خرده‌فرهنگ‌های دهه شصت و چگونگی بازنمایی پارودیک آن در سینمای دهه نود ایران (موردکاوی: نهنگ عنبر، مصادره، هزارپا)[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۴/۲۴، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۷/۱۶

جعفر تات[۲]، سید علی روحانی[۳]

چکیده

در سالیان اخیر خرده فرهنگ‌های دهه شصت مورد توجه فرهنگ پژوهان و جامعه شناسان قرار گرفته‌است. دهه‌ای که به واسطه رویدادهای مهم تاریخی و اجتماعی‌اش دهه‌ای مهم در تاریخ معاصر ایران به شمار می‌آید. در این میان و در راستای تولیدات فرهنگی با موضوعات و مضامین این دهه، در سینمای دهه نود ایران نیز مجموعه فیلم‌های کمدی پدید آمده‌اند که تمرکز خود را بر بازنماییِ پارودیک خرده‌فرهنگ‌های این دهه گذارده و با استفاده از عناصر و رمزگان مشترک آنها توانسته‌اند تا رابطه‌ای موثر و مقبولی با مخاطبان برقرار کنند؛ ادعایی که محبوبیت و فروش بالای این فیلم‌ها صحه‌ای بر آن است. از این رو آثار مذکور بستری مناسب برای مطالعه خرده‌فرهنگ‌ها و تامل در چرایی و چگونگی این خوانش پارودیک ایجاد کرده است. این پژوهش در تحلیل اجتماعی خرده‌فرهنگ‌ها ابتدا از دیدگاه دیک هبدیج بهره می‌گیرد و در ادامه از آرای لیندا هاچن در مطالعات پارودی و تقسیم‌بندی سینمایی دن‌هریس در رابطه با انواع پارودی سود جسته‌است. در این پژوهش سعی می‌شود با تمرکز به سطوح معنایی این آثار و استفاده از زمینه‌های تاریخی و عناصر بصری خرده‌فرهنگ‌ها؛ به ویژگی‌های این نگاه پارودیک پرداخته شود. پژوهش می‌کوشد نشان دهد که چگونه اتخاذ آگاهانه شیوه بازنمایی پارویک، امکان خوانش انتقادی خرده‌فرهنگ‌های این دهه را برای فیلمسازان فراهم کرده‌است.

کلیدواژگان: خرده‌فرهنگ، پارودی، سینمای ایران

۱.این مقاله مستخرج از پایان نامه نویسنده اول با راهنمایی نویسنده دوم با عنوان «واکاوی عناصر پارودیک در سینمای کمدی دهه ۹۰ ایران با محور یت بازنما یی دهه ۶۰» است که در شهریور ماه ۱۴۰۰ در گروه سینما دانشکده هنر دانشگاه سوره دفاع شده است.

۲. کارشناسی ارشد سینما، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
Email: jafartat74@gmail.com

۳. دانشیار، دانشکده سینما و تئاتر، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)
Email: Alirouhani1@yahoo.com

مقدمه

برای واکاوی عناصر فرهنگی یک دوره تاریخی پرسش مهم آن است که ابتدا بیاندیشیم که فرهنگ چیست، چگونه تولید می‌شود و چه نسبتی با زندگی اجتماعی دارد؟ با الهام از رویکرد برساختگرایی در فهم عناصر فرهنگی می‌توان اذعان کرد که فرهنگ، از طریق دو فرایند متوالی و مرتبط یعنی بازنمایی مفهومی (ساخته شدن نظام مفهومی برای انواع بیشمار وگوناگون هستی‌ها) و بازنمایی زبانی (تعیین نشانه‌هایی برای آن نظام مفهومی در قالب زبان) تولید و منتشر می‌شود. از این منظر فرهنگ چیزی جز معناهای مشترک نیست. به بیان دیگر یک فرهنگ باید مجموعه مفاهیم، تصاویر و تصورات مشترکی داشته باشد تا بتواند به شیوه‌های نسبتا همسانی درباره جهان فکر و احساس کرده و آن را تفسیرکند (هال،۱۳۹۱: ۱۴).

اگر بپذیریم که فرایند معناسازی متکی بر رمزهای فرهنگی مشترک است می‌توان به سینما به مثابه یک زبان مشترک فرهنگی اندیشید. در فلسفه فیلم، این باور که نظام‌های سینمایی کارکردهایی قابل مقایسه با زبان دارند همواره مطرح بوده‌است. چرا که عناصر به کار رفته در سینما همچون اصوات، ژست‌ها، لباس‌ها، رویدادها، موسیقی رمزهایی فرهنگی هستند که معناها را می‌سازند و منتقل می‌کنند.

روش‌شناسی پژوهش

این پژوهش از نظر ماهیت داده‌ها کیفی و بر اساس هدف نظری و از نظر شیوه و روش توصیفی ـ تحلیلی خواهد بود. در این پژوهش پس از بررسی آرای متفکران مورد نظر به مطالعه موردی سه فیلم از مجموعه فیلم‌ها خواهیم پرداخت. مطالعه موردی روشی کیفی بر مبنای بررسی عمیق تعدادی نمونه است و باید نمونه‌های تحت بررسی چنان انتخاب شوند که نمایانگر وضعیت یا حالت کلی شرایط و عرصه مطالعه باشد.(خنیفر و مسلمی، ۱۳۹۷: ۳۰۷). بررسی پژوهندگان نشان می‌دهد که در دهه «۱۴۰۰» تعداد پانزده فیلم با محوریت دهه «۱۳۷۰» ساخته شده که هشت فیلم از آثار سینمای کمدی به شمار می‌آیند که به صورت موردی سه اثر نهنگ عنبر(۱۳۹۳، سامان مقدم)، مصادره(مهران احمدی، ۱۳۹۶) و هزارپا (ابوالحسن داوودی، ۱۳۹۶) مورد تحلیل قرار می‌گیرند.

چارچوب نظری

خرده‌فرهنگ

خرده‌فرهنگ به مجموعه‌ای از کنش‌هاو ارزش‌هایی اشاره دارد که در گروه‌های کوچک یک جامعه ظهور یافته و موجب تمایز آنها از یکدیگر می‌شود. مطالعات معاصر درباره خرده‌فرهنگ‌ها مسیر پر فراز و نشیبی را پشت سر گذارده است. اولین پژوهش‌ها درباره مفهوم خرده‌فرهنگ به مکتب جامعه‌شناسی شیکاگو بر می‌گردد که کوشید با رویکرد بوم شناسانه تحلیلی از گروه‌های قانون شکن در این شهر ارائه دهد. «مکتب شیکاگو[۴]» خرده‌فرهنگ‌ها را با مفهوم بی‌نظمی اجتماعی تحلیل می‌کنند. مکتب شیکاگو بر این باور بود چنان چه اقلیت‌های فرهنگی و نژادی مهاجران، از فرهنگ متجانس خود جدا شوند و به عنوان یک خرده‌فرهنگ وارد مناطق شهری شوند؛ این فرآیند به تبدیل گروه‌های اقلیت به خرده‌فرهنگ و شیوع ناهنجاری خواهد شد (احمدی، خواجه نوری و موسوی، ۱۳۸۸: ۱۰۸).

نگاه مجرمانه به خرده‌فرهنگ‌ها به تدریج با تحولات فراوانی مواجه می‌شود به‌ویژه آن که با ظهور مطالعات فرهنگی از اساس مفهوم هنجار فرهنگی با پرسش‌های فراوانی همراه است. با این حال نسل اول مطالعات فرهنگی در تلاش است با گنجاندن خرده‌فرهنگ‌ها در ادبیات چپ و گسترش قلمروی فرهنگی طبقه کارگر به چیستی آن‌ها بپردازد. این نگاه با ظهور «پساساختارگرایی» به تدریج تعدیل می‌شود. آرای دیک هبدیج[۵] نمونه مشخصی از این چرخش به شمار می‌آید. هبدیج بر این باور است که تفسیر خرده‌فرهنگ به تنهایی محل اختلاف است و می‌کوشد با افزودن مفهوم سبک به مثابه شکلی از امتناع و مقاومت بر مشکلات تحلیل خرده‌فرهنگ فائق آید (هبدیج، ۱۳۹۸: ۱۰).

به باور او خرده‌فرهنگ شکلی از بیان است که آن چه بیان می‌کند یک تنش بنیادی میان قدرت و شهروندان فروتر است که در قالب سبک‌های مختلف بیان می‌شود. افراد یک خرده‌فرهنگ از سبک خود و روش‌های بیان آن کم و بیش آگاهی دارند. او با بهره‌گیری از آرای رولان بارت[۶] تأکید دارد که وجوه بصری در سبک‌ها است که خرده‌فرهنگ را از محیط متمایز می‌کند. او معتقد است:»بیان تفاوت معنی دار نکته پنهان در پشت سبک همه خرده‌فرهنگ‌های جذاب است».(همان،۱۳۴) به باور هبدیج نشانه‌شناسی سنتی نمی‌تواند راه ورود به خرده‌فرهنگ‌های جدید (در مثال او فرهنگ پانک) را فراهم کند. چرا که رسیدن به معانی نهایی از دال‌های تصادفی و بی‌پایان محکوم به شکست است. (همان،۱۵۲).به باور او فهم سبک‌های خرده‌فرهنگ به

4. Chicago School
5. Dick Hebdige
6. Roland Barthes

روش‌های مختلفی میسر است که یکی از مشخص‌ترین آنها استفاده از زیبایی‌شناسی است. چرا که سبک‌ها واجد شرایط هنر هستند اما هنری بیرون از بافت خاص که براندازانه هست (همان، ۱۶۶).

پارودی

لیندا هاچن[۷] در کتاب «نظریهٔ نقیضه: آموزه‌هایی از شکل‌های هنری قرن بیستم[۸]» نگاهش را محدود به مدیوم ادبیات نمی‌کند و دامنه پارودی را افزایش می‌دهد. روش او در تدوین نظریه پارودی، تلاشی برای دست‌یابی به رهیافتی بوده که همه‌گیری و اهمیت پارودی مدرن در انواع مختلف هنر را به شکل پیچیده و گسترده‌ای که امروزه می‌بینیم شناسایی کند. او اشاره می‌کند در این مسیر باید از تعاریفی که فرهنگ لغت از پارودی ارائه می‌دهد فراتر برویم. از نظر او پارودی یکی از اصلی‌ترین اشکال خودبازتابندگی[۹] مدرن و نوعی گفتمان میان‌هنری[۱۰] است؛ در نتیجه یکی از شیوه‌های سازگاری با متون و میراث فرهنگی و ادبی گذشته است (Hutcheon, 1985: 8-9).

هاچن معتقد است که: «هیچ تعریف فراتاریخی از پارودی وجود ندارد و این استفاده امروزی از پارودی است که مارا مجبور می‌کند چه چیزی را پارودی بنامیم. در واقع نزدیک‌ترین مدل و تعریفی برای مفهوم پارودی ارائه شده است، باتوجه به نمونه‌های حال حاضر اصلا پارودی حساب نمی‌شود. بلکه تقلید است (همان: ۱۰). هاچن سعی دارد بگوید برای تفهیم کارکرد پارودی به گونه‌ای که بازتابی دقیق از هنر امروز باشد، نیاز به افزودن یک بعد کنایه‌آمیز و انتقادی داریم. به دیگر سخن، ما باید مفهوم پارودی را با هنر امروز تطبیق دهیم تا متناسب با نیازهای قرن خود باشد. پارودی به مثابه فرامتن‌سازی[۱۱] و وارونگی[۱۲] که در واقع به نوعی بازیافت هنری ختم می‌شود. این درست آن چیزی است که در پارودی مدرن قابل توجه است؛ شکلی از تقلید اما تقلیدی که با وارونگی کنایه‌آمیز[۱۳] توصیف می‌شود» (همان: ۱۲).

بنابراین در پارودی، نقل قول یا وام گرفتن تنها به معنای تشابه، تقلید و بازنماییِ نوستالوژیک از مدل‌های گذشته نیست؛ بلکه یک تقابل سبک‌شناختی است. یک رمزگان مدرن که تفاوت را در قلب شباهت ایجاد می‌کند. از این رو هیچ ادغامی در یک زمینه جدید نمی‌تواند از تغییر معنی جلوگیری کند. همانا این ادغام اجازه اظهار نظرهای کنایه‌آمیز را می‌دهد. هاچن این ویژگی را خصوصیت اصلی پارودی دانسته و وجود آن را از هر عنصر دیگری در پارودی خواندنِ یک متن اساسی‌تر می‌داند. از نظر او متنِ پارودی باید مفهوم،گفتمان یا اثری را به کار ببرد، سپس آن را وارونه کند و در این وارونگی حاملِ نظری کنایه‌آمیز باشدهم (همان:۱۸). از این رو یک متن پارودی شده همواره شکل دیگری از همان گفتمان اما به شکل رمزگذاری شده است. هاچن معتقد است: اگر هیچ رمزِ قابل شناسایی و بازیافت در متنی موسوم به پارودی وجود نداشته باشد، ممکن است با تقلید طرف باشیم اما آن متن پارودی نیست (همان: ۱۹).

هاچن گفتمان پارودی را با اضافه کردن عنصری مهم، از نظریات بینامتنیت متمایز می‌کند؛ عنصر رمزگذار و رمزگشا. این شاید مهم‌ترین دستاورد هاچن در تحلیل پارودی باشد. هاچن در این بحث به اهمیت تشخیص رمزهای نهفته در متن و تفسیر آن‌ها می‌پردازد؛ رمزهایی که هم نویسنده پارودی و هم خواننده یا مخاطب آن باید از آن‌ها آگاهی داشته باشند. مهم‌ترین اقتضای این رمزگشایی به تعبیر هاچن، همان ماهیت پارودیک بودن اثر است؛ به عبارت دیگر خواننده باید بداند (یا حس کند) که یک اثر خاص پارودی است (همان: ۸۶-۸۷). اگر مخاطبان تشخیص ندهند که با یک متن پارودیک طرف هستند، طبیعی است که نمی‌توانند وارد یک رابطه دوسویه با متن شده و رمزگان را تجزیه و تحلیل کنند؛ در نتیجه از هدف پارودی و پیام‌های کنایی آن غافل می‌شوند. هاچن این بحث را از طریق مقایسه پارودی‌های مدرن و گذشته پیش می‌برد و بیان می‌کند: «نویسندگان ادبیات همواره به متن‌های گذشته روی آورده اند. اما در گذشته لازم نبوده است که آنها همیشه به شکلی بازتابی و آشکارا از آن‌ها استفاده کنند. زیرا در روش کلاسیک، استناد به آثار بزرگ گذشته با هدف دستیابی به گوشه‌ای از اعتبار و یا احترام به آنان بوده. اما در پارودی مدرن برای رسیدن به این هدف، فرض بر این است که خواننده مدل‌های ادبی درونی شده را تشخیص داده و در تکمیل یک مدار ارتباطی از حافظه‌اش کمک می‌گیرد»(همان:۸۸).

تعاریف هاچن از پارودی به شکل قابل توجهی با تعاریف

---

7. Linda Hutcheon
8. A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms
9. Self- Reflexivity
10. Inter-Art
11. Trans-contextualisation
12. Inversion

۱۳. در اینجا واژه‌ای که هاچن به کار می‌برد «ironic inversion» است. بنابراین نباید آن را با واژه Allusive یکی دانست.

استوارت‌هال[۱۴] از بازنمایی همپوشانی دارند. به باور هال، یکی از موضوعاتی که در بازنمایی جایگاهی اساسی دارد، نقش مخاطب به مثابه مفسر و رمزگشا است (Hall,1980). تولید معنا به تفسیر کردن بستگی دارد و تفسیر هم کار مشترک کسانی است که فعالانه رمزها را به کار می‌بندند. یعنی رمزگذاری می‌کنند یا چیزهارا در قالب رمز قرار می‌دهند. در مقابل مخاطبینی هستند که در آن‌ها سوتفسیر کرده یا معناها را رمزگشایی می‌کنند. در تولید معنا، خواننده و مولف به یک اندازه نقش و اهمیت دارند. گیرنده باید هر دلالت‌گرِ حامل را به صورت معنادار تفسیر یا رمزگشایی کند. نشانه‌هایی که به صورت قابل فهم دریافت و تفسیر نشوند به هیچ وجه معنادار نیستند.

در پارودی نیز دال‌ها در یک بازی بینامتنی به سایر دال‌های پیشین مراجعه می‌کنند. در نتیجه مخاطبانِ پارودی به شکلی صریح‌تر و پیچیده‌تر از آنچه اندیشمندانِ نظریه واکنش مخاطب[۱۵] می‌دانند، سازندگانِ فعالِ متونِ پارودی هستند. در حالی که تمام ارتباطات هنری تنها به موجب توافق‌نامه‌های قراردادی و ضمنی، میان رمزگذار و رمزگشا انجام می‌شود؛ با این حال این بخشی از استراتژی خاص پارودی (و شاید به طور کلی کمدی) است (Hutcheon,1989). همانطور که هاچن بیان می‌کند: «در پارودی اقدامات ارتباطی میان رمزگان و مخاطب را نمی‌توان به اتمام رساند؛ مگر اینکه هدفِ رمزگذاری به طور دقیق مشخص و شناسایی شود» (Hutcheon, 1985: 93). به بیان دیگر گیرندگان رمز در پارودی علاوه بر اینکه باید تشخیص دهند متنی که با آن مواجه هستند پارودی است؛ باید هدف از به کار بردن آن را نیز بدانند. در فرآیند رمزگذاری، هنرمندان باید هم کدهای مشترک فرهنگی و زبانی، و هم آشنایی مخاطب با متن، شخص یا گفتمان تقلیدی را در نظر بگیرد. هاچن معتقد است چیزی که باعث هویدا شدن وضعیتِ متناقضِ پارودی در یک بستر ایدئولوژیک می‌شود؛ پارودی به مثابه یکَ تخلف مجاز است (همان: ۱۰۴). واژگون‌سازی مشروع و در عین حال غیرقانونی از متون؛ او این خصوصیت را ویژگی تمام متون پارودیک می‌داند. از این رو معتقد است که متنِ پارودیک از این امتیاز خاص برخوردار می‌شود که از حد و مرزهای سنت فراتر برود، اما مانند کارناوال فقط می‌تواند به صورت موقت و فقط در چارچوب مهارشده‌ای عمل کند که متنِ پارودی شده اجازه آن را بدهد. به عبارتی، پارودی می‌تواند نیرویی تهدید کننده و برهم زننده باشد. یعنی نیرویی که بر مشروعیت دیگر متون وگفتمان‌ها تردید وارد کند. با وجود این، مرزشکنی‌های پارودی در نهایت مشروع هستند و مشروعیتشان به واسطه همان معیاری است که سعی در واژگون ساختنش دارند. حتی در استهزا نیز پارودی تقویت کننده است؛ از نظر شکلی سنت‌های مورد استهزا را در خودش جای می‌دهد و از این راه به موجودیت آن‌ها تداوم می‌بخشد (همان:۱۰۵).

وضعیت ایدئولوژیک پارودی متناقض است. زیرا پارودی هم پایبندی به مرجع و هم تخطی از آن را پیش فرض می‌گیرد. از این رو هم تکرار است و هم تفاوت. از نظر هاچن؛ پارودی هنر را هم در عملِ شرح و توصیف و هم در زمینه‌های تاریخی و ایدئولوژیک، به شکلی ضمنی نشان می‌دهد (همان:۱۰۶-۱۰۸) . او با نظر باختین[۱۶] در این زمینه موافق است، باختین می‌گوید: «نشانه‌ها را نمی‌توان از وضعیت اجتماعی جدا کرد بدون آنکه از ماهیت خود به عنوان نشانه صرف نظر کنند» (Bakhtin, 1973: 95). به بیان دیگر، پارودی به گونه‌ای متناقض ملاحظات ایدئولوژیکی خاصی را فراهم کرده؛ و در تعامل با طنز به شکلی آشکار فضا را برای پرداختن به ابعاد اجتماعی بیشتر فراهم می‌کند.

از نظر هاچن پارودی نوعی دیگر از ارتباط با جهان را تداعی می‌کند و این کار را از طریق تصاحبِ گذشته، تاریخ و فرهنگ؛ و در عین حال زیرسوال بردن آن توسط ارجاع به مجموعه‌ای متفاوت از کدها انجام می‌دهد. در این زمینه هاچن با نظر بنجامین بوکلو[۱۷] موافق است که می‌گوید: پارودی راهی برای ایجاد تداوم و پیوستگی است که زیبایی‌شناسی مدرنیسم و فرم‌گرایی، عمل سیاسی و اجتماعی را تحقق بخشیده و از به انزوا رفتن آن جلوگیری کند (Buchloh, 1982: 28). از این رو هاچن نیز مانند بوکلو استدلال می‌کند؛ پارودی هم می‌تواند به شراکت در جرم منتهی شود و هم یک آشتی پنهانی باشد و هم راهی برای انقلابی کردن هنر (Hutcheon, 1985: 110) . به طور کلی جهان به مثابه هرچیزی که خارج از هنر بدانیم، در رفت‌وآمدِ میان‌هنری که در گفتمان پارودی رخ می‌دهد ناپدید نمی‌شود. بلکه از طریق تعامل با طنز، از طریق نیاز عملی به رمزگذار و رمزگشا، برای به اشتراک گذاشتن رمزگان، و از طریق تخلف مجاز فراتر از نگاهی درون‌گرا به گذشته و افراط در زیبایی‌شناسی می‌رود به بیان دیگر، پارودی جایگاه خود را به عنوان متنی در جهان تثبیت می‌کند.

14. Stuart Hall
15. Reader-response criticism
16. Mikhail Bakhtin
17. Benjamin H. D. Buchloh

عناصر پارودی در سینما از نگاه دن هریس

دن هریس[18] با پیشبرد نظریات هاچن (همچنین رُز[19] و دنتیث[20]) در سینما، عناصر پارودی در فیلم‌ها را شناسایی کرد. او در کتاب فیلم‌پارودی[21] شیوه و سازوکارهای پارودی را به شش دسته تقسیم بندی کرده است که عبارت‌اند از: تکرارمجدد[22]، وارونگی[23]، جهت دهی اشتباه[24]، ترجمه تحت‌اللفظی[25]، گنجاندن اضافی[26] و مبالغه[27] هستند. از نظر هریس این شیوه‌ها در تمام سطوح و عناصر فیلم از جمله شخصیت‌پردازی، صحنه‌پردازی، روایت و به طور کلی سبک فیلم عمل می‌کنند. به بیان دیگر، با استفاده از این شیوه‌ها پارودی به شکلی استاندارد به گفتمانی فیلمی بدل می‌شود.

تکرار مجدد

تکرار مجدد به واسطه احضار و نقل قول از عناصر منحصربه‌فردی که از متن مبدا گرفته شده کار می‌کند. این شیوه هم در برقراری ارتباط بین متن مبدا و فیلم پارودی شده وجود دارد و هم برای ایجاد انتظاراتِ روایی متعارف در فیلمِ‌پارودی (Harries, 2000: 43). تکرارمجدد اصلی‌ترین شیوه پارودی است که در تمام فیلم‌های این ژانر وجود دارد. فیلم‌های پارودی به کمک تکرارمجدد نشانه‌های دیداری، شنیداری و به طور کلی گفتمان مبدا را جعل می‌کنند. برخی اوقات این کار برای ایجاد یک ارتباط سریع میان مخاطب و متن مبدا، بدون زمینه‌سازی انجام می‌شود، زیرا سوژه به قدری آشناست که مخاطب به سرعت، ارتباطی خودکار با متن پیدا کرده و به آن متصل می‌شود. این اتفاق باعث صرفه‌جویی در زمان قصه‌گویی و عدم نیاز به پیش‌زمینه‌سازی می‌شود. تکرارمجدد می‌تواند با استفاده از شخصیت‌های تثبیت شده از آثار هنری یا حتی جامعه و اشخاص مشهور، با قراردادن آنها در زمینه‌ای متفاوت محقق شود.

وارونگی

هریس ادعا می‌کند که وارونگی به عنوان یک روش ابتدایی برای تغییر دادن فرهنگ، نحو و یا سبکِ متنِ مبدا مورد استفاده قرار می‌گیرد. وارونگی این کار را از طریق ایجاد یک دال انجام می‌دهد که معنای متضادی از به کارگیری آن در متن پارودیک حاصل گردد (همان:۵۵). این تغییر می‌تواند به شکلی گسترده در سطح فرهنگی و یا به شکلی محدودتر در زمینه شخصیت‌پردازی رخ دهد. به بیان دیگر وارونگی روشی است که عنصری از متن مبدا را به گونه‌ای کنایه‌آمیز به کار می‌برد که معنای مخالف آن را مدنظر داشته باشد. از این جهت یکی از رایج‌ترین راه‌ها برای دستیابی به وارونگی استفاده هم‌زمان از هم‌جواری[28] و گروتسک[29] برای هدفی کنایه‌آمیز است.

جهت‌دهی اشتباه

این تکنیک حاصل فرایندی است که از طریق آن مجموعه‌ای از انتظارات در تماشاگر ایجاد شده و سپس تغییر جهت داده و عوض می‌شوند. به بیان دیگر، مخاطب انتظار دارد که صحنه ارائه شده همانند متن مبدا به پایان برسد، اما با این پیچش متعجب می‌شود. بنابراین آن آشنایی و یادآوریِ ابتدایی جای خودش را به حسی ناسازگار می‌دهد که باعث خنده می‌شود. جهت‌دهی اشتباه که گاهی واژگونی نیز نامیده می‌شود؛ در تلاش برای ایجاد فریب دادن مخاطب است. این شیوه به‌ویژه هنگام استفاده از پارودی در بستری کمیک و برای به خنده انداختن مخاطب کارآمد است. زیرا نتایج غیرقابل پیش‌بینی (درست مانند نظریه ناسازگاری در نظریات طنز) باعث خنده می‌شوند.

ترجمه تحت اللفظی

در این شیوه متنِ مورد نظر، هم از طریق استفاده جناس (بصری، متنی و یا شنیداری) و هم از طریق خودبازتابندگی به شکلی تحت‌اللفظی فرآیند ساخت فیلم را عیان می‌کند. این روش معنای دوگانه‌ای را که ممکن است در متن اصلی موجود باشد را در متن پارودیک بروز می‌دهد (Harries, 2000: 70). برای مثال: روشی بسیار متداول در سطح لغوی، دگرگون‌سازی نام متن اصلی و یا شخصیت‌های آن است. از طرفی خودبازتابندگی یکی از مهم‌ترین روش‌های دستیابی به ترجمه تحت‌اللفظی است. زیرا این روش به سادگی می‌تواند از معناهای دوگانه در متن و گفتمانِ منبع بهره برداری کند و ساختگی بودن فیلم را عیان سازد.

18. Dan Harries
19. Margaret A. Rose
20. Simon Dentith
21. Film Parody
22. Reiteration
23. Inversion
24. Misdirection
25. Literalization
26. Extraneous inclusion
27. Exaggeration
28. Juxtaposition
29. Grotesque

گنجاندن اضافی

فیلم‌های پارودی اغلب قراردادهای متعارف و پیوندهای مرسوم را از طریق این روش یا گنجاندن عناصری بیجا و اضافی، برهم می‌زنند. به گفته هریس: این روش تقلیدی با درجِ واحدهای بیگانه و خارجی در یک نحوِ متعارف همچنین از طریقِ گنجاندن صحنه‌های روایی خارج از قراردادهای عمومیِ متنِ هدف، عمل می‌کند (همان:۷۷). این شیوه بیشتر در سازگاری‌هایی که در فرهنگ پاپ وجود دارد مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ زیرا شوخ‌طبعی از طریق دانشِ یک منبع خارجی انجام می‌شود. گنجاندن اضافی برخی اوقات به عنوان کَمِئو در فیلم‌ها انجام می‌پذیرد. این حضور لزوما به عنوان حضور یک فرد مشهور نیست؛ بلکه این اشخاص، اسامی و یا شمایل خارجی، فقط باید حسی از بی‌جا بودن در جهان فیلم برای مخاطب ایجاد کند. به بیان دیگر باید از عناصری استفاده شود که متعلق به یک تصویر معمولی در جهان داستانی نباشند تا هرچه بیشتر عجیب جلوه کنند.

مبالغه

آخرین شیوه پارودیک که هریس از آن یاد می‌کند مبالغه یا اغراق است. این تکنیک همچنین برای بیشتر پرداختن و یا کمتر پرداختن به قسمت‌های خاصی از روایت مورد استفاده قرار می‌گیرد. مبالغه جنبه‌ای از متن مبدا را به خود اختصاص داده و با تأکید بیش از حد، آن را مضحکه می‌کند. به طور مثال: اگر شخصیتی در فیلم پارودی لهجه و یا ویژگی جسمی خاصی دارد، می‌توان با کمرنگ و پررنگ کردن این خصوصیات دست به تقلیدی هدفمند زد. مبالغه همچنین می‌تواند در مورد اشیا و نمادهای آشنا مورد استفاده قرار گیرند.

همانطور که پیشتر گفته شد؛ هریس مانند هاچن برای پارودی خاصیتی ایدئولوژیک قائل است. اما او معتقد است فیلم‌های پارودی در سال‌های اخیر باعث شده‌اند که نگاه گزنده و انتقادی از پارودی فاصله بگیرد و آن‌ها را به کمدی‌هایی عقیم و تن‌آسا تبدیل کند. در همین راستا او این شیوه‌ها را ارائه داده است؛ ویژگی‌هایی که او برای پارودی برشمرده، هم تقسیم بندی کارآمدی برای شناخت عناصر فیلم‌های پارودی است و هم تکنیک‌هایی برای رسیدن به اهداف انتقادی و کنایه‌آمیز در این ژانر.

طرح مساله

به نظر می‌رسد که وضعیت سیاسی اجتماعی دهه ۱۳۷۰ و سال‌های پر تب و تاب پس از آن، مجالی برای پرداختن به ابعاد اجتماعی آن دوران را نمی‌داد. از این جهت در دهه ۱۴۰۰ همراه با بازتر شدن فضا و حکم‌فرما شدن آرامشی نسبی برای پرداختن به ابعاد فرهنگی آن دهه فراهم شده است. هاچن این خصوصیت را ویژگی تمام متون پارودیک می‌داند. از این رو معتقد است که اثر پارودیک از این امتیاز خاص برخوردار می‌شود که از حد و مرزهای زمان فراتر برود، و نیرویی برهم زننده باشد به گونه‌ای که بر مشروعیت دیگر گفتمان‌ها تردید وارد کند. با وجود این، مرزشکنی‌های پارودی در نهایت مشروع هستند و مشروعیتشان به واسطه همان معیاری است که سعی در واژگون ساختن آن دارند (Hutcheon, 1985: 105-107). از این رو مجموعه‌ای از نمادهای بازنمایی شده از دهه ۱۳۷۰ در فیلم‌های ذکر شده دارای معنا و کارکرد پیشین نبوده؛ این نمادها پس از بازنمایی در دهه ۱۴۰۰ مفاهیمی یکسان و تکراری به حساب نمی‌آیند. این حاصل تأثیری است که گفتمان تغییر یافته بر آن پدیده‌ها گذاشته است. در اصل مفاهیمی که در دهه ۱۳۷۰ماهیتی کمدی نداشته‌اند با عبور از بازنمایی و تغییر یافتن گفتمان، وضعیتی کمیک به خود گرفته‌اند. به عبارت دیگر چیزی که باعث خنده در این فیلم می‌شود تفاوت میان اپیستمه دهه ۱۳۷۰و دهه ۱۴۰۰ است؛ گفتمان رنگ باخته آن دهه که حالا به قدری از گفتمان امروز دور است که بازنمایی آن ناخوداگاه انتقادی، گزنده، ایدئولوژیک و در قالبی پارودیک موجب خنده می‌شود. این فیلم‌ها از راه بازنمایی، گفتمان امروز را از طریق فراخواندن نشانه‌های دهه۱۳۷۰ جایگزین گفتمان موجود در آن دوران می‌کنند. در نتیجه دست به تکرار آن عناصر نمی‌زنند بلکه تولید معنا می‌کنند. معنایی که دارای مفاهیم و پیام‌های جدا از ماهیت رنگ‌باخته پیشین است. زیرا چیزها، اشیا، انسان‌ها و رویدادهای جهان دارای هیچ معنای ثابت، قطعی یا راستین نیستند؛ بلکه ما هستیم که در قالب زندگی اجتماعی و فرهنگ‌های انسانی، چیزهارا معنادار و دلالتگر می‌نماییم. باری معناها از دوره‌ای به دوره دیگر و یا از فرهنگی به فرهنگ دیگر دگرگون می‌شوند.

از این حیث شمایل دهه ۱۳۷۰حامل پیامی قطعی و ثابت نبوده و این مخاطبان دهه ۱۴۰۰ هستند که حال پس از سه دهه در فرایند معناسازی شریک شده و متناسب با فرهنگ و گفتمان حاضر، این شمایل را معنا دار می‌کنند. در این فرایند جهان بینی تغییر یافته مخاطبان نسبت به گذشته‌ای سپری شده، باعث می‌شود ناگزیر دست به برداشت‌هایی اجتماعی و سیاسی زده و تقابل‌های کنایه‌آمیز را به درستی دریافت کنند؛ به دیگر

سخن، از تقابل و هم‌نشینی معناها، معنایی جدید بسازند. در پارودی نیز دال‌ها در یک بازی بینامتنی به سایر دال‌های پیشین مراجعه می‌کنند. هدف این کار برای دادن معناهای ثانویه و در نهایت خاصیتی کنایه‌آمیز به آن‌هاست. زیرا متنِ پارودی باید مفهوم،گفتمان یا اثری را به کار ببرد، سپس آن را وارونه کند و در این وارونگی حاملِ نظری کنایه‌آمیز باشد (Hutcheon, 1985: 60). این فیلم‌ها با استفاده از همین قابلیت اساسی پارودی، و با وام گرفتن از نمادهای آن دهه نظرات کنایه‌آمیز خود را به گفتمان دهه ۱۳۷۰ وارد کرده‌اند. زیرا پارودی نوعی دیگر از ارتباط با جهان را تداعی می‌کند و این کار را از طریق تصاحبِ گذشته، تاریخ و فرهنگ؛ و در عین حال زیرسوال بردن آن توسط ارجاع به مجموعه‌ای متفاوت از کدها انجام می‌دهد.

یافته‌های پژوهش

الف: نهنگ عنبر ۱

نهنگ عنبر به طور متمرکز، به زندگی جوانانی می‌پردازد در میانه انقلاب چشم باز کرده و در مراحل اولیه زندگی با جنگ مواجه شده‌اند. به بیان دیگر؛ نهنگ عنبر توسط بازسازی شمایل دهه ۱۳۷۰و بازنمایی فضای اجتماعی، فرهنگی و سیاسی آن دوران، داستان خود را در بستری مناسب برپا می‌کند. همچنین با سود جستن از کدهای مشترک فرهنگی و با در نظر گرفتن آشنایی مخاطب با عناصر دهه ۱۳۷۰ و با گفتمانی دگرگون شده، به بازنمایی آن دهه می‌پردازد. برای فهم تمهیدات نهنگ عنبر در بازنمایی پارودیک خرده‌فرهنگ‌های دهه ۱۳۷۰ می‌توان از طبقه بندی دن هریس بهره گرفت: نهنگ عنبر این کار را از همان ابتدای فیلم با یک زمینه‌سازی انجام می‌دهد. شروع فلاش بک‌های ارژنگ با قاب ۴به۳ و پالت رنگی رایج آن دوره، یک تکرار فرمی و مبتنی بر ساز و کار سینمایی است که توسط یک کد تثبیت شده مخاطبان را در مسیر رمزگان بعدی قرار می‌دهد. در ادامه نیز با استفاده از تکرار عناصری که نمایانگر دهه ۴۰ است؛ در کنار انتقال اطلاعات روایی به بیننده، به واسطه سوژه‌های ممنوع شده (خواننده‌های پیش از انقلاب) جذابیتی مبتنی بر آزادی موقت در لوای نظمی مقرر برای مخاطب شکل می‌گیرد. پس از سکانس دوران کودکی این وضعیت ادامه پیدا کرده و این بار عناصر دهه ۱۳۷۰ در بستری کمدی تکرار می‌شوند. گستره این عناصر موضوعات متنوعی از جمله: موسیقی‌های محبوب آن دوره، مد و شکل لباس پوشیدن، عادات روزمره زندگی و فانتزی‌ها، گفتمان انقلاب و دفاع مقدس را در بر می‌گیرد. چیزی که این تکرارها را خنده دار و البته گزنده می‌کند، نگاه از بیرون به موقعیت‌ها و نشان دادن رویدادها همراه با تکامل کاراکتر بوده؛ که به خوبی تغییر تدریجی گفتمان را در دل شخصیت پردازی جای داده است. نهنگ عنبر همچنین از عناصر خرده‌فرهنگی برای تکرار استفاده کرده که مخاطب پس از دیدن آن بتواند آن‌ها را رمزگشایی کرده و توسط آن معناهایی در مورد مسائل سیاسی و اجتماعی تولید کند. برای مثال: اشاراتی که به ممنوعیت ویدیو و یا ممنوعیت‌هایی که در پوشش، مهمانی گرفتن و روابط دختران و پسران در دهه ۱۳۷۰ وجود داشته؛ تکرار رویدادهایی به غایت جدی و آزاردهنده‌ای است که بازنمایی آن پس از گذر زمان از آن پدیده‌ای مضحک ساخته است. این بازنمایی با توجه به مسائل اجتماعی و فرهنگی روز، وضعیتی ایدئولوژیک ساخته و به این مسئله اشاره می‌کند که جامعه در نهایت خواسته‌های خود را تحمیل خواهد کرد. بنابراین نهنگ عنبر با استفاده از خاطره‌ها و نشان دادن آن‌ها از نقطه‌نظرِ گفتمانی تغییر یافته، تک صدایی را بر هم زده و از نظر سیاسی و اجتماعی فعال عمل می‌کند.

نهنگ عنبر از تمهید وارونگی در جهت پیشبرد وجه پارودیک بهره می‌گیرد. نمونه مناسب این شیوه زمانی است که ارژنگ در فرودگاه دستگیر شده و ناگهان در نمای بعدی خود را میدان جنگ (آن هم با به تن داشتن همان لباس‌ها و در دست داشتن چمدان‌های سفر) درست در خط مقدم میابد. این سکانس از نظر نشانه‌شناسی و با بهره بردن از تکنیک هم‌جواری، به یک بازنمایی وارونه از عناصر خرده‌فرهنگی جوانانِ غرب‌گرا ختم شده است. سکانسی کنایه‌آمیز که نشان می‌دهد چگونه جنگ تحمیلی آرزوها و خواسته‌های جوانان این دهه را تحت‌الشعاع قرار داده بود. در ادامه شاهدیم که ارژنگ از جنگ بازگشته و جمعیت زیادی را مشاهده می‌کند؛ در حالی که او و همچنین مخاطب انتظار دارد جمعیت برای استقبال از او باشند، متوجه می‌شود اهالی برای دلیل دیگر جمع شده و انتظارشان برآورده نمی‌شود. این سکانس جدا از برآورده نکردن انتظارات بیننده بازگشت غرور آفرین و استقبال پرشور از رزمندگان را نیز که در فیلم‌های دفاع مقدس و به طور کلی رسانه‌ها بازنمایی شده است را واژگون کرده و در این کلیشه تجدید نظر می‌کند. در نتیجه نهنگ عنبر با استفاده از عنصری از گفتمان مبدا اما با معنایی مخالف با معنای تثبیت شده‌اش؛ به شکلی کنایه‌آمیز آن را تغییر داده و انتظارات مخاطب را به جهتی اشتباه می‌برد.

در بهره‌گیری از تمهید واژگونی مشاهده می‌کنیم که فیلم از عناصر متنوعی برای رسیدن به عدم تجانسِ مفاهیم در فیلم

پارودی استفاده می‌کند تا انتظارات مخاطبان برآورده نشود؛ با این تفاوت که در این متد از مفاهیمی بی‌ربط به جهان داستانیِ فیلم استفاده می‌شود. سهم این کار در نهنگ عنبر بر روی صدای راوی و دیالوگ‌هایی است که متکی بر گفتمان امروز بوده و به عنوان منبع فکریِ خارج از جهان داستانی، از این متد بهره می‌برد. صدای راوی در این فیلم جدا از روایت، تفسیر نیز می‌کند. این تفسیرها به مخاطبی که تجربه زندگی در آن دوره را نداشته نیز کمک می‌کند تا در جریان نشانگان، عادات، فانتزی‌ها و به کلی فرهنگ تثبیت شده آن دوران قرار بگیرد. برای نمونه پس از سفر رویا به آمریکا، ارژنگ که خود را شکست خورده می‌بیند؛ در حال گریستن و مویه با خودش است. او به این مسئله اشاره میکند که آمریکا پس از مادرش، رویا را نیز از او گرفته؛ و سپس شعار «مرگ بر آمریکا» را ادا می‌کند. این شعار حامل معنایی کنایه‌آمیز بوده و در کنار برهم زدن انتظارات مخاطب، همراه با افزودن بار کمدی، کارکردی ایدئولوژیک به صحنه‌ای به ظاهر دراماتیک اضافه می‌کند.

مبالغه به مثابه راهبرد مهمی در پارودی در طراحی لباس و گریم این فیلم متبلور شده که منتج به بازآفرینی اغراق‌آمیز از آرایش و لباس‌های رایج آن زمان است. علاوه بر آن فیلم به این میزان بسنده نکرده و در سطوح دیگر نیز از مبالغه بهره برده است. این فیلم با نشان دادن تغییرات شخصیت ارژنگ به شکلی مبالغه‌آمیز در برهه‌های گوناگون و متناسب با نیاز جامعه و محیط اطراف؛ به وضعیت پیچیده جوانان این نسل کنایه زده و به عدم آرامش اجتماعی برای شکل‌گیری شاخص رفتاری مناسب اشاره می‌کند. مسئله‌ای که موجب می‌شود این نسل (همچون ارژنگ) در پیشبرد روابط شغلی، عاطفی و خانوادگی آسیب ببینند.

ب: مصادره

هاچن می‌گوید: «چیزی که باعث هویدا شدن وضعیتِ متناقضِ پارودی در یک بستر ایدئولوژیک می‌شود؛ پارودی به مثابه یک تخلف مجاز است»(Hutcheon, 1985: 104). در حقیقت عناصری که در فیلم‌های مورد بحث این پژوهش استفاده شده، خود به تنهایی با ملاکِ خط‌قرمزهای رایج، تخلف محسوب می‌شود. با وجود این، چیزی که این تخلف را مجازکرده، نیروی پارودی در بازنمایی و واژگون‌سازی مشروع و در عین حال غیرقانونی از متون است. مصادره از شاخص‌ترین نمونه‌های بحث هاچن است. مصادره با طنزی سیاه، سیاسی و گزنده ایرانیانی را به تصویر می‌کشد که بازندگان اصلی انقلاب بوده‌اند؛ از سویی دیگر نیم‌نگاهی انتقادی نیز به سودجویان داخلی دارد. بنابراین در این راه هم به بازنمایی سال‌های پیش از انقلاب و دوران پرتلاطم انقلاب می‌پردازد و هم به زندگی در غربت ایرانیان ساکن آمریکا در سال‌های اولیه غربت. مصادره به شکلی گروتسک‌وار خرده‌فرهنگ ایرانیان ساکن آمریکا را بازنمایی کرده و با اتکا بر کدهایی قابل شناسایی، عناصر فرهنگی اجتماعی پیش از انقلاب، دوران انقلاب و پس از انقلاب را به شکلی گسترده و پارودیک جعل می‌کند. همچنین به غیر از عناصر فرهنگی، مصادره مجموعه‌ای از ارجاعات ادبی و سینمایی را نیز به کار گرفته و از آن‌ها در جهت اهداف روایی خود استفاده می‌کند.

مصادره به کمک شیوه تکرار مجدد مجموعه‌ای گسترده از عناصر فرهنگی، تغییرات اجتماعی سیاسی و ارجاعات هنری را در متن و زیرمتنِ داستان فیلم به کار برده و این کار را بر پایه عناصر موجود در سه برهه زمانی متفاوت انجام می‌دهد؛ تکرار عناصر مربوط به پیش از انقلاب، دوران انقلاب و عناصر خرده‌فرهنگی ایرانیان مقیم آمریکا. از این جهت تمرکز مصادره بیشتر بر بازنمایی مضامین سیاسی آن دوره است و فرهنگ عامه را نیز به واسطه گذر از رویدادهای سیاسی و تغییر شخصیت‌ها به شکلی متناسب با تغیرات سیاسی و فرهنگی بازنمایی می‌کند. بنابراین عناصری مانند تکرار شمایل و صدای خواننده‌های پیش از انقلاب را تنها می‌توان جذابیتی برای پسندِ تماشاگر و مبتنی بر یک آزادی موقت، آن هم در لوای چارچوب‌هایی مقرر به حساب آورد. مصادره از شیوه تکرار مجدد برای اهداف کنایی و انتقادی نیز سود جسته است. برای مثال: شخصیت جلال توسط شمایلی مشخص و تثبیت شده (شمایل افراد چپ گرا، مذهبی و..) و تغییرات پی در پی؛ حامل مفاهیمی است که هم به شخصیت پردازی کمک کرده و هم به شکلی کنایه‌آمیز دیدگاه کلی فیلم را در مورد افراد متلون بیان می‌کند. مصادره به جز بازنمایی پارودیک از گفتمان و نشانگان فرهنگی دهه ۱۳۶۰ به تکرار مضامین دهه ۱۳۷۰ نیز پرداخته است. با این تفاوت که این فیلم تمرکز خود را برخرده‌فرهنگ ایرانیان مقیم آمریکا گذاشته است. مصادره بخش عمده این کار را از طریق تضاد فرهنگی موجود انجام داده و از طرفی با استفاده از تکرار شمایل اپوزیسیون‌ها، تصویرسازی آشنایی برای مخاطب ایرانی بوجود آورده است. به بیان دیگر، این فیلم با به کارگیری عناصر و شمایل برنامه‌های لوس‌آنجلسی (به عنوان اصلی‌ترین دریچه بازنماییِ یک خرده‌فرهنگ) و هجو کردن آن‌ها، توانسته از شمایل و

عناصری تثبیت شده برای بازنمایی توسط این شیوه استفاده کند.

مصادره از وارونگی نیز با ایجاد یک دال در متن، به گونه‌ای که معناهای متضادی از آن برداشت شود استفاده کرده است. فیلم با این شیوه، خرده‌فرهنگ ایرانیانِ آواره مقیم آمریکا را همراه با طنزی سیاه بازنمایی کرده و اپوزیسیون‌های شکست خورده را به شکلی گروتسک هجو می‌کند. اسماعیل به عنوان نمادی از ایرانیان تازه وارد به آمریکا سبک زندگی و فرهنگ خود را در تضاد با فرهنگ رایج می‌بیند. برای مثال: در سکانس کله پاچه خوردن و یا خته کردنِ «زکی»، چند فرهنگ متفاوت به شکلی گروتسک، هم‌جوار شده تا کنایه‌ای از بیگانگیِ فرهنگی و پوچی در غربت باشد. از طرفی توسط بازنمایی اپوزیسیون‌ها و برنامه‌های ماهواره‌ای، تضاد میان ذهنیتِ آن‌ها و واقعیت موجود را به شکلی آیرونیک نمایش داده می‌شود. در سطح شخصیت پردازی نیز شخصیت اسماعیل از تیپ کلیشه‌ای «ساواکی» دوری کرده و با نمایش آن به شکل فردی ساده‌لوح و بی‌اطلاع؛ از شخصیت‌هایی که همواره ظالم به تصویر کشیده شده‌اند آشنایی‌زدایی می‌کند. بنابراین مصادره با تخطی کردن از قراردادهایی کلیشه‌ای (که مخاطب از پیش با آن آشنا بوده) سعی در ایجاد معنایی متضاد و وارونه نزد مخاطب داشته و این معنا را با گره زدن به تم داستان، برای رسیدن به برداشت‌های سیاسی و اجتماعی به کار می‌بندد.

مصادره با ارجاعات فیلمی و با استفاده از بینامتنیت و توسل به منبعی خارجی، نحو متعارف داستان گویی را برهم زده است. نمونه بارز این شیوه، حضور تصاویری از فیلم پاپیون[۳۰] بوده که در سراسر فیلم حضوری مستمر و تأثیرگذار بر داستان و زیرمتن فیلم داشته است. مصادره با گنجاندن عناصر روایی و شمایلی فیلم پاپیون به عنوان پیرنگی فرعی، طنزی سیاه و تلخ به فیلم اضافه کرده و فضا را برای برداشت‌های ثانویه و عمیق‌تر نسبت به پیرنگ اصلی فیلم ایجاد کرده است. تلفیق معنای به وجود آمده از تابلو اسب‌ها که در ابتدای فیلم، موازی با بینامتنیت کتاب «انتری که لوطی‌اش مرده بود» برای مخاطب کاشته شده بود؛ و بینامتنیت فیلم پاپیون، و نشان دادن تأثیر آن در عمق روان اسماعیل (توسط سکانس‌های رویا) کاملا در خدمت شخصیت پردازی و داستان فیلم بوده و به شکلی تمثیلی نشان می‌دهد که اسماعیل به سوی «اسب شدن» (زندانی شدن در تفکر خود و هدر دادن زندگی) کشیده شده است. بنابراین مصادره با ادخال این عناصر، خود را از قراردادهای متعارف داستان گویی جدا کرده و به پشتوانه دانش مخاطب از این منابعِ خارجی، رابطه‌ای دو سویه با آن‌ها برقرار می‌کند.

ج: هزارپا

هزارپا مسیر تازه‌ای در بازنمایی دهه شصت مطرح کرده و با بازنمایی مجموعه‌ای از خرده‌فرهنگ‌هایی بدیع، راه خود را از فیلم‌های هم‌دسته جدا می‌کند. خرده‌فرهنگ‌هایی چون لوتی‌ها و بزهکارانی که از فیلم فارسی‌ها الگو می‌گیرند، گروهک منافقین و حتی ترورهای دهه ۱۳۷۰ که پیش از این به این گستردگی و دقت در بستر کمدی بازنمایی نشده بوده‌اند. بازنمایی این سوژه‌ها در برهه زمانی دهه ۱۳۷۰ و به کمک عناصر تاریخی ـ اجتماعی آشنا و متکی بر کدهای مشترک فرهنگی، آن هم به شیوه‌ای هجوآمیز و پارودیک، راه را برای برداشت‌های کنایه‌آمیز باز گذاشته است؛ وضعیتی که با گفتمان امروز رابطه‌ای دو سویه برقرار کرده و برای مخاطب معناهایی فراتر از خود متن تولید می‌کند. این شرایط توسط عناصر و شیوه‌هایی به انجام رسیده‌اند که در ادامه به آن پرداخته می‌شود.

همچنین با احضار و به کارگیری عناصر فرهنگی، اجتماعی و تاریخی از این شیوه برای زمینه‌سازی عناصر دیگر استفاده کرده است. این فیلم با تمرکز بر فرهنگ عامه در دهه ۶۰ (به خصوص جنوب شهر تهران)، توسط بازنمایی و تکرار عناصر تثبیت شده، به تضاد گفتمان انقلاب و فرهنگ عامه پرداخته است. هزارپا با تکرار مجدد و بازنمایی نشانگان آن دوره توسط آثار هنری که در آن زمان به عنوان خوراک فرهنگی مردم جنوب شهر تهران بوده، زمینه‌ای مناسب برای تولید معناهای دیگر آماده کرده است. همچنین با تکرار نشانگان فرهنگی در قالب بازنمایی سبک زندگی در آن دهه، سعی در نمایش تضادی همیشگی میان خواسته‌های مردم عام و هنجارهای جامعه داشته است.

هزارپا با تکرار مجدد عناصر فرهنگی، اجتماعی و تاریخی از این شیوه برای زمینه‌سازی عناصر دیگر استفاده کرده است. فیلم با تمرکز بر نوعی از خرده‌فرهنگ در دهه ۱۳۷۰ به تضاد آن با گفتمان رسمی پرداخته است. فیلم همچنین با استفاده از بازنمایی خرده‌فرهنگ‌هایی چون کلاه مخملی‌ها و لوتی‌ها، عناصری را تکرار و بازیابی کرده است که پیشتر از طریق فیلم فارسی‌ها معناسازی شده‌اند. از طرفی با اسطوره‌زدایی از اسطوره‌های عمومی (جانبازان جنگ تحمیلی) نگاهی انسانی به آن‌ها داشته و توسط هجو و احمق جلوه دادن اعضای گروهک منافقین و همچنین بزهکارانِ ذوب در دنیای فیلم فارسی‌ها،

30. Papillon 1973

ملاحظاتِ فرهنگی اجتماعی و حتی ایدئولوژیکی خاصی را فراهم کرده؛ همچنین در تعامل با طنز و به شکلی مناسب فضا را برای پرداختن به ابعاد کمدی و کنایه‌آمیز آماده ساخته است.

هزارپا توسط بازنماییِ وارونه از عناصری تثبیت شده از دهه ۱۳۷۰ سعی در آشنایی‌زدایی و در نهایت دست‌یابی به طنزی کنایه‌آمیز و مرتبط با گفتمان تغییر یافته امروز دارد. نمونه مناسب این شیوه در بازنمایی اسطوره زدایانه از جانبازان آسایشگاهی دیده می‌شود. هزارپا جانبازان را به شکلی متضاد با بازنمایی‌های کلیشه‌ای نمایش داده و این نگاه را توسط تضاد و تقابل با مدیریت آسایشگاه به تصویر کشیده است. این تضاد در کنار تضادی نشان داده می‌شود که مردم خارج از آسایشگاه با دستگاه‌های نظارتی داشته و در تقابلی مداوم هستند. هزارپا با این کار تصور ایزوله و جدا از مردم بودنِ جانبازان و رزمندگان را به چالش کشیده و با نگاهی انسانی کلیشه‌ها را وارونه کرده و میان آن‌ها و عامه مردم پیوند ایجاد می‌کند. از طرفی با بازنمایی بی‌طرفانه افراد قانون شکن و نمایش باورهای خاص آن‌ها، کلیشه‌های مبتنی بر سیاه و سفید بودن این خرده‌فرهنگ‌ها را برهم می‌زند. معهذا بازنمایی عملیات‌های تروریستی گروهک منافقین و نمایش اعضای آن‌ها به گونه‌ای احمقانه، تصویر خشن و منفور آن‌ها را جایگزین تصویری گروتسک و هجوآمیز کرده و به کمک روایت (منافقین به مثابه آنتاگونیست) و قرار دادن آن‌ها در مقابل مردم عام، به شکلی کنایه‌آمیز معناهایی ایدئولوژیک تولید می‌کند.

هزارپا توسط برانگیخته کردن عناصر و شمایلی آشنا که در فرهنگ عامه شناخته شده هستند و سپس با واژگونی آنها و تغییر جهت به سمتی دیگر، انتظارات شکل گرفته مخاطب را تغییر داده و توسط ایجاد حسی ناسازگار، موقعیتی کمیک خلق می‌کند. یکی از بهترین نمونه‌های این شیوه زمانی است که مراسم پخت شله زرد با زیرصدای سرودهای جنگ به راه است، اما پس از چند لحظه نشان داده می‌شود که این مراسم پوششی برای تولید مشروبات الکی بوده و آن صدای اولیه جای خود را به موسیقی‌های غیرمجاز و زیرصدای فیلم شعله (به عنوان عنصری آشنا از فیلمی محبوب و ممنوعه درآن سال‌ها) می‌دهد. این پیچش غیرمنتظره در کنار تولید معناهای کنایی و نشان دادن تضاد و تقابل میان خواسته‌های عامه مردم و هنجارهای اجتماعی، توسط هم‌جواری و سپس واژگونی این مفاهیم فرهنگی وضعیتی کمیک خلق می‌کند.

هزارپا توسط شیوه گنجاندن اضافی و با درج عناصری خارج از نحو متعارف و جهان داستانی و همچنین توسط تعامل با هنرهای پاپ و متوسل شدن به منابع و مفاهیم فرهنگی برای تولید معنا سود جسته است. برای مثال زمانی که رضا دنبال راه حلی برای فریب الهام می‌گردد؛ با الگوگیری از فیلم گوزن‌ها می‌خواهد دعوایی سوری ترتیب دهد. اما در دعوای سوری متوجه می‌شود شخصی که با او هماهنگ کرده است فقط فیلم قیصر را دیده است و دعوای سوری تبدیل به دعوایی واقعی می‌شود. این سکانس با بهره‌گیری از دانش و آشنایی مخاطب با این دو فیلم و با دلالت به معناهایی که این فیلم‌ها در فرهنگ عامه تولید کرده‌اند؛ عناصر تثبیت شده این فیلم‌ها را در سطح روایی و فرمی (موسیقی متن و طراحی لباس) به داستان اضافه می‌کند. در نتیجه مخاطب به این نشانگان متصل شده و معنایی تازه و متناسب با جهان داستان و گفتمان روز می‌سازد.

معهذا هزارپا با هدف قرار دادن مؤلفه‌هایی از گفتمان و یا مجموعه رفتارها، هنجارها و ارزش‌های خرده‌فرهنگ‌های جامعه ایران در آن زمان و سپس گسترش آن‌ها فراتر از حد معمول؛ به شکلی کنایه‌آمیز آن‌ها را هجو می‌کند. این فیلم با گرفتن جنبه‌هایی از متن مبدا و با تأکید بیش از حد و اغراق‌آمیز به ویژگی‌هایی خاص، تقلیدی هدفمند و مضحک از آن ویژگی‌ها انجام می‌دهد. از نمونه‌های مبالغه در این فیلم می‌توان به بازنمایی غلو شده از تیپ‌هایی تثبیت شده آن سالیان اشاره کرد. نمایش تیپ‌هایی مانند: بزهکارانی متاثر از فیلم فارسی‌ها، خرده‌فرهنگ‌هایی چون کلاه مخملی‌ها و لوتی‌ها، اعضای گروهک منافقین و یا بسیجی‌ها، به گونه‌ای اغراق‌آمیز صورت پذیرفته تا متناسب با داستان و کارکرد معنایی فیلم، دلالت‌گر مفاهیمی هدفگذاری شده باشند.

نتیجه‌گیری

بازنمایی دهه ۱۳۷۰ را پس از سه دهه در فیلم‌های دهه ۱۴۰۰ (آن‌هم به شیوه طنز و پارودیک) نمی‌توان تنها یک بازآفرینی نوستالوژیک از رویدادها دانست؛ رویدادهایی که اغلب یادآور اتفاقاتی تلخ در اذهان جامعه بوده‌اند. از این رو نشانه‌های دهه ۱۳۷۰ در فیلم‌های «نهنگ عنبر، مصادره، هزارپا» معرف و نماینده بخش عظیم‌تری از نظام معنایی محسوب می‌شوند که به واسطه وجود یک فرهنگ و معناهای مشترک قابل شناسایی شده‌اند؛ زیرا نشانه‌ها را نمی‌توان از وضعیت اجتماعی جدا کرد بدون آنکه از ماهیت خود به عنوان نشانه صرف نظر کنند. از طرفی معنا تحت تأثیر بستر، کاربرد و شرایط تاریخی تغییر کرده و جابه جا میشود. معنا همیشه مورد دستکاری قرار می‌گیرد تا منطبق

با شرایط جدید و بازتاب آن باشد. بنابراین معناهایی که از دهه ۱۳۷۰ خود را به دهه ۱۴۰۰رسانده‌اند، همان معناهای خام نبوده و در شرایط جدید حامل پیام‌های جدید و ماهیتی متفاوت هستند. این وضعیت موجب ایجاد تعابیری انتقادی در زمینه‌های اجتماعی و ایدئولوژیک می‌شود؛ این حاصل تأثیری است که گفتمان تغییر یافته بر آن پدیده‌ها گذاشته است. از این رو مفاهیمی که در دهه ۱۳۷۰ ماهیتی کمدی نداشته‌اند با عبور از بازنمایی و تغییر یافتن گفتمان، وضعیتی کمیک به خود گرفته‌اند. به عبارت دیگر چیزی که باعث خنده در این فیلم میشود تفاوت میان اپیستمه دهه ۱۳۷۰ و دهه ۱۴۰۰ است؛ گفتمان رنگ باخته آن دهه که حالا به قدری از گفتمان امروز دور است که بازنمایی آن ناخوداگاه انتقادی، گزنده، ایدئولوژیک و در قالبی پارودیک موجب خنده میشود.

به طورکلی این فیلم‌ها سعی داشته‌اند با ایجاد چندصدایی و با اتکا به کدهای مشترک فرهنگی و زبانی در قالب رابطه‌ای دوسویه با فرهنگ و آثار هنری دهه ۱۳۷۰ برقرار کنند. وضعیتی که موجب نگرشی بازیافتی و متفاوت نسبت به دهه‌ای پررویداد و مهم در تاریخ و فرهنگ معاصر ایران شده‌است. این رویکرد را می‌توان دلیل اصلی اقبال عمومی این فیلم‌ها در گیشه و جذب مخاطب دانست. باری مضامینی که از دهه ۱۳۷۰توسط این فیلم‌ها عرضه شده‌اند در سینمای ایران و برای مخاطبان ایرانی بکر و دست نخورده بوده‌اند. از این جهت نیروی محبوس و موجود در پسِ مفاهیم این فیلم‌ها، باعث چراغ سبز نشان دادن مخاطبان به چنین سوژه‌هایی گردیده؛ مخاطبی که سال‌ها تشنه بازنمایی تجربیات خود بر پرده نقره‌ای بوده است.

معهذا دامنه کاربردی کمدی و پارودی؛ همچنین پیوند ارگانیک این گونه‌ها با مسائل اجتماعی و فرهنگی، بستری غنی برای پژوهش‌های بیشتر و آسیب‌شناسی در این حوزه فراهم می‌کند. در این مورد بکر بودن سوژه‌ها و نظریات جدید، موقعیتی مناسب برای پژوهش‌های بیشتر فراهم کرده است. از این جهت نگاهی ساختاری و آکادمیک به فیلم‌هایی که علی‌رغم محبوبیت و تأثیرگذاری ادعایی در والا بودن نداشته و همواره به دیده اغماض نگریسته می‌شوند؛ اراده‌ای راسخ می‌طلبد. امید آن است که این پژوهش قدمی تازه در توجه بیشتر پژوهندگان به چنین سوژه‌هایی باشد.

منابع

احمدی حبیب, خواجه نوری بیژن, موسوی سیدمجید (۱۳۸۸)، *عوامل مرتبط با بزهکاری دانش آموزان دبیرستانی*، فصلنامه رفاه اجتماعی، دوره ۹، شماره ۳۳

خنیفر، حسین؛ مسلمی، ناهید (۱۳۹۷) *اصول و مبانی روش‌های پژوهشی کیفی*، چاپ سوم، تهران: انتشارات نگاه دانش.

هال، استوارت (۱۳۹۱) *معنا،فرهنگ و زندگی اجتماعی*، ترجمه احمد گل‌محمدی،تهران: نشرنی.

هبدیج، دیک (۱۳۹۸) خرده‌فرهنگ؛ معنای سبک، ترجمه علی صباغی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

Bakhtin, Mikhail/Voloäinov, V. N. (1973) Marxism and the Philosophy of Language, trans. Ladislav Matejka and I. R. Titunik. New York and London: Seminar Press.

Buchloh, Benjamin H. D. (1982) "Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop, and Sigmar Polke," Artforum, 20 (7), 28-34.

Hall,S (1980)[1973]. 'Encoding, decoding.' In Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-1979, ed. by Centre for Contemporary Cultural Studies, 128-138. London: Routledge

Harries,Dan. (2000). Film Parody. British Film Institute.

Hutcheon, Linda (1985) A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms, University of Illinois Press

Hutcheon, Linda (1989) Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History, Johns Hopkins University Press.