

بررسی نشانه‌شناسانه ارتباط میان بازنمایی مدیران دولتی در سینما و گفتمان مدیریتی حاکم بر کشور در دوره ساخت فیلم

سیدمهدی میرحاجی

کارشناس ارشد مدیریت رسانه دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

(دریافت: ۱۳۹۵/۶/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۰/۴)

Semiotic Study of Relationship between Representation of Government Managers in Cinema and Management Discourse of Iran in the Course of Making the Film

Sayyed Mahdi Mirhaji

Master of Media Management, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

Received: (6/Sep/2016) Accepted: (22/Dec/2016)

Abstract

The question of an ideological advantage in any text representations, the most important issue that should be studied the representations to understand it. According to some experts, Phenomena represented by the media, ideological bias and weaken or strengthen a Specific discourse. This paper examines this relationship between the state and the cinema in Iran. The main research question is that what is the effect of moving the Iranian government in the representation of managers in the movies? The method used for this study, qualitative semiotic analysis. By this method four bestseller movies based on the two known pattern of semiotics were studied from four different Iranian government and Semiotic components that filmmakers have employed to represent the role of manager were extracted And is used for the final analysis. results show While cinema in the fifth and sixth states due to the lack of political were more successful In representation of the implications of organizational behavior, interaction with staff and educational issues; movies in the seventh and eighth states most political, compared to other courses. And also managers in the ninth and tenth states movies are more harmonious with the government. These differences indicates that discourse of the country affects the Iranian cinema.

Keywords

Semiotic, Representation, Discourse, Movies, The Government of the Islamic Republic of Iran

چکیده

به عقیده برخی از صاحب نظران، بازنمایی پدیده‌ها توسط رسانه‌ها، دارای سوگیری ایدئولوژیک است و در راستای تضعیف یا تثبیت گفتمان ویژه‌ای گام برمی‌دارد. در همین راستا این مقاله کوشیده وجود این رابطه را بین دولت و سینما در جمهوری اسلامی ایران بررسی کند. سؤال اصلی پژوهش حاضر این است که جایگاهی دولت‌ها در ایران چه تأثیری بر بازنمایی مدیران در فیلم‌های سینمایی داشته است؟ روش به کار رفته برای این مطالعه، تحلیل کیفی نشانه‌شناختی است. با به کارگیری این روش، چهار فیلم سینمایی پرفروش از چهار دولت مختلف جمهوری اسلامی ایران، بر اساس دو الگوی شناخته شده نشانه‌شناسی، بررسی و مؤلفه‌های نشانه‌شناسانه و رمزگانی که فیلم‌سازان برای بر ساخت سینمایی از نقش مدیر به کار رفته‌اند، استخراج و برای تحلیل نهایی مورد استفاده قرار گرفته است. یافته‌ها نشان می‌دهد در حالی که سینمای دوره سازندگی به دلیل سیاسی نبودن، بیشتر توانسته دلالت‌های حوزه رفتار سازمانی، تعامل با کارکنان و مسائل تربیتی را پوشش دهد، سینمای دوره موسوم به اصلاح طلبی، نسبت به سایر دوره‌ها سینمایی سیاسی‌تر و دغدغه‌مندتر نسبت به مسائل حکومتی است، و همچنین در فیلم‌های گفتمان مدیریتی حاکم بر کشور متأثر است. دوره عدالت‌طلبی، مدیران نسبت به سایر دوره‌ها بیشتر از درون حکومت و همسو با نظام هستند. وجوه افتراق فوق نشان می‌دهد سینمای ایران نیز از پرسش از کارکرد ایدئولوژیک بازنمایی‌ها در هر متنی، مهم‌ترین مسئله‌ای است که برای درک آن باید به بررسی بازنمایی‌ها پرداخت.

واژه‌های کلیدی

نشانه‌شناسی، بازنمایی، گفتمان، فیلم‌های سینمایی، دولت‌های جمهوری اسلامی ایران

مقدمه

بسیاری از نظریه پردازان و اندیشمندان، مدیریت را مهم‌ترین رکن تحول و پیشرفت اقتصادی و اجتماعی جوامع دانسته و بر این اساس، برای رشد و توسعه آن، سرمایه‌گذاری‌های قابل توجهی کرده‌اند. در میان تحقیقات حوزه‌های مختلف مرتبط با مقوله مدیریت، تحقیقات رسانه‌ای، به جهت ارتباط تنگاتنگ رسانه‌ها با فرهنگ سازی، از جایگاه حائز اهمیتی برخوردارند.

حضور رسانه‌ها چنان در زندگی روزمره عصر ما تثبیت شده که آن‌ها به یکی از عناصر تفکیک‌ناپذیر بافت فرهنگی تبدیل شده‌اند. مسائل و مباحث مربوط به معرفت، هویت، ذوق و سلیقه و سبک زندگی که جزو خصوصیات معرف فرهنگ هستند، بدون استثنا به دست افراد و از طریق مصرف متون و تصاویر رسانه‌ها مفهوم‌پردازی و عملیاتی شده‌اند (استیونسون^۱، ۱۹۹۵: ۴۵). در همین راستا نظریه پردازان، تحلیل‌های خود درباره مفهوم‌پردازی رسانه‌ها در زندگی و فرهنگ جوامع را در چهارچوب «نظریه بازنمایی»^۲ صورت بندی کرده‌اند. نظریه‌های جدید بازنمایی از دیدگاه‌های فوکو^۳ الهام می‌گیرد. در این رویکرد، بازنمایی‌های رسانه‌ای با «مناسبات متحول‌شونده قدرت» (استوری^۴، ۱۳۸۶: ۲۴) پیوند می‌خورد.

در این مقاله با بهره‌گیری از روش نشانه‌شناسی که در زمره روش‌های کیفی پژوهش است، نحوه بازنمایی مدیران در چهار فیلم سینمایی متعلق به چهار دولت مختلف جمهوری اسلامی ایران بررسی شده است. تحلیل کیفی بر قرائت و تفسیر پژوهشگر از متون رسانه‌ای متمرکز است و این تمرکز عمیق و زمان‌بر یکی از دلایلی است که تحلیل‌های کیفی، نمونه‌های کوچک و محدود از متون رسانه‌ای را انتخاب می‌کنند (مه‌دیزاده، ۱۳۸۳: ۱۵۴).

بیان مسأله

روی کار آمدن هر دولتی به معنای حاکم شدن مبانی نظری و فکری خاص دولتمردان به قدرت رسیده در ساختار اجرایی یک کشور است. در چنین شرایطی باید پذیرفت همین مبانی نظری و فکری است که رویکردها و اولویت‌های یک دولت را مشخص می‌سازد و مرزهای گفتمانی خاص آن دولت را

ترسیم می‌نماید. مظاهر مختلفی برای فهم و شناخت گفتمان دولت‌ها - به عنوان یکی از شئون قدرت - وجود دارد که یکی از آن‌ها محصولات فرهنگی - رسانه‌ای و به طور خاص، «سینما» است. تولیدات سینمایی دوره حیات یک دولت، از گفتمان فرهنگی حاکم بر کشور در آن دوره است. البته باید تأکید کرد چنین ارتباطی هرگز به معنای همسویی آثار سینمایی با دولت حاکم نیست؛ بلکه گاه ضدیت غالب فیلم‌های یک دوره با یک پدیده را می‌توان شاهدی برای شناخت یک حیث از گفتمانی خاص دانست.

چهار صحنه از بازنمایی مدیران در چهار فیلم منتخب این مقاله از طریق روش نمونه‌گیری هدفمند در دو مرحله انتخاب شده‌اند. صحنه‌های منتخب فیلم‌های مذکور که براساس آمار وزارت ارشاد، جزو پر فروش‌ترین فیلم‌های سینما در سال مورد بررسی هستند، با استفاده از دو الگوی نشانه‌شناختی جان فیسکه^۵ و رولان بارت^۶، تحلیل شده‌اند. با این بررسی، ضمن استخراج مؤلفه‌های نشانه‌شناسانه و رمزگانی که فیلم‌سازان برای بر ساخت سینمایی از نقش مدیر به کار می‌گیرند، مشخص شده که آیا فیلم‌های سینمایی دوره‌های مختلف مدیریت کشور، از حیث بازنمایی مدیران تفاوتی با یکدیگر دارند یا خیر؟ و در صورت وجود این تفاوت، وجوه بارز آن شامل چه مواردی است؟

ضرورت پژوهش

در میان پژوهش‌های مرتبط با حوزه مدیران، «رفتار فرهنگی دولت‌ها» موضوعی است که کمتر مورد توجه پژوهشگران بوده است و به نظر می‌رسد یکی از منابع شناخت آن، فیلم‌های سینمایی مورد حمایت هر دولت است. به عبارت دیگر، یکی از راه‌های افزایش شناخت نسبت به مدیران دولتی - که متولی تعیین سبک و الگوی نظام مدیریتی کشور هستند - دقت در نحوه بازنمایی آن‌ها در فیلم‌های تولید شده در آن دوره است. از سوی دیگر، با توجه به این‌که رفتار مدیران دولتی، بسیار مهم‌تر از ساختارهای دولتی، در اداره کشور تأثیر دارد؛ از طریق مطالعه بازنمایی آن‌ها در فیلم‌های سینمایی هر دوره، می‌توانیم به شناخت بهتری نسبت به نحوه رفتار این گروه از مدیران دست پیدا کنیم. بنابراین مسأله تحقیق حاضر، بررسی «چگونگی» رفتار مدیران دولتی، از طریق بازنمایی آن‌ها در فیلم‌های سینمایی است.

1. Stevenson

2. Representation Theory

3. Foucault

4. Storey

5. Fiske

6. Barthes

سه رویکرد مطرح در زمینه بازنمایی وجود دارد که چگونگی عمل بازنمایی معنی از طریق زبان را تعیین می کند. استوارت هال این سه رویکرد را تحت عناوین ذیل برمی شمرد:

الف) بازتابی: معنی در شیء، شخص، ایده یا رویداد موجود در جهان خارج نهفته است و زبان مانند آینه ای عمل می کند که معنی حقیقی را به همان صورت که در جهان خارج وجود دارد، بازتاب می دهد.

ب) ارادی: گوینده یا مؤلف، معنی خاص خود را از طریق زبان به جهان تحمیل می کند. واژه ها آن معنی را می دهند که مؤلف اراده می کند.

ج) برساخته: رویکرد سوم که تئوری بازنمایی رسانه ای وابستگی تامی به آن دارد ویژگی اجتماعی و همگانی زبان را به رسمیت می شناسد. این رویکرد تأیید می کند که نه چیزها به خودی خود، و نه کاربران زبان نمی توانند در زبان، یک معنی پایدار ایجاد کنند. چیزها معنی نمی دهند، بلکه ما با استفاده از نظام ها - نشانه ها و مفاهیم - به صورت بازنمایانه، معنی را برمی سازیم. بازنمایی یک شکل از «کنش» و یک نوع «عمل» است که از اشیای مادی و آثار استفاده می کند. اما معنی نه به کیفیت مادی نشانه ها، بلکه به کارکرد نمادین آن ها وابسته است؛ چراکه یک صدا یا واژه خاص به جای یک مفهوم می نشیند و آن را بازنمایی می کند. به همین دلیل است که این واژه یا صدا در زبان به عنوان نشانه حامل معنی عمل می کند یا آن طور که برساخت گرایان می گویند بر معنی دلالت می کند (هال، ۱۳۸۷: ۳۶۰ - ۳۵۶).

بر اساس مبانی نشانه شناسی، ارتباط تولید کننده معنا است (فیسک، ۱۳۸۸: ۶۳)؛ به عبارت دیگر، کارکرد نشانه، انتقال اندیشه به وسیله پیام است (گیرو،^۷ ۱۳۸۰: ۱۹). در این رویکرد، پیام چیزی نیست که از الف به ب فرستاده می شود، بلکه عنصری است در رابطه ای ساختمانده که عناصر دیگری شامل «واقعیت خارجی» و «تولید کننده / خواننده» را در بر می گیرد (فیسک، ۱۳۸۸: ۱۳) همچنین نظام هایی که نشانه ها در آن سازمان یافته اند «رمزها» هستند. رمز نظام معنایی مشترکی برای اعضای یک فرهنگ یا ساختار است.

گفتمان و بازنمایی

نظریه پردازان، نظریه بازنمایی را به لحاظ سطح تحلیل، به دو نوع «کلاسیک» و «جدید» تقسیم نموده اند. بر طبق نظریه

در پژوهش های حوزه بازنمایی سینمایی، موضوع بررسی رابطه بین فیلم های سینمایی با فضای سیاسی دوره ساخت فیلم، تا حدودی مورد توجه پژوهشگران بوده است. به عنوان مثال، اجاللی (۱۳۷۴) در رساله دکتری خود تحت عنوان «جامعه شناسی فیلم های عامه پسند»، به این نتیجه می رسد که با وجود عدم طرح مسایل سیاسی، سینمای عامه پسند ایران تا اواخر دهه چهل، غالباً دارای نگرش محافظه کار بود و از نظام طبقاتی سیاسی و فرهنگی موجود دفاع می کرد. و به عبارت دیگر تلویحاً در خدمت حفظ و استمرار وضعیت موجود بود. همچنین حسینی زاد (۱۳۷۴) در رساله دکتری خود تحت عنوان «تحولات اجتماعی و سینمای ایران» با استفاده از مدل تحلیلی جامعه شناسی هواکو^۸ به بررسی تغییرات اجتماعی و شکل گیری ژانرها و موج های سینمایی در تاریخ سینمای ایران از آغاز پیدایش تا سال ۱۳۷۰ می پردازد. وی نتیجه می گیرد که پس از انقلاب سال ۱۳۵۷ و بعد از جنگ، سه گرایش عمده در نحوه فیلم سازی سینماگران ایرانی پدید آمد که هر سه، تبعات طبیعی تحولات درونی اجتماعی هستند. وی این سه گرایش را چنین می نامد: سینمای آرمان گرا که آرمان های متعلق به دوران سازندگی را دنبال می کند. گرایش دوم، سینمایی به سبک فیلم های نئورئالیستی ایتالیا است که به نقد مسائل جامعه می پردازد. و بالاخره سینمای تجاری بر اساس مدل هالیوود که به لحاظ محتوایی باز تولید مدرن همان فیلم فارسی های قبل از انقلاب اسلامی است.

با مرور پژوهش های پیشین مشاهده می شود نگاه محوری در تحلیل تحولات سینمای ایران، پرداختن به زمینه های اجتماعی شکل گیری این تحولات است و تقریباً هیچ گاه به تفاوت های گفتمانی دولت ها به عنوان یکی از زمینه های تفاوت محصولات سینمایی ادوار مختلف نگاه نشده است. و از این منظر، پژوهش حاضر را می توان دارای نوآوری دانست.

چارچوب نظری

بازنمایی رسانه ای

بازنمایی، تولید معنی برای معانی درون ذهن از طریق زبان است. بازنمایی حلقه پیوند میان مفاهیم و زبان است و ما را قادر می سازد تا جهان واقعی اشیاء، آدمیان و رویدادها را به جهان انگارشی^۹ اشیاء، آدمیان و رویدادهای تخیلی ارجاع دهیم (هال،^{۱۰} ۱۳۸۷: ۳۵۲).

7. Hwacko

8. Imaginary

9. Stuart Hall

10. Guiraud

(استوری، ۱۳۸۶: ۲۴). در این جا، دانش و قدرت به هم پیوند می‌خورند. فوکو گفتمان را «تفاوت میان آن چه می‌توان در یک دوره معین (طبق قواعد دستوری و منطقی) به صورت درست گفت و آن چه در واقع گفته می‌شود» می‌داند (عضدانلو، ۱۳۸۰: ۵۱).

نظریه‌پردازان مطالعات فرهنگی، بازنمایی فرهنگی و رسانه‌ای را نه امری خنثی و بی‌طرف، که آمیخته با روابط و مناسبات قدرت برای تولید و اشاعه معانی مرجح در جامعه در راستای تداوم و تقویت نابرابری‌های اجتماعی تلقی (مهدیزاده، ۱۳۸۷: ۱۶) و بر همین اساس، بازنمایی را «ایدئولوژیک» تصور می‌کنند. نظریه‌های ایدئولوژیک تأکید می‌کنند که همه ارتباطات و همه معانی، جنبه اجتماعی - سیاسی دارند، و نمی‌توان آن‌ها را بیرون از زمینه اجتماعی فهمید. با این توضیحات، یکی از مسیرهای تفسیر بازنمایی‌های رسانه‌ای، از دریچه گفتمانی است که در دوره ساخت اثر، در رأس حاکمیت بوده است.

وجوه بارز گفتمانی در دولت‌های جمهوری اسلامی ایران

برای مطالعه گفتمان جناح‌های سیاسی، سطوح مختلفی تعریف شده است. به عنوان مثال، ظریفی‌نیا در کتاب کالبدشکافی جناح‌های سیاسی ایران، سه سطح را از یکدیگر متمایز نموده است: الف) سطح تحلیل فردی که در آن موضع افراد و اعضای هر یک از گروه‌های سیاسی نسبت به سیاست، اقتصاد، فرهنگ و اجتماع و نیز رفتار سیاسی آن‌ها مدنظر قرار می‌گیرد. ب) سطح تحلیل گروهی که در آن به مواضع گروه‌ها و نیروهای اجتماعی بدون در نظر گرفتن نظرهای شخصی آن‌ها توجه می‌شود. ج) سطح تحلیل ساخت‌ها که در آن ساخت‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی مورد توجه قرار می‌گیرد. این بدان معنی است که جناح‌های سیاسی با توجه به نوع نگاه آن‌ها به دین، سیاست، اقتصاد و فرهنگ دسته بندی و بررسی می‌شوند (عبداللهیان و منفرد، ۱۳۸۷: ۱۱۰).

همچنین اندیشمندان مختلف، برای معرفی گفتمان حاکم بر دولت‌های مختلف جمهوری اسلامی ایران، متأثر از جریان‌های فکری حاکم بر احزاب سیاسی شناخته شده جهان، نام‌گذاری‌های مختلفی داشته‌اند؛ اما همین تکرر عناوین، هنگام برشماری ویژگی‌های این گفتمان‌ها، تا حدود زیادی به اشتراک و تفاهم می‌رسند.

آنچه در دولت‌های جمهوری اسلامی ایران تا پایان جنگ تحمیلی بر سیاست، اقتصاد، فرهنگ و اجتماع، حاکم بوده، گفتمان انقلاب اسلامی به معنای عام کلمه است. اما با پایان

کلاسیک بازنمایی، آثار هنری و فرهنگی هر جامعه‌ای بازتاب دهنده مسائل اجتماعی زمان خود هستند و همچون آینه اجتماع عمل می‌کنند (راودراد، ۱۳۸۲ و کنی^{۱۱}، ۲۰۰۵). نظریه کلاسیک بازنمایی همچنین این سؤال را مطرح می‌کند که رسانه‌ها و آثار هنری تا چه اندازه، واقعیت اجتماعی را بازنمایی می‌کنند. در پاسخ به این سؤال، نظریه‌پردازان کلاسیک بازنمایی، مسائل مختلفی را مطرح کرده‌اند. برخی بر این باورند که رسانه‌ها بازتاب‌دهنده هنجارها و ارزش‌های حاکم بر یک جامعه هستند. همچنین به عقیده برخی دیگر، رسانه‌های جمعی به «بازتولید نمادین اجتماع» یعنی به نحوه‌ای که یک جامعه میل دارد خود را ببیند می‌پردازند (استریناتی^{۱۲}، ۱۳۸۰). بدین ترتیب، نظریه کلاسیک بازنمایی، رابطه سرراست و ساده‌ای میان واقعیت و بازنمایی رسانه‌ای و بصری آن برقرار می‌کند.

اما نظریات جدید بازنمایی، این رابطه را نه ساده و سرراست، که سرشار از پیچیدگی در نظر می‌گیرند. نظریه‌های جدید بازنمایی که الهام گرفته از مطالعات فرهنگی معاصر و مباحث مربوط به چرخش زبانی است بر آن است که رسانه‌ها آینه‌وار اقدام به انعکاس واقعیت نمی‌کنند. از دیدگاه هال، بازنمایی، استفاده از زبان برای تولید نکته‌ای معنادار درباره جهان است. معنا در ذات وجود ندارد، بلکه ساخته می‌شود و نتیجه و محصول یک رویه دلالتی است (مهدیزاده، ۱۳۸۷: ۱۴).

رسانه‌ها از طریق آنچه ژان بودریار^{۱۳}، «فراواقعیت^{۱۴}» می‌خواند، به دنبال خلق واقعیات جدیدی هستند. در این فرآیند، رسانه‌ها از طریق نوعی سازوکار جانشینی، به جای «واقعیت»، امر واقعی جدیدی را می‌نشانند که به طور کامل براساس ترکیب عناصر رمزگان تولید می‌شود. در این حالت، واقعیت به نفع این واقعیت جدید، که توسط خود رسانه تحقق می‌یابد، ملغی شده و از میان می‌رود. از نظر بودریار، در این فرآیند، فراواقعیت، قدرت واقعیت را پیدا می‌کند (بودریار، ۱۳۸۹: ۱۹۴).

از منظر فوکویی آن‌گونه که در مطالعات فرهنگی در بریتانیا تکوین یافته است، می‌توان گفت «بازنمایی همیشه در یک گفتمان صورت می‌پذیرد و گفتمان تعیین می‌کند که درباره یک متن خاص چه می‌توان گفت و چه نمی‌توان گفت»

11. Kenney

12. Strinati

13. Baudrillard

14. Hyperreality

بر آن رسانه، پیوندی ساختارمند وجود دارد. چنین ساختارهای ایدئولوژیکی تعیین می کنند چه چیزی می تواند و باید در قالب ابزارهای ارتباطی بیان و بازنمایی شود.

از طریق شناخت صور نمادین می توان به شناخت درباره زمینیهایی رسید که این صور بر اساس و متأثر از آن ها شکل گرفته اند (یعنی همان ایدئولوژی) و دوباره به بازتولید این صور می پردازند (عبداللهیان و منفرد، ۱۳۸۷: ۹۳). تامپسون، ایدئولوژیک بودن را خصلت برجسته صور نمادین می داند. طبق تعریف وی صور نمادین، گستره پهنای از کنش ها، گفته ها و متون است که به وسیله فاعلان تولید شده و توسط آن ها و دیگران به عنوان ساخت های مفهومی یا استنباط های معنادار تشخیص داده می شوند. گفته ها، ابزارهای زبانی اعم از گفتاری و نوشتاری و حتی غیرزبانی نظیر صوت و تصویر از این لحاظ مهم اند (تامپسون، ۱۳۷۸: ۷۳).

در مجموع باید گفت رسانه ها چه از جنبه سیاست گذاری و چه از جنبه ترویج، بر یک گفتار تأثیر داشته و از آن تأثیر می پذیرند (علی آبادی، ۱۳۸۸: ۱۴۸). در این مقاله، رسانه انتخاب شده، فیلم سینمایی و صور نمادین، شامل هر عنصر صوتی و تصویری است که در قاب صحنه قرار داده شده است.

الگوی هنجاری نشانه شناسی مدیران

مدیریت عبارت است از فرآیند برنامه ریزی، سازمان دهی، رهبری و اعمال کنترل بر تلاش ها و کارهای اعضای سازمان و نیز استفاده نمودن از منابع سازمانی برای دستیابی به هدف های کلان اعلان شده سازمان (دفت^{۱۷}، ۱۳۷۹: ۱۲). هنری مینتزبرگ^{۱۸} معتقد است مدیریت شامل وظایف و نقش هایی چون رهبری سازمان، منبع اطلاعاتی، عامل تصمیم گیری و ایجاد رابطه با سایر سازمان ها است (حیبی، ۱۳۷۹: ۱۷).

بسیاری از نظریه پردازان و اندیشمندان توسعه، مدیریت را مهم ترین رکن تحول و پیشرفت اقتصادی و اجتماعی جوامع دانسته و بر این اساس، برای رشد و توسعه آن، سرمایه گذاری های قابل توجهی کرده اند. سعی نگارنده مقاله این بوده که برخلاف تفکر رایج که با رویکرد اقتصادی به بررسی کلیه شاخه های مدیریت می پردازد، مدیران را از منظر رویکرد فرهنگی مورد تحلیل قرار دهد. بر اساس هنجار پذیرفته شده در جمهوری اسلامی ایران، در نظامی که به

جنگ تحمیلی، به واسطه نیاز به تعمیر خرابی ها و مواجهه با تحریم ها گفتارانی در رأس قوه مجریه قرار گرفت که توسعه اقتصادی را سرمشق خود قرار داد و از آن می توان به گفتار رفاه یاد کرد. در مرحله بعد و پس از توجه به تولید و توسعه اقتصادی، گفتار دیگری مطرح شد که تفکر خود را بر پایه توجه به آزادی بیان و اندیشه بنا نهاد و پس از آن نیز گفتار دیگری با محوریت عدالت و مهرورزی مطرح شد که تأکیدش بر آموزه های دینی بود (علی آبادی، ۱۳۸۸: ۱۴۱-۱۴۲). از منظر دیگری، سه گفتار غالب در جمهوری اسلامی ایران وجود داشته و دارد که در ادوار مختلف، توانسته اند به حاکمیت برسند: گفتار پراگماتیسم، گفتار لیبرالیسم و گفتار اصولگرایانه (غضنفری، ۱۳۸۸).

اصلی ترین خطوط فکری گفتار رفاه یا به بیان دیگر، گفتار پراگماتیسم عبارتند از: اعمال سیاستی برای نزدیک شدن به غرب، تلاش برای ایجاد فضای لازم در جذب سرمایه های خارجی، حمایت از سرمایه داری صنعتی و تشویق به سرمایه گذاری، تغییر فضای فرهنگی جامعه در قالب مسائلی چون حجاب زنان، ورزش زنان و ... است.

در مقابل، خطوط فکری اصلی صاحبان گفتار آزادی بیان که در دولت های هفتم و هشتم به ظهور رسید، عبارتند از: دفاع از قانون گرایی، آزادی قلم و اندیشه، آزادی بیان، نظارت مردم بر حاکمیت، برپایی جامعه مدنی، نقد و نقدپذیری، حقوق زنان، فردگرایی.

و در نهایت، خطوط بارز گفتار عدالت و مهرورزی که تا حدودی با گفتار اصولگرایی اشتراک دارد، عبارتند از: معرفی اسلام به عنوان بهترین راهکار در تمام حوزه های زندگی، تشکیل حکومت و دولت اسلامی، برپایی مردم سالاری دینی، توجه به خواست جوانان و استفاده از آنان در سمت های مدیریتی، یکدست بودن جامعه و نبود طبقه ای خاص میان مردم و ... (علی آبادی، ۱۳۸۸: ۱۴۱ - ۱۴۲).

مبادلات گفتارها با ابزارهای ارتباطی

طبق نظریه تامپسون^{۱۵} و مانهایم^{۱۶}، ایدئولوژی دارای ساختاری است که از سه عنصر کلیدی «جهان نگری»، «بافت جامعه» و «پدیده های نمادین» تشکیل می شود (تامپسون، ۱۳۷۸: ۷۰). بر این اساس بین بازنمایی های صورت گرفته در یک دوره به مثابه عناصر نمادین رسانه ای و ساختارهای ایدئولوژی حاکم

17. Daft

18. Mintzberg

15. Thompson

16. Mannheim

وسیلهٔ یک انقلاب فرهنگی برپا شده است، حتی بنگاه‌های اقتصادی و صنعتی نیز با هدف فرهنگی شکل می‌گیرند. در چنین شرایطی، نهادها و سازمان‌های سیاسی، اجتماعی، نظامی و امنیتی نیز در فضای فرهنگی، سازمان‌دهی شده و چشم انداز نهایی آن‌ها فرهنگی خواهد بود. از مهم‌ترین مقدمات و شروط بالندگی یک سازمان، بالندگی مدیر آن است. بنابراین تصور می‌شود که انتخاب مدیر در یک نظام کاملاً مطلوب صورت گرفته است (مه‌دوی، ۱۳۷۸: ۲۶). پیش فرض مخاطبان فیلمی که در آن نقش مدیر حضور دارد نیز این است که مدیر بازنمایی شده در فیلم، در اوج بالندگی است. گزینه‌های دیگر موجود در فیلم است که می‌تواند این پیش فرض را تقویت یا تضعیف نماید.

روش‌شناسی

روش به کار رفته برای بررسی شیوه‌های بازنمایی مدیران در فیلم‌ها «تحلیل نشانه‌شناختی» است. این روش در میان انواع روش‌های تحقیق، به عنوان یک روش کیفی شناخته می‌شود. به کارگیری این روش نیازمند انتخاب یا طراحی یک قالب مشخص است تا نشانه‌شناسی به شیوه‌ای نظام‌مند انجام شده و قابلیت صحت سنجی و تعمیم داشته باشد. در همین راستا در این پژوهش از الگوهای نشانه‌شناختی جان فیسک و رولان بارت به عنوان دو الگوی شناخته شده نشانه‌شناسی کمک گرفته شده است. پژوهش کیفی به جای تبیین رابطه بین متغیرها با توصیف سروکار دارد. شیوه‌های کیفی در پی توصیف، رمزگشایی، برگردان و یافتن معنای پدیده‌ها نه فراوانی آن‌ها است (پابی و ویلیامز^{۱۹}، ۱۹۹۸: ۳۴۲). این نوع پژوهش در مواردی استفاده می‌شود که نوعی دغدغه نسبت به فهم چگونگی وقوع پدیده‌ها و نحوه ارتباط آن‌ها با یکدیگر وجود دارد نه سنجش رابطه بین متغیرها (دانایی‌فرد و مظفری، ۱۳۸۷: ۱۳۸). هدف داده‌های کیفی فراهم آوردن عمق و جزئیات کنش‌ها و رویدادها از نگاه نقش آفرینان یا آزمودنی‌های تحت بررسی است. در نتیجه روش‌شناسی کیفی می‌تواند از طریق کاوش عمیق‌تر و بررسی جنبه‌های ملموس، موضوعات بحث برانگیز پیچیده را به بینش‌های معناداری تجهیز کند (ماکسول^{۲۰}، ۱۹۹۲: ۲۷۹). از منظر هستی‌شناسی، رویکرد کیفی جهان را مرکب از واقعیت‌های چندگانه^{۲۱} می‌بیند (ساراکس^{۲۲}، ۱۹۹۸: ۱۲).

الگوی نشانه‌شناسی رولان بارت، همان الگویی است که این نشانه‌شناس فرانسوی، در تحلیل رمان بالزاک از آن بهره گرفته است. بارت در کتاب S/Z داستان کوتاه سارازین^{۲۳} اثر بالزاک^{۲۴} را به شیوه‌ای ساخت‌گرایانه بررسی کرده است. پنج رمزگان دخیل در روایت که بارت در تحلیل رمان بالزاک به کار گرفته عبارتند از:

۱. رمزگان هرمنوتیکی^{۲۵}: رمزگانی که روایت را پیش می‌برد و مترادف با سؤال و جواب و طیف متنوعی از رویدادهای تصادفی است که ممکن است سؤالی را صورت بندی کنند یا پاسخ آن را ارائه دهند و یا معمایی را پیش کشند. این رمزگان مؤلفه‌های سؤال، ابهام، معما و تأخیر معنایی را صورت‌بندی می‌کنند و در نهایت، نقاط بازگشت در روایت را شکل می‌دهد (بیچرانلو، ۱۳۸۷: ۱۰). هاوکس^{۲۶} می‌نویسد «این به واقع همان رمز داستان‌گویی است، که به واسطه آن، روایت سؤالاتی را پیش می‌کشد و تعلیق و رمزوارگی می‌آفریند و سرانجام در مسیر خود گشایی می‌کند» (هاوکس، ۲۰۰۳: ۱۱۶). این رمزگان را می‌توان بر اساس شکل کلی‌اش تشخیص داد: یک روند رمزآلود به همراه وعدهٔ ضمنی رمزگشایی: آفرینش حالت تعلیق و به دنبال آن گره‌گشایی (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۵۴).

۲. رمزگان واحدهای کمیتهٔ معنایی یا دال‌ها^{۲۷}: در واقع، همان رمزگان معناهای ضمنی است که از اشارات ظریف معنایی تشکیل شده است و توسط دال‌های به خصوصی تولید می‌شود. مثلاً e در عنوان داستان سارازین بر مؤنث بودن دلالت دارد و این تأنیث، کیفیتی است که در کانون بسیاری از پیچیدگی‌های بعدی داستان قرار دارد.

۳. رمزگان نمادین^{۲۸}: این رمزگان گروه‌بندی یا ترکیب بندی‌های قابل تشخیص است که به‌طور منظم در شکل‌های متفاوت و به شیوه‌های مختلف در متن تکرار می‌شوند و سرانجام ترکیب بندی غالب را می‌سازند. مهم‌ترین کارکرد رمزگان نمادین وارد کردن تقابل‌ها در متن است. این رمزگان دربرگیرندهٔ مضمون‌ها است (بیچرانلو، ۱۳۸۸: ۱۰).

۴. رمزگان کنشی^{۲۹}: ریشه در مفهوم «توانایی عقلانی تعیین نتیجهٔ عمل» دارد و به‌طور ضمنی به ختم رویداد اشاره

23. Sarasine

24. Honoré de Balzac

25. Her

26. Terence Hawkes

27. Sem

28. Sym

29. Act

19. Popay & Williams

20. Maxwell

21. Multiple realities

22. Sarakos

حرکت مستمر سعودی و نزولی در سطوح مختلف رمزگانی است. معنا فقط زمانی ایجاد می شود که «واقعیت» و انواع بازنمایی و ایدئولوژی در یکدیگر ادغام شوند و به نحوی منسجم و ظاهراً طبیعی به وحدت برسند. نقد نشانه‌شناختی یا فرهنگی، این وحدت را واسازی می کند و نشان می دهد که «طبیعی» به نظر آمدن این وحدت، ناشی از تأثیر بسزای رمزهای ایدئولوژیک بر آن است (فیسک، ۱۳۸۸: ۱۳۰). از نظر او رمزگان‌ها، «واسطه‌های بیان» مسائل موجود در فرهنگ هستند. فیسک معتقد است که واقعیتی که در رسانه ارتباطی بازنمایی می شود پیش تر در سطح واقعیت اجتماعی رمزگذاری شده است و در سطح بازنمایی، به کمک واسطه‌های بیان یا رمزگان‌های متعارف آن سطح رمزگذاری مجدد می شود.

چارچوب کلان نظری که این مقاله مبتنی بر آن تهیه شده در شکل (۱) نشان داده شده است.

بر این اساس، پس از انتخاب یک فیلم، یک صحنه مرتبط با موضوع پژوهش از میان صحنه‌های آن انتخاب، و از دو فیلتر رمزگانی مربوط به دو الگوی نشانه‌شناسی مختلف عبور داده می شود. پس از طی این مرحله برای چهار صحنه از چهار فیلم، چهار جدول متشکل از مؤلفه‌های معنایی و رمزگان‌های استخراج شده از صحنه‌ها را در اختیار داریم. سپس این داده‌ها برای رسیدن به روندهای بازنمایی و تحلیل نهایی از دو مسیر به صورت تقاطعی بازبینی می شوند. مسیر اول، حاصل از تقاطع همزمان رمزگان‌ها در یک صحنه مربوط به یک فیلم است؛ و مسیر دوم، حاصل از تقاطع همزمان چهار صحنه از چهار فیلم ساخته شده در ادوار مختلف مدیریتی ایران می باشد. در نهایت نیز یافته‌های حاصل از این دو مسیر در تولید تحلیل نهایی مورد استفاده قرار می گیرند.

چهار فیلم سینمایی بررسی شده در این مقاله از طریق روش نمونه‌گیری هدفمند در دو مرحله و با استفاده از جداول فروش سالانه سینماهای کشور انتخاب شده‌اند. چون بازنمایی‌های رسانه‌ای شناخت و باور عمومی را شکل می دهند، در مرحله اول، پرفروش‌ترین فیلم‌های سینمایی سال‌های پس از انقلاب، از طریق مراجعه به لیست پرفروش‌ترین فیلم‌های سال سینمای ایران انتخاب شدند و در مرحله دوم از میان این لیست، یک صحنه از چهار فیلم ساخته شده در چهار دولت مختلف که در داستان آن‌ها مدیر یا مدیرانی وجود داشته‌اند به عنوان چهار نمونه نهایی برگزیده شدند. به عبارت دیگر چهار فیلم منتخب این تحقیق، در سال اکران خود، پرفروش‌ترین اثر اکران شده بوده‌اند. مبنای این شیوه‌گزینش این است که تأثیر اجتماعی در حوزه سینما در

می کند. این رمزگان در برگیرنده کنش‌ها و رویدادهاست که همان زنجیره رویدادها را در بر می گیرد. این توالی‌ها الزاماً از درون متن نشئت نمی گیرند بلکه خواننده به متون مشابه نیز رجوع می کند که پیش تر در ساختارهای مشابه وجود داشته‌اند و بنابراین ساختار کلی متن را به مثابه یک کل به هم پیوسته حدس می زند (بیچرانلو، ۱۳۸۸: ۱۱). بر این اساس، این رمزگان دارای ویژگی‌های گفتمانی است و بیشتر مبنای تجربی دارد تا عقلانی (بارت، ۱۹: ۱۹۷۴).

۵. رمزگان فرهنگی یا ارجاعی^{۳۰}: رمزگان فرهنگی ارجاع به بیرون دارد و به قلمرو ایدئولوژیک و اسطوره‌ها ارجاع می دهد و سعی می کند باورهای مطرح شده در متن را طبیعی و مطابق با عرف نشان دهد (کوارد و الیس^{۳۱}، ۱۳۸۰: ۱۸۱). عناصر و مؤلفه‌های رمزگان ارجاعی را می توان از اسطوره‌ها، ضرب‌المثل‌ها، کلیشه‌ها یا گفتمان‌های فنی خاص به دست آورد که بر مبنای دانش اجتماعی پیشینی شکل می گیرد.

الگوی نشانه‌شناختی فیسک، به عنوان دومین الگوی به کار گرفته شده در این مقاله، یک الگوی تحلیل رمزگانی است. رمزاها از نظر فیسک، نظام‌هایی هستند که نشانه‌ها در درون آن‌ها سازمان یافته‌اند (فیسک، ۱۳۸۸: ۶۴). جان فیسک میان سه سطح از رمزگان‌های فرهنگی تفاوت می گذارد: سطح واقعیت، سطح بازنمایی و سطح ایدئولوژی. از نظر او انواع مختلف رمزگان، واسطه‌های بیان خاص خود را دارند. هدف فیسک از این تقسیم‌بندی، تحلیل متون رسانه‌ای بوده است (همان: ۱۲۸).

سطح نخست، یا رمزگان‌های سطح واقعیت، شامل ظاهر، لباس، چهره پردازی، محیط، رفتار، گفتار، حرکات سر و دست، صدا و ... رمزهایی اجتماعی هستند.

سطح دوم یا سطح بازنمایی شامل دوربین، نورپردازی، تدوین، موسیقی و صدابرداری، رمزهای متعارف بازنمایی را انتقال می دهند؛ رمزهایی از قبیل روایت، کشمکش، شخصیت، گفت و گو، زمان و مکان، انتخاب نقش آفرینان و ... بود.

سطح سوم یا رمزهای ایدئولوژیک، عناصر یاد شده را در مقوله‌های «انسجام» و «مقبولیت اجتماعی» قرار می دهند. برخی از رمزهای ایدئولوژیک عبارتند از: فردگرایی، پدرسالاری، نژاد، طبقه اجتماعی، مادی‌گرایی، سرمایه‌داری است.

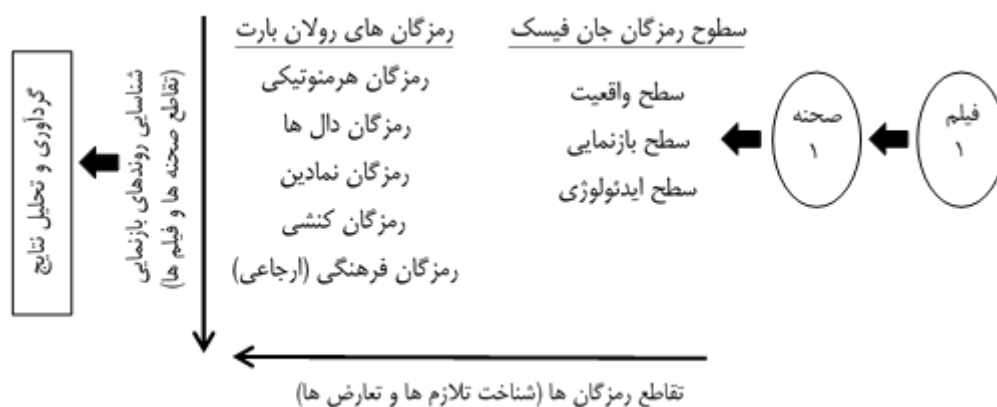
از نظر فیسک، روند ایجاد معنا در یک متن، مستلزم

30. Ref

31. Coward & Ellis

پرفروش منتخب در این مقاله از چهار دولت متفاوت جمهوری اسلامی ایران از سال ۱۳۶۰ تا ۱۳۹۲ انتخاب شده‌اند. این فیلم‌ها عبارتند از: عقاب‌ها (۱۳۶۴)، دیگه چه خبر (۱۳۷۱)، مکس (۱۳۸۴) و قلاده‌های طلا (۱۳۹۱).

صورتی ظهور می‌کند که فیلم، مخاطبان قابل توجهی - متناسب با تعداد کل مخاطبان سینما - داشته باشد. همچنین از آن‌جا که هدف اصلی این تحقیق تشخیص تأثیرپذیری یا عدم تأثیرپذیری فیلم‌ها از گفتمان دولت مستقر در رأس امور کشور در زمان ساخت فیلم بوده است، چهار فیلم



شکل ۱. چارچوب کلان نظری پژوهش

داستان ساززین، آن را به واحدهای کوچکی به نام لکسیا^{۳۴} تقسیم و براساس الگوی خود به تفسیر آن پرداخته است. واحد خوانش در تحلیل بارت، یک قلمروی تحقق معناست که گاهی یک جمله و گاهی یک کلمه است. این استراتژی‌های تفسیری سبب ایجاد انعطاف در نحوه بررسی بارت شده است. هدف بارت، نشان دادن ماهیت دلالت‌کننده داستان بوده است (هاوکس، ۲۰۰۳: ۹۴). علاوه بر این، وی دارای مقالات و مصاحبه‌های متعددی است که در آن‌ها برای معناشناسی یک فیلم تنها به یک صحنه بسنده کرده است. به عنوان مثال، وی در نشانه‌شناسی فیلم «مردی از ریو»^{۳۵} ساخته فیلیپ دو بروکا^{۳۶}، تنها به یک صحنه اکتفا می‌کند (بارت، ۱۳۸۴: ۷۳). یا در مقاله «معنای سوم»، صحنه‌ای از فیلم ایوان مخوف را با یادآوری چند تصویر توصیف می‌کند و سپس می‌کوشد سه سطح معنایی را در آن جستجو کند (همان: ۳۲). بنابراین روش به کار رفته در این مقاله، به عنوان روشی علمی، در موارد متعددی توسط صاحب نظران و اساتید این حوزه به کار گرفته شده است.

واحد تحلیل در این بررسی صحنه^{۳۲} انتخاب شده است. «صحنه عبارت است از بخشی از یک فیلم روایی که حسی از کنش مداوم را القا می‌کند که در یک مکان و زمان مداوم رخ می‌دهد.» (فیلیپس^{۳۳}، ۱۳۸۸: ۲۹). مبنای انتخاب صحنه‌ها این بوده که اولاً در آن‌ها حداقل یک مدیر حضور داشته باشد، ثانیاً از میان صحنه‌های حضور مدیر، مؤثرترین صحنه از حیث نقش آفرینی مدیریتی وی باشد. نگاه دیگری نیز که در انتخاب صحنه‌ها وجود داشته این بوده که تا جای ممکن، صحنه منتخب، جزو نقاط کانونی فیلم از حیث انتقال نگاه فیلم‌ساز به جایگاه و نقش «مدیر» باشد.

در روش تحقیق کیفی، تفسیر محقق، مبتنی بر نمونه‌گیری قضاوتی است که از مورد تحقیق دارد. در روش کیفی به دنبال تعمیم یافته‌ها نیستیم؛ بلکه به دنبال عمق دادن به فهم و تفسیر دقیق‌تر از مورد تحقیق هستیم. در فیلم‌های سینمایی معمولاً نقطه‌های کانونی در خلال فراز و فرودهای فیلم پنهان و مستتر است.

روش به کار رفته در این پژوهش، کاملاً برگرفته از شیوه نشانه‌شناسی رولان بارت به عنوان یکی از اصلی‌ترین نظریه‌پردازان نشانه‌شناسی است. بارت برای نشانه‌شناسی

^{۳۴} Lexia: شاید بتوان در فارسی معادل «خردواژگان» را انتخاب کرد (بیچرانلو، ۳۰: ۱۳۸۸).

^{۳۵} L'homme de Rio
^{۳۶} Philippe De Broca

^{۳۲} Scene
^{۳۳} Phillips

عراقی‌ها در تعقیب او هستند ولی یک تکاور ایرانی که جهت انجام عملیاتی به منطقه نفوذ کرده او را یافته و نجات می‌دهد. کردهای عراقی خلبان را پنهان کرده و سپس با وجودی که به شدت مورد تفتیش و عملیات ایذایی نظامیان عراق هستند، با کمک تکاور ایرانی با تمهیداتی باعث نجات خلبان می‌شوند. یک هلیکوپتر عراقی، به تعقیب خلبان و تکاور که با موتوری قصد ورود به خاک ایران را دارند می‌پردازد. با نزدیک شدن آن دو به پاسگاه‌های مرزی، هلیکوپتر با آتش پرحجم ضد هوایی روبرو و سرانجام منهدم می‌شود. خلبان و تکاور شادمان از این موفقیت، بی توجه به اخطار و تذکرات نیروهای خودی، که قصد دارند آن‌ها را متوجه کنند که در میدان مین در حال حرکت هستند، بر اثر برخورد با مین از حرکت باز می‌مانند. انفجار مین سبب از دست رفتن تکاور می‌گردد.

صحنه منتخب: حمله هوایی عراق به پایگاه نیروی هوایی / محل وقوع: پایگاه نیروی هوایی / زمان: روز

سروان درخشان با چهره‌ای مضطرب وارد اتاق می‌شود و در حالی که می‌دود، به سمت میز آمده، تلفن را برمی‌دارد و شروع به گرفتن شماره می‌کند. سروان در نمای مدیوم کلوزآپ مشغول گرفتن شماره است که سرهنگ (فرمانده پایگاه) با همان عجله و اضطراب در نمای لانگ در پس زمینه به جلوی در اتاق می‌رسد. او که با دیدن سروان، سعی می‌کند اضطرابش را پنهان کند، با تغییر در سرعت و با آرامشی که حالا در حرکاتش مشاهده می‌شود به سمت میز می‌آید. سروان که موفق به برقراری تماس نشده گوشی را با شدت روی تلفن می‌گذارد. سرهنگ هم که حالا به کنار میز رسیده کلاهش را روی میز می‌گذارد و او هم مشغول شماره گرفتن می‌شود. سروان در حالی که اضطراب در چهره و صدایش مشهود است رو به سرهنگ کرده و با صدای بلند می‌گوید: چرا گذاشتند آن‌ها شروع کنند؟ چرا صبر کردند که آن‌ها حمله کنند جناب سرهنگ؟ سرهنگ با عتاب به سروان و در حالی که گوشی را در دست دارد: خودت را کنترل کن سروان! حالا موقع این حرف‌ها نیست. برو سر کارت. به اعصاب مسلط باش. سرهنگ چند بار الو می‌گوید. سروان باز با همان حالت قبلی: تلفن‌ها قطع شده جناب سرهنگ. سرهنگ با چهره‌ای اخم آلود و با لحنی آمرانه خطاب به سروان: به هات لاین بگو آژیر احضار کلیه پرسنل به پست فرماندهی. همزمان، سروان برای اجرای دستور از صحنه خارج می‌شود. با خروج سروان، سرهنگ که دیگر ضرورتی برای پنهان کردن اضطرابش نمی‌بیند با حالتی ملتسانه در گوشی الو می‌گوید. در کل این صحنه برشی وجود ندارد و به صورت تک پلان گرفته شده است.

در خصوص روایی و پایایی تحقیق حاضر که در زمره پژوهش‌های کیفی به حساب می‌آید، همچنین باید گفت این مسأله همزمان با توسعه سیستم‌های محاسباتی در پژوهش‌های کمی، به یکی از چالش‌های اساسی تحقیق کیفی تبدیل شده است (دانایی‌فرد و مظفری، ۱۳۸۷: ۱۴۷). در دهه‌ی ۱۹۸۰ گوبا و لینکلن^{۳۷} مفهوم «قابلیت اعتماد»^{۳۸} را به عنوان معیاری برای جایگزینی روایی و پایایی در پژوهش‌های کیفی مطرح کرده‌اند که متشکل از چهار عنصر است: قابلیت اعتبار^{۳۹}، قابلیت انتقال^{۴۰}، قابلیت اتکا^{۴۱} و قابلیت تأیید^{۴۲} (همان: ۱۴۸).

برای تأیید دقت علمی در پژوهش‌های کیفی با استفاده از مفهوم قابلیت اعتماد، استراتژی‌های متعددی مورد استفاده قرار گرفته که یکی از آن‌ها «تأیید همکاران پژوهشی»^{۴۳} است (گوبا و لینکلن، ۱۹۸۹ به نقل از دانایی‌فرد و مظفری، ۱۳۸۷: ۱۴۸). در پژوهش حاضر نیز با استفاده از همین استراتژی، یافته‌های هر مرحله توسط سه نفر از اساتید دانشگاهی رشته‌های مدیریت و ارتباطات مورد بازبینی و تأیید قرار گرفت تا روایی و پایایی نتایج، تحت ساختاری علمی مورد توجه و رعایت باشد.

تحلیل داده‌ها

در این قسمت، فیلم‌های منتخب به ترتیب سال تولید معرفی و تحلیل شده‌اند. شیوه تحلیل فیلم‌ها بدین صورت است که پس از بیان چکیده‌ای از داستان هر فیلم و فیلمنامه صحنه منتخب، تحلیل دقیق نشانه‌شناختی و رمزگانی از بازنمایی مدیر در صحنه منتخب فیلم بر اساس دو الگوی فیسک و بارت در قالب یک جدول ارائه و سپس برداشت‌های پژوهشگر قرار داده شده است.

عقاب‌ها

کارگردان: ساموئل خاچیکیان / سال تولید: ۱۳۶۲ / سال اکران: ۱۳۶۴ / دولت وقت: سوم، میرحسین موسوی
چکیده داستان فیلم: با شروع جنگ، نیروی هوایی همگام با دیگر نیروها وارد عمل می‌شود. خلبانی پس از چند پرواز موفقیت آمیز تهاجمی، در یکی از پروازها صدمه دیده و سقوط می‌کند. خلبان با چتر نجات در کردستان عراق فرود می‌آید.

37. Guba & Lincoln

38. Trustworthiness

39. Credibility

40. Transferability

41. Dependability

42. Conformability

43. Peer Debriefing

جدول ۱. سطوح نمایش مدیر و عمده‌ترین رمزهای صحنه منتخب فیلم عقاب‌ها

سطوح نمایش مدیر	سطوح نخست: واقعیت	سطوح دوم: بازنمایی	سطح سوم: ایدئولوژی
رمزگان	رمزهای اجتماعی	رمزهای فنی	رمزهای ایدئولوژیک
الگوی فیسک	ظاهر، لباس، چهره‌پردازی، محیط، رفتار، گفتار، حرکات سر و دست، صدا)	(دوربین، نورپردازی، تدوین، موسیقی و صدابرداری)	مدیریت بحران توسط سرهنگ به خوبی انجام می‌شود.
دلالت	۱. سرهنگ، لباس نظامی به تن دارد، ریش را تراشیده و سیل دارد. ۲. سروان با چهره‌ای مضطرب، دستش را روی میز می‌کوبد و فریاد می‌زند. ۳. سرهنگ با چهره‌ای مقتدر، حرکتی همراه با طمأنینه و بیانی محکم، به زیر دستش دستورات لازم را می‌دهد.	۱. زمان و مکان بحرانی به دلیل بمباران پایگاه هوایی توسط هواپیمای عراقی. ۲. عدم برقراری ارتباط تلفنی بر بحرانی بودن فضا می‌افزاید. ۳. گفتگوی سروان و سرهنگ؛ سروان مضطرب است اما سرهنگ آرام است.	
نوع رمزگان	هرمنوتیک	ضمنی	نمادین
الگوی بارت	رمزگان	کنشی	ارجاعی
	بحران به وجود آمده توسط حمله هواپیمای عراقی در پایگاه چگونگی مدیریت می‌شود؟	سرهنگ سعی می‌کند آرامش خود را به عنوان فرمانده پایگاه در حضور زیر دست حفظ کند.	فضای بحرانی / فضای عادی / اضطراب / آرامش فرمانده / زیردست
	بحران به وجود آمده توسط حمله هواپیمای عراقی در پایگاه چگونگی مدیریت می‌شود؟	سرهنگ سعی می‌کند آرامش خود را به عنوان فرمانده پایگاه در حضور زیر دست حفظ کند.	انتظار می‌رود سرهنگ بتواند بحران به وجود جنگ تحمیلی در مدیریت جنگ و تصمیم‌گیری در شرایط بحرانی

چکیده داستان فیلم: «فرشته» دانشجوی ادبیات (نماینده احساس نسل جوان) و برادرش «عباس» دانشجوی کامپیوتر (نماینده عقل نسل جوان) با خانواده نیمه سستی خود در یکی از محلات قدیمی تهران زندگی می‌کنند. آن‌ها سعی می‌کنند با توجه به موقعیتی که از لحاظ اجتماعی دارند به دفاع از اعتقادات خود بپردازند و سنت‌های نوینی را جایگزین پاره‌ای از سنت‌های کهنه نمایند.

صحنه منتخب: لیز خوردن مدیر شرکت در حضور منشی / محل وقوع: شرکت / زمان: روز
نمای باز از فرشته (منشی شرکت) در حالی که همزمان موز می‌خورد و با تلفن صحبت می‌کند: آقا جعفر را فرستادم پشت شهرداری، (مکتی کوتاه) اگر پیدا کرد باشه، (به ساعت نگاه می‌کند) یک ربع دیگر زنگ بزن بهت می‌گویم. گوشی را روی تلفن می‌گذارد، قسمت آخر موز را می‌خورد و پوست موز را به سمت سطل پرتاب می‌کند، برش به نمای اینسرت سطل، پوست موز، کنار سطل و جلوی در ورودی شرکت می‌افتد. برش به نمای قبلی، فرشته برای درون سطل انداختن پوست موز، از روی

این صحنه از فیلم عقاب‌ها، یک فرمانده نظامی را به تصویر کشیده که سعی می‌کند بحران به وجود آمده را به نحو مطلوب، مدیریت کند. تصمیم‌گیری صحیح در شرایط حاکم در این صحنه، از ویژگی‌های یک مدیر موفق است که در دستوراتی که سرهنگ به سروان می‌دهد بازنمایی شده است. فیلم در سال ۶۲ و در اوج جنگ تحمیلی ساخته شده و فرمانده نظامی نشان داده شده، می‌تواند نمونه‌ای از مدیران نظامی جنگ تحمیلی باشد. شرایط جنگی، شرایطی تماماً بحرانی است و اقتضای این شرایط، وجود مدیرانی است که از بارزترین ویژگی‌های‌شان توانایی مدیریت بحران باشد. مدیر بازنمایی شده در فیلم عقاب‌ها نمونه‌ای از مدیران موفق در این زمینه است که می‌تواند توسط مخاطب به سایر مدیران جنگ تحمیلی تعمیم داده شود. مسئولیت‌پذیری، صراحت و صحت در روابط از جمله ویژگی‌های هنجاری است که در فرمانده بازنمایی شده در فیلم عقاب‌ها قابل مشاهده است.

دیگه چه خبر

کارگردان: ته‌مینمه میلانی / سال تولید: ۱۳۷۰ / سال اکران: ۱۳۷۱ / دولت وقت: پنجم، علی اکبر هاشمی رفسنجانی

لانگ از اتاق منشی و در ورودی شرکت. در باز می شود، مدیر وارد می شود، فرشته می ایستد و سلام می کند، مدیر سری به نشانه سلام تکان می دهد، در را می بندد، در اولین قدم پایش روی پوست موز می رود و زمین می خورد. (افکت صوتی طبل مانند) فرشته دو دستش را روی صورت می گذارد تا خنده اش را پنهان کند. مدیر سریع از روی زمین بلند می شود و با صدای بلند و لحنی آمرانه می پرسد: نامه ها چی شد؟ فرشته: تاپی شد.

صندلی نیم خیز می شود، همزمان نگاهش به ساعت می افتد، برش به اینسرت ساعت دیواری، ساعت رأس ۱۰ است. (مدیر شرکت هر روز رأس ساعت ۱۰ به شرکت می آید). فرشته با کمی تأمل و شیطنتی که در چهره اش مشخص است، دوباره سر جایش می نشیند و با خودکار روی میز می زند (انتظار ورود مدیر)، برش به اینسرت ساعت که ثانیه شمار روی ۱۲ می ایستد و ساعت ۱۰ را نشان می دهد. صدای زنگی شبیه زنگ ساعت، برش به نمای

جدول ۲. سطوح نمایش مدیر و عمده ترین رمزهای صحنه منتخب فیلم دیگه چه خبر

سطوح نمایش مدیر	سطح نخست: واقعیت	سطح دوم: بازنمایی	سطح سوم: ایدئولوژی
رمزگان	رمزهای اجتماعی (ظاهر، لباس، چهره پردازی، محیط و ...)	رمزهای فنی (صداگذاری، بازیگر، گفتگو، شیوه رفتار)	رمزهای ایدئولوژیک
الگوی فیسک	۱. مدیر شرکت، کت و شلوار پوشیده و سبیل دارد.	۱. مدیر هیچ عکس العملی در مقابل منشی به خاطر لیز خوردن روی پوست موز نشان نمی دهد.	۱. مدیر خوب، باید بتواند عصبانیتش را کنترل کند و سعه صدر داشته باشد.
	۲. منشی، مانتو و روسری پوشیده و کمی از موهایش بیرون است، اما آرایشی ندارد.	۲. سوالات پی در پی مدیر پس از برخاستن از روی زمین، حربه ای است برای از بین بردن تأثیر آن اتفاق.	۲. توانایی مدیر در نشان دادن عکس العمل مناسب و بهنگام.
	دلالت	۳. تنبیه منشی به دلیل استفاده شخصی از مستخدم به صورت جریمه در حقوق.	۳. در نظام تنبیهی مدیر، زبان جایگاهی ندارد و از ابزارهای دیگر استفاده می شود.
		۴. عکس العمل مدیر درباره مشکلات شخصی منشی	۴. مدیر موفق در همه کارها نظم را رعایت می کند، و با برنامه است.
		۵. زمان ورود مدیر به شرکت معین و دقیق است.	۵. زمان ورود مدیر به شرکت معین و دقیق برنامه است.
		۶. صداگذاری در لحظه لیز خوردن مدیر، بر تأثیر این اتفاق افزوده است.	۶. صداگذاری در لحظه لیز خوردن مدیر، بر تأثیر این اتفاق افزوده است.

نوع رمزگان	هرمنوتیک	ضمنی	نمادین	کنشی	ارجاعی
الگوی بارت	مدیر شرکت در مواجهه با زمین خوردن جلوی منشی، چه عکس العملی نشان خواهد داد؟	۱. ورود مدیر به شرکت در راس ساعت ۱۰ هر روز نشان می دهد آدم منظمی است.	مدیر / زبردست (منشی)	نظم زیاد مدیر نشان می دهد او واجد ویژگی های یک مدیر موفق هست و می تواند اتفاقی که پیش آمده را نیز به درستی مدیریت کند.	۱. ارجاع به لزوم بودن مدیران
	رمزگان	۲. رفتار مدیر پس از لیز خوردن نشان می دهد توانایی کنترل رفتارش را دارد.	مؤاخذه / زبانی(دعوا) / (جریمه حقوقی)	نظم / بی نظمی	۲. ارجاع به لزوم کنترل رفتار و سعه صدر مدیران
		۳. ارجاع به نحوه صحیح نظام تشویق و تنبیه توسط مدیران	۳. ارجاع به نحوه صحیح نظام تشویق و تنبیه توسط مدیران		
		۴. ارجاع به نحوه صحیح نظام تشویق و تنبیه توسط مدیران	۴. ارجاع به نحوه صحیح نظام تشویق و تنبیه توسط مدیران		
		۵. ارجاع به نحوه صحیح نظام تشویق و تنبیه توسط مدیران	۵. ارجاع به نحوه صحیح نظام تشویق و تنبیه توسط مدیران		
		۶. ارجاع به نحوه صحیح نظام تشویق و تنبیه توسط مدیران	۶. ارجاع به نحوه صحیح نظام تشویق و تنبیه توسط مدیران		

مدیر: کارت‌ها؟ فرشته: فرستاده شد. مدیر: متن‌های چایی؟ فرشته: توی چاپخانه است. مدیر: کاغذهای اداری؟ فرشته: بایگانی شده. مدیر همزمان که به سمت اتاقش حرکت می‌کند: تلفن نداشتم؟ فرشته که هول شده: نه، پیغام‌های تان روی میزتان است.

برش به نمای مدیوم مدیر که کنار در اتاقش می‌ایستد: تلفن نیم ساعت اشغال بود. برش به فول شات فرشته: نیم ساعت؟ من فقط بیست دقیقه با برادر حرف زدم. برش به نمای مدیوم مدیر: زمان زیادیه خانم ... مدیر در حالی که در اتاقش را باز می‌کند و داخل می‌شود: به جعفر بگویند بیاید اتاق من. با صدای فرشته مدیر می‌ایستد و برمی‌گردد: نیست. تراک اوت دوربین همراه بیرون آمدن مدیر از اتاق. مدیر: کجاست؟ فرشته وارد کادر می‌شود: رفته یک مقدار ترانزیستور و دیود و این جور چیزها بخره. مدیر: برای شما؟ فرشته: بله. مدیر سری تکان می‌دهد، کیفش را روی میز فرشته می‌گذارد، خودکار و دفتر یادداشت از جیب داخل کتش درمی‌آورد و در حال نوشتن می‌گوید: استفاده شخصی از مستخدم شرکت. کاغذ را امضا و از دفتر جدا می‌کند و به فرشته می‌دهد: شماره و تاریخ بزیند و بگذارید توی پرونده تان. مدیر به اتاقش می‌رود. با حرکت پن دوربین، مدیر از کادر خارج شده و فرشته در مرکز کادر قرار می‌گیرد، فرشته با چهره‌ای مستأصل روی صندلی می‌نشیند.

ورود مدیر به شرکت در رأس ساعت و ثانیه، دال بر منظم بودن آقای مدیر است. لیز خوردن روی پوست موز نیز کلیشه‌ای است که رفتار مدیر پس از آن می‌تواند بسیاری از ویژگی‌های این مدیر بازنمایی شده را ترسیم نماید. پس از بلند شدن مدیر از روی زمین، هیچ نشانه‌ای از تأثیر این اتفاق در رفتار و گفتار او مشاهده نمی‌شود. که این گویایی توانایی در کنترل غضب، سعه صدر، مدیریت خوب اتفاقات غیرمنتظره، توانایی تصمیم‌گیری در لحظه و داشتن وجهت اجتماعی است. نظام تشویق و تنبیهی که در شرکت این مدیر اجرا می‌شود نیز در این صحنه بازنمایی شده است. وی در مواجهه با خطای منشی هیچ نشانه زبانی دال بر نارضایتی به کار نمی‌گیرد، بلکه تأثیر این عمل خلاف قانون، در حقوق دریافتی منشی اعمال می‌شود. با این شیوه هم دیوار احترام بین مدیر و زیردست متزلزل نمی‌شود و هم غفلتی از این خطا صورت نگرفته است.

دال دیگری که در این صحنه گنجانده شده، اهمیت قائل شدن مدیر برای مشکلات منشی‌اش است. هنگامی که منشی از مشکلات خانوادگی می‌گوید، مدیر با او همراهی کرده و اطلاعاتی ظریف درباره وضعیت خانوادگی از وی می‌گیرد. بدون این که عکس‌العمل آشکاری نشان دهد. قریبه مدل تنبیهی وی

نشان می‌دهد در صورتی که این مدیر بخواهد قدمی در حل مشکلات خانوادگی منشی بردارد، نیز از همان رویکرد پیروی کرده و در عمل خود را نشان خواهد داد نه با استفاده از نشانه‌های کلامی یا ظاهری.

مکس

کارگردان: سامان مقدم / سال تولید: ۱۳۸۳ / سال اکران: ۱۳۸۴ / دولت وقت: هشتم، سید محمد خاتمی

چکیده داستان فیلم: داستان این فیلم از زمانی آغاز می‌شود که به مناسبت سال گفتگوی تمدن‌ها، مرکز جذب مغزها وابسته به نهاد ریاست جمهوری تصمیم می‌گیرد یکی از موسیقی‌دانان ایرانی خارج از کشور را برای اجرای یک کنسرت، دعوت کند. برای موسیقی‌دان مورد نظر ایمیل فرستاده می‌شود و او ظرف چند روز به کشور می‌آید. این در حالی است که ایمیل اشتباهی به دست یک خواننده لس آنجلسی رسیده و او به جای فرد اصلی وارد تهران شده است. داستان بر مبنای کارهای این خواننده پیش می‌رود و تناقض‌هایی را به وجود می‌آورد. معاون موسیقی مرکز وقتی متوجه این اشتباه می‌شود، همراه با خانواده‌اش که هر کدام سمتی در این مرکز دارند، سعی می‌کند مکس را با ایجاد ترس از دستگیری و محاکمه، به صورت مخفیانه از کشور خارج کند. اما مکس که از حضور در ایران خوشحال است و تأثیرات مثبتی هم بر ارتباطات اعضای خانواده خانم مدیر گذاشته، در کشور می‌ماند.

صحنه منتخب: گفتگوی معاون موسیقی مرکز جذب مغزها با رئیس دفتر معاونت / محل وقوع: دفتر خانم معاون / زمان: روز نمای معرف از در ورودی معاونت موسیقی؛ صدای دختر: ببینید خانم گوهری، گام‌ها به طور کلی در موسیقی کلاسیک دو جورند؛ گام‌های ماژور و گام‌های مینور. حالا اگر بخواهم ساده‌تر برایتان توضیح بدهم، گام‌های ماژور یک حس و حال شادتری دارند نسبت به گام‌های مینور. برش به نمای کلوزآپ خانم گوهری (مدیر مرکز) در حالی که کمی گیج شده و با خود تکرار می‌کند: مینور شاد ... نه ماژور شاد، مینور غمگین. صدای دختر: بله. برش به فول شات دختر که فلوتی در دست دارد، و همراه با حرکت پن دوربین، در اتاق راه می‌رود. دختر: هر هشت تا نت پشت سر هم یک گام را تشکیل می‌دهد. که البته اسم گام را هم از روی نتی که با آن شروع می‌شود می‌گذارند. دوربین در نمای کلوز دختر همزمان با توقف او می‌ایستد. دختر: خب شما مثلاً این نت را گوش کنید. همزمان با صدای در زدن، دختر شروع به فلوت زدن می‌کند. برش به نمای در اتاق که در حال باز شدن است. احسان (برادر زاده خانم گوهری که رئیس دفترش هم هست) داخل می‌شود و در را می‌بندد. (صدای فلوت) با حرکت پن دوربین، احسان به کنار میز خانم گوهری می‌آید و می‌ایستد.

نکونام راست می گوید، هرچقدر دکتر مهندس ایرونی توی خارج زیادند، عوضش هنرمندی که ضوابط کاری اش با مملکت ما بخواند کم است. خودت که می بینی، شش ماهه داریم می گردیم کسی را پیدا نکردیم. برش به نمای مدیوم احسان: می خواهی از خیرش بگذریم؟ صدای گوهری: از خیرش بگذریم؟ برش به نمای کلوزآپ گوهری: شوخی می کنی؟ بین عمه جون، گوهری از روی صندلی همراه با حرکت تراکینگ دوربین بلند می شود و دور میز می چرخد و روبری احسان می ایستد. اگر قرار باشد تو یکی از مدیران موفق این نظام باشی، اینها جزو امتیازات مدیریته، باید از موقعیتهای خوب استفاده بکنی. آن هم چنین موقعیتی در مرکز جذب مغزها که مدیرش معاون رئیس جمهوره. برش به نمای فول دختر که پشت کامپیوتر نشسته و در حال تایپ است. صدای احسان: نگران نباشید، می گردیم یکی را پیدا می کنیم.

احسان: سلام عمه جان. گوهری: سلام عزیزم. احسان در حالی که کاغذ در دستش را بالا می آورد: همین الان یک فکسی رسید. دختر حرفش را قطع می کند: ببخشید، ولی مثل این که ما وسط کلاس بودیم. احسان: خواهش می کنم، شما روسری تون باز رفته عقب، محض اطلاع. دختر: شما اگر خیلی ناراحتید مجبور نیستید نگاه کنید. گوهری با مکثی کوتاه خطاب به دختر: ببخشید عزیزم. دختر از کادر خارج می شود. گوهری خطاب به احسان: ببینم. برش به نمای مدیوم کلوزآپ گوهری در حالی که کاغذ را مطالعه می کند. صدای احسان: نمی آید، خیلی تشکر کرده ولی نمی آید. گوهری کاغذ را روی میز گذاشته و عینک می زند. برش به نمای مدیوم کلوز آپ از احسان، دختر در بک گراند، پشت میزی نشسته. احسان سرش را برگردانده و نیم نگاهی به دختر می کند. برش به نمای کلوزآپ گوهری. صدای احسان: اشکال نداره، یکی را پیدا می کنیم. گوهری: زحمت نکش احسان جان، به نظر من

جدول ۳. سطوح نمایش مدیر و عمده ترین رمزهای صحنه منتخب فیلم مکس

سطوح نمایش مدیر	سطوح نخست: واقعیت	سطوح دوم: بازنمایی	سطح سوم: ایدئولوژی
رمزگان	رمزهای اجتماعی (ظاهر، لباس، چهره پردازی، محیط و ...)	رمزهای فنی (گفتگو، شیوه رفتار)	رمزهای ایدئولوژیک
الگوی فیسک	۱. مدیر مرکز که معاون معاون رئیس جمهور است، مانتو و مقنعه مشکی به تن دارد، موهایش کمی بیرون است، آرایش کرده و دستبندی طلا به دستش است. ۲. تصاویر خوانندگانی همچون شجریان و بنان بر دیوار اتاق نصب شده است. ۳. رئیس دفتر خانم معاون، پیراهن یقه دیپلمات مشکی پوشیده و ته ریش دارد.	۱. مدیر مرکز موسیقی در ساعت اداری، در حال آموختن ابتدائیات علم موسیقی است. ۲. رئیس دفتر مدیر، از دختر به خاطر بیرون بودن مویش ایراد می گیرد. ۳. پاسخ دختر به تذکر رئیس دفتر این است که تو نگاه نکن. ۴. خانم مدیر، راه تبدیل شدن به یک مدیر موفق را استفاده خوب از موقعیتها می داند.	۱. مدیری غیرمتخصص برای یک حوزه تخصصی منصوب شده است. ۲. جایگزینی خویشاوند سалاری با شایسته سалاری
دالات			
نوع رمزگان	هرمنوتیک	نمادین	ارجاعی
الگوی بارت	آیا خانم مدیر موفق به دعوت از یک نخبه موسیقی ایرانی به کشور می شود؟ برادرزاده نشان می دهد خود او نیز بدون داشتن تخصص این پست دولتی را تصاحب کرده است.	مدیر متخصص / مدیر غیر متخصص دعوت به یک پست دولتی / تلاش برای کسب یک پست دولتی حجاب / بی حجابی	۱. ارجاع به استفاده از مدیران در آن متخصص نیستند. ۲. ارجاع به مناصب مدیریت دولتی به عنوان یک موقعیت و انتفاع شخصی. ۳. ارجاع به خویشاوند سалاری مدیر

فیلم مکس هرچند همسویی کلی با گفتمان دولت وقت، یعنی دولت اصلاحات دارد، اما انتقاداتی ظریف را نیز دال بر ضعف‌های سیستم دولتی در خود بازنمایی کرده است. مدیر بازنمایی شده در فیلم مکس، هیچ قربانی با حوزه تحت مسئولیتش ندارد. آموختن ابتدائیات موسیقی نشانه‌ای دال بر این موضوع است که رمزگان‌های رفتاری خانم مدیر نیز بازنمایی این موضوع را تقویت کرده است. این مسأله انتصاب مدیران بدون تخصص هماهنگ با مسئولیت معضلی است که تقریباً در تمام ادوار اداره کشور شاهد آن بوده‌ایم؛ اما فیلم مکس و دوره اصلاحات، از معدود فیلم‌ها و دوره‌هایی است که سینمای ایران نسبت به آن واکنش نشان داده است. همچنین توصیه‌های خانم مدیر به برادرزاده درباره تلاش برای استفاده از موقعیت‌ها و کسب مناصب مدیریتی، نشانه‌ای است که علاوه بر نمایاندن اصول اعتقادی و فکری مدیرانی در تیپ وی، روشی را که خود او بدون آشنایی جزئی با عالم موسیقی به این جایگاه رسیده بازنمایی می‌کند.

از نقطه نظر ویژگی‌های هنجاری، مدیر بازنمایی شده در مکس هیچ نشانه‌ای دال بر انقلابی بودن و نیز مذهبی بودن ندارد. تنها نشانه مرتبط، دال‌هایی است که در برادرزاده خانم مدیر که رئیس دفترش نیز هست قرار داده شده، یعنی ته ریش و ایراد گرفتن به موی بیرون از روسری دختر. که این دال‌ها نیز، ریاکاری و ظاهرسازی را بیشتر بازنمایی می‌کند تا مذهبی بودن را و باز هم مخاطب را به همان راهکار خانم مدیر یعنی «استفاده از موقعیت‌ها» رهنمون می‌سازد.

خویشاوندسالاری نیز دلالت دیگری است که انتصاب برادرزاده به سمت رئیس دفتر آن را بازنمایی می‌کند. مسأله‌ای که در بسیاری از دولت‌های جمهوری اسلامی ایران به عنوان یک معضل وجود داشته و جای شایسته سالاری را گرفته است.

قلاده‌های طلا

کارگردان: ابوالقاسم طالبی / سال تولید: ۱۳۹۰ / سال اکران: ۱۳۹۱ / دولت وقت: دهم، محمود احمدی‌نژاد

چکیده داستان فیلم: ایام انتخابات سال ۸۸ است. با اعلام نتایج، اعتراض‌های عده‌ای از مردم شکل تظاهرات به خود می‌گیرد و مأموران وزارت اطلاعات پیگیر حوادث هستند. جاسوسی که در خارج از کشور آموزش دیده، با برنامه‌ریزی سرویس‌های جاسوسی چند کشور غربی با ورود به کشور، هدایت نمایندگان سلطنت طلب‌ها، منافقین و سایر گروه‌های معاند را بر عهده می‌گیرد تا پروژه براندازی نظام جمهوری

اسلامی ایران را اجرا نمایند. وی به همراه تیمش آشوب‌هایی را در تهران به راه می‌اندازد و چند نفر را نیز در راهپیمایی‌ها می‌کشد. مأموران اطلاعات با تله گذاری چند بار به جاسوس نزدیک می‌شوند، اما هر بار کسی او را باخبر می‌کند و فراری می‌دهد. در شرایطی که مأموران اطلاعات به یکدیگر مظنون شده‌اند و فضای کاری آن‌ها متشنج شده، سرانجام مرد جاسوس به شدت زخمی می‌شود. مأموری که عامل نفوذی بوده و جاسوس را خبر می‌کرده و فراری می‌داده، نیز دستگیر می‌شود. اما خود جاسوس با ظاهر مبدل و مدارک جعلی موفق به فرار از کشور می‌شود. فیلم با تظاهرات عده‌ای جلوی سفارت انگلیس در اعتراض به دخالت‌های انگلیس در ایران به پایان می‌رسد.

صحنه منتخب: گفتگوی کامران (مأمور اطلاعاتی) با مدیرکل حفاظت وزارت اطلاعات / محل وقوع: دفتر مدیرکل / زمان: روز

نمای کلوزآپ از دکتر اکبری (مدیرکل حفاظت وزارت اطلاعات) در حالی که سرش را پایین انداخته و به صحبت‌های کامران (مأمور اطلاعاتی) گوش می‌دهد. صدای کامران: آدم اطلاعاتی نباشه، سیاسی نباشه، کتاب جین شارب را خوانده باشه، (اکبری سرش را بالا می‌آورد و به کامران نگاه می‌کند) اخبار گرجستان که بیخ گوشمونه و (برش به نمای کلوزآپ کامران که با عصبانیت صحبت می‌کند) اوکراین را شنیده باشه می‌فهمد که حداقل ۳۰ مورد دستورالعمل‌های انقلاب رنگی توی این مملکت داره پیاده می‌شه. برش به نمای توشات از دکتر اکبری که پشت میز نشسته و کامران که مقابل میز ایستاده. دکتر اکبری از پشت میز با فنجان چای در دست، بلند می‌شود و با حرکت پن دوربین در حالی که کامران صحبت می‌کند روی میبل می‌نشیند. کامران در حالی که او هم فنجان چای در دست دارد و با اکبری راه می‌رود و روی میبل می‌نشیند: شما که نامه هاشمی را خواندید. نخواندید؟ این دود و آتش که می‌گویند، همه‌اش برای امتیازگیری است. خب با چندتا عملیات غائله را ختم کنید. برش به نمای مدیوم کامران در حال نشستن. کامران: چرا ما به رهبر و رئیس جمهور، نامه و گزارش نمی‌دهیم؟ برش به نمای مدیوم کلوز آپ دکتر اکبری در حالی که به فنجان چای در دست کامران اشاره می‌کند: بخور برایت خوب است، صدایت را باز می‌کند بیشتر داد بزنی. (صدای موسیقی آرام شروع می‌شود) کامران: ببخشید حاجی جون، قاطی کردم. دیگر به اینجام (دستش را روی گلو می‌گذارد) رسیده، نمی‌دانم چه کار باید بکنم. شما که

رئیس جمهور و نخست وزیر. بعد هم فراری اش دادند. (برش به نمای کلوزآپ اکبری) این اولین نفوذی نبود، آخری اش هم نبود. یک جاسوس مهم از تورمان فرار کرده. اکبری: فعلاً در اختیار کارگزینی باش. برش به نمای کلوزآپ کامران که از این حرف بهتش زده. کامران: یعنی چی؟ تا اطلاع ثانوی من فصل؟ برش به نمای کلوزآپ اکبری. اکبری با اشاره به فنجان: بخور سرد می شه.

رئیس حفاظت این تشکیلاتی بگو ما چه کار باید بکنیم؟ اکبری: این حرف هایی که تو داری می زنی را دو روز پیش عینش را دکتر توی همین اتاق گفت. اما قصه شکستن گردن رضایی، (برش به نمای کلوزآپ کامران) و فرار جاسوس، جوابش این نیست. (برش به نمای اورشولدر کلوز آپ اکبری با گوشه صورت کامران در کادر) دبیر شورای امنیت کشور، کشمیری، یادته که؟ (برش به نمای کلوزآپ کامران که به علامت تأیید، سر تکان می دهد) بمب را گذاشت زیر پای

جدول ۴. سطوح نمایش مدیر و عمده ترین رمزهای صحنه منتخب فیلم قلاده های طلا

سطوح نمایش مدیر	سطح نخست: واقعیت	سطح دوم: بازنمایی	سطح سوم: ایدئولوژی
رمزگان	رمزهای اجتماعی (ظاهر، لباس، چهره پردازی، محیط و ...)	رمزهای فنی (گفتگو، شیوه رفتار، موسیقی، دوربین)	رمزهای ایدئولوژیک
الگوی فیسک	۱. دکتر اکبری که در اصل روحانی است، کت و شلوار به تن دارد و ریش دارد. ۲. کامران، مامور اطلاعاتی، ریش ندارد، پیراهن با دکمه های باز را روی شلوار انداخته و آستین هایش را تا زده است. ۳. فنجان چای در دست اکبری و کامران ۴. مبلمان اداری متناسب با دفاتر مدیران کنونی	۱. در حالی که کامران با عصبانیت و پرخاش حرف می زند، مدیر با آرامش گوش می دهد. ۲. دعوت کامران به نوشیدن چای در دو جا بکار رفته و هردو باعث آرام شدن وی شده است. ۳. موسیقی در زیر صدای بازیگران، به حفظ ریتم فیلم و انسجام صحنه ها کمک کرده و در نقاط اوج صحنه (مثل اعلام انفصال کامران)، به افزایش تاثیر کمک کرده است. ۴. مدیر قبل از اعلام انفصال کامران، با ذکر خاطره کشمیری، در واقع در حال توجیه اوست. ۵. اکبری (مدیر) با اعلام اینکه دکتر هم همین حرف ها را می زد، به کامران می فهماند که نمی تواند به او اعتماد کند.	۱. سعه صدر مدیر ۲. توجیه زیردست توسط مدیر و اقتناع او ۳. اقتضانات مدیر حفاظتی و اطلاعاتی نظیر عدم اعتماد به هیچ کس و ...
دالات			
نوع رمزگان	هرمنوتیک	ضمنی	نمادین
الگوی بارت	آقای مدیرکل، چه واکنشی به پرخاش زیردست نشان خواهد داد؟ توسط آقای مدیر مینی بر این که تو (کامران) هم ممکن است جاسوس باشی.	عبارت «دکتر هم دو روز پیش همین حرفها را میزد» با قرینه جاسوس بودن دکتر، که در انتهای فیلم مشخص می شود، اشاره ظریفی است خوش بینی / بدبینی اصالت صحت / بی اعتمادی به همه	مدیر، ضمن آرام کردن کامران، او را منفصل از خدمت می کند. (انفصال کارمند خاطلی) ارجاع به عدالت محوری در مدیر ارجاع به ویژگی های خاص مدیر اطلاعاتی

در میان آثار هنری تولید شده درباره فتنه سال ۱۳۸۸، فیلم قلاده‌های طلا، شاخص‌ترین اثری است که حوادث پس از انتخابات ریاست جمهوری ایران در سال ۸۸ را بدون جانب‌داری برجسته از احزاب و گروه‌های داخلی و با محوریت دخالت بیگانگان در این حوادث، روایت نمود.

دکتر اکبری، مدیر حاضر در صحنه منتخب فیلم، علاوه بر این که یک روحانی است و نشانه‌های دال بر مذهبی بودن را باید در خود داشته باشد، یک مدیر امنیتی است و نشانه‌های دال بر اقتضات خاص مدیران این حوزه نیز باید در وی بازنمایی شده باشد. لازم به ذکر است، سازنده قلاده‌های طلا، فیلم را همسو با گفتمان انقلاب ساخته است، لذا می‌توان دنبال ویژگی‌های هنجاری و هماهنگ با کلیشه روحانی و مدیر اطلاعاتی در اثر او گشت؛ اما در صورتی که فیلمی با نگاه انتقادی ساخته شده باشد و یا فیلمساز، همسو با گفتمان انقلاب نباشد باید مواظب کژتایی‌های کلیشه‌ها با واقعیت حاکم بود.

بارزترین ویژگی مدیر بازنمایی شده در این صحنه، «سعه صدر» اوست، که دال‌هایی چون سکوت، پایین انداختن سر، نوشیدن چای، دعوت به نوشیدن چای، ذکر مقدمه و توجیه زبردست برای انفعال وی و ... همگی دلالت بر آن دارند. در عین حال او مدیری ضابطه‌مند است، و طبق قواعد حاکم در دستگاه تحت مدیریتش، کارمند خاطی، منفصل می‌شود. همچنین طبق توضیحات بالا و نیز بر اساس صحبت‌های آقای مدیر، وی روحیه انقلابی دارد (ذکر خاطرات کشمیری) و نیز انسانی معتقد و مذهبی است.

پارادوکس‌های میان رعایت کامل دستورات اسلامی توسط یک روحانی نظیر عدم گمان بد به افراد، اصالت دادن به صحت گفته‌های فرد و ... با عملکرد این مدیر در عدم اعتماد به گفته‌های کامران را نیز باید با مستثنی دانستن امور اطلاعاتی در قواعد اسلامی حل نمود، که البته بحث درباره آن مجال دیگری می‌طلبد.

نتیجه‌گیری

این مقاله در پی فهم این مسأله بود که آیا جایجایی دولت‌ها در ایران تأثیری بر بازنمایی مدیران در فیلم‌های سینمایی داشته است؟ و در صورت وجود این تأثیر، تفاوت‌های مدیران بازنمایی شده در ادوار مختلف مدیریت کشور با یکدیگر چیست؟ با نگاه همزمان به سطوح مختلف نمایش مدیران در

چهار فیلم برگزیده این پژوهش، نتایج زیر به دست می‌آید:
۱- مدیران بازنمایی شده در این چهار فیلم با وجود این که همگی جزو شخصیت‌های مثبت داستان هستند، اما از حیث بالندگی و داشتن ویژگی‌های یک مدیر کامل، دو دسته‌اند. **گروه اول**، مدیرانی هستند که همچنان که جایگاه یک شخصیت مثبت را دارند، از حیث توانایی مدیریت نیز، نشانه‌های دال بر مدیر بالنده را بازنمایانده‌اند. این گروه از مدیران در سه فیلم متعلق به دولت‌های جنگ تحمیلی، دولت سازندگی و دولت عدالت طلبی حضور دارند.

گروه دوم، مدیرانی هستند که از حیث توانایی مدیریت، ضعف‌هایی دارند و نشانه‌های دال بر مدیر غیربالنده را بازنمایانده‌اند. این گروه از مدیران را در فیلم مکس، متعلق به دوره دولت دوم خرداد می‌توان مشاهده کرد.

این نتیجه نشان می‌دهد نگاه انتقادی به وضعیت جامعه و حکومت بیش از تمام ادوار، در فیلم‌های ساخته شده در زمان روی کار بودن اصلاح طلبان بازنمایی شده است.

۲- در سطح سوم نمایش مدیران - رمزگان‌های ایدئولوژیک - و نیز در سطح رمزگان ارجاعی در الگوی بارت، طیف متنوعی از دلالت‌ها در مدیران بازنمایی شده قابل مشاهده است. برای تحلیل نتایج به دست آمده در این سطح، نگاه به شرایط وقت جامعه و گفتمان حاکم بر کشور ضروری می‌نماید. **الف)** مدیر بازنمایی شده در فیلم دولت دفاع مقدس، از حیث ایدئولوژیک، تحت تأثیر شرایط جنگی حاکم بر کشور است.

ب) مدیر بازنمایی شده در فیلم ساخته شده در دولت سازندگی، دلالت‌های در حوزه رفتار سازمانی و تعامل با کارمندان را بیش از سایر موارد پوشش داده است. به نظر می‌رسد سینما در دوره مذکور، بیش از سایر دوره‌ها اجتماعی است و از قید سیاست آزاد است. جدایی سینمای دولت سازندگی از سیاست، در کنار معایبی که برای آن قابل تصور است، برکاتی نیز داشته که توجه بیشتر به مسائل تربیتی از آن جمله است. انعکاس بیشتر مسائل مربوط به رفتار سازمانی در مدیران بازنمایی شده در این دوره نیز در همین راستا قابل ریشه‌یابی است.

ج) در فیلم‌های ساخته شده در دولت دوم خرداد، بیش از سایر دوره‌ها مدیران دولتی و حکومتی قابل مشاهده‌اند و مدیر یک سازمان خصوصی، کمتر از سایر دوره‌ها در این دوره بازنمایی شده است. در فیلم بررسی شده در دوره مذکور - مکس - از حیث رمزگان‌های ایدئولوژیک، مدیران بیش از هر چیز بر

عینک جامعه شناسی تحلیل و تفسیر شده‌اند. پژوهش حاضر هرچند این مسأله را رد نمی‌کند و تحولات گفتمانی دولت‌ها را نیز یکی از شئون تحولات اجتماعی می‌داند؛ اما پس از تجمیع یافته‌ها و بررسی‌ها به این نتیجه می‌رسد که اگر تفاوت جهت‌گیری‌ها در بازنمایی مدیران در فیلم‌های سینمایی، امری واضح است و نیز می‌توان نسبتی میان ویژگی‌های گفتمانی دولت‌ها و نوع بازنمایی مدیران در آثار سینمایی ساخته شده در دوره آن دولت یافت، می‌توان نتیجه گرفت با نگاهی ریزبینانه‌تر و با کوچک‌تر کردن دایره زمینه‌های بروز این تفاوت‌ها، «گفتمان دولتی حاکم بر کشور» را نیز می‌توان به عنوان یکی از عوامل مهم بروز این تفاوت‌ها در آثار سینمایی معرفی نمود.

البته بررسی کلان‌تر تاریخ سینمای جمهوری اسلامی ایران - که این مقاله به آن نپرداخته - نشان می‌دهد که شدت این تأثیرگذاری و تأثیرپذیری در دوره‌های مختلف، متفاوت بوده و همچنین بی‌تفاوتی درشت‌نمایی شده فیلم‌سازان به حاکمیت در برخی دوره‌ها را نیز اتفاقاً می‌توان پاسخی به گفتمان حاکم بر کشور و همسو با نتیجه این مقاله دانست. به عبارت دیگر در دوره‌های مذکور هرچند فیلم‌سازان به زعم خود، راه بی‌تفاوتی به دولت مستقر را برگزیده‌اند؛ اما در واقع در حال بروز پاسخ طبیعی به شرایط حاکم هستند؛ مسئله‌ای که فرضیه جاری در این مقاله را تأیید می‌نماید.

اساس دال‌های مربوط به ساختار سازمانی و اداری بازنمایی شده‌اند. به نظر می‌رسد سینمای دوره دوم خرداد، نسبت به سایر دوره‌ها سینمایی سیاسی‌تر و دغدغه‌مندتر نسبت به مسائل حکومتی است.

د) مدیران بازنمایی شده در فیلم‌های دولت عدالت طلبی، نسبت به سایر دوره‌ها بیشتر از درون حکومت هستند. به نظر می‌رسد در این دوره بیش از سایر دوره‌ها زاویه روایت راویان چرخیده و مدیرانی را بازنمایی کرده که بیشتر می‌توان به آن‌ها صفت همسویی با نظام را داد.

نتایج به دست آمده از نشانه‌شناسی چهار فیلم، علاوه بر این که برخی از وجوه تفاوت نگاه و دغدغه‌های فیلم‌سازان در دوره‌های مختلف گفتمان حاکم بر مدیریت کشور را منعکس می‌کند، حاوی پاسخ سؤال اصلی این مقاله است. بر این اساس می‌توان نتیجه کلی این بررسی را این‌گونه بیان نمود که سینمای جمهوری اسلامی ایران متأثر از گفتمان دولت مستقر در رأس اداره امور کشور بوده و فیلم‌های سینمایی ساخته شده در هر دوره‌ای، دغدغه‌ها، معضلات و چالش‌هایی را منعکس و برجسته می‌کنند که در همان دوره در کشور مطرح است. همان‌گونه که در بخش‌های قبلی این مقاله گفته شد، اغلب پژوهش‌هایی که تاکنون در حوزه ریشه‌یابی زمینه‌های تحولات سینمای ایران انجام شده، به این نتیجه رسیده‌اند که این فراز و فرودها و تغییر مسیرها در فیلم‌های سینمایی، تبعات طبیعی «تحولات درونی اجتماعی» هستند. در واقع در اغلب این پژوهش‌ها، تحولات سینمایی، از پشت

منابع

حبیبی، محمد. (۱۳۷۹). *خصایص مدیران فرهنگی*. تهران: مؤسسه فرهنگی انتشاراتی بیان.

دانایی‌فرد، حسن و مظفری، زینب. (۱۳۸۷). ارتقاء روایی و پایایی در پژوهش‌های کیفی مدیریتی: تأملی بر استراتژی‌های ممیزی پژوهشی. *فصلنامه پژوهش‌های مدیریت*. سال اول. شماره اول. صص ۱۶۲-۱۳۱.

دفت، ریچارد ال. (۱۳۷۹). *تئوری و طراحی سازمان*. ترجمه علی پارسائیان و سیدمحمد اعرابی. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

راودراد، اعظم. (۱۳۸۲). *نظریه‌های جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

سجودی، فرزانه. (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی کاربردی*. چاپ اول. تهران: نشر علم.

ظریفی نیا، حمیدرضا. (۱۳۷۸). *کالبدشکافی جناح‌های سیاسی*

استریناتی، دومینیک. (۱۳۸۰). *مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه*. ترجمه ثریا پاک نظر. تهران: گام نو.

استوری، جان. (۱۳۸۶). *مطالعات فرهنگی درباره فرهنگ عامه*. ترجمه حسین پاینده. تهران: نشر آگه.

بارت، رولان. (۱۳۸۴). *بارت و سینما*. ترجمه مازیار اسلامی. تهران: گام نو.

بودریار، ژان. (۱۳۸۹). *جامعه مصرفی*. ترجمه پیروز ایزدی. تهران: نشر ثالث.

بیچرانلو، عبدالله. (۱۳۸۸). *تصویرسازی و کلیشه‌سازی هالیوود از مسلمانان*. *فصلنامه رسانه*. سال بیستم. شماره پیاپی ۷۹. صص ۱-۳۲.

تامپسون، جان. (۱۳۷۸). *ایدئولوژی و فرهنگ مدرن*. ترجمه مسعود اوحدی. تهران: مؤسسه فرهنگی آینده پویان.

- ایران، ۱۳۳۷-۱۳۵۷. تهران: آزادی اندیشه.
- عبداللهیان، حمید و منفرد، لیلا. (۱۳۸۷). روش‌شناسی و تحلیل ایدئولوژی در متون ارتباطی. *فصلنامه نامه صادق*. بهار و تابستان. جلد ۱۵، شماره ۱. صص ۸۷-۱۱۶.
- عضدانلو، حمید. (۱۳۸۰). *گفتمان و جامعه*. تهران: نشر نی.
- علی آبادی، گیتا. (۱۳۸۸). انقلاب اسلامی و گفتمان‌های انتخاباتی در ایران. *فصلنامه رسانه*. شماره ۷۷. صص ۱۱۹-۱۴۹.
- غضنفری، عزیز. (۱۳۸۸). انتخابات و رقابت گفتمان. *روزنامه کیهان*. ۱۷ خرداد. شماره ۱۹۳۷۹. صص ۱۲.
- فیسک، جان. (۱۳۸۸). *درآمدی بر مطالعات ارتباطاتی*. ترجمه مهدی غبرایی. تهران: دفتر مطالعات و برنامه‌ریزی رسانه‌ها.
- فیلیس، ویلیام اچ. (۱۳۸۸). *پیش‌درآمدی بر فیلم*. ترجمه فتاح محمدی. تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
- کوارد، روزالیند، و ایس، جان. (۱۳۸۰). *اس/زد در ساخت‌گرایی، پس‌ساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*. ترجمه فرزانه سجودی. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- مهدوی، عبدالمحمد. (۱۳۷۸). مکانیزم‌ها و الگوهای تغییر و تحول و مدیریت فرهنگ سازمانی. *فصلنامه مصباح*. شماره ۳۱. صص ۱۶۷-۱۸۷.
- مهدیزاده، سیدمحمد. (۱۳۸۳). *بازنمایی ایران در مطبوعات غرب: تحلیل انتقادی گفتمان «نیویورک تایمز»، «گاردین»، «لوموند» و «دی ولت» ۲۰۰۰-۱۹۹۷م*. رساله دکتری علوم ارتباطات. دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه علامه طباطبائی.
- مهدیزاده، سید محمد. (۱۳۸۷). *رسانه‌ها و بازنمایی*. تهران: دفتر مطالعات و برنامه‌ریزی رسانه‌ها.
- هال، استوارت. (۱۳۸۷). *گزیده‌هایی از عمل بازنمایی*. ترجمه احسان شاقاسمی، زیر نظر سعیدرضا عاملی. مجموعه نظریه‌های ارتباطات. جلد سوم. تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی وزارت علوم.
- Barthes, R. (1974). *S/Z*. London: Fontana.
- Fisk, J. (1990). *Introduction to Communication Studies*. New York: Rutledge.
- Guba, E.G. and Lincoln, Y.S. (1989). *Forth generation evaluation*. Newbury park. CA: sage.
- Hawkes, T. (2003). *Structuralism and Semiotics*. New York: Rutledge.
- Kenney, K. (2005). *representation theory. From Handbook of Visual communication: Theory, Method and Media*. LEA.
- Maxwell, J. A. (1992). Understanding reliability and Validity in a qalitative research. *Harvard Educational Review*. 62 (3), 279-300.
- Popay, J., Rogers, A., & Williams, G. (1998). Rationale and standards for the systematic Review of qualitative literature in health services research. *Qualitative Heaelt Research*. 8, 341-351.
- Stevenson, N. (1995). *Understanding Media Cultures: Social Theory and Mass Communication*. Sage Publications Ltd. London. UK.