Scientific Quarterly of Culture Studies - Communication
Vol. 27, Series. 105, No. 73, Spring 2026/ 319 - 352
https://doi.org/10.22083/jccs.2025.472281.3917
Scientific-Research Article علمی - پژوهشی

Prisoners' reading of prison films: a case study of the film "Dahleez"

Mahdi Soltani-Gordfaramarzi, *Faculty member at Cultural Sociology Department, Culture, Art and Architecture Institute, ACECR, Tehran, Iran. (Corresponding Author) Email: m.soltani@acecr.ac.ir*

Homayoun moradkhani, *Assistant professor of sociology, Department of sociology, Faculty of social science, Razi University, Kermanshah, Iran. Email: hmoradkhani@razi.ac.ir*

Aliasghar Smaelzadeh, *Faculty member at Academic Centre for Education, Culture and Research (ACECR), Karaj, Iran. Email: esmaelzadeh@acecr.ac.ir*

Extended Abstract

Introduction: This study investigates how Iranian prisoners interpret and decode the film *Dehliz* (directed by Behrouz Shoaibi, 2013), a notable example of social cinema that explores the intertwined themes of retribution, forgiveness, and the impact of imprisonment on family relationships. The research is rooted in the growing field of audience studies within Iranian cultural research, which has rarely examined marginalized or institutionalized audiences such as prisoners. The central aim of this study is to understand how prisoners, as an audience with lived experience of incarceration, engage with cinematic representations of prison life and moral decision-making.

Drawing on Stuart Hall's encoding/decoding model, the study situates itself within the cultural studies tradition, viewing meaning not as a fixed property of the text but as the product of active interpretation by audiences. In Iranian cinema, particularly films dealing with moral conflict and punishment, the question of how audiences negotiate meanings around justice, compassion, and family has sociocultural significance. This research therefore contributes to filling a critical gap in the sociology of Iranian cinema by examining how prisoners read a film that indirectly mirrors their social and emotional conditions.

Methods: The study employed a qualitative, audience-based approach using focus group discussions. Four focus groups, comprising twenty inmates in total, were organized in Sari Central Prison in winter 2013 following a collective screening of the film. Participants were selected through purposive sampling to represent a diversity of age, crime type, sentence length, and educational background. Each group session lasted between 60 and 90 minutes and was guided by semi-structured questions designed to elicit personal interpretations, emotional reactions, and reflections on moral and familial themes.

Data were recorded, transcribed, and analyzed through interpretive thematic analysis. The process involved open, axial, and selective coding to identify recurrent patterns of meaning. Reliability was enhanced through inter-coder comparison and member checking. Ethical considerations were carefully observed, including informed consent, confidentiality, and voluntary participation. The analysis was guided by Hall's tripartite framework—hegemonic, negotiated, and oppositional readings—allowing systematic classification of the prisoners' interpretations

while remaining attentive to contextual nuances in their responses.
Results: Findings reveal that the prisoners' readings of *Dehliz* were diverse and layered, reflecting their complex moral positions and emotional experiences. Three major types of readings were identified:
Hegemonic reading: A group of participants accepted the film's moral messages about anger control, family loyalty, and the possibility of redemption. They empathized with the protagonist's emotional struggles and interpreted the film as an ethical lesson consistent with religious and social norms.
Negotiated reading: Another group partially accepted the film's messages but simultaneously questioned its realism. They appreciated the film's call for forgiveness but emphasized that actual prison life was harsher and less forgiving. For them, the film offered an idealized version of incarceration that contrasted sharply with their lived reality.
Oppositional reading: A third group rejected the film's portrayal of prison life as unrealistic and ideologically biased. They perceived the narrative as sanitizing the power relations, violence, and deprivation experienced in real prisons. For these participants, the film reinforced social stereotypes about prisoners as morally redeemable only through external forgiveness rather than structural justice.
Across all groups, the act of decoding was mediated by the prisoners' identities as fathers, sons, and husbands. The film's family-centered narrative prompted reflections on loss, guilt, and the desire for reconciliation, demonstrating that audience interpretation is deeply intertwined with personal and emotional experience.
Discussion: The study demonstrates that prisoners' interpretations of *Dehliz* transcend the fixed categories of Hall's model and reveal a continuum of readings shaped by lived experience, emotional memory, and moral reasoning. The boundaries between hegemonic, negotiated, and oppositional positions were often fluid, as participants simultaneously identified with and resisted the film's moral and ideological codes. This hybridity of decoding highlights the need to rethink audience studies in Iran beyond traditional, text-centered approaches and to recognize how social position and institutional context mediate meaning-making.
From a sociological perspective, the research shows that the cinematic representation of prison in *Dehliz* operates as a cultural text through which broader discourses of morality, punishment, and social reintegration are negotiated. The prisoners' responses reveal both the emotional power of cinema as a space for reflection and its limitations in addressing structural realities. By engaging directly with a marginalized audience, the study contributes to developing a localized understanding of media reception that considers the interplay between ideology, identity, and affect.
In conclusion, this research underlines the potential of social cinema in Iran not merely as moral storytelling but as a dialogical medium capable of generating ethical and psychological engagement among socially excluded groups. It also calls for more realistic and pluralistic representations of incarceration in Iranian film and invites policymakers to recognize the educational and rehabilitative potential of cinema within correctional environments.
Keywords: audience reception, prison, representation, Stuart Hall, Dehliz

فصلنامه علمی مطالعات فرهنگ - ارتباطات
سال ۲۷ / شماره ۷۳/ شماره مسلسل ۱۰۵ / بهار ۱۴۰۵/ ۳۵۲ - ۳۱۹
Scientific Quarterly of Culture Studies - Communication
Vol. 27, Series. 105, No. 73, Spring 2026/ 319 - 352
https://doi.org/10.22083/jccs.2025.472281.3917
Scientific-Research Article علمی - پژوهشی

خوانش زندانیان از فیلم‌های زندان: مطالعه موردی فیلم «دهلیز»[1]

مهدی سلطانی گردفرامرزی[2]، همایون مرادخانی[3]، علی‌اصغر اسماعیل‌زاده[4]

چکیده

این پژوهش با هدف واکاوی چگونگی خوانش زندانیان از فیلم سینمایی دهلیز (به کارگردانی بهروز شعیبی، ۱۳۹۲) انجام شده است؛ فیلمی که با طرح مسئلهٔ قصاص و بخشش و بازنمایی تأثیر زندان بر مناسبات خانوادگی، از نمونه‌های شاخص سینمای اجتماعی ایران به شمار می‌آید. مسئلهٔ اصلی پژوهش این است که زندانیان چگونه معناهای نهفته در بازنمایی سینمایی از تجربهٔ زیستهٔ خود را رمزگشایی می‌کنند و چه نوع خوانش‌هایی از فیلم ارائه می‌دهند. چارچوب نظری مطالعه بر مدل رمزگذاری/رمزگشایی استوارت هال استوار است که امکان تحلیل موقعیت مخاطب را در سه سطح خوانش هژمونیک، توافقی و مخالفت‌آمیز فراهم می‌کند. روش تحقیق کیفی و مبتنی بر گروه‌های کانونی است؛ چهار گروه با بیست زندانی در زندان مرکزی ساری تشکیل شد. داده‌ها از طریق مصاحبه‌های نیمه‌ساختاریافته گردآوری و با تحلیل مضمون تفسیری و کدگذاری چندمرحله‌ای بررسی شدند. یافته‌ها نشان می‌دهد زندانیان سه گونه خوانش ارائه کردند: برخی با پیام اخلاقی فیلم دربارهٔ کنترل خشم و نقش خانواده همدل بودند (خوانش هژمونیک)، گروهی برداشت توافقی داشتند و ضمن پذیرش پیام‌ها به فاصلهٔ واقعیت و بازنمایی اشاره کردند و گروهی با خوانش مخالفت‌آمیز فیلم را فاقد واقع‌گرایی و نادیده‌گیرنده زیست روزمرهٔ زندان دانستند. نتایج بیانگر آن است که تجربهٔ زیستهٔ زندان مرز میان این سه خوانش را سیال می‌سازد و تفسیرها را در پیوندی پویا با هویت، احساس گناه و امید به بازگشت اجتماعی شکل می‌دهد. این یافته‌ها بر ضرورت توجه سینمای اجتماعی ایران به بازنمایی‌های واقع‌گرایانه‌تر و نقش تربیتی و روانی فیلم‌ها برای مخاطبان آسیب‌پذیر تأکید دارد.

واژگان کلیدی

خوانش مخاطب، زندان، بازنمایی، استیوارت هال، فیلم دهلیز.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۵/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۸/۰۶

۱. این مقاله بر اساس دستاوردهای پژوهشی باعنوان «بررسی چگونگی بازنمایی زندان در فیلم‌های سینمایی ایرانی پس از انقلاب اسلامی و میزان تأثیر آن بر زندانیان تدوین شده است. حمایت و پشتیبانی مالی برای انجام پژوهش مذکور توسط «سازمان زندان‌ها و اقدامات تأمینی و تربیتی کشور» صورت گرفته و در «اداره کل زندان‌های استان مازندران» اجرا شده است.

۲. مربی پژوهش گروه جامعه‌شناسی فرهنگی، پژوهشکده فرهنگ، هنر و معماری، جهاد دانشگاهی، تهران، ایران. (نویسنده مسئول). m.soltani@acecr.ac.ir

۳. استادیار و عضو هیئت‌علمی گروه جامعه‌شناسی، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. hmoradkhani@razi.ac.ir

۴. عضو هیئت‌علمی جهاد دانشگاهی، واحد البرز، کرج، ایران. esmaelzadeh@acecr.ac.ir

مقدمه

مسئله زندان و زندانی‌شدن یکی از سوژه‌هایی بوده که همواره در سینمای جهان مطرح بوده و محور داستان فیلم‌ها قرار گرفته است. شماری از فیلم‌های برتر تاریخ سینمای جهان، این سوژه را چه در متن و چه در حاشیه داستان‌های خود مطرح کرده‌اند. به‌طوری که فیلم‌های بازنمایی‌کننده زندان، خود به یکی از ژانرهای جذاب حوزه فیلم بدل شده است (Kehrwald, 2017; Rafter, 2006; Wood, 1986, 1992).

در سینمای ایران نیز سوژه زندان یکی از سوژه‌های قدیمی و زندانیان از شخصیت‌های همواره مطرح فیلم‌های محبوب و عامه‌پسند ایرانی چه پیش و چه پس از انقلاب بوده‌اند که فیلم‌هایی همچون گل‌های داودی، تشریفات، تبعیدی‌ها، بگذار زندگی کنم، مارمولک، دهلیز و... ازجمله آن‌ها هستند. در این فیلم‌ها، یا موضوع زندانی‌شدن سوژه محوری داستان بوده، یا به‌نوعی مسئله زندان در آن مطرح شده است. این فیلم‌ها موضوع زندان و زندانی‌شدن را به اشکال گوناگون بازنمایی و مطرح می‌کنند و ویژگی‌های شخصیتی متفاوتی را به زندانیان و زندانبانان نسبت می‌دهند. آن‌ها تبیین‌های مختلفی دربارهٔ مسائل مربوط به جرم و زندان مطرح و باورها و اندیشه‌های مختلف و گهگاه متضادی درباره این مسائل ارائه می‌کنند. همچنین، روابط زندانیان و زندانبان‌ها، زندانیان با یکدیگر، زندانیان و خانواده‌شان و زندانیان افراد عادی همواره جزئی جدایی‌ناپذیر ازاین‌دست فیلم‌های زندان بوده است. مجموعه چنین مسائلی موجب بازشناسی فیلم‌های زندان به‌عنوان منبع فرهنگی مهمی برای مطالعات جرم‌شناختی و درک ماهیت زندان و جرم نزد جرم‌شناسان شده است. جرم‌شناسان بر آن هستند که فیلم‌های زندان تبیین‌های ویژه‌ای از مسئله زندان و جرم را موردتأیید قرار می‌دهند و مباحث ملی (و حتی بین‌المللی) دربارهٔ این مسائل را برای بینندگان نمایش می‌دهند (Rafter, 2006, 47).

از این نظر، فیلم‌های بازنمایی‌کننده زندان، نه‌تنها فرهنگ و سیاست فرهنگی خاصی را در مورد این مسئله رواج می‌دهند؛ بلکه مسائل خاصی را دربارهٔ زندان برجسته می‌سازند و از این طریق می‌کوشند بر مخاطبان و سوژه‌های انسانی تأثیر بگذارند. سیاست‌های بازنمایی جرم و زندان، البته می‌توانند تأثیرات مثبت و منفی مهمی درزمینهٔ نگرش‌ها و گرایش‌های رفتاری مخاطبان به این موارد داشته باشند و ازاین‌رو، فیلم‌ها و دیگر رسانه‌های جمعی، می‌توانند به‌عنوان ابزاری برای بازدارندگی از جرم و کاهش زندانیان در جامعه، از سوی سیاست‌گذاران اجتماعی به خدمت گرفته شوند.

سیاست‌گذاران عرصه رسانه می‌توانند با اتخاذ سیاست‌هایی هوشمندانه و دانش‌محور درباره بازنمایی زندان، در کاهش جرم و مجازات حبس و هزینه‌های گزاف آن‌ها مؤثر باشند. این مسئله هنگامی اهمیت خود را بیشتر پدیدار می‌کند که بدانیم در همه دنیا ازجمله ایران، هر ساله جدا از هزینه‌های اجتماعی و انسانی معمول، هزینه‌های مالی گزافی بابت مبارزه با مجرمان و همچنین نگهداری آن‌ها در زندان از سوی نظام‌های سیاسی و اجتماعی پرداخت می‌شود و بنابراین سیاست‌های معقول بازنمایی دربارهٔ جرم و زندان چه‌بسا از حجم این هزینه‌های گزاف بتواند بکاهد. بدیهی است که برنامه‌ریزی و سیاست‌گذاری رسانه‌ای در این زمینه مستلزم دانشی اولیه دربارهٔ چگونگی بازنمایی جرم و زندان در رسانه‌های جمعی، به‌ویژه فیلم‌های سینمایی است. در این میان، اولین و مبرم‌ترین دانشی که می‌تواند سیاست‌گذاری دربارهٔ بازنمایی سینمایی زندان را یاریگر باشد، دانش مربوط به چگونگی بازنمایی زندان در فیلم‌های سینمایی و نحوهٔ خوانش آن‌ها از سوی مخاطبان است.

با درنظرگرفتن این دغدغه‌ها و ضرورت‌ها، مقاله حاضر که در حیطهٔ مطالعات فرهنگی قرار می‌گیرد، با هدف بررسی چگونگی بازنمایی سینمایی زندان و اثرات آن می‌کوشد نحوه خوانش مخاطبان زندانی از یکی از فیلم‌های ایرانی پرمخاطب ساخته شده دربارهٔ زندان و زندانیان یعنی فیلم «دهلیز»(بهروز شعیبی، ۱۳۹۲) را بررسی نماید. فیلم دهلیز برنده دو سیمرغ بلورین ازجمله جایزه بهترین فیلم از سی و یکمین جشنواره بین‌المللی فیلم فجر و همچنین مورد تقدیر و برنده جوایز در جشنواره‌های حافظ و انجمن منتقدان و نویسندگان سینمایی ایران بوده است. داستان فیلم درباره زندگی معلمی است که به‌دلیل یک عصبانیت زودگذر مرتکب قتل شده و خانواده او سال‌هاست که در پی کسب رضایت از خانواده مقتول هستند. محققان برای بررسی میزان تأثیر فیلم بر مخاطبان، فیلم دهلیز را برای زندانیان زندان مرکزی ساری نمایش داده و نحوهٔ خوانش و دریافت آن‌ها از این فیلم را موردمطالعه قرار دادند. پرسش اصلی پژوهش این بوده است که مخاطبان زندانی چه خوانشی از فیلم دهلیز می‌توانند داشته باشند و این فیلم چه اثرات و معانی ضمنی برای آن‌ها ایجاد می‌کند؟

پیشینه پژوهش

مطالعات سینمای زندان در دهه‌های اخیر توجه پژوهشگران حوزهٔ مطالعات فرهنگی و ارتباطات را به خود جلب کرده است. پژوهش‌ها در این حوزه شامل دو سطح می‌شود:

یکی تحلیل محتوای فیلم‌های زندان و دیگری مطالعه دربارهٔ مخاطب‌شناسی این ژانر از فیلم. مطالعات انجام‌شده دربارهٔ فیلم‌های زندان نشان می‌دهند که فیلم‌ها تأثیر قابل‌توجهی بر ادراک اجتماعی افراد از محیط‌های بسته و نظام‌های کیفری دارند و ژانرهای مختلف سینمایی، تصاویر متفاوتی از زندان ارائه می‌دهند. برای مثال، فیلم‌های اکشن و هیجان‌انگیز، اغلب بر خشونت و درگیری در زندان تمرکز دارند، درحالی‌که فیلم‌های درام و اجتماعی، به مسائل روان‌شناختی و انسانی زندانیان می‌پردازند (Rafter, 2006, 2007).

ویلسون و اوسالیوان[1] (۲۰۰۴) در کتاب «تصاویر زندان» استدلال می‌کنند که فیلم‌های زندان نقش مهمی در شکل‌دهی درک عمومی از نظام عدالت کیفری دارند. به اعتقاد آن‌ها، این ژانر سینمایی می‌تواند دیدگاه‌های اجتماعی نسبت به مجرمان و زندانیان را تحت‌تأثیر قرار دهد. آن‌ها دریافتند که فیلم‌های زندان با تأکید بر خشونت و درگیری‌های میان زندانیان و نگهبانان، دیدگاه‌های منفی را درباره اصلاح و بازپروری در زندان‌ها تقویت می‌کنند. کوین کهروالد[2] (۲۰۱۷) در پژوهش خود بر روی فیلم‌های زندان نشان داد که این آثار اغلب تصویری کلیشه‌ای از محیط‌های زندان ارائه می‌دهند که درک عمومی از این فضاها را تغییر می‌دهد. او استدلال می‌کند که فیلم‌های زندان، برخلاف ژانر گانگستری (که بر سقوط قهرمانان تمرکز دارد)، بر شخصیت‌های سقوط کرده‌ای تأکید دارند که در جستجوی رستگاری هستند. زندان به‌عنوان یک فضای بسته، فرصتی ایدئال برای کاوش تم‌های بنیادین انسانی مانند آزادی، فردیت، قدرت، عدالت و رحمت فراهم می‌کند. این ژانر نه‌تنها سرگرم‌کننده است، بلکه آینه‌ای از تغییرات اجتماعی، قانونی و فرهنگی است. در بعد مخاطب‌شناسی، تأثیر فیلم‌های زندان بر مخاطبان، موضوعی پیچیده و چندبعدی است که تحت‌تأثیر عوامل مختلفی مانند نوع فیلم، ویژگی‌های مخاطب و زمینه اجتماعی قرار دارد. رابرت سیورت[3] (۱۹۹۸) در تحقیق خود بر تأثیر فیلم‌های زندان بر درک عمومی از سیاست‌های کیفری تأکید کرد و نشان داد که بسیاری از فیلم‌های تولیدشده در هالیوود، سیاست‌های سخت‌گیرانه را ترویج می‌دهند. این پژوهش‌ها نشان می‌دهند که فیلم‌های زندان، بسته به نوع روایت و ساختارشان، می‌توانند برداشت‌های متفاوتی در میان مخاطبان ایجاد کنند. فیلم‌های زندان می‌توانند بر نگرش، باورها و احساسات مخاطبان غیر زندانی نسبت به زندان، زندانیان و نظام‌های کیفری تأثیر بگذارند. این فیلم‌ها می‌توانند آگاهی عمومی را در مورد مسائل مرتبط با زندان افزایش دهند، همدلی با زندانیان را تقویت کنند

1. Wilson, David, & O'Sullivan, Sharon
2. Kehrwald, Kevin
3. Surette, Robert

و یا برعکس، ترس و نفرت از آن‌ها را تشدید کنند (Surette, 1998). جیوکس[1] (۲۰۰۲) دریافت که زندانیان هنگام تماشای فیلم‌های مرتبط با زندان، بازنمایی‌های موجود را با تجربیات شخصی خود مقایسه می‌کنند و این امر می‌تواند باعث ایجاد تأثیرات روانی و اجتماعی متفاوتی شود. او بر آن است که «فیلم‌های زندان افسانه‌های رستگاری را می‌فروشند تا بی‌عدالتی را پنهان می‌کنند» (Jewkes, 2015, p. 210). زمبل و پورپورینو[2] (۱۹۸۸) در یک مطالعه طولی سه‌ساله بر روی ۶۵۲ زندانی کانادایی دریافتند که فیلم‌ها (از طریق TV داخل سلولی) نه‌تنها سرگرمی، بلکه ابزار بقای روانی هستند. ۸۷ درصد زندانیان روزانه فیلم/TV تماشا می‌کنند تا با انزوا، استرس و ازدست‌دادن هویت مقابله کنند. فیلم‌های زندان (مانند لوک خوش‌دست[3] یا ژانرهای مشابه) دوگانه عمل می‌کنند؛ آن‌ها امید کاذب ایجاد می‌کنند، اما هم‌زمان رستگاری ذهنی فراهم می‌آورند. نتیجه کلی اینکه فیلم‌ها ۳۴ درصد اضطراب را کاهش می‌دهند و ۲۷ درصد نرخ بازگشت به جرم را پایین می‌آورند (Zamble & Porporino, 1988, 65).

جمع‌بندی کنیم؛ همچنان که مشاهده می‌شود، ادبیات‌پژوهشی متعدد خارجی، موضوع فیلم‌های زندان را از ابعاد مختلف موردمطالعه داده‌اند که نشان از اهمیت مطالعه این ژانر فیلم در مطالعات فرهنگی و جرم‌شناختی امروز است (Rafter, 2006). در ایران اما پژوهش خاصی درباره فیلم‌های زندان صورت نگرفته و تنها به‌صورت ضمنی در برخی مقالات پژوهشی به این ژانر اشاره شده است (نگاه کنید به سلطانی گردفرامرزی و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۳۹۶). این در حالی است که در بسیاری از فیلم‌های ایرانی به‌خصوص در یک دو دهه گذشته، موضوع زندان مورد طرح قرار گرفته یا محور داستان بوده است و مطالعه اثرات این‌گونه از فیلم‌ها بر مخاطبان ایرانی از اهمیت زیادی برخوردار است. نتایج پژوهش حاضر از این نظر که به مطالعه اثر یک فیلم ایرانی ژانر زندان به نام «دهلیز» بر مخاطبان زندانی می‌پردازد، یک نوآوری محسوب می‌شود و می‌تواند برای پژوهشگران ایرانی مطالعات فرهنگی و جرم‌شناسی راهگشا باشد.

مرور نظری و مفهومی

رسانه‌های عامه‌پسند و وسایل ارتباط‌جمعی همچون سینما، تلویزیون، روزنامه‌ها و مجلات، از وجوه اصلی زندگی روزمره در مدرنیته اخیر به شمار می‌آیند. به مدت بیش از

1. Jewkes, Yvonne
2. Zamble & Porporino
3. Cool Hand Luke

نیم‌قرن، نه‌فقط منبع اصلی اطلاعات بوده‌اند؛ بلکه نقش خطیری در شکل‌دادن به پندارهای افراد درباره جهان پیرامونی‌شان داشته‌اند (بنت، ۱۳۸۶ : ۱۱۹) و بدین ترتیب، فرهنگ معاصر فرهنگی آکنده و اشباع‌شده از رسانه‌ها شده است. به قول استیونسن، سخن‌گفتن دربارهٔ فرهنگ‌های مدرن اخیر به معنای سخن‌گفتن از فرهنگ‌های رسانه‌ای است. بنا به استدلال او، رسانه‌ها چنان در زندگی روزمره عصر مدرن متأخر استوار گشته‌اند که به یکی از عناصر تفکیک‌ناپذیر بافت فرهنگی مدرنیته اخیر تبدیل شده‌اند. مسائل و مباحث مربوط به معرفت، هویت، ذوق و سلیقه و سبک زندگی که جزو خصوصیات معرف فرهنگ در مدرنیته اخیر هستند، بدون استثنا به دست افراد و از طریق مصرف متون و تصاویر رسانه‌ها مفهوم‌پردازی و عملیاتی شده‌اند (Stevenson, 1995).

نظریه‌پردازان بر این باورند که بازنمودهای تصویری و متنی رسانه‌های جمعی اهمیت زیادی برای واقعیت زیسته ما دارند و بنابراین تحلیل‌های خود درباره این بازنمودها را در چارچوب نظریه بازنمایی[1] صورت‌بندی کرده‌اند (Kenney, 2005؛ بودریار، ۱۳۸۶؛ راودراد، ۱۳۸۳؛ دووینیو، ۱۳۷۹). نظریه جدید بازنمایی که ملهم از مطالعات فرهنگی معاصر و مباحث مربوط به چرخش زبانی است بر آن است که رسانه‌ها همچون آینه برای انعکاس واقعیت عمل نمی‌کنند، بلکه بر ساخت اجتماعی واقعیت اثر می‌گذارند (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷ : ۹؛ بنت، ۱۳۸۶ : ۱۲۱؛ استوری، ۱۳۸۵ : ۲۳) و بنابراین، «بازنمایی را باید ساخت رسانه‌ای و زبانی واقعیت دانست» (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷ : ۹). از دیدگاه «استیوارت هال[2]»، بازنمایی، استفاده از زبان برای تولید نکته‌ای معنادار دربارهٔ جهان است؛ معنا در ذات وجود ندارد بلکه ساخته می‌شود و نتیجه و محصول یک‌رویهٔ دلالتی است (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷ : ۱۴). بازنمایی، شیوه‌ای است که از طریق آن ما واقعیت را واجد معنا می‌سازیم. همچنین، معناهایی را که درباره خودمان و دیگران و جهان پیرامونمان ایجاد می‌کنیم، از طریق بازنمایی با یکدیگر سهیم می‌شویم یا مورد مجادله قرار می‌دهیم (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷ : ۱۶). محور اساسی در نظریه‌های بازنمایی این است که رسانه، واقعیت را خلق کرده و برمی‌سازد (بودریار، ۱۳۸۹). ازاین‌رو رسانه، واقعیت را نشان نمی‌دهد؛ بلکه آن را رمزگذاری می‌کند (Danesi, 2004, 16). این رمزگذاری به واقعیت جهت می‌دهد و ازاین‌رو ایدئولوژیک است. آنچه بازنمایی می‌شود عین واقعیت نیست؛ بلکه ایدئولوژی است؛ بنابراین، بازنمایی معنا و زبان را به فرهنگ پیوند می‌دهد (Hall, 1997) و فرایند ذاتی تولید و مبادله

1. Representation Theory
2. Hall, Stuart

معنا بین اجزای یک فرهنگ است و این امر مستلزم به‌کارگیری زبان، نشانه‌ها و تصاویر برای بازنمایی چیزهاست. بر طبق دیدگاه هال (۲۰۰۳) معنای چیزها نتیجه نحوه بازنمایی آن‌ها و فرهنگ تفسیر معنادار چیزهاست، معنایی که محصول بازنمایی افراد از آن‌هاست و بازنمایی به عملکرد تأثیرگذار چیزها برای ما بستگی دارد؛ بنابراین فرهنگ و بازنمایی رابطه متقابل با هم دارند.

در چنین شرایطی که رسانه‌های قدرتمند می‌کوشند از طریق بازنمایی، گفتمان خود را بر جامعه حاکم سازند و به ذهنیت سوژه‌های انسانی شکل دهند، البته نحوه خوانش و قرائت‌های مخاطبان از متون رسانه‌ای اهمیت فراوان می‌یابد. نادیده‌گرفتن مخاطبان در مطالعات رسانه تا قبل از دهه ۱۹۶۰ پدیده‌ای رایج بود که اکثر آن‌ها نیز رویکردی متن‌گرا داشتند و مکتب فرانکفورت یکی از اصلی‌ترین آن‌ها بود. درواقع پیروان این رویکرد اعتقادی به فعال‌بودن فرایند خوانش متون فرهنگی توسط مصرف‌کنندگان آن‌ها نداشته و لذا اصلاً به سراغ آن‌ها نرفتند؛ اما بعد از دهه ۱۹۶۰، با فروکش‌کردن تب‌وتاب اولیهٔ ساختارگرایی و مطرح‌شدن پساساختارگرایی، مصرف‌کنندگان متون فرهنگی و چگونگی خوانش‌های این متون توسط آن‌ها از اهمیت ویژه برخوردار شدند (استوری، ۱۳۸۶: ۱۴). تا پیش‌ازاین دوره پیام‌گیران، توده‌ای از مصرف‌کنندگان منفعل قلمداد می‌شدند که در مقابل نفوذ مؤثر رسانه‌های جمعی آسیب‌پذیر بودند و به‌زودی در مقابل وسوسه خرید کالاهایی که فرهنگ توده‌ای تولید می‌کرد، تسلیم می‌شدند و لذت‌کاذب مصرف جمعی اراده‌شان را سست کرده و آن‌ها را در معرض استثمار تجاری که انگیزه فرهنگ توده‌ای است، قرار می‌داد (استریناتی، ۱۳۷۹: ۳۵).

طی دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ با شکل‌گیری مطالعات فرهنگی، ایده مخاطب منفعل مورد چون‌وچرا قرار گرفت و تلاش شد تا نظریات و مدل‌های منطقی و واقع‌بینانه‌تر از رابطه متون و مخاطبان ارائه شود و مخاطبان فعال و امکانات مقاومت در میان آن‌ها مورد بررسی قرار گیرد (Iser, 1978؛ استوری، ۱۳۸۶: ۱۴؛ استریناتی، ۱۳۸۰). یکی از ارائه‌دهندگان چنین نظریه‌ها و مدل‌هایی استوارت هال (۱۹۹۷، ۲۰۰۳) بوده است. هال شاخص‌ترین چهره مطالعات فرهنگی است که با رجوع به نظریه‌های «هژمونی» گرامشی به احیاء نگاه انتقادی گرامشی به فرهنگ می‌پردازد. در مدل او، گردش معنا در گفتمان رسانه‌ها از طریق سه برهه یا لحظه مجزا صورت می‌گیرد (هال، ۱۳۷۸: ۱۲۵؛ استوری، ۱۳۸۶: ۱۵) هر یک از این برهه‌ها مقدم و شرایط وجودی مستقل دارند. در ابتدا، حرفه‌ای‌های رسانه‌ها، گفتمان‌های معناداری را تولید کرده و در آن معانی مرجح

خود را قرار می‌دهند. این کار از طریق تبدیل رویدادی خام به یک داستان صورت می‌گیرد. در این برهه از مدار، محدوده‌ای از شیوه‌های نگاه به جهان یا ایدئولوژی‌های خاصی برجسته می‌شوند. در این برهه، ساختارهای نهادی پخش برنامه، ابزارها، زیرساخت‌های فنی و روابط سازمان‌یافته تولید برای ساخت پیام لازم‌اند. پس‌ازآنکه روابط نهادی اجتماعی تولید در قالب گفتمانی زبانی درآمدند، برهه دوم مدار شروع می‌شود که در آن، قواعد صوری گفتمان و زبان مسلط هستند. این در حالی است که در برهه اول نوع نگاه ترجیحی یا ایدئولوژی تولیدکنندگان مسلط است. هال دو نکته اساسی را در مورد این برهه یادآور می‌شود. اول اینکه، زبان ابزاری آئینه‌سان برای بازنمایی شفاف واقعیت بیرونی نیست. امر واقع فقط از طریق صورت‌های گفتمانی قابل‌درک است. برخلاف تصور طبیعت‌گرایی و واقع‌گرایی شناخت گفتمانی محصول مداخله رمزهایی است که امر واقع را به‌طور شفاف بازنمی‌نمایانند. ازاین‌حیث، گفتمان‌ها تأثیر ایدئولوژیک دارند. چون واقعیت بیرونی را در قالب رمزهای مرجع خودشان بازمی‌نمایانند. به‌علاوه رویه‌های رمزگذاری به‌گونه‌ای پنهان می‌شوند که گویی بازنمایی امر واقعی توسط رمزهای گفتمانی کاملاً بدیهی و طبیعی صورت می‌گیرد. دوم اینکه هال بر خصلت چندمعنایی زبان تأکید می‌کند. تأثیر تمایز دو سطح معنایی و مضمونی، از زبان‌شناسی ساختارگرا و چندآوایی بودن زبان در نظریه ولوشینف، بر استیوارت هال واضح و روشن است. به نظر هال، صورت‌بندی گفتمانی برای برداشت‌های مختلف باز است؛ اما هال تأکید دارد چندمعنایی بودن را نباید با کثرت‌گرایی یکسان فرض کرد: «هر جامعه/ فرهنگی با درجات متفاوتی از حصاربندی، تمایل دارد طبقه‌بندی‌های خود از جهان اجتماعی و سیاسی را تحمیل کند. این طبقه‌بندی‌ها نظم فرهنگی مسلطی را تشکیل می‌دهند که البته نه مبتنی بر هم‌نوایی است و نه بدون رقیب» (هال، ۱۳۷۸: ۱۲۸).

سرانجام در برهه سوم یا برهه رمزگشایی توسط مخاطبان، انواع دیگری از شیوه‌های نگریستن به جهان (ایدئولوژی‌ها) مسلط‌اند. مخاطب نه با رویدادی خام، بلکه با رویدادی گفتمانی مواجه می‌شود که در قالب داستانی ویژه درآمده است. پس از تحقق گفتمان، تکمیل و کارآمد ساختن مدار نیازمند آن است که گفتمان به رویه‌های اجتماعی ترجمه شود. «اگر معنایی گرفته نشود، هیچ مصرفی نمی‌تواند وجود داشته باشد. اگر معنا به عمل پیوند نخورد، هیچ تأثیری ندارد» (هال، ۱۳۷۸: ۱۲). وجه تمایز مدل هال این است که هر یک از این برهه‌ها مستقل از یکدیگر ولی مرتبط با هم عمل

می‌کنند. هرچه زمینه فرهنگی و اجتماعی رمزگذار و رمزگشا به یکدیگر نزدیک‌تر باشد، احتمال همپوشانی گفتمان‌هایی که آن‌ها را در برمی‌گیرد، بیشتر است؛ بنابراین به همان میزان، مخاطبان تمایل بیشتری برای عمل در چارچوب رمز مسلط یا مرجح دارند.

حال در بحث رمزگذاری و رمزگشایی به دنبال این است که تلویزیون تا چه حد می‌تواند سوژه (مخاطب) را شکل بدهد و سوژه‌ها تا چه اندازه می‌توانند در برابر معناها و ارزش‌ها و رمزهایی که برنامهٔ تلویزیونی به آن‌ها القا می‌کند، مقاومت ورزند. در این رویکرد، پیام تلویزیونی نشانه‌ای پیچیده است که واجد قرائت مسلط است، اما همواره می‌تواند به شیوه‌های دیگری معنا شود. بر اساس مدل استوارت هال (۱۳۸۲: ۳۴۹) سه موضع یا جایگاه فرضی وجود دارد که رمزگشایی گفتار تلویزیونی بر اساس یکی از آن‌ها می‌تواند صورت گیرد: ۱. قرائت مسلط (هژمونیک)، ۲. قرائت توافقی (مذاکره‌ای)، ۳. قرائت متعارض (مخالف).

نخستین جایگاه فرضی، موضع مسلط یا هژمونیک هنگامی است که مخاطب معنای ضمنی مثلاً یک برنامه خبری یا برنامه سیاسی تلویزیونی را کامل و سرراست درک می‌کند و پیام را مطابق با رمزگان مرجحی که کدگذاری با استفاده از آن انجام شده رمزگشایی می‌کند. می‌توانیم بگوییم که بیننده درون رمزگان غالب قرار دارد. این موردی نوعی و ایدئال از «ارتباط کاملاً شفاف» است.

دومین موضع یا جایگاه، موضع یا رمزگان توافقی است. در این موضع رمزگشایی متضمن آمیزه‌ای از عناصر سازگار و مخالف است. مخاطبان آنچه را که به‌طور مسلط تعریف‌شده به‌خوبی می‌فهمند و مشروعیت تعاریف هژمونیک را برای ایجاد دلالت‌های بزرگ به رسمیت می‌شناسند؛ اما در سطحی محدودتر قواعد بنیادی خود را وضع می‌کنند. تعاریف مسلط به این دلیل است که تعاریفی از وضعیت‌ها و رویدادها را ارائه می‌کند که در موضع مسلط است. مخاطب باوجوداینکه موقعیت ممتاز تعاریف مسلط را می‌پذیرد، این حق را برای خود حفظ می‌کند که آن‌ها را در شرایط موقعیتی و مواضع مادی‌تر خود به شکلی که بیشتر موردتوافق باشد به‌کار نبرد. رمزهای موردتوافق از طریق آنچه می‌توانیم منطق‌های خاص یا وضعیتی بنامیم، عمل می‌کند (Eldridge et al. 2000). در موضع یا جایگاه سوم یعنی موضع مخالف، مخاطب کاملاً زیروبم‌های آشکار و ضمنی گفتمان را درمی‌یابد. ولی رمز پیام را به شکل عام اما متضاد رمزگشایی می‌کند. این همان موضع یا رمز مخالف است. این موضع مخاطبی است که رمز مرجح را دریافته؛ اما چارچوب دیگری را برای رمزگشایی انتخاب می‌کند (رضایی،

۱۳۸۴). ازنظر هال در این حالت بیننده می‌تواند هم‌معنی لفظی و هم‌معنی ضمنی را درک کند، اما پیام را به شیوه‌ای کاملاً متضاد درک می‌کند. هال به صورتی ملموس و تجربی به مطالعه چرایی تفاوت معناشناختی دو برهه رمزگذاری و رمزگشایی نپرداخته؛ اما تأکید کرده است که فرضیات این مدل می‌باید به‌صورت تجربی آزمون شوند تا دقت نظری و تجربی آن افزایش یابد (استوری، ۱۳۸۶: ۱۵).

هال بر این نکته تأکید می‌کند که فرایند ارتباط ــ از لحظه تولید پیام تا لحظه دریافت پیام از سوی مخاطب ــ باید به‌عنوان یک کلیت در نظر گرفته شود. هال استدلال می‌کند که امکان استنباط بیش از یک برداشت یا قرائت از متون رسانه‌ای وجود دارد، یعنی میان پیامی که به‌وسیله فرستنده رمزگذاری می‌شود و آنچه از سوی مخاطب رمزگشایی می‌شود، لزوماً انطباق یا همانندی وجود ندارد (مهدی‌زاده، ۱۳۹۱: ۲۱۴).

در ادامه خواهیم کوشید با استفاده از رویکرد نظریه بازنمایی و خوانش مخاطبان استیوارت هال، به مسئله اصلی مقاله حاضر یعنی نحوه خوانش زندانیان از فیلم سینمایی دهلیز بپردازیم و به این پرسش پاسخ دهیم که این فیلم چه اثرات و معانی ضمنی برای مخاطبان زندانی ایجاد می‌کند؟

روش پژوهش

پژوهش حاضر با رویکردی کیفی و در چارچوب مطالعات فرهنگی انجام شده است و هدف آن، درک عمیق از چگونگی خوانش و رمزگشایی زندانیان از فیلم *دهلیز* و بازنمایی‌های سینمایی مربوط به تجربهٔ زندان، مجازات، بخشش و خانواده است. ازآنجاکه هدف پژوهش، شناخت معانی ذهنی و تجربه‌های زیستهٔ مخاطبان بود، روش گروه‌های کانونی به‌عنوان ابزار اصلی گردآوری داده‌ها انتخاب شد. این پژوهش با همکاری اداره کل زندان‌ها و اقدامات تأمینی و تربیتی استان مازندران انجام گرفت که با تسهیل روند ورود پژوهشگر به زندان مرکزی ساری، زمینهٔ انجام مصاحبه‌ها را فراهم کرد. رئیس وقت زندان نیز با رویکردی مثبت، همکاری کامل مسئولان و کارکنان زندان را در اختیار پژوهش قرار داد.

برای اجرای کار میدانی، فیلم سینمایی *دهلیز* (به کارگردانی بهروز شعیبی، ۱۳۹۲) در سالن عمومی زندان مرکزی ساری برای بیش از صد نفر از زندانیان به نمایش درآمد. پس از نمایش فیلم، هدف پژوهش برای حاضران تشریح شد و زندانیانی که تمایل به مشارکت داشتند داوطلبانه اعلام آمادگی کردند. از میان آنان، با استفاده از روش

نمونه‌گیری هدفمند، بیست نفر برای شرکت در گفت‌وگوهای گروهی انتخاب شدند. در انتخاب این افراد، رضایت آنان برای مصاحبه شرط نخست بود و درعین‌حال، تلاش شد تا تنوعی ازنظر سن، نوع جرم، مدت محکومیت و سطح تحصیلات در نمونه رعایت شود. چهار گروه کانونی با ترکیب نامساوی تشکیل شد که شامل یک گروه پنج‌نفره، یک گروه چهارنفره، یک گروه هشت‌نفره و یک گروه سه‌نفره بود. این تفاوت در تعداد شرکت‌کنندگان به دلیل شرایط ارتباط‌گیری متفاوت زندانیان بود، اما از منظر روش‌شناسی مانعی ایجاد نمی‌کرد؛ چراکه گروه‌های کانونی بر اساس استانداردهای کیفی می‌توانند حداقل سه و حداکثر دوازده نفر داشته باشند.

انتخاب فیلم *دهلیز* برای نمایش به زندانیان بر پایهٔ دلایل پژوهشی و موضوعی صورت گرفت. نخست آنکه این فیلم به‌طور مستقیم به زندگی و وضعیت خانوادهٔ یک زندانی محکوم‌به‌اعدام می‌پرداخت و ازاین‌رو، موضوع آن برای زندانیان از جذابیت و هم‌ذات‌پنداری بالایی برخوردار بود. دوم آنکه زمان انجام پژوهش (زمستان ۱۳۹۲) تقریباً مقارن با اکران عمومی فیلم در سینماهای کشور بود و درنتیجه، تقریباً هیچ‌یک از زندانیان پیش‌تر فیلم را ندیده بودند؛ بنابراین، واکنش آنان نسبت به فیلم کاملاً تازه و بدون پیش‌فرض بود. همچنین، فیلم *دهلیز* در زمان خود اثری مطرح در سینمای ایران محسوب می‌شد و موفق به دریافت سیمرغ بلورین بهترین فیلم از سی و یکمین جشنواره فیلم فجر شده بود که این امر بر اهمیت فرهنگی و قابلیت پژوهشی آن می‌افزود.

چهار نشست گروهی در محیطی صمیمی و مشارکتی برگزار شد. هر جلسه میان ۶۰ تا ۹۰ دقیقه به طول انجامید و پژوهشگر شخصاً نقش تسهیلگر گفت‌وگوها را بر عهده داشت. در آغاز هر نشست، هدف پژوهش، ماهیت داوطلبانهٔ شرکت در آن و تضمین محرمانگی داده‌ها برای شرکت‌کنندگان توضیح داده شد و رضایت آگاهانهٔ شفاهی آنان برای ضبط صدا اخذ گردید. پرسش‌های نیمه‌ساختاریافته‌ای طراحی شده بود تا زندانیان بتوانند برداشت‌ها، احساسات و واکنش‌های خود نسبت به فیلم، به‌ویژه در زمینه‌های قصاص، خانواده و بخشش را آزادانه بیان کنند. تمامی گفت‌وگوها با رضایت شرکت‌کنندگان ضبط و سپس به‌طور کامل پیاده‌سازی شد. متون حاصل از مصاحبه‌ها توسط پژوهشگر و دو همکار دانشگاهی با استفاده از روش تحلیل مضمون تفسیری تحلیل گردید. در مرحلهٔ نخست، مفاهیم اولیه از دل داده‌ها استخراج شد؛ در مرحلهٔ دوم، مفاهیم مشابه در قالب مقولات میان سطحی گروه‌بندی گردید و درنهایت، مضامین اصلی شناسایی و با سه‌گانهٔ نظری استوارت هال شامل خوانش هژمونیک،

توافقی و مخالفت‌آمیز تطبیق داده شد. برای افزایش دقت و اطمینان از صحت تحلیل، فرایند کدگذاری به‌صورت مستقل توسط دو پژوهشگر انجام و نتایج در جلسات مشترک مورد مقایسه، بازخوانی و اجماع تحلیلی قرار گرفت.

ملاحظات اخلاقی در تمام مراحل پژوهش رعایت شد. مشارکت زندانیان کاملاً داوطلبانه بود، نام و هویت آنان در هیچ مرحله‌ای ثبت نشد، داده‌ها به‌صورت محرمانه نگهداری شد و اطمینان داده شد که اظهارات آنان هیچ تأثیری بر وضعیت قضایی یا انضباطی‌شان نخواهد داشت. این مجموعه تدابیر موجب شد تا پژوهش بتواند در فضایی ایمن، انسانی و علمی اجرا شود و تصویری معتبر و قابل‌اتکا از چگونگی رمزگشایی زندانیان از فیلم *دهلیز* ارائه دهد.

یافته‌های پژوهش

در این قسمت، نتایج مربوط به خوانش زندانیان مصاحبه‌شونده از فیلم «دهلیز» ارائه می‌شود. داستان فیلم دهلیز بدین قرار است:

شیوا (هانیه توسلی) پس از به زندان افتادن شوهرش (رضا عطاران) از پسرشان امیرعلی به‌سختی مراقبت می‌کند. امیرعلی که حالا کلاس اول دبستان است با تصمیم مادرش و مددکار اجتماعی، پی می‌برد پدرش در زندان محبوس است. وی احساس پدرانه او را درمی‌یابد. پدر امیرعلی معلمی است که در یک درگیری خیابانی فردی را به قتل رسانده و در آستانه قصاص نفس قرار گرفته است. از مرگ می‌هراسد و دوست دارد برای فرزندش پدری کند؛ اما اولیای دم، به‌خصوص خواهر دوقلوی مقتول هنوز قاتل را نبخشیده‌اند. سرانجام با پیگیری شیوا و کمک رئیس زندان و حرف‌های صادقانه امیرعلی، دل اولیای دم نرم می‌شود.

توصیف اجمالی فضای عمومی پژوهش و آزمودنی‌ها

فیلم دهلیز در سالن عمومی زندان برای زندانیان نمایش داده شد و سپس با ۲۰ نفر از آن‌ها در قالب چهار گروه کانونی، مصاحبه به عمل آمد. این سالن که در آن مراسم مذهبی و آموزش‌های فرهنگی زندانیان انجام می‌شد، دارای یک پرده بزرگ و ویدئو ـ پروژکتور برای نمایش فیلم بود و زندانیان نشسته بر زمین به تماشای فیلم می‌پرداختند. هنگام تماشای فیلم چراغ‌های سالن خاموش بود و فضای سالن از این نظر، شبیه سالن سینما شده بود. برای محقق جالب بود که زندانیان باعلاقه و در سکوت کامل فیلم را تماشا می‌کردند و در لحظات هیجان‌انگیز فیلم از خود

واکنش‌های هیجانی بدنی و کلامی نشان می‌دادند. برای مثال، هنگام حضور رضا عطاران بر صفحه‌نمایش فیلم، برخی زندانیان هیجان‌زده شدند و نام او را بر زبان راندند یا سوت زدند و اظهار خوشحالی کردند. در حین تماشای فیلم، یکی از زندانیان که جوان ۱۸ ساله‌ای بود و کنار محقق نشسته بود، به‌طور خصوصی درباره پایان فیلم پرسید. او بی‌قرار بود که پایان فیلم را بداند که آیا درنهایت خانواده عطاران از خانواده مقتول رضایت می‌گیرند یا نه؟ جرم او قتل یک دختر و حکمش اعدام بود و لذا اظهار می‌داشت که دل دیدن فیلم تا آخر را ندارد و اگر نهایت فیلم اعدام است بداند تا از تماشای فیلم منصرف شود و اگر رضایت است به تماشا ادامه دهد.

در اینجا، باوجودآنکه زندانیان، برآمده از پس‌زمینه‌های اجتماعی ـ فرهنگی متفاوتی هستند و در فضاهای گفتمانی متعددی زیست می‌کنند، قرائت‌های کم‌وبیش یکسانی از فیلم دارند. تجربه زندگی در زندان و رویارویی با مشکلات عدیده‌ای که برای زندانی و خانواده وی در طول دوران حبس پیش می‌آید موجب می‌شود تا زندانیان تحت‌تأثیر تجربه شخصی‌شان از زندگی در زندان دست به خوانشی فعالانه از فیلم بزنند، هرچند اگر به صحبت‌های آن‌ها توجه کنیم متوجه می‌شویم که هر سه نوع قرائت اذعان شده توسط هال به‌طور توأمان از سوی زندانیان ارائه می‌شود. برای تحلیل گفته‌های این افراد ترجیح دادیم تا بر اساس مقولاتی که برگرفته از پرسش‌هایمان در مصاحبه بوده است فضای ذهنی زندانیان را واکاوی کرده و جهت‌گیری فکری آن‌ها را نسبت به این مقولات موردمطالعه قرار دهیم؛ اما پیش از آنکه به مقولات بپردازیم، لازم است توصیفی اجمالی از زندانیان حاضر در مصاحبه ارائه دهیم تا فضای ذهنی مخاطب مقاله با افراد آزمودنی آشنا شود.

جدول ۱. مشخصات دموگرافیک مصاحبه‌شوندگان

ردیف و کد اختصاری	نام	جنس	جرم	مدت زندانی	وضعیت
۱	مهدی	مرد	سرقت	۶ سال	محکوم
۲	کاظم	مرد	رابطه نامشروع	۷ ماه	بازداشت موقت
۳	مهران	مرد	ضرب‌وجرح و تهدید با چاقو	۶ سال	محکوم
۴	رضا	مرد	ضرب‌وجرح با چاقو	۹ سال	محکوم
۵	پرهام	مرد	رابطه نامشروع	۷ ماه	بازداشت موقت
۶	تیمور	مرد	مواد مخدر و مالی	۱۵ ماه	محکوم

۷	پولاد	مرد	درگیری و ضرب‌وجرح با چاقو	۱ سال	محکوم
۸	حسین ۱	مرد	سرقت	۹ ماه	محکوم
۹	علی ۱	مرد	فروش مواد مخدر	۱۵ ماه	محکوم
۱۰	سیامک	مرد	خرید مال غیر	۲ سال	محکوم
۱۱	مسعود ۱	مرد	سرقت	۱ سال	محکوم
۱۲	تورج	مرد	سرقت	۱۱ سال	محکوم
۱۳	کیوان	مرد	تخریب ماشین	۲ سال	محکوم
۱۴	مسعود ۲	مرد	سرقت	۱ سال	محکوم
۱۵	داوود	مرد	سرقت	۳ سال	محکوم
۱۶	عمران	مرد	سرقت	۲ سال	محکوم
۱۷	شهرام	مرد	درگیری	...	محکوم
۱۸	حسن	مرد	مواد مخدر	...	محکوم
۱۹	غفار	مرد	سرقت	۳ سال	محکوم
۲۰	حسین ۲	مرد	خیانت‌درامانت	...	محکوم

سکانس اثرگذار و جالب

تمامی زندانیان شرکت‌کننده در مصاحبه‌ها با تماشای فیلم تحت‌تأثیر تصاویری از آن قرار گرفته بودند که بنا به دلایلی خانواده، شرایط زندگی، مشقت‌ها و آمال و آرزوهایشان را برای آن‌ها تداعی می‌کرده است. یکی از این افراد حسین ۱ است که در خصوص اثرگذارترین و جالب‌ترین سکانس فیلم می‌گوید: «آن صحنه‌ای جالب‌تر که پسر متوجه می‌شه پدرش زنده و زندانی‌ست، پدر نمی‌دونه چگونه با وی رابطه برقرار کنه، یا صحنه آخر که پدر با بچه‌بازی می‌کنه و بچه می‌گه منو بغل می‌گیری و او پسرشو به دوش می‌گیره.» این خوانش مسلط، پیام عاطفی و خانوادگی رمزگذاری‌شده در فیلم را تأیید می‌کند و با تجربه زیسته او از روابط خانوادگی هم‌راستا می‌شود.

حسن نیز در این مورد می‌گوید: «جایی که آن فرزند نمی‌دونست پدری داره و مادرش به او گفته بود پدرت فوت کرده و پدری وجود نداره، تو مدرسه به همکلاسی‌هاش می‌گفت من پدر ندارم، اما شادبود، ولی تو ملاقات پدرشو دید، گوشه‌گیر شد و تو جمع شرکت نمی‌کرد، بعدها ارتباطش با پدرش بیشتر شد و علت نجات پدرش از مرگ شد، خیلی روم اثر گذاشت.» این خوانش توافقی، تحول عاطفی و نقش فرزند در رهایی را می‌پذیرد، اما با تجربه انزوای زندان تعدیل می‌کند.

علی ۱ دراین‌باره می‌گوید: «صحنه‌ای که بزرگ‌ترها و رئیس زندان و مددکارا رفتن برای رضایت؛ اما نتونستن کاری کنن جالب بود، اما سکانس پسر قاتل که با چهره و لحن کودکانه‌اش پیش خانواده مقتول رفت و از اونا خواست پدرشو ببخشن و مادر مقتول رضایت داد خیلی تأثیرگذار بود.» این خوانش مسلط، ارزش‌محوری بخشش در فیلم را تأیید می‌کند و بر تأثیر عاطفی آن تأکید دارد.

حسین ۲ نیز می‌گوید: «برای من صحنه بخشش اون پیرزن که اشک از چشمش جاری شد جالب‌تر بود، چون خودم این صحنه رو داشتم، ۱۶ سال زیر حکم بودم و حکم اعدام داشتم، اما قصاص من بعد از سختی‌هایی که خانواده متهم تحمل کردن، بخشیده شد، این فیلم نشونم داد چقدر عذاب کشیدن، بخشش خیلی مهمه.» این خوانش مسلط، تجربه شخصی از بخشش را با پیام فیلم پیوند می‌دهد و آن را غنی می‌کند.

مسعود ۱ در این مورد می‌گوید: «چون من خودم بچه تهرانم، وقتی بارش برف رو تو تیتراژ دیدم گریه‌م گرفت و نتونستم نگاه کنم، رفتم بیرون ولی برگشتم، فیلم منو تحت‌تأثیر قرار داد، بارش برف و ناملایمات جاده‌ها و شلوغی خیابونای تهرانو نشون می‌داد، چرا انسان باید خودشو گرفتار کنه، این همه مشکلات اقتصادی و اجتماعی هست، بعد بیاد برای خودش مشکل درست کنه و زن و بچه‌شو تو دردسر بندازه تا رضایت بگیرن؟» این خوانش توافقی، پیام اخلاقی فیلم را می‌پذیرد، اما با نقد شرایط اجتماعی بازتعریف می‌کند.

از منظر نظریه رمزگذاری/رمزگشایی استوارت هال، این پاسخ‌ها تعامل چندلایه زندانیان با متن را نشان می‌دهد. خوانش مسلط در حسین ۱، علی ۱ و حسین ۲ پیام‌های عاطفی و اخلاقی فیلم را تأیید می‌کند و با تجربه‌های شخصی غنا می‌یابد، درحالی‌که خوانش توافقی در حسن و مسعود ۱ آن را با واقعیت زندان و جامعه تطبیق می‌دهد. این تنوع، فرض جدایی خوانش‌ها را به چالش می‌کشد و چارچوب هال را در زمینه‌ای بومی غنی‌تر می‌سازد.

عاملیت خانواده

پژوهش حاضر نشان داد که عاملیت خانواده در فیلم «دهلیز» توجه تمامی زندانیان را به خود جلب کرده است، زیرا نقش خانواده در تعیین سرنوشت، تحمل شرایط زندان و امید به آینده را برجسته می‌کند. رضا گفت: «زندانی در این فیلم حامی داشت و همسرش به‌طور مستمر و پایدار دنبال کار وی بود، دنبال شاکی، دنبال تهیهٔ پول،

رفتن پیش رئیس زندان و مسئولین و خانوادهٔ مقتول، به التماس و خواهش و تمنا به پای آن‌ها و ... به‌نوعی مثل خانواده خودم پیگیر کارم بودند ولی چون شکات و مسئولین جواب درستی نمی‌دادند بعد از دو بار سه بار دیگه خسته و زده شدند و دیگه نیامدند. مسئولین ما جواب درستی به خانواده‌ها نمی‌دن، می‌گن یه ساعت دیگه دو ساعت دیگه سه ساعت دیگه، آخر سر هم می‌گن ظهر وقت نماز هست و خداحافظ. همین باعث شد بیشتر خانواده‌ها از هم متلاشی شدند.» این خوانش توافقی، تلاش خانواده در فیلم را می‌پذیرد، اما با نقد ناکارآمدی مسئولین و فروپاشی خانوادگی تعدیل می‌شود. حسن اظهار داشت: «همان‌طور که ما زندانی هستیم خانواده هم بیرون داره رنج‌هایی رو تحمل می‌کنه و ممکنه رنج اونا بیشتر از ما باشه. درست است که ما در یک چارچوب بسته هستیم و اونا در یک محیط آزاد اما زندان آمدنشون، دنبال شاکی رفتنشون، دادگاه و پاسگاه، بعد بالا سر فرزندان بودن و چرخاندن زندگی چون سرپرست خانواده عوض می‌شه بعلاوه مشکلات همسری که نیست، بسیار سخت‌تر و دشوارتره. مثل فیلم که اگه خانواده‌ام نبودن، چهار سال پیش باید اعدام می‌شدم، اما به‌علت حمایت و سرسختی اونا حکم قصاصم بخشیده شد.» این خوانش مسلط، نقش حیاتی خانواده در رمزگذاری فیلم را تأیید می‌کند و با تجربه زیسته او هم‌راستا می‌شود.

حسین ۲ گفت: «زمانی که من جرمی رو مرتکب می‌شم، حالا اون جرم قتل بوده، بعد از سال‌ها تلاش و کوشش اگه خانواده‌ام از من حمایت نکنن، خود اون قاضی که می‌خواد رای صادر کنه وقتی ببینه من هیچ حمایتی نمی‌شم خیلی راحت‌تر و سریع‌تر می‌تونه حکم بده تا وقتی ببینه خانواده دنبال کار من هستن و دارن تلاش می‌کنن برای بخشیدن من. مثل آنچه تو فیلم نشون داده شد، استقامت همسر زندانی و تلاش خانواده خیلی مؤثر بوده.» این خوانش مسلط، تأثیر خانواده بر رهایی را با رمزگذاری فیلم هم‌سو می‌داند. سیامک افزود: «خانمم شاغله، ۲۴ ساعت می‌ره سر کار و ۲۴ ساعت دیگه رو می‌ره دنبال کار من، دادگاه، پاسگاه، رضایت شاکی و ... از اینجا بلند می‌شه می‌ره بندرگز به‌خاطر رضایت شاکی‌ام. همسرم حمایت ۱۰۰ درصد می‌کنه از من و با اینکه جرمی مرتکب شدم از من حمایت می‌کنه برای همین احساس می‌کنم این فیلم به زندگی من خیلی شبیهه.» این خوانش مسلط، استقامت همسر در فیلم را تأیید می‌کند و با زندگی او پیوند می‌خورد.

از منظر نظریه رمزگذاری/رمزگشایی استوارت هال، این پاسخ‌ها تعامل چندلایه زندانیان با مقوله عاملیت خانواده را نشان می‌دهد. خوانش مسلط، همانند آنچه در

حسن، حسین ۲ و سیامک مشاهده می‌شود، رمزگذاری فیلم درباره نقش محوری خانواده در رهایی را به‌طور کامل تأیید می‌کند و باتجربه‌های عمیق شخصی غنا می‌یابد. خوانش توافقی در رضا، این پیام را با واقعیت ناکارآمدی نظام و فروپاشی خانوادگی تطبیق می‌دهد و با نقد شرایط اجتماعی تعدیل می‌کند. این تنوع، فرض هال مبنی بر جدایی خوانش‌ها را به چالش می‌کشد و بیانگر آن است که تجربه زیسته زندانیان، این جایگاه‌ها را به طیفی سیال و در هم‌تنیده تبدیل می‌کند که در آن پذیرش و تعدیل به‌طور هم‌زمان رخ می‌دهد. این تعامل، تحت‌تأثیر موقعیت اجتماعی و فرهنگی زندانیان و ارزش‌های خانوادگی در فرهنگ ایرانی شکل می‌گیرد و چارچوب هال را در زمینه‌ای بومی غنی‌تر می‌سازد.

شبیه‌سازی متن فیلم با زندگی واقعی / هم‌ذات‌پنداری

پژوهش حاضر دو جنبه کلیدی در خوانش زندانیان از فیلم «دهلیز» را نشان می‌دهد: تضاد میان بازنمایی فیلم و واقعیت زندان و هم‌ذات‌پنداری با شخصیت‌ها. مهران در همین رابطه می‌گوید: «اینجا باید کلاس بری، باید جایگاه درست کنی تا ماهی یه بار همراه با سه تا مأمور ملاقات حضوری داشته باشی و نمی‌تونی با همسرت یه کلمه خصوصی حرف بزنی.» این خوانش مخالفت‌آمیز، رمزگذاری فیلم دربارهٔ ملاقات خصوصی را رد می‌کند و محدودیت‌های واقعی زندان را برجسته می‌کند.

رضا نیز دراین‌باره می‌گوید: «در مورد مرخصی، من الان حکم گرفتم. ۳ سال زیر حکم بودم، سند قبول نکردن برم بیرون و الانم که حکم گرفتم و می‌خوام سند بذارم قبول نمی‌کنن و اجازه مرخصی نمی‌دن.» این خوانش مخالفت‌آمیز، مرخصی در فیلم را با تجربه ناکامی در واقعیت متضاد می‌داند.

تیمور در این مورد می‌گوید: «صرفاً پیگیری کارهای زندانی توسط همسرش رو نزدیک به واقعیت می‌دونم و مابقی داستان از نظر من کاملاً غیرواقعیه.» این خوانش توافقی، بخشی از رمزگذاری فیلم را می‌پذیرد، اما کلیت آن را با واقعیت زندان ناسازگار می‌بیند.

حسین ۱ درباره رابطه زندانی و رئیس زندان می‌گوید: «در زندان زندانی نصف شب نشسته باشه در راهرو ــ چمباتمه زده و رئیس زندان بیاد اونا رو ببینه سلام کنه و ... جزء محالاته یا مثلاً اجازه بده زندانی با بچه‌ش در محیط زندان فوتبال بازی کنه.» این خوانش مخالفت‌آمیز، تصویر غیرواقعی و آرمانی رئیس زندان در فیلم را قاطعانه رد می‌کند و با تجربه سخت زندان ناسازگار می‌داند.

اما مهدی دراین‌باره نظر متفاوتی دارد و می‌گوید: «هستن رئیس زندانایی مثل

آقـای (...) کـه دنبـال کار زندانـی مـی‌رن و رضایـت می‌گیـرن، بـه نظـر مـن تـا ۸۰ درصـد عیـن حقیقتـه.» ایـن خوانـش مسـلط، نقـش مثبـت رئیـس زنـدان در رمزگـذاری فیلـم را تأییـد می‌کنـد و بـا تجربـه واقعـی هم‌راسـتا می‌بینـد.

حسـین ۱ در ادامـه می‌گویـد: «قبـلاً کـه بـه ایـن شـکل نبـوده و همـه رو بـه چشـم یـه مجـرم می‌دیـدن، اگـه اعدامـی بـود اعدامـش می‌کـردن؛ امـا الان چنـد وقتیـه حـول و حـوش ۸ـ۹ سـال کـه رئیـس زنـدان خـدا پـدر و مادرشـو بیامـرزه بـه دسـت و پـای شـاکی می‌افتـه تـا رضایـت بـدن بـرای همیـن خیلـی از چیزایـی کـه فیلـم نشـون مـی‌ده درسـته.» ایـن خوانـش مسـلط، تـلاش رئیـس زنـدان در فیلـم را بـا مشـاهدات شـخصی تأییـد می‌کنـد.

حسـن هـم دراین‌رابطـه می‌گویـد: «پیـش میـاد کـه مسـئولین زنـدان اینجـا حتـی در پـای طنـاب هـم بـه پـای شـاکی می‌افتـن کـه آقـا بیـا گذشـت کـن، جوونـه، اشـتباه کـرده، بهتـره بـه جـای اینکـه قصـاص اجـرا بشـه او رو ببخشـی، خداونـد جـای دیگـه جبـران می‌کنـه. مـا از مسـئولین زنـدان خودمـون هـم ایـن تلاش‌هـا رو می‌بینیـم.» ایـن خوانـش مسـلط، بازنمایـی رئیـس زنـدان را بـا تجربـه واقعـی هم‌سـو می‌دانـد و آن را تأییـد می‌کنـد.

حسـین ۲ در ایـن مـورد می‌گویـد: «در رابطـه بـا غیرواقعـی بـودن زنـدان، بـه نظـر مـن فیلـم نمی‌خـواد کـه زنـدان رو بـه مـا نشـون بـده بلکـه می‌خـواد بـه مـا بفهمونـه کـه در ناامیـدی بسـی امیـد اسـت. تـو اگـه بخـوای آدم باشـی مثـل آدم زندگـی کنـی هسـتن کسـایی کـه بـه تـو خدمـت کنـن تـا برگـردی یـه زندگـی دوبـاره رو شـروع کنـی، اینـو می‌خـواد بـه مـا بگـه.» ایـن خوانـش توافقـی، پیـام امیدبخـش فیلـم را می‌پذیـرد، امـا بازنمایـی زنـدان را بـا واقعیـت تعدیـل می‌کنـد و بـر جنبـه معنایـی تأکیـد دارد.

در بحـث هم‌ذات‌پنداری، مهـران بـه ایـن مسـئله اشـاره می‌کنـد: «اون صحنـه‌ای کـه مـادر همسـرش فکـر می‌کنـه داره بـه دختـرش کمـک می‌کنـه و بـه جـای دلـداری بـه دامـادش می‌گـه بـرو بـرای طـلاق و بـه جـای اینکـه بـه دختـرش دلـداری بـده کـه اشـتباهی کـرده حـل می‌شـه، آتـش رو شـعله‌ورتر می‌کنـه. طـلاق مشـکلی رو اضافـه می‌کنـه نـه اینکـه چیـزی رو حـل کنـه.» ایـن خوانـش مسـلط، رنـج خانوادگـی در فیلـم را بـا تجربـه واقعـی تأییـد می‌کنـد.

رضـا هـم در ادامـه ایـن بحـث می‌گویـد: «وقتـی می‌افتـی زنـدان، مـادر و فـک و فامیـل و دایـی و خالـه و عمـو می‌گـن کـه مثـلاً اینـو ول کـن دیگـه سـابقه‌دار شـده، دیگـه ۴ـ۵ سـال در زنـدان می‌مونـه، بهتـره کـه زندگـی جدیـدی رو درسـت کنـی امـا نمی‌گـن کـه ایـن زندانـی بـه امیـدی زنده‌سـت و پیـش خـودش می‌گـه بیـرون چشـم‌انتظاری دارم.» ایـن خوانـش مسـلط، فشـار خانوادگـی و امیـد در فیلـم را بـا زندگـی خـودش هم‌سـو می‌بینـد.

حسن در این مورد می‌گوید: «من یه فرزند کوچیک دارم و با اینکه مسافتم ۲۰ کیلومتره الان ۶ سال تو زندانم و ۴ سال ندیدمش. خودم می‌گم که او رو دیگه نیارن چون جلسه آخری که بچه‌ام رو دیدم به‌سختی ازم جدا شد. بعد از اون الان ۴ ساله بچه رو نمی‌بینم و فقط تلفنی باهاش صحبت می‌کنم.» او ادامه می‌دهد: «یه همچین چیزهایی یادآور زندگی خودت می‌شه مثل دیدن فرزند. منم دلم می‌خواد بچه‌ام رو بغل کنم، محیطی باشه که باهاش بازی کنم، حدود ۲ ساعت باهاش راحت باشم ولی این فرصت به‌صورت انفرادی ایجاد نمی‌شه، اگه بشه تو یه محیط شلوغ هر هفته یه ربع ۲۰ دقیقه ملاقات بگیری که صدا به صدا نمی‌رسه.» این خوانش مسلط، دوری از فرزند و حسرت در فیلم را با تجربه شخصی پیوند می‌دهد.

حسین ۱ هم دراین‌باره می‌گوید: «وقتی فیلم رو می‌بینم دو حال بهم دست می‌ده، یکی خوب و یکی بد. حال بد به‌خاطر اینکه زندگی خودم داره مرور می‌شه. اتفاقی که برای خودم افتاده، سعی و تلاشی که خانواده‌ام برام کردن. تا به امروز شاید نمی‌دونستم این‌همه زحمت به‌خاطر من کشیدن. این فیلم این تأثیر رو روم داره که آیا خانواده من واقعاً آن‌قدر زجر کشیدن؟ زن و بچه من آن‌قدر عذاب کشیدن؟ خوبیش اینه که با یه کلمه بخشش تمام زحماتی که اون خانواده کشیدن جبران می‌شه و امیدوار می‌شن به زندگی آینده.» این خوانش مسلط، رنج و امید در فیلم را با زندگی واقعی تأیید می‌کند.

تیمور اما در این مورد می‌گوید: «نمی‌شه باهاش ارتباط بگیرم چون استفاده از یه شخصیت طنز[1] برای بازی تو یه فیلم جدی رو مانعی بزرگ در برقراری ارتباط می‌دونم.» این خوانش مخالفت‌آمیز، هم‌ذات‌پنداری با شخصیت‌ها را رد می‌کند.

از منظر نظریه رمزگذاری/رمزگشایی استوارت هال، این پاسخ‌ها تعامل چندلایه زندانیان با فیلم را آشکار می‌کند. حسین ۱ با خوانش مخالفت‌آمیز، تصویر غیرواقعی رئیس زندان را قاطعانه رد می‌کند، مهدی و حسن با خوانش مسلط، نقش مثبت آن را باتجربه واقعی تأیید می‌کنند و حسین ۲ با خوانش توافقی، پیام امیدبخش فیلم را با تعدیل بازنمایی زندان بازتعریف می‌کند. خوانش مسلط در هم‌ذات‌پنداری، رنج و امید را تأیید می‌کند، درحالی‌که خوانش مخالفت‌آمیز در تیمور، ارتباط را غیرممکن می‌داند. این تنوع، فرض جدایی خوانش‌ها را به چالش می‌کشد و چارچوب هال را در زمینه‌ای بومی غنی‌تر می‌کند.

۱. منظور رضا عطاران است که به عنوان بازیگر فیلم‌های طنز شناخته می‌شود.

خشونت و واقعیت‌های پنهان

خشونت نمایش داده شده در زندان یکی دیگر از ابعادی است که در این مطالعه موردتوجه قرار گرفته است. پس از مصاحبه با زندانیان آشکار شد که فیلم دهلیز جز موارد اندکی مانند دعوا در زندان، توجه چندانی به خشونت‌هایی که زندانیان هر روز در زندان با آن روبه‌رو می‌شوند، نکرده است. فروختن هم‌سلولی، دعوا و درگیری، تهمت، مشکلات بهداشتی و... ازجمله خشونت‌هایی است که زندانیان با آن دست‌وپنجه نرم می‌کنند. مهران دراین‌رابطه بیان می‌کند: «خود زندانی در ایجاد خشونت خیلی تأثیر داره. وقتی به این زندان اومدم نه موادی داشتم، نه چیزی. زندانی بخاطر یه کارت تلفن، گرفتن یه تخت، یه وسیله، بغل‌دستیش و هم‌لباس خودشو می‌فروشه، حتی به یه نخ سیگار. این مسائل تو زندان خیلی مهمه و باعث بروز خشونت می‌شه هرچند که ممکنه زندانبان هرگز به این موضوع پی نبره.» این خوانش مخالفت‌آمیز، غفلت فیلم از خشونت‌های واقعی میان زندانیان را نقد می‌کند و تجربه زیسته را در برابر بازنمایی آرام فیلم قرار می‌دهد.

پولاد اما نظر متفاوتی دارد و می‌گوید: «قبل از اینکه به زندان بیام فکر می‌کردم تو زندان منو کتک می‌زنن و حتی ممکنه منو بکشن، ولی وقتی می‌افتم زندان با یه وضعیت کاملاً متفاوت روبه‌رو می‌شم، اینجا مثل هتله، از خشونت خبری نیست». این خوانش توافقی، تصویر آرام فیلم را تا حدی می‌پذیرد، اما آن را با انتظارات اولیه تعدیل می‌کند و تجربه شخصی را ملاک قرار می‌دهد.

مسعود دراین‌باره می‌گوید: «۶ ماهه که به زندان اومدم اما تخت ندارم و کف‌خوابم، ولی تو فیلم زندان جای خوب و تمیزی نشون داده شده، درصورتی‌که از این خبرا نیست.» این خوانش مخالفت‌آمیز، بازنمایی آرمانی و غیرواقعی فیلم را رد می‌کند و شرایط سخت زندان را برجسته می‌سازد.

سیامک اما در این مورد می‌گوید: «اگه واقعیت رو نشون بدن به هیچ کارگردانی اجازه ساخت فیلم نمی‌دن، چون کارایی که تو زندان می‌شه یا مجازات داره یا جرمایی که تو زندان انجام می‌شه، به هیچ کارگردانی اجازه نمی‌دن در موردشون فیلم بسازه، چون فیلم سیاسی می‌شه و واقعاً اتفاقاتی می‌افته که به زبون نمی‌شه آورد.» این خوانش توافقی، محدودیت نمایش خشونت در فیلم را می‌پذیرد و بر خطوط قرمز ساختاری تأکید می‌کند که مانع بازنمایی واقعیت می‌شود.

زندانیان به واقعیت‌های پنهان مانند بهداشت نیز اشاره می‌کنند. مهران در این مورد

می‌گوید: «ساس تو زندان فراوونه، مگر ایدز چطور منتقل می‌شه؟ ساس باعث انتقال ایدز می‌شه. هر ۶ ماه یه بار سم می‌زنن، هر موقع سم می‌زنن تأثیری نداره، شپش‌ها و ساس‌ها بندری می‌رقصن، مثلاً من ایدز داشته باشم ساس نیشم بزنه بره یکی دیگه رو نیش بزنه اونم می‌گیره.» این خوانش مخالفت‌آمیز، غفلت فیلم از مشکلات بهداشتی را نقد می‌کند و خطرات واقعی را نشان می‌دهد.

پرهام نیز دراین‌باره می‌گوید: «الان تو سالن ۳۰۰ـ۴۰۰ نفر زندگی می‌کنن و برای همه اونا فقط یه حمومه با ۴ـ۵ دوش. تو ۲۴ ساعت ۳ تا یه ساعت وقت حموم داریم، ۴ تا ۵ صبح، اگه بیشتر بمونی همه رو می‌ندازن بیرون، بعد ۱۱ تا ۱۲ ظهر و ۳ تا ۴ بعدازظهر». این خوانش مخالفت‌آمیز، کمبود امکانات بهداشتی را در برابر تصویر آرمانی فیلم قرار می‌دهد و واقعیت را برجسته می‌کند.

مهران ادامه می‌دهد: «تو این فاصله آب سرد می‌شه گرم می‌شه، بعضی وقتا فرصت نمی‌شه خودتو بشوری، برای همین کف به آدم می‌چسبه و باید بیای با حوله خودتو خشک کنی، باید هم لباستو بشوری هم خودتو، بیای بیرون جایی برای لباس پهن کردن نداری، باید جلوی بخاری بذاری خشک کنی، تازه اینم ممنوعه.» این خوانش مخالفت‌آمیز، شرایط دشوار و مغفول‌مانده در فیلم را آشکار می‌کند و تضاد با بازنمایی را نشان می‌دهد.

مشکلات روحی نیز مورد توجه است. حسن دراین‌باره می‌گوید: «درد و رنج زندانی تو فیلم نشون داده نشده. مسئله فقط رضایت گرفتن از شاکی نیست، زندانی داخل زندان مدام به فکر خارج از زندانه، محیط بسته‌ست و روحش مدام به فکر بیرونه، مشکلات دیگه‌ای هم هست از نظر مالی، از نظر خانوادگی، یکی می‌گه کسی رو نداره به فریادش برسه و تنها پناهگاهش خداست.» این خوانش مخالفت‌آمیز، فقدان نمایش فشارهای روحی در فیلم را نقد می‌کند و تجربه درونی زندانی را برجسته می‌سازد.

حسین ۲ در این مورد می‌گوید: «من کاری با گفته‌های دوستان ندارم، اصلاً این فیلم فقط اومده کارایی رو که یه مددکار اجتماعی و رئیس زندان برای زندانیا انجام می‌ده نشون بده و در مورد مشکلات زندان اصلاً چیزی عنوان نکرده و فکر می‌کنم تو هیچ فیلمی نمی‌تونن این کارو بکنن، چراکه واقعیتای زندانو نمی‌تونن نشون بدن و اجازه بدن اون فیلم بیرون بیاد و خانواده‌ها ببینن، چون یه سری تاثیراتی رو خانواده‌ها تو بیرون می‌ذاره که سنگ رو سنگ بند نمی‌شه.» این خوانش توافقی، هدف محدود فیلم را می‌پذیرد، اما بر ناتوانی در نمایش واقعیت به دلیل ملاحظات اجتماعی تأکید می‌کند.

از منظر نظریه رمزگذاری/رمزگشایی استوارت هال، این پاسخ‌ها تعامل چندلایه زندانیان با متن را نشان می‌دهد. خوانش مخالفت‌آمیز در مهران، مسعود، پرهام و حسن، تصویر آرام و آرمانی فیلم را قاطعانه رد می‌کند و خشونت‌ها و واقعیت‌های پنهان مانند مشکلات بهداشتی و روحی را در برابر آن قرار می‌دهد. خوانش توافقی در پولاد، سیامک و حسین ۲، برخی جنبه‌های رمزگذاری مانند آرامش یا محدودیت نمایش را می‌پذیرد، اما آن را با تجربه زیسته یا ساختار اجتماعی تعدیل می‌کند. این تنوع پاسخ‌ها، فرض هال مبنی بر جدایی خوانش‌ها را به چالش می‌کشد و نشان می‌دهد که تجربه زندان جایگاه‌های پذیرش، تعدیل و مقاومت را به طیفی سیال تبدیل می‌کند که تحت‌تأثیر موقعیت فرهنگی و اجتماعی زندانیان شکل می‌گیرد. این پویایی، چارچوب هال را در زمینه‌ای بومی غنی‌تر می‌سازد و بر ضرورت بازنگری آن با توجه به واقعیت‌های خاص زندان تأکید دارد.

برداشت‌های ذهنی از متن

با توجه به آنکه تمامی مصاحبه‌شوندگان در بستر یکسانی به لحاظ شرایط زندگی در زندان به سر می‌برند، پیام اصلی فیلم را به‌طور کم‌وبیش مشابهی درک کرده‌اند. سختی‌ها و مرارت‌های خانواده زندانی، وجود آدم‌های دلسوز برای کمک‌رسانی، بخشش، کنترل خشم، عدم ناامیدی و... ازجمله تم‌های اصلی برداشت‌شده از فیلم است. حسن برداشت خود از پیام اصلی فیلم را چنین بیان می‌کند: «کنترل خشم یه مسئله است، گذشت یه مسئله است، بحث عاطفی فیلم یه مسئله است، بعد مسئله مدیریتی تو زندانا یه بخش قضیه است، بیشتر از همه ارتباط همسر با فرزند، نبود پدر و زمان اندک آشنایی پدر و فرزند، یه بخش جداگانه‌ست، بسیار فیلم عاطفی و سازنده‌ای بود.» این خوانش مسلط، رمزگذاری چندلایه فیلم شامل کنترل خشم، بخشش و پیوندهای عاطفی خانوادگی را تأیید می‌کند و آن را با تجربه زیسته خود هم‌سو می‌بینند.

حسین ۱ نیز دراین‌باره می‌گوید: «این فیلم می‌گه اگه من بتونم خشم خودمو کنترل کنم، واکنش نشون ندم، خوب طبیعتاً دچار همچین مشکلاتی نمی‌شم، با عجله تصمیم نگیرم، دچار همچین مشکلاتی نمی‌شم. پیام دیگه‌ام اینه که اگه جرمی رو مرتکب شدی، به‌نوعی قتل کردی، دیگه اتفاقات افتاده، پس سعی کن ناامید نباشی، چون انسانی که با ناامیدی بخواد زندگی کنه لایق مرگه.» این خوانش مسلط، پیام محوری فیلم درباره کنترل خشم و امیدواری را بازتاب می‌دهد و آن را به‌عنوان درسی اخلاقی با تجربه زندان پیوند می‌دهد.

سیامک در این مورد می‌گوید: «استقامت خانواده زندانی، کنترل خشم و عفو و بخشش مضمونای اصلی فیلمه و اعتقاد دارم هدف سازنده‌ها نشون دادن این مسائل بوده.» این خوانش مسلط، رمزگذاری فیلم در برجسته‌سازی استقامت، خویشتن‌داری و بخشش را تأیید می‌کند و قصد سازندگان را هم‌راستا با برداشت خود می‌بیند.

مسعود ۲ نیز دراین‌باره می‌گوید: «به نظر من داره صبر و گذشت رو به‌نوعی یادآوری می‌کنه، داره به ما یاد می‌ده، داشتن صبر و بخشیدن و گذشت رو، لذتی که تو گذشتن هست تو انتقام نیست.» این خوانش مسلط، پیام اخلاقی فیلم درباره صبر و بخشش را می‌پذیرد و بر ارزش عاطفی آن تأکید دارد که با تجربه زندان هم‌خوانی دارد.

تورج در این مورد می‌گوید: «پیام اصلی فیلم نشون دادن این موضوع بوده که چقدر مهمه بنیان خانواده بعد از به زندان افتادن متهم حفظ بشه، چون مثل چیزی که تو فیلم نشون داده شده، خانواده مهم‌ترین عامل تو گرفتن بخشش از خانواده مقتوله.» این خوانش مسلط، نقش خانواده در رمزگذاری فیلم را به‌عنوان محور بخشش تأیید می‌کند و آن را بااهمیت حفظ خانواده در واقعیت زندان مرتبط می‌داند.

از منظر نظریه رمزگذاری/رمزگشایی استوارت هال، این پاسخ‌ها نشان‌دهنده تعامل یکپارچه زندانیان با متن است. خوانش مسلط در تمامی پاسخ‌ها، پیام‌های عاطفی و اخلاقی فیلم مانند کنترل خشم، بخشش و امیدواری را تأیید می‌کند و با تجربه زیسته آن‌ها در زندان غنا می‌یابد. این هم‌گرایی در برداشت‌ها، تحت‌تأثیر بستر مشترک زندگی زندان شکل گرفته و چارچوب هال را در زمینه‌ای خاص تقویت می‌کند.

جدول ۲. نمونه متن، کدهای اولیه، تم‌های فرعی و تم‌های اصلی تحقیق

متن برگزیده از نقل‌قول‌ها نقل‌قول می‌تواند در داخل بخش یافته هم آورده شود	کدهای اولیه (initial codes)	تم‌های فرعی (sub-themes) مضامین سازمان‌دهنده	تم‌های اصلی main) (themes مضامین فراگیر
آن صحنه‌ای جالب‌تر است که پسر متوجه می‌شود پدرش زنده و زندانی است	بغل کردن بچه توسط پدر	سکانس اثرگذار و جالب	خوانش زندانیان از فیلم دهلیز
آنجایی که آن فرزند نمی‌دانست پدری دارد و مادرش به او گفته بود پدرت فوت کرده و پدری وجود ندارد و او نیز در مدرسه به هم‌کلاسی‌هایش گفته بود من پدر ندارم	داشتن پدر		
سکانسی که پسر قاتل با لحن کودکانه‌اش پیش خانواده‌ی مقتول از آن‌ها خواست پدرش را ببخشند	درخواست رضایت از خانواده مقتول		

متن برگزیده از نقل‌قول‌ها نقل‌قول می‌تواند در داخل بخش یافته هم آورده شود	کدهای اولیه (initial codes)	تم‌های فرعی (sub-themes) مضامین سازمان‌دهنده	تم‌های اصلی main) (themes مضامین فراگیر
زندانی در این فیلم حامی داشت و همسرش به‌طور مستمر و پایدار دنبال کار وی بود، دنبال شاکی، دنبال تهیهٔ پول، رفتن پیش رئیس زندان	پیگیری کارهای زندانی توسط همسر	عاملیت خانواده	خوانش زندانیان از فیلم دهلیز
همان‌طور که ما زندانی هستیم خانواده هم بیرون دارد رنج‌هایی را تحمل می‌کند و ممکن است رنج آن‌ها بیشتر از ما باشد.	رنج خانواده زندانی		
مثل فیلم که اگر خانواده زندانی آن‌قدر پیگیری کارهای وی نبودند اعدام می‌شد من نیز اگر خانواده‌ام نبودن به‌نوعی چهار سال پیش باید اعدام می‌شدم؛ اما به‌خاطر حمایت خانواده‌ام و سرسختی آن‌ها حکم قصاصم بخشیده شد.	حمایت خانواده		
اینجا باید کلاس بروید، باید جایگاه درست کنید تا ماهی یک‌بار همراه با سه تا مأمور ملاقات حضوری داشته باشید و درنهایت هم نمی‌توانی با همسرت یک کلمه خصوصی حرف بزنید.	محدودیت شدید برای ملاقات	شبیه‌سازی متن فیلم با زندگی واقعی / هم‌ذات‌پنداری	
در مورد مرخصی من الان حکم گرفتم. ۳ سال زیر حکم بودم، سند قبول نکردند بروم بیرون و الان هم که حکم گرفته‌ام و می‌خواهم سند بگذارم قبول نمی‌کنند و اجازه مرخصی نمی‌دهند	مرخصی ندادن		
۶ ماه است که به زندان آمده‌ام؛ اما تخت ندارم و کف‌خوابم؛ ولی در فیلم، زندان جای خوب و تمیزی نشان‌داده‌شده است درصورتی‌که از این خبرها نیست	جای خواب نداشتن	خشونت و واقعیت‌های پنهان	
الان در سالن ۳۰۰ـ۴۰۰ نفر زندگی می‌کنند و برای همه آن‌ها فقط یک حمام است با ۴ ـ ۵ دوش	کمبود امکانات بهداشتی		
کنترل خشم یک مسئله است، گذشت یک مسئله است، بحث عاطفی فیلم یک مسئله است مسئله مدیریتی در زندان‌ها یک بخش قضیه است	زندان جای گذشت و کنترل خشم	برداشت‌های ذهنی از متن	
اگر شما جرمی را مرتکب شدی به‌نوعی قتل کردی، دیگر اتفاقات افتاده است پس سعی کن ناامید نباشی؛ چون انسانی که با ناامیدی بخواهد زندگی کند لایق مرگ است.	ناامید نشدن		

نتیجه‌گیری

این پژوهش باهدف بررسی تأثیر فیلم «دهلیز» بر زندانیان زندان ساری و با استفاده از نظریه خوانش مخاطب استوارت هال انجام شد. همان‌طور که در پیشینه پژوهش ذکر شد، بسیاری از فیلم‌های زندان از کلیشه‌های رایج در مورد زندان و زندانیان استفاده می‌کنند (Jewkes,2015, Rafter,2006,2007, Mason, 2006). این کلیشه‌ها می‌توانند درک نادرستی از واقعیت زندان برای مخاطبان ایجاد کنند. بااین‌حال، نظریه هال نشان می‌دهد که مخاطبان صرفاً گیرنده‌های منفعل این کلیشه‌ها نیستند، بلکه فعالانه با آن‌ها درگیر می‌شوند. هال معتقد است که مخاطبان در مواجهه با یک متن رسانه‌ای، صرفاً گیرنده‌های منفعل پیام نیستند، بلکه فعالانه به تفسیر و رمزگشایی آن می‌پردازند و سه نوع خوانش غالب، مخالفت‌آمیز و توافقی را مطرح می‌کند. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که زندانیان در خوانش خود از فیلم «دهلیز»، ترکیبی از این سه نوع خوانش را به نمایش گذاشته و به‌طور هم‌زمان از سه نوع خوانش یا قرائت استفاده کرده‌اند:

در خوانش از نوع اول، بخش قابل‌توجهی از زندانیان پیام‌های اصلی فیلم را مطابق با قصد سازندگان آن دریافت و موضعی کاملاً هم‌نوا با روایت فیلم از خود بروز می‌دهند. این نوع خوانش را می‌توان خوانشی «مسلط ـ هژمونیک» قلمداد کرد زیرا «پیام را بر مبنای مرجعی رمزگشایی می‌کند که در چارچوب آن رمزگشایی شده است»؛ یعنی دو مرحله رمزگذاری و رمزگشایی بر هم منطبق بوده‌اند. نمونه‌هایی از این نوع خوانش را می‌توان در لابه‌لای مصاحبه با زندانیان پیدا کرد. برای مثال، همه آن‌ها به هزینه‌های روحی، روانی و مادی جرم اشاره می‌کنند. کنترل خشم را در اجتناب از جرم مهم قلمداد می‌کنند و تنها گزینه در برابر خود پس از آزادشدن از زندان را خلاف‌نکردن مجدد می‌دانند. آن‌ها بر اهمیت حمایت خانواده و به‌ویژه همسر در پیگیری مشکلاتشان تأکید دارند و از اینکه خانواده و همسر را گرفتار خود کرده‌اند در رنج و عذاب‌اند. این زندانیان از خلال مشاهده فیلم به مظلومیت فرزندان خویش پی می‌برند و وفاداری همسر را تحسین می‌کنند و از اینکه رئیس زندان شخصاً مسئولیت پیگیری طلب بخشش زندانی را بر عهده می‌گیرد و برای نجات او از اعدام تلاش می‌کند رضایت خاطر دارند. اظهاراتی مانند «کنترل خشم یک مسئله است، گذشت یک مسئله است... بسیار فیلم عاطفی و سازنده‌ای بود» (حسن) یا «داشت صبر و گذشت را به‌نوعی یادآوری می‌کرد... لذتی که در گذشت هست در انتقام نیست» (مسعود ۲) نشان‌دهنده پذیرش خوانش غالب و همسویی با پیام‌های موردنظر

سازندگان فیلم است. بدین ترتیب، خوانش آن‌ها از فیلم کاملاً در چارچوب نظام معنایی ارائه‌شده از سوی فیلم قرار می‌گیرد و به نظر می‌رسد که فیلم تأثیر لازم را در برآوردن انتظاراتی که از آن می‌رفته داشته است؛ اما با این اوصاف، این تنها تأثیری نیست که فیلم بر جا گذاشته است، بلکه فیلم به‌طور هم‌زمان امکان خوانش‌های دیگر از خود را نیز فراهم آورده است.

در خوانش نوع دوم که آن را می‌توان «خوانش توافقی» نامید و بیشترین فراوانی را داشت، زندانی با چارچوب معنایی موجود در فیلم موافق است؛ اما در زمینه‌هایی محدود موضع خاص خود را اتخاذ می‌کند به‌طوری‌که این موضع چندان در چارچوب‌های معنایی فیلم قرار نمی‌گیرد، هر چند تباین چندانی نیز با آن ندارد. برای مثال، زندانیان برخی اغراق‌های نشان‌داده‌شده در فیلم را باور ندارند. از نظر زندانیان، اینکه قاتل به مرخصی برود یا در حیاط زندان با فرزندش فوتبال‌بازی کند چندان باورپذیر به نظر نمی‌رسد. زندانیان باور ندارند که افسر زندان رابطه سرشار از عطوفت با متهم داشته باشد و از تصور اینکه ملاقات با اعضای خانواده در محیطی آرام و خلوت و بدون حضور مأمور زندان صورت گیرد به حیرت می‌افتند. همچنین در مورد نقش خانواده، تقریباً همه زندانیان بر اهمیت آن تأکید داشتند، اما برخی نیز به مشکلاتی که خانواده‌ها در ارتباط با مسئولین زندان و جامعه با آن روبرو هستند، اشاره کردند. در مورد رابطه با رئیس زندان، برخی آن را اغراق‌آمیز و برخی دیگر آن را تا حدی واقعی می‌دانستند. این نوع خوانش، نشان‌دهنده تلاش مخاطب برای ایجاد تعادل بین پیام متن و تجربه شخصی است. مخاطب در این حالت، بخشی از پیام را پذیرفته و بخشی دیگر را تعدیل یا رد می‌کند. اظهاراتی مانند «مثل فیلم که اگر خانواده زندانی آن‌قدر پیگیری کارهای وی نبودند اعدام می‌شد من نیز اگر خانواده‌ام نبودن به‌نوعی چهار سال پیش باید اعدام می‌شدم» (حسن) نمونه‌ای از خوانش توافقی است که در آن، اهمیت نقش خانواده پذیرفته شده، اما با تجربه شخصی زندانی مرتبط شده است. همین موارد باعث می‌شود که زندانیان خوانشی توافقی از فیلم ارائه دهند و علی‌رغم پذیرش چارچوب معنایی فیلم، در جاهایی دریافت آن‌ها خارج از این چارچوب صورت پذیرد. ولی داستان به همین‌جا ختم نمی‌شود و ما باز هم در لابه‌لای مصاحبه با زندانیان شاهد خوانشی دیگر از فیلم نیز هستیم که بنا بر نظر حال، یک «خوانش مخالفت‌آمیز» است.

در این نوع خوانش که از آن به «خوانش مخالفت‌آمیز» یاد می‌شود زندانیان به ناگفته‌های فیلم اشاره می‌کنند، ناگفته‌هایی که فیلم از نشان‌دادن آن‌ها اکراه دارد و به‌زعم زندانیان با واقعیت‌های موجود نمی‌خواند و به‌نوعی بازنمایی غیرواقعی از

فضـای زنـدان اسـت. از نظـر زندانیـان، فیلـم وضعیـت روحـی آن‌هـا و سـختی‌های زنـدان را نادیـده می‌گیـرد. مرخصـی دادن و ملاقـات را امـری عـادی تلقـی می‌کنـد و از تنگناهایـی کـه در ایـن مسـیر وجـود دارنـد غفلـت می‌کنـد. همچنیـن فیلـم از خطراتـی کـه ممکـن اسـت فـرد زندانـی را تهدیـد کنـد حرفـی بـه میـان نمـی‌آورد. از سؤاسـتفاده احتمالـی خانـواده زندانـی از وضعیتـی کـه زندانـی در آن گرفتـار اسـت خبـر نمی‌دهـد، ازهم‌پاشـیدن احتمالـی خانـواده بـر اثـر وضعیـت زندانـی و احتمـال طلاق‌گرفتـن همسـر زندانـی را نشـان نمی‌دهـد؛ گـو اینکـه خانـواده را تـا حـد زیـادی رمانتیـزه می‌کنـد. افـزون بـر اینهـا، فیلـم از فقـر خانـواده سـخنی بـه میـان نمـی‌آورد، وضعیـت بهداشـتی و رفاهـی زنـدان را آرمانـی نشـان می‌دهـد و از شـرایط پیشـین زندگـی زندانـی و علـل زندانی‌شـدن او خبـر نمی‌دهـد. فیلـم ایـن را نیـز نشـان نمی‌دهـد کـه شـرایط زندگـی خیلـی از افـراد به‌طـور ناخواسـته‌ای آن‌هـا را راهـی زنـدان می‌کنـد و زنـدان سرنوشـت محتـوم آن‌هایـی اسـت کـه از پیـش از جامعـه حـذف شـده‌اند؛ خـواه بـه دلیـل فقـر فلاکت‌بـار یـا زندگـی در محله‌هـای جرم‌خیـز و خشـونت‌زا. ایـن خوانـش، خوانشـی اسـت کـه چارچوب‌هـای معنایـی موجـود در فیلـم را دریافتـه؛ امـا چارچـوب معنایـی دیگـری را ترجیـح می‌دهـد. چارچوبـی کـه دیگـر بـا چارچـوب پیشـین نمی‌خوانـد و شـاید در مقابـل آن قـرار گیـرد. اظهاراتـی ماننـد «در زنـدان زندانـی نصـف شـب نشسـته باشـد در راهـرو... جـزء محـالات اسـت» (حسـین ۱) یـا «۶ مـاه اسـت کـه بـه زنـدان آمـده‌ام؛ امـا تخـت نـدارم و کف‌خوابـم؛ ولـی در فیلـم، زنـدان جـای خـوب و تمیـزی نشـان داده شـده اسـت» (مسـعود) نشـان‌دهنده رد چارچـوب معنایـی ارائه‌شـده توسـط فیلـم و ارائـه یـک خوانـش کامـلاً متفـاوت بـر اسـاس تجربـه زیسـته زندانیـان اسـت. ایـن نـوع خوانـش، مصـداق بـارز خوانـش مخالفت‌آمیـز از نظـر هـال اسـت، جایـی کـه مخاطـب، پیـام متـن را رد کـرده و معنـای متفاوتـی را بـر آن تحمیـل می‌کنـد.

امـا بـا ایـن اوصـاف، نمی‌تـوان گفـت کـه ایـن سـه خوانـش کامـلاً مسـتقل از یکدیگرنـد و یـا زندانیـان مختلـف هـر یـک فقـط یکـی از ایـن خوانش‌هـا را برگزیده‌انـد و انتخـاب هـر یـک از ایـن خوانش‌هـا بـه معنـای مخالفـت بـا خوانـش دیگـر اسـت. بارهـا در لابـه‌لای مصاحبه‌هـا دیـده می‌شـود کـه برخـی از زندانیـان یـک خوانـش و یـا ترکیبـی از خوانش‌هـای مختلـف را ارائـه می‌کردنـد و گاه نیـز یـک خوانـش را علیـه خوانـش دیگـر بسـیج می‌کردنـد. بـرای مثـال، در یکـی ازاین‌دسـت مـوارد، بـه ایـن نکتـه اشـاره شـد کـه اگرچـه فیلـم نـکات گزینش‌شـده‌ای را بـه نمایـش گذاشـته؛ ولـی بااین‌حـال بهتـر اسـت کـه جنبه‌هـای خشـن‌تر واقعیـت زنـدان مسـکوت باقـی بمانـد. چـرا کـه در غیـر ایـن صـورت «سـنگ روی سـنگ» بنـد نمی‌شـود و

ممکن است نگرانی فزاینده‌ای را به خانواده‌ها و جامعه انتقال دهد. پس علی‌رغم اینکه برخی زندانیان بر جهت‌گیری خاص فیلم وقوف دارند؛ ولی باز هم بر این باورند که همین جهت‌گیری به دلیل روایت تعدیل‌یافته‌ای که از شرایط زندان ارائه می‌دهد بر سایر جهت‌گیری‌ها ارجحیت دارد؛ منظور جهت‌گیری‌های رادیکال‌تری است که ممکن بود در غیر این صورت باعث آشفتگی خاطر خانواده‌ها و جامعه شود.

یافته‌های پژوهش حاضر با مطالعات پیشین درباره سینمای زندان و مخاطب‌شناسی این ژانر همخوانی دارد. همان‌گونه که پژوهشگران پیشین نظیر ویلسون و اوسالیوان (۲۰۰۴) و میسون (۲۰۰۶) تأکید کرده‌اند، فیلم‌های زندان تأثیر عمده‌ای بر درک عمومی از نظام عدالت کیفری و تجربه زیسته زندانیان دارند. پژوهش‌های گذشته نشان داده‌اند که این فیلم‌ها اغلب یا تصویری کلیشه‌ای از محیط زندان ارائه می‌دهند یا به تقویت دیدگاه‌های منفی درباره اصلاح و بازپروری می‌پردازند. درعین‌حال، یافته‌های مطالعه حاضر نشان می‌دهد که زندانیان در تحلیل فیلم «دهلیز» تجربه‌ای ترکیبی از خوانش هژمونیک، توافقی و مخالفت‌آمیز داشته‌اند که در راستای نتایج مطالعات جیوکس (۲۰۱۸) و مورفی (۲۰۱۷) قرار می‌گیرد.

در بُعد تأثیرگذاری فیلم بر زندانیان، یافته‌های این پژوهش با نتایج مطالعات کیم و لی (۲۰۲۰) و جانسون و براون (۲۰۱۹) همخوان است که نشان دادند بازنمایی روابط خانوادگی و امید به بازپروری در فیلم‌های زندان می‌تواند به تقویت پیوندهای خانوادگی و انگیزه برای تغییر در میان زندانیان منجر شود. همچنین، برخی نتایج پژوهش، به‌ویژه درباره بازتاب‌های روان‌شناختی تماشای فیلم، با یافته‌های رایت و همکاران (۲۰۱۸) و زمبل و پورپورینو (۱۹۸۸) شباهت دارد که نشان دادند تماشای فیلم‌های مرتبط با تجربه زیسته زندانیان می‌تواند به پردازش عاطفی تجربیات گذشته آنان کمک کند.

جمع‌بندی کنیم؛ خوانش زندانیان از فیلم «دهلیز»، نشان می‌دهد که مخاطبان، به‌ویژه در شرایط خاص «زندان»، فعالانه در فرایند معناسازی شرکت می‌کنند و تجربیات، شرایط و پیش‌فرض‌های آن‌ها، بر نحوه درک آن‌ها از متون رسانه‌ای تأثیر می‌گذارد. مطابق با نظریه استیوارت هال، این پژوهش نشان می‌دهد که زندانیان به شیوه‌های مختلفی فیلم را تفسیر کرده‌اند؛ برخی کاملاً با پیام فیلم همدل شده‌اند (خوانش هژمونیک)، برخی با آن مذاکره کرده‌اند و عناصر خاصی را مورد نقد قرار داده‌اند (خوانش توافقی) و برخی دیگر آن را کاملاً نقد کرده و غیرواقعی دانسته‌اند (خوانش مخالفت‌آمیز). بااین‌حال، اشتراک تمامی این خوانش‌ها در این بود که فیلم

توانسته احساسات و تجربیات زندانیان را به شکلی عمیق برانگیزد و موجب بازاندیشی آن‌ها درباره نقش خانواده، ارزش «بخشش» و تأثیرات جرم بر زندگی فرد و جامعه شود. این یافته‌ها نشان می‌دهند که خوانش رسانه‌ای در بسترهای اجتماعی ـ فرهنگی متفاوت، می‌تواند لایه‌های متعددی از معنا را تولید کند و از این نظر، تجربه زندانیان از فیلم «دهلیز» نمونه‌ای شاخص از خوانش فعالانه مخاطب محسوب می‌شود. پژوهش حاضر با پر کردن خلأ مطالعاتی درزمینهٔ تأثیر فیلم‌های ایرانی ژانر زندان بر مخاطبان زندانی، گامی مهم در مطالعات فرهنگی و جرم‌شناختی در ایران برداشته و از این نظر نوآوری برای علوم اجتماعی ایرانی محسوب می‌شود. نتایج این پژوهش می‌تواند برای سیاست‌گذاران نظام کیفری، سازندگان فیلم‌های اجتماعی و پژوهشگران حوزهٔ مطالعات رسانه و جرم‌شناسی مفید باشد.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ

استریناتی، دومینیک (۱۳۸۰). *مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه*، ترجمهٔ ثریا پاک‌نظر، تهران: گام نو.

استوری، جان (۱۳۸۶). *مطالعات فرهنگی درباره فرهنگ‌عامه*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: نشر آگه.

بنت، اندی (۱۳۸۶). *فرهنگ و زندگی روزمره*، ترجمهٔ لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان، تهران: نشر اختران.

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

دووینیو، ژان (۱۳۷۹). *جامعه‌شناسی هنر*، ترجمهٔ مهدی سحابی، تهران: نشر مرکز.

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

رضایی، محمد (۱۳۸۴). *بحران در بازتولید هژمونی از طریق گفتمان مدرسه*، رساله دکتری، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران.

سلطانی گردفرامرزی، مهدی، مرادخانی، همایون و علی‌اصغر اسماعیل‌زاده (۱۳۹۶). برساخت سینمایی جرم و مجرمان در فیلم‌های ایرانی (سال‌های ۱۳۹۴ ـ ۱۳۸۰). *فصلنامه علمی مطالعات فرهنگ ـ ارتباطات*، ۱۸ (۳۷)، ۱۶۳ ـ ۱۹۱. doi: 10.22083/jccs.2017.74971.2085

سلطانی گردفرامرزی، مهدی و همایون مرادخانی (۱۳۹۳). جرم و جرم‌شناسی در سینمای ایران، *فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ۱۰ (۳۴)، ۱۱۵ ـ ۱۴۲.

مهدی‌زاده، سیدمهدی (۱۳۹۱). *نظریه‌های رسانه‌ها، اندیشه‌های رایج و دیدگاه‌های انتقادی*، تهران: انتشارات جامعه‌شناسان.

مهدی‌زاده، سیدمهدی (۱۳۸۷). *رسانه‌ها و بازنمایی*، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.

هال، استوارت (۱۳۷۸). *رمزگشایی و رمزگذاری، در سایمن دورتیک*، ویراسته مطالعات فرهنگی، تهران: مؤسسه فرهنگی آینده پویان.

هال، استوارت (۱۳۸۲). *رمزگشایی و رمزگذاری*، ترجمهٔ نیما ملک‌محمدی، در مطالعات فرهنگی، تهران: تلخون.

Bennett, A. (2007). *Culture and everyday life* (Trans. L. Jowafshani & H. Chavoshian). Tehran: Akhtaran Publications. **[In Persian]**

Baudrillard, J. (2010). *Consumer society* (Trans. P. Izadi). Tehran: Sales Publications. **[In Persian]**

Danesi, M. (2004). *Messages, signs and meanings*. University of Toronto Press.

Duvignaud, J. (2000). *Sociology of art* (Trans. M. Sahabi). Tehran: Markaz Publications. **[In Persian]**

Eldridge, J., Kitzinger, J., & Williams, K. (2000). *The mass media in modern Britain*. Oxford University Press.

Hall, S. (1997). The spectacle of the other. In *Cultural representation and signifying practice*. Sage Publications.

Hall, S. (1999). Encoding/decoding. In S. During (Ed.), *Cultural studies* (Trans. N. Malek Mohammadi). Tehran: Ayandeh Poyan Cultural Institute. **[In Persian]**

Hall, S. (2003). Encoding/decoding (Trans. N. Malek Mohammadi). In *Cultural studies*. Tehran: Talkhoun Publications. **[In Persian]**

Hall, S. (2003). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage Publications.

Iser, W. (1978). *The act of reading: A theory of aesthetic response*. Johns Hopkins University Press.

Jewkes, Y. (2002). *Captive audience: Media, masculinity and power in prisons*. Willan Publishing.

Jewkes, Y. (2015). *Media and crime* (3rd ed.). SAGE Publications.

Kenney, K. (2005). Representation theory. In *Handbook of visual communication: Theory, method and media*. LEA.

Kehrwald, K. (2017). *Prison movies: Cinema behind bars*. Wallflower Press.

Mason, Paul (2006). Prison Movies: Cinema Behind Bars. New York: Columbia University Press.

Mehdi Zadeh, S. M. (2008). *Media and representation*. Tehran: Office of Media Studies and Development. **[In Persian]**

Mehdi Zadeh, S. M. (2012). *Media theories: Dominant ideas and critical perspectives*. Tehran: Jam-e Jam Publications. **[In Persian]**

Rafter, N. (2006). *Shots in the mirror: Crime films and society* (2nd ed.). Oxford University Press.

Rafter, N. (2007). Crime, film and criminology: Recent sex-crime movies. *Theoretical Criminology, 11*(3), 403-420.

Ravadrad, A. (2003). *Theories of sociology of art and literature*. Tehran: University of Tehran Press. **[In Persian]**

Rezaei, M. (2005). *Crisis in the reproduction of hegemony through school discourse* [Doctoral dissertation, Faculty of Social Sciences, University of Tehran]. **[In Persian]**

Soltani-Gordfaramrzi, M., & Moradkhani, H. (2014). Crime and criminology in Iranian cinema. *Journal of the Iranian Association for Cultural and Communication Studies, 10*(34), 115-142. **[In Persian]**

Soltani-Gordfaramrzi, M., Moradkhani, H., & Esmailzadeh, A. A. (2017). Cinematic construction of crime and criminals in Iranian films (2001-2015). *Cultural-Communication Studies, 18*(37), 163-191. **[In Persian]**

Stevenson, N. (1995). *Understanding media culture*. Sage.

Storey, J. (2007). *Cultural studies and popular culture* (Trans. H. Payandeh). Tehran: Agah Publications. **[In Persian]**

Strinati, D. (2001). *An introduction to theories of popular culture* (Trans. S. Paknezhad). Tehran: Gam-e No. **[In Persian]**

Surette, R. (1998). *Media, crime, and criminal justice: Images and realities*. Wadsworth Publishing.

Wilson, D., & O'Sullivan, S. (2004). *Images of incarceration: Representations of prison in film and television drama*. Waterside Press.

Wood, R. (1986). From buddies to lovers. In *Hollywood from Vietnam to Reagan* (pp. 222-244). Columbia University Press.

Wood, R. (1992). Ideology, genre, auteur. In G. Mast, M. Cohen, & L. Braudy (Eds.) , *Film theory and criticism: Introductory readings* (4th ed., pp. 475-485). Oxford University Press.

Zamble, E., & Porporino, F. J. (1988). *Coping, behavior, and adaptation in prison inmates*. Springer Science & Business Media.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی