



سال هشتم / زمستان ۱۳۹۸

تحلیل روایت کودکی در سینمای کودک؛ مطالعه موردی فیلم‌های «خانه دوست کجاست» و «پایان رؤیاها»

• زینب مسیبی^۱

چکیده

نگرش‌ها به مفهوم «کودکی» در گذر زمان، دست‌خوش تغییرات اساسی شده و امروزه گسستگی بین مرزهای کودکی و بزرگسالی را شاهد هستیم. علاوه بر این، ماهیت «کودکی» متحول شده و ساختارهای اجتماعی بر این مفهوم اثرگذار هستند. تلقی امروزی از کودکی به‌مثابه سازه‌ای اجتماعی، فرهنگی، حقوقی، سیاسی و تاریخی تعریف می‌شود. به نظر می‌رسد، این بحث که رسانه‌ها تغییر نگرش نسبت به مفهوم کودکی را چگونه نشان می‌دهند، موضوع مهمی باشد. تمرکز اصلی ما در این مقاله بر تحلیل روایت دو فیلم «خانه دوست کجاست» و «پایان رؤیاها» در چهارچوب نظریه‌های روایت و جامعه‌شناسی کودکی است تا با رویکرد روایت‌شناسی علاوه بر معرفی ساختار به معانی صریح و ضمنی روایت‌ها بپردازیم. در نهایت، این برداشت حاصل شد که کودکی را می‌توان عرصه‌ای برای مطالعه تغییرات اجتماعی در نظر گرفت و این تغییر را در می‌توان در مقایسه فیلم‌های تولیدشده در بازه‌های زمانی مختلف مشاهده کرد که چگونه روایت ساختارهای دنیای بزرگسالان، مسائل اجتماعی و فرایندهای اجتماعی در «فیلم خانه دوست کجاست» جای خود را به بازگویی ارتباطات و درونیات کودکی در فیلم «پایان رؤیاها» می‌دهد.

واژگان کلیدی: تحلیل روایت، کودکی، سینمای کودک، رولان بارت.

مقدمه

فرایند جهانی‌شدن همه جوامع را به هم مرتبط ساخته و الگوهای به نسبت مشابهی از نظر جمعیتی، اقتصادی و فرهنگی به وجود آورده است. تغییر در تعریف مفهوم «کودکی» یکی از روندهای تغییر یافته است که وضعیت خاصی برای کودکان به وجود آورده است. به بیان دیگر، نگرش‌ها به کودکی در گذر زمان، دست‌خوش تغییرات اساسی شده و دیگر کودکی یک وضعیت ناقص و بزرگسالی یک وضعیت کامل قلمداد نمی‌شود که کودک بعد از انجام آداب و رسومی باید به سرعت از مرحله کودکی گذر کند تا به بزرگسالی برسد. در برداشتهای جدید، کودک ویژگی‌های خاص دارد. کنشگر و توانمند است. با این همه، امروزه گسستگی بین مرزهای کودکی و بزرگسالی را شاهد هستیم و ماهیت مفهوم کودکی متحول شده است. در نتیجه، بهره‌گیری از نگاهی میان‌رشته‌ای برای پژوهش درباره این مفهوم ضروری است. به نظر می‌رسد، این بحث که رسانه‌ها تغییر نگرش نسبت به مفهوم کودکی را چگونه نشان می‌دهند، موضوع مهمی باشد.

فیلم کودک از جمله متون فرهنگی است که پیوند تنگاتنگی با مفهوم کودکی دارد. آیا تصویری از فیلمی که در کودکی دیده‌اید را به یاد می‌آورید؟ در این متن، فضا برای خیال‌پردازی کودک فراهم است و کودک آزادی عمل پیدا می‌کند تا به دور از مرزبندی‌های جامعه بزرگسال، موقعیت‌های تازه را تجربه کند. کودک با گزاره‌های تصویری ارتباط برقرار می‌کند به طوری که درونمایه آن‌ها در ذهن کودک ثبت می‌شود. در واقع، کودکان کنجکاو و در پی شناخت پدیده‌ها هستند و با هر ذائقه‌ای جذب محتوای رسانه‌های تصویری به‌ویژه سینما می‌شوند. از این رو، سینمای کودک یکی از منابع مهم درک کودکان از جهان پیرامون هستند و در ژرف‌ساخت آن نگرش‌های گوناگونی به ماهیت کودکی مندرج است. پیش‌فرض ما این است که سینما دنیای واقعی را شبیه‌سازی می‌کند و در فرایند معناسازی، تولید و اشاعه مفاهیم به دلیل سازوکار همذات‌پنداری بر تصورات ذهنی و دیدگاه کودک اثرگذار است. از این رو، فیلم‌های کودک به سبب بهره‌گیری از روایت‌ها و همانندسازی با شخصیت‌ها و حوادث، مخاطب خاص خود را جذب می‌کنند. با این اوصاف، هدف این پژوهش، تحلیل روایت دو فیلم کودک در دو دوره زمانی با عطف توجه به چگونگی روایت کودکی است. در واقع، قصد داریم علاوه بر معرفی عناصر روایت‌ها، معانی ضمنی روایت‌ها را استخراج کنیم و به این نتیجه برسیم که در

دو فیلم «خانه دوست کجاست» و «پایان رؤیایها» که روایت کودکی در آن بیشترین بسامد را دارد، چه تصویری از کودکی روایت می‌شود.

پیداست که استفاده از نظریه‌های روایت می‌تواند مسیر رسیدن به هدف پژوهش حاضر را کوتاه کند. در شرح اهمیت چنین موضوعی به جایگاه روایت‌ها در شبیه‌سازی جهان پیرامون برای کودک می‌رسیم. زندگی اجتماعی انسان از ابتدای خلقت تاکنون با روایت، روایتگری و روایت‌شنوی عجین شده است. «تمایل شدید انسان به روایت و روایی‌سازی تجربه‌های روزانه به او توانایی شناختی می‌دهد. زیرا انسان با صحبت کردن درباره کارها و تغییراتی که در گذشته انجام داده به طرح‌ریزی، تسلط بر محیط و آغاز تغییرات در حال و آینده کمک می‌کند» (تولان^۱، ۱۳۹۳: ۲۸). این موضوع اهمیت تحلیل روایت تولیدات رسانه‌ها به‌ویژه فیلم‌های کودک را بیشتر آشکار می‌کند تا دلالت‌های ضمنی که به‌نوعی برساخته‌ی اجتماع و فرهنگ هستند را شناسایی کنیم. مقایسه پردازش مفهوم کودکی در فیلم‌های کودک در دو بازه زمانی از جمله ویژگی‌های متمایز پژوهش حاضر است چرا که پژوهشی در زمینه مطالعه فیلم‌های کودک در دوره‌های زمانی مختلف یافت نشد.

مبانی نظری و مروری بر مطالعات گذشته

مفهوم «کودکی»

کودک در دیدگاه‌های جامعه‌شناسی کلاسیک به مثابه موجودی نیازمند حمایت، نابالغ و ناتوان دیده شده و دوران کودکی به عنوان یک مرحله‌ی کوتاه از زندگی انسان فرض می‌شود. این در حالی است که امروزه نوع نگاه به کودک تغییر کرده و کودک، عضوی از جامعه با ویژگی‌های خاص، کنشگر و دارای حق انتخاب معرفی می‌شود (جیمز، جنکس و پروت^۲، ۱۳۹۳: ۲۳). کودک یک مفهوم اعتباری است که جامعه آن را معنا می‌کند. باید توجه داشته باشیم در سنی که کودکان امروزی به بازی و کتاب‌خوانی مشغول هستند، نسل گذشته تشکیل خانواده می‌دادند و صاحب فرزند می‌شدند. قوای جسمانی آن‌ها با قوای جسمانی کودکان امروز تفاوت چندانی نکرده، اما وضعیت اجتماعی کودکان در نسل‌های مختلف تغییر کرده است (پولادی، ۱۳۸۴: ۵۰). از همین جا درک می‌شود که فرهنگ و ساختارهای اجتماعی بر ماهیت مفهوم

1 Michael Toolan

2 James & Jenkis & Prout

کودک اثرگذار هستند. البته باید این موضوع را در نظر بگیریم که شناخت کودک و توصیف ویژگی‌های آن به اندازه تاریخ جهان قدمت دارد و تعاریف مختلف کودک نشان‌دهنده نبود اجماع در شرح ویژگی‌های کودک و مبهم بودن ابعاد گوناگون این مفهوم است.

فیلیپ آریز^۱ در کتاب مشهورش «قرن‌های کودکی^۲» که آغازگر تاریخ دوران کودکی است، یادآور می‌شود که مفهوم کودکی مفهومی جدید است. در قرون وسطی آگاهی از ماهیت کودکی وجود نداشت. یعنی کودک با طبیعت و ویژگی‌های خاص تصور نمی‌شد و به محض این‌که کودک می‌توانست بدون مراقبت مداوم مادر یا پرستار زندگی کند به جامعه بزرگسال تعلق داشت (آریز، ۱۹۶۲: ۱۲۸). تلقی امروزی از کودکی به مثابه سازه‌ای اجتماعی، فرهنگی، حقوقی، سیاسی و تاریخی است (ذکایی، ۱۳۹۶: ۱۴). این تلقی از کودکی نشان‌دهنده شکل‌گیری جریان فکری نوپا در مفهوم کودکی است. در عصر حاضر، مطالعه کودکی تحت تأثیر رهیافت‌های جامعه‌شناسی قرار گرفته و تلاش‌های جامعه‌شناختی برای درک کودکی به مثابه یک برساخته اجتماعی منتهی به ترسیم پارادیم جدید کودکی شده است (جین کیلی^۳، ۱۳۹۶: ۱۸۹-۱۸۸). در مجموع می‌توان گفت که درک از کودکی همواره یکسان نبوده و با گذشت زمان به موضوعی مهم تبدیل شده است. در واقع، کودکی تحت تأثیر روابط اجتماعی قرار دارد و واقعیتی است که در اجتماع ساخته می‌شود.

سینمای کودک

پیش از بیان اهمیت تحلیل سینمای کودک به گزیده‌ای از تعاریف سینما که به روایی بودن آن تأکید دارند، اشاره می‌کنیم. سینما، ابزاری برای روایتگری است و در دسترس‌ترین واسطه برای کاوش در جهان است. به معنای دیگر امروزه سینما بخشی از سکونتگاه انسان شده است (آزاد ارمکی و خالق‌پناه، ۱۳۸۹: ۱۳۱). از دیدگاه دیگری، سینما، به عنوان یکی از اشکال تولید معنا، واقعیت اجتماعی را انعکاس نمی‌دهد، بلکه آن را در ساختاری روایی بازنمایی می‌کند و می‌سازد (کسرابی و مهرورزی، ۱۳۹۶: ۱۶۶). تعریف دیگری سینما را تخیلی بصری و جریانی روایی معرفی می‌کند که در مقیاس بزرگ به فرهنگ تبدیل می‌شود و تصویر متحرک چیزی معنای،

1 Aries Philippe

2 centuries of childhood

3 Mary Jane Kehily

داستان‌زا و پرشور است (کالکر، ۱۳۸۴: ۴۱). از سوی دیگر، سینما در مقایسه با دیگر هنرها رابطه تنگاتنگی با زمینه اجتماعی خود دارد و از آن تأثیر می‌گیرد (دوونینو، ۱۳۹۵: ۶). در جمع‌بندی تعاریف اشاره شده باید گفت که مدت‌هاست که سینما در عرصه ارتباطات دیداری نقش گسترده و تأثیرگذاری ایفا می‌کند و فیلم‌ها به نوعی ادراک و افکار مخاطبان را نسبت به وقایع بیرونی شکل می‌دهند. در عین حال، این رسانه با استفاده از جذابیت‌های تصویری، پدیده‌ها و وقایع به گونه‌ای بازنمایی می‌کند که به‌ندرت مخاطب کودک به غیرواقعی بودن آن شک می‌کند.

یکی از وجوه افتراق سینمای کودک و بزرگسال وجود مخاطب خاص است. پدیدآورنده فیلم کودک، گروه بزرگسال است که با جهان‌بینی خود و خارج از جهان کودک، اثر را خلق می‌کند. فیلم کودک از جمله تولیدات رسانه‌ای است که به ادراک جامعه از مفهوم کودکی شکل می‌دهد و واقعیت‌هایی جهان را برای مخاطب کودک بازنمایی می‌کند. با این پیش‌فرض، می‌توان گفت که برقراری ارتباط کودک با ژانر سینمایی ویژه خود بستگی به پاسخ این پرسش دارد که آیا سینمای کودک توانسته به جهان کودک نزدیک بشود و رویدادها را با چشم کودک ببیند؟ به‌علاوه روایت فیلم‌های کودک از جذابیت و کشش متناسب با مخاطب برخوردار است؟

روایت‌شناسی

ما اتفاق‌های متعددی را می‌بینیم و آن‌ها را به شکل داستان برای دیگران بازگو می‌کنیم. روایت‌ها بخش جدایی‌ناپذیر زندگی اجتماعی هستند و داستان‌هایی هستند که شکل گرفته‌اند. از منظر دیگری، روایت‌ها ساخته می‌شوند و از طریق رسانه‌های گوناگون مثل کتاب و سینما بیان می‌شوند. «روایت، شیوه اصلی ساماندهی به تجربه‌های انسان در درون رخداد‌های زمان‌مند معنادار است و علاوه بر آن یک شیوه استدلال و نوعی بازنمایی نیز محسوب می‌شود» (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۱۶). روایت‌شناسی که مطالعه علمی روایت‌ها محسوب می‌شود، تعاریف گوناگونی دارد و اگر بخواهیم به صورت مختصر این رویکرد را شرح دهیم باید بگوییم که شناسایی عناصر روایت، تبیین کارکردهای معنا‌سازانه آن عناصر در ساختار انواع روایت به معنای دیگر کشف اصول عام روایت‌سازی و روایتگری از اهداف اصلی آن به شمار می‌رود (پاینده، ۱۳۹۷: ۱۵۸). بنابراین ملاک عمل در روایت‌شناسی بررسی ویژگی‌های ثابت و اصول ترکیبی زیربنای مشترک

در ساختارهای روایی است. به طور کلی، روایت‌شناسی به عنوان یک ابزار برای بررسی ماهیت، توضیح و توصیف یکی از ویژگی‌های بنیانی انسان یعنی روایت و فهم کارکرد آن استفاده می‌شود. انسان با روایت معنا می‌آفریند و روایت‌شناسی کمک می‌کند ماهیت انسان فهمیده شود (پرینس، ۱۳۹۵: ۱۷۰). در این پژوهش، روایت‌شناسی به عنوان چهارچوبی نظری برای توصیف و فهم کارکرد روایت‌ها در فیلم‌های کودک استفاده می‌شود.

روایت‌شناسی در فیلم

دیوید بردول^۱ با استفاده از سه مفهوم «داستان»، «طرح» و «سبک» تعریف خود را از روایت سینمایی عرضه می‌کند: فرایندی که از طریق آن، طرح و سبک فیلم در حین جهت‌دادن به ساخت داستان از دید تماشاگر، با یکدیگر کنش متقابل دارند. در این تعریف، منظور از داستان یعنی زنجیره‌ای زمانی و علت و معلولی از رویدادها. طرح؛ شکل واقعی نظم و ترتیب و ارائه داستان در فیلم به‌منابه ساختار فیلم و سبک عبارت است از استفاده نظام‌مند از تمهیدات سینمایی (لوت، ۱۳۸۸: ۴۲). به‌همین نحو، ژنت معتقد است که سینما، داستان را نمایش می‌دهد. یعنی داستان بازساخته می‌شود. داستان سینمایی با ابزار متفاوتی نسبت به گزارش ادبی روایت می‌شود و سینما برخلاف ادبیات وابسته به وسیله‌ای بیانی خاصی نیست. این تمایز در ابزار، تفاوت‌های مهمی در شیوه‌های روایتگری سینما و ادبیات موجب می‌شود (احمدی، ۱۳۹۴: ۲۳۷). روایتگری در سینما فقط به عهده کلام نیست و تصاویر نقش زیادی در پیشبرد روایت دارند. بنا به دیدگاه جان کرامول^۲ مؤثرترین شیوه تعریف کردن داستان بر پرده سینما به کارگرفتن دوربین در نقش داستانگو است (احمدی، ۱۳۹۴: ۲۵۵). روایت‌های سینمایی به دلیل پرداخت رسانه‌ای بسان ظرفیت‌هایی محسوب می‌شوند که می‌توانند محملی برای اثرگذاری بر مخاطب و تزریق مفاهیم و درون‌مایه خاص در نظر گرفته شوند.

۱. مطالعات پیشین

مرضیه صامتی (۱۳۹۴) پژوهشی با عنوان «نقش و جایگاه کودک در سینمای کودک؛ مطالعه نشانه‌شناختی فیلم‌های برگزیده جشنواره فیلم کودک و نوجوان» انجام داده است. پیش‌فرض

1 David Bordwell

2 John Cromwell

اصلی این است که سینمای کودک می‌تواند لحظه‌هایی بیافریند که تأثیری پایدار در جهان‌بینی و ارزش‌گذاری کودک داشته باشد. این پژوهشگر چهار فیلم برگزیده جشنواره فیلم کودکان و نوجوانان را با الگوی نشانه‌شناسی سلبی و کادوری تحلیل می‌کند. براساس یافته‌های این پژوهش، تصویر ارائه شده از کودک در بسیاری از فیلم‌ها، بیانگر مطیع‌سازی آن و شکل‌گیری فردی تابع است. به عبارتی دیگر کودک باید تابع برنامه‌های تعیین‌شده از سوی بزرگسالان باشد (صامتی، ۱۳۹۴: ۲۱۰).

ساتریا ویباوا^۱ (۲۰۰۸) در مقاله‌ای با عنوان «بازنمایی کودکان در فیلم‌های گارین ناگرو^۲» معتقد است که تصویر کودک همواره برای اهداف ایدئولوژیکی در سینما مورد استفاده قرار می‌گیرد. به عنوان مثال، در سینمای ایران از کودکان اغلب برای کاهش ریسک سیاسی بیان آزادانه استفاده می‌شود، در حالی که نمایش کودکان برزیلی و ایتالیایی به پردازش مفهوم آرمانی بی‌گناهی کودکان مربوط است. وی در این مطالعه به پیامدهای ایدئولوژیک و گفتمان از تصویرگری سینمایی او از کودکان می‌پردازد. پرسش اصلی این پژوهش در مورد ساخت هویت کودکان در فیلم‌های گارین است که پس از تحلیل چهار فیلم به آن پاسخ می‌دهد. با تجزیه و تحلیل فیلم‌های منتخب نشان می‌دهد که در حالی که هویت کودکان در فیلم‌های این کارگردان برخلاف تصویر ایده‌آل از کودکان اندونزیایی ساخته می‌شود و دیدگاه‌های سیاسی خود را از طریق کودکان بیان می‌کند (ساتریا ویباوا، ۲۰۰۸: ۲۹).

پژوهش ویباوا^۳ (۲۰۱۵) با عنوان «تصویر کودکان در سینما» به این موضوع می‌پردازد که ایده فیلم کودکان صرفاً می‌تواند به معنای نمایش فیلم برای مخاطبان عام باشد که شامل برخی از کودکان است. با وجود نفوذ گسترده گفتمان‌های دولتی، گرایش به تصویر کشیدن کودکان و خانواده در شرایط مختلف سینمای معاصر اندونزیایی شکل گرفته است. روابط ناسازگار والدین کودک در فیلم‌های معاصر اندونزیایی مشاهده می‌شود. این نوع نمایش دلالت بر این موضوع دارد که مفهوم خانواده ایده‌آل در حال تغییر است (ویباوا، ۲۰۱۵).

ای‌ین ویچیک - اندروز^۴ در مقاله‌ای با عنوان «ایدئولوژی در سینمای کودک» به بازنمایی طبقه و جنسیت در فیلم‌های کودکان می‌پردازد. نخست نظریه‌های مارکسیستی در باب

1 Satrya Wibawa

2 Garin Nugroho

3 Igak Satrya Wibawa

4 Ian Wojick- Andrews

ایدئولوژی و این که چگونه می‌توان این نظریه‌ها را به سینمای کودکان تعمیم داد، شرح داده می‌شود. سپس بازنمایی طبقه در سه فیلم؛ چشمان درخشان، کنار من بمان و هریت جاسوس بررسی می‌شود. این پژوهشگر به این نتیجه می‌رسد که فیلم‌های کودکان آثاری هنری هستند که سرگرم می‌کنند، اما در عین حال پایگاه‌ها یا سایت‌های ایدئولوژی هستند که بینندگان خردسال را با نقش‌های سنتی طبقه و جنسیت آشنا می‌کنند (ویچیک- اندروز، ۱۳۸۲: ۱۲۴-۱۲۳).

۲. روش پژوهش

با توجه به ماهیت مبانی نظری بیان شده برای یافتن پاسخ پرسش‌های پژوهش، روش کیفی انتخاب شده چرا که این روش در پی توصیف و درک معنای پدیده‌هاست. روایت‌شناسی یکی از رویکردهای کیفی مطرح جهت نقد و تحلیل متون است و قابلیت به کارگیری در تحلیل انواع محتوای رسانه‌ای را دارد «بزارها و استدلال‌های رویکرد روایت‌شناختی در عرصه‌های فراتر از مرزهای پژوهش‌های ادبی کاربرد دارد» (بارت، تودورف و پرینس، ۱۳۹۷: ۱۵). الگوهای متعددی برای روایت‌شناسی ارائه شده است که در بیش‌تر آن‌ها بررسی ساختار روایت بیش از محتوا مطرح است. موضوع و پرسش‌های این پژوهش نیازمند الگویی است که بتواند علاوه بر مطالعه شکل روایت به تحلیل محتوای آن بپردازد. بنابراین الگوی روایی این پژوهش رمزگان پنجگانه بارت انتخاب شده تا همراه با بررسی ساختار کلی روایت، معانی و دلالت‌های ضمنی دو فیلم حوزه کودک مشخص شود.

الگوی پنجگانه بارت

از نظر بارت، خود واژه «رمزگان» را نباید به معنای دقیق و علمی آن در نظر گرفت بلکه رمزگان صرفاً تداعی‌گر هستند و جنبه‌های هم‌نشینی و معنایی متن را در برمی‌گیرند. یعنی علاوه بر این که واحدهای معنایی به یکدیگر وصل هستند، به دنیای بیرون از متن نیز مرتبط می‌شوند (احمدی، ۱۳۹۵: ۲۳۸). بارت نخستین مرتبه دلالت که رابطه نشانه با مصداق خود در واقعیت بیرونی را دلالت صریح می‌نامد. معنای ضمنی اصطلاحی است که اشاره به مرتبه دوم دلالت دارد. این مرتبه، زمانی شکل می‌گیرد که معانی به سوی ذهنیت بخشیدن یا دست‌کم

مرحله میان‌ذهنی در حرکت است (فیسک، ۱۳۸۸: ۱۲۹-۱۲۸). بنا به دیدگاه بارت، روایت با رمزگانی کار می‌کند که خواننده را به سمت درک داستان هدایت می‌کند. وی در کتاب «اس/زد» بیان می‌کند که معنی هر متن خاص از طریق پنج رمزگان تولید می‌شود (ویلیامز، ۱۳۹۲: ۲۳۲-۲۳۱).

رمزگان تأویلی، واحدهای معنایی هستند که طرح معما می‌کنند و با تأخیر پاسخ را ارائه می‌دهند (مک‌کاریک، ۱۳۸۸: ۱۳۸). طرح پرسش‌هایی در ابتدای روایت، یکی از وجوه نحو روایت است یعنی به پیشبرد داستان کمک می‌کند و مخاطب را مجاب می‌کند، پیگیر رمزگشایی از معماها باشد. این رمزگان به نوعی «الگوی پلیسی» داستان است (احمدی، ۱۳۹۶: ۲۴۰).

رمزگان کنشی به منطق توالی بنیادین عمل یا کنش شخصیت‌ها و وقایع می‌پردازد و این‌که توالی کنش‌ها چگونه پیش می‌روند. تحت این رمزگان می‌توان هر کنشی را در یک داستان بررسی کرد چرا که کنش‌ها بر هم‌نشینی استوارند و در یک نقطه آغاز می‌شوند و در نقطه‌ای دیگر خاتمه می‌یابند (احمدی، ۱۳۹۶: ۲۴۰). این رمزگان نشانگر مجموعه‌ای از کنش‌ها یا توالی‌های کوچکی است که کل روایت را پیش می‌برد (سجودی، ۱۳۹۳: ۱۵۶).

رمزگان معنایی به دلالت‌های ضمنی توصیف رفتار و ویژگی‌های شخصیت‌ها، مکان و محیط برمی‌گردد. این واحدهای معنایی به درونمایه داستان مربوط است که غالباً در شخصیت‌پردازی با توصیف به کار گرفته می‌شوند (احمدی، ۱۳۹۶: ۲۴۰). همه نشانه‌ها در این رمزگان، دال فرض می‌شود تا خصایل، فضا و نمادها به صورت غیرمستقیم معرفی شوند (بارت، ۱۳۹۴: ۲۹).

رمزگان نمادین؛ مضمون‌ها، الگوهای آشنا، تقابل‌های سنتی و تضادهای محوری که پیوسته در داستان بازتولید می‌شوند (سجودی، ۱۳۹۳: ۱۵۹) را در برمی‌گیرند. برای رمزگشایی این واحد معنایی نمادین باید بررسی کرد که چگونه متن در قالب تقابل‌های دوگانه سامان یافته است.

رمزگان فرهنگی، مجرای ارجاع متن به بیرون است؛ ارجاع به یک علم، حکمت یا مجموعه‌ای از دانش عمومی یا نوعی از دانش فیزیک، پزشکی، روان‌شناسی، ادبی، تاریخی و ... (بارت، ۱۳۹۴: ۳۳). این رمزگان، عرف‌های اجتماعی را مشخص می‌کند. عرف‌هایی که نشان می‌دهد جامعه چه توقعاتی دارد و چه اموری را درست یا نادرست می‌داند (پاینده، ۱۳۹۷: ۲۲۶).

تجزیه و تحلیل یافته‌ها

داستان فیلم «خانه دوست کجاست» - عباس کیارستمی، ۱۳۶۴

اولین نمای فیلم مربوط به لحظه ورود معلم به کلاس درس است. معلم دانش‌آموزان را به خاطر بازیگوشی سرزنش می‌کند. معلم محمدرضا نعمت‌زاده را به خاطر این‌که از دستورش سرپیچی کرده و مشق را دوباره در دفترش ننوشته، شمانت می‌کند. به عنوان تنبیه کاغذش را پاره می‌کند، تهدید می‌کند اگر تکرار شود از مدرسه اخراج می‌شود و محمدرضا گریه می‌کند. در مسیر بازگشت به خانه، احمد احمدزاده و محمدرضا نعمت‌زاده به دنبال یکی از همکلاسی‌هایشان که به محمدرضا پس‌گردانی زده، می‌دوند که محمدرضا زمین می‌خورد و باعث می‌شود که احمد موقع جمع‌کردن وسایل دوستش از روی زمین، اشتبهاً دفتر او را با خود به خانه ببرد. احمد تصمیم دارد که دفتر دوستش را به او برگرداند؛ اما مادرش تصور می‌کند که احمد به قصد بازی می‌خواهد به بیرون از خانه برود. احمد به بهانه خرید نان از خانه خارج می‌شود و راه روستای پشته را طی می‌کند تا دفتر را به محمدرضا برساند. پس از جست‌وجوی زیاد، خانه دوستش را پیدا نمی‌کند حتی پیرمردی که مدعی است همه اهالی روستا را می‌شناسد، نمی‌تواند به احمد کمکی کند. در نهایت، احمد که موفق به یافتن دوستش نمی‌شود، شب‌هنگام به خانه بازمی‌گردد و مشق‌های خود و محمدرضا را می‌نویسد. فیلم با نمایی از کلاس و معلم که دفتر مشق دانش‌آموزان را امضا می‌زند، به پایان می‌رسد.

تحلیل روایت فیلم «خانه دوست کجاست» با رمزگان پنجگانه بارت

رمزگان تأویلی

فیلم با نمای نزدیک از دستگیره «در» چوبی که لق است، آغاز می‌شود. تیتراژ فیلم روی بخشی از در کلاس نوشته می‌شود. این پرسش برای مخاطب ایجاد می‌شود که چرا فیلم با این نما شروع می‌شود؟ و این وجه مجهول شکل می‌گیرد که شاید عنصر «در» در فرایند روایت مهم باشد و آن‌سوی «در» احتمالاً اتفاق مهمی رخ می‌دهد. مخاطب انتظار می‌کشد تا در نمای بعدی «در» گشوده شود و یکی از معمای آغازین فیلم حل شود که در متعلق به کلاس درس است. علت گنجاندن نمایی از «در چوبی» در آغاز فیلم، در سکانسی که احمد با پیرمرد در و پنجره‌ساز به دنبال خانه نعمت‌زاده می‌گردد، پاسخ داده می‌شود. پیرمرد از درهای چوبی که

خود و برادرش در سال‌های گذشته ساخته تعریف و تمجید می‌کند، این که درهای چوبی با زحمت دست ساخته شده‌اند و با ارزش هستند.

در سکانسی که معلم مشغول امضای مشق دانش‌آموزان است، پروانه، یکی از دانش‌آموزان مضطرب است و زیر میز رفته، معلم می‌پرسد که چرا رفتی زیر میز؟ جواب می‌دهد: «کمرم درد می‌کند». علت کمردردش در این سکانس مجهول می‌ماند، حتی معلم علت را نمی‌پرسد. گره-گشایی از این رمز تأویلی در ادامه فیلم که احمد به طور اتفاقی با پروانه در روستای «پشته» روبه‌رو می‌شود، رخ می‌دهد. در این صحنه صدای پدر پروانه شنیده می‌شود که به او امر می‌کند که سریع شیر را ببرد. پروانه ظرف سنگین شیر را به داخل خانه می‌برد.

در صحنه‌ای که احمد از لای «در»، شلوار قهوه‌ای رنگی روی بند رخت می‌بیند، برای شخصیت اصلی پرسش ایجاد می‌شود که شلوار متعلق به محمدرضاست؟ این پرسش کنجکاوی را در بیننده بر می‌انگیزد و برای یافتن پاسخ با احمد همراه می‌شود. این واحد معنایی در سکانسی که احمد، آقاخان را تا جلوی در خانه‌اش دنبال می‌کند، به دیوار پله‌ها تکیه داده و چشم به در خانه دوخته، تکرار می‌شود. از داخل دالان تاریکی بچه‌ای بیرون می‌آید، لنگه‌ی «در» را طوری حمل می‌کند که صورتش ناپیدا است. شلوارش همانند شلوار محمدرضاست و بیننده همراه احمد منتظر است که بداند او محمدرضا نعمت‌زاده است یا نه؟ تأویل این صحنه ادامه دارد؛ آقاخان «در» را از روی شانه بچه برمی‌دارد، اما چهره کودک پشت قاطر پنهان است. بعد از رفتن قاطر مشخص می‌شود که محمدرضا نیست.

رمزگان کنشی

باید به این نکته توجه داشت که هنگام تحلیل روایت فیلم «خانه دوست کجاست»، آن را باید مجموعه‌ای از توالی‌ها یا زنجیره‌ای از رویدادها در نظر گرفت. روایت این فیلم طرح اولیه نسبتاً ساده‌ای دارد:

۱. صحنه‌پردازی و ورود به ماجرا: روایت از جایی شروع می‌شود که تعادل اولیه به هم ریخته است و احمد دفتر محمدرضا را اشتباهی برداشته است.
۲. کنشگری: احمد از متقاعد کردن مادرش برای رفتن به روستای «پشته» و دادن دفتر به دوستش ناکام می‌ماند و تصمیم می‌گیرد مخفیانه اقدام کند.

۳. جست‌وجو: احمد به دنبال خانه دوستش می‌گردد.
۴. یافتن دوست جدید: احمد با پیرمرد نجار آشنا می‌شود و او برای احمد پاره روایت‌هایی تعریف می‌کند.
۵. بازگشت: بازگشت احمد به خانه مساوی است با تنبیه شدن و او تصمیم می‌گیرد مشق خود و دوستش را بنویسد.
- این توالی‌ها عملکرد شخصیت اصلی را مشخص می‌کند. البته هر نوع کنشی را می‌توان در متن روایی با این رمزگان مشخص کرد.

رمزگان معنایی

شاید بتوان گفت که اشتراک محیطی در سکانس ابتدایی و نهایی فیلم، مخاطب را به ژرف‌اندیشی درباره اصول حاکم بر مدرسه و تأثیر کارکردهای این ساختار اجتماعی بر کودکان سوق می‌دهد. دوربین با تمرکز بر چهره‌ی مضطرب و نگران احمد در صحنه‌ای که معلم مشق نعمت‌زاده را پاره می‌کند و او گریه می‌کند، غیرمستقیم ناگفته‌هایی از کژکارکرد نظام آموزشی را روایت می‌کند. در همان سکانس اول فیلم، در گفت‌وگوی معلم با دانش‌آموزان وجوهی از رمزگان معنایی دیده می‌شود. معلم بدون رعایت کردن اصول ابتدایی مهارت‌های ارتباطی مثل: سلام کردن و احوالپرسی شروع به سرزنش دانش‌آموزان می‌کند. تکرار واژه «ساکت» در کلام معلم این معنا را می‌رساند که منفعل و مطیع بودن کودک ارزش محسوب می‌شود و در جایگاه هدایت‌گر و کنترل‌کننده، کودک را به خاطر خروج از هنجارهای تعیین‌شده، شماتت می‌کند. به نظر می‌رسد لق بودن در کلاس نیز دلالت ضمنی بر کهنگی و ناکارآمدی الگوهای سیستم آموزشی دارد.

در تحلیل دلالت ضمنی ارتباطات کلامی شخصیت‌ها، نشانه‌هایی از حاکمیت گفتمان مدرسه کشف می‌شود. بازنمایی صحنه‌ی مشق نوشتن بچه‌ها نیز اشاره غیرمستقیم به این موضوع دارد که در این بافتار، کودک باید براساس الگوهای نظام آموزشی عمل کند. به همین سیاق، دیالوگ احمد در برابر دیگر کودکان که از او می‌خواهند بیاید بازی، می‌گوید: «من مشق دارم» نشان می‌دهد که کودک به اولویت مشق و انجام تکالیف مدرسه باور کرده و در تفکر او

نهادینه شده که بازی امری فرعی و کژرفتاری است در حالی که بازی یکی از نیازهای ذاتی و فطری کودک به شمار می‌رود.

در سکانسی که احمد متوجه می‌شود دفتر دوستش را اشتباهی برداشته، مادرش را چندبار صدا می‌زند، مادرش سرگرم رخت شستن است و حرف احمد را درست نمی‌شنود و به خیال اینکه او قصد بازی دارد با عصبانیت جواب می‌دهد: «بشین سرمشقت، تکون نخور». احمد اصرار می‌کند و با سماجت توضیح می‌دهد که باید دفتر محمدرضا را به او بدهد، مادر از سماجت احمد عصبانی می‌شود و می‌گوید: «تکون نخوری. می‌آم می‌زنم مغزتو داغون می‌کنم». نشنیدن صدای کودک در جهان روایت‌شده معانی ضمنی دارد که کودک و علایق او به درستی درک نمی‌شود. تکرار تهدید به تنبیه کودک در گفت‌وگوی شخصیت‌های فیلم بیان‌کننده رواج پدیده تنبیه بدنی در این موقعیت اجتماعی برای تربیت کودک است.

در صحنه‌ای که احمد همراه با پیرمرد پنجره‌ساز از کوچه‌های روستای «پشته» می‌گذرند، انعکاس نور رنگانگ پنجره‌های چوبی در تقابل با نور یک‌دست پنجره‌های آهنی روی دیوارهای تاریک دیده می‌شود. نمایش این صحنه‌ها همزمان با تعریف و تمجید پیرمرد از در و پنجره‌های چوبی، زمینه بازتاب تصویری حرف‌های پیرمرد را فراهم کرده است. در ادامه همین صحنه می‌بینیم که احمد به نور یکی از پنجره‌های آهنی می‌رسد و با صدای سگ می‌ترسد، چند قدم به عقب برمی‌گردد و در نور ملایم پنجره چوبی می‌ایستد، این نوع ترکیب تصویری بر تأثیرگذاری صحبت‌های پیرمرد تأکید دارد. نورپردازی این صحنه کاملاً با حالت‌های احمد: تاریکی شب، ترس از سگ و مسیر پرتلاطم بازگشت به خانه هماهنگ است.

رمزگان نمادین

قطب‌های متضاد فراوانی می‌توان در فیلم، فهرست کرد که به متن معنا می‌دهند. به اختصار بیان می‌شود که مهم‌ترین آن‌ها، دوقطبی «مشق‌بازی» است. «مشق» مفهومی است که از سوی دنیای بزرگسال بر کودک تحمل می‌شود. در حالی که «بازی» طبیعی‌ترین شیوه تماس کودک با جهان پیرامونش است. در این متن مشاهده کردیم که عنصر بازی در حاشیه‌ی زندگی کودک قرار گرفته است. اساس روایت این فیلم بر مبنای تکرار گزاره‌های متناقض شکل گرفته است. تعدادی از تقابلهای دوگانه‌ی این روایت در جدول زیر آورده‌ایم:

جدول ۱: تقابل‌های دوگانه فیلم خانه‌ی دوست کجاست

بازی	مشق
شب	روز
گریه	خنده
بزرگسال	کودک
خانه	مدرسه
تنبیه	تشویق
در و پنجره‌ی چوبی	درو پنجره‌ی آهنی
روستا	شهر

روایت فیلم «خانه دوست کجاست» مخاطب را به دنیای نمادینی سوق می‌دهد که در آن کودکِ مطیع جامعه‌ی بزرگسال در برابر بحران به وجود آمده تغییر موضع می‌دهد و به شخصیت پویا و کنشگر تبدیل می‌شود به شکلی که کنش‌های شخصیت اصلی دور از انتظار است. بازنمایی رخداد‌های نامعمول در بخش دیگری از فیلم تکرار می‌شود. احمد در بافت کوچکی مثل روستا به دنبال خانه‌ی دوستش می‌گردد، برخلاف تصور عمومی که معمولاً اهالی روستا همدیگر را می‌شناسند، کسی خانه محمدرضا نعمت‌زاده را بلد نیست. مخاطب در این بخش از روایت با کنشی ناآشنا و متفاوت از یک موقعیت اجتماعی روبه‌رو می‌کند که به ندرت در فضاهای روستایی نمود عینی پیدا می‌کند.

رمزگان فرهنگی

واکاوی ارجاع روایت به خارج از متن را باید از نام فیلم آغاز کرد که بهترین معرف بینامتنیت در متن است. جمله «خانه دوست کجاست»، اولین و آخرین مصرع شعر کوتاهی از سهراب سپهری به نام «نشانی» است که به نوعی درونمایه فیلم را با مضمون اصلی شعر پیوند می‌دهد. معنای پنهان این شعر را می‌توان حرکت به سمت معرفت و شناخت تفسیر کرد که در فضای عرفانی به دنبال شناخت دوست است و این دوست می‌تواند عشق، خداوند و حتی انسان باشد. با این برداشت می‌توان روابط بینامتنی بین دو متن دید و نشانه‌های مشترک را کشف کرد.

همان‌گونه که پیش از این اشاره شد پیرمرد نجار برای احمد، پاره روایت‌هایی از تحولات اجتماعی چون مهاجرت به شهر و تغییر سبک زندگی اهالی روستا بازگو می‌کند. یکی دیگر از ارجاع‌های اجتماعی و فرهنگی فیلم را در صحنه جلوی قهوه‌خانه که پدربزرگ احمد و دوستش نشستند، واکاوی کرد. احمد که ناامید از یافتن دوستش از روستای پشته برگشته، دوان دوان از جلوی قهوه‌خانه رد می‌شود تا پدربزرگ او را نبیند، اما پدربزرگ او را می‌بیند و صدایش می‌کند. احمد پیش پدربزرگ می‌آید. در حالی که جواب سلام احمد را نمی‌دهد، او را سؤال پیچ می‌کند که کجا بودی؟ و به او دستور می‌دهد که برود سیگارش را بیاورد. بعد از رفتن احمد، دوست پدربزرگ می‌گوید که سیگار این‌جاست. پدربزرگ، فرستادن احمد پی سیگار را بهانه‌ای برای تربیت او می‌داند و مفهوم جامعه‌پذیری مطلق کودک را به زبانی ساده توضیح می‌دهد. استدلال پدربزرگ این است که بچه باید درست تحویل جامعه شود. پدربزرگ همانند مادر احمد عاملیت کودکی را نادیده می‌گیرند. استفاده پدربزرگ از واژه «دستور» نشان‌دهنده این موضع است کودک موردپسند این دیدگاه، باید مطیع و بی‌اختیار باشد. پردازش باورهای عامیانه تربیتی در چند صحنه از فیلم تکرار می‌شود.

نمونه دیگری از عرف‌های رایج در جهان این روایت را می‌توان در سکانسی دید که دوربین بر چهره مضطرب احمد متمرکز شده و تنها دست‌های معامله‌گر شخصیت‌های فرعی در نمای بسته مشاهده می‌شود که در حال تبادل پول هستند. یکی از افراد برای نوشتن رسید پول به کاغذ احتیاج دارد و سراغ دفتر احمد می‌آید. احمد چندبار تکرار می‌کند که دفتر مال او نیست و آقا معلم عصبانی می‌شود، اما او می‌گوید: «یه برگ... یه برگ در بیارم. متوجه همیشه معلم نیگا کن. ببین». این صحنه دلالت بر این دارد که رعایت نکردن حقوق کودک در این بافتار رایج است.

در گفت‌وگوی معلم با دانش‌آموزان در کلاس نیز، دلالت‌های فرهنگی وجود دارد. معلم از دانش‌آموز می‌پرسد که چرا مشقت را کثیف نوشتی؟ دانش‌آموز پاسخ می‌دهد که دستش عرق کرده بود، رفته بود سر برنج‌زار تا کار کند. اشاره به کار کودک در بیش‌تر صحنه‌های فیلم تکرار می‌شود و اشاره به این موضوع دارد که در این موقعیت اجتماعی کار برای کودک، امری پسندیده و ارزشمند تلقی می‌شود.

تحلیل روایت فیلم «پایان رؤیاها» - محمدعلی طالبی ۱۳۹۵

داستان فیلم

این فیلم درباره کودکی به نام آرش است که همراه با خانواده در یکی از روستاهای شمال کشور زندگی می‌کند. پدر آرش برای شخصی به نام محمودخان کار می‌کند. محمودخان تصمیم دارد به خارج از کشور سفر کند و اسبش (مادیان) را به پدر آرش می‌سپارد. آرش علاقه شدیدی به اسب دارد. یک شب مخفیانه سوار اسب می‌شود، به جنگل می‌رود و چون نمی‌تواند سرعت اسب را کنترل کند، زمین می‌خورد و بینایی‌اش را از دست می‌دهد. آرش موضوع را از خانواده پنهان می‌کند و به دروغ می‌گوید که از بالای درخت افتاده است. خانواده برای درمان پسرشان تلاش می‌کنند. در این میان، اسب محمودخان که باردار بوده، فردای شب حادثه بعد از به دنیا آوردن کره‌اش تلف می‌شود.

تحلیل روایت با رمزگان پنجگانه بارت

رمزگان تأویلی

عنوان فیلم آغازگر این پرسش است که «پایان رؤیاها» به چه چیزی دلالت دارد؟ به این پرسش در چند سکانس پاسخ داده می‌شود. در ابتدای روایت رمزگشایی می‌شود که شخصیت اصلی رؤیای سوارکاری دارد. هم‌چنین در فصل آخر فیلم، وقتی آرش با محمودخان درباره شب حادثه صحبت می‌کند، مشخص می‌شود که اسب برای آرش یک رؤیا بود که به پایان رسید.

سکانس نخست فیلم پایان رؤیاها همانند دیگر روایت‌ها با رمزگان تأویلی آغاز می‌شود. آرش با کنجکاو می‌خواهد به داخل اتاق سرک بکشد و تنها صدای موسیقی شنیده می‌شود. نورپردازی و فضای اتاق بر معماگونه بودن این صحنه می‌افزاید. معماهای زیادی در این روایت وجود دارد که در طول پیرنگ حل می‌شوند. برای مثال در صحنه‌ای که آرش شبانه سوار مادیان می‌شود و به جنگل می‌رود، تنها صحنه زمین خوردن آرش نمایش داده می‌شود و برای مخاطب سؤال است که چه اتفاقی برای مادیان می‌افتد. این معما در سکانسی که آرش نزد محمودخان می‌رود و اتفاق آن شب را بازگو می‌کند، رمزگشایی می‌شود. در این صحنه مشخص می‌شود که آن شب، پای مادیان در چاله‌ای گیر می‌کند، زمین می‌خورد و زخمی می‌شود.

رمزگان کنشی

واحدهای معنایی در این رمزگان شناسایی می‌شوند که نشان‌دهنده ترتیب و توالی کنش‌ها هستند. روایت «پایان رؤیاها» از پی‌رفت‌های زیر تشکیل یافته است: الف) طرح ماجرای سفر محمودخان و نمایش علاقه‌ی وافر آرش به اسب، ماجراجویی آرش، وقوع حادثه برای آرش و مادیان و شروع بحران به شکلی که تعادل اولیه به هم می‌ریزد.

رمزگان معنایی

در این رمزگان به دنبال نشانه‌هایی می‌گردیم که شخصیت‌ها، رویدادها و محیط داستان به صورت غیرمستقیم معرفی می‌کند. بدین قیاس، صحنه‌ای که آرش از پدر و محمودخان می‌خواهد که اجازه بدهند سوار اسب شود، اما همه به او گوشزد می‌کنند که این کار خطرناکی است، کارکرد معنایی دارد چرا که کسی به خواسته کودک توجه نمی‌کند و او برای رسیدن به رؤیایش شبانه اسب را به جنگل می‌برد. این کنش آرش این معنا را می‌رساند که کنشگر است.

معرفی محمودخان که در نقش یک شخصیت تمثیلی در این فیلم ظاهر می‌شود از رمزگان معنایی استفاده شده است. لحن، کلام و نحوه برخورد او با زیردستانش نشان می‌دهد که در دیدگاه این شخصیت، اصل برابری انسان‌ها اهمیت دارد نه جایگاه مادی افراد. در چند صحنه این شخصیت کتاب به دست دیده می‌شود که دلالت ضمنی بر تفکر و باورهای او دارد.

در سکانسی که پدر آرش او را به بیمارستان می‌رساند، یکی از اشکال رمزگان معنایی وجود دارد. متصدی پذیرش بیمارستان، معالجه آرش را منوط به پرداخت هزینه می‌داند. معنای ضمنی این صحنه به تسلط و نفوذ پول در تمامی ابعاد زندگی بشر اشاره دارد که این عنصر از کارکرد ابزاری فراتر رفته و به یک پدیده‌ی مقتدر تبدیل شده است. به گونه‌ای که دغدغه‌ی کسب آن از نجات جان یک انسان پیشی گرفته است. هم‌چنین در سکانس دیگری از فیلم، بازنمایی شکل ظاهری عنصر «پول» و نمای نیمه بسته از دست‌های معامله‌گران نیز دلالت معنایی دارد و نشان‌دهنده حاکمیت این عنصر بر روابط اجتماعی است و به مخاطب القا می‌کند که این ابزار اقتصادی در بیشتر عرصه‌های اجتماعی حضور مسلط دارد.

کارکرد معنایی در رخداد بخش پایانی روایت نیز دیده می‌شود؛ آرش وقتی ماجرای شب حادثه را برای محمودخان تعریف می‌کند، از او می‌خواهد که تو گوشش بزند. این نوع کلام

دلالت ضمنی بر این موضوع دارد که جامعه بزرگسال در مقابل کنش‌های کودکان که خارج از چهارچوب‌های تعریف شده باشد، بازخورد تنبه بدنی را به کار می‌برند.

رمزگان نمادین

نمایش واقعه دستگیری غلام، شخصیتی که درختان جنگل را قطع کرده و می‌فروشد توسط سرباز پاسگاه و مأمور جنگلبانی، مخاطب را در برابر دنیای نمادین قرار می‌دهد که در این بافتار با قانون‌شکنی مقابله می‌شود. البته قبل از روایت این رخداد، غیرمعمول بودن دستگیری یک جنگل‌خوار را در گفت‌وگو محمودخان با پدر آرش بازگو می‌شود و حتی با نشان دادن نگاه‌های تعجب‌آمیز اهالی روستا به غلام، مأمور و سرباز، تصورات عمومی از قانون و عواملان اجرای آن را دست‌خوش تغییر می‌کند.

در سکانسی از فیلم، تیزپا (کره‌ی مادیان) نیمه‌شب از اسطبل خانه محمودخان فرار می‌کند، در خانه‌ی آرش را باز می‌کند و به دنبال آرش می‌گردد. در حالی که آرش در این مقطع زمان در بیمارستان بستری است، اما صدای آرش در این نما که تیزپا را نشان می‌دهد، شنیده می‌شود. در این سکانس، روابط عاطفی شکل‌گرفته بین انسان و حیوان روایت می‌شود؛ روابط عمیقی که شاید به ندرت در جهان واقعی شکل بگیرد، اما پدیده‌ای که با تعمق و نگرش در دنیای کودکان می‌توان آن را یافت. بنابراین در این صحنه با نمونه دیگری از رمزگان نمادین که هم‌چون منطق رؤیا هستند، سروکار داریم.

تصویر نامعمول و ناآشنا از کلاس درس و سیستم آموزشی در این فیلم دیده می‌شود. دانش‌آموزان شاد و معلمی که به کودکان اجازه می‌دهد، بچه‌ها کودکی کنند و از آن‌ها می‌خواهد خیال‌پردازی کنند و بگویند که دنیا را چگونه می‌بینند؟ باز نمود تصویری شاد و همسو با نیازهای کودکان در فضای آموزشی برخلاف تصور عموم از محیط‌های آموزشی است. در این واحد معنایی می‌توان به شناسایی تقابل‌های دوگانه که پیوسته در متن بازتولید می‌شوند، پرداخت. جدول زیر نشان‌دهنده مهم‌ترین نتایجی است که در ارتباط با یکدیگر، تضادهای محوری را به‌مثابه‌ی رمزگان نمادین در این فیلم شکل می‌دهند:

جدول ۲: تقابل‌های دوگانه

بزرگسال	کودک
ندیدن (نابینا)	دیدن (بینا)
روز	شب
قانون‌گریزی	قانون‌مندی
مجرم	پلیس
واقعیت	رؤیا

رمزگان فرهنگی

تکرار عبارت «مال حرام خوردن ندارد» در گفتار پدر آرش نشان‌دهنده یکی از عرف‌های اجتماعی رایج در این ساختار است که نشان می‌دهد پایبندی به رعایت حقوق دیگران در این جامعه ارزش تلقی می‌شود که عده‌ای به آن پایبند نیستند.

در گفت‌وگوی پدر و مادر آرش با محمودخان که تازه از سفر برگشته، واحد معنایی که متن را به بیرون ارجاع می‌دهد، وجود دارد. محمودخان از کانادا به عنوان بهشت یخی یاد می‌کند و تعریف می‌کند که در آنجا کسی با کسی کار ندارد، سرزمین هفتاد و دولتی است. در خیابان‌های پر از برف، آدمای سرد و یخی از کنار هم عبور می‌کردند. در واقع، جنبه‌های از یک مکان ناشناخته بازنمایی می‌شود. به تصویرکشیدن حضور آرش و خانواده‌اش در زیارتگاه، شمع‌روشن کردن و آتش نذری خوردن را می‌توان در رمزگان فرهنگی دسته‌بندی کرد که به نوعی آئین‌ها و رسوم رایج در این بافت اجتماعی را نشان می‌دهد.

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

در بررسی ساختار روایت فیلم «خانه‌ی دوست کجاست» به این نتیجه می‌رسیم که طرح معما باعث می‌شود مخاطب در خلق معنا مشارکت داشته باشد. در تبیین دلالت‌های ضمنی این متن به کژکارکردهای نظام آموزشی و این‌که ساختار آموزشی بر کودکی سایه افکنده است، می‌رسیم. ارجاع فیلم «خانه دوست کجاست» به خارج از متن در اشکال روابط بینامتنی، اشاره به باورهای عامیانه درباره شیوه‌ی آموزش و تربیت کودکان و کار کودک مشاهده می‌شود.

پاره‌روایت‌هایی از تحولات اجتماعی مربوط به دوران گذار و گرایش به زندگی مدرن در بافت روستا بازگو می‌شود.

در روایت‌شناسی ساختار روایت فیلم «پایان رؤیاها» در چهارچوب رمزگان پنجگانه بارت این نتایج به دست آمد که رمزگان متعددی در پیشبرد فرایند روایت دخیل هستند. این روایت همانند هر متن روایی با طرح رمزگان تأویلی آغاز می‌شود. رمزگان نمادین در این فیلم در قالب نقض الگوهای آشنا و تقابل‌های دوگانه قابل تشخیص است. رمزگان فرهنگی نیز از نوع ارجاع به عرف‌های اجتماعی، اطلاعات مکانی، آئین و رسوم مذهبی هستند که مخاطب را به شناخت از این بافتار اجتماعی رهنمون می‌کند.

اگر بخواهیم به شکل اجمالی به پرسش اصلی پژوهش پاسخ دهیم که کودکی در این دو فیلم چگونه روایت می‌شود باید گفت که تمرکز اصلی فیلم «خانه دوست کجاست» بر روایت چهارچوب‌های جامعه‌ی بزرگسال برای ساخت کودکی مطلوب است. تهدید به تنبیه کودک در گفتار شخصیت‌های فیلم به وفور نمود دارد که بیانگر ساختاری است که می‌کوشد قوانین خود را به کودک تلقین کند. به بیان ساده‌تر، ساختارهای اجتماعی به کودکی شکل می‌دهند. بازنمایی صحنه‌ی مشق نوشتن کودکان اشاره غیرمستقیم به این موضوع دارد که در این بافتار به کودک اجبار می‌شود که متعهد به الگوهای نظام آموزشی عمل کند. به همین سیاق، خود کودک به اولویت انجام تکالیف مدرسه باور کرده و در تفکر او نهادینه شده که بازی کژرفتاری است در حالی که بازی یکی از نیازهای ذاتی و فطری کودک به شمار می‌رود.

در جمع‌بندی تحلیل فیلم «پایان رؤیاها» باید گفت که صدای کودکی در این ساختار اجتماعی همانند فیلم «خانه دوست کجاست» شنیده نمی‌شود. از کودک خواسته می‌شود تحقق آرزویش را پس از ورود به مرحله‌ی بزرگسالی دنبال کند، اما کودک منفعل بازنمایی نمی‌شود بلکه کنشگر و ساختارشکن است. در این فیلم، کودکی درکنش متقابل و ارتباط تعاملی با طبیعت به تصویر کشیده می‌شود. با این همه، جنبه‌هایی از جدال و کشمکش جامعه‌ی بزرگسال با طبیعت نیز روایت می‌شود. به طور کلی در این فیلم بزرگسالی در تضاد با کودکی بازنمایی می‌شود و کنش‌های خارج از چهارچوب‌های تعیین شده کودک، بازخورد تنبیه بدنی را به دنبال دارد. نحوه زیست و ارتباطات گروهی در بافت روستایی با بازنمایی فضای قهوه‌خانه در فیلم

«پایان رؤیاها» روایت می‌شود که در این بافت ارتباطات عمیق و شناخت متقابل افراد، ارزش اجتماعی محسوب می‌شود.

در جهان این دو متن، کودک باید به سرعت از مرحله کودکی گذر کند، توانایی و شایستگی مشارکت در فعالیت‌های روزمره همتایان فرهنگی خود را کسب کند و سرانجام به یک عضو فعال تبدیل شود، اما خود کودک به دنبال ساختار شکنی و کسب استقلال فردی است. ساختار شکنی شخصیت کودک در فیلم «خانه دوست کجاست» در جست‌وجوی احمد برای یافتن خانه دوست و ماجراجویی آرش در فیلم «پایان رؤیاها» دید. جامعه‌ی بزرگسال در این دو روایت تنبیه بدنی را برای فرایند جامعه‌پذیری کودک یا گذر نظام‌مند کودکی ضروری و لازم می‌داند. عملکرد و فعالیت‌های کودکان به‌ویژه بازی از نظر بزرگسالان غیرکاربردی و بی‌اهمیت است و جامعه می‌خواهد به کودک شکل بدهد. در یک باهم نگری، کودکی در این متن‌ها در تعارض میان مصلحت جمعی و استقلال فردی نشان داده می‌شود.

این در حالی است که جنبه‌های متنوعی از خوداتکایی و بازاندیشی در خویشتن که از ویژگی‌های بارز فردگرایی است، در فیلم «پایان رؤیاها» روایت می‌شود. در این فیلم، بازنمایی مکانسیم‌های جامعه‌پذیری و هماهنگی با ارزش‌های اجتماعی نسبت به فیلم «خانه دوست کجاست» کم‌رنگ‌تر است. به نظر می‌رسد، در این فیلم، کودکان به‌مثابه گروه خاص نشان داده می‌شود چرا که دنیای مستقل کودکی در قالب کنش‌ها، ارتباطات، محیط و مصنوعات مخصوص کودکان بازنمایی می‌شود. به گونه‌ای که می‌توان گفت روایت کودکی پررنگ‌تر از ساختارهای اجتماعی است. روابط بزرگسال و کودک در این فیلم انعطاف‌پذیرتر است. هم‌چنین در بازنمایی تجربه‌های روزمره کودکی در دو فیلم تفاوت وجود دارد چرا که کار کودک در فیلم «پایان رؤیاها» برعکس فیلم «خانه دوست کجاست» از سوی جامعه‌ی بزرگسال با وجود فقر و مشکلات اقتصادی بر کودکی تحمیل نشده است.

منابع

- آسابرگر، آرتور (۱۳۸۰) روایت در فرهنگ‌عامه، رسانه و زندگی روزمره، ترجمه محمدرضا لیراوی، تهران: سروش. / کتاب ترجمه
- آزاد ارمکی، تقی و پرسش، شهرام (۱۳۸۳). «ادبیات داستانی و سرنوشت جامعه‌شناسی در ایران». نامه‌ی علوم اجتماعی، شماره ۲۳، ۶۹-۹۱. / مقاله در مجله
- احمدی، بابک (۱۳۹۶) ساختار و تأویل متن. تهران: انتشارات مرکز. / کتاب
- احمدی، بابک (۱۳۹۴) از نشانه‌های تصویری تا متن: به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری، تهران: مرکز. / کتاب
- بارت، رولان (۱۳۹۴) اس‌زد، ترجمه سپیده شکرپور. تهران: انتشارات فراز. / کتاب ترجمه
- بارت، رولان؛ تودوروف، تزوتان و پرینس، جرال (۱۳۹۷) درآمدی به روایت‌شناسی. ترجمه هوشنگ رهنما، تهران: انتشارات هرمس. / کتاب ترجمه
- پاینده، حسین (۱۳۹۷) نظریه و نقد ادبی: درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای، جلد اول. تهران: انتشارات سمت. / کتاب
- پرینس، جرال (۱۳۹۵) روایت‌شناسی (شکل و کارکرد روایت)، ترجمه محمد شهبان. تهران: انتشارات مینوخرود. / کتاب ترجمه
- پولادی، کمال (۱۳۸۴) بنیادهای ادبیات کودک، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- تولان، مایکل (۱۳۹۳) روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی - انتقادی، ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: انتشارات سمت. / کتاب ترجمه
- جیمز، آلیس و جنکس، کریس و پروت، آلن (۱۳۹۳) جامعه‌شناسی دوران کودکی (نظریه‌پردازی درباره کودکی)، ترجمه علیرضا کرمانی و علیرضا ابراهیم‌آبادی. تهران: انتشارات ثالث. / کتاب ترجمه
- جین کیلی، مری (۱۳۹۶) درآمدی بر مطالعات کودکی، ترجمه علیرضا کرمانی. تهران: انتشارات ثالث. / کتاب ترجمه
- دووینیو، ژان (۱۳۹۵) جامعه‌شناسی هنر، ترجمه مهدی سبحانی. تهران: مرکز. / کتاب ترجمه
- ذکایی، محمدسعید (۱۳۹۶) «مطالعات کودکی؛ مفاهیم، رویکردها و مسائل محوری»، فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال ۱۳، شماره ۴۶، ۳۵-۱۳. / مقاله در مجله
- سجودی، فرزانه (۱۳۹۳) نشانه‌شناسی کاربردی. تهران: انتشارات علم. / کتاب
- فیسک، جان (۱۳۸۸) درآمدی بر مطالعات ارتباطی، ترجمه مهدی غیرآبی. تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها. / کتاب ترجمه

- فیسک، جان؛ هارتلی، جان؛ ساندرز، دانی و اوسولیوان، تام (۱۳۸۵) مفاهیم کلیدی ارتباطات، ترجمه میرحسن رئیس‌زاده. تهران: انتشارات فصل‌نو. / کتاب ترجمه
- کاشفی خوانساری، سید علی (۱۳۷۶) «تحولات رسانه‌های کودک و نوجوان ایران در آستانه تحویل قرن»، پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، سال، شماره ۹، ۱۹-۲۸. / مقاله در مجله
- کالکر، رابرت (۱۳۸۴) فیلم فرم و فرهنگ، ترجمه بابک بتراپی. تهران: بنیاد سینمایی فارابی. / کتاب ترجمه
- کسرای، محمدسالار و مهرورزی، پروشات (۱۳۹۶) «بازنمایی نقش اجتماعی زنان در سینمای بعد از انقلاب: مطالعه موردی فیلم «یه حبه قند» و «فروشنده»، جامعه‌پژوهی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال ۸، شماره ۴، ۱۵۹-۱۹۲. / مقاله در مجله
- لوته، یاکوب (۱۳۸۸) مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما. ترجمه امید نیک‌فرجام. تهران: مینوی‌خرد. / کتاب ترجمه
- لیندلف، تامس و تیلور، برایان (۱۳۹۲) روش‌های تحقیق کیفی در علوم ارتباطات، ترجمه عبدالله گیویان، تهران: انتشارات همشهری. / کتاب ترجمه
- مک‌کاردیک، ایرناریما (۱۳۸۸) دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر. تهران: انتشارات آگاه. / کتاب ترجمه
- ویلیامز، کوین (۱۳۹۲) فهم نظریه رسانه‌ها، ترجمه احسان شاه‌قاسمی و گودرز میرانی. تهران: جامعه‌شناسان. / کتاب ترجمه
- ویچیک-اندروز، ای‌ین (۱۳۸۲) جستارهایی پیرامون فیلم کودک، ترجمه فتاح محمدی. تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی. / کتاب ترجمه
- Aries, P.H. (1962). Centuries of Childhood: A Social History of Family Life. Translated from French: Baldick, R. New York: Alfred A. Knopf.
- Wibawa, S (2008). The representation of children in Garin Nugroho's films. Retrieved 16 Dec. 2019 from https://www.researchgate.net/publication/305767840_The_representation_of_children_in_Garin_Nugroho's_films.
- Wibawa, I (2015). The Image of Children in Cinema. IS Wibawa - journal.unair.ac.id.