تحلیل محتوای اجتماعی آثار مسعود کیمیایی و داریوش مهرجویی

دکتر سوسن سرخوش*، زهرا مرادی**

چکیده: مقاله حاضر به تحلیل محتوای اجتماعی آثار مسعود کیمیایی و داریوش مهرجویی می‌پردازد.

با توجه به اینکه کیمیایی و مهرجویی دو فیلم‌ساز مؤلف، مدت زمانی بسیار طولانی در پیش و پس از انقلاب در کنار یکدیگر به کار در سینمای ایران پرداخته‌اند، برای بررسی نقش جامعه بر آثار آنها به این تحقیق می‌پردازیم. به علت کیفی بودن تحقیق، به جای فرضیه، پرسش‌های تحقیق مطرح شدند و از هر یک از کارگردانان مذکور، چهار فیلم مربوط به پایان هر دهه (در مجموع چهار دهه) به عنوان جامعه تحقیق به شکل کاملاً انتخابی تعیین شدند. نمونه های انتخابی از میان فیلم‌های نامبردگان به صورت تحقیق کیفی و با روش تحلیل محتوا بررسی شدند. به این شکل که هر فیلم به روش قیاسی-استقرایی ابتدا از «کل به جزء، خرد کردن محتوای فیلم» و پس از آن از «جزءبه کل، مقوله‌گذاری و گردآوری اجزای پراکنده شده» مورد تحلیل قرار گرفت.

به عنوان چهارچوب نظری پژوهش، نظرات جامعه‌شناسی هنر(نظریه بازتاب)، جامعه‌شناسی ادبیات (نظرات گلدمن و زالامانسکی)، جامعه‌شناسی سینما و نظریه جامعه‌شناختیِ محضِ کنش متقابل نمادین بلومر انتخاب شدند و تحلیل جامعه‌شناختی جامعه فیلم‌ها به کمک آنها انجام شد. برای درک اینکه آیا فیلم‌ها به مسائل و مشکلات دورهٔ خود پرداخته‌اند یا خیر، مهم‌ترین مشکلات جامعه در هر یک از دهه‌ها بر اساس روزنامه‌های وقت و کتاب‌های تاریخ بررسی و فیلم‌ها با توجه به موارد فوق سنجیده شدند. برای تحلیل محتوای فیلم‌ها، صحنه‌ها، دیالوگ‌های آنها، نمادهایی که در هر فیلم نشان داده شده‌اند و به طور کلی عناصر گوناگون هر فیلم استخراج و مقوله‌ها مشخص شدند برای نتیجه‌گیری و مقایسهٔ آثار دو فیلمساز به شباهت‌ها و اختلافات کاری آنها در هر دهه پرداخته شد و سپس با تحلیل عناصر مشترک آثار دو کارگردان به این نتیجه رسیدیم که هر دو کارگردان مانند دو نیمه پازل، مکمل یکدیگرند و یک سخن را به زبان آورده‌اند. یعنی کنشگران فیلم‌های آنها یا در اسارت کنش‌های نابرابر و ستم‌کارانه هستند یا در غل و زنجیرهای به جای مانده از گذشته. در رویارویی با این سلطه، کیمیایی همیشه یک قهرمان یا مبارز دارد که بر ضد سلطه‌ای که بر او رفته است، مقابله می‌کند و مهرجویی هم جمعی را نشان می‌دهد که هیچ یک از افراد آن برای رهایی از سلطه تلاش نمی‌کنند. همچنین در طول تحلیل‌ها پاسخ تمامی پرسش‌های تحقیق به دست آمد. در آخر، این تحقیق موفق به ارائه دو فرضیه شد.

کلید واژه‌ها: تحلیل محتوای فیلم، جامعه‌شناسی هنر، جامعه‌شناسی ادبیات، کیمیایی، مهرجویی

---

* عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن

** کارشناسی ارشد مطالعات زنان دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمـه

اگر چه سینما رسانه‌ای هنری است، به همان اندازه که اهمیت هنری دارد، دارای ارزش رسانه‌ای نیز هست. بنابراین منشوری است چند وجهی که از منظر جامعه‌شناختی در سه حوزه جامعه‌شناسی سینما که شاخه‌ای از جامعه‌شناسی هنر و جامعه‌شناسی ادبیات است و جامعه‌شناسی ارتباط جمعی، قابل بحث و بررسی است.

از بُعد رابطه هنر و جامعه به گفته ژان دووینیو، سینما به عنوان یک هنر مدرن و برتر نسبت به دیگر هنرها با زمینه اجتماعی‌اش رابطه تنگاتنگ دارد و از این جهت می‌تواند بازنمای مسائل زندگی اجتماعی و شاخصی برای سنجش وضعیت فرهنگی و اجتماعی باشد، چراکه از یک سو فهم ضروریات حاکم بر زندگی را افزایش می‌دهد و از سوی دیگر فضای کنش گسترده و فارغ از انتظاری برای ما فراهم می‌سازد (بنیامین، ۱۹۳۶: ۲۱).

تحقیقاتی که در حوزهٔ جامعه‌شناسی سینما صورت گرفته، با نگرشی کارکردگرا، سینما را نهادی دانسته است که می‌توان با آن سایر نظام‌های اجتماعی را توضیح داد، ولی باید گفت ارتباط متقابل سینما و جامعه، خود نظمی را شکل می‌دهد که قابل بررسی و تحلیل مستقل است. به‌طور کلی انواع شیوه‌های پژوهش در سینما شامل شش شاخه زیر است:

۱- از شاخه هنرمندان. فیلم‌های مشهور و هنرمندان بررسی می‌شوند؛
۲- مطالعات صنعت سینما (تحولات فنی)؛
۳- مطالعه تاریخ سینما؛
۴- مطالعه ژانر؛
۵- هنر برای هنر: سینما به لحاظ یک امر خلاق؛
۶- سینما به عنوان میانجی فهم زندگی اجتماعی - فرهنگی

این پژوهش در ششمین شاخه انواع مطالعات ذکر شده انجام گرفته است.

در زمینهٔ ارتباطات، سینما به‌عنوان رسانه‌ای نسبتاً جدید که از آن به‌عنوان هنر هفتم هم یاد می‌شود، در خور اهمیت و توجه ویژه است، چرا که هم به‌عنوان هنر مطرح است، هم به‌عنوان گذران اوقات فراغت و سرگرمی از آن استفاده می‌شود و هم مانند سایر رسانه‌ها با استفاده از زبان به‌طور کلی و زبان ویژه خود به‌طور اخص، از واقعیت تصویری می‌سازد و به مخاطب ارائه می‌دهد (راودراد، ۱۳۸۲: ۷۱).

لذا می‌توان نتیجه گرفت که زندگی اجتماعی پیچ و خم‌ها و ظرایفی دارد و زبانی که آن را بازنمایی می‌کند، باید از انعطاف لازم برای بیان آنها برخوردار باشد، به عبارتی باید خود بالقوه دارای همان ظرایف باشد.

Archive of SID

www.SID.ir

ظهور عصر مدرن و به وجود آمدن تضادها، تناقض‌ها و ابهام‌هایی که مردم به‌طور دایم با آنها رویاروی می‌شوند، مسائل جدیدی به بار آورده است که فهم آنها نیازمند وسایل جدیدی است. به تعبیر برشت: مسائل جدیدی ظهور می‌کنند... واقعیت تغییر می‌کند. برای بازنمایی آن، شیوه‌های جدید بازنمایی نیز باید تغییر کند (لاجوردی، ۱۳۸۲: ۲).

مارتین هایدگر در ۱۹۳۸ روزگار مدرن را ورود به افق حقیقت از راه چیزی دانست که خود آن را تصویر ذهنی خواند. انسان چونان فاعل یا سازندهٔ تصویر است و جهان همچون تولید و بازتولید تصویر. او می‌گوید: انسان بیانگر آن چیزی می‌شود که وجود دارد... و تصویر، شکل‌گیری آن «بیان» است (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۷).

فیلم «آبی و رابی»، نخستین فیلم بلند ایرانی، در ۱۳۰۸ ساخته شد و حدود ۸۰ سال از آن می‌گذرد، اما به سینما، هنوز به‌عنوان هنری که موجودیتی مستقل پیدا کرده است و می‌تواند منبعی حاوی اطلاعات ارزشمند در زمینه جامعه دوران خود باشد، توجه نشده است. سینما می‌تواند جنبه‌هایی از زندگی ما را به نمایش بگذارد که تا پیش از آن بیان نشده‌اند، بنابراین آنچه سینما ارائه می‌کند، توانایی این هنر در نشان دادن ساده‌ترین عنصرهای مناسبات انسانی است که در عین حال، بیانشان از همه دشوارتر است (دووینو، ۱۳۸۴: ۱۶۶).

بنابراین فیلم از جامعه ارتزاق می‌کند. حتی فیلم تخیلی هم می‌تواند نمایانگر افکار و مسائلی باشد که به شیوهٔ دیگری بیان شده‌اند و از سینما می‌توان به‌عنوان عامل معرفی یا کشف و شناسایی روابط کنشگران و مسائلی که افراد جامعه در هر دوره با آن روبه‌رو می‌شوند، استفاده کرد و به اطلاعات ارزشمندی دربارهٔ جامعه دست یافت. از سوی دیگر، کارگردان می‌تواند هر سال یا هر دو سال یک بار پا به پای زمان حرکت کند و نکات و مسائل موجود در جامعه و افکار و دیدگاه خود را در مورد آن، به‌عنوان یک هنرمند به مخاطبان ارائه عرضه نماید. مشاهده می‌شود که از سینما می‌توان هم به‌عنوان منبعی برای بررسی تغییرات و هم برای شناسایی آن دسته از قلمروهای زندگی اجتماعی که به واسطه بدیهی انگاشتن آن‌ها کمتر مورد توجه قرار می‌گیرند، استفاده کرد.

طرح مسئله

در این پژوهش به بررسی و تحلیل محتوای اجتماعی آثار مسعود کیمیایی و داریوش مهرجویی که در زمره کارگردانان مؤلف به شمار می‌آیند و از دههٔ چهل تا کنون فیلم ساخته‌اند، پرداخته می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

برخی از منتقدان ادبی و سینما بر این پیش فرض متکی اند که بعضی از آثار ادبی و سینمایی بازنمایاننده مسائل اجتماع خود محسوب می‌شوند. بر همین سیاق دو کارگردان مؤلف و اجتماعی‌ساز، مسعود کیمیایی و داریوش مهرجویی در طول چهار دهه، به صورت هم‌زمان آثاری عرضه کرده‌اند که در آن‌ها به نمایش بسیاری از مسائل اجتماعی روز و تصاویر و افکاری که نمایانگر ارزش‌ها و هنجارهای جامعه ایران‌اند، پرداخته شده است. می‌توان گفت که فیلم، رسانه‌ای هنری است و به دو طریق با جامعه ارتباط دارد:

- تأثیر فیلم بر جامعه: این تأثیرات را می‌توان اندازه گرفت و کشف کرد که چه الگوها و ارزش‌هایی از طریق فیلم به جامعه عرضه می‌شوند؛
- تأثیر جامعه بر فیلم یا محتوا و مضامینی که فیلم از جامعه بر می‌گیرد و بازنمایی می‌کند. در پژوهش حاضر همین موضوع بررسی می‌شود.

بنابراین از طریق بررسی آثار این دو کارگردان در فواصل زمانی معین و استخراج عناصر تکرار شونده و وجوه تشابه آنها، که خود تاییدی بر حضور این عناصر اجتماعی در جامعه است - و مقایسه آثار آنها با یکدیگر، نه تنها سیر تفکر و جهان‌بینی دو فیلم‌ساز کشف می‌شود، بلکه می‌توان به ساختار یا هسته مرکزی آنها که زیربنای فیلم است و به آن شکل می‌بخشد، دست یافت و به این طریق، معنی و مفهوم فیلم را درک کرد؛ چرا که به گفته گلدمن «پیش از هر کاری باید معنای اثر را درک کرد و پس از آن ارتباطش با جامعه مورد نظر باید مشخص شود» (پوینده، ۱۳۷۷).

کشف و شناسایی معنا و مضامین اجتماعی فیلم می‌تواند استعاره‌ای از فضا یا جو حاکم بر جامعه باشد. استخراج یا درک فضای حاکم بر جامعه از طریق فیلم، نیروی محرکی است برای درک مسائلی که در اعماق جامعه وجود دارد، اما یا فراموش شده‌اند یا به آن بی‌تفاوت بوده‌ایم. چه بسا مسائلی در مناسبات اجتماعی وجود دارد که به‌صورت مانعی بر سر راه افراد جامعه عمل می‌کنند و افراد عادی جامعه یا قادر به درک و شناسایی آنها نیستند یا از نظر آنها دور مانده و پنهان است. اما فیلم، مفاهیم نامرتب و پراکنده و همچنین جنبه‌هایی از زندگی ما را که تا پیش از آن بیان نشده‌اند، در پکیجی منسجم می‌کند و با نمایش ساده‌ترین عنصرهای مناسبات انسانی - که در عین حال بیانشان از همه دشوارتر است - فرصت و زمینه ای را فراهم می‌سازد تا با نگاه کردن به تصاویری از خود و جامعه، بیشتر بر خود تأمل کنیم و به نقاط ضعف و قوت خود در روابط اجتماعی پی ببریم و با توجه به آن، ارزیابی و برنامه‌ریزی بهتری برای آینده ترتیب دهیم.

بنابراین بررسی فیلم‌های این دو کارگردان ما را به شناسایی قلمروهایی از زندگی اجتماعی نایل می‌گردانند که پیش از این، آنها را به واسطه بدیهی انگاشتن، کمتر مورد توجه قرار

www.SID.ir

داده‌ایم. به گفته ماکس وبر «ما درباره آنچه بدیهی است، دقیقاً به این علت که بـدیهی بـه نظـر می‌رسد، به ندرت عمیقاً می‌اندیشیم» (وبر، ۱۳۶۸).

با توجه به اینکه این تحقیق، پژوهشی بنیادی و زمینه‌سنجی است که از زوایای آن هیچ اطلاعی در دست نبود و امکان نداشت اطلاعات قبلی را پایه‌ای برای این تحقیق قرار داد، فضایی برای طرح فرضیه وجود نداشت، بنابراین پرسش‌های تحقیق به شرح زیر مطرح شدند:

پرسش‌های اصلی

۱- مسعود کیمیایی از آغاز فعالیت تا ۱۳۷۵ چه صحنه‌هایی را با محتوای اجتماعی به تصویر آورده است؟

۲- داریوش مهرجویی از آغاز فعالیت تا ۱۳۷۵ چه صحنه‌هایی را با محتوای اجتماعی به تصویر آورده است؟

۳- محتوای اجتماعی تصویرهایی که این دو کارگردان نشان داده اند، چه تغییراتی کرده است؟

۴- چه شباهتی بین مضامین اجتماعی به تصویر درآمده در آثار این دو کارگردان وجود دارد؟

پرسش‌های فرعی

۱- چنانچه تغییری در روند مضامین اجتماعی فیلم‌های کیمیایی و مهرجویی وجود داشته ، به چه سمتی بوده است؟ (جامعه سنتی، مدرن یا سایر موارد)

۲- هر یک از این دو کارگردان، پیش و پس از انقلاب بیشتر بر چه جنبه‌هایی از مضامین اجتماعی تکیه کرده‌اند؟

مبانی نظری

از آنجا که این پژوهش در زمرهٔ مطالعات میان رشته‌ای است و مطالعه در این خصوص به کمک جامعه‌شناسی هنر، جامعه‌شناسی ادبیات و جامعه‌شناسی سینما صورت گرفته است، در مبحـث نظری پژوهش نیز از نظریه‌های مرتبط با موضوع پژوهش در هـر یـک از حـوزه‌هـای یـاد شـده استفاده شد.

در حوزه جامعه‌شناسی هنراز رویکرد بازتاب استفاده شد. مبنای اعتقادی و فرضـیه رویکـرد این است که هنر حاوی اطلاعاتی درباره جامعه است و آثار هنری همانند آینه‌ای جامعه معاصـر خود را بازتاب می‌دهند، ولی همان‌طور که آینه فقط بخشی از واقعیت گزینش شده مورد نظر را در چهارچوب قاب خویش باز می‌تاباند، آثار هنری نیز بخشی از جامعه را به نمایش مـی‌گذارنـد. بر اساس این نظریه، هنرها واقعیت را به زبانی دیگر برمـی‌گردانـند و آنچـه را در جامعـه وجـود دارد، به‌صورتی نمادین به نمایش می‌گذارند. بنابراین شکل هنر مبتنی بر قواعد زیبایی‌شـناختی

Archive of SID

www.SID.ir

و محتوای آن منبعث از جامعه است. این محتوا، ارزش‌ها، اعتقادات، هنجارها و به‌طور کلی ایدئولوژی را شامل می‌شود (راودراد، ۱۳۸۴: ۵۹).

جانت ولف عقیده دارد، هنرمند ارزش‌های مورد پذیرش خود را در اثرش به نمایش می‌گذارد، ولی در این حالت نیز ارزش‌های قالب اجتماعی، نقش خود را ایفا می‌کنند و در حقیقت هنرمند به آنها واکنش نشان می‌دهد. اما این هنجارها لزوماً در آثار هنری تصدیق نمی‌شوند، بلکه ممکن است تصدیق، نقد و حتی نفی شوند. دوم، برخی از هنجارها و ارزش‌های انسانی جنبه جهانی دارند و به یک جامعه خاص وابسته نیستند، ارزش‌هایی مثل نیکی، صداقت، شجاعت و مانند آن. وقتی این دسته از ارزش‌ها محتوای آثار هنری را می‌سازند، در لفافه‌ای از خصوصیات و ویژگی‌های جامعه‌ای که هنرمند در آن زندگی می‌کند، پیچیده می‌شوند و بنابراین رنگ آن جامعه را به خود می‌گیرند. این مطلب باعث می‌شود که محتوا، بیانگر ارزش‌های اجتماعی خاص تلقی شود (راودراد، ۱۳۸۴: ۵۵).

در این پژوهش از نظریه فوق استفاده شد، چرا که کارگردان درخلال فیلم، ارزش‌ها و هنجارها رابه بیان و تصویر درآورده و معمولاً در فیلم‌های متعلق به هر دوره، موارد خاصی را که کانون توجه جامعه است، اساس روایت داستان فیلم قرار داده است. از آنجا که گذر زمان تغییراتی در پی دارد و سرعت این تغییرات در جوامعی مثل ایران که وضعیت‌گذار از سنت به مدرنیته را تجربه می‌کنند، بیشتر مشهود است، می‌توان از فیلم به عنوان ابزاری برای تبیین مهم‌ترین رویدادها و تغییرات اجتماعی که به صورت ضمنی یا غیر ضمنی در آثار هر دو کارگردان گنجانده شده اند، بهره جست و ضمن بازنمایی و تحلیل اثر، مباحث مورد توجه هر یک از دو کارگردان را در هر دهه نیز مورد ارزیابی قرار داد. برای دستیابی به این امر لازم است نخست معنا و مفهوم خود اثر به درستی درک شود.بنابراین در ادامه از نظریه گلدمن و زالامانسکی در حوزه جامعه شناسی ادبیات استفاده شد. به عقیده گلدمن نخستین مرحله پژوهش پیش از جست و جوی مناسبات اثر و طبقات اجتماعی زمانه‌اش عبارت است از «دریافت درونی معنای ویژه خود اثر» (پوینده،۱۳۸۱: ۱۱۰).

از سوی دیگر، فرانسوا هانری زالامانسکی در توضیح روش پیشنهادی خود در جامعه‌شناسی محتواها یا جامعه‌شناسی درون‌مایه‌ها بیان می‌کند که:هدف ما آن است که با صورت‌برداری از محتواهای آثار معاصر و بررسی و رده‌بندی آن، کامل‌ترین مصالح ممکن را گردآوری کنیم و ببینیم از این طبقه‌بندی به چه نتایجی می‌توانیم برسیم. ما با بررسی محتوای آثار معاصر در می‌یابیم که مسائل دوران ما چیست (پوینده،۱۳۸۱: ۲۷۳).

بنابراین با توجه به نزدیکی سینما و ادبیات یا به تعبیر «سینما - قلم»، سینما به ادبیات نزدیک‌تر است تا نقاشی، به ویژه رمان که از همه انواع ادبی به سینما نزدیک‌تر است (محمدی،

www.SID.ir

۱۳۶۹: ۵۹). با توجه به مطالب فوق می‌توان نتیجه گرفت که کارگردان در جریان فیلم این امکان را به دست می آورد که حال و هوای یک دوره یا رویداد را تصویر کند. بنابراین فیلم به مثابه کتاب یا اطلاعاتی است که می‌تواند عامل شناخت باشد. . به این ترتیب، طبق نظر زالامانسکی محتوای هر اثر بررسی و به ترتیب اهمیت طبقه‌بندی شد. به عبارت دیگر به تحلیل محتوای اثر پرداخته شد.

از طرف دیگر، گلدمن با تکه تکه کردن و مطالعه مجزای عناصر سازنده یا ساختار معنایی اثر مخالف است و به خصلت یکتا انگارانه نظریه دیالکتیک اهمیت زیادی می دهد و معتقد است هر پژوهشی که در زمینه انسان و زندگی اجتماعی او صورت می‌گیرد باید پیرو نگاهی کل‌نگر و یکتا انگارانه باشد. زالامانسکی در پاسخ به ایراد گلدمن مبنی بر رد این نظریه می‌گوید: تردیدی نیست تحلیلی که وحدت اثر را نادیده گیرد، ناقص است. بنابراین ما نمی‌خواهیم این یا آن محتوا را در کتابی بیابیم و بقیه اثر را نادیده بگیریم، فقط پس از آن که کتاب را تا به آخر خواندیم و درون‌مایه‌های آن را بر اساس اهمیت‌شان رده‌بندی کردیم، به این پرسش می‌پردازیم که دربارهٔ موضوع خاص مورد نظرمان، چه اطلاعاتی به ما می‌دهد. به این ترتیب ساختار اثر و وحدت آن را در نظر می‌گیریم (پوینده، ۱۳۷۷: ۲۷۶). پس از آن فیلم‌ها به کمک دیدگاه تفسیری بلومر تبیین شدند. هربرت بلومر (۱۹۶۹) فراگرد تفسیر را از طریق تفسیر اشیا یا اعمال دیگران و از دیدگاهِ واحدِ عمل کننده می‌نگرد. او معتقد است در یک جامعه انسانی هیچ فعالیت تجربی قابل مشاهده‌ای وجود ندارد که از نوعی واحد عمل کننده سرچشمه نگیرد. جامعه انسانی عبارت است از افراد عمل کننده، بنابراین به شرایطی هم که این‌گونه آحاد در آن عمل می‌کنند، باید توجه شود. یکی از اولین شرایط این است که «عمل»، در چیزی و با توجه به چیزی به نام موقعیت اتفاق می‌افتد (ورسلی، ۱۳۷۳: ۵۵۲).

موقعیت، مکان وقوع عمل یا کنش است (شرایط مکانی، زمانی، نمادی). عمل با تفسیر موقعیت مفروض شکل می‌گیرد. منظور از تفسیر موقعیتِ مفروض، شناسایی و ارزیابی چیزهایی مثل وسایل، ابزارها، موانع، فرصت‌ها، توقعات، ناراحتی‌ها، خطرات و امثال آن است. مطلب دیگری که نظریه‌پردازان کنش به آن پرداخته‌اند، یادگیری معانی و نمادهاست. انسان‌ها نمادها را طی کنش متقابل اجتماعی فرا می‌گیرند. نمادها شناخته‌هایی اجتماعی‌اند و برای آن به کار برده می‌شوند (به نیابت از او یا به جای)که نکته های مورد توافق مردم درباره بازنمود آن را، باز بنمایانند. همه شناخته‌های اجتماعی به جای چیزهای دیگر نمی‌نشینند، اما آنهایی که این خاصیت را دارند، نماد به شمار می‌آیند. واژه ها، مصنوعات مادی و کنش‌های جسمانی (مانند هر واژه مصطلح، صلیب یا یک مشت گره شده) همگی می‌توانند نماد باشند. آدم‌ها غالباً نمادها را برای بیان چیزی درباره خودشان به‌کار می‌برند؛ آنها رولزرویس سوار می‌شوند تا سبک معینی

Archive of SID

www.SID.ir

از زندگی را برای دیگران بیان کنند (ریتزر، ۲۸۵). در این پژوهش با توجه به تعریف موقعیت که عبارت از وضعیت‌های مکانی، زمانی و نمادهاست، هر صحنه از فیلم‌ها به مثابه موقعیتی در نظر گرفته شدند و با استفاده از تفسیر هر صحنه به‌عنوان یک موقعیت، به مفاهیم و معانی‌ای که در موقعیت اجتماعی صحنه شکل گرفت، دست یافتیم. بنابراین برای تحلیل، هر فیلم به سکانس‌ها یا صحنه‌های تشکیل‌دهنده‌اش تجزیه شد و بعد به تحلیل و تفسیر معانی منتج شده در هر یک از صحنه‌ها (با استناد به تعریف موقعیت) پرداختیم.

نظریهٔ دیگری که در حوزهٔ جامعه‌شناسی سینما منطبق با پژوهش حاضر و چارچوب نظری فوق است، نقد مبتنی بر نظریهٔ مؤلف است.

نظریه یا نگره مؤلف را اولین بار در ۱۹۵۴ فرانسوا تروفو (منتقد و فیلم‌ساز مؤلف فرانسوی) در مقاله‌ای به نام «خط‌مشی مؤلفان» در نشریه «کایه دو سینما» به چاپ رساند که دامنه آن به انگلستان و آمریکا گسترش یافت (شرکاء، ۱۳۸۰: ۲۶۸).

براساس این نگره، کارگردان «مؤلف فیلم» است. استدلالی که به این نتیجه‌گیری منتهی شد این بود که فیلم اثری هنری است و از آنجا که اثر هنری جلوه‌ای از شخصیت پدیدآورنده اثر است، کارگردان بیش از هر کس دیگری کیفیت مشخصه‌ای را به فیلم اعطا می‌کند (مهتدی،۱۳۷۵: ۸۵). این اصطلاح را در آمریکا، اندرو ساریس به‌کار برد. وی در ۱۹۶۲ در نشریه فیلم کالچر مقاله‌ای با عنوان «یادداشت‌هایی در باب نظریه مؤلف» به چاپ رساند (تیودور، ۱۳۷۵: ۱۲۱).

این واژه در زبان فارسی عموماً به نویسندهٔ یک اثر اطلاق می‌شود و حتی برخی فیلم‌ساز مؤلف را کارگردانی می‌دانند که خود، فیلم‌نامه فیلمش را نوشته باشد. در حالی که منظور از مؤلف در «نظریه مؤلف» صرفاً این نیست (شرکاء، ۱۳۸۰: ۲۶۸). به‌طور کلی نظریه مؤلف به دنبال بررسی‌های دقیقی است تا ذات کارگردان آن برملا شود و از همین جا مقام مؤلف بودن به او اعطا شود.

نظریهٔ مؤلف شامل دو مکتب عمده است: آنهایی که تأکیدشان روی برملا کردن هستهٔ مرکزی معناهاست و دسته‌ای که سبک و صحنه‌پردازی را مورد توجه قرار می‌دهند (والن، ۱۳۶۹: ۷۹).

اگر هدف، دستیابی به ساختار مفهوم در کار فیلم‌ساز است، در آن صورت امکانات تجزیه و تحلیل خاص نیز برای دستیابی به این هدف لازم است. اصول نظریهٔ مؤلف ما را به دسته فیلم‌هایی جلب می‌کند که در یک چیز با هم مشترک‌اند و آن هم کارگردان است. این اصول از ما می‌خواهد که دریافت فیلم‌ساز از جهان را، چنانکه در فیلم‌هایش متجلی است، با ریزترین جزییات ممکن دسته‌بندی و جدا کنیم. در نتیجه نظریهٔ مؤلف نوعی پیش نظریه است،

www.SID.ir

دستورالعمل روش‌شناختی است، چه در تجزیه و تحلیل مضامین به آن استناد کنیم، چه در ویژگی‌های سبکی مشترک یا همان طور که مورد نظر ساریس است، در برداشت‌هایمان از تاریخ سینما آن را به کار بندیم. با این همه، نظریهٔ مزبور توجه ما را به الگوهای سینما معطوف می‌کند، چون در نهایت انواع پرسش‌هایی که پاسخ صحیح و مناسب می‌یابند، نگاه کردن به فیلم‌ها به عنوان آثار مخلوق دست مؤلف، دربردارنده تجزیه و تحلیل دقیق مضمون فیلم است تا ارائه یک نظر موجز انتقادی (تیودور، ۱۳۷۵: ۱۲۹). به‌طور کلی نگره مؤلف ما را به کاوش در دنیاها و افکار فیلم‌ساز وا می‌دارد و می‌توان با در کنار هم قرار دادن آثاری از او به مسائل مشترک مطرح شده در آنها توجه نشان داد.

نحوه به‌کارگیری نظرات جامعه‌شناختی در این پژوهش

در نگاهی کلی به این نکته اشاره می‌شود که از چهارچوب نظری تحقیق (نظرات جامعه‌شناختی کنش «کنش متقابل» و نظریه‌های جامعه‌شناسی هنر، ادبیات و سینما)، به شکل زیر استفاده شده است:

- از موقعیت اجتماعی صحنه که عبارت است از مکان، زمان و نماد، به تفسیر کنش‌های موجود در هر صحنه پرداخته شد تا مقوله‌های موجود در فیلم درک شوند و بر اساس آنها بتوان فیلم را تحلیل کرد.

- گلدمن می‌گوید نباید در بررسی آثار هنری، وحدت یکتا انگارانه آنها را نادیده بگیریم و آنها را تکه تکه کنیم و تحلیل ناقص ارائه دهیم. در نتیجه با کمک نظر زالامانسکی، پس از بررسی هر فیلم تا آخر، محتوای آن رده‌بندی شد. به این ترتیب که: نخست هر فیلم به‌صورت صحنه به صحنه (تکه تکه) بررسی شد و دوباره با پیوستن صحنه‌ها وحدت آن مورد توجه قرار گرفت. به این ترتیب از وارد شدن خدشه به وحدت اثر جلوگیری شد.

- بر اساس نظریهٔ بازتاب، ارتباط هر یک از فیلم‌ها با زمینه اجتماعی در نظر گرفته می‌شود، زیرا فیلم آینهٔ بازتاب‌دهندهٔ جامعه است. همان طور که آینه بخشی از واقعیت را نشان می‌دهد، فیلم هم فقط به بخشی از وقایع جامعه می‌پردازد. با این هدف، اوضاع تاریخی اجتماعی هر دهه بررسی و ارتباط فیلم با مهم‌ترین وقایع آن دهه سنجیده می‌شود.

- و سرانجام هدفِ استفاده از نظریهٔ مؤلف، دستیابی به «ساختار مفهوم» در کار فیلم‌سازان مورد نظر است. اصول این نظریه، ما را به دسته فیلم‌هایی جلب می‌کنند که در یک چیز با هم مشترکند و آن هم کارگردان است. اصول این نظریه ما را به کشف عناصر تکرار شونده و مشترک در آثار یک هنرمند راهنمایی می‌کند. به این دلیل، با دستیابی به شخصیت‌های داستان فیلم، می‌توان به محتوای ضمنی داستان و زمان و مکان موجود در فیلم دست یافت.

Archive of SID

www.SID.ir

روش‌شناسی پژوهش

- روش پژوهش: در این تحقیق با توجه به موضوع پژوهش که هم حوزه جامعه‌شناسی و هم سینما را در بر می گیرد، علاوه بر روش تحلیل محتوای کیفی، از روش نقد مبتنی بر نظریه مؤلف هم استفاده شد.

روش تحلیل کیفی در مواردی به کار می‌رود که از محتوای کلام چیزی بیش از ظاهر آن آشکار شود و معمولاً روشی است که باید به کشف رمز محتوای پنهان پیام‌ها بپردازد. با توجه به هدف پژوهش یعنی کشف محتوا یا مضامین آثار دو کارگردان مؤلف - مسعود کیمیایی و داریوش مهرجویی- از این روش برای استخراج محتوای فیلم‌ها و معانی نهفته در آنها استفاده شد. بر اساس این روش، مقوله‌بندی یا تعیین قالب‌های تحلیل از پیش تعیین نمی‌شوند. برای انجام دادن این امر با توجه به آنکه «هر فیلم یک مورد و واحد بررسی» است و صحنه‌ها اجزای این واحدند، در ابتدا با مشاهدهٔ هر فیلم صحنه‌ها تفکیک شدند. با توجه به تعریف صحنه- که عبارت است از: واحدی از یک فیلم که در آن «زمان، مکان و شخصیت» واحدی وجود دارد- هر صحنه از فیلم بر اساس تعریفی که بلومر از موقعیت به دست داده است، به مثابه یک فضای کنش در نظر گرفته شد. با بررسی هر صحنه، عنوان مفهومیِ هر مقوله مشخص و پس از پایان کار به کمک روش انباشتن، عنوان مفهومیِ هر مقوله تعیین شد (باردن، ۱۳۷۵). پس از آن مقوله‌های انباشتی طبقه‌بندی شدند و این کار به مشخص شدن نتایج منجر شد. تجزیه هر فیلم به صحنه‌های تشکیل‌دهنده آن، استخراج مقوله از هر صحنه و تحلیل آن، با توجه به کل فیلم انجام گرفت. به عبارت دیگر، تحلیل هر اثر ابتدا از کل به جزء و پس از آن از جزء به کل، یعنی با روش «قیاسی- استقرایی» انجام شد. روش نقد مبتنی بر نگره مؤلف، با هدف دستیابی به مؤلفه‌های اصلی و مشترک در آثار این دو کارگردان انجام شد تا به کمک آنها، مایه‌های مشترک فیلم‌ها و عناصر تکرار شونده و معنادارآن شناسایی شوند.

- جامعه‌ی آماری: در تحقیقات کیفی با توجه به هدف پژوهش، نمونه انتخاب می‌شود و حجم آن کم است (آبل، ۴). به این ترتیب جامعه تحقیق در این پژوهش شامل هشت فیلم از دو کارگردان مؤلف است که عبارتند از: قیصر (۱۳۴۸)، سفر سنگ (۱۳۵۶)، تیغ و ابریشم (۱۳۶۵) و سلطان (۱۳۷۵) از مسعود کیمیایی و فیلم‌های گاو (۱۳۴۸)، دایره مینا (۱۳۵۷)، اجاره‌نشین‌ها (۱۳۶۵) و لیلا (۱۳۷۵) از داریوش مهرجویی.

- حجم نمونه و روش نمونه‌گیری: شیوه آمارگیری این تحقیق از دو جنبه قابل بحث است:

Archive of SID

www.SID.ir

الف- انتخاب کارگردانان: از ۹ کارگردان مؤلف، پنج نفر به نسل قدیم تعلق دارند و چهار نفر به نسل جدید (شرکاء، ۱۳۸۰: ۲۸۳). از آنجا که در این تحقیق در نظر بود کارهای اجتماعی کارگردانانی که پیش و پس از انقلاب فعالیت داشته‌اند، بررسی و مقایسه شوند، کارگردانان نسل جدید که به دوره پس از انقلاب تعلق دارند، برای تحقیق مناسب تشخیص داده نشدند. از آنجا که در این تحقیق در نظر بود که آثار دو کارگردان مؤلف اجتماعی‌ساز که تقریبا مقارن با یکدیگر فیلم ساخته‌اند، مورد مقایسه قرار گیرند، این دو نفر دارای ویژگی‌های لازم برای تحقیق تشخیص داده شدند. مسعود کیمیایی و داریوش مهرجویی تنها کارگردانان هم‌نسل هستند که از بین کارگردانان مؤلف نسل قدیم، از یک تاریخ معین به‌طور موازی با یکدیگر فعالیت خود را آغاز کردند و به‌طور متوسط هر دو سال یک بار فیلمی بر پرده سینما به نمایش درآوردند و تعداد آثاری که در کارنامه هنری خود ثبت کرده‌اند، با اختلاف ۶ فیلم تقریباً یکسان است. نکته دیگر اینکه بر خلاف آثار سایر کارگردانان، فاصله زمانی ثابتی بین اثر جدید و اثر قبلی‌شان وجود دارد و روند منظمی که در کار هنری این دو فیلم‌ساز دیده می شود، دستیابی به سیر تکاملی آثار آنها و امکان مقایسه بین مقوله‌های مورد نظر در فیلم‌های آنها را فراهم می‌آورد. همچنین هر یک از این دو کارگردان در نقطه آغاز فعالیت خود فصل جدیدی در سینمای ایران رقم زدند. مسعود کیمیایی در ۱۳۴۹ با فیلم «قیصر» آغازگر موج نو سینمای ایران شد و داریوش مهرجویی با فیلم «گاو» در ۱۳۴۹ نخستین بار جایزه بین‌المللی منتقدان فیلم را در سی و دومین جشنواره و نیز ایتالیا برای ایران به ارمغان آورد. به دلایل ذکر شده، این دو کارگردان از ویژگی‌های مهمی نسبت به سایران برخوردارند و در مجموع فیلم‌های موفق و پرفروش یا تأثیرگذار و مهمی در طول فعالیت هنری خود عرضه کرده‌اند. مؤید این سخن، حجم مطالب، نقدها و کتاب‌هایی است که از بین سایر کارگردانان، به آثار این دو اختصاص یافته است.

ب- انتخاب فیلم‌ها: با توجه به اینکه بر اساس موضوع تحقیق، فیلم‌ها باید در پایان هر دهه انتخاب می‌شدند، نخست تمامی فیلم‌های دو کارگردان گردآوری و پس از آن در پایان هر ده سال یک فیلم انتخاب شد.

مسعود کیمیایی: قیصر(۱۳۴۸)، سفر سنگ(۱۳۵۶)، تیغ و ابریشم(۱۳۶۵)، سلطان(۱۳۷۵).

داریوش مهرجویی: گاو(۱۳۴۸)، دایره مینا(۱۳۵۷)، اجاره‌نشین‌ها(۱۳۶۵)، لیلا(۱۳۷۵).

با توجه به اینکه در نظر بود از هر کارگردان در پایان یک دهه، یک فیلم انتخاب شود، از داریوش مهرجویی برای دهه دوم یعنی ۱۳۵۶، فیلمی در دسترس نبود. به جای آن آخرین فیلم این دهه ایشان، یعنی فیلم دایره مینا انتخاب شد که در ۱۳۵۳ ساخته شد و در ۱۳۵۷ به اکران درآمد.

Archive of SID
www.SID.ir

- روش تجزیه و تحلیل داده‌ها: برای بررسی هر فیلم، نخست به معرفی شناسنامه آن پرداختیم. شناسنامه فیلم، شامل مشخصات اصلی (نام کارگردان، بازیگران و دیگر اطلاعات اولیه). پس از آن، داستان فیلم به طور مختصر تعریف و پس از آن نام فیلم تحلیل شد. در مرحله بعد، استخراج موقعیت هر صحنه شامل: زمان، مکان، کنش‌ها، نمادها، دیالوگ‌ها و شخصیت‌های اصلی و فرعی هر صحنه به صورت جدول‌بندی انجام شد و مقوله‌ها از صحنه های فیلم استخراج شدند. در مرحلهٔ بعد، مقوله‌های مطرح‌شده در هر فیلم، فراوانی و درصد آنها در جدول‌هایی اعلام شد. بعد از این مرحله، تحلیل جامعه‌شناختی فیلم بر اساس مقوله‌های به دست آمده انجام گرفت. تحلیل جامعه‌شناختی، دست‌یابی به تحلیل‌های نهایی برای نتیجه‌گیری امکان‌پذیر ساخت.

یافته‌ها

الف- زمینه اجتماعی آثار کیمیایی و مهرجویی به‌طور موازی در هر دهه

- قیصر و گاو

قیصر: در این فیلم که در پایان دهه ۴۰ ساخته شده است، بیم از بین رفتن ارزش‌ها، حکایت از جامعه‌ای در حال گذار دارد. این ترس را می‌توان در سخن روشنفکران آن دوره نیز دید. **آل‌احمد** می‌گوید: نگرانی این است که نتوانسته‌ایم شخصیت فرهنگی تاریخی خود را در برابر ماشین حفظ کنیم، بلکه مضمحل شده‌ایم (فوران، ۱۳۷۷: ۵۴۹). روی هم رفته در دهه ۴۰، جامعه نیمه سنتی - نیمه مدرن یا در حال گذار ایران، شکاف‌های اجتماعی پیچیده‌ای داشته است. از یک سو شکاف‌های عمیق فرهنگی و منطقه‌ای مربوط به جامعه سنتی کمابیش فعال‌اند و از سوی دیگر شکاف‌های جامعه مدرن نمودار شده‌اند (بشیریه، ۱۳۸۱: ۱۴).

گاو: جامعه فیلم، مردمی را نشان می‌دهد که در ناآگاهی به سر می‌برند و کاری جز مسخره کردن، سر در کار یکدیگر کردن و انتظار و دنباله‌روی از وقوع یک واقعه،کار دیگری ندارند و در هر وضعیتی نظاره‌گر و بی‌تفاوت هستند و پیوسته در توهم هجوم بیگانه به سر می‌برند و تمام اتفاقات و مسائلشان را به پوروسی‌های کافر نسبت می‌دهند. این روستا دارای اقتصاد تک محصولی است و مردم آن در فقر به سر می‌برند و منبع اقتصادی ویژه‌ای ندارند. در آن دوره به علت اجرای اصلاحات ارضی (عدم برنامه‌ریزی اصولی برای احیای زمین توسط کشاورزانی که تازه صاحب زمین شده بودند)، عدم رسیدگی اصولی به وضعیت معیشت مردم و نبود اصلاحات و آموزش در روستاها، فقر شدیدی بر روستاها حاکم بود که سبب عقب افتادن از آموزش و ناآگاهی می‌شد. البته همان طور که گفته شد، این فیلم کاملاً استعاری است و فقط به جامعه

Archive of SID

www.SID.ir

روستایی اشاره ندارد، بلکه به‌طور کلی وضعیت افراد جامعه را نشانه رفته است. حتی اگر فقط جماعت روستایی مورد نظر بوده باشد، باتوجه به آمار آن دوره (۱۳۴۹) بیشتر جمعیت کشور در روستاها به سر می‌بردند (یعنی از ۳۰ میلیون و ۳۵۰ هزار نفر جمعیت کشور در ۱۳۴۹، تعداد ۱۳ میلیون و ۱۰۰ هزار نفر شهر نشین و ۱۷ میلیون و ۲۵۰ هزار نفر روستانشین بوده‌اند) (ازغندی، ۱۳۸۳: ۸۸).

آگاهی از وجود نیروهای دشمن و قدرت اعمال نفوذ آنان همراه با نوعی احساس ناتوانی در برخورد با آنان، باعث شکل‌گیری عقیده وجود توطئه در میان مردم شده است. بی‌مناسبت نیست که فرهنگ تسلیم به نظریهٔ توطئه یا فرهنگ **دایی جان ناپلئونی** بر اذهان و افکار جامعه حاکم است- روحیه **دایی جان ناپلئونی**: یعنی نسبت دادن تمام وقایع و حوادث و فعل و انفعالات جامعه به خواست و اراده قدرت خارجی (همان منبع).

- سفر سنگ و دایره مینا

سفر سنگ: این فیلم که در دههٔ ۵۰ ساخته شده است، نمایانگر جامعه‌ای آبستنِ تحولات عظیم از جمله انقلاب است، انقلابی که نقش باور مذهبی در آن بسیار پررنگ است. همچنین به علت مبارزات چریکی رایج، انقلاب به کمک یک چریک نمایانده می‌شود و به دنبال آن مالکیت ابزار تولید (بر اساس نظر مبارزان مذکور) به دست مردم می‌افتد. اما در عین حال انقلاب ماهیتی مذهبی دارد. با توجه به ساخت فیلم در یک سال پیش از انقلاب، کارگردان هوشمندانه به عامل مذهب به عنوان عنصر فعال در برپایی انقلاب اشاره کرده است، همان‌طور که **فوکو** بعدها اعلام کرد: وجه مشخص انقلاب ۵۷ ملت ایران، همبستگی عنصر سیاست و عنصر معنویت است (خوشروزاده، ۱۳۸۰: ۱۰۸).

دایره مینا: بروز انقلاب بدون شک کنشی یک شبه نیست، بلکه باید آن را ناشی از تحولات جامعه در زمینه‌های اقتصادی،تورم، بیکاری کارگران به ویژه در بخش ساختمان و مشکلات حاشیه‌نشینان شهری تلقی کرد. دایره مینا که در ۱۳۵۳ ساخته شده است، جامعه پرمشکل و پرتنشی را به تصویر کشیده است که با انواع مشکلات اجتماعی به ویژه فقر، اعتیاد و دلالی روبه‌رو است. جامعه‌ای که درآمدهای نفتی، تورم را در آن افزایش داده بود و جمعیت روبه افزایش کوچ کنندگان و حاشیه نشینان شهری، روز به روز بر گسترش فقر می‌افزودند. در ۱۳۴۵ تا ۱۳۵۵ حدود ۶۵ درصد کل مهاجرت به نقاط شهری شامل دو شهر تهران و مشهد بود، که علت اصلی آن بیکاری ، فقر و کسب درآمد بیشتر، محروم بودن از ساده ترین امکانات رفاهی، خدماتی (مانند بهداشت و بیمارستان و دکتر) و در نتیجه مهاجرت کردن و جذب شدن در مشاغل خدماتی است (فوران، ۱۳۷۷: ۵۷۷). نکته دیگر این است که جامعهٔ فیلم دایرهٔ مینا

Archive of SID

www.SID.ir

به تقدیر و چرخ جبریِ روزگـار (سرنوشـت) اعتقـاد دارد و ایـن همـان نتیجـه‌ای اسـت کـه در تحقیقی در ۱۳۵۳ به آن اشاره شده است و بیش از نیمی از پرسش‌شوندگان، پذیرش سرنوشت را اعلام کرده‌اند (محسنی،۱۳۷۵: ۳۹۴).

- تیغ و ابریشم و اجاره‌نشین‌ها

تیغ و ابریشم: این فیلم در دهۀ ۶۰ ساخته شده است که کشور درگیـر بحـران هـای ناشـی از انقلاب و جنگ بود و با مسائل مختلفی از قبیل: ترور، مشکلات مربوط به جنگ و ضعیف شـدن فضای اجتماعی شور انقلابی روبه‌رو شد (راودراد، ۱۳۸۰: ۷۱). به همین دلیل در فـیلم مـسائلی نظیر در تقابل قرار گرفتن ارزش‌ها، جاسوسی، توطئـه بیگانگـان، اعتیـاد، ورود مـواد مخـدر بـه داخل کشور و قاچاق دیده می‌شود.

اجاره نشین‌ها: این فیلم جامعه پرتنشی را نشان می‌دهد که با مسائل اجتماعی گوناگونی مانند: تورم، گرانی مسکن و کلاه‌برداری روبه‌رو است. آمارها نمایـانگر گـسترش شـکاف طبقـاتی‌انـد و گرانی و مشکل مسکن در جامعه کـاملاً مـشهود اسـت (راودراد، ۱۳۸۰: ۷۱). مـشکل مـسکن و گرانی اجاره خانه به خوبی در این فیلم نشان داده شده است.

- سلطان و لیلا

سلطان: به علت مشکلات مسکن در دهۀ ۶۰، بسیار طبیعی است که دهـۀ ۷۰ بـه عنـوان دوره سازندگی، برای حل مشکل مسکن، رویکرد خانه‌سازی را به ساخت خانه ها و آپارتمان‌های چند طبقه و برج‌سازی گرایش دهد. از خصوصیات اجتماعی این دوره می‌توان فضای بـاز فرهنگـی و کم‌رنگ شدن ارزش‌های دوره قبل را نام برد (سیف‌اللهی و مـدنی: ۱۳۸۶: ۱۶۵) و ایـن نکتـه‌ای است که در فیلم سلطان در دهۀ ۷۰ به نمایش در آمده اسـت کـه بـا بـزرگ‌تـر شـدن شـهرها، ارزش‌هایی چون صداقت و یک‌رنگی رنگ می‌بازند و دیدن ساختمان‌های بلند و برج‌ها فرد را به هراس می‌اندازد، به ویژه افرادی که در نوستالوژی گذشته به سر می‌برند.ساخته شدن این فـیلم با شروع تاریخ برج‌سازی مصادف است و از مسائل روز و سر تیتر بسیاری از رسانه‌های آن زمـان بود (ر.ک. پوریا، ۱۳۷۶: ۳۳). در واقع این فـیلم اعـلام پایـان یـک دوره، چـه از جنبـۀ مـادی و فیزیکی و چه از بُعد ارزشی و معنوی است.

لیلا: چند زنی از جهات بسیار در فرهنگ ایران جای داشته است. یکی از شاخص‌هـای شـناخت ویژگی‌های خانواده‌های ایرانی، مردسالاری است و آنچـه بـا ایـن پـیش‌زمینـه فکـری بـه ذهـن می‌رسد، آرزوی داشتن فرزند پسر است که بر اساس تحقیقی، امروز دامنـه آن در ایـران رو بـه افول است و حدود نیمی از جمعیت با این برتری جنسیتی مخالف‌اند (محسنی،: ۹۱). فیلم **لـیلا**

www.SID.ir

که در دهۀ ۷۰ ساخته شد، نمایش‌دهندۀ مفاهیمی است که با نتایج این تحقیق تضاد دارند و اعتراضی بر این نوع تفکر، و بشارت‌دهندۀ پایان و افول این تفکرات سنتی است که با ویژگی انسان مدرن تضاد دارند. از سوی دیگر، اشاره به تقدیر و سرنوشت در دو فیلم پیش از انقلاب **مهرجویی** و تکرار این مقوله در این فیلم، نشانگر آن است که مردم این جامعه، مانند دهۀ ۵۰ هنوز به تقدیر اعتقاد دارند (محسنی،: ۳۹۴) و با وجود تغییراتی که در زمینه فناوری و پیشرفت صورت گرفته است، طرز فکرهای سنتی به صورت تناقض‌آمیز درکنار ظواهر و کنش‌های مدرن به حیات خود ادامه می‌دهند. به طور کلی سوژه کردن مسئله زن دوم، آن هم به طرز غیر عاقلانه (در جریان گذاشتن زن اول و خواستگاری رفتن با توافق او)در دوره‌ای که مردم طبق تحقیقات آن را نفی می‌کنند، برجسته‌تر نشان دادن تضاد بین تفکر سنتی و انسان مدرن است و در نتیجه، ضرورتِ کنار گذاشتن برخی از تفکرات سنتی را برای فراهم شدن امکان ادامۀ زندگی نشان می‌دهد.

ب- جمع‌بندی تحلیلی آثار هر یک از دو فیلم‌ساز در چهار دهه

- مسعود کیمیایی

در فیلم‌های **کیمیایی** با تفاوت‌هایی جزیی، همان صحنه اول، آخر فیلم را بیان می‌کند. کوچه و بازار بیش از صحنه‌های خانگی در آثار او دیده می‌شوند.

در فیلم سفر سنگ (دهه پنجاه) نشان دادن بافت سنتی یک روستا استعارهای از جامعه ایران و در فیلم تیغ و ابریشم (دهه شصت)زندان و جاده به منزله تصویر کنترل کننده، نشان‌دهندۀ به دام اعتیاد افتادن افراد همزمان با ورود قاچاق به کشور است.

دو فیلم پیش از انقلاب **کیمیایی** دارای فضایی هستند که بیشتر در روز و روشنایی می‌گذرند و این تصور هر لحظه وجود دارد که قهرمان، موفق خواهد شد. از دو فیلم پس از انقلاب، یکی در فضای خفه و افسرده زندان می‌گذرد و اصولاً موضوع آن به علت وضعیت ویژه پس از انقلاب و جنگ متفاوت است، اما به هر حال در هر دو فیلم باز امیدِ رسیدن قهرمان به هدف وجود دارد.

در هر چهار اثر **کیمیایی،** قهرمانی وجود دارد که معمولاً مردی است تنها و خانواده ای ندارد (خانواده‌ای متشکل از همسر و فرزند) و چنانچه عشقی هم داشته باشد، با پیش گرفتن راه رسیدن به ارزش‌های خود، او را از دست می‌دهد.

سینمای او، سینمای بایدها و نبایدهاست. ارزش‌های اخلاقی تعیین کننده‌اند و قهرمان برای به ظهور نشاندن آنها، به مبارزه بر می‌خیزد. کنشگر اصلی او به دنبال ارزش‌هایی است که شاید از دست رفته‌اند و دیگر دوره آنها گذشته است. به این ترتیب، او دیگر خود را به آن دوره

www.SID.ir

یا اصولاً دنیا متعلق نمی‌داند و رقم خود را در جای دیگر می‌جوید. قهرمان او معترض است و اعتراض خود را نه در سطح سخن، که در میدان عمل نشان می‌دهد و چه بسا جان در این راه می‌گذارد. او جماعتی منفعل و خاموش را به دوئل می‌طلبد که راه را نه بر او، که بر مردانگی و غیرتش تنگ کرده‌اند. او که تاب تحمل این همه نامهربانی، ستم و بی‌عدالتی را ندارد،یک تنه به میدان می‌رود و ستمکاران را در محکمه خود به کیفر می‌رساند. در همه جا حرف او مربوط به مبارزه با زور است و روحیه عصیانگرش استثمار و سرکوب را بر نمی‌تابد. او همواره نگران اضمحلال ارزش‌هایی همچون صداقت و یک‌رنگی است، چرا که همواره کسی برای خیانت و نامردی وجود دارد، چه در قالب دوست یا بیگانه، اما قهرمان سرانجام حق خود را می‌ستاند و در هیچ وضعیتی خاموش نمی‌ماند. خود را از سلطه می‌رهاند و خیانت کار را به مجازات می‌رساند.

اما مردم جامعهٔ قهرمان، از گونه او نیستند. آنها یا پیوسته در ناآگاهی و بی‌خردی به سر می‌برند یا در خاموشی و نشئگی؛ گاهی حدیث درستی و انسانیت را فقط زمزمه می‌کنند، بدون انجام دادن کوچک‌ترین کاری و در زمانی دیگر، انگار در خلاء زندگی می‌کنند و تا وقتی که چیزی منافع آنها را تهدید نکند، به یکدیگر کاری ندارند و هر کس در لاک خود روزگار می‌گذراند. کسی به فکر آن نیست که گذشته زیر برج‌ها و ساختمان‌ها در حال مدفون شدن است و اعتبار، اصالت، احساس و ارزش‌ها در شرف مرگ‌اند، بلکه فقط می‌خواهند بتازند، بفروشند، بروند.

عامل سلطه به‌عنوان عامل حاضر در هر چهار اثر **کیمیایی** دیده می‌شود. در یکی(**قیصر**) برای گسیختن غل و زنجیرهای برجای مانده از گذشته تلاش می شود، زیرا وضعیت روزِ جامعه، ایجاب می‌کند که عوض شوند. در دیگری(سفر سنگ) هدف تلاش در هم شکستن سلطه طبقه حاکم بر مردم است. در یکی (تیغ و ابریشم) سلطهٔ بیگانه از بیرون و غیر مستقیم، توسط عاملان خود، جامعه را به اسارت می‌گیرد و در یکی دیگر(**سلطان**)، تغییرات و صنعتی شدن زندگی، جایی برای بازگشت به گذشته باقی نمی‌گذارند، همان گذشته‌ای که فرد به آن عشق می‌ورزد. به عبارت دیگر هر چهار قهرمان خواهان رهایی از سلطه‌اند.

به‌طور کلی در هر یک از چهار فیلم **کیمیایی** (**قیصر**، سفر سنگ، تیغ و ابریشم و **سلطان**) مقوله‌های ارزش‌ها و ضد ارزش‌ها، اعتراض، مبارزه، انتقام، تغییر ارزش‌ها، باور یا کنش مذهبی و اوقات فراغت وجود دارد. در سه فیلم **قیصر**، سفر سنگ وتیغ و ابریشم مقوله‌ای تحت عنوان سلطه به‌طور مستقیم و آشکار وجود دارد، اما در فیلم **سلطان** به‌صورت غیر مستقیم به آن اشاره می‌شود. تقابل ارزش‌ها و ضد ارزش‌ها در فیلم‌های **کیمیایی**، نمایانگر جامعه‌ای است که در آن به ارزش‌ها (خصوصاً ارزش مردانگی) توجه ویژه می‌شود و افراد درستکار جامعه کنش‌هایشان را بر اساس ارزش‌های درست و انسانی پی‌ریزی می‌کنند و ضد ارزش‌ها نمایانگر

www.SID.ir

نبایدهایی است که باید از آن دوری جست. **کیمیایی** با در مقابل هم قرار دادن ارزش‌هـا و ضـد ارزش‌ها، مسئولیت فرد در برابر ارزش‌هایی مانند مردانگی، صداقت، درستی و پـاکی و عـدالت را اعلام می‌کند. وی با این مقوله جامعه‌ای را نشان می‌دهد کـه بـین ارزش‌هـا و ضـد ارزش‌هـا در نوسان هستند. این مقوله با فیلم **قیصر** آغاز می‌شود.کنشگران فرعی و اصـلی فـیلم، ارزش‌هـای مورد پذیرش جامعه را مورد تردید قرار می‌دهند. قهرمان یا کنشگر اصلی بـه وضـعیت موجـود اعتراض می‌کند و برای نجات ارزش‌های از کف رفته به مبارزه بر می‌خیـزد و دسـت بـه انتقـام می‌زند و با مرگ یا پیروزی خود ورود به دوره جدید را اعلام می‌کند. در فیلم **قیصر**، دوره گـذار از سنت به مدرنیسم با مرگ قهرمان اعلام می‌شود و به تغییراتی کـه در ارزش‌هـای جامعـه رخ داده است، اشاره می‌کند. در فیلم سفر سنگ، اعتراض و مبارزه علنی می‌شود و قهرمان همراه با جمع مبارزه‌گران، خانه بی‌عدالتی و تضاد منافع را ویران می‌کند. در این دوره همه چیـز عـوض می‌شود و همه جا حکایت از ارزش‌های مثبت اسـت و افـراد در پیـروی از ارزش‌هـای انـسانی و مثبت از یکدیگر سبقت می‌گیرند. در فیلم تیغ و ابریشم نـه فقـط ارزش‌هـا و ضـد ارزش‌هـا در تقابل با یکدیگر بیان می‌شوند، بلکه آشکارا بین ارزش‌های قهرمان و ضد قهرمانان خطـی رسـم می‌شود و همه چیز در دو قطب مثبت و منفی قرار می‌گیرد. در فـیلم **سـلطان** ارزش‌هـا و ضـد ارزش‌ها در تقابل با یکدیگرند و مرگ قهرمان نشان دهنده آن است که دورهٔ برخـی از ارزش‌هـا سرآمده است (تقابل تفکر سنتی و مدرن). در این فیلم مرگ قهرمان ورود بـه دوره‌ای جدیـد را نشان می‌دهد. در واقع مرگ قهرمان استعاره‌ای است از به سرآمدن دورهٔ افرادی که به شدت به سنت‌ها وابسته‌اند و ارزش‌های انسانی را در گذشته جستجو مـی‌کننـد و خـود را بـه ایـن دوره متعلق نمی‌دانند. اما این فیلم پایان طرز فکر سنتی و خصوصیات مخدوش کننده آن و ورود بـه دوره مدرن است؛ حفظ ارزش‌های مثبت و نفی ارزش‌های منفی زندگی مدرن، به شـکلی اسـت که ورود به دوره مدرن را اجتناب‌ناپذیر اعلام می‌کند. همان طور که گفته شد، فیلم **قیصر** (دهه چهل) نمایانگر جامعه‌ای در حال گذار است و با وجود گذشت سی سال از این فـیلم، دوبـاره در فیلم **سلطان** جامعه در حال گذار و ورود به دوره‌ای جدید به نمایش درمی‌آیـد. در اینجـا نقـش انقلاب به عنوان عاملی در تغییر شرایط دیده می‌شود، چرا که در دهه چهل، هم تغییر ارزش‌ها و هم تقابل طرز فکر سنتی و مدرن را می‌توان دید، اما با وقوع انقلاب این جریـان متوقـف و در دههٔ هفتاد دوباره زنده می‌شود. فیلم **سلطان** مانند **قیصر** فاتحـه ارزش‌هـای انـسانی را نخوانـده است و دوره آن را تمام شده نمی‌داند. دوره‌ای را نشان می‌دهد که می‌توان سنت و مدرنیتـه را با هم آشتی داد و هم از بخش‌های مثبت و کارکردی سنت و هم از بخش‌های مثبـت مدرنیتـه استفاده کرد.

Archive of SID

www.SID.ir

مقوله سلطه نمایانگر آن است که کنشگران اصلی پیوسته تحت سلطه‌اند، برای رهایی از آن، تکاپو می‌کنند، در برابر وضعیت موجود منفعل نیستند و راه رهایی از سلطه را در گرو مبارزه می‌بینند. در مقابل، کنشگران فرعی، افرادی منفعل، بی‌تفاوت، نئشه و بی‌توجه هستند. این مقوله (جماعت منفعل و بی‌تفاوت) به وضوح و از طریق انباشت اطلاعات در طول فیلم استخراج شده است. مقولهٔ جماعت ناآگاه یا بی‌تفاوت و منفعل در چهار فیلم **کیمیایی** وجود دارد، اما در دو فیلمِ سفر سنگ و تیغ و ابریشم به صورت آشکار و مستقیم و در دو فیلمِ **قیصر** و **سلطان** به‌صورت غیر مستقیم به این مقوله اشاره شده است.

مقوله باور یا کنش مذهبی به طور واضح و آشکار در هر چهار فیلم **کیمیایی** مشاهده می‌شود و نمایانگر پای‌بندی به مذهب و اعتقادات در بین افراد جامعه است. بر این مقوله در فیلم سفرسنگ تأکید بسیار شده است. طبعاً این توجه ویژه ناشی از انقلاب ایران و ریشه مذهبی آن، است.

اشاره به نوع فراغت کنشگران، مقوله‌ای است که سبک زندگی آنها و بافت جامعه و فضای حاکم بر آن را به نمایش می‌گذارد. نوع فراغت در دو فیلم **قیصر** و سفر سنگ بافت سنتی جامعه را نشان می‌دهد. دو فیلم تیغ و ابریشم و **سلطان**، ضمن نمایش راهی برای گذران فراغت (ورزش کردن) و توجه به تندرستی و نیز نشان دادن راهی برای رهایی از چنگال اعتیاد، به جامعه‌ای اشاره دارند که به سمت مدرن شدن پیش می‌رود و بر اساس محاسبات عقلانی و سود و زیان فرد، نوع گذران فراغت نه فقط راهی برای پرکردن اوقات بیکاری افراد، بلکه راهی برای پرورش جسم و رهایی از اعمال گمراه کننده از راه درست، معرفی می‌شود.

باور یا نگرش، جامعه مردسالار و وفاداری زن به شوهر مقوله‌هایی هستند که در دو فیلم **قیصر** (دهه چهل) و سفر سنگ (دهه پنجاه) به آنها اشاره شده است. این مقوله‌ها: باور به سرنوشت محتوم و قضا و قدر، فرهنگ مردسالاری، وفاداری زن به شوهر (سیاهپوش ماندن برای مرگ شوهر و خودداری از ازدواج مجدد) در هر وضعیتی، در بافت سنتی جامعه ریشه دارند.

مقولهٔ مشکلات اجتماعی در دو فیلم **قیصر** (دهه چهل) و تیغ و ابریشم (دهه شصت) به وضعیتی اشاره دارد که جامعه در آن به سر می‌برد. با نگاهی اجمالی به محتوای فیلم‌های آن دوره، مشاهده می‌شود که در بیشتر فیلم‌ها به مسئله تجاوز و خودکشی فرد در اثر وضعیت به وجود آمده اشاره شده است، زیرا با توجه به افکار عمومی جامعه، از بین رفتن ناموس ننگی است که با هیچ چیز قابل جبران نیست، بنابراین مرگِ فرد مورد تجاوز قرار گرفته، بهتر از زندگی با خفت و بی آبرویی است.

Archive of SID

www.SID.ir

در دهۀ شصت، کشور دچار بحران‌های ناشی از انقلاب و جنگ بوده است. ادامه ترورها و همچنین مشکلات مربوط به جنگ، موجب بسته شدن کامل فضای سیاسی جامعه می‌شود و گروه‌های سیاسیِ مخالف، زیرزمینی می‌شوند. در این دوره، وحدت و شور انقلابی مردم تضعیف شده است، در محافل مختلف زمزمه‌های طرح ارزش‌های انقلابی و مذهبی آغاز می‌شود و آمارها حاکی از نابسامانی اقتصادی و گسترش شکاف طبقاتی‌اند (راودراد، ۷۱:۱۳۸۰).

مقوله‌های آرزو، ناامیدی و پشت کردن به زندگی، تقابل تفکر سنتی و مدرن در دو فیلم **قیصر** (دهه چهل) و **سلطان** (دهه هفتاد) نشان‌دهنده وضعیتی که فرد در اثر موقعیت به وجود آمده فعلی (خیانت و رنگ باختن ارزش‌های گذشته)، ضمن دوست داشتن زندگی و آرزوی داشتن زن و فرزند، یا عشقی که می‌توان او را عاشقانه دوست داشت و با او زندگی کرد، قادر به تحمل آن نیست و نمی‌تواند خود را با وضعیت جدید تطبیق دهد؛ بنابراین از رسیدن به آرزوی خود نا امید می‌شود و به دنیا پشت می‌کند. این وضعیت ناشی از دوگانگی و اثر شکاف بین سنت و تجدد است. اشاره به تقابل تفکر سنتی و مدرن موید این مطلب است که ما در جامعه‌ای به سر می‌بریم که در حال گذار از وضعیت سنتی به مدرن است (بشیریه، ۱۳۸۵: ۱۵).

در دو فیلم سفر سنگ (دهه پنجاه) و تیغ و ابریشم (دهه شصت) به مقوله آگاهی و هوشیاری اشاره شده است. در فیلم سفر سنگ در اثر وضعیت ایجاد شده، استبداد و سلطۀ حاکم بر جامعه و جماعتی که در برابر استثمار شدن و ستمی که به آنها می‌رود، بی‌تفاوت و منفعل هستند، گروهی از مبارزان، افراد جامعه را به آگاهی و هوشیاری دعوت می‌کنند. این مقوله در فیلم به صورت مستقیم به جو پیش از انقلاب و فعالیت گروه‌های مختلف سیاسی برای آگاه کردن مردم از وضعیت جامعه اشاره دارد. در فیلم تیغ و ابریشم این مقوله با دعوت کردن مردم به آگاهی بیان می شود و اشاره می کند که انسان باید روزی بفهمد و آگاه شود که راه درست چیست. توجه به آگاهی و بازگشت به ارزش‌های انسانی در این فیلم، به وضعیت جامعه‌ای اشاره دارد که شور انقلابی در آن تضعیف شده و بیم از بین رفتن ارزش‌ها، عامل تشویق مردم به حفظ ارزش‌ها و دعوت به آگاهی است.

برابری زن و مرد مقوله‌ای است که در دو فیلم سفر سنگ (دهه پنجاه) و **سلطان** (دهه هفتاد) به آن اشاره شده است. در سفرسنگ با توجه به نمایش بافت سنتی جامعه، به علت فضای انقلابی و حضور و فعالیت زنان در مبارزه علیه رژیم حاکم، زنان پا به پای مردان به مبارزه برخاسته‌اند. پس از دهه پنجاه حضور زنان در جامعه کمرنگ‌تر می‌شود، ولی در دهه هفتاد، دوباره حضور آنان در عرصه‌های مختلف اجتماعی بیشتر می‌شود و نشان دادن برابری

Archive of SID

www.SID.ir

زن و مرد در فیلم **سلطان**، حکایت از تغییراتی دارد که در زمینهٔ حضور زن در جامعه صورت گرفته است.

اضطراب و نگرانی مقوله‌ای است که در دو فیلم تیغ و ابریشم (دهه شصت) و سلطان (دهه هفتاد) مشاهده می‌شود. وجود این مقوله در تیغ و ابریشم از وضعیت ناامن جامعه و فشار و اضطراب ناشی از آن بر کارگزاران جامعه حکایت دارد. در فیلم **سلطان**، تجربه برج‌سازی و آپارتمان‌سازی در سطح گسترده و کلان به نمایش گذاشته شده است و سرمایه‌گذاری در این زمینه سبب وارد آمدن فشار و استرس بر سرمایه‌گذاران و دیگران شده است.

مقوله‌های شکاف بین دو نسل، هنجار سنتی و هنجار قانونی در فیلم **قیصر** (دهه چهل) مشاهده می‌شود و هر سه مقوله نمایانگر وضعیت در حال گذار جامعه (از سنتی به مدرن) است.

مقوله تغییرات بافت شهری در فیلم **سلطان**، نمایانگر ورود به دوره‌ای جدید و زندگی آپارتمان‌نشینی در سطح گسترده است.

۲- داریوش مهرجویی

کنشگران اصلی چهار فیلم **مهرجویی**، به آدم‌های عادی جامعه بیشتر شباهت دارند. آنها معمولاً زندگی خانوادگی خصوصیِ دارند و ممکن است در ادامهٔ قصه فیلم، بر اثر ناتوانی یا تلخی واقعیت دیوانه شوند، به قاچاق خون بپردازند، در صدد تصاحب اموال دیگران برآیند یا بی‌اراده و منفعل باشند و به خواست دیگران تن دهند.

مهرجویی در هر چهار فیلم خود، کنشگران نظاره‌گر و منفعل را نمایش می‌دهد.

جامعه به نمایش درآمده در دو فیلم پیش از انقلاب و یک فیلم پس از انقلاب **مهرجویی**، (روستا، بیمارستان، ساختمان چهار طبقه) استعاره‌ای از جامعه است.

دو فیلم پیش از انقلاب **مهرجویی** با نشان دادن فضایی از فقر و توسعه نیافتگی آغاز می‌شود و با بارش باران پایان می‌یابد. بارانی که بر خلاف استعارهٔ نمادین برای گشایش و آغاز بهروزی، می‌تواند گریه آسمان تلقی شود، یا اگر بخواهیم استعارهٔ نمادین گشایش را بپذیریم، باید مرگ را به عنوان رهایی قبول کنیم و بپذیریم که گشایش بخت برگشتگان، همانا مرگ است.

در هر یک از چهار فیلم **مهرجویی**، مقوله‌های ارزش‌ها، باور یا کنش مذهبی، سلطه، جماعت نظاره‌گر و منفعل، اعتراض، مشکلات اجتماعی، باور یا نگرش مشاهده می‌شود.

مقوله ارزش‌ها و باور مذهبی نمایانگر پای‌بندی اعضای جامعه به اعتقادات مذهبی و جایگاه ویژه ارزش‌هایی مانند درستکاری، همدردی و کمک به دیگران، احترام به بزرگ‌تر، خیرخواهی، جوان‌مردی و پهلوانی، اصالت خانوادگی، عشق و محبت است. در کتاب تاریخ

www.SID.ir

تحـولات سیاسـی و اجتمـاعی ایـران نیـز بـه ایـن ارزش‌هـای مـورد پـذیرش ایرانیـان ماننـد درست‌کاری،جوان‌مردی، هم‌دردی با محرومان، مهربانی با نزدیکان، رعایت احترام بـزرگ‌ترهـا و ... اشاره شده است (ازغندی، ۱۳۸۳: ۸۶).

مقوله سلطه در هر چهار فیلم وجود دارد، اما در فیلم دایره مینا (دهه پنجـاه) و **لـیلا** (دهـه هفتاد) به صورت مستقیم و آشکار مشاهده می‌شود، در حالی که در فـیلم گـاو (دهـه چهـل) و اجاره‌نشین‌ها (دهه شصت) به‌صورت پنهان و با توجه و ارزیابی دیگر مقوله‌های فیلم می‌توان بـه این مفهوم دست یافت. در اولین فیلم **مهرجویی** عامل سلطه، نـا آگـاهی مردمـی اسـت کـه بـه رویارویی با واقعیت تمایل ندارند. این نا آگاهی آنها را از تغییر وضعیت و رهـایی بـاز مـی‌دارد. از این جنبه، این دیدگاه نقطه مقابل فیلم‌های **کیمیایی** است. در فیلم دیگر، عامل سلطه، استثمار کردن توسط دیگران است. فیلم سوم، عامل سلطه را به شکل سودجویی افراد نشان مـی‌دهـد و در فیلم آخر، سنت‌های برجای مانده از گذشته عامل سلطه‌اند. توده کنشگران، اعم از کنشگران اصلی و فرعی در برابر وضعیت، نظاره‌گر، منفعل، بی‌توجه و بی‌تفاوت هـستند و مبـارزه‌ای علیـه سلطه موجود و رهایی از آن ترتیب نمی‌دهند (فقط در فیلم گاو با اشاره‌هایی مبنی بر اعتقاد بـه مبارزه برای تغییر وضعیت در حد حرف، مقابله با بیگانه در شرایط ناگهانی و آن هم فقـط بـرای دفاع از خود، به صورت غیر اصولی و نادرست مانند دزدی کردن از روسـتای پوروسـی‌هـا انجـام می‌شود. اما در نهایت اولین گامی که باید بردارند رهایی از نا آگاهی است که در آن گرفتارند) و کنشگران اصلی فیلم فقط به اعتراض‌هایی جزیی بسنده می‌کنند.

فقط در فیلم اجاره‌نشین‌ها (دهه شصت) کنشگران به کمک نهاد قانون، نه تلاش خود، رهـا می‌شوند و در فیلم گاو کنشگر اصلی با دچار شدن به مالیخولیـا و متفـاوت گـشتن از جماعـت تحت سلطهٔ جهل و ناآگاهی و نیز در پایان با مرگ رهایی می‌یابـد. در فـیلم دایـرهٔ مینـا (دهـه پنجاه) کنشگر اصلی رهایی نمی‌یابد و خود نیز به جمع سلطه‌گـران مـی‌پیونـدد؛ یکـی دیگـر از کنشگران اصلی فیلم با مرگ از دایره سلطه رهایی می‌یابد. در فیلم **لیلا** (دهـه هفتـاد)، فـرد بـا عصیان در مقابل سلطه،خود را رها می‌کند.

مشکلات اجتماعی مقوله دیگری است که در هر چهار فیلم مشاهده می‌شود. در هـر یـک از فیلم‌ها با توجه به زمینه اجتماعی معاصر، به برخی از مشکلات عمدهٔ جامعه اشـاره شـده اسـت. در فیلم گاو (دهه چهل) توسعه‌نیافتگی و اقتصاد تک‌محـصولی از مـسایلی اسـت کـه نـه فقـط درجامعه آن زمان وجود داشته، بلکه جامعه فعلی نیز به نوعی درگیر آن اسـت. فقـر، مهـاجرت، بیکاری، توسعه‌نیافتگی، کلاه‌برداری، اعتیاد و دزدی در فیلم دایـرهٔ مینـا (دهـه پنجـاه) و ادامـه نمایش برخی از این مشکلات مانند کـلاه‌بـرداری و بیکـاری در اجـاره‌نـشین‌هـا (دهـه شـصت) نمایانگر آن است که جامعه از دیرباز با این قبیل مشکلات دست به گریبان بوده است. همچنین

www.SID.ir

مشکلاتی از قبیل گرانی مسکن و تورم نیز در این فیلم مشاهده می‌شود که ناشی از نابسامانی اقتصادی و گسترش شکاف طبقاتی در دهه شصت است (راودراد، ۱۳۷۹:۷۰). اشاره به مسئله ازدواج مجدد مرد به علت بچه‌دار نشدن و همسر دوم شدن از روی اجبار و فقر (در فیلم **لیلا**) از مسائل رایجی است که به فراوانی در جامعه با آن مواجه هستیم. چند زنی از جهات بسیار در فرهنگ ایران رواج داشته است (محسنی، ۱۳۷۵:۹۱).

باورها مقوله‌هایی هستند که در هر چهار فیلم وجود دارند. در سه فیلم (گاو، دایره مینا و **لیلا**) کنشگران به قضا و قدر و سرنوشت ازلی اعتقاد دارند و در دو فیلم (گاو و **لیلا**) اعتقاد به چشم زخم نیز دیده می‌شود.

ضد ارزش‌ها مقوله‌هایی هستند که در سه فیلم دایره مینا، اجاره‌نشین‌ها و **لیلا** مشاهده می‌شوند. استخراج این مقوله و در تقابل قرار گرفتن آن با ارزش‌های جامعه نمایانگر آن است که ارزش‌ها و ضد ارزش‌ها در تار و پود جامعه تنیده شده‌اند و وجود آنها اجتناب‌ناپذیر است، اما تکرار و تأکید بر برخی از ضد ارزش‌ها در فیلم‌ها مانند: زیر آب زدن، دروغ‌گویی، تملق‌گویی، دورویی و نفاق، جاسوسی و سر در کار یکدیگر کردن، بیانگرِ تبدیل شدن ضد ارزش‌ها به فرهنگ و عادات جامعه است. همچنین از سه فیلمی که نمایش دهنده مقوله ضد ارزش‌ها بودند، دو فیلم اجاره‌نشین‌ها و دایره مینا، جامعه پرتنش و روابط مخدوش بین کنشگران را به نمایش گذاشته‌اند. با توجه به این امر، بیشتر کنشگران در چنین جامعه‌ای کنش‌هایشان را بر اساس ضد ارزش‌ها انجام می‌دهند.همچنین در این دو فیلم (دایره مینا و اجاره‌نشین‌ها) منفعت‌طلبی، رعایت نکردن هنجار قانونی، شکاف بین دو نسل و عدم درک یکدیگر و تغییرات بافت شهری، بیانگر جامعه‌ای است که کنشگران آن با منفعت‌طلبی و رعایت نکردن هنجار قانونی، وضعیتی به وجود آورده‌اند که بتوانند، حتی به قیمت زیرپا گذاشتن مصالح دیگران منافع خویش را تأمین کنند و در این راه از هنجار قانونی نیز سرپیچی می کنند. شکاف بین دو نسل و تغییرات بافت شهری نیز مقوله هایی هستند که در این دو فیلم به وضعیت یاد شده دامن زده‌اند. مقوله تغییرات بافت شهری در دایره مینا (دهه پنجاه) بیانگر وضعیتی است که جامعه در آن به سر می‌برده است. افزایش درآمد دولت از فروش نفت در سال‌های پس از ۱۳۵۲ و تمرکز مراکز اقتصادی، خدماتی و صنعتی در مناطق شهری، میلیون‌ها روستایی را به سوی این مناطق روانه کرد و موجب ازدیاد متقاضیان واحدهای مسکونی شد و تقاضا برای زمین و مصالح ساختمانی را افزایش داد. این وضعیت سبب بروز آپارتمان‌سازی و شهرک‌سازی در شهرهای بزرگ شد و در سال‌های ۱۳۵۲تا ۱۳۵۶ نیروی انسانی شاغل در بخش ساختمان، بزرگ‌ترین رقم را تشکیل داد (ازغندی، ۱۳۸۳: ۶۸). مقوله تغییرات بافت شهری در فیلم

Archive of SID

www.SID.ir

اجاره‌نشین‌ها (دهه شصت) ناشی از مشکلات اجتماعی از قبیل مشکل مسکن بوده است و برای رفع این معضل، تغییراتی در بافت شهری ایجاد شد و طرح‌هایی در این زمینه به اجرا درآمد.

مقوله فراغت در دو فیلم دایره مینا و گاو مشاهده می شود. نوع گذران فراغت، در بطالت و بیکاری افراد جامعه ریشه دارد، زیرا کنشگران به علت توسعه‌نیافتگی و عدم فرصت شغلی مناسب، زمان بیشتری در اختیار دارند.

تقابل تفکر سنت ومدرنیته مقوله‌ای است که در فیلم **لیلا** (دهه هفتاد) وجود دارد و بیانگر ورود به دوره‌ای است که برخی از سنت‌ها با خصلت انسان مدرن در تضاد است و زمان آن فرارسیده است که سنت‌های منسوخ شده کنار گذاشته شوند.

مقوله آرزو در دو فیلم اجاره‌نشین‌ها و **لیلا** بیانگر کمبودها و دغدغه‌های افراد جامعه است. داشتن مسکن و آرزوی داشتن فرزند از نیازهای اولیه‌ای است که درصورت برآورده نشدن، به شکل آرزو می آید.

۳- مقایسه آثار کیمیایی و مهرجویی

کیمیایی و مهرجویی، هر دو کنشگران را افرادی بی‌تفاوت و ناآگاه و منفعل نشان می‌دهند. کنشگران چه اصلی و چه فرعی،تحت سلطه‌اند و این عامل، مانعی بر سر راه آنهاست. کنشگران یا در اسارت کنش‌های استثمارگرانه نابرابر یا ستمکارانه هستند، یا در غل و زنجیرهای به جای مانده از گذشته، یا اسیر ناآگاهی و انفعال. در فیلم‌های کیمیایی همیشه فردی به تنهایی در قالب قهرمان ظاهر می‌شود که نمی‌تواند وضعیت موجود را تحمل کند و به مبارزه علیه ستمی که بر او رفته است، برمی‌خیزد، در حالی که در فیلم‌های مهرجویی، بیشتر روابط افراد در درون یک جمع نشان داده می‌شود، اما جمعی که هیچ یک از افراد آن، برای رهایی از ستم و سلطه، تلاشی انجام نمی‌دهند و کنشگران فقط به اعتراضی مختصر بسنده می کنند. به‌طور کلی در آثار دو کارگردان، کنش متقابل بین افراد جامعه، وضعیتی به وجود می‌آورد که به مخدوش شدن روابط کنشگران منجر می‌شود (از ماست که بر ماست). بنابراین اگر جمعی در فیلم نشان داده می‌شوند، در جهت اصلاح امور نیستند، بلکه به بدتر شدن اوضاع دامن زده اند و این امر یا به دلیل نداشتن نیت درست و سالم است یا به دلیل سلطه‌پذیری، بی‌تفاوتی، تقدیرگرایی و ناآگاهی مردم. در واقع می‌توان گفت آثار این دو کارگردان مانند دو نیمه پازل، تکمیل کننده یکدیگرند. به عبارت دیگر مهرجویی با نشان دادن جمعی که کاری از پیش نمی‌برد و کیمیایی با نشان دادن فردی که در مقابل اوضاع آشفته می‌ایستد و به تنهایی مبارزه می‌کند، ناتوانی جمع را در اصلاح امور نشان می‌دهند. فقط در یک فیلم، گروهی از مردم با اتحاد توانستند وضعیت را تغییر دهند و آن نیز به دلیل جوّ ویژه پیش از انقلاب رخ داد. در مجموع کنشگران

Archive of SID

www.SID.ir

همگی منفعل‌اند، اگرهم فعال هستند در جهت منفی و بدتر شدن شرایط گام برمی‌دارند. حتی باورهای به نمایش درآمده در فیلم‌ها، مانند اعتقاد به قضا و قدر و باور به قسمت و شانس و سرنوشت، از ویژگی‌های دیگری هستند که در روابط متقابل افراد با یکدیگر قابل توجه‌اند. این مسائل نیز می‌توانند از عوامل محدودیت و اسارت افراد یا سلطه بر آنها باشند. بنابراین با توجه به گفته گیدنز، عوامل رهایی از این شرایط عبارت اند از آزاد کردن زندگی اجتماعی از روش‌های تثبیت شده و متحجر دوران کهن مانند اعتقاد به تقدیر و شانس و قسمت؛ کاهش یا الغای کامل استثمار، نابرابری یا ستمگری؛ پیروی از احکام ملهم از اخلاقیات مبتنی بر عدالت، برابری و مشارکت(گیدنز، ۳۰۱:۱۳۷۸)؛ رهایی از جهل و بی‌خبری و بی‌تفاوتی و پروراندن روحیهٔ مبارزه و به دوئل طلبیدن زندگی و گریز از اعتراضهای سطحی و خام؛ رهایی از موانع و کنش‌هایی که فعالیتهای گروهی مربوط به اصلاح امور را به مخاطره می‌اندازند و مانع اتحاد افراد با یکدیگر می‌شوند.

بحث و نتیجه‌گیری

با توجه به اینکه تحقیق حاضر به شکل کیفی و با روش تحلیل محتوا اجرا شد، پرسش‌ها به‌صورت باز مطرح شدند. در تحقیق‌هایی که به زمینه‌سنجی می‌پردازند، پژوهشگر همواره یافته‌هایی دست می‌یابد که گرچه ممکن است از پاسخ پرسش‌ها فراتر باشند، نمی‌توان گفت خارج از تحقیق هستند، زیرا نتیجهٔ همان تحقیق به شمار می‌روند. در این پژوهش نیز چنین نتایجی به‌دست آمد و به‌عنوان فرضیه مطرح شدند، اما پرداختن به آنها به‌صورت تحقیق عمیق از بحث این پژوهش خارج است و محققان دیگر می‌توانند آن را مورد بررسی قرار دهند. بنابراین به موارد زیر پرداخته می‌شود:

الف- با توجه به محتوای فیلم لیلا مبنی بر تلاش مادر شوهر برای به کرسی نشاندن عقایدی از قبیل بچه‌دار شدن شوهر لیلا یعنی پسرش، اهمیتِ داشتنِ نوه‌ای با جنسیت مذکر، تلاش مادر شوهر در زمینه گرفتن زن دوم برای پسرش با هدف بچه‌دار شدن و انفعال مردان خانواده (رضا و پدرش) در برابر این موضوع و نیز با توجه به اینکه اصولاً این موضوع در جامعه بسیار اتفاق می‌افتد، این فرضیه به‌دست می‌آید که:

ظهور مردسالاری را زنان مدیریت کرده‌اند.

ب- پیش از انقلاب در شناسنامه فیلم‌ها، بسیاری از بازیگران به ویژه بازیگران نقش اول، فقط با «یک نام» و بیشتر فقط با «نام کوچک» معرفی می‌شدند، اما در فیلم‌های پس از انقلاب هرگز این مورد دیده نشد و همگی بازیگران به شکل کامل با «نام و نام خانوادگی» معرفی شده‌اند. این روند نه فقط در فیلم‌های مورد بررسی در این تحقیق دیده شد، بلکه در تمامی فیلم‌های

www.SID.ir

سینمایی و تلویزیونی پس از انقلاب دیده می‌شود. در بررسی مسئله و گفتگو با برخی از کارگردانان، این موضوع از دو دیدگاه مطرح شد:

الف- تنظیم قراردادها و مدارک مربوط به دستمزد با نام شناسنامه‌ای به صورت کامل (نام شناسنامه‌ای و نام خانوادگی)؛

ب- با توجه به معیارهای ویژه فرهنگی پس از انقلاب مبنی بر رسمی بودن روابطِ کاری (از جمله صدا نکردن یکدیگر با نام کوچک)، فیلم‌سازی نیز تابع این امر قرار گرفت و بر خلاف روابط نزدیک و دوستانه قبلی، روابط رسمی در این کار نیز مطرح شد.

برای تعیین نقش مؤثرتر یکی از دو عامل بالا در معرفی بازیگران فیلم‌ها به صورت کامل (نام شناسنامه‌ای و نام خانوادگی)، این نکته گفتنی است که عامل اول، پیش از انقلاب نیز مطرح بود و برای بازیگران مشکلی ایجاد نمی‌کرد. بنابراین به نظر می‌رسد عامل دوم دلیل اصلی معرفی بازیگران با نام کامل (نام و نام خانوادگی) در فیلم‌ها باشد. به این ترتیب فرضیه زیر به دست می‌آید:

در سینمای پس از انقلاب ایران، به جای روابط دوستانه بین بازیگران و کارگردانان، روابط کاری و رسمی حاکم شده است.

منابع

آبل، ج. **راهنمای پژوهش‌های کیفی**. ترجمه: حسین ملک‌افضلی.

احمدی، ب. (۱۳۷۰). **تصاویر دنیای خیالی (مقاله‌هایی درباره سینما)**. تهران: نشر مرکز، چاپ اول.

احمدی، م. ح. (۱۳۸۴). **مناسبات هند قدرت**. دو ماهنامه فرهنگی هنری بیناب، شماره هشتم، مرداد.

آذری، غ. ر. (۱۳۷۸). **مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی سینمای ایران (۱۳۰۹-۱۳۵۷)**. مجله فارابی، دوره نهم، شماره سوم، شماره مسلسل ۳۵، زمستان.

آزاد ارمکی، ت. (۱۳۸۰). **مدرنیته ایرانی**. تهران: نشر اجتماع، چاپ اول.

ازغندی، ع. ر. (۱۳۸۳). **تاریخ تحولات سیاسی و اجتماعی ایران**. انتشارات سمت.

آسابرگر، آ. (۱۳۸۵). **نقد فرهنگی**. ترجمه: حمیرا مشیرزاده، نشر: باز، چاپ دوم.

استریناتی، د. (۱۳۸۰). **مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه**. ترجمه: ثریا پاک‌نظر، نشر نی، تهران: گام نو.

Archive of SID

www.SID.ir

اسدی، ع. (۱۳۵۳). **درآمدی بر جامعه‌شناسی سینما در ایران**. مجله فرهنگ و زندگی، شماره ۱۳ و ۱۴.

آسفیچی‌تیموری، ع. (۱۳۸۴). **درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات**. مجله اینترنتی فصل نو، شنبه ۱۶ مهر.

اسلام‌زاده، و. (۱۳۸۴). **مبانی نقدیِ جامعه‌شناسی هنر**. دو ماهنامه فرهنگی هنری، مرداد، شماره هشتم.

اوحدی، م. (۱۳۷۴). **روش‌یابی پژوهش‌های سینمایی**. مرکز پژوهش‌های بنیادی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، معاونت پژوهشی و آموزشی.

اوحدی، م. (۱۳۷۶). **پژوهش سینمایی و تحلیل زیبایی‌شناختی**. فصل‌نامه هنر، شماره ۳۲.

باردن، ل. (۱۳۷۴). **تحلیل محتوا**. ترجمه: محمدیمنی‌دوزی‌سرخابی و ملیحه آشتیانی، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

باقری، ش. (۱۳۷۸). **زن، تئوری‌های سینمایی و سینمای ایران**. نمای آبگینه (مجموعه مقالات همایش زن و سینما).

بشیریه، ح. (۱۳۷۹). **نظریه‌های فرهنگ در قرن بیستم**. تهران: موسسه آینده پویان.

بشیریه، ح. (۱۳۸۱). **دیباچه‌ای بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران**. انتشارات نگاه معاصر.

بورگواین، ر. ل.؛ سندی؛ ف. (۱۳۷۸). **سرچشمه‌های نشانه‌شناسی سینما**. ترجمه: احسان نوروزی، فصل‌نامه فارابی، دوره نهم، ، زمستان، شماره سوم، شماره مسلسل ۳۵.

بهشتی، م. ا. (۱۳۷۸). **زن، سینما و ارزش‌های اجتماعی**. مجموعه مقالات همایش زن و سینما.

پوریا، ا. درستکار، ر. (۱۳۷۶). **آثار بعد از انقلاب کیمیایی و بازتاب آن در نظر ناقدان**. دنیای تصویر، سال پنجم، شماره ۴۸، امرداد و شهریور ۷۶.

پوینده، م. ج. (۱۳۷۷). **درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات**. تهران: انتشارات نقش جهان.

توسلی، غ. ع. (۱۳۷۶). **نظریه‌های جامعه‌شناسی**. تهران: انتشارات سمت.

تیودور، ا. (۱۳۷۵). **تئوری‌های سینما**. ترجمه: رحیم قاسمیان، چاپ اول.

تیودور، ا. (۱۳۸۴). **جامعه‌شناسی و فیلم**. ترجمه: علی عامری مهابادی، دو ماهنامه فرهنگی هنری بیناب، مرداد، شماره هشتم.

جینکز، و. (۱۳۶۴). **ادبیات فیلم، جایگاه سینما در علوم انسانی**. ترجمه: محمدتقی احمدیان، شهلا حمیمیان. تهران: انتشارات سروش، چاپ اول.

Archive of SID

www.SID.ir

حاتم، غ. ع. (۱۳۸۴). **پاسخ‌هایی به پرسش‌های جامعه‌شناسی هنر**. دو ماهنامه فرهنگی هنری، مرداد، شماره هشتم.

حسینی، س. م. (۱۳۸۵). **جامعه‌شناسی ادبیات**. مجله اینرنتی فصل نو.

حسینی‌زاد، م. (۱۳۸۴). ت**حولات اجتماعی و سینمای ایران (مدخلی بر جامعه‌شناسی ایران)**. *پایان‌نامه دکترا، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران.*

دقتی‌نجد، م. ص. (۱۳۸۱). **سینمای ایران از دیدگاه مردم‌شناسی**. *پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.*

دووینیو، ژ. (۱۳۸۴). **جامعه‌شناسی هنر**. ترجمه: مهدی سحابی، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.

ذکرگو، ا. ح. (۱۳۸۴). **علم جامعه‌شناسی در برابر حقیقت هنر**. دو ماهنامه فرهنگی هنری، مرداد، شماره هشتم.

راودراد، ا. (۱۳۸۷). **تبیین فیلم و جامعه**. مجله فارابی، دوره نهم، شماره دوم، شماره مسلسل.

راودراد، ا. (۱۳۸۰). **تحلیل جامعه‌شناختی فیلم‌های قرمز و دو زن**. مجله فارابی، دوره نهم، بهار، شماره چهارم، شماره مسلسل ۳۶.

راودراد، ا. (۱۳۸۲)، **سینما، رسانه فراموش شده**. فصل‌نامه رسانه، جلد ۱۴، شماره ۵۴.

راودراد، ا. (۱۳۸۴). **جایگاه اقتصاد در جامعه‌شناسی هنر**. دو ماهنامه فرهنگی هنری بیناب، مرداد شماره هشتم.

رحمتی، م. م.؛ سلطانی، م. (۱۳۸۳). **تحلیل جامعه‌شناسانه مناسبات جنسیتی در سینمای ایران**. فصل‌نامه پژوهش زنان، پاییز دوره ۲، شماره ۳.

رسولی، م. ر. (۱۳۸۲). **بررسی مؤلفه‌های سبک زندگی در تبلیغات تجاری تلویزیون**. فصل‌نامه علوم اجتماعی، شماره ۲۳.

روشن ضمیر، ا. (۱۳۵۸). **سینما از نظر چند نویسنده**. ترجمه و تلخیص. تهران: انتشارات پیام.

ریتزر، ج. (۱۳۷۷). **نظریه‌های جامعه‌شناسی معاصر**. تهران: انتشارات علمی.

زندی، م. (۱۳۷۶). **سینما و تغییرات فرهنگی در ایران بعد از خرداد ۱۳۷۶ و شکل‌گیری سینمای زن و تغییرات مضامین آن**. *پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران.*

سرخوش، س. (۱۳۸۳). جزوه درسی نظریه‌های جامعه‌شناسی. ۱۳۸۳/۸/۱۳.

Archive of SID

www.SID.ir

سعیدی‌سیرجانی، ع. ا. (۱۳۶۸). **سیمای دو زن**. تهران: نشر نو.

سیف‌اللهی، س. ا.؛ مدنی، س. (۱۳۸۶). **بررسی تأثیر تحولات اجتماعی بر ساختار روایی سینمای جنگ در ایران ۱۳۶۰-۱۳۸۰**. پژوهشنامه علوم اجتماعی، تابستان شماره دوم.

شرکاء، آ. (۱۳۸۰). **نقش دو نسل از فیلم‌سازان مؤلف در پیشرفت سینمای ایران**. *فصل‌نامه علوم اجتماعی*، پاییز و زمستان ۱۳۸۱، انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی.

صدر، ح. ر. (۱۳۸۱). **درآمدی بر تاریخ سینمای ایران**. تهران: نشر نی.

صدیقی‌خویدکی، م. (۱۳۸۴). **بازنمایی زن در آثار سینایی رخشان بنی اعتماد: نقد فمینیستی رسانه‌ای آثار**. *پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران.*

عبدی، ع.؛ گودرزی، م. (۱۳۷۸). **تحولات فرهنگی در ایران**. تهران: انتشارات روش، چاپ اول.

فلیک، ی. (۱۳۸۲)، **درآمدی بر پژوهش‌های کیفی در علوم انسانی**. ترجمه: عبدالرسول جمشیدیان؛ سیدعلی سیادت؛ رضاعلی نوروزی، نشر سماء قلم.

فوران، ج. (۱۳۷۷). **مقاومت شکننده تاریخ تحولات اجتماعی ایران**. ترجمه: احمد تدین، انتشارات خدمات فرهنگی رسا.

فیشر، ا. (۱۳۴۸). **ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی**. ترجمه: فیروز شیروانلو، چاپ اول، انتشارات.

فیلیپس، پ. (۱۳۷۷). **ژانر، ستاره و مؤلف**. ترجمه: فتاح محمدی. مجله فارابی، دوره هشتم، شماره اول، شماره مسلسل ۲۹، تابستان ۱۳۷۷.

کرایب، ی. (۱۳۸۱)، **نظریه اجتماعی مدرن از پارسونز تا هبرماس**. ترجمه: عباس مخبر، چاپ دوم، انتشارات آگاه.

لاجوردی، ه . (۱۳۸۲). **بازنمایی زندگی روزمره در سینما**. *رساله دکترا، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران.*

لورانس، ن. (۱۳۸۳). **تحقیق کیفی**. ترجمه: سوسن سرخوش. فصل‌نامه مددکاری اجتماعی، دانشگاه علوم بهزیستی و توان‌بخشی، شماره ۱۴ و ۱۵.

محسنی، م. (۱۳۷۵). **بررسی نگرش‌ها و رفتارهای اجتماعی - فرهنگی در ایران**. تهران: انتشارات دبیرخانه شورای فرهنگ عمومی معاونت پژوهشی و آموزشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ اول.

Archive of SID

www.SID.ir

محمدی، م. (۱۳۶۹). **فن تحلیل فیلم**. نشر نی.
محمدی، م. (۱۳۷۰). **رسانه سینما**. فصل‌نامه رسانه، سال دوم، شماره ۵.
مظلومی، ر. (۱۳۷۱). **سینما، اخلاق، تجربه**. تهران: نشر آفاق، چاپ اول.
موترام، ر. (۱۳۷۰)، **سینما و ارتباطات**. ترجمه: بتول خدابخش، فصل‌نامه رسانه، سال دوم، شماره ۳.
موسوی، م. (۱۳۷۹)، **ویژگی‌های جامعه‌شناسی روشنفکران در آثار سینایی در آثار سینمایی داریوش مهرجویی و محسن مخملباف در بعد از انقلاب**. *پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.*
مهتدی، پ. (۱۳۷۵)، **مؤلف کیست، فیلم‌نامه نویس یا کارگردان**. ماهنامه دنیای تصویر، سال چهارم، امرداد، شماره سی و پنجم.
نجداحمدی، ع. (۱۳۵۳). **سینما و مردم**. *پایان‌کامه کارشناسی، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران.*
نیکولز، ب. (۱۳۷۸). **ساخت‌گرایی نشانه‌شناسی سینما**. ترجمه: علاالدین طباطبایی، انتشارات هرمس.
والن، پ. (۱۳۸۵). **نشانه‌ها و معنا در سینما**. ترجمه: عبدالله تربیت و بهمن طاهریان، انتشارات سروش، چاپ دوم.
وبر، م. (۱۳۶۸). **مفاهیم اساسی جامعه‌شناسی**. مترجم: احمد تدین. تهران: نشر مرکز.
ورسلی، پ. (۱۳۷۳). **جامعه‌شناسی مدرن**. مترجم: حسن پویان. تهران: انتشارات چاپخش.
همایون‌پور، ک. (۱۳۸۲). **بررسی نشانه‌شناختی و جامعه‌شناسی آثار سینمایی بهرام بیضایی**. *پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران*
هیوارد، س. (۱۳۷۸). **مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی**. مترجم: فرزان سجودی، شاپور عظیمی، عسگر بهرامی. فصل‌نامه فارابی، دوره نهم، شماره سوم، شماره مسلسل ۳۴، پاییز.
یگانه، س. (۱۳۸۴). **آشنایی با جامعه‌شناسی هنر**. دو ماهنامه فرهنگی هنری، مرداد شماره هشتم.
نشانه‌شناسی مطالب درسیِ فلسفه رسانه‌های جمعی.

www.jadidtarin.com
www.iranactor.com

Archive of SID

www.SID.ir