

تحلیل جامعه‌شناختی روایت‌های سینمایی تعامل من/دیگری در فضای اجتماعی

جمال محمدی¹، مریم رضایی²

تاریخ دریافت: 91/6/12 تاریخ تایید: 91/9/24

چکیده

این پژوهش کاوشی است دربارهٔ تعامل من/دیگری در فضای اجتماعی نیمهٔ دوم دههٔ هفتاد و اوایل دههٔ هشتاد به میانجی سینمای ایران. طبق رویکرد نظری پژوهش، تعامل من/دیگری بر ساختن اجتماعی است که فرم و محتوای آن به فراخور گشودگی/فروستگی، زاپایی/سترونی و غنا/تهی‌بودگی جهان زندگی تعیین می‌شود. برای ایضاح و تشریح این ایده به آرای زیمل، باختین و هابرماس استناد شده است. ایدهٔ دیگر پژوهش آن است که میانجی هنر (سینما) بهتر می‌تواند ما را در فهم ظرایف و پیچیدگی‌های این مسئله‌یاری رساند. بر این اساس، به شیوهٔ نمونه‌گیری هدفمند سه فیلم *آژانس شیشه‌ای*، *زیر پوست شهر*، *بوتیک* انتخاب و با روش «تحلیل روایت‌نشانه‌شناختی» تحلیل شده‌اند. نتایج حاکی از آن است که هرچه از جهان زندگی گشوده و پویای نیمهٔ دوم دههٔ هفتاد، که فضای دیالوگ‌محور *آژانس شیشه‌ای* بازتاب آن است، فاصله می‌گیریم، و به اوایل دههٔ هشتاد، که در حال‌وهوای یأس آور *بوتیک* باز نمود یافته است، نزدیک‌تر می‌شویم. نوع تعامل من/دیگری تغییر می‌کند. *زیر پوست شهر* در عین این‌که تکراری بودن تراژیک جریان زندگی برای فرودستان را به تصویر می‌کشد، گشودگی و پویایی آن را برجسته می‌سازد و گویای آن است که آن‌ها اساساً با وضعیتی ناهمگن و پویا مواجه‌اند. اما *بوتیک* روایت سیطرهٔ فضاهای هیستریک، تعامل‌های مخدوش، واپس‌روی روانی و زندگی روزمرهٔ متلاشی‌شده در اوایل دههٔ هشتاد است. می‌توان نتیجه گرفت که شوق به تعامل معنادار با دیگری به مرور جای خود را به بی‌اعتنایی به دیگری و معنازدودگی هر گونه تعامل می‌دهد.

واژگان کلیدی: تعامل خود/دیگری، جهان زندگی، فضای اجتماعی، گشودگی/فروستگی، زاپایی/سترونی.

طرح مسأله

تعامل من/ دیگری یکی از محوری‌ترین مسایل فلسفه و تفکر اجتماعی در عصر مدرن است که متفکرانی چون مارتین بوبر، ماکس وبر، هربرت مید، بلومر، گادامر، باختین و هابرماس آن را در کانون توجه قرار داده‌اند. نگاهی به خط سیر تحقیقات انجام‌شده پیرامون این مسئله نشان می‌دهد که هر چه به دوران مدرنیته متأخر نزدیک‌تر می‌شویم، گرایش متفکران به بررسی این مقوله به‌مثابه امری اجتماعی بیشتر شده است. بر این اساس، تعامل فی‌نفسه چیزی است که بیرون از فضای اجتماعی و گستره‌های خصوصی و عمومی نمی‌تواند پدید بیاید. رابطه من با دیگری همواره در بافت وضعیتی عینی، در شرایط تاریخی معین و با اتکا به مهارت‌ها و توانش و دانش عملی طرفین اتفاق می‌افتد. به تعبیر باختین، «رابطه ما با دیگران و جهان ضرورتاً جسم‌مند و مشروط به موقعیت زمانی/ مکانی انضمامی، و آمیخته با ارزیابی‌های هنجارمند است» (باختین، 1993؛ در گاردینر، 1381: 42).

معناسازی، ارزش‌گذاری و هنجاری‌بخشی، که اجزاء ذاتی روابط و فعالیت‌های روزمره افراد هستند، به‌طور ناگزیر تاریخی، دگرگون‌شونده، جسم‌مند و مکان‌مندند و بیرون از تعامل من/ دیگری نمی‌توانند شکل بگیرند. بدین ترتیب، افراد در عین این‌که از حیث جسمانی منحصر به فردند و هر یک روایتی منفرد از جهان زندگی هستند، همواره در متن زیست- جهانی مشترک در پی فهم متقابل و ایجاد معناها و ارزش‌های مشترک‌اند. آن‌ها به‌واسطه همین تعامل در زندگی روزمره واجد نوعی درهم‌بافتگی ارگانیک با جهان اجتماعی می‌شوند، چیزی که تفکر انتزاعی و فلسفی قادر به درک آن نیست و برای فهم عمیق آن ناگزیر باید به جهان عینی زندگی روزمره رجوع کرد. به علاوه، تأمل بایسته در این امر اجتماعی نیازمند بکارگیری میانجی‌ای است که خود رابطه‌ای ارگانیک با این زمینه داشته باشد. لذا، پژوهش حاضر در تلاش برای تأملی ژرف و انتقادی در روند تحول تعامل من/ دیگری در فضاهای اجتماعی نیمه دوم دهه هفتاد و اوایل دهه هشتاد در ایران، میانجی سینما را انتخاب کرده است. سینما به مثابه شکلی هنری که واجد رابطه‌ای ارگانیک با زمینه اجتماعی‌اش است می‌تواند میانجی فهم ظریف، دقیق، ژرفاها و پیچیدگی‌های این تعامل در فضاهای اجتماعی باشد. سینما و جامعه دو نوع برساخت‌اند؛ هر دو فاقد ذات، جوهر، خاستگاه آغازین و شکل ایده‌آل‌اند؛ لذا هیچ‌گاه به شکل نهایی نمی‌رسند، بلکه در پویایی و سیرورتی دائمی‌اند و این امر در تعامل دیالکتیکی هر دو انجام می‌پذیرد (دو وینیو، 1388: 5-10). درست از قیل همین رابطه دیالکتیکی است که سینماییکی از قوی‌ترین میانجی‌های فهم جهان اجتماعی است. موضوع این پژوهش تعامل من/ دیگری در فضای اجتماعی جامعه ایران در نیمه دوم دهه هفتاد و اوایل دهه هشتاد است. دلیل

انتخاب این برهه تاریخی تحولات سیاسی/ اجتماعی اوسط دهه هفتاد است که حاصل آن سیطره گفتمان توسعه‌گرایی و شکل‌گیری نوعی فضای اجتماعی گشوده، پویا و متکثر بود. این برهه از تاریخ ایران بعد از انقلاب از حیث گشوده‌شدن فضای زندگی و قلمروهای متنوع جهان اجتماعی تقریباً منحصربه‌فرد است؛ همچنین از این حیث که نوعی روند خیزش، اوج و افول یک تحول را بازنمایی می‌کند می‌تواند به درک زمینه‌های تعیین‌کننده شکل و محتوای تعامل من/ دیگری به ما کمک کند. این تحقیق می‌کوشد روایت یا روایت‌های سینمای ایران از تعامل من/ دیگری در این فضای اجتماعی را از منظری جامعه‌شناختی تحلیل کند. به بیان دیگر، تلاش می‌شود تا تصویر یا روایتی که فیلم‌های سینمایی این دوره از مضامینی چون «تعامل من/ دیگری»، «تجربه زندگی»، «گشودگی/ فروبستگی فضای اجتماعی»، «غنا/ تهی‌بودگی جهان زندگی»، «امیدآس اجتماعی»، «رونق/ زوال گفتگو»، «زایایی/ سترونی زندگی روزمره»، و «شکوفایی/ استیصال فردی» ارایه می‌دهند به شیوه‌ای جامعه‌شناختی تحلیل شود.

سازدهای نظری

استناد به یک دستگاه نظری منسجم برای مفهوم‌پردازی جامعه‌شناختی تعامل من/ دیگری در فضای اجتماعی، کار دشواری است. رویکرد نظری‌ای که این پژوهش با تکیه بر آن پیش می‌رود گویای آن است که «تعامل من/ دیگری» به مثابه امری اجتماعی در تناسب با گشودگی/ فروبستگی، زایایی/ سترونی و غنا/ تهی‌بودگی جهان زندگی شکل می‌پذیرد. این رویکرد جامعه‌شناختی بر آرای گئورگ زیمل، میخائیل باختین و یورگن هابرماس متکی است. ایده زیمل آن است که سیالیت و زایایی زندگی در عصر مدرن نابودکننده هر شکل ماندگار است و «دیریا زود نیروهای زندگی هر شکل فرهنگی‌ای را که تولید کرده‌اند، تضعیف می‌کنند» (زیمل، 1380: 226). جهان زندگی قرار نیست به هیچ معنا و هدفی در ورای خود دست‌یابد، بلکه دائماً به میانجی فوران و خودانگیختگی‌اش در این جهت حرکت می‌کند که «خود را به منزله خود متجلی کند و از همین‌روست که امتناع می‌کند که در هر گونه شکلی گنجانده شود» (همان: 233).

بر سیلان زندگی و حرکت خلاق آن هیچ هدفی حاکم نیست، یگانه‌گایت زندگی تجلی خویش است. جهان زندگی، درست همانند هنر اکسپرسیونیستی که بازنماگر انگیزش و میل درونی و تجربه زیسته هنرمند است و اعتنایی به زشتی و زیبایی نمی‌کند، تجلی‌گاه میل و جوشش درونی نیروهای حیاتی است که در ورای همه اشکال و تقسیم‌بندی‌ها، یعنی در بلاواسطگی عریان، در پی تعیین بخشیدن و متحقق ساختن خویش‌اند. تعامل من/ دیگری در عصر مدرن در گونه‌ای جهان زندگی صورت می‌پذیرد که بارزترین مشخصه‌اش بی‌شکلی و ناپایداری است. ایده زیمل قرابت بسیاری با تفکر باختین درباره تعامل آدمیان در متن فضاهای اجتماعی دارد. از

نظر باختین «نفس باید به عنوان موجودی پویا و جسم‌مند فهمیده شود که بی‌تابانه در حال خلاقیت است و می‌کوشد تا به زندگی و محیطش معنا و ارزش عطا کند» (باختین، 1993؛ در گاردینر، 1381: 39).

بر این اساس، «فعالیت و اندیشه مشارکتی اصیل نیازمند رابطه متعهدانه و جسم‌مندانه - یا به اصطلاح گفتگویی - با دیگری و با جهان به‌طور کلی است. در غیر این صورت خصوصیت ذاتاً عاطفی و اخلاقی مواجهه خود - دیگری به شیوه‌ای مهلک به خطر می‌افتد. قابلیت ما برای شناخت انتزاعی و تفکر بازنمونی قادر به درک پیوند جسم‌مندانه میان خود و دیگری در متن زندگی روزمره نیست و نمی‌تواند «درهم‌بافتگی ارگانیک» ما با جهان اجتماعی و طبیعی مشترک را بفهمد.» (همان: 44 - 45) ارزش هماهنگ‌کننده نفس جسم‌مند فقط می‌تواند در و از طریق رابطه با دیگری انضمامی تأیید و تصدیق شود: «جسم چیزی خودبسنده نیست؛ محتاج دیگری است، نیازمند بازشناسی و فعالیت شکل‌بخش اوست» (باختین، 1990: 51). فرآیند خلق معنا نمی‌تواند در جایی خارج از «مواضع متقابل» خود و دیگری صورت گیرد، جایی که در آن سوژه‌های جسم‌مند زندگی خود را در مکان‌ها و زمان‌های متمایز می‌زیند اما در زیست - جهانی مشترک بایکدیگر مشارکت و فعالیت می‌کنند» (باختین، 1993؛ در گاردینر، 1381: 47). در کل، هرگونه تلاش برای پاسخ‌دادن به پرسش‌ها و تقاضاهای جهان اجتماعی، باید نسبت به این حقیقت حساس باشد که من و دیگری در رخداد وجود بایکدیگر پیوند می‌خوریم و شرکت‌کنندگانی برابر در زیست جهانی مشترک هستیم. کلام گفتگویی رابطه‌ای گسترده با کلام دیگری دارد و همواره خطاب به کسی است اعم از این که واقعی باشد یا خیالی و همواره مشتاقانه منتظر پاسخ دیگری است. نظرگاه باختین درباره تعامل من/ دیگری در جهان اجتماعی سبکی بدیع از مفهوم‌پردازی سرشت روابط اجتماعی - فرهنگی به شیوه‌ای انتقادی است، نظریه‌ای که بر ظرایف گفتگوی میان انسان‌ها و «عمق» پدیدارشناسانه رابطه من/ دیگری و بر فعالیت‌های ذاتی و توان‌های مهارنشده‌ای که در بطن فعالیت‌های روزمره قرار دارد و بر محدودیت‌ها و خطرهای عقلانیت انتزاعی، تأکیدی خاص می‌گذارد. هشدار درباره خطرات عقلانیت انتزاعی و سیطره آن بر زیست - جهان محور نظریه کنش ارتباطی یورگن هابرماس است. به باور او، عقل نظری می‌تواند محوریت زندگی روزمره را به مستعمره ساختن و جابه‌جا کردن تهدید کند. حاصل مستعمره‌شدن زیست - جهان به وسیله سیستم (پول و قدرت)، مخدوش شدن تعامل، معنازدایی از زندگی، مرکز زدایی از تجربه زیسته، سترونی و فروبستگی و تهی‌بودگی فضاهای زندگی اجتماعی است. آنچه از آرای هر سه نظریه‌پرداز استنتاج می‌شود و می‌تواند هدایت‌گر پژوهش باشد این است که نوع و شکل و محتوای تعامل من/ دیگری در فضاهای اجتماعی همواره در نسبت با گشودگی/ فروبستگی، زایایی/ سترونی و غنا/ تهی‌بودگی جهان زندگی شکل می‌پذیرد.

سینمایکی از عمده‌ترین ابزارهای برساخت زندگی اجتماعی در جهان معاصر است. سینما عرصه‌ستیزه‌های گفتمانی است و به میانجی تمهیدات فرمی، شگردهای فنی، ساختارهای روایی، فرایندهای بیانی و شیوه‌های بازنمایی به خلق گفتمان‌های خاصی درباره فرهنگ و جامعه کمک می‌کند. سینما به مثابه شکلی هنری که واجد رابطه‌ای ارگانیک با زمینه اجتماعی‌اش است می‌تواند میانجی فهم ظرایف، دقایق، ژرفاها و پیچیدگی‌های این تحولات در حیات اجتماعی باشد. رابطه بین سینما و امر اجتماعی، رابطه‌ای از نوع تقلیل‌ناپذیری و درهم‌تنیدگی است؛ آن‌ها در عین مجزا بودن، درهم‌بافته‌اند و در عین درهم‌بودن از هم منفکند. سینمای ایران بعد از انقلاب روایت‌گر و بازنماگر شیوه‌ای از زیستن در متن تناقض‌ها و تنش‌ها است، نمایش‌گر زندگی‌ای است حاوی بی‌ثباتی و معلق‌بودن بین گذشته و حال.

روش تحقیق

این تحقیق در چارچوب متدولوژی موسوم به روش کیفی انجام می‌شود. دلیل به کارگیری این روش ماهیت سؤال پژوهشی و نوع موضوع است. تحقیق کیفی به مجموعه فعالیت‌های بامعنایی اطلاق می‌گردد که با هدف توسعه درک و فهم زندگی اجتماعی انسان‌ها و کشف چگونگی برساخته‌شدن معنا انجام می‌گیرد. محقق کیفی در فرایند انعطاف‌پذیر، سیال و رفت‌و برگشتی کشف ایده تحقیقاتی و کالبدشکافی معنایی آن قرار می‌گیرد. مسئله، سوالات و فرضیات تحقیق تماماً در همین فرایند هویت‌یابی می‌شوند (ایمان، 1390: 149). روشی که در پژوهش حاضر برای داده‌یابی اتخاذ شده است روش «تحلیل روایت‌نشانه‌شناختی» است. تحلیل روایت فیلم، شاخه‌ای از تحقیق نشانه‌شناسی است که در دهه‌ی 1970 رواج‌یافت. تحلیل روایت فیلم در جستجوی روابط طبیعی و انگیزه‌مند شده بین دال‌ها و جهان داستان است تا نظام عمیق‌تر مناسبات فرهنگی را که از طریق شکل روایت بیان می‌شود آشکار سازد (استام، 2005: 70).

در این تحقیق ابتدا با استفاده از روش «تحلیل روایت‌نشانه‌شناسی»، فیلم‌ها بر اساس عناصری همچون ایماژها و افکت‌ها، موسیقی، نماها و لانگ‌شات‌ها، رخدادها، میزانشن، دیالوگ‌ها و سکانس‌ها، تحلیل می‌شوند. سپس سعی می‌شود تا از دل این تحلیل اصلی‌ترین مقولات و مضامین اجتماعی فیلم‌ها استخراج شده در چارچوب بنیان‌های نظری پژوهش به شیوه‌ای جامعه‌شناختی تحلیل گردند. جامعه آماری تحقیق کل فیلم‌های سینمایی ایران در نیمه دوم دهه هفتاد و نیمه اول دهه هشتاد است که از میان آن‌ها سه فیلم به شیوه نمونه‌گیری هدفمند انتخاب شده‌اند: *آژانس شیشه‌ای*، *زیر پوست شهر* و *بوتیک*. دلیل انتخاب این سه فیلم این است که تقریباً کل بازه زمانی موسوم به اصلاحات را پوشش می‌دهند؛ هر سه در زمره شاخص‌ترین فیلم‌های سینمای ایران بوده‌اند؛ و به لحاظ مضمون یا درون‌مایه بیشترین قرابت را با موضوع

تحقیق دارند.

یافته‌های تحقیق

1- آژانس شیشه‌ای (ابراهیم حاتمی‌کیا، 1376)

1-1: تعامل دو گفتمان به روایت آژانس شیشه‌ای

بخش اعظم رمزگان فنی و فرمی آژانس شیشه‌ای در خدمت روایت‌پردازی تعامل دو گفتمان ارزش‌مداری و توسعه‌گرایی در برهه خاصی از حیات اجتماعی جامعه ایران است. فیلم از همان نقطه شروع این تعامل را به میانجی انواع رمزگان بازنمایی می‌کند: «حاج‌کاظم» و «عباس»، تقریباً با همان لباس‌ها و قیافه‌های جنگی، وسط ترافیک و شلوغی کلان‌شهر، طوری همدیگر را صدا می‌زنند و در آغوش می‌کشند که گویی هیچ اعتنایی به قواعد مدنی شهر ندارند؛ به‌ویژه وقتی معلوم می‌شود که این دو، یکی در مقام فرمانده جنگی و دیگری در مقام رزمنده‌ای رشید و دلاور، اکنون در وضعیت اجتماعی جدید پایین‌ترین منزلت‌ها (راننده تاکسی و کشاورز) را دارند و برای همگان ناآشنا هستند، تقابل این دو گفتمان بارزتر می‌شود. در سکانس‌ها و نماهای متعاقبی که به بازنمایی تلاش‌های «حاج‌کاظم» برای تهیه مخارج جراحی و سفر «عباس» اختصاص دارد این کنتراست باز هم پررنگ‌تر می‌شود: اختلاف‌نظر «حاج‌کاظم» با پسرش بر سر مسایل روزمره زندگی؛ احساس گمنامی و غربت او در فضای بیمارستان؛ جر و بحث با پرسنل بنیاد جانبازان؛ لهجه شهرستانی «عباس» و همسرش؛ دیالوگ «حاج‌کاظم» با «دکتر بهمن» (که هم‌رزم سابق حاجی بوده، اما ذهنیت و قیافه‌ای امروزی پیدا کرده است)؛ و این احساس دایمی «حاج‌کاظم» که کسی حرف‌های او را نمی‌فهمد. جملاتی که او طی گفتگو با دیگران بر زبان می‌آورد و جملاتی که آن‌ها به او می‌گویند دلالت بر این عدم امکان مفاهمه دارد. مثلاً وسط ترافیک‌یکی به «حاج‌کاظم» و «عباس» می‌گوید: «مشتی مگر پشت بام خوتونه؟ اینجا را با دهات اشتباه گرفته‌ای؟»؛ یا خود «حاج‌کاظم» هنگام دیدن «دکتر بهمن» می‌گوید: «دکتر چرا ریشا را باد داده‌ای؟» یا کارمند بنیاد جانبازان در پاسخ به تأکیدات «حاج‌کاظم» بر اورژانسی بودن بیماری «عباس» می‌گوید: «اینجا همه وضعشون اورژانسیه». به علاوه جملاتی که «حاج‌کاظم» در نامه‌اش به همسرش «فاطمه» می‌نویسد و در مقام راوی پشت صحنه آن‌ها را با صدایی حزن‌انگیز قرائت می‌کند حکایت از بیگانگی او با جامعه و تنهایی عمیق او دارد:

«شب عیدی هر کسی به فکر سروسازات خودش بود. هر جا سر زدیم فقط اسکناس می‌خواستند و فی‌الغور بستری کردن عباس. تو این وضعیت عباس و خانمش خیلی زور زدن که من اونارو با دردشون تنها بندارم و برم پی مسافركشی. ولی مگه می‌شد.»

«دکتر شروع کردن به زبون خودشون حرف زدن. من اولش چیزی سر در نیاوردم، ولی بالاخره چیزی که نباید می‌فهمیدم شنیدم.»

«بحتمون به جایی نرسید تازه مؤاخذه شدیم چرا سر خود رفتیم دنبال ویزا و دکتر و این حرفا. دیگه داشتم آویزون می‌موندم...»

کل این مونولوگ‌ها، دیالوگ‌ها، رخدادها، نماها و صحنه‌ها بیانگر تقابل دو گفتمان، یا روایت‌گر تقابل «حاج‌کاظم» و «عباس» با فضای اجتماعی جدید، هستند. همه این‌ها حکم مقدمه‌ای را دارند برای آماده ساختن ذهنیت مخاطب تا شاهد وقوع ماجرای اصلی داستان، که در یک آژانس مسافرتی اتفاق می‌افتد، باشد. ماجرای که نقطه اوج تنش و تقابل بین این دو گفتمان است. ماجرا از این قرار است که «حاج‌کاظم» و «عباس» برای تهیه بلیط سفر به لندن به یک آژانس مسافرتی می‌روند و در آنجا با انواع تبعیض‌ها و حق‌کشی‌ها مواجه می‌شوند و عیناً مشاهده می‌کنند که چگونه منطق داد و ستد پولی و عقلانیت ابزاری، در نقطه مقابل عقلانیت غایی و ارزشی، بر تمام قواعد سازمانی و رفتارها و گفتارهای کنشگران حاکم شده است. از لحظه شروع این رخداد، کل داستان فیلم، به جز چند دقیقه آخر رفتن به فرودگاه، در درون همین آژانس اتفاق می‌افتد. آژانس نماد کل جامعه است. این مکان شیشه‌ای، با تمام قواعد و پرنسل و سلسله‌مراتب بوروکراتیک و مشتریان شیک و پیکاش، نماد مدرنیته نوپای ایرانی بعد از انقلاب است که در آن انسان‌های وفادار به اخلاق غایب و ارزش‌های استعلایی احساس خفگی می‌کنند. رفتارها، طرز حرف زدن، طرز پوشش، چیدمان اشیاء درون آژانس، و کلاً تعامل‌های بین افراد طوری است که حضور «حاج‌کاظم» و «عباس» در آنجا همچون وصله‌ای ناجور جلوه می‌کند. نظام نشانه‌های نمادین حاکم بر این فضا خود به خود آن‌ها را، که رفتار و گفتار و پوشش و نحوه تعامل‌شان کلاً از منطق دیگری تبعیت می‌کند، در حاشیه قرار می‌دهد. آن‌ها به طور ناگزیر موضع غریبگی و حاشیه‌ای بودن را پذیرا می‌شوند. لحظه اوج تقابل آن‌ها با این فضای شیشه‌ای (که به طور توأمان نشانه شیک و پیک بودن و شکنندگی است) زمانی است که گفتگوی بین «حاج‌کاظم» و رئیس آژانس به مناقشه‌ای خشن تبدیل می‌شود:

«معرفت اون اجنبی که ویزا داد از تو هموطن بهتره.»

«مگه برا اون هشت سال کشت و کشتار از من اجازه گرفتید که الان حق و حقوقتون رو از من می‌خواید.»

برو این وظیفه رو از کسایی بخواه که اون رو بهت تکلیف کردن.»

نتیجه این مناقشه به گروگان گرفتن کل آژانس به وسیله «حاج‌کاظم» است. بازهم همه نشانه‌های گفتاری و رفتاری دلالت بر عدم امکان مفاهمه بین افراد درون آژانس و «حاج‌کاظم»

و «عباس» دارد. مسافران تمام داستان‌گویی‌ها¹ و حرف‌های «حاج کاظم» و «عباس» را ذیل واژگان غایی زمانه، یعنی پول و سیاست‌بازی و قانون، معنا می‌کنند. آنها «حاج کاظم» و «عباس» و گفتمان‌شان را با قدرت و سیاست و حکومت‌یکی می‌گیرند. به طور کلی، طعنه‌های تلخ و تمسخرهای گزنده آن‌ها نسبت به جنگ و جبهه و مبارزه و رزمنده و تلاش «حاج کاظم» و «عباس» برای ایضاح ارزش‌ها و باورهای خود برجسته‌ترین عنصری است که روایت رویارویی این دو گفتمان بر اساس آن پیش می‌رود. روایت فیلم جنبه‌های خاصی از واکنش‌های «حاج کاظم» و «عباس» به این فضای شیشه‌ای را برجسته می‌سازد: این‌که «عباس» بیشتر سکوت می‌کند و ترجیح می‌دهد ماجرا هر چه زودتر فیصله یابد و با این وصف هرگز اعتمادش به «حاج کاظم» را از دست نمی‌دهد؛ این‌که «حاج کاظم» اذعان دارد که زمانه عوض شده است (می‌دانم دوره کاظم‌ها به سر آمده است)، اما اصرار دارد در این فضای جدید نیز از امثال «عباس» دفاع کند (اگر عباس از آرمانی فرمان می‌گیرد که فراتر از قواعد جنگ است، چرا من باید او را تنها بزارم و به دست کسانی بسپارم که فراموشش کرده‌اند)؛ این‌که او در تک‌گویی‌هایش با «فاطمه» و در نیز در گفتگوش با مسافران به همه حق می‌دهد، اما در عین حال نگران «عباس» است؛ و این‌که گاهی در واکنش به حرف‌های آزارنده مسافران اشک در چشمانش حلقه می‌زند و این‌گونه مشفقانه و از سر درد با آن‌ها صحبت می‌کند: «هن شما رو نمی‌شناسم اما اگه مثل ما فارسی حرف می‌زنید معنی غیرت رو می‌دونید؛ شاهرگ این غیرت داره خشک میشه». ورود مأموران امنیتی به آژانس فضا را سه بعدی می‌کند. اکنون علاوه بر مسافران (در مقام نسلی که از دوران جنگ و گفتمان جبهه فاصله گرفته بودند و خود را شهروندان جامعه مدنی متصور می‌شدند) و «حاج کاظم» و «عباس»، حضور مأموران دولتی نیز مجسم می‌شود، مأمورانی که اصلاً یک‌دست نیستند: «سلحشور» دقیقاً نقطه‌مقابل «حاج کاظم» و مخالف تداوم گفتمانی است که «حاج کاظم» نماینده آن است؛ «احمد کوهی» میان‌روتر است و «اصغر» کاملاً دل‌بسته به منطق جنگ و جبهه و طرفدار سرسخت «حاج کاظم». در اینجا رویارویی دو گفتمان در قالب گفتگوی «سلحشور» و «حاج کاظم» نمود می‌یابد. «سلحشور» با لحنی تحقیرآمیز با «حاج کاظم» سخن می‌گوید و با تمسخر او را «مربی» خطاب می‌کند: «جناب مربی، می‌دونی الان کارهات رو آنتنه»، «می‌دونی بی‌بی‌سی و سی‌ان‌ان. دارند درباره‌ت حرف می‌زنند»، «می‌دونی وزارت خارجه این کار تو را انکار کرده، یعنی دیگه حاج کاظمی وجود نداره»،

1. داستان کوتاهی که حاج کاظم برای مسافران تعریف می‌کند در واقع معرف مضمون محوری فیلم نیز هست. رخدادهای اصلی قصه او را پیروزی انقلاب، حمله متجاوزانه عراق، رفتن جوانان به جبهه، اتمام جنگ و رحلت امام تشکیل می‌دهد. پایان این قصه جایی است که رزمندگان از جبهه برگشته شاهد شکل‌گیری جامعه‌ای هستند که در آن دیگر نه پیر مرادشان وجود دارد و نه از تحقق ارزش‌ها و آرمان‌های‌شان خبری است.

«دهات گذشته مربی، آگه اون اسلحه دست نباشه کی به حرفت گوش میده؛ یک دهه حرف زدی، کرکری خوندی، الان اجازه بده ما حرف بزیم.» «بخشید شما از اونا نیستین که بعد از جنگ فکر می‌کنید بقیه حق خودتون بردن و الان اومدید حقتون رو از مردم بگیرید.»

«احمد کوهی» میانه‌روتر است و حتی درون آژانس با «حاج کاظم» و «عباس» نماز جماعت می‌خواند. در این لحظه تقابل‌ها به وجه بارزتری بازنمایی می‌شود: «سلحشور» از آژانس بیرون می‌رود و مسافران که فقط نظاره‌گر نماز خواندن این سه نفرند می‌گویند: «این نماز قبول نیست.» «حاج کاظم» در این مناقشه به طور مطلق احساس تنهایی و غربت می‌کند، چرا که هیچ‌کس به ارزش‌های او پایبند نیست. او در جواب «سلحشور» و «احمد کوهی» می‌گوید: «باید بین عباس و بی‌بی‌سی‌یکی را انتخاب کنند» در پاسخ به پسرش که به آنجا آمده و پدرش را به زندانی کردن مردم متهم می‌کند می‌گوید: «به من قول بده با امثال عباس مهربان‌تر باشی؛ و در جواب «اصغر» که به همراه دوستان موتورسوارش آمده تا در رکاب حاجی باشد می‌گوید: «دود اون موتورها امثال من و عباس را خفه می‌کنه.»

نحوه روایت‌پردازی تقابل دو گفتمان در این فیلم به دور از هرگونه سوگیری و وجه تصنعی است. در هیچ‌یک از سکانس‌ها یا نماهای فیلم تلاش نمی‌شود به خاطر مصلحت یا تحت‌تأثیر الزام‌های برون‌فیلمی نوعی آستی تصنعی بین این دو گفتمان برقرار شود. به علاوه، این تقابل طوری به تصویر کشیده می‌شود که مخاطب فیلم در انتها خود باید تصمیم بگیرد چگونه قضاوت کند و حق را به چه کسی بدهد. اگرچه در روایت مسلط فیلم این «حاج کاظم» است که طی نامه‌ای با صدایی حزن‌انگیز با همسرش «فاطمه» درد دل می‌کند، اما صدای او به‌هیچ‌رو صدای مسلط داستان نیست. داستان فضایی را بازنمایی می‌کند که در آن هر طیفی بنا به موقعیت خود دارد از خواسته‌ها و باورهای خود سخن می‌گوید. به بیان دیگر، به‌رغم این‌که داستان راوی اول شخص دارد و گویی کل ماجرا از زبان او روایت می‌شود، اما دست آخر طرح پیچیده داستان مخاطب را به این نتیجه می‌رساند که روایت «حاج کاظم» فقط یک روایت ممکن از میان روایت‌های مختلف است. همه به زبان خود سخن می‌گویند: مسافران، رئیس آژانس، سلحشور، پسر حاج کاظم، و خود حاج کاظم و عباس. قهرمان فیلم نه فقط یگانه زبان گویا و نماینده بقیه کنشگران اجتماعی نیست، بلکه در میان آن‌ها احساس غربت و انزوا می‌کند. به علاوه، هیچ نشانه‌ای در داستان دال بر برتری ارزش‌های قهرمان بر ارزش‌های دیگر اقشار جامعه وجود ندارد. گویی منظومه‌های ارزشی و هویتی بازنمایی‌شده دنیاها متفاوتی‌اند که فاقد هرگونه قدر مشترکند. به همین دلیل، شیوه روایت‌پردازی فیلم نیز طوری است که مخاطبان مختلفی را مورد خطاب قرار می‌دهد. هم رزمان «حاج کاظم» و «عباس»، افراد اصول‌گرا و ارزشی، نسل نوظهور جامعه آن روز ایران، و طرفداران گفتمان توسعه‌گرایی و قانون‌گرایی

به یکسان خود را مخاطبان اصلی فیلم می‌دانستند. همچنین روایت‌پردازی این فیلم نشان‌گر آن است که ماجرا و رخداد‌های روایت‌شده متعلق به زمان کنونی هستند. فیلم وضعیت فعلی و متأخر جامعه ایران، که عرصه رویارویی دو گفتمان رایج است، را به تصویر می‌کشد. و دست آخر این‌که راوی مسلط داستان نه فقط مرجعیت و اقتدار معنا کردن رخدادها و نشانه‌ها را ندارد، بلکه با لحنی نوستالژیک و خزن‌انگیز زوال ارزش‌ها و نشانه‌ها و معنا‌های جهان خودش را، آن‌هم فقط برای همسرش، روایت می‌کند.

۱-۲: دلالت‌های جامعه‌شناختی تعامل این دو گفتمان

آژانس شیشه‌ای در اوج تحولات سیاسی و اجتماعی ایران در سال 1376 ساخته شد، زمانی که طی مدت هشت سال از پایان جنگ تحمیلی، جامعه ایرانی تحت سیطره گفتمان سازندگی مسیری دیگری غیر از مسیر دهه شصت را پیموده بود. اگر محوری‌ترین عناصر گفتمان ارزش‌مداری دهه شصت اخوت، ایثار، عدالت‌خواهی، طرفداری از مستضعفان، اتحاد و همدلی، مقاومت در برابر ظلم و تجاوز، و تلاش برای تحقق ارزش‌های غایی بود، هشت سال سیطره گفتمان سازندگی و سپس برآمدن گفتمان توسعه‌گرایی در نیمه دوم دهه هفتاد ناخواسته به شکل‌گیری فضایی اجتماعی انجامیده بود که عمده‌ترین مشخصه‌های آن عبارت بود از: سیطره منطبق مبادله، عرفی‌شدن، پولی‌شدن مناسبات انسانی، شکاف طبقاتی، متمایز شدن قلمروهای اجتماعی و سبک‌های زندگی، فردی‌شدن روابط، ازهم‌گسیختن همدلی‌ها و همسویی‌ها، و تسلط روزافزون عقلانیت ابزاری. در پی این دگردیسی گفتمانی، سبک‌های زندگی و ارزش‌ها و نگرش‌های مردم در زندگی روزمره دستخوش تغییر شدند. سیر تدریجی سیطره فرهنگ مصرف، رسوخ فرایندهای عرفی‌شدن در قلمروهای مختلف جهان اجتماعی، برجسته شدن موضوعاتی چون نحوه گذران اوقات فراغت و الگوهای خرید و توجه به بدن، و گسترش روزافزون الگوهای کلان‌شهری کنش اجتماعی، به تدریج به شکل‌گیری جامعه‌ای انجامید که برای دل‌بستگان و پیروان گفتمان ارزش‌مدار دهه شصت هر روز بیشتر بیگانه می‌نمود. در نیمه دوم دهه هفتاد، همزمان با وقوع برخی تحولات سیاسی و اجتماعی، رویارویی این دو گفتمان به بارزترین وجه نمایان شد. *آژانس شیشه‌ای* در پرشورترین لحظات رویارویی این دو گفتمان ساخته شد و همین رویارویی را نیز موضوع اصلی خود قرار داد.

آژانس شیشه‌ای فیلمی دیالوگ‌محور است و به همین دلیل نسبتی عمیق با زمینه اجتماعی و تاریخی‌اش دارد. در اواسط دهه هفتاد گفتگو، آزادی بیان، مطالبه حقوق، قانون‌گرایی و شهروندی به مقولات محوری گفتمان فکری ایرانیان، هم در عرصه‌های سیاسی و بحث‌های روشنفکری و هم در زندگی روزمره مردم، تبدیل شده بود. گویی این فیلم روایت‌گر ابعاد و

سطوح و کیفیات این دیالوگ بین گفتارهای گوناگون است. به همین سبب، فیلم بیش از آن که آکنده از نشانه‌ها، افکت‌ها و نماهای پیچیده باشد، بخش اعظم آن را گفتگوی داغ بین شخصیت‌ها تشکیل می‌دهد. مخاطب عمدتاً به میانجی این دیالوگ‌هاست که قادر می‌شود نحوه روایت‌پردازی تحولات معناها و ارزش‌ها را درک و تفسیر کند. شور و شوق شخصیت‌ها به گفتگو، حتی از نوع مناقشه، و دفاع از ارزش‌ها و نگرش‌های خود، سوای آن که بازنماگر برهه‌ای از تاریخ ایران است که در آن امید به تحول، رهایی و اصلاح دیده می‌شود، نشانه گشایش فضایی است که در آن امکان تحقق‌بخشی به هر سبکی از زندگی، دست‌کم در تصور کنشگران، وجود دارد. اما نکته‌ای که به میانجی تحلیل جامعه‌شناختی فیلم متوجه می‌شویم این است که دیالوگ بین دو گفتمان مسلطِ بازنمایی‌شده دقیقاً به این دلیل ناممکن می‌نماید که هر گفتمانی رابطه ژرفی با زمینه تاریخی خود دارد: گفتمان ارزش‌مداری دهه شصت که «حاج‌کاظم» و «عباس» و «اصغر» نمایندگانش هستند در زمینه تاریخی نضج گرفت و عینیت‌یافت که در آن چیدمان عناصر برساننده وضعیت عینی جامعه ایران طور دیگری بود، و اکنون با تحول آن وضعیت عینی، در پی هشت سال سیطره پروژه سازندگی، آن‌ها خود را غریبه و بیگانه احساس می‌کردند. لذا آنچه پیشاپیش از تحقق راستین دیالوگ این دو گفتمان ممانعت می‌کند شکل‌گیری وضعیت عینی نوینی است که به طور توأمان زاینده و زاینده گفتمان توسعه‌گرایی است. «حاج‌کاظم» ارزش‌ها و باورهای مسافران را درک می‌کند و گاهی نیز به آن‌ها حق می‌دهد، اما با صراحت می‌گوید که در این فضای جدید احساس خفگی می‌کند و رزمندگان هیچ‌گاه به قصد برقراری چنین جامعه‌ای به جنگ دشمن نرفته‌اند. او در مقام فردی متعلق به گفتمان ارزش‌مداری مشکل اصلی‌اش با وضعیت عینی جدیدی است که تمام قواعد و نشانه‌ها و چیدمان عناصرش برای او نامأنوس و بیگانه‌اند. خود او نیز برای نسل نوظهوری که در بطن این وضعیت جدید پرورش‌یافته موجودی نابهنجار و ناجور می‌نماید. مخاطب فیلم که در پایان داستان شاهد مرگ «عباس» در آغوش «حاج‌کاظم» در هواپیما است، در عین این‌که احساسی نوستالژیک و حاکی از همدلی کامل نسبت به آن‌ها پیدا می‌کند، غربت و تنهایی آن‌ها در فضای جدید را نیز حس می‌کند. غربت و تنهایی آن‌ها در واقع نشانه‌ای است از به حاشیه رفتن ارزش‌ها و آرمان‌هایی که بنا بود مبنای اصلی کل روابط و مناسبات اجتماعی در یک جامعه دینی باشند. اما در وضعیت جدید آنچه به جای این ارزش‌ها و آرمان‌ها نشسته عبارت است از: اصل مبادله، حساب‌گری، و عقلانیت ابزاری. با این حال، و به‌رغم عدم امکان مفاهمه بین این دو گفتمان، آنچه در این فضای گشوده برجسته می‌نماید شور و شوق کنشگران به گفتگو و پیگیری اهداف و غایات خویش است. در این فیلم، افراد دایماً یکدیگر را مورد خطاب قرار می‌دهند و گویی گفتگو امری پایان‌ناپذیر است.

آژانس شیشه‌ای در عین حال فیلمی است دربارهٔ پیامدهای جنگ. آن‌هایی که به جنگ رفته هويت و رفتارشان طی زمانی طولانی قالب خاصی پیدا کرده است به دشواری می‌توانند خود را با فضای یکنواخت و غیرآرمانی زندگی روزمرهٔ مردمان معمولی سازگار کنند. پس از جنگ، نوع جدیدی از جهان زندگی شکل گرفته است. این جهان زندگی، با معناها و ارزش‌ها و قواعد خاص خود، حضور جسمی و روحی امثال «حاج‌کاظم» و «عباس» را بر نمی‌تابد و از آن‌ها می‌خواهد فقط نوعی هستی روحمانند و خیالی داشته باشند، «وجودی بی‌اعتنا که در هیچ چیز ریشه ندارد» (باختین، 1993؛ در گاردینر، 1381: 39).

جامعهٔ پس از جنگ بر اثر برنامه‌های معطوف به سازندگی و اکنون در پی برآمدن گفتمان توسعه‌گرایی تابع نوع دیگری از عقلانیت شده است. در «جهان زندگی» مبتنی بر این نوع عقلانیت، «حاج‌کاظم» نمی‌تواند به عنوان انسانی فعال که مستقل و پاسخگو است حضور و مشارکت داشته باشد. تیپ او، طرز حرف زدن و اسلوب رفتارش جملگی برای مسافران و پرسنل آژانس بیگانه و ناجور می‌نماید. او خود به این تقابل آگاه است و در نامه‌اش به همسرش و نیز در گفتگو با «احمد کوهی» اذعان می‌کند که وضعیت عوض شده و کسی نمی‌تواند جلو این تغییر را بگیرد، اما تمام اصرارش بر این است که نباید امثال «عباس» و آرمان‌هایش به دست فراموشی سپرده شود. با این حال، تناقضی که او هرگز قادر به درکش نیست همین است که وفاداری به «عباس» و آرمان‌های او وصله‌ای است که به این وضعیت عینی جدید و این ترکیب‌بندی گفتمانی نوظهور نمی‌چسبد. بی‌جهت نیست که مسافران درون آژانس تمام خواست‌های او را با کلیدواژه‌های چون پول معنا می‌کنند. پول بارزترین نماد عقلانیت فنی و معیاری است که وزن تمام دیگر چیزها با آن سنجیده می‌شود. رئیس آژانس هیچ چیزی به جز پول از «حاج‌کاظم» نمی‌خواهد و اعتبار مشتریانش نزد او برحسب میزان پول‌شان تعیین می‌شود. هیچ‌یک از مسافران نمی‌توانند درک کنند که امکان دارد امثال «حاج‌کاظم» و «عباس» به هدفی جز کسب سود و منفعت و قدرت به جبهه رفته باشند. اما باز به‌رغم همهٔ این فاصله‌ها، سرتاسر این رویارویی نشان از انگیزه و اشتیاق کنشگران هر دو گفتمان به ابراز وجود، گفتگو و مخاطب قرار دادن دیگری دارد. در متن این وضعیت عینی شاهد تعامل خود و دیگری هستیم. هر کس برای دفاع از موجودیت خود و مشروعیت آرمان‌ها و ارزش‌هایش دیگری را مورد مخاطب قرار می‌دهد. فیلم شکلی از جهان زندگی را به تصویر می‌کشد که غنی، پربار و آکنده از امید اجتماعی است. ما به واسطهٔ این اثر هنری صحت این ایدهٔ باختین را در می‌یابیم که «گفتگو در وسیع‌ترین معنای خود مهم‌ترین میانجی است که از طریق آن خود بودن و روابط اجتماعی بیان می‌شوند و تحقق می‌یابند» (باختین، 1993؛ در گاردینر، 1381: 47). هستی اجتماعی کنشگران فقط به‌واسطهٔ حضور «دیگری» و ارتباط برقرار کردن با او محقق می‌شود.

آژانس شیشه‌ای نشان می‌دهد که نوع تعامل من/ دیگری تا حدود بسیاری در ارتباط با درجه غنا/ سترونی جهان زندگی یا گشودگی/ فروبستگی فضای اجتماعی تعیین می‌شود. در نیمه دوم دهه هفتاد، این فضای اجتماعی غنی، زایا، گشوده و پویا بود.

2- زیر پوست شهر (رخشان بنی‌اعتماد، 1379)

۲-۱: روایت تعامل دو نسل در فضای پایین شهر

زیر پوست شهر داستانی تو در تو و بدون آغاز و پایان است. در واقع آغاز و پایان ماجرا درهم‌نهیفته و درهم‌تنیده‌اند. داستان‌های فرعی‌ای که کلیت داستان اصلی را می‌سازند چنان به هم پیوند خورده‌اند که نمی‌توان نقطه شروع یا پایانی برای هیچ‌یک از آن‌ها و لذا برای کل داستان متصور شد. زندگی روزمره چندگون شخصیت‌ها، و رخدادها و کنش‌های جاری در این اشکال گوناگون زندگی طوری درهم‌تنیده‌اند که امکان اتخاذ هر گونه نگاهی علی و مکانیکی را از پیش منتفی می‌سازد. اگرچه، به تعبیر برخی منتقدان، سببیت عنصر پیش‌برنده روایت است (اسلامی، 1384: 291)، با این حال، ساختار روایی این فیلم از ساختار سه بخشی ملودرام‌های کلاسیک که مبتنی بر سیر خطی آغاز/ میانه/ پایان است پیروی نمی‌کند. صحنه‌ها، کنش‌ها و دیالوگ‌ها بارها تکرار می‌شوند تا سیطره شکل خاصی از زندگی روزمره را بازنمایی کنند: صحنه کار کردن زنان در کارخانه، صحنه دویدن‌های «عباس» در خیابان‌ها و کوچه‌های شهر، تأکید فیلم بر این که «حمیده» بارها و بارها توسط شوهرش کتک‌کاری شده و به خانه پدر برگشته، نماهای متوالی خانه «طوبا» با حیاط قدیمی و وسایل مندرس آن، تعدد صحنه‌های رفت و آمد «محبوبه» و «معصومه» به مدرسه، و غیره، جملگی دلالت بر تکراری بودن و دوری بودن زندگی نزد این قشر اجتماعی دارد.

زیر پوست شهر داستان زندگی چند شخصیت را، که عمده‌ترین وجه مشترکشان تعلق به جایگاه اجتماعی همسان است، روایت‌پردازی می‌کند. اگرچه سرگذشت این شخصیت‌ها به هم پیوند خورده است، هریک سرگذشتی ویژه و تجربه متفاوتی از زندگی دارند. «طوبا» نمادیک زن طبقه پایین زحمت‌کش، میان‌سال اما با چهره‌ای تکیده و رنج‌دیده، دلسوز و با احساس مسئولیت بالا، و اهل تدبیر و دوراندیشی است؛ او زندگی را بر محور تکلیف و فداکاری معنا کرده است؛ بایأس و کینه‌توزی میانه‌ای ندارد؛ اهل پرخاشگری و ناله و زاری نیست؛ نیازها و رؤیاهای نسل جدید را درک می‌کند؛ به لحاظ مادی و معنوی محور خانواده است؛ و کل معنا، لذت و خودانگاره‌اش را از زندگی روزمره‌اش می‌گیرد. کنش‌ها و دیالوگ‌های او در داستان مؤید ویژگی‌های فوق‌اند، نظیر این‌که: در خانه و کارخانه با جدیت و سخت‌کوشی تمام کار می‌کند (تلاش و فداکاری)؛ می‌کوشد در آن سن و سال سوادیاد بگیرد (امید)؛ در لحظه آخری که دارد

«عباس» را، به رغم همه ندانم‌کاری‌های او، فراری می‌دهد حاضر است همه چیز را فدایش کند (امیدواری و فداکاری)؛ همواره به دردل‌های «محبوبه»، «معصومه» و «علی» گوش می‌دهد و حتی لحظه‌ای که «محبوبه» را از کلانتری آزاد می‌کند باز هم به او دل‌داری می‌دهد (درک نسل جوان)؛ برای عروسی دختر همسایه در خانه خودش مراسم می‌گیرد (سخاوتمندی)؛ «حمیده» را به خانه شوهرش بر می‌گرداند (تدبیر و دوراندیشی)؛ حاضر است حتی موهای شوهر از کار افتاده‌اش را کوتاه کند و نیمه شب زیر باران در سرمای زمستان در حیاط خانه رخت بشوید (تلاش برای حفظ زندگی)؛ و در مصاحبه کردن، به دور از همه هیاهوها و جار و جنجال‌های سیاسی روز، با برهان و منطق حرف می‌زند (خردگرایی و حکمت‌اندیشی). «عباس»، پسر بزرگ‌تر خانواده، اهل بلندپروازی است (او سودای سفر به ژاپن دارد تا بدین‌وسیله به پول هنگفتی برسد و همچنین می‌خواهد با دختری از طبقه بالا ازدواج کند)؛ اشتیاق بسیاری به نجات دادن خانواده‌اش از فقر و فلاکت دارد (بارها برای آن‌ها هدیه می‌خرد، «علی» و «محبوبه» را به درس خواندن بیشتر و پرهیز از جار و جنجال سیاسی دعوت می‌کند، از این‌که می‌شنود خواهر بزرگ‌ترش توسط دامادشان کتک‌کاری شده برافروخته می‌شود، و حتی وقتی که نقشه رفتنش به ژاپن شکست می‌خورد می‌کوشد از راه قاچاق هم که شده پول لازم برای نجات خانواده را به دست بیاورد)؛ و این‌که سخت‌کوش و موفقیت‌طلب است (صحنه‌های گوناگون دویدن او در خیابان‌های شهر و تلاشش برای جلب اعتماد صاحب‌کار و مشتری از علایم این امر است). «حمیده»، دختر بزرگ‌تر خانواده، زنی تقریباً میان‌سال است. او نمادیک زن سرکوب‌شده، مستأصل، و توسری‌خور زیر سیطره پدرسالاری است. چهره عبوس و ماتم‌زده او، با لباس‌های مندرس، و با بار حاملگی، گویای وضعیت عینی اوست. روایت زندگی او در کل داستان چندان پر رنگ نیست. این روایت، درست مثل هستی اجتماعی او، در حاشیه است. او فرودستی است که ما فقط زمانی می‌بینیمش که درجه سرکوب‌شدگی‌اش بیش از حد وحشیانه و دل‌آزار می‌شود. «محبوبه»، یک دختر دانش‌آموز دبیرستانی، نماد نسل نوظهور بعد از انقلاب است. او زندگی را از دریچه حقوق و اختیارات برای خود معنا می‌کند؛ اهل دلیل و برهان است؛ خواهرش را به خاطر تحمل وضعیت نکبت‌بار زندگی‌اش دائماً ملامت می‌کند؛ از نظام مردسالاری نفرت دارد؛ مایل است با دوستش «معصومه» تنهایی و مستقل بیرون برود و شهر را بگردند. او پرسه‌زنی در فضاهای همگانی شهر، دیالوگ با دوستانی مثل «معصومه»، دستیابی به تجربه‌های تازه، و استقلال و فردیت و خودآیینی را می‌پسندد. «معصومه»، دختری نوجوان از خانواده همسایه همین رؤیاهای «محبوبه» را دارد، اما هم شرایط زندگی‌اش از حیث سیطره خشن جنس مذکر (برادرش «احمد») سخت‌تر است و هم جسارت‌اش بیشتر است. سرنوشت او افتادن به دام باندهای فحشا است و اصلی‌ترین چیزی که او در این گیرودار از دست می‌دهد

همان معصومیت‌اش است. «علی» هم از نسل نوظهور بعد از انقلاب است؛ علاقه دارد به مادرش سواد بیاموزد؛ اهل روزنامه و بحث‌های سیاسی و اجتماعی است؛ و از آنجا که بیشتر از «محبوبه» و «معصومه» آزادی و امکان عمل دارد، رؤیاهایش و نوع کنش‌هایش با آن‌ها فرق می‌کند. او نماد جوانان و نوجوانانی است که در نیمهٔ دوم دههٔ هفتاد در معرض انواع تحولات سیاسی و فرهنگی قرار گرفته بودند و اساساً ذهنیت و نگرش خود آن‌ها نیز مولود آن تحولات بود. شوهر «طوبا»، یعنی «محمود»، نیز مردی از کارافتاده است که منطق شکست بر زندگی او سایه انداخته و دست به عصا راه می‌رود. اما هنوز جستجوی راهی برای تغییر زندگی‌اش را در سر می‌پروراند. عمده‌ترین نکته در خصوص شخصیت‌های داستان این است که اکثر آن‌ها واجد نوعی فردیت و خودآیینی‌اند و به غیر از یکی دو مورد (مثل «حمیده») صرفاً نماینده تیپ‌های اجتماعی نیستند (اسلامی، 1384: 290).

به‌هم‌بافتگی حیات و کنش‌های اجتماعی این افراد باعث شده که روایت فیلم، روایتی چندبُعدی، غیرخطی و غنی باشد. اگرچه ظاهراً این‌گونه می‌نماید که زندگی و تجربهٔ «طوبا» محور فیلم است و سرگذشت و تجربهٔ سایر شخصیت‌ها به فراخور دوری و نزدیکی با او در کانون توجه قرار می‌گیرد، با این حال، داستان زندگی و تجربهٔ دیگر شخصیت‌ها از زبان و از نگاه «طوبا» بازگویی نمی‌شود؛ آن‌ها خود سخن می‌گویند. فیلم اصلاً راوی دانای کل ندارد. بلکه، مخاطب خود را با داستانی چندصدایی روبرو می‌بیند. حتی خود «طوبا» در مصاحبه‌اش گله‌مند است که کسی صدای واقعی او را نشنیده است. فزونتر، ژرف‌نمایی‌های فیلم چنان‌اند که مخاطب قادر می‌شود هر صحنه و چهره‌ای را جداگانه قرائت کند: مثلاً شخصیتی مانند «حمیده» که نقش‌اش چندان پر رنگ نیست و خیلی کم حرف می‌زند، چهرهٔ ماتم‌زده، لباس‌های مندرس و قیافهٔ حاملهٔ او، همراه با این داستان فرعی کوتاه که توسط شوهرش به طور متوالی کتک‌کاری می‌شود، مخاطب را به عمق فاجعهٔ زندگی او متوجه می‌کند. یا دویدن‌های «عباس» در خیابان‌ها، حرف زدنش با خود در آسانسور، تلفن‌های پی در پی‌اش به آژانس اخذ ویزای ژاپن، نگاه محجوبانه و ملتسمانه‌اش به دختر مورد علاقه‌اش، همگی علایم مسلط‌ترین ویژگی شخصیت او، یعنی بلندپروازی عجولانه، است.

فیلم همچنین برای روایت‌پردازی تحولات اجتماعی / سیاسی دههٔ هفتاد منظریک راوی را محور قرار نمی‌دهد. در اینجا نیز نه روای دانای کل یا غایب وجود دارد و نه صرفاً این تحولات از نگاه‌یکی از کنشگران روایت می‌شود. «طوبا» هر روز که با اتوبوس از سر کار بر می‌گردد نگاه خیره‌اش را به علایم ملموس این تحولات می‌دوزد: صدای سخنرانی‌های رئیس جمهور، پلاک‌کارت‌های تبلیغاتی انتخابات، نزاع دانشجویان دم در دانشگاه، و حتی سخنرانی‌ها و برنامه‌هایی که شب از رادیو و تلویزیون پخش می‌شود، جملگی ابژه‌های نگاه خیرهٔ او هستند.

«محبوبه» و «معصومه» این تحولات را در پارک و مدرسه و کلانتری و نیز در رؤیاهای شان تجربه می‌کنند؛ برای «عباس» این تحولات در قالب امکان تغییر جایگاه اجتماعی (با رفتن به ژاپن و ازدواج با دختری از طبقه بالا) تجربه می‌شود؛ برای «علی» در شکل ماجراجویی‌های خیابانی و برای «حمیده» چنین تحولاتی اساساً اتفاق نیفتاده‌اند. بنابراین، زیر پوست شهر روایت‌پردازی آشکال گوناگون تجربه‌کردن گشودگی/ فروبستگی جهان زندگی نزد کنشگران مختلف است. می‌توان روایت‌پردازی تجربه زندگی و تعامل دو نسل در این فیلم را بر اساس عناصر اصلی روایت به ترتیب زیر تحلیل کرد:

- راوی کیست؟ (چه کسی حرف می‌زند یا چه کسی امکان و حق حرف زدن پیدا کرده است؟).
- سخنان راوی خطاب به چه کسی است؟ یا متن چه کسانی را مخاطب قرار می‌دهد؟
- رخدادهایی که روایت می‌شوند متعلق به چه زمانی‌اند؟ (چه کسی چه وقت حرف می‌زند؟).
- راوی به زبان چه کسی حرف می‌زند؟ زبان خودش یا زبان دیگران؟ (چه کسی به چه زبانی حرف می‌زند؟).
- راوی به چه میزان مرجعیت و اقتدار دارد؟ (چه کسی با چه میزان اقتدار و مرجعیتی حرف می‌زند؟) (کالر، 1382: 116-119).

در این فیلم راوی اول شخص، سوم شخص و دانای کل وجود ندارد. شخصیت‌ها هریک به زبان خود سخن می‌گویند. آن‌ها با کنش‌ها و گفتارشان تجربه خود از زندگی و نحوه تعامل‌شان با دیگری را روایت می‌کنند. مخاطب قادر است هر شخصیتی را به میانجی کنش‌ها و گفتار او بشناسد و مستقیم با او در رو شود. فقط دو شخصیت هستند که هرگز آن‌ها را نمی‌بینیم، بلکه به واسطه قضاوت دیگران شناختی از آن‌ها پیدا می‌کنیم: شوهر «حمیده» و برادر «معصومه»، که هر دو به عنوان نماد خشونت مردسالاری به مخاطب معرفی می‌شوند. این دو هیچگاه امکان سخن گفتن پیدا نمی‌کنند. به جز این دو مورد، کم و بیش نوعی چندصدایی بر متن حاکم است. در ارتباط با دومین عنصر روایت، می‌توان سؤال را این‌گونه طرح کرد که آیا فیلم مخاطبان مؤنث را مفروض گرفته است؟ آیا تحولات جهان زندگی را صرفاً برای آنها روایت می‌کند؟ آیا این روایت‌پردازی صرفاً خطاب به اقشار فرودست و حاشیه‌های شهر است؟ در پاسخ می‌توان گفت که به رغم برجسته‌تر بودن نگاه و تجربه زنانه در برخی سکانس‌های فیلم و به رغم محوریت زندگی روزمره اقشار فرودست در کل متن، فیلم در روایت‌پردازی اش مخاطبان را طوری فرض نگرفته است که گویی نگرشی فرودستانه (زنانه، پایین شهری و جز آن) به جهان و زندگی اجتماعی دارند. درست است که کمتر مخاطبی با شوهر «حمیده» یا با برادر «معصومه» (نمادهای سلطه مردانه)، یا با «ناصر» و «مرندی» (نمادهای سلطه طبقات بالا) همدلی و همذات‌پنداری خواهد داشت، اما مردسالاری و طبقه مرفه طوری بازنمایی نمی‌شوند که گویی

در مقام دو نوع ساختار اجتماعی مسلط کل رفتار و نگرش اعضای خود را به شکلی تعیین‌گرایانه شکل می‌بخشند. در خصوص سومین عنصر روایت باید گفت که زیر پوست شهر جهان زندگی زمان حال و روند جاری امور را روایت می‌کند: از فلاش‌بک به گذشته خبری نیست، تاریخچه زندگی شخصیت‌ها روایت نمی‌شود، آخر سر آینده‌ای نیز در کار نیست و پایان داستان در واقع نقطه آغاز آن است. همه چیز در زمان حال دور می‌زند. مرد و زن، پیر و جوان و فقیر و مرفه به فکر دغدغه‌ها و آرزوهای اکنون خویش است. در ارتباط با مؤلفه چهارم روایت، اشاره شد که به استثنای یکی دو مورد، نوعی فضای چندصدایی بر متن حاکم است و هر کسی روایت‌گر زندگی خویش است. و دست آخر این که این کنشگران که راویان تجربه و درک خویش از زندگی‌اند، به اندازه کافی اقتدار و مرجعیت دارند که مخاطب روایت‌شان را قابل باور بدانند، چون هیچ راوی مسلط یا دانای کلی که فرا روایت او روایت‌های گوناگون آن‌ها را تحت شعاع خود قرار دهد و لذا اقتدار و حجیت‌شان را پیشاپیش زایل نماید، در داستان وجود ندارد.

۲-۲: تحلیل جامعه‌شناختی تعامل اجتماعی و تجربه زندگی در پایین شهر

زیر پوست شهر روایتی است از تجربه زندگی دو نسل متعلق به طبقات فرودست، تجربه‌ای که از زبان کنشگران اجتماعی مختلف بیان و بازنمایی می‌شود. فیلم برای روایت‌پردازی نحوه مواجهه این دو نسل با زندگی، خانه و خانواده را محوری‌ترین موتیف خود قرار داده است، تا جایی که بخش عظیمی از سکانس‌های فیلم در خانه می‌گذرد. کوشش فیلم برای روایت‌پردازی زندگی در وضعیت‌های حاشیه‌ای از منظر کنشگران مختلف دلالت دارد بر این که از نگاه این متن زندگی روزمره اقشار پایین به هیچ‌وجه پدیده‌ای همگن، یکدست و ایستا نیست. نه فقط زاویه دید کنشگران متفاوت است، بلکه اساساً آن‌ها با نوعی وضعیت اجتماعی پیچیده و پویا مواجه‌اند. به رغم آن‌که پدیده‌های عینی همسانی (همچون فقر، فلاکت، سنت‌های دست و پا گیر، تبعیض‌های اجتماعی و مشاهده شکاف طبقاتی در کل جامعه) هستی اجتماعی آن‌ها را محصور ساخته است، تجربه، درک و نحوه تعامل‌شان با این وضعیت ابدآیکسان نیست. از سوی دیگر، تحولات و پویایی‌های اجتماعی در کل جامعه زندگی آن‌ها را تحت‌تأثیر قرار داده و سبب ایجاد چندگونگی، تفرّد و تکثر در زیست-جهان آن‌ها گشته است. لذا جایی که متن آن را زیر پوست شهر نام می‌نهد اصلاً جزیره‌ای متروکه نیست. درست به همین دلیل، این فیلم علاوه بر آن‌که کندوکاوی است در زوایای عمیق سبک زندگی طبقات پایین و بیان رنج و ملال فرودستان (به‌ویژه زنان)، نحوه تعامل آن‌ها با «دیگری»، با «تحولات کل جامعه» و با «تجربه زندگی در فضای جدید» را نیز روایت و بازنمایی می‌کند. درک و تجربه این کنشگران نه فقط از زندگی روزمره خودشان یکی نیست، بلکه اساساً نگاه‌شان به «تحولات کل جامعه»، به

«دیگری»، و به «تجربه زندگی در فضای جدید» متفاوت است. در ارتباط با ارزیابی و پذیرش «تحولات اجتماعی»، نگاه «طوبا» معتدل و خردمندانه، نگاه «محبوبه» و «معصومه» و «علی» خوش‌بینانه، و نگاه «عباس» تا حدودی عجولانه و حاکی از بلندپروازی‌های اوست؛ اما این تحولات اجتماعی در زندگی کسانی چون «حمیده» یا «مادر معصومه» اساساً اتفاق نیفتاده که از سوی آن‌ها قرائت و ارزیابی شود. بر همین سیاق، تعامل کنشگران با «دیگری» شکل‌های مختلف به خود می‌گیرد. «دیگری» برای این قشر فرودست پایین‌شهری همان طبقات بالا هستند؛ برای کنشگران جوان همان بزرگترها یا نسل قدیم‌اند؛ و برای زنان، مردان «دیگری» محسوب می‌شوند. ساختار روایی فیلم نوعی تقابل دوتایی بین طبقه پایین و بالا، نسل جدید و قدیم، و زن و مرد برقرار می‌کند. «ناصر» و «مردنی» در مقام کارخانه‌دار و تاجر نماد طبقه بالا هستند. آن‌ها تقریباً به کلیشه‌ای‌ترین وجه، یعنی به همان سبکی که ثروتمندان در فیلم فارسی‌ها و بسیاری از فیلم‌های بعد از انقلاب بازنمایی شده‌اند، به تصویر کشیده شده‌اند: اهل عیاشی، بهره‌کشی از دیگران، رباخواری و قاچاق. تصویر آن‌ها ساده و یک‌بعدی است. برای بازنمایی شکاف‌های طبقاتی، فیلم همچنین از نشانگان دیگری نظیر برج‌ها، آسمان‌خراش‌ها، رستوران‌ها و کافی‌شاپ‌های مجلل، دفاتر لوکس شرکت‌های خصوصی، مراکز خرید و جز آن، استفاده کرده است. فیلم تعامل کنشگران این قشر پایین‌شهری با نشانه‌های سبک زندگی طبقات بالا را به شیوه‌ای متفاوت روایت می‌کند: از کینه‌توزی فراگیر فرودستان شهری نسبت به اقشار بالا شهری خبری نیست، آن‌ها بیشتر در تکاپو برای تغییر وضعیت عینی خود هستند تا در پی انتقام‌گیری از طبقات بالا. در خصوص تقابل بین زن و مرد نیز فیلم بازنماگر یک‌دست‌نبودن نگرش زنانه نسبت به مرد است. اگرچه برادر «معصومه» و شوهر «حمیده» در مقام نمادهای مردسالاری خشن هیچگاه در فیلم رؤیت نمی‌شوند و فرصتی برای سخن گفتن و دفاع از خود پیدا نمی‌کنند، با این حال نگاه «طوبا»، «محبوبه»، «معصومه» و «حمیده» به مرد اصلاً یکسان نیست. فزونتر، مردهای بازنمایی شده در فیلم واجد انواع تفاوت‌های شخصیتی هستند. اما تعامل این اقشار فرودست با «تجربه زندگی در فضای جدید» بیش از بقیه شاخص‌ها پویایی و تکثر نوپدید فضای اجتماعی زندگی آنها را نشان می‌دهد. در تعامل خردمندانه و صبورانه «طوبا»، گرچه یأس و استیصال دیده نمی‌شود، اما امید واهی و ساده‌انگارانه برای بهبود امور هم وجود ندارد. این رؤیای‌پردازی بیشتر نزد «محبوبه»، «معصومه» و «علی» هست که متعلق به نسل نوظهور جامعه‌اند. بلندپروازی‌های «عباس» و انگیزه نصف و نیمه «محمود» برای تغییر نیز حکایت از گشودگی و پویایی دارد که بر اثر پیدایش فضای جدید در زندگی آن‌ها حاصل شده است. درست است که آخر سر همه چیز در این وضعیت فلاکت‌بار سر جای خود بر می‌گردد، آنچه مهم است امکان دستیابی افراد به تجربه‌های نوین و

متفاوت در این فضای اجتماعی است. فیلم در عین این‌که دوری بودن و تکراری بودن تراژیک جریان زندگی برای اقشار فرودست را به تصویر می‌کشد، گشودگی و پویایی که در برهه خاصی در این فضای اجتماعی حاصل شده را نیز برجسته می‌سازد.

در این گشودگی و پویایی است که کنشگران امکان سخن گفتن و فعالیت پیدا کرده‌اند. از همین روست که مخاطب در این داستان صدای افراد مختلفی را می‌شنود و این چندصدایی بودن داستان نشانه بروز و شکوفایی فردیت در جامعه است. به علاوه، فضاهای عمومی حضور پر رنگی دارند و شور و شوقی وافر به ویژه از سوی نسل جوان برای پرداختن به فعالیت‌های همگانی دیده می‌شود. اما آهنگ وقوع رخدادها در داستان این حس را به مخاطب القا می‌کند که این فضای گشوده و پویا برای اقشار فرودست وجهی تراژیک و کابوس مانند هم دارد و دست آخر کل امیدها و رؤیاهای آن‌ها را زایل می‌سازد. گفتمان توسعه‌گرایی، درست بدان سبب که خود هنوز تثبیت نشده و در حال نزاع با دیگر گفتمان‌های رقیب است، عین یک تیغ دولبه عمل می‌کند: این گفتمان کل امیدها، رؤیایپردازی‌ها و امکان‌های رهایی‌بخشی را که خود آفریده به صورت ناتمام و تحقق‌نیافته رها می‌کند. سرنوشت اکثر کنشگران داستان در پایان در متن همین وضعیت رقم می‌خورد. «طوبا» در حالی که کل زندگی‌اش را از دست داده به همان سخنان گلایه‌آمیز و معترضانه‌اش در لحظه اول بر می‌گردد؛ «عباس» ورشکسته و ناکام فراری می‌شود؛ رؤیایپردازی‌های کودکان «محبوبه» و «معصومه» حاصلی جز گرفتار آمدن در دست نیروهای انتظامی ندارد و «حمیده» نیز همچنان به وضعیت اسفبار زندگی‌اش ادامه می‌دهد.

زیر پوست شهر علاوه بر آن‌که تقلاي فرودستان برای تغییر وضعیت عینی خود در برهه خاصی از گشودگی فضای اجتماعی را نشان می‌دهد، روایت‌گر تلاش نسلی نوظهور برای رسیدن به رؤیاهای خود در بافت نوعی سبک زندگی سنتی است. نشانه‌های این سبک زندگی سنتی را می‌توان در نوع معماری خانه‌ها، دکوراسیون منزل، نوع همبستگی اعضای خانواده، نگرش آن‌ها نسبت به تفکیک نقش‌های جنسیتی، نوع مصرف مادی و فرهنگی خانواده، الگوهای رفتار خانوادگی و تربیت فرزندان مشاهده کرد. اما این سبک زندگی در نیمه دوم دهه هفتاد، هم زمان با رونق گفتمان توسعه‌گرایی، با چالش روبرو شده بود. برجسته شدن حضور زنان در فضاهای همگانی و پر رنگ شدن نقش جوانان در ایجاد تحولات اجتماعی، در این فیلم، نشان‌گر ترک برداشتن سبک زندگی سنتی است. این فضای گشوده و چالشی امکان تحول نسل جدید را فراهم ساخت. نگاه جدید و متفاوت دختران جوان در این فیلم به مرد و نگاه جدید نسل جوان به مشارکت در عرصه‌های عمومی و کلاً به زندگی از جمله نشانه‌های این تحول است. از همین رو تعامل این نسل با نسل گذشته به امری پرولماتیک بدل شد.

زیر پوست شهر روایت‌یأس و امید انسان‌های فرودست در یک فضای اجتماعی گشوده است.

نگاه‌های خیره «عباس» به برج‌ها، خانه‌ها، اتومبیل‌ها، کافی‌شاپ‌ها و فضاهای شهری آکنده از امید و ناامیدی توأمان است. در این گشودگی و پویایی اجتماعی امکان رؤیایپردازی برای «محبوبه» و «معصومه» و «علی» فراهم آمده است. برای «طوبا» سویه‌های تراژیک و امیدبخش زندگی در هم بافته شده‌اند. او به رغم همه ناملایمات و سختی‌ها، به دور از هر گونه کینه‌توزی و استیصال هنوز صبورانه و امیدورانه به زندگی آری می‌گوید. اما روند تحولات همه آن‌ها را دست می‌اندازد و هر نوع امید به تغییر وضعیت عینی و برون‌رفت از تنگناها و محدودیت‌های ذهنی و عینی رسوب‌یافته دست آخر از بین می‌رود. با این حال، ماجرای زندگی آن‌ها، آن گونه که متن روایت‌پردازی‌اش می‌کند، آغاز و پایان ندارد و کل رخدادها در زمان حال اتفاق می‌افتد. این نوع تأکید فیلم بر اکنونیت سبب شده تا مخاطب تشویق شود برای درک بهتر و عمیق‌تر وضعیت اجتماعی بازنمایی‌شده بارها و بارها به خود آن وضعیت رجوع کند. «طوبا» در مصاحبه پایانی فیلم می‌گوید که کسی دردها و زخم‌های برجای‌مانده در درون او را هیچگاه درک نکرده است. درک عمیق تنگناها و فشارهایی که خصلت لاینفک سبک زندگی فرودستان هستند از طریق مصاحبه‌های صوری میسر نیست. شاید فقط یک اثر هنری می‌تواند سویه‌هایی از آن را به ما بنمایاند.

3- بوتیک (حمید نعمت‌الله، 1382)

۳-۱: روایت زوال تعامل و معنا در فضاهای اجتماعی

ساختار روایی بوتیک بر محور بازنمایی یک‌سری فضاهای اجتماعی درهم‌تنیده شکل‌یافته است: فضای خانه مجردی (نمایی از مبلمان کهنه، چیدمان آشفته و غذای فقیرانه خانه؛ جر و بحث‌های پرخاشگرانه ساکنان خانه)، فضای بیرون (خیابان‌ها، مراکز خرید و پارک‌ها)، فضای بوتیک (معرفی صاحب بوتیک، معرفی همکار «جهان» و جایگاه «جهان» در بوتیک) و فضای خانواده‌ها (خانواده «مهرداد» و «ژاله»: هر دو معتاد، پرخاشگر، بی‌پول و «ژاله» اهل خیانت است؛ خانواده «اتی»: فقیر و پایین‌شهری که «اتی» از آن می‌گریزد؛ خانواده تک‌نفره «شاپوری»: رفاه، عیاشی و اعتیاد؛ و مابقی شخصیت‌های داستان که بی‌خانمان هستند). نقطه شروع بوتیک نمایی از یک جوان خسته و ژولیده در وسط شلوغی‌های شهر و ازدحام خیابان است که یک دستگاه تلویزیون قدیمی را با خود حمل می‌کند. این صحنه برخی از اصلی‌ترین مضامین فیلم را به طور تلویحی در خود نهفته دارد: بی‌خانمانی، استیصال، یأس و جان‌کندن برای هیچ. دوربین جوان را، که مخاطب در ادامه متوجه می‌شود دوستانش او را «جهان» صدا می‌زنند، تا رسیدن به خانه دنبال می‌کند، خانه‌ای مجردی با اثاثیه کهنه و چیدمانی آشفته. وجه مشترک مجردهای این خانه بیکاری، بی‌پولی و بی‌خانمانی است. آن‌ها

معضلات ویژه نیز دارند؛ یکی مبتلا به بیماری روانی و تحت درمان است، دیگری تحصیل دانشگاهی را رها کرده و جوجه‌فروشی می‌کند و یکی دیگر با زنش متارکه کرده است. فضای تعامل بین آن‌ها فضایی هیستریک و اضطراب‌آلود است: جر و بحث‌های آکنده از یأس و حسرت و پرخاشگری، رنگ و روی ور پریده، سیگار کشیدن‌ها و گاهی تماس با مواد مخدر. بوتیک در بازنمایی این فضای تعاملی یکی از شخصیت‌ها را محور قرار می‌دهد: «جهان»، جوانی دایماً ساکت و فکور که با نگاهی خیره و با حرص و یأس به آدمیان اطرافش می‌نگرد؛ با محیط اجتماعی‌اش کنتراست دارد و می‌کوشد در تعامل با همین آدمیان به نوعی اخلاق مسؤلیت پایبند بماند. کنتراست او با محیط اجتماعی و با «دیگری» در سکانس بعدی فیلم که برخورد او با دختری به نام «اتی» را در خیابان نمایش می‌دهد، بارزتر می‌شود. «اتی» دختری از طبقه پایین و از جنوب شهر است. او از فضای فلاکت‌بار خانواده‌اش می‌گریزد و ما بین خیابان‌های شهر، خوابگاه دانشجویی، خانه‌دوستانش و اماکن عمومی سرگردان است. بدبینی، پرخاشگری، پنهان‌کاری و پول‌پرستی ویژگی‌های اصلی اوست. منش او نقطه‌مقابل منش «جهان» است. در گفتگوهای این دو، معمولاً «اتی» شروع‌کننده است و «جهان» بیشتر با سکوتی معنادار و بی‌یأس و کنج‌کاو او را ورنه می‌کند (حتی در نمایی کیف او را، هنگامی که «اتی» برای چند لحظه ازش دور شده، بازدید می‌کند). در اغلب نماهایی که دیدار و برخورد آن‌ها به تصویر کشیده می‌شود محور تعامل‌شان همین است: تلاش «جهان» برای شناختن «اتی» و سر در آوردن از کارهای او، و کوشش «اتی» برای پنهان‌کاری و پیچاندن «جهان». این امر به‌ویژه در نمایی که «اتی» چمدان به‌دست در خیابان‌های شهر می‌گردد و با دیدن «جهان»، با هم به بوتیک می‌روند، به خوبی نمایان است. تعامل پرچالش‌شان نشان می‌دهد که شکاف پرنشدنی و الزامات موقعیت عینی امکان گفتگوی راستین بین آن‌ها را منتفی ساخته است.

بوتیک شخصیت‌ها را در متن رخدادهای داستان معرفی می‌کند، یعنی درست هنگامی که فضاهای اجتماعی را به هم پیوند می‌زند تیپ‌های اجتماعی را به مخاطب می‌شناساند. مثلاً در همین سکانسی که «جهان» و «اتی» از خیابان به بوتیک می‌روند، صاحب بوتیک، که اسمش «شاپوری» است، به «جهان» زنگ می‌زند و از او می‌خواهد به خانه‌اش برود و «اتی» را نیز همراه خودش ببرد. «شاپوری» مجرد است، در یک آپارتمان بالاشری تنها زندگی می‌کند، اهل عیاشی و زنبارگی و مواد مخدر است، به انحاء مختلف از اطرافیان و زیردستانش سوء استفاده می‌کند و هر کس و هر چیزی را ابزاری برای رسیدن به اهدافش می‌داند. طرز بیان و طرز پوشش‌اش نیز بر لودگی و شرارت وی دلالت دارد. «شاپوری» نقطه‌اوج پلشتی‌ها، سیاه‌بازی‌ها، خودشیفتگی‌ها و پرخاشگری‌هایی است که کمابیش خصایل همه کنشگران در فضاهای اجتماعی بازنمایی شده هستند. او در همین سکانس به لطایف‌الحیل می‌کوشد تا «اتی» را به دام

بیندازد و آخر داستان هم برای مخاطب روشن می‌شود که موفق به این کار شده است. البته معرفی «شاپوری» به مخاطب به طور تدریجی صورت می‌گیرد. برای مثال، قبل از سکانس پیش‌گفته، در سکانس دیگری که فضای حاکم بر خانواده «مهرداد» و «ژاله» بازنمایی می‌شود مخاطب با درک این مسئله که «ژاله» در مقام همسر «مهرداد» با «شاپوری» رابطه دارد، متوجه پلشتی شخصیت «شاپوری» می‌شود. همین سکانس نشان می‌دهد که بوتیک می‌کوشد کل شخصیت‌ها و فضاهای اجتماعی را در رابطه‌ای دیالکتیکی به هم گره بزند. در این سکانس، خانواده «مهرداد» و «ژاله» به عنوان خانواده‌ای متلاشی‌شده به تصویر کشیده می‌شود، خانواده‌ای متشکل از دو نفر؛ با زندگی‌ای فقیرانه اما به سبک غربی؛ هر دو پرخاشگر و سیاه‌باز؛ مرد معتاد و زن پخش‌کننده مواد و اهل خیانت به همسر. نخستین باری که فیلم این دو شخصیت و این خانواده را به مخاطب معرفی می‌کند هنگامی است که «جهان» برای تهیه مبلغی پول نزد آن‌ها آمده است. مخاطب باز هم در کنار «جهان» شاهد دیالوگ‌های پرخاشگرانه بین زن و مرد و دست و پا زدن‌شان در فقر و فلاکت است. به علاوه، فیلم در اینجا نیز می‌کوشد کنتراست شخصیت «جهان» با محیط دور و برش را برای چندمین بار به تصویر بکشد تا مخاطب جهان اجتماعی را از «نگاه خیره» او ببیند. به بیان دیگر، به موازات درگیر بودن «جهان» با فضاهای اجتماعی درهم‌بافته مخاطب نیز با این فضاها و کنشگران آن درگیر می‌شود. در اینجا نگاه خیره «جهان» به فروپاشی خانواده، ناامن شدن خانه، و تهی شدن زندگی خصوصی از معنا و اعتماد و عشق دوخته می‌شود. در بار دومی نیز که دوربین روی این خانواده فوکوس می‌کند باز هنگامی است که «جهان» به قصد تهیه مواد برای «شاپوری» آنجا آمده است. در این بار دوم، درهم‌تنیدگی فضاهای اجتماعی پررنگ‌تر نمایش داده می‌شود: فضای زندگی «شاپوری» و فضای زندگی «مهرداد» و «ژاله» از یک جنس است و کنش‌های کنش‌گران این فضاها نیز از منطق واحدی پیروی می‌کند. ابژه‌هایی که نگاه خیره «جهان» را به خود جلب می‌کنند وی‌اس و سکوت او را تشدید می‌نمایند استثناء نیستند، بلکه قاعده‌اند و حالت اپیدمیک دارند. او دست و پا می‌زند تا با تکیه بر ترحم و احساس مسئولیت خانۀ امنی در پناه «اتی» برای خود بسازد، اما هر بار که به «اتی» پناه می‌برد این حال و هوای نهیلیستی و ابزارگرایی حتی تشدید هم می‌شود. «اتی» نماد قشری از نسل نوظهور جامعه است که برای پنهان کردن فقر و فلاکت خویش و غلبه بر موانع، هر گونه قید اخلاقی را زیر پا می‌گذارند. به همین سبب، «جهان» هیچگاه نمی‌تواند به او اعتماد کند یا مأمنی نزد او برای خود بیابد. در تمام صحنه‌های بازنامه‌گر تعامل آن‌ها، به ندرت دیده می‌شود که بر سر مسئله‌ای با هم اتفاق نظر داشته باشند یا گفتگویی راستین بین‌شان شکل بگیرد. مخاطب اغلب نظاره‌گر تعامل تنش‌آلود آن‌ها در خیابان، کافی‌شاپ، و سایر اماکن عمومی است. نمایی که دعوی شدید آن‌ها روی پل عابر همراه با

گریه‌ها و فریادهای «اتی» را به تصویر می‌کشد نقطهٔ اوج این تنش است. اگر هم رابطه‌یا گفتگویی صمیمی، به طور استثنایی، بین آن‌ها شکل بگیرد موقت و ابزاری است (مثل صحنه‌ای که «جهان» با اتومبیل دوستش دنبال «اتی» رفته و «اتی» به خاطر در اختیار داشتن اتومبیل خوشحال است یا صحنه‌ای که «اتی» برای اولین بار سوار پله برقی می‌شود).

روایت‌پردازی فضاهای اجتماعی در بوتیک روایتی خطی نیست. داستان فیلم گرچه نقاط شروع و میانه و پایان دارد، اما با به‌هم‌بافتن فضاها و کنشگران و رویدادهای گوناگون تصویری چندبُعدی از جهان اجتماعی ارائه کرده است. برخلاف داستان‌هایی که در آن‌ها نقطهٔ شروع روایت وقوع رخدادی نامتعارف در متن زندگی روزمرهٔ متعارف است (که تعادل طبیعی و نظم هنجارین آن زندگی را برهم می‌زند و داستان سیر تداوم و فرجام آن رخداد را باز می‌نمایاند)، در بوتیک اتفاق خاص یا عجیب و غریبی در متن حیات اجتماعی رخ نمی‌دهد، بلکه فیلم بازنگار فضاهای اجتماعی و تعامل‌هایی است که در شکل‌دهی کلیت جهان زندگی نقشی اساسی دارند. در روایت‌پردازی این فضاها و تعامل‌ها و شخصیت‌ها، هیچ عنصر یا رخدادی به وجه مسلط روایت تبدیل نمی‌شود. روایت، چندبُعدی و تو در تو است. بوتیک در تلاش‌اش برای برجسته ساختن مضمون محوری‌اش، یعنی نهیلیسم، کم و بیش به سبک سینمای نئورئالیستی عمل می‌کند: تا می‌تواند به واقعیت‌های عینی زندگی روزمره نزدیک می‌شود. در اینجا گفتگوها طبیعی و خودمانی‌اند، لوکیشن‌ها کاملاً واقعی‌اند، داستان پیوسته رو به جلو می‌رود و تداوم زمانی آن به هم نمی‌خورد و فاقد تمهیداتی مثل فلاش‌بک است، و دست آخر این‌که نماها طوری طراحی شده که وقایع اولویت اصلی را داشته باشند و سبک تا آنجا که ممکن است آن‌ها را تقطیع نکند. فزونتر، به جای زمان دراماتیک و فشردهٔ روایت کلاسیک که در همهٔ لحظات بایستی عمل مهمی در حال وقوع باشد، بوتیک ریتم زندگی واقعی را بازسازی می‌کند که در آن وقایع مهم و حاشیه‌ای یکی در میان جایگزین همدیگر می‌شوند. شخصیت‌های این فیلم افرادی معمولی و باورپذیرند و اساساً چندان پرنرنگ نیستند. سبب این امر نیز تأکید بر شرایط اجتماعی و اقتصادی واقعی‌ای است که بر زندگی این شخصیت‌ها حاکم است. در اینجا هیچ‌کس چیزی را به کلی فارغ از نوعی تجربه زندگی در این دنیای واقعی خلق نمی‌کند. با این همه، شاید یگانه تفاوت بوتیک در این باشد که برای برجسته ساختن نهیلیسم حاکم بر فضاهای اجتماعی مخاطب را فرا می‌خواند تا از نگاه خیرهٔ «جهان» این فضاها و تعامل‌های افراد را نظاره و تفسیر کند، اما (برخلاف فیلم‌فارسی‌ها و برخی ملودرام‌های اجتماعی بعد از انقلاب یا حتی برخی فیلم‌های متعلق به جریان موج نو سینمای ایران) به‌هیچ‌رو نمی‌کوشد «جهان» را موجودی برکنده از این فضاها یا شوریده بر ضد آن معرفی کند؛ «جهان» نه قهرمان است و نه ضدقهرمان. بر ذهنیت او همان نهیلیسمی حاکم است که بر رفتارهای دیگران. سرنوشت او در

آخر داستان همان است که سرنوشت «شاپوری». کنتراست او با محیط اجتماعی در واقع کنتراست یک قربانی است که از دستش کاری، بجز یک اقدام خشن لحظه‌ای در پایان داستان، بر نمی‌آید. گرچه اقدام لحظه‌ای «جهان» در قتل «شاپوری» و مردن خود «جهان» نقطه اوج فرایندی است که فیلم از همان ابتدا سعی در روایت‌پردازی‌اش داشته است، لیکن این فرایند اتفاقی و استثناء نیست بلکه کل روند زندگی روزمره و قاعده مسلط بر آن است. فضای اجتماعی آغشته به سیاه‌بازی، شارلاتانیسم، نهیلیسم و پلشتی چنان سیطره‌یافته است که توان و رمقی برای این قربانی جهت مقاومت باقی نگذاشته است. نگاه خیره او که در واقع نگاه خیره مخاطب نیز هست این حرص و یأس و ناتوانی را در خود نهفته دارد. در بازنمایی فضاهای اجتماعی از این نگاه خیره، گویی زمان، مکان، شخصیت‌ها، رخدادهای دیگر عناصر روایت همه در جهت ایفای این کارکرد عمل می‌کنند تا ملال و هبوط بشری عینیت‌یافته در این فضاها را به تصویر بکشند.

۳-۲: زوال تعامل و معنا به مثابه امری اجتماعی

مضمون محوری بوتیک درهم‌تنیدگی فضاهای اجتماعی و تعامل‌های کنشگران است که کلیت حیات اجتماعی را شکل می‌دهند. در این فیلم معضلاتی چون فقر، بیکاری و بی‌خانمانی، و پیامدهای آن‌ها مثل یأس و استیصال و پرخاشگری، به عنوان پدیده‌هایی که به طور گذرا در زندگی روزمره قشر خاصی یا بر اثر خطاها و شرارت‌های افراد خاصی به وجود می‌آیند تصویر نمی‌شوند، بلکه ویژگی‌هایی‌اند که تا مغز استخوان زندگی روزمره آدمیان رسوخ کرده‌اند. بوتیک هیچ‌یک از فضاهای اجتماعی را به عنوان قلمروی مجزا نشان نمی‌دهد، بلکه آن‌ها را به هم پیوند می‌زند. این فضاها به شیوه‌ای دیالکتیکی همدیگر و لذا کلیت جهان اجتماعی را بازتولید می‌کنند. زندگی اجتماعی بازنمایی‌شده در بوتیک جزیره‌ای متروکه در متن کل جامعه نیست، بلکه نمادی از کل جامعه است. بوتیک روایت سست‌شدن همبستگی‌های سنتی و تعامل‌های ارزشی، از یک سو، و زوال فردیت، خودآیینی، بلوغ اجتماعی و تعامل‌های مدنی، از سوی دیگر، است؛ روایت کم‌رنگ‌شدن پیوندهای سنتی و تحقق‌نیافتن همبستگی‌های جدید، به طور توأمان، است. حاصل این وضعیت، سیطره فضاهای هیستریک و اضطراب‌زا، تعامل‌های اجتماعی سراپا ابزاری و مخدوش، کنشگران نابالغ و پرخاشگر و زندگی روزمره متلاشی‌شده در اوایل دهه هشتاد است. بوتیک ما را فرا می‌خواند تا در مقام مخاطب خود را بخشی از این حیات اجتماعی متصور شویم. نهیلیسم مهلکی که بر وجود «جهان» مستولی است، در وجود ما نیز حلول کرده است. ما کنشگران این فضاهای اجتماعی به ورطه انواع و اقسام واپس‌روی و خودشیفتگی درغلتیده‌ایم. بی‌جهت نیست که اعتیاد، تمایلات بیمارگونه جنسی، نفع‌پرستی کودکانه، اقتدارطلبی،

اطاعت‌پذیری و جز آن در زندگی شخصیت‌های داستان به اموری معمولی تبدیل شده‌اند. در این جامعه ذره‌ای‌شده، شخصیت‌ها در مقابل مافوق اطاعت‌پذیرند و نسبت به زیر دستان زورگویند؛ غالباً کودک‌صفت و توسری‌خورند و به «نهاد» یا جنبه‌های حیوانی وجودشان رجعت کرده‌اند.

نهیلیسم بوتیک از نوع استعلایی نیست، بلکه ریشه‌های اجتماعی دارد و درست به همین دلیل این اثر هنری می‌تواند میانجی فهم تعامل من/ دیگری در فضاهای اجتماعی در اوایل دهه هشتاد باشد. نشانه‌ای از این نهیلیسم نبود دیالوگ بین شخصیت‌های داستان است. در اینجا آن اندازه که امور معمول و روند زندگی روزمره برجسته است، دیالوگ‌ها مهم نیستند. در کل داستان به ندرت صمیمت و تبادل معنا بین شخصیت‌ها دیده می‌شود. این علامت نهیلیسمی است که، طبق روایت فیلم؛ به واسطه برخی روندها، رویه‌ها و قواعد عینی به وجود می‌آید. نبود نشاط و تجربه نکردن زندگی در تمامیت آن نیز علامت دیگر نهیلیسم است. در این شرایط، آدمیان به وقیح‌ترین وجه به ورطه نفع‌پرستی رذیلا نه و حسادت‌ورزی‌های کودکانه در افتاده‌اند و توان این‌که به مغاک نهفته در پس حیات اجتماعی‌شان بنگرند را از دست داده‌اند. یگانه نگاه واجد بصیرت در این میان از آن «جهان» است که حرص و یأس و عجز در آن به عیان دیده می‌شود. او هبوط انسان و سقوط وجوه انسانی تمدن را می‌بیند، اما خود نیز قربانی آن می‌شود. سکوت «جهان» و جان‌کندن‌های او برای آفرینش یا کشف چیزی از دل این زندگی برهنه در واقع واپسین نمود تلاش مذبحخانه‌نسل نوظهور برای تحقق فردیت و تعامل معنادار است. اما برای «جهان» نه امیدی استعلایی مانده است و نه امید اجتماعی. سکوت عاجزانه او نشان می‌دهد که مستمسکی وجود ندارد.

در بوتیک شخصیت‌ها به لحاظ جسمانی غالباً ژولیده، با چهره‌هایی تکیده و رنگ‌پریده هستند و به لحاظ روانی و ذهنی، پرخاشگر، مضطرب و پارانوئیدند. درک و ارزیابی آن‌ها از جسم و روح‌شان مخدوش و ناامیدکننده است. آن‌ها زمان، حوصله و انگیزه لازم برای پرورش جسم و فرهیخته‌سازی خویش را ندارند. سطح و نوع مصرف فرهنگی آن‌ها بسیار نازل است. جامعه بازنمایی‌شده از هر نوع کتاب، نشریه، فیلم و حتی برنامه تلویزیونی تهی است. آنچه عمدتاً ذهن و روان شخصیت‌ها را شکل می‌دهد عبارت است از مواد مخدر و نوعی دل‌مشغولی دائمی به پیش‌پافتاده‌ترین مسایل زندگی روزمره. جسم و ذهن شخصیت‌ها به نوعی بار گران بر دوش آن‌ها تبدیل شده است. کل حیات اجتماعی‌شان را دست و پا زدن در گیرودار جزئی‌ترین امور روزانه پر کرده است. آشفتگی خانه‌های آن‌ها نمادی از بهم‌ریختگی و ازهم‌گسیختگی جسم و ذهن‌شان است. ازهم‌پاشیدگی محیط، جسم و روان به شیوه‌ای دیالکتیکی به هم پیوند خورده‌اند. بوتیک روایت‌گر زوال فردیت، خودآیینی، مدنیت و رجعت به طفولیت و در افتادن به

نهیلیسم در زمانه‌ای است که آدمیان راه بازگشت به یک «اجتماع ارگانیک» مبتنی بر اخلاق غایات و ارزش‌های غایی به روی‌شان مسدود شده است.

نتیجه‌گیری

تأمل جامعه‌شناختی در روایت‌هایی که سینمای ایران از نوع تعامل من/دیگری و ارتباط آن درجهٔ زایایی/سترونی، غنا/بی‌مایگی و گشودگی/فروبستگی فضاهای اجتماعی، ارایه کرده است موضوع این تحقیق بوده است. شرایطیایا برههٔ تاریخی انتخاب‌شده عبارت بود از نیمهٔ دوم دههٔ هفتاد و نیمهٔ اول دههٔ هشتاد، یعنی دوران شکل‌گیری، رشد و افول گفتمان توسعه‌گرایی. از میان فیلم‌های سینمایی این دوره سه فیلم *آژانس شیشه‌ای* (1376)، *زیر پوست شهر* (1379) و *بوتیک* (1382) به شیوهٔ نمونه‌گیری هدفمند انتخاب شدند و به روش «تحلیل روایت‌نشانه‌شناختی» تحلیل شدند. *آژانس شیشه‌ای* بازنگار شکلی از جهان زندگی و فضای اجتماعی است که در آن به‌رغم همهٔ تناقض‌ها، نشانه‌های بسیاری از میل خود/دیگری (در قالب تقابل دو گفتمان) به ابراز وجود، گفتگو و مخاطب قرار دادن یکدیگر وجود دارد. هر کس برای دفاع از موجودیت خود و مشروعیت آرمان‌ها و ارزش‌هایش دیگری را مورد مخاطب قرار می‌دهد. این شکل از جهان زندگی غنی، پربر و آکنده از امید اجتماعی است. ما به واسطهٔ این اثر هنری صحت این ایدهٔ باختین را در می‌یابیم که «گفتگو در وسیع‌ترین معنای خود مهم‌ترین میانجی است که از طریق آن خود بودن و روابط اجتماعی بیان می‌شوند و تحقق می‌یابند.» (باختین، 1993؛ در گاردینر، 1381: 47).

هستی اجتماعی کنشگران فقط به‌واسطهٔ حضور «دیگری» و ارتباط برقرار کردن با او محقق می‌شود. زیر پوست شهر روایت‌یأس و امید انسان‌های فرودست در یک فضای اجتماعی گشوده است. نگاه‌های خیره «عباس» به برج‌ها، خانه‌ها، اتومبیل‌ها، کافی‌شاپ‌ها و فضاهای شهری آکنده از امید و ناامیدی توأمان است. در این گشودگی و پویایی اجتماعی امکان رؤیاپردازی برای نسل جوان («محبوبه»، «معصومه» و «علی») فراهم آمده است. برای «طوبا» سویه‌های تراژیک و امیدبخش زندگی در هم بافته شده‌اند. او به‌رغم همهٔ ناملايمات و سختی‌ها، به دور از هر گونه کینه‌توزی و استیصال هنوز صبورانه و امیدورانه به زندگی آری می‌گوید. بنابراین، زیر پوست شهر روایت‌پردازی اشکال گوناگون تجربه‌کردن گشودگی/فروبستگی جهان زندگی نزد کنشگران مختلف است. اما آهنگ وقوع رخدادها در داستان این حس را به مخاطب القا می‌کند که این فضای گشوده و پویا برای اقشار فرودست وجهی تراژیک هم دارد و دست آخر کل امیدها و رؤیاهای آن‌ها را زایل می‌سازد. «طوبا» در حالی که کل زندگی‌اش را از دست داده به همان سخنان گلایه‌آمیز و معترضانه‌اش در لحظهٔ اول بر می‌گردد؛ «عباس» ورشکسته و ناکام

فراری می‌شود؛ رؤیایپردازی‌های کودکانه «محبوبه» و «معصومه» حاصلی جز گرفتار آمدن در دست نیروهای انتظامی ندارد و «حمیده» نیز همچنان به وضعیت اسفبار زندگی‌اش ادامه می‌دهد. اما بوتیک روایت نوعی جهان زندگی سترون، بی‌مایه و فروبسته است؛ فضایی هیستریک که در آن آدمیان به وقیح‌ترین وجه به ورطه نفع‌پرستی رذیلانه و حسادت‌ورزی‌های کودکانه در افتاده‌اند و توان این‌که به مغاک پشت سرشان بنگرند را از دست داده‌اند. بخش‌های مختلف این جهان زندگی چنان به هم پیوند خورده‌اند که امکان تحقق هر گونه تعامل معنادار را از کنشگران سلب نموده‌اند. کلبی‌مسلکی، زورگویی، اطاعت‌پذیری، دروغ و ریاکاری عرف حاکم بر روابط سراپا ابزاری بین افراد هستند. رجعت به طفولیت و در افتادن به نهیلیسم محصول وضعیتی است که پس از کم‌رنگ‌شدن همبستگی‌ها و ارزش‌های سنتی و به محاق رفتن فردیت و خودآیینی پدیدار شده است. در این وضعیت تعامل خود/دیگری از هر گونه اعتماد، معنا و صداقت تهی شده است. در برهه تاریخی مورد مطالعه این تحقیق، به تدریج «حاج‌کاظم» آرمان‌گرا و «محبوبه»، «معصومه» و «علی» فردگرا جای خود را به «جهان» قربانی و ناامید و «شاپوری» پرخاشگر می‌دهند.

منابع

- آسبرگر، آرتور، (1380) روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره، ترجمه محمدرضا لیراوی، تهران: سروش.
- آندرو، دادلی، (1387) تئوری‌های اساسی فیلم، ترجمه مسعود مدنی، تهران: رهروان پویش.
- اجلائی، پرویز، (1387) «دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران»، کتاب ماه هنر، شماره 116.
- استراوس، آنسلیم و کریبن، جولیت، (1390) مبانی پژوهش کیفی، ترجمه ابراهیم افشار، تهران: نشر نی.
- استم، رابرت، (1383) مقدمه‌ای بر نظریه فیلم، به کوشش احسان نوروزی، تهران: انتشارات سوره مهر.
- اسلامی، مجید، (1384) مفاهیم نقد فیلم، تهران: نشر نی.
- ایمان، محمد تقی، (1390) مبانی پارادایمی روش‌های تحقیق کمی و کیفی در علوم انسانی، قم: پژوهشگاه حوزه و دانشگاه.
- بردول، دیوید، (1385) روایت در فیلم داستانی، ترجمه علاءالدین طباطبایی، تهران: انتشارات بنیاد سینمای فارابی، چاپ اول.
- جعفرناردی، مهرآور، (1380) موج نو در سینما، تهران: مؤسسه هنری الست فردا.
- چندلر، دانیل، (1386) مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، تهران: انتشارات سوره مهر.
- دیک، برنارد، (1391) آنا تومی فیلم، ترجمه حمید احمدی لاری، تهران: نشر ساقی.
- زیمل، گئورگ، (1380)، «تضاد فرهنگ مدرن»، ترجمه هاله لاجوردی، فصلنامه ارغنون، ش 18.
- سجودی، فرزانه، (1388) نشانه‌شناسی: نظریه و عمل، تهران: نشر علم.
- فدرستون، مایک، (1380) «زندگی قهرمانی و زندگی روزمره»، ترجمه هاله لاجوردی، ارغنون، ش 19.
- فدرستون، مایک، (1380) «زیبایی‌شناختی کردن زندگی روزمره»، ترجمه مهسا کرم‌پور، ارغنون ش 19.
- فیلیپس، ویلیام، (1389) مبانی سینما، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران: نشر ساقی.
- کوری، گریگوری، (1391) روایت و راوی‌ها، ترجمه محمد شهباز، تهران: انتشارات مینوی خرد.
- کالر، جان‌اتان (1381) درآمدی بر نظریه ادبیف، ترجمه فرزانه طاهریف، تهران: انتشارات نیلوفر.
- گاردینر، مایکل (1381)، «تخیل معمولی باختمین»، ترجمه یوسف ابادری، ارغنون ش 20.
- مرتضوی، فاطمه و منادی، مرتضی، (1390) «دفاع مقدس در گذر از سینمای ایران»، مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال 7، ش 25.
- نیکولز، بیل، (1378) ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی، سینما، ترجمه علاءالدین طباطبایی، تهران: انتشارات هرمس.
- ولف، جنیت، (1389) زیبایی‌شناسی و جامعه‌شناسی هنر، ترجمه بابک محقق، تهران: مؤسسه تألیف،

ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

- وولن، پیتر، (1389) نشانه‌ها و معنا در سینما، ترجمه عبدالله تربیت و بهمن طاهری، تهران: انتشارات سروش.

- ویلسن، جورج، (1388) «روایت فیلم و معنای روایت»، ترجمه بابک مظلومی، مجله ارغنون، ش 23.231.

- هالووز، جوان و یانکوویچ، مارک، (1391) نظریه فیلم عامه‌پسند، ترجمه پرویز اجلالی، تهران: نشر ثالث.

- Allen Richard, (2004), *Psychoanalytic Film Theory*, In *A Companion to Film Theory*. Edited by: Toby Miller and Robert Stam, Blackwell Publishing.

- B Bakhtin, M. (1993) *Toward a Philosophy of the Act*, V. Liapunov (trans.) Austin: Texas university press.

- ennet, A & Royle, N. (1995), *An Introduction To Literature Criticism and Theory: Key Critical Concepts*, London: Prentice Hall.

- Burton, Nick, (2001), *Formalism*, in Pearson, R, & Simpson, PH, (ed.) *Critical Dictionary of Film and Television Theory*, London & New York: Routledge.

- Caughie, J, (1995), "Ideas of Authorship," *Screen*, Vol. 14, no. 3, pp. 75 - 85.

- Pearson, I.M (2009) *Toward a Poetics of Neorealism: Tragedy in Italian Cinema 1942-1948*, Department of Italian Studies, New York University.

- Piturro, Vincent, (2008), *The Audience and the Film: A Reader-Response Analysis of Italian Neorealism*, The University of Colorado, the degree of Doctor of Philosophy Department of Comparative Literature.

- Todorov, T. (2000), "Typology of Detective Fiction", in Lodge, David and Nigel Wood, (eds.) *Modern Criticism and Theory*, New York, Longman.