

بازنمایی طردشدگی در سینمای ایران

مطالعه موردی فیلم «سیزده»

مزگان فراهانی^۱

چکیده

طرد اجتماعی فرایندی است که طی آن روابط بین افراد و جامعه ای که در آن زندگی می کنند، نقض و سست می شود. در نتیجه، شخص معرض انواع مخاطرات اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی قرار می گیرد. طرد شدگی می تواند زمینه بروز بزهکاری را برای افراد طرد شده فراهم کند. در پژوهش حاضر، مضامین عمده روش نشانه شناسی را در قالب رمزگان اجتماعی، فرهنگی و فنی توضیح خواهیم داد. در ادامه، ما تحلیل نشانه شناسانه فیلم سیزده را انجام دادیم. مطابق با یافته های پژوهش، می توان ادعا نمود فیلم ضمن بازنمایی طردشدگان، طردشدگی را محصول جامعه ای در حال گذار می داند که زمینه بروز انواع بزهکاری ها در آن فراهم است. طردشدگان نه از بیرون یک جامعه بلکه از بطن آن، در پی موقعیت های نابرابر که منجر به طرد آنها شده برخاسته اند و اعتراض شان را به چنین جامعه ای با تحمیل انسان آناشویست به متن شهر بروز می دهند.

واژگان کلیدی: نشانه شناسی، بازنمایی، نشانه ها، سینما، طرد اجتماعی، سیزده.

^۱ کارشناس ارشد ارتباطات دانشگاه علامه طباطبایی mozghan.farahani69@gmail.com

بیان مسئله

رسانه‌های جمعی مجرا و میانجی بیان واقعیت (جهان خارج) اند. اینکه این رسانه‌ها تا چه میزان قادر به بیان واقعیت‌اند و چه امکاناتی برای بیان آن ایجاد می‌کنند در کنار موانع و نواقص فرمی و محتوایی آنها در بیان جهان بیرون، بحث قابل توجهی را در حوزه رسانه‌ها دامن زده است. در حوزه رسانه‌ها از واژه «بازنمایی» برای بیان ویژگی عرضه تصویری از جهان استفاده می‌شود. استوارت هال معتقد است معنا از طریق فرهنگ و توسط زبان ساخته می‌شود. از طریق زبان می‌توان معناها را ساخت و آنها را به سایر افراد جامعه انتقال داد. رویکردهای اخیر به بازنمایی معتقدند چیزها معنی خودبسنده ندارند، بلکه ما معانی را می‌سازیم و این عمل را بواسطه نظام‌های بازنمایی، مفاهیم و نشانه‌ها انجام می‌دهیم. زبان بستر تولید معنا است و تولید معنا نیز وسیله‌ای کلیدی در مناسبات قدرت در هر جامعه‌ای است. از این منظر، بازنمایی این پرسش را مطرح می‌کند که با استفاده از زبان، چه کسی، کدام گروه را و به چه شیوه‌ای بازنمایی می‌کند. به دنبال چنین نگاهی به زبان است که رابطه میان «بازنمایی»، «ایدئولوژی» و «قدرت» پدیدار می‌شود. به این معنا که بازنمایی فرآیند نمایش شفاف واقعیت از طریق رسانه‌ها نیست، بلکه فرآیندی «قدرت پرورده» و ایدئولوژیک است که از طریق آن برخی از امور نمایانده می‌شود، درحالی که بسیاری از امور مسکوت می‌ماند. در واقع، آنچه بازنمایی می‌شود، احتمالاً با منافع عده خاصی گره خورده است و در آنها بعضی از گروه‌ها دیده نمی‌شوند و یا صدایی از آنها به گوش نمی‌رسد و یا به نحو خاصی بازنمایی می‌شوند. (کاظمی، ۱۳۸۶: ۱۴۱). اشکال مختلف هنر، رسانه‌ها و متن از هر نوعی می‌تواند به عنوان تجلیات زبان در فضای روابط قدرت قرار بگیرد و منافع حاکم، صدای غالب و ایدئولوژی رسمی را بازنمایاند. در کنار صداهای غالب در جامعه که می‌تواند برآمده از فرهنگ جامعه یا تحت تأثیر طبقه حاکم می‌باشد، صداهای دیگری نیز وجود دارد که متعلق به گروه‌های حاشیه‌ای جامعه است. این صداها در اغلب موارد در رسانه‌ها بازنمایی نمی‌شود و یا بازنمایی آنها همراه با سوگیری‌ها انجام می‌پذیرد. در این پژوهش، ما به تحلیل نشانه‌شناسانه فیلم «سیزده» می‌پردازیم. این فیلم زندگی روزمره و کنش‌های یک نوجوان طرد شده را دست‌مایه خود قرار داده است. طرد شدگان اجتماعی گروهی هستند که عمدتاً صدای آنها به حاشیه رانده شده و بازنمایی آنها همواره همراه با کلیشه‌سازی‌های

خاصی صورت گرفته است. بنابراین، پرسش اصلی این پژوهش را می‌توان اینگونه بیان کرد که سینما که خود یکی از اشکال بازنمایی است و از منطق زبانی تبعیت می‌کند چگونه با تکنیک‌های فرمی و محتوایی، به بازنمایی طردشدگان اجتماعی می‌پردازد؟ برای پاسخ به پرسش این پژوهش، ضمن توضیح مضامین عمده روش نشانه‌شناسی در قالب رمزگان اجتماعی، فنی و ایدئولوژیک به نشانه‌شناسی فیلم «سیزده» می‌پردازیم.

مفاهیم و رویکردهای نظری

طرد اجتماعی^۱ به معنای محروم شدن از مشارکت در نهادهای اجتماعی و نقض حقوق انسانی و مدنی تعریف شده است و به تعبیر دیگر طرد اجتماعی به معنای فرایند جدایی و گسست از بازار کار، اجتماعات و سازمان‌های اجتماعی می‌باشد. ایده طرد اجتماعی که اکنون نیز مورد استفاده سیاستمداران نیز قرار می‌گیرد برای نخستین بار از سوی جامعه‌شناسان و برای اشاره به منابع نوین نابرابری مطرح شد.

طرد اجتماعی مفهومی چندبُعدی است که جنبه‌های اقتصادی، اجتماعی و سیاسی را پوشش می‌دهد. در نگاه سن (sen) طرد اجتماعی به شکست در کسب سطوحی از قابلیت در اشکال مختلف کارکردی مربوط می‌شود (غفاری، تاج‌الدین، ۱۳۸۴: ۳۸). طرد اجتماعی به معنای فقدان مشارکت در نهادهای اجتماعی و نقض حقوق انسانی و مدنی تعریف شده است (همان: ۴۰).

طرد شدگان فقط از لحاظ نژادی، جغرافیایی یا مادی طرد نشده‌اند و یا فقط از سرمایه‌های مادی مانند بازار و معامله و داد و ستدهایشان کنار نرفته‌اند. برای مثال نابینا فقط از داد و ستدهای مادی کنار نرفته بلکه علاوه بر آن، جایگاهی منفی و نامناسب دارد. بنابراین، زخم سمبولیک درست مانند زخم جسمی می‌تواند کم و بیش قابل فهم باشد (زیبرا، ۱۳۸۵: ۱۴).

گروه‌هایی نظیر سالخوردگان، معلولان، مجرمان، بیکاران، فقیران، کودکان خیابانی و شاید مهمترین اینها، گروه‌های جوانان اغلب مطرودین جامعه محسوب می‌شوند چراکه فعالیت‌های آنان نیز در میدان‌های

اجتماعی منوط به پذیرش دیگر گروه‌ها و افراد جامعه است ولی از سوی جامعه تأیید نشده‌اند. این‌گونه افراد برای جبران کمبودها و رهایی از معضلات خویش دست به انواع انحرافات اجتماعی می‌زنند. در هرگونه نظام اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی که انسجام اجتماعی شخص در جامعه را تعیین می‌کند، طرد دلالت بر عمل دارد. به عبارتی، افراد به واسطه شرایط و تصمیم‌های بیرون از قدرت کنترل آنها، طرد می‌شود. طرد اجتماعی، عمدتاً به مسائل رابطه‌ای نظیر تضعیف در پیوندهای اجتماعی، تعلق نداشتن، انزوا و گسست از شبکه‌ها و حمایت اجتماعی اشاره دارد.

رویکردهای طرد اجتماعی

به نظر دامبروزیو^۱ و گرداین^۲، سه رویکرد متفاوت در مورد طرد اجتماعی وجود دارد که عبارت‌اند از:

۱. رویکرد فرانسوی؛ مطابق این رویکرد، طرد اجتماعی به‌عنوان فرایند پویای سلب صلاحیت اجتماعی دیده می‌شود که به موجب آن روابط بین افراد و جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند نقض و قطع می‌شود. در این رویکرد دولت مسئول تقویت پیوندهای اجتماعی است که افراد و جامعه را به یکدیگر متصل می‌سازند و به‌واسطه آن انسجام اجتماعی ارتقاء می‌یابد. یعنی افراد با رعایت هنجارهای اجتماعی و مشارکت در بازار کار از حمایت اجتماعی دولت برخوردار می‌شوند. ویژگی و امتیاز رویکرد فرانسوی در مورد طرد اجتماعی نقش محوری است که به پیوستگی، همبستگی و مسئولیت اجتماعی داده می‌شود. طرد اجتماعی نه‌تنها نشانگر رفتار هر فرد است بلکه ناتوانی دولت‌ها را در تأمین همبستگی اجتماعی نیز نشان می‌دهد.

۲. رویکرد انگلوساکسون؛ طبق این رویکرد جامعه به‌عنوان مجموعه‌ای از افراد که دارای حقوق و وظایف هستند و به رقابت با یکدیگر می‌پردازند دیده می‌شود. در این نگاه پیوندهای اجتماعی به‌عنوان تماس‌های داوطلبانه متقابل بین افراد فهم می‌شوند. در یک جامعه مردم‌سالار با فرصت‌های برابر برای همه، افراد در اندیشه کسب آنچه که مطلوبشان می‌باشد هستند. در نتیجه، هیچ‌کس مسئول موقعیت اجتماعی دیگران نیست. مطابق با این رویکرد دو نوع طرد وجود دارد. یکی «طرد تحمیلی» به‌واسطه عدم قابلیت و شکست

3. D'Amboise Conchita

4. Carlos Gradin

در فعالیتهای بازار و سایر عرصه‌های حیات اجتماعی و دیگری «طرد ارادی» که فرد از روی اختیار با جامعه قطع رابطه می‌نماید. (Gradin, 2003:4)

۳. رویکرد انحصاری؛ این رویکرد جامعه را ترکیبی از دو گروه خودی، آن‌هایی که منابع را در اختیار دارند، و غیرخودی، آن‌هایی که منابع را در اختیار ندارند می‌بیند. طرد اجتماعی ناشی از تحمیل گروه‌های معینی به دیگر گروه‌ها است. گروه‌های معینی که برای به حداکثر رساندن رفاه خود و صعود در سلسله‌مراتب اجتماعی منابع لازم را در دسترس دارند. چنانچه دولت قادر به مبارزه با این پدیده نباشد، انسجام اجتماعی از بین خواهد رفت. لیکن همبستگی درون هر گروه تقویت خواهد شد.

ابعاد طرد اجتماعی

به نظر اوندرو^۱ طرد اجتماعی با ابعاد طرد فهم می‌شود. ابعاد طرد عبارت‌اند از:

۱. منابع مادی؛ محرومیت و فقر

۲. روابط اجتماعی؛ انزوای اجتماعی، احساس تنهایی، عدم مشارکت در فعالیتهای اجتماعی

۳. فعالیت مدنی؛ عدم مشارکت در فعالیتهای گروهی، عدم حضور در نشست‌های مذهبی، عدم حضور

در انجمن‌های محلی

۴. خدمات اساسی؛ نداشتن، آب، برق، گاز، تلفن، اتوبوس، پست، داروخانه.

۵. طرد از روابط همسایگی؛ نداشتن رضایت از همسایه‌ها، نداشتن اطمینان نسبت به همسایه‌ها،

نداشتن احساس امنیت از جانب همسایه‌ها. (نبوی، ۱۳۸۰: ۳۱)

بنابراین طرد اجتماعی نوعی طرد و رانده شدن را می‌رساند و معمولاً در برابر مشارکت قرار می‌گیرد.

به عبارت دیگر هر آن کس که مشارکت اجتماعی فعال نداشته باشد و به نوعی منزوی شده باشد دچار طرد

شده است. طی این فرآیند، روابط بین افراد و جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند نقض و سست می‌شود و

در نتیجه، فرد در معرض انواع مخاطرات اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی قرار می‌گیرد. از آنجا که فعالیت

جوانان در عرصه‌های اجتماعی منوط به پذیرش آنها از سوی سایر افراد و گروه‌های اجتماعی است، این

طردشدگی خود می‌تواند زمینه را برای بزهکاری آنان فراهم کند. بنابراین، لازم است در ادامه از منحرفان که در نتیجه طرد اجتماعی دچار بزه می‌شوند، صحبت به میان آورد.

منحرفان اجتماعی

شرط لازم برای زندگی اجتماعی سهیم شدن در مجموعه واحدی از انتظارات هنجارمند توسط اعضای یک اجتماع است، هنجارهایی که تا حدی به خاطر انسجامشان حفظ می‌شوند. شکست یا موفقیت در حفظ این هنجارها تأثیر سراسر مستقیمی روی انسجام روانی فرد دارد. هرگونه رفتاری که با چشمداشت‌های جامعه یا گروه معینی در داخل جامعه تطبیق نداشته باشد، انحراف نامیده می‌شود. انحراف زمانی رخ می‌دهد که یک فرد یا یک گروه معیارهای جامعه را رعایت نکند. (کوئن، ۱۳۸۳، ص ۱۶۰). اروینگ گافمن^۱ در کتاب داغ‌نگ؛ چاره‌اندیشی برای هویت ضایع شده، درباره دسته‌ای از انحراف‌ها صحبت می‌کند که افراد پایگاه اجتماعی خود را داوطلبانه و آزادانه تنزل می‌دهند تا پایگاهی را که تمایل دارند بپذیرند: آنان در مقابل نهادهای اساسی جامعه-خانواده، نظام منزلت سنی، تقسیم نقش کلیشه‌ای بین جنسیت‌ها، اشتغال تمام وقت مشروع همراه با یک هویت شخصی دولتی و مورد تأیید، و تقسیم طبقاتی و نژادی- به شکلی بی‌قاعده و تا حدی آشوب‌گرانه دست به کنش می‌زنند. این افراد را می‌توان «پیوند بریده‌ها»^۲ نامید. افرادی را که به تنهایی و بدون توجه به دیگران این موضع را اتخاذ می‌کنند می‌توان غیر عادی یا «نامتعارف» نامید. افرادی را که به صورت جمعی فعالیت می‌کنند و درون ساختمان یا مکان‌های خاصی متمرکز می‌شوند (و اغلب تحت یک فعالیت خاص) می‌توان «فرقه‌گرا» نامید. افرادی را که در یک اجتماع یا محیط اجتماعی کوچک دور هم جمع می‌شوند می‌توان «منحرفان اجتماعی» و حیات جمعی‌شان را یک اجتماع منحرف، نامید. آنها سازنده یک گونه خاص از منحرفان هستند. (گافمن، ۱۳۹۲: ۱۸۷). این منحرفان اجتماعی، به شکلی که در اینجا تعریف شد، هسته مرکزی پژوهش‌هایی در حوزه انحرافات هستند. روسپی‌ها، معتادین مواد مخدر، بزه‌کاران، جانیان، نوازندگان جاز، خیابان‌گردهای درویش مسلک، کولی‌ها، کارگران سیرک، دورگردها، الکلی‌های

1. Erving Goffman

2. Disaffiliated

ولگرد، معرکه‌گیران، قماربازهای حرفه‌ای، ولگردهای ساحلی، ساکنان مجرد و اسماً متأهل کلان شهرها که خود را از فرصت داشتن خانواده محروم می‌کنند، و در عوض در پی روابط نامشخص و بدون چارچوبی هستند که هر چند خفیف و مقطعی، در حال طغیان علیه نظام خانواده است و همجنس‌بازها همگی در این دسته قرار می‌گیرند. اینها مردمانی هستند که نفی‌کنندگان جمعی نظم اجتماعی تلقی می‌شوند. به آنها به عنوان کسانی نگاه می‌شود که قادر به استفاده از فرصت‌های موجود برای پیشرفت و اوج‌گیری در باندهای پرواز متعدد و مورد تأیید جامعه نبوده‌اند و شکست‌های خود را به قالب‌های انگیزشی جامعه نسبت می‌دهند. منحرفان اجتماعی، آن‌گونه که تعریف شد، امتناع خود از پذیرش جایگاهشان را به رخ سایرین می‌کشند، البته موقتاً با این شورش ژست‌گونه آنها مُدارا می‌شود، به شرط آن‌که در درون مرزهای بومی اجتماعشان محدود شده‌باشند. این اجتماعات مکانی برای دفاع فرد از خود، و همچنین محلی که منحرف بتواند آزادانه در مسیری قرار گیرد که احساس کند حداقل به اندازه دیگران فرد شایسته‌ای است، بوجود می‌آورند. اما گذشته از این منحرفان اجتماعی اغلب احساس می‌کنند که نه تنها با آدم‌های عادی مساوی بلکه از آنها بهترند، و زندگی‌ای که هم‌اکنون دارند بهتر از زندگی‌ای است که در غیر این صورت می‌داشتند. منحرفان اجتماعی همچنین مدل‌هایی از انسان بودن برای آدم‌های عادی سرگردان تجویز می‌کنند و نه تنها همدردی بلکه عضو جدید هم جذب می‌کنند (گافمن، ۱۳۹۲: ۱۸۹-۱۸۸).

هدف این پژوهش، نحوه بازنمایی فرآیند طردشدگی و به تبع آن بروز و شکل‌گیری انحراف اجتماعی و گروهی به نام منحرفان اجتماعی است. به عبارت دیگر، در این پژوهش نحوه بازنمایی طردشدگان در سینمای ایران مورد مطالعه قرار می‌گیرد. به همین منظور در ادامه به مطالعه نظریه بازنمایی می‌پردازیم.

چارچوب نظری: نظریه بازنمایی

با مروری بر ادبیات نظریه انتقادی می‌توان دریافت که خوانش متعارف از مفهوم «بازنمایی» به معنای نوعی انعکاس یا ثبت تصویر روشنی از واقعیت، مدتهاست که بی‌بنیاد و متزلزل شده و در واقع نمی‌توان قائل به هیچ‌گونه بازنمایی‌ای بود که بتوان آن را کاملاً «عینی»^۱ یا «عام»^۲ تلقی کرد. و در مقابل، رفته رفته این

1. objective
2. universal

ایده طرفداران بیشتری یافته است که هر «بازنمایی»، در واقع «برساخته‌ای» است از منظر یا جایگاه یک ذهن فعال یا یک ناظر مشخص؛ که این نظاره گر می‌تواند هنرمند باشد، یا اقتصاد دان، یا فیلسوف، سیاستمدار، دانشمند، یا نظریه پرداز علوم اجتماعی یا ارتباطی و اصولاً درک ما از جهان واقعیت، مبتنی بر مجموعه‌ای از همین برساخته‌های کنشگران متعدد است. حوادث و رویدادها در جریان‌اند و واقعیت‌های فیزیکی واقعاً وجود دارند، اما ما هیچ‌گونه دسترسی یا شناخت مستقلی نسبت به آن‌ها نداریم مگر از طریق همین بازنمایی‌ها. هر آنچه به زعم ما، در این جهان «طبیعی» یا واقعی است، در نتیجه همان بازنمایی‌ها حاصل آمده است. به عنوان مثال، آنچه از زنانگی و مردانگی در قالب جنسیت که یک مفهوم فرهنگی (و نه زیستی) است، درک می‌کنیم محصول زبان، و رفتارهای اجتماعی ما است، یعنی برساخته‌ها یا به عبارتی همان بازنمایی‌های فرهنگی است که ما را در جهت نقش‌های مشخص یا گروه بندی‌های اجتماعی مشخصی هدایت و کانالیزه می‌کنند.

معمولاً بازنمایی را «معناسازی از طریق به کارگیری نشانه‌ها و مفاهیم» و استفاده از یک چیز به جای چیز دیگر با هدف انتقال معنا» (میلنر، ۱۳۸۵: ۳۳۳) تعریف می‌کنند. حال بازنمایی را اینگونه تعریف می‌کند: «بازنمایی یعنی بازنمایاندن تصاویر ذهنی در طی روند تعبیر و تفسیر. بنابراین، نوعی دگردیسی و دستکاری در فرایند بازنمایی اجتناب ناپذیر است» (هال، ۱۹۹۲: ۴۶).

نظریه‌های بازنمایی

درباره چگونگی بازنمایی معنا از طریق زبان سه رهیافت کلی وجود دارد که می‌توانیم بازتابی، نیت‌گرا و سازه‌انگار یا سازه‌باور بنامیم.

در رهیافت بازتابی، ادعا می‌شود که معنا در خود شی، شخص، تصور یا رویداد موجود در جهان نهفته است و کار زبان این است که مانند آینه معنای راستین را چنان‌که در جهان واقع وجود دارد بازتاباند (هال، ۱۳۹۳: ۴۸). این نظریه وامدار سنت‌های پوزیتیویستی است که زبان را ابزاری برای انتقال معنایی که در چیزها وجود دارد، می‌داند. برعکس، رهیافت دوم درباره بازنمایی استدلال می‌کند که این گوینده یا مؤلف است که معنای منحصر به فرد خود را از طریق زبان بر جهان تحمیل می‌کند. لغات همان معنایی را می‌دهند که مؤلف می‌خواهد. این همان رهیافت نیت‌گراست (همان: ۴۹). این نظریه به ویژه در سنت‌های هرمنوتیکی شلایرماخر و دیلتای که فهم را کشف ذهنیت مؤلف می‌دانستند و رویکردهای پدیدارشناسانه قابل شناسایی است.

در رهیافت سوم، بر خصلت اجتماعی و عمومی زبان تأکید می‌شود. این رهیافت منکر جهان و اُبژه‌های مادی نیست اما معتقد است این جهان مادی حامل معنا نیست و نظام زبانی یا هر نظام دیگری که برای بیان یا بازنمایی مفاهیم خود به کار می‌بریم حامل معناست. کنشگران اجتماعی هستند که نظام‌های مفهومی

فرهنگ خود و نظام‌های زبانی و دیگر نظام‌های بازنمایی را به کار می‌برند تا معنا بسازند، جهان را معنادار کنند و درباره آن جهان ارتباط معناداری با دیگران برقرار کنند.

روش‌شناسی و روش تحقیق

رویکرد برساخت‌گرایی دارای دو الگوی مرتبط است. رهیافت نشانه‌شناختی^۱ که متأثر از آثار زبان‌شناس سویسی فردیناند دوسوسور^۲ است و رهیافت گفتمانی^۳ که وامدار کارهای میشل فوکو است.

فردیناند دوسوسور که از او به عنوان پدر زبان‌شناسی نوین نام برده می‌شود، به مطالعه زندگی و حیات نشانه‌ها در بطن زندگی اجتماعی می‌پردازد. در ابتدای کار، بین زبان (langue) و گفتار (parole) یعنی، بین زبان به عنوان مجموعه‌ای از علائم مشخص و وابسته به هم که نظام قوانین بر آنها حاکم است (زبان به عنوان یک ساختار) و زبان به عنوان چیزی که در گفتار و یا نوشتار ظاهر می‌شود (زبان به عنوان امر ارتباط تحقق یافته بین انسان‌ها) تمایز قائل است. برای سوسور، ساختار زیرین قوانین و رمزگان را بخش اجتماعی زبان می‌دانست. سوسور الگوی « دو وجهی » از نشانه ارائه می‌دهد: دال^۴ یا تصور صوتی و مدلول^۵ که اشاره به مفهومی دارد که دال به آن دلالت می‌کند. نشانه پیوند بین دال و مدلول است. از نظر سوسور، معنای نشانه‌ها از رابطه نظام یافته آنها با یکدیگر است تا ویژگی‌های ذاتی نشانه‌ها یا هر نوع ارجاع به اُبژه‌های مادی. در نظام زبان « هر چیزی وابسته به روابط است، هیچ نشانه‌ای قائم به خود معنی نمی‌یابد، بلکه ارزش آن ناشی از رابطه آنها با نشانه‌های دیگر است » (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۱).

نشانه‌شناسی از منظر پیرس که خودش آن را نظریه صوری نشانه‌ها می‌نامید، با منطق ارتباط نزدیکی داشت. از دید پیرس نشانه دارای الگوی سه وجهی است: نمود^۶ (صورتی که نشانه به خود می‌گیرد)؛ تفسیر^۷ (معنایی که از نشانه حاصل می‌شود) و موضوع^۸ (که نشانه به آن ارجاع می‌دهد). یکی از تفاوت‌های اساسی بین نظام دوتایی سوسور و نظام سه وجهی پیرس در این است که نظام زبان آن‌گونه که سوسور به تصویر می‌کشد یک نظام بسته همزمانی است، نشانگی، آن‌گونه که پیرس شرح می‌دهد یک جریان پویای در حرکت است (سجودی، ۱۳۸۶: ۲۰۷-۲۰۶).

-
- 1.Semiotics approach
 - 2.Ferdinand de Saussure
 - 3.Discursive approach
 - 1.signifier
 - 2.signified
 - 3.representamen
 - 4.interpretant
 - 5.object

رهیافت نشانه‌شناسی از زمان مرگ سوسور بسیار توسعه پیدا کرده و به شیوه‌های مختلف به کار گرفته شده است. در این پژوهش، برای کشف رمزگان موردنظر از چارچوب نشانه‌شناختی فیسک بهره برده‌ایم. به نظر فیسک، واقعه‌ای که قرار است در یک رسانه (فیلم یا برنامه تلویزیونی) پخش شود، پیشاپیش با رمزهای اجتماعی رمزگذاری شده است. الگوی فیسک برای تحلیل متن به قرار زیر است:

۱- رمزگان اجتماعی: جامعه نظامی از روابط اجتماعی است و حضور انسان‌ها در این نظام، همواره و پیشاپیش با میثاق‌ها، آیین‌ها، هوست‌ها، نشان‌های گروهی، آداب و رسوم، مدها، بازی‌ها و... همراه است و از آن جایی که فرآیندهای روابط اجتماعی و قاعده‌های آن ریشه ددر تاریخ و ناخودآگاه جمعی دارند، رمزهای اجتماعی دارای دلالت‌های ضمنی نیرومندی هستند (گیرو، ۱۳۸۰: ۱۲۶).

بنابراین می‌توان رمزگان اجتماعی را به رمزهای زیر تقسیم کرد:

(الف) زبان کلامی (نحوی، واژه‌ای فرازبانی)

(ب) رمزهای اندامی (برخورد جسمی، ظاهر، حالات چهره، حالات بدن، حرکات سر، اشارات...)

(ج) رمزهای کالا محور (مد، لباس، فناوری)

(د) رمزهای رفتاری (مراسم، بازی‌ها، تشریفات، ایفای نقش) (ضیمران، ۱۳۸۲: ۱۳۶).

۲- رمزگان بازنمایی: دوربین، نورپردازی، تدوین، موسیقی و صداپردازی که رمزهای متعارف بازنمایی را انتقال می‌دهند و رمزهای اخیر نیز بازنمایی عناصر دیگری را شکل می‌دهند: از قبیل روایت، کشمکش، شخصیت، گفتگو، زمان و مکان، انتخاب نقش آفرینان و ...

۲- رمزگان تفسیری یا ایدئولوژیک: رمزهای ایدئولوژیک، سایر رمزها را به گونه‌ای سامان می‌دهند که مجموعه‌ای از معانی سازگار و منسجم بوجود آید و این معانی نیز، خود شعور متعارف جامعه را تشکیل می‌دهند. رمزهای ایدئولوژیک به طور مستقیم به تأثیر قدرت در تنظیم و طبقه‌بندی رمزهای دیگر مربوط می‌شود. کارکرد رمزهای ایدئولوژیک، طبیعی سازی و اسطوره سازی از رمزهای قراردادی و قواعد سلطه‌گر است (فیسک، ۱۳۸۰: ۱۳۰-۱۲۹).

نشانه‌شناسی فیلم

در تعریف نشانه‌شناسی می‌توان گفت که نشانه‌شناسی علمی است که چگونگی تولید معنی را در جامعه بررسی می‌کند. از این رو نشانه‌شناسی به یک اندازه، به مسئله‌ی فرآیندهای دلالت و ارتباط؛ یعنی به مطالعه‌ی شیوه‌های تولید و مبادله‌ی معنی می‌پردازد. (کالر، ۱۳۷۹: ۱۰۴)

نشانه‌شناسی در نظریه فیلم، پرسش اصلی نشانه‌شناسی را در تقابل با سنت رئالیستی مسلط دنبال می‌کند. این پرسش که چگونه فیلم‌ها تولید معنی می‌کنند، ما را به چگونگی، بر ساختن معنا مرتبط می‌سازد. بنابراین،

نشانه‌شناسی یک فیلم از فرایندهای طبیعی شده و رئالیستی در سطح فیلم فراتر می‌رود (هیوارد، ۱۳۸۱: ۳۵۲).

یکی از حوزه‌هایی که امروزه به شکل کاربردی به تحلیل متون سینمایی در قالبی فراتر از نگاه صرف زیبایی‌شناسانه می‌پردازد، نشانه‌شناسی است. نشانه‌شناسی امروزه در نتیجه تلاش‌های گسترده‌ی متفکرانی مانند «رولان بارت»، «کریستین متز»، «پیر پائولو پازولینی» و «اومبرتو اکو» به حوزه‌ی مطالعاتی منسجم و پرباری در مطالعات سینمایی تبدیل شده است. آثار این متفکران ریشه در اندیشه‌های متفکر زبان‌شناس سوئیسی «فردینان دو سوسور» دارد. سوسور که پایه‌گذار این علم است، نشانه‌شناسی را علم بررسی حیات نشانه‌ها در بافت اجتماعی می‌داند و آن را علمی اعم از زبان‌شناسی تلقی می‌کند و معتقد است که بخشی از این دانش عام درباره‌ی نشانه‌ها به زبان‌شناسی و روش‌های آن می‌پردازد. (ضمیران، ۱۳۸۲: ۱۹۳-۱۹۶)

سوسور ابزارهای مفهومی بسیار کارایی را در اختیار متفکران نشانه‌شناس قرار می‌دهد، که می‌تواند در تمام حوزه‌های مطالعاتی نشانه‌ها مورد استفاده قرار گیرد. قراردادی بودن نشانه‌ها، نظام دالی و مدلولی موجود در نشانه‌ها و محورهای تحلیلی جانشینی و همنشینی، در کنار ایجاد امکان تحلیل‌های همزمان، بخشی از امکاناتی هستند که سوسور برای تحلیل‌های نشانه‌شناسی فراهم می‌کند. (سجودی، ۱۳۸۲: ۲۲-۲۷) قابلیت به‌کارگیری این عناصر در حوزه‌های مطالعاتی گسترده‌تر، سبب شده است که نشانه‌شناسی از حوزه‌ی محدود مطالعات زبان‌شناسی فراتر رود و به حوزه‌هایی گسترده‌تر دست یابد، که نمونه‌ی بارز آن را در آثار «رولان بارت» (مانند تحلیل زبان پوشاک و نظام غذایی) می‌توان مشاهده کرد.

الگوی زبان‌شناختی نشانه‌شناختی را از یک طرف افرادی همچون برودل و کارول در انتقاد از ساختارگرایی و پس‌ساختارگرایی دنبال کردند و از طرف دیگر افرادی همچون میشل کولین با تعریفی مجدد از پروژه متز، مقوله‌های زبان‌شناختی چامسکی را در تحلیل نشانه‌شناختی به کار گرفته‌اند.

نشانه‌شناسی کاربردی متزی به مطالعه چگونگی تولید معنا در فضای اجتماعی و تاریخی می‌پردازد. اما این تولید معنا در خلاء صورت نمی‌گیرد، بلکه باید چگونگی تولید معنا را در فضای اجتماعی و تاریخی جست‌وجو کرد. راجر آدین فرآیند تحلیل نشانه‌شناختی فیلم را به هفت مرحله متمایز تقسیم می‌کند.

۱- رمزسازی: ساخت نشانه‌های شنیداری-دیداری ۲- داستان‌سازی: ساخت جهان تخیلی و داستانی ۳- روایت‌سازی: زمان‌بندی رویدادهای مربوط به سوژه‌های آنتاگونیستی ۴- واقعی تلقی کردن دنیای داستانی (چه عینی باشد و چه ساختگی) ۵- باور: نظام گسستی که براساس آن بیننده از تجربه «فیلم» آگاه می‌شود ۶- آرایش مرحله‌ای «عملیاتی» که کلیه لحظات فیلم را در خدمت روایت تعریف می‌کند ۷- خیال-پردازی: بُعدی که جایگاه بیننده را مشخص می‌کند (خالق پناه، ۱۳۸۷: ۱۷۳).

نشانه‌شناسی فیلم علاوه بر الگوی زبان‌شناختی، دارای الگوی روان‌کاوی نیز می‌باشد. الگوی روان‌کاوانه تحت تأثیر ژاک لاکان صورت‌بندی شده و در دهه‌های اخیر کسانی چون ژان کوپیک^۱، و اسلاوی ژیتک آن را رواج داده‌اند. کوپیک براساس نظریه‌های لاکان به تدوین نظریه‌ای نمادین درباره نگاه می‌پردازد. در این دیدگاه سوژه هرگز نمی‌تواند جایگاهی متعالی کسب کند. چراکه هیچ‌گاه برای خود مشهود و مرئی نیست. کوپیک نشانه‌شناسی را علمی می‌داند که ساختار قلمرو دیداری را برای ما آشکار می‌سازد (استم، ۱۳۸۳: ۲۸۸).

بنابر پیش‌فرض‌های نشانه‌شناسی، فیلم هنری تولیدی است که چیزی را بیان می‌کند. استوارت هال به این امر «ساخت انتخابی» می‌گوید. تولیدکنندگان فیلم ضمن بازتاباندن سبک‌های زندگی خود، برای آنها جایگاه خاصی قائل‌اند و قابلیت پذیرش آنها را نشان می‌دهند. از طرف دیگر، آنها با ارائه تعریفی از آرای فرهنگی، برداشت خاص خود را از جامعه و تحولات آن به ما می‌دهند (بیگلتن، ۱۳۸۰: ۲۶۴-۲۶۳).

فیلم یکی از حوزه‌هایی است که به تولید ذهنیت فردی و هویت‌های اجتماعی و سیاسی می‌پردازد. فیلم، نظامی از معانی است که ضمن بازنمایی وقایع اجتماعی، حساسیت‌های خود از واقعیت را نیز بیان و تولید می‌کند. در ادامه، به تحلیل نشانه‌شناختی فیلم «سیزده» اثر هومن سیدی می‌پردازیم.

نتایج پژوهش؛ نشانه‌شناسی فیلم سیزده

گزیده فیلم

«بمانی»، نوجوان سیزده ساله در آغاز دوران بلوغش، با جدایی والدین از یکدیگر مواجه می‌شود. او به دلیل این چالش و تغییرات در زندگی خصوصی‌اش، دوستانی از خود بزرگ‌تر را برای دوستی انتخاب کرده و درواقع به آنها پناه می‌برد. دوران شکل‌گیری شخصیت و هویت این پسر نوجوان مقارن با این اتفاق است که او با افرادی بُر بخورد که زندگی او را دستخوش تحولاتی عظیم می‌کنند. «سیزده» در دو پیرنگ اصلی طرح‌ریزی می‌شود: پیرنگ اول طلاق و تبعات آن در خانواده و دومی بلوغ و تلمس تغییرات خاص نوجوانی. فیلم «سیزده» چهار شخصیت اصلی دارد، اما تمرکز کارگردان بر شخصیت اصلی فیلم، یعنی «بمانی» است. فیلم، برشی بر زندگی کاراکتر اصلی فیلم که کمتر در فیلم از او سخنی می‌شنویم و عمدتاً خشم فروخورده او را با کنش‌هایی که متناسب با نُر‌های پذیرفته جامعه نیست، می‌بینیم. در ادامه به تحلیل برخی از سکانس‌های فیلم می‌پردازیم.

تحلیل نشانه‌شناختی فیلم سیزده

در سکانس نخستین در نمایی باز(جاده) که عنوان بندی فیلم هم روی آن می‌آید، پیرمردی کنار اتوبوس مخروبه‌ای نشسته و در همین حین، ماشینی با سرعت زیاد در جاده واژگون می‌شود که در یکی دیگر از نماهای فیلم همین صحنه را اما از زاویه دید پیرمرد می‌بینیم. کلیت داستان و سرگذشت یکی از شخصیت‌ها در همین صحنه نهفته است که در ادامه از او صحبت می‌شود.

در نمایی دیگر، بمانی سیزده ساله که نام فیلم هم اشاره‌ای به سن او دارد، در وان حمام سر را روی زانوی خود قرار داده و در آب غوطه ور می‌شود. در نمایی سورئال، بمانی در استخری بزرگ شنا می‌کند و وقتی چشم می‌گشاید از دنیای تخیل فاصله گرفته و با چشمانی باز در زاویه‌ای دوربین هم سطح چشم به دوربین(مخاطب) خیره می‌شود. سکانس بعدی، فضای آشفته خانه بمانی را بازنمایی می‌کند. سکانس اول و دوم فیلم، فضایی پراسترس، آشفتگی و نامنظم است که در کل زمینه نگاه پرسش‌گر بمانی را می‌سازد. نگاه پرسش‌گر بمانی به فضای خانه که پدر و مادر مشغول دعوا هستند، کلیت نظام نشانه‌ای فیلم را می‌سازد. این نگاه دلالت ضمنی است بر دو سکانس آغازین فیلم و نمایی که بمانی در آب غوطه ور می‌شود. غوطه ور شدن او در آب استعاره‌ای است بر غوطه‌ور شدن او در رؤیا برای فرار از شرایط زندگی و به نوعی غرق شدگی حاصل از تراژدی تنهایی اوست. حرکت دوربین آهسته و روی دست است و به گونه‌ای مخاطب سرنوشت او را دنبال می‌کند. بمانی از صحنه‌ای که پدر به صورت مادر سیلی می‌زند به آهستگی رد می‌شود و از پله‌ها بالا می‌رود. این نما دلالتی است بر ساخت سرنوشت بمانی بر ویرانه‌ای که با اختلافات پدر و مادر بازنمایی می‌شود.

در بیان رمزگان ایدئولوژیک دو سکانس آغازین می‌توان گفت «خانه» از جنس فرهنگ است. به زبان کارکردی و منطبق با اندیشه برانسیلاو مالینوفسکی خانه در واقع نوعی «نیاز زیستی» است. نیازهایی همانند تولید مثل، آسایش، تحرک، لذت و رشد. همان‌طور که آنسن وو می‌گوید: «خانه زمینه‌هایی از آشفتگی و عزیمت به زمان رستگاری است. جایی که عواطف تجدید و رازها آشکار می‌شود. خانه جایگاه ثبات ون رکود است»(آنسن وو، ۱۳۸۳). بنابراین، ما با یک واژگونی معنا روبرو هستیم و خانه در جهان مدرن معنای جدید می‌یابد. در سکانس‌های ابتدایی با صحنه‌هایی روبرو می‌شویم که منطبق با رمزگان فرهنگی ما نیست و فضایی آشفته از ابژه «خانه» بازنمایی می‌شود.

بمانی در نمای بعد در اتاق خود از پنجره زنی تنها که در خانه‌اش به دیواری خیره شده، نگاه می‌کند. او در فقدان پدر و مادر نیاز عاطفی خود را بیرون از فضای خانه جست و جو می‌کند.

محیط و فضا از مهم‌ترین رمزهای اجتماعی این فیلم هستند. در سکانس‌های مختلفی شهر با تمام تناقضات درونی و لایه‌های زیرین خود بازنمایی می‌شود. در سکانسی از فیلم، وقتی بمانی متوجه رابطه مردی با زن

همسایه می‌شود و به نوعی در رابطه عاطفی که زاییده تخیلش است، سرخورده می‌شود خشم خود را با لگد کوبیدن به در خانه همسایه‌ها و فرو کردن چاقو در تنه درخت به نمایش می‌گذارد. در نمایی دیگر، سامی برخورد منطقی با خشم بمانی دارد و هم عرض راه رفتن آنها در خیابان و یا تقدم سامی در راه رفتن دلالتی است بر سرنوشت مشترک هر دو که از جامعه طرد شده‌اند. چند جوان روی پشت بام یکی از بلوک‌های مسکونی تجمع کرده اند و هریک به انجام حرکات موزون و آواز مشغول و یا دور آتشی جمع شده‌اند. بلوک‌های سیمانی که مردمان شهر را در خود جای داده، پشت بام و راهروهایش پناهگاهی برای مطرودین جامعه است. در این نما که سامی، بمانی، آرش و مجید با نگاه‌هایی سرگردان و بی حوصله به جوانی که واژه‌های خود را شعرگونه ادا می‌کند خیره هستند. دیالوگ‌های میان آنان به صورت شعر و کلام پرخاشگرانه است. از خلال این دیالوگ‌ها بی خانمانی «سامی» آشکار می‌شود. کلام، نحوه پوشش و رفتار پرخاشگرانه دال‌هایی مبتنی بر بی خانمانی و بلاتکلیفی جوانان است. با حضور پلیس اجتماع موقتی آنها از هم گسیخته می‌شود.

در سکansı دیگر از فیلم بلاتکلیفی و سرگردانی آنها را با تکنیک‌های زیباشناسانه فیلم به خوبی می‌توان دریافت. در نمایی هر چهار نفر در پایین بلوک مجتمع، فارغ از مناسبات شهری آتشی روشن کرده و به دیوار لم داده‌اند. روابط گسست پذیر آرش و سامی که هر دو به دلایلی که فیلم اشاره مشخصی به آن ندارد و به پرسه زنی و هنجارشکنی در شهر مشغول‌اند و همچنین روابط عاطفی در حال شکل‌گیری میان بمانی و سامی در این نما برجسته می‌شود. بمانی از خانواده و جامعه طرد شده و برای جبران این طرد شدگی به حاشیه ناامن جامعه پناه می‌برد. بمانی همچون سوژه‌ای درون‌گرا در نبود نهادهای حمایتگر، دل‌باخته دو زن می‌شود. آتش روشن میان بمانی و سامی دلالت ضمنی بر شکل‌گیری رابطه عاطفی میان این دو است. تکیه زدن آرش به ستون بتنی به شخصیت سلطه‌جوی او اشاره دارد.

در نمای دیگری از این سکانس، هر چهار نفر در ساختمان نیمه‌کاره‌ای روی اسکلت یک ماشین دور آتشی جمع هستند. نوع پوشش سامی حاکی از آن است که او تعلق طبقاتی مشخصی ندارد و گفتارها نیز حاکی از بی خانمانی و استیصال اوست. اسکلت ماشین قدیمی، لاستیک‌هایی که نماد چرخه اقتصادی است و اکنون پس از فرسایش در دسترس بی خانمان‌هاست و ساختمان‌های نیمه‌کاره‌ای که به زودی به نماد مدرنیته (برج‌های شهری) تبدیل می‌شود از جمله رمزگان فنی این نما است. یکی از مهم‌ترین عناصر فنی که در چند صحنه فیلم نیز تکرار می‌شود، گرافیتی‌هایی است که بر روی دیوارها رؤیت‌پذیر است. در این نما تعارض شدیدی در فضای شهر می‌بینیم. «در دوره‌هایی که تعارض‌های اجتماعی و سیاسی در جامعه اوج می‌گیرد، انواع گرافیتی به خوبی نشان دهنده اعتراض گروه‌های اجتماعی محروم است. انواع گرافیتی، به خصوص دیوارنگاره‌ها، می‌توانند به مثابه ابزاری برای ارتباط و بیان امیال و خواسته‌های اجتماعی و سیاسی اجتماعات محروم عمل کنند که از نظر اجتماعی، قومی و یا نژادی از بقیه جمعیت جدا شده‌اند و در واقع،

گرافیتی در این جا راهی برای گفتگو میان این گروه‌های محروم و جدا شده از بقیه جامعه است. گرافیتی فقط نقاشی از سر بیهودگی یا بیکاری نیست، بلکه می‌تواند نقش نوعی بیان رادیکال و سیاسی را در جامعه ایفا کند. از دیگر سو، گرافیتی می‌تواند ابزاری برای بیان اعتراض خرده فرهنگ‌ها علیه اقتدار حاکم باشد» (کوثری، ۱۳۸۹).

یکی از مهم‌ترین سکانس‌های این فیلم که می‌توان فرهنگ مطرودین و تعارض شدید آنها با جامعه را دید سکانسی است که بمانی به همراه سامی و دوستانش به وندالیسم (تخریب اموال عمومی) مشغولند. این سکانس از دوازده نما تشکیل شده است. زاویه‌های دید و حرکت آهسته دوربین در تمام نماها بسیار چشمگیر است. زاویه دید از پایین زمانی که بمانی و دوستانش در خیابان قدم می‌زنند و در بالای سر آنها برج‌ها دیده می‌شود، بسیار درست است و تضاد شهری، یعنی سرمایه‌داری و بی‌خانمانی را در ابعاد بزرگ می‌نمایاند و موقعیت طردشدگان را یادآور می‌شود.

آنها اعتراضشان به جامعه‌ای که پیش از این آنها را طرد کرده با تحمیل انسان‌انارشیست به متن شهر بروز می‌دهند. سامی و دوستانش با رفتارهای پرخاشگرانه و ناسازگار همچون پاشیدن رنگ به ماشین‌ها، دزدی و تخریب امان‌های شهری، به عنوان جوانانی بیگانه با زندگی شهری که توان تطبیق خود با انتظارات هنجارمند جامعه را ندارند، خشم خود را عریان می‌کنند.

موسیقی در تمام نماهای این سکانس نقش مهمی ایفا می‌کند. مصرف موسیقی برای این جوانان فرصتی برای اعتراض و عصیان علیه هنجارهای فرهنگ جاری جامعه سرمایه‌دار تلقی می‌شود. اگر بخواهیم از مفهوم خرده فرهنگ (جنکس، ۲۰۰۳) بهره جوییم، موسیقی در این جا نقش متمایزکننده گروه خرده فرهنگ از فرهنگ رسمی را دارد.

در نمای پایانی این سکانس، شاهد عشق بمانی به سامی که هر دو پیش از این از جامعه طرد شده‌اند را می‌بینیم. بمانی برای سامی پالتویی می‌خرد اما در سکانس‌های بعدی می‌بینیم که از این رابطه عاطفی نیز سرخورده می‌شود. سرخوردگی بمانی از این رابطه سرآغاز یک قتل می‌شود. فرهاد سیاه به دنبال سامی برای پس‌گیری مواد مخدری است که سامی پیش از این از او دزدیده و اکنون، بمانی به فرهاد سیاه کمک می‌کند تا سامی را پیدا کند. درگیری بین سامی و فرهاد سیاه موجب قتل فرهاد می‌شود. لوکیشن حمل جسد فرهاد روی چرخ دستی که در پس زمینه تصویر اصلی، ساختمان‌های بلند شهرک اکباتان دیده می‌شود دلالتی است بر جنایت‌هایی که در لایه‌های زیرین شهر اتفاق می‌افتد. اغلب شهر را با آهن و دیوارهای سیمانی و بلوک‌های مسکونی می‌بینیم که آدمها را در درون خود محصور کرده است. پیوند آدمها با یکدیگر یا محیط اطراف پیوندی عاطفی و عمیق نیست.

همین تصویر از شهر در سکانسی دستگیری بمانی تکرار می‌شود. مادر و بمانی در پایین بلوک منتظرند تا پدر دفترچه بیمه را به پایین پرتاب کند و آنها نزد پزشک بروند اما بمانی در همین موقع دستگیر می‌شود. پدر دفترچه بیمه را به پایین پرتاب می‌کند اما دفترچه در میانه راه روی یک میلگرد می‌افتد و در هوا معلق می‌ماند. ساختمان‌های سیمانی، معلق بودن دفترچه در میانه راه و بارانی که شروع به باریدن کرده و فضای دراماتیکی را خلق می‌ماند، نظام نشانه‌ای مبتنی بر سلب امنیت از بمانی و خانواده‌اش را می‌سازد. سامی فرار کرده و بمانی به عنوان قاتل شناخته می‌شود. پدر به سراغ دوستان سامی می‌رود اما کتک می‌خورد. کتک خوردن پدر بمانی خشم فروخورده پردشدگانی است که از جامعه طرد شده‌اند. این خشم نهایت به جامعه مردمان عادی برمی‌گردد. این سیلی، همان سیلی است که پیش از این پدر بمانی بر گوش او نواخته بود.

نتیجه‌گیری

هدف این مقاله تحلیل نشانه‌شناختی فیلم سیزده و چگونگی بازنمایی پردشدگان جامعه است. در این مقاله کوشش شد چگونگی کاربرد روش نشانه‌شناختی در تحلیل فیلم نشان داده شود. برای این اساس، نتیجه‌گیری حاضر دو بُعد خواهد داشت: در ابتدا کوشش کردیم نحوه بازنمایی پردشدگان در سینما را بررسی کنیم. به همین منظور نظریه بازنمایی و تئوری‌های مرتبط با انحراف اجتماعی را برای چارچوب نظری این پژوهش فراهم و در نهایت برای بررسی چگونگی بازنمایی از روش نشانه‌شناسی استفاده کردیم.

نشانه‌شناسی محملی برای نقد رویکردهای ایدئالیستی محسوب می‌شود. از یک سو، امر تجربی را از ذهنیت فردی غیرقابل تفکیک می‌داند و از سوی دیگر، هنر را بازتاب و تقلید صرف واقعیت می‌انگارد و بر خلاقیت انسان هم در رمزگذاری و هم در رمزگشای تأکید دارد. (خالق پناه، ۱۳۸۷: ۱۸۱).

پیش از این پژوهش، در خصوص گروه‌های حاشیه‌ای، خُرده فرهنگ‌ها و یا انحراف اجتماعی تحقیقات گسترده‌ای صورت گرفته است اما تحلیل این فیلم از این جهت حائز اهمیت است که جهان بینی جدیدی در خصوص این پدیده دارد. در این اثر (متن سینمایی)، طرد شدگان به مثابه گروه حاشیه‌ای هستند که از متن همین جامعه برخاسته‌اند. پردشدگان زاییده وجدان خاموش جامعه‌اند و فیلم محصول بی‌توجهی جامعه به این پدیده است. پردشدگان برای آن که در جامعه دیده شوند، در تخصص با فرهنگ مسلط هستند و جامعه زمانی متوجه حضور آنهاست بخواد عکس‌العملی به رفتارهای پرخاشگر آنها داشته باشد. نظام نشانه‌ای فیلم در قالب رمزگان چند لایه وضعیت درونی افراد و جامعه را به خوبی نشان می‌دهد. فیلم برخلاف سایر آثار سینمایی ساخته شده در خصوص پردشدگان، کانون و محمل چنین پدیده‌ای را خانواده می‌داند. برای رسیدن به چنین مضمونی، فیلم دست به واژگونی معنای پدیده‌های فیزیکی می‌زند. خانواده

یکی از پدیده‌هایی است که معنای اجتماعی کاملاً متفاوتی در این فیلم می‌یابد. نهادهای مهم تربیتی همچون خانواده و مدرسه که کانون رشد و پرورش هستند، در برابر تغییرات سریع جامعه با چالش بزرگی روبرو می‌شوند که در صورت بی‌پاسخ ماندن آنها بستری برای نابهنجاری‌های گوناگون اجتماعی فراهم می‌کند. در نهایت می‌توان گفت نشانه‌شناسی کمک می‌کند تصویر و بازنمودها را رمزگشایی و به تفسیر آنها بپردازیم. تحلیل نشانه‌شناسی این فیلم دیدگاه جدیدی در خصوص توجه به طردشدگان جامعه به ما می‌دهد. وضعیتی که به کلی فراموش شده است.

فهرست منابع

- استم، رابرت (۱۳۸۳) مقدمه‌ای بر نظریه فیلم، ترجمه گروه مترجمان، تهران: سوره مهر
- آسن وو، سارا (۱۳۸۳) جست‌وجوی مفهوم در فیلم، ترجمه علی عامری مهابادی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- اندرو، میلنر (۱۳۸۵) نشانه‌شناسی، ترجمه پیروز ایزدی، تهران: ثالث
- بیلینگتون و دیگران (۱۳۸۰) جامعه و فرهنگ، ترجمه زیبا عذب دفتری، تهران: نشر قطره.
- خالق پناه، کمال (۱۳۸۷) «نشانه‌شناسی و تحلیل فیلم «لاک پشت‌ها هم پرواز می‌کنند»، در مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال چهارم، شماره ۱۲. پاییز
- زیبرا، مارتین (۱۳۸۵) نظریه‌های جامعه‌شناسی طردشدگان اجتماعی، ترجمه سیدحسن حسینی، تهران: آن ضیمران، محمد (۱۳۸۲) درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، تهران، نشر قصه.
- سجودی، فروزان (۱۳۸۷) نشانه‌شناسی کاربردی، تهران: نشر علم
- غفاری، غلامرضا و محمد باقر تاج‌الدین (۱۳۸۴) شناسایی مؤلفه‌های محرومیت اجتماعی، فصلنامه علمی پژوهشی رفاه اجتماعی، سال چهارم، شماره ۱۷.
- فیسک، جان (۱۳۸۰) «فرهنگ تلویزیون»، ترجمه مژگان برومند، ارغنون، شماره ۱۹.
- کاظمی، عباس و آزاده فصیحی ناصر (۱۳۸۶) «نشانه‌شناسی یک آگهی تلویزیونی»، پژوهش زنان، دوره ۵، شماره ۱.
- کالر، جاناتان (۱۳۷۹). فردینان دوسوسور. ترجمه: کورش صفوی. تهران: انتشارات هرمس.
- کوثری، مسعود (۱۳۸۸) «موسیقی زیرزمینی در ایران»، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، سال اول، شماره اول، بهار و تابستان.

کوئن ، بروس، ترجمه محسن ثلاثی (۱۳۸۳) درآمدی به جامعه شناسی، تهران: نشر توتیا، چاپ بیستم.

گافمن، اورینگ (۱۳۹۲) داغ ننگ؛ چاره‌اندیشی برای هویت ضایع شده، ترجمه مسعود کیانپور، تهران: نشر مرکز.

گیرو، پی‌یر (۱۳۸۲) «رمزگذاری و رمزگشایی»، در مطالعات فرهنگی ویراسته سایمون دورینگ، ترجمه شهریار وقفی پور و دیگران، نشر نی.

نبوی، حسین. محرومیت و دینداری، پایان‌نامه کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی، تهران، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران،

هال، استوارت (۱۳۸۲)، رمزگذاری و رمزگشایی، در سیمون دورینگ، مطالعات فرهنگی، ترجمه شهریار وقفی پور، تهران، تلخون.

هال، استوارت (۱۳۹۳) معنا، فرهنگ و زندگی اجتماعی، ترجمه احمد گل محمدی، تهران: نشر نی

هیوارد، سوزان (۱۳۷۸) مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی، گروه مترجمان، فارابی، شماره ۳۵.

Dambarasio, Conchita and Carios Gradin (2003). "Income Distribution and Social Exclusion of Children Evidence from Italy and Spain in the 1990" in: Journal of Comparative Family Studies, Special Issue, Families and children Inequalities.

Hall ,S. and Geiben, B. Formations of Modernity. cambridge: polity press, 1992

.Jenks, Chris (2004) Subculture: the Fragmentation of the social, Sage Publication.