تحلیل محتوای سبک بازیگری مهدی فخیم‌زاده در دو سریال خواب و بیدار و فوق سری

دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۲۵، پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۱۳

غلامرضا آذری[۱]، محمدرضا چهره نما[۲]

چکیده

این مقاله، از دیدگاه ساختاریِ تحلیل محتوای سریال‌ها، به مبحث یکی از عناصر این ساختار یعنی *بازیگری* پرداخته است. موضوع این پژوهش *تحلیل محتوای سبک بازیگری مهدی فخیم زاده در دو سریال تلویزیونی خواب و بیدار و فوق سری* است که با روش تحلیل محتوا و کاربرد آن در مضامینِ این سریال‌ها با هدف اصلیِ تحلیل سبکِ این بازیگر، انجام شده است. بُنیانِ نظریِ این پژوهش، بر پایه‌ی نظریه‌های چارچوب‌بندی، الگو سازی، یادگیری اجتماعی، ساخت اجتماعی واقعیت و وابستگی مخاطبان و چارچوب مفهومیِ آن بر مبنای دیدگاه‌های نظریه پردازانی شناخته شده‌ای نظیرِ ادوارد تی. هال، استوارت هال، ژان پیاژه، آلبرت مهرابیان، و مارک نپ، تفسیر شده است که شرح کامل آن‌ها در اصل پژوهش موجود است. برمبنای تحلیل یافته‌های موجود در این پژوهش و نتایج به‌دست آمده، مهدی فخیم زاده سبکی را در هنرمندی و بازیگری خود بر مبنای ویژگی‌های روحی و روانی و جسمی در سه نقشِ اصغرکوپک، سرهنگ نصرالهی و ناصر افراشته (ناصر پاپَتی) به کار آورده است که به خوبی با ظاهر فیزیکی، لحنِ آوایی و تماس چشمی و توازن ارتباط کلامی و غیر کلامی‌اش هماهنگ بوده و با کاربست خلاقانه‌ی تخیل در بازیگری، موفق شده است با مخاطبان این سریال‌ها ارتباط مؤثری برقرار کند.

کلیدواژگان: تحلیل محتوا، بازیگر، سبک بازیگری، ارتباطات کلامی و غیر کلامی.

۱. عضو هیئت علمی دانشکده علوم اجتماعی، ارتباطات و رسانه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی. (نویسنده مسئول)

Azarigh2012@gmail.com

۲. دانش آموخته کارشناسی ارشد پژوهش هنر، گرایش کارگردانی سینما، دانشکده هنر سوره

Chhrenamamohammadreza@gmail.com

مقدمه

دنیای تاریخی بشر از دور زمان‌ها تا به امروز، شاهد تصویرسازی و ارتباطات بصری[3] بوده، که در اصل به هنر پیچیده‌ی *بازیگری*[4] تبدیل شده است. به تعبیری دیگر، هنر بازیگری از کودکی هر یک از ابناء بشر با وجود و رفتار او عجین شده و روح و فکر انسانی را با تلفیقی از یکدیگر به هنری نمایشی بدل کرده است. بازیگر با هنرمندی خاص خود می‌تواند حرکات مختلفی را بر مبنای تحلیل شخصیت و بر اساس بیان همسو با حس تماشاگران ارائه دهد. هنری که با صدا و چهره و حالت‌های مختلف با سرشت بازیگر آمیخته شده است. بازیگر دو روح در یک کالبد است، که این کالبد، یکی روی صحنه و دیگری روح خودش را در بر گرفته است. بازیگری را در عالم هنر بصری می‌توان فرآیندی تحولی دانست، شیوه‌ای علمی و عملی که در آن با توجه به میزان استعداد و توانایی، تلاش می‌شود مفاهیم زندگی به تماشاگر یا مخاطبان ابلاغ شود.

تاریخ بازیگری پر از تلاش و درگیری برای پیشرفت و تحول بوده است. این هنر، توانایی واکنش در برابر محرک‌های خیالی است و لازمه آن برخورداری از دو ویژگی متمایز است، هوشی سرشار و حساسیتی بالا. موارد فوق را تنها از طریق آموزش‌های نظری نمی‌توان فرا گرفت، بلکه فرد می‌بایست به لحاظ روحی در معرض تجربه و عمل قرار گیرد. برخی از پرسش‌های اساسی در بازیگری عبارتند از: آیا هنر پیشه باید به واقع چیزی را حس کند یا فقط وانمود به آن کند. کلامش طبیعی باشد یا قراردادی؟ زبان بدنی‌اش تجربی باشد یا توأم با حس درونی؟ و...؛ این پرسش‌ها به قدمت هنر بازیگری هستند. منشا آنها در ذات این هنر نهفته است و فقط محدود به مکاتب واقع گرایانه در شیوه‌ی بازیگری نمی‌شوند (استراسبرگ، ۱۳۸۹: ۱۴[5]).

بنابراین، هنر بازیگری در عمل، تمامی پاسخ پرسش‌های مطرح شده را در بر می‌گیرد. یعنی همه استعدادهای ذاتی و اکتسابی که می‌توانند در تمامی بخش‌های هنری به کار آیند و یا طبق نظریه‌ی استوارت هال، رفتارهایی که رمزگذاری و از جانب مخاطبان رمزگشایی می‌شود. البته، عوامل مختلفی نیز در این هنرمندی اثربخش هستند که از جمله آن ژانر[6] و محتوای فیلم است. هنر بازیگری نیازمند سبک‌های ویژه متناسب با ژانر است و این نگاه است که به بازیگر اجازه می‌دهد، زندگی سایر مردم را تجربه کند، بی‌آنکه بهایش را بپردازد و مجموعه‌ای از خلاقیت‌ها و عقاید و مفاهیم و واژگان نویسنده را در نمایش زنده کند.

امروزه، بازیگران فیلم می‌دانند که مردم در زندگی روزمره همواره تلاش می‌کنند احساسات واقعی‌شان را پنهان کنند و بازیگری که سعی در جلوگیری از غلیانِ احساس و اشک ریختن کند، به مراتب مقبول‌تر و مؤثرتر جلوه خواهد کرد. مگر این‌که سازوکار دفاعیِ بدن بتواند کاری کند و تسلیم احساسات شود. این موضوع درباره‌ی بازی کردن حالتِ بی‌قراری نیز صادق است. بهترین الگو برای حضور و رقابت در عرصه‌ی بازیگری فیلم، دیدن فیلم‌های مستند پُرتره است، زیرا تماشاگران خیلی زود متوجه این امر می‌شوند که چه چیزی حقیقی است و چه چیزی تصنعی و متظاهرانه. بنابراین، کاربُرد سبک بازیگری توجه کاملِ مخاطب را نیز در نظر دارد. لیک هر یک از بازیگران می‌توانند به شیوه خود این عناصر را در نظر بگیرند و ترکیب کنند. از این رو، شناخت بازیگری نیازمند توجه به سبک بازیگر و انطباق آن با گونه یا ژانرِ فیلم است. در ادامه، به بررسی ابعاد هنر و سبک بازیگریِ مهدی فخیم زاده و اهمیت توجه به آن با تمرکز بر بیانِ مسئله‌ی پژوهش می‌پردازیم.

بیان مسئله

در عصر حاضر با پیدایی و گسترش رسانه‌های جمعی در اَشکال و قالب‌های ارتباطیِ گوناگون با مخاطبان متفاوت، شکل‌گیری، تهیه و تولید سریال با ژانر و محتوای متنوع در انعکاس زمینه‌ی اجتماعیِ کارگردان و تهیه کننده مواجه هستیم. سریال‌ها به منزله‌ی روند تصویرسازی محسوب می‌شوند که در عین حال فرایندی اجتماعی هستند که با مجموعه‌ای از نشانه‌ها و نمادها به مخاطب ارائه می‌شوند و این‌ها بیش از هر چیز به کمک گیرنده‌های دیداری دریافت و سپس به عنوان پیام، درک شده و محتوا و معانیِ خاص از آن استخراج می‌شوند (ورث، ۱۳۷۷: ۳۳). سریال‌ها که از مضامین و درون‌مایه‌های رسانه‌هایی نظیرِ تلویزیون، سینما، فضای مجازی به شمار می‌روند به واسطه‌ی این مجراهای ارتباطی، مخاطبان را ساعت‌های طولانی شبانه روز به خود مشغول می‌کنند. سریال‌ها، محصول زندگی اجتماعی در ترکیب با محتوای رسانه‌ها هستند که به تعبیری با مجموعه‌ای از اجزای تشکیل دهنده توأم با تلاش و پیوستگی و همبستگی عوامل و عناصر سازنده آن، سعی در انتقال پیام از شکل ایدئولوژیک و یا شناخت دیگر، به مخاطبان‌شان در سطوح و لایه‌های گوناگون دارند.

3. Visual Communication
4. *Acting*
5. Strasberg
6. Genre

هر کدام از سریال‌ها با نوع روایتی که عرضه می‌کنند با تکیه بر مهّم‌ترین عناصر و اجزای‌شان یعنی بازیگران به ارائه‌ی پیام و محتوای طراحی شده مد نظرِ سازندگان‌شان می‌پردازند و این بازیگران با نقش‌هایی که برعهده می‌گیرند و یا برای نقشی که انتخاب می‌شوند، سبک‌های متناسب با آن را انتخاب می‌کنند. به عبارتی دیگر، سبک بازیگری در سریال‌ها، ساختاری انتخابی است که بازیگران در آن قالب قرار می‌گیرند و ارزیابی، تفسیر هنری، و محتوایی نیز بر مبنای سبک‌ها قابلیت نیز تفسیر می‌شود؛ چه هر یک از سبک‌ها علاوه بر خالقان‌شان، ویژگی‌هایی خاص خود را نیز دارند.

به طور کلی علاوه بر ژانر در ساخت سریال، سبک بازیگری نیز از دیگر مواردی است که می‌توان در جهت تحلیل محتوا و مضمون‌های موجود در سریال‌ها از آن بهره برد؛ چه سبک بازیگری همان ایجاد تعادل بین جسم و روح است تا بازیگر بتواند به وسیله‌ی بدن، جنبش‌های ذهن و احساسش را بیان کند، از این رو، هنر بازیگری در انتقال ادراک و احساس از نقش به تماشاگر است، که این وضعیت نیز هنری متفاوت در ترکیب با رسانه و ادراک دو سویه‌ی مخاطبش به شمار می‌رود؛ زیرا ادراک مخاطب در گروِ دریافت تعادل روح و جسم و به عبارتی دیگر، تعادل در ارتباط کلامی و غیر کلامی بازیگر است. برقراری این تعادل نیازمند هنری چندگانه است که با مطالعه و شناخت رفتار و افکار مردم بدست می‌آید. به عبارتی دیگر، بازیگر خودش یک انسان است و می‌تواند شخصیت مربوط به خودش را خلق کند (نیرمور، ۱۳۹۴: ۴۴).

بازیگری علاوه بر هنر، شغل یا حرفه‌ای ناب در حوزه‌ی هنر و فرهنگ است که می‌تواند ناشی از انتخاب فردی باشد. حال در انتخاب این شغل، عوامل مختلفی از جمله ویژگی‌های شخصیتی، ارزش‌ها، علایق، مهارت‌ها[7]، شرایط خانوادگی، شرایط جامعه و غیره برای هر بازیگر باید در نظر گرفته شوند. یکی از مهّم‌ترین این عوامل، صفات شخصیتی[8] است. شناخت درست شخصیت هر بازیگر، فرآیندی پیچیده و نیازمند تخصص و زمان کافی است. البته، هر بازیگری ویژگی‌های منحصر به فرد خود را داراست، حتی افرادی که تیپ یا گونه‌ی شخصیتی مشابه دارند، باز هم در برخی از موارد با یکدیگر متفاوت هستند. در مجموع، از این انواع یا تیپ‌های شخصیتی و رفتارشناسیِ معطوف به آن‌ها می‌توان به معنای موجود سبک *در بازیگری* دست یافت که مختصِ بازیگر باشد و در گونه‌ها یا ژانرهای مختلف نیز موفقیت در ارائه‌ی هنر همراه با انتقال پیام به مخاطب باشد.

استراسبرگ[9] بعد از بر شمردن اهداف مختلف برای هنر، در جمله‌ای به طور خلاصه چنین می‌گوید: بازیگری پاسخی خلاقه و آکنده از پویایی به محرک‌ها، در شرایط زندگی فرضی است که بر شیوه‌ی حیات شخصیت و محیط او زمان و مکانی که در آن زیست می‌کند به گونه‌ای که افکار و عواطف مورد نظر را به تماشاگر منتقل کند، وفادار است (دامود، ۱۳۹۳: ۸).

این هنر با ترکیب تیپ شخصیتی بازیگر، پس از شناخت و تجربه‌های کسب شده‌ی عملی و توجه به نیازها و شرایط موجود در هنر می‌تواند با آنچه در اختیار دارد، پل ارتباطی بین نظام دنیای امروز با خلاقیت‌ها و استعدادهای ذاتی بازیگر باشد و در نهایت، او را به مرتبه‌ای از ارائه‌ی نوعی سبک بازیگری، مختص او برساند به طوری که بتوان بازیگر را معرف سبک خاصی و یا ترکیبی از سبک‌های دیگر با شخصیت درونی او معرفی کرد. بنابراین، برای این‌که سیمای صحنه‌داری از لحاظ هنری قانع کننده باشد، بازیگر یا هنرپیشه نباید موجودیتش را روی صحنه به نمایش بگذارد، بلکه باید به‌واقع روی صحنه خود موجودیت یابد، به عبارت دیگر نمایش ندهد، بلکه صحنه را زندگی کند. همچنین هنرپیشه همواره باید روی صحنه به صورت شخصی زنده تجلی کند، یعنی احساس واقعی داشته باشد (کریمی، ۱۳۸۴: ۳۷).

از بینِ هنرمندان عرصه‌ی بازیگری در ایران با سبکی خاص، می‌توان به «مهدی فخیم زاده» اشاره کرد که شخصیت بازیگر مورد مطالعه‌ی این پژوهش است و شیوه‌های کارگردانی او همسو با الگوهای ارتباط کلامی و غیر کلامی بر پایه *مخاطب‌شناسی* در هر ژانری به خوبی معرف ویژگی‌های اختصاصی این هنرمند است. او از علاقه مندان سریال‌های پلیسی و اَکشن است که می‌توان گفت ریشه در ژرفای روح رزمی کارانه، همراه با خلاقیت جسمی و روحی او دارد. در کارنامه‌ی این بازیگر و کارگردانِ سرشناس می‌توان به دو سریال تلویزیونی *خواب و بیدار* و *فوق سری* اشاره کرد. به اعتقاد او «ژانر پلیسی و وسترن برای اغلب مردم جذاب است؛ چه، اصول درام در این دو ژانر امری عینی است و یک کارگردان یا می‌تواند سریال پلیسی بسازد یا نمی‌تواند، زیرا در این ژانر شخصیت‌ها باید شناسایی شوند، فیلمنامه باید قوی باشد، بازیگران خوبی باید انتخاب شوند و در کل کار مشکلی است و بیشتر باید کاربلد باشی». به این

7. Skills
8. Personality Traits
9. Strasberg

ترتیب، توجه به سبک بازیگری در برجسته سازی ژانر و جلب توجه مخاطب از مسائل قابل تأمل در فیلمسازی این کارگردان هنرمند به شمار می‌رود که این ترکیب هنرمندانه در دو سریال مزبور به چشم می‌خورد. آن‌چه جورج برنارد شاو[10]، نمایش‌نامه نویس و منتقد ادبی، نسبت به بازیگری و هنر آن معتقد است، همان افشای خویشتن[11] است که می‌توان در اغلب آثار مهدی فخیم زاده و سبک بازیگریش، آن را مشاهده کرد.

هر دو سریال در ژانر اَکشن با شخصیت‌های مختلف بازیگرانی مانند ناتاشا، عبدالله پلنگ، سرهنگ نصراللهی و ... ؛ دیگرانی با سبک‌های بازیگری متناسب با محتوا و ژانر، کارهایی قابل تأمل هستند. این پژوهش، با توجه به متون دو فیلمنامه‌ی سریال و حضور کارگردان و نقش‌مندیِ بازیگران برجسته در عرصه‌ی کارِ اکشن«مهدی فخیم زاده» به بررسی سبک کاربُردی این بازیگر و کارگردانِ هنرمند و تحلیل محتوای آن پرداخته است. فیلم‌های اَکشن، فیلم‌هایی هستند پر بودجه و شامل صحنه‌های هیجان انگیز، بَدل‌کاری، تعقیب و گریز، نجات و فاجعه‌های ناگهانی و دفاعی، بسیاری از صحنه‌های مرتبط با سبک بازیگران که نیازمند برقراری تعادل روح و جسم بازیگران با گزینش سبک‌های بازیگری متناسب است. از این رو، در جست جوی پاسخ به این پرسش اصلی که مهدی فخیم زاده چه سبکی را در بازیگری دو سریال منتخب *خواب و بیدار* و *فوق سری* به کاربسته است، به روش تحلیل محتوای آن‌ها پرداخته است.

اهمیت توجه به سبک بازیگری، ارزش هنری آن، راهگشای *گونه‌شناسی زبان بدن*[12] را دو چندان می‌کند، انتخاب یک رفتار غیر کلامی و یا رفتار و ارتباط کلامی متناسب و ارائه آن منطبق با متن فیلم، برای بازیگر کار ساده‌ای نیست و نیازمند مطالعه‌ی گسترده در اَبعاد و جنبه‌های هنری و ارتباطی وسیع با شواهد آن است، بنابراین کاربرد سبک بازیگری علاوه بر جنبه‌ی هنری، نیازمند بررسی و تأمل بسیار است.

عدم توجه به سبک و هنر بازیگری، ارزش وجودی و اهمیت آن را در لایه‌های فراموشی قرار می‌دهد و در بلند مدت به تنگنای تغافل می‌سپارد. از این نظر، هنر برای بازنماییِ[13] خود و جامعه برای دستیابی به فرهنگ والا، نیازمند توجه خاص است. یکی از انواع توجه، بررسی‌ها و ارزیابی‌های دقیق از جمله پژوهش‌های دانشگاهی است، که با مطالعه‌ی دقیق و عینی و تحلیل محتوای متون فیلم‌ها به بازنماییِ سبک بازیگری با مجموعه‌ای از عناصر ارتباطات بصری، کلامی، غیر کلامی مورد توجه قرار می‌گیرد.

برخی از پژوهش‌ها درباره‌ی سبک بازیگری زمانی اهمیت می‌یابد که از نتایج این مطالعات، در مراکز فرهنگی و هنری و ارتباطی و نهادهای آموزشی بهره مند شود. اهمیت پژوهش نیز زمانی آشکار می‌شود که از نتایج آن بتوان در جهت رفع نقایص و تقویت نقاط قوت سبک بازیگری استفاده کرد. پژوهش حاضر، با هدف «*تحلیل محتوای سبک بازیگری مهدی فخیم زاده در دو سریال خواب و بیدار و فوق سری*» انجام شده است.

ادبیات و پیشینه‌ی پژوهش

پژوهشی با عنوان *تبیین و تحلیل سبک‌های بازیگری در مقابل لنز با فاصله کانونی ۸۵ مطالعه موردی: تحلیل بازی رابرت دنیرو* در سال ۱۳۹۹ به کوشش مرتضی فرهاد نیا و به راهنمایی فرشاد عسگر نیا در دانشگاه سوره انجام شده است. در این پژوهش، کانون توجه فیلمسازانِ سینمای تداومی به لنز با فاصله کانونی ۸۵، بازیگران حرفه‌ای است که در این پژوهش تلاش کرده‌اند تا با خصوصیات و مشخصات فنی این لنز حساس و جذاب آشنایی بیشتری پیدا کنند. سبک *بازیگری روش‌مند*[14] که برگرفته از نظریه‌های بازیگری واقع‌گرایِ کنستانتین سرگئی استانیسلاوسکی[15] و بدیل سبک‌های نوپا و زودگذر بود. پژوهشی دیگر با عنوان *واکاوی شیوه‌های بازیگری در سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی، بر مبنای نظریه‌های سنفورد مایزنر و اَکتورز استودیو* در سال ۱۳۹۴ به کوشش نیلوفر حقی و به راهنمایی شهاب الدین عادل در دانشگاه هنر تهران انجام شده است. در این پژوهش، تلاش شده تا با تکیه بر نظریه‌های بنیادی دو تن از نظریه‌پردازان بزرگ سبک «بازیگری روش‌مند» که خود با اتکاء بر آموزه‌های «کنستانتین استانیسلاوسکی»، نوزایی را در هنر بازیگری ایجاد کنند، به واکاوی شیوه‌های بازیگری در سینمای ایران بپردازد. هدف اصلی این پژوهش، بررسی سیر تحول مقوله‌ی بازیگری در سینمای ایران بر مبنای آموزه‌های علمی و تطبیقِ این مقوله با معیارهای بین‌المللی بوده و در این میان، به ریشه‌های جریان ورود بازیگری دانشگاهی و به معیارهای انتخاب بازیگران در سینمای امروز ایران نیز اشاره شده است.

پژوهش دیگر با عنوان *تحلیل محتوای رفتارهای غیرکلامی*

10. George Bernard Shaw
11. Self-disclosure
12. *Body Language*
13. Representation
14. Method Acting
15. Konstantin Sergeyevich Stanislavski

سبک بازیگری محمد رضا فروتن در دو فیلم قرمز و شب یلدا در سال ۱۳۹۰ به کوشش آذر ملکی و به راهنمایی غلامرضا آذری در دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی با تکیه بر روش تحلیل محتوا و کاربرد آن در فیلم، با هدف اصلی کشف مقوله‌های ارتباطات غیرکلامی (حرکات بدنی و رفتارها) شخصیت اصلی فیلم‌های مذکور و براساس اهداف شناخت ارتباطات غیر کلامی و شخصیت‌پردازی، شناخت ارتباطات غیر کلامی در طول زمانی، شناخت ارتباطات غیر کلامی و سبک بازیگری محمدرضا فروتن در هر دو فیلم انجام گرفته است. در این پژوهش، بر اساس اهداف طرح شده پرسش‌هایی را ارائه کرده که تمام ویژگی‌های مورد نظر را در حیطه‌ی مقوله‌های ارتباطات غیرکلامی[16] شخصیت مورد نظر در این دو فیلم در بر گیرد و مبتنی بر همین پرسش‌ها، فرضیه تدوین شده است. «مفاهیم و واژه‌های موضوع و متغیرهای موجود در فرضیه‌ها جداگانه تعریف نظری و عملی شده است. در این پژوهش، تمامی سکانس‌های دو فیلم *قرمز* و *شب یلدا* که فروتن در آن‌ها حضور داشته است، مورد تحلیل محتوا قرار گرفته و ابزار اندازه‌گیری «پرسشنامه‌ی معکوس» بوده است. برای رسیدن به ضریب قابلیت اعتماد، مقوله‌ها، زیر مقوله‌ها و رده‌ها را تعریف عملیاتی کرده است و از فرمول «اسکات» برای روایی ابزار اندازه گیری، همچنین تحلیل اطلاعات از «جداول فراوانی» استفاده شده است.

پژوهشی با عنوان *رومی اشنایدر و ستاره‌ی بین‌المللی اروپا: تحلیلی از تصویر و سبک بازیگری ستاره‌ای اروپایی* در سال ۲۰۱۹ به کوشش هالت ماریون آرنر[17] انجام شده است. این پژوهش به تحلیل محتوای حرفه و تصویر ستاره‌ای رومی اشنایدر[18] بازیگر اتریشی تبار می‌پردازد که از میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۵۰ تا اوایل دهه‌ی ۱۹۸۰ ستاره‌ی اصلی فیلم‌های سینمایی قاره‌ی اروپا بود (به استثنای سینمای انگلیس و آمریکا). حرفه و سبک اشنایدر، پرسش‌های اساسی بسیاری راجع به ستاره محوری زنان در سینما، هویت‌های اروپایی و قابلیت بازیگری‌شان را ایجاد کرده، با وجود این اصالت او در این کار تا حد زیادی نادیده گرفته شده است.

او با بازی نقش الیزابت اتریشی در سه گانه‌ی معروف سیسی[19] (ارنست ماریشکا [20]، ۱۹۵۵، ۱۹۵۶، ۱۹۵۷) که آخرین بار ستاره بودنِ او را تثبیت کرد، به رقابت بازیگری کشیده شد. با این حال، نقش‌های در حال تکامل او ـ دختر شیرین وینی، پاریسی و زن نوگرا ـ همراه با انتخاب‌های بازیگری، اتفاقات در زندگی خصوصی و جهت‌گیری‌هایش در سینمای اروپا، حرفه‌ی او را به سه مرحله‌ی اصلی تقسیم کرد. آرنر، مطالعه‌ی خود را در سه فصل اصلی نیز قرار داده است. قسمت یکم، مربوط به ساخت شخصیت اشنایدر در آغاز کار او در سینمای آلمان غربی و اتریش است که با سه‌گانه‌ی *سیسی* به اوج خود رسید. درباره‌ی چگونگی رشد تصویر ستاره‌ای او در ارتباط با سه جنبه‌ی - رابطه‌ی مادر و دختر در خارج و خارج از صحنه (که در انتخابش به عنوان قهرمان اصلی تأثیرگذار بود)، شناسایی او با ژانر لباس عاشقانه و مؤلفه‌های ایدئولوژیک شخصیت اشنایدر در ارتباط با زمینه‌ی تاریخی آلمان غربی و اتریش پس از جنگ. قسمت دوّم به مرحله‌ی بین‌المللی اشنایدر اختصاص دارد که طی آن، او سعی کرد در فیلم‌های بین‌المللی جای خود را باز کند و تصویری زنانه و پر زرق و برق ارائه دهد. این بخش همچنین به همکاری او با لوکینو ویسکونتی[21] و شناسایی اشنایدر با شکلی متناقض از ستاره‌شناسی فرا اروپایی، یعنی «عجیب و غریب بودنِ او، یا توانایی‌اش در تجسم نمایندگی در عین حال، پذیرفتن کامل زن ملّی می‌پردازد. این قسمت با تحلیل محتوای فیلم *استخر*[22] (ژاک درای [23]، ۱۹۶۹) به پایان می‌رسد و طرح می‌شود که پس از آن، او دوباره به فرانسه نقل مکان کرد و تصویری را که پیچیده و نمایشی‌تر شد، دوباره *ابداع* کرد. قسمت سوم، به حرفه‌ی موفقیت آمیز اشنایدر در فرانسه‌ی دهه‌ی ۱۹۷۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۸۰ می‌پردازد و تصویری است که او در سینمای محبوب کارگردانی مانند کلود سوته[24] ایجاد کرده است، که شامل احساسات، آسیب پذیری و هویت بورژوازی است. در هر حال، تنش بین تصویر ستاره‌ای اشنایدر و تغییرات اجتماعی مرتبط با جنبش رو به رشد زنان و پیش بینی ژرمن وارانه‌ی تراژیک او در فیلم‌های فرانسوی درباره‌ی اشغال آلمان و همچنین بُعدِ بیمارگونه‌ی آخرین فیلم‌هایش نگاه خاصی را القا می‌کند. نتیجه این پژوهش، درک حرفه‌ای اما موفقیت آمیز اشنایدر در سینمای فرانسه، همچنین بازتاب اثرگذار بین تصویر صفحه‌ی نمایش، سبک اجرا و حوادث غم انگیز زندگی شخصی بعدی او به پایان می‌رسد.

16. Non-verbal communication
17. Halt Marue Arner
18. Rumi Schneider
19. *Sissi*
20. Ernest Marishka
21. Lucino Visconti
22. *La Piscine*
23. Jacques Dray
24. Claude Sautet

پژوهشی با عنوان *سبک بازیگری ایوان موژوخین، فراتر از جلوه‌ی کولشوف* در سال ۲۰۱۸ به کوشش یوهان ریس[۲۵] انجام شده است. در حالی‌که ایوان موژوخین[۲۶] بازیگر سینمای روسیه از طرف دانش‌پژوهانِ سینمایی نظیرِ ژان میتری[۲۷] به‌عنوان یکی از بازیگران مهّم *صفحه‌ی خاموش* شناخته شده، لیک ماهیت مشارکت او تفسیر ناپذیر مانده است و از قضا، موژوخین را شاید بهترین تجربه‌ی آزمایشی از دست رفته، که از جانب کولشوف در حدود سال ۱۹۲۰ انجام شد، نشان داد که چگونه *هنر تدوین* می‌تواند احساسات شخصیت را با عکس از طریق اشیاء زمینه‌ای بسازد. این پژوهش، با روش تحلیل محتوای کیفیِ ژرفانگر در فیلم‌های منتخب با تکیه بر بازی ایوان موژوخین انجام شده است. سوابق تاریخی و تلاش‌های علمی برای تکرار این کار نشان می‌دهد که باید به نقش خاصِ موژوخین به عنوان مجری نقش توجه کنیم. محتواکاوی درباره‌ی اجراهای او نشان می‌دهد که در مورد گُمانه‌زنی‌های طولانی مدت در باره‌ی مقوله‌ها و زیر مقوله‌های بیان نقش و هنر تدوین تجدید نظر کنیم. البته، یادآوری این نکته در ارتباط با مباحث مذکور، ضروری است که کاربرد *تحلیل محتوا در سینما* جنبه‌های متنوع و گسترده‌ای را به لحاظ روش‌شناسی حتی تعاریف مفاهیم نظری و عملی دربر می‌گیرد (آذری، ۱۳۷۷: ۱). در جمع بندی پیشینه‌ی پژوهش، نویسندگان اذعان دارند که مرور این ادبیات در چارچوب عنوان‌های مزبور به مخاطبان کمک می‌کند تا با نگاهی عمیق‌تر به کاربرد تحلیل محتوا در سریال‌ها و روایت تدریجی آن‌ها بنگرند و به برداشت‌های دقیق و مشخص‌تر دست یازند.

چارچوب نظری پژوهش

استوارت هال و الگوی رمزگذاری و رمزگشایی

در بازیگری، گاهی حرکات بدن می‌توانند معنای پیام‌های کلامی و غیر کلامی را یکسان و همسو به مخاطب ارسال کنند. هر یک از حرکات بدن در نقش‌های بازیگر، چونان رمزی در مسیرِ القای پیام پنهان فیلم‌نامه است. بنابراین، هنر موجود در سبک بازیگری نیازمند رمزگذاری و رمزگشایی بین بازیگر و مخاطبان او است. استوارت هال[۲۸]، نظریه پرداز فرهنگی، در جُستاری خواندنی بر این نکته تأکید دارد که *فراگردِ ارتباط* از لحظه‌ی تولید پیام تا لحظه‌ی دریافت آن از سوی مخاطب باید به مثابه کلیتی درهم تنیده در نظر گرفته شود. او در بافت ارتباطیِ تعامل‌های انسانی[۲۹] و رفتارهای مرتبط با آن معتقد است، معنا نوعی تولید و رویه‌ای اجتماعی و نحوه‌ی *فرآیند گفتمان* است و در بطنِ نظام زبانی، آن‌چه او مجموعه‌ی رمزها می‌نامد، عمل می‌کند و مملو از دلالت‌های ایدئولوژیک است. هال، در فهم *معنا سازی رسانه* از روش نشانه‌شناسی[۳۰] استفاده می‌کند. در اصل، هال رویکرد نشانه شناختی را بر اساس کارهای رولان بارت[۳۱] و امبرتو اکو[۳۲] ارائه می‌کند. جُستار او مفروض‌های طولانی درباره‌ی نحوه‌ی تولید، انتشار و مصرف پیام‌های رسانه‌ای به ویژه تلویزیون را مطرح می‌کند و نظریه‌ی جدیدی را در ارتباطات عرضه می‌کند. هدف شیوه‌ها و ساختارهای تولید در برنامه‌ها یا سریال‌های تلویزیونی تولید یک پیام است: یعنی وسیله‌ی انتقالِ نشانه یا به عبارت بهتر ابزار نشانه از نوع خاصی، مانند هر نوع ارتباط یا زبان دیگر، از طریق عملکرد رمزها، در زنجیره‌های نحوه‌ی گفتمانیِ معین (هال، ۱۹۷۳: ۱).

بعدها این رویکرد با عنوان *الگوی رمزگذاری و رمزگشایی* مطرح شد که به تحلیل معنای مورد نظر *فرستنده* و چگونگی ارزیابی آن معنا به وسیله گیرنده می‌پردازد. به عبارت دیگر، رمزهای مد نظر رمزگذار و رمزگشا همیشه هماهنگ نیستند. از نظر هال، پیام تلویزیونی باید به‌عنوان *گفتمانی معنادار* تلقی شود و قبل از تأثیر، کاربُرد و یا برآوردن نیاز مخاطب، به صورتی *معنادار* رمزگشایی شود (همان: ۱۷). به باور او، چهار نوع رمز از الگوی رمزگذاری و رمزگشاییِ ارتباطات وجود دارد. اولین شیوه‌ی رمزگذاری، *رمز مسلط* است. این رمزی است که رمزگذار انتظار دارد رمزگشا تشخیص دهد و رمزگشایی شود. وقتی بیننده معنای دلالت شده را کامل و مستقیم می‌گیرد و پیام را از نظر رمز ـ مرجع که در آن رمزگذاری شده رمزگشایی می‌کند، در داخل رمز مسلط عمل می‌کند. دومین شیوه‌ی رمزگذاری، *رمز تخصصی* است. این رمز همزمان با رمز مسلط عمل می‌کند. این امر به باز تولید تعاریف مسلط و کار با رمزگذاری‌های حرفه‌ای که مربوط به پرسش‌هایی نظیرِ کیفیت بصری، ارزش‌های خبری و ارائه‌ی آن، کیفیت تلویزیون، حرفه‌ای‌گری و غیره توأم است، کمک می‌کند. شیوه‌ی سوم رمزگذاری، رمز *مذاکره‌ای* است. این شیوه، مشروعیتِ تعاریف مسلط را برای بیان دلالت‌های بزرگ تصدیق می‌کند، در حالی‌که در سطح محدودتر و موقعیتی،

25. Johannes Riis
26. Ivan Mojokhin
27. Jean Mitri
28. Stuart Hall
29. Human Interactions
30. Semiotics
31. Roland Barthes
32. Umberto Eco

قوانین اساسی خود را وضع می‌کند و با استثنا از قاعده عمل می‌کند. چهارمین شیوه‌ی رمزگذاری، *رمز مخالف* است که به آن رمز مخالف جهان‌شمول نیز گفته می‌شود. برای بیننده این امکان وجود دارد که هم عطف لفظی و هم معنای ارائه شده به یک رویداد را درک کند، اما بتواند پیام را به صورت جهانی متفاوت رمزگشایی کند. قبل از این‌که پیام بتواند تأثیر هرچند خاصی داشته باشد، یا فقط نیاز مخاطب را برآورده کند یا مورد استفاده قرار گیرد، ابتدا باید به عنوان گفتمان معنا دار در نظر گرفته شود و به طور معنا داری رمزگشایی شود (همان: ۱۸). در بسیاری از حرکات بازیگران از ارتباطات میان فردی تا ارتباط با خود و بیان تخیل، رمزهای مختلفی مشاهده می‌شود که هر یک معنای کاربُردی مختلفی دارند، البته متناسب با نقشی که انجام می‌دهند. بر همین اساس، فخیم زاده در اغلب نقش‌های ایفا شده در سریال‌های مزبور از رمز مسلط و گاه مذاکره‌ای و تخصصی بسیار استفاده می‌کند.

نظریه‌ی چارچوب بندی

چارچوب یا قاب بندی‌های رسانه‌ای کاربردهای متنوع و جذابی دارند. مفهوم چارچوب بندی به سنت تنظیم دستور کار یا برنامه ـ چینی[۳۳] مربوط می‌شود، لیک با تمرکز بر اصل موضوعات مورد بحث و نه بر روی موضوعی خاص، اغلب روند پژوهش را بسط می‌دهد. اساس نظریه‌ی چارچوب بندی[۳۴] این است که رسانه‌ها توجه‌شان را بر روی برخی رویدادها متمرکز کرده و سپس آن‌ها را در محدوده‌ای از *معنا* قرار می‌دهند. چارچوب بندی در ادبیات ارتباطات مفهوم کلیدیِ مهّم است، زیرا می‌تواند تأثیرهای گوناگونی داشته باشد و بنابراین، مفهوم اساسی آن به سازمان‌های رسانه‌ای نیز گسترش یافته است. در اصل، این نظریه نشان می‌دهدکه چگونه چیزی به مخاطب ارائه می‌شود که *چارچوب* یا *قاب* نامیده می‌شود و بر انتخاب او درباره‌ی چگونگی «*پردازش اطلاعات*[۳۵]» تأثیر می‌گذارد. چارچوب‌ها، شیوه‌هایی انتزاعی هستند که برای سازماندهی یا ساختار *معنای پیام* کار می‌کنند. متداول‌ترین استفاده از قاب‌ها یا چارچوب‌ها، وضعیتی است که اخبار یا رسانه‌ها روی اطلاعاتی که منتقل می‌کنند، قرار می‌دهند. تصور می‌شود که آنها بر درک خبر یا محتوا از جانب مخاطبان تأثیر می‌گذارند، به این ترتیب، می‌توان آن را به عنوان نوعی برنامه ریزی رسانه‌ایِ سطح دوّم تفسیر کرد. آن‌ها نه تنها به مخاطب می‌گویند که درباره‌ی *چه چیزی* فکر کنند، بلکه *چگونگیِ فکر کردن* در مورد آن موضوع را مد نظر قرار می‌دهند. مبتنی بر قواعد این نظریه، سریال‌های تلویزیونی قدرت آن را دارند که در محدوده‌های محتوایی پیام به ویژه معنای خاص، اثر گذار باشند (شویفله[۳۶]، ۱۹۹۹: ۱۰۴). بنابراین، از دیدگاه این نظریه، کار رسانه‌ها تنها انتخاب رویداد و حوادثی خاص از میان رویدادهای زیاد نیست، بلکه نحوه‌ی معنا دادن به آن نیز هست. رسانه‌ها ناگزیرند حوادث و رویدادها را برای مخاطبان‌شان مهّم و با اهمیت جلوه دهند؛ لازمه‌ی این کار نیز جای دادن محتوا در متنِ روایت یا داستان است (استریت، ۱۳۸۴: ۳۳).

در سریال‌های مزبور، روایت‌ها مملو از اهمیت و گاه معنای خاص و چندگانه هستند. فنون چارچوب بندی هر کدام از سریال‌ها، بر اساس مفاهیمی نظیرِ استعاره، زندگی روزمره، اَمرِ نُمادین، تضادهای معنایی و گاه شرارت و آشوب استوار است. مبتنی بر تحلیل‌های این پژوهش، فخیم زاده در سبک بازیگریش در این سریال‌ها به طور قابل توجهی از این نوع فنون بهره برده است.

نظریه‌ی ساخت اجتماعی واقعیت

بیشتر اوقات چنین گفته می‌شود که واقعیت امری ذهنی و عینی است و تمامی حوادثی که برای افراد در جهان واقعی اتفاق می‌افتد به نوعی ساخت واقعیت و تعبیری که از آن می‌شود درآن نقش دارد. اندیشه‌ی ابتداییِ ایده‌ی *ساخت اجتماعی واقعیت*[۳۷] از کوشش‌های دو جامعه‌شناس برجسته‌ی آمریکایی به نام‌های پیتر ال. برگر[۳۸] و توماس لاکمن[۳۹]، در سال ۱۹۶۶ در کتابی با همین عنوان مطرح شد (برگر و لاکمن، ۱۳۷۵: ۴). مفهوم اصلی نظریه‌ی آن‌ها این است که افراد و گروه‌های تعامل‌گرا در نظام اجتماعی، در طول زمان مفاهیم یا نمایه‌های ذهنیِ صوری را شکل می‌دهند و این مفاهیم در نهایت به صورت نقش‌های تقابل‌گرایِ بازیگران، در روابط با هم عادی و رایج می‌شوند. در واقع، زمانی‌که این نقش برای سایر اعضای جامعه در فهمِ مسایل و به کارگیری آن‌ها قابل اجرا است، مورد استفاده قرار می‌گیرد. چنین اذعان می‌شود که این روابط، نهادی یا درونی شده‌اند. در فراگرد این نهادی شدن، معانی گوناگونِ *رابطه‌ها* در جامعه تثبیت می‌شود؛ بدین ترتیب دانش و مفهوم افراد از آن چه *واقعیت* است،

33. Agenda-setting Tradition
34. Framing Theory
35. *Information Processing*
36. Scheufele
37. *The Social Construction of Reality*
38. Peter L. Berger
39. Thomas Luckmann

در بافت نهادیِ جامعه استقرار پیدا می‌کند. از این رو، چنین ابراز می‌شود که واقعیت به *صورت اجتماعی* ساخته و پرداخته می‌شود (همان: ۷). ریشه‌ی مفهومِ کلیدی برساخت‌گرایی یا *سازه‌گرایی اجتماعی*[۴۰] هم در جامعه‌شناسی به کتاب برگر و لاکمن باز می‌گردد. این دو معتقدند جهان اجتماعی محصول فرهنگی فراگردهای آگاهانه یا آگاهی و ذهنیت مشترک است. آن‌ها معرفت روزمره را محصول خلاقیت افرادی می‌دانند که در عین حال، خودشان از وزنِ معرفت نهاد یافته‌ای که دیگران تولید کرده‌اند، تأثیر می‌پذیرند. در این اندیشه‌ها، آنچه افراد جامعه به منزله *واقعیت* احساس و درک می‌کنند، آفریده‌ی کنش متقابل اجتماعی افراد و گروه‌هاست. پس، تلاش برای تبیینِ واقعیت اجتماعی، به معنای نادیده گرفتن و شیء واره ساختنِ فرآیندهایی است که چنین واقعیتی از طریق آن‌ها ساخته و پرداخته می‌شود. این نظریه بر دو ویژگیِ اساسی بنا شده است:

رسانه‌ها صورت بندی‌های اجتماعی و حتی خود تاریخ از رهگذر چارچوب‌بندیِ انگاره و تصاویر از واقعیت را در شیوه‌های قابل پیش بینی می‌سازند.

مردم به عنوان مخاطب، دیدگاه‌های‌شان درباره‌ی واقعیت اجتماعی و جایگاه‌شان در آن واقعیت را در تعامل‌گری با ساخت‌های نُمادین رسانه‌ای شکل می‌دهند. این نظریه هم به قدرت رسانه و هم به قدرت مخاطب، برای انتخاب بر اساس تعامل و مذاکره‌ی مداوم بین آن‌ها، باور دارد (مک کوایل، ۱۳۸۸: ۵۹).

در سریال‌های مزبور، ساخت اجتماعی مضامین و درونمایه‌ی روایت‌ها اغلب برپایه‌ی واقعیت هستند و حتی سبک بازیگری به گونه‌ای واقع گرایانه ارائه و اجرا می‌شود. در واقع، بر اساس تحلیل محتوای بیشتر صحنه‌ها این طور برداشت می‌شود که بازیگری رُکنِ اصلی تحول داستان و پیگری نظر مخاطب به عنوان دریافت کننده‌ی محوری است.

نظریه‌ی الگو سازی / یادگیری اجتماعی

یادگیری اجتماعی[۴۱]، فرآیندی است که طی آن، رفتارها -خوب و بد، بهنجار و نابهنجار- آموخته می‌شوند. پس از دوران کودکی، از طریق ارتباط اجتماعی با والدین، رسوم، آداب فرهنگی و رفتارهای قابل قبول، جامعه‌پذیر می‌شویم. همچنین انواع هیجان‌ها نظیر ترس‌ها و حُب و بغض‌ها را نسبت به افراد و ارزش‌ها و نهادها و امور اجتماعی و شخصی در جامعه می‌آموزیم. این فرایند، عبارت است از یادگیری اجتماعی (آذربایجانی، ۱۳۸۷: ۱۴۷). در واقع، نظریه‌های یادگیری، از مباحث کلیدی در روان‌شناسی یادگیری است که در آن نظریه‌های مختلف در بحث فرایند یادگیری مطرح و شرایط حصول یا عدم حصول یادگیری را تحلیل می‌کند. این نظریه‌ها به دو مجموعه‌ی بزرگ *رفتاری* و *شناختی* تقسیم می‌شوند و هرکدام شیوه‌ای خاص برای رسیدن به یاگیری را مطرح می‌کنند. در زیر به ارائه‌ی خلاصه‌ی سه دسته‌ی شناخته شده‌ی نظریه‌های یادگیری اجتماعی در *گروه رفتاری* که به تحلیلِ مباحث این پژوهش نزدیک‌تر هستند، می‌پردازیم:

۱. **شرطی‌سازی کلاسیک:** آن‌چه به نظریه‌ی شرطی‌سازی کلاسیک، پاسخ‌گر، پاولفی یا بازتابی شهرت یافته، حاصل پژوهش‌های دانشمند روسی ایوان پترویچ پاولف[۴۲] است که در آغاز سده‌ی بیستم میلادی انجام گرفته است. کشف مهّم پاولف، این بود که بازتاب‌های طبیعی یا نخستین جاندار را می‌توان به کمک شرطی‌سازی، گسترش داد. بازتاب، به رابطه‌ی ساده بین یک پاسخ و محرکی که از طریق تأثیرگذاری بر یکی از اعضای حسی آن، پاسخ را تولید می‌کند، گفته می‌شود. طبق این نظریه یادگیری بر اساس شرطی‌شدن نسبت به محرک‌های اجتماعی صورت می‌گیرد؛ یعنی تکرار یک محرک و پاسخ‌هایی چون ترس، خشم، نفرت، محبت و ... نسبت به آن محرک، موجب می‌شود در صورت تکرارِ دوباره‌ی آن محرک، همین پاسخ‌ها صادر شود (سیف،۱۳۸۷: ۱۲۰). نتایج مطالعات نشان می‌دهند که شرطی‌سازی کلاسیک، اغلب به صورت ناهشیار و حتی زمانی که فرد از محرک بی‌اطلاع است، صورت می‌پذیرد. به‌عنوان مثال، کودکی به طور مکرر با مادرش بیرون می‌رود و اخم و دیگر علایم مخالفت مادر را به هنگام برخورد با یک گروه نژادیِ خاص مشاهده می‌کند، اگرچه در ابتدا نسبت به صفات قابل مشاهده آن گروه نژادی مثل رنگ پوست، نوع لباس، و لهجه خنثی است، ولی عواطف او با واکنش‌های عاطفیِ منفی مادر پیوند می‌خورد و نسبت به آن گروه شرطی می‌شود و با دیدن آن‌ها به صورت ناهشیار به یاد اخم مادر می‌افتد و به‌تدریج نسبت به آن‌ها نگرش منفی پیدا می‌کند (همان:۱۲۱).

۲. **کوشش و خطا:** یکی از نظریه‌پردازان رفتاری، ادوارد لی ثُرندایک[۴۳]است. او تحت تأثیر روان‌شناسی فیزیولوژیک قرار

40. *Social Constructivism*
41. *Social Learning*
42. Ivan Petrovich Pavlov
43. Edward Lee Thorndik

داشت و معتقد بود که مشخص‌ترین یادگیری در انسان‌ها و حیوان‌های دیگر، یادگیری از راه کوشش و خطاست که او بعدها آن را یادگیری از طریق «گزینش و پیوند» نامید. به بیان دیگر، واکنش یا پاسخ موجود زنده در مقابل محرک، ناشی از برقراری *ارتباطات عصبی*[۴۴] در درون اوست، به‌طوری که در طول یادگیری، به‌تدریج پاسخ‌های نادرست کم می‌شود و به جای آن پاسخ‌های درست که موجود را به هدف می‌رساند، ظاهر می‌شود و در ادامه به یادگیری منجر می‌شود (شعبانی، ۱۳۸۳: ۲۵). ثرندایک، با نشان دادن این‌که محرک‌هایی‌که بعد از رفتار واقع می‌شوند، بر رفتارهای آینده تأثیر می‌گذارند، از رویکردهای پاولف فراتر رفت. او در تعدادی از آزمایش‌هایش، گربه‌ها را در جعبه‌هایی قرار داد که مجبور بودند برای به دست آوردن غذا فرار کنند. او مشاهده کرد که به مرور زمان، گربه‌ها یاد گرفتند با تکرار کردن رفتارهایی که به گریختن منجر می‌شود و نه تکرار کردن رفتارهایی که بی‌تأثیر هستند، با سرعت بیشتری از این جعبه‌ها خارج می‌شوند (اسلاوین، ۱۳۸۵: ۱۶۱). او از این آزمایش و خطا *سه قانون* زیر را به دست آورد (شعبانی، ۱۳۸۳: ۲۸-۲۷):

- **قانون اثر:** این قانون، اعلام می‌دارد اگر عملی تغییر خشنودکننده‌ای را در محیط به دنبال داشته باشد، احتمال اینکه آن عمل در موقعیت‌های مشابه تکرار شود، افزایش خواهد یافت. اما اگر رفتاری تغییر ناخوشایندی را در محیط به دنبال داشته باشد، احتمال تکرار آن کاهش می‌یابد.
- **قانون آمادگی:** طبق این قانون، یادگیرنده باید از لحاظ رشد جسمی، عاطفی و ذهنی به‌اندازه کافی رشد کرده باشد تا بتواند مفهوم‌های مورد نظر را فرا بگیرد.
- **قانون تمرین:** براساس قانون تمرین، هر قدر محرکی را که پاسخ رضایت‌بخش به دنبال دارد، بیشتر تکرار کنیم، رابطه بین محرک - پاسخ، پایدارتر خواهد بود.

۲. **شرطی‌سازی کُنشی:** یکی دیگر از رفتارگرایان به نام بوروس فردریک اسکینر[۴۵] بود که نشان داد رفتارهای شرطی و بازتابی، فقط بخش کوچکی از رفتارهای آدمی است. کار اسکینر نیز همانند ثرندایک بر رابطه بین رفتار و نتایج آن مبتنی است. او می‌گوید اگر نتایج رضایت‌بخشی به دنبال یک رفتار بیاید، آن رفتار امکان بروز بیشتری می‌یابد و اگر آن نتایج رضایت‌بخش نباشد، رفتار مربوط به آن بروز پیدا نمی‌کند. همین نتایج رضایت‌بخش و غیر رضایت‌بخش است که شرطی‌شدن عامل یا کُنشی، نامیده می‌شود. در آزمایش‌های اسکینر، موش‌ها و کبوترها در درون محفظه‌های معروف به *جعبه‌ی اسکینر* در وضعیت کنترل‌شده‌ای قرار داده می‌شدند و دگرگونی‌های رفتاری آنان که ناشی از تغییرات منظم در نتایج آن رفتارها بود، مورد مشاهده قرار می‌گرفت (لطف آبادی، ۱۳۸۴: ۲۳۳). ممکن است کودک، سه چهار ساله‌ای را دیده باشیم که با بیان محکم از یک حزب سیاسی یا یک نامزد ریاست جمهوری دفاع کند و با حزب یا نامزد دیگری مخالفت کند، یا فرد خُرد سالی را که به یقین بگوید پیکان بهتر از رنو است. در این صورت تصدیق خواهیم کرد که او از روی بینش این‌گونه سخن نمی‌گوید، بلکه از والدین و بزرگ‌ترهای خود جملاتی را شنیده و شاید به طور اتفاقی بیان کرده و با تأیید و تشویق آن‌ها، تقویت شده و اکنون به طور محکم اظهارنظر می‌کند. این ساز و کار در کودکان نقش و تأثیر بیشتری دارد؛ چون با تنبیه و تشویق مرتبط است و گستره‌ی تنبیه و تشویق در کودکان بیشتر از بزرگسالان است. بزرگسالان نیز در بسیاری از نگرش‌های‌شان تحت تأثیر همین ساز و کارها هستند، اما تشخیص آن، قدری مشکل‌تر است. برای مثال، زن خانه‌داری که فرزند جوانش در دانشگاه به تحصیل رشته الکترونیک مشغول است، ممکن است اظهارنظر کند که رشته الکترونیک از رشته‌ی مهندسی کشاورزی بهتر است، در حالی که هیچ‌کدام را نمی‌شناسد و اطلاعاتی از هیچ یک ندارد (آذربایجانی، ۱۳۸۷: ۱۴۸). طبق موارد مذکور، شرایط سرهنگ نصرالهی و اصغر کوپک و ناصر افراشته در محتوای هر دو سریال تحلیل شده، بر مبنای شرطی سازی کُنشی انجام شده است، شرایطی که از شغل و کسب و کار خود ریشه می‌گیرد. برای مثال، سرهنگ نصرالهی با قرار گرفتن در حرفه‌ی خود، فردی زیرک و منظم و حتی به شدت قانونمند به نمایش کشیده شده است و این می‌تواند آموزه‌های الگو سازی و یادگیری اجتماعی حتی کوشش و خطا را برای مخاطبان این سریال‌ها معنادار کند.

روش‌شناسی پژوهش

روش پژوهش حاضر، توصیفی ـ تحلیلی از نوع تحلیل محتوا[۴۶] است. همچنین این پژوهش از حیث جهت گیری، بنیادی، و بر مبنای اهداف اکتشافی است، از این رو، فرضیه‌ای در آن مطرح

44. *Neural Communication*
45. Burrhus Frederic Skinner
46. Content Analysis

نشده و از طریق طرح پرسش، محتواکاوی صحنه‌های سریال‌ها مورد تحلیل و تفسیر قرار گرفته است. واحد تحلیل *سکانس* بوده است. داده‌های مورد استفاده در این پژوهش، شامل روش کتابخانه‌ای برای دست یابی به مطالعات نظری و عملیِ مفاهیم و داده‌های کیفی محتوا برای تحلیلِ سکانس‌های برگزیده‌ی سریال *خواب و بیدار* و *فوق سری*، بر مبنای چارچوب شش مرحله‌ای کلارک و براون[47](۲۰۰۶) برای تحلیل مضمونی یا تماتیک، مبتنی بر گفتگوهای کارگردان (مهدی فخیم‌زاده) درباره‌ی روایت بازیگری، مشاهده‌ی برخی از آثار او، مصاحبه‌های آرشیوی، گزارش‌های عمومی از سریال‌ها، و تعمق نظام‌مند در گزینش تم‌ها است. علاوه بر این، از فنِ جمع‌آوری اطلاعات به صورت مشاهده‌ی دقیق محتوای سریال‌ها و ثبت آن در قالب تم‌ها یا مضامین هر سریال از *پرسشنامه‌ی معکوس*[48] استفاده شده است.

یافته‌های پژوهش

«جدول ۱» از کُدگذاری شناساییِ اولیه‌ی آن‌چه در سکانس‌های بازی فخیم زاده نمایش داده شده است، حکایت می‌کند و تمرکز آن بر معیارها، کُد شناسایی (که با حروف انگلیسی و کد آن مشخص شده) و انواع و گونه‌های تم‌ها است:

جستجوی تم‌ها: کاربُرد عملی

همان‌طورکه می‌دانیم، تم یا مضمون[49] یک الگوست، که بار معنایی توأم با مفهومی جالب توجه را در خصوصِ داده‌های موجود یا پرسش‌های پژوهش، دربر می‌گیرد. گرچه ساخت و دست یافتن به یک تم، قوانین محکمی ندارد، امّا هریک از تم‌ها با اهمیت نوعِ آن مشخص می‌شوند. مجموعه‌ای از معنای استخراجی در بخش‌های قبلی، تم‌های فرعی را ایجاد می‌کند، یعنی یک یا دسته‌ای از مفاهیم استخراجی، تم یا تم‌های فرعی را تشکیل می‌دهند. برای مثال، چندین مفهوم از نوع بیانِ ناصر پاپتی، در قالب «رفتار آوایی» تجمیع می‌شوند.

تِم‌های جمع بندی شده: فرعی و اصلی

سعی‌کردیم در این پژوهش، تم‌ها را در ارتباط با کل مجموعه‌ی داده‌ها تعیین کنیم. تم‌ها باید به گونه‌ای تعریف و ایجاد می‌شدند که تمامی مجموعه‌ی داده‌ها را دربر بگیرند و هیچ داده‌ای به جز داده‌های غیر مرتبط بیرون از شمول تم‌ها باقی نماند (مبتنی بر دیدگاه کلارک و براون، ۲۰۰۶: ۹۲). در این مرحله مفاهیم تم‌های فرعی و اصلی مرتبط با یکدیگر ارائه شده است.

بحث و نتیجه گیری

در ابتدای بحث، باید به این نکته توجه کنیم که برای ساخت سریالی مطلوب و مخاطب پسند، فیلم‌نامه‌ی خوب با ژانر متناسب و روایت یا داستانی محکم نگارش می‌شود، و برای تکمیل این شکل از فیلم‌سازی، نیازمند عنصرِ اساسی یعنی *بازیگری*، با ویژگی‌های هنری، استعدادهای ذاتی و اکتسابی هستیم که در حقیقت، باید از ویژگی‌های متمایزی برخوردار باشد تا با انگیزه و هدف، همچنین ترکیبی از روح و روان و آن جوهر درونی‌اش به نمایش درآید. آگاهی از این نکته، بی‌قراریِ ویژه‌ای را درون بازیگر پدید می‌آورد و این همان چیزی است که استعداد بازیگر را تحریک می‌کند تا خود را ابراز کند.

گرچه بازیگری حرفه‌ای، بسیار قدیمی و در طول تاریخ، هنری شناخته شده است و قدمت آن به چند هزار سال می‌رسد. لیک، تعریف موقعیت بازیگر در جامعه همواره مشکل بوده است. البته، موقعیت یک بازیگر در حرفه‌اش به طور کامل روشن است و تا حدودی تردید ناپذیر؛ چه مسئولیت سنگین تفسیر و بیان محتوای نمایش و نقشی که ایفا می‌کند، برعهده اوست. در حرفه‌ی بازیگری، اغلب به بازیگر این فرصت را می‌دهند که به حداکثر آنچه در خود دارد، دست یابد. برای رسیدن به این هدف، بازیگر برنامه‌ی کاری مشخصی در دست دارد. او بر روی خود و درونی‌سازیِ ایفای نقش[50]، کار می‌کند و موظف می‌شود که برای بهینه‌تر شدنِ نقش مهیا شود. برای تحلیل سبک یک بازیگر نیازمند آشنایی با بسیاری از اَبعادِ و جنبه‌های شیوه‌ی ارتباطی او از جمله استفاده از واژه‌های خاص، تسلط بر دیالوگ، رفتار کلامی و غیر کلامی یا زبان بدن هستیم. حتی بررسی ادای جمله‌ها و بیانِ او، چه بیان و جمله‌سازیِ بازیگر نیز همانند بدنش نیازمند مهار و نظارت دائمی است.

بسیاری از آن‌چه ما روی صحنه می‌بینیم، از *تخیل* بازیگر سرچشمه می‌گیرد. بنابراین، بخشی از تخیل‌های بازیگر است که رفتارهای آوایی او را در بر می‌گیرد، علاوه بر عناصر مختلف ارتباطی و بدنی نیز می‌توان به *حقیقت مکان* در هنرمندی بازیگر اشاره کرد. بازیگر برای انجام بازیگری، واقع بودگیِ مکانی را که در آن قرار گرفته است، نمایندگی می‌کند.

شناسایی اشیاء و ترکیب‌بندیِ صحنه نیز باید در بازیگری

47. Clarke & Braun
48. *Inverse Questionnaire*
49. Theme
50. Internalizing Role-playing

□ جدول ۱. کُدگذاری شناسایی انواع و گونه‌های بازیگری در سکانس‌های سریال‌ها

معیارها	کُد شناسایی	انواع و گونه‌ها
نقش شخصیتی و اسامی بازیگر (شهرت)	A1	۱. نقش مثبت و اثر بخش اجتماعی (سرهنگ نصرالهی) ۲. نقش منفی و ناهنجار (ناصر افراشته ـ ناصر پاپتی) ۳. نقش منفی (اصغر کوپک)
ظاهر بازیگر	A2	۱. اندازه بدن کوچک و ریز نقش ۲. بدن ورزشکاری و انجام حرکات و فعالیت‌های حرفه‌ای ۳. اندامی کشیده به تصویر آمده
موقعیت اجتماعی بازیگر	A3	۱. طبقه متوسط و خرده فروش مواد ۲. طبقه متوسط رو به بالا و کارمند ۳. طبقه پایین و شخصیت ناهنجار اجتماعی (فریب عمومی)
سبک زندگی	A4	۱. مخفیانه و فقط با همسر ۲. همراه فرزندان و دوستان ۳. با خانواده، امّا در حال فرار از محل زندگی (بیشتر تلفنی)
رفتار چهره بازیگر	A5	۱. غم ۲. نگرانی و ترس ۳. تنفر ۴. اضطراب ۵. پشتیبانی ۶. تردید
رنگ موها و مدل ریش و سبیل	A6	۱. موها و ریش و سبیل سفید شده ۲. موها و سبیل و ریش قهوه‌ای
اشاره و دست و حرکات دست و کتف	A7	۱. استفاده از انگشتان دست ۲. دست کنار دهان ۳. دست کنار سر ۴. بالا انداختن کتف‌ها ۵. با دست کسی را تحت فشار قرار دادن
اشاره پا و حرکات پا	A8	۱. قدم زدن آرام ۲. راه رفتن سریع و با عجله ۳. راه رفتن نه آهسته نه سریع ۴. دست به زانو راه رفتن و از پله‌ها بالا و پایین آمدن ۵. نشستن و تکان دادن پاها ۶. روی زانوها نشستن
رفتار چشمی	A9	۱. نگاه خیره ۲. یک سویه ۳. پرهیز از نگاه (دزدیدن نگاه) ۴. نگاه صمیمی و با خنده ۵. نگاه همراه با استرس و نگرانی ۶. اشاره به اطراف با چشم ۷. دنبال کردن فرد با نگاه
رفتار سر و دست بازیگر	A10	۱. مطیعانه ۲. سلطه جو ۳. مهربان ۴. درمانده
لامسه	A11	۱. لمس کردن حرفه‌ای و عملی ۲. لمس کردن اجتماعی ۳. گلاویز شدن ۴. دست دادن ۵. بوسیدن و در آغوش کشیدن
رفتار آوایی	A12	۱. صدای همراه با نالیدن ۲. صدای نشان از خستگی ۳. صدای عصبانیت و خشن ۴. صدای آرام و با سکوت ۵. صدای با جذبه و تهدید و اقتدار
سکوت و مکث	A13	۱. تأملی ۲. روان بازی ۳. تعاملی
شکل گفتگو	A14	۱. مجادله می‌کند ۲. التماس گونه ۳. پرسش و پاسخ ۴. همکاری و مشورتی ۵. احساسی و عاطفی ۶. بیشتر با خود فکر می‌کند و حرف می‌زند
قلمرو جویی	A15	۱. عقب‌نشینی ۲. دفاع
وضعیت نشستن روی صندلی و یا کنار میز	A16	۱. گوشه میز ۲. همکاری ۳. رقابتی و دفاعی ۴. مستقل
رفتارهای بزه گونه	A17	۱. فرار از دست مأمورین نیروی انتظامی ۲. دروغ به مأمورین نیروی انتظامی ۳. خنده و تمسخر مأمورین نیروی انتظامی ۴. خرید و فروش و مصرف موادّ مخدر ۵. ارتباط با سارقین و قاچاق‌چیان و پناه دادن به آنها ۶. سرقت ۷. انجام قتل ۸. فریب عموم در اجتماع
رفتارهای خاص نقش بازیگر	A18	۱. حمل سلاح‌های سرد و گرم ۲. کشیدن قلیان و سیگار ۳. بشکن زدن و کف زدن مخصوص هم ردیفان خود ۴. هورت کشیدن چایی ۵. سرعت در غذا خوردن ۶. لباس شستن در توالت ۷. استفاده از حرف‌های رمزی بین خودشان و یا جملات خاص
ارتباط با فرزندان	A19	۱. صمیمانه و عاطفی در ظاهر ۲. صمیمانه و دلسوزانه ۳. عصبانی و یا بی‌حوصلگی
شرایط محیطی	A20	۱. خانه معمولی رو به بالا ۲. خانه قدیمی و استیجاری ۳. خانه قدیمی تسخیری
تخیل بازیگر	A21	۱. تخیل برای فرار ۲. تخیل برای قتل ۳. تخیل آینده خانوادگی
روش‌های اظهار خشونت	A22	۱. فریاد زدن و تهدید کردن ۲. کتک زدن ۳. ترساندن فرد مقابل
روش‌های جلب اعتماد	A23	۱. اشاره چشم و دست ۲. صحبت کردن ۳. استفاده از شاهد و مستندات ۴. قول و قرار دو طرفه

مورد توجه قرار گیرد. بازیگر نیازمند تخیل است تا درون خود منابع کافی در اختیار داشته باشد که از طریق آن‌ها، احساس‌های مورد نیاز نمایش را برای تقویت تخیُلش که از شرایط محیط گرفته شده، به کار آورد. برای مثال، استفاده از وسایل صحنه‌ای از ژانر جنگی مانند اسلحه، چماق و چاقو و بسیاری اشیاء دیگر و نوع انتخاب آن‌ها نیز بسیار مهّم است. البته، بخشی حیاتی از تحلیل بازیگری را می‌توان به ظاهر فیزیکیِ بازیگر مرتبط دانست که لباس و نوع پوشش او را شامل می‌شود، آن‌چه بازیگر می‌پوشد، مانند آنچه که انجام می‌دهد، نشان دهنده‌ی این است که به کدام دوره و گروه اجتماعی تعلق دارد و متعلق به کدام طبقه‌ی اجتماعی از بازیگران است.

جمع بندی ابعاد سبک بازیگری و روابط بازیگر و هنرمندی او بر مبنای دیالوگ‌های هر فیلمی، بر ژانر آن فیلم اثر دارد. ژانرها را می‌توان نوعی دسته بندی در تولید و ساختار فیلم در نظر گرفت

□ جدول ۲. جدول مضامین یا تِم‌های فرعی موجود در محتوای سریال‌ها

ردیف	مفهوم (کُد اولیه)	تم‌های فرعی
۱	ـ اشاره به میزان حقوق خود ـ اشاره به وام مسکن برای پسر ـ دادن انباری برای عروسش ـ بردن مسافرت همسر ـ دادن دو هزار تومانی به فرزند ـ گلایه صاحبخانه از نبودن مرد خانواده ـ کشتن صاحبخانه قبلی و انداختنش در چاه	وضعیت اقتصادی
۲	ـ خواستگاری دخترش و تلاش برای حضورش ـ ازدواج پسر و شروع زندگی ـ نگهداری از همسر مفلوج ـ ارسال پول، شیرینی و میوه برای خواستگاری دختر	کیفیت ارتباط عاطفی
۳	ـ حیاط قدیمی و زیر زمین تاریک و داشتن چاه ـ کوچه‌های باریک و پُرجمعیت ـ منزل مسکونی مُدرن و شیک در عین حال ساده	کیفیت محل زندگی
۴	ـ جراحی حنجره و تغییر صدا ـ لحن خشن و طلبکارانه ـ لحن تهدیدی ـ لحن نگرانی و ترس ـ سکوت و در فکر فرورفتن	لحن بیان و رفتار آوایی
۵	ـ پوشیدن لباس نظامی نُمادین ـ پوشیدن لباس نظامی متناسب با شغل ـ کت و شلوار پیراهن آستین کوتاه و رنگ باخته	لباس و ظاهر
۶	ـ حضور همسایه‌ها در پشت بام ـ حضور آشنا در مغازه جگرکی ـ رفت و آمد شبانه ـ محله آرام و بدون تردد ـ وارد شدن آسوده طلبکاران به حیاط قدیمی	محیط زندگی
۷	ـ گرفتن گلو و خفه کردن ـ دست دادن ـ در آغوش کشیدن ـ خالکوبی روی دست	بساوایی و لامسه
۸	ـ در دست گرفتن سلاح ـ در دست گرفتن چوب و دنبال کردن بچه‌ها ـ داشتن چاقو ـ حمل چمدان دلارها	استفاده از اشیاء
۹	ـ انجام حرکات شنا ـ پیاده روی ـ حرکات سرعتی و پرشتاب و دویدن	ظاهر اندامی و حرکات جنبشی
۱۰	ـ روی گرداندن از رشوه دهنده ـ به زمین خیره شدن ـ نزدیک کردن سر به طرف مقابل ـ خیره شدن ـ گشادکردنِ مردمک چشم ـ بستن چشم‌ها برای فکر و یا ندیدن	تماس‌های چشمی
۱۱	ـ دست به زیر چانه ـ دست به سر بردن ـ دست‌ها روی میز با فشار انگشتان ـ دست‌ها کنار لب‌ها ـ دو دست رو به روی لب‌ها	حرکت اشاره دست
۱۲	ـ خندیدن تمسخر آمیز ـ خندیدن کنایه ـ خندیدن از روی بدجنسی ـ خندیدن شادی از چیزی و دیدن کسی	احساسات (فرا زبان)
۱۳	ـ تفکر در کنار گروه قاچاق چی ـ بازجویی از جراح ـ رفتار و برخورد با عروس ـ نقشه کشیدن با همدستان برای اَخاذی و تَلَکه	تخیل و کنش
۱۴	ـ کلاه شاپو ـ بندک شلوار ـ کفش و اورسی ـ عینک دودی ـ دست بند نظامی ـ دستگاه مورس در دندان	استفاده از مصنوعات
۱۵	ـ استفاده از ضرب المثل‌ها ـ استفاده از رمزهای معرفی ـ استفاده از اشعار عامیانه ـ آشنایی با سارقان و جاعلان حرفه‌ای	معرفی هویتِ فردی

که در شکل‌دهی به شخصیت بازیگر نقش اساسی دارند. ژانرها بخشی از دغدغه‌ی همیشگی تحلیل شرایط، و خلق موقعیت‌اند که تاریخ گونه‌اند و مواضع بازیگر را می‌سازند.

آلتمن بر این باور است که ویژگی‌های درونی مصالح ژانری، پیش از شناسایی به منزله‌ی ژانر، هرقدر زیاد هم باشند، از جانب کسانی که به طور رسمی نام ژانر را اعلام می‌کنند، نمایش داده می‌شود. بخش‌های آن را باز تولید می‌کنند یا از ظرفیت آن بهره می‌برند، و پیوسته تجدید و اصلاح می‌شوند. ماهیت و هدف شناخته شده‌ی ژانرها، به صورت مستقیم و به شدت هویت وهدف کاربران و ارزیابیِ آن‌ها وابسته است (آلتمن، ۱۳۹۶: ۲۱۹).

طبق نظر آدلر، بازیگر در فرآیند آفرینش نقش، نخست

□ جدول ۳. جدول مفاهیم تم‌های فرعی و اصلی مرتبط با یکدیگر در محتوای سریال‌ها

ردیف	مفهوم (کُد اولیه)	تم فرعی	تم اصلی
۱	ـ اشاره به میزان حقوق خود ـ اشاره به وام مسکن برای پسر ـ دادن انباری برای عروسش ـ بردن مسافرت همسر ـ دادن دو هزارتومانی به فرزند ـ گلایه صاحبخانه از نبودن مرد خانواده ـ کشتن صاحبخانه قبلی و انداختنش در چاه	وضعیت اقتصادی	
۲	ـ حیاط قدیمی و زیر زمین تاریک و داشتن چاه ـ کوچه‌های باریک و پرجمعیت ـ منزل مسکونی مُدرن و شیک در عین حال ساده ـ حضور همسایه‌ها در پشت بام ـ حضور آشنا در مغازه جگرکی	کیفیت زندگی	زمینه‌های اقتصادی زندگی
۳	ـ خندیدن تمسخر آمیز ـ خندیدن کنایه آمیز ـ خندیدن از روی بَد جنسی ـ خندیدن شادی از چیزی و دیدن کسی	احساسات (فرازبان)	
۴	ـ خواستگاری دخترش و تلاش برای حضورش ـ ازدواج پسر و شروع زندگی ـ نگهداری از همسر مفلوج ـ ارسال پول، شیرینی و میوه برای خواستگاری دختر	کیفیت ارتباط عاطفی	زمینه ارتباط غیرکلامی (احساسات)
۵	ـ کلاه شاپو ـ بندک شلوار ـ کفش و اورسی ـ عینک دودی ـ دست بند نظامی ـ دستگاه مورس در دندان	استفاده از مصنوعات	زمینه‌ی ظاهری و لباس
۶	ـ جراحی حنجره و تغییر صدا ـ لحن خشن و طلبکارانه ـ لحن تهدیدی ـ لحن نگرانی و ترس ـ سکوت و در فکر فرورفتن	لحن بیان و رفتار آوایی	
۷	ـ استفاده از ضرب المثل‌ها ـ استفاده از رمزهای معرفی ـ استفاده از اشعار عامیانه ـ آشنایی با سارقان و جاعلان حرفه ای	معرفی هویت فردی	زمینه‌های گفتگویی و کلامی
۸	ـ دست به زیر چانه ـ دست به سر بردن ـ دست‌ها روی میز با فشار انگشتان ـ دست‌ها کنار لب‌ها ـ دو دست رو به روی لب‌ها	حرکت اشاره دست	زمینه‌های رفتار حرکتی
۹	ـ انجام حرکات شنا ـ پیاده روی ـ حرکات سرعتی و پرشتاب و دویدن	ظاهرِاندامی و حرکات جنبشی	
۱۰	ـ تفکر در کنار گروه قاچاق‌چی ـ بازجویی از جراح ـ رفتار و برخورد با عروس ـ نقشه کشیدن با همدستان برای اَخاذی	تخیل و کُنش	زمینه‌های کنشی و واکنشی
۱۱	ـ در دست گرفتن سلاح ـ در دست گرفتن چوب و دنبال کردن بچه‌ها ـ داشتن چاقو ـ حمل چمدان دلارها	استفاده از اشیاء	
۱۲	ـ گرفتن گلو و خفه کردن ـ دست دادن ـ در آغوش کشیدن ـ خالکوبی روی دست	لامسه	زمینه‌های رفتار بَساوایی
۱۳	ـ روی گرداندن از رشوه دهنده ـ به زمین خیره شدن ـ نزدیک کردن سر به طرف مقابل ـ خیره شدن ـ گشادکردنِ مردمک چشم ـ بستن چشم‌ها برای فکر و یا ندیدن	تماس‌های چشمی	زمینه‌های ارتباط چشمی

واقعیت را می‌شناسد و بعد به همراه تماشاگر و مخاطب و بیننده و با امکانات هنرش، نتایج شناخت *خویشتن* را در قالب رفتاری که خود به تازگی آن را ساخته و سامان داده ابراز می‌کند (آدلر، ۱۳۸۹: ۱۸). او در این کار همیشه و در فرایند نقش می‌کوشد وجود متفاوتش را در قالب‌های زنده و کامل نه شبه مکانیکی، احساس و بیان کند.

حال با نگاهی به آنچه از نکته‌های سبک بازیگری مطرح شده است، به جمع بندی از سبک بازیِ مهدی فخیم زاده در دو سریال تلویزیونی *خواب و بیدار* و *فوق سری* می‌پردازیم. بر مبنای مجموع دیالوگ‌ها، اشاره‌ها و حرکات بدنی، لحنِ آوایی و لامسه و روابط احساسی و عاطفی و قلمرو جویی و محیط بازیگر هر یک از سکانس‌های مورد تحلیل قابل تفسیر است.

فخیم زاده در این دو سریال، در مجموع *سه نقش* را با هنرمندی خاص ایفا کرده است. اصغر کوپک، ناصر افراشته و سرهنگ نصرالهی. هر یک از این شخصیت‌های داستانی نیازمند تناسب با ژانر و محیط و فیلم نامه و مضمونِ آن هستند. برای مثال، شخصیت سرهنگ نیروی انتظامی در بخش مبارزه با مواد مخدر که به طور دقیق مقابل نقش فردی به نام ناصر افراشته با لقب ناصر پاپتی قرار گرفته است و یا شخصیت اصغر کوپک که فردی با سابقه‌ی طولانی در رفتارهای بزه گونه، سرقت و همدستی و قتل است، و البته فردی با هوش و ذکاوت نیز تلقی می‌شود.

فخیم زاده در نقش اصغر کوپک از پوشش ظاهری کُت و شلوار و ریش پروفسوری و کفش اورسی که گام‌های خود را به نشان تسلط بر امور بر زمین می‌کشد و نگاهی از زیر دو لایه ابرو و کلاه شاپو که پنهان کردن زندگی گذشته‌اش را به رخ می‌کشد. گرچه او فردی محتاط در خانه‌ی قدیمی با همسر مفلوجش است، امّا ناتاشا و پیدا شدن او منجر به پرده برداشتن از گذشته پر از خطا و بزه اصغر است؛ چه در برخی از سکانس‌ها با چهره‌ای مظلوم، ولی مخفی کار راهنمایی به ناتاشا را نیز انجام می‌دهد و او را در تبادل دلارها و نقشه‌ی استفاده از ویلچر برای فراری دادن او نیز یاری می‌رساند. شخصیت سرهنگ نصرالهی، که بیشتر از دستان و چشمان خود استفاده می‌کند از زمانی که شرکت نکردن در عملیات معتادها با تعجب در چشمانش به سرهنگ رضایی خیره می‌شود تا زمانی‌که کنار ناصر افراشته دستانی گره کرده به پشت که نوعی خلاصی از *فشار روانی* را برایش نشان می‌دهد، استفاده کرده است و یا هنگامی که دستانش زیرچانه در هم گره کرده نسبت به وضعیت خود، به فکر فرو می‌رود آن هم نشان از خصم وکینه‌ی او دارد. البته کینه و خصمی نسبت به افراشته و شرایط سختی که برای نصرالهی فراهم کرده است.

در بسیاری از سکانس‌ها، نصرالهی و یا اصغر کوپک سر به زیر صحبت می‌کنند که این نشان از نگرش منفی نسبت به موضوع دارد که نصرالهی اغلب هنگام صحبت با همکاران و یا افراشته چنین حرکتی را اجرا می‌کند. از سویی دیگر، اصغر کوپک هنگام صحبت با سروان جلالی و یا نادری اغلب به سمت زمین خیره می‌شود و در برخی از موارد نگاهش را می‌دزدد. البته، این نگرش منفی و تهدیدی نیز در گرفتن دست عیسی از طرف اصغر کوپک و فشردن بازوی کودک، نوعی تهدید و ترس ترکیبی را در رفتار و نگاهش به تصویر کشیده است. در نگاه خود با سر به زیری می‌تواند بسیاری از تنش‌های درونی، و افکار باطنی را پیام‌رسانی کند و نگرشی منفی از وضعیت موجود یا افکار منفی هم در راستای دست یابی به اهداف منفی یا مثبت خود است.

نزدیک‌ترین شیوه‌ی بازیگری نسبت به بازیگری و هنرمندی فخیم زاده را می‌توان در «بازیگری روش‌مند» او مشاهده کرد. اساس و بُنیانِ *متد اکتینگ* یا *بازیگری روش‌مند* بر ادامه‌ی کاوش‌های استانیسلاوسکی و افزونه‌های یِوگنی باگراتیونوویچ واختانگوف[51] استوار است. این سبک، از اساس *واقع گرایانه* است. نظام فکری و روشیِ استانیسلاوسکی و بازیگری روش‌مند، هر دو در اصول پرورش هنرپیشگی و خلاقیت بازیگری مشترک هستند. یعنی استعدادی ذاتی در بازیگری مهدی فخیم زاده وجود دارد که با ظاهر فیزیکی و رفتار بدنی او، حتی ورزش رزمیِ‌اش نیز ارتباط دارد. طبق گفتگوها و مصاحبه‌هایش درباره‌ی این سریال‌ها و دیگر موارد مشابه، او *بازیگری روش‌مند* را به معنایِ *هنرمندی خلاق* در نظر می‌گیرد که باید ایده‌ها و اندیشه‌ها و واژه‌های منعکس در فیلم‌نامه را در اجرایی پویا و قابل توجه ارائه دهد. در این اجرا، نه تنها عمق واژه‌ها بیانگر معانی هستند، بلکه احساسات و عواطف در رفتار هنرپیشه را نیز در بر می‌گیرند. احساساتی که نسبت به همسرش مونس دیده می‌شود، احساساتی که نسبت به عروسش باران دارد، و احساساتی که نسبت به ناتاشا و کارهای او دارد و هریک را با تفاوت‌های خود به خوبی نشان می‌دهد. واقعیت آفریده شده از جانب بازیگر مبتنی بر واژه‌های نویسنده است، ولی در عین حال، مستقل و جدای از آن عمل می‌کند به ویژه این آفرینش در دو نقش سرهنگ نصرالهی و ناصر افراشته بیش از هر نقش دیگری مشاهده می‌شود.

51. Yevgeny Bagrationovich Vakhtangov

متد اکتینگ یا *بازیگری روش‌مند* بر خلاف سایر فنون و روش‌های بازیگری‌که بازی مصنوعی و اغلب تقلید کردن را برای بازیگری توصیه می‌کنند، هنرمند یا بازیگر را به خود بودن‌شان ترغیب و تشجیع می‌کنند. *خود بودن* یعنی چه؟ یعنی این‌که بازیگر فقط قرار نیست بازی کند! بلکه باید خودش را به گونه‌ای تغییر دهد که در نقش فرو برود و به واقع خود را در جای شخصیتی که به جای آن بازی می‌کند قرار بدهد، خودی که در اصغر کوپک و سرهنگ نصرالهی و ناصر افراشته مشاهده می‌شود و این «خود بودن» هنگام یادگیری رفتارهای فردیِ ناصر افراشته نیز مطرح می‌شود یعنی زمانی‌که سرهنگ نصرالهی به او می‌گوید: وقتی ناصر افراشته هستی، چگونه راه می‌روی؟ چایی می‌خوری؟و.... ؛ یعنی بازتاب خود در قالبِ وجودی ناصر افراشته. به دیگر معنا، استفاده از راه رفتن‌های باوقار و گام‌های سنگین، نگاه‌های عمیق که حالت واقعیِ فخیم زاده را با ترکیب هنرمندی او در تمامی وضعیت‌ها نشان می‌دهد، سبکی که مختص واقع‌گرایی و بازیگریِ خود اوست.

برای مثال، و فهم بهتر این بخش از نتیجه، زمانی که سبک *بازیگری روش‌مند* (به معنای برون گرا) فقط اجرا یا ادای *اندیشیدن* در آوردن باشد، حتی اگر به ظاهر با تم یا مضمون صحنه بخواهند هماهنگی ایجاد کنند، به یقین راهگشا نخواهد بود و فقط تماشاگر عام را فریب می‌دهند. اما آنچه در این سبک بازیگری مطرح است، حافظه فعال[52] است. حتی، حافظه تحلیلی و احساسی هم بسیار مؤثر است. حافظه تحلیلی[53] که از آن به حسی تعبیر می‌شود و از طریق به کارگیری اشیای خیالی تقویت می‌شود و دوّم حافظه هیجانی[54] که موجب پرورش بازی هنرپیشه و برانگیختنِ عواطف او در نقش می‌شود. حسی که از دیدن ناتاشا القا می‌شود، حسی که از تعقیب عروسش باران متوجه می‌شود، حسی‌که به قاچاق چیان (دانیال و مجید باستان) القاء می‌شود، همگی مخاطب را در متنِ پیچ و تاب شناخت شخصیت واقعی افراشته و سرهنگ نصرالهی، قرار می‌دهد. بنابراین فخیم زاده بازیگری بر مبنای شخصیت واقعی خود با ظاهر فیزیکی ورزشی، صدا و آوایی خاص به همراه حافظه حسی متناسب با نقش‌دهی به سریال‌های مزبور است که مخاطب را برای دقایقی می‌تواند در رفتارهایش غرق کند. فخیم زاده در زندگی واقعی خود نیز از حرکات رزمی ورزشی بهره می‌برد، یعنی یکی از ویژگی‌های جسمانی اوست که به بازیش ارزش خاصی داده است.

بخشی از تدقیق و تحلیل سبک بازیگری در سریال‌های مزبور، منوط به رفتارهای غیر کلامی است. مارک نپ و آلبرت مهرابیان ارتباط غیر کلامی را مکمل رفتار کلامی می‌دانند (ریچموند و مک کروسکی،۱۳۸۸: ۱۴). به عقیده این دو اندیشمند ارتباطی، *پیام‌های خاموش*[55] یا بی‌صدا می‌تواند سخن بازیگر و رفتار او را تقویت کند، چه پیام‌های غیر کلامی به عبارتی استفاده‌ی بجا از تماس‌های چشمی، حرکات اندام، سر و دست و چهره و ...، است و هر کدام قدرت بیشتری نسبت به واژه‌ها دارند. زبان از جمله مهّم‌ترین عناصر رفتاری بازیگری به شمار می‌رود که در حرکات بدنیِ سرهنگ نصرالهی می‌تواند تمامی دل نگرانی و آشوب و آشفتگی او را نشان دهد، و در حرکات و رفتار اصغر کوپک نیز تمامی جنبه‌های شخصیت و گذشته‌ی او را حتی از نگاهش منعکس می‌سازد.

برخی از عناصری که به حرکات فیزیکی و بدنی نیز اضافه می‌شوند، استفاده از *خال‌کوبی* است که در متن روایت، روحیه و تیپ ظاهری ناصر افراشته را برملا می‌کند، چه خال‌کوبی عملی است که اغلب بین گروه‌های خاص اجتماعی مانند خلاف‌کاران، شخصیت‌های ضد اجتماعی، و برخوردار از اختلال رفتاری، انجام می‌شود. البته، استثنا هم وجود دارد و در برخی از فرهنگ‌ها معانی احترام برانگیز از آن‌ها برداشت می‌شود. شکلِ خال‌کوبی نیز مفهوم خاص خود را دارد که گاهی نوعی کمبود عزت‌نفس[56] و حقارت درونیِ فرد را آشکار می‌کند. ناصر افراشته نه تنها برای درآمد و سرقت، بلکه برای عملِ قاچاق، خود را زیر تیغ جراحی سپرده است. بنابراین در تحلیل سبک بازیگری فخیم زاده، توازن ویژگی‌های بدنی و روانیِ متناسب با نقش‌های ایفا شده‌ی او را می‌توان، به سادگی مشاهده کرد که به عنوان نمونه، لحنِ بیان و شیوه‌ی آوایی‌اش از ویژگی‌های فردی او به شمار می‌رود. اما رفتارهای او بسیار به ویژگی‌های فردی و واقعی یک فرد منحرف و تبهکار نزدیک است. به دیگر معنا، او با توازن در روح و جسم و روان با ترکیب خلاقیت خود، نقش مثبت سرهنگ نصرالهی و نقش منفیِ اصغر کوپک و ناصر پاپتی را انجام داده است، البته در این نقش‌ها و ویژگی‌ها نیز نام انتخابی این دو شخصیت نشان از ویژگی‌های آن‌ها دارد، یعنی استفاده از القابی که روحیات او را نشان می‌دهد؛ ناصر پاپتی که در حقیقت آشفتگی زندگی او و رفتارهای اجتماعی‌اش را به خوبی به رخ می‌کشد و یا اصغر

52. Active Memory
53. Analytical Memory
54. Emotional Memory

55. *Silent Messages*
56. Self-esteem

کوپک که حتی با صدایی زشت و قبیح نیز می‌توان، مشخصات یک فرد ناهنجار اجتماعی را به خوبی در او تشخیص داد. در نهایت، اذعان می‌کنیم که هنرمندی و سبک بازیگریِ فخیم زاده در ترکیب عوامل مختلف در قالب این سریال‌های تلویزیونی با نام فیلم‌ها و ژانرها پیوند خورده، و همیشه ماندگار هستند و مبتی بر نتایج این پژوهش، همواره با مخاطبان و طرفدارانش ارتباط مؤثر همچنین جذابیت تصویری و رفتاری ایجاد می‌کند.

منابع

استراسبرگ، لی. (۱۳۸۹) *بازیگری به شیوه متُد، متد اکتینگ از آغاز تا امروز*. ترجمه: مهدی ارجمندی، چاپ سوم، نقش و نگار، تهران.

اسلاوین، رابرت ایی (۱۳۸۵) *روان‌شناسی تربیتی*، ترجمه: یحیی سیدمحمدی، چاپ اول، روان، تهران.

آدلر، استلا (۱۳۸۹) *تکنیک بازیگری*. ترجمه: احمد دامود، چاپ سی و یکم، مرکز، تهران.

آذربایجانی، پوریا (۱۳۸۷) *روایت‌های نا تمام*، چاپ اول، نیلا، تهران.

آذری، غلامرضا (۱۳۷۷) *کاربُرد تحلیل محتوا در سینما*. فصلنامه رسانه، سال دوم، شماره ۹.

آلتمن، ریک (۱۳۹۶) *فیلم/ ژانر*، ترجمه: حمید طاهری، چاپ اول، پژوهشگاه فرهنگ و هنر و ارتباطات، تهران.

برگر، پیتر، لاکمن، توماس (۱۳۷۵). *ساخت اجتماعی واقعیت: (رساله‌ای در جامعه‌شناسی شناخت)*، ترجمه فریبرز مجیدی، چاپ اوّل، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

داموند، احمد (۱۳۹۳) *اصول کارگردانی*، چاپ سوم، مرکز، تهران.

ریچموند، ویرجینیا پی. و جیمر سی. مک کروسی (۱۳۸۸) *رفتار غیرکلامی در روابط میان فردی (درسنامه‌ی ارتباطات غیر کلامی)*، مترجمان: فاطمه سادات موسوی و ژیلا عبدالله پور، با مقدمه و ویراستاری: غلامرضا آذری، چاپ دوم، دانژه، تهران.

سیف، علی‌اکبر (۱۳۸۷) *روان‌شناسی پرورشی نوین*، چاپ ششم، نشر دوران، تهران.

شعبانی، حسن (۱۳۸۳) *مهارت‌های آموزشی و پرورشی*، چاپ هجدهم، سمت، تهران.

کریمی، ایرج (۱۳۸۴) *بازیگر نابازیگران*. مجله فیلم، شماره ۲۵۴.

لطف‌آبادی، حسین (۱۳۸۴)، *روان‌شناسی تربیتی*، چاپ اول، سمت، تهران.

مک‌کوایل، دنیس (۱۳۸۸) *درآمدی بر نظریه‌ی ارتباطات جمعی*، ترجمه: پرویز اجلالی، چاپ سوم، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، تهران.

نیرمور، جیمز (۱۳۹۴) *بازیگری چیست؟*، فصلنامه دنیای تصویر، شماره ۱۰.

ورث، بری (۱۳۷۷) *نمایش اخلاقی*، ترجمه: صبا راستاگار، چاپ دوّم، مانیا هنر، تهران.

منابع لاتین

Clarke, V., & Braun, V. (2006). *Using thematic analysis in psychology Qualitative Research in Psychology*, 3 (2).

Hall, Stuart (1973). *Encoding and Decoding in the Television Discourse*. Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies.

Scheufele, Dietram A. (1999). *Framing as a Theory of Media Effects*. Journal of Communication 49 (4).