بازنمایی شخصیت مهاجرین افغانستانی در سینمای ایران (مطالعه موردی: فیلم‌های باران، حیران، چند متر مکعب عشق، شنل، رفتن)

دکترمحسن قنبری نیک

محمود کریمی

چکیده

از مهم‌ترین بحث‌ها در مطالعات فرهنگی و رسانه‌ای که امروزه از جایگاه خاصی برخوردار است بحث بازنمایی می‌باشد. سینما هم که از مهم ترین رسانه‌های مدرن در عصر حاضر است علاوه بر اینکه به بازنمایی جامعه می‌پردازد، خود نیز الگوهایی را برای جامعه مطرح می‌کند به علت اثرگذاری بالای این رسانه این الگوها به سرعت در جامعه رواج می‌یابند. این پژوهش با عنوان «بازنمایی شخصیت مهاجرین افغانستانی در سینمای ایران» مطرح و به بررسی چگونگی این بازنمایی در فیلم‌های ساخته شده توسط کارگردانان ایرانی که به عنوان نمونه ما به فیلم‌های «باران» ساخته مجید مجیدی، «حیران» ساخته شالیزه عارف پور، «چند متر مکعب عشق» ساخته جمشید محمودی، «شنل» ساخته حسین کندری و فیلم «رفتن» ساخته نوید محمودی پرداخته‌ایم. روش پژوهش دراین مقاله روش کیفی است و از تکنیک نشانه‌شناسی استفاده شده است. با توجه با الگوی متفاوت نشانه‌شناسی از سوی اندیشمندان این عرصه، الگوی انتخابی برای تحلیل فیلم‌های مورد نظر، الگوی رمزگان سه‌گانه جان فیسک که عبارت از رمزگان اجتماعی، رمزگان فنی و رمزگان ایدئولوژیکی می‌باشد و با ارجاعات و دلالت های موجود در متن فیلم‌های مورد بررسی، مشخص شده است. آنچه از بررسی و با تمرکز بر این الگوها از این فیلم‌ها به دست می‌آید نشان از این دارد که سینمای ایران به نوعی بازنمایی که از مهاجرین افغانستانی دارد نوعی دگرسازی از مهاجرین دارد، که به صورت کلی باعث بزرگ‌نمایی ناهنجاری‌های اجتماعی ناشی از مهاجرت مهاجرین در ایران دارد و آنچه که ازمهاجر افغانستانی در این فیلم‌ها به مخاطب منتقل می‌گردد، فرهنگی ضعیف، فقر، آوارگی و زیردست بودن و حتی پایمال شدن حقوقی که حق آن‌هاست.

واژگان کلیدی: بازنمایی، مهاجرین افغانستانی، سینمای ایران

مقدمه

رسانه‌ها در دنیای امروز، قدرتمندترین ابزار بازنمایی هستند، که می‌توانند نقش مهمی در معادلات سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و دیگر زمینه‌های زندگی انسان‌ها در سراسر دنیا بازی کنند. شناخت ما از فضای جهانی و دید ما نسبت به بیشتر آنچه که ما از جهان می‌شناسیم برگرفته از آن چیزهایی است که امروزه رسانه به ما معرفی می‌کند. بر این اساس دید جهان نسبت به افغانستان و حتی مردم افغانستان که در هر جای دنیا هستند نیز همان چیزهایی می‌تواند باشد که رسانه‌ها از آنها نشان می دهند. سینما هم به عنوان یکی از مهم‌ترین رسانه‌های جمعی نقش مهمی در قبال بازنمایی افغانستان و مردم افغانستان بازی کرده است. کشور جمهوری اسلامی ایران به عنوان یکی از مهم‌ترین همسایگان ایران که با افغانستان پیشینه تاریخی، زبانی، فرهنگی و دینی مشترک دارد در طول سالیان متمادی میزبان جمع کثیری از مهاجرین افغانستانی بوده که به خاطر همین مشترکات و بوجود آمدن جنگ‌های مختلف و نبود امنیت در افغانستان به ایران مهاجرت کردند و کشور ایران نیز پذیرای میلیونی مهاجرین در کشور خود شدند؛ که همین حضور میلیونی مهاجرین به ایران تبدیل به یک چالش بزرگ اجتماعی در بین مهاجرین و مردم بومی گردید. سینما و تلویزیون ایران هم به نحوی درگیر این چالش‌ها شد، این پرداختن به مهاجرین گاهی به صورت خیلی کوتاه و گذرا در فیلم‌های تلویزیونی و سریال‌ها بوده است، و گاهی در برنامه‌های گزارشی و مستند و گاهی هم یک فیلم سینمایی با موضوع مهاجرین افغانستانی به مشکلات و معضلات اجتماعی مهاجرین و مهاجرت آنها به ایران پرداخته است. که البته بیشتر این فیلم‌ها نگاهی مثبت و خوبی به مهاجرین نداشته‌اند، هر چند شاید سعی داشته‌اند بیشتر مشکلات را بازنمایی دهند ولی در کنار آن یک سیاه نمایی هم از جامعه مهاجر به مخاطب منتقل می‌گردد. مقاله حاضر سعی دارد چگونگی بازنمایی مهاجرین افغانستانی در سینمای ایران را بررسی نماید.

مفاهیم

بازنمایی[1]

بازنمایی لغتی با گستره معنایی وسیع و پیچیده‌ای است که از «تقلید» تا «بازتاب ذهنی» و حتی «استفاده از زبان» را در بر می‌گیرد. در علم ارتباطات بازنمایی به طور خلاصه تولید معنا از طریق زبان است.(اسماعیلی، ۳۲:۱۳۹۳) واژه‌نامه کوچک آکسفورد برای این واژه دو معنا پیشنهاد می‌کند:

الف) بازنمایاندن چیزی عبارت است از: توصیف یا تصور چیزی، به ذهن آوردن آن از طریق توصیف یا تصویر یا تصور کردن؛ مثلا در این جمله «این عکس کشتن هابیل به دست قابیل را بازنمایی می‌کند»

ب) همچنین بازنمایی عبارت است از: نماد، نماینده، نمونه، یا جانشین بودن؛ مثلا در جمله «در مسیحیت صلیب، رنج و مصلوب شدن حضرت مسیح را بازنمایی می‌کند.»(هال، ۳۳:۱۳۹۱)

بازنمایی را اینگونه معنا می‌کنند که با استفاده از نشانه‌ها، مفاهیم و معانی را تولید می کند و یا برای اینکه بتواند معنا را انتقال دهد یکی چیزی را به جای چیز دیگر استفاده می کند.(میلنر، ۳۳۳:۱۳۸۵) بازنمایی را باید ساختار رسانه‌ای و زبانی واقعیت دانست. بازنمایی نه انعکاس و بازتاب معنای پدیده ها در جهان خارج که تولید و ساختار معنا بر اساس چارچوب‌های مفهومی و گفتمانی است از آنجا که رسانه‌ها، فراگیرترین نهاد تولید، بازتولید و توزیع معرفت و آگاهی در جهان جدید هستند، می‌توان محتوای آنها را منبع قدرتمندی در فهم جهان اجتماعی دانست. بازنمایی‌های رسانه‌ای از این لحاظ اهمیت دارد که شناخت و باور عمومی را شکل می‌دهد.(مهدی زاده، ۹:۱۳۸۷)

از دید هال ما جهان را از طریق بازنمایی بازسازی می‌کنیم. وی رسانه‌ها را بخشی از «سیاست معناسازی» تعریف کرده و بر این باور است که رسانه‌ها به رویدادهای واقعه در

---

۱ . Representation

جهان، معنا می‌دهند. هال بیان می‌دارد. که رسانه‌ها واقعیت را تعریف می‌کنند و به جای آن که صرفا به انتقال معناهای موجود بپردازند از خلال گزینش و عرضه و سپس باز تولید و صورت بندی مجدد آن رویداد، برای آنها معنا می‌آفرینند. از آنجا که هر واقعیتی از معانی مختلف برخوردار است رسانه‌ها با تکیه بر قدرتی که دارند، تصمیم می‌گیرند که به هر رویدادی چه معنایی ببخشند.(ساعی، ۱۱۹:۱۳۸۹)

در دایره فرهنگی و اندیشگی امروز، بازنمایی زنان، اقلیت‌های نژادی و دیگر گروه‌های سرکوب شده و به حاشیه رانده، مضمون نقد و نظرهای گوناگون بوده است. این نظریات قایل به این است که بازنمایی به هیچ وجه نمی‌تواند طبیعی و خنثی و مستقل از واقعیت‌های بیرونی باشد و همیشه از سوی کدهای فرهنگی موجود و از پیش‌بوده ساخته و پرداخته می‌شود.(قره باغی، ۴۱:۱۳۸۳)

شخصیت

شخصیت که واژه مقابلش در لاتین "personality" می‌باشد، «پرسونا» در لغت به معنای نقابی است که بازیگران به هنگام اجرای نقش بر چهره می گذارند.(شولتز، ۱۱:۱۳۷۸)

شخصیت از عناصر اصلی فیلم و دیگر هنرهای نمایشی است و در دسته بندی ارسطو جایگاه دوم اهمیت را در یک اثر نمایشی داراست. ام اچ ابرمز شخصیت را اینگونه تعریف می کند: شخصیتها، افرادی هستند که در یک اثر روایی یا نمایشی بازنمایی میشوند و خواننده به واسطه‌ی آنچه آنها بیان می کنند (دیالوگها) و آنچه انجام میدهند (کنشها)، آنها را دارای کیفیت های اخلاقی، عقلانی و احساسی ویژه ای می یابد.(دلفانی، ۷:۱۳۹۶)

مهاجرین افغانستانی

افغانستانی‌ها در ایران به آن دسته از مهاجران و پناهجویانی گفته می‌شود که در پی ناامنی و جنگ های طولانی و نبود اشتغال در افغانستان به کشور ایران مهاجرت کرده‌اند. جابه جایی عمده افغانستانی‌ها به ایران در نتیجه اشغال این کشور توسط

شوروی سابق طی سال های ۱۳۵۸ تا ۱۳۶۸ اتفاق افتاد. این حمله موجب مهاجرت حدود ۲,۵ میلیون افغانستانی به ایران طی دوره فوق الذکر شد. گریز از ناآرامی علت عمده مهاجرت افغانستانی‌ها به ایران در این دوره بود.(محمودیان، ۴۸:۱۳۸۶)

مهاجرین افغانستانی ساکن در ایران اکثرا شیعه مذهب بوده و به زبان فارسی تکلم می‌کنند یگانه قومی که در افغانستان به لحاظ مذهبی و زبانی، ویژگی های نسبتا مشابه با جامعه ایران دارد قوم هزاره است.(عنبری و جمشیدی، ۵۴:۱۳۸۳) هزاره ها به زبان فارسی دری صحبت می‌کنند و بیشتر در کوهستان‌های مرکزی و تعداد زیادی هم در شهرهای بزرگ افغانستان سکونت دارند. خانواده‌های مهاجرین افغانستانی در ایران در شهرهای مختلف ایران پراکنده شده‌اند و بیشتر به عنوان کارگران محلی مشغول به کار هستند.(همان)

سینما

سینما یک نوعی از هنر است که در آن داستان ها به وسیله تصاویری متحرک که پشت سرهم می‌آیند، به نمایش در می آیند، که این نمایش تصاویر متحرک را فیلم سینمایی می گویند که از عناصری همچون صداهای مختلف بازیگران، محیط و موسیقی و تصاویر مختلفی که به صورت مجموعه ای از فریم ها پخش می‌گردند. فیلم‌ها بر اساس فیلم نامه، بازی بازیگران مختلف، کارگردان، تهیه کننده و... ساخته می‌شود.(حبیب زاده ملکی، ۱۹۶:۱۳۹۴)

چارچوب نظری تحقیق

نظریه بازنمایی

از دیدگاه هال سه نظریه مطرح در زمینه بازنمایی وجود دارد که چگونگی عمل بازنمایی معنا از طریق زبان را تبیین می‌کند این سه نظریه عبارتند از:

نظریه بازتابی یا انعکاسی

کیسی در مورد این نظریه این گونه توضیح می‌دهد که این همان ایده ای می‌تواند باشد که می‌گوید که تلویزیون یا یک رسانه دیگر، چیزی را که در واقعیت وجود دارد

منعکس یا تحریف می کند. این ایده به طور ضمنی بیان می دارد که ما همه توانایی این را داریم که به این درک برسیم که چه چیزهایی واقعی هستند، و اینکه ما می‌توانیم ارزیابی کنیم که تصاویر رسانه‌ها تا چه حدی با آن واقعیت فاصله دارند و تا چه‌اندازه در واقعیت موجود تحریف وارد کرده‌اند.(صوفی، ۳۵:۱۳۸۹) براساس این نظریه چیزی که توسط دوربین و رسانه‌ها بیان می‌شود، چیزی است که وجود دارد و آن چیزی است که مردم درک می کنند و در این میان، چیزی اضافه وجود ندارد.(نادرپور، ۱۱۶:۱۳۹۲)

این نظریه مبتنی بر چیزی است که بسیار شبیه به مفهوم شباهت داشتن یا بازتاباندن است که در آن زبان معنایی که در جهان هستی را به طور کامل بازتاب می دهد یا شبیه می سازد. این به خودی خود ارزشمند است اما این بازتاب منعکس کننده همه چیزی نیست که درواقع هست؛ برخی از آنها واقعیتی را ایجاد می‌کنند. علاوه بر این، زبان نمی تواند به سادگی منعکس کننده یا شبیه ساز حالت های جهان واقعی باشد؛ تنها میتواند آنها را چارچوب بندی و تفسیر کند.(جعفری، ۲۱:۱۳۹۶) به طورکلی این نظریه زبان را آیینه جهان و ابزاری برای انتقال معانی که در چیزها وجود دارد میانگارد.(همان)

نظریه نیت گرا

این نظریه مبتنی بر این مفهوم است که هر عمل ارتباطی دقیقاً حامل همان چیزی است که ارتباط‌گر قصد داشته است انتقال دهد. مسئله‌ای که در این نظریه وجود دارد این است که فرستندگان پیام و دریافت کنندگان آن تنها در رمزها و کدهای پیام ارتباط برقرار می‌کنند؛ بنابراین در چیزی که انتقال می‌دهند و نحوه انتقال آن با محدودیت‌هایی مواجه‌اند. نمی‌توان معنای واحدی را از طریق زبان تحمیل کرد. بلکه تنها نشانه‌ها و متونی که دیگران رمزگشایی خواهند کرد، که شاید معنای منحصربه فردی تولید کند و شاید هم نه، را می‌توان انتقال داد.(همان)

نظریه برساخت‌گرا

این نظریه زبان را یک نظام اجتماعی می داند که خارج از چارچوب قواعد، رمزها و قرارداد های زبانی نیست. این رویکرد تأیید می‌کند که نه چیزها به خودی خود، و نه

کاربران زبان، هیچ کدام نمی‌توانند، در زبان یک معنای پایدار ایجاد کنند. چیزها معنا نمی‌دهند، بلکه ما با استفاده از نظام‌ها(نشانه‌ها و مفاهیم) بازنمایانه، معنا را بر می‌سازیم. بنابراین، به این رویکرد «بر ساخت گرایانه» می‌گویند.(کوبلی، ۳۵۹:۱۳۸۷) بر ساخت‌گرایان وجود جهان مادی را انکار نمی‌کنند، اگرچه جهان مادی را حامل معنا نمی دانند. آنان می گویند: نظام زبان یا هر نظام دیگری که ما برای بازنمایی مفاهیم خود به کار می‌بریم در واقع، بازیگران اجتماعی هستند که از نظام‌های مفهومی فرهنگی و زبان شناختی خود و دیگر نظام‌های بازنمایی برای بر ساختن معنا استفاده می‌کنند، تا به جهان معنا بدهند و ارتباط معناداری با دیگران برقرار کنند. نظام‌های بازنمایی از صداهایی که ما با کوردهای آوایی می‌سازیم، تصاویری که ما با دوربین و روی ورق های حساس به نور درست می‌کنیم، علامت هایی که با نقاشی روی پارچه ایجاد می‌کنیم و پالس های دیجیتالی که به صورت الکترونیکی منتقل می‌کنیم، تشکیل شده است. بازنمایی یک شکل از کنش و یک نوع عمل است که از اشیای مادی و آثار استفاده می‌کند. اما معنا نه به کیفیت مادی نشانه‌ها، بلکه به کارکرد نمادین آنها وابسته است؛ چراکه یک صدا یا واژه خاص به جای یک مفهوم می نشیند و آن را بازنمایی می‌کند. به همین علت است که این واژه یا صدا در زبان به عنوان نشانه حامل معنا عمل می‌کند – یا آن گونه که بر ساخت گرایان می گویند – بر معنا دلالت می‌کند.(همان)

مطالعات صورت گرفته برروی بازنمایی با تاثیر پذیری از پساساختارگرایی همه بازنمایی‌ها را برساخت‌هایی فرهنگی قلمداد کردند و نه بازتاب جهان واقعی.(بارکر، ۵۵۰:۱۳۹۱) از طریق فرآیند تولید مثلاً یک برنامه تلویزیونی ما هرگز نمی توانیم برای بیننده نوعی دسترسی ساده، مستقیم و بدون واسطه از جهان واقعی فراهم کنیم. مهم نیست که ارائه ما چقدر واقعی به نظر برسد، بلکه واقعیت اینست که آنچه را که ما بر پرده یا صفحه تلویزیون می بینیم یک سازه است که اعمال نظرهای ما را درباره آنچه باید رمزگذاری شود، (محل قرارگیری دوربین، و نحوه ویرایش و تدوین مواد ضبط شده و غیره) را در بر می گیرد.(صوفی، ۳۶:۱۳۸۹)

رویکرد «بر ساخت گرا»، دارای دو رویکرد روش شناسی است. رویکرد «نشانه شناختی» و رویکرد گفتمانی ». میان این دو رویکرد شباهت ها و تفاوت های عمده ای وجود دارد. یکی از تفاوت های عمده این است که رویکرد «نشانه شناختی» به این توجه می‌کند که بازنمایی و زبان چگونه معنا تولید می‌کنند؟ و رویکرد «گفتمانی» به تأثیرات و پیامدهای بازنمایی و سیاست های آن توجه دارد و بر خاص بودن تاریخی یک شکل یا رژیم خاص بازنمایی تأکید می‌کند. در رویکرد «گفتمانی »، تأکید بر زبان به مثابه یک مسئله عام، وجود ندارد، بلکه بر زبانهای خاص یا معانی و نحوه به کارگیری آنها در زمان‌ها و مکان‌های خاص تأکید می‌شود.(مهدی زاده، ۲۴:۱۳۸۷)

چارچوب نظری پژوهش حاضر نظریه برساخت‌گراست که با رویکرد نشانه شناختی به عنوان مبنای تحلیل ما انتخاب شده است.

روش تحقیق

تحلیل نشانه شناختی

یکی از روش‌های تحلیل متن روش نشانه‌شناسی می‌باشد که از این روش برای تحلیل فیلم‌های سینمایی استفاده می‌شود که در این تحقیق نیز از این روش با عنوان تحلیل نشانه شناختی یاد می‌کنیم. البته روش‌های و رویکردهای دیگری نیز برای تحلیل متن مانند تحلیل محتوایی، تحلیل بلاغی و تحلیل گفتمانی نیز وجود دارد. البته می‌توان تحلیل محتوایی را به عنوان رقیبی جدی در مقابل تحلیل نشانه‌شناسی در مطالعات رسانه‌ای محسوب کرد. و از آنجا که نشانه‌شناسی بیشتر در مطالعات فرهنگی استفاده می‌شود تحلیل محتوایی، توانسته مسیر خود را در مسیر اصلی سنت پژوهش علمی جامعه شناختی پیدا کند و مورد استفاده قرار گیرد. در تحلیل محتوا بیشتر از روش‌های کمی برای تحلیل محتوا متن بهره برده می‌شود ولی در روش نشانه شناختی این روش کمتر استفاده می‌گردد و اینچنین چیزی را قبول نمی‌کند که صرفا به خاطر اینکه یک جزء در متن تکرار شده پس آن مهم‌تر از بقیه است، بلکه نشانه‌شناسی در جست وجوی معناهای پنهانی و ضمنی و دنبال تحلیل متون در حکم کلیت‌های ساخت‌مند است. نشانه شناسان

اجتماعی نیز بر این امر که نشانه‌های متن دارای یک بار معنایی است که خوانندگان به آن اهمیت می دهند، اقرار دارند.(چندلر، ۲۹:۱۳۸۷) نشانه‌شناسی ارتباط را تولید معنا در پیام می داند- چه رمزگذار تولیدش کرده باشد و چه رمزگشا- معنا و مفهومی مطلق و ایستا نیست که ترو تمیز در پیام بسته بندی شده باشد. معنا نتیجه کنش متقابل و پویا بین نشانه، تعبیر کننده و موضوع است، جایگاهش از لحاظ تاریخی تعیین شده می‌تواند به خوبی در طول زمان تغییر کند.(فیسک، ۷۲:۱۳۸۶) از دیدگاه جان فیسک «همه رمزها معنا را می رسانند.»(همان، ۹۸) او هدف از تحلیل نشانه شناختی را معلوم کردن آن لایه های معانی رمز گذاری شده ای می‌داند که در ساختار فیلم‌های برنامه‌های تلویزیون و به طور کلی، تولیدات صوتی-تصویری، حتی در قسمت های کوچک این برنامه‌ها قرار می گیرند.(فیسک، ۱۳۰:۱۳۸۰)

رمزگان جان فیسک

فرهنگ فیلم وتلویزیون بنابر نظر جان فیسک از سه سطح مختلف تشکیل شده است که عبارتند از: «واقعیت»، «بازنمایی»، و «ایدئولوژی». به این معنا که داستان و اتفاقی که قرار است به صورت فیلم سینمایی یا برنامه‌ای تلویزیونی پخش گردد، برای اینکه رنگ واقعیت به خود بگیرد پیشاپیش با رمزهای اجتماعی از جمله لباس، محیط، گفتار و مانند آن رمز گذاری می‌شود؛ که سطح واقعیت را تشکیل می‌دهد، و برای اینکه از طریق رسانه‌ای مانند تلویزیون بتوان آن را پخش کرد، از فیلتر «بازنمایی» یا رمزهای فنی مانند دوربین، نورپردازی، تدوین، و روایت می‌گذرد، و بعد با رمزهای اعتقادی نظیر فردگرایی، پدرسالاری، نژاد، طبقه اجتماعی، مادی گرایی، و سرمایه داری در مقوله های «انسجام» و «مقبولیت اجتماعی» قرار می گیرد.(صوفی، ۴۵:۱۳۸۹)

فیسک منظور خود را از رمز اینگونه بیان می‌کند که عبارت است از نظامی از نشانه‌های قانونمند که همه آحاد یک فرهنگ به قوانین و عرفهای آن پایبندند. این نظام، مفاهیمی را در فرهنگ به وجود می‌آورد و اشاعه می‌دهد که موجب حفظ آن فرهنگ است. رمز، حلقه واسط بین پدیدآورنده، متن و مخاطب است، و نیز حکم عامل پیوند

درونی متن را دارد. از راه همین پیوند درونی است که متون مختلف، در شبکه ای از معانی به وجود آورنده دنیای فرهنگی ما با یکدیگر پیوند می‌یابند. این رمزها در ساختاری سلسله مراتبی و پیچیده عمل می‌کنند که جدول زیر برای روشن کردن موضوع، آن را به شکلی بیش از حد ساده نشان داده است.(همان، ۴۶)

جان فیسک در این روش خود سعی کرده تا علاوه بر اینکه به متن و شیوه های استخراج نشانه‌ها از آن متن پرداخته توجه‌ای جدی هم به چیزهای خارج از متن و تحلیل بینامتنی نیز داشته است و همین یک نقطه قوت و مثبت در روش جان فیسک می‌باشد، و می‌توان روش او را در زمره روش‌های نشانه‌شناسی اجتماعی قرار داد. و به دلیل همین نقاط مثبت ما از این روش برای نقد و تحلیل فیلم‌ها در این پژوهش استفاده می‌نماییم.

سطوح رمزگان جان فیسک

الف) رمزگان اجتماعی

اتفاقی که قرار است به صورت فیلم سینمایی یا برنامه‌ای تلویزیونی پخش گردد، برای اینکه رنگ واقعیت به خود بگیرد پیشاپیش با رمزهای اجتماعی از جمله لباس، محیط، گفتار و مانند آن رمز گذاری می‌شود؛ که سطح واقعیت را تشکیل می‌دهد.

رمزگان اجتماعی را می‌توان اینگونه توضیح داد که: همیشه درک ما از اشخاص مختلف بر اساس ظاهرشان است که با رمزهایی متعارفی که در فرهنگ ما وجود دارد شکل می‌گیرد، چون حضور انسان‌ها در زندگی واقعی دائماً به صورت رمز گذاری شده است، در فیلم‌ها هم با استفاده از همین رمزها کارگردان‌ها و تهیه کنندگان بازیگران خود را آگاهانه انتخاب می‌کنند.(فیسک، ۱۲۸:۱۳۸۰) شاید بتوان اینگونه رمزهای اجتماعی که واقعیت را برای ما بوجود می آورند، تعریف کرد و در واقع آن رمزها را برحسب واسطه بیانِ آنها تعریف کرد؛ یعنی برحسب رنگ، پوست، لباس، مو، حالت چهره و .... مثلا درختی که تصویرش در دریاچه ای بازتاب یافته است، حتی پیش از

آنکه عکسی از آن درخت گرفته باشند، و به صورت صحنه ای برای یک داستان رمانتیک استفاده گردد، کاملا رمزگذاری شده است.(همان، ۱۲۹)

نکته مهمی که می‌توان درباره رمزگان اجتماعی گفت: این است که واقعیت، پیشاپیش رمزگذاری شده است. به بیان دقیق تر، فقط به وسیله رمزگان فرهنگ ما است که می‌توان واقعیت را درک و فهم کنیم؛ چه بسا واقعیت عینی و تجربی وجود داشته باشد، اما هیچ شیوه جهان شمول یا عینی برای ادراک و فهم آن وجود ندارد. در هر فرهنگی، آنچه واقعیت تلقی می‌شود، محصول رمزگان همان فرهنگ است. بنابر این، «واقعیت» همواره از قبل رمز گذاری شده است. اگر این واقعیت رمزگذاری شده از تلویزیون به نمایش گذاشته شود، رمزهای فنی و عرف های بازنمایی تلویزیون، بر آن تأثیر می گذارند تا آن برنامه اولا، به لحاظ فنی، پخش کردنی باشد و ثانیا، واجد متن فرهنگی مناسبی برای بینندگان باشد.(همان)

ب) رمزگان فنی

همانطوری که قبلا هم بیان شد یک اثر برای اینکه بتواند این قابلیت را داشته باشد تا به صورت یک فیلم یا برنامه تلویزیونی دربیاید باید با رمزهای همچون رمزهای اجتماعی و رمزهای فنی و ایدئولوژیکی رمزگذاری شود. یکی از خصوصیات مهمی که رمزگان فنی دارد این است که به کارگردان کمک می‌کند تا آن اهداف و غرائضی را که مطابق میل و خواست خود او می‌باشد را به روش خود در آن اثر رسانه‌ای ارائه دهد.(صوفی، ۴۷:۱۳۸۹)

دانشمندانی همچون سلبی، کاودری، دیک، فیسک، رُوِه و هنسن البته با کمی تفاوت در مورد رمزگان فنی بحث هایی را مطرح کرده‌اند، که این رمزگان فنی عبارتند از: زمان و مکان، وسایل صحنه، بازیگران، صدا، نورپردازی و دوربین. ما در این قسمت به طور مختصر به بعضی از این رمزگان که کارگردان‌ها به وسیله این رمزگان فنی سعی می‌کنند تا اثر خود را به بهترین نحو ارائه دهند می‌پردازیم.(همان، ۴۸)

ج) رمزگان ایدئولوژیک

رمزگان اجتماعی و رمزگان فنی توسط رمزگان ایدئولوژیک در دو مقوله «انسجام» و «مقبولیت اجتماعی» قرار می‌گیرند، و این کار توسط رمزهایی صورت می‌گیرد که در فیلم یا هر متن رسانه‌ای دیگر قرار گرفته‌اند.(صوفی، ۵۴:۱۳۸۹)

رمزهای ایدئولوژیک از این جهت دارای اهمیت هستند که رابطه بین رمز فنی انتخاب بازیگران و رمز اجتماعی آن بازیگران را معنادار می‌کنند و همچنین استفاده تلویزیونی از دو رمز یادشده را به کاربرد وسیعتر آنها در فرهنگ به طور کلی مربوط می سازند.(فیسک، ۱۳۲:۱۳۸۰) این رمزها و نیز رمزهای تلویزیونی که برای انتقال آنها به بیننده مورد استفاده قرار می‌گیرند، کاملا در رمزهای ایدئولوژیک جای گرفته‌اند که خود حکم نشانه را دارند. جایگاه قرائت (یک متن یا فیلم)، آن نقطه ای است که مجموعه رمزهای تلویزیونی، اجتماعی و ایدئولوژیک جمع می‌شوند تا معنای منسجم و یکپارچه‌ای را در متن ایجاد کنند.(همان، ۱۳۶)

آنچه در فیلم‌ها و نقش آفرینی بازیگران از محل زندگی، کار یا فعالیت، نوع لباس، ریخت و قیافه و نوع آرایش (پیرایش) و همچنین زمان حضور شخصیت‌های قهرمان و ضد قهرمان، می‌بینیم معمولا تفاوت‌هایی اندکی با هم دارند که همین تفاوت‌ها اندک اجتماعی باعث ایجاد رمزهای ایدئولوژیک دلاوری، تبهکاری، اخلاق، جذابیت و طبقه اجتماعی می‌گردد. همین رمزهای ایدئولوژیک که از رمزهای اجتماعی گرفته شده به شکل مجموعه ای از رمزهای اجتماعی عینی در یکدیگر ادغام می شوند، همین عینیت تفاوت ها رمزهای اجتماعی حقیقی و طبیعی بودن رمزهای ایدئولوژیک را تضمین می کند. رمزهای ایدئولوژیک هم یا به طور صریح فهمیده می شوند مانند رمزهای دلاوری، تبهکاری و جذابیت، یا اینکه زیاد صراحت ندارند و ممکن است کمی تردید برانگیز باشند و ضمنی فهمیده شود مانند نژاد و اخلاق. مانند اینکه مثلا در یک فیلم آمریکایی اگر شخصیت غیرآمریکایی را بخواهند نشان دهند معمولا افرادی از طبقات پایین جامعه و عدم تقید به اخلاق و در نتیجه جنایتکار و تبهکار نشان می‌دهد و آن را

خیلی طبیعی هم جلوه می‌دهد. ولی در رابطه با یک شخصیت آمریکایی و سفید پوست او را جذاب، با اخلاق و دلاور جلوه می دهند. پس باید برای اینکه بتوان یک فیلم یا متنی را را مورد تحلیل قرار داد باید بیشتر به تجربیات اجتماعی خوانندگان توجه کرد و آن معانی را در نظر گرفت که حاصل تجربیات اجتماعی خوانندگان است.(همان، ۵۵)

ابزار گردآوری اطلاعات

ما از مطالعه اسنادی در این تحقیق استفاده نموده‌ایم. البته اسناد در این تحقیق به دو صورت اسناد مکتوب و کتابخانه ای و اسناد تصویری که چند فیلم سینمایی را شامل می‌شود، بوده است. قسمت اسناد مکتوب که شامل مفاهیم و چارچوب نظری و همچنین قسمت روش تحقیق می‌شود، و اسناد تصویری قسمت دیگر این تحقیق است که شامل تحلیل و بررسی چند فیلم سینمایی درباره مهاجرین افغانستانی می‌شود گرچه همین بخش هم نیاز به مطالعه اسنادی دارد، که ما برای تحلیل محتوای فیلم‌های سینمایی از روش تحلیل رمزگان جان فیسک استفاده خواهیم کرد.

جامعه آماری و شیوه نمونه گیری

ما دراین پژوهش پنج فیلم از فیلم‌های ساخته شده در سینمای ایران که به موضوع مهاجرین افغانستانی در ایران پرداخته‌اند، را مورد بررسی قرار داده‌ایم و از آنجایی که تحلیل ما دراین پژوهش به صورت کیفی می‌باشد از روش نمونه‌گیری هدفمند و مبتنی بر هدف تحقیق استفاده کرده‌ایم. در این روش پژوهشگر تلاش می‌کند تا به صورت هدفمند، بر مبنای اینکه چه نوع اطلاعات خاصی با توجه به یافته‌های اولیه، مورد نیاز است، نمونه‌هایی را انتخاب می‌نماید.(پیربداقی، ۳۲:۱۳۸۹) به عبارت دیگر اینکه محقق چه نمونه‌هایی را انتخاب کند بر اساس محتوایشان و مرتبط بودن با موضوع دارد؛ اینکه چه نمونه‌هایی را انتخاب می‌کند به اهداف تحقیق بستگی دارد. از آنجایی که این اثر به دنبال بررسی بازنمایی مهاجرین افغانستانی در سینمای ایران است، از میان چندین فیلمی که در این رابطه ساخته شده که البته شاید تعداد آن ها به بیست فیلم هم نمی‌رسد، پنج فیلم با توجه به اهداف تحقیق که مهاجرین افغانستانی بوده انتخاب شده است. که این

فیلم‌ها از حیث زمانی در سه دهه مختلف ساخته شده‌اند فیلم باران دهه ۱۳۷۰، فیلم حیران دهه ۱۳۸۰ و سه فیلم رفتن، شنل و چند متر مکعب عشق مربوط به دهه ۱۳۹۰ می‌باشند. یک علت دیگر انتخاب این فیلم‌ها پربیننده بودن این فیلم‌ها و دریافت بعضی جوایز سینمایی بوده است.

یافته های پژوهش

رمزگان اجتماعی

رمزهای اجتماعی نظیر وضع ظاهر، لباس، چهره پردازی (گریم)، محیط، رفتار، گفتار، ایما و اشارات صدا و غیره کمک می‌کنند تا رمزگذاری رویداد ارتباطی به هنگام پخش واقعی به نظر برسد. بر این اساس ملاحظه می‌شود که در این سری از فیلم‌ها از رمزگانی چون لباس، محیط، گفتار و زبان به خوبی در جهت واقعگرایی فیلم بهره گرفته شده است. در چهار فیلم محلی که برای فیلمبرداری استفاده شده، در تهران بوده و فقط در فیلم شنل و مقداری از فیلم حیران منطقه‌ای در شمال استفاده شده است. که انتخاب تهران به عنوان محل اکثر فیلمبرداری‌ها به خاطر این بوده است که بیشترین جمعیت مهاجرین افغانستانی در این شهر و حومه آن زندگی می‌کنند و یکی از دلایل دیگر انتخاب تهران به خاطر این است که کار بیشتری بخصوص کارهای ساختمانی پیدا می‌شود. در فیلم شنل هم که منطقه شمالی انتخاب شده بود چون در مناطق شمالی مهاجرین کمترین زندگی می‌کنند حساسیت کمتری نسبت به تهران برای مهاجرین در آنجا وجود دارد و همین مسئله باعث می شد که صحرا به خاطر کار و همچنین به خاطر دخترش که مدارک نداشت در آنجا زندگی کند. در انتخاب لباس نیز چون در اکثر فیلم‌ها در نقش کارگر، مهاجرین را نشان می‌دهد لباس‌های آنها لباس‌های معمولی و حتی سنتی خود افغانستان در بعضی موارد استفاده شده است. در همه فیلم‌ها لباس‌های آنها لباس معمولی و غیر مدرن است و لباس‌هایی به تن دارد که نشان از فقر و تنگدستی دارد. در مورد زبان و لهجه در اکثر این فیلم‌ها چون از بازیگران ایرانی برای نقش‌ها افغانستانی استفاده شده است آنگونه که باید نتوانسته‌اند آن زبان و لهجه را ارائه دهند

چون زبان اصلی بازیگران نبوده و نیاز به آموزش و یادگیری داشته است. ولی در جاهایی که از بازیگر افغانستانی برای نقش اصلی مانند نقش مرونا در فیلم «چند متر مکعب عشق» و نقش نبی و فرشته در فیلم «رفتن» استفاده می‌شود واقعی‌تر به نظر می‌آید و بهتر به دل مخاطب می‌نشیند. با عنصر گریم و چهره پردازی مخاطب بیشتر با چهره‌ای کارگر و فقیر و شکسته شده و مایوس در فیلم‌ها مواجه می‌شود.

رمزگان فنی

رمزگان فنی که برای تحلیل انتخاب شده شامل رمزگان فنی اصلی در فیلم سازی چون زمان و مکان، وسایل صحنه، بازیگران، صدا، نورپردازی، و دوربین هستند که توسط صاحب نظرانی چون فیسک؛ معرفی گشته‌اند. این رمزگان در اصل دارای دو کاربرد عمده هستند از جمله اینکه در درجه اول کمک می کنند که رویداد ارتباطی از طریق رسانه مدنظر قابل پخش باشد و در سطح دوم به کارگردان کمک می کنند تا بتواند قصد و نیت خود را در اثر ارتباطی اعمال کند. در زیر یافته‌های تحلیلی هریک از رمزگان فنی بر روی فیلم‌ها مورد نظر به صورت خلاصه ارائه می گردد.

الف) زمان و مکان

در رابطه با زمان و مکان فیلم این نکته مهم است که این رمز به خلق معنای کلی فیلم کمک می کند. فیلم‌های مورد بررسی ما در این تحقیق از نظر زمانی در سه دهه مختلف فیلمبرداری شده است سه دهه ای که بیشترین حضور مهاجرین افغانستانی در ایران در این سه دهه و به خاطر فرار از جنگ های داخلی و خارجی در افغانستان و به دنبال امنیت و کار را شاهد بوده‌ایم. که فیلم «باران» مربوط به دهه هفتاد می‌باشد، فیلم «حیران» در دهه هشتاد فیلمبرداری شده است، فیلم‌های «چند متر مکعب عشق»،«شنل»،«رفتن» در دهه نود ساخته شده‌اند. هر کدام از این فیلم‌ها هم به یک سری مشکلات در هر دهه برای مهاجرین در ایران پرداخته‌اند از سخت گیری برای کار در ایران تا مشکلات ازدواج با ایرانی ها و گرفتن مدارک هویتی برای فرزندان و مهاجرت به اروپا برای فرار از جنگ و تعصبات قومی و پیدا کردن یک هویت برای خود و

خانواده‌هایشان تا بتوانند زندگی حداقلی را برای خود فراهم کنند. و از امکانات ابتدایی شهروندی استفاده کنند. از نظر مکانی ما می‌بینیم که در این فیلم بیشتر مهاجرین را در کارگاه های ساختمانی، مرغداری ها، کارگاه های خیاطی، محل های جمع آوری ضایعات و پسماندهای زباله‌ای، حتی محل های زندگی مهاجرین معمولا حومه شهر ها و مناطق پایین شهرها و یا حتی در خود ساختمان های نیمه کاره و کارگاه های ضایعات و حلبی آبادها نشان داده شده تا اوج فقر و تنگدستی و آواره بودن را بتواند منتقل کند. فقط در فیلم شنل می‌بینیم که آن هم با ازدواج با مرد نیمه سال ایرانی که توانسته برای خودش شناسنامه بگیرد و مشغول کار پرستاری در بیمارستان شود توانسته برای خود یک منزل و محل کار مناسب تهیه کند که آن هم نوعی حقه و گول زدن اطرافیان و دوستان نشان داده شده است، چون هیچکس از هویت اصلی و واقعی او با خبر نبوده است.

ب) دوربین

در القای معنای مورد نظر کارگردان، نماهای دوربین و زاویه دوربین از امکانات و کاربردهای هستند که نقش مهمی را در انتقال معنا و مفهوم ارائه می‌دهند.

نماهای دوربین

آنچه از نمای دوربین در فیلم‌های مورد بررسی دیده می‌شود در بعضی موارد از نماهای دور برای نشان دادن محل کار و یا محل زندگی آنها استفاده شده است. این نما نگاهی کلی به موضوع دارد و موقعیت سوژه را در آن محیط و فضا نشان می‌دهد. در واقع نمای دور بیش از نمای نزدیک و متوسط، درباره رابطه سوژه با محیط به ما اطلاعات می‌دهد. نمای دیگری هم که زیاد از آن در فیلم‌ها استفاده شده نمای نیمه نزدیک می‌باشد که از این نما برای گفتگو بین اشخاص استفاده می‌شود. از نمای سرشانه هم در بعضی صحنه ها در این فیلم‌ها استفاده شده که این نما به نوعی نمای گفتگویی به شمار می‌آید.

زاویه دوربین

در فیلم‌های مورد تحلیل زاویه‌ای که بیشتر از آن استفاده شده، زاویه هم سطح چشم است، زاویه هم سطح چشم نشان دهنده احساس برابری بیننده با سوژه است و باعث احساس همدردی با این دسته از شخصیت‌ها می‌شود. که شاید نکته‌ای مثبت در این فیلم‌ها باشد. البته در بعضی از صحنه ها از زاویه سرپایین نیز استفاده شده است. زاویه دوربین سرپایین ارتفاع دوربین، بالاتر از سوژه قرار گرفته و کاملا مسلط بر آن است. دید سرپایین (از بالا)، باعث ایجاد حس حقارت و کوچکی نسبت به سوژه می شود و معمولا برای نمایش درماندگی، استیصال و تحقیر شدن شخصیت ها، از این زاویه استفاده می کنند. که در جاهایی که تسلط صاحب کار یا نیروی انتظامی را می خواهد به نمایش بگذارد از این زاویه دوربین استفاده می‌کند. تا آن استیصال و درماندگی و نداشتن هیچ امیدی در مقابل آن ها را به مخاطب انتقال دهد. حتی در فیلم چند متر مکعب عشق می‌بینیم کسانی که در افغانستان برای خود دکتر و ارتشی بوده‌اند در اینجا دیگر آن ابهت و شخصیت خود را ندارند و با حقارت، زیر دست یکی دیگر کار می‌کنند.

ج) صدا

رمز صدا در دو مقولهٔ مهم «دیالوگ» و «موسیقی» مورد تحلیل قرار گرفته است که نتایج تحلیل‌ها به طور خلاصه‌وار در ذیل ارائه می گردد.

دیالوگ‌ها

در دیالوگ ها و گفتگوهایی که در این فیلم‌ها مورد بررسی قرار گرفت به دو نوع دیالوگ می‌توان اشاره کرد، یک دیالوگ میان شخصیت افغانستانی و شخصیت ایرانی بوده و دیگر دیالوگ میان دو شخصیت افغانستانی؛ در دیالوگ هایی که میان شخصیت افغانستانی و شخصیت ایرانی اتفاق می افتد، در کنار گفتگوهای معمولی و روزانه و شاید حتی نوعی دیالوگ های ترحم آمیز از شخصیت ایرانی ما شاهد مکالماتی تحقیر آمیز و زور گویانه و در بعضی موارد حتی به صورت توهین می‌باشد، یکی از مهم ترین

چیزهایی که به صورت توهین و تحقیر گونه به شخصیت‌های افغانستانی در این فیلم‌ها خطاب می‌شود کلمه «افغانی» می‌باشد هر چند شاید بعضی بگویند این کلمه ملیت شخصیت را می‌رساند، ولی شاید به خاطر اینکه اولا افغانی واحد پولی افغانستان است و از طرفی طرز بیان و گفتن این کلمه که مخاطب در فیلم‌ها هم آن را احساس می‌کند به نوعی تحقیر گونه و توهین آمیز اداء می‌شود، این حس را به مخاطب و حتی به خود افغانستانی ها منتقل می‌کند که شخصیت مقابل قصد توهین دارد و یک حس غیر و دیگری همراه با توهین را به شخصیت‌های افغانستانی منتقل می‌کند. و همین امر این حس را به مخاطب می‌دهد که مهاجرین افغانستانی مردمی ضعیف، بی اراده، و حتی در مواردی بدردنخور و اضافه که فقط باید زیر دست و توی سر خور باشند. در مقابل ولی شخصیت افغانستانی در اکثر مکالماتشان با شخصیت ایرانی با نرمی و محترمانه برخورد می‌کنند و این شاید یک علتش این باشد که می دانند که اهل این کشور نیستند و باید حواسشان به گفتارشان باشد. البته ما در فیلم‌های «چند متر مکعب عشق» و «شنل» رفتار بهتری را شاهد هستیم.

موسیقی

در این فیلم‌ها اکثرا از موسیقی ها در تشدید حس همدلی مخاطبان با شخصیت‌های اصلی فیلم استفاده شده است، بخصوص در فیلم‌های که روایت عاشقانه را دنبال می‌کند، و در جاهایی که جدایی و دوری آنان از یکدیگر را به نمایش می گذارد، از موسیقی های غمگین استفاده شده است. در بعضی سکانس ها از بعضی آهنگ های معروف افغانستانی که بیشتر در وصف مهاجرت و آوارگی مهاجرین افغانستانی است نیز استفاده شده است، تا بتواند بیشتر آن حس غربت را منتقل کند. البته در بعضی صحنه‌ها که کارگردان خواسته بهتر حس یک محیط کاری و سختی آن را به مخاطب منتقل کند از صدای خود محیط هم استفاده کرده است. در فیلم رفتن با صدایی که از هیاهوی شهری و صدای وسایل نقلیه در فیلم استفاده شده آن حس سردرگمی و بی کسی در یک شهر شلوغ را به مخاطب منتقل می‌کند.

د) بازیگران

در بحث از بازیگران به عنوان یکی از رمزهای مهم در تحلیل فیلم ها، چهار موضوع: انتخاب بازیگران، لباس بازیگران، چهره پردازی، و اجرا یا شیوه رفتار، مطرح است. که ما در ذیل به طور خلاصه آنها را بررسی می نماییم.

انتخاب بازیگران

در فیلم‌های مورد بررسی بعضی از فیلم‌ها از بازیگران معروف ایرانی برای شخصیت افغانستانی استفاده کرده است، مانند مهرداد صدیقیان در فیلم «حیران»، باران کوثری در «شنل» و نادر فلاح در «چند متر مکعب عشق» که البته هرچند آن ها نقش خود را خوب بازی کرده‌اند ولی شاید این حس را مخاطب بدهد که به خاطر اینکه افغانستانی‌ها اکثرا کارگر و بی سواد و مهاجر هستند شاید شخصی را برای این نقش ها پیدا نکردند ومجبور از بازیگران ایرانی استفاده کرده‌اند. حتی بازیگران افغانستانی که در کنار این شخصیت‌های اصلی نقش ایفا می‌کنند اکثرا آنها را ما در نقش یک کارگر یا اگر دانشجو هم هستند مانند دوستان حیران در فیلم حیران دانشجویانی نامرتب با اتاقی نامرتب و در حال بازی کردن و سرگرمی هستند به جای اینکه دنبال درس و مطالعه باشند و یا در مرغداری ها و کارگاه ها و یا سر میدان های کارگری می‌بینیم. در فیلم‌هایی هم که از بازیگر افغانستانی استفاده شده بازیگرانی هستند که سرشناس نیستند و به عبارتی از نابازیگرها استفاده کرده‌اند. ولی چون بازیگرها افغانستانی بوده‌اند، حس واقعی‌تری به مخاطب می‌دهد و مخاطب بهتر ارتباط با آن کاراکتر برقرار می‌کنند.

لباس بازیگران

دراین فیلم‌ها چون در بیشتر موارد شخصیت‌های افغانستانی افرادی کارگر و مشغول به کار نشان داده می شوند معمولا با لباس هایی معمولی و کثیف و خاکی هستند حتی در فیلم باران از لباس های سنتی افغانستان استفاده شده تا بگوید آنها هنوز به بعضی آداب و رسوم لباس پوشیدن و ظاهر سنتی خود پایبندند و شاید می دانند این ظاهر را باید حفظ

کنند چون دوباره باید به زودی به کشور خود بر گردند. ولی در فیلم‌هایی بعدی دیگر خبر آنچنانه ای از لباس های سنتی و محلی نیست و این شاید نشان دهنده این است که دیگر افغانستانی ها با فرهنگ و طرز لباس پوشیدن ایرانی ها خو گرفته‌اند .سعی می کنند خود را با این فرهنگ تطبیق دهند. و فقط مانند جایی که در فیلم «چند متر مکعب عشق» قندآقا از افغانستان تازه برگشته با لباس محلی او را می‌بینیم و دیگران با لباس های غیر محلی هستند. در فیلم شنل که شخصیت زن افغانستانی در نقش یک پرستار است البته در اواسط فیلم فهمیده می‌شود که او غیرایرانی است از ظاهری بهتر و به روزتر برخوردار است که این را هم شاید مدیون شغل و محل کار و وضع مالی بهتر نسبت به بقیه افغانستانی ها است، هرچند در همین فیلم هم ما در صحنه‌ای دوکارگر افغانستانی می‌بینیم که برای شوهر او کار می کرده‌اند، با لباس و ظاهری معمولی و غیر آراسته نمایش داده می‌شوند. لباس هایی هم که برای بازیگران نقش های افغانستانی انتخاب شده اکثراً لباس‌هایی با رنگ تیره هستند که شاید نشان دهنده غمگین بودن این قشر است. در جاهایی از فیلم‌ها که مربوط به یک جشن و شادی مانند جشن عروسی حیران و ماهی در فیلم حیران و یا جشن مربوط به ختنه پسر بچه، در چند متر مکعب عشق می‌بینیم که از لباس های محلی و شاد در آن جشن ها استفاده کرده‌اند.

رفتار بازیگران

رفتاری که از شخصیت‌های افغانستانی در این فیلم‌ها می‌بینیم در بیشتر موارد آنها را افرادی زیر دست، ضعیف، فقیر و بی هویت نشان می‌دهد که می‌توان به آنها زور گفت آنها را کتک زد و حتی اگر حقوق از آنها در نزد صاحب کاری باشد می‌توان آن حق را نداد. رفتار آنها در مقابل شخصیت‌های ایرانی بسیار محترمانه و با ادب و قدردان در مقابل همه خوبی ها هستند. البته این مهاجرین ممکن است در بعضی جاها گرفتار تعصبات کورکورانه قومی شوند که حتی ممکن است به خاطر کسی دیگر یک بی گناهی را بکشند.

هـ) وسایل صحنه

وسایل صحنه که دراین فیلم‌ها از محل زندگی مهاجرین نمایش داده می‌شود بسیار ضعیف و فقط در حد ضروریات یک زندگی است خانه ای از حلبی و آهن پاره درست شده یا در گوشه ای از ساختمان نیمه کاره ساکن هستند و یا اگر در خانه ای هم زندگی می‌کنند معمولا در حومه و در محله های فقیر نشین شهر است، وسایل خانه آنها هم فقط در حد ضروریات زندگی مانند زیراندازی و فرش معمولی برای نشستن و ظروفی برای پخت و پز و آشپزی و نهایتا یک تلویزیون قدیمی، و حتی در خانه حیران که خانه یک نوعروس است حتی وسایل گرمایی در فصل سرما وجود ندارد. و از چراغ نفتی برای گرما و پخت و پز استفاده می‌کنند هر چند خانه دارای گاز شهری است. در فیلم باران وسایل برادر نجف که بعد فوتش کسی برای او از افغانستان آورده فقط یک انگشتر ومقداری پول و یک وصیت نامه بیشتر نیست، و یا هنگامی که وسایل خود را بار وانت می کنن وسایل آنها فقط مقداری رختخواب و ظرف های قدیمی و کهنه و مقداری سیب و گوجه و انجیر و قند است که همه اینها گویای فقر زیاد و همیشه آماده کوچ بودن مهاجرین دارد، گرچه ما در فیلم شنل برعکس این قضیه را شاهد هستیم و می‌بینیم که صحرا که یک زن افغانستانی است، ولی توانسته یک زندگی بهتر با وسایل زندگی به روزتر برای خود تهیه کند و حتی او منزل شخصی و اتومبیل شخصی برای خود دارد که علت آن این است که او دیگر با آن هویت قبلی خود یعنی افغانستانی بودن دیگر زندگی نمی‌کند و توانسته برای خود یک هویت جدید بسازد و از این هویت توانسته برای خود شغل ایجاد کند و زندگی خود را بسازد. علت این می‌تواند این باشد که دیگر هیچ انگیزه‌ای برای رفتن به افغانستان ندارد در حدی که حتی آنجا را برای خود جهنمی می‌داند که هیچ گاه دیگر نمی‌خواهد به آن برگردد. و حتی پدر و مادر خود را نمی‌خواهد ببیند و می خواهد از تمام گذشته خود فرار کند. شاید بتواند زندگی بهتری را برای خود و دخترش فراهم کند. همانطور که ما در فیلم «رفتن» می‌بینیم که افغانستانی ها برای ساختن یک زندگی بهتر در کنار هویت جدید و امنیت راهی اروپا هستند.

رمزگان ایدئولوژی

آنچه از بررسی رمزگان ایدئولوژی این فیلم‌ها بدست می‌آید این است که رمزگان که در اکثر فیلم‌ها به کار رفته خانواده گرا بودن مهاجرین افغانستانی را نشان می‌دهد و درکنار آن رمزگانی همچون سخت کوش بودن، تعصب قومی داشتن، تبعیض نژادی، زیردست بودن، پدرسالاری، مرد سالاری نیز در کل استفاده شده است و این رمزگان ایدئولوژیک رمزهای اجتماعی و فنی را پوشش داده در مقوله های مقبولیت اجتماعی و انسجام قرار می دهند.

جمع بندی

بازنمایی روابط خانوادگی مهاجرین افغانستانی

با بررسی فیلم‌های مورد مطالعه در زمینه بازنمایی مهاجرین افغانستانی آنچه بدست می‌آید در زمینه روابط خانوادگی می‌توان گفت که در این فیلم‌ها این موارد دیده می‌شود.

سرپرستی خانواده

از وظایف مهمی که بر عهده مرد در قبال خانواده نهاده شده است سرپرستی خانواده است. از نظر اسلام فردی که در نظام خانواده موقعیت شوهری و پدری را دارد، در جایگاه سرپرستی هم خواهد بود. البته باید توجه داشت که نگاه اسلام به چنین موقعیت‌هایی که در آن فرد مسئولیت‌هایی را می‌پذیرد، نگاهی معنوی است و آن را ابزار خدمت به دیگران و کسب سعادت می‌داند.[1] در این فیلم‌ها هم به خوبی این مورد به نمایش در آمده ما در فیلم چند متر مکعب عشق می‌بینیم که عبدالسلام با آنکه دخترش مادر ندارد ولی او در کنار وظایف پدری سعی می‌کند حواسش به دخترش باشد، و به امور او نیز رسیدگی کند. مانند جایی که متوجه می‌شود دخترش درد دارد آجری را گرم می‌کند و برای تسکین درد به او می‌دهد و یا در صحنه ای که برای او

۱ . قاسم ابراهیمی پور، شاخص های خانواده مطلوب از دیدگاه اسلام، ص ۱۸۵

دوفصلنامه تخصصی معارف اسلامی و تبلیغ و ارتباطات/ سال ششم/ شماره چهاردهم/ بهار و تابستان ۱۴۰۱

اسپند دود می‌کند. و یا در جایی که پدر پسر بچه خود را در قبال ختنه فرزندش مسئول می داند و او را ختنه می‌کند تا یک وظیفه شرعی خود را انجام داده باشد. در فیلم حیران نیز می‌بینیم بعد از اینکه حیران با ماهی ازدواج می‌کند خود را مسئول تمام امور زندگی می داند او حتی شهریه دانشگاه خود را برای پول پیش خانه پس می‌گیرد تا یک مسکنی برای زندگی تهیه کند و در بدترین شرایط در و سخت ترین شرایط به دنبال کار می‌رود در کارگاه خیاطی و مرغداری برای چرخاندن زندگی مشغول به کار می‌شود. در فیلم شنل هم با آنکه مسئولیت زندگی صحرا با خودش است با آنکه زن است تمام سعی خود را می‌کند تا زندگی بهتری برای خود و دخترش مهیا کند.

کسب روزی حلال

مرد حال چه شوهر و چه پدر باید تمام توان خود را برای تامین ضروریات زندگی به کار گیرد و از تنبلی و بیکاری هم پرهیز کند، در اسلام هم به شدت افراد تنبل را مواخذه و نکوهش می‌کند و به این نکته تاکید دارد که فلسفه آفرینش انسان‌ها کار و تلاش است تا با سعی و تلاش بتواند از نعمات الهی استفاده کند و موجب به دست آوردن روزی برای خانواده‌اش شود. مهاجرین افغانستانی هم با تمام سختی‌ها و مشکلات و رها کردن تمام زندگی خود در افغانستان همیشه در این چند سال مهاجرت سعی کرده‌اند تا بتوانند با سعی و کار و تلاش یک زندگی ایده آل برای خود و خانواده‌شان تشکیل دهند، همانطور که کارگردان‌های این فیلم‌ها هم این سعی و تلاش را در کنار سختی‌های مهاجرت به خوبی به نمایش گذاشته‌اند. ما در فیلم حیران می‌بینیم که حیران برای کسب یک روزی حلال برای خانواده اش به کارهای دست می‌زند که شاید برای یک شخصی که برای درس خواندن به ایران آمده شاید کمی مشکل باشد او حتی برای کسب روزی حلال در مرغداری مشغول به کار می‌شود در صورتی که می داند ممکن است دچار مریضی شود و اینگونه هم می‌شود و مریض می‌شود. در فیلم باران هم می‌بینیم که در چه شرایط سختی آنها کار می‌کنند. و حتی معمار در جایی اشاره می‌کند که آنها از چه راه های دوری برای کار به آنجا می آیند. یا آنجایی که

نجف پیش معمار می‌آید تا پول حقوقش را بگیرد و یا مقداری پول از او قرض بگیرد وقتی معمار مقدار کمی پول به او می‌دهد قبول نمی‌کند و می‌گوید مگر من گدا هستم. یا خود باران با آنکه دختر است اما به خاطر کسب روزی حلال با لباس مردانه به سرکار می‌رود و کارهای سختی مردانه را انجام می‌دهد.

احترام اعضاء خانواده به یکدیگر

احترام به یکدیگر در خانواده و بخصوص زن و شوهر که می‌توانند الگویی مناسب برای فرزندان هم باشند، از مهم ترین چیزهایی که می‌تواند باعث زندگی آرام و بانشاط و دور از هر گونه دعوا و منازعاتی شود. این احترام در این فیلم‌ها به خوبی بازنمایی شده است. ما در فیلم حیران می‌بینیم که هنگامی که حیران وماهی با هم ازدواج می‌کنند، در خانه چقدر با احترام و خوش خلقی با هم برخورد می‌کنند. ما می‌بینیم که حیران به عنوان یک مرد افغانستانی که با یک زن ایرانی ازدواج کرده است. احترام می‌تواند گاهی به پرهیز از اهانت به یکدیگر باشد، گاهی به نیکو سخن گفتن باشد، یا با تعریف و تمجید و یا هدیه دادن و صداقت در خانواده باشد. در فیلم حیران می‌بینیم که حیران بعد از اینکه متوجه می‌شود که ماهی باردار است چقدر بیشتر به او رسیدگی می‌کند برای چیزهایی که دوست دارد را می‌خرد و یا برای رفتن به جایی برای او ماشین دربست می‌گیرد؛ همه اینها مهاجر افغانستانی را از آن چهره شاید خشن و بی احساس و عاطفه دور می‌کند. همچنین در فیلم چند متر مکعب عشق هم می‌بینیم که مرونا چگونه احترام پدر خود را حفظ می‌کند و عبدالسلام با آنکه یک نظامی بوده و ممکن است خشن‌تر باشد ولی با دختر خود با احترام و نرمی رفتار می‌کند. پدر پسر بچه ای که ختنه شده برای پسرش جشن می‌گیرد و هدیه می‌گیرد تا او خوشحال شود. در فیلم رفتن فرشته زمانی که می‌خواهد به ملاقات نبی برود برای او ساندویچ درست می‌کند و می‌برد تا او گرسنه نماند.

مرد سالاری

جامعه افغانستان به خاطر اینکه یک جامعه مرد سالار است کارگردان این فیلم‌ها هم سعی کرده‌اند تا این مورد در فیلم‌ها خود نشان دهند. ما در فیلم چند متر مکعب عشق می‌بینیم که پدر مرونا (عبدالسلام) در خانه حرف اول و آخر را می‌زند، حتی زمانی که به مرونا می‌گوید وسایل را جمع کن ما به افغانستان می رویم می‌بینیم که مرونا با اینکه اینجا دلش درگیر عشق صابر است ولی هیچ عکس العملی در مقابل پدر نمی‌تواند انجام دهد. یا زمانی که پدرش از رابطه او و صابر با خبر می‌شود او را به زیر کتک می‌گیرد، و او باز هم مجبور به سکوت است چون حرفی در مقابل پدر نمی‌تواند بزند. یا در فیلم باران ما می‌بینیم که پدر تصمیم برای تمام اعضای خانواده می‌گیرد و با آنکه افغانستان ناامن است و جنگ تمام نشده به افغانستان برمی‌گردن و این تصمیم را پدر باران می‌گیرد. در فیلم رفتن نبی به خاطر تماس خواهرش با فرشته با او دعوای لفظی می‌کند و او را تهدید می‌کند که دیگر با فرشته یا با خانواده او تماس نگیرد. و یا علت اینکه فرشته را به نبی نداده‌اند و او را به ایران آورده تا دیگر نتواند با نبی ازدواج کند علتش پدر فرشته بوده که با این وصلت مخالف بوده است. در مجموع این فیلم‌ها ما می‌توانیم این مرد سالاری را ببینیم که جامعه افغانستان و در ادامه آن مهاجرین افغانستانی در ایران هم این مقوله را با خود دارند و زن‌ها هم این امر را پذیرفته‌اند. هرچند در فیلم شنل ما گوشه‌ای از مخالفت با این موضوع را می‌بینیم، در آنجا هم هر چند در ابتدا صحرا با فشار پدر و اجبار او مجبور به ازدواج با پسرعموی خودش شده ولی بعد از کشته شدن شوهرش، او خود را به اصطلاح خودش از جهنم و اسارت مردان خارج کرده و حتی دیگر حاضر به دیدن پدرش هم نیست و به گونه ای شاید در این فیلم جنبه فمینیستی فیلم هم رو می‌شود و همین مطلب را به روشنی بیان می‌کند.

بازنمایی تعاملات اجتماعی مهاجرین افغانستانی

از موضوعاتی دیگری که در این فیلم‌ها به آن پرداخته شده و می‌توان آن را مورد بررسی قرار داد موضوع بازنمایی تعاملات اجتماعی مهاجرین افغانستانی می‌باشد چه

تعامل آنها با جامعه میزبان که مردم ایران هستند و یا تعامل آنها با دیگر مهاجرین افغانستانی که در این فیلم‌ها به نمایش در آمده است.

همکاری با یکدیگر

از آنجایی که مردم ایران و افغانستان به خاطر اشتراکات زبانی و فرهنگی بسیار به هم نزدیک هستند و همین امر یکی از مهم ترین دلایل مهاجرت به ایران هم بوده است. ما می‌بینیم که در همه جا ایرانی‌ها و افغانستانی‌ها در کنار یکدیگر مشغول به کار هستند و این با عث یک همکاری و همدلی در کنار کارها به یکدیگر می‌شود. در فیلم‌های مورد تحقیق نیز چون بعضی از صحنه‌ها فضاهای کاری است ما همکاری این دو ملیت را در کنار هم می‌بینیم. مثلا در فیلم باران که همگی در کنار هم در ساختمان نیمه کاره کار می‌کنند. یا در فیلم چند متر مکعب عشق در کارگاه ضایعات در کنار هم هستند. و افغانستانی‌ها و ایرانی‌ها با هم در آنجا همکار یکدیگر هستند.

کمک به دوستان و همکاران

در فیلم‌ها کمک کردن به دوستان و همکاران در صحنه های از فیلم‌ها به نمایش گذاشته شده است. مثلا ما در فیلم باران در صحنه‌ای که بارن می‌خواهد کیسه گچ را بلند کند و زورش نمی‌رسد لطیف به کمک او می‌رود تا آن را بلند کند و یا در صحنه ای که باران در حال آوردن ملات است و از دستش می افتد و سلطان او را کمک می‌کند تا آن را جمع کند. در این فیلم بیشترین کمک را ما از لطیف برای باران و خانواده‌اش می‌بینیم تا از سختی‌های باران که عاشق او شده کم کند در جایی که همه پول خود را از معمار می‌گیرد و برای کمک به سلطان می‌دهد تا به نجف دهد یا جایی که شناسنامه خود را می‌فروشد تا به آنها کمک کند و جایی که برای پدر باران عصا تهیه می‌کند. در فیلم حیران کمک های زن صاحبخانه با حیران و ماهی را می‌بینیم که به آنها برای سرو سامان گرفتن کمک می‌کند. و کمک دوستان حیران برای یافتن کار برای او تا کمی از مشکلات او را کم کنند. در فیلم چند متر مکعب عشق هم در صحنه ای که فامیل یکی از کارگران از افغانستان تازه آمده به او کمک می‌کند تا در آنجا کار

پیدا کند و در همانجا هم ساکن شود. و ما در صحنه ای که برای او اتاقکی داده شده می‌بینیم که بعضی از دوستان و فامیل‌ها برای او به عنوان کمک وسایل گرمایی و یا پول می‌دهند.

رابطه بالا دست و زیر دست

در فیلم‌های مورد بحث تقریبا در تمام فیلم‌ها، رابطه میان شخصیت افغانستانی و ایرانی تقریبا رابطه به صورت بالا دست و زیر دست مشاهده می‌کنیم، که این رابطه همیشه در فیلم به مخاطب منتقل شده است و مخاطب همیشه مهاجر افغانستانی را به عنوان یک زیر دست تصور کرده است، حتی در فیلم شنل که می‌بینیم، شخصیت افغانستانی که البته مدارک ایرانی دارد کمی اوضاعش به خاطر داشتن مدارک با دیگر افغانستانی‌ها متفاوت است و در نقش یک پرستار است، ولی دیگر مانند بقیه به او توهین نمی‌شود و مورد تحقیر قرار نمی‌گیرد. ولی در همین فیلم، کارگری که در کارگاه شوهر صحرا کار می‌کند، را می‌بینیم که طاهر او را متهم به دزدی می‌کند. به او توهین می‌کند او را کتک می‌زند و حتی آنها حقوق خود را هم نمی‌توانند بگیرند. همچنین در بقیه فیلم‌ها هم این موضوع به وضوح قابل درک است، که ایرانی‌ها بخصوص کسانی که صاحب کار یا کارگاه هستند، معمولا کارگران افغانستانی خود را فقط با چشم زیردست نگاه می‌کنند.

نتیجه گیری

سینما یکی از مهمترین رسانه های است که می‌تواند تاثیر بسزایی در ایجاد فرهنگ و نشان دادن فرهنگ جامعه‌ای به جامعه دیگر داشته باشد سینما این کار را از طریق بازنمایی که از یک جامعه و فرهنگ و آداب و رسوم آن مردم و جامعه از طریق تصاویری متحرکی که به عنوان فیلم یا یک متن تصویری تهیه کرده به بقیه انسان‌ها انتقال می دهد، سینمای ایران هم از این قاعده مستثنا نیست و توانسته با فیلم‌هایی که ساخته فرهنگ ایران و جامعه ایران را به جهانیان منتقل کند. یکی از کارهای که سینماگران ایران در چند سال اخیر به آن پرداخته‌اند جامعه مهاجرین افغانستانی ساکن

در ایران می باشد.که کارهای خوبی هم صورت گرفته و حتی بیشتر این فیلم‌ها از جشنواره های خارجی جایزه گرفته‌اند. اما متاسفانه آنچه که سینمای ایران بیشتر از جامعه مهاجرین افغانستانی در سینمای ایران به آن پرداخته معمولا مهاجرین افغانستانی را افرادی کم سواد، کارگر، دارای فرهنگ ضعیف، زیردست، در طبقه اجتماعی بسیار پایین بازنمایی کرده هرچند آنها را افرادی سخت کوش، مطیع، معتقد، خانواده گرا نیز نشان می‌دهد. اما آنچه بیشتر در سینمای ایران از مهاجر افغانستانی در سینمای ایران به نمایش در می‌آید معمولا با معانی منفی و زننده همراه است. با آنکه بسیاری از مهاجرین افغانستانی در همین ایران هستند که دانشجو و مهندس و دکتر و نخبه و در درجات علمی بالا و حتی اساتید دانشگاه و حوزه در ایران هستند. اما آنچه سینمای ایران به تصویر می کشد فقط جهات منفی جامعه مهاجر می باشد. پس سینمای ایران و حتی تلویزیون ایران هیچ وقت نتوانستند به درستی یک چهره مثبت از مهاجرین افغانستانی نشان دهند. این نحوه بازنمایی از جامعه مهاجر در سینما و تلویزیون حتی باعث شده که نگاه مخاطب ایرانی که در بیشتر با این گروه مواجه است هم نگاه منفی باشد و نگاه درستی به مهاجر افغانستانی نداشته باشد. از آنجایی که افغانستان و ایران همسایه و هم مرز هستند و از نظر فرهنگ ، زبان و مذهب با یکدیگر مشترکاتی دارند، و می‌تواند همین مشترکات باعث نزدیک شدن بیشتر جامعه مهاجر و انصار با یکدیگر شود به همین جهت سینماگران باید تلاش کنند تا با بازنمایی صحیح از مهاجرین افغانستانی در نگرش و رفتار مردم ایران در مورد افغانستانی ها تغییر ایجاد کنند. و همین باعث عمیق شدن پیوندها و ارتباطات و درنتیجه پیشرفت هر دو ملت از نظر فرهنگی و اجتماعی می‌شود.

منابع

۱. اسماعیلی، رفیع الدین، بازنمایی االگوی شخصیت مرد و زن در سینمای ایران(ارزیابی آن بر اساس آیات و روایات)، موسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی(ره)، چاپ اول، ۱۳۹۳

۲. بارکر،کریس، مطالعات فرهنگی؛ نظریه و عملکرد، ترجمه مهدی فرجی و نفیسه محمدی، تهران، پژوهشکده مطالعات اجتماعی و فرهنگی، ۱۳۹۱

۳. پیربداقی،فاطمه، تحلیل محتوای کیفی و کاربرد آن در رسانه، چ۱، مرکز تحقیقات صدا وسیمای جمهوری اسلامی ایران، تهران، ۱۳۸۹

۴. جعفری، مختار، بررسی بازنمایی فرهنگ کردی در مجموعه های تلویزیونی سیمای مرکز کردستان مورد مطالعه: (آوای خاک) و (روزگاری در محله)، پایان نامه کارشناسی ارشد رشته علوم ارتباطات، دانشکده صدا وسیما، ۱۳۹۶

۵. جمشیدیها، غلامرضا و عنبری، موسی، تعلقات اجتماعی و اثرات آن بر بازگشت مهاجرین افغانی. نامهٔ علوم اجتماعی، شماره ۲۳ ، خرداد: ۶۸-۴۳ ، ۱۳۸۳

۶. چندلر، دانیل، مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، نشر سوره، تهران، ۱۳۸۷

۷. حبیب زاده ملکی، اصحاب، رسانه شناسی، تهران، جامعه شناسان، ۱۳۹۴

۸. دلفانی، نوشین، تحلیل بازنمایی شخصیت در سه گانه ی سارا، لیلا و پری، ساخته های داریوش مهرجویی، با تکیه بر آرای جودیت باتلر، پایان نامه کارشناسی ارشد، رشته پژوهش هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، ۱۳۹۶

۹. ساعی، منصور، بازنمایی ابعاد تاریخی وسیاسی هویت ملی در تلویزیون جمهوری اسلامی ایران مطالعه موردی سریالهای تلویزیونی تاریخی درجه الف در سه دهه پس از انقلاب اسلامی ایران، فصلنامه پژوهش سیاست نظری، دوره جدید، شماره هفتم، ۱۳۸۹

۱۰.شولتز، دوان ، نظریه های شخصیت، ترجمه یوسف کریمی و همکاران، نشر ارسباران، تهران، ۱۳۷۸

۱۱.صوفی ، محمد رشید، تحلیل نشانه شناختی بازنمایی هویت کردی در سینمای ایران بعد از انقلاب۵۷، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران، ۱۳۸۹

۱۲.فیسک ، جان، فرهنگ تلویزیون، مژگان برومند، ارغنون، شماره ۱۹، زمستان ۱۳۸۰
۱۳.فیسک، جان، درآمدی بر مطالعات ارتباطی، ترجمه مهدی غبرایی ، چاپ ائل، تهران، دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها، ۱۳۸۶
۱۴.قره باغی، علی اصغر، گلستانه، واژگان و اصطلاحات فرهنگ جهانی، شماره ۵۸، ۱۳۸۳
۱۵.کوبلی، پل، نظریه های ارتباطات: مفاهیم انتقادی در مطالعات فرهنگی و رسانه، ترجمه احسان شاقاسمی،ج۳، تهران، چاپ اول، ۱۳۸۷
۱۶.محمودیان، حسین، مهاجرت افغان ها به ایران: تغییر در ویژگی های اقتصادی، اجتماعی و جمعیتی و انطباق با جامعه مقصد، علوم اجتماعی :: نامه انجمن جمعیت شناسی ایران، شماره ۴ از ص ۴۲تا ۶۹، زمستان ۱۳۸۶
۱۷.مهدی زاده، سیدمحمد، رسانه‌ها و بازنمایی، چاپ اول، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران، ۱۳۸۷
۱۸.میلنر، اندرو، در آمدی بر نظریه فرهنگی معاصر، ترجمه جمال محمدی، تهران نشر ققنوس، ۱۳۸۵
۱۹.نادر پور، محمدرضا، بازنمایی تصویر پلیس در عرصه عمومی جامعه با کمک رسانه(با ایجاد احساس امنیت در محل زندگی)، دانش انتظامی پلیس پایتخت، سال ششم،شماره ۴، پیاپی ۱۹، زمستان ۱۳۹۲
۲۰.هال، استوارت ، معنا فرهنگ و زندگی اجتماعی، ترجمه احمد گل محمدی،تهران نشر نی ۱۳۹۱
۲۱. وحیدا، فریدون، جامعه‌شناسی در ادبیات فارسی، سمت، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۷