

## بررسی تاثیر سینمای کمدی دهه چهارم انقلاب اسلامی ایران بر حافظهٔ جمعی ایرانیان از دهه ۶۰ با تکیه بر رویکرد نشانه‌شناسی رولان بارت؛ مطالعه موردی: فیلم‌های نهنگ عنبر ۱ و نهنگ عنبر ۲

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۳/۲۳

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۴/۱۴

کد مقاله: ۹۲۰۹۱

علیرضا کریمی<sup>۱\*</sup>، عبدالله کریم زاده<sup>۲</sup>

### چکیده

پژوهش حاضر با تکیه بر رویکرد نشانه‌شناسانه رولان بارت و بهره‌گیری از نظریهٔ سیاست حافظه تلاش می‌کند تا برساختی از دهه ۶۰ در سینمای کمدی دهه چهارم انقلاب اسلامی ایران را مورد بررسی قرار دهد. در این راستا با تمرکز بر فیلم سینمایی نهنگ عنبر ۱ و نهنگ عنبر ۲؛ سلکشن روایان به عنوان فیلمی خصیصه‌نما از سینمای کمدی دهه چهارم انقلاب اسلامی ایران سکانس‌های دلالت‌مند این فیلم را به عنوان واحد تحلیل در نظر گرفته و هر سکانس را از منظر رویکرد نشانه‌شناسی و پارادایم نظری سیاست حافظه مورد تحلیل قرار داده است. یافته‌های تحلیل نشان می‌دهد که سینمای کمدی دهه چهارم که دهه ۶۰ را برساخت می‌کند تلاش دارد تا گروه‌های اجتماعی را که پیش از این در دیگر فیلم‌های بروز پیدا نکرده و به حاشیه رانده شده‌اند را مرکز توجه خود قرار دهد. همچنین بخشی از حافظه‌های مقاومتی عامه مردم در این فیلم‌ها به نمایش در آمده است و پادگفتمان‌های متفاوتی از دهه ۶۰ را ارائه می‌دهد به گونه‌ای که برساخت این موضوعات باعث شده است فیلم‌های سینمایی نهنگ عنبر ۱ و ۲ مورد اقبال عمومی واقع شده و حتی در زمان خود جز پرفروش‌ترین فیلم‌های سینمایی ایران نام بگیرند.

واژگان کلیدی: نهنگ عنبر، سیاست حافظه، گروه‌های اجتماعی، پادگفتمان، حافظه مقاومتی.

۱- دانشجوی کارشناسی ارشد، مطالعات فرهنگی، دانشگاه علامه طباطبایی (نویسنده مسئول) [karimi\\_alireza@atu.ac.ir](mailto:karimi_alireza@atu.ac.ir)

۲- استادیار مطالعات ارتباطات، پژوهشگاه مطالعات فرهنگی، اجتماعی و تمدنی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

مرور پیشینه پژوهش مؤید آنست که در دوره‌های تاریخی مختلف، نظام‌های حاکم با تکیه بر سیاست‌گذاری حافظه تلاش می‌کنند گذشته را تحت کنترل خود درآورده و به صورت هدفمند در راستای بازتولید ارزش‌های فرهنگی و گفتمانی مرجع خود به کار گیرند. از این رو، در تشریح روش‌مندی سیاست حافظه باید گفت که این رویکرد، تجربه‌ای سوژه‌مند را در اختیار حاکمیت قرار می‌دهد که از خلال آن «چه کسی می‌خواهد چه کسی، چه و چرا و چه چیزی را به یاد آورد» اهمیت پیدا می‌کند (کانفینو، ۱۹۹۷). سیاست حافظه در سال‌های پایانی قرن بیستم با وقایعی نظیر، ظهور رسانه‌های ارتباطی جدید، ظهور انفجاری جنبش‌ها و تشکیلات مرتبط با حفظ میراث فرهنگی، رشد چندفرهنگ گرایی، ظهور دموکراسی نوین و افول کمونیسم مورد اقبال و توجه قرار گرفت، به نحوی که می‌توان گفت در جهان پس از جنگ سرد، تمامی جوامع خصوصاً جوامعی که به‌تازگی دوره‌های سخت، حماسی یا آشفته را پشت سر نهاده‌اند، در تکاپوی شدید برای یافتن حقیقت در مورد گذشته خود شده‌اند که نشانه‌های آن را امروزه می‌توان در محبوبیت آثار تاریخی، فیلم‌ها و برنامه‌های تلویزیونی تاریخ، توجه به تاریخچه‌های خانوادگی، خاطره‌نویسی، زندگی‌نامه نویسی، علاقه‌مندی به محل‌های یادبود و مکان‌ها، رشد چشمگیر موزه‌ها و به‌طور کلی تغییر اساسی در نحوه گردآوری آثار گذشته و تحول در استراتژی‌های بازنمایی گذشته مشاهده نمود

در ایران و چهاردهه پس از پیروزی انقلاب اسلامی نیز، حاکمیت در مقام سیاست‌گذار تلاش می‌کند تا مدل مطلوبی از انقلاب اسلامی ایران را که در بهمن ۱۳۵۷ به پیروزی رسید، برای نسل‌های بعد انقلاب که تجربه زیسته در دهه ۶۰ و جنگ تحمیلی هشت‌ساله و دیگر وقایع دهه ۶۰ را نداشته‌اند، ارائه کند. از این رو، به منظور حفظ، بازتولید و تقویت مشروعیت خود و پایداری ارتباط با مردم جامعه، از سیاست حافظه بهره می‌گیرد و تلاش می‌کند تا با استفاده از عناصر مادی و بهره‌گیری از فضاهای جمعی، اقدام به ایجاد یادبودها و سنت‌های یادبودی پرداخته، تا در خلال آن حافظه جمعی و هویتی مشترک برای مردم جامعه پدید بیاید.

اجرای سیاست‌های حافظه‌ای در رسانه و خصوصاً سینما، از طریق بازنمایی آن صورت می‌پذیرد. این بازنمایی -که عمدتاً از طریق رسانه‌ها صورت می‌پذیرد، نقش مهمی را در انتقال فرهنگ جامعه یا جریان درونی شدن هنجارها و ارزش‌ها یا تثبیت ایدئولوژی‌های موجود ایفا می‌کند. از سوی دیگر، باید گفت: «رسانه بر درک عموم مردم جهان مؤثر است و می‌تواند بر ذهنیت و آگاهی مردم نسبت به دنیای پیرامون خود تأثیر بگذارد. این اثرگذاری به جهت نقش واسطه‌گری رسانه است که نقش میانجی بین آگاهی‌های فردی و ساختارهای گسترده اجتماعی دارد. (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷). همچنین، باید گفت که محتوایی را که رسانه‌ها به مردم منتقل می‌کنند می‌تواند در اغلب موارد به شکل‌دهی و جهت‌بخشی آگاهی و همچنین ذهنیت و هویت افراد منجر شود. استوارت هال و همکارانش نیز تلویزیون را هرگز حاوی یک معنا نمی‌دانند؛ بلکه آن را مشتمل بر طیفی از معانی می‌دانند. اما یک معنای مرجحی وجود دارد که تماشاگر به سوی آن هدایت و سوق داده می‌شود. پخش چنین معنای مرجحی معیار و محک موفقیت تلویزیون خوب محسوب می‌گردد. (هال، ۱۳۸۸: ۶۶-۶۵).

سیاست حافظه و مسئله‌مندی حافظه در ایران از جمله موضوعاتی است که در سال‌های اخیر مورد توجه اصحاب مطالعات فرهنگی و اجتماعی قرار گرفته است. در این راستا، میزتال (۱۳۹۹: ۲۷۷) معتقد است: «آنچه حافظه دوران معاصر ما را از حافظه در دوران ماقبل معاصر متمایز می‌کند، تحول در شکل حافظه است. در دوران ماقبل معاصر، حافظه زنده وجود داشت و انسان ایرانی برای تولید، انباشت و انتقال اطلاعات به فناوری‌های حافظه وابسته نبودند. حافظه قومی ایرانیان از گذشته‌شان از طریق بازگویی قصه‌ها، افسانه‌ها و حماسه‌هایی انتقال می‌یافت و از طریق عامه بی‌سواد نسل اندر نسل، دهان به دهان می‌گشت». در دهه‌های اخیر اما با همه‌گیر شدن رسانه‌های ارتباطی و دیجیتال، نوعی از تکنولوژی حافظه‌ای به نام حافظه بصری به نظام‌های ثبت و ذخیره‌سازی حافظه ایرانیان افزوده شده است. در این میان، دولت‌ها نیز به اهمیت تکنولوژی‌های جدید حافظه‌ای در بازتولید روایت‌های مرجح خود وقوف پیدا کرده و تلاش کرده‌اند بر اساس ایدئولوژی سیاسی خود حافظه جمعی ایرانیان را دستکاری کنند. ساخت مساجد و تکایا در سطح شهر، سیاست حجاب، انقلاب فرهنگی در سطح مدارس، یادآوری مناسک و آیکون‌های مذهبی در سطح جشن‌ها و اعیاد اسلامی (شادپیمایی‌های ملی عید غدیر، اجرای ملی و بین‌المللی سرود سلام فرمانده)، ساخت فیلم‌ها و مستندها و کارهای رسانه‌ای فرهنگی در پرتو سیاست حافظه دلالت‌های جدیدی پیدا می‌کند.

نظام‌های حاکم در راستای ایجاد حافظه عمومی به انتخاب‌گزینی از گذشته مشترک پرداخته‌اند تا مشروعیت حاکمیت خود را استمرار ببخشند و همچنان تعهدات ملی‌گرایی را برای ملت بازآفرینی کنند. این یادآوری‌گزینی از طریق رسانه‌ها و خصوصاً سینما با شدت بیشتری پیگیری شده است، به‌طوری که یادآوری‌گزینی فراموشی‌های جمعی مرتبط با دهه ۶۰ در ایجاد انقطاع از گذشته تاریخی و ایجاد ترومای فرهنگی موثر واقع می‌شود. از جمله این موارد می‌توان به ایجاد حافظه‌های جمعی و جایگزین در مورد قهرمانان ملی دهه ۶۰ اشاره کرد. حکومت همواره سعی می‌کند در دهه‌های سپری شده انقلاب اسلامی تصویری از قهرمانان انقلاب و جنگ تحمیلی و دهه ۶۰ را نشان دهد. با این وجود، شاهد آن هستیم که در هر دهه حافظه جمعی ایرانیان پیرامون روایت و داستان قهرمان متناسب با گفتمان حاکمیت دستخوش تغییراتی جدی شده است.

## ۲- چارچوب نظری

### ۲-۱- حافظه فرهنگی

در مطالعات فرهنگی نیز حافظهٔ جمعی به شیوه‌ای مفهوم پردازی می‌شود که در دو دههٔ اخیر از طریق تحلیل شیوه‌ها و رسانه‌های مختلف درک ما را از مفهوم گذشته فراخ‌تر کرده است. از نقطه نظر این رویکرد حافظه همچون امری در نظر گرفته می‌شود که تا حدی از ساختارهای مسلط و یا حتی از خود ضدفرهنگ مستقل است و از توانایی مقاومت در برابر نظم مسلط برخوردار است. محققان نیز از طریق موضوع قرار دادن فرایند تولید مکان‌های حافظه برای تحلیل انتقادی، به کاوش در اشکالی می‌پردازند که تولید فرهنگی به خود می‌گیرند. این نوع از تحقیقات اغلب حافظهٔ جمعی را همچون حافظهٔ فرهنگی مفهوم‌پردازی می‌کنند، زیرا استدلال می‌شود که ما اکنون در مرحلهٔ گذار از «حافظهٔ ارتباطی»<sup>۱</sup> به «حافظهٔ فرهنگی»<sup>۲</sup> هستیم که در آن حافظه از طریق ابزارهای فرهنگی همچون مناسک یادبوی، یادبودها و موزه‌ها، نهادینه می‌شود.

این چرخش در مطالعهٔ حافظهٔ فرهنگی ما را به بحث‌های معاصر در ارتباط با شیوه‌های بازنمود جنگ هدایت می‌کند. استفاده از اصطلاح حافظهٔ فرهنگی ما را به این پرسش هدایت می‌کند که چگونه فرهنگ عامه حافظه‌های جنگ‌ها و دیگر فاجعه‌ها و مصیبت‌ها را تولید کرده است. نخستین موج مطالعات یادبودی عامه بر نهادهایی تاکید داشت که بر عمل به یادآوری عمومی تاکید می‌کردند و پیوندی پیرامون برخی از یادواره‌ها و یادبودهای فیزیکی شکل گرفته بود.

موج دوم نیز به این پرسش می‌پرداخت که چگونه فیلم‌ها و تصاویر تلویزیونی، عکس‌ها و تبلیغات، موزه‌ها، تئاتر، نمایشگاه‌ها، تئاتر، اماکن توریستی، داستان‌ها، برنامه‌های آموزشی مدار و سخنرانی‌های سیاسی به حافظه و فعالیت‌های یادبودی – که همچون حاملان مهم هویت ملی، محلی و شخصی نگریسته می‌شوند – شکل داده‌اند. به عبارت دیگر، حافظه‌های فرهنگی همچون ذخیره‌ای از تصاویری مورد مطالعه قرار می‌گیرد که به لحاظ اجتماعی و سیاسی میانجی‌گری و نیز به لحاظ تاریخی و فرهنگی بسترمند شده است.

استرکن، از جمله پژوهشگرانی است که پاسخ به پرسش دوم را در دستور کار خود قرار داده است او بررسی می‌کند که چگونه حافظه‌های فرهنگی جنگ ویتنام از خلال اشیاء، تصاویر و بازنمودها تولید می‌شوند پیرامون این پرسش تحقیق می‌کنند که چگونه حافظهٔ فرهنگی می‌تواند عرصه‌ای از مقاومت در برابر اشکال مسلط فرهنگ ملی ایجاد کند. استرکن پیش‌فرض این موضوع که رسانه‌های جمعی ارزش‌های صورت‌بندی شده اجتماعی مسلط حافظه را از نو برنامه‌ریزی می‌کنند را رد می‌کنند و حافظهٔ فرهنگی را همچون مقوله‌ای در نظر می‌گیرد که از طریق عوامل متعددی که رسانه نیز یکی از آن‌ها شکل می‌گیرد. در مطالعات حافظه از چهار رویکرد عمده نام برده می‌شود که شامل رویکرد حافظه به مثابه واقعیتی اجتماعی، حافظهٔ حال‌گرا، حافظه عامه‌پسند و پویایی حافظه است.

## ۲-۲- رویکرد حافظه به مثابه واقعیتی اجتماعی

موریس هالبواکس با بهره‌گیری از دورکیم، اعتقاد بر آن داشت که هر جامعه با گذشتهٔ خویش باید ارتباط داشته باشد و به‌نوعی ضرورت این تداوم بین جامعه با گذشتهٔ خویش را احساس می‌کرد. با این وجود، حافظه از منظر هالبواکس بیشتر از تلقی صرف حافظهٔ اجتماعی به مثابه واقعیتی اجتماعی است که باعث شده به افراد و گروه‌ها هویت داده شود. هالبواکس، بر خلاف عقیده دورکیم «بر اهمیت حافظه در جامعه مدرن تاکید دارد و اشاره می‌کند که جوامع مدرن برای پیشبرد اهداف سیاسی خود ممکن است ترجیح دهند گذشته خود را مجدداً شکل دهند» (ذکایی، ۱۳۹۱: ۸۳). هالبواکس ایدهٔ دورکیمی حافظه جمعی را به فراسوی ارتباط اولیه با مناسک گسترش می‌دهد. درحالی که دورکیم مستقیماً حافظه را در بحث خود از مناسک یادبودی خطاب قرار می‌دهد. مفهوم حافظه در قلب رویکرد هالبواکس قرار می‌گیرد و او با آشکار کردن و طبقه‌بندی عناصر حیات اجتماعی که در حافظه جمعی مشارکت می‌کنند، نظریه دورکیم را حتی بیشتر گسترش داد (میزتال، ۱۳۹۹: ۹۹).

نقش اساسی هالبواکس ایجاد پیوند بین یک گروه اجتماعی و حافظه جمعی بوده است. از نظر او، هر گروهی حافظهٔ گذشته خودش را شکل می‌دهد و این گروه‌های اجتماعی تعیین می‌کنند که چه چیز «به‌یادماندی» است و چگونه باید به یاد آورده شود: «فرد از طریق تکیه بر چارچوب‌های حافظهٔ اجتماعی خاطره‌ها را به ذهن فرا می‌خواند (هالبواکس، ۱۹۹۲: ۱۸۲). بر این اساس، حافظهٔ جمعی منوط به وجود حافظه‌های متنوع در قالب‌های گروه‌های چندگانه و متکثر است.

## ۲-۳- رویکرد حافظهٔ حال‌گرا

محققانی که در این پارادیم کار می‌کنند این نکته را بررسی کرده‌اند که سنت‌ها و مناسک جدید با توجه به واقعیت‌های سیاسی جدید چگونه ابداع می‌شوند. رویکرد حال‌نگر تلاش می‌کند تا دستکاری مفاهیم عمومی تاریخ، از طریق یادبودهای عمومی، رسانه‌های جمعی، نظام‌های آموزشی، اسناد و گاه‌نگاری‌های رسمی با تکیه بر نقش بخش‌های مسلط جامعه مورد تدقیق

قرار گیرد. رویکرد ابداع سنت یا نظریه سیاست حافظه که به رویکرد حال‌نگرانه حافظه نیز موسوم است، اشاره به قالب‌های گذشته برای انطباق با منافع مسلط حاضر دارد (ذکایی، ۱۳۹۱: ۸۵).

هابزبام، «سنت ابدایی» را مجموعه‌ای اعمالی تعریف می‌کند که معمولاً تحت سیطره قوانین آشکارا یا تلویحاً پذیرفته شده قرار دارد. همچنین مجموعه‌ای است از اعمال نمادین یا مناسکی که جهت نهادینه‌سازی ارزش‌ها و هنجارهای خاصی از رفتار از رهگذر تکرار در تلاش‌اند. در واقع، آن‌ها معمولاً می‌کوشند تا حد امکان با گذشته تاریخی مطلوب خود پیوند برقرار کنند. گزینش عامدانه سبک گوتیک برای بازسازی پارلمان بریتانیا در قرن نوزدهم و همچنین تصمیم آگاهانه و عامدانه به بازسازی تالارهای پارلمان بعد از جنگ جهانی دوم بر اساس همان طرح پیشین، نمونه‌ای شایان توجه از همین مسئله است (برزو، ۱۹۹۹: ۳۸). بدین ترتیب، رویکرد حال‌نگر به دنبال تبیین تغییراتی است که ظهور و بروز سیاست تودموار در ماهیت دولت ایجاد کرده است. این مدل کارایی زیادی برای تبیین نظام‌های غیردموکراتیک که به دنبال برساختن و کنترل حافظه از بالا و حذف چالش‌های بالقوه تهدیدکننده نسخه رسمی گذشته هستند دارد و با تکیه بر این مدل می‌توان آن‌ها را مورد بررسی قرار داد.

## ۲-۴- رویکرد حافظه مردم‌پسند

رویکرد حافظه مردم‌پسند، همانند رویکرد قبلی، فرض می‌کند که خاطره ما از گذشته ابزاری و متاثر از منافع حال است و این که سیاست حافظه تنش‌برانگیز است. با این حال انعطاف‌پذیری بیشتر نسبت به رویکرد قبلی دارد. بر خلاف رویکرد قبلی که معتقد است حافظه از بالا ساخته می‌شود، در این رویکرد امکان ساخته‌شدن حافظه از پایین و از متن جامعه و تسری بخشیدن آن به کلیت جامعه وجود دارد. به عبارتی، در این رویکرد حافظه ضرورتاً از جانب قدرت بر توده مردم تحمیل نشده، بلکه عاملیت افراد و گروه‌ها و امکان خودبیان‌گری برای آن‌ها نیز فراهم است.

رویکرد حافظه مردم‌پسند که از مفاهیم حافظه عمومی و ضدحافظه فوکو و نیز آثار نظریه‌پردازی مطالعات فرهنگی بریتانیایی تاثیر پذیرفته است، به وجود طیفی از حافظه‌های گروهی و اجتماعی رقیب در جامعه که هر یک بازنمایی خاصی از واقعیت را دست می‌دهند اذعان دارد (ذکایی، ۱۳۹۱: ۸۶).

مطالعات جدیدتر در ارتباط با حافظه عامه‌پسند و ضدحافظه زمینه را برای توسعه نسخه معتدل‌تر از رویکرد ایدئولوژی مسلط نسبت به مطالعه حافظه هموار کرده است. کارهای جدید فرض را بر این می‌گیرند که حافظه عمومی به‌طور همزمان می‌تواند چندصدایی و سلطه‌گرانه باشد. حافظه عامه‌پسند می‌تواند هم‌چون شکلی از نظام ایدئولوژیک نگریسته شود که کارکرد آن وساطت‌گری بین منافع رقیب و نیز بین معنای رقیب از گذشته و حال باشد؛ بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که گرچه حافظه عامه‌پسند صرفاً سیاست طبقاتی یا منزلتی نیست، اما اغلب به شیوه‌ای تحریف می‌شود که در تحلیل نهایی روابط قدرت را بازتاب دهد (میزتال، ۱۳۹۹: ۱۲۵).

## ۲-۵- رویکرد پویایی حافظه: حافظه به‌مثابه فرایند مذاکره

حافظه جمعی در رویکرد پویایی حافظه همچون فرایند بی‌وقفه مذاکره در نظر گرفته می‌شود و «محدودیت‌هایی را که به قدرت بازیگران برای بازساخت گذشته طبق منابع خودشان وجود دارد» نشان می‌دهد (اسکادسون، ۱۹۹۸: ۴). در حالی که رویکرد ابداع سنت، حافظه را از بالا به سمت پایین نشان می‌دهد، این رویکرد بدیل به امکان برساخت حافظه از «پایین به بالا» اشاره می‌کند و استدلال می‌کند که گذشته نه امر ذهنی است و نه ساخت زبانی (همان، ۱۲۷). رویکرد پویایی حافظه، حافظه را فرایند در نظر می‌گیرد و نه یک چیز. حافظه جمعی آن چیزی است که انجام می‌دهیم، نه چیزی که در اختیار داریم. (ذکایی، ۱۳۹۱: ۸۸). رویکرد حافظه پویا بیان می‌کند که در مواردی تغییر آگاهانه حافظه جمعی برای یک جامعه ارزشمند و پیش‌رو ضروری است و با اذعان به استدلال ضروری بودن تغییر آگاهانه، امکان دستکاری صاحبان قدرت در حافظه و مخدوش ساختن آن را برای خود فراهم می‌سازد.

رویکرد پویایی حافظه با توجه همزمان به پایداری و تغییرپذیری گذشته و با مفهوم‌سازی حافظه به‌عنوان دیالکتیک گذشته و حال و در نتیجه دائماً در حال تحول دیدن آن و تلقی حافظه جمعی به‌عنوان فرایند مذاکره و مهم‌تر از همه، همسودیدن حافظه و تاریخ به فهم آن‌چه به یاد می‌آوریم و فرایند آن کمک بسیاری کرده است (همان: ۸۸ و ۸۹).

بر اساس رویکردهای یاد شده، ذیلاً کوشیده‌ایم برساختی از دهه ۶۰ را در سینمای کمدی دهه چهارم ایران با تمرکز بر فیلم سینمایی نهنگ عنبر ۱ و نهنگ عنبر ۲؛ سلکشن رویا مورد بررسی قرار دهیم.

## ۳- روش تحقیق

روش پژوهش حاضر از نوع کیفی و مورد پژوهی است. کانون توجه آن سازوکارهای فعال‌سازی / غیرفعال‌سازی حافظه در زندگی روزمره ایرانیان است. واحد پژوهش ما تحلیل سکانس است. برای این منظور، ابتدا سکانس‌های دلالت‌مند را شناسایی و محتوای آن‌ها را به‌عنوان دال دلالت‌مند استخراج کرده‌ایم. منظور از سکانس‌های دلالت‌مند سکانس‌هایی هستند که در آن‌ها شاهد

یک موقعیت گفتمانی هستیم، یعنی موقعیتی که در آن سیاست حافظه فعال شده و تضادهای کشمکش‌ها، تنش‌ها و اصطکاکات گفتمانی و یا منازعات گفتمانی بین روایت مرجع گفتمان رسمی و خرده‌روایت‌های مقاومتی و رقیب - پادروایت‌ها - کاملاً مشهود و محسوس هستند.

در مرحله بعد، به شناسایی گفتمان‌ها و پادگفتمان‌ها و سازوکارهای سیاست حافظه پرداخته‌ایم. با توجه به اینکه صورت‌بندی‌های گفتمانی با ابزارهای مختلف کلامی - مثل دیالوگ‌ها - و غیر کلامی - مثل صحنه‌پردازی‌ها، شخصیت‌پردازی‌ها، نمادسازی‌ها، تصویرپردازی‌ها و رمزگان‌های مختلف معنایی، نمادین، فرهنگی، کنشی، و هرمنوتیکی صورت می‌گیرد، این ابزارها را به عنوان دال‌های معنادر شناسایی و دلالت‌های گفتمانی آنها را بر اساس رویکردهای نظری مطالعات حافظه که در بخش چارچوب نظری تشریح شد، رمزگشایی کرده‌ایم. رمزگان‌های روایی یادشده توسط رولان بارت (۱۹۷۰) در کتاب S/Z مقوله‌بندی شده‌اند. طبق نظر رولان بارت، این رمزگان‌ها مولفه‌های سازنده روایت‌ها هستند و با تحلیل آنها می‌توان نحوه صورت‌بندی یک روایت را تبیین کرد. چنانکه در تحلیل روایت ساختاری بارت سه سطح توصیف شده است: سطح کارکردها، سطح کنش‌ها و سطح روایت (راغب، ۱۳۸۷). در سطح نخست، یعنی سطح کارکردها، کارکردها تحلیل می‌شود. بارت در این زمینه می‌گوید: نخستین وظیفه در این‌جا، تقسیم روایت و تعیین قطعات گفتمان روایی است که می‌توان آن را به تعداد محدودی تقسیم کرد؛ به عبارت دیگر، باید کوچک‌ترین واحدهای روایت را تعریف کرد که ملاک انتخاب آن‌ها نیز معناست. به عقیده بارت، دو طبقه عمده واحدهای کارکردی عبارت‌اند از: کارکردهای توزیعی و کارکردهای ترکیبی. کارکردهای توزیعی با کارکردهای معرفی‌شده پراپ مطابقت می‌کند. از سوی دیگر، کارکردهای ترکیبی، به اعتقاد بارت، شامل نمایه‌ها می‌شوند که به کنشی تکمیلی و مهم ارجاع نمی‌دهد، بلکه به مفهومی کم و بیش پراکنده برمی‌گردند و برای معنای داستان ضرورت دارند. همانند نمایه‌های روان‌شناسانه که به شخصیت‌ها، اطلاع درباره هویتشان، علائم و فضا و... مربوط می‌شوند (بارت، ۱۳۸۷).

منظور بارت از نمایه‌ها، مفهوم نشانه‌ای آن‌هاست و این‌که آن‌ها به مدلولی اشاره می‌کنند که باید فهمیده شود و برای فهم معنای آن‌ها باید به سطحی بالاتر حرکت کرد، زیرا در این سطح است که معنا می‌یابند. بارت تقسیم‌بندی دیگری از کارکردها نیز ارائه می‌دهد و از کارکردهای اصلی یا هسته‌ای و نیز کاتالیزورها سخن می‌گوید. یک کارکرد برای اینکه اصلی باشد، باید به کنشی ارجاع دهد که جایگزینی را بگشاید؛ جایگزینی که پیامد مستقیمی برای گسترش بعدی داستان داشته باشد. از سوی دیگر، کاتالیزورها صرفاً واحدهای متوالی‌اند، اما کارکردهای اصلی، هم متوالی و هم علی‌اند. توصیفات صحنه، مصداق بارز این نوع کارکردها هستند که در برخی موارد کارکردی و در مواردی دیگر کاتالیزور هستند و هدفشان صرفاً پرکردن فاصله میان کارکردها است که در اطراف هسته جمع شده‌اند. سطح دوم تحلیل روایت را بررسی کنش‌ها تشکیل می‌دهد. بارت در بحث از کنش‌ها توضیح می‌دهد که طبقه‌بندی شخصیت‌های روایت نه بر اساس آن‌چه هستند، بلکه بر اساس آن‌چه انجام می‌دهند صورت می‌گیرد. سطح سوم از دیدگاه بارت سطح روایت است. بارت می‌گوید: واحدهای سطوح پایین‌تر دقیقاً در روایت است که یک پارچگی خود را پیدا می‌کنند. به عبارت دیگر، شکل غایی روایت، به مثابه روایت از محتویات و شکل‌های صرفاً روایی‌اش (کارکردها و کنش‌ها) فراتر می‌رود. این امر توضیح می‌دهد که چرا رمزگان روایتی باید آخرین سطح در تحلیل ما باشد (همان).

#### ۴- یافته‌های پژوهش

##### ۴-۱- تحلیل فیلم «نهنگ عنبر»

##### الف - پیرنگ فیلم

فیلم سینمایی «نهنگ عنبر» ماجرای زندگی ارژنگ، مرد ۵۰ ساله‌ای را روایت می‌کند که در آستانه جشن تولد ۵۰ سالگی خود اتفاقات گذشته را که حول محور معشوقه‌اش رویا جریان دارد بررسی می‌کند. اتفاقاتی که از زمانه قبل از انقلاب به صورت گذرا و در کودکی ارژنگ به نمایش داده می‌شود و در انقلاب و پس از آن هم به نمایش در می‌آید. شخصیت رویا با بازی مهناز افشار با وجود علاقه‌اش به ارژنگ تصمیم به مهاجرت آمریکا دارد. در این فیلم، با زندگی و زمانه ارژنگ آشنا می‌شویم، زندگی که از پس عشق او به رویا به نمایش در آمده است.

##### ب- تحلیل سکانس‌ها

فیلم سینمایی نهنگ عنبر از دوران پیش از پیروزی انقلاب شروع می‌شود و به سرعت از آن گذر می‌کند و وارد دوران انقلاب می‌شود. جایی که ارژنگ به سی دی فروشی مشغول است و عاشق رویا می‌باشد و رویا نیز قصد مهاجرت دارد. فیلم در دقایق ابتدایی و یک ساعت آغازین فیلم، به ماجرای دوستی ارژنگ و رویا می‌پردازد. در سکانس دقیقه ۲۱ فیلم، ارژنگ و رویا سوار بر ماشینی که ارژنگ در حال راندن آن است توسط کمیته بازخواست می‌شوند.

- مامور کمیته: کارت شناسایی، قبالة ازدواج.
- ارژنگ: کارت ماشین خدمت شما.

- عرض کردم کارت ماشین، قباله ازدواج.
  - به به. به به. دو نفری بدون خانواده زدین بیرون و گفتین یه چرخه بزنییم و دست تو دست هم عفت عمومی رو لکه دار کنیم.
  - رویا: آقای برادر ما عفت عمومی رو کاری نداریم. بعد دستمون هم تو دست هم نیست. دست من نگاه کن کجاست.
  - بفرمایید، بفرمایید برید کمیته اون جا تکلیف تون مشخص میشه. علی جان دو تا مورد بازداشتی داریم.
  - آقای برادر، آقای برادر.
  - نه آقا به چه قانونی. ما نه موسیقی گذاشتیم نه با هم قدم زدیم. من فقط دارم می‌رسونیمشون بریم اوشین ببینیم.
  - آقای برادر. آقای برادر. ما محرمیم با هم نامزد کردیم.
  - واقعا؟
  - بله. عید غدیر هم عروسی مونه می‌تونید از پدرم بپرسید.
- در این سکانس، رویا به آن‌ها می‌گوید که آن دو زن و شوهر هستند و با اعلام زمان تاریخ عقدشان - به دروغ - در ماه ذی الحجه، مامور کمیته حکم به اجازه خروج آنان را می‌دهد. با این حال کارگردان مسئله کمیته را در این سکانس خلاصه نکرده بلکه در بیست دقیقه بعد و زمانی که ارژنگ در کنار حاج آقا و به توصیه او پیش دوستان در کمیته می‌رود و نزد آن‌ها کار می‌کند ما با گفتمان مدنظر کمیته و یادگفتمان مدنظر سامان مقدم در مقام کارگردان آشنا خواهیم شد.
- ماموران کمیته پس از آن که ارژنگ به شیوه خود افراد را ارشاد می‌کنند پیش حاج آقا می‌روند و می‌گویند:
- راستش حاج آقا، این آقا ارژنگ تون دیونه‌مون کرده، دیروز هم گفتیم، این بنده خدا این کاره نیست.
  - شما دستور بدی بمونه مشکلی نداره ولی حرف گوش نمیده، با این سن و سالش خیلی شیطونه.
- حاج آقا پس از شنیدن این سخنان، ماموران کمیته را مرخص می‌کند و ارژنگ را صدا می‌کند:
- حاج آقا: آقا ارژنگ چی کار به کار بچه‌ها داری؟
  - ارژنگ: آقا اینا کارشون رو بلد نیستن، میندازن گردن این و اون. موقعی که ما منطقه بودیم، می‌جنگیدیم و دفاع می‌کردیم از این مملکت اینا کجا بودن که سینه‌مون رو سپر کرده بودیم. آلان افتادن پشت سر مردم حرف می‌زدن.
- در این سکانس و سکانس‌های ارشاد ارژنگ ما می‌توانیم مسئله انتقادات به برخوردهای سخت کمیته نسبت به مردم را توسط کارگردان مشاهده کنیم که مبتنی بر رمزگان معناشناختی در متن پراکنده شده است و در سکانسی مانند سکانس کمیته در ابتدای فیلم در دقیقه ۲۱ که ارژنگ و رویا بازخواست می‌شوند و در سکانسی که خود ارژنگ در نقش مامور کمیته قرار می‌گیرد می‌توان این مسئله معناشناختی را مشاهده کرد. دسته بندی دیگری که می‌توان با تکیه بر این دو سکانس و سکانس ارشاد ارژنگ اشاره کرد، مسئله رمزگان‌های فرهنگی است که برای فهم آن باید سکانس ارشاد ارژنگ را مورد بررسی قرار داد.
- ارژنگ خطاب به پسری که مدل موی نادرست از نظر کمیته دارد: این چه مدل موئه؟
  - پسر: درستش می‌کنم جناب سروان.
  - چند وقته این جوریه؟
  - تقریباً یک ماهی میشه.
  - مدل زنونه می‌زنی؟
  - درستش می‌کنم ببخشید.
  - برو همین آلان یه سلمونی.
  - ارژنگ خطاب به پسری که آستین کوتاه پوشیده است: برای چی گرفتنت؟
  - آستین کوتاه.
  - این چه وضعیته لخت بیا بیرون دیگه.
  - ببخشید.
  - برو.
  - ارژنگ خطاب به خانمی که لاک زده است: چی شده چرا گرفتنت؟
  - میگن لاک زدی.
  - می‌دونی لاک حرومه؟
  - بله. دیگه نمی‌زنم.
  - برو سریع پاکش کن. با استونا، حجابتم درست کن.
- در این سکانس، کارگردان روانشناسی شخصیت‌های اعضای کمیته انقلاب اسلامی را به تصویر کشیده است. ما در این سکانس، با مواردی که از نظر کمیته خلاف شمرده می‌شود و جرم محسوب می‌شود آشنا می‌شویم. مدل موی مرتب، مدل موی

زنانه نام برده می‌شود. پوشیدن آستین کوتاه به منزله لخت بیرون آمدن است و لاک زدن نیست حرام می‌باشد و کارگردان تلاش دارد تا در این سکانس، با تکیه بر متن و تصویر به نهاد کمیته انقلاب اسلامی ارجاع دهد. در همین نقطه، دسته پنجم رمزگان‌های بارتی، یعنی رمزگان نمادین اهمیت پیدا می‌کند. جایی که محل ترسیم جایگاه متن و مخاطب آن است. در این نقطه مخاطب با تماشای سکانس، وضعیت آن زمانه را مشاهده می‌کند و مناقشاتی که بین حکومت و مردم بر سر زیست عمومی شکل گرفته است را تحلیل می‌کند. تحلیلی که بر خلاف سیاست حافظه به کار گرفته شده توسط حکومت در فیلم‌های سینمایی به نمایش درآمده از دهه ۶۰ می‌باشد. چنان‌چه پیشتر گفته شد، حافظه فرهنگی و جمعی در جامعه ایران معاصر در دهه چهارم انقلاب اسلامی صرفاً شامل محصولات یادمانی نیست بلکه شامل همه آن چیزی است که خاطره‌ای به آن پیوست شده است. به عبارتی دیگر مسئله مناقشات میان مردم و کمیته در دهه ۶۰ در فیلم سینمایی نهنگ عنبر تلاشی است تا حافظه فرهنگی مردم از آن دهه را از منظر دیگری روایت کند. از منظری پایین به بالا و به پویایی حافظه اشاره دارد و تلاش می‌کند مانع از دستکاری و مخدوش شدن حافظه توسط حاکمیت و سیاست‌گذار شود.

فیلم سینمایی «نهنگ عنبر» یادگفتنی از دهه ۶۰ است و روایتی کاملاً متفاوت از دهه ۶۰ را نشان می‌دهد. هر چند که دهه ۶۰ موضوع اصلی فیلم نیست و موضوع عشق میان ارژنگ و رویا است اما در این میان گفتنی است که در این سال‌ها از دهه ۶۰ معرفی شده است را با زبان طنز به یادگفتنی مدنظر خود تبدیل می‌کند. به گونه‌ای که دقیقاً همان موارد مدنظر کمیته را بیان می‌کند اما در بیان به گونه‌ای عمل کرده است که تبدیل به یادگفتنی کارگردان شده است و مخاطب نیز با مشاهده این سکانس‌ها در می‌یابد که برخی از اعضای کمیته انقلاب اسلامی چنان که ارژنگ گفته است در زمان جنگ در میدان حضور نداشته‌اند و حالا تصمیم گرفته‌اند که پشت سر مردم حرف بزنند.

## ۴-۲- تحلیل فیلم «نهنگ عنبر ۲: سلکشن رویان»

### الف- پیرنگ فیلم

فیلم سینمایی نهنگ عنبر ۲: سلکشن رویا، ادامه‌ای بر قسمت اول این مجموعه است. در این قسمت که در زمان حال می‌گذرد رویا در نهایت تصمیم می‌گیرد به خواسته ازدواج ارژنگ که حالا بعد از گذشت ۴ دهه تبدیل به فردی موفق و پولدار شده است جواب مثبت بدهد و با او ازدواج کند. سکانس‌های اولیه فیلم از زمان لحظات اولیه ازدواج این دو نفر آغاز می‌شود و گریزی به زندگی و زیست آنان در دهه ۶۰ می‌زند و بخش دیگری از حوادث و اتفاقات دهه ۶۰ را از منظر ارژنگ و رویا روایت می‌کند.

### ب- تحلیل سکانس‌ها

سامان مقدم در زمان اکران این فیلم به مخاطبان گفت که چیزی که تحت عنوان نهنگ عنبر ۲: سلکشن رویا به نمایش درآمده تنها لاشه‌ای از این فیلم است که دلیل آن نیز ممیزی‌های فراوان در این فیلم می‌باشد. فیلم بر خلاف قسمت اول که به صورت کامل به ماجرای ارژنگ و رویا می‌پردازد و از دریچه داستان مهاجرت رویا اتفاقات دهه ۶۰ را روایت می‌کند این بار از مسئله زیست رویا و ارژنگ به‌عنوان ماجرای فرعی استفاده کرده و تلاش می‌کند زندگی در دهه ۶۰ را آن‌طور که خود می‌خواهد ترسیم کند. ترسیمی که در آن پاسداشت آیین‌های ایرانی نظیر چهارشنبه سوری، رقص و شادی دسته‌جمعی با آهنگ‌های خارجی، کنایه به ممنوعیت معجون در کشور و همچنین تکثیر ویدئو مشاهده می‌شود.

در سکانس‌های ابتدایی فیلم، ارژنگ به شهاب با اشاره به لباس او می‌گوید:

- با این لباس نری بیرون. می‌گیرنت.

- چشمه مگه؟

- آسین کوتاه که پوشیدی، روش هم به خارجی به چی نوشته. نرو بیرون اینطوری می‌گیرنت.

در دقیقه ۲۰ نیز وقتی ارژنگ به خواست رویا تیپ و نوع لباس پوشیدن خود را منطبق با مدل‌های خارجی کرده و گیتار دست می‌گیرد، توسط ماموران کمیته بازخواست می‌شود و او را دستگیر می‌کنند. در سکانس دیگر نیز ماموران کمیته به ارژنگ و شهاب و رویا به دلیل رقص ارژنگ در پارک حمله می‌کنند.

مجموعه این سکانس‌ها همان‌طور که در نهنگ عنبر ۱ گفته شد، مسئله کمیته انقلاب اسلامی را نشان می‌دهد، در این سکانس و سکانس‌های دستگیری ارژنگ ما می‌توانیم مسئله برخوردهای کمیته نسبت به مردم را توسط کارگردان مشاهده کنیم که مبتنی بر رمزگان معناشناختی در متن پراکنده شده است. در این سکانس‌ها و سکانس‌های مرتبط با نسخه اول نهنگ عنبر مهم‌ترین مسئله، مسئله ساخت حافظه از پایین جامعه و تسری بخشیدن آن به کلیت جامعه است. کارگردان در نهنگ عنبر ۱ و نهنگ عنبر ۲: سلکشن رویا نشان می‌دهد که برخلاف گفتنی دهه ۶۰ مردم نیز سعی در تولید یادگفتنی‌هایی در همان دهه داشتند. رقص با تقلید از فیلم‌های غربی، تولید و تکثیر ویدئو در تهران، تیپ زدن ارژنگ مانند مدل‌های آمریکایی نشان می‌دهد که چهره دهه ۶۰ تنها چهره بر ساخته از گفتنی مدنظر جمهوری اسلامی در آن دهه نبوده است بلکه مردم نیز عاملیت دارند و تلاش می‌کنند حافظه موجود را از پایین به بالا در متن جامعه تسری بخشند. چنان که ذکایی درباره رویکرد حافظه مردم پسند گفته است:

این رویکرد برخلاف رویکرد ابداع سنت است بدین معنی که حافظه را تحمیل شده بر جمعی که از خود عاملیت ندارد نمی‌داند بلکه فرض را بر این می‌دارد که همواره طیفی از حافظه‌های گروهی و اجتماعی رقیب در جامعه وجود دارد که هر یک بازنمایی خاصی از واقعیت را نشان می‌دهد. به عبارت دیگر ما در سکانس‌های پیشین با نوع خاصی از بازنمایی دهه ۶۰ مواجه هستیم. بازنمایی پادگفتمان مدنظر جمهوری اسلامی که مورد انتقاد جمهوری اسلامی و ماموران آن در قالب کمیته و شهربانی نیز هست. در سکانسی که در دقیقه ۳۰ با محوریت پاسداشت چهارشنبه سوری برگزار می‌شود، جوان‌های محله بعد از پریدن آتش تصمیم به رقص دسته‌جمعی می‌گیرند که ماموران در آن‌جا حضور پیدا می‌کنند اما جوانان با این‌که متوجه حضور پلیس شده‌اند به رقص خود ادامه می‌دهند تا در نهایت توسط ماموران دستگیر می‌شوند. سکانسی که می‌توان رمزگان‌های معناشناختی و تحلیل روانشناختی از جوانان آن‌دهه به دست آورد، در این سکانس ما با طیف متفاوتی از جامعه دهه ۶۰ مواجه هستیم. طیفی که تلاش می‌کند آیین‌های ایرانی را پاس بدارند و علاوه بر پاسداشت آن‌ها به خوشگذرانی و شادی بپردازند. گفتمانی که از نظر حکومت، پادگفتمان تلقی می‌شود و سعی در نابودی و از بین بردن آن دارد و از این رو آن‌ها را دستگیر می‌کند. این طیف از جوانان تصویری متفاوت از دهه ۶۰ را نشان می‌دهند تصویری که منطبق با ایدئولوژی‌های حاکم و به جا مانده از دهه ۶۰ نیست. تصویری که تلاش دارد بگوید دهه ۶۰ برخلاف آن‌چه در سینماها به نمایش درآمده از جانب طیف‌های دیگر نیز باید به آن توجه شود. سامان مقدم در نهنگ عنبر یک و دو، برای اولین بار به طیف‌های مختلف مردم توجه کرده است. هر چند این طیف‌ها عمدتاً مردمی خوشگذران، علاقه‌مند به شادی و تفریح هستند اما محوریت همگی این افراد داشتن رویکرد بدیل ایدئولوژی موجود از دهه ۶۰ هستند.

سامان مقدم از حافظه فرهنگی نیز برای درک مخاطبان از دهه ۶۰ بهره می‌گیرد. چنان‌چه در مفهوم حافظه فرهنگی پیشتر توضیح داده شد، حافظه فرهنگی تلاش می‌کند از طریق تحلیل شیوه‌ها و رسانه‌های مختلف درک ما را از مفهوم گذشته فراخ‌تر کند و توانایی مقاومت در برابر نظم مسلط را دارد. در سکانس سفارش معجون توسط ارژنگ و شهاب این مسئله بیش از پیش به چشم می‌خورد:

- ارژنگ: معجون دارین؟
- فروشنده: برای کی می‌خواهین؟ می‌خواهین چه کار کنید؟
- برای خودمون. می‌خواهیم بخوریم.
- برید کوچه پشتی براتون میارم.
- فروشنده به کوچه پشتی می‌برد در حالی که شش تا معجون نیز قبلا برای آن‌ها آورده و معجون هفتم و هشتم را می‌دهد و می‌گوید: این هم هشتمیش، فقط دیگه این‌جا نیابین برای من مسئولیت داره.
- آقا دمت گرم.
- ارژنگ خطاب به شهاب: این معجون خیلی مقویه‌ها. موز داره، خرما داره، کنجد داره، عسل داره. حالا می‌دونی جالبیش چیه؟ اینا جدا جدا از هم ممنوع نیستن ولی با هم که باشن ممنوع میشن.
- شهاب: آره. چرا؟
- نمی‌دونم.

سامان مقدم در مقام کارگردان تلاش کرده‌است ساختارهای مسلط موجود در دهه ۶۰ را در این سکانس به چالش بکشد او با نمایش این سکانس نمونه‌ای از ممنوعیت‌ها را به ما نشان می‌دهد که دلیل علمی و منطقی برایش وجود ندارد و تنها در یک بازه زمانی محدود شده است.

سکانس‌های فیلم سینمایی نهنگ عنبر ۲: سلکشن رویا را می‌توان با نگاهی به آینده نیز فهم کرد که سامان مقدم تلاش می‌کند حافظه جمعی امروزه ما را درباره دهه ۶۰ و در دهه حاضر منتقد نشان دهد و بخواهد که نسبت با ایدئولوژی موجود به صورت انتقادی برخورد کرده و نسبت به ساختارهای مسلط و ایدئولوژی مسلط، پادگفتمان یا گفتمان‌های بدیل خود را مطرح نماییم چرا که برخی از آن‌ها همانند سکانس خوردن معجون در نهنگ عنبر ۲ و سکانس ارشاد کردن ارژنگ در نهنگ عنبر ۱ با پادگفتمانی از دیگر طیف‌های جامعه نیز مواجه می‌شود و باید که در بساخت دهه ۶۰ به این پادگفتمان‌ها نیز توجه کرد.

## ۵- نتیجه‌گیری

فیلم سینمایی نهنگ عنبر ۱، به ماجرای زندگی ارژنگ و رویا می‌پردازد. ارژنگ که عاشق عشق دوران کودکی خود رویا است در روزهای بعد از پیروزی انقلاب و دهه ۶۰ از رویا خواستگاری می‌کند اما رویا که تصمیم به مهاجرت دارد در نهایت با او ازدواج نکرده و به خارج از کشور، آمریکا، می‌رود. فیلم به ماجرای زندگی ارژنگ و رویا و زندگی آنان در دهه ۶۰ می‌پردازد. نهنگ عنبر یک از جمله فیلم‌هایی است که توسط عامه مردم و جریان مستقل ساخته شده است و در زمان ساخت و انتشار آن نیز با استقبال بسیار زیادی از سوی مخاطبان مواجه شد. فیلم تفاوت‌های عدیده‌ای با سیاست حافظه مرجح حکومت دارد. ما در این فیلم با مسئله کمیته و سبک زندگی مردم در دهه ۶۰ آشنا خواهیم شد. ارژنگ که خود نیز بر حسب اتفاق به جبهه می‌رود به سفارش حاج آقا که از هم‌زمان او در دوران جنگ است مدتی در کمیته مشغول به کار می‌شود. او نسبت به رفتارهای کمیته معترض است و سعی



می‌کند به شیوه خود مشکلات را حل و فصل کند و به انتقاد از رفتار مسئولان کمیته می‌پردازد. در این فیلم خرده‌حافظه‌های بدیل و مقاومتی عامه مردم که تا کنون به ندرت در سینماها نشان داده شده‌اند دستمایه ساخت فیلم قرار گرفته‌اند. ارزشنگ با انتقاد از رفتارهای کمیته به آنان می‌گوید که به جبهه نرفته‌اند و حالا به مردم گیر می‌دهند. نهنگ عنبر، نشان‌دهنده حافظه‌های مقاومتی مردم در واکنش به سیاست‌های حافظه‌ای حاکمیت در قبال دهه ۶۰ است. بازخواست شدن افراد بابت سبک زندگی آنان نوع پوشش نظیر آستین کوتاه یا موی سر بلند و رفع آنان توسط ارزشنگ بخشی از همان حافظه‌های مقاومتی عامه مردم است که در این فیلم به نمایش درآمده است. فیلم همچنین گروه‌های اجتماعی متفاوتی را نشان می‌دهد که تا کنون در طول چهاردهه به نمایش درنیامده بودند. در دهه‌های گذشته سیاست حافظه مد نظر حکومت به گونه‌ای بوده که تلاش می‌کرده است جامعه‌ای یک دست از دهه ۶۰ نشان دهد اما این یکدستی در دهه چهارم انقلاب با وجود عامه مردم و سینمای مستقل و فیلم‌سازان مستقل به حاشیه رفت و گروه‌هایی که تا پیش از آن توسط حاکمیت به حاشیه رانده شدند توسط پادگفتمان‌ها و حافظه‌های مقاومتی ظهور و بروز پیدا کرده‌اند. نکته قابل تامل نیز میزان استقبال مخاطبان از این فیلم‌ها در هنگام نمایش آن بر پرده سینماهاست به گونه‌ای که فیلم سینمایی نهنگ عنبر ۱، در زمان اکران خود جز پرفروش‌ترین فیلم‌های سینمای ایران نام گرفت.

**فیلم سینمایی نهنگ عنبر ۲: سلکشن رویا**، به ادامه ماجراهای ارزشنگ و رویا در دهه ۶۰ می‌پردازد. این فیلم پس از فروش بسیار موفق نسخه اولیه ساخته شد. فروشی که با استقبال بسیار بالای مخاطبان مواجه گردید و لقب پرفروش‌ترین فیلم تاریخ سینما را در زمان خود کسب کرد. اتفاقی که نشان می‌دهد علاقه مردم به حافظه‌های مقاومتی و بدیل از دهه ۶۰ و دیدن یک روایت متفاوت از آن‌چه که تاکنون از حافظه جمعی ایرانیان از دهه ۶۰ بر پرده سینما روایت شده به چه میزان است. در این فیلم، بخش دیگری از به حاشیه رانده‌شدن‌ها در دهه ۶۰ به نمایش گذاشته می‌شود. نهنگ عنبر ۲، گروهی از جوانانی را نشان می‌دهد که به سبک زندگی غربی، فیلم‌های غربی در دل دهه ۶۰ دهه‌ای که با تبلیغات وسیع حاکمیت تلاش می‌شود مسئله جنگ و گفتمان انقلاب اسلامی پررنگ جلوه داده شود، علاقه دارند. از سوی دیگر فیلم به صورتی صریح‌تر به سیاست‌های به کار گرفته شده حاکمیت در طول این چهاردهه نسبت به دهه ۶۰ و همچنین سیاست‌های به کار گرفته شده در آن دهه از طریق فیلم اعتراض می‌کند. نمایش دادن برخی محرومیت‌ها نظیر خوردن معجون، برپایی مراسم چهارشنبه سوری به عنوان یک آیین ایرانی در محله‌ها بخشی از همان حافظه مقاومتی است که عامه مردم و سینمای مستقل در واکنش به سیاست‌های حافظه‌ای دهه ۶۰ نشان داده‌اند. از سوی دیگر تفاوت‌هایی میان سیاست حافظه مرجع حکومت و خرده‌حافظه‌های بدیل و مقاومتی عامه مردم وجود دارد چنان که می‌توان گفت در فیلم‌هایی که از سوی حکومت ساخته شده به ممنوعیت‌هایی از این دست و همچنین برپایی مراسم‌ها و آیین‌های ایرانی توجهی نشده است و این قبیل محتواها را می‌توان از محتواهای به حاشیه رانده شده حافظه جمعی ایرانیان دانست که در فیلم نهنگ عنبر ۲ به نمایش درآمده است. نهنگ عنبر ۲: سلکشن رویا، در ادامه نسخه یک خود گروهی از مردم سرخوش و خوشحال را نشان می‌دهد که عملاً مسئله جنگ و دفاع مقدس را اهمیتی نمی‌دهد بلکه برای آنان زیست شخصی و زندگی شخصی آنان مهم‌تر است. این برخلاف روایت‌های منتشر شده از دل دهه ۶۰ توسط حاکمیت است که تلاش می‌کند تصویری یکسان از دهه ۶۰ نشان دهد. برساختی که همه مردم در آن فیلم، کلان روایت خود را در قالب جنگ تحمیلی ترسیم می‌کنند و زندگی خود را بر مدار گفتمان انقلاب اسلامی و آرمان‌های آن قرار می‌دهند اما فیلم نهنگ عنبر ۲: سلکشن رویا نشان می‌دهد که پادگفتمان‌هایی در دهه ۶۰ و در انقلاب اسلامی وجود داشته است که زندگی خود را بر اساس کلان روایت جنگ تحمیلی بنا نکرده و بر مدار گفتمان انقلاب اسلامی و آرمان‌های آن زیست نمی‌کنند. روایتی که تا کنون در فیلم‌های ساخته شده در دهه‌های پیشین از دهه ۶۰ به حاشیه رانده شده بود در دهه چهارم انقلاب اسلامی با فیلم‌هایی نظیر نهنگ عنبر ۱ و ۲ برساخت شد تا حافظه جمعی ایرانیان از دهه ۶۰ این چنین بر پرده سینما به نمایش دربیاید.

## منابع

۱. ابراهیمی، مریم. (۱۳۹۹). بازخوانی گورستان ابن‌بابویه به منزله مکان حافظه؛ از مشروطه تا انقلاب اسلامی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، به راهنمایی دکتر مهرداد قیومی بیدهندی، دانشگاه شهید بهشتی، دانشکده معماری و شهرسازی.
۲. آوریده، سولماز؛ عبداللهی جنذاق، حمید؛ آقاجانی مرساء؛ حسین؛ فرید، محمد صادق. (۱۳۹۹). «روایت‌ها از جنبش جنگل؛ مطالعه‌ای بین‌بازماندگان مشارکت‌کنندگان در جنبش جنگل». نشریه جامعه‌شناسی ایران، دوره بیست و یکم، شماره ۱، بهار ۱۳۹۹، صص ۳۱-۴.
۳. باربارا، میزتال. (۱۳۹۹). «درآمدی بر جامعه‌شناسی حافظه». تهران: انتشارات تیسرا.
۴. بارت، رولان. (۱۳۸۷). «درآمدی بر تحلیل ساختار روایت‌ها»، ترجمه محمد راغب، تهران: رخداد نو.
۵. برزو، سپیده. (۱۳۹۹). «خاطره، تاریخ و تروما: نویسندگان، تئودور آدرنو، اریک هابزبام، ادوارد سعید، گرام گیلوچ، جین کیلی». گردآوری و ترجمه سپیده برزو، تهران: انتشارات خرد سرخ.

- ۶ پورالخاص، شکرالله؛ یحیایی، محمد. (۱۳۹۷). «بازنمایی اسطوره قهرمان مظلوم در روایت‌های داستان سینمای جنگ تحمیلی؛ مطالعه موردی چهار فیلم‌نامه از چهار دهه سینمای ایران». دوفصلنامه علمی پژوهشی رسانه و فرهنگ، سال هشتم، شماره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۷، صص ۷۱-۵۵.
- ۷ حسن‌پور، آرش؛ قاسمی، وحید؛ آقابابایی، احسان؛ رضایی، محمد؛ ربانی، علی. (۱۳۹۶). «بازنمایی سینمای دینی در دوران سیاسی - اجتماعی؛ مقایسه دهه اول انقلاب اسلامی با گفتمان اصولگرایی عدالت محور». فصلنامه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۹، شماره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۶، صص ۴۶-۲.
- ۸ ذکایی، سعید. (۱۳۹۰). «مطالعات فرهنگی و مطالعات حافظه». مجله مطالعات اجتماعی ایران، دوره پنجم، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۰، صص ۹۶-۷۲.
- ۹ راغب، محمد. (۱۳۸۷). «پیشینه دانش روایت‌شناسی در کتاب درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها». نوشته رولان بارت، تهران: فرهنگ صبا.
- ۱۰ رستگار، یاسر؛ آقابابایی، احسان؛ راسخی، زهرا. (۱۳۹۸). «بازنمایی مسائل اجتماعی در سینمای پس از انقلاب اسلامی». فصلنامه پژوهش‌های راهبردی مسائل اجتماعی ایران، سال هشتم، شماره پیاپی (۲۷)، شماره چهارم، زمستان ۱۳۹۸، صص ۷۴-۵۷.
- ۱۱ عبدی، سیروان. (۱۳۹۸). «دیاسپوراها: حافظه جمعی: فناوری‌های ارتباطی و اطلاعاتی». فصلنامه علمی - ترویجی جامعه، فرهنگ و رسانه، سال هشتم، شماره سی و یکم، تابستان ۱۳۹۸، صص ۱۶۳-۱۴۹.
- ۱۲ مرکز رصد فرهنگی کشور؛ گزارش رصد فرهنگی (۱۴۰۰).
- ۱۳ مهدی‌زاده، سیدمحمد. (۱۳۸۷). «رسانه‌ها و بازنمایی». تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
- ۱۴ نادری، احمد؛ اکبری گلزار، مهدی و فاضلی، زهرا. (۱۳۹۸). «حافظه جمعی و تأثیر آن بر شکل‌گیری هویت شهری (مورد مطالعه: محله وحدت اسلامی و شهرک غرب)». فصلنامه مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران، دوره ۸، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۸، صص ۵۵۶-۵۳۳.
- ۱۵ والا، مسیحا؛ ذکایی، سعید. (۱۳۹۹). «سیاست حافظه، حافظه فرهنگی و ترومای فرهنگی در تاریخ ایران معاصر». فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال شانزدهم، شماره ۵۸، بهار ۱۳۹۹ - صص ۳۳-۱۱.
- ۱۶ هال، استوارت. (۱۳۸۸). «درباره مطالعات فرهنگی». گردآوری و ویرایش جمال محمدی، تهران: نشر چشمه.
17. Ashtonm P and H. Kean (2009). Peop;e and their Past: Public History Today. London: Palgrave.
18. Assmann (1995). Collective Memory and Cultural Identity, New German Critique, 65: 125 - 134.
19. Confino, A. (1997) Collective memory and cultural history: problems of method. The American Historical Review, (Vol. 102, No. 5), pp. 1386-1403.
20. Halbwachs, M. (1992). The Collective Memory, New YorkL Harper and Row.
21. Nora, P.(1989). "Between Memory and History", Representations, 26 (spring): 7-24.
22. Smith, D, A. (2001). Ethno-symbolism and nationalism: cultural approach. London: Taylor & Fransic Ltd, Routledge
23. Story, J. (2003). "Cultural studies and Popular Culture, London: Routledge.
24. RAM, H. (2000) The immemorial Iranian nation? School textbooks and historical memory in post-revolutionary Iran sand Nationalism 6 (I), p. 67-90. ارسال مقاله برای چاپ وجود نداشته باشد.