Quarterly Journal of Social Sciences
Vol. 32, No.110, Fall 2025, P 103-146
qjss.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/qjss.2026.90564.2956

ATU PRESS

Cultural Transition Analysis: Representation of Post-Materialist and Futuristic Values in Iranian Cinema of the 2010s

Mina Hasani
PhD student in Sociology, Faculty of Literature and Humanities, University of Isfahan, Isfahan, Iran

Ehsan Aqababaee *
Associate Professor, Department of Social Sciences, Faculty of Literature and Humanities, University of Isfahan, Isfahan, Iran

Ali Ghanbari Barzian
Associate Professor, Department of Social Sciences, Faculty of Literature and Humanities, University of Isfahan, Isfahan, Iran

Abstract

This article examines how cultural change is represented in Iranian cinema during the 2010s, employing narrative analysis, semiotic inquiry, and Ronald Inglehart's conceptual framework of value change to investigate these transformations in their narrative, visual, and action-based dimensions. The films were selected through purposive sampling, focusing on successful and widely viewed works of the decade. The findings suggest that the cinema of this period constructs a multilayered portrayal of a "partial value transition," a condition in which weakened social capital, economic instability, and institutional distrust hinder the consolidation of emerging values and place social actors in an ambiguous, in-between position. Within the narratives, characters are frequently depicted in states of urgency and

* Corresponding Author: ehsan_aqababaee@yahoo.com
How to Cite: Hasani, M., Aqababaee, E., Ghanbari Barzian, A. (2025). Cultural Transition Analysis: Representation of Post-Materialist and Futuristic Values in Iranian Cinema of the 2010s, *Quarterly Journal of Social sciences*, 32(110), 103-146. DOI: 10.22054/qjss.2026.90564.2956

Original Research
Accepted: 25/01/2026
Revised: 20/01/2026
Received: 25/12/2025
eISSN: 2538-2772
ISSN: 1735/1162

reactivity, lacking effective agency, while resolutions tend to arise not from collective will but from coincidence, attrition, or external intervention. At the cinematic level, the analysis of narrative structure reveals that the contemporary Iranian protagonist has shifted from the figure of an active reformer to a more vulnerable, cautious agent seeking only minimal sense of safety and dignity. The study concludes that new Iranian cinema not only reflects a crisis of values but also serves as a cultural record of an incomplete, transitional stage of value change.

Keywords: Representation of values, Iranian cinema, narrative analysis, cultural transition, social capital.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Extended Abstract

Introduction

This study examines the representation of cultural transition and value transformation in Iranian cinema during the 2010s, a decade in which Iranian society experienced a set of simultaneous and often contradictory economic, institutional, social, and value-based transformations. The article is grounded in the central assumption that cinema, as one of the most influential cultural media, not only reflects social change but also functions as a cultural document capable of revealing intermediate, unstable, and suspended conditions of value transition. Within this framework, the main research question addresses how contemporary Iranian cinema represents societal value changes and to what extent these representations indicate the realization, suspension, or incompleteness of the transition from Survival-oriented values to self-expression values. The article argues that cinematic narratives of this period do not primarily point to the stabilization of new values; rather, they offer a multilayered depiction of a "partial and unstable value transition."

In numerous empirical studies, the role of media, especially cinema and photography, in reflecting and shaping discourses of power, identity, and social changes in contemporary Iran has been examined. Razavi and Afrasiabi (2025) analyzed the discourse of the film "Leila's Brothers" and found a contrast between the discourse of declining patriarchy and the discourse of the rise of femininity. In this regard, Rajabinejad Moghadam Pakyadeh (2024) showed in a comparative study that documentary photography in the two political periods of Iran was influenced by the ideology and policies of the ruling power and that the political atmosphere had an impact on the representation of reality. In the field of urban space representation, Rawadrad (2017), by examining the films of the new generation of Iranian cinema, found that Tehran is not presented in these works as a space for escape, but rather as an arena for resistance and redefinition of issues. Also, in their analysis of the representation of youth in popular cinema, Khaniki (2014) found significant differences between the two periods of reformism and fundamentalism, and showed that the image of Iranian youth has changed from law-abiding and hopeful to disruptive and without identity. Mohammadi and Bichranloo (2013) through a narrative analysis of post-revolutionary cinema, outlined the

transformation of values, identity, and lifestyle towards a kind of semantic chaos and despair in the 2000s. In the meantime, the present study, by combining Ronald Inglehart's theory of value transformation and narratology and cultural semiotic approaches, seeks to analyze the representation of value transition in a coherent and non-island manner.

Methodologically, the research adopts a combined approach of narratology and cultural semiotics. At the narrative level, William Labov's structural model is used to analyze the stages of film narratives—abstract, orientation, complication, evaluation, and resolution—while Julien Greimas's action model is employed to examine the positions of subjects, objects, helpers, and opponents. This dual approach makes it possible to identify value changes not only through explicit dialogue but also through patterns of character agency, degrees of action, and modes of conflict resolution. At the semiotic level, elements of mise-en-scène—including space, objects, bodies, lighting, color, and visual codes—are analyzed as carriers of cultural meaning and value orientations. The films were selected through purposive sampling from among the most popular and highest-grossing Iranian films of the 2010s, including: *A Separation*, *Hush! Girls Don't Scream*, *Life and a Day*, *The Salesman*, *Thousand Paws*, *Dance with Me* Jahan, *A Hero*, and *Leila's Brothers*.

The findings indicate that the concepts such as "self-sacrifice" and "traditional marriage" appear sporadically and with moderate to weak intensity across the passage of time. The concept of "authoritative legitimacy," particularly as embodied in law, courts, and symbols of institutional justice, retains a degree of respect and effectiveness in films from the early 2010s *(A Separation*); however, toward the end of the decade, legal authority becomes increasingly diluted and ineffective. "Financial priority" emerges as a more complex theme. In the later films (*A Hero* and *Leila's Brothers*), financial concerns are directly linked to the quality of life of the younger generation, with elements such as coins, inflation, and currency fluctuations exerting a direct influence on narration development. "Trust in the future" is depicted ambiguously and is accompanied by only fragile and subdued hope on the part of social actors.

In the conclusion, the study demonstrates that Iranian cinema of this period presents a multilayered image of eroded social capital,

declining institutional trust, and economic instability—conditions that hinder the consolidation of self-expression values. The imbalance between structure and agency, evident across the eight films, manifests as a recurring pattern of generational confusion, incomplete transition, and suspended agency. This condition is conceptualized as a "partial value transition," referring to a moment in which traditional values have been weakened, while objective and institutional conditions remain insufficient for the stabilization of post-material values. Female characters in these films emerge as the most explicit carriers of this transition, characterized by heightened awareness, rational intent, and structural inability to realize their aspirations.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقاله پژوهشی
تاریخ ارسال: ۱۴۰۴/۱۰/۰۴
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۱۰/۳۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۱/۰۵
ISSN: 1735/1162
eISSN: 2538-2772

فصلنامه علوم اجتماعی
سال سی و دوم، شماره ۱۱۰، پاییز ۱٤۰٤، ص ۱۰۳ تا ۱٤٦
qjss.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/qjss.2026.90564.2956

تحلیل گذار فرهنگی؛ بازنمایی ارزش‌های پسامادی و آینده¬نگر در سینمای دهه نود ایران

مینا حسنی — دانشجوی دکترای جامعه‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

احسان آقابابایی * — دانشیار گروه علوم اجتماعی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

علی قنبری برزیان — دانشیار گروه علوم اجتماعی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

چکیده

این مقاله به مطالعه نحوه بازنمایی تغییرات فرهنگی در سینمای ایران طی دهه‌ی ۱۳۹۰ می‌پردازد و با بهره‌گیری از روش تحلیل روایت، نشانه‌شناسی و چارچوب مفهومی گذار ارزش‌های رونالد اینگلهارت به تحلیل این تغییرات در شکل‌های روایی، بصری و کنش‌محور آن می‌پردازد. نمونه‌گیری به‌صورت هدفمند از میان پرفروش‌ترین و پرمخاطب‌ترین فیلم‌های این سال‌ها انجام شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد سینمای این دوره تصویری چندلایه از «گذار ناقص ارزش‌ها» ترسیم می‌کند؛ وضعیتی که در آن سرمایه اجتماعی فرسوده، ناپایداری اقتصادی و بی‌اعتمادی نهادی مانع تثبیت ارزش‌های جدید می‌شود و کنشگران را در موقعیتی میانی قرار می‌دهد. کنشگران در روایت‌ها غالباً در وضعیت اضطراری، واکنشی و فاقد فاعلیت مؤثر تصویر می‌شوند و گره‌گشایی‌ها نه محصول اراده جمعی، بلکه پیامد تصادف، فرسایش یا مداخله بیرونی است. در سطح سینمایی، تحلیل میزانسن، نمادها و ساختار روایی فیلم‌ها نشان می‌دهد که قهرمان معاصر ایرانی از تیپ اصلاح‌گر فعال به کنشگری آسیب‌دیده، محافظه‌کار و در جست‌وجوی حداقلی از امنیت روانی و کرامت فردی تغییر کرده است. مطالعه حاضر نتیجه می‌گیرد که سینمای نوین ایران نه‌فقط

* نویسنده مسئول: ehsan_aqababaee@yahoo.com

بازتاب‌دهنده‌ی بحران ارزش‌ها، بلکه سندی فرهنگی از مرحله‌ی میانی و ناتمام گذار ارزشی در جامعه ایرانی است؛ مرحله‌ای که در آن سنت و مدرنیته در همزیستی تنش‌آلود قرار دارند و آینده‌مندی در سطحی حداقلی و مبتنی بر مدیریت بحران بازنمایی می‌شود.

کلیدواژه‌ها: بازنمایی ارزش‌ها، سینمای ایران، تحلیل روایت، گذار فرهنگی، سرمایه‌ی اجتماعی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

جامعه ایران همگام با تحولات سریع اقتصادی، سیاسی و فرهنگی در طی پنجاه سال گذشته شاهد نسلی متفاوت از جوانان با خواسته‌هایی به نسبت متفاوت با نسل‌های پیشین، بوده است. در لایه یا خرده نظام اقتصادی، عواملی چون نوسانات فروش نفت، تحریم‌های اقتصادی، تغییرات نرخ ارز، افزایش موج جوانان و زنان تحصیل‌کرده و جویای کار، افزایش استقلال اقتصادی زنان و...غیره، منجر به تغییراتی در بافت و ارتباطات جامعه شده است. همچنین از یکسو، چگونگی زمینه‌سازی توسعه در ایران و از سوی دیگر احساس محرومیت و عقب ماندن از متوسط استاندارد جهانیِ امکانات معیشتی و آزادی‌های مدنی، این دگرگونی ارزشی و در پی آن دگرگونی نمودهای رفتاری رخ‌داده را تشریح می‌نماید. به‌علاوه، همان‌طور که اینگلهارت[1] در فرضیه‌ی کمیابی مطرح می‌کند اولویت‌های فرد بازتاب محیط اجتماعی- اقتصادی‌اش است؛ به‌نحوی‌که شخص بیشترین ارزش ذهنی را برای آن چیزهایی قائل است که عرضه آن نسبتاً کم است. «درآمد سرانه، یکی از بهترین نماگرهای آسان‌یاب در تشخیص شرایطی است که به گذار ارزش‌ها می‌انجامد، اما عامل نظری اساسی برای تشخیص این شرایط عبارت از حس امنیت وجودی است» (اینگلهارت، ۱۳۹۹: ۵۴).

در لایه سیاست، مجموع کنش‌های نهاد حاکم و جامعه‌ی مدنی گاه به همسویی و هم‌افزایی و گاه به شکاف میان دولت و ملت انجامیده و جرقه‌ی جریان‌های خیابانی و مطالبات مردمی را روشن ساخته است. همان‌طور که ریسمن[2] می‌گوید جریان‌ها و شکاف‌های سیاسی- اجتماعی خود به تکامل و شکل‌گیری گروه‌ها و نهادهای دولتی سرعت می‌بخشد (کاری و ابراهیم نیا، ۱۳۹۵: ۲۲). در طول سال‌های اخیر مطالبات و اعتراضات مردم ایران معمولاً از سنخ حقوق مدنی بوده است؛ مثل حق انتخاب پوشش، حق ابراز عقیده، حق انتخاب سبک زندگی و غیره. در لایه‌ی اجتماعی نیز تغییر نگرش‌ها با

1 Inglehart, Ronald
2 Reissman, Leonard

معیار اعتماد اجتماعی قابل‌ردیابی است: «داده‌هایی که از سال ۱۳۵۳ تا ۱۳۹۷ به دست آمده است، نشان می‌دهد که روند کاهش اعتماد همچنان تداوم دارد، برای مثال اعتماد به قاضی‌ها در سال ۱۳۷۹ حدود چهل درصد بوده که در سال ۱۳۹۷ به حدود بیست درصد کاهش یافته است. این کاهش اعتماد ازاین‌جهت مهم و نگران‌کننده است که اعتماد به قاضی جلوه‌ای از احساس وجود عدالت رویه‌ای در جامعه است. درنتیجه ممکن است افراد برای یافتن راه‌حل مشکل‌های خود به بیرون از دستگاه قضایی متوسل شوند. اعتماد به روحانی‌ها نیز روند مشابهی طی کرده است. به‌طوری‌که از حدود چهل درصد در سال ۱۳۷۹ به حدود بیست‌ودو درصد در سال ۱۳۹۷ تنزل یافته است. اعتماد نسبت به این دو گروه تا حدی تحت تأثیر وضعیت سیاسی و وضعیت کلی کشور است» (گودرزی و کاظمی‌پور، ۱۴۰۲: ۸۹).

اینکه این جریان تا چه حد تحت تأثیر رسانه بوده یا حتی بر تولیدات هنری و رسانه‌ای تأثیر گذاشته است یک‌طرف و این امر که ماهیت جریان‌ها و مطالبات اعتراضی برای نسل جوان از آبشخور فقدان معنا و یا خالی شدن نقش محوری علایق و اعتقادات سنتی تغذیه می‌کنند، طرف دیگرِ پرسشگری را برای پژوهشگر عرصه اجتماعی مطرح می‌کند. در امتداد احتمال رسوخ، نشت یا پذیرش ارزش‌های جدید در جهان‌بینی انسان‌ها و به‌خصوص نسل جوان، زیست جهان و نحوه کنشگری آن‌ها نیز دچار تحول می‌شوند، به‌طوری‌که انواع جدید و خلاقانه‌ای از کنشگری، هویت و منش غالب می‌شوند. ضرورتِ شناخت مسیر تحول کنش‌های فرد در جامعه و تولید معنا از مسیر این کنش‌ها، اهمیت پژوهش‌های عمق نگر و میان‌رشته‌ای با میانجی‌گری رسانه را بیش‌ازپیش یادآوری می‌کند.

در جامعه‌ی معاصر، سینما به یکی از مهم‌ترین میدان‌های بازنمایی دگرگونی‌های اجتماعی و فرهنگی تبدیل شده است؛ دگرگونی‌هایی که در سطح زندگی روزمره، سبک زیست، مناسبات خانوادگی و الگوهای کنشگری نسل‌های جوان نمود یافته‌اند. هم‌زمان، جامعه ایرانی در معرض تغییراتی ناپیوسته و متناقض در زمینه‌های اقتصادی، نهادی و ارزشی قرار گرفته است؛ تغییراتی که در چارچوب نظری رونالد اینگلهارت تحت عنوان

«گذار از ارزش‌های بقا به ارزش‌های ابرازگرایانه» فهم می‌شوند (اینگلهارت، ۱۳۹۹: ۱۴). بااین‌حال، برخلاف الگوی غربیِ گذار، در ایران این حرکت به شکلی مبهم و چندلایه رخ‌داده و همین امر وضعیت فرهنگی جامعه را در موقعیتی پرتنش قرار داده است. سینمای دهه‌ی اخیر (۱۳۹۰-۱۴۰۱)، به‌ویژه آثار شاخصی چون «جدایی نادر از سیمین»، «فروشنده»، «ابد و یک روز»، «هیس! دخترها فریاد نمی‌زنند»، «برادران لیلا» و دیگر فیلم‌های موردمطالعه، از مهم‌ترین عرصه‌هایی هستند که این وضعیت تعلیقی را بازنمایی می‌کنند. در این فیلم‌ها، ارزش‌هایی مانند اعتماد، همبستگی، منزلت خانوادگی و عدالت نهادمند دچار فرسایش‌اند و در مقابل، ارزش‌های فردی همچون حریم خصوصی، خودآیینی، امنیت روانی و کیفیت زیست برجسته می‌شوند. به بیان کلی‌تر سینمای معاصر و به‌خصوص یک دهه‌ی اخیر، ردپایی از عرفی شدن را به نمایش می‌گذارد و عرفی شدن بدان معناست که «ارزش‌های دین، یا سایر ارزش‌های اخلاقی مطلق، دیگر به‌عنوان پیوندهای فرهنگی‌ای که مناسبات اجتماعی را وحدت می‌بخشند یا از هم جدا می‌کنند، نقش اساسی ندارند» (باکاک و تامپسون، ۱۳۹۳، ۲۳۴).

مسئله اصلی این پژوهش آن است که سینمای ایران چگونه این «گذار ارزشی و فرهنگی» را بازنمایی می‌کند و چه الگوهای مشترکی در روایت، شخصیت‌پردازی، میزانسن و نمادپردازی می‌تواند نشان‌دهنده بحران‌های فرهنگی و ارزشی جامعه باشد؟ همچنین در چه حد می‌توان سرنخ‌های قابل اتکایی درباره وضعیت ارزش‌ها در جامعه معاصر ایران استخراج کرد؟ اینکه سینمای ایران چه نوع بازنمایی‌ای از تغییرات ارزشی ارائه می‌دهد؟ آیا روایت‌های سینمایی از وجود یک گذار ارزشی خبر می‌دهند، یا بیشتر نشان‌دهنده نوعی ناپایداری، ابهام و هم‌زمانی ارزش‌های قدیم و جدیدند؟

پیشینه تجربی

در پژوهش‌های تجربی متعددی، نقش رسانه‌ها به‌ویژه سینما و عکاسی در بازتاب و شکل‌دهی به گفتمان‌های قدرت، هویت و تحولات اجتماعی در ایران معاصر بررسی شده است. رضوی و افراسیابی (۱۴۰۳) با تحلیل گفتمان فیلم «برادران لیلا» به تضاد بین گفتمان

پدرسالاری روبه‌زوال و گفتمان برخاستن زنانگی دست یافتند. در همین راستا، رجبی‌نژاد مقدم پاکیاده (۱۴۰۲) در مطالعه‌ای تطبیقی نشان داد که عکاسی مستند در دوره‌های اصلاحات و مهرورزی تحت تأثیر ایدئولوژی و سیاست‌های قدرت حاکم قرار داشته و فضای سیاسی بر بازنمایی واقعیت اثر گذاشته است. امیری و آقابابایی (۱۳۹۷) به بررسی بازنمایی طبقه فرودست در سینمای ایران می‌پردازند؛ بدین ترتیب که فقرا در دهه شصت افرادی پیروز و ارزشمند تصویر شده‌اند، در دهه هفتاد قربانی آسیب‌های اجتماعی، در دهه هشتاد افرادی ناتوان و در دهه نود افرادی گناهکار بازنمایی می‌شوند. در حوزه بازنمایی فضای شهری، راودراد (۱۳۹۶) با بررسی فیلم‌های نسل جدید سینمای ایران دریافت که تهران در این آثار نه به‌مثابه فضایی برای گریز، بلکه به‌عنوان عرصه‌ای برای مقاومت و بازتعریف مسائل نمایش داده می‌شود. مهدی میرحاجی (۱۳۹۵) در پژوهش خود به بازنمایی مدیران دولتی در سینمای ایران پرداخته است. او این بازنمایی را دارای سوگیری‌های ایدئولوژیک می‌داند. او نتیجه می‌گیرد سینمای دوره اصلاح‌طلبی، نسبت به سایر دوره‌ها سیاسی‌تر و دغدغه‌مندتر است. همچنین، خانیکی و ابوی (۱۳۹۳) در تحلیل بازنمایی جوانان در سینمای عامه‌پسند، تفاوت‌های معناداری بین دو دوره اصلاحات و اصول‌گرایی یافتند و نشان دادند که تصویر جوان از قانون‌مدار و امیدوار به ساختارشکن و بی‌هویت تغییر کرده است. محمدی و بیچرانلو (۱۳۹۲) با تحلیل روایی سینمای پس از انقلاب، تحول ارزش‌ها، هویت و سبک زندگی را به‌سوی نوعی هرج‌ومرج معنایی و یأس در دهه هشتاد ترسیم کردند. درنهایت، از دید آزاد ارمکی (۱۳۸۸) که به بازنمایی تغییر هویت اجتماعی روشن‌فکر در سینمای ایران می‌پردازد، «اگرچه مهم‌ترین ویژگی روشن‌فکر عقلانیت است اما این عقلانیت در هیچ‌کدام از پنج فیلم انتخابی دیده نمی‌شود، آن‌ها یا به‌صورت افراد احساساتی تحت تأثیر محیط قرار گرفته‌اند». این پژوهش‌ها درمجموع بر نقش رسانه به‌عنوان آیینه‌ای پیچیده از تحولات گفتمانی و اجتماعی در ایران تأکید دارند.

بررسی تحلیلی این پژوهش‌ها نشان می‌دهد که هر یک تنها بر ساحتی از تغییرات فرهنگی و اجتماعی تمرکز کرده‌اند، چه در قالب تحلیل گفتمان قدرت، چه در قالب

مطالعه تحولات سبک زندگی، بازنمایی جوانان، تصویر شهر یا تحولات هویتی؛ اما روند بازنمایی «گذار ارزش‌ها» در سینمای ایران را نمی‌توان صرفاً ادامه همان خطوط تبیینی دانست. پژوهش حاضر، از طریق ترکیب چارچوب اینگلهارت با رویکردهای نشانه‌شناختی و روایی، علاوه بر تحولات فرهنگی یا هویتی، مراحل گذارِ بازنمایی شده را به شکلی منسجم و نه جزیره‌ای ردیابی می‌کند. وجه تمایز دیگر این پژوهش ایجاد مدلی است که در آن تحلیل ساختار روایت هم‌زمان با تحلیل کنش‌ها و رفتار قهرمانان فیلم، امکان فهم گستره‌ای کامل‌تر و پویاتر از تحولات ارائه می‌دهد.

چارچوب مفهومی

در این پژوهش از مفهوم گذار ارزش‌های فرهنگی در میان نسل‌های مختلف یک جامعه بهره برده می‌شود. بدین منظور نظریه تحول ارزش‌ها در آثار رونالد اینگلهارت بستری مناسب برای فهم فرآیند دگرگونی و به‌خصوص دگرگونی ارزش‌ها، فراهم می‌کند؛ نظریه‌ای که بر گذار محتمل جوامع از ارزش‌های بقا به ارزش‌های ابرازگرایانه تأکید می‌کند، اما هم‌زمان یادآور می‌شود که این گذار در همه جوامع یکنواخت، قطعی و خطی نیست. او می‌گوید: «هیچ‌چیز قطعی نیست، اما شواهد نشان می‌دهد که احساس روبه‌رشدی از امنیت و اهمیت فزاینده ارزش‌های ابراز خویشتن می‌تواند پایه‌های اقتدارگرایی را سست کند» (اینگلهارت، ۱۳۹۹: ۲۶۳).

اینگلهارت در «نوسازی، تغییر فرهنگی و دموکراسی» نیز همین نکته را برجسته می‌کند که گذار ارزش‌ها می‌تواند حالتی ترکیبی، متوقف یا ناپایدار داشته باشد؛ «در رژیم‌های دارای دموکراسی ناقص، عملکرد مدنی به‌صورت ناقص صدق می‌کند. در کشورهایی که دموکراسی‌های ناکارآمد تداوم می‌یابد، فرهنگ توده تأکید نسبتاً ضعیفی بر ارزش‌های ابراز وجود دارد» (اینگلهارت و ولزل، ۱۳۸۸: ۳۹۵). او همچنین تأکید می‌کند که «توسعه اجتماعی- اقتصادی معمولاً موجب دگرگونی‌های نظام‌مند در باور مردم و انتظار آن‌ها از زندگی می‌شود، اما تأثیر سنت‌های فرهنگی از بین نمی‌رود. نظام باورها از ماندگاری و برگشت‌پذیری حیرت‌انگیزی برخوردار است. اگرچه ارزش‌ها ممکن است

تغییر کنند و می‌کنند، درهرحال بازتاب میراث تاریخی جامعه هستند...به همین دلیل است که این دگرگونی ارزش‌ها در کشورهای کم‌درآمد یا آن جوامعی که سقوط ناگهانی در استانداردهای زندگی را تجربه می‌کنند، مانند اتحاد جماهیر شوروی در سال‌های ۱۹۹۰، به وقوع نپیوسته است؛ حتی با اینکه این کشورها در ارتباطات جهانی نیز ادغام شده بودند...، فروپاشی اقتصادی جهت دگرگونی را تغییر می‌دهد. این دگرگونی‌ها وابسته به‌احتمال است و خطی نیست» (اینگلهارت، ۱۳۹۹: ۹۷-۹۸).

در این پژوهش، نظریه اینگلهارت نه برای اثبات پیشینیِ وجود گذار، بلکه به‌عنوان ابزار مفهومی برای تحلیل نشانه‌های احتمالی این فرآیند در روایت‌های سینمایی به‌کار گرفته می‌شود؛ یعنی این فیلم‌ها محل مشاهده‌اند، نه محل تأیید گزاره‌های قطعی؛ بنابراین این چارچوب مفهومی به ما کمک می‌کند تا تغییرات ارزشی جامعه‌ی ایرانی را در سطحی کلان واکاوی و رمزگشایی کنیم.

روش‌شناسی

در این پژوهش روایت‌شناسی[1] و به‌ویژه مدل‌های ساختاری ویلیام لبوف[2] و الگوی کنش روایی گریماس[3] مورداستفاده قرار می‌گیرد. کارکرد این روش آن است که نشان می‌دهد تحول ارزش‌ها چگونه نه در سطح شعار یا گفتار، بلکه در ساختارهای کنش روایی، گره‌افکنی‌ها، نوع عاملیت قهرمان و نحوه گره‌گشایی دیده می‌شود. مدل لبوف امکان می‌دهد که روایت فیلم‌ها در قالب مراحل درآمد، جهت‌گیری، گره‌افکنی، ارزیابی و گره‌گشایی خوانده شوند و در هر مرحله، تنش میان ارزش‌های سنتی و نوظهور آشکار شود. به همین دلیل، در این روش‌شناسی، «روایت ابزاری برای مشاهده تعامل میان عناصر داستانی و ساختارهای فرهنگی است» (لبوف، ۱۹۷۲: ۳۵۴). استفاده از مدل گریماس نیز این امکان را فراهم می‌کند که جایگاه فاعل، موضوع ارزشمند، فرستنده، مخالفان و

1 Narratology
2 Labov, William
3 Greimas, Algirdas Julien

یاریگران در هر فیلم بررسی شود و از خلال این روابط بتوان فهمید کدام نظام فرهنگی در روایت مسلط‌تر، شکننده‌تر یا در آستانه جابه‌جایی است.

همچنین از نشانه‌شناسی فرهنگی[1] و رمزگان سینمایی برای بررسی تحول ارزشی در سطح میزانسن، فضا، اشیا، بدن‌ها، نور، رنگ و نسبت شخصیت‌ها با محیط استفاده می‌شود. در این پژوهش از ایده‌های نشانه‌شناسی فرهنگی استفاده می‌شود. اینکه چگونه عناصر ظاهراً فنی مثل لحظات سکوت، درهای نیمه‌باز، نور سرد، قاب‌های شلوغ، یا حرکت دوربین، حامل ارزش‌های فرهنگی و تغییرات آن‌ها هستند. فرهنگ و معنا، هر دو خودشان را به نحو ساختاری، افتراقی و تقابلی سامان می‌دهند. کلمه‌ی رمزگان[2] (یکی از مقولات بنیادین رویکرد نشانه‌شناسی) که اغلب هم متصلب و ساده‌سازی شده است، به‌مثابه ابزاری در راه کشف قواعد، هنجارمندی‌ها، قراردادها و عرفهایی که معنای اجتماعی دارند، به کار می‌رود (لاروسو، ۱۳۹۸: ۱۳۶)؛ بنابراین روایت‌شناسی، سطح میانی مشاهده را مشخص می‌کند و نشان می‌دهد این تغییرات یا تنش‌ها چگونه در ساختار کنش شخصیت‌ها و مسیر داستانی فیلم‌ها بروز می‌یابند. نشانه‌شناسی فرهنگی نیز سطح خُرد را می‌گشاید و امکان می‌دهد که رمزگان بصری، اشیا، فضاها و فرم فیلم را همچون حاملان ارزش‌ها بخوانیم.

جدول ۱. تکنیک تحلیل

مدل تحلیل	مراحل و روش
تحلیل میزانسن و رمزگان فنی	فضا، اشیا، بدن‌ها، نور، رنگ و نسبت شخصیت‌ها با محیط
مدل لبوف	درآمد، جهت‌گیری، گره‌افکنی، ارزیابی، گره‌گشایی، پایان‌بندی
مدل گریماس	فاعل/ هدف، یاریگر/ مخالف، فرستنده/گیرنده

حجم نمونه و منطق نمونه‌گیری: در این پژوهش با روش نمونه‌گیری هدفمند، تعداد هشت فیلم بر اساس سال ساخت (تولید یا اکران در دهه‌ی نود شمسی) و پاسخگویی مخاطب انتخاب شده‌اند، به‌طوری‌که پرمخاطب‌ترین و پرفروش‌ترین فیلم‌های این سال‌ها بر

1 Cultural semiotics
2 Codice

اساس آمار منابع رسمی مورد ارزیابی قرار می‌گیرند. علت انتخاب بازه‌ی زمانی ده‌ساله در این پژوهش، اهمیت گفتمانی و تراکم جنبش‌هایی است که در این سال‌ها شکل گرفته است؛ سال‌های ۱۳۹۲، ۱۳۹۴، ۱۳۹۶، ۱۳۹۸ و ۱۴۰۱، هرکدام رفتارهای جمعیِ منحصربه‌فرد و عمیقی را از سر گذرانده‌اند. از طرف دیگر دلیل انتخاب معیار «پرمخاطب‌ترین» فیلم نیز آن است که بیانگر سلیقه‌ی جمعی و میل احساسی- عاطفیِ طبقات اجتماعی است؛ امری که پیوند سینما با واقعیت بدنه‌ی جامعه و میان‌رشته‌ای بودن پژوهش را نشان می‌دهد.

جدول ۲. معرفی فیلم‌های انتخاب‌شده

نام فیلم	کارگردان	معیار انتخاب
جدایی نادر از سیمین (۱۳۸۹)	اصغر فرهادی	۵۲ جایزهٔ ملی و بین‌المللی/ ۲۰ میلیون دلارفروش جهانی
دخترها فریاد نمی‌زنند (۱۳۹۲)	پوران درخشنده	از ده فیلم پرفروش سال ۱۳۹۲/ جایزه بهترین فیلم‌نامه و لوح تقدیر بهترین فیلم از جشنواره فیلم زنان مستقل
ابد و یک روز (۱۳۹۴)	سعید روستایی	برنده ۹ سیمرغ بلورین ازجمله سیمرغ بلورین بهترین فیلم از نگاه تماشاگران در سی و چهارمین دوره جشنواره فیلم فجر
فروشنده (۱۳۹۵)	اصغر فرهادی	سومین فیلم پرفروش غیر کمدی در سینمای ایران
هزارپا (۱۳۹۷)	ابوالحسن داوودی	پرفروش‌ترین فیلم در سال ۱۳۹۷ / پربیننده‌ترین فیلم دهه ۹۰ سینمای ایران
جهان با من برقص (۱۳۹۸)	سروش صحت	سیمرغ بهترین کارگردانی در سی و هفتمین جشنواره جهانی فیلم فجر/ از فیلم‌های پرمخاطب سال ۱۳۹۸[1]
قهرمان (۱۴۰۰)	اصغر فرهادی	سومین فیلم پرفروش سال ۱۴۰۰/ کسب امتیاز ۹۶٪ بر پایه نقد ۱۵۹ منتقد از بازبینی جمعی وبگاه راتن تومیتوز[2]
برادران لیلا (۱۴۰۱)	سعید روستایی	برنده جایزه فدراسیون منتقدان فیلم در جشنواره کن/ در راتن تومیتوز، بر اساس نظر ۱۳ منتقد، امتیاز ۸۵٪ و در متاکریتیک[3] که از میانگین وزنی استفاده می‌کند، امتیاز ۸۷ از ۱۰۰ را کسب کرد

۱ www.asriran.com: بنا به گزارش سایت خبری «عصرایران» این فیلم در رتبه یازدهمین فیلم پرفروش سال جای گرفت

2 www.rottentomatoes.com

3 www.metacrsitic.com

یافته‌ها

جدایی نادر از سیمین

سیمین می‌خواهد مهاجرت کند و این کار را برای پیشرفت خود و فرزندش ضروری می‌داند؛ اما همسرش نادر مخالف است، چراکه از پدرش مراقبت می‌کند. دخترشان ترمه باید تصمیم بگیرد که کدام‌یک از والدین را برای ادامه زندگی انتخاب کند. سیمین درخواست طلاق کرده و خانه را ترک می‌کند. نادر برای مراقبت از پدر پیرش یک پرستار استخدام می‌کند؛ اما پرستار (راضیه) در طی مراقبت از پدر نادر دچار سقط‌جنین می‌شود و اختلافات به اوج می‌رسد. درنهایت، طلاق آن‌ها جاری می‌شود.

مراحل مدل لبوف	گزاره‌ی تحلیلی (جدایی نادر از سیمین)
درآمد	اسکن مدارک هویتی، ورود به جهان معنایی «شناخت سطحی» را القا می‌کند؛ جامعه‌ای که در آن هویت به رونوشت تقلیل یافته و بحران هویت معاصر بازنمایی می‌شود.
جهت‌گیری	صحنه دادگاه تعارض دو نظام ارزشی را صورت‌بندی می‌کند: سیمین با افق‌گرایی و نادر با وفاداری به سنت و مسئولیت. این تقابل، انعکاس شکاف ارزشیِ نسل دهه شصت میان گذشته سنگین و آینده نامطمئن است.
گره‌افکنی	روایت میان دو اخلاق موقعیتی قرار می‌گیرد؛ نه خیر/شر مطلق، بلکه «اخلاق خاکستری». مهاجرت به‌عنوان میل طبقه متوسط به تغییر فرهنگی طرح می‌شود و درخواست طلاق کنش نهادمند برای بازیابی اختیار است. با ورود راضیه و حجت، گره دوم شکل می‌گیرد: گفت‌وگوی نابرابر طبقه متوسط و کارگر و ناتوانی حجت در دسترسی به «زبان مشترک»، نشانه‌ای از شکاف ساختاری قدرت و فرهنگ.
ارزیابی	هر سکانس نشانه‌های تازه‌ای عرضه می‌کند و مخاطب را در مقام داور مشارکتی قرار می‌دهد. ابهام اخلاقی بخشی از منطق روایت است و انتخاب‌ها در طیفی از وضعیت‌های خاکستری پیش می‌روند.
گره‌گشایی	گره اول با انتخاب ترمه (پدرش) و گره دوم با اعتراف راضیه روشن می‌شود؛ نادر علت مستقیم سقط نیست، اما روایت به سهم مسئولیت اخلاقیِ او اشاره ضمنی دارد.
پایان‌بندی	سکانس پایانی بر تعلیق تصمیم و پیامد گسست ارزش‌ها تأکید می‌کند؛ نتیجه‌ای که عدم قطعیت اخلاقی و شکاف‌های ساختاری را تثبیت می‌کند.

تحلیل میزانسن و رمزگان فنی: سکانس‌های آغازین و پایانی ـ با نشستن نادر و سیمین

روبه‌روی قاضیِ نادیدنی ـ به‌جای یک داوری حقوقی، تقابل نمادین دو پارادایم فکری را بازنمایی می‌کنند. غیاب چهره قاضی، مخاطب را به داوری مستقیم فرامی‌خواند. رنگ‌های روشن سیمین در برابر طیف قهوه‌ای نادر در ابتدا و سپس لباس‌های تیره هر دو در پایان، بیانگر گذار از امید به فرسودگی و بن‌بست است. خانه طبقه متوسط، صحنه‌ای از دو سبک زیستن را ترسیم می‌کند: اشیای فرهنگیِ همراه سیمین (پیانو، سی‌دی‌های زبان و موسیقی...) نشانگر میل به جهانی‌شدن و خودتحقق‌بخشی و پیوند نادر با خانه و پدر، نشانه تعهد به سنت و مسئولیت اخلاقی است. ترمه به‌عنوان نسل میانی، از پس شیشه و عینک می‌بیند و دیده می‌شود که استعاره‌ای از فاصله شناختی نسل جدید با والدین و جهان متزلزل ارزش‌ها است. حتی ارتباط نادر و حجت از پشت شیشه اداره بر تفاوت‌های طبقاتی و نبود گفت‌وگوی واقعی تأکید دارد. فیلم‌برداری روی دست، با دوربین ناپایدار و بدون نقطه‌دید قطعی، مشارکت اخلاقی مخاطب را شکل می‌دهد و نسبی‌بودن حقیقت در جهان فیلم را تقویت می‌کند. رنگ‌های خنثی و فضای بی‌عاطفه، فرسایش امید اجتماعی و بی‌اعتمادی نسل‌ها را نشان می‌دهد، درحالی‌که لحظات نادر با پدرش یادآور بُعد انسانی و پیوندهای عاطفی فراموش‌شونده است. این جهان روایی مرزبندی قطعی میان درست و غلط ندارد و تصویری از جامعه‌ای ارائه می‌دهد که میان وظیفه و میل، فردیت و خانواده، ماندن و رفتن، هنوز در تعلیق تصمیم‌گیری قرار دارد.

رمزگان رفتاری در فیلم نشان از حسابگری‌های طبقه‌ی متوسط و میل شدید به گرفتن حق در زندگی روزمره دارد. این «حق‌جویی» در گفتمان درون نهادی و کنش مدنی جریان دارد. منطق حسابگرانه نادر که دخترش را به عدم صرف‌نظر از مبالغ اندک پول و ارزش‌های مادی توصیه می‌کند نمونه‌ای از این رفتار است. همچنین عدم پرداخت خسارت به راضیه از سوی نادر، در انتهای فیلم، برای اثبات حقانیت خود نمونه‌ای دیگر است؛ و روایتگر مفهوم اخلاق کلان‌شهری در اندیشه زیمل[1] نیز می‌باشد.

مدل گریماس: بر اساس مدل گریماس، روایت بر سه محور کنشی بنا می‌شود: فاعل و

1Georg Simmel

هدف، فرستنده و گیرنده و موانع و یاوران. سیمین در این ساختار، «فاعل» است؛ خواسته‌ی او مهاجرت و جست‌وجوی آینده‌ای بهتر (هدف) است؛ اما موانع در سه سطح عمل می‌کنند: قانون و دادگاه به‌مثابه مانع نهادی، وابستگی خانوادگی نادر به پدر به‌مثابه مانع اخلاقی و ناتوانی ترمه در انتخاب میان والدین به‌مثابه مانع عاطفی. فرستنده‌ی کنش سیمین، جهان‌بینی فرهنگی و میل به مدرنیته است؛ و گیرنده‌ی آن، خانواده‌ای است که باید به تصمیم او معنا دهد. در مقابل، نادر خود به‌عنوان کنشگرِ محافظه‌کار عمل می‌کند؛ فاعلی که ارزش‌های وفاداری و درون‌ماندگی را دنبال می‌نماید. تضاد این دو فاعل، محور اصلی درام را می‌سازد و شکست تعادل میان آن‌ها، روایت را به حرکت درمی‌آورد.

هیس دخترها فریاد نمی‌زنند

شیرین در شب عروسی مرتکب قتل می‌شود. انگیزه‌ی رفتارش در سایه‌ای از ابهام باقی می‌ماند تا زمانی که با حمایت وکیلش از راز تجاوز در دوران کودکی پرده برمی‌دارد. او این قتل را برای حمایت از دختربچه‌ای مرتکب شده که همانند او مورد تجاوز قرار گرفته است. شیرین باوجود تلاش‌های بی‌شمار خانواده، وکیل و بازپرس در نهایت اعدام می‌شود.

مراحل مدل لبوف	گزاره‌ی تحلیلی (هیس! دخترها فریاد نمی‌زنند)
درآمد	روایت از فضای جشن به مرکز بحران تبدیل می‌شود. این شوک اولیه، محور داستان و جایگاه شیرین به‌عنوان «شخصیت پنهان‌کار» را تثبیت می‌کند.
جهت‌گیری	تمرکز بر طبقه مرفه و واکنش‌های تشریفاتی خانواده (انکار، مدیریت آبرو) شکست نهادهای اولیه حمایتی را آشکار می‌کند، انگیزه عمل شیرین چیست و مسیر رهایی از قصاص چگونه ممکن می‌شود؟
گره‌افکنی	روایت به دو مسیر موازی می‌چرخد: تلاش حقوقی برای اثبات دفاع مشروع و جست‌وجوی حقیقت دوران کودکی. این دو خط، یکدیگر را تقویت می‌کنند؛ زیرا افشای گذشته خشونت‌بار، تنها راه توضیح کنش فعلی در چارچوب عدالت محدود جامعه است.
ارزیابی	آیا خشونت در برابر ستم انباشته قابل‌درک است؟ همین پرسش شکاف میان «عدالت صوری» و «عدالت حقیقی» را برجسته کرده و موقعیت اخلاقی روایت را چندلایه می‌سازد.
	یافتن متجاوز سابق امکان پیشروی اخلاقی را فراهم می‌کند، اما نبود ولی‌دم و بن‌بست قانونی،

مراحل مدل لبوف	گزاره‌ی تحلیلی (هیس! دخترها فریاد نمی‌زنند)
گره‌گشایی	امیرعلی را به اقداماتی خارج از چارچوب رسمی سوق می‌دهد. این مرحله ناکارآمدی مسیرهای معمول عدالت را نمایان می‌کند.
پایان‌بندی	اجرای نهایی حکم قصاص که توسط قاضی مرد علیه متهم زن اجرا می‌شود، فراتر از شکست شخصیت‌ها، شکست ساختاری نهادهای حمایتی و قضایی را نشان می‌دهد.

تحلیل میزانسن و رمزگان فنی: شروع فیلم با صحنه‌ی نمادین شیرین در لباس سفید عروسی که اکنون خون‌آلود است، بلافاصله تضاد مرکزی را تعریف می‌کند: تقابل میان هویت آرمانی‌شده‌ی اجتماعی (سفید/پاک) و واقعیت سرکوب‌شده‌ی جسمی و روانی (خون/گناه). این آغاز، کنشگر اصلی روایت را در موقعیتی «تراژیک» قرار می‌دهد که در آن، رسیدن به خوشبختی (ازدواج) با عمل خشونت‌آمیز (قتل) و محکومیت (اعدام) هم‌زمان شده است. رنگ سفید در میزانسن فیلم، نماد معصومیتِ مورد انتظار است؛ اما این سفیدی به دلیل فضای خالی و امکان پر شدن آسان، به‌سرعت لکه‌دار می‌شود. این فضای خالی، انعکاسی از فقدان ساختارهای حمایتی مؤثر در زندگی شیرین است.

تکرار قاب نزدیک[1] از دست‌های شیرین؛ بر دستان گره‌خورده یا دستبندزده‌ی شیرین، نمادی بصری از ناتوانی در کنشگری مؤثر و سلب قدرت از اوست. دست‌هایی که باید زندگی بسازند، یا قفل شده‌اند یا به زنجیر کشیده شده‌اند. قاب‌بندی‌های متمرکز بر تنهایی شیرین، بیانگر انزوای روانی و اجتماعی اوست. او در مرکز قاب است اما از محیط پیرامونش جداشده و امکان برقراری ارتباط مؤثر با جهان خارج را از دست داده است.

نقد اصلی فیلم علاوه بر عمل تجاوز، بر سکوت نهادی و اجتماعی بعدازآن متمرکز است. در این روایت، گناهی که شیرین حمل می‌کند، ماهیتی «القاشده» دارد. او قربانیِ تجاوزی است که به دلیل نظام ارزشی حاکم بر جامعه (نگاه به آبرو و سکوت زنانه)، قادر به بیان آن نبوده است. این امر در حضور شخصیت مراقب با لباس مشکی (نماد ناخودآگاه گناه و بدبینی) در کنار شیرین، در هنگام بازگویی خاطرات، به‌وضوح دیده می‌شود. این

1Insert

«مراقبت» نه حمایتی برای شفا، بلکه حضوری تثبیت‌کننده برای سرکوب است.

مدل گریماس: تحلیل ساختار کنشی گریماس نشان می‌دهد که موانع در برابر شیرین، در سطح اجتماعی بسیار قوی هستند. مخالف اصلی نه قتل، بلکه علتِ قتل است؛ علت، تجاوزی است که در دوران کودکی رخ داده است. شیرین، در کودکی، به دنبال یاری گرفتن از نهادهای اجتماعی (مدرسه و ناظم) برای بیان راز خود می‌گردد، اما با «بی‌توجهی و سرخوردگی» روبه‌رو می‌شود. این شکست نهاد، «کنشگر یاری‌رسان» را از مدار خارج کرده و شیرین را به‌سوی «خود-تنبیهی» و نهایتاً «انتقام‌فردی» سوق می‌دهد.

شیرین در ابتدای روایت یک کنشگر منفعل است که توسط محیط پیرامون تعریف می‌شود. هدف نهایی او (که در سکانس پایانی مشخص می‌شود) اعتراف به حقیقت برای رهایی از بار گناه است. این کنش، نهایتاً با یاری وکیل و تلاش درونی خود او محقق می‌شود و فرستنده فریاد عدالت‌خواهی از مجاری قانون حقوقی است. نکته اساسی در این تحلیل، تضاد میان جنایت آشکار (قتل خشمگینانه‌ی شیرین) و جنایت آرام و زیرپوستی خانواده است؛ خانواده‌ای که در یک فرآیند تدریجی و نامحسوس نسبت به آسیب‌های عمیق دخترشان بی‌توجه بوده‌اند و درنتیجه، شریک این «خیانت آرام» هستند. این فیلم، مانند جدایی نادر از سیمین، نمایانگر نارسایی گفتمان‌های هویتی است، اما هیس مستقیماً به مسئله‌ی «امر جنسی» و چگونگی سرکوب بدن زنانه در ساختارهای اجتماعی و نهادی می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه بی‌توجهی به صدای زن آسیب‌دیده، او را به‌سوی خشونت و خودویرانگری سوق می‌دهد.

اعتراض به نهاد اجرای قانون از نگاه دانای کل و فضای کلی حاکم بر روایت، به شکلی صریح، منتقد اجرای حکم اعدام و قوانین تبعیض‌آمیز علیه زنان است. گفتمان اجتماعی غالب فیلم، بر ضرورت خودابرازی و برون‌گرایی زنان تأکید دارد. این پیام به‌طور ضمنی با گرایش‌های کنشگری مدنی نسل جوان پس از سال ۱۳۸۸ پیوند می‌خورد، گرچه در درون فیلم، این کنشگری هنوز با سطحی از قانون‌گرایی و اعتماد به نهادهایی چون دستگاه قضایی همراه است. درواقع، اعتراض درونی فیلم بیشتر متوجه نحوه اعمال قانون

است تا اصل آن، زیرا زنجیره‌ی بی‌عدالتی از نهاد خانواده و مدرسه آغازشده و تا مرحله اجرای حکم ادامه می‌یابد.

ابدویک روز

سمیه در آستانه‌ی ازدواج با یک پسر افغان است اما او در این تصمیم مردد است. از طرفی شرایط زندگی در خانواده‌اش عاملی تشویقی برای ازدواج و خروج از خانواده می‌باشد. یکی از برادرانش دچار اعتیاد است. برادر بزرگش نیز از ازدواج او نفع مادی می‌برد؛ اما کوچک‌ترین برادرش (نوید) به سمیه وابسته است و در صورت حمایت، آینده‌ی روشنی خواهد داشت. درنهایت سمیه به این ازدواج تن نمی‌دهد.

مراحل مدل لبوف	گزاره‌ی تحلیلی (ابد و یک روز)
درآمد	معرفی خانه به‌عنوان نظامی تنش‌آلود و چندلایه، نقش تعادلی سمیه در برابر نیروهای فرساینده خانواده، اختلال معنایی در ارزش‌های سنتی مثل ازدواج و ایثار.
جهت‌گیری	ترسیم مسیر کنش اعضای خانواده و پیوند آن با ساختارهای اجتماعی، نمونه مهم: مدرسه و تبدیل موفقیت نوید از فرصت به فشار مالی. آشکار شدن نگاه نسل جوان: آینده فقط در صورتی معنا دارد که ساختارها حامی باشند، نه تهدیدکننده.
گره‌افکنی	هم‌زمانی و تشدید بحران‌های درونی خانواده، فرسایش روابط و بروز تعارضات پنهان. تصمیم سمیه برای ازدواج ناخواسته به‌عنوان نقطه اوج تنش است. تقابل سنت (ازدواج برای بقا) با فردیت مدرن (انتخاب آزاد).
ارزیابی	آیا انتخاب آزاد در محدودیت‌های ساختاری میسر است؟ ظهور تفاوت نسلی: توانایی سمیه برای بازاندیشی و ساختن عاملیت درون محدودیت‌ها.
گره‌گشایی	بازگشت سمیه به خانه و رد ازدواج اجباری، انتخاب او نه شکست، بلکه نوعی عاملیت محدود و معنادار نسل جوان تلقی می‌شود. تلاش برای یافتن راهی با کمترین آسیب در شرایط انسداد ساختاری.
پایان‌بندی	چراغ روشن به‌عنوان استعاره امید کم‌رمق.

تحلیل میزانس و رمزگان فنی: میزانسن فیلم ساختاری فشرده، فرسوده و خفقان‌آور دارد؛ فضایی که در آن خانه نه‌فقط مکان وقوع کنش، بلکه خود یک نشانه کامل از انسداد

اجتماعی است. دیوارهای کهنه، نور کم، اشیای مستهلک، ازدحام صدا و محدودیت حرکت بدن‌ها همگی روی هم دلالتی از چرخه بحران و «بی‌آیندگی» می‌سازند. حرکت عمودی در میزانسن، هم در پلکان و هم در استعاره خروج از فقر، تنها راه خیالی رهایی است؛ درحالی‌که سطح افقی خانه پیوسته تنگ، سرد و بی‌امکان باقی می‌ماند.

نمادها در فیلم حامل بار معنایی قوی‌اند. توالت فرنگیِ بیرون‌افتاده در حیاط، نشانه‌ای از میان‌بودگی فرهنگی است: مدرنیته‌ای بلاتکلیف که در آستانه ورود به خانه متوقف مانده است. گربه‌های معلول که لیلا از آن‌ها مراقبت می‌کند، استعاره‌ای از وضعیت ایران معاصرند: زیبا، آسیب‌دیده و گرفتار در چرخه‌ای که امکان ترمیم کامل ندارد. همچنین حضور گوشی همراه در دست تقریباً همه اعضا، ناظر به نفوذ همه‌جانبه تکنولوژی در طبقه فرودست است؛ تکنولوژی نه به‌مثابه رفاه، بلکه به‌عنوان سازوکاری برای تعاملات روزمره، تنش‌ها، توهم فرصت و انتقال ارزش‌های متناقض.

دوربین نزدیک، ریتم دیالوگ‌های پرتنش، حذف سکوت و فواصل مدیوم کلوزآپ، نشانه‌ای از نگاه فرمی فیلم به بحران است: فاصله‌ی شاهد صفر است. مخاطب در دل آشوب قرار می‌گیرد. طنز زیرپوستی در فرم و گفتگوها، در کنار تلخی محتوا، نشانه‌ای از دوگانگی تجربه زیسته نسل جوان است: زیستن میان رنج واقعی و مقاومت عاطفی.

مدل گریماس: در تحلیل گریماسی، خانه به‌عنوان «فضا-کنشگر» خود یکی از نیروهای اصلی روایت است. خانه در نقش «عامل مخالف» عمل می‌کند، زیرا همواره در برابر تلاش شخصیت‌ها برای بهبود وضعیت قد علم می‌کند. این فضا محصور، فرسوده و در محاصره آپارتمان‌های جدید است و فرستنده‌ی روایت تضاد سنت و مدرنیته در زیست روزمره طبقه فرودست است.

مرتضی در جایگاه فاعل، هدفی بیرونی دارد: خروج از بحران اقتصادی از طریق ازدواج خواهر. ابزار او سمیه است که به‌اجبار در نقش یاریگر قرار می‌گیرد. در این سطح، ارزش‌های سنتی (ازدواج به‌مثابه راه نجات خانواده) با ارزش‌های مدرن (فردگرایی) در تضاد قرار می‌گیرند.

محسن نیز یک فاعل است که برای حفظ احترام و بازسازی هویت تلاش می‌کند، اما عامل مخالف او اعتیاد و برچسب اجتماعی است. تلاش او نمونه‌ای از فروپاشی نظام‌های حمایتی و کارآمدی است: جایی که قانون، بازار کار و نهادهای اجتماعی هیچ‌کدام امکان بازگشت به مسیر را تسهیل نمی‌کنند و فرد ناچار است به «یاریگرهای مخرب» مانند اقتصاد زیرزمینی تکیه کند.

لیلا به‌عنوان فاعلی در گذار، تلاش می‌کند از طبقه فرودست فاصله بگیرد اما همچنان در شبکه‌های تعلق خانوادگی اسیر است. یاریگران او (حضور در خانه‌های مرفه) امکان دگرگونی کامل را فراهم نمی‌کنند، زیرا عامل مخالف او همان مکان و هویت طبقه‌ای است که از آن آمده است.

سمیه پیچیده‌ترین و اصلی‌ترین فاعل روایت است. او هم حامل ارزش‌های سنتی- وفاداری، مراقبت، فداکاری- و هم حامل ارزش‌های جدید- اراده‌گرایی، کرامت فردی و حق انتخاب- است. یاریگر اصلی او نوید است که نماد آینده و امید است. بااین‌حال، این ارزش‌ها در فضایی محصور و ساختارهایی ناکارآمد شکل می‌گیرند و بنابراین اغلب به انتخاب‌های محدود و محافظه‌کارانه منتهی می‌شوند. عامل مخالف او ساختار روابط و فشار اجتماعیِ ازدواج اجباری است. سمیه تنها شخصیت داستان است که میان ارزش‌ها پل می‌سازد، نه اینکه صرفاً در یکی از دو قطب بایستد.

چرخش قهرمانی در فیلم بسیار مهم است. در لحظاتی مرتضی، گاهی محسن و گاهی سمیه نقش قهرمان را بر عهده می‌گیرند. این پویایی بازتاب تغییرات فرهنگی جامعه است: قهرمان اخلاقی در جامعه معاصر ایران موقعیتی ثابت ندارد؛ بلکه کنش اخلاقی وابسته به لحظه و موضوع است.

تقابل سنت و مدرنیته در فیلم نه ستیز دوگانه، بلکه در «همزیستی تنش‌آلود» است؛ وضعیتی که در آن سوژه ایرانی در مسیر دشوار شکل‌دادن به عاملیت، مجبور است میان میل به رهایی و فشار بقا تعادل ایجاد کند. تقابل نظم/آشوب در ساختار خانواده به این نتیجه می‌رسد که نظم کلاسیک (سنتی) دیگر کارآمد نیست و نظم جدید (مدرن) هنوز

تثبیت نشده است. سمیه در پایان انتخابی می‌کند که به‌جای خروج از خانه، به «بازتعریف درون خانه» منتهی می‌شود: شکلی از ماندن که حامل آگاهی و عاملیت است، نه تسلیم. از طرفی او با رفتار خود مبنی بر انتخاب سرنوشت، از فرهنگی بیگانه و سنتی که ریشه در جامعه‌ی افغانستان دارد (یعنی پرداخت پول نقد در ازای ازدواج) دوری می‌کند.

فروشنده

خانه رعنا و عماد به علت گودبرداری ساختمان همسایه آسیب می‌بینند و آن‌ها به خانه‌ای جدید می‌روند؛ اما قبل از آن‌ها زنی تن‌فروش در آن خانه زندگی می‌کرده و رعنا توسط یکی از مشتریان آن زن که او را به‌اشتباه گرفته، مورد آزار قرار می‌گیرد. عماد فرد متجاوز را پیداکرده و می‌خواهد با بردن آبروی او نزد خانواده‌اش، انتقام بگیرد.

مراحل مدل لبوف	گزاره‌ی تحلیلی (فروشنده)
درآمد	حادثه فروپاشی ساختمان و ترک اجباری خانه؛ ورود به زیست‌جهان موقت و بی‌ریشه.
جهت‌گیری	تمرکز روایت بر عماد و ارجاع او به داستان «گاو» و مفهوم استحاله تدریجی، ایده «لغزش آهسته با زیرپا گذاشتن حق دیگری» چارچوبی برای فهم تحولات روانی عماد می‌شود.
گره‌افکنی	بازکردن در توسط رعنا و نقض ناآگاهانه حریم، زمینه‌ساز حادثه و بحران اصلی شکل‌گیری دومینوی فروپاشی روانی است: اضطراب رعنا، بی‌اعتمادی و پرخاشگری عماد، گسست رابطه زناشویی. امتناع از پیگیری عدالت بیرونی و نهادی.
ارزیابی	برجسته‌شدن سه مسئله کانونی نسل‌های ۶۰ و ۷۰: مسکن، امنیت، معیشت. ارجاع بینامتنی به «مرگ فروشنده» و تبدیل مسکن به افق زندگی و آینده نسل‌ها. عدالت چیست؟ حد انتقام کجاست؟ آیا کرامت مجرم باید حفظ شود؟
گره‌گشایی	آشکارشدن شخصیت متجاوز: مردی سالخورده، ضعیف و فاقد قدرت؛ جابه‌جایی انتظارات اخلاقی. حذف صحنه تجاوز و تکیه بر روایت، تشدید تنش اخلاقی تا لحظه گره‌گشایی. عدالت به «آبرو» و نگاه اجتماعی پیوند می‌خورد نه صرفاً قانون.
پایان‌بندی	نشستن بی‌احساس رعنا و عماد در اتاق گریم و پیرشدن نمادینشان؛ استعاره‌ای از فرسایش ارزش‌ها، از دست رفتن خودِ گذشته و دگرگونی نگاهشان به جامعه و آینده، آینده‌ای غبارآلود، کم‌اعتماد و سنگین.

تحلیل میزانسن و رمزگان فنی: میزانسن فیلم مبتنی بر واقع‌گرایی است و زندگی یک زوج طبقه متوسط شهری را در فضایی بازنمایی می‌کند که زیر پوست آن نشانه‌های فشار پنهان، خشم فروخورده و اضطراب مدرن جریان دارد. خانه‌ها، لباس‌ها، چیدمان اشیا، سکوت‌ها و واکنش‌های ملایم و کنترل‌شده، بیانگر فرهنگی‌اند که در آن «خشم» نه آشکار، بلکه از طریق تجاوز به حریم دیگری بروز می‌کند: رعنا باوجود خشم نسبت به ویرانی خانه خود، این خشم را در شکستن قفل اتاق آهو و تعرض به حریم خصوصی او نشان می‌دهد. این جابه‌جایی خشم، از ویژگی‌های فرهنگی طبقه متوسط است؛ جایی که انتقاد و اعتراض از نهادی که منبع اصلی آسیب است، به نهادی یا فرد دیگری منتقل می‌شود.

نماد تختخواب، از مهم‌ترین عناصر معنایی فیلم است؛ در ابتدا نیمه‌مرتب و شکننده و در ادامه همراه با شکافی بر دیوار بالای آن‌که نشانه‌ای از ترک برداشتن رابطه و امنیت است. درهای نیمه‌باز، نماد آسیب‌پذیری و نفوذپذیری حریم‌اند. عنصر «عینک» که در سه سکانس کلیدی ظاهر می‌شود، نشانه‌ای از تغییر تدریجی جهان‌بینی است. کودک معلول، شاگرد کلاس و پیرمرد متجاوز همگی عینک می‌طلبند، اما موقعیت عماد در سه سکانس از «منجی» به «قاضی خودخوانده» تغییر می‌کند؛ گویی عینک نشانه «فشار ساختار» بر تحول نگرش فرد است.

در سکانس‌های تصمیم‌گیری، نماهای مدیوم و مدیوم کلوزآپ، با لنز تله، مخاطب را به عمق ذهن و اضطراب شخصیت‌ها نزدیک می‌کند. ترکیب عماد در قاب قفس‌وار نرده‌ها و رعنا تکیه‌داده بر دیوار ترک‌خورده، استعاره‌ای از گرفتارشدن بدن‌ها در میان فروپاشی ساختارهاست. کنارکشیدن آن‌ها از دستگاه قضایی، نوعی بی‌اعتمادی نهادی را رمزگذاری می‌کند.

فیلم در سطح فرهنگی، تمثیلی از وضعیت جامعه ایران در دهه ۱۳۹۰ است؛ دهه‌ای که در آن ارزش‌هایی چون اعتماد، آبرو، خانواده و تکیه‌گرفتن بر نهادهای مرجع (عدالت نهادی)، زیر فشار تحولات مدرنیته شهری و بحران‌های اقتصادی شکاف برداشته‌اند.

در بحث رمزگان رفتاری، عماد در ابتدا به‌عنوان یک فرد فرهنگی معرفی می‌شود. او کتاب می‌خواند، تئاتر بازی می‌کند و به دانش‌آموزانش کتاب‌خواندن را توصیه می‌کند؛ اما در پی تغییر ساختار زندگی، واکنش او به فرد خاطی خارج از مدل تعریف‌شده در چارچوب‌های یک فرد فرهنگی و قانون‌مدار است.

مدل گریماس: در سطح کنشگری، رعنا و عماد «فاعل»اند که به‌دنبال دستیابی به خانه‌ای امن (امر ارزشی اصلی فیلم) هستند. مخالف اصلی آن‌ها ساختار شهری و اقتصادی است که با گودبرداری غیرقانونی ساختمان را فرو می‌ریزد و امنیت را از آن‌ها می‌گیرد. یاریگرانشان دوستان تئاتری، بابک و شبکه روابط اجتماعی‌اند؛ اما حضور آهو- ابَرکاراکتر نامرئی- نقش مهمی در نظام ارزش‌ها دارد. او مونتاژی از بدن‌ها و هویت‌هایی در جامعه است که هم آسیب می‌بینند و هم نادیده گرفته می‌شوند. وسایل رهاشده‌اش، نگاه‌های سرزنشگر دیگران و تجربه زیسته پرخطر او، همه نشان می‌دهند که طبقه متوسط تا چه حد درگیر قضاوت، شرم و مدیریت شهروندان ناهمخوان و نادیده است.

عامل مخالف دوم، متجاوز است که نه هیولایی قدرتمند، بلکه مردی نحیف و تابع ساختارهای فشار است. این امر در سطح فرهنگی نشان می‌دهد که خشونت در جامعه ایران بیشتر «ساختاری» است تا «فردی» و شخصیت‌های ضعیف‌تر ممکن است در چرخه فشار به متجاوز تبدیل شوند.

فرستنده روایت ایده «در معرض دید بودن» است. فیلم، جامعه را به‌مثابه صحنه تئاتر گافمنی نشان می‌دهد: متجاوز از خانواده می‌ترسد؛ عماد از نگاه قضاوت‌گر؛ رعنا از روایت‌کردن حادثه برای پلیس. ارزش مرکزی در جامعه شهری، «حفظ آبرو» است، حتی به بهای ترک عدالت رسمی.

قهرمان روایت در طول فیلم تغییر می‌کند: از عماد «منجی» در سکانس اول، به عماد «قاضی» و سپس عماد «تنزل‌یافته». روایت نشان می‌دهد که قهرمان نسل امروز نه فردی با قدرت بیرونی، بلکه فردی است که دغدغه اصلی‌اش حفظ حریم و «تقلیل آسیب» است. مدرنیته در فیلم به‌عنوان فضایی از بحران اخلاقی و سایش حریم بازنمایی می‌شود و سنت

به‌صورت مجموعه‌ای از ارزش‌های فرسوده که دیگر توان حفاظت ندارند.

نسل جوان، در این روایت، نه در پی اهداف بیرونی نظیر قدرت یا جایگاه اجتماعی، بلکه در پی اهداف درونی مانند امنیت روانی، معنا و حفظ مرزهای شخصی است. تصویر آینده در فیلم تاریک، مبهم و برآمده از بی‌اعتمادی نهادی است. تقابل سنت و مدرنیته در روایت نه جدالی آرمانی، بلکه تجربه‌ای روزمره و فرساینده است که در آن هر فرد (از رعنا تا عماد و حتی متجاوز) در سطحی از فشار و فروپاشی گرفتار است.

هزارپا

رضا به‌طور غیرمستقیم با دختری پولدار به نام الهام آشنا می‌شود. او قصد دارد به الهام نزدیک شود و ازآنجایی‌که معیار انتخاب الهام فردی با ایمان و ایثارگر در راه وطن است، رضا خود را به‌عنوان یک مجروح جنگی جا می‌زند. زمان روایت دهه ۶۰ خورشیدی است و رضا در مسیری که انتخاب کرده با گروهک‌های تروریستی درگیر شده و درنهایت نظر الهام را جلب می‌کند.

مراحل مدل لبوف	گزاره‌ی تحلیلی (هزارپا)
درآمد	بازسازی نوستالژیک دهه شصت: خیابان‌ها، بانک‌ها، تبلیغات. معرفی رضا و منصور به‌عنوان نمایندگان «بقای معیشتی» در دل آرمان‌گرایی رسمی. شکل‌گیری تضاد بنیادین میان آرمان‌ها و واقعیت معیشت؛ اشاره‌ای به جریان زیرپوستی ارزش‌های مدرن در دل ارزش‌های رسمی.
جهت‌گیری	تلاش رضا برای جلب‌توجه الهام از طریق تظاهر به دینداری و اخلاق (الهام شرافت را با ایثارگری تعریف می‌کند)؛ رضا در ظاهر به ارزش‌های معنوی نزدیک می‌شود اما هدف اصلی‌اش ارتقای طبقاتی از مسیر ازدواج است.
گره‌افکنی	رضا ابتدا منفعت‌طلبانه نقش جانباز را بازی می‌کند اما به‌تدریج برخی عناصر اخلاقی آن را درونی می‌سازد. این فرایند «درونی‌سازی تدریجی ارزش‌ها» شخصیت او را از فرصت‌طلبی به سمت اجتماعی‌تر شدن سوق می‌دهد. سلسله بحران‌ها (گروه‌های تبهکار، تعقیب، درگیری سیاسی، کشمکش عشقی) به‌منزله آزمون‌های اخلاقی عمل می‌کنند.
ارزیابی	طرح پرسش درباره نسبت اخلاق و قانون: آیا قانون بازنمای اخلاق است یا اخلاقِ زیسته مسیر مستقل دارد؟ همدلی مخاطب با رضا در تقابل با «قانون ایدئولوژیک» که سخت‌گیر است اما الزاماً عادلانه نیست.

مراحل مدل لبوف	گزاره‌ی تحلیلی (هزارپا)
گره‌گشایی	به‌دقت آوردن دل الهام و تجربه تحول درونی. رضا نه قهرمان آرمان‌گرا می‌شود و نه شخصیت کاملاً مادی‌گرا؛ بلکه به «شخصیت میانه» تبدیل می‌شود. حرکت او از خرده‌نظام اقتصادی به‌سوی خرده‌نظام اجتماعی است بدون پیوستن به نظام ارزشی ـ ایدئولوژیک.
پایان‌بندی	تثبیت «توازن غیر آرمانی» به‌عنوان الگویی زیسته: فردی سازگار، طنزآمیز و توانمند در مدیریت تضادها، نماینده نوعی زیست جوانانه که میان ارزش‌های رسمی و نیازهای واقعی، راهبردی منعطف برمی‌گزیند.

تحلیل میزانسن و رمزگان فنی: میزانسن فیلم به‌شدت بر بازنمایی «دهه شصت» بنا شده است؛ از خودروها، بنرها، مدل مو و لباس تا کاست‌ها و پوسترهای ستار و شماعی‌زاده. این بازآفرینی، نمایش نظام ارزشی آن دوران است: نظامی که میان آرمان‌گرایی رسمی و لذت پنهان از جهان ممنوعه (موسیقی غیرمجاز، ویدئو، رابطه عاشقانه) شکاف داشت. همین تلاقی دو قطب، موقعیت فرهنگی اثر را شکل می‌دهد: نسل قدیم حامل ارزش‌های جمع‌گرایانه، نسل جدید حامل معیشت‌گرایی و خرده‌فرهنگ قانون‌گریزی است. آسایشگاه جانبازان به‌طور بینامتنی یادآور فضای «دیوانه از قفس پرید»[1] است؛ فضایی با نظم سخت، مدیر سخت‌گیر و بیماران مطیع. این ارجاع بینامتنی، نهاد آسایشگاهی را به نماد نهاد تام تبدیل می‌کند؛ نهادی که ارزش‌های سنتی مانند فداکاری، جانبازی و نظم ایدئولوژیک را محافظت می‌کند، اما درعین‌حال به مرزهای مضحک و ناکارآمدی نیز نزدیک می‌شود. ورود رضا به این فضا با فریبی آمیخته به معصومیت، نشان از استفاده فرصت‌جویانه از شکاف‌های نهادی است.

از سوی دیگر، قاب مهم رضا و منصور در برابر مأموران کمیته -به شکل مثلثی متوازن- نظام ارزش‌های اثر را رویت‌پذیر می‌کند: رضا در ضلع فریبکار اما محبوب، منصور در ضلع یاریگر وفادار و مأموران در ضلع نظم رسمی. عمق میدان، لایه‌های فریب‌کاری و امکان «بازی دادن قانون» توسط قهرمان را برجسته می‌کند؛ امری که در

۱ فیلمی به این نام، ساخته میلوش فورمن ۱۹۷۵

فرهنگ دهه‌های بعدی نیز به ارزش رایج نسل جوان تبدیل شد: مهارت چانه‌زنی با نهاد قدرت، نه مواجهه مستقیم با آن. استفاده از رنگ‌های شاد و ریتم پرشتاب بصری نیز نشان می‌دهد که فیلم نه روایت بحران، بلکه بازنمایی سبک زیست طنزآمیزِ فرار از بحران است؛ سبکی که بخش بزرگی از طبقه متوسط و فرودست در دهه‌های اخیر تجربه کرده‌اند.

فیلم در سطح فرهنگی، بازگشت به دهه شصت را به ابزاری برای سنجش تحول ارزش‌ها تبدیل می‌کند: از آرمان‌گرایی جمعی و انضباط ایدئولوژیک تا رواج سبک زندگی فردگرایانه، معیشت‌محور و مبتنی بر «دور زدن قانون» در دهه‌های جدید.

مدل گریماس: رضا فاعلی است که هدفش «ازدواج با الهام» یک امر ارزشی است. فرستنده روایت، دوگانه «فرصت» و «شرافت» است؛ یعنی نظامی از ارزش‌های سنتی که هنوز در دهه شصت اعتبار دارند و الهام به آن‌ها وفادار است. رضا برای رسیدن به این ارزش، به یاریگرانی چون منصور و مادر او نیاز دارد؛ یاریگرانی که بی‌قید، وفادار و همدست‌اند؛ اما مخالفان او بسیارند: مسئول سخت‌گیر آسایشگاه، خواستگار سنتی الهام، باند تبهکار، گروه سیاسی مجاهدین خلق و پلیس. این تکثر مخالف، بازنمایی وضعیت ایران دهه شصت است: جامعه‌ای پر از نهادهای متداخل، گروه‌های متعارض و فشارهای امنیتی که هر کنش ساده را پیچیده می‌کنند. ویژگی مهم فاعل در روایت این است که رضا «شخصیت مرزی» است. او نه به‌طور کامل وارد نهاد تام آسایشگاه می‌شود، نه با قانون درگیر می‌شود، نه علیه ارزش‌های رسمی شورش می‌کند. او در میان مرزها حرکت می‌کند، از شکاف‌ها استفاده می‌کند، نقش‌ها را بازی می‌دهد و از تظاهر برای بقا بهره می‌گیرد. این تیپ شخصیتی، نمونه‌ای از «قهرمان محبوب نسل جوان» است: قهرمانی که شجاعتش در نقض نرم قانون و «انعطاف اخلاقی» است، نه در آرمان‌گرایی یا مبارزه‌جویی.

فیلم نشان می‌دهد که چگونه از دل آرمان‌گرایی رسمی و نهادهای ناکارآمد، ارزش‌های جدیدی چون فرصت‌طلبی مشروع، خرده‌فرهنگ قانون‌گریزی، شوخ‌طبعی در برابر بحران و ترجیح اخلاق روزمره بر قانون نهادی ظهور کرده‌اند. قهرمان فیلم (رضا) تیپ نسلی است که میان‌فشارهای بیرونی و نیازهای درونی، نه به اهداف کلان سیاسی و اجتماعی، بلکه به کیفیت

زیست، بقا و رهایی شخصی می‌اندیشد. همین امر نگاه او به آینده را شکل می‌دهد: آینده‌ای نه آرمانی، بلکه مدیریت‌پذیر، قابل‌چانه‌زنی و همراه با طنز. قهرمان محبوب جامعه کسی است که میان ارزش‌ها مذاکره می‌کند، نه آنکه در یکی از دو قطب بایستد.

جهان با من برقص

جهان متوجه می‌شود که به‌زودی می‌میرد و ازاین‌رو از دنیای اجتماعی فاصله گرفته و به روستایی در شمال پناه می‌برد اما برادرش که متوجه بیماری او شده برای آخر هفته دوستان قدیمی‌شان را به ویلا دعوت می‌کند. ورود مهمانان با شروع بحران‌های گوناگون در روابط آن‌ها هم‌زمان می‌شود. جهان متوجه می‌شود که بسیار با دنیای دوستان و دخترش فاصله دارد اما در پی پذیرش این واقعیت برمی‌آید.

مراحل مدل لبوف	گزاره‌ی تحلیلی (جهان با من برقص)
درآمد	معرفی جهانگیر در وضعیت تنهایی، مرگ قریب‌الوقوع به‌عنوان محرک اولیه روایت، انتقال بحران از سطح تراژیک به روزمره؛ بازنمایی ارزشی که در آن مرگ فرصتی برای بازنگری در روابط است.
جهت‌گیری	ورود دوستان قدیمی و شکل‌گیری محوری پیرامون «تنهایی در جمع»، نمایش آسیب‌پذیری شبکه روابط انسانی طبقه متوسط- بالا: سردرگمی عاطفی، پنهان‌کاری، ترس از رهاشدن؛ بازنمایی نسلی که بیش از آرمان‌گرایی بر رضایت، صمیمیت و حل تعارضات درونی متمرکز است.
گره افکنی	دوستان بیشتر برای حل مشکلات خود می‌آیند تا همراهی با جهانگیر. بازنمایی الگوی مشابه در نسل جوان‌تر (دختر جهانگیر): فقدان تحمل، ناتوانی ارتباطی، خودکشی به‌مثابه کنش ارتباطی، برجسته شدن اینکه بحران اصلی نسل امروز «کیفیت رابطه» است؛ غلبه رابطه‌عاطفی مدرن بدون توان بازسازی.
ارزیابی	تبدیل سرمایه اجتماعی و مهارت ارتباطی به مسئله مرکزی. کارآمدی حداقلی شبکه دوستان در بحران. روابط از حالت اخلاقی/ تعهدی فاصله گرفته و میان نیاز و عاطفه در نوسان‌اند؛ نمود «فردگرایی احساسی» دهه نود.
گره‌گشایی	رسیدن جهانگیر به پذیرش، گره‌گشایی مبتنی بر تغییر نگاه، رقص‌پایانی در نمای بسیار دور.
پایان‌بندی	جهانگیر نه ساختار اجتماعی را تغییر می‌دهد و نه مناسبات را؛ بلکه شیوه تفسیر خود از جهان را دگرگون می‌کند.

تحلیل میزانسن و رمزگان فنی: میزانسن فیلم باوجود تعدد شخصیت‌ها، از هماهنگی بالایی در رنگ، نور و حرکت برخوردار است. نورهای گرم، لوکیشن سبز شمال، دوربین آرام و قاب‌های متقارن فضایی صمیمی و کم‌تنش می‌سازند که بر تجربه فردی تمرکز دارد و ساحت سیاسی-اجتماعی را به پس‌زمینه می‌برد. بااین‌حال، نشانه‌هایی از واقعیت بیرونی ـ مانند اخبار جنگ، نگرانی درباره قیمت دلار یا رؤیای مهاجرت ـ گهگاه در قاب دیده می‌شود، اما عمداً بی‌اثر باقی می‌ماند تا بی‌اعتنایی نسلی به نهادهای رسمی و بحران‌های کلان را نشان دهد. نمادهایی چون اتوبوس قرمز (گذار)، دریا (تداوم و بخشش)، خرسواری جهانگیر (رهایی از گذشته) و نقاشی شام آخر (ناپایداری) معناهای اصلی روایت را شکل می‌دهند. حضور گاو نیز هم‌زمان ارجاعی اسطوره‌ای و نشانه‌ای از تداوم و معنویت فردی است؛ معنویتی که جایگزین دین نهادمند می‌شود. ازنظر زبانی، عنوان «جهان با من برقص» دو سطح معنایی دارد: در سطح روایت، دعوتی به پذیرش مرگ و شادی است؛ و در سطح استعاری، جابه‌جایی نقش سوژه و جهان را بازتاب می‌دهد و ساختار ذهنی فردگرای نسل جدید را نشان می‌دهد که معنا را در تجربه شخصی خود می‌یابد.

مدل گریماس: فاعل روایت جهانگیر است و هدف او یافتن معنای زندگی در مواجهه با مرگ. امر ارزشی در اینجا تجربه زیسته، دوستی و باقیماندن اثر مثبت است. فرستنده روایت «درونی‌ترین هراس انسان» یعنی هراس از نیستی است. جهانگیر از شهر و جامعه فاصله گرفته و در جهانی درون‌گرا (طبیعت، گاو، سکوت) پناه گرفته است. این جهان درونی یاریگر اوست.

مخالف روایت دوستانش هستند: ورود آنان به فضای خصوصی جهانگیر او را از تعادل خارج می‌کند و نظم مراقبه‌ای او را مختل می‌کند. جهانگیر برخلاف قهرمان کلاسیک، کنش‌مند نیست؛ فاعلی است که می‌لغزد و معنا را در تأمل می‌یابد، نه در عمل. این الگو، تیپ غالب شخصیت نسل جوان در سینمای دهه نود را نشان می‌دهد: شخصیت خواستار تحول تدریجی، نه شخصیت انقلابی آرمانی.

در تقابل مرگ/زندگی، جهانگیر با کمک یاریگران نمادین (گاو، طبیعت، موسیقیِ

ذهنی) به‌سوی پذیرش حرکت می‌کند. نقطه میانی روایت ـ تلاش او برای خودکشی و ناکامی‌اش ـ ورود به مرحله «تولد دوباره» است. این تولد پاسخگوی نیازهای درونی است. عرفان فردی و مراقبه (فردگرایی مراقبه محور)، جایگزین معنابخشی نهاد دین یا سنت شده است. جهانگیر در پایان می‌گوید «کاش من هم چیزی برای بعدی‌ها گذاشته باشم». این جمله، قطب ارزشی روایت را مشخص می‌کند: تداوم انسان از طریق اثر کوچک، نه از طریق عمل بزرگ. رویکردی که با تجربه نسلی دهه نود مطابقت دارد؛ آینده نه جایی برای ساختن، بلکه جایی برای «ماندن در حافظه» است. ارزش‌های جمعیِ پیشین در این فضا به شکل فردی‌تر و آرام‌تری بازتعریف می‌شوند. فردگرایی بر معنویت درونی، خوددرمانی و پذیرش تکیه دارد و به ارزش مسلط نسل جوان تبدیل شده است. در این جهان روایی، آینده نه چشم‌انداز رهایی، بلکه نوعی سازگاری آرام با نظم موجود است.

فیلم به‌جای قهرمانِ تغییردهنده جهان، انسانی را نشان می‌دهد که شیوه مواجهه‌اش با جهان را اصلاح می‌کند؛ شکل‌ملایمی از «انفعال مراقبه‌ای» که در فرهنگ معاصر به نشانه‌ای از بلوغ تعبیر می‌شود. از همین‌رو، مرز سنت و مدرنیته در فیلم نه در سطح ایدئولوژی، بلکه در شیوه زیستن و کیفیت رابطه‌ها ترسیم می‌شود. فاصله گرفتن از جامعه برآمده از خستگی، مراقبت از خود و تلاش برای حفظ آرامش است. این کناره‌گیری نرم، مناسبات را سبک‌تر و کم‌تنش‌تر می‌کند و با تجربه زیست معاصر ایران هم‌خوانی دارد.

قهرمان

رحیم یک زندانی مالی است و برای مدتی از زندان مرخصی می‌گیرد. در حین مرخصی دوستش فرخنده کیفی پر از سکه‌های طلا به رحیم می‌دهد و می‌گوید که آن‌ها را در خیابان پیدا کرده است. رحیم ابتدا می‌خواهد طلاها را بفروشد و قرضش را بپردازد. هم‌زمان متوجه می‌شود که قیمت طلا رو به افزایش است و تصمیم می‌گیرد یک هفته صبر کند اما نظرش عوض‌شده و اعلام می‌کند که می‌خواهد سکه‌ها را پس بدهد. این عمل او توسط مسئولان زندان رسانه‌ای شده و از او جهت اهداف خود بهره‌برداری می‌کنند. درنهایت توسط رسانه‌های جمعی ورق برمی‌گردد و رحیم مورد سوءظن قرار می‌گیرد که

داستان او ساختگی است.

مراحل مدل لبوف	گزاره‌ی تحلیلی (قهرمان)
درآمد	آغاز روایت با انتخاب رحیم: بازگرداندن کیف گمشده؛ کنشی ساده اما ازنظر ارزشی چندلایه است. گذار از زندانی مالی به فردی دیده‌شده، تقدیرشده و سپس موردتردید نشان می‌دهد که چگونه نیت فردی، در مواجهه با نهادها و خوانش‌های اجتماعی، به روایتی چندلایه و خارج از کنترل تبدیل می‌شود.
جهت‌گیری	حرکت رحیم میان سه‌نظام اجتماعی: زندان، رسانه و بازار. هر سه‌نظام از رحیم بهره می‌برند اما او را به‌طور کامل نمی‌پذیرند؛ تبدیل او توسط زندان و رسانه به «نماد درستکاری» نقطه تغییر فاز روایت است؛ همین نمادسازی بذر بحران را می‌کارد.
گره افکنی	حل شدن ناخواسته رحیم در سازوکارهای رسانه‌ای و نهادی. روایت نشان می‌دهد که شکست رحیم ناشی از خطای فردی نیست، بلکه حاصل شکاف میان ارزش‌های ادعایی و سازوکارهای واقعی جامعه است.
ارزیابی	طرح پرسش درباره آسیب‌های اعتماد بیش‌ازحد فرد به نهادها و سیستم‌های اجتماعی، نسبت میان حریم خصوصی فرد و شفافیت در جهانی رسانه‌ای و آنلاین چیست؟
گره‌گشایی	بازگشت رحیم به زندان نه بازگشت به نقطه صفر، بلکه لحظه شکل‌گیری نوعی آگاهی است. آگاهی از ضرورت بازخوانی دقیق‌تر موقعیت فرد در برابر سازوکار قدرت.
پایان‌بندی	تثبیت درک جدید رحیم از نسبت میان فرد، نهاد و ارزش‌ها. پایان‌بندی تأکید می‌کند که نجات یا شکست در چنین جهانی در سطح «فهم و مدیریت موقعیت» رخ می‌دهد.

تحلیل میزانسن و رمزگان فنی: فیلم از نخستین نماها جایگاه رحیم را از طریق معماری و فضا مشخص می‌کند. قرار گرفتن او میان سطوح سفید، پشت نرده‌های روشن و در کنار آرامگاه خشایارشاه، تقابلی میان قهرمان ماندگار جهان حماسی و قهرمان ناپایدار عصر شبکه‌های اجتماعی می‌سازد. این مجاورت نشان می‌دهد که قهرمان امروز بر پله‌هایی لرزان و در فضایی رسانه‌ای و ناپیوسته حرکت می‌کند.

میزانسن شهری ـ شامل پلکان، دهلیزهای تنگ، راهروهای باریک زندان و سطوح شیشه‌ای سرد ـ جهان اجتماعی را به‌صورت شبکه‌ای از محدودیت‌ها تصویر می‌کند. حرکت‌های عمودی رحیم (بالا رفتن و پایین‌آمدن) به نشانه نوسان منزلتی او بدل می‌شود.

پله‌ها استعاره مرکزی فیلم‌اند: نمادی از صعودهای سریع، سقوط‌های ناگهانی و بی‌ثباتی جایگاه فرد در فضای معاصر.

در سطح فنی، کلوزآپ‌های لرزان، برش‌های سریع در صحنه‌های رسانه‌ای و قاب‌بندی‌های نامتقارن هنگام فشار اجتماعی، حضور سنگین نگاه دیگری را برجسته می‌کنند. دوربین نسبت به رحیم شاهدی است مردد و نه همراه؛ همان‌گونه که جامعه او را با تردید می‌سنجد. این نظام نشانه‌ای، فضایی رقابتی ـ بی‌ثباتی، اضطراب منزلتی و حساسیت شدید به قضاوت عمومی ـ را بازنمایی می‌کند.

مدل گریماس: رحیم به‌عنوان فاعل، در جستجوی یک امر ارزشمند است: اعتبار، شأن شخصی و امکان بازگشت به زندگی خانوادگی؛ اما مجموعه‌ای از کنشگران مخالف، از طلبکار تا نهاد زندان و درنهایت رسانه، این مسیر را دشوار می‌کنند. یاریگران اولیه، مانند فرخنده یا حتی تصادف پیدا شدن کیف، نقش محرک دارند اما در ادامه توسط ساختارهای بزرگ‌تر خنثی می‌شوند. فرستنده روایت در ظاهر «صاحب کیف» است، اما در لایه عمیق‌تر، خود نظام اخلاقی شکننده‌ای است که جامعه امروز بر مبنای آن قضاوت می‌کند؛ نظامی که به‌جای هدایت فرد، او را در مسیرهای متناقض قرار می‌دهد.

کنش رحیم در این مدل همیشه همراه با «دست‌کاری بیرونی» است؛ او در هیچ مرحله‌ای اجازه نمی‌یابد کنش را کاملاً به اختیار خود پیش ببرد. تضاد اصلی در این روایت، نه تضاد خیر و شر، بلکه تضاد میان نیت و برداشت است؛ شکافی که به پرسش درباره «نیت‌های درونی در مقابل اهداف بیرونی» پاسخ می‌دهد. در پایان، رحیم نه موفق به تثبیت نقش قهرمان می‌شود و نه به‌طور کامل شکست می‌خورد؛ او به وضعیت «تعلیق معنایی» می‌رسد، وضعیتی که در آن ارزش‌های سنتی قهرمانی فروپاشیده و ارزش‌های جدید هنوز ثبات نیافته‌اند. این تعلیق، تجربه زیسته نسل امروز است.

قهرمان روایتی است از جامعه‌ای که در آن مسیر میان ارزش‌های اخلاقی و مناسبات واقعی اجتماعی از همیشه پیچیده‌تر شده است. فیلم نشان می‌دهد که در روزگار حاضر، کنشی اخلاقی می‌تواند نه موجب رهایی، بلکه آغاز بحرانی تازه باشد؛ زیرا جامعه‌ای که

شاخص‌های فرهنگی‌اش به‌سرعت تغییر می‌کنند، توان تشخیص نیت واقعی را از دست می‌دهد و به‌جای آن، به‌سرعت واکنش نشان می‌دهد. فیلم، با فاصله‌گذاری از اسطوره قهرمانِ کلاسیک، نشان می‌دهد که در جهان امروز قهرمان کسی نیست که جهان را اصلاح کند، بلکه کسی است که بتواند معنای کنش خود را در میان‌فشارهای ساختاری حفظ کند.

برادران لیلا

در آستانه تحریم‌های جدید آمریکا، لیلا توسط رئیس خود در محل کار، متوجه می‌شود که قرار است مغازه‌ای جدید در یک پاساژ ساخته شود. او به برادران خود پیشنهاد می‌کند که تا دیر نشده مغازه را پیش‌خرید کنند و کسب‌وکاری خانوادگی راه بیندازند تا همه برادران از بیکاری و بی‌پولی نجات یابند. هم‌زمان آن‌ها متوجه می‌شوند پدرشان چهل عدد سکه‌ی طلا دارد و می‌خواهد آن سکه‌ها را در شب عروسی نوه‌ی بزرگ خاندان هدیه دهد تا او را جانشین بزرگ خاندان معرفی کنند. لیلا و برادرانش با این عمل پدر مخالف‌اند. این اختلاف‌ها و دو دلی‌ها درنهایت فرصت خرید مغازه و داشتن پس‌اندازی برای آینده را از آن‌ها می‌گیرد.

مراحل مدل لبوف	گزاره‌ی تحلیلی (برادران لیلا)
درآمد	آغاز با صداهای هم‌پوشان، دیالوگ‌های زیاد و میزانسن شلوغ؛ ایجاد حس بحران نمایشی و فروبردن مخاطب در آشفتگی زندگی خانواده. شلوغی به‌عنوان بازنمایی تجربه زیسته طبقات فرسوده: نبود فرصت سامان‌یابی و واکنشی بودن انتخاب‌ها، نتیجه این وضعیت: «تعلیق آینده» و ناتوانی در برنامه‌ریزی.
جهت‌گیری	معرفی پنج فرزند با موقعیت‌های بی‌ثبات؛ ساخت نقشه‌ای از طبقه متوسط فرسوده ایران. هر شخصیت نماینده یک الگوی اجتماعی: کارگر بیکار، کارگر خدماتی، مهاجر بالقوه، فرصت‌طلب، زن عمل‌گرا. لیلا به‌عنوان عامل انسجام‌بخش و حامل باور به امکان تغییراست اما این باور به‌سرعت به مرحله بحران وارد می‌شود.
گره افکنی	سه سطح بحرانی: بحران اقتصادی که ارزش کار را بی‌اعتبار و سرمایه‌گذاری مولد را ناممکن کرده. بحران شخصیتی پدر: نوسان میان عقده حقارت و میل به منزلت. بحران فرهنگی: فرسایش اعتماد، شکاف منزلتی و سقوط جایگاه نمادین

مراحل مدل لبوف	گزاره‌ی تحلیلی (برادران لیلا)
	خانواده.
ارزیابی	در زیست جهان توصیف‌شده، هر تصمیم، تصمیمی اضطراری است؛ فهم این وضعیت همان «الگوی خنثی‌شدگی» است؛ واکنشی بودن مداوم، امکان رهایی و عاملیت پایدار را تعلیق می‌کند.
گره‌گشایی	گره‌گشایی کلاسیک رخ نمی‌دهد. مرگ پدر هم‌زمان با ورود کودکان (نماد امید) نشان می‌دهد که فروپاشی مرجعیت، شرط امکان آغاز تازه است. گره‌گشایی رخدادی ناخواسته و بیرونی است.
پایان‌بندی	چشم‌اندازی مبهم، امکان تغییر نه در دست نسل گرفتار بحران، بلکه در دست نسل آینده است.

تحلیل میزانسن و رمزگان فنی: فیلم از نخستین پلان، جهان روایی خود را بر محور فرسودگی و فروپاشی بنا می‌کند. نشستن پدر بر صندلی کهنه در خانه‌ای پر از اشیای ازکارافتاده، استعاره‌ای از زیستی است که ساختار گذشته را حفظ کرده اما توان ادامه حیات ندارد. کلوزآپ چهره پدر نشان می‌دهد که مسئله اصلی فیلم، افول مرجعیت و بی‌اثر شدن قدرت نمادین نسل قدیم است. برش بعدی به کارخانه تعطیل‌شده، پیوندی میان فروپاشی اقتصاد خرد و اقتصاد کلان ایجاد می‌کند و هویت طبقه کارگر را به‌عنوان گروهی بی‌پناه و رانده‌شده برجسته می‌سازد. بازگشت نهایی به تصویر پدر روی همان صندلی، چرخه انسداد را تکمیل می‌کند.

رمزگان فنی، این وضعیت بسته و ناامید را تشدید می‌کند. در معرفی منوچهر، آسانسور تقلبی با صدای ناهنجار استعاره‌ای از صعود جعلی است؛ صعودی که تنها نمایشی کوتاه‌مدت است. زاویه پایین دوربین که سریعاً به هم‌سطحی می‌رسد، بی‌اعتباری این ادعا را نشان می‌دهد. در سکانس عروسی پسر بایرام، فرم فانتزی، نور گرم و اسلوموشن‌ها سطحی از رؤیا می‌سازد، اما همین زیبایی، خشونت نمادینی را پنهان می‌کند که بر مبادله، امتیاز و منزلت مصرفی استوار است. به‌این‌ترتیب، زرق‌وبرق مراسم صرفاً پوششی برای سازوکار بی‌رحمانه قدرت است. سکانس اورژانس تقابل دو عقلانیت را صورت‌بندی می‌کند: عقلانیت مصلحتی و ترسان از تغییر (علیرضا) در برابر عقلانیت عمل‌گرا و

آینده‌نگر (لیلا). نماهای مدیوم و زاویه هم‌سطح این گفتگو را به نقطه‌ای محوری بدل می‌کنند؛ جایی که معنا نه‌تنها از طریق دیالوگ، بلکه در تضاد رنگ‌ها (قرمز در برابر آبی) و جهت دو فلش شکل می‌گیرد. حرکت این دو فلش استعاره‌ای از دو شیوه مواجهه با بحران است.

مدل گریماس: لیلا فاعل اصلی است؛ فاعلی که در جهانی فرسوده و پر از تضاد، در جستجوی یک «خیر اجتماعی حداقلی» است: ثبات خانواده، استقلال اقتصادی و رهایی از چرخه تحقیر. موضوعِ مطلوب او نه صرفاً خرید یک مغازه، بلکه بازیابی شأن و امکان زیست است؛ اما در برابر او مجموعه‌ای از مخالفان قرار دارند: ساختار اقتصادی تورمی، شخصیت‌های متزلزل خانواده، برادران فرصت‌طلب و از همه مهم‌تر پدر که در جایگاه فرستنده کاذب قرار گرفته است؛ فرستنده‌ای که ارزش‌ها را گمراه می‌کند.

یاری‌گران او، سرمایه پنهانی و ظرفیت بالقوه برای همبستگی خانوادگی است، اما این یاری‌گران به‌سرعت توسط نیروهای متضاد خنثی می‌شوند. دو زنجیره روایی موازی ـ یکی رقابت خانوادگی برای جانشینی حاج غلام و دیگری کشف سکه‌های پدر ـ دو مسیر منزلتی و اقتصادی را در برابر هم قرار می‌دهد. این دو زنجیره راه هرگونه کنشگری عقلانی را می‌بندند و همگی را به بازی نمادین منزلت می‌کشانند.

تحلیل کنشگران نشان می‌دهد که هر یک از برادران در دام یکی از دو الگوی اخلاقی قرار می‌گیرند: فرصت‌طلبی یا فایده‌گراییِ محدود و خویشاوندمحور. منوچهر فرصت‌طلب است؛ پرویز و فرهاد میان دو قطب در نوسان‌اند؛ و علیرضا بیش از دیگران به فایده‌گرایی نزدیک است اما به‌دلیل ترس وجودی از تغییر، در لحظه تصمیم‌گیری از مسیر عقلانی منحرف می‌شود. تنها لیلا، کنشگری هدفمند دارد؛ کنشگری‌ای که ویژگی‌های فاعل سیاسی را در معنای جامعه‌شناختی‌اش دارد؛ اما او فاقد «حامی» است؛ و همین، او را از تبدیل‌شدن به عامل تغییر بازمی‌دارد. این ساخت ذهنیِ در نوسان، خانواده را نیز میان دو وضعیت در نوسان انداخته است، وضعیت مصرفی/ فرصت‌طلب و وضعیت معترض/ آینده‌نگر. در این فضا، اضمحلال سرمایه اجتماعی نقش محوری دارد: بی‌اعتمادی،

گسست میان افراد و فقدان شبکه حمایتی باعث می‌شود اعضای خانواده به سمت فردگرایی واکنشی و منفعت‌طلبی کوتاه‌مدت سوق یابند.

بحث پیرامون پیوند نظریه، روش و یافته‌ها

در این قسمت با توجه به تحلیل ساختاری روایت و تحلیل کنش‌های شخصیت‌ها در هر فیلم و ارتباط آن‌ها با ارزش‌های مطرح و پرداخته‌شده در روایت‌ها، رفتار کنشگران اصلی یا فاعل روایت که در بخش مدل گریماس به آن پرداخته شده است، رمزگشایی می‌شود. در جدول زیر ارزش‌های اصلیِ مربوط به پارادایم بقا محور (ایثار، ازدواج سنتی، اقتدار مرجعیت، ارجحیت مالی) و ارزش‌های اصلی مربوط به پارادایم پسامادی یا خودابرازی (انتخاب آزاد، اعتماد به آینده، ابراز وجود و عدم اولویت مالی) بر اساس نظریه «گذار ارزشی» به‌طور کیفی، با طیفی از کنش و واکنش فاعل، بررسی می‌شود. این طیف با توجه به‌شدت رفتار از عدم پذیرش، تأیید نمی‌شود، ناکارآمد تا دیده نمی‌شود، پذیرش نسبی و پذیرش در نوسان است.

مفاهیم ارزشی	جدایی نادر از سیمین	دخترها فریاد نمی‌زنند	ابد و یک روز	فروشنده	هزارپا	جهان با من برقص	قهرمان	برادران لیلا
ایثار	پذیرش نسبی	تأیید نمی‌شود	پذیرش نسبی	تأیید نمی‌شود	دیده نمی‌شود	دیده نمی‌شود	ناکارآمد	عدم پذیرش
ازدواج سنتی	ناکارآمد	ناکارآمد	عدم پذیرش	ناکارآمد	پذیرش نسبی	تأیید نمی‌شود	تأیید نمی‌شود	عدم پذیرش
اقتدار مرجعیت	پذیرش نسبی	پذیرش نسبی	ناکارآمد	ناکارآمد	ناکارآمد	تأیید نمی‌شود	ناکارآمد	عدم پذیرش
ارجحیت مالی	دیده نمی‌شود	دیده نمی‌شود	پذیرش	پذیرش نسبی	پذیرش نسبی	دیده نمی‌شود	پذیرش	پذیرش
انتخاب آزاد	پذیرش نسبی	پذیرش نسبی	پذیرش	پذیرش	پذیرش نسبی	پذیرش نسبی	پذیرش نسبی	پذیرش
اعتماد به آینده	دیده نمی‌شود	دیده نمی‌شود	تأیید نمی‌شود	ناکارآمد	دیده نمی‌شود	دیده نمی‌شود	عدم پذیرش	عدم پذیرش

مفاهیم ارزشی	جدایی نادر از سیمین	دخترها فریاد نمی‌زنند	ابد و یک روز	فروشنده	هزارپا	جهان با من برقص	قهرمان	برادران لیلا
ابراز وجود	پذیرش	پذیرش با تأخیر	پذیرش با تأخیر	پذیرش نسبی	پذیرش نسبی	پذیرش	پذیرش نسبی	پذیرش
عدم اولویت مالی	پذیرش نسبی	پذیرش	تأیید نمی‌شود	دیده نمی‌شود	دیده نمی‌شود	پذیرش	عدم پذیرش	عدم پذیرش

با توجه به جدول بالا درمی‌یابیم که عامل «گذر زمان» در طول یک دهه، با شدتِ بازنماییِ برخی از ارزش‌ها هم‌راستایی معنادار و در برخی دیگر ارتباط منسجمی دیده نمی‌شود. مفاهیم «ایثار» و «ازدواج سنتی»، به‌طور پراکنده در میان فیلم‌های انتخاب‌شده با شدت میانه‌ی رو به ضعیف دیده می‌شود اما در اکثریت غالب فیلم‌ها، مفاهیم نام‌برده شده با طیفی منفی تا خنثی در نوسان است. مفهوم «اقتدار مرجعیت» در فیلم‌های ابتدایی دهه‌ی نود –جدایی نادر از سیمین و دخترها فریاد نمی‌زنند– در قالب قانون، دادگاه و نمادهای نهاد عدالت تا حدودی از احترام و قدرت اجرایی برخوردار است اما با گذر به سال‌های انتهایی این دهه، مرجعیت قانون کم‌رنگ و بی‌معنا و راهکارهای فردی و برون‌نهادی برجسته می‌شود. در این میان «اولویت مالی» دارای پیچیدگی بیشتری است. در دو فیلم متأخرتر (قهرمان و برادران لیلا) اولویت مالی به‌طور مستقیم با کیفیت زیست نسل جوان گره‌خورده و عناصری چون سکه، تورم و نوسانات ارز به‌طور مستقیم در خط روایت تأثیر گذاشته است. مفاهیم «انتخاب آزاد» و «ابراز وجود» در تمام فیلم‌های منتخب، با طیف مثبتی از پذیرش بازنمایی شده. «انتخاب آزاد» بیشتر در فرآیندهای غیررسمی و خارج از ساختار نهادی صورت‌بندی شده و مفهوم «اعتماد به آینده» نیز با ابهام و امیدی کم‌رمق از سوی کنشگران همراه است.

نتیجه‌گیری

تحلیل فیلم‌ها نشان می‌دهد که سینمای نوین ایران، در بطن روایت‌های رئالیستی و

شبه‌رئالیستی خود، تصویری پیچیده و چندلایه از گذار ارزش‌ها در جامعه ایرانی ارائه می‌دهد؛ گذاری که با چارچوب نظری رونالد اینگلهارت قابل‌فهم می‌شود. مطابق با نظریه «گذار از ارزش‌های بقا به ارزش‌های ابراز وجود» (اینگلهارت، ۱۹۹۷)، تغییرات ارزشی زمانی شکل می‌گیرد که نسل‌ها در پاسخ به شرایط اقتصادی- اجتماعی، از اولویت‌بندی نیازهای امنیتی و معیشتی به سمت ارزش‌های مرتبط با کیفیت زندگی، خودبیانگری و کرامت فردی حرکت می‌کنند. در بافت جامعه ایران اما این حرکت نه خطی، بلکه گسسته، تناقض‌آمیز و بارها دچار بازگشت است؛ اقتصاد ناپایدار، سیاست امنیت محور و فرسایش سرمایه اجتماعی، امکان نهادینه شدن ارزش‌های جدید را محدود می‌کند. در این راستا ناکارآمدی قانون و مراجع قانون در فیلم‌ها تکرار شده و بر شدت فردگرایی افزوده است. عدم توازن میان ساختار و عاملیت، در لایه پنهان هشت فیلم، به‌صورت الگوی مشترکی از سردرگمی نسلی، ناتمام‌بودن گذار و معلق‌بودن عاملیت بازنمایی می‌شود. این «دوپارگی» را «گذار ناقص» می‌نامیم؛ یعنی لحظه‌ای که ارزش‌های قدیمی فرسوده شده‌اند اما شرایط عینی و نهادی هنوز امکان تثبیت ارزش‌های پسامادی را نمی‌دهند (اینگلهارت، ۱۳۸۸: ۱۰۵-۱۱۶)[1]. شخصیت‌های زن در این فیلم‌ها ـ از سیمین در جدایی و سمیه در ابد و یک روز تا لیلا در برادران لیلا، حاملان روشن‌ترین نشانه‌های این گذارند: آگاهی بالا، نیت عقلانی و ناتوانی ساختاری در تحقق آن.

می‌توان گفت سینمای نوین ایران تصویری از جامعه‌ای در «مرحله میانی گذار ارزشی» ارائه می‌دهد؛ مرحله‌ای که در آن ارزش‌های مادی و امنیت‌محور هنوز نقش دارند، اما ارزش‌های پسامادی مانند کیفت زندگی فردی، خودبیانگری، حق انتخاب، در حال گسترش‌اند. فیلم‌ها نشان می‌دهند که تا زمانی که سرمایه اجتماعی بازسازی نشود و نهادها ظرفیت تثبیت ارزش‌های نو را نیابند، کنشگران همچنان میان گذشته‌ای

---

۱ اینگلهارت از این مفهوم برای توصیف کشورهایی استفاده می‌کند که در آن‌ها گذار از ارزش‌های بقا به ارزش‌های خودابرازی نیمه‌تمام، نابرابر یا متوقف شده است.

غیرکارآمد و آینده‌ای نامطمئن در نوسان خواهند ماند. بدین‌ترتیب، سینمای ایران در این دوره، نه‌فقط بازتاب بحران، بلکه ثبت لحظه‌ای از تاریخ فرهنگی است که در آن جامعه ایرانی در آستانه گذار است اما هنوز وارد مرحله تثبیت نهادی نشده است.

درحالی‌که برخی تحقیقات (راودراد ۱۳۹۶، خانیکی ۱۳۹۳، آقابایی ۱۳۹۷ و ارمکی ۱۳۸۸) بر تغییر در بازنمایی شهر، هویت یا جوانان تأکید داشتند و برخی دیگر (محمدی ۱۳۹۲) بر دوگانگی سنت/ مدرنیته یا فروپاشی انسجام اجتماعی، تحلیل حاضر نشان می‌دهد که این پدیده‌ها را می‌توان به‌مثابه پیامدهای ساختاریِ تثبیت‌نشده بودن ارزش‌های پسامادی فهم کرد. برخلاف مطالعاتی که تغییرات در بازنمایی شخصیت‌ها، فضاها یا گفتمان‌ها را به‌عنوان امری تثبیت‌شده دیده‌اند، در این پژوهش نشان داده شد که سینمای ایران در دهه اخیر نه بیانگر استقرار ارزش‌های جدید است و نه استمرار کامل ارزش‌های قدیم؛ تا زمانی که سرمایه اجتماعی ترمیم نشود و نهادها ظرفیت جذب و تثبیت ارزش‌های نو را نیابند، این وضعیت تعلیقی ادامه خواهد یافت. در مقایسه با پیشینه تجربی، می‌توان گفت پژوهش رضوی (۱۴۰۳)، با تمرکز بر زوال پدرسالاری و خیزش زنانگی، بیش از آن‌که به ساختارهای تثبیت یا تعلیق ارزش‌ها توجه کنند، به تغییر در جابه‌جایی گفتمان‌های قدرت پرداخته‌اند؛ درحالی‌که پژوهش حاضر نشان می‌دهد این تغییرات در حد «گفتمان» باقی نمی‌ماند و در میدان ارزش‌ها با شکاف میان آگاهی‌های جدید و امکان تحقق نهادی آن‌ها همراه است. پژوهش رجبی‌نژاد (۱۴۰۲) به تغییرات دوره‌ای در هنر و خانیکی و ابوی، درباره بازنمایی جوانان نیز بیشتر به تفاوت‌های دوره‌ای (اصلاحات/اصول‌گرایی) و دگرگونی الگوهای رفتاری می‌پردازد. تحلیل حاضر با بهره‌گیری از چارچوب اینگلهارت نشان می‌دهد که این تفاوت‌های نسلی را می‌توان نه‌فقط «تفاوت دوره‌ای»، بلکه بخشی از پویایی بزرگ‌ترِ گذار ارزشی دانست؛ گذاری که در آن فردیت‌خواهی و ابراز وجود رشد می‌کند اما به دلیل بی‌ثباتی نهادی تثبیت نمی‌شود. درمجموع، این پژوهش ضمن هم‌پوشانی با مطالعاتی که به تغییرات گفتمانی، نسلی یا سبکی پرداخته‌اند، تفاوتی

اساسی دارد: به‌جای تحلیل پدیده‌های جزیره‌ای (زنانگی، شهر، جوانان، سبک زندگی)، این تحولات را در چارچوب واحد «گذار فرهنگی و شرایط تثبیت‌ناپذیری آن» صورت‌بندی می‌کند.

تعارض منافع

نویسندگان هیچ تضاد منافعی ندارند.

ORCID

Mina Hasani **http://orcid.org/0009-0009-4576-4024**
Ehsan Aqababaee **http://orcid.org/0000-0002-9585-2016**
Ali Ghanbari Barzian **http://orcid.org/0000-0003-4797-7260**

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

آزاد ارمکی، تقی و بازیار، فرزانه (۱۳۸۸)، بازنمایی هویت اجتماعی روشن فکر در سینما، علوم اجتماعی: نشریه مطالعات فرهنگی و ارتباطات، شماره ۱۵

اینگلهارت، رونالد (۱۳۹۹) *تحول فرهنگی؛ انگیزه‌های مردم دگرگون می‌شوند و جهان را دگرگون می‌کنند*، ترجمه بهزاد عطارزاده، تهران، نشر علمی و فرهنگی.

اینگلهارت، رونالد و ولزل، کریستین (۱۳۸۸) *نوسازی تغییر فرهنگی و دموکراسی*، ترجمه یعقوب احمدی، نشر کویر.

آقابابایی، احسان و امیری، ساره (۱۳۹۷) تحلیل روایت برساخت طبقه فرودست در سینمای پس از انقلاب اسلامی، *مطالعات فرهنگی و ارتباطات* سال پانزدهم تابستان ۱۳۹۸ شماره ۵۵.

باکاک، رابرت و تامپسون، کِنِت (۱۳۹۳)، *درآمدی در فهم جامعه مدرن؛ کتاب سوم: اشکال اجتماعی و فرهنگی مدرنیته*، ترجمه کاظم فیروزمند، رامین کریمیان، محمود متحد، حسن مرتضوی، فیروزه مهاجر، مهران مهاجر، نشر آگه.

خانیکی، هادی و ابوی، سمانه (۱۳۹۳) *بازنمایی جوان در سینمای عامه‌پسند: مقایسه تطبیقی دو دوره اصلاحات و اصول‌گرایی*، سامانه نشریات دانشگاه تربیت مدرس، مرکز نشر آثار علمی: جامعه‌شناسی تاریخی.

دلوز، ژیل (۱۳۹۲) *حرکت-تصویر، سینما ۱*، ترجمه مازیار اسلامی، انتشارات مینوی خرد.

راودراد، اعظم (۱۳۹۶) تجربه تهران: تصویر تهران در فیلم‌های نسل امروز سینمای ایران، *مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران*، دوره ششم، شماره ۲.

رجبی نژاد پاکیاده، حسن (۱۴۰۲) *مطالعه تطبیقی نقش ساختارهای اجتماعی، سیاسی و فرهنگی بر روند عکاسی مستند ایران در دو دوره اصلاحات و مهرورزی*، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، موسسه انتشارات دانشگاه تهران.

رضوی، عسل و افراسیابی، حسین (۱۴۰۳) پژوهش پدرسالاری روبه‌زوال و برخاستن زنانگی: تحلیل گفتمان فیلم برادران لیلا، *زن در فرهنگ و هنر*، پاییز ۱۴۰۳، دوره شانزدهم، شماره ۳،

کاری، محمدرضا و ابراهیم نیا، حسین (۱۳۹۵) *جامعه‌شناسی طبقات در ایران (شکاف‌ها و تضادها)*، انتشارات آثار فکر.

کرایب، ایان (۱۳۹۳) *نظریه‌های اجتماعی مدرن*، ترجمه عباس مخبر، نشر آگه.

گریماس، ژولین (۱۳۸۹) *نقصان معنا*، مترجم: حمیدرضا شعیری، تهران: نشر علم.

گودرزی، محسن و کاظمی‌پور، عبدالمحمد (۱۴۰۲) *چه شد؟ داستان افول اجتماع در ایران*، نشر اگر.

لاروسو، آناماریا (۱۳۹۸) *نشانه‌شناسی فرهنگی*، ترجمه حسین سرافراز، نشر علمی و فرهنگی.

مانهایم، کارل (۱۹۵۹) *مسئله نسل‌ها*، مقالاتی در باب جامعه‌شناسی دانش: مجموعه آثار، جلد ۵.

متز، کریستین (۱۳۶۹) *پیرامون تأثیر واقعیت در سینما*، ترجمه علاءالدین طباطبایی، نشریهٔ فارابی، دورهٔ دوم.

محمدی، جمال و بیچرانلو، عبدالله (۱۳۹۲) تحلیل روایی دگرگونی ارزش‌ها، هویت‌ها و سبک‌های زندگی در سینمای بعد از انقلاب، *فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران*، شماره ۳.

میرحاجی، مهدی (۱۳۹۵) بررسی نشانه شناسانه ارتباط میان بازنمایی مدیران دولتی در سینما و گفتمان مدیریتی حاکم بر کشور، *نشریه مدیریت سازمان‌های دولتی*، شماره ۱۷.

References

Inglehart, R. (1977). *The Silent Revolution: Changing Values and Political Styles among Western Publics*, Princeton University Press.

Inglehart, R. (1997). *Modernization and Post modernization: Cultural, Economic, and Political Change in 43 Societies*, Princeton University Press.

Inglehart, R., & Welzel, C. (2005) *Modernization, Cultural Change, and Democracy: The Human Development Sequence.* Cambridge University Press.

Labov, William (1972). *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*.University of Pennsylvania Press.

استناد به این مقاله: حسنی، مینا، آقابابایی، احسان.، قنبری برزیان، علی. (۱۴۰۴). تحلیل گذار فرهنگی؛ بازنمایی ارزش‌های پسامادی و آینده‌نگر در سینمای دهه نود ایران، *فصلنامه علوم اجتماعی*، ۳۲ (۱۱۰)، ۱۰۳-۱۴۶. DOI: 10.22054/qjss.2026.90564.2956

Social sciences is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License...