صفحات ۱۳۷-۱۴۵
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی ● دوره ۲۲ ، شماره۲ ، پاییز و زمستان ۱۳۹۶

منطق مکالمه در فیلم خشت و آینه (۱۳۴۳)، اثر ابراهیم گلستان

اسدالله غلامعلی*[۱]، علی شیخ‌مهدی[۲]

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
۲. استادیار دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱/۲۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۱۱/۱۷)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

چکیده

پس از اعلام سیاست‌های مبتنی بر گسترش مناسبات سرمایه‌داری و سرکوب سیاسی مخالفان، همگام با آغاز مدرنیزاسیون پهلوی دوم و هم‌زمان با آغاز برنامه‌های توسعهٔ اقتصادی و اجتماعی در دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ خورشیدی، برخی از سینماگران ایرانی فرم و مضامین متفاوت با جریان فیلم‌سازی تجاری را تجربه کردند. دلایل گوناگونی برای این تحول می‌توان برشمرد؛ از جمله شرایط اجتماعی، ارتباط سینماگران با محافل ادبی، و تحولِ ادبیات داستانی در ایران و اقتباس از آثار ادبی مدرن. فیلم *خشت و آینه* (۱۳۴۴)، اثر ابراهیم گلستان، از جمله فیلم‌هایی است که از نظر درون‌مایه و فرم متفاوت و بدیع است. شیوهٔ روایت فیلم *خشت و آینه* کاملاً به آنچه میخائیل باختین، یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان ادبیات در سدهٔ بیستم میلادی، با عنوان «نظریهٔ منطق مکالمه‌ای» مطرح کرده، مرتبط است. هدف از پژوهش حاضر بررسیِ پیوستگی تحولات سینمای هنری و جامعهٔ ایران با مدرنیزاسیون دههٔ ۱۳۴۰ خورشیدی به روش توصیفی- تحلیلی است و همچنین مقایسهٔ فیلم *خشت و آینه* با دیدگاه باختین و منطق مکالمه‌ای او. نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد که فیلم *خشت و آینه*، به منزلهٔ یکی از مهم‌ترین آثار سینمای ایران، از شیوه‌های روایی مدرن و منطق مکالمه‌ای باختین بهره برده است.

واژه‌های کلیدی: ابراهیم گلستان، خشت و آینه، منطق مکالمه‌ای، میخائیل باختین.

* نویسندهٔ مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۰۳۴۹۹۱۹، نمابر: ۰۲۱-۸۸۰۰۶۵۴۴، E-mail: a.gholamali@modares.ac.ir.

مقدمه

خشت و آینه، در مقایسه با فیلم‌های تجاری ایرانی، پدیده‌ای نامتعارف به‌شمار می‌رفت، از این رو، مورد پسند تماشاگران عامِ روستانشین، که پس از اصلاحات ارضی به جمعیت شهرنشین پیوسته بودند، قرار نگرفت. در دوره‌ای که سینمای ایران تولیدی غیر از «فیلم‌فارسی» نداشت و حتی منتقدی همچون پرویز دوایی به این‌گونه محصولات سینمای ایران لقبِ «بی‌ارزش» می‌داد، دربارهٔ *خشت و آینه* نوشت که *خشت و آینه* فیلم این مردم نیست (جاهد، ۱۳۸۴: ۸۸). منتقدان و هنردوستان و تحصیل‌کردگان، که با اصول فیلم‌سازی در اروپا آشنایی داشتند، علیه تولیدات عامه‌پسند جبهه گرفته بودند. از آن میان می‌توان به دکتر هوشنگ کاووسی اشاره کرد؛ کسی که در واقع اصطلاح «فیلم‌فارسی» را ابداع کرده بود. فیلم‌فارسی عنوانی تحقیرآمیز بود؛ کاووسی نخستین بار این عنوان را در مجلهٔ *فردوسی* برای نقد سینمای عامه‌پسند ایران به‌کار برد. منظور از این اصطلاح آن دسته از آثار سینمایی بود که دارای مؤلفه‌هایی بودند همچون داستان‌پردازی عجولانه، قهرمان‌سازی، رقص و آواز بدون ارتباط با داستان، رعایت‌نکردنِ روابط علّت و معلولی، فقدان اصول فیلم‌نامه‌نویسی، و تقلید ناشیانه از فیلم‌های خارجی؛ با این تفاوت که قهرمانان به فارسی صحبت می‌کردند. *خشت و آینه*، علاوه بر اینکه بر موج نو و سینمای قبل از انقلاب تأثیر گذاشت، کاملاً در جهت خلاف سینمای آن سال‌ها بود و به‌شدت وام‌دار سینمای هنری اروپا. میزانسن (به صورت حرکت دوربین)، تدوین فیلم، و شیوهٔ فیلم‌نامه و گفت‌وگونویسی متأثر از ادبیات مدرن از مؤلفه‌هایی است که در سینمای گلستان به شاخصه‌ای بنیادی بدل شدند. زبان واقع‌گرایانه و نمادین در فیلم *خشت و آینه*، که ترکیب بدیعی بود، در کنار هم قرار داشت. به عبارتی دیگر، فیلم، در عین حال که داستانی واقع‌گرایانه را تعریف می‌کرد، به کمک گفت‌وگو و فضاسازی، شیوهٔ فیلم‌برداری، قاب‌بندی، و سایر عوامل شکل‌گرایانهٔ مدرن استعاره‌ای و شاعرانه بود. این شیوهٔ به‌کارگیری زبان نمادین و شاعرانه در کنار بیان واقع‌گرایانهٔ سینمای کلاسیک در سایر آثار ابراهیم گلستان مانند فیلم *اسرار گنج درهٔ جنی* (۱۳۵۳) تکرار شد. درون‌مایهٔ اصلی *خشت و آینه* فروپاشی روابط انسانی و قربانی‌شدن انسان‌ها در جامعهٔ سنتی و چالش با مدرنیته و تصویر ناامیدکننده‌ای از یک جامعهٔ بحرانی است. *خشت و آینه*، همچون دیگر آثار مدرن، پایانی باز دارد؛ به طوری که سینماگر تصمیمِ نهایی را نمی‌گیرد و اجازه می‌دهد هر مخاطب پایانی تفسیری و شخصی برای آن تصور کند. در واقع، تغییر در مقولهٔ واقع‌گرایی است که روایت مدرن یا هنری را ایجاد می‌کند. گاهی در این واقع‌گرایی پیوند بین علّت و معلول از هم گسسته می‌شود، در عین حال که امکان دارد از لحاظ زمانی و فضایی و موضوع کاملاً واقعی باشد. در این فیلم‌ها، در عین حال که مضمون و درون‌مایه واقعی است، مفاهیم روان‌شناختی همچون ازخودبیگانگی و مقولهٔ هویت و سرگشتگی انسان- که البته حاصل تجربهٔ اروپائیان از جنگ‌های جهانی است- مطرح می‌شود. در نتیجه، شیوهٔ روایتگری در این آثار از آثار کلاسیک متمایز است. فیلم‌هایی که لقب سینمای هنری را گرفته‌اند بیشتر از هر چیزی به سبب شیوهٔ متفاوت روایت در آن‌ها بوده است؛ از این رو، «مجموعه فیلم‌هایی که پیرنگ و سبک آن‌ها مبتنی بر هنجارهای خاصی است روایت سینمای هنری نامیده می‌شود» (بردول، ۱۳۷۵: ۷۳). بر این اساس، می‌توان اظهار کرد که *خشت و آینه* دو مؤلفهٔ بسیار مهم سینمای مدرن را در خود دارد: نخست، ابهام در موضوع و کنش شخصیت‌ها؛ دوم، پایانِ باز در انتهای فیلم. بنابراین، این دو ویژگی مبنایی شده است تا در پژوهش حاضر با آنچه منطق مکالمه‌ای در نظریات باختین شناخته می‌شود در فیلم *خشت و آینه* مقایسهٔ تطبیقی شود.

چارچوب نظری

بررسی اندیشه‌های میخائیل باختین نشان می‌دهد که وی در جهت نظام‌بخشیدن به یک مکتب ادبیِ مدرن تلاش می‌کرد. «این مکتب، به لحاظ توجهی که به ساختار زبانی آثار ادبی داشت، فرمالیست بود، اما عمیقاً تحت تأثیر این باور مارکسیستی قرار داشت که زبان نمی‌تواند جدا از ایدئولوژی باشد» (سلدن و ویدسون، ۱۳۷۸: ۵۸). در واقع، باختین نظریه‌های ادبی پیشین را با شکل‌گرایی ادغام کرد و، به نظر والاس مارتین، به جای طرد نظریهٔ شکل‌گرایانی همچون ویکتور شکلوفسکی (۱۸۹۳-۱۹۸۴)، تمهیداتِ آن‌ها را سنگ بنای نظریه‌ای قرار داد که اندیشه‌های سنتی دربارهٔ شکل و محتوا را دگرگون می‌ساخت (مارتین، ۱۳۸۹: ۳۲). باختین پژوهش‌های متعددی در دوره‌های مختلفی از زندگی‌اش داشته است، ولی «منطق مکالمه» گوهر اصلی اندیشهٔ باختین در زمینهٔ انسان‌شناسی فلسفی است (احمدی، ۱۳۸۷: ۱۰۱). موضوع مهم آن است که نگرش باختین به ادبیات کاملاً مرتبط با ویژگی‌های اندیشهٔ ساختار زبانی و ساختارگرایی است؛ با این تفاوت که

نوآوری اصلی باختین این است که واژگان را به مثابهٔ نشانه‌های اجتماعی فعال و پویایی می‌داند که در میان طبقات اجتماعی گوناگون و شرایط اجتماعی و تاریخی مختلف معانی و مفاهیم ضمنی متفاوتی اختیار می‌کنند. باختین استدلال می‌کند که ویژگی گفت‌وگوگری در زبان ادبی، به‌ویژه در رمان، آشکارتر است. رمان نشان‌دهندهٔ کیفیت دوصدایی یا چندصدایی است و همهٔ معانی موجود در زبان را آشکار می‌سازد. رمان می‌تواند گفتمان‌های مختلف خود را به شیوه‌های گوناگون سامان دهد؛ به نحوی که «در یک متن واقع‌گرایانه گفتمان‌ها سلسله‌مراتب مشخصی دارند که یک صدا یا راوی برتر و مرکزی آن‌ها را نظارت می‌کند؛ حال آنکه متن مدرن فاقد این صدای مرکزمدار است، لیکن آزادی عمل بیشتری را برای صداهایی که هیچ‌یک مشخصاً صدای برتر نیست درنظر می‌گیرد» (وبستر، ۱۳۸۲: ۲۳). باختین آثار فئودور داستایوفسکی را نمونه‌ای برای نظریهٔ منطق مکالمه‌ای می‌دانست. به نظر او، داستان‌های داستایوفسکی از قدرت چندصدایی و چندآوایی برخوردارند. داستایوفسکی، در جایگاه مؤلف، اجازه می‌داد هر یک از شخصیت‌های داستان دارای منطق و صدای خود باشند و آزادانه نظراتشان را بیان کنند. در حالی که، به‌زعم باختین، آثار لئو تولستوی چنین نبود. دلیل این تمایز آن است که داستان‌های این نویسندهٔ روس ساختاری چندآوا ندارد؛ به این معنی که صدای دیگری را در درون خود شامل نمی‌شود (Holquist, 1994: 56). علاوه بر این، باختین مباحث دیگری از جمله کارناوال را مطرح کرده است که با مفهوم چندآوایی مورد نظرش هماهنگی دارد. به نظر او، کارناوال جشن‌هایی است که در آن‌ها می‌توان منطق مکالمهٔ مردمی را مشاهده کرد. در این جشن‌ها سخنِ کسی بر دیگری به واسطهٔ پایگاه یا موقعیت اجتماعی ترجیح داده نمی‌شود. اساساً سخن کسی حق و سخن دیگری باطل نیست، بلکه منشی چندسویه بین سخن همگان جریان دارد. این منطق مکالمه را می‌توان در آیین‌های مردمی در جوامع مختلف پیدا کرد. به لحاظ توصیفی، می‌توان گفت که کارناوال منطق کمّی و یک‌سویهٔ علّی علم را کنار می‌زند، بلکه منطق کیفی دوسویه دارد. بنابراین، «کارناوال عبارت از گفت‌وشنود مردم در جشن است. حال آنکه در زندگی رسمی سخنان آنان کاملاً به سلسله‌مراتب و قوانین اجتماعی وابسته است، اما در کارناوال این روابط به طور موقت در هم می‌ریزد و همهٔ سخنان واجد ارزش یکسان می‌گردد؛ خواه فرادست باشد خواه فرودست (لچت، ۱۳۹۲: ۳۵).

باختین در همهٔ آثارش بر منطق مکالمه‌ای پافشاری می‌کرد. منطق مکالمهٔ او سرآغاز همان نظریه‌ای است که پساساخت‌گرایان با عنوان «مرگ مؤلف»، «متنِ نویسا»، و «معانی متکثر» از آن یاد کرده‌اند. اگرچه باختین، برخلاف رولان بارت، به‌وضوح به مرگ مؤلف اشاره نکرد، فحوای کلامش نشان بر این باور داشت که گفت‌وگو و دموکراسی در متن و شخصیت‌ها برای او ارجح است. «تردید ریشه‌ای دربارهٔ نقش مؤلف، که در کار رولان بارت و سایر پساساخت‌گرایان مطرح می‌شود، در کار باختین به‌چشم نمی‌خورد. امّا باختین در ارجحیت‌گذاری بر رمان چندصدایی خود به بارت شباهت دارد. هر دو منتقد، آزادی و لذت را بر اقتدار و آداب‌دانی ترجیح می‌دهند» (سلدن و ویدسون، ۱۳۷۸: ۶۶). باختین مخالفتی با صورت یا محتوا ندارد و برتری‌ای برای هیچ‌یک قائل نیست. در واقع، «باختین نه مخالف با صورت و نه مخالف با محتواست، بلکه او، با جداکردن مطالعهٔ یکی از دیگری، با ایدئولوژی‌گرایی صرف و صورت‌گرایی صرف مخالف است و خواهان توجه یکسان به صورت و محتواست و این مطالعه را در آثار داستایوفسکی به‌کار می‌بندد» (تودوروف، : ۸۸).

تحلیل فیلم *خشت و آینه* بر اساس منطق مکالمه‌ای باختین

داستان فیلم، شب‌هنگام، با جاماندن یک نوزاد در تاکسی آغاز می‌شود. راننده تاکسی هاشم نام دارد. وی، پس از ناامیدی از یافتنِ مادر کودک، با دوستانش در کافه، افسران پلیس در کلانتری، و سپس زنی به نام تاجی دربارهٔ نوزاد و سرنوشتِ بچه مشورت می‌کند. هرکس، از منظر خویش، با راننده تاکسی سخن می‌گوید. شاید اظهارات تاجی، زنی که با هاشم زندگی مشترک سردی را سپری می‌کند، بر هاشم تأثیرگذارتر باشد، زیرا او می‌خواهد بچه را نگه دارد تا شاید بتواند با این ترفند هاشم را به ادامهٔ زندگی با خویش ترغیب کند. هاشم از اینکه نوزاد در ماشینش پیدا شده است به‌شدت احساس نگرانی دارد و از عاقبت کار بیمناک است؛ از این رو، مدام با دیگران در این باره به گفت‌وگو می‌پردازد. فضای فیلم تیره و خفقان‌آلود است. ماجرا به هنگام شب و در شهر تهران، که نمونه‌ای از مدرنیزاسیون آمرانهٔ حکومتی است، اتفاق می‌افتد. چراغ‌های تبلیغاتی نئون و شلوغی خیابان یک زندگی معاصر و مدرن را نمایش می‌دهند. شخصیت‌های اصلی فیلم به طرز واضحی در بحران قرار دارند. هاشم نمی‌تواند به‌تنهایی تصمیم بگیرد و دلیل آن مشخص نیست، اما فیلم نشان می‌دهد که او در تصمیم‌گیری ناتوان و هراسان است. هاشم، با یافتن نوزاد در ماشینش، سفری را آغاز می‌کند. مکان‌ها، شخصیت‌ها، و کنش و کشمکش‌هایی که در این سفر ارائه می‌شود فضای کشور و آدم‌ها را در آن برههٔ زمانی تا حدودی نمایان می‌کند. هاشم در پیِ یافتنِ خویش است و این خودشناسی را در گفت‌وگو با دیگران جست‌وجو می‌کند، اگرچه در پایان، سفر را ناتمام رها می‌کند و مقصدی نمی‌یابد. با

این وصف، فیلم *خشت و آینه* را می‌توان به هفت بخش تقسیم کرد. هر بخش شامل فصل‌ها و صحنه‌هایی است. این فصل‌ها به کمک گفت‌وگوهایی مرتبط به همدیگر وصل می‌شوند یا، به عبارتی، با هم ارتباط پیدا می‌کنند و یک منطق مکالمه‌ای طبق نظر باختین تشکیل می‌دهند.

۱. شب ــ یافتن نوزاد ــ گفت‌وگو با مردم

خشت و آینه در تاریکی شب شروع می‌شود، در حالی که هاشم رانندگی می‌کند. از همین رو، در صحنه‌های آغازین، فیلم‌ساز تلاش می‌کند تا تاریکی و خفقان را به مخاطب نشان دهد. صدایی از رادیو پخش می‌شود و گوینده دربارهٔ یک شکارچی در تاریکیِ شب سخن می‌گوید. از طرف دیگر، تصاویر مربوط به شهر و رانندگی هاشم در قاب دیده می‌شود. درنتیجه، این گفته‌ها در سطح تازه‌ای معنا می‌یابد. انگار هاشم شکارچی است و شهر، جنگل. هاشم موج رادیو را تغییر می‌دهد و این بار آگهی تبلیغات پخش می‌شود؛ تبلیغاتی دربارهٔ مصرف مواد غذایی روزانه به سبک مدرن. زنی ناشناس سوار تاکسی می‌شود. لحظاتی گذرا، نماهایی از چهرهٔ زن و هاشم دیده می‌شود. دوربین همچنان نماهایی از سیاهی و تاریکی شب را در خیابان‌های شهر نمایش می‌دهد. زن پیاده می‌شود و می‌رود. اندکی بعد، هاشم متوجه می‌شود که نوزادی در ماشین جا مانده است. در میان تاریکی و ظلمت شهر، که نشان از ستم و فساد دارد، مادری هست که به زندگی فرزندش، به عنوان موجودی زنده، اهمیت نداده است. هاشم به دنبال مادرِ نوزاد می‌گردد. در اولین قدم، با خانه‌ای ناتمام روبه‌رو می‌شود. خانهٔ ناتمام می‌تواند هم استعاره‌ای از آغاز سفر هاشم باشد و هم نمادی از ناتمامی این سفر. «زیباشناسی واقع‌گرا و بیان‌گرا را به‌دشواری می‌توان تلفیق کرد. سینمای هنری برای حل این معضل شیوهٔ مغالطه‌آمیز اختیار کرده است: ابهام» (بردول، ۱۳۷۵: ۱۳۹). فضای فیلم کاملاً واقع‌گرایانه است، اگرچه نوع فیلم‌برداری و نمایش چراغ‌ها در شب در تلفیق با صدایی که از رادیوی ماشین پخش می‌شود فضایی شاعرانه خلق می‌کند. زبان تمثیلی در کنار فضای واقع‌گرایانه خود گویای چندصدایی است. استفاده از زبان استعاره یا، به عبارتی، شعرگونه در فیلمی با ساختار واقع‌گرا بسیار دشوار است، ولی معمولاً در سینمای مدرن وجود دارد. هاشم در خانهٔ مخروبه جست‌وجو می‌کند و در آنجا با پیرزنی روبه‌رو می‌شود. پیرزن هیچ خبری از مادرِ نوزاد ندارد. بین هاشم و پیرزن، با حس و حالی موهوم، گفت‌وگوهایی که وزنی شعرگونه دارند ردوبدل می‌شود، ولی نتیجه‌ای به‌دست نمی‌آید. پیرزن گوشه‌ای از مخروبه را به هاشم نشان می‌دهد تا وضعیت فلاکت‌بارش را برای تکدّی نمایش بدهد. گلستان، به وسیلهٔ جست‌وجوی هاشم، تلاش می‌کند وضعیت اجتماعی و اقتصادی مردم را نشان دهد، ولی در این راه از تمثیل و زبان اشاره کمک می‌گیرد. ابراهیم گلستان صرفاً به کمک مکالمه‌ای که بین شخصیت‌ها رد و بدل می‌شود نشان می‌دهد که فضای کشور چگونه بوده است. هاشم از خانهٔ مخروبه می‌رود تا در خیابان به جست‌وجو بپردازد. او با آدم‌های گوناگونی صحبت می‌کند تا شاید نشانی از زن ناشناس بیابد. صدای هاشم و دیگران شنیده نمی‌شود، زیرا مخاطب فهمیده است که تلاش هاشم بیهوده است. در واقع، خود گفت‌وگوها مهم نیست، آنچه اهمیت دارد این است که هاشم به نتیجه‌ای قطعی نمی‌رسد. بی‌نتیجه‌بودن گفت‌وگوها در این فصل در فصل‌های بعدی نیز تکرار می‌شود.

۲. شب ــ ملاقات با دوستان ــ گفت‌وگو در کافه

هاشم به کافه‌ای شلوغ و پُرسروصدا وارد می‌شود. ترانه‌ای که خواننده می‌خواند با عبارت «شهر فرنگ است اینجا» شروع می‌شود. شهر فرنگ یادآور چندصدایی و کارناوال است و می‌تواند استعاره‌ای از مدرنیسم و تمدن غربی در جامعهٔ ایرانی تفسیر شود. هاشم نزد دوستانش می‌رود و مسئلهٔ نوزاد را به آن‌ها می‌گوید. گرچه هر یک از آن‌ها نظری دارند، در واقع، راهکاری مشخص ارائه نمی‌دهند. سخنان دوستان هاشم هیچ فایده‌ای برای او ندارد، زیرا اساساً آن‌ها در حاشیهٔ مسئله حرکت می‌کنند و مشخص است که معمای سرنوشت نوزاد با گفت‌وگوی آن‌ها حل نمی‌شود. آن‌ها دربارهٔ هر موضوع و هر شخصی نظر می‌دهند. اگرچه بحث‌ها به بیراهه کشیده می‌شود، در این مکان نشانی از برتری یک صدا بر سایرین نیست و هر کسی می‌تواند اظهارنظر کند. برخی از آن‌ها مخالفِ رفتن هاشم به کلانتری‌اند و برخی دیگر موافق، اما هاشم تصمیم می‌گیرد به کلانتری نیز برود. نکتهٔ جالبی که در این منطق مکالمه و استفادهٔ فیلم *خشت و آینه* از آن وجود دارد این است که مخاطب نیز وارد داستان می‌شود و می‌تواند اظهارنظر کند. سینمای مدرن، به کمک ابهام در داستان و شخصیت‌پردازی، به مخاطب اجازه می‌دهد تا نقشی فعال در داستان و پایان آن داشته باشد. «کلام پلی است که بین من و دیگری زده می‌شود. اگر یک سر این پل به من متکی است، سرِ دیگر آن به مخاطب اتکا دارد. کلام قلمروی است که هم مخاطب‌کننده و هم مخاطب‌شونده، هم گوینده و هم طرفِ سخنش در آن سهیم‌اند» (Bakhtin, 1973: 47). در کافه نیز آدم‌هایی معمولی و حتی از طبقهٔ پایین وجود دارند که سیمایشان برای مردم آن زمان و حتی این زمانه آشناست. فیلم‌ساز سخن و رفتار آن‌ها را طبقه‌بندی و درجه‌بندی نمی‌کند، همه در یک ردیف‌اند و دربارهٔ

مسئلهٔ هاشم رأی خود را صادر می‌کنند بدون آنکه یکی بر دیگری برتری داشته باشد. تأکید فیلم‌ساز بر گفت‌وگوهای داخل کافه از آن حمایت می‌کند که منطق مکالمه در آن‌ها جاری است. گفت‌وگوهایی که در میان اشخاص رد و بدل می‌شود این‌گونه آشکار می‌کند که هر کسی اجازهٔ سخن‌گفتن دارد؛ حتی اگر به مشکل هاشم هم مربوط نباشد؛ از باب مثال، یکی از دوستان هاشم، با نام پرویز، که نقشش را مرحوم فنی‌زاده بازی می‌کند، می‌گوید: «حقیقت چیه پیش پا افتاده‌ست. بذارین قشنگ خیال کنه ...» او بر سر مسئلهٔ حقیقت و خیال حرف می‌زند و در واقع به کمک این گفت‌وگوها فیلم نشان می‌دهد که درستی و نادرستی حقیقت و خیال مطرح نیست، بلکه در سینمای مدرن گفت‌وگو بین حقیقت و خیال یا به عبارتی مکالمه میان فضای واقع‌گرا و فضای شاعرانه نوسان دارد. فنی‌زاده، از طریق تمثیل حل‌کردن جدول کلمات متقاطع، گفته‌هایش را چنین ادامه می‌دهد: «در ابتدا کلمه نبود، در ابتدا حرف بود ازین ور بری یک کلمه ... ازون ور بیای یک کلمهٔ دیگه ... دو حقیقت ... حقیقت افقی، حقیقت عمودی ...» اشارات دست و سخنان او به صراحت نسبی‌بودن معانی گفت‌وگو اشاره می‌کند. سخنان او نشان می‌دهد که حقیقت قطعی یا، به عبارت دیگر، روایت تک‌گویانه وجود ندارد، بلکه گفت‌وگوها موجب می‌شود که انواع حقیقت در کنار یکدیگر وجود داشته باشد و همهٔ سخنان بتوانند حقیقت باشند. به این معنا که نظام دلالت الزاماً از دنیای خارج یا از یک نفس‌الامر یا از یک جور حقیقت غایی پرده‌برداری نمی‌کند؛ در واقع، در پس یک متن هیچ حقیقت مطلقی وجود ندارد. در پایان این فصل، هاشم غذایش را نخورده و از کافه بیرون می‌رود. در فصل بعد هاشم به کلانتری می‌رود.

۳. شب ــ کلانتری ــ گفت‌وگو در کلانتری

رئیس کلانتری دستش شکسته است و این نمادی از ناتوانی مأمور قانون است که فیلم‌ساز به زبان استعاره پیشاپیش او را هجو کرده است. در کلانتری چندین ماجرا گزارش شده و رئیس گرفتار بررسی آن‌هاست. از غفلت یک پزشک به هنگام زایمان بیمار، یک ناشناس کیف پول او را دزدیده است و در مقابل، بچه‌ای که به تخصص دکتر مربوط می‌شود مرده به دنیا آمده است. دزدی، کودکِ مرده، و نوزادی که در آغوش هاشم است تمثیلی از فضای پُر هرج و مرج و کارناوالی جامعه است. تلاش هاشم برای برقراری گفت‌وگو نشان می‌دهد که فضای حکومتی و سیاسی تحمل و حوصلهٔ شنیدن سخنان دیگری را برای هیچ یک باقی نگذاشته است. هاشم می‌خواهد حرف بزند، ولی دکتر پُرحرف است و مرتباً حرف هاشم را قطع می‌کند. فیلم‌ساز در این فصل گفت‌وگو را در برابر مأمور قانون قرار می‌دهد. مشایخی، در نقش رئیس کلانتری، می‌گوید: «باید چنین اتفاقاتی پیش بیاد وگرنه به دکتر و کلانتری نیازی نیست.» فیلم‌ساز از تمرکز بر هاشم دوری می‌کند. هر وقت هاشم حرف می‌زند، دوربین دکتر یا دیگری را نشان می‌دهد. سرانجام، دکتر یافتنِ پولش را غیرممکن می‌داند و از شکایتش منصرف می‌شود و می‌رود، زیرا رئیس کلانتری او را قانع می‌کند که مشکلات جامعه به قدری زیاد است که با شکایت حل نمی‌شود. او سپس هاشم را مجاب می‌کند که باید به شیرخوارگاه برود، زیرا کلانتری به مسئلهٔ نوزادان رسیدگی نمی‌کند. دوباره در این فصل هیچ یک از گفت‌وگوها به نتیجه نمی‌رسد و سرنوشت نوزاد مشخص نمی‌گردد. در واقع، مخاطب از طریق گفت‌وگوها متوجه بی‌قدرتی مأموران قانون می‌شود.

۴. شب ــ خانه ــ گفت‌وگوی هاشم و تاجی

تاجی، که به دنبال هاشم به کلانتری آمده بود، با او به خانه می‌رود. آن دو در مسیر با یکدیگر مجادله می‌کنند. تاجی می‌خواهد بچه را بزرگ کند، اما هاشم به عطوفت مادرانهٔ او توجه ندارد. ظاهراً تاجی می‌خواهد، به کمک بچه، هاشم را به ادامهٔ زندگی مشترک ترغیب کند. اما، از سوی دیگر، هاشم و تاجی هر دو می‌ترسند با هم به خانه بروند و بچه‌ای داشته باشند؛ مبادا مردم بفهمند که زن و مرد پنهانی با هم رابطه دارند. هاشم در این فصل سریع‌تر گام برمی‌دارد و تاجی به دنبال او حرکت می‌کند. این می‌تواند نشانه‌ای از جدایی در پایان فیلم باشد که هاشم تاجی را تنها می‌گذارد. معنای انگیزه‌ها و کنش‌های هر یک از آن‌ها را باید در شرایط آن زمانِ جامعهٔ ایران درک کرد. هاشم و تاجی به خانهٔ هاشم می‌رسند. هاشم می‌ترسد و ادعا می‌کند پشت هر یک از درها و شیشه‌های همسایه‌ها یک قلب سیاه وجود دارد. این سخن هاشم تأییدی است بر فضای کشور. همچنین، پیگیریِ هاشم برای سرنوشت نوزاد نشانی است از هراس او از افراد ناشناس. تاجی اصرار می‌کند چراغ روشن باشد، ولی هاشم بهانه می‌آورد و از روشنی می‌ترسد مبادا که دیگران به حضور نوزاد پی ببرند. با این وصف، تاجی چراغ روشن را در کنار کودک می‌گذارد تا نشانه‌ای از گریز بسازد. حضور نوزاد در کنار چراغ مکمل صحبت‌های تاجی برای نگه‌داری کودک و ادامهٔ زندگی مشترک است، اما هاشم به خواستهٔ تاجی توجهی ندارد و صبح روز بعد نوزاد را به شیرخوارگاه می‌برد.

۵. روز ــ شیرخوارگاه

گفتمان شیرخوارگاه دربارهٔ ضرورت نقش اجتماعی زنان برای

بچه‌دارشدن است. زن‌ها و بیماران از مشکلات و دغدغه‌هایشان سخن می‌گویند. هر کسی از زاویهٔ دید خود به این قضیه نگاه می‌کند و دربارهٔ آن بحث می‌نماید، ولی هیچ یک تأثیری در عاطفهٔ هاشم ندارد. هاشم بچه را در آنجا می‌گذارد و می‌رود. در واقع، سفر هاشم به واسطهٔ نوزاد موجب می‌شود که مخاطبْ جامعه را بشناسد. البته، سفر هاشم در گسترهٔ منطق مکالمه است که موجب پدیدآمدن این شناخت و به فکر فرورفتن مخاطب می‌شود. جالب آنکه «در آگهی فیلم *خشت و آینه* نوشته شده بود: ‘فیلمی که شاید شما را برنجاند و حتی وادارتان کند که از سالن سینما بیرون بروید، اما حتماً وادارتان می‌کند که فکر کنید’» (جاهد، ۸۹:۱۳۸۴). نکتهٔ جالب اینکه در شیرخوارگاه نیز مسئلهٔ ترس از دیگران و همسایگان وجود دارد. همسایگان ناظرانی ترسناک و پنهان‌اند که از گفت‌وگو و سخنِ روبه‌رو فرار می‌کنند. سخنْ زمانی موجودیت پیدا می‌کند که گوشِ شنوایی آن را بشنود. پچ‌پچ و سخن مخفیانه در مقولهٔ گفت‌وگو قرار نمی‌گیرد. به قول باختین، «هیچ چیز هراسناک‌تر از نبودِ پاسخ نیست» (Bakhtin, 1984: 98). در واقع، هاشم تلاش می‌کند روبه‌رو سخن بگوید. او می‌خواهد پاسخ بشنود. سینماگر از درون گفت‌وگوهای این فصل به فصل‌های بیمارگونهٔ زنان در این فصل و مشکلات زنان در جامعه و موضوع بچه‌داری و آیندهٔ کودکان پرداخته است.

۶. روز ــ راهروی دادگاه

هاشم، در دادگاه، پس از آنکه با وکیلی روبه‌رو می‌شود، قضیهٔ نوزاد را برای او شرح می‌دهد. وکیل به شکلی ضدانسانی از هاشم می‌خواهد که نوزاد را رها کند و درگیر مسئلهٔ سرنوشت او نشود. گفت‌وگوی وکیل و هاشم فضای تیرهٔ کشور را بهتر نمایان می‌سازد. این فصل و فصل کلانتری نمونه‌ای از ارتباط گفت‌وگوهایی است که منطق مکالمه را می‌سازد. در هر دو فصل به سرنوشت نوزاد تمایلی نشان داده نمی‌شود. از یک طرف دادگاه و وکیل و از طرف دیگر کلانتری و رئیسِ آن نمادهایی از عدالت و قانون‌اند، ولی در هر دو مکان بی‌نتیجه‌بودن گفت‌وگوها و در نتیجه بی‌توجهی به مسائل و مشکلات انسانی دیده می‌شود.

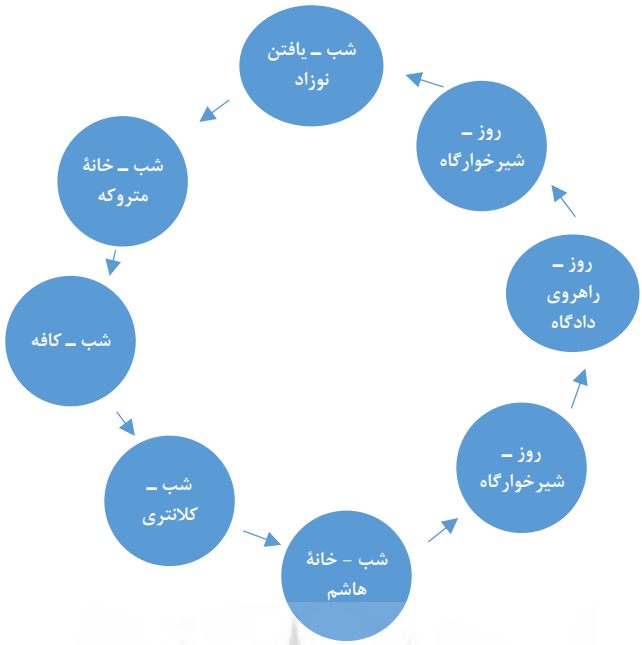
۷. روز ــ بازگشت به شیرخوارگاه

تاجی خواستار آن است که هاشم بچه را پس بگیرد. امتناع هاشم باعث می‌شود که تاجی شخصاً اقدام کند. هاشم در شیرخوارگاه، کودکان بی‌سرپرست زیادی را مشاهده می‌کند و این باعث می‌شود که از یافتن نوزاد تاجی پشیمان شود. فیلم‌ساز به شخصیت‌هایش اجازه می‌دهد در موقعیت‌های مختلف حرف خودشان را بزنند؛ حتی به‌نظر می‌رسد که فیلم‌ساز، همچون مخاطب، به تماشای گفتار و کردار شخصیت‌ها نشسته است. شخصیت‌ها در گفت‌وگوهایشان موجودیت می‌یابند و شناخته می‌شوند. در واقع، سخن آن‌ها در کنار رفتارشان موجب پدیدآمدن روابط درونی و مفاهیم اثر می‌شود. تاجی به شیرخوارگاه وارد می‌شود، ولی با انبوهی بچهٔ بی‌سرپرست روبه‌رو می‌شود. تعداد زیاد بچه‌ها و تنهایی و بی‌پناهی تاجی در راهروی شیرخوارگاه با تنهایی هاشم در خیابان، با تصاویر متکثر همان وکیل دادگاه در تلویزیون، کاملاً مرتبط به‌نظر می‌رسد. آن وکیل، در جایگاه کارشناس، دربارهٔ ضرورت رفتار سنجیده با کودکان به دروغ سخن‌رانی می‌کند؛ در حالی که یک معلول در پیاده‌روی خیابان از پشت سر هاشم می‌گذرد. تکثر چهرهٔ وکیل در برنامه‌ای تلویزیونی نشانی از تکثر بی‌معنای دروغ و پلشتی در پایان فیلم دارد. فیلم‌ساز پایان قاطعی ارائه نمی‌دهد. هاشم، بدون آنکه سرنوشت خودش، تاجی، و کودک را مشخص کند، سوار اتومبیلش می‌شود و می‌رود. *خشت و آینه* نتیجه‌گیری و قطعیت ندارد، بلکه به یاری تصاویر و صداهای مختلف دیگران شرایط اقتصادی، سیاسی، و اجتماعی ایران را از یک مدرنیزاسیون آمرانه در سایهٔ سرکوب پلیسی، پس از اعتراض‌های اجتماعی در دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ خورشیدی، نشان می‌دهد.

نمودارهای تحلیل منطق مکالمه‌ای در فصول *خشت و آینه*

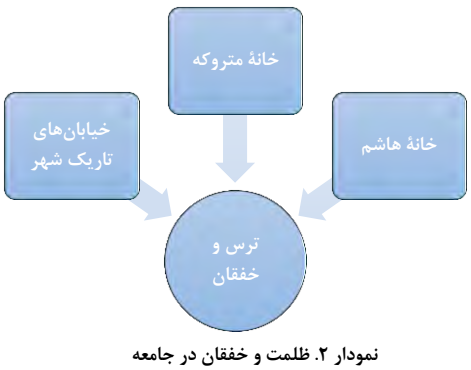
در نمودارهای زیر ارتباط میانِ هر فصل و صحنه مشخص شده است. این ارتباط به کمک منطق مکالمه‌ای با فصل‌ها و صحنه‌های دیگر برقرار می‌شود.

۱. فیلم تقریباً از روایتی دایره‌وار برخوردار است، اگرچه در پایان به نقطهٔ نخست بازنمی‌گردد. در حقیقت، روایتی است از تلاش‌های یک شخصیت که سرانجام با جامعهٔ خفقان‌زده و ریاکار روبه‌رو و از اصلاح آن ناامید می‌شود. فیلمْ سفر یک قهرمان یا بهتر بگوییم ضدقهرمان است. فیلم *خشت و آینه* از شب آغاز می‌شود و در پایان روز بعد به پایان می‌رسد. هاشم برای یافتن مادر نوزاد به مکان‌های مختلفی می‌رود، ولی نه‌تنها مادر نوزاد را نمی‌یابد، بلکه متوجه بی‌قانونی و بی‌عدالتی در جامعه می‌شود. هر فصل با فصل‌های دیگر در گفت‌وگوست و به عبارتی فصل‌های فیلم از منطق مکالمه‌ای برخوردارند (نمودار ۱).



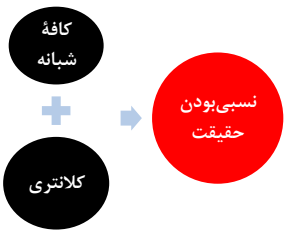
نمودار ۱. سفر قهرمان در جامعه

۲. در سه فصل از فیلم، موضوع تاریکی، ظلمت، ترس، و خفقان پیوسته مطرح می‌شود. هاشم و وضعیت او شبیه به داستان شکارچی‌ای است که در ماشین از رادیو پخش می‌شود. هاشم در تاریکی شب در خیابان پرسه می‌زند تا مادر نوزاد را بیابد. ترس و تاریکی در فصل خانهٔ متروکه بر او غلبه دارد. در یک صحنه، پیرزنی مدام از بدبختی و تنهایی آدم‌ها سخن می‌گوید. تاریکی و ترس در صحنه‌های مربوط به خانهٔ هاشم بیشتر مطرح می‌شود. هاشم از همسایه‌ها و صداهای نهان می‌ترسد. ترس او به اندازه‌ای است که اصرار دارد چراغ خاموش شود و روشنایی وجود نداشته باشد. زیرا می‌ترسد روشنایی موجب شود که دیگران به کارهای آن‌ها پی ببرند. فیلم‌ساز در اینجا نشان می‌دهد که شب و روز و روشنایی و تاریکی در شهر، به‌ویژه برای هاشم، به مفهوم ترس و خفقان است (نمودار ۲).



نمودار ۲. ظلمت و خفقان در جامعه

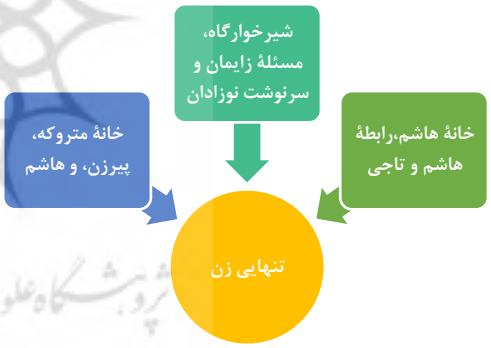
۳. فصل کافه در انتقال مفاهیم مورد نظر از ارزش بسیاری برخوردار است. هر یک از دوستانِ هاشم دربارهٔ سرنوشتِ نوزاد و چگونگی اقدام او سخن می‌گویند. اتفاقاتی که در ادامهٔ فیلم رخ می‌دهد و مکان‌هایی که هاشم می‌رود در این فصل مطرح می‌شود. برخی بر آن‌اند که هاشم به کلانتری برود، برخی مخالفاند و از پیامدهای آن می‌ترسند. مسئلهٔ مادر نوزاد و سرنوشت او مطرح می‌شود. دوست روشنفکرش، که جدول حل می‌کند، از ناتوانی انسان در شناخت حقیقت مطلق سخن می‌گوید و رؤیا را مهم‌تر از حقیقت می‌داند. در کلانتری نیز رئیس آنجا به دکتری که کتک خورده است نصیحت می‌کند که درست و غلط‌بودن هر امری به خود آن شخص بستگی دارد و کلانتری را اداره‌ای همچون دیگر اداره‌های کشور می‌داند و ادعا می‌کند که کلانتری مکانی برای رسیدگی به مشکلات نوزادان نیست و هاشم باید به ادارهٔ مخصوص این امور مراجعه کند. در این فصل، ضمن انتقاد از روند بروکراتیک‌شدن امنیت مردم، افراد زیادی دربارهٔ تقدیر و چگونگی تدبیر بحث می‌کنند و مفصل گفت‌وگو می‌کنند، ولی فیلم‌ساز نتیجه‌ای قطعی به مخاطب ارائه نمی‌دهد (نمودار ۳).



نمودار ۳. فقدان قطعیت و حقیقت مطلق

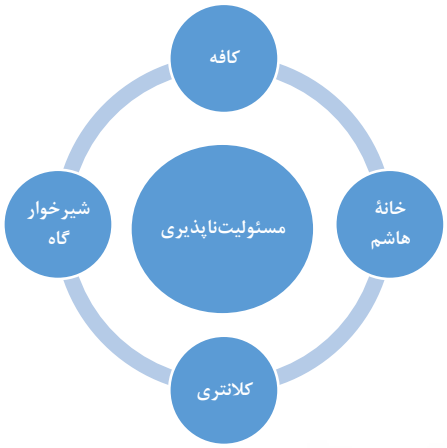
۴. تعدادی از فصل‌ها نیز از طریق مفهوم تنهایی زن با یکدیگر مرتبط می‌شوند و با هم گفت‌وگو برقرار می‌کنند.

شیرخوارگاه در پایان فیلم، خانهٔ متروکه، و خانهٔ هاشم در شب نشان‌دهندهٔ تنهایی زن در جامعه و نیاز او به یک حامی است. در خانهٔ متروکه، پیرزن از رهاشدن توسط شوهرش سخن می‌گوید که نمایانگر وابسته‌بودن زن به مرد، برتری‌طلبی مرد در خانواده، و مردسالاربودن نظام اجتماعی است. تاجی نوزاد را نقطهٔ امیدی می‌داند تا به کمک آن بتواند پناهگاهی در زندگی زناشویی پیدا کند. او در خانه به هر شیوه‌ای تلاش می‌کند که هاشم را به نگه‌داری از نوزاد ترغیب کند، ولی نمی‌تواند. در پرسه‌های شبانه صحنه‌ای وجود دارد که به گونه‌ای می‌خواهد پایان فیلم را هشدار دهد. هاشم به‌سرعت می‌رود و تاجی و نوزاد را تنها می‌گذارد. تاجی خسته می‌شود و می‌ایستد و هاشم بازمی‌گردد. این صحنه نشانه‌ای از پایان فیلم است. هاشم تاجی را رها خواهد کرد، همچون زنی که در خانهٔ متروکه دیده شد. در پایان فیلم، تاجی تنها می‌ماند و دوربین از او فاصله می‌گیرد تا به شکلی استعاری مفهوم تنهایی او را نشان دهد. در عین حال، زن و زایندگی هویت مفقودشده است که در این فصل‌ها وجود دارد، ولی هیچ‌یک از این گفت‌وگوها سرنوشت نهایی نوزاد را رقم نمی‌زند (نمودار ۴).



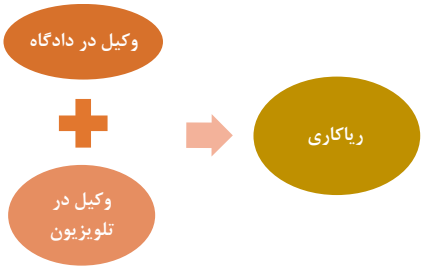
نمودار ۴. هویت زن در جامعه

۵. یافتن مادر نوزاد عاملی است که به وسیلهٔ آن سفر هاشم پیش می‌رود. هاشم به هر مکانی می‌رود با مطرح‌کردن سرنوشت نوزاد مسائل دیگری نیز برایش مطرح می‌شود. مهم‌ترین نکته اهمیت‌داشتنِ سرنوشت نوزاد برای هاشم است. چرا سرنوشت نوزاد برای هاشم مهم است؟ نوزاد نشانه‌ای از امید است؛ امید به آینده و جامعه‌ای بهتر. امید برای رهایی از خفقان و شاید نوزاد نمادی از انقلاب باشد و نشانه‌ای از اینکه چرا هیچ کس آن را به دست نمی‌گیرد و سرنوشت این نوزاد چه خواهد شد؟ در شیرخوارگاه، در عین حال که زنانی هستند که از بچه‌دارشدن بیزار و در هراس‌اند، زنان دیگری نیز آرزوی فرزند دارند. در کلانتری دکتر از مرگ یک نوزاد ناراحت است و احتمال می‌دهد که سرقت پولش به آن مربوط باشد. هاشم اگرچه از بچه‌دارشدن و ازدواج می‌هراسد، از آینده و پذیرشِ مسئولیتِ نگه‌داری از نوزاد بیمناک‌تر است. مسئولیت‌ناپذیری در فصل‌های ذکرشده با یکدیگر مرتبط می‌شوند و یک منطق مکالمه را می‌سازند (نمودار ۵).



نمودار ۵. مسئولیت‌پذیری فرد و جامعه

۶. هاشم در دادگاه با وکیلی روبه‌رو می‌شود و مسئلهٔ نوزاد را مطرح می‌کند. وکیل به هاشم توصیه می‌کند که نوزاد را رها کند و خودش را گرفتار نسازد. هاشم تحت تأثیر سخنان وکیل قرار می‌گیرد و مصمم می‌شود که نوزاد را رها کند. اما در پایان فیلم، هنگامی که همان وکیل را در تلویزیون می‌بینند و حرف‌هایش را مبنی بر انسانیت و نوع‌دوستی می‌شنود، متوجه ریاکاری او و گسترش پلیدی در جامعه می‌شود. هاشم، با دیدن چهرهٔ متکثر وکیل در تلویزیون‌ها، سوار همان تاکسی‌اش در آغاز فیلم می‌شود؛ در حالی که در خیابان‌های شهر به‌آرامی غروب را پشت سر می‌گذارد به درون تاریکی شب می‌خزد. او تاجی را تنها می‌گذارد و پی می‌برد که نمی‌تواند حقیقت را در جامعه‌ای مدرن‌شده کشف کند. از این رو، فیلم با پایانِ باز تمام می‌شود. مفهوم ریاکاری در کشور مانع می‌شود که حقیقت مشخص شود و از این رو هرگز سرنوشت نوزادی که هاشم یافته و دیگر نوزادان شیرخوارگاه مشخص نمی‌شود (نمودار ۶).



نمودار ۶. ریاکاری و دورویی در جامعه

نتیجه

خشت و آینه، نه‌تنها یکی از مهم‌ترین آثار سینمایی قبل از انقلاب اسلامی ایران است، بلکه از معدود آثاری است که بر اساس تفکر ادبیات و سینمای مدرن ساخته شده است. نظریهٔ «منطق مکالمه» میخائیل باختین، که بعدها با نام «مرگ مؤلف»، «تکثر معنا»، «بینامتنیت»، «پایانِ باز»، و «چندصدایی» به دست دیگران توسعهٔ نظری یافت، چارچوب نظری مناسبی برای درک روابط میان مخاطب و متن به‌شمار می‌رود. در نظریهٔ منطق مکالمه‌ای هر کسی می‌تواند سخن بگوید و تک‌گویی دیکتاتورگونه وجود ندارد. هیچ یک از شخصیت‌هایِ یک روایت نظر خود را تحمیل نمی‌کنند. به عبارتی دیگر، مؤلف تلاش نمی‌کند از زبان شخصیت‌ها یا قهرمان اثرش حرف و دیدگاه خودش را به مخاطب منتقل کند. نگارندگان در مطالعهٔ حاضر کوشیده‌اند تا نشان دهند که این نظریه در فیلم *خشت و آینه*، ساختهٔ ابراهیم گلستان، قابل شناسایی است. از طریق نوزادیافته‌شده، مخاطب با ساختار جامعه آشنا می‌شود و با دیدن و شنیدن دیدگاه‌های مختلف و شخصیت‌های متفاوت قضاوت می‌کند و نتیجه می‌گیرد. صحنه‌های فیلم مدام بر هم تأثیر می‌گذارند و با هم گفت‌وگو می‌کنند. هر صحنه به صحنهٔ قبلی و بعدی ارجاع داده می‌شود و مسائلی مطرح می‌شود که انسجام کلی اثر را تقویت می‌کند. در هیچ یک از فصل‌ها سخن قطعی یا تحمیلی وجود ندارد و هیچ یک از گفت‌وگوها میان شخصیت‌های یک صحنه و هم میان فصل‌ها به نتیجه و قطعیت نمی‌رسد. فیلم *خشت و آینه*، با روایتی مدرن، جامعه‌ای در حال دگردیسی را نشان می‌دهد؛ جامعه‌ای که در تاریکی فرورفته و امیدی به آینده ندارد. مؤلف، به کمک منطق مکالمه، اجازهٔ زندگی به شخصیت‌هایش می‌دهد. آن‌ها، همچون انسان‌های واقعی، با مشکلی که پیش آمده روبه‌رو می‌شوند و دیدگاه‌های خود را بیان می‌کنند. تمام فصل‌ها و صحنه‌های فیلم به یکدیگر بر مبنای منطق مکالمه گره خورده‌اند. نه‌تنها در هر صحنه شخصیت‌ها و تصاویر با هم گفت‌وگو برقرار می‌کنند، بلکه با مفاهیم نیز در ارتباط‌اند. در *خشت و آینه* مفاهیمی همچون خفقان در کشور، بی‌عدالتی، تنهایی زنان و بی‌هویتی‌شان، نامشخص‌بودن سرنوشت نسل آینده، مسئلهٔ نسبی‌بودن حقیقت، ریاکاری افرادی که الگو و معلم مردم‌اند، و ناتوانی قانون در اجرای احکام و رسیدگی به مشکلات جامعه تحلیل می‌شود و در پایان همچون گفت‌وگوهای فیلم مبنی بر تکثر معنا و تفکیک‌ناپذیربودن درست و غلط از هم فیلم با پایانی غیرقطعی به انتها می‌رسد. در هر فصل، با توجه به مسئلهٔ نوزاد، پرسشی مطرح می‌شود که در فصل‌های دیگر به آن پاسخ داده می‌شود. فیلم‌ساز نتیجه نمی‌گیرد، بلکه در سراسر فیلم اجازه می‌دهد بر مبنای منطق مکالمه‌ای شخصیت‌ها حرف بزنند، تصمیم بگیرند، و عمل کنند.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۷)، *ساختار و تأویل متن*، نشر مرکز، تهران.

بردول، دیوید (۱۳۷۵)، *روایت در فیلم داستانی*، ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی، ج ۲، انتشارات بنیاد سینمای فارابی، تهران.

تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷)، *منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین*، ترجمه داریوش کریمی نشر مرکز، تهران.

جاهد، پرویز (۱۳۸۴)، *نوشتن با دوربین؛ رودررو با ابراهیم گلستان*، نشر اختران، تهران.

سلدن، رامان و پیتر ویدسون (۱۳۷۸)، *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمه عباس مخبر، نشر طرح نو، تهران.

لچت، جان (۱۳۹۲)، *پنجاه متفکر بزرگ معاصر از ساختارگرایی تا پسامدرنیته*، ترجمهٔ محسن حکیمی، چ ۴، انتشارات خجسته، تهران.

مارتین، والاس (۱۳۸۹)، *نظریه‌های روایت*، ترجمهٔ محمد شهبا، نشر هرمس، تهران.

وبستر، راجر (۱۳۸۲)، *پیش‌درآمدی بر مطالعهٔ نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ الهه دهنوی، روزنگار، تهران.

Bakhtin, Mikhail (1973), *Marxism and Philosophy of Language*, Trans. Ladislav Matejka and I.R. Titunik, Seminar Press, New York.

Bakhtin, Mikhail (1984), *Problems of Dostoevsky's poetics*, Trans. Caryl Emerson, Manchester University press, Manchester.

Holquist, Michael (1994), *Dialogism: Baktin and His world*, Routledge, London.