شناختی، دورهٔ ۲۱، شمارهٔ ۲، صص ۷۲-۴۳.

شالچی، وحید (۱۳۸۹) «تحلیل سینمای پرمخاطب ده سال اخیر ایران؛ (ویژگی‌ها، همانندی‌ها، دگرگونی‌ها و فقدان‌ها)» رسالهٔ دکتری جامعه‌شناسی فرهنگی به راهنمایی دکتر سارا شریعتی در دانشکدهٔ علوم اجتماعی دانشگاه تهران.

فلیک، اووه (۱۳۹۱) *درآمدی بر تحقیق کیفی*. ترجمهٔ هادی جلیلی. تهران: نی.

مرینگ، مارگارت (۱۳۹۲) *فیلمنامه‌نویسی؛ آمیزه‌ای از شکل و محتوای فیلم*. ترجمهٔ داوود دانشور. تهران: سمت.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۳) *دا شنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر* ترجمهٔ مهران مهاجر و محمّد نبوی. تهران: آگه.

مک‌کی، رابرت (۱۳۸۵) *داستان؛ ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی*. ترجمهٔ محمّد گذرآبادی. تهران: هرمس.

یزدانشناس، حسین (۱۳۹۲) «از نظام‌های نشانه‌ای کوزان برای تئاتر تا نظام‌های نشانه‌ای میزانسن سینمایی» فصلنامهٔ سینمایی فارابی، شمارهٔ پیاپی ۷۲، صص ۶۸-۵۱. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

Childs, Peter and Roger Fowler (2006). *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. New York: Routledge.

Cuddon, J. A. (------). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. England: Penguin Group.

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

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

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